

RITMO

AÑO L • NUM. 505 • OCTUBRE 1980 • PRECIO: 175 PTAS.



VI CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO "PALOMA O'SHEA"

ENTREVISTA CON RENATO BRUSON

LA DISCOGRAFIA DE LAS CANTIGAS DE ALFONSO X □ JAUME PAHISSA EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO □ ORQUESTAS Y COROS NACIONALES Y DE RTVE: COMENTARIOS A UNA PROGRAMACION □ LOS FESTIVALES EUROPEOS DEL VERANO 1980 □ HI-FI: TRES NUEVOS

ASPECTOS DE ALTA FIDELIDAD



HAZEN

**Representante en España de las
primeras marcas mundiales de
Pianos y Organos**

August Forster
Bluthner
Rameau
Rönisch
Steinway & Sons
W. Hoffmann
Yamaha
Zimmermann
Wurlitzer

Juan Bravo, 33

Telfs. 411 28 48 - 411 24 06

MADRID - 6

RITMO

Sumario

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

Inscrita con el número 329 en el Registro de Empresas Periodísticas de la Dirección General de Prensa

AÑO L • OCTUBRE 1980 • NUM. 505

Redacción y Administración: Virgen de Aránzazu, 21,
Edificio Falla. MADRID-34 (España)
Teléfono 734 69 37

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 1.700 ptas.

Número suelto, 175 ptas. Atrasado, 200 ptas.

Número extraordinario: 350 ptas.

Atrasados, 375 ptas.

SUSCRIPCION EXTRANJERO: Vía terrestre o marítima,
40 dólares USA. Vía aérea, 60 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Fundador: Fernando Rodríguez del Río

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

REDACTORES:

Roberto Andrade Malde.
Domingo del Campo Castel.
Santiago Martín Bermúdez.
Alfredo Orozco Buezo.
Fernando Peregrín Gutiérrez.
Enrique Pérez Adrián.
José Luis Pérez de Arteaga.
Arturo Reverter Gutiérrez de Terán.
Fausto Roca.

COLABORADORES:

Gonzalo Alonso Rivas, Llorenç Barber Colomer, Pablo Cano Capella, Manuel Gallarín González, Fernando Gil Olalla, Manuel Gomis Gavilán, Pedro González Mira, Enrique Martínez Miura, Agustín Muñoz Jiménez, Gerardo Queipo de Llano, José Ramón Rubio, Joaquín Rubio Tovar, Carlos Villanueva Abelairas.

Director comercial: Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad: José María Ketterer.

CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmés (Baleares), «I Taddei» (Roger Alier, José Aviñoa, Santiago Bueno, Miguel Lerín, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardell) (Barcelona), Patrocinio de los Ríos (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Castellón), Xoan Manuel Carreira, Lois Rodríguez Andrade y Margarita Soto (Galicia), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida), Francisco Javier Monreal Arizmendi (Navarra), Gloria Vignau (San Sebastián), Gerardo Badenes, Blas Cortés y José Doménech (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Vizcaya).

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

Nicolás Koch-Martín (Europa). Néstor Echevarría, Leticia Pagano (Sudamérica).

Equipos gráficos: J. Azurmendi, F. Guardón y A. Muñoz.

Diseño portada: Antonio R. Vidal.

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15
Madrid-2

Impreso por Gráficas Agenjo, S. A. Calle de las
Adelfas, 4. Madrid-7

Pág.

EDITORIAL: La desconfianza	5
CARTAS	6
HI-FI PARA TODOS (17): Tres apreciaciones sobre alta fidelidad, por Alfredo Orozco	9
Entrevista con Renato Bruson, por Roberto Andrade, Fernando Peregrín y Pérez de Arteaga	13
Algunos aspectos de la Capilla de Música de la Catedral de Santiago, por B. Mosquera (accésit del Concurso «RITMO 50 AÑOS»)	21
DISCOTECA BASICA: Las Cantigas de Alfonso X, por Carlos Villanueva	27
DISCOS EDITADOS: Relación de discos editados entre el 1 de agosto y el 20 de septiembre de 1980	30
CRITICA DISCOGRAFICA:	
Estudios:	
Rodolfo Luigi Boccherini: compositor italiano afincado en España, por Pedro González Mira	33
El «cock-tail» Caballé-Weissemberg, por «I Taddei»	33
Toscanini: Una concepción musical invariable, por Arturo Reverter	35
Edición de la ACSE (IV): El piano, por Margarita Soto Viso	37
Otras críticas discográficas	40
Comentan: Gerardo Badenes, Xoan M. Carreira, Blas Cortés, Alfredo Orozco y Alberto Vilardell.	
Discos para las cenas del rey	46
Comentan: Xosé Aviñoa, Blas Cortés, Luis Salas y Alberto Vilardell.	
LIBROS, por José López Calo	51
NUESTRA MUSICA:	
Jaume Pahissa en el centenario de su nacimiento, por Xosé Aviñoa	53
DON TADDEO IN BARCELONA: Semi-paréntesis estival, por «I Taddei»	57
DE MADRID, AL CIELO: Orquestas Nacional y de la Radiotelevisión, por Arturo Reverter	61
PAIS MUSICAL:	
— Asturias: Dos semanas de música, por Pedro Luis Menéndez	68
— Galicia: El Primer Seminario de Información sobre la música latinoamericana, por Xoan M. Carreira	68
— Santander: VI Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea», por Eduardo Casanueva	71
— Valencia: Los conciertos de la Orquesta Municipal, por Gonzalo Badenes Masó	72
— Certamen de Bandas de Música, por Juan Vicente Mas Quiles	74
Festival de Prades 1980, por S. y F. Miró	75
MUSICA OTRA:	
— Ensembles 80. Segundos actos de música alternativa en Valencia, por Llorenç Barber	78
— Testimonio de un participante, por Charlie Morrow	78
MUSICA EN VIVO:	
— Festivales europeos Verano 1980, por «I Taddei»	81
— Londres, por Roger Alier	84
NOTICIAS:	
— Noticias	87
— Con nombre propio	88
— Cartelera musical	91
DIRECTORIO COMERCIAL	93
Índice de anunciantes	94

AVANCE DEL PROXIMO NUMERO

Entrevista con Teresa Berganza.
Una introducción a Pelléas et Melisande.
Historia bibliográfica de RITMO.
Crítica discográfica: Las Ofertas de Otoño (I).
Música en vivo: Un doble clásico en el Colón de Buenos Aires: Cavallería e I Pagliacci.

NUESTRA PORTADA: Instante en el que S. A. R. la Infanta Doña Margarita de Borbón hace la entrega del segundo premio del Concurso «Paloma O'Shea» al primer clasificado, el irlandés Barry Douglas.



algueroó discos

balmes, 199-tel. 217 46 26-barcelona-6

barquillo, 49 - tel. 419 5314 - madrid-4

LA DESCONFIANZA

En estos años que, al menos por el momento, son llamado «de transición a la democracia», RITMO ha insistido tenazmente en la necesidad de dotar a nuestra vida musical con una verdadera política de Estado. Pese al acongojante resultado de la encuesta que dirigimos a los partidos políticos participantes en las elecciones de 15 de junio de 1977 (núms. 470 y 471), nos agarramos al recién nacido Ministerio de Cultura como a un clavo ardiendo. Los más de los lectores recordarán la convicción que pusimos en propugnar la creación de la Dirección General de Música como única vía para conseguir que nuestra Música tuviera capacidad presupuestaria, organización administrativa y cabeza política. Después, nadie podrá decir que esta revista ha cedido en la esperanza y en el aliento a la Administración, incluso cuando hemos señalado sus insuficiencias o discrepado de sus decisiones.

Naturalmente, no creemos que la cultura nace y se desarrolla por decreto, ni defendemos que la buena salud de la Música está en relación directa a la abundancia y promiscuidad de órdenes ministeriales sobre la materia; pero tampoco creemos que haya de estar forzosamente en relación inversa, como opinan teóricos y practicantes de la contracultura. En España, el modelo de sociedad liberal ha fallado siempre al no haberse realizado la revolución burguesa, y parece que tampoco nadie —salvo minorías radicalizadas— defiende aquí y ahora la viabilidad de un Estado socialista. En consecuencia, también aquí y ahora la acción subsidiaria del Estado es insustituible en todos los planos de la vida de nuestro país, y por esa razón el documento anual más importante que damos a luz trabajosamente los españolitos es la Ley de Presupuestos generales.

Ya a tres años vencidos de la creación del Ministerio de Cultura, se alarga y ahonda la decepción de los creyentes, devenidos en escépticos profundos en lo que atañe al de Educación. Ha sido necesario que transcurrieran casi esos tres años para que un ministro, Ricardo de la Cierva, apareciese por primera vez en una Cámara, el Senado en este caso, para hablarles de Música a sus señorías. El insólito hecho se produjo en el transcurso de la sesión plenaria de 6 de mayo pasado, cuando el hoy ex ministro dio respuesta al desustanciado preguntar de un senador del grupo socialista, al parecer preocupado hasta el insomnio por el monopolio musical de los privilegiados, las colas de los jueves para los conciertos del Real y el ámbito geográfico de las dos Orquestas estatales. Ni antes ni después se ha hablado de Música en las Cámaras democráticas, y en esta única ocasión Ricardo de la Cierva esbozó ese programa «en modo administrativo» al que ya nos hemos referido en el editorial del número 503, pero con un par de afirmaciones importantes: una, que «el señor ministro de Educación y yo estamos manteniendo (...) una serie de conversaciones sobre temas que están un poco en la frontera de los dos Ministerios (...) y el tema (de la enseñanza) musical está entre estas consideraciones que estamos haciendo estos días»; la otra, que «mientras el Estado español tenga para su presupuesto general de actividades culturales una cifra inferior a la del presupuesto de la sociedad HUNOSA, no podremos hacer en España política cultural en serio».

Poco es siempre algo más que nada, y el parlamento del

ministro de Cultura contenía «algo» tras tres años de solemne incubación. Pero el jefe del Ejecutivo decide solicitar la confianza del Congreso, la consigue, y ya tenemos dos nuevos ministros de Cultura y de Educación. Vuelta a comenzar. ¿Cómo y para qué ha llegado Iñigo Cavero a Cultura? ¿Qué ideas y proyectos musicales tiene en cartera? Incógnitas. Y en Educación, la misma cantilena, aunque en el caso de Juan Antonio Ortega al menos consta su afición musical y la de su familia: en casa de sus padres el piano era algo más que un mueble decorativo, es yerno de Gerardo Diego, y en sus años de estudiante no se perdía concierto de la Nacional.

Lo evidente es que ni el Gobierno ni la oposición tienen un programa cultural —salvo que consideremos culturales las diatribas sobre TVE—, y que a ningún diputado se le ocurrió plantear temas de esta naturaleza ni en la brava ocasión del debate de la moción de censura ni en la menos agreste de la votación de confianza. Puede hallarse aquí la explicación de las declinaciones que ha cosechado Iñigo Cavero al ofrecer la Dirección General de Música y Teatro a algún intelectual prestigioso, como sería el caso de Andrés Amorós, a quien hubiéramos visto a su frente con agrado: porque, ¿cómo puede apetecerse el cargo —viniendo a él desde el exterior de la ciudadela— sin política de Estado, sin presupuestos, sin la menor garantía de permanecer el tiempo suficiente para desarrollar una tarea útil?

Cuando cerramos la edición de este número, parece que la Dirección General de Música y Teatro subsiste como tal centro directivo y que Juan Antonio García Barquero, subdirector general desde la primera hora de Jesús Aguirre, ha aceptado los trastos. A García Barquero le tenemos particular afecto en esta casa porque fue años ha nuestro cronista sevillano y porque desde sus cargos en el Ministerio de Cultura nos ha escuchado siempre con la atenta educación que le caracteriza. García Barquero, funcionario capacitado y experto, significaría la garantía de la continuidad del programa «en modo administrativo» a que antes nos referíamos, lo que no sería poco tal y como están las cosas. ¿Pero qué puede hacerse en esta situación tan escasamente propicia, con la perspectiva de un 1981 de mero sostenimiento, con la mediocridad y la indecisión convertidas en normas del quehacer administrativo? ¿Habrán de aguardarse a que dentro de otros tres años un insomne senador vuelva a preguntar al ministro de Cultura de turno qué piensa hacer para resolver el problema de las colas de los jueves? ¿O, por el contrario, se nos va a informar que en el plan de inversiones del cuatrienio que ha comenzado en 1980 figuran proyectos reales sobre Conservatorios y Auditorios, por ejemplo?

La respuesta que hoy tenemos que dar a estos y otros interrogantes es la desconfianza. Una desconfianza que se han ganado a pulso quienes votan y aprueban los presupuestos tercermundistas de la Música española. Una desconfianza que tiene nombres y apellidos: los de quienes, careciendo del menor esbozo de programa de política musical, se dedican al juego de ahora quito a este y pongo al de más allá por oscuros motivos que nada tienen que ver con la «ratio» organizativa. Una desconfianza que genera hastío e irritación y puede llegar a ser irreversible.

CARTAS

Oviedo, 3 de agosto de 1980

Señor director de RITMO:

Llevo varios años leyendo su Revista, y no es poco lo que le debo en lo referente a mi formación musical. Hoy día ejerzo la crítica musical en *La Voz de Asturias*, de Oviedo, y me atrevo, en bien de la Música, a pedirle un favor.

Para el próximo otoño voy a crear una página dominical íntegramente dedicada a la música, que va a contar con entrevistas, reseñas de discos, de libros, en fin, todo lo que es habitual en este tipo de páginas periodísticas. El problema radica en el material fotográfico, porque me resulta absolutamente imposible conseguirlo personalmente, y, por otra parte, el archivo de mi periódico no puede compararse con el de una revista especializada como es la suya. Lo que le quiero pedir, sin más preámbulos, es AUTORIZACION para poder reproducir de vez en cuando alguna fotografía, citando, evidentemente, la procedencia, de las que aparecen en RITMO, con lo que la página que estoy proyectando ganaría en todos los aspectos.

Espero ansiosamente su respuesta y le doy las gracias anticipadas, porque sé que usted hará lo posible para que la Música salga ganando.

Atentamente,

ANGEL MEDINA

RESPUESTA:

Estimado suscriptor: Correspondo a su atención de 3 de los corrientes, y deseoso de que pueda llevar a buen fin ese propósito de titularidad de una columna dedicada a la Música en *La Voz de Asturias*, aunque sea con un carácter semanal, en la edición dominical de dicho diario, accedo gustoso a autorizarle la reproducción de aquel material gráfico que precise, publicado en nuestra Revista, siempre y cuando no figure al pie de la fotografía ninguna reserva de «Copyright» o cita de ese tipo en la firma del autor de los trabajos gráficos si se hace constar al lado de los titulares del artículo o trabajo en cuestión.

Mucho me satisface saber de la contribución de nuestra Revista a su formación musical; ciertamente, estimo que en este medio siglo de actividad periodístico-musical no será usted sólo, sino varias generaciones quienes han tenido oportunidad de aprovechar este medio, que, en verdad, ha creado escuela de periodismo musical auténtico.

Le agradeceremos se interese por que siempre que se produzcan esas ilustraciones con material reproducido de RITMO no dejen de hacer constar: «Cortesía de la Revista RITMO».

Si en alguna ocasión siente la inquietud de reproducir algún trabajo, con simpatía también le tramitaría la autorización del autor del mismo, y si de editoriales u otro tema de redacción se tratase, es decir, sin firma, puede contar desde ahora con mi consentimiento, y todo ello, como usted bien dice, en el ferviente deseo de cooperar a la culturización musical de este nuestro país o países, de la que tan faltos andan.

Reciba mi cordial saludo y mis votos por el éxito de su columna.

ANTONIO RODRIGUEZ MORENO
Director

Tarragona, 6 de junio de 1980

Señor director:

Hace ya muchos años que la prensa diaria, al igual que los semanarios, no dedica los espacios que debiera al género musical, siendo, probablemente, el lírico teatral el más afectado. Recuerdo, posiblemente entre los varios, a tres de ellos que, a pesar de su sencillez, venían a llenar algo tan necesario como es la actualidad escénica; me refiero a *Espectáculos, Barcelona Teatral y Cartel*, de cuya desaparición se hizo eco *La Vanguardia* del 15-4-72.

Siempre que he podido he hecho resaltar esta falta de cooperación, muy especialmente de las revistas, que nunca se hacen eco de los acontecimientos musicales tales como conciertos, recitales, representaciones de zarzuela y ópera, ni aprovechan estas últimas —las temporadas fijas de Bilbao, Oviedo, Madrid y Barcelona— para críticas, entrevistas, comentarios, etc.

Todo cuanto dejo expuesto viene a colación del magnífico editorial «Música y prensa diaria», publicado en el número 51, mayo de 1980, por RITMO. En ocasiones, lo que se habla, por mucha verdad que ello encierre, pesa más según quien lo dice; pero, desgraciadamente, por lo que respecta a este tema, diga quien lo diga, quedamos igual. ¿Desde qué ángulo no ha sido ya observada esta indiferencia hacia todo lo que tiene una cierta e indiscutible calidad?

Puesto que estamos en materia, quisiera ahora referirme a un punto concreto relacionado con NUESTRA ZARZUELA. Suele achacarse la decadencia y falta de público —en líneas generales— a la carencia de estrenos, puesto que el repertorio está visto y oído hasta la saciedad. Siempre me he considerado un buen aficionado, y como tal no dejo de aprovechar cuantas ocasiones se me ofrecen —que, desgraciadamente, y con los años han ido reduciéndose de forma lamentable—, y puedo asegurar que sería muy notable el éxito de reposiciones sin necesidad de tener que recurrir a estrenos, aunque éstos también son deseables. Además, la mayoría podrían considerarse estrenos por el público actual. ¿Querrán creer que no he presenciado nunca *La Villana, Curro Vargas, El diablo en el poder, Benamor, El Ama, La fama del tartanero, La pícara molinera, Los calabreses, La Picarona, El Caballero del Amor, La embajada en peligro, El anillo de hierro, Monte Carmelo, Azabache, Por una mujer*, etc., y que si las conozco, algunas de ellas, es sólo a través de grabaciones?

Creo que sería muy interesante tener esto en cuenta, y por eso me atrevo a hacer una llamada de atención tanto a las compañías que hoy existen —muy pocas— como a las formaciones de aficionados —éstas, mucho más— para que se dediquen unas y otras a la revisión, estudio y montaje de esas y otras obras. También, a quien competa, para que colabore mediante ayudas que palien los gastos que todo espectáculo lírico lleva consigo, siendo ya hoy necesario —muy necesario— presentarlo con cierta dignidad, pues el público ahora exige mucho más. Siempre se ha contado con excelentes primeras partes —tendríamos muchas más, de existir posibilidades— y ahora lo interesante sería cuidar los coros, estudiar bien los libretos y una dirección actualizada: a mi entender, el no haberlo hecho así ha sido factor primordial de la decadencia observada en nuestro género musical. ¿A qué se debe la popularidad obtenida con el americano? ¿Creen que es mejor? Ni mucho menos; han sabido arroparlo y cuidarlo para conseguir verdaderos espectáculos en los que el libro y la música son sólo elementos del todo.

El espectador que acude con asiduidad a presenciar nuestro teatro lírico puede que llegue a saturarse de no ofrecérsele algún que otro incentivo; y, claro está, dada la experiencia, ninguno mejor que entrar de lleno en la renovación, ya que, afortunadamente, es rico, variado y muy extenso. Su supervivencia, de hacerse así, puede estar asegurada; de lo contrario...

LUIS TRAVER ROSELLO

Bogotá, 7 de julio de 1980

Señor don Fernando Peregrín Gutiérrez.
Madrid.

Soy periodista colombiana, melómana y, por ende, asidua lectora de la Revista RITMO; leí con gran interés su último artículo, titulado «Dirigir teatros de ópera», y me asaltó la idea de solicitarle una difícilísima empresa: intentar una entrevista con Carlos Kleiber, la cual estoy segura interesará a cientos de lectores, por cuanto la actividad de este célebre director siempre está rodeada de un total hermetismo y los ecos de sus exclusivas actuaciones no siempre llegan a todos los públicos.

Posiblemente, usted considere un abuso de confianza el que le solicite una tarea de esta naturaleza; pero desde estas lejanías es casi imposible documentarse, y no tengo otra alternativa que recurrir a usted y a la Revista para la cual trabaja.

Agradezco la atención que se haya servido dar a esta nota, lo felicito muy sinceramente por las secciones que dirige y me suscribo muy atentamente.

MARIA TERESA DEL CASTILLO PARDO

RESPUESTA:

Comprendemos su interés por que se realice una entrevista a Carlos Kleiber. Nos consta que Fernando Peregrín tiene entre sus proyectos seguirla; lo que sucede es que Kleiber es un personaje difícil de abordar. Por otra parte, la reciente desgracia familiar sufrida por Fernando, y de la que dimos cuenta en nuestro número anterior, tiene alejado en estos momentos a nuestro colaborador de su normal actividad en la Redacción; pero como estamos seguros de que volverá con renovado ímpetu, esperamos que mantendrá puesto su punto de mira en aquella pieza y, al fin, la dará caza.

LA REDACCION

Zaragoza, 1 de julio de 1980

Muy señores míos: Desearía hacerles unas consultas, que espero puedan resolverme:

1. Versiones aconsejables de los conciertos para instrumentos de viento de Mozart.
2. Versiones aconsejables de las sinfonías de Schumann.
3. Lo mismo del *Concierto para piano número 1* de Brahms y de los *Conciertos para piano* de Rachmaninov.
4. Idem. del *concierto para violín* de Beethoven.

Quedo muy agradecido de antemano.

LUIS MIGUEL GARCIA

RESPUESTA:

1. Quizá no haya ninguna versión totalmente ideal. Las dirigidas por Marriner (Philips), Karajan (EMI) y Böhm (DG) tienen virtudes y defectos que se contrapesan entre sí, siempre dentro de un nivel evidentemente alto. Si bien señalaríamos dentro de ese trío una ligera preferencia hacia Böhm, merece escucharse la novísima interpretación de Leopold Hager para Telefunken, con solistas de la Filarmonía de Viena, como en el caso de Böhm. Faltando aún dos conciertos pendientes de publicación, el integral de Hager podría situarse, por lo ya editado, a la cabeza de la conflictiva serie.

2. En el terreno de las integrales, la muy reciente de Kubelik (CBS) es labor de enorme interés y belleza, a pesar de su adversa recepción por cierta crítica extranjera. También en

CBS es muy considerable la actuación de Szell, aunque aquí el prensado español dificulta la audición seriamente. Sawallisch para EMI y Karajan para DG, ambos con muy buen sonido, en especial el segundo, conforman alternativas inmediatas a las dos anteriormente citadas.

3. Brahms, Número 1. Aquí la respuesta sería: «Cualquiera de las versiones dirigidas por Szell». Puede escoger entre Serkin y Fleisher (CBS), Schnabel (EMI) o Curzon (Decca). La primera y la tercera son casi inmejorables. Dejando aparte a Szell, Katchen/Monteux (Decca) uno a sus méritos musicales y auditivos la asequibilidad de un precio económico; Gilels/Jochum (DG) se va perfilando paulatinamente como un clásico de los 70, y Brendel/Schmidt/Isserstedt es un modelo de refinamiento sonoro e interpretativo. En el terreno de lo inefable quedan dos registros de EMI: Arrau/Giulini y Barenboim/Barbirolli. También es interesante el posterior trabajo de Giulini con Weissenberg, igualmente EMI. Si nos admite otra sugerencia más, no olvide a Backhaus y Böhm, grabación Decca de los 50. Como ve, hay mucho y bueno donde elegir.

Rachmaninov: aquí nuestro consejo puede resultar un poco peculiar, pero nos arriesgamos. Hay un excelente integral de Ashkenazy y Previn (Decca), y otro casi a parecida altura de Orozco y De Waart (Philips); pero ninguno de los dos iguala al álbum demoníaco, poseso, insólito, de Earl Wild con Jascha Horenstein, grabado en los años 60 por Selecciones del Reader's Digest. Es éste uno de esos registros fantasma de Horenstein que no dudamos en recomendarle.

4. También tiene aquí un panorama amplio y de alta calidad. Es una versión ya clásica la de Oistrakh con Cluytens (EMI). Para la misma firma, Menuhin ha grabado la obra con Klemperer, Silvestri y, versión seguramente de referencia, Furtwängler. De entre las alternativas modernas, Krebbers/Haitink (Philips) y Mutter/Karajan (DG), insistiendo ambas en un tratamiento sinfónico de la obra, pueden recomendarse sin problemas.—LA REDACCION.

— Wozzeck: Berry, Boulez. Orquesta de París. CBS, S78259.

— Porgy: Maazel. Orquesta de Cleveland. Decca, SET 609/11. Este registro es francamente bueno, equiparable en todo a los mejores que hoy día se hacen de cualquier ópera. No obstante, la versión de la Houston Grand Opera, dirigida por John De Main (RCA, RL-02109), menos «distinguida», posee el idioma musical y social de la obra. Usted decide.

— Fantástica: Colin Davis. Concertgebouw. Philips, 6500774. Además de reunir una versión y una grabación extraordinarias, contiene todas las repeticiones y la parte de cornetín añadida en el «Baile».—LA REDACCION.

— Music and Musicians. Hamson Books, 2-4 Old Pye Street, Victoria Street, London SW1.

— Musica. Via Ampere 60, 20131 Milano.

— Opera. 6 Woodland Rise, London N10 3UH.

Los costes de las suscripciones varían bastante, según el cambio de divisas y la periodicidad de las publicaciones. En cuanto a la posibilidad de suscribirse desde España, bastará con que se dirija por carta a las direcciones indicadas, y los correspondientes Departamentos de suscripción le enviarán una tarifa indicativa.—LA REDACCION.

Valencia, 11 de julio de 1980.

Señor director de RITMO:

Me dirijo a usted para que me informe sobre la forma de conseguir la grabación de la ópera *Werther*, interpretada por Alfredo Kraus y Elena Obraztsova en la Scala de Milán en el año 1976; supongo que me podrá dar alguna pista, ya que en el número 477 de su revista, dedicado al Centenario del Fonógrafo, aparece, en la página 11, una pequeña foto de lo que pudiera ser la portada del álbum discográfico donde viene la relación completa de los intérpretes de este *Werther*. Espero no causarle demasiadas molestias con mi petición.—MIGUEL MARTINEZ LORENTE

RESPUESTA:

Ultimamente no hemos visto anunciado este *Werther* en la publicidad que algunas tiendas especializadas hacen en revistas extranjeras. A título meramente orientativo, le damos las siguientes señas: Bongiovanni, Via Rizzoli, 28 E, 40.125 Bologna, Italia. En este comercio estuvo disponible la grabación; ahora, no lo sabemos.—LA REDACCION

Zaragoza, septiembre 1980

Revista RITMO.

Muy señores míos:

Desearía que me informaran de las mejores versiones de:

Missa Solemnis (Beethoven).

Concierto para violín (Mendelssohn).

Conciertos para piano (Mozart).

Animo con la revista, que está muy bien.

LUIS MIGUEL GRACIA IBERNI

RESPUESTA:

Missa Solemnis (Beethoven). Giulini (EMI), Klemperer (EMI).

Concierto para violín (Mendelssohn). Menuhin/Furtwängler (EMI).

Conciertos para piano (Mozart), Brendel/Szell (CBS), Barenboim (EMI).—LA REDACCION.

Petrel, 14 de julio de 1980

Revista RITMO.

Muy señores míos:

Soy asiduo lector de RITMO, a la cual estoy suscrito hace algo más de dos años; quisiera hacerles una pregunta que no sé si estará de su mano poder contestarla; es la siguiente: Tengo leves noticias de que en el extranjero también se editan estas revistas dedicadas a la música clásica en general; si ustedes pudieran darme cuál es la mejor de todas, así como la dirección y cuánto puede costar una suscripción anual, o cómo conseguirla aquí en España, si es que se puede.

Sobre todo, me interesa lo referente a la ópera y lanzamientos discográficos.

Les agradecería enormemente que me lo solucionaran urgentemente, ya que me voy de viaje al extranjero, y teniendo algunas pistas puedo dedicarme a buscarla.

Sin más, me despido de ustedes atentamente, esperando sus noticias. Muchas gracias.—ALBERTO JOSE MONTESINOS VILLAPLANA.

RESPUESTA:

A título de orientación, le indicamos algunas de las publicaciones extranjeras que nos merecen más confianza. Para evitar preferencias aparentes, las anotamos en orden alfabético.

— L'Avant-Scène Opera. Editor: Guy Samama, L'Avant-Scène, 27 rue Saint André-des-Arts, 75006. Paris.

— Diapason. 6 rue Jules Simon, 92100. Boulogne.

— Fono Forum. Herzogstrasse 64, 8000 München 40.

— Gramophone. 177-79 Kenton Road, Harrow, Middlesex HA3 0HA. Inglaterra.

— High Fidelity. The Publishing House, Great Barrington, Massachusetts 01230.

— Lyrica. Sima, S. A. 114 avenue Pierre Brosolette, 92240 Malakoff. Francia.

Guadalajara, 3 de junio de 1979.

Estimados señores (a quien corresponda):

Soy suscriptor de RITMO desde hace un par de meses y admirador de la revista desde mucho antes. El motivo de la presente es el siguiente: deseo comprarme algunas obras, y quisiera conocer su autorizada opinión acerca de ellas. ¿Cuáles son, a su juicio, las mejores versiones (tanto en interpretación como en grabación) de:

— *Tristán e Isolda*, de R. Wagner.

— *Porgy and Bess*, de Gershwin.

— *Wozzeck*, de A. Berg.

— *Sinfonía fantástica*, de H. Berlioz?

Naturalmente, de entre las existentes en el mercado español.

Esperando su grata respuesta y animándoles en su labor, me despido de ustedes.—JOSE ANTONIO RUIZ ROJO.

RESPUESTA:

Con todas las reservas que exige una respuesta contundente, y con todo respeto a otros juicios de valor, contestamos a lo que nos pregunta:

— *Tristán*: Windgassen, Nilson, Böhm. Festival de Bayreuth 1966. Disponible en Polydor, 2720144 DG (cinco discos), y en el álbum que editó Philips, conmemorativo del centenario del Festival (con Maestros y Lohengrin, 14 discos). Interpretativamente, es también muy interesante el álbum Cetra LO47 (cinco discos), que distribuye Ferysa, correspondiente al Festival de 1952, con Vinay, Mödl y Von Karajan.

Barcelona, 24 de julio de 1980

Señor don Angel-F. Mayo.

Revista RITMO.

Mi querido amigo: Acabo de leer en el número 503 de la Revista RITMO (julio-agosto 1980) la nota que aparece dedicada al libro que les mandé, *Escritos sobre Música*, de Luis Prats.

Me ha gustado muchísimo. Creo que difícilmente se puede escribir algo más adecuado a las ilusiones que iluminaron toda la vida de Luis y de quienes tuvimos la dicha de compartirlas.

Lo he encontrado un comentario perfecto. Ojalá hubiera en nuestro país muchos Luis Prats, tanta capacidad de ilusión, tanta labor silenciosa de ayuda eficaz a la Música, tales dosis de valentía e ingenuidad...

Muy cordialmente,

MANUEL CAPDEVILA
Centre d'Estudis Musicals de Barcelona

Madrid, 26 de julio de 1980

Señor don Arturo Reverter.

Madrid.

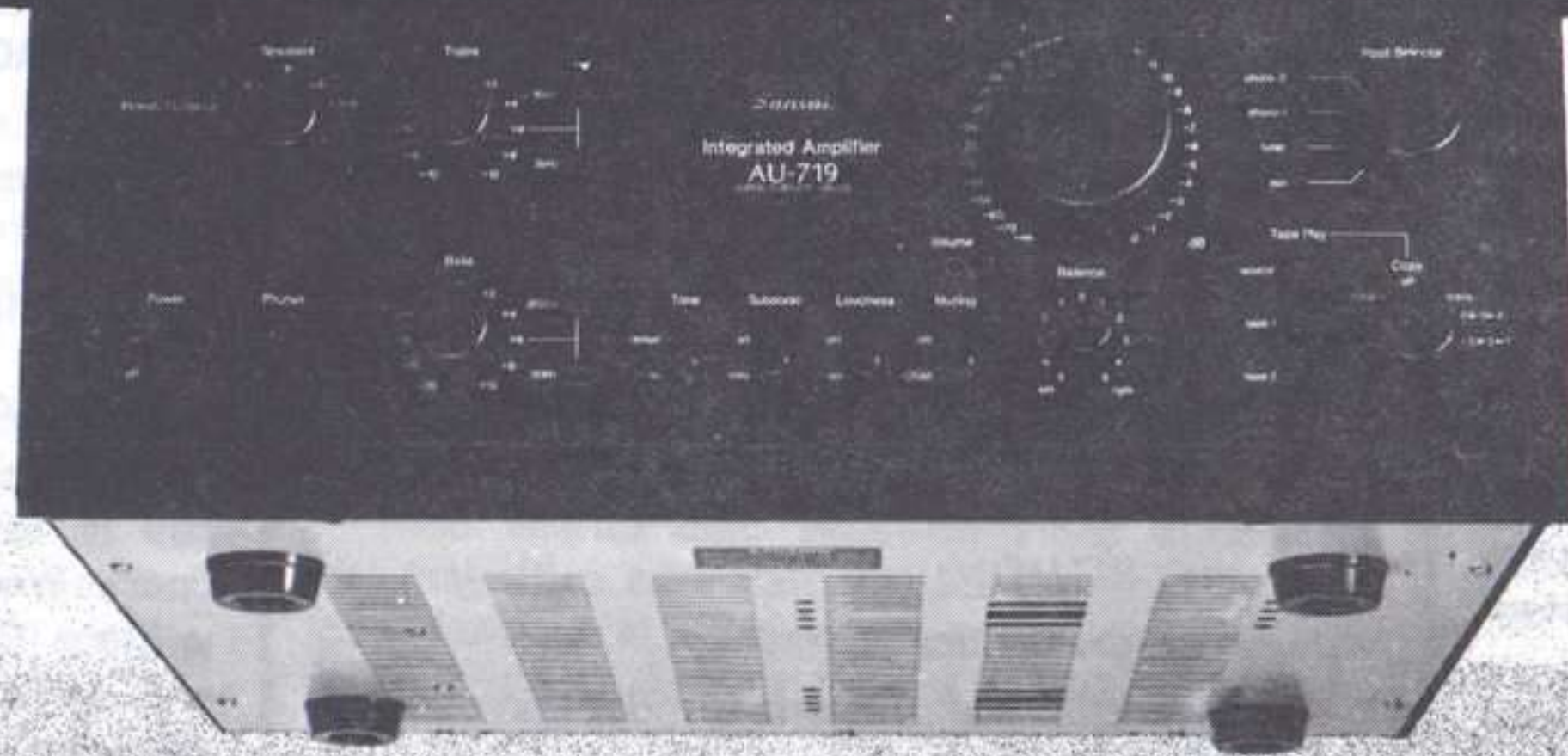
Mi estimado amigo: No quiero dejar de darle mil gracias por el juicio que ha hecho en RITMO de mi libro *Adelina Patti*.

Yo no quise hacer en esta obra —usted lo ha advertido— ni un análisis, ni un estudio comparativo ni menos una biografía de engolada erudición, de lo que siempre procuro huir. Sólo la resurrección histórico-literaria de un personaje y de una época.

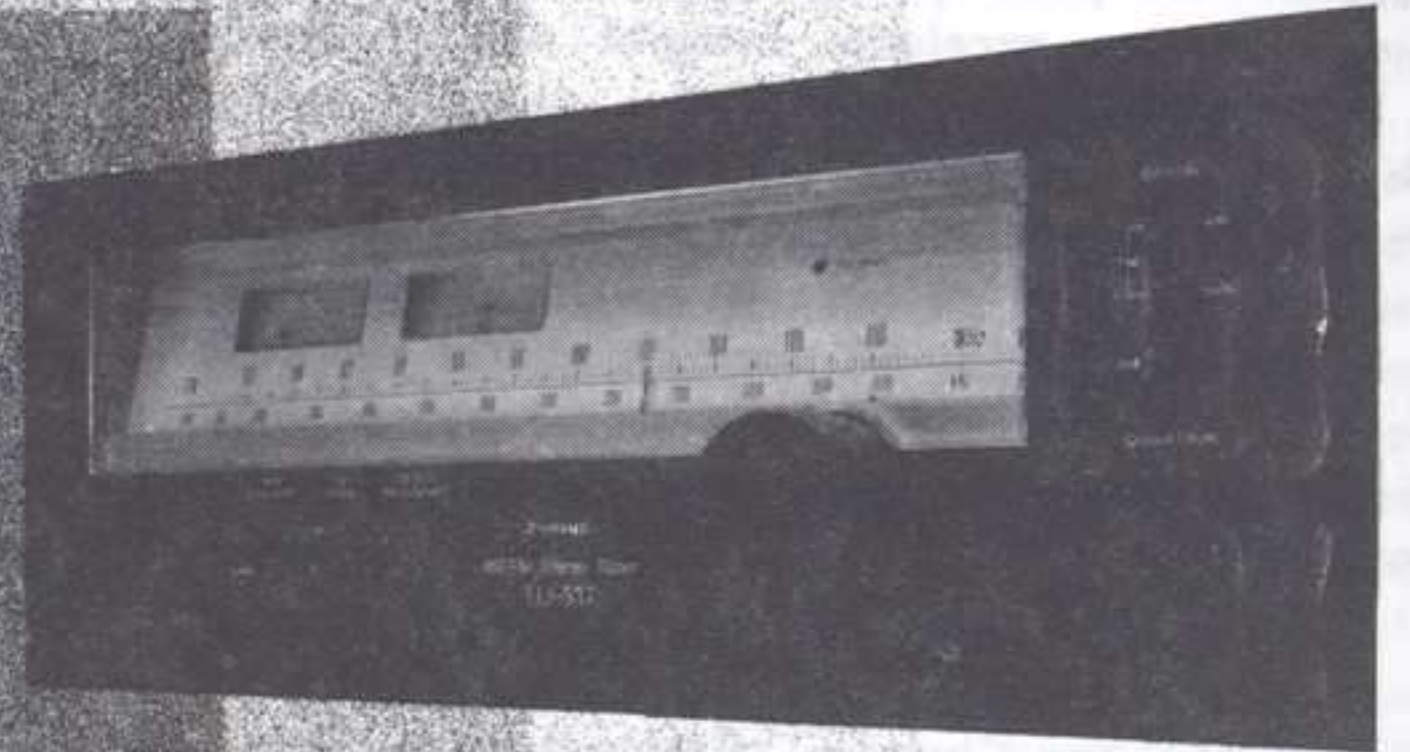
Con mi reconocimiento, le envío un cordial saludo.

F. HERNANDEZ GIRBAL

SONIDO PURO, PERFECTO



Sansui



por eso somos líderes
en calidad



GENERAL CABRERA, 21 - MADRID - 20 TELEFS. 270 28 51 - 279 80 21 - 270 83 37

Hi-Fi para todos

Por ALFREDO OROZCO
(17)

TRES APRECIACIONES SOBRE ALTA FIDELIDAD

SOBRE EL PROPIO CONCEPTO DE LA ALTA FIDELIDAD

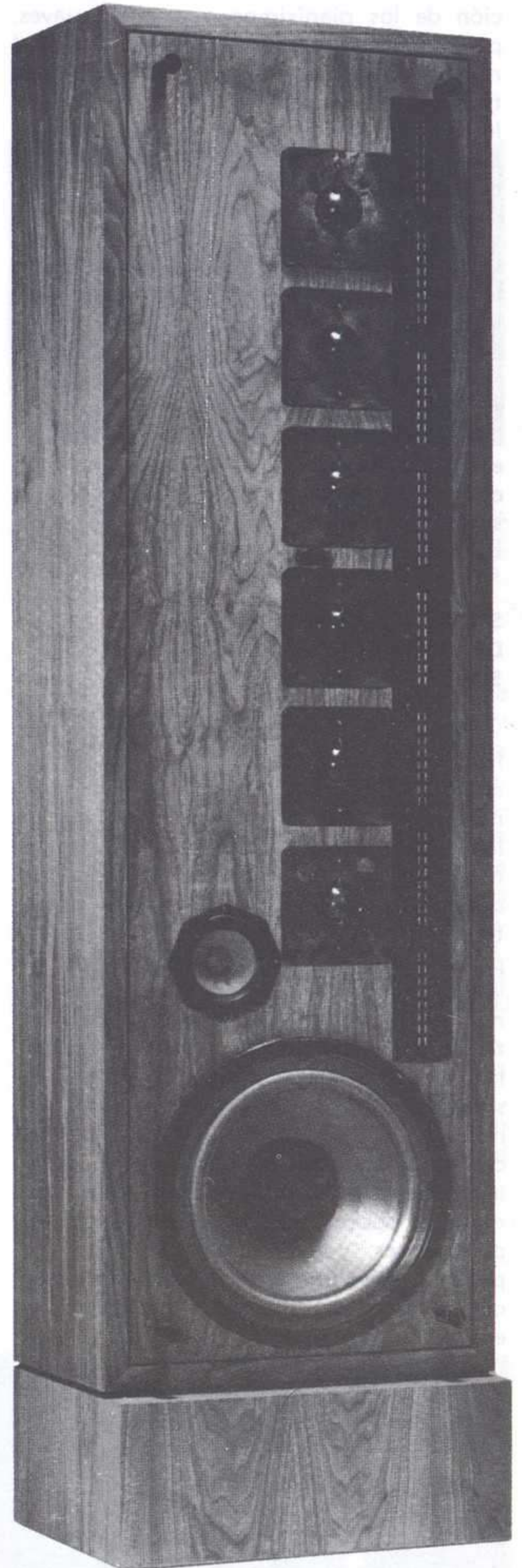
Naturalmente, el término «Fidelidad» hace siempre referencia a alguien o a algo. En este caso hace referencia al programa musical que se reproduce con el equipo; dicho programa es enormemente elástico y cambiante, y no siempre se corresponde con unos intérpretes actuando sin la ayuda de elementos técnicos. No me refiero únicamente al caso de la música ya amplificada «in situ», como es el caso habitual de los conjuntos «Pop» modernos, sino al hecho de que incluso algunas salas de conciertos están «ayudadas» por medio de altavoces con el objeto de que el público perciba una mejor información de lo que se está interpretando. Tal es el caso, por ejemplo, de la famosa Sala del Covent Garden, de Londres, en la que se instalaron en su día, debidamente «camufladas», unas cuantas cajas acústicas AR-LST para mejorar la recepción sonora en ciertas zonas de la sala. Algo parecido se ha hecho en el Hollywood Bowl, en Los Angeles, y en algunos otros sitios, sin que estas medidas de orden técnico constituyan, a mi juicio, fraude alguno con respecto a la música originalmente interpretada. Pienso que no son sino medidas que entran en el orden lógico de elementos de acondicionamiento acústico de un recinto para ventaja de los oyentes, y en el mismo orden de cosas que las sucesivas modificaciones y perfeccionamientos introducidos, tras un largo proceso de estudio y experimentación, en la sala del Concertgebouw, de Amsterdam, o el Royal Albert Hall, de Londres, por ejemplo.

Los aficionados a la Alta Fidelidad aspiran a que sus equipos reproduzcan la música «como en el concierto», lo que no deja de ser una especie de entelequia, pues, aparte de que existe una casi infinita variedad de tipos de sonido según las orquestas e intérpretes, salas y ambientes, hay que tener en cuenta que la inmensa mayoría de los discos son grabaciones de estudio con el aditamento de cuantos medios técnicos (micrófonos, equipos de cinta, reverberaciones, etc.) imponen los técnicos e ingenieros de sonido, que no buscan otra cosa que obtener un producto lo más exacto posible

desde el punto de vista de la información musical, aunque no siempre lo consiguen; todo depende de su buen gusto, habilidad, y en gran parte también de su penetración con los intérpretes o de éstos con los técnicos. Con cierta frecuencia se dice que el concierto es un «hecho irreplicable», y que el disco es algo artificial y abominable; lo primero es, indudablemente, cierto; pero, a mi juicio, no lo segundo, pues a través de un disco bien elaborado puede conseguirse una información musical en ocasiones superior a la del propio concierto, aunque sin la emoción y los goces adyacentes de éste. Concierto y disco (o cinta) son, pues, dos hechos o acontecimientos bien distintos y bien diferenciados en base a su gestación y elaboración. Sobre esta base, cuando un purista exclusivista del concierto pregunta: ¿Para qué sirve, pues, el disco?, podríamos responder: PARA DISFRUTAR, para obtener una información musical generalmente muy buena, para conocer y gozar las grandes voces y batutas del pasado, para conocer obras que raramente se interpretan en concierto, o para que un melómano de una aldea de Nepal o de un pueblo castellano, pongamos por ejemplo, pueda disfrutar de los timbres de la Filarmónica de Viena o del modo de interpretar de Maurizio Pollini, o para que un melómano londinense o berlinés con superabundancia de conciertos a su alcance conozca la «forma de hacer» de Beecham o Furtwängler.

Con estas consideraciones no persigo básicamente hacer un panegírico del disco, aunque bien lo merece, como vehículo de cultura y de placer, sino establecer una especie de directriz en torno a lo que de UNA FORMA REALISTA se debe esperar y exigir de un equipo Hi-Fi, sin complicarse la vida ni establecer objetivos irrealizables, dada la verdad del aserto del concierto como «hecho irreplicable» y otras verdades concernientes a las técnicas y procedimientos de elaboración de discos. En mi opinión, con un buen equipo, bien instalado y bien equilibrado, pueden conseguirse básicamente las siguientes cosas:

A) Una reproducción tímbrica casi perfecta en casi toda la gama de voces e instrumentos.



INFINITY: CAJA ACUSTICA QUANTUM LINE, UN MODELO HECHO «A TOPE». NECESITA POTENCIAS DE AMPLIFICACION ENORMES PARA FUNCIONAR CORRECTAMENTE. ABSTENERSE AFICIONADOS POBRES Y HABITANTES DE APARTAMENTOS.

B) Un efecto de masa orquestal correcto, con sus relieves y disección de planos sonoros bien diferenciados y, por su-

puesto, huyendo del famoso «Efecto estéreo ping-pong», que bien poco tiene que ver con la correcta reproducción del sonido. En este asunto resulta vital la colocación correcta de las cajas acústicas; a veces hay que experimentar mucho para obtener resultados felices, pero vale la pena el trabajo, y causa sorpresa las inmensas posibilidades de una caja acústica según su colocación.

C) Una presión sonora (decibelios) correcta y similar a la del programa de origen, incluso en pasajes musicales muy fuertes. Más difícil resulta la reproducción de los pianísimos o pasajes suaves, para lo que es menester que el disco esté muy bien grabado y el equipo ofrezca prestaciones de mucho nivel, sobre todo en lo que respecta al conjunto brazo-cápsula, a la sección preamplificadora y a las cajas acústicas.

Con todo esto a nuestro alcance, una sala de escucha decente (no forzosamente muy grande) y bien acondicionada, y la dosis normal de ilusión, afición y entusiasmo no es difícil ni utópico trasladarse por un rato al Musikverein o a la Academia de Música de Filadelfia, salvo las limitaciones de rigor. De esta manera el JUGUETE-EQUIPO HIFI (no es otra cosa que un juguete, aunque a veces carísimo) se habrá convertido en un vehículo de felicidad y placer incomparables.

SOBRE LA PRIMACIA DE UNOS COMPONENTES SOBRE OTROS

Se ha dicho y recalcado que lo que más influye en el resultado final de un equipo son las cajas acústicas, y que esto es lo más importante y, en ocasiones, que es lo único importante. Creo que esta aseveración es un tanto discutible, pues aunque, evidentemente, los altavoces constituyen el elemento que otorga una mayor personalidad al equipo desde el punto de vista de su identificación, no cabe la menor duda de que una electrónica deficiente, un plato que origine ruidos y vibraciones o una mala combinación brazo-cápsula molestan y perturban infinitamente más que el trabajo de unas cajas acústicas mediocres. No es poco lo que se ha investigado en Alta Fidelidad sobre esta materia, sobre todo en cuestión de amplificadores, y parece haberse llegado al punto en que una especie de dogma esencial a tener en cuenta al componer un equipo es que todos y cada uno de sus

componentes respondan a un nivel mínimo de solvencia. De hecho, un orden de prelación geométrico no puede establecerse, tal vez con la única excepción (y con reservas) de dar primacía al conjunto plato-brazo-cápsula lectora, que es la principal fuente de vibraciones, distorsiones y ruidos que puede sufrir el oyente de un equipo. Nada digamos de lo que puede suponer en un equipo, por sofisticado y bueno que éste sea, una cápsula deficientemente montada, mal alineada en los dos sentidos, horizontal y vertical, o con una presión de lectura insuficiente o excesiva. En estas condiciones todo el equipo fallará o, en el mejor de los casos, no se podrá obtener del mismo un óptimo aprovechamiento.



NAKAMICHI 1000-II. UNA REFERENCIA EN LA MATERIA. CON ESTE APARATO COMENZARON A HACERSE COMPARACIONES ENTRE LAS PLETINAS A «CASSETTE» Y LOS MAGNETOFONOS DE CARRETE ABIERTO.

En lo que concierne al ajuste de presión de la cápsula, resulta absolutamente imprescindible disponer de una balanza de precisión al uso, de las que existen en el mercado, para poder efectuar la medición con la mayor exactitud, toda vez que la mayoría de las escalas graduadas de los brazos casi nunca son exactas, así como tampoco suele resultar nunca exacta la operación de balancear el brazo, que es previa a la operación de ajuste de presión. Normalmente, el ajuste de presión debe realizarse cerca del límite máximo especificado por el fabricante; así, si una cápsula viene especificada para trabajar entre uno y dos gramos, la definición sonora y la fidelidad será mejor ajustando la presión cerca de los dos gramos, o incluso superando éstos; aquí las pruebas auditivas se imponen, hasta conseguir un punto óptimo de lectura que todas las cápsulas tienen, y que hay que llegar a descubrir, aunque esta operación puede comprender algunos días. El trabajo bien vale la pena, y para ello hay que valerse de discos que se conozcan muy bien. Para efectuar estos trascendentales ajustes no hay instrumento mejor que el propio oído o, a lo sumo, con la ayuda de un disco de pruebas.

¿Y qué decir de las electrónicas? Hay miles de amplificadores en el mercado, pero aparatos de esta clase verdaderamente buenos hay muy pocos, y hay que saberlos descubrir. Al margen de especificaciones técnicas, que no sirven de gran cosa, un amplificador debe reunir, a mi juicio, dos cualidades fundamentales: FIDELIDAD Y MUSICALIDAD. Ni la potencia ni el precio son criterios indicativos de la calidad de un amplificador. Para no cometer errores en este terreno es preciso

informarse muy bien previamente, y sobre todo ESCUCHAR y escuchar incesantemente antes de tomar una decisión de compra definitiva, y tener muy en cuenta, y esto lo reitero una vez más, que la sencillez suele ser un índice de calidad. Conozco y he manejado aparatos saturados de teclas, botones y lo que llaman los anglosajones «facilities», que suenan rematadamente mal.

No resulta, pues, sencillo establecer un orden taxativo de prelación de componentes en un equipo Hi-Fi; todos deben tener una calidad aceptable considerados aisladamente, y debe existir asimismo una armonía de conjunto y un equilibrio exacto entre los diferentes elementos de la cadena. Todo esto no significa, naturalmente, que no haya que elegir con el mayor cuidado las cajas acústicas (no abundan, ciertamente, las cajas bien hechas), pero no hay que despreciar el cuidado en la elección correcta del resto de los componentes. Todos, sin excepción, influyen poderosamente en los resultados globales del equipo.

SOBRE EL PRESENTE DE LA ALTA FIDELIDAD EN RELACION CON EL PASADO

El número de aparatos existentes actualmente en el mercado Hi-Fi debe ser, aproximadamente, unas veinte veces mayor de lo que había entre los años 1968-1970. Ha aumentado la afición y ha crecido la demanda en términos asombrosos, y el equipo Hi-Fi se considera ya, sobre todo en países desarrollados, como un elemento más, imprescindible, de los enseres del hogar, haya o no haya afición por la música. Ahora bien, este crecimiento espectacular, ¿ha ido acompañado de un avance en la calidad de los productos en la misma proporción? En mi opinión, la respuesta es negativa, y en algunos casos pienso que se han producido retrocesos, y que algunas marcas, otrora prestigiosas, se han lanzado por el camino de la vulgaridad en aras de la satisfacción de un mercado ya gigantesco; o, en otras pala-



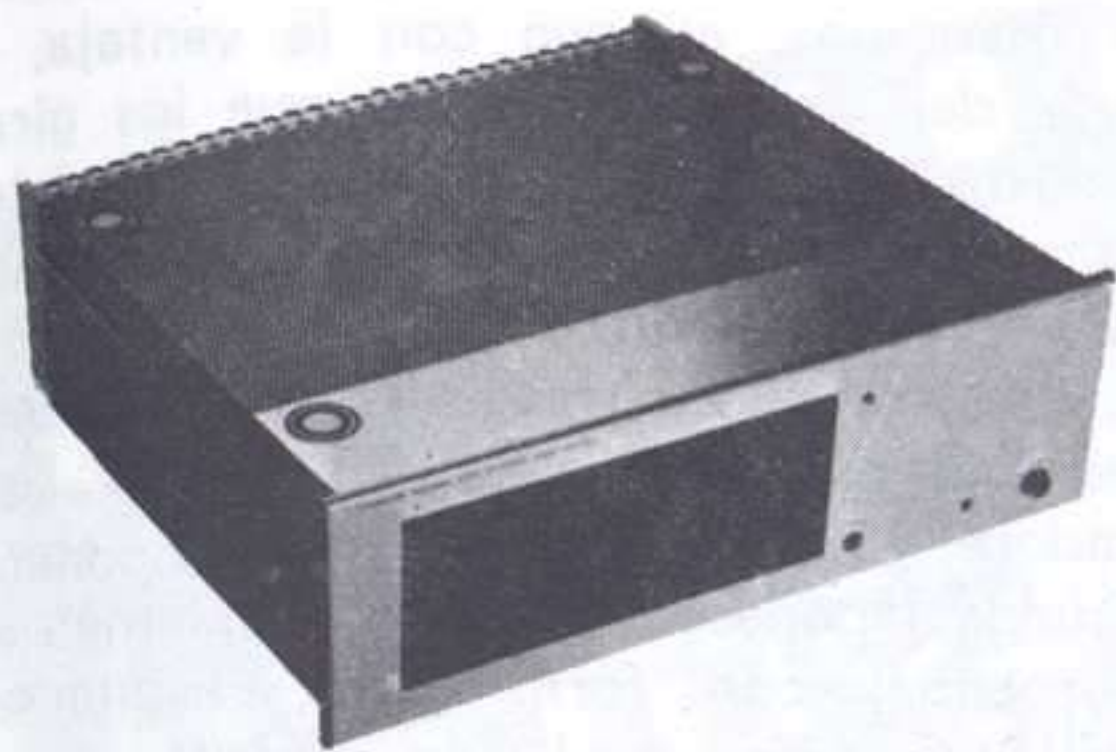
AVIACION Y ALTA FIDELIDAD: CAPSULA ORTOFON. CONCORDE 10: HABILIDAD DE LECTURA MUY ESTIMABLE.



BANG-OLUFSEN. LA MODERNIDAD Y ORIGINALIDAD DE UNOS DISEÑOS FUERA DE LO CORRIENTE.

bras, se ha sacrificado la calidad a la cantidad. Afortunadamente, este fenómeno no ha sido general, y subsisten fabricantes que han mantenido y mantienen líneas de calidad similares o aun mejores que las de antaño.

En otro orden de cosas, algunos tipos de componente Hi-Fi no han mejorado mucho, porque técnicamente no se ha podido, y aquí el ejemplo palmario son las cajas acústicas. Ahí están inalteradas las KLIPSCH, que datan de 1958; las Quad

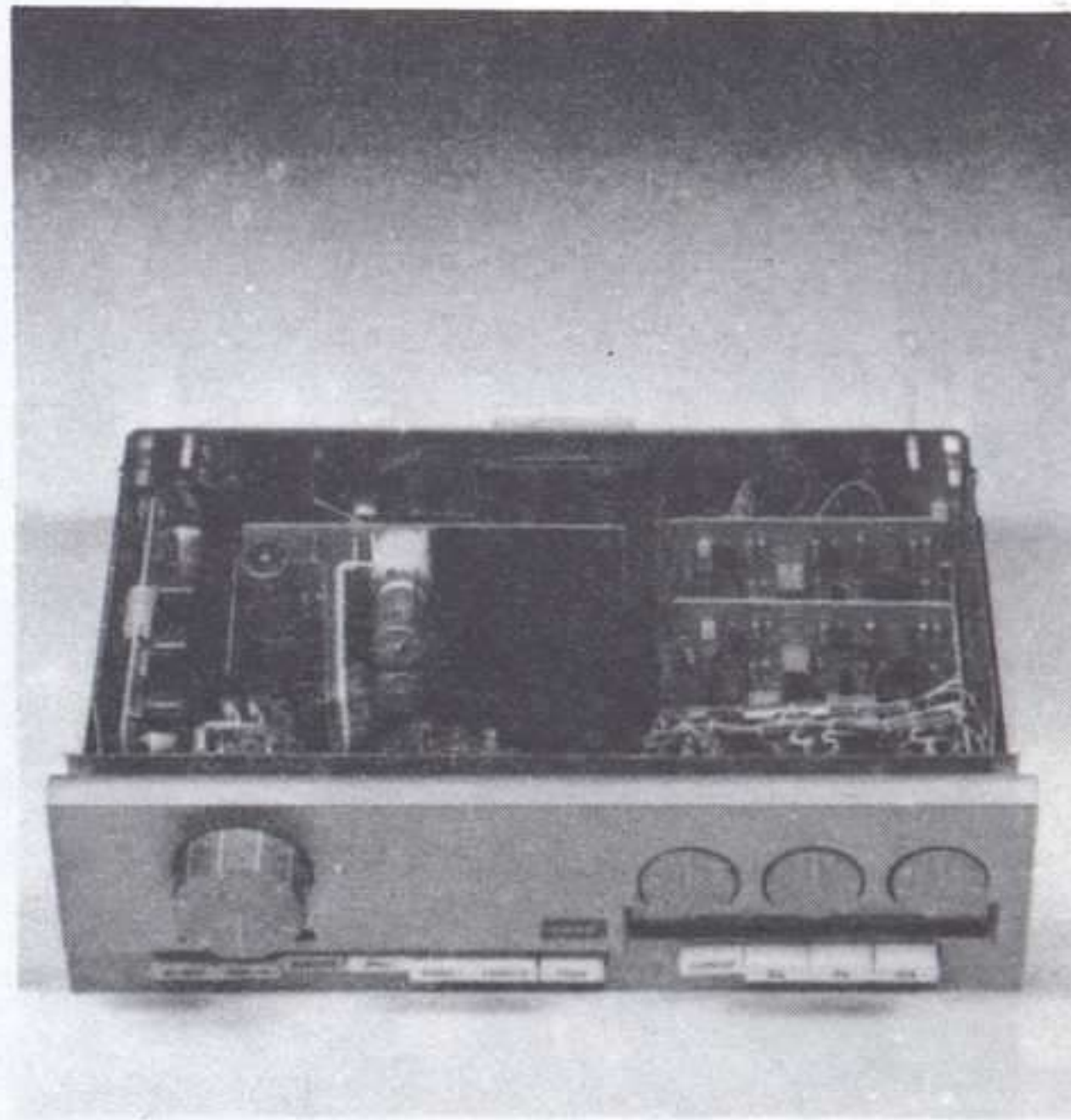


LA ETAPA DE POTENCIA LUXMAN M21 (SERIE PROFESIONAL). UNA DE LAS CIMAS EN LA MATERIA. APARATO TOTALMENTE TRANSISTORIZADO. NECESITA UN PREVIO DE SU CATEGORIA.

Electrostáticas, las antiquísimas (pero formidables) unidades de graves diseñadas por James B. Lansing (fallecido en 1949), y que aún equipan muchas cajas de la prestigiosa firma, y ahí están los audiófilos japoneses, que son legión, a la busca y captura de los tradicionales modelos de Lowther, Tannoy, Vitavox, el ya citado Klipsch, Richard Allan, Radford o aquel gabinete fantástico de JBL denominado «Olympus», que estaba en vigor y muy de moda en la segunda parte de los años sesenta. Claro que todo eso resulta ahora muy caro de fabricar y, por lo tanto, con un mercado potencial bastante reducido. Si pongo estos ejemplos y hago estas referencias es únicamente con el fin de poner de relieve que en el mundillo Hi-Fi hay las marcas «de batalla» (que, naturalmente, son la mayoría) y las marcas «de élite», que, afortunadamente, conservan gran cantidad de adeptos y mantienen la tradición de la Alta Fidelidad de gran clase. No pretendo con todo esto apuntarme a la teoría de que «cualquier tiempo pasado fue mejor», sino, simplemente, intentar demostrar que hay fabricantes a los que resulta muy difícil mejorar sus productos, sencillamente porque comenzaron ya en un nivel muy alto.

Cuando en la segunda mitad de los años sesenta se produce el tránsito de la válvula al transistor en amplificadores, ello fue debido a razones de economía, dimensiones y peso de los aparatos; también un poco de «snobismo» de una nueva tecnología, y al propio tiempo porque empezaron a aparecer en el mercado cajas acústicas necesitadas de grandes potencias. No cabe la menor duda de que con la tecnología del transistor se pueden realizar, y de hecho se fabrican, unidades de gran calidad, pero a base de una cuidadosísima selección de componentes y unos procesos de montaje casi de artesanía (implantación de componentes, cableados per-

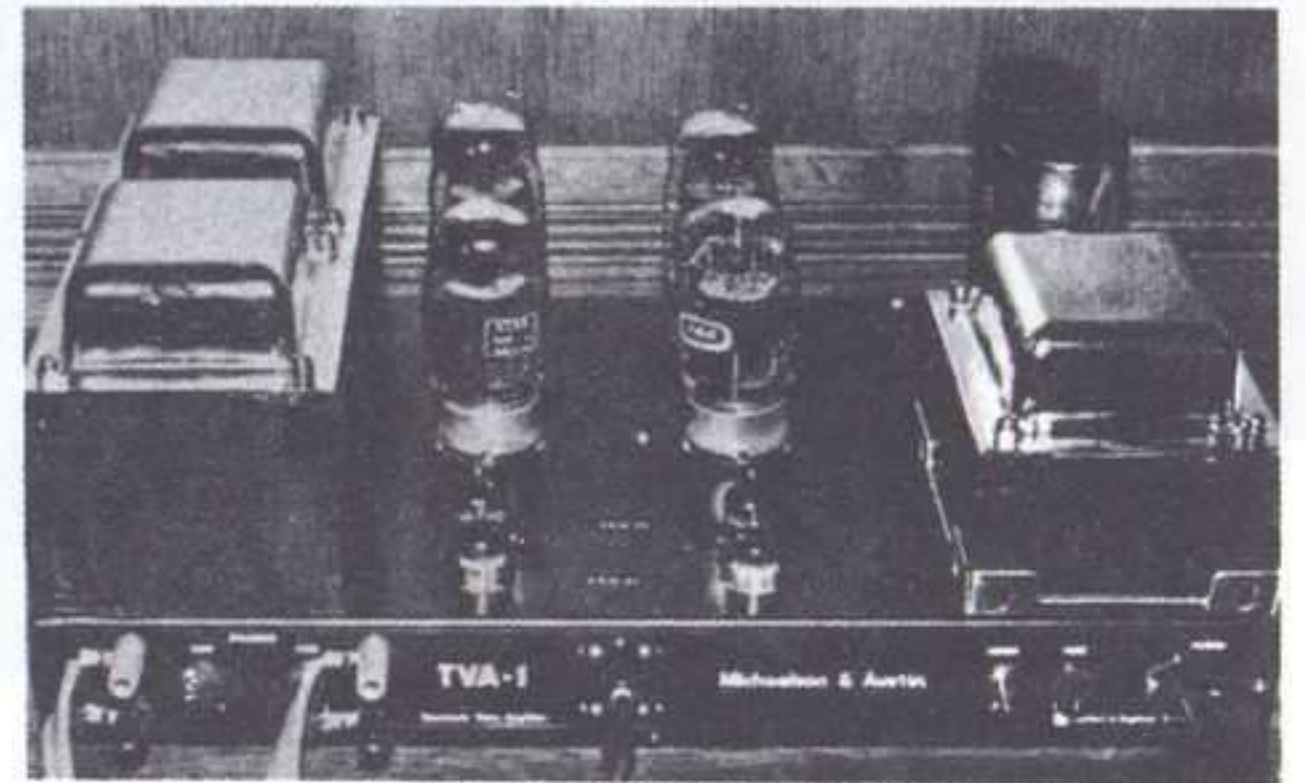
fectos, etc.). Si no se observan estas reglas, y se observan poco, suele producirse el aparato mediocre, o incluso francamente malo, aun cuando la tecnología empleada resulta teóricamente excelente. Seguramente, debido a esta línea de mediocridad general de los amplificadores transistorizados es por lo que ahora se está empezando a hablar de nuevo de las válvulas, lo que, en cierto modo, no deja de ser una excentricidad y una especie de movimiento esotérico. Ciertamente, en algunos aspectos, suavidad de agudos por ejemplo, la válvula supera al transistor; pero estas ventajas marginales no justifican, en mi opinión, un regreso masivo a la tecnología de los años sesenta. El profesor KANEDA, en Japón, ha diseñado, tras unos cinco años de investigaciones, un preamplificador totalmente transistorizado, que está considerado como el mejor, sin discusión, en este tipo de aparatos; no es fácil de conseguir, y solamente puede adquirirse en «Kit». El trabajo de KANEDA no ha consistido en otra cosa que en seleccionar y combinar componentes de la más variada procedencia hasta conseguir una máquina realmente próxima a la perfección.



QUAD 33, UN PREAMPLIFICADOR PARA CUALQUIER LUGAR Y TIEMPO.

Sin embargo, algunos fabricantes han puesto a disposición del público modelos de válvulas; LUXMAN (Japón), AMPLITON (Francia) y MARANTZ, que resucita el legendario modelo 8B (Etapa de potencia). Es un poco la vuelta y la pasión por los coches antiguos. En Japón los audiófilos y maníacos Hi-Fi (Stereo Kichigais) se pelean por la posesión de los Mc-Intosh a válvulas 240 y 275, y se han llegado a pagar sumas por encima del medio millón de pesetas para adquirir el modelo de Mc-Intosh MC-3500, etapa de potencia monoaural a válvulas, que fue fabricada por esta marca en número muy reducido, por puras razones de prestigio, como algunas marcas de coches que al margen del material normal trabajan también algún modelo de fórmula. Además de los modelos citados, y dentro de este curioso fenómeno, están empezando a revalorizarse enormemente los antiguos modelos de válvulas Quad, Radford, Leak, Rogers (todos ellos ingleses), y los magníficos Dynaco, diseñados en su día por David Hafler,

aunque este gran maestro norteamericano de la Alta Fidelidad se dedica en la actualidad exclusivamente a la técnica del transistor, habiendo conseguido un éxito mundial con su combinación Preamplificador Hafler 101 y Etapa de potencia Hafler 200, que constituye una de las mejores combinaciones de amplificación actualmente existentes, empleando métodos muy sencillos, puramente tradicionales y cuidando, eso sí, al máximo el aspecto clave de la cuestión: la bondad del diseño y una óptima selección de componentes.



MICHAELSEN-AUSTIN TVA-1. LAS VALVULAS EN 1980. PRESTACIONES FORMIDABLES PARA UNA SALIDA DE 2 x 70 WATIOS. EL APARATO HA SIDO DISEÑADO Y REALIZADO POR DOS PURISTAS INGLESES DESEOSOS DE REMEMORAR EL PASADO.

Posiblemente, el único terreno en el que realmente se ha avanzado de forma muy considerable en los últimos diez años ha sido en los equipos de cinta y en los conjuntos de lectura de discos. Evidentemente, la década de los setenta ha significado la plena incorporación de la pletina a «cassette» al equipo Hi-Fi; hay algunos aparatos realmente magníficos y, en general, de procedencia nipona (Nakamichi, Teac, Technis, etc.). Con la competencia europea de alto nivel por parte de TANDBERG (Noruega) y NEAL (Gran Bretaña). Parece ser que el actual nivel de algunos aparatos resulta muy difícil de mejorar, y por ello las investigaciones se dirigen ahora más bien a perfeccionar la calidad de las cintas. Es preciso esperar.



KEF 104-AB. UN DISEÑO DE CAJA ACUSTICA YA CLASICO Y DURABLE.



EL AYER Y EL HOY DE THORENS.

En los tiempos pasados, que comentamos, no se tenía la misma conciencia que se tiene ahora de la importancia de la plataforma giradiscos, y ésta era considerada como un elemento más bien inerte, que poco o nada influía en la reproducción musical. Sin embargo, nada más incierto, pues todas las vibraciones, ruidos y accidentes que nazcan en la plataforma se transmiten al brazo; después, naturalmente, a la cápsula, y así sucesivamente, constituyendo una fuente de distorsiones y molestias enorme. El aparato que empezó a «crear conciencia» de este problema fue el famoso giradiscos británico LINN SONDEK, que apareció en el mercado hace unos cuatro o cinco años, y al que, en principio, no se concedió demasiada importancia. Fueron precisas muchas pruebas y experiencias, generalmente de carácter comparativo, para darse cuenta de que existía una diferencia, y que el LINN no introducía la menor perturbación en el resultado final del equipo. Todo es una cuestión de arquitectura interior de la plataforma, soberbiamente estudiada para que el movimiento rotatorio del plato no produzca la menor vibración. Realmente, la salida a los mercados de la LINN pue-

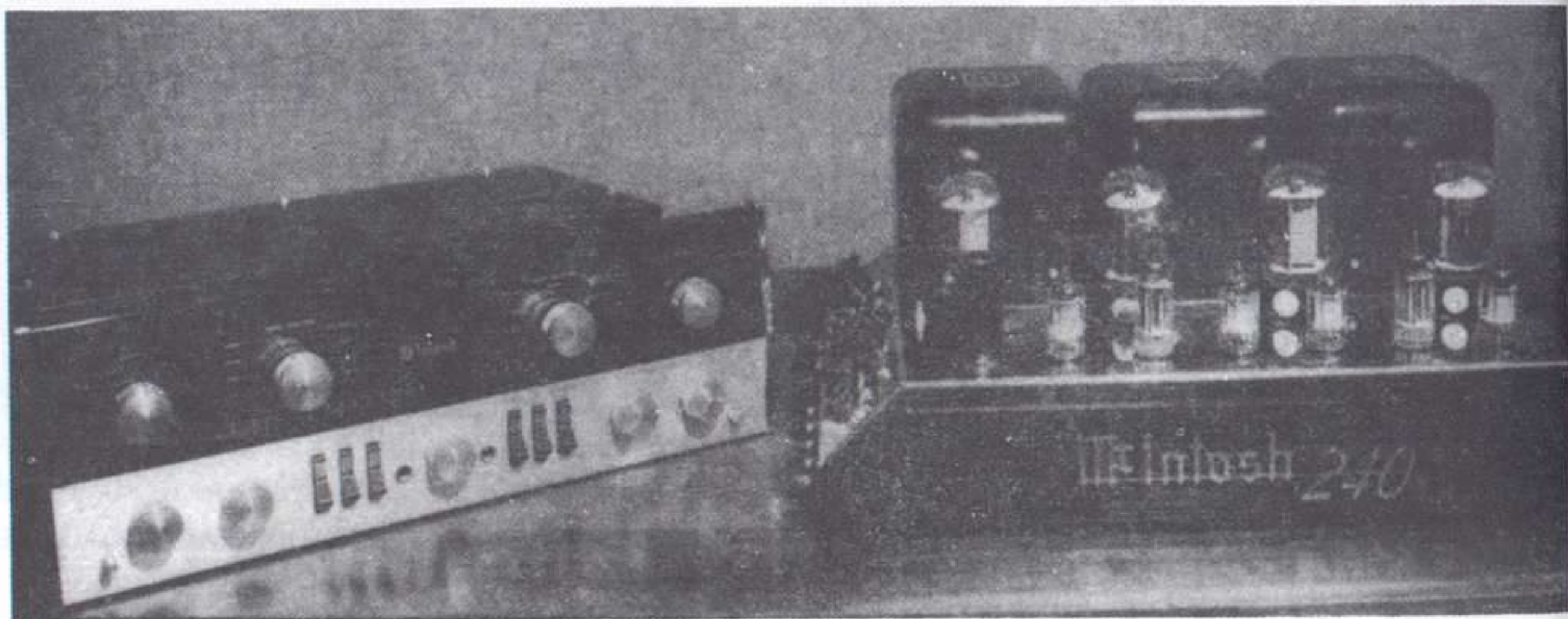
de considerarse como una fecha de importancia en la historia de la evolución de los equipos Hi-Fi. Ya antes, aproximadamente en 1966, THORENS, que ha sido siempre una marca «pionera» en esta materia, lanzó el modelo TD-150, que fue el primero en utilizar el procedimiento de la contraplata suspendida. No se le dio entonces la suficiente importancia a este aparato, que presentaba una innovación y unas ventajas de muchísima importancia, y creo que no se le prestó la debida aten-

ción precisamente por esa actitud, a que aludíamos antes, de considerar que la única misión del plato era darle vueltas al disco a la velocidad requerida.

Ahora ya hay un número relativamente considerable de máquinas que funcionan francamente bien, siendo cada vez más difícil rizar el rizo de la perfección a que se ha llegado en este aspecto.

En cuanto al tema, muy de moda actualmente, del contencioso entre los sistemas de polea y de tracción directa, soy de la opinión de que tanto con uno como con otro se pueden conseguir excelentes resultados, si se diseñan y realizan bien las máquinas, aunque con la ventaja, a favor del sistema-polea, de que los giradiscos suelen salir más baratos. El sistema-polea es más propio de los fabricantes europeos (Linn, Thorens, Ariston, Rega, etc.), y el de tracción directa ha encontrado en Japón sus más dignos realizadores (JVC, Denon, Technics, etc.). Algunos japoneses han seguido el método «europeo», con formidables resultados, caso Stax y Kenwood, por ejemplo.

En brazos y cápsulas también estamos mejor ahora que hace diez años, en cantidad y en calidad; los equipos de lectura son mucho más perfectos y avanzados, y se ha desplegado una tecnología de alto porte para conseguir descifrar con la mayor exactitud ese intrincado mundo de problemas que es el surco de un disco, pero que a su vez encierra grandes tesoros musicales que es preciso descubrir y disfrutar.



CAMPEONES EN LOS AÑOS SESENTA: EL PREAMPLIFICADOR C-22 Y LA ETAPA DE POTENCIA MC-240 DE Mc-INTOSH. SIGUEN FUNCIONANDO EN LA ACTUALIDAD MARAVILLOSAMENTE. COMO PUEDE VERSE, LA PRESENTACION DEL PREVIO ES DE LAS QUE NO PASAN DE MODA.

POLCAR 1981

CATALOGO GENERAL ESPAÑOL DE DISCOS, «CASSETTES» Y CARTUCHOS DE
MUSICA CLASICA

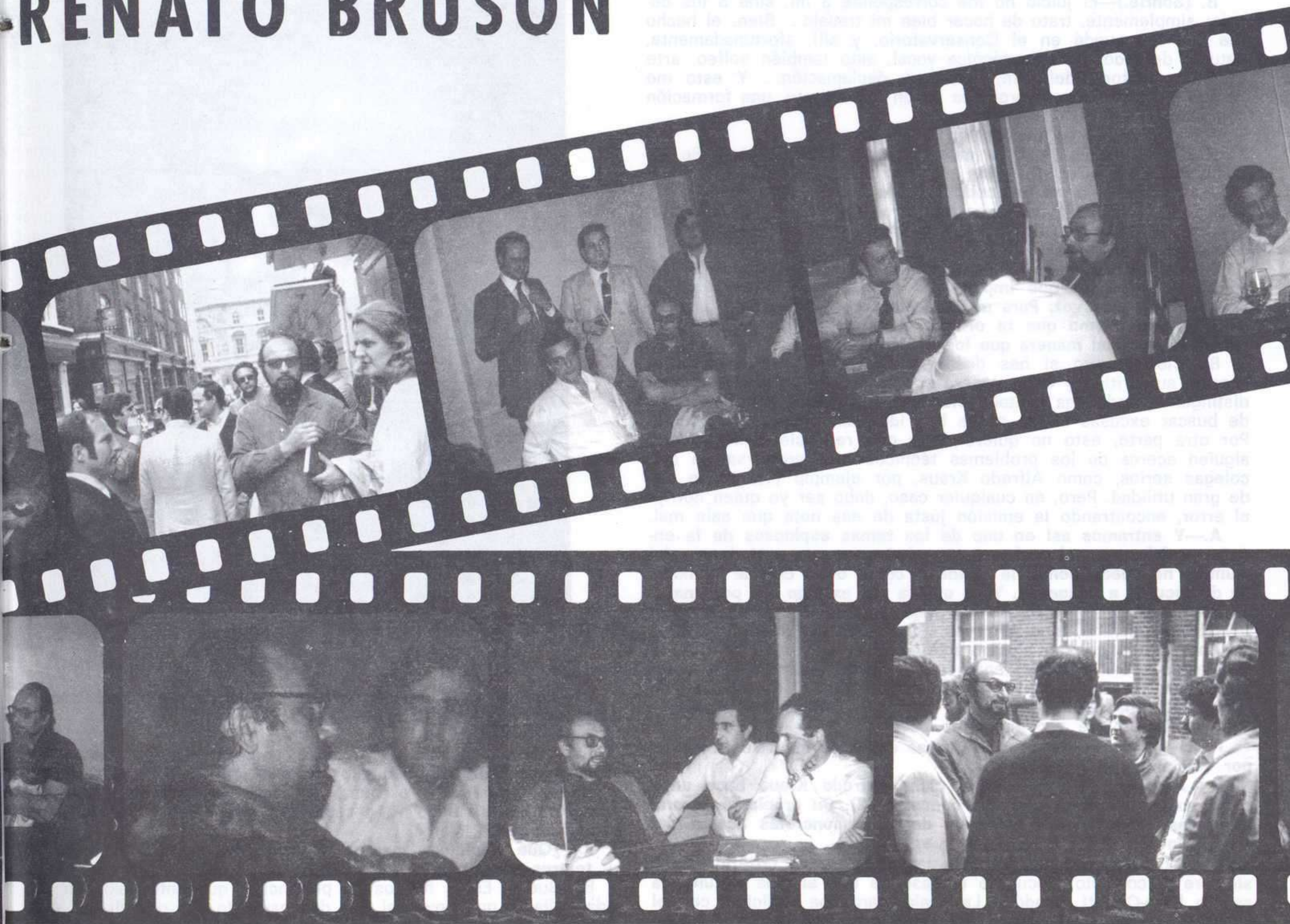
P. V. P.: 700 ptas.

Para reserva de pedidos:

RITMO - Virgen de Aránzazu, 41. - Teléfono 734 69 37 - MADRID - 34

ENTREVISTA CON:

RENATO BRUSON



Ciertamente dio mucho de sí, informativamente, el viaje a Londres que RITMO organizó en junio de 1979: la «Música en vivo» del número 494, la entrevista a Kiri Te Kanawa (publicada hace un mes) y ésta con Renato Bruson, que al ver ahora la luz no ha perdido nada de su actualidad durante el tiempo que ha tenido que aguardar turno.

Aunque su carrera ya no es corta, Bruson aparece hoy como una —si no la más destacada— de las grandes «novedades» de la lírica italiana en los últimos años. Se trata de un artista «serio» —expresión que él mismo utiliza a lo largo de la charla—, que ha ido dando los pasos precisos en el momento justo. Su posición ante el canto y las estructuras comerciales de la música recuerda el estilo profesional de Alfredo Kraus, con quien tiene evidentes afinidades y comparte amistad y admiración, como bien pudimos comprobar en el transcurso de la entrevista propiamente dicha y en otros actos menos «formales». La rara estirpe de estos profesionales-artistas tarda en «llegar», en penetrar en la ciudadela de la gloria y de la fama; pero cuando lo consiguen se instalan en ella por mucho tiempo. En la carrera «assai sostenuto» de Bruson, la reveladora función televisada del Don Carlo de Abbado ha supuesto, indudablemente, que el barítono haya acertado etapas en su ascenso, mas sin romper el ritmo de su marcha. Bruson no ha devenido en «divo». Sencillamente, ha logrado hacer valer internacionalmente su gran calidad un poco antes y sin traicionar sus convicciones.

Renato Bruson es conocido en España hace ya casi diez años, aunque, por el momento, ha limitado su acción a Barcelona, Oviedo y Bilbao. En septiembre de 1979 volvió a cantar en los Festivales de ambas capitales norteñas. Es muy de desear que los públicos de Madrid, Las Palmas, Valencia y otras ciudades de nuestra pobre geografía operística disfruten pronto el depurado arte de este auténtico barítono lírico.

B.: Renato Bruson.
A.: Roberto Andrade.
P.: Fernando Peregrín.
P. A.: Pérez de Arteaga.

A.—Para empezar, queríamos que nos hablases acerca de cuándo y cómo empezó a interesarte la música. ¿Hubo antecedentes familiares?

B.—Yo nací cerca de Padova, en la campiña italiana. Como éramos gente de campo, y además mi infancia coincidió con la segunda guerra mundial, yo no podía ir al teatro ni nada por el estilo. Tampoco hubo antecedentes familiares, aunque mi madre era muy apasionada por el canto —en general, no sólo de la ópera— y yo canté siempre, desde muy niño. Las condiciones, como veis, no eran favorables. Mis primeros recuerdos operísticos se remontan al año mil novecientos cincuenta, cuando, coincidiendo con el cincuentenario de la muerte de Verdi, la Radio Italiana retransmitió un *Nabucco* que yo escuché con el párroco del lugar, gran apasionado de la lírica, que me prestaba partituras y libros para satisfacer mi inquietud y que me llevó consigo un verano a ver *La Gioconda*, que programaban en la Arena de Verona... No recuerdo muy bien el reparto, aunque creo que cantaban Gianni Poggi, Aldo Protti y Giulio Neri. Esta fue la primera ópera que vi.

P. A.—¿Y qué impresión te hizo la Arena?

B.—Muy grande, claro. Tendría yo unos quince años y, la verdad, ninguna intención —ni posibilidades económicas— de dedicarme al canto. En casa me orientaban hacia un empleo seguro, y por ello comencé a estudiar en el Instituto Técnico, y al terminar

hube de cumplir el servicio militar. Pero ya por esa época la gente que me oía cantar me animaba por ese camino.

A.—¿Conocías ya la técnica musical?

B.—El sacerdote de quien os he hablado me había enseñado los rudimentos de solfeo y a tocar algo el órgano. Con ese pequeño bagaje y a la espera de un trabajo «serio» fui al Conservatorio a hacer una audición, pero poco convencido de llegar...

A.—A ser el barítono que hoy eres.

B. (Sonríe.)—El juicio no me corresponde a mí, sino a los demás; simplemente, trato de hacer bien mi trabajo... Bien: el hecho fue que me quedé en el Conservatorio, y allí, afortunadamente, estudié de todo, no sólo técnica vocal, sino también solfeo, arte escénico, historia del arte, literatura, declamación... Y esto me parece importantísimo, porque te da un buen gusto, una formación completa.

A.—¿Quién fue tu maestro en lo vocal?

B.—Sólo tuve una, que ha muerto hace un par de años. Se llamaba Elena Fava-Ceriatì, y fue para mí una madre espiritual... y financiera: no sólo no me cobraba unas clases que yo no podía pagar, sino que me ayudaba en mis otros gastos. Tras estos estudios en el Conservatorio de Padova, gané luego el premio en el Concurso de Spoleto...

P.—Perdona, pero antes de seguir con el desarrollo de tu carrera querría saber qué importancia atribuyes al maestro en la formación de una voz. Para mí está claro que necesitas a alguien exterior a ti mismo que te oriente, pues es claro que tú no te escuchas de igual manera que los demás pueden hacerlo.

B.—Cierto; pero si has desarrollado suficientemente bien el sentido autocrítico y eres sincero contigo mismo, siempre puedes distinguir cuándo has cantado bien o mal. Muchos artistas tratan de buscar excusas si las cosas han ido mal, pero eso es tonto. Por otra parte, esto no quiere decir que renuncie a hablar con alguien acerca de los problemas técnicos: una conversación con colegas serios, como Alfredo Kraus, por ejemplo (1), puede ser de gran utilidad. Pero, en cualquier caso, debo ser yo quien corrija el error, encontrando la emisión justa de esa nota que sale mal.

A.—Y entramos así en uno de los temas espinosos de la enseñanza del canto: el profesor, que obviamente no está dentro del alumno, no puede señalarle dónde o cómo debe colocar la nota: ha de recurrir a imágenes. Y es que la voz es algo tan personal...

B.—De acuerdo. Pero aún hay más: yo afirmo que no hace el maestro al alumno, sino al revés. Si el maestro tiene la fortuna de encontrarse con un alumno inteligente y una voz como la de —digamos— Del Mónaco, entonces se hace célebre, pasa a ser el maestro de ese cantante. Mi opinión es que el maestro puede hacer poco más que enseñar a respirar, a colocar las vocales... Y lo cierto es que eso ya no es poco.

P. A.—Es cierto que pueden citarse casos de maestros famosos por sus alumnos.

A.—Algo de esto nos había dicho Alfredo Kraus hace unos años, en la entrevista que nos concedió (2). Su propia profesora, Mercedes Llopart, tenía ideas no del todo concretas acerca del repertorio que mejor convenía a la voz de él.

B.—También los maestros son pasionales, y su criterio no es siempre el correcto. Recuerdo el caso de una alumna a quien la señora Fava-Ceriatì mandó a La Scala, para una audición, con el «Pace, mio Dio» de **La Forza del Destino**. En mi opinión, aquella muchacha no debía haber pasado de «Mimí». Y así se lo hice saber a mi maestra: le reñí por eso. Y, lamentablemente, la audición no resultó buena.

A.—Recapitulando, si en todo aprendizaje de una disciplina hay siempre un largo capítulo de autodidactismo, en el canto, más aún.

B.—De acuerdo.

A.—Pero siempre hace falta una dirección, sobre todo durante los primeros pasos.

B.—También de acuerdo. El problema clave es la respiración. Una vez resuelto, ya está todo encauzado: la voz sale sola, como al hablar. Sólo queda aprender a colocar ciertos sonidos, y poco más.

A.—¿Y a la hora de estudiar un nuevo papel?

B.—Yo lo hago por cuenta mía, aunque luego necesite a un repasador para la puesta a punto.

P.—Volviendo a tu carrera, habíamos quedado en Spoleto...

B.—En efecto, gané el Concurso Sperimentale di Spoleto en mil novecientos sesenta y uno, con el papel del «Conde Luna», del **Trovador**. Luego vinieron cuatro años de perfeccionamiento en Roma, preparando ocho óperas con un maestro. Durante este período sólo hacía en público repertorio de cámara. De hecho, mi maestra había sido «concertista», cantante de «lied» y canción; y ella me transmitió ese gusto, pues durante los cinco años que pasé estudiando con ella sólo hice canción clásica italiana (aunque ya sabéis que la mayoría de ellas son, de hecho, arias de ópera). Quiero decir que durante esos años no estudié el repertorio que hoy día me es habitual. Y la verdad es que no me arrepiento en absoluto: esas melodías educan el gusto y enseñan a cantar. Creo que deberían ser la base del aprendizaje de todo futuro artista.

(1) Alfredo Kraus se hallaba presente en el lugar donde se desarrolló la entrevista.

(2) Véase RITMO número 479, marzo de 1978.



RENATO BRUSON, UNA —SI NO LA MAS DESTACADA— DE LAS «NOVEDADES» DE

A.—Por supuesto, te refieres a las arias de Carissimi, Caccini, Alessandro Scarlatti, Caldara...

P.—Incluso Mozart.

B.—Cierto: todos ellos. Y pienso, además, que estas arias clásicas pueden servir de remedio en época de crisis vocal. Son convenientes tanto desde el punto de vista técnico como desde el interpretativo, si luego va a cantarse el repertorio tradicional de Bellini, Donizetti, Verdi.

P.—¿Qué opinión te merece la formación que puede adquirirse en teatros de provincias?

B.—Buena. Estos teatros de provincias, que antes existían por toda Italia (y que hoy casi han desaparecido por dificultades económicas), daban a los jóvenes una buena posibilidad de madurar. Hoy día, lo mejor que le puede pasar a una voz joven es marcharse a Alemania y rodarse allí paulatinamente; de otro modo, si se queda en Italia y despunta, comenzará a hacer el gran repertorio en los grandes teatros y se quemará por falta de base, de madurez. Hablo de Italia, pero me figuro que esto puede generalizarse.

A.—No faltará incluso un barítono que debute con Rigoletto, que debe ser culminación y no inicio de carrera.

B.—Lo importante no es tanto que la obra elegida sea equivocada cuanto el saber aprender de los propios errores. Por ejemplo, yo recuerdo haber cantado los papeles baritoniales de **Aida**, **Carmen** y **Cavalleria**, que no me van en absoluto. Y no los he vuelto a hacer.

P.—Volviendo a Italia, yo creo que hoy día es más fácil para una voz joven debutar en La Scala, haciendo las últimas representaciones, por ejemplo, que en un teatro de provincia.

B.—Cierto. Pero también existe el problema de que todos creen demasiado pronto haber llegado a la meta, a ser Caruso o Callas. Pienso que a muchos jóvenes les falta humildad, tan necesaria para hacer las cosas en serio. Y nunca falta quien les calienta la cabeza y...

P. A.—Teresa Berganza me dijo en cierta ocasión que en la carrera de casi todos los cantantes siempre aparece un director, un pianista..., alguien que se fija en ti y condiciona e impulsa el desarrollo de ésta.

B.—Pues no ha sido ése mi caso. No he tenido nunca mentor ni padrino: siempre he trabajado seriamente, pero solo; y así lo continúo haciendo.

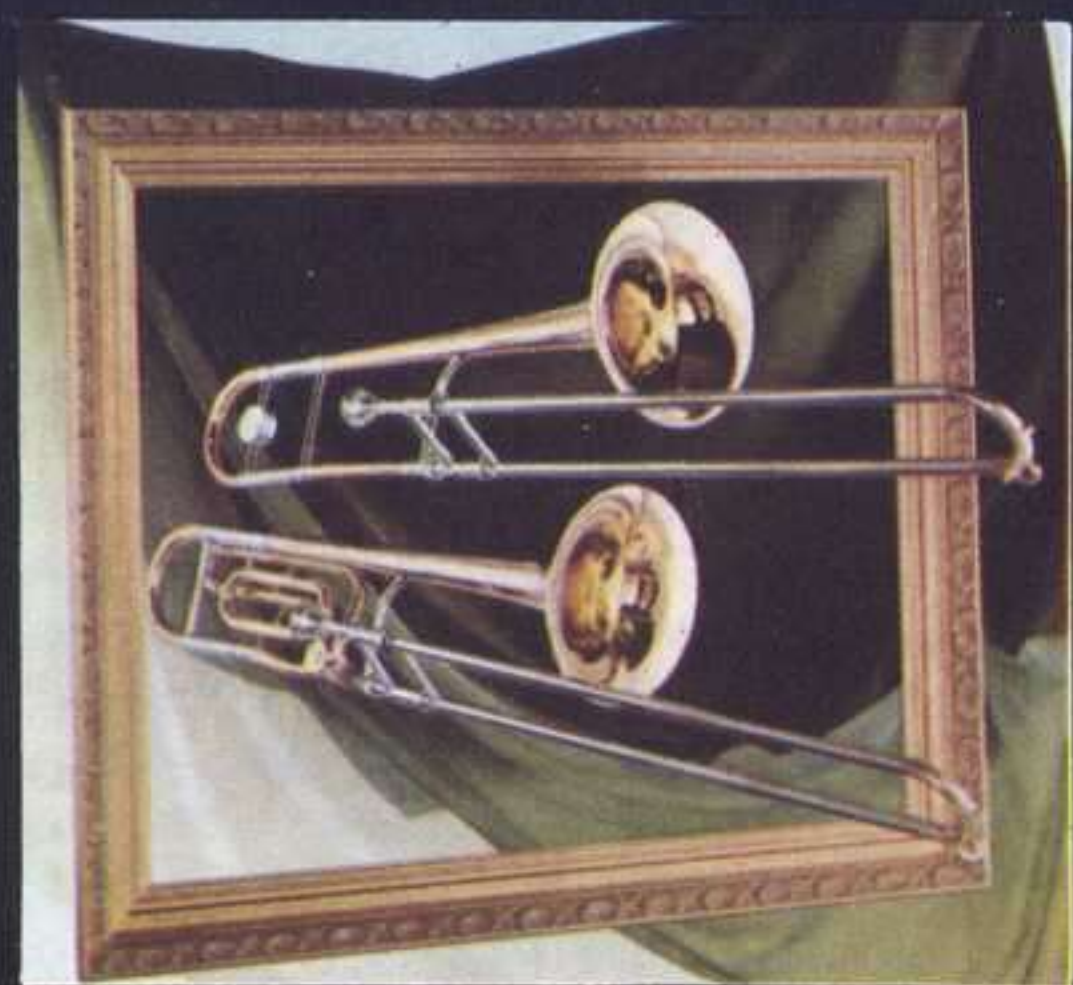
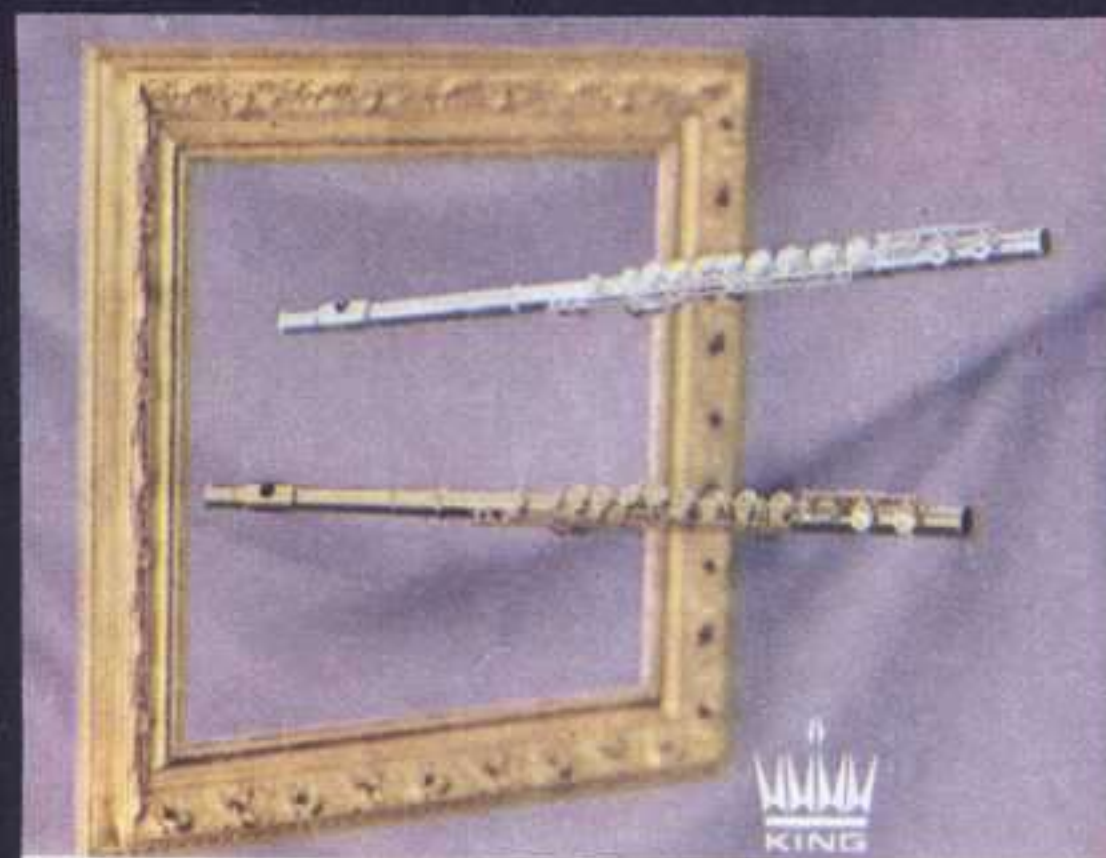
P. A.—Quizá no me he expresado bien: no quería hablar de un «padrino», en el mal sentido...

B.—Sí, sí: entendido. Pero a mí no me ha sucedido aún. Esperemos... (Sonríe.)

A.—Se te ve muy seguro de ti mismo.

¡FABULOSO
SONIDO!
SON
INSTRUMENTOS


KING®



La mayor gama de instrumentos
para banda y orquesta

DE VENTA EN LOS PRINCIPALES ESTABLECIMIENTOS

IMPORTADOS DE ESTADOS UNIDOS POR:

Garijo
INSTRUMENTOS
MUSICALES

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

B.—Sin duda. Ya os dije que cuando algo me ha salido mal, nunca trato de justificarme, sino de encontrar las razones, por más que esté claro que no todo se puede hacer bien.

P. A.—Volviendo a tu carrera, ¿cuáles fueron tus primeras experiencias teatrales tras los años de Roma?

B.—Comencé, en mil novecientos sesenta y cinco, en Amsterdam, Bruselas, Luxemburgo..., dando unos recitales. Luego Italia, en pequeños teatros, como el de Bari. Más tarde viajé a Sudáfrica. El acontecimiento más importante de esos años fue **La Forza del Destino**, que inauguró la temporada de Parma, en mil novecientos sesenta y siete, con Corelli. Ya sabéis que en el mundo operístico **La Forza** tiene fama de traer mala suerte; bueno, pues a mí me la dio muy buena: gracias a ella debuté, en mil novecientos sesenta y ocho, en el Metropolitan de Nueva York, con **Lucia y Trovador**. A la vuelta continué haciendo teatros de Italia.

A.—En España ha empezado a sonar fuerte tu nombre a partir del célebre Don Carlos de La Scala, en mil novecientos setenta y ocho. O, a lo mejor, tal vez antes; ciertamente en nuestro país no es fácil seguir al día las carreras de los artistas.

P.—Sin duda aquel Don Carlos de La Scala fue tu consagración internacional.

B.—En efecto. Y, en cierto modo, todo obedeció a una casualidad, porque sin aquel conflicto que organizó Karajan, yo no hubiera aparecido en La Scala el año del Bicentenario del Teatro: no me habían llamado; creo que fui el único cantante italiano con el que no se contó... (Sonríe.) Por ello aprovecho una vez más para dar las gracias a Karajan que, indudablemente, hizo posible el lanzamiento internacional de mi carrera (3).

P.—Recuerdo haber escrito sobre aquella función memorable, y creo que tu éxito fue el mayor de todo el reparto.

A.—Y eso que todos tus compañeros eran de la talla de Margaret Price, Domingo, Obraztsova, Nesterenko... Fue, para mí, una verdadera sorpresa: apenas si te había escuchado cantar otra vez, y tu actuación me pareció la más completa.

B.—También el azar jugó un papel importante en mi primera actuación en España. Para las temporadas de ópera de Bilbao y Oviedo estaba contratado Gian Giacomo Guelfi, pero en la **Carmen** de Bilbao le silbaron, y ya no fue a Oviedo; entonces me llamaron a mí. El «Gerard» de **Andrea Chénier** me va muy bien, pero «Escamillo» no lo he vuelto a cantar. Más tarde, como ya os he dicho, actué en el Liceo, pero no he vuelto a España porque siempre que me llaman lo hacen a última hora, cuando ya tengo un programa muy empeñado para varios años (4).

P.—¿Cuántas funciones de ópera cantas al año?

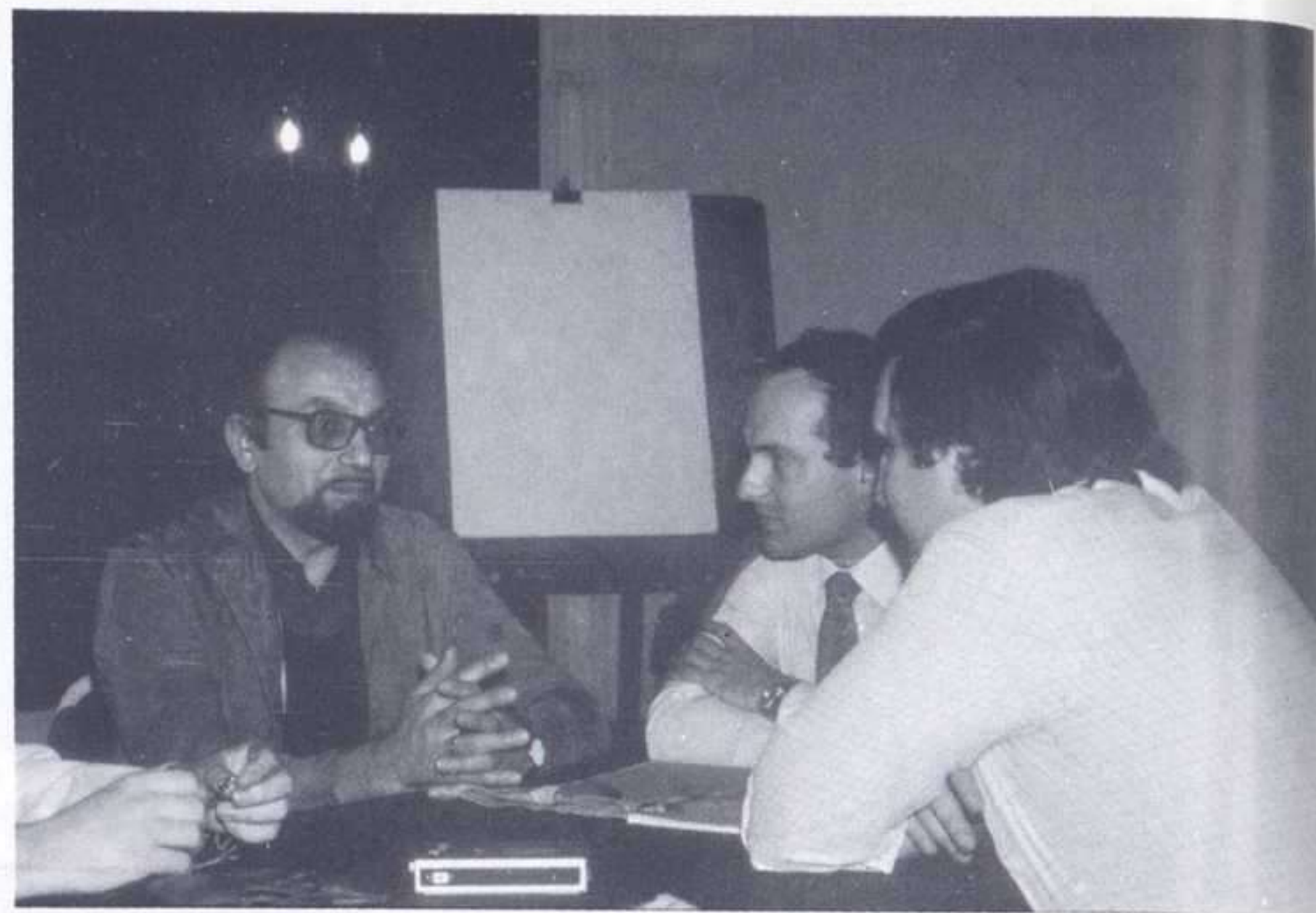
B.—Unas ochenta u ochenta y cinco. Además de ellas, algún concierto en un club de amigos de la lírica, en «petit comité», y las grabaciones de discos.

P. A.—Precisamente, de este tema quería hablar. En la práctica, tu carrera discográfica comienza a partir del tan citado Don Carlos de La Scala. ¿Por qué en los diez años anteriores no hiciste nada? ¿No es una pena?

G.—Mira: el mundo de la discografía es una mafia. (Carcajada general.) Sí, creedme. Esto tiene una explicación muy clara. La mayoría de mis colegas que han entrado en este mundo temen perder su puesto si no aceptan todo lo que se les ofrece. Así es

(3) Este sucedido al que se refiere Bruson consistió en lo siguiente. Se había previsto la retransmisión vía Mundovisión de la noche inaugural de la temporada «scaligera» 1977-78, correspondiente al 7 de diciembre de 1977: Don Carlos, de Verdi, en versión íntegra y con un fabuloso reparto, en el que Abbado dirigía a Freni, Carreras, Ghiaurov y Cappuccilli. Enterada de tal proyecto la cadena UNITEL, de Munich, hizo valer sus derechos adquiridos previamente sobre los cantantes citados para una futura producción en Televisión de dicha ópera, dirigida por Karajan, e impidió la retransmisión prevista, que hubo de posponerse al 7 de enero, en la que, en sustitución de los cuatro artistas citados, cantaron M. Price, Domingo, Nesterenko y Bruson. Ver RITMO, número 481.

(4) No obstante lo dicho aquí (junio de 1979), Bruson ha vuelto a Bilbao y Oviedo el pasado septiembre; al parecer, está contratado para el Festival de la A. B. A. O. de 1981.



UN MOMENTO DE LA ENTREVISTA.

que lo graban todo (Subraya.) y están... ¿cómo diría?... «inflacionados». (Otra vez risas.) Por mi parte, os tomo como testigos (Serio ya.) de un juramento: no repetiré yo ese error; sólo grabaré aquello que crea poder hacer bien.

P. A.—Sin embargo, tú también empiezas ahora a dar ciertas muestras de «inflación»...

B.—Cierto. Parece que empiezo a hacer algo... pero no me forjo muchas ilusiones: realmente, es difícil entrar en el mundo del disco. Creo que muchos de los artistas son accionistas de las propias casas discográficas. Y, además, siempre están al acecho, de modo que... (Risas de nuevo.)

P. A.—Tu caso de tardanza no es único. Cappuccilli, por ejemplo, también ha empezado a grabar muy tarde.

A.—Recuerda que está en la segunda Gioconda de Callas, de mil novecientos cincuenta y nueve.

P. A.—Me refería más bien a su entrada en los grandes consorcios...

B.—... Donde no querría yo entrar. (Sonriente.)

P. A.—Pero desde donde, de hecho, te llaman.

B.—Cierto. Y yo acudo, pero limitándome estrictamente a hacer lo que debo y sin formar parte del grupo, sin comprometerme.

P. A.—No aceptarías entonces un contrato exclusivo con una casa.

B.—Así es. Ya me han llamado DG, Philips, EMI y Decca. Tengo contratos, no contrato. (Subraya.) Para DG están previstas las grabaciones de **Luisa Miller**, con Ricciarelli, Domingo y Maazel; **Bohème**, con Cotrubas, Domingo y Kleiber; para mil novecientos ochenta y dos, **Falstaff** con Giulini, y, finalmente, **Los cuentos de Hoffmann**, con Domingo y Kleiber. Los planes de EMI incluyen una **Traviata** con Scotto, Kraus y Muti, y unas **Vísperas sicilianas** con Carreras para el ochenta y dos (5).

P. A.—No estarás en «los circuitos», pero has entrado en el mundo del disco cañoneando. (Risas.)

B.—Sí, pero conservando la capacidad de decir no, y haciendo los papeles protagonistas que a mí me gustan. Mirad: todavía conservo un telegrama de la RCA en que me ofrecían colaborar en la grabación de **Andrea Chénier**... haciendo de «Rouché» (6). Mi respuesta fue negativa, porque acostumbro a hacer primeras partes. Algo semejante es lo que me ha pasado en La Scala. Hace ya muchos años me ofrecieron «debutar», pero no en las primeras funciones, sino en las últimas, como sustituto. Y no quise entrar hasta hacerlo por la puerta grande, como en la oportunidad del **Don Carlos**.

A.—Volvamos, por favor, al tema de la técnica. En concreto, al del registro agudo. Esas cuatro o cinco últimas notas de la gama baritonal, del «Mi bemol» al «Sol» o «La bemol», son algo que muy pocas voces tienen ya bien colocado «de natura»: es un algo más que debe añadirse a la voz—digamos—natural.

B.—Para mí, si no hay que dar agudos, mejor. (Se ríe.) Muchas veces el agudo se transforma en un recurso para la galería, si llega a considerársele un fin en sí mismo.

A.—No me refiero a eso; lo que quiero es conocer tu opinión acerca del asunto del «paso» de la voz, de cómo has resuelto tú este problema de centrar y colocar correctamente esas dos o tres notas que sirven de puente entre el registro central de la voz y el agudo.

B.—Sinceramente, os diré que yo trabajé mi voz sin tener noción de la existencia de ese problema del «paso», del que oí hablar por primera vez, hacia mil novecientos setenta y dos, a unos colegas. Y no niego que exista esa zona de «paso»; pero yo no la siento como tal, no soy consciente de su existencia.

(5) Esta entrevista se realizó, en junio de 1979, en Londres, poco antes de las funciones de **Luisa Miller** que, dirigidas por Maazel, dieron lugar a la grabación indicada. También es ya una realidad la mencionada **Traviata**. No así **La Bohème**, suspendida «sine die».

(6) Se refiere a la versión de Domingo, Scotto y Milnes, dirigida por Lovine.



RENATO BRUSON, CON ALFREDO KRAUS, COLEGA CON QUIEN COMPARTI AMISTAD Y ADMIRACION

A.—El propio Kraus, durante la entrevista antes citada, nos dio una respuesta similar, tras de insistir nosotros en el tema. También él se declaró inconsciente de hacer algo especial con esas de la llamada «zona de paso», sin por ello negar su existencia.

B.—Yo pienso que el ideal de la «impostación» de una voz es que sea uniforme a lo largo de toda su extensión. Ciertamente, para el agudo hay que buscar un sonido más vibrante, más «squillante», lo que hace necesario un cierto cambio de posición: la voz se emite más «cubierta». Tal vez sea esto lo que se quiere significar cuando se habla del paso. Personalmente, no soy consciente de buscar una emisión radicalmente distinta; tal vez por esto, a veces, no me salen bien los agudos. (Sonríe.)

A.—Pasemos entonces a otro tipo de problemas. ¿Cómo te planteas el aprendizaje de un nuevo papel? Me refiero no sólo a «colocar» en la voz, sino, y sobre todo, al aspecto estilístico: ¿cómo diferenciar un papel donizettiano de uno verdiano o pucciniano?

B.—Esta diferenciación estilística se desprende de la propia escritura. Claro es que uno ha de tener el gusto desarrollado para saber captar esos rasgos diferenciales. En concreto, ahora debo aprender dos nuevos personajes: «Falstaff» y «Don Giovanni». Lo primero que hago es documentarme históricamente acerca de ellos.

P.—En esta primera fase, o en las posteriores, ¿escuchas alguna grabación?

B.—No. Nunca. Eso puede llevar a la imitación de ciertos sonidos, lo que no es nada conveniente desde ningún punto de vista.

P.—¿Ni siquiera para captar el ambiente de la ópera?

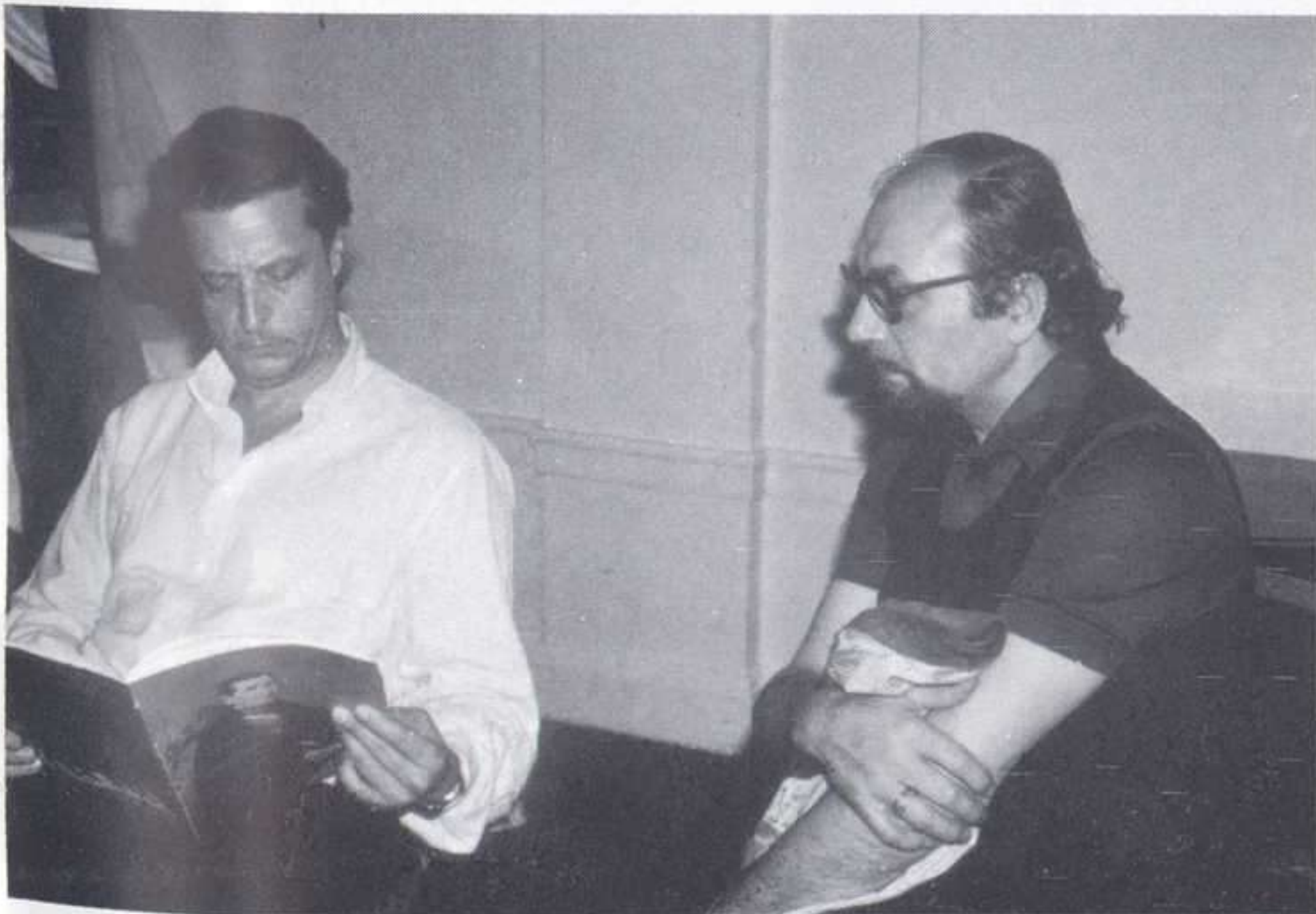
B.—Ni aun entonces. La ambientación se consigue durante los ensayos. Como os decía, tras la documentación histórica, estudio la partitura por cuenta mía, leyendo además todas las indicaciones del autor y la novela o drama en que se basa la ópera. Esto me parece muy importante, porque no siempre el argumento de la ópera y el original coinciden. Tomemos, por ejemplo, el *Macbeth* de Verdi. Sin duda, hay que conocer la obra shakesperiana para apreciar la enorme diferencia entre ambos. Varios críticos me han censurado alguna vez por hacer un «Macbeth» excesivamente bueno, según ellos, no suficientemente malvado. Pero yo sostengo que el «Macbeth» de Verdi no es malvado; de otro modo, no cantaría un aria como «Pietà, rispetto, amore». Para mí, él es bueno de ánimo, pero está siempre empujado por ella hacia el mal, lo que le causa continuos remordimientos, temores e inseguridades: trata en todo momento de agarrarse a algo seguro, consulta a las brujas. Y, en cambio, en Shakespeare es malvado... Después de este trabajo previo estudio ya musicalmente la partitura, la repaso con un buen maestro, la pongo a punto y ya estoy listo para los ensayos, en los que se termina de ambientar el personaje.

P.—Por supuesto, das gran importancia al trabajo en el seno de una buena compañía, tanto en lo vocal como en lo escénico.

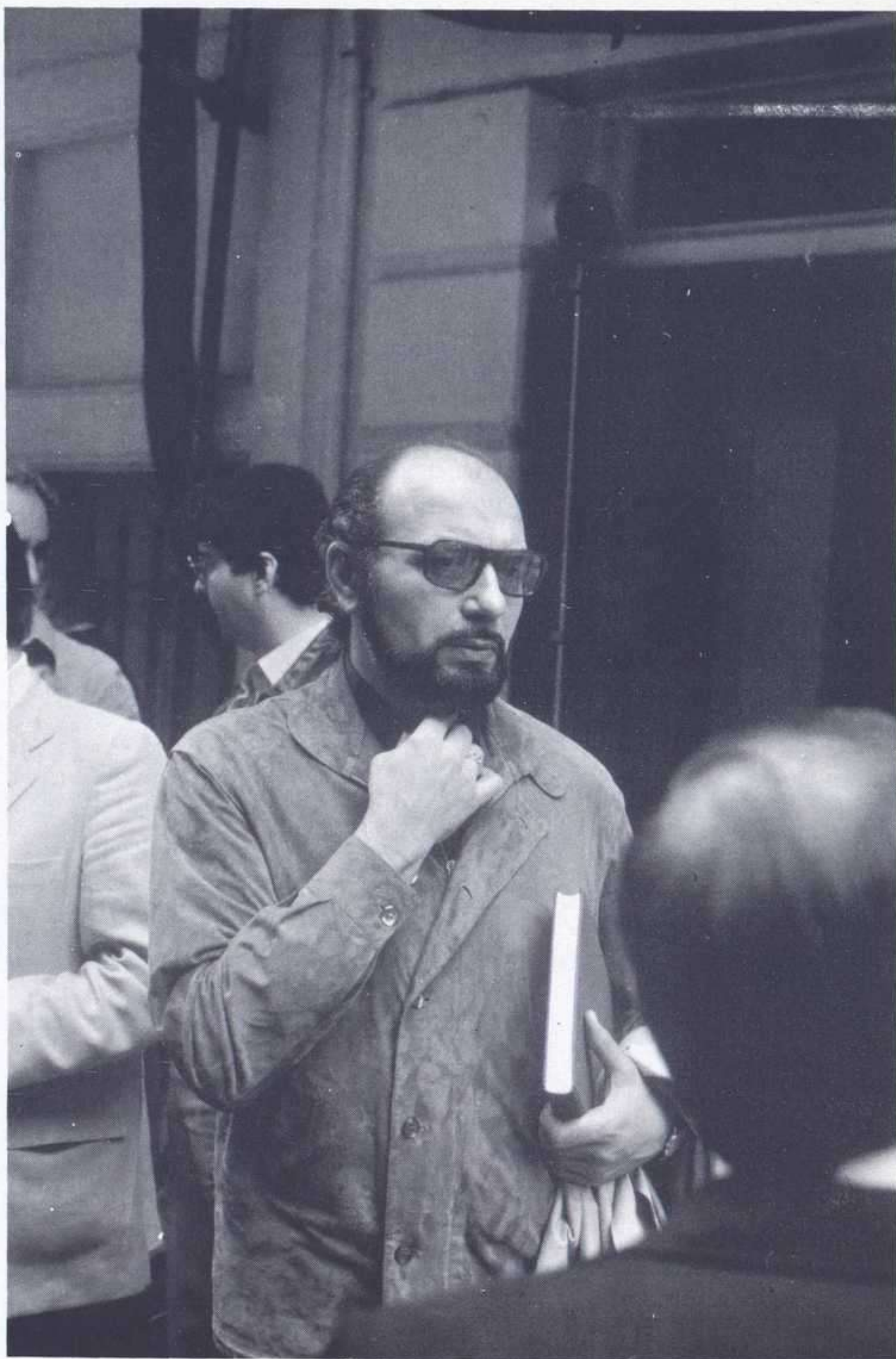
B.—No sólo eso: siempre que me es posible, trato de cantar con artistas mejores que yo. Me gusta mucho la competición, y, además, siempre se aprende de ellos.

P. A.—Volviendo a «Falstaff», ya has mencionado, en relación con él, a Verdi y a Shakespeare. Tal personaje aparece en varias obras de éste y bajo distintas facetas: unas veces es cómico, histriónico; otras, patético. Me decía hace poco Michael Horvath, director de grabación de Deutsche Grammophon, que la ópera Falstaff, de Verdi, es muy divertida, pero el personaje es dramático. ¿Cómo lo ves tú?

B.—De la misma manera. La ópera, en efecto, puede ser hasta bufa, pero no a causa de que el personaje lo sea, sino por las situaciones en que llega a verse. Pero él es trágico, patético. Además, me parece que hay una imagen algo deformada de su aspecto exterior: siempre se le representa panzudo y con cuatro pelos,



UNA OJEADA A UN NUMERO DE «RITMO».



mientras que en las estampas de época que he visto figura como un hombre apuesto, grande y grueso, con una gran barba blanca, pero siempre todo un «sir»... Otro aspecto trágico de su situación es que se cree un conquistador... Zefirelli ha preparado una nueva producción, que se estrenará en Los Angeles, dirigida por Giulini. De verdad, no veo llegada la hora de encontrarme con ellos para intercambiar puntos de vista sobre el personaje.

P.—El Falstaff de Zefirelli que yo he visto no es trágico.

B.—Zefirelli lo hace de acuerdo con el artista que tiene ante sí. Hasta hoy, de todos los «Falstaff» que he visto, el único que me ha gustado de verdad es Taddei; Gobbi me pareció siempre demasiado bufonesco, como también Evans...

P. A.—¿Conoces el de Fischer-Dieskau? Es muy filosófico.

B.—No.

P.—El de Zefirelli que yo vi en Covent Garden, con Evans, era bufo también, pero dentro de una línea bufa shakesperiana. Lógico, estando en Inglaterra...

B.—Pero no siempre es acertado basarse más en la obra dramática que en la ópera. Otras veces —tomemos a Schiller— los «registras» se inspiran sólo en el drama, olvidando que la música de Verdi tiene otras pretensiones y otro alcance.

P. A.—En efecto, el «Marqués de Posa», en Verdi y Schiller, son, si no opuestos, sí al menos dos personajes distintos.

A.—En el caso de Otello, creo que el mérito de Verdi está en hacer algo distinto, algo más que Shakespeare, gracias a la música. Está claro que el personaje ya no viene sólo definido por el texto: ha de tenerse en cuenta la música. Dentro de este mismo orden de cosas pienso que se inscribe el «Don Giovanni» mozartiano. ¿Cómo vas a hacerlo?

B.—Os diré que no lo conozco: no le he escuchado nunca entero.

P. A.—Curioso.

B.—Creo que esta circunstancia opera siempre en favor del intérprete, que puede así dar su contribución más personal. También puede errar, pero errando se aprende. En la actualidad estoy estudiándolo poco a poco: debía haberlo hecho ya este año, en Vene-

Dietmann

Modelo STUDIO
Medidas 108 x 142 x 55 cms.



Fabricación artesana



Perfecta afinación



Control de calidad



Servicio Comercial: Hermosilla, 75 Tels. (91) 225 41 78 - 225 41 34 Madrid-1
Oficinas y Almacenes: Laforja, 75 Tels. (93) 209 33 00 - 200 18 67 Barcelona-21

cia, pero las cosas se torcieron... No sé, tal vez el año que viene, en Roma. Naturalmente, el texto lo conozco y he escuchado algunas de las arias, por ejemplo, la serenata.

P. A.—Es un personaje universal: Tirso, Molière, Lenau, Zorri-lla... Tienes multitud de visiones del mito sobre las que documentarte.

B.—Que no podré estudiar todas: haría falta una vida entera; pero me haré una documentación sobre el tema.

P.—Para ir terminando, querríamos saber acerca de tu repertorio. ¿En qué autor comienza?

B.—En el período clásico. He grabado L'Isola disabitata, de Haydn. De Gluck he cantado alguna vez la Armida, y tengo gran interés en hacer Orfeo; pero de momento no me han dado la oportunidad. El problema es que durante el período clásico el barítono como tal no había nacido: las tesituras son más bien de bajo-barítono, y me quedan graves. Para encontrar centrada la voz baritonal hay que ir hasta Donizetti y el primer Verdi. De aquí hago con mucho gusto «Alfonso XI» (La Favorita), Poliuto, Torquato Tasso, en cuya reexhumación participo este año... Y luego, claro, Verdi: Don Carlo, Macbeth, Ernani, I due Foscari y Miller. Este es un papel que, como los de todas las figuras paternas de Verdi, tan patéticas, me agrada mucho: pensad en Traviata y Rigoletto.

A.—Difícil papel este último para un barítono.

B.—Sobre todo, por la postura de jorobado en que hay que cantarlo; vocalmente, es más difícil «Miller», por ejemplo.

A.—A propósito de «Rigoletto», ¿lo cantas como está escrito, sin los «soles» de «propina» en el «Pari siamo», en el «Cortigiani», etcétera?

B.—Empecé haciéndolo con todas esas notas que la tradición ha añadido; luego lo he hecho tal y como está escrito, y tuve gran éxito, porque la gente se dio cuenta de cuál era la intención, y quizá pudo así captarlo mejor. Actualmente depende del público. Hace poco, cantándolo en Lisboa, con Kraus, ante una audiencia más bien tradicional, he mantenido el «Sol» del «Pari siamo» y el «La bemol» final de «La maledizione». Mi opinión sobre tales interpolaciones es que... depende. El caso opuesto a estas notas de

Rigoletto es el «La bemol» que a veces se da al final de la escena de Carlos V ante la tumba de Carlomagno, en **Ernani**: provoca un gran éxito de público, pero no tiene relación alguna con la situación. Se trata nada menos que de un emperador orando ante la tumba de otro, mientras espera la llegada de los conspiradores: tales gritos inhumanos están aquí fuera de lugar; es mucho más bello el final que escribió Verdi.

P.—Puedes darnos tu opinión sobre artistas del pasado, o sobre los vivos?

B.—Como ya os dije, yo nací tarde a la lírica, y la información que tengo sobre los grandes artistas del pasado es a través de unos discos grabados con técnicas mediocres, que no dan idea sobre la calidad real. Incluso a artistas de épocas más recientes, como Bastianini, no los vi nunca en teatro. De los de mi cuerda, he admirado a Taddei, cuya voz me parece la verdadera de barítono: sea en el «forte» o en la intensidad media la voz es siempre plena, gruesa, con peso; jamás recurre al falsete.

P.—¿Tampoco escuchaste a la Callas?

B.—Tampoco.

P. A.—Respecto de los directores, ¿con quién cantas más a gusto? ¿Con quién puedes realizar mejor tus ideas?

B.—Lo cierto es que con los directores es difícil ponerse de acuerdo, sobre todo con los jóvenes, que quieren ser el centro de atención. Tomemos, por ejemplo, Macbeth: yo tengo mis ideas sobre el personaje, y el director las suyas. Las discutimos, pero lo que no puede pretender es que yo lo haga exactamente como él quiere, renunciando a mi visión del papel, a mi responsabilidad, a mi manera de sentir las cosas... ¿Nombres de maestros actuales? (Se ríe.) No. ¿Para qué? No precisan de mi propaganda.

A.—¿Qué operas cantas del repertorio verista? ¿Y del alemán?

B.—Muy pocas. Cavalleria la hice sólo una vez. Me gusta representar «Gerard», de Andrea Chénier; Tosca, Tabarro, aunque no sé si esto puede considerarse pleno verismo. Del alemán me gusta mucho el «Wozzeck».

P.—Finalmente: ¿hay crisis de voces hoy día?

B.—(Piensa un poco, y luego dice rápidamente.) ¡No! Sólo crisis de inteligencias. (Carcajada general, aplausos y telón.)

UNA GRAN NOTICIA PARA EL MUNDO DE LA MUSICA

INMINENTE APARICION DEL

POLCAR 1981

CATALOGO GENERAL ESPAÑOL DE DISCOS, «CASSETTES» Y CARTUCHOS DE
MUSICA CLASICA

P. V. P. 700 ptas. (Edición limitada)

Reserve hoy mismo su ejemplar solicitando su envío contra reembolso a:

RITMO

Virgen de Aránzazu, 21

Madrid-34

¿Se enteró Vd. de nuestra buena noticia?



Nosotros no nos planteamos a diario el lanzamiento de un nuevo modelo de amplificador. Por eso, el A100 es algo muy especial. Lo hemos diseñado pensando en Vd. Con todas esas prestaciones que Vd. necesita. Y con una distorsión inferior a 0,1% en toda la gama de frecuencias y a toda su potencia de salida.

Realmente, hemos rebasado nuestras propias metas, logrando que la distorsión sea solamente del 0,03% desde 20 Hz a 20 KHz a una potencia de 50 + 50 vatios a 8 ohmios.

En realidad, estas soberbias características no lo serían si Vd. no pudiese beneficiarse de ellas.

Ahora, con el A100 Vd. podrá disfrutarlas. Tendrá a su alcance todas las prestaciones y controles que Vd. necesita.

Además, tanto el filtro como los controles de tonalidad se pueden anular

completamente; también se puede ajustar la señal de entrada para permitir la utilización de la más variada gama de cápsulas en su giradiscos.

Estas son las características más importantes, pero posee muchas más, que lo distinguen claramente.

¿Por qué no pide una demostración a uno de los distribuidores de Rogers?

Probablemente no lo encontrará a la vuelta de la esquina, debido a la minuciosidad con que seleccionamos nuestros distribuidores, que es la misma que utilizamos a la hora de diseñar y fabricar nuestros aparatos.

Pero con esa demostración, Vd. oirá la diferencia.

¡Y eso es lo que cuenta!

Si Vd. lo desea, también le remitiremos muy gustosos una detallada información técnica. Solicítela a

Rogers
BRITISH  HIGH-FIDELITY

tcc

TCA TECNICAS AUDIO, S.A.

Fernández de la Hoz, n.º 70 :: MADRID - 3
Teléfonos: 442 26 11 - 442 26 56
Telex 45287 - TCAU

Algunos aspectos de la Capilla de Música de la Catedral de Santiago

Por B. MOSQUERA

Accésit del Concurso RITMO 50 AÑOS, de artículos de investigación y divulgación musical sobre la música y los músicos españoles. patrocinado por la Dirección General de la Música del Ministerio de Cultura.

LOS ORIGENES

Desde la «invención» de las reliquias del Apóstol Santiago, en las primeras décadas del siglo IX, comenzó a crecer de forma imparable el núcleo que llegaría a competir en importancia con Jerusalem o Roma. Decididamente, el hallazgo no podía haber llegado en mejor momento; España, ocupada por los musulmanes en un 80 por 100 de su territorio, necesitaba un símbolo, un incentivo por el que luchar, acicate que vino a ser Santiago, vencedor en Clavijo.

Con la traslación de la sede episcopal de Iria Flavia a Santiago, reinando Ordoño I, comenzó la Edad de Oro de la ciudad, eje de la Edad Media.

Con esta traslación quedan definitivamente asentados en la ciudad obispo y Cabildo, con lo que se inicia el culto catedralicio en forma permanente y oficial; es decir, canto diario de Horas y Misa conventual.

No podemos dar fecha, ni siquiera aproximada, para el nacimiento de la Capilla, que debió producirse en forma inconsciente, habida cuenta de la importancia que el canto alcanzó en el rito cristiano de los primeros tiempos.

El rito por el que se regía la Iglesia en estos primeros tiempos lo podemos saber gracias al **Códice Calixtino**. En el Libro V se nos habla de que los canónigos de Santiago se regían por la regla de San Isidoro y, por tanto, la liturgia había de obedecer al rito visigodo. El canto en uso sería, y no es aventurado suponer que en la Catedral se usase, el visigodo o mozárabe.

Reinando Alfonso III, y dada la creciente importancia que la ciudad estaba tomando, coincidiendo con la etapa de mandato del obispo Sisnando, se inicia la ampliación de la antigua basílica.

Por estos mismos años se están sentando en Europa las bases de lo que será la polifonía, en forma muy burda y rudimentaria. Es la llamada «diafonía» u «organum», consistente en acompañar a una voz dada con otra a un intervalo constante de cuarta inferior. Este primitivo sistema polifónico es perfeccionado por Guido de Arezzo, ya en el siglo XI, quien llega a distinguir dos «organum»: uno, «supra vocem», a una quinta superior, y otro, «sub vocem», que se mantiene a la cuarta inferior.

Es de suponer que estos adelantos musicales fuesen conocidos en Santiago, si no de inmediato, sí en un corto espacio de tiempo, pues, como más adelante tendremos ocasión de comprobar, no fueron pocos los músicos extranjeros que peregrinaron a Santiago. Es posible que algunos de ellos fuese portador de las antedichas novedades.

Del siglo XII son las primeras composiciones musicales que se conservan en el Archivo Catedralicio. Son las contenidas en la última parte en que está dividido el ya mencionado **Códice Calixtino**.

Gracias a estas obras sabemos que en estos momentos se ejecutaban en la Catedral obras polifónicas en las que ocupaban papel importante los niños de coro, como puede leerse en varios himnos: «Puer estans inter duos cantores hoc repetat».

Cabe suponer que la copia del **Códice** existente en la catedral no sea la más antigua, ya que en 1173 llegó a Santiago un monje llamado Arnaldo del Monte, monje de Ripoll, que copió el **Liber Sancti Iacobi**, y quien, al llegar a la parte musical, la transcribió «in campo aperto», mientras que la obra existente hoy en el Archivo,



aun conservando algunas composiciones en ese mismo tema, presenta el mayor porcentaje escrito sobre tetragrama (1).

CRONICA MUSICAL EN «EL PORTICO DE LA GLORIA»

En el capítulo referente al instrumental de que posiblemente se hiciese uso en la Catedral, acompañando a las voces, podemos hacer mención al representado en el Pórtico de la Gloria.

En este momento la función del instrumental se limita, tanto en música sacra como en la profana, a reforzar las distintas voces, imitándolas fielmente. El mismo **Códice Calixtino** nos sirve de guía para ver cómo estos instrumentos acompañaban en las funciones solemnes y las veladas que los peregrinos celebraban en el templo. López Ferreiro incluye la transcripción de este párrafo en su **Historia de la Santa Iglesia Catedral de Santiago de Compostela**:

«... los alemanes están a un lado, a otro los franceses, y todos permanecen reunidos en grupos, con cirios encendidos en las manos, de modo que la iglesia está iluminada

(1) Puede consultarse, sobre el **Códice**, el artículo de José López-Calo: «La notación musical del **Códice Calixtino** de Santiago y la de Ripoll, y el problema de su interdependencia», en **Compostellanum**, vol. VIII, núm. 3, págs. 180 y ss. Santiago, 1963.

Puede igualmente consultarse el artículo de Carlos Villanueva: «El **Códice Calixtino**, documento musical y literario», en **Revista RITMO**, número 483, julio-agosto 1978.

como si fuese de día; cada cual vela con sus compatriotas, cantando cánticos religiosos al son de las cítaras, de las liras, de los tímpanos, de las flautas, de las fístulas, de las tubas, de las sambucas, de las violas, de las rotas británicas o gálicas, de los psalterios...» (2).

La interpretación de la representación de los Veinticuatro Ancianos con instrumentos, centrando el Pórtico, es muy variable. En modo alguno hemos de suponer que tal número de instrumentistas formase la Capilla musical del momento, puesto que nunca llegó la Capilla a disponer de una agrupación tan numerosa. La representación responde a la narración que de El Juicio Final hace el Apocalipsis de San Juan.

La interpretación que ha querido darse a las calabazas que sostienen varios de los Ancianos ha incidido mayoritariamente en su función como instrumento de percusión, interpretación que viene reforzada por la forma en que algunas de ellas están sostenidas, y sobre todo por el gesto que parece indicar el anciano número 21 (contando desde la derecha), que apoya el dedo sobre ella, en actitud de percudir. Esta posible interpretación queda reforzada por la representación de músicos en las ménsulas del comedor del palacio de Gelmírez, lindante con la Catedral y obra muy conectada con el Pórtico, tanto estilística como iconográficamente. Aquí otro de los músicos está en la misma actitud de apoyar un dedo sobre la calabaza, y en una obra civil como esta queda fuera de lugar toda conexión con el texto del Apocalipsis.

Creo que para formular una hipótesis que abarque el mayor número de posibilidades de acierto hemos de atenernos al texto del Apocalipsis. Así, en su capítulo V, versículo 8, presenta a los Ancianos como portadores de cítaras y vasos de perfumes, que eran las oraciones de los santos:

«Habentes singuli citharas et phialas aureas plenas adamentorum quae sunt orationes sanctorum.»

Creo que la interpretación fiel del texto es plenamente válida, máxime si pensamos que el Maestro Mateo pudo muy bien sintetizar en una sola representación la descripción apocalíptica con el uso que de cotidiano se daría, dentro de los grupos musicales, a

(2) López Ferreiro: Historia de la Santa Iglesia Catedral de Santiago de Compostela, tomo III. Santiago, 1898.

las calabazas, como elementos de percusión o a modo de rudimentarios «sonajeros».

Otro de los problemas que se plantean a la hora de interpretar lo representado es el hecho de que no aparezca en manos de los Ancianos ningún arco con el que frotar las cuerdas, apareciendo, sin embargo, en la representación del David, primitivamente perteneciente a la puerta del Paraíso (Norte), y hoy empotrado en la puerta de Platerías (Sur), obra del Maestro Esteban, cronológicamente anterior al Maestro Mateo.

Es suposición arriesgada, dada la tipología de los instrumentos representados, pensar que todos fuesen pulsados con plectro o tañidos con los dedos. Creo que la explicación es puramente estética y técnica. Mientras el David es un relieve casi plano, que no ofrece problema alguno a la hora de tallar un arco, segmento prácticamente lineal, los Ancianos del Pórtico están hechos en altorrelieve, cercano al bulto redondo, por lo que la talla de los bastoncillos que harían las veces de arco, en un material tan ingrato como el granito, se haría prácticamente imposible. El Maestro Mateo elude genialmente el problema haciendo que los Ancianos conversen entre sí mientras manipulan los instrumentos para afinarlos.

Es de hacer notar que, pese a la relación anteriormente hecha, procedente del Códice Calixtino, en lo representado en el Pórtico no aparece ningún instrumento de viento, a excepción de los ángeles trompeteros que flanquean el conjunto. Me atrevo a suponer que la iconografía presente en el Pórtico responde, más que nada, a un acercamiento literal al texto del Apocalipsis, unido a una intención estética que viene marcada por la reiteración de los instrumentos, que difieren muy poco entre sí.

De hecho, y aun a falta de representación de instrumentos de viento, el Pórtico sigue siendo uno de los más completos y perfectos catálogos instrumentales de la época. Aparecen cítaras, arpas, salterios, vihuelas, y, centrando el conjunto, un «organistrum» o rota, que vendría a representar el papel que más tarde heredaría el órgano, e instrumento que cumplía fielmente los presupuestos de la estética musical del momento, basada en el «organum», puesto que por sus características técnicas se atiene exactamente a los postulados de aquel tipo de composiciones, acompañando a una voz cantante otras dos a una altura siempre fija.

Es de suponer que en estos momentos ya hubiesen llegado a Santiago los primeros órganos portátiles, de reducida extensión.

La primera noticia que de un organista aparece en la Catedral se refiere a un maestro Lorenzo, a quien, en 1245, le afora el Cabil-



«CODICE CALIXTINO». (FOLIOS 106 Y 107 CONTENIENDO MUSICA MONODICA.)

do unas tierras en Saa (Portugal), de donde, al aparecer, era oriundo (3).

VICISITUDES DE LA CAPILLA

El siglo XIV no nos brinda noticia alguna respecto a la actividad de la Capilla Musical de la Catedral. Habida cuenta de las revueltas sociales que conmocionaron toda Galicia en estos tiempos, no es arriesgado suponer que la naciente Capilla Musical quedase reducida al mínimo indispensable para atender las fechas más señaladas.

En el siglo XV la música polifónica va adquiriendo una entidad propia, claramente perfeccionada. La continua práctica sobre el «discantus» desembocará en el «contrapunto». Estas formas de música llegaron a reglamentarse matemáticamente, buscando el máximo de combinaciones. Sobre una base de canto llano se introdujeron entradas escalonadas, persecuciones, mezclas, enmarañamientos tales que desembocaron en una prohibición por parte del Concilio de Trento, debida, sobre todo, a las faltas de «seriedad» que llegaron a producirse y a la ininteligibilidad de los textos.

De todas formas, las miles de combinaciones hechas depuraron la técnica, hasta alcanzar su máximo perfeccionamiento en el siglo XVI, momento en que el español Bartolomé Ramos de Pareja publica, en Bolonia, su **Tratado de Música Práctica**, que llevaba implícita la teoría del «temperamento», totalmente revolucionaria en su tiempo.

Galicia seguía en este momento inmersa en una inestabilidad política poco propicia para el desarrollo del arte. De todos modos, el Cabildo catedralicio nunca abandonó los campos del arte que pudieran engrandecer a la basílica. Así, por estos años es frecuente encontrar en las Actas capitulares noticias que hacen referencia a cantores a quienes se encarga que inicien en su arte a cierto número de beneficiados y mozos de coro.

Hacia 1513 la Capilla no debe tener todavía una estructuración sólida, pues el simple hecho de ausentarse un cantor obligaba a despedir a los demás, ya que sin el primero «... no podían bien cantar».

Aun así, las pocas noticias de que disponemos nos hacen ver que se estaban llevando a cabo las primeras tentativas para disponer de una capilla estable, aunque el hecho de no disponer de un maestro organizador permanente arruinase estos esfuerzos.

El primero de estos intentos verdaderamente serio aparece en el cabildo de 13 de abril de 1523, en que se encarga al cardenal Salazar que busque tres cantores: triple, contralto y contrabajo, intento que no debió prosperar, ya que al año siguiente se intenta conseguir de Roma la supresión de tres canonicatos, para pagar con su renta «... un maestro para enseñar canto de órgano (4) y quatro cantores». A la vez se pedía, mediante escrito, al maestro de capilla de Palencia que viniese a vivir a Santiago con el mismo cargo.

El maestro de Palencia debió rehusar el cargo, ya que en 1526 nombran maestro de capilla a Lorenzo Durán, que había entrado en ella un año antes como cantor. En el mismo acuerdo de nombramiento se le obligaba a enseñar a seis mozos de coro.

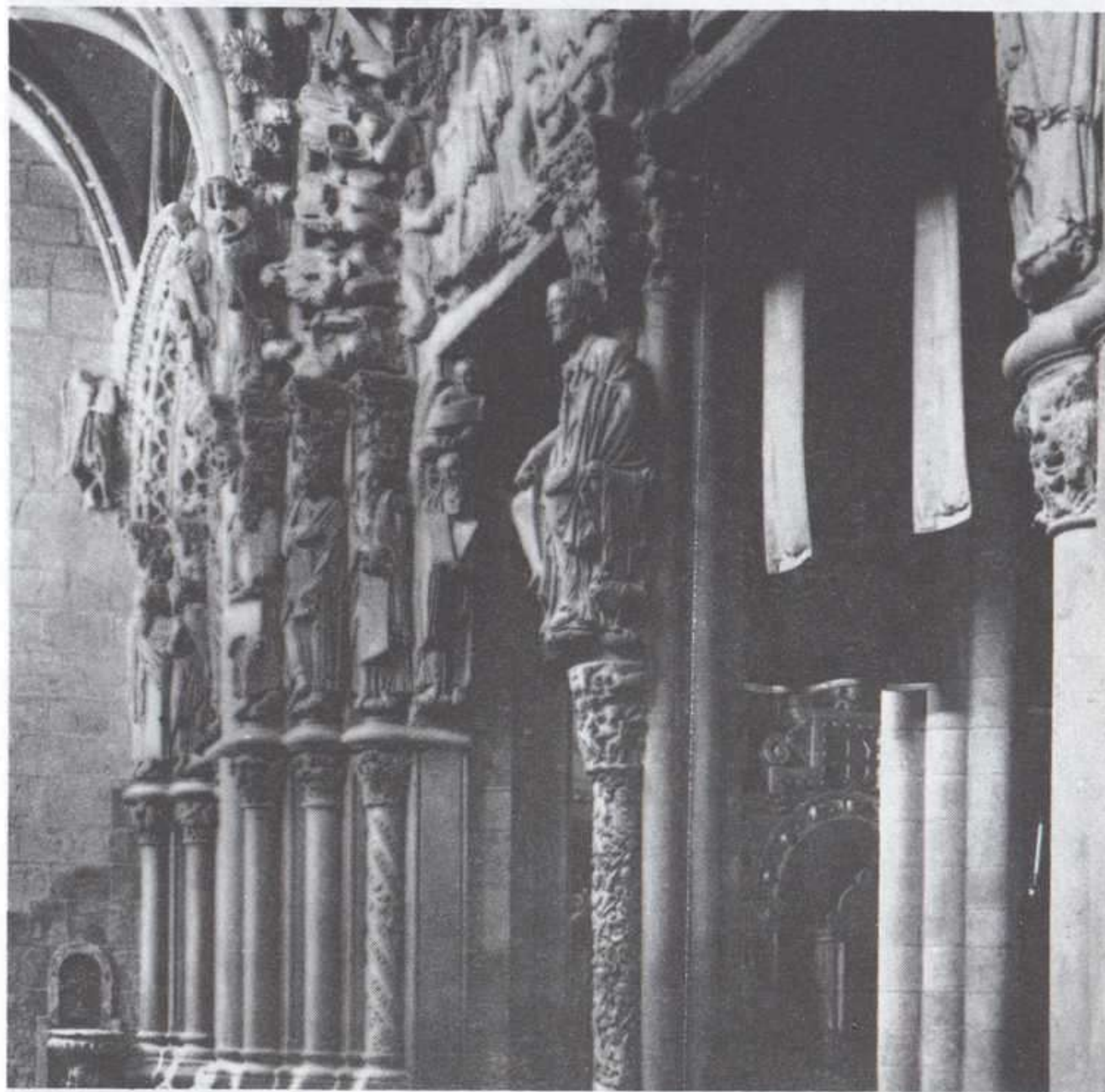
Este primer maestro «oficialmente elegido» parece haber sido un mal menor, dada la situación. A falta de una persona seriamente preparada que dirigiese y enseñase a los niños de coro, fue nombrado él, lo que indica la imperiosa necesidad, la urgencia que se sentía por disponer de esa capilla estable, que pudiese responder a unas determinadas necesidades.

Murió Lorenzo Durán en 1529, y en el Archivo no aparece ninguna obra suya. Este mismo año se nombra para sucederle a Alonso Ordóñez, que al igual que el anterior ejercía las funciones de cantor de coro. Las noticias a él referidas son prácticamente nulas. Al menos, podemos afirmar que seguía rigiendo la capilla en 1536, ya que en enero el Cabildo le ofrece una gratificación por «... el regocijo que hizo la noche y día de Navidad», representación a modo de auto sacramental.

Una mención a algunas obras de Ordóñez aparece en una relación de libros «a cuatro» hecha en 1660. El libro número ocho de esta relación se nota como «un libro donde están los **Kyries** de Cuaresma y el himno **Vexilla Regis**, de Ordóñez». Son composiciones que denotan una buena preparación técnica por parte de Ordóñez, aunque están hechas en estilo afabandonado, el menos complicado de la polifonía.

Los intentos por parte del Cabildo para ampliar la Capilla siguen adelante, ya que mientras Ordóñez ocupa el cargo de maestro entran en la misma varios tiple y un contralto, suprimiéndose una canonjía para poder pagar con su renta a capellanes y cantores.

No se saben las razones por las que Ordóñez abandona su cargo, aunque cabe suponer que sea debido al sistema de «libre mercado» que regía el trabajo de los músicos en estos momentos, sistema que dará muchos quebraderos de cabeza a una serie de Cabildos españoles (5), que lucharán entre sí por atraerse a un determinado



PORTICO DE LA GLORIA DE LA CATEDRAL COMPOSTELANA.

músico, esgrimiendo como arma contundente para conseguirlo, en la gran mayoría de los casos, una sustanciosa mejora económica.

El caso es que en julio de 1536 ya se habla de Francisco Logroño como su sucesor, a quien hemos de ver como persona con inquietudes y un gran afán por mejorar la Capilla, ya que durante el segundo año en que está en el cargo trata de ampliar el número de voces e introducir varios instrumentistas.

Así, en 1539 se admiten cuatro «ministriles», según consta en cabildo de 27 de febrero: sacabuche contrabajo, sacabuche tiple, contralto y tenor, primeros instrumentistas que aparecen citados como tales oficialmente. Bajo la dirección de este maestro la Capilla se compone, en 1546, de nueve cantores y siete músicos instrumentistas, además de los niños de coro.

Este tipo de instrumentos, los «sacabuches», vienen ocupando en este momento el lugar que más tarde ocupará el órgano, habiendo desplazado desde mucho tiempo antes al «organistrum», puesto que en cuanto a timbre quizá sea lícito compararlos al sonido producido por los tubos de madera de los primeros órganos.

Es muy probable que con la agrupación arriba indicada recibiese el Cabildo a Felipe II cuando pasó por Santiago, siendo aún príncipe, camino de La Coruña, donde se disponía a embarcar para Inglaterra.

Encontramos la misma dificultad que en el autor anterior a la hora de entresacar las obras que puedan atribuírsele.

Parece ser que en los últimos años en que dirigió la Capilla tuvo serias dificultades para mantenerla honrosamente, ya que el Cabildo se vio obligado a despedir a los músicos «... a causa de la sublevación de los moriscos de Granada... por cuanto recibían su haber de las cuentas de aquel reino».

Logroño debió morir sobre 1571, puesto que en junio se celebraron oposiciones para cubrir su plaza, y hubieron de luchar por ella Roque de Salamanca y Francisco Velasco, ganándola este último, quien en los siete años que desempeñó el cargo no dio más que problemas al Cabildo, por el descuido y falta de interés de que hizo gala, hasta punto tal que fue despedido.

En estos siete años cabe destacar como importante la entrada en la Capilla de un tal Juan Montoya, «ministril de vihuela de arco».

Y vuelve a repetirse lo anteriormente visto. Hasta hallar un maestro con una calidad mínima, se hace cargo de la Capilla Cristóbal de Avila, cantor de coro. La vacante se cubrirá más tarde, por oposición, en la persona de Andrés de Villar, de quien nada puede destacarse, y que debió ocupar el puesto hasta 1583. En agosto de este mismo año se hace cargo de la Capilla el maestro Pedro

(3) Santiago Tafall: «La Capilla de Música de la Catedral de Santiago». *Boletín de la Academia Gallega*, págs. 4 y ss., 1931.

(4) Así era denominado el canto polifónico.

(5) Ver artículo de Carlos Villanueva: «A capela de música na catedral de Santiago (1680-1720)», en *Revista Bonaval*, números 0 y 1, 1979.



UN DETALLE DEL PORTICO DE LA GLORIA. SOBRE LAS FIGURAS DE LOS PROFETAS, LAS DE LOS ANCIANOS, PORTADORES DE CITARAS.

Yáñez. En los años que duró su dirección la Capilla vuelve a resurgir con nuevo ímpetu, no en el caso único de la interpretación, sino en el de la propia composición. Es de lamentar que, aun apareciendo repetidas veces en los inventarios del Archivo Musical, no haya llegado hasta nosotros ninguna de sus obras. Dirigió la Capilla durante treinta años, hasta que por causa de la edad, el 3 de abril de 1612, le concedieron la jubilación.

Los problemas para ocupar la plaza fueron importantes, ya que mientras el Cabildo nombró a Bernardo de Peralta, que era maestro de la Catedral de Burgos, el arzobispo quería dar el cargo a su protegido Bruceña. La cuestión se dirime convocando a concurso a los maestros de Burgos, León, Astorga y Braga, adjudicándose la plaza a este último, que la ocupa hasta 1638.

De su producción han llegado a nuestros días dos motetes a ocho, de los que se conservan las «particelas», primeras que aparecen escritas por este procedimiento, abandonado ya el libro de facistol, obras en las que ya se da un papel importante al órgano.

A este maestro sucedió Jerónimo Vicente, de quien nos quedan obras a seis, siete y ocho voces con acompañamiento instrumental, en el que aparecen violines, violas, bajos, arpas y órganos.

Quizá sea oportuno hacer notar cómo ya en este momento la entidad formal de la orquesta ha variado diametralmente con respecto a las formaciones anteriores. En aquéllas dominaban los instrumentos de viento, preferentemente de metal, productores de un sonido estridente y difícilmente modulable. Ahora ya está fuertemente asentada una orquesta, en la que predomina la cuerda o, caso que no predomine, a ella se encomiendan las voces principales. Esta influencia procede de Italia, donde la «eclosión» de la estética barroca va dirigida en gran parte a pequeños conjuntos de cuerda.

A Vicente suceden Bernardo Jalón, Diego Pontac, Bartolomé Olae-gui, Martín Serrano y Diego Verdugo, con el que nos situamos en 1680.

Quizá sea interesante señalar ahora lo que, simplemente, apuntábamos en un principio: la influencia de músicos extranjeros que venían en gran parte como simples peregrinos y quedaban, algunos de ellos, formando parte de la Capilla.

En la Biblioteca de la Universidad de Santiago se conserva un librito, encuadrado en pergamino, que contiene la descripción de una peregrinación hecha por Doménico Laffi, «bolognese», en el año 1673, tercera de las que realizaba a Santiago. Acompañado de

un pintor nos relata curiosidades de la ciudad, y gracias a él sabemos que en estos momentos trabajaba en la Capilla un músico romano, del que no da el nombre:

«... y después fuimos un poco de paseo detrás de las murallas de la ciudad en compañía de un músico de los de la Catedral, que era romano».

El mismo Laffi nos da idea de otra de las actividades musicales en las que tenía papel preponderante la Catedral. Relata minuciosamente cómo se desarrollaba una procesión. Creo que vale la pena incluirla completa, como dato curioso:

«... Marchan delante muchos tamborileros, cada uno acompañado por un tocador de gaita o dulzaina, y por otro instrumento hecho como un marco de ventana cubierto por los lados con pergamino, y lo tocan como en Italia se hace con las panderetas, pero hacen gran ruido. Estos, como dije, van de dos en dos, con un tamborilero, y así, para tocar un tambor están tres personas: dos lo llevan con una especie de angarillas, atado entre dos palos, y van a la par, y el que toca, que está detrás, tocando como se hace con los tímpanos. Después de este grupo de tocadores siguen un grupo de jóvenes, todos más o menos enmascarados, que van siempre bailando delante de la procesión, turnándose de cuatro en cuatro cada vez y tocando las castañuelas... Acabada la procesión, pusieron la estatua de la B. Virgen y de Santa Isabel en el altar, y haciendo un gran círculo, después de muchas oraciones e incensaciones empezaron a tocar todos aquellos instrumentos, y los jóvenes todos juntos a bailar, vestidos con aquellas máscaras, tocando los nácares, y las jóvenes, reunidas en el otro lado, tocaban también las panderetas y las castañuelas y cantaban salmos y oraciones en voz alta, que parecía que fuese a hundirse la iglesia por el gran ruido de tantos instrumentos, y particularmente de aquellos tambores, gaitas y campanas...» (6).

LA LABOR DEL MAESTRO DE CAPILLA

Hasta este momento hemos dado distintas noticias de determinados maestros de capilla, y, sin embargo, hemos omitido la labor que ese cargo implicaba, aunque algunos de sus apartados ya hayan sido mencionados. Bueno será que enumeremos, siquiera sucintamente, la totalidad de sus funciones y obligaciones: Como obligación ineludible estaba la docencia, la composición y dirección de la Capilla (7).

En cuanto a docencia, tenía que «... leer y hacer ejercicios en esta santa iglesia a todos los que quisieran aprender solfa según la constitución y estilo de esta santa iglesia, y con la de tener y cuidar de la crianza y enseñanza de los seises niños de coro...» (8).

En cuanto a la labor de composición de obras especialmente dedicadas a distintas festividades, se consideraba tan fundamental que incluso se llegaba a eximir al maestro de sus obligaciones determinado tiempo para que pudiese dedicarse de lleno a ello.

Por supuesto, atención preferente se dedicaba a la labor de dirección de la Capilla, que había de tener preparado un repertorio no sólo para las fechas sabidas de antemano, sino para los imprevistos que pudiesen surgir.

Otro tipo de labores eventuales que estaban encomendadas al maestro eran las de asesoramiento al Cabildo en materia de música, inspección en la construcción y afinación de órganos, etc.

Siguiendo la línea de engrandecimiento de la Capilla, a la muerte de Verdugo se consigue que venga a ocupar su puesto fray José de Vaquedano, que hasta este momento ocupaba el cargo en las Descalzas Reales de Madrid (9), a quien sucederán Antonio Yanguas y Diego Muelas.

Con estos tres maestros podemos ver cómo el órgano va ganando importancia frente a los demás instrumentos, así como el arpa y el oboe, aunque todavía siguen presentes los bajoncillos.

Parece ser que la aparición de la orquesta en su acepción moderna tiene lugar bajo la dirección de Pedro Cifuentes. En sus obras, realizadas durante los veintidós años que permaneció en el puesto, concede papel predominante al violín, aunque su labor no difiere nada a la dada a los instrumentos que le precedieron, ya que se limita a doblar una o dos voces. Con su sucesor, Pedro Cifuentes, sigue tomando importancia la parte instrumental. Por las Cuentas de Fábrica podemos hacernos clara idea de la entidad que podía tener la orquesta: estaba compuesta por violines, oboes, clarines, bajones, violones y trompas.

Y así llegamos al momento que hemos elegido para cierre de este artículo: tras Cifuentes, el Cabildo nombra una Comisión que se encargue de encontrar maestro de capilla:

(6) Doménico Laffi: *Viaggio in Ponente...* Traducción del original.

(7) Sobre este tema puede consultarse el trabajo de licenciatura de Carlos Villanueva: *Las «Lamentaciones» de fray José de Vaquedano*. En vías de publicación.

(8) Nota tomada de la obra a que hace referencia la nota (7): A. C. 4-11-1710, t. 47, f. 235.

(9) Carlos Villanueva: *Op. cit.*

«Habiéndose tratado del nombramiento de maestro de capilla, informaron los señores doctoral, Cotón y Barrenechea, que tenían la comisión del Cabildo para buscarle, no haber encontrado cosa sobresaliente, más que uno llamado vulgarmente el Españolito, que lo es de la santa iglesia de Zaragoza, pero que estaban desengañados no quería venir. Mediante lo cual los buenos informes que se habían dado al Cabildo de la habilidad y excelencia en esta profesión del italiano Buono Kiodi (**sic**), maestro que ha sido del triple don Joseph Ferrari, y de la capilla de la catedral de Bérgamo, se dio comisión al señor arcediano De Cornado para que, precediendo la licencia y consentimiento del ilustrísimo señor arzobispo nuestro prelado, le haga venir por maestro de capilla de esta santa iglesia, sin capa de coro y con el salario de ochocientos ducados anuales, pero con todas las obligaciones anejas al oficio...» (10).

La consideración en que en estos momentos se tiene a los músicos italianos queda patente con este documento, en el que la única recomendación de uno de los músicos de la Catedral es más que suficiente para sopesar la valía del recomendado. Y en verdad que no mintió.

Chiodi será el único músico extranjero que ocupe el cargo de maestro de capilla, y con él entrarán plenamente las formas italianas, formas que le valieron más de una recriminación por parte del Cabildo, debido a la «irreligiosidad» de alguna de sus composiciones.

La actividad que desarrollará durante los catorce años que ocupe el puesto es, simplemente, sorprendente. El padre López-Calo en su **Catálogo...** (11), ha reunido hasta 418 obras entre misas, salmos, motetes, villancicos, secuencias, etc.

No hemos podido averiguar qué número de músicos italianos servía en la Capilla, aparte del ya mencionado Ferrari, en el momento en que Chiodi llega a Santiago. El hecho es que, bien anteriores a él, o venidos tras su llegada, cantantes italianos copan los puestos más importantes de la Capilla. De esta preeminencia puede dar fe el drama litúrgico que representó en 1773; sobre las «particelas» van los nombres de quienes debían ejecutarlas. Son éstos: Pérgamo, Brunelli, Ferrari y Mauro; como se puede apreciar, todos italianos.

A la muerte de Chiodi, ocurrida en la más absoluta miseria, el Cabildo se hace cargo de los gastos del entierro:

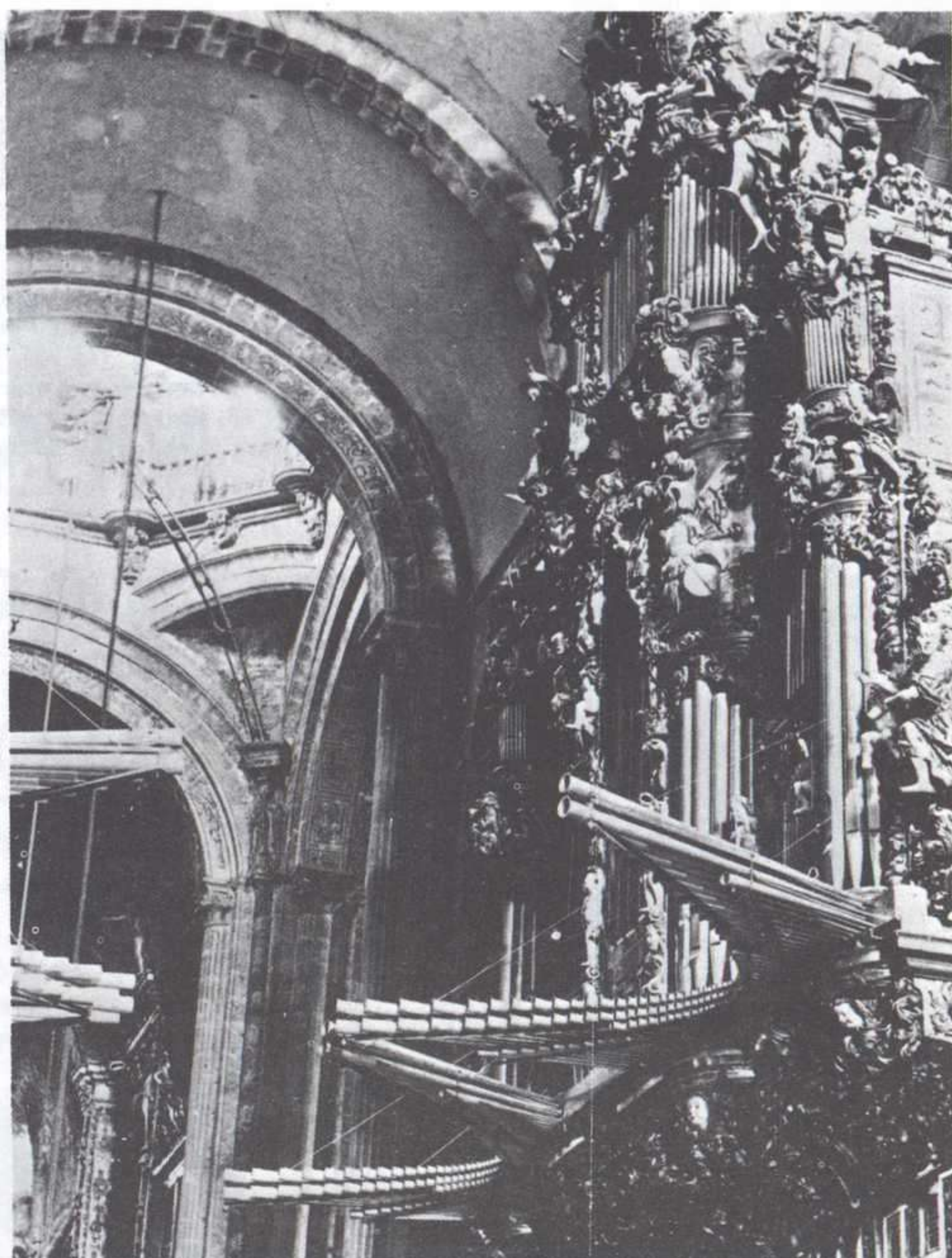
«En este Cabildo se ha visto memorial del músico don Félix Pérgamo, testamentario de don Buono Chiodi, maestro de capilla que ha sido de esta santa iglesia, pidiendo que para suvenir a los gastos de su entierro y funerales se sirviese el Cabildo, por un efecto de caridad, darle la gratificación que fuese de su agrado. Y atendiendo el Cabildo al amor y fidelidad con que dicho maestro desempeñó su empleo y otros encargos que se han puesto a su cuidado, acordó se le den mil y ducientos reales de los efectos de donde gozó salario» (12).

A la muerte de Chiodi, un nuevo maestro italiano pretende su puesto, tal como lo recomienda el conde Luigi Silva al Cabildo, señal inequívoca de la importancia que se concedía al cargo en esta Catedral.

(10) López-Calo: *El Archivo de Música...* Apéndice documental.

(11) López-Calo: *El «Catálogo»...*, op. cit.

(12) López Calo: *El «Catálogo»...*, op. cit. Apéndice documental: A. C. 12-XI-1783, t. 60, f. 144 v.



ORGANO DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO.

BIBLIOGRAFIA

- ARAIZ MARTINEZ, Andrés: *Historia de la Música Religiosa en España*. Labor, Barcelona, 1942.
- BOUZA BREY, Fermín: «La casa donde trabajó, en Compostela, el padre Vaquedano, maestro de capilla de la Catedral en el siglo XVIII», en *Compostellanum*, 1958, págs. 705 y ss.
- Liber Beati Iacobi. *Codex Calixtinus*. (Traducción de A. Moralejo y otros.) C.S.I.C., Instituto Padre Sarmiento. Santiago, 1944.
- LOPEZ-CALO, José: *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Excma. Diputación Provincial de Cuenca, 1972.
- «Música e musicisti italiani en Santiago de Compostela (Spagna)», en *Memoria e Contributi alla musica del Medioevo all'Etá moderna offerti a Federico Ghisi*. Bolonia, 1971.
- «La música en las peregrinaciones jacobeanas medievales», en *Compostellanum*, volumen X, núm. 4, págs. 466 y ss. Santiago, 1944.
- «La notación musical del *Codex Calixtino* de Santiago y la de Ripoll, y el problema de su interdependencia», en *Compostellanum*, vol. VIII, núm. 3, págs. 180 y ss. Santiago, 1963.
- «Fray José de Vaquedano, maestro de capilla de la Catedral de Santiago (1681-1711)», en *Anuario Musical*, X, págs. 191-216, 1955.
- «Correspondencia de Miguel de Irizar», en *Anuario Musical*, XX, págs. 209-233, 1965.
- «La controversia de Valls (estudio sobre la música religiosa española en los siglos XVII y XVIII)», en *Tesoro Sacro Musical*, págs. 11 y ss., 1968.
- LAFFI, Doménico: *Viaggio in Ponente a S. Giacomo di Galizia e Finisterre per Francia e Spagna*. Bolonia, 1673.
- LOPEZ FERREIRO: *Historia de la Santa Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1898.
- TAFALL ABAD, Santiago: «La Capilla de Música de la Catedral de Santiago». *Boletín de la Academia Gallega*, 1931.
- VILLANUEVA ABELAIRAS, Carlos: *Las «Lamentaciones» de fray José de Vaquedano*. Trabajo de licenciatura, en vías de publicación.

POLCAR 1981

CATALOGO GENERAL ESPAÑOL DE DISCOS, «CASSETTES» Y CARTUCHOS DE

MUSICA CLASICA

P. V. P.: 700 ptas.

RESERVE HOY MISMO SU EJEMPLAR. EDICION LIMITADA

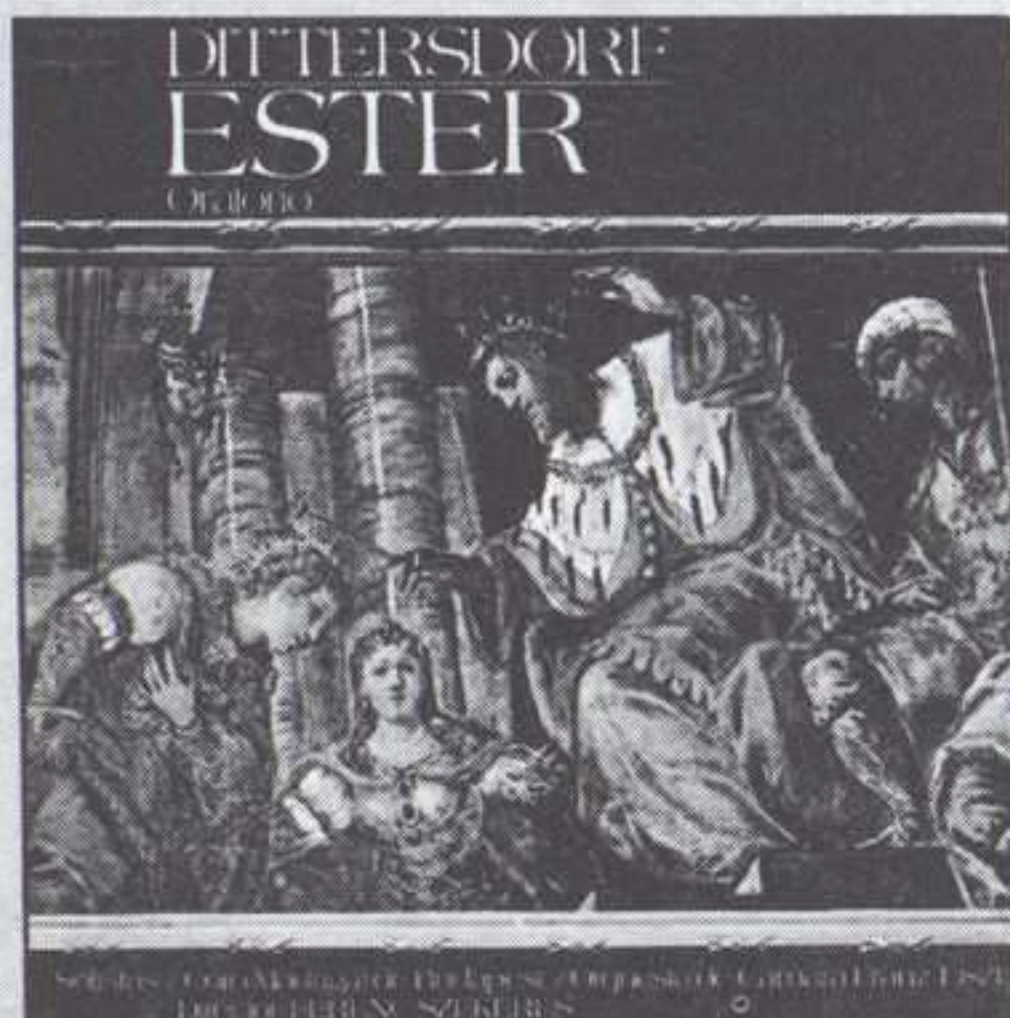


OFERTA ESPECIAL

MUSICA CLASICA

OTOÑO 1980

HUNGAROTON s.66.023
Album 2 lp's



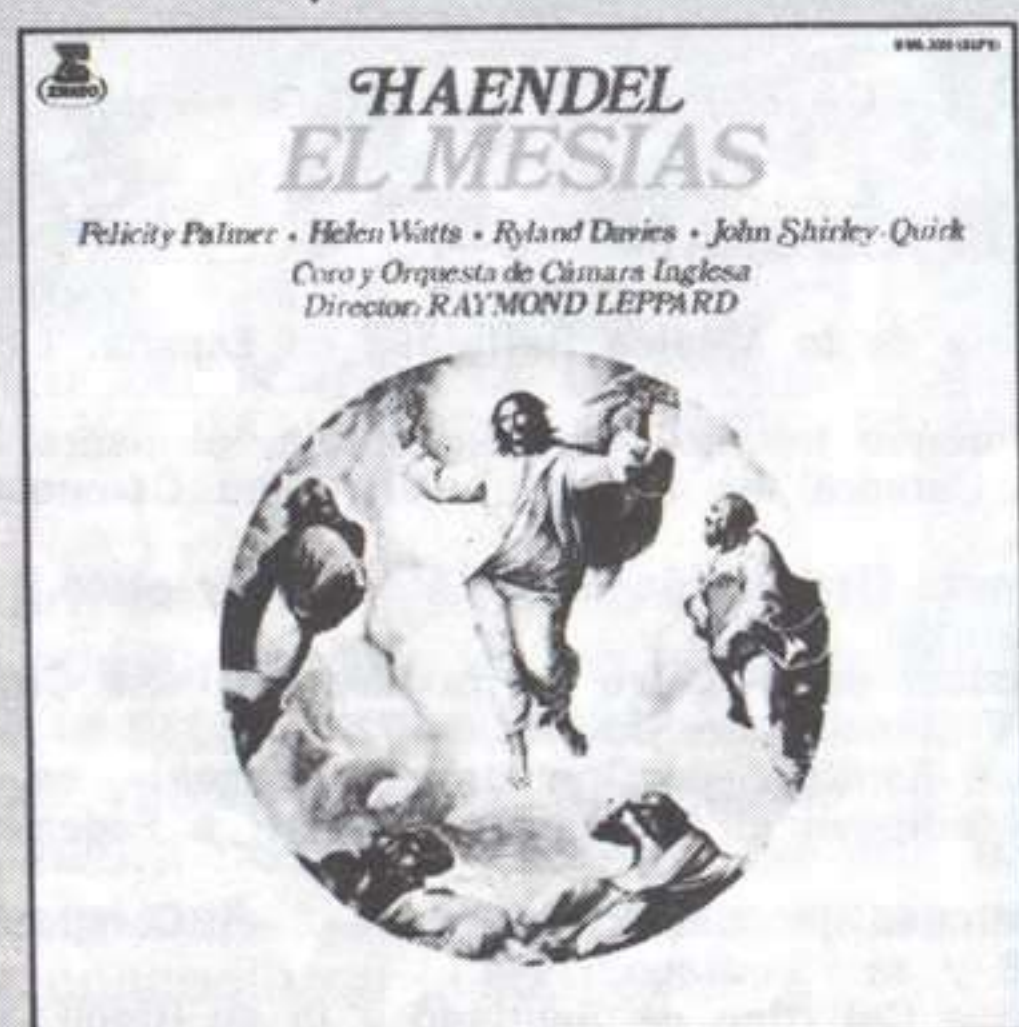
PRECIO OFERTA
980 PTAS.
PRIMERA GRABACION MUNDIAL

VOX s.66.336
ESTUCHE 3 lp's



PRECIO OFERTA
1470 PTAS.
GRABACION UNICA

ERATO s.66.333
ESTUCHE 3 lp's



PRECIO OFERTA
1470 PTAS.

ERATO s.66.504
ESTUCHE 5 lp's



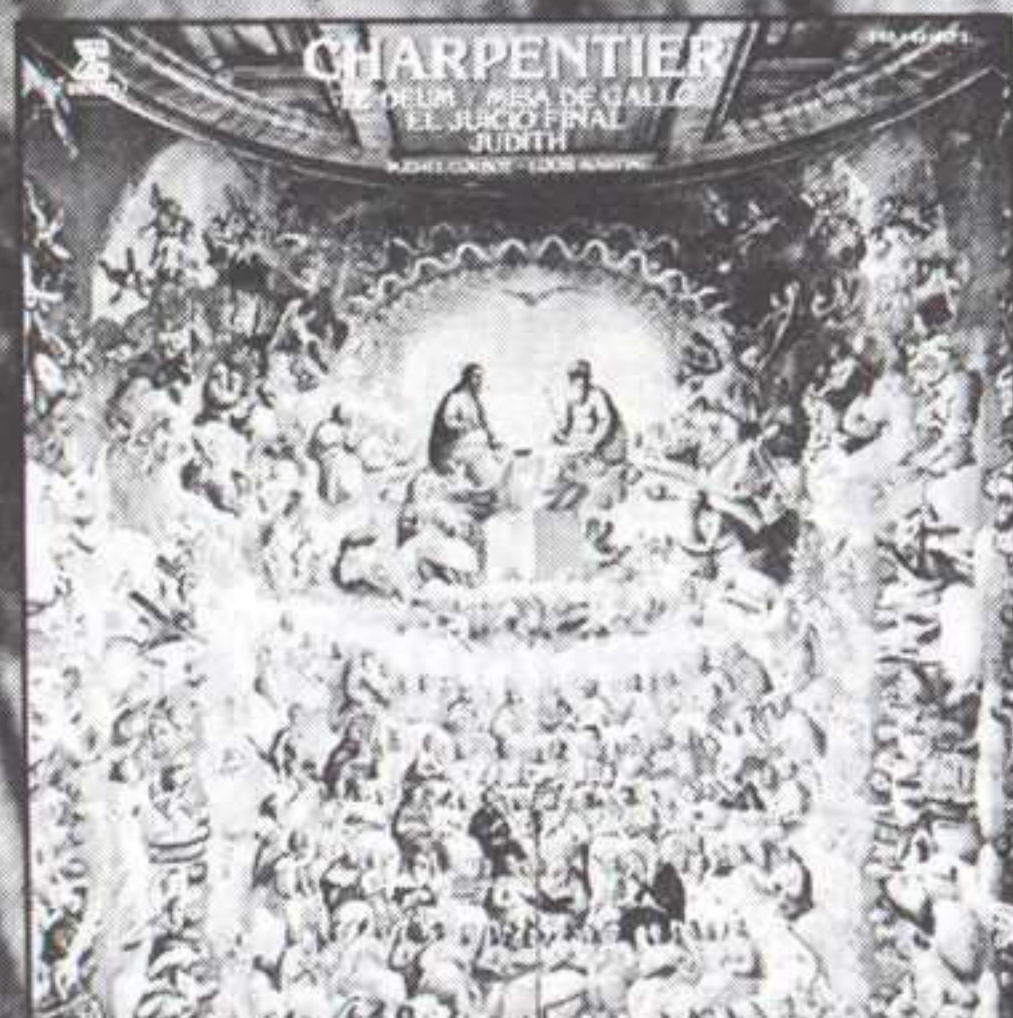
PRECIO OFERTA
2450 PTAS.

ERATO s.66.335
ESTUCHE 3 lp's



PRECIO OFERTA
1470 PTAS.
PRIMERA GRABACION MUNDIAL

ERATO s.66.403
ESTUCHE 4 lp's



PRECIO OFERTA
1960 PTAS.
GRABACION UNICA

HUNGAROTON s.66.334
ESTUCHE 3 lp's



PRECIO OFERTA
1470 PTAS.

ERATO s.66.024
Album 2 lp's



PRECIO OFERTA
980 PTAS.
GRABACION UNICA

HASTA
EL 31 DE ENERO
DE 1981

DISCOTECA BASICA

Este trabajo no fue encargado, inicialmente, para incluirlo en la "discoteca básica". Sus características finales han aconsejado, sin embargo, su publicación en esta sección. Su autor, Carlos Villanueva, ha intervenido en uno de los registros que comenta (Ruada, R 106-D), y ello quizá pudiera hacer pensar al lector en cierta merma de la objetividad orientadora que es meta de la "discoteca básica". La amplia formación y delicadeza humana de Villanueva han evitado cabalmente este problema, como el lector podrá comprobar inmediatamente.—LA REDACCION.

Las «Cantigas» de Alfonso X

LA RIQUEZA DE UN REPERTORIO UNIVERSAL

Detrás de la voluntad regia de recopilar en un único repertorio las alabanzas a Santa María se descubre una sólida infraestructura musical que el Rey Sabio había heredado de su padre, Fernando III: compositores de diversas nacionalidades trabajan en la corte (provenzales, gallegos, ingleses, alemanes, etc.); por otro lado, intérpretes que traducen con acento propio el guión inicial que presenta el compositor; finalmente, una escuela de copistas altamente especializada, que trasladan a la partitura aquellas melodías con una notación que, por su precisión, no plantea normalmente problemas de transcripción.

El encuentro de tendencias se refleja en el carácter perfectamente diferenciado que ofrecen las *Cantigas* entre sí, un dato que el intérprete debe tener en cuenta a la hora de "vestir" las piezas del manuscrito. No hay ninguna sugerencia por parte del copista sobre el material tímbrico que ha de llevar cada cantiga o el espíritu que ha de presidir la interpretación, lo cual obliga al músico a escoger la vía que el estudio y la intuición le dictan.

Además del silencio de los manuscritos en materia de interpretación existen otras razones que justifican la gran diferencia que presentan las distintas grabaciones entre sí. Las *Cantigas* tienen una fase de recopilación en torno al escritorio de Alfonso X y una difusión posterior, que trasciende el marco de la corte: estos *loores* y *miracles* eran interpretados en la liturgia, servían al mismo tiempo de entretenimiento en las reuniones de Palacio, se utilizaban en las fiestas profanas, tenían una proyección hacia el pueblo... Muchas de ellas fueron recogidas y asimiladas por el pueblo. Un proceso lógico de creación, interpretación y recreación. Las diferencias que muestran entre sí las versiones discográficas de las *Cantigas* se deben a los criterios de interpretación seguidos, fruto de la determinación por parte del intérprete del carácter de la cantiga y del ambiente musical en el que encuentra dicha interpretación (estadio litúrgico, cortesano, popular, etc.). No existen, pues, disensiones musicológicas notables, tan sólo de revestimiento instrumental y de elección de carácter.

Aunque algunos de los álbumes ofrecen un aparato bibliográfico y unas supuestas aportaciones de primera mano, todos los trabajos tienen la espina dorsal de las transcripciones de Higinio Anglés, a quien, normalmente, no se cita. Sirva este artículo como homenaje al gran investigador catalán y como reparador de aquellos "pequeños olvidos".

LA TRANSCRIPCION DE LAS "CANTIGAS"

Mientras que la polifonía del *Ars Antiqua* no presentaba grandes dificultades de transcripción, al estar escrita en perfecta notación modal, la monodía trovadoresca, por el contrario, no encontró claves de interpretación basadas en unos principios sólidos. Se optó por utilizar el sistema de transcripción seguido en la polifonía, el cual implicaba el empleo sistemático de alguno de los modelos ternarios métricos (troqueo, yámbico, dactílico, etc.). Como excepción, a la música de los *minnesänger* se les aplicó el sistema de compás binario, según los principios de H. Riemann. La tesis de transcripción modal no convenía plenamente a nadie, pero era el único método que se presentaba con una cierta base científica.

Higinio Anglés, en principio seguidor de esta orientación, creó su propia teoría de transcripción a partir del estudio de las *Cantigas*, dándolo a conocer en su monumental trabajo *La Música en las "Cantigas" de Alfonso X*. El método lo hizo extensivo a otras melodías del repertorio europeo de la época, con lo cual flexibilizó la traducción rítmica de esta música, al admitir, además del esquema ternario puro o del estrictamente binario, la posibilidad de combinar el compás ternario con el binario.

EL USO DEL IDIOMA GALLEGO EN LAS "CANTIGAS"

La babel cultural que fue la corte de Alfonso X se refleja, como hemos indicado, en la presencia de la mayor parte de las corrientes del saber existentes en aquel momento.

En cuanto a las lenguas, la imagen del "babel lingüístico", utilizado por Filgueira Valverde, no es algo figurado. Una de estas lenguas oficiales de la corte era el gallego. El monarca, que había sido educado en Galicia, impone este idioma en el terreno de la lírica. Ciertamente, la universalidad del gallego queda reflejada, en su aspecto positivo, en la utilización que de él hicieron muchos poetas ajenos al área de expresión gallego-portuguesa. Por otra parte, Alfonso X no mostró una especial atención hacia Galicia —más bien todo lo contrario—; el empleo del gallego en sus *Cantigas* no es, precisamente, un homenaje a un pueblo al que prácticamente ignoró, sino la conveniencia de la utilización del idioma más rico y sugerente en el terreno de la lírica, perfectamente codificado en la métrica, abundante en recursos..., una lengua idónea para ser musicada.

En el terreno práctico de las versiones que analizamos, la utilización que se hace del idioma por parte de los intérpretes va desde una orientación fonética totalmente lusista (por parte del grupo Música Ibérica, de Utrecht) a la despreocupación total del problema fonético (Atrium Musicae), pasando por una orientación galleguizante (Grupo Universitario de Cámara) o por una gran preocupación fonética (Estudio de Música Antigua, de Munich). No vamos a entretenernos en un tema que resulta impropio del medio en que nos movemos.



MUSICA «MADE IN U.S.A.»



MUSICA FUNCIONAL DE LA BUENA.



ATRUM MUSICAE, UN BUEN RECUERDO.

El disco de la agrupación Nueva York Pro Musica (1) se encuadra en el estadio que hemos acordado en llamar cortesano. Siguen, sin más, la transcripción de Inglés y visten las líneas de melodía con un ropaje muy refinado, casi de laboratorio, sin una excesiva preocupación por los anacronismos en la utilización de los instrumentos o la falta de creatividad en la lectura de las obras. Nueva York Pro Musica tiene la virtud de la amenidad —lo cual es de agradecer— y el inconveniente del precio que paga para conseguirla. En resumen, es un registro interesante para introducir en la materia a quien desee dar los primeros pasos en el terreno de la monodía medieval.

Dentro de la misma línea de refinamiento en el tratamiento de los temas nos encontramos con el disco de Victoria de los Angeles (2). El título de *Songs of Andalucía* no hace referencia alguna a las teorías del arabista Prof. Ribera, que, de algún modo, son recogidas y reflejadas en las interpretaciones de algunos grupos europeos. Aquí se trata de conseguir la atracción del mercado sajón mediante el reclamo de la Andalucía medieval y renacentista (el disco está editado en Inglaterra). Es este un medievalismo funcional, sin excesivas pretensiones puristas, perfectamente interpretado por la siempre admirable Victoria de los Angeles. Aparecen en este disco, aparte de otras piezas, dos *Cantigas de Santa María* acompañadas en un segundo plano por el conjunto barcelonés Ars Musicae.

ATRIUM MUSICAE, CARA Y CRUZ

El primer disco de la colección "Música Antigua Española", editado por Hispavox, estuvo dedicado a las *Cantigas de Santa María* (3). Este LP., avalado por el premio "Charles Cross", de París (1972), sirvió de plataforma de lanzamiento a un grupo ya por entonces sobradamente conocido, y reconocido, dentro del mundillo de la música: Atrium Musicae, de Madrid, dirigido por Gregorio Paniagua. La presentación de esta grabación estuvo acompañada de una hábil campaña de propaganda dentro y fuera de nuestras fronteras. El producto no traduce plenamente la personalidad del grupo; detrás están el productor de la serie y el director de la grabación, circunstancia que se refleja en ciertas desigualdades. Los resultados globales son positivos: extremado cuidado en la elección de los instrumentos, atención por la percusión, cierto vuelo en la utilización de las voces, aceptable ejecución instrumental... Tenemos la impresión de estar recibiendo el mensaje rico y variado que respira el repertorio alfonsino. Aunque tal vez haya quedado el disco un poco "pasado", en comparación con otros registros más recientes, sin embargo, en su momento, supuso un acercamiento válido al mundo de las *Cantigas*, acercamiento discretamente alambicado y profundamente ameno.

Pasaron los años y Atrium Musicae volvió a incidir en el repertorio mariano con *Las "Cantigas de Hita" de Alfonso X* (4), grabación que denota un acercamiento a la línea interpretativa de grupos como el Estudio de Música Antigua, de Munich, o el Clemencic Consort; los resultados quedan, sin embargo, muy alejados del espíritu y de la letra de aquellos grandes grupos. Atrium Musicae tratará de imitar ese ambiente de espontaneidad popularizante que respiran aquellas versiones; para ello utiliza el recurso de las voces naturales, de los efectos de "aire libre", de la improvisación y glosa de instrumentos acompañantes, etc. Si a todo esto añadimos la reiteración hasta el infinito de las letras y la descuidada pronunciación obtendremos como resultado un producto que frena seriamente la marcha ascendente de la agrupación madrileña. Como se dice en las convalecencias, deseamos una pronta recuperación.

El Estudio de Música Antigua, de Munich, tiene sobre sus espaldas la realización de un amplio número de grabaciones sobre temas de la época medieval y renacentista; la experiencia y profesionalidad de estos grandes especialistas los ha situado en unas altas cotas, desde el punto de vista del rigor y la categoría artística. La continuidad y el estudio les ha permitido llegar a la envidiable posición que disfrutan en la actualidad.

Hemos elegido del Estudio de Música Antigua, de Munich, tres LPs. que recogen *Cantigas de Santa María* (5). Las versiones que realizan estos músicos vienen precedidas de un atento y riguroso estudio de los manuscritos. Hay, no obstante, dos notas que lastran ligeramente los resultados globales de la obra: en primer lugar, una pertinaz arabización de todas sus versiones, y, en segundo término, una reiteración de efectos que se traduce en fatiga para el oyente. La gran maestría y cuidado en la ejecución no consiguen tapar la morosidad de la lectura de unas piezas que tienen la misma introducción, similar desarrollo y final en todas las cantigas. Ciertamente, se echa de menos aquella combinación de rigor, talento y amenidad que respiraban los trabajos del desaparecido David Monrow.

Las *Cantigas de Santa María*, en versión del Clemencic Consort (6), se encuentran en el "estadio" popular, en el sentido de que estas melodías están concebidas en una proyección "al aire libre", fuera ya de las reglas que impone la corte. Han salido editados estos dos álbumes y nos imaginamos que saldrán unos pocos más; el sistema de parto musical es similar al del taller en cadena: se reparten entre los músicos, agrupados en bloques, los papeles y se deja volar la imaginación de cada pequeña agrupación. Así tenemos un bloque de voz femenina con acompañamiento, otro de recitador-zanfona, bloque de flauta-percusión, otro grupo histriónico de voces naturales, etc. Una vez finalizada la grabación de cada miniagrupación se distribuyen inteligentemente los números a lo largo de dos, cuatro o veinte discos, el número es lo de menos; se prepara una carpeta documentada, y ya tenemos en el mercado una serie de alto consumo. Hay que decir que para llegar a esta conclusión han sido precisas muchas escuchas y una atenta catalogación de las obras. Los resultados, en conjunto y juzgando por los dos discos que tenemos en la mano, son de elevado interés; sin embargo, creo que sacar más discos de la misma serie y "montados en cadena" resulta inútil, ya que este sistema de hacer música se agota inmediatamente (ahí tenemos el ejemplo de los *Carmina Burana*, cuyo tercer y cuarto álbumes bajan ostensiblemente de nivel).

René Clemencic se ha sabido rodear, como en anteriores ocasiones, de buenos profesionales. Todas las libertades, los juegos de improvisaciones resultan justificados dado el planteamiento histriónico e informal que preside la mayor parte de la obra. Resulta exquisita la utilización de la percusión y la combinación de instrumentos populares y cortesanos.

En definitiva, un par de discos de gran altura, que, sospecho, han servido de espejo y lámpara a otras muchas versiones de reciente factura.

LA ULTIMA HORNADA DE "CANTIGAS"

El LP. del Grupo Universitario de Cámara (7) es el último trabajo aparecido en el mercado español (es un decir, ya que su distribución, de momento, se limita a Galicia). Supone la primera grabación de esta agrupación y el segundo número de la serie clásica del sello gallego Ruada. El registro, aparte de ocho *Cantigas de Santa María*, ofrece piezas del repertorio gallego de los siglos XII y XIII (*Códice Calixtino* y *Cantigas de amigo*). Siguiendo la tesis de que la música en la corte castellana debe reflejar el cosmopolitismo y el encuentro de culturas que apunta la historia, hemos escogido



UN INTENTO DE ACERCAMIENTO AL PUEBLO.



CLEMENCIC: CIERTOS SINTOMAS DE GENIALIDAD.



¡BAJESE UN POCO, SR. BINKLEY!

—en transcripciones propias y de Inglés— una serie de piezas que por su estructura facilitan nuestra pretensión: realizar versiones diferentes entre sí que nos permitan ofrecer una visión de las *Cantigas* en distintos marcos de interpretación (de carácter litúrgico, profano, cortesano, popular, etc.). Lógicamente, tanto en la elección del material sonoro como el mismo análisis de la cantiga, jugamos con un elemento subjetivo que explica cómo una cantiga—la número 100, por ejemplo— que concebimos dentro del ámbito litúrgico aparezca en el disco de Clemencic interpretada con todos los ingredientes festivos que uno se pueda imaginar.

La realización de esta grabación del Grupo Universitario, después de un par de años de trabajo con estos materiales, presenta la concepción que en este momento tenemos del repertorio mariano: hemos ido enriqueciéndonos con la adición de nuevo instrumental, con una mayor soltura en el glosado y la improvisación, con una atención cada vez más específica hacia la percusión, etc.

OTRAS VERSIONES DE LAS "CANTIGAS"

Comentaremos sucintamente otras versiones muy interesantes que han aparecido en estos últimos tiempos. Los Segreis de Lisboa, grupo veterano y muy prestigiado dentro y fuera de Portugal, publicó hace unos años un LP. (8) con temas del medievo y el renacimiento; está dirigido el grupo por Manuel Morais. El disco presenta, además de piezas del repertorio ibérico de los siglos XIII al XII, dos *Cantigas de Santa María*, las cuales permiten hacernos una idea de las grandes posibilidades de esta agrupación en el terreno que trabajan.

Otra interesante versión es la del contratenor inglés Russell Oberlín, grabación que nos ha facilitado gentilmente Alejandro Masó. La lectura del manuscrito resulta excesivamente literal y monótona (únicamente un laúd como acompañamiento); sin embargo, el interés hay que centrarlo en la magnífica lección interpretativa del famoso contratenor inglés. Sus cualidades naturales y su técnica hacen de él un intérprete idóneo para este repertorio.

Finalmente, cerrando esta lista provisional del repertorio mariano de Alfonso X, nos referiremos al doble álbum editado por Edilan y el Ministerio de Cultura para acompañar la edición del facsímil del *Códice Rico*, de El Escorial (9). La interpretación corre a cargo de la agrupación Música Ibérica, de Utrecht. Es comprensible, hasta cierto punto, que los responsables de la edición hayan querido "amarrar"—como se dice vulgarmente—a la hora de realizar el encargo y hayan buscado a un grupo reconocidamente ortodoxo y sobrio. El resultado es el esperado: literalidad extrema en la lectura de Inglés, falta total de imaginación en la utilización de los instrumentos (que no pasan de la categoría de acompañantes) y una sensación de imitación del Estudio Música Antigua, de Munich.

Desconocemos si han existido negociaciones con otros grupos, de ahí que mi formulación no encierre crítica alguna. Entiendo que existen en este momento grupos en la Península preparados para cumplir con mayor éxito un encargo de la responsabilidad de este que comentamos. Por citar algunos nombres, Miguel Angel Tallante y su grupo, el S. E. M. A., Segreis de Lisboa, Gregorio Paniagua

(siempre que se le marquen unas pautas), Ars Musicae de Barcelona...

Es obligado establecer, a modo de resumen, una visión global de la escucha de todas las versiones que hemos pormenorizado. Observamos globalmente, con el paso de los años, una revitalización y enriquecimiento en el tratamiento de la música medieval (en este caso del repertorio de las *Cantigas*): existe una mayor especialización de las voces y de los instrumentos, no sólo en la perfección como ejecutantes, sino también en la realización de improvisaciones y glosados; un cuidado cada vez más notorio por el texto, en el sentido de no romper el contenido poético con la adición de la música. Otra circunstancia interesante es el atractivo que ejercen ciertas cantigas, alguna de ellas repetidas y recreadas por diferentes grupos: el prólogo "Por qué trovar", por ejemplo; la cantiga número 1, "Des oge mais quer", transcrita en ritmo binario o ternario; la número 25, "Pagar ben pode", un bellissimo tema, del que se han hecho versiones muy afortunadas; la cantiga número 100, "Santa María, Strela do día", un tema que permite comprobar, a través de las distintas versiones, la tesis del distinto marco musical en que fueron interpretadas; la cantiga 179, "Ben sab'a que pod'e val", de la que se han hecho un buen número de versiones de todo tipo, etc.

Desde el punto de vista de las transcripciones, no existen, salvo casos muy concretos y aislados, discordancias entre estas versiones y el trabajo de Higinio Inglés, a quien todos, de algún modo, seguimos.

Recientemente se celebró en Madrid un interesante encuentro en el que las versiones de cantigas, realizadas por distintos estudiosos, eran interpretadas con un criterio de revisión histórica. La parte crítica corrió a cargo de Ismael Fernández de la Cuesta, y la interpretación del Grupo S. E. M. A. Esperemos que este tipo de experiencias cristalicen en una grabación que, sin duda, vendrá a enriquecer el "mercadillo" del repertorio de las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X.

CARLOS VILLANUEVA

GRABACIONES COMENTADAS

- (1) *Música Medieval Española*. Orquesta Nueva York Pro Música. MCA Records, s-14.195.
- (2) *Songs of Andalusia*. Victoria de los Angeles y Ars Musicae, de Barcelona. EMI, J 065-00-098.
- (3) *Las "Cantigas de Santa María" del Rey Sabio*. Col. "Música Antigua Española"/1. Atrium Musicae y otros. Hispavox, HH1.
- (4) *Las "Cantigas de Hita" de Alfonso X el Sabio*. Atrium Musicae. Hispavox, S 60.040.
- (5) *Música Ibérica, I, V y VI*. Estudio de la Música Antigua de Munich. EMI, J 063-20114, C 065-030.107/8.
- (6) *Las "Cantigas de Santa María" de Alfonso el Sabio, 1/2*. Clemencic Consort. EDIGSA/Armonia Mundi. EHM 977/8.
- (7) *A Música en Galicia nos séculos XII e XIII*. Grupo Universitario de Cámara de Santiago de Compostela. Ruada, R-106-D.
- (8) *Segreis de Lisboa*. Música Ibérica da Idade Media e do Renascimento. A Voz do Dono, 063-40337.
- (9) *Monumentos históricos de la música española: "Cantigas de Santa María" de Alfonso X el Sabio*. Música Ibérica de Holanda. MEC, 1022/3.

INDICE DE DISCOS CRITICADOS EN ESTE NUMERO

	Pág.		Pág.
Alfven: Rapsodia sueca . Ormandy. CBS	41	Compositores mallorquines. Obras de Torrandel, Samper, Alis, etcétera. J. Moll. EMI	44
Bach, J. S.: Magnificat . Barenboim. EMI	46	Antología americana. Obras de Gershwin, Carter, Cage, etc. M. Dickinson. UNICORN	45
Beethoven: Missa Solemnis . Toscanini. RCA	35	Recital Orquesta de Cleveland. Lorin Maazel. Obras de Falla, Berlioz, Bizet y Tchaikovsky. TELARC	45
Boccherini: Los 12 Quintetos para cuerda y piano . Quinteto Italiano. SPA	33	Recital de Franck Pourcel y su Orquesta. Obras de Mussorgsky, Falla, Satie, Bach, Albéniz, Verdi, Grieg, etc. EMI Digital.	40
Bruckner: Te Deum . Barenboim. EMI	46	Recital de Teresa Berganza (Zarzuela). COLUMBIA	46
Debussy: Imágenes. La siesta de un fauno . Previn. EMI Digital	40	Recital de Giacomo Lauri Volpi. Obras de Rossini, Verdi, Meyerbeer, Donizetti, etc. CETRA-Estudio	46
Donostia, J. A. de: Preludios vascos . Pilar Bilbao. EMI-Etnos	41	Música española contemporánea. (Edición de la ACSE.) Luis Blanes: Sonatina . Llorenç Barber: Homenatge en D . Javier Alfonso: Calipso . Ernesto Halffter: Marcha alegre . Francisco Estévez: Juegos . Pedro Espinosa (piano). MOVIEPLAY	37
Mascagni: Cavalleria Rusticana . Levine. RCA	41	Música española contemporánea. (Edición de la ACSE.) Rafael Rodríguez Albert: Homenaje a Falla . Antón Larrauri: Dualismos . Juan José Falcón: Vibración . Ricardo Olmos: Cinco Danzas catalanas . Elena Romero: Tres piezas breves . Joaquín Parra. MOVIEPLAY	39
Mercadante: Il Bravo . Gabriele Ferro. ITALIA	43		
Montsalvatge: Cinco Canciones negras . Caballé/Weissenberg. EMI	33		
Schubert: Octeto, D. 803 . Octeto de París. COLUMBIA	46		
Sibelius: Finlandia. Karelia . Ormandy. CBS	41		
R. Strauss: Quince Lieder . Caballé/Weissenberg. EMI	33		
Turina: Canto a Sevilla . Caballé/Weissenberg. EMI	33		
Verdi: Rigoletto . Angelo Questa. CETRA-Estudio	44		
Verdi: Otello . Toscanini. RCA	35		

DISCOS EDITADOS

ENTRE EL 1 DE AGOSTO Y EL 20 DE SEP. DE 1980

I. ORQUESTAL

ALBINONI: **12 Conciertos op. 7.** Orquesta de Cámara de Berlín. Director, Negri. Philips, 6747138, dos Lps. Precio oferta: 1.040 pesetas.

BEETHOVEN: **Concierto para piano número 3. Andante favori.** S. Richter, Orquesta Philharmonia, Londres. Director, R. Muti. EMI, 065-003243 Q, «estéreo»-cuadrafónico.

BEETHOVEN: **Las nueve Sinfonías.** G. Jones, Schwarz, R. Kollo, H. Sotin. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, L. Bernstein. Deutsche Grammophon, 2740216, ocho Lps. Precio oferta: 4.640 ptas.

DEBUSSY: **El Mar.** S. Richter. S. Richter. Orquesta de Cleveland. Director, L. Maa-zel. Decca, SXL 6905.

GERSHWIN: **Un americano en París. Concierto para piano. Oberturas. Porgy and Bess: suite orquestal. Rhapsody.** G. Gershwin, Ph. Entremont. Columbia Jazz Band, Orquestas de Filadelfia, Filarmónicas de Nueva York y Bufalo. Directores, E. Ormandy y M. Tilson Thomas. CBS, 79329, tres Lps. Precio oferta: 1.750 ptas.

HAENDEL: **Concerti grossi op. 6, vol. 3: números 9 al 12.** Collegium Aureum. Director, S. Kuijken. EMI, Harmonia Mundi.

HAYDN: **Ocho Sinfonías con título, vol. 2: números 31 («Llamada de trompa»), 45 («Adioses»), 73 («Caza»), 82 («Oso»), 83 («Gallina»), 92 («Oxford»), 101 («Reloj») y 104 («Londres»).** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips, 6768066, cuatro Lps. Precio oferta: 2.080 ptas.

LISZT: **La Malediction.** WAGNER: **Idilio de Sigfrido.** J. Bingham, Ensemble 13, Baden-Baden. EMI, Harmonia Mundi, 065-099843.

MOZART: **Concierto para oboe. Concierto para fagot.** Solistas, Orquesta de Mozarteum, Salzburgo. Director, L. Hager. Telefunken, 6.42361.

SCHUMANN: **Las Cuatro Sinfonías. Obertura Manfredo. Pieza de Concierto para cuatro trompas.** D. Clewenger, R. Oldberg, Th. Howell, N. Schweikert. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 2740174, tres Lps. Precio oferta: 1.740 ptas.

STRAVINSKY: **Apolo y las musas. Concerto grosso. Octeto.** Ensemble 13, Baden-Baden. EMI, Harmonia Mundi, 065-099730.

TCHAIKOVSKY: **El Lago de los Cisnes (ballet completo).** Orquesta Sinfónica de Boston. Director, S. Ozawa. Deutsche Grammophon, 2740220, tres Lps. Precio oferta: 1.740 pesetas.

TCHAIKOVSKY: **Las Seis Sinfonías.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2740219, seis Lps. Precio oferta: 3.480 ptas.

VIVALDI: **L'estro armonico.** Solistas de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Deutsche Grammophon, 2740221, tres Lps. Precio oferta: 1.740 ptas.

II. CAMARA

HAYDN: **Cuartetos de cuerda op. 71 y 74 («Aponyi»).** Cuarteto Amadeus. Deutsche Grammophon, 2740211, tres Lps. Precio oferta: 1.740 ptas.

SCHUBERT: **Los Dos Tríos para piano, violín y violoncelo.** Trío Beaux Arts. Philips, 6747431, dos Lps. Precio oferta: 1.040 ptas.

III. INSTRUMENTAL

CHOPIN: **Fantasia en Fa menor. Polonesa-Fantasia. Barcarola. Berceuse. Souvenir de Paganini. Variaciones brillantes.** D. Barenboim. EMI, 063-002461.

GRANADOS: **Goyescas. Escenas Románticas. Doce Danzas Españolas. Valses Poéticos. Seis Piezas sobre cantos populares españoles.** A. de Larrocha. Hispavox, S 66.402, cuatro Lps.

IV. VOCAL Y CORAL

BACH: **Oratorio de Navidad.** H. Baumann, F. Sahesch-Pur, M. Hoffmann, H. Hopfner, A. Baldin, N. Hillebrand. Niños Cantores de la Catedral de Ratisbona. Collegium St. Emmeram. Director, H. M. Schneidt. Archiv, 2723057, tres Lps. Precio oferta: 1.740 ptas.

BACH: **Pasión según San Juan.** F. Sahesch-Pur, R. Hankeln, H. Hopfner, A. Baldin, N. Hillebrand, H. G. Ahrens. Niños Cantores de la Catedral de Ratisbona. Collegium St. Emmeram. Director, H. M. Schneidt. Archiv, 2723060, tres Lps. Precio oferta: 1.740 ptas.

BRUCKNER: **Música Sacra para coro: Misas números 1 al 3, Diez Motetes, Salmo 150, Te Deum.** E. Mathis, M. Stader, M. Schiml, C. Hellmann, S. Wagner, W. Ochman, E. Haefliger, R. Holm, K. Ridderbusch, K. Borg, P. Lager. Coros de la Radio de Baviera y de la Opera Estatal de Berlín. Orquestas Sinfónica de la Radio de Baviera y Filarmónica de Berlín. Director, E. Jochum. Deutsche Grammophon, 2720054, cinco Lps. Precio oferta: 2.900.

GESUALDO DA VENOSA: **Los Responsorios (1611).** Escolanía de Montserrat. Director, P. I. Segarra. Archiv, 2723062, tres Lps. Precio oferta: 1.740 ptas.

MAHLER: **La Canción de la Tierra.** D. Fischer-Dieskau, M. Diskie. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, P. Kletzki. EMI, 063-001477.

V. OPERA

MONTEVERDI: **El Retorno de Ulises.** Von Stade, Stillwell, Power, Condò, Lewis, Parker, Murray. Coro de Glyndebourne, Orquesta Filarmónica de Londres. Director, R. Leppard. CBS, 79332, tres Lps. Precio oferta: 1.750 pesetas.

PUCCINI: **La Bohème.** Ricciarelli, Carreras, Wixell, Putnam, Lloyd. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Director, Sir C. Davis. Philips, 6769031, dos Lps. Precio oferta: 1.040 ptas.

RAMEAU: **La Princesa de Navarra (selección).** Solistas, Coro y Orquesta Barroca del Festival Bach, Inglaterra. Director, N. McGegan. Hispavox, S 60.459.

ROSSINI: **Otello.** Carreras, Von Stade, Pastine, Fisichella, Condò, Ramey, Lewis, Leoz. Coro Ambrosian. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, J. López Cobos. Philips, 6769023, tres Lps. Precio oferta: 1.560 ptas.

SAINT-SAENS: **Sansón y Dalila.** Obratzsova, Domingo, Bruson, Lloyd, Thau. Coro de la Orquesta de París. Orquesta de París. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 2740215, tres Lps. Precio oferta: 1.740 ptas.

VERDI: **Aroldo.** Caballé, Cecchele, Pons, Leherz. Coro y Orquesta de la Opera de Nueva York. Directora, E. Queler. CBS, 79328, tres Lps. Precio oferta: 1.750 ptas.

VERDI: **Un Ballo in Maschera.** Caballé, Carreras, Wixell, Payne. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Director, Sir C. Davis. Philips, 6769020, tres Lps. Precio oferta: 1.560 ptas.

VI. RECITALES

«Conciertos para trompeta» de ALBINONI, HAYDN, MARCELLO y TELEMANN. M. André, Orquesta Filarmónica de Londres. Director, J. López Cobos. EMI, 065-003350.

«Conciertos para violín y orquesta». Vol. 1: BACH (BWV 1056), MOZART (Núm. 5), BEETHOVEN, MENDELSSOHN y TCHAIKOVSKY. I. Gitlis, S. Lautenbacher, G. Pauk, R. Ricci. Orquestas diversas. Directores: J. Faerber, H. Hoqreiser, R. Peters, H. Reichert y H. Rilling. Hispavox, S 66332, tres Lps.

«Madrigales, los más bellos». Collegium Vocale de Colonia. Director, W. Fromme. CBS, 79333, tres Lps. Precio oferta: 1.750 ptas.

MENUHIN y GRAPELLI: «Estrictamente para pájaros». Selección de temas clásicos del Jazz. EMI, 065-003818, «Digital».

MENUHIN y GRAPELLI: «Té para dos». Selección de temas clásicos del Jazz. EMI, 063-002997 Q, «estéreo»-cuadrafónico.

«Tesoros de la música barroca». Vol. VI: **Obras de F. COUPERIN.** M. Cl. Alain, R. Veyron-Lacroix, N. Souterau, J. Collard. Orquesta de Cámara Paillard. Director, J. F. Paillard. Hispavox, S 66.331, tres Lps.

POLCAR 1981

No olvide reservar
su ejemplar

MAXPER: Un amigo y colaborador, que le ofrece su apoyo y todo un programa de acción para aumentar sus ventas.

PRIMERAS MARCAS DE ORGANOS



CRUMAR Sonido Profesional

kimball LA MUSICA A TODOS LOS NIVELES

bontempi El método para descubrir talentos

Desde los más sencillos aparatos hasta los modelos más sofisticados de línea actual.



kimball LA CALIDAD EN SONIDO Y LA BELLEZA EN DISEÑO

DISEÑO

Se ofrecen muebles de precisión diseñados artísticamente. Una selección más amplia que la de cualquier otro fabricante del mundo.

ELABORACION

Kimball cuenta con sus propios bosques, sus propios aserraderos, sus propias instalaciones de procesamiento y acabado de chapa de madera. Es posible controlar totalmente la calidad porque no participa ninguna otra compañía en el proceso de fabricación.

ACABADO

Este proceso de 25 etapas se vigila científicamente, sometiendo a muestras periódicamente a una prueba en frío de 33 ciclos. Se los calienta 33 veces durante 1 hora a 140 grados, y luego se los enfría a 0 grados durante 1 hora. De esta forma, se le garantiza una belleza duradera sin rajaduras, descascarado ni astillado.



Pianos de Cola kimball - Bösendorfer

Los pianos que proporcionan a los artistas y amantes de la música de todo el mundo sus más altas exigencias.

Los Grandes intérpretes de piano, Liszt, Richard Wagner, Anton Rubinstein, nuestro querido Pablo Casals, Leonard Bernstein, Oscar Peterson etc., son algunos de los grandes maestros que preferían y prefieren a BÖSENDORFER.



MAXPER S.A.
DISTRIBUIDORA GENERAL
DE ORGANOS Y PIANOS

Delegaciones en Madrid:

- Alberto Alcocer, 28 tfs. 458 69 03 - 458 69 05
- Francisco Silvela, 21 tfs. 401 52 48 - 402 03 45
- Leganitos, 12 tfs. 241 98 70 - 248 00 86
- Cea Bermúdez, 51 tfs. 243 38 92 - 244 48 69
(ENTRADA por ANDRES MELLADO, 73)
- Espejo, 9 tfs. 241 47 64 - 247 20 45

...y en toda España, en tiendas de música muy especializadas.

DESEO RECIBIR MAS INFORMACION SOBRE:

Bontempi Kimball Crumar

Nombre _____

Apellidos _____

Calle _____

Localidad _____ T.F. _____

Remitir en sobre cerrado a:

Centro Musical **MAXPER**
Carretera de Andalucía, Km. 12,600
Getafe (Madrid)



Ω
OMEGA

Omega De Ville Quartz.
Fotografía tomada en el monumento a Goya del Museo del Prado de Madrid.

Izquierda: Omega De Ville Quartz. BA 191082. Caja de oro de 18 qtes. Derecha: Omega De Ville Quartz. BA 591100. Caja de oro de 18 qtes.
Modelos registrados.

CRITICA DISCOGRAFICA

RODOLFO LUIGI BOCCHERINI: COMPOSITOR ITALIANO AFINCADO EN ESPAÑA

Por consiguiente, al igual que otros «grandes», tales como Haendel, Gluck, Lully, etc., sería de utilidad aproximarse a él desde dos puntos de vista.

Desde una perspectiva digamos localista o particular, hay que reconocer que el tal Boccherini supo organizárselo bien: sólida formación musical (pertenecía a una familia de músicos de gran solera en Lucca, su ciudad natal), viajes a Roma, Milán, donde conoció a Sanmartini, y Viena, para trasladarse luego a París, desde donde, y después de dejar instalada una verdadera infraestructura de mercado de sus partituras, parte hacia España llamado por Luciano Bonaparte, a la sazón alcaza de la diplomacia francesa en nuestro país. Tenía entonces veintiséis años y todavía pasó en España treinta y seis hasta su muerte.

Boccherini se adaptó perfectamente a las necesidades musicales de la corte, estando al servicio de sucesivos mecenas, como los reyes Carlos III y Carlos IV, el infante don Luis y el conde de Benavente. Surge así la que yo creo es la contradicción histórica de este compositor. Según unos, «España tenía con él una deuda de gratitud» (Felipe Pedrell), lo cual es cierto, pues nadie como Boccherini «llenó» los palacios de la corte de buena música, y esto a pesar de las intrigas del favorito de Carlos IV, Gaetano Brunetti, músico de muy segunda fila. Sin embargo, siempre estuvo enfrente de una legítima contestación musical —lógica, por otra parte, pues, en realidad, no era más que un trabajador a sueldo— que reclamaba el derecho de ayuda a una música de raíces verdaderamente españolas. Es decir, se estaba asistiendo a un claro principio del fin de la gran música española, y los recién ascendidos Borbones no solamente lo estaban consintiendo, sino que, además, lo provocaban promocionando a músicos extranjeros que, aunque excelentes artistas, no dejaban de ser «convidados de piedra» en este triste banquete.

Ya desde una visión más general, y centrandó este comentario en las obras que lo ocupan, sin duda Boccherini ocupó un lugar importante en la evolución del clasicismo. Virtuoso del violoncello, asimiló las técnicas de la escuela de Corelli y Tartini, para desarrollar una interesante producción de cámara, en la que es de destacar, junto a sus 28 sinfonías y 11 conciertos para violoncello, los quintetos con piano, en número de doce, obras que llegan ahora, en esta grabación, al disco por primera vez.

No había escuchado antes estas obras, y de entrada he de decir que me ha parecido una música bellísima. Estamos ante un Boccherini maduro (los 12 quintetos fueron compuestos pocos años antes de su muerte, entre 1797 y 1799), que a medida que avanza la audición se hace más interesante y sorprendente. Se pueden encontrar fácilmente serias analogías con Mozart, e incluso con el primer Beethoven, con lo que aquello de que: **a)** Boccherini es el autor del «minueto», o **b)** Boccherini adapta maravillosamente los ritmos y giros de la música española, llegando a unos resultados «muy singulares», siendo ciertas ambas cosas, ninguna de ellas es determinante ni acredita a este refinado, elegante y técnicamente bien dotado músico.

En lo que se refiere a la interpretación, el quinteto italiano posee como grupo una técnica envidiable, siendo quizás lo más descolante en ellos la exquisitez y rigurosidad del criterio interpretativo, dignas de los grandes conjuntos de cámara del momento. No obstante, los instrumentalistas, por separado, no



poseen una calidad —sobre todo, el sonido— a tan alto nivel como les sucede como agrupación.

La presentación es correcta, con un excelente comentario (por supuesto, no traducido al castellano) de Enzo Lunari.

El sonido es aceptable.

Conclusión: la primera felicitación debe ser al grandísimo acierto que ha supuesto el llevar estas obras al disco. Se me ocurre pensar qué sucedería si nosotros hiciéramos lo mismo con alguno de los «nuestros»: ¿Tomás Luis de Victoria? La segunda es de justicia, para Ferysa, por hacernos a los españoles partícipes del acontecimiento.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**

Interpretación: 8.

Sonido: 7,5.

LUIGI BOCCHERINI: Los Doce quintetos para cuerda y piano. Quinteto Italiano. Music Collection. Distribuzione Phonogram SPA. 5710001 (seis LP). Importador: Ferysa. Precio: 5.100 pesetas.

EL «COCK-TAIL» CABALLE-WEISSEMBERG

De vez en cuando y desde siempre, ha sucedido que algunos pianistas solistas han colaborado con cantantes o instrumentistas de primera magnitud, con el consiguiente atractivo artístico y para el público que supone una colaboración de este género. Como es sabido, acompañar no es lo mismo que actuar como solista; el acompañamiento requiere unas especiales características, sobre todo en cuanto a adaptación al cantante o instrumentista. Sólo por citar algunos ejemplos recientes de las colaboraciones citadas más arriba recordemos que Schwarzkopf fue acompañada por Fischer y por Gieseking, y aun por pianistas «no ejercitantes» del oficio, como Furtwängler, Bruno Walter y Karajan (lo mismo que Casals para De los Angeles, Bernstein para Ludwig, Rostropovich para Vishnevskaya y Sawallisch para Fischer-Dieskau); De los Angeles y Lorengar lo han sido por De Larrocha (inigualable acompañamiento de las **Tonadillas** de Granados) y Fischer-Dieskau por Horowitz (el más bello acompañamiento nunca ofrecido de **El amor del Poeta**, de Schumann), Richter, Barenboim, Eschenbach y Demus, entre otros.

Ahora es el turno de Alexis Weisseberg para Montserrat Caballé, colaboración especialmente taquillera en los teatros

KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.



Distribuidores en:

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



y salas de conciertos donde han actuado. EMI presenta dos LPS con el programa, ampliado en Strauss, que han venido ofreciendo. Dicho programa (excepto quizá las **Canciones Negras**, de Montsalvatge) es el más adecuado para que las características de uno y otra, conocidas por todos, mejor puedan ser aplicadas al difícil género del «lied». El acompañamiento de Weissenberg para Strauss es esencialmente elegante, virtuoso, bello y variado en sonido (evitando aquí la percusión en el «forte», a veces integrante de su hacer) y menos variado en interpretación. El **Canto a Sevilla**, obra técnicamente muy difícil, de verdadero solista, es realizado en línea impresionista, y sin objeción respecto a la técnica o al estilo, pero está falto de la imaginación y del ritmo interno que aplicaría una Alicia de Larrocha a una partitura de esta clase.

Caballé se muestra en los dos discos en gran forma vocal, con exposición constante de todos sus mejores recursos. En cuanto a sus interpretaciones de Strauss y de Montsalvatge, remitimos al lector a nuestro comentario del mes anterior (RITMO, núm. 504, «Don Taddeo in Barcellona»), referente a las mismas canciones ofrecidas por la soprano en su recital del 19-VI-80 en el Palau de la Música, de Barcelona. Sólo añadiremos que todas ellas difieren vocalmente muy poco de las grabadas por la cantante hace doce años (Vergara), y se evidencia ahora una mayor madurez. El **Canto a Sevilla** es un tipo de música española infrecuente, por no decir único, ya que está basado en la dificultad vocal y en una cierta extraña «declamación» del texto, lo justo para que la Caballé pueda hacer una exhibición personalísima en uno y otro sentido (vocalmente no resistimos dejar de citar el final de «Las fuentecitas del parque», exclusiva «especialidad de la casa»), logrando, curiosamente, una interpretación superior a la de Victoria de los Angeles con la Sinfónica de Londres y Fistoulari de hace ya muchos años y reeditada en España (EMI, 1 J053-00.813).—«I TADDEI».

Interpretación: 8,5.

Sonido: 8,5.

R STRAUSS: **Quince «Lieder»**; TURINA: **Canto a Sevilla**; MONTSALVATGE: **Cinco Canciones negras**. Montserrat Caballé, soprano. Alexis Weissenberg, piano
EMI, 10C 167-016380/1 (2 LPS). Precio: 1.500 pesetas.

TOSCANINI:

UNA CONCEPCION MUSICAL INVARIABLE

En la **Toscanini Edition**, de RCA, que está siendo importada ahora a nuestro país, encontramos grabaciones ya difundidas hace muchos años aquí, como es el caso del **Otello**. En ellas podemos hallar testimonio sonoro de algunas de las caracterís-

ticas que configuraron la personalidad directorial del italiano. Testimonio que, normalmente, no se ofrece, pese a lo que en su momento se persiguiera, en las mejores condiciones, ya que se recogen incisiones realizadas con la técnica «New Orthophonic», que procuraban, sí, una mayor claridad, un —hasta cierto punto— mayor «realismo», pero a cambio de sacrificar la profundidad, la reverberación, la belleza sonora (favorecida por las condiciones acústicas de una sala o, en este caso, de una toma). Lo descarnado e incisivo de este procedimiento beneficiaba, por un lado, al estilo toscaniniano, al facilitar una mayor limpieza y nitidez en los ataques (cosa que obsesionaba al director), perjudicándole por otro, haciendo mucho más seco de lo que en realidad era su espectro sonoro y su fraseo, otorgándole una presencia dotada todavía de mayores aristas de las que inicialmente poseía. En cualquier caso, más o menos fidedignamente, aquí están de nuevo recogidas las cualidades que tipifican la «manera» del músico parmesano: precisión, vitalidad, tensión rítmica, habilidad para separar las líneas melódicas, concisión, sentido dramático (favorecido por la extrema facilidad para el cambio súbito de clima)... Y las limitaciones fundamentales: falta de lirismo, poca utilización del «rubato» como elemento expresivo, escasa fantasía en el empleo de valores métricos, cierta rigidez rítmica...

El resultado final interpretativo, en lo tocante a las dos obras cuyos registros se comentan, es dispar (como dispares son las propias composiciones), de acuerdo con las características de cada una y con las definitorias de la batuta. Indudablemente, **Otello** puede considerarse un logro importante, casi —aunque no del todo— definitivo. Aquí Toscanini se encuentra en su elemento: se trata de ambientar y describir una acción dramático-teatral concreta, lineal, inexorable, animada por una música dotada de una energía y una vitalidad permanentes. Y lo hace a conciencia, con todas las consecuencias, marcando desde el principio, con autoridad, con convicción, los rasgos que habrán de configurar la tragedia. La pintura obtenida, tanto de caracteres como de ambientes, es nítida, precisa, directa, implacable, buscando y hallando lo que de fatalista existe en la obra. La lectura de la partitura es de absoluta fidelidad, de un respeto casi literal. Nunca han sido reflejados en disco con tanta limpieza, intensidad y vibración los «staccato» verdianos, resaltados los trinos o establecidos los contrastes. Raras veces las líneas vocales e instrumentales se han conjugado con similar claridad. La batuta es incisiva, fustigante, casi agónica en su ominosa marcha hacia lo inevitable. No hay, prácticamente, momentos de respiro. Por eso esta visión, verdaderamente tremenda, resulta en ocasiones excesivamente «dura». En ella no hay lugar para los remansos líricos, para las efusiones, que son solamente entrevistas. La óptica toscaniniana es demasiado seca, demasiado ruda para detenerse en ellas, y así, por ejemplo, el dúo «Otello»-«Desdémona» del primer acto o el cuarteto del segundo (con indicaciones repetidas «pp» o «ppp», anotaciones «legatissimo» en aquél, «leggerissimo» y «dolcissimo» en éste) se nos ofrecen de forma excesivamente prosaica. Pero, a cambio, son magníficos el dúo «Otello»-«Jago» o el final del tercer acto. La coherencia, la progresión del discurso, la tensión que va porporcionando paso a paso la mano rectora acaban por envolvernos e introducirnos en un drama en el que los personajes están vivos y palpitantes. Visión, pues, quizá unilateral, que desconoce, probablemente, matizaciones psicológicas, pero que nos gana por su verdad y realismo, aun cuando estas características se encuentren las más de las veces exacerbadas.

Los planteamientos interpretativos del director italiano necesitaban un protagonista de unas determinadas características. Vinay posee algunas de ellas: vigor, virilidad, reciedumbre, poder; es capaz de mantener un aire permanente de crispación, un tono angustiado, y otorga al personaje un carácter de patética madurez, plegándose, con sus violentas reacciones, sus dolorosos espasmos y sus ansias, a las conminatorias exigencias



de la batuta. El tenor chileno no puede, sin embargo, superar las dificultades que en lo vocal plantea el papel, ni está en condiciones de servir muchas de las indicaciones de la partitura (independientemente de que la mano rectora se las pida o no). En primer lugar, porque no está nada claro (no lo estuvo nunca) que su voz sea, efectivamente, la de un tenor. Su color y su extensión son más bien los de un barítono, lo que en la mayoría de las ocasiones se hace cantar (?) forzado, sofocado (limitaciones que a veces son convertidas en cualidades expresivas), contribuyendo a que el sonido pierda esmalte y redondez. La emisión es dura, áspera; el timbre, opaco; los agudos, tirantes. Falta flexibilidad, facilidad para el «piano», para el ligado. Casi todo resulta mascullado, gritado, entrecortado, acompañado de sonoridades extrañas a la propia voz... Aun así, Vinay nos capta muchas veces por su pasión, su entrega, su **verdad**. En cualquier caso, sin ser, en conjunto, lo que se dice un «buen "Otello"», sin poder cumplir las exigencias verdianas, particularmente las propiamente vocales, es digno y apreciable. Después de todo, no ha habido, probablemente, en la historia de la interpretación operística un cantante que pudiera superar las dificultades del «rôle» al completo, que pudiera ser lírico y dramático al tiempo, que pudiera frasear exquisitamente y bramar a continuación, que consiguiera aunar los estallidos más violentos con las efusiones amorosas más dulces, que conjagara los tintes vocales heroicos con los acentos elegíacos. Ni siquiera el legendario Tamagno, creador del personaje. Hoy la situación es todavía peor, lo que se refleja desde hace años en las grabaciones, en las que, por parte del protagonista, solamente se apuntan aciertos parciales. Para obtener un «Moro» realmente presentable, válido, habría que reunir en un tenor imaginario las mejores características de los que lo han grabado en los últimos treinta años: el timbre y la amplitud de un Del Mónaco, la apostura y calor de un Domingo, la inteligencia y profundización lírico-dramática de un Vickers... Y, por supuesto, la intensidad y vibración humanas de Vinay.

Vocal y musicalmente (en este último aspecto, intachable), el «Jago» de Valdengo es sensacional, quizá, pese a su debilidad en graves y su color a veces demasiado lírico, el mejor de los registrados con permiso de Dieskau. Está perfectamente encajado, identificado con el malvado alférez. Es sobrio, elegante, sugerente, **natural**, y **canta** en todo momento —es decir, no muge, ni grita, ni ulula, ni habla—, como está mandado. Su manera de exponer, de matizar, sin afectaciones, «Era la notte», es, sencillamente, admirable. La Nelli, de voz lírico-«spinto», no posee especial belleza tímbrica ni particular encanto, pero es sumamente correcta y medida; centrada y justa. Cumple, pues, aunque está lejos de una Tebaldi o una Freni. Orquesta, Coro y segundas partes funcionan y se integran perfectamente en el torbellino toscaniniano.

He aquí, por tanto, el **Otello** más intenso, ceñidamente dramático, coherente y **esencial** de los grabados. La batuta es un escalpelo que extrae toda la energía alojada en el drama. A nivel directorial e incluso vocal otras versiones poseen distintas cualidades valiosas, algunas de ellas ni siquiera planteadas en

esta. No podemos olvidar las aportaciones de Barbirolli o Karajan (dos), que se nos muestran más ricas, más matizadas, más estilizadas. Pero, en el camino elegido, Toscanini llega hasta el final.

La otra cara de la moneda la tenemos en Beethoven. Aquí el «objetivismo» del director italiano, su despreocupación por el estilo («La única cosa con la que cuenta un músico son las notas, y éstas deben ser observadas tan honesta y escrupulosamente como sea posible») no funcionan al mismo nivel. La monumental partitura exige una multiplicidad de acentos, una variedad de tratamientos en lo dinámico, en lo rítmico, y una flexibilidad de «lectura» que, en principio, quedan lejos de los modos toscaninianos, más rígidos y rigurosos a medida que el director envejecía (ochenta y siete años tenía cuando se realizó la grabación). No es que haya, naturalmente, que traicionar lo escrito, sino que hay que recrearlo y expresarlo de la forma más conveniente. Toscanini construye un edificio sonoro sobre fuertes pilares, en el que las líneas, nerviosas, firmes y bien trazadas proporcionan una estructura básica sólida, corpórea, pero excesivamente descarnada de la obra. Los contrastes son marcados siempre de manera súbita, muchas veces violenta, sin atender a la lógica y progresiva evolución del discurso, dotado de meandros, momentos de reposo, pasajes de enlace, sin graduar con sutileza las transiciones. Porque la composición, aun dentro de su falta de equilibrio, posee una lógica y una estructura que hay que exponer y medir. Requiere mayores grados de análisis, de hondura, de expresividad, desde los que pueda otorgarse, por ejemplo, una más grande intimidad (además de sobriedad) al «Kyrie», una mayor densidad al «Credo», y particularmente una más intensa efusión poética al «Benedictus», así como una mayor serenidad y unción al «Sanctus» («Mit Andacht», «con devoción», se lee en la partitura). He ahí lo que, fundamentalmente, falta en esta versión: lirismo; lirismo que permita dar el tono adecuado a los instantes que lo piden, y que pueda marcarse así el contraste con los de apasionada peroración, sin necesidad de acentuar excesivamente la crispación. Choca, por otro lado, que un purista de lo escrito como Toscanini caiga en la misma falta en la que caen casi todos (en grabación, Klemperer es de los pocos que no lo hacen): sustituir a los solistas por el coro en el pasaje fugado del «Pleni sunt coeli».

Los solistas no pasan de discretos. La Marshall es muy poca cosa, aunque, realmente, no haga nada feo; la Merriman llega a resultar casi desagradable por la dureza de su extraña emisión y su trémolo; Conley, de timbre y maneras muy americanos, es inapropiado. Únicamente Hines, de noble fraseo y color adecuado, se sitúa a un nivel de gran dignidad. Todos ellos, en cualquier caso, son perjudicados por la toma sonora.

Conclusión: La cara y la cruz de un director de importancia indiscutible; un hombre polémico, todavía hoy debatido. Un **Otello** magnífico, ya que no redondo, que a nivel de batuta no ha sido mejorado (coincidencia, por tanto, con lo expresado por Fernando Peregrín en el número 499 de RITMO). Una **Missa Solemnis** con puntos interesantes, pero muy alejada del ideal;



una visión demasiado «terrena» (aun aceptando la relativa «religiosidad» de la obra), demasiado superficial.—**ARTURO REVERTER.**

Interpretación: Otello: 8,5.

Misa: 5.

Sonido: Otello: 5,5.

Misa: 5.

R GIUSEPPE VERDI: **Otello.** Ramón Vinary, tenor («Otello»); Giuseppe Valdengo, barítono («Jago»); Herva Nelli, soprano («Desdémona»); Virginio Assandri, tenor («Casió»); Lesley Chabay, tenor («Roderigo»); Nan Merriman, «mezzosoprano» («Emilia»); Arthur Newman, barítono («Montano»); Nicola Moscona, bajo («Lodovico»). Orquesta y Coro NBC. Director, Arturo Toscanini. Grabación efectuada los días 6 y 13 de diciembre de 1947 en los Estudios de la NBC. RCA, AT 303. Precio: 2.100 pesetas.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: **Missa Solemnis.** Lois Marshall, soprano; Nan Merriman, «mezzosoprano»; Eugene Conley, tenor; Jerome Hines, bajo. Coral Robert Shaw. Orquesta NBC. Director, Arturo Toscanini. Grabación efectuada en el Carnegie Hall, de Nueva York, los días 30 y 31 de marzo y 2 de abril de 1953. RCA, AT 200. Precio: 1.400 pesetas.



sus discos a su justo precio

escorial, 100 • teléf.: 214 09 04 • barcelona (24)



EDICION DE LA ACSE (IV): EL PIANO

MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA: Luis Blanes: **Sonatina.** Llorenç Barber: **Homenatge en D.** Javier Alfonso: **Calipsodia.** Ernesto Halffter: **Marcha alegre.** Francisco Estévez: **Juegos.** Pedro Espinosa, piano. Edición de la ACSE. Movieplay, 17.1556/9. Precio: 650 pesetas.

La primera obra de este disco, la **Sonatina**, de Blanes, se sitúa dentro de una estética neoclásica. Su mismo título —que no es más que el nombre de la forma a la que se adscribe— es muestra de ello, puesto que nada más que desde esta perspectiva se puede concebir en nuestro siglo una recreación de las formas clásicas. La obra resulta de un perfecto acabado. El compositor se ha servido de las formas tradicionales para crear una obra propia, puesto que el dominio de la forma es total, valiéndole para construir una obra personal que en ningún momento es esclava de lo que se pudiera pensar fueran «rígidos esquemas». Las elaboraciones de los tres tiempos responden a las que los tres materiales —temas— sugieren, no a los que las formas «imponen», aun ciñéndose a la forma dada. **Sonatina** es obra encantadora y muestra de la maestría de su autor.

Homenatge en D, de Llorenç Barber, es la segunda obra del disco y de concepción estética bien lejana a la anterior. Se trata de una obra aleatoria, en la que la célula «magma», que continuamente se está repitiendo —el pianista es libre de ejecutarla cuantas veces y de la manera que quiera, en cuanto a velocidad, pedal, duración, etc., se refiere—, es interrumpida por tres «figuras» (—breves diseños rítmicos que no se repiten—) en el orden que el intérprete desee. La obra, que aparte de lo precedente no presenta ninguna otra complicación, resulta en la versión de Espinosa un poco —y estoy dando ahora una opinión totalmente subjetiva y, por consiguiente, sin valor crítico— larga (siete minutos treinta segundos). **Homenatge en D** es, sin duda, obra perfectamente estructurada, pero de escaso interés en su resultado sonoro, que está más cerca de lo que se considera un ejercicio de composición que de una composición propiamente dicha. Esto es muy comprensible, si tenemos en cuenta que, según la carpeta, se trata de la «ópera prima» de su joven autor. El interés —que lo tiene, aunque no sea más que por el hecho de ser «ópera prima»— de la obra radica, indu-

DENON

TECNOLOGIA Y PERFECCION

La edición normal de un disco, con reducidas excepciones, requiere el paso previo de grabación en cinta del programa musical a registrar. Los sistemas de grabación en cintas convencionales, empleados hasta la fecha, limitan grandemente la calidad final del proceso a causa de las distorsiones no lineales, ruidos de modulación y otros factores relativos a la cinta en sí misma y a su velocidad de paso. Un método para resolver tales inconvenientes es grabar a un nivel uniforme las señales de entrada y salida.



DX-M
Posición Metal (EQ= 70 μ s)

Esto es: la modulación por impulsos codificados (PCM). Se utiliza en ordenadores, comunicaciones espaciales y multicanales telefónicos. Es capaz de transmitir gran cantidad de información de forma precisa en condiciones difíciles. El primer sistema de registro PCM fue puesto a punto por Nippon Columbia-DENON en 1972. En 1977 creó una nueva versión de tecnología más avanzada que alcanza resultados simplemente sorprendentes y que se aplica en todos los discos DENON.

DENON NORMAL POSITION EQ=120 μ s DX1 90	DX-1 Posición Normal (EQ= 120 μ s)	DENON DOUBLE COATED TAPE NORMAL POSITION DX3 90	DX-3 Posición Normal (EQ= 120 μ s)	DENON DOUBLE COATED TAPE Fe-Cr POSITION DX5 90	DX-5 Posición Fe-Cr (EQ= 70 μ s)	DENON DOUBLE COATED TAPE CrO ₂ POSITION DX7 90	DX-7 Posición CrO ₂ (EQ= 70 μ s)
---	---	--	---	---	---	--	--

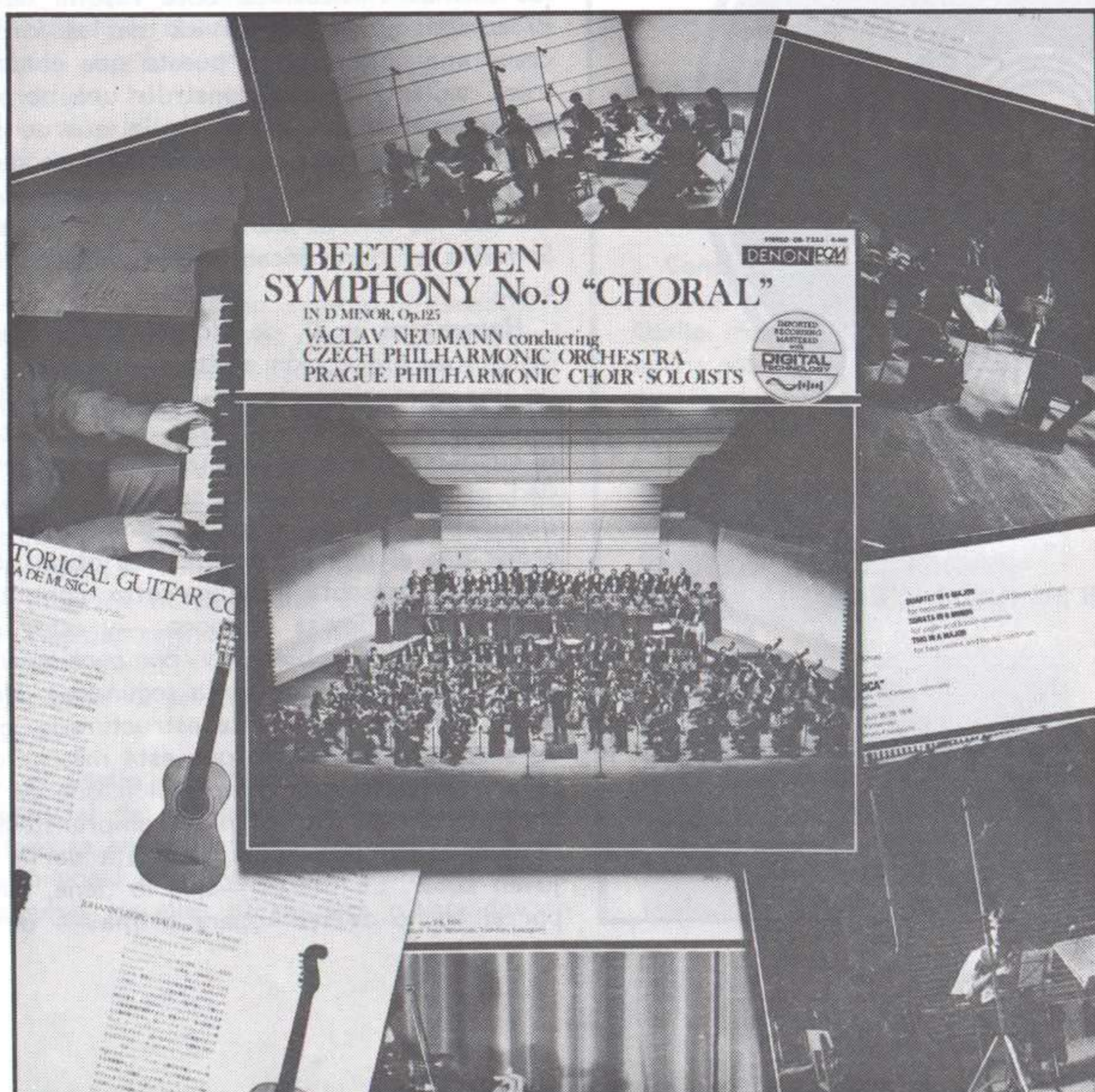
PCM

DIGITAL RECORDING



DISPONIBLES MAS DE 200 TITULOS, CLASICA Y JAZZ

En la búsqueda permanente de la máxima calidad musical, los ingenieros especialistas de DENON han incorporado en estas cassettes toda la experiencia en producción de cinta magnética acumulada en 26 años de trabajo en este campo. Los cassettes de la serie DX ofrecen en sus versiones normal ferri-cromo, bióxido de cromo y metal, respuesta acústica excepcional y elevada precisión mecánica. De este modo factores tan importantes para el



registro de sonido como gama dinámica y tasa de distorsión han podido ser mejorados considerablemente al tiempo que la adopción de una lámina antifricción especial aumenta la estabilidad de funcionamiento evitando daños a la cinta y perturbaciones en la escucha.

GAPLASA
high fidelity

NUÑEZ DE BALBOA, 31
Tel. 275 47 38
Telex: 42.451 - SOG A F
MADRID-1

AV. DE ROMA, 109-111
Tel. 321 27 92
BARCELONA-29

dablemente, en su estructura —las obras aleatorias, no por serlo, carecen de estructura—, aunque su resultado sonoro, y una vez más he de dar un parecer subjetivo, no sea excesivamente atractivo.

Calipsodia, de Javier Alfonso, sostiene una factura no muy afortunada. Los defectos de la obra lo son de escritura. No existe estructuración ni ordenación del material. Se trata de una sucesión de escenas enmarcables dentro de la estética impresionista, sin aparente encadenamiento lógico. Hay pasajes virtuosísticos —donde se le conoce a Javier Alfonso su faceta de pianista— que contradicen a otros de muy pobre textura. Es decir, no hay proporción, equilibrio, entre la textura y ornamento de ciertas partes de la obra. **Calipsodia** adolece, a mi entender, de los defectos característicos del compositor aficionado. Javier Alfonso, gran pianista, ha hecho sus incursiones en el terreno de la composición con algunos aciertos. El presente caso no es, lamentablemente, uno de ellos.

La obrita de Ernesto Halffter, titulada **Marcha alegre**, enmarcada en la estética de corte neoclásico de su autor, es un delicioso juguete digno de figurar al lado de sus más conocidas obras de piano, aunque dentro de una categoría menos virtuosística.

El disco se cierra con **Juegos C** y **Juegos E**, de Francisco Estévez. Son ambas un botón de muestra del singular talento de Estévez, en mi opinión uno de los más grandes compositores vivos españoles, de auténtica talla internacional. Seguramente, en estos momentos se podría decir que es el compositor español de mayor intuición, entendida ésta como la cualidad que permite a un creador el proponer innovaciones —y/o trabajar sobre ellas— en la sintaxis y el lenguaje musicales. Podríamos decir que Estévez es un compositor de vanguardia, en el mejor y más puro sentido de la palabra (es decir, libre de las connotaciones aportadas por los que disimulan su incapacidad bajo denominaciones pretendidamente encaminadas a causar confusión).

La música de Estévez responde en cierta medida a una actitud estética semejante a la de Xenakis. Con esta pista creo que puede uno disponerse adecuadamente a la escucha de las obritas de este disco. Es una lástima que a este compositor no se le haya dedicado en esta colección de la ACSE un espacio mayor.

Interpretación: La labor de Pedro Espinosa es realmente soberbia. En su trabajo cabe hablar de auténtica labor de interpretación, pues el estadio técnico está superado en función del interpretativo, y muy ampliamente. Además, la comprensión de los estilos aparece como fase vencida también en función de la de interpretación. El concepto de interpretación, por estas razones, es en Espinosa tal cosa. Así, la versión que nos ofrece goza de todas las cualidades. Esto es: cada obra es concebida en base a su estilo —estética— particular, y merced a las características antes aludidas le es imprimida a cada una de ellas su peculiar carácter —factor en el que interviene el tradicionalmente conocido como «temperamento artístico». La labor de Pedro Espinosa es tanto más encomiable si tenemos en cuenta la disparidad estilística de las obras.—**MARGARITA SOTO VISO.**

Interpretación: 10.

Sonido: 8.

Nota.—Debo agradecer a la ACSE el envío de la partitura de **Homenaje en D**, de Llorenç Barber, editada por EMEC. Debo hacer constar también que las posibles falsas apreciaciones de las obras pudieran estar debidas, al menos en parte, a mi carencia del resto de las partituras.



MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA: Rafael Rodríguez Albert: **Homenaje a Falla.** Antón Larrauri: **Dualismos.** Juan José Falcón: **Vibración.** Ricardo Olmos: **Cinco danzas catalanas.** Elena Romero: **Tres piezas breves.** ACSE. Movieplay, 17.1539/9. Precio: 650 pesetas.

Esta grabación de la ACSE, también dedicada al piano, se abre con el **Homenaje a Falla**, del recientemente desaparecido Rodríguez Albert. Obra ésta que podríamos entroncar con la tradición de la llamada «música española», cuyos máximos representantes fueran Albéniz, Granados y Turina, posee su peculiar sabor. Es quizás de lo mejor del disco, a pesar de sus defectos de escritura: puede ser que la forma «rapsodia», a la cual se amolda, no sea más que el síntoma de una corta capacidad constructiva.

Dualismos, de Larrauri, son siete minutos treinta segundos de «clusters» y las resonancias de éstos (que se producen en la caja del piano si se abre el pedal). La partitura, que me fue facilitada por la ACSE para mayor ayuda de mi labor, no me sirvió de gran ayuda, dada la originalísima caligrafía de Larrauri (1).

Vibración, de Juan José Falcón, es una pequeña obrita con una estructura precisa, que el mismo autor explica en la carpeta del disco. Escrita en base al sistema dodecafónico, esta pequeña

(1) Sus páginas están llenas de anotaciones como éstas: «valores más cortos estos tres», «valores como antes», «sereno», «complementario de primera parte de compás», etc. Anotaciones éstas que, junto con aquellas que ya constituyen auténticos párrafos literarios de varias líneas, no hacen más que entorpecer la lectura, además de sustituir anotaciones muchas veces tradicionales, cuya practicidad viene avalada por su uso histórico.

POLCAR 1981

CATALOGO GENERAL ESPAÑOL DE DISCOS, «CASSETTES» Y CARTUCHOS DE

MUSICA CLASICA

P. V. P.: 700 ptas.

RESERVE HOY MISMO SU EJEMPLAR. EDICION LIMITADA

muestra del quehacer de Falcón, pese a su correcta escritura, resulta bastante pobre como idea musical en su realización, especialmente por su esquelética textura. Dadas las reducidas dimensiones de la obra, tampoco se puede considerar **Vibración** como una obra relevante de su autor.

Las **Cinco danzas catalanas** (no tres, como aparece, por error, en la carpeta), de Ricardo Olmos, constituyen una suerte de recreación, muy simple, de cinco danzas folklóricas catalanas. Tan simple, que se reduce a una mínima armonización escolástica. Ello no impide que estas piecitas resulten de grata escucha.

La última obra del disco, **Tres piezas breves**, de Elena Romero, es muy poco consistente. Las ideas musicales que generan estas tres obritas son pobres. Pobreza de la que también participa la elaboración de las mismas. Adolecen también estas **Tres piezas breves** de una escritura pianística poco propia. La interpretación de Joaquín Parra, ciertamente, tampoco ayuda mucho.

El disco, en general, es muy flojo en cuanto a la calidad de las obras se refiere. El pianista tampoco pone de su parte empeño alguno en salvarlo —como en el caso de las obritas de Elena Romero que acabo de comentar—, restándole a veces a

la obra interpretada parte de su valor. Tal sucede con las **Cinco danzas catalanas**, de Olmos. En ellas se permite, por ejemplo, licencias con el «tempo» («rubatos», «ritardandos», etc.), poco aconsejables, que no hacen sino alterar la obra. No hay que olvidar que las danzas, aunque sean estilizadas, al ser llevadas a la música culta, conservan su identidad en el ritmo y en el carácter. Con las licencias antedichas no logra sino diluir, cuando no borrar, dichas características.

El disco, pues, en cuanto a interés de las obras e interpretación, no es aconsejable más que por lo inédito de las primeras. Es decir, es aconsejable a aquellos que deseen conocer a todos y cada uno de los compositores españoles; a aquellos que deseen estas exhaustivamente informados al respecto.—**MAGARITA SOTO VISO.**

Interpretación: 6.

Sonido: 8.

Nota.—Me fueron facilitadas las partituras de todas las obras de este disco, salvo las de la primera obra, por la ACSE, gentileza que quiero agradecer desde estas líneas.

ORQUESTAL

DEBUSSY, C.: **Imágenes para orquesta.**

Preludio a la siesta de un fauno. London Symphony Orchestra. André Previn. (Grabación digital.) EMI 1DC 067-003 692. Precio: 750 ptas.

Interpretación: 6,5.

Grabación: 10.

Sin ninguna duda, el interés de este disco radica más en los valores de la grabación que en la interpretación propiamente dicha de unas obras de absoluto repertorio mejor servidas en otras versiones. La claridad de la grabación EMI es impresionante, sin la frialdad, en las secciones de cuerda, consustancial con algunas realizaciones por el procedimiento de grabación directa. El balance y la distribución de planos orquestales son de una naturalidad más que notable, encontrándose los momentos más brillantes en los inicios de **Gigas**, en la banda primera, donde los armónicos son percibidos con todo lujo de detalles. Las notas bajas de arpa un poco antes del final de **Las fragancias de la noche** han sido captadas soberbiamente en la grabación, al igual que el tranquilo comienzo de **La mañana de un día de fiesta**; la situación instrumental es perfecta, sin efectismos espectaculares ni artificiales que con tanta frecuencia falsean lo que es la estereofonía auténtica. Desde el punto de vista tímbrico, hay una gran transparencia en toda la grabación, grandemente ayudada por una casi total

ausencia de ruido de fondo, al menos en la copia que ha llegado a mi poder. Desde luego, se trata de uno de los discos «más limpios» que yo haya escuchado jamás, sin que sea preciso el uso de cápsulas demasiado sofisticadas para reproducirlo correctamente.

En cuanto a la interpretación, pienso, después de tres audiciones, que no es este terreno firme para el maestro André Previn. La orquesta, eso sí, suena gloriosamente; pero los «tempos» elegidos en **Siesta de un fauno** son más que discutibles, y a la versión global de **Imágenes** le falta ese vigor y alegría que son consustanciales con muchos de sus pasajes. Mis preferencias en cuanto a versión varían por el camino de Boulez (Cleveland) y Ansermet (Suisse Romande). En resumen, grabación gloriosa, que por sí sola justifica la recomendabilidad del disco, e interpretación altamente discutible.—**A.O.B.**

MUSSORGSKY: «La gran puerta de Kiev» (**Cuadros de una Exposición**). E. SATTIE: **Gimnopedias números 1 y 3** (Orquestación Debussy). FALLA: «Danza del fuego» (**El amor brujo**). MASCAGNI: **Cavalleria rusticana** («Intermedio»). BACH: **Siciliana** (transcripción F. Pourcel). BIZET: **Carmen** («Obertura»). ALBENIZ: **Tango** (transcripción F. Pourcel-Coignard). VERDI: **Vísperas sicilianas** («Obertura», «Allegro»). GRIEG: **Danza noruega número 2** (transcripción F. Pourcel). Franck Pourcel, Grand Or-

chestre. EMI-10C 065-015588. Classic in Digital. Precio: 750 pesetas.

Interpretación: 6 (por término medio).

Grabación: 10.

Este es uno de los discos con que EMI efectúa su presentación de grabaciones digitales en España con la colaboración de un artista como Franck Pourcel, de popularidad universal gracias a su polifaceterismo y a una habilidad para fabricar melodías fuera de toda duda. Las versiones contenidas en este disco, de obras archiconocidas, no tienen excepcional interés, pero sí gozan, en cambio, a mi juicio, de una gracia y vitalidad más que estimables. Este puede ser uno de los varios excelentes discos que sirvan como iniciación a la música clásica. Me han agradado particularmente sus transcripciones de Grieg y Albéniz, y, posiblemente, el punto más flojo del disco sea el párrafo dedicado a Mussorgsky, o a lo mejor es que yo estoy aún bajo los efectos de la interpretación de Giulini, y no es que pretenda establecer comparaciones, improcedentes en este caso.

La grabación es absolutamente fantástica; transparencia de sonido, aireación máxima de planos, escucha perfecta de pianísimos, definición tímbrica espléndida y prensado del disco muy bueno. Los silencios entre las diferentes piezas son absolutos. No cabe duda de que los inicios de EMI en la nueva técnica de grabación digital constituyen un verdadero éxito. No existe aquí la frialdad y asepsia de algunos discos de grabación directa.

En conclusión, un disco muy agradable de oír, y cuyo interés mayor radica en la excepcional calidad de la grabación.—**A. O. B.**

E ALFVEN: **Rapsodia sueca**. GRIEG: **Danzas noruegas. Dos marchas**. SIBELIUS: **Karelia. Finlandia**.

Orquesta de Filadelfia. Director, Ormandi. CBS-Maestro, S 61938. Precio: 400 pesetas.

Sonido: 8.

Interpretación: 8 (**Karelia**); 7 (resto).

He aquí un disco simpático que reúne diversas piezas, de vocación nacionalista, debidas a compositores nórdicos. Aparte del precio, su atractivo consiste en la reunión de obras breves conocidas y otras de menos fácil acceso. La interpretación es correcta y, a veces, de altura. Felizmente, la altura coincide con las mejores obras incluidas, que son las de Sibelius. **Karelia** es una obra espléndida, de enorme belleza, dentro de la mejor producción del genial compositor finlandés. **Finlandia** y **Rapsodia sueca**, obras más que conocidas, y las **Danzas noruegas** forman en este LP un pequeño tríptico de obras explícitamente ligadas al nacionalismo nórdico por la utilización de diversos temas folklóricos como medio de crear una música propia, ligada al pueblo y diferenciada frente al exterior. Suele tratarse de obras de fácil audición, lo que no impide que su belleza alcance alturas como las de la popular obra de Sibelius. En resumen: un disco interesante, aunque no descubra nada nuevo, recomendable para «los que empiezan»—S. M.

INSTRUMENTAL

R DONOSTIA, José Antonio de: **Preludios vascos**. Piano, Pilar Bilbao. ETNOS-Emi, 063-063 611. Precio: 675 ptas.

Interpretación: 9.

Grabación: 8.

Una de las empresas más interesantes del desolado panorama discográfico his-



JOSE ANTONIO DE DONOSTIA (1886-1956)

PRELUDIOS

Pilar Bilbao, piano

pano es el sello «Etnos», producido por Gabriel Moralejo, empeñado en redescubrir la historia de la música de cámara compuesta en España, con especial interés puesto en el romanticismo y post-romanticismo, época en la que hacer música de cámara era cuestión parecida a la de vender calcetines en el desierto confiando en la cantidad de extremidades de los cienpiés («Scolopendra morsitans»). La edición de dos discos dedicados al pianismo mallorquín, la grabación comentada y la pronta presencia de la «suite» **Hispánicas**, de Gaos, y la **Sonata op. 30**, de Adalid, son tarjeta de presentación suficiente para que aplaudamos esta iniciativa, que discurre en paralelo a otras más especializadas y localizadas en las nacionalidades.

El padre «Donosti» es un ejemplo admirable de entrega a su país a través de la investigación folklórica —habiendo de combatir las más peregrinas y fantásticas teorías, como las de celtista Gascue— y de la investigación musicológica —reconstruyendo una historia olvidada y pisoteada por la ignorancia y los intereses más mezquinos—. Esta preparación científica y su relación con compositores como Rousell o el también vasco Ravel son la base que toma su labor creativa para el desarrollo de un lenguaje inserto en su momento temporo-espacial, lenguaje que no puede dejar de sentir las influencias del impresionismo. José Antonio Arana Martija, en su **Música Vasca**, cita un interesante texto de «Donostia»:

«Es un error tomar una canción popular como pretexto para largos desarrollos contrapuntísticos. Me lo dijo un día Ravel, al preguntarle por un concierto titulado **Zazpiak bat**, que sobre temas vascos estaba escribiendo para piano y orquesta, y luego abandonó. Otros, en cambio, creen que se puede fabricar música de determinada nacionalidad con sólo servirse de temas del país. Es indudable que este procedimiento es muy fácil y expeditivo. Escoger unos cuantos temas populares y vestirlos con un ropaje más o menos perfecto musicalmente está en manos de cualquier profesional o aficionado. Siguiendo este camino, un inglés o un noruego po-

drían escribir música vasca. Salta a la vista que este procedimiento es rudimentario. Saturarse, en cambio, de la música popular, y sobre todo del espíritu del pueblo, y luego crear así, sin sujetarse a determinados temas, es, indudablemente, de más trascendencia, de mayor realidad positiva artística.»

Los **Preludios** para piano sobre temas vascos son un magistral ejemplo de su credo estético. La cultura popular le sirve de idea sobre la cual desarrollar una creatividad radicalmente actual, sin caer en los errores del romanticismo al tratar de adaptar a un sistema extraño el lenguaje folklórico; para «Donostia», el folklore es una disculpa y un enraizamiento comprometido, que no le impiden inventar un mundo sonoro personal. Evidentemente, no descubrió la solución bartokiana, y su camino quedó cerrado en su propia obra; pero ello no resta importancia a la obra compositiva de este humilde sacerdote, que defendió la identidad cultural de su país con los únicos instrumentos posibles: la investigación y la creación estética.

Pilar Bilbao sirve estas partituras con singular cariño y atención, sin olvidar, cuando se trata de una danza, el carácter de tal, ni el sentido musical de ataques y frases.

Las notas de Andrés Ruiz Tarazona son sumamente acertadas, ya que intentan presentar una figura y una obra desconocidas fuera de círculos superespecializados.

La grabación y prensado son correctos, y la presentación de la carpeta reproduce una hermosa pintura de una fiesta popular.—X. M. C. A.

OPERA

MASCAGNI, Pietro: **Cavalleria rusticana**. Renata Scottò, Plácido Domingo, Pablo Elvira. National Philharmonic Orchestra y Ambrosian Opera Chorus. Director, James Levine - RCA. Precio: 650 ptas.

Interpretación: 7.

Sonido: 6.

Después de las grabaciones de **Cavalleria rusticana**, aparecidas recientemente en el mercado, de Gianandrea Gavazzeni (DECCA) y Antonino Votto (FERYSA), y próxima a editarse la de Ricardo Muti (EMI), la

OFERTA DE OTOÑO 1980 CBS Masterworks SEPTIEMBRE · ENERO

Mahler: Sinfonía n.º 8

Reedición de esta célebre interpretación de Leonard Bernstein, considerada de modo unánime como clásica entre todas las grabaciones existentes. S 77234

Album Doble. Precio Oferta: 1.100 ptas.

Verdi: Aroldo

Primera grabación mundial de esta ópera de Verdi, caída en un olvido a todas luces injusto. Deslumbrante actuación de nuestra Montserrat Caballé. Espléndida toma de sonido, realizada en concierto directo desde el Carnegie Hall de Nueva York. S 79328.

Album 3 LPs. Precio Oferta: 1.750 ptas.

Gershwin: Música Orquestal (Completa)

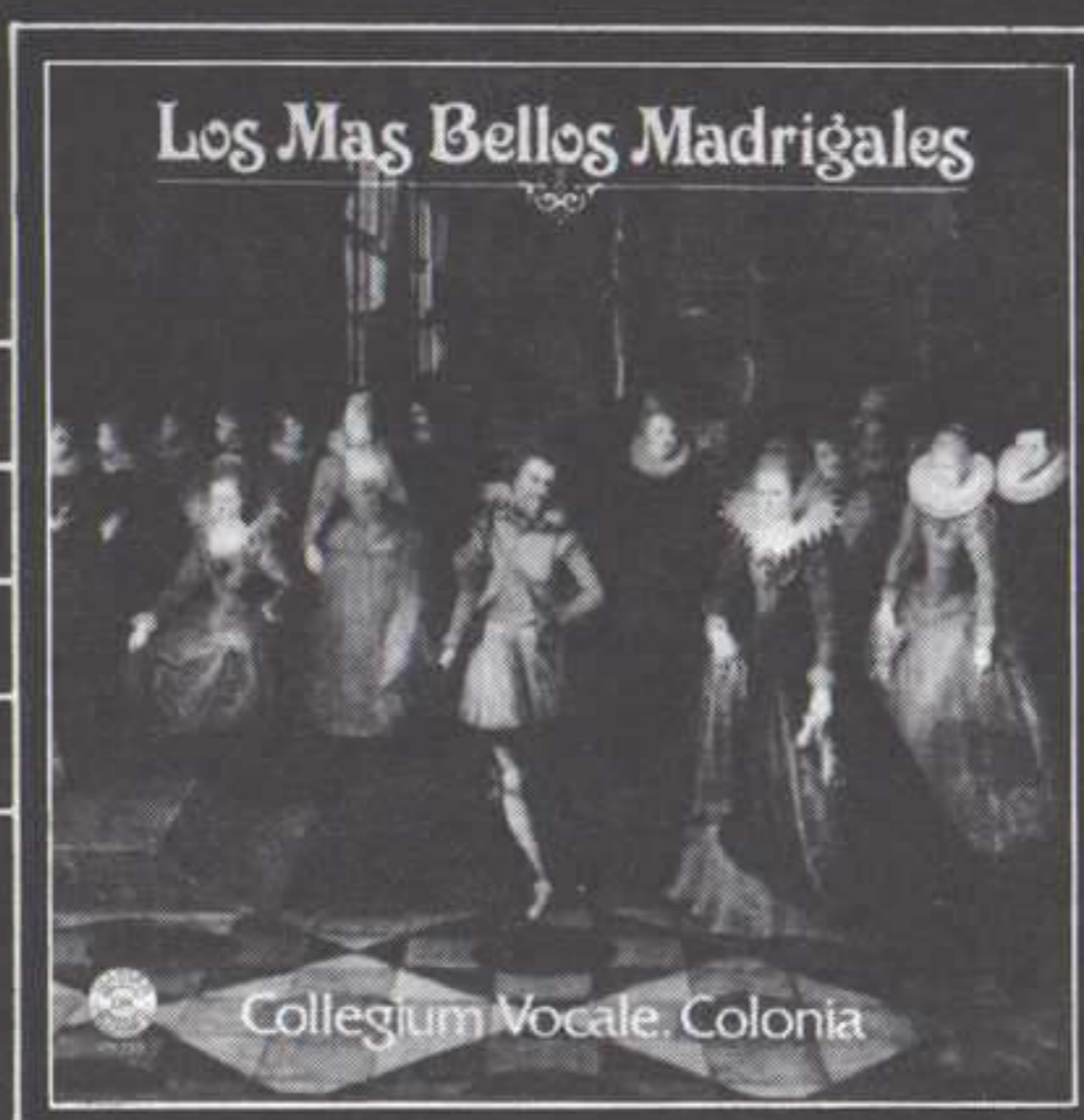
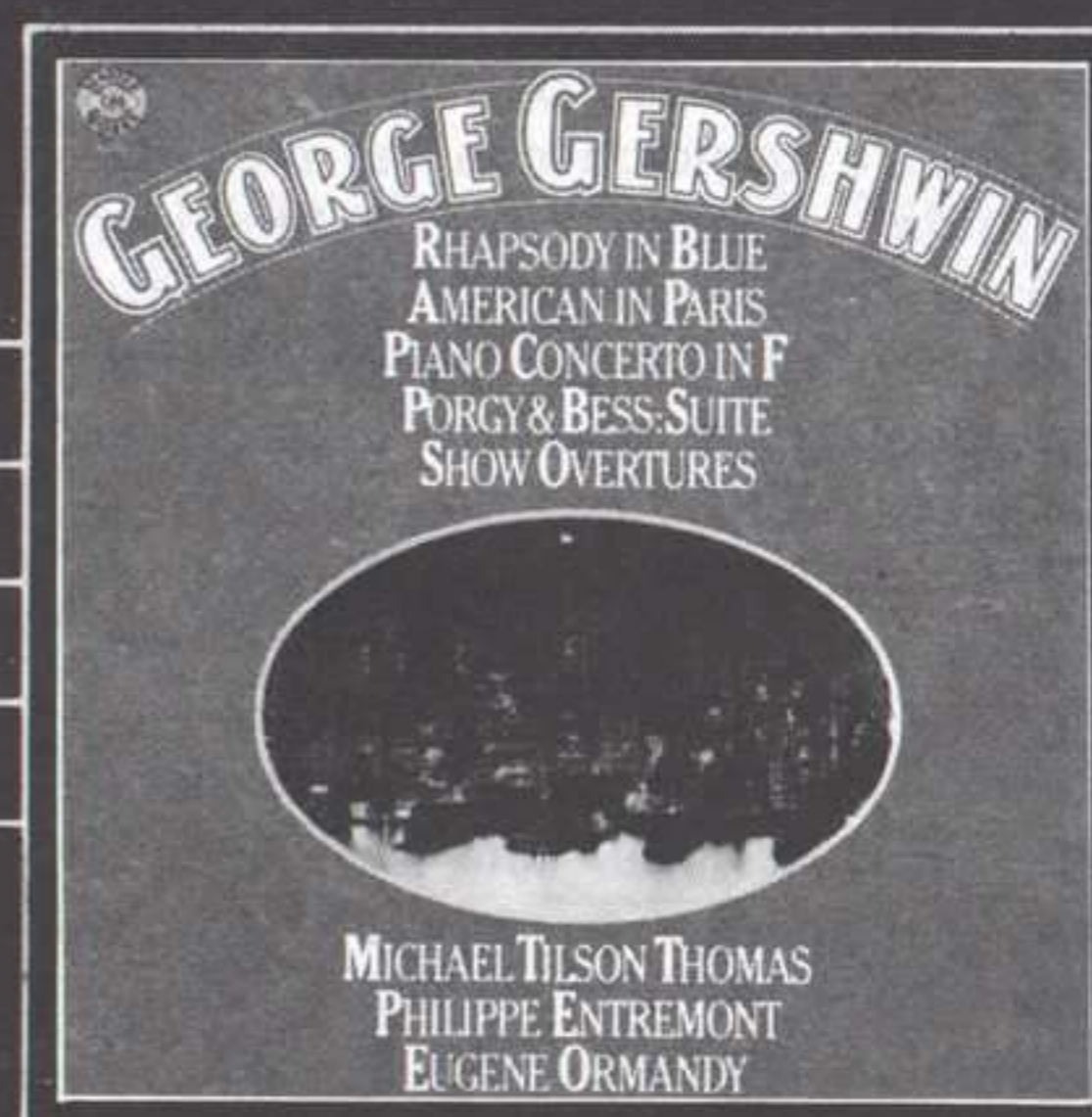
El álbum incluye, además de las populares *Rhapsody in blue*, *Un americano en París* y *Porgy and Bess*, un disco dedicado enteramente a oberturas que aparecen por primera vez en el mercado español del disco, completándose el álbum con el *Concierto en Fa*, para piano y orquesta. Interpretan: Tilson Thomas, Ormandy, Entremont y las Orquestas de Filadelfia, Nueva York y Buffalo. S 79329

Album 3 LPs. Precio Oferta: 1.750 ptas.

Monteverdi: Il ritorno D'Ulisse in Patria

Espléndido plantel de solistas vocales, encabezados por Frederica von Stade, en una inolvidable interpretación de esta obra maestra. Raymond Leppard dirige la Orquesta Filarmónica de Londres con sinceridad, convicción y sobria autenticidad. S 79332

Album 3 LPs. Precio Oferta: 1.750 ptas.



Los más bellos Madrigales.

Los autores más célebres y representativos de toda Europa, están incluidos en este álbum dedicado a la forma *Madrigal*. Soberbia actuación del Collegium Vocale de Colonia. Libreto con traducción al castellano de todos los madrigales, más un completo estudio firmado por el musicólogo francés Harry Halbreich. S 79333

Album 3 LPs. Precio Oferta: 1.750 ptas.

Donizetti: Gemma di Vergy

El gran éxito obtenido en el anterior lanzamiento de esta ópera, nos induce ahora a su reedición para el cada vez más numeroso público español aficionado al "Bel-canto". Nuevamente, espectacular actuación de Montserrat Caballé. Q 79303 (Cuadrafónico).

Album 3 LPs. Precio Oferta: 1.750 ptas.



Händel: Xerxes

Reedición de la más célebre ópera handeliana, interpretada por Jean Claude Malgoire al frente de la Grand Ecurie et la Chambre du Roy. S 79325

Album 3 LPs. Precio Oferta: 1.750 ptas.



firma RCA ha editado la versión que dirige James Levine al frente de la National Philharmonic Orchestra.

Su versión, como es habitual en este director, adolece de unos «tempis», muy rápidos, y en algunos casos, como la «Siciliana», rapidísimos, y del uso de los «fortes», marcando los planos excesivamente acusados. Consigue aglutinar orquesta y coro (Ambrosian Opera Chorus), pero nos da una versión superficial, sin profundizar en el verdadero verismo de la partitura. Contrasté su versión con la que el propio Mascagni dirigió, para RCA, en 1940, al celebrar el 50 aniversario del estreno de la obra, y salvando las distancias y la técnica de grabación se hace patente un desajuste volumétrico, con una cuerda compacta, pero poco matizada, y un metal homogéneo, pero falto de nitidez.

«Turiddu» es un «rôle» que Plácido Domingo canta con frecuencia y que se adapta a sus características vocales y artísticas. Perfecto su «Brindis», lleno de alegría y ductilidad, y su «Addio alla mamma», lleno de pasión, rabia y desesperación. En cambio, su «Siciliana» es tensa y fría, agravada por el ritmo que Levine imprime a la misma.

Para enmarcar la «Santuzza» de Renata Scotto podría repetirse gran parte de lo que se dijo en la crítica de «Norma» (CBS) (ver RITMO, núm. 501). Voz excesivamente lírica para papeles veristas, consigue sus mejores momentos en la «Plegaria» y en el «Voi lo sapete», donde su ductilidad, dominio de su voz y musicalidad consiguen superar el dramatismo circundante. Faltos de situación, por su limitación en los registros central y grave, son sus dúos con «Turiddu», y aun más evidente con «Alfio», y en aquellas frases sueltas dichas sin desgarrar o forzadas.

Pablo Elvira nos presenta un «Alfio» con bella voz, extensa, pero falta de volumen para personajes veristas. Su lirismo resta situación a su entrada, expresión de hombre rudo, y a su dúo con «Santuzza».

La prestación del Ambrosian Opera Chorus en una obra en que el coro tiene un papel importante es conjuntada, sin fisuras, no del todo matizada y con desajustes en los distintos planos. Excesivamente fuerte en el inicio de la obra, y excesivamente lejano en la «Plegaria».

La grabación, que se ofrece en un solo disco, cosa inhabitual, presenta, al menos en la que yo he oído, ruidos discontinuos y algunas vibraciones. Va acompañada de un libreto en castellano, lo que me parece muy correcto, pero no se acompaña el texto en italiano, lo que dificultará, al no conocedor del texto, el seguimiento de la obra.

Conclusión: Una *Cavalleria rusticana* poco verista.—A. V.



MERCADANTE, Saverio: *Il Bravo*. Paolo Washington (bajo), Antonio Savastano (tenor), William Johns (tenor), María Parazzini (soprano), Miwako Matsumoto (soprano). Orquesta y Coro del Teatro de la Opera de Roma. Director, Gabriele Ferro. Italia, ITL-7002. Cuatro discos. Importador: Ferysa. Precio: pesetas 3.400.

Interpretación: 7.

Sonido: 8.

Desde Rossini hasta Ponchielli y Boito hay una actividad operística menor, que aparece oculta por el estro de figuras como Bellini, Donizetti y Verdi. Estos representan crestas de un movimiento más complejo, verdadero substrato de toda una época de intentos y fracasos en la síntesis y renovación de la ópera italiana. Hay casos, como Bellini, que parecen burlar todo historicismo; su lirismo —como el de un Hölderlin— parece alimentarse sólo de sí mismo. En el polo contrario, esa corriente menor que agrupa a Saverio Mercadante, Juan Pacini, e inmediatamente posteriores, a Petrella o los hermanos Ricci. La ópera de Mercadante, la que conocemos, nos suena a todos los compositores que le fueron contemporáneos y a la vez se nos aparece como un islote cuyos vanos esfuerzos por

hacer evolucionar el drama italiano contrastan con el primer Verdi. Cuentan entre sus obras de madurez, *Il Giuramento* (de la que existe grabación, con Plácido Domingo), *La Vestale* e *Il Bravo*. Esta muestra partes idénticas a las formas de las últimas óperas serias de Rossini y otras de talante dramático que recuerdan a Ponchielli (*La Gioconda*, con el mismo escenario, Venecia).

Los comentarios de la carpeta centran a Mercadante como «último napolitano» y como epígono de Rossini en algunos aspectos. La primera afirmación me parece discutible, aunque fuera discípulo de Zingarelli en Nápoles; la segunda señala un cierto carácter extemporáneo en su obra, muy arraigada en Rossini. La orquestación, de indudable calidad, muestra el estilo rossiniano, aunque también, a su manera, desligada del drama. La estructura de la obra es una sucesión de «bellas páginas» de variada suerte, a las que Mercadante trata de dar, infructuosamente, unidad y desarrollo dramático mediante recitativos acompañados, y otras partes hinchadas, grandilocuentes o pasionales, a la manera verista, por acumulación sonora. El primer acto, el más largo e irregular, contiene partes para bajo («Foscari») de buena factura y que recuerdan a Bellini. Abundan las partes corales, con marchas de aire popular y escasa inspiración. El segundo acto logra una fuerza dramática y expresividad evidentes. Aquí las partes corales logran ser imponentes y la música prende en el público (la grabación es en directo). La escena y dúo de «Violetta» y «Pisani» es animada y verdiana. El concertante de la escena tercera, interesante. En el acto tercero decae la inspiración y el compositor no consigue ser original. Hay un acento patético a lo Donizetti y un bonito dúo, «Cielo de gracia», por ambas sopranos, dentro de la línea más clásica de la ópera italiana, que no consiguen cantar con la suficiente delicadeza.

La dirección de Gabriele Ferro me parece coherente al salvaguardar ese carácter heterogéneo de la obra, sin caer en la tentación de presentarla como una ópera verdiana. Se mantienen tanto la forma rossiniana como la grandilocuencia y los tintes violentos. No era desacertado buscar un tenor con anchura dramática para el papel de «Bravo», pero William Johns resulta mediocre: se trata de un barítono que «engola» y aplasta la voz para parecer tenor «spinto», pero que «im-



JOSE NAVARRO BOTELLA

Gran Avenida, 36 - Teléfono 38 28 76

Martínez Anido, 37

ELDA (Alicante)

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

DISCOS. Seguimos enviando por correo los que nos piden.

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

posta» con el típico mugido a la manera de barítono, con una voz muy velada. Antonio Savastano, «Pisani», de voz tenoril y sonora, pero destemplada y con escaso atractivo. La parte de «Leonora» tiene una escritura exigente, y María Parazzini salva correctamente el escollo, con una voz lírica de tinte dramático. Discreta M. Matsumoto en «Violetta», y muy bien Paolo Washington por estilo y por el manejo de su voz, ya en avanzada edad. El conjunto resulta equilibrado, a pesar de los defectos apuntados.

La conclusión se desprende de todo lo enunciado. Inspiración irregular con páginas de interés (es mejor como unidad **Il Giuramento**, quizá por su mayor brevedad). La recuperación de estas obras me parece, con todo, importante, al menos en disco.—**B. C.**

VERDI, Giuseppe: **Rigoletto**. Lina Pagliughi, Irma Colasanti, Ferruccio Tagliavini, Giuseppe Taddei, Giulio Neri. Coro Cetra y Orquesta Sinfónica de Torino, de la R. A. I. Director, Angelo Questa. Importador, Ferysa. Tres discos. Cetra, LPO-2026. Precio: 2.100 ptas.

Siempre que se habla de esta obra y sus intérpretes tiene especial relieve el hecho de que el «rôle» del protagonista presenta innumerables dificultades, a pesar de que Verdi describió maravillosamente el personaje. En esta versión «Rigoletto» es Giuseppe Taddei, barítono típicamente verdiano, y con una técnica vocal y una maestría que le permite pasar de unos hermosos pianos, dentro de su cuerda, hasta la frase más dramática. Desde su estrada, llena de intención; su sarcasmo ante «Monterone», para pasar, en el segundo cuadro, a su angustia, marcado por la «maledizione»; sus bellas frases durante su monólogo, y con posterioridad su largo dúo con su hija, expresión de su amor y del miedo al deshonor, y llegar al segundo acto con una evolución estremecedora, con frases como «Avro dunque sognato», llena de odio e intención, que llegan a su punto culminante en su «Cortigiani», y acabar en la humillación de su «Miei signore». En el resto del acto Taddei evoluciona pasando del amor al odio y a los deseos de venganza con altas cotas de expresividad. En el lado negativo aparece su ya conocida limitación en el registro agudo, puesta en evidencia en varios momentos de la obra, pero en especial en su tenso final del «Pari siamo».

El «Duque de Mantua» es Ferruccio Tagliavini, tenor que en todas sus características y limitaciones me recuerda a Tito Schipa. Intencionadas frases, pianos

bellísimos, apasionado cuando debe expresar una situación, pero a la vez con duras tensiones en el registro alto. Su entrada, de las mejores que he oído en frases como «Fiamma d'amor», llena de cinismo e intención; perfecto su dúo con «Gilda», desde la fogosidad de la entrada al romanticismo posterior y al ardiente final, falto de la brillantez del registro tenoril. Sus dificultades son más evidentes en el segundo acto, donde junto a su impecable fraseo, sus pianos y la expresión de su carácter libertino aparece la dureza en el registro agudo. Canta la «Caballetta», no habitual en tenores de sus características, en la que encontramos a faltar el estilo verdiano, y donde Tagliavini nos da su particular versión del final de la misma. Falta, quizá, algo de cinismo en su «La donna e mobile», cuyo final, al igual que le ocurre en el cuarteto posterior, pone de relieve las dificultades de la partitura, en especial para cantantes de las características de este dúctil tenor.

Lina Pagliughi nos presenta, con su voz poco brillante y su expresión limitada, una versión discreta y gris del personaje de «Gilda». Completan el reparto Giulio Neri, al que creo la grabación no le hace justicia, ya que su voz profunda suena algo dura, e Irma Colasanti, una «Maddalena» discreta por voz y por plasmación del personaje.

Angelo Questa dirige la Orquesta Sinfónica de la RAI de Torino, con una interpretación superficial, típica de los directores italianos de segunda línea.

Bien el coro Cetra, sobre todo en sí «Zitti, zitti», quizá algo rápido, pero muy bien cantado, con unos pianísimos abiertos con gran dificultad.

Interpretación: Variable e irregular.—**A. V.**

RECITALES

COMPOSITORES MALLORQUINES. TORRANDELL (1881-1963): **Allegro de Concert**. SAMPER (1888-1966): **Ritual de pagesia**. ALIS (1931): **Poemes de la baixa Andalucía**. MASSOT (1842-1900): **Romança sense paraules**. THOMAS (1896-1966): **Tres peces per a piano**. MAS PORCEL (1909): **Meteors**. Joan Moll, piano. Emi Odeón, 10 C (063-063 655). Precio: 675 ptas.

Sonido: 8.

Interpretación: 10.



Este disco contiene una variada muestra de música de algunos autores de las Baleares que viven o vivieron de mediados del siglo XIX a hoy, y es, por esta razón, un tanto ecléctico en cuanto a calidad y estilos se refiere.

Entre otros, tenemos representados a:

Jaume Mas Porcel (1909), por sus **Meteors**, que es una colección de ocho preciosas piezas. De estilo muy personal, aunque con ciertas reminiscencias impresionistas, constituye esta serie de piezas de carácter una colección en la misma línea formal que lo son las clásicas de Debussy (**Rincón de los niños**) o de Schumann (**Escenas del bosque, Escenas de niños**), salvando las distancias cronológicas y geográficas.

Antonio Torrandell (1881-1963), por su **Allegro de concert, op. 12**. Es ésta una romántica —por su estética— obra de «bravura» que, según las notas de la carpeta que firma Ruiz Tarazona, «seguramente concurrió al concurso que, en 1904, organizó Tomás Bretón, director entonces del Conservatorio de Madrid, para premiar una obra de estas características, premio que obtuvo Enrique Granados, y al que también se presentó Manuel de Falla». Obra de buena factura, se aprecia de envergadura por lo que al tratamiento del instrumento se refiere, que la hace situarse dentro de la tradición del virtuosismo instrumental —especialmente pianístico— del romanticismo.

Guillem Massot (1842-1900), con su **Romança sense paraules**, encantadora muestra de lo que en pleno siglo XIX se hacía en las Baleares. La actitud estética romántica adoptada por Massot —de la que es buena muestra la presente obra— corresponde innegablemente a una auténtica necesidad; es decir, Massot es un verdadero romántico, y, en consecuencia, un verdadero hombre de su tiempo. Con esto quiero decir que el romanticismo, como movimiento estético, arraigó también en las Islas como parte de Europa.

El disco se completa con las obras y autores arriba reseñados.

En general, el disco presenta el atractivo, en cuanto a contenido se refiere, de lo no común. El interés radica en la in-

formación que supone respecto a la música del pasado reciente y del presente de las Baleares. Escuchándolo, y junto con el dedicado a Capllonch (1) por el mismo pianista, se aprecia su condición de imprescindible como dato de una cultura —dato sin el que no podríamos tener más que una apreciación coja de la misma—. A esta razón, que hace este disco de adquisición recomendable a aquellos interesados en la cultura musical de España, se le suma el atractivo de la cariñosa interpretación de estas obras que hace Joan Moll, respecto a cuyo trabajo no puedo sino abundar en lo ya dicho en el antes mencionado artículo. Su labor es del todo encomiable, y más si consideramos que para un pianista es mucho menos «cómodo» el estudiar obras desconocidas —con todos los problemas de interpretación que eso conlleva— que caminar por la trillada senda de la rutina de programas donde los problemas de la interpretación están «resueltos».

Aparte de este considerando, no estaría demás que los concertistas españoles repararan en la posibilidad y conveniencia de incluir en sus repertorios al menos algunas de las obras que propone Moll, si pretenden contribuir a la expansión de la cultura de su comunidad.—M. S. V.

«ANTOLOGÍA AMERICANA». Canciones y música para piano, de GERSHWIN, CARTER, COPLAND, THOMSON y CAGE. Meriel Dickinson, «mezzo soprano», y Peter Dickinson, piano. Unicorn RHS, 353, «Stereo».—Precio: 700 ptas.

Interpretación: 8.

Sonido: 9.

He aquí un disco de singular atractivo, tanto por lo infrecuente de su contenido como por la acusada personalidad de sus intérpretes. En esta colección de canciones de compositores estadounidenses del segundo cuarto del siglo XX —casi todas ellas inéditas en nuestro catálogo— hay que subrayar la presencia de dos autores prácticamente desconocidos en España: Virgil Thomson y Elliot Carter. Junto a Copland, Piston, Harris, Diamond y otros forman parte del grupo de discípulos de Nadia Boulanger, y su música respira aque-

lla influencia francesa —más específicamente, parisina— que impregna las obras de la «generación perdida», como la denominó Gertrude Stein.

En las canciones de Virgil Thomson encontramos una mezcla de humorismo y seriedad, y una expresividad melódica que hacen pensar en Erik Satie. El diatonismo de **Portrait of F. B.** nos recuerda el estilo de la ópera **Four Saints in Three Acts** —«el Parsifal negro»—, compuesta por Thomson sobre un libreto de la Stein y considerada como una de las mejores producciones líricas americanas de este siglo.

Los temas de Elliot Carter, en especial **Voyage**, se mueven dentro de una línea menos tradicional, más cercana a la polirritmia y a la politonalidad, en una fusión de los estilos «blanco» y «negro», que llevó al autor a experimentar en el campo de las «modulaciones temporales».

Quienes conozcan a John Cage a través de sus piezas para piano preparado o de «tape-music» se sorprenderán ante la delicadeza y el humor de estas **Five Songs for contralto**, compuesta en 1938, donde es difícil adivinar al futuro músico del «chance», imbuido de filosofía Zen.

Las canciones de Gershwin —entre ellas, la célebre **I got rhythm**, tema de las **Variaciones para piano y orquesta** (1934)— y las piezas de Copland completan este interesante programa, que encuentra en los hermanos Dickinson una interpretación más que adecuada. Meriel Dickinson parte de unos medios vocales modestos —voz no bella, de timbre gutural, pero perfectamente «impostada» y manejada con suma inteligencia— y alcanza resultados que otras cantantes mejor dotadas no lograrían con estas músicas, menores por sus proporciones, pero importantes por su significación cultural. Disco a escuchar.—G. B. M.

FALLA: «Danza final» (Jota) de **El sombrero de tres picos**. BIZET: «Farándula» de **La Arlesiana**, «Suite núm. 2». TCHAIKOVSKY: «Polonesa», de **Eugenio Oneguín**. BERLIOZ: «Obertura» de **El corsario**. BERLIOZ: «Marcha húngara» de **La condenación de Fausto**. Orquesta sinfónica de Cleveland: Lorin Maazel. Telarc, 5020 DD1 (Grabación directa).

Interpretación: Bizet y Tchaikovsky: 7. «Obertura» **El Corsario**: 6,5. **Marcha húngara** y fragmento de Falla: 5.

Grabación: 8,5.

Telarc es una firma americana que se ha acreditado grandemente en los últimos tiempos por sus grabaciones «Direct to Disc», es decir, sin el concurso de la cinta magnética, y el presente disco fue el primer ensayo en este terreno y, salvo error u omisión, el primer disco de música clásica grabado por este procedimiento hace ya, aproximadamente, unos cinco años, y con unos elementos técnicos de grabación enormemente sofisticados, que son descritos en la información que acompaña el disco (amplificadores STAX y otras refinadas máquinas). La prensa especializada Hi-Fi dedicó a esta edición largos y calurosos comentarios, por lo que venía a representar, al menos teóricamente, un avance sustancial en la técnica de la grabación, si bien, como se ha demostrado ulteriormente, a través de nuevos discos grabados por este procedimiento (algunos de la propia firma Telarc), el asunto ha mejorado sensiblemente, pues el disco que comentamos adolece, a mi juicio, de un defecto importante: su tremenda FRIALDAD en los timbres de la orquesta. No hay otra cosa aquí que producto de laboratorio, aunque es forzado reconocer que la claridad y los relieves del mensaje sonoro son extraordinarios, así como la «dinámica» del disco, que es impresionante. Oído este disco y oídos otros grabados por el mismo sistema, resulta evidente que se pueden cohonestar las virtudes antedichas con un poco más de calor y de «ambiente» en la música, elementos, a mi juicio, tan importantes o más que el propio término de la Fidelidad.

El «programa» es la consabida mezcla de piezas de repertorio más que manido con versiones un tanto desiguales del famoso Lorin, que da versiones decentes en Bizet y Tchaikovsky, una versión correcta y nada más que correcta de la «Obertura» de **El corsario**, y se manifiesta como altamente caprichoso y enojante en la «Marcha húngara» de Berlioz, y en el fragmento de Falla. Desde luego, en este disco no nos encontramos con el Maazel a que estamos acostumbrados, y da la impresión como si hubiera dirigido esta grabación a beneficio de inventario.

En conclusión, un disco altamente tedioso y sin el menor interés.—A. O. B.



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

La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

DISCOS PARA

LAS CENAS DEL REY

E BACH: **Magnificat en Re mayor, BWV 243.**

BRUCKNER: **Te Deum.** Lucía Popp, Anne Pashley (sopranos); Janet Baker, Birgit Finnilä (contraltos); Robert Tear (tenor); Thomas Hemmsley (barítono); Don Garrard (bajo). Nuevo Coro Filarmonía (Director, Wilhelm Pitz). Nueva Orquesta Filarmonía. Director, Daniel Barenboim. EMI, Acorde 10C 037-001 991. Precio: 450 pesetas.

Obras.—Dos conocidas composiciones de música religiosa.

Interpretación. — A) **Magnificat:** versión solemne y majestuosa, totalmente acorde con el modo tradicional y «romántico» de interpretar la música barroca. Muy satisfactoria la actuación de los solistas, pero reparos al Coro, por la borrosidad de voces y planos. (**Puntuación:** 7,5). Dentro de una misma óptica son preferibles Richter o Münchinger.

B) **Te Deum.**—Barenboim ha sabido conectar bien con el misticismo de esta obra, y nos ofrece una versión recogida, interior, de una religiosidad ferviente, en ese sentido, más cercana al particular mundo bruckneriano que la agresiva —aunque, por lo demás, extraordinaria— versión de Karajan (DG, 2530704). El punto más flojo viene aquí por parte de los solistas, y en especial del tenor Robert Tear, quien con su tremolante voz resulta inadecuado para su difícil e importante parte. Preferible, desde luego, el refinadísimo cuarteto vocal de la citada versión de Karajan. (**Puntuación:** 8.)

Sonido.—Aceptable, aunque el Coro queda distante y brumoso en ambas obras. (**Puntuación:** 7.)

Conclusión: A pesar de las reservas señaladas, disco interesante, en atención al precio.—**L. S.**

BERNARD, André: **L'Adagio d'Albinoni.** Columbia, SXL 27673. Precio: 650 pesetas.

Interpretación, 6.

Sonido, 5.

Disco pensado para lucir un instrumento y un instrumentis-

ta, no para valorar las posibilidades de una determinada orquesta o intérprete. Esto de por sí ya es negativo, a mi modo de ver. Además nos obsequia con fragmentos de lo más manido de las piezas más célebres del barroco. En realidad, son transcripciones para órgano y trompeta que en todos los casos son poco fieles al original, y en algunos, como en el caso de la **Cantata 147** de J. S. Bach, poco afortunadas, puesto que la melodía, tan juguetona, es interpretada por el órgano, y la trompeta se limita a intervenir en alguna ocasión acompañando. El envés del disco se prodiga en justificaciones de la utilización de la trompeta junto al órgano, buscando razones históricas y científicas que poco convencen, como tampoco lo hace el «currículum» del trompetista. En resumen, disco apto para aficionados al timbre de la trompeta que quieran prescindir de la utilización tradicional del instrumento. Los demás, abstenerse.—**X. A.**

SCHUBERT: **Octeto en Fa mayor** para dos violines, viola, violoncello, contrabajo, clarinete, trompa y fagot, **op. 166.** Octeto de París. Columbia (Aistocrate) «Stereo», SXL 27397. Precio: 650 pesetas.

Obra.—Una de las obras maestras de la música de cámara de Schubert. Escrita según el modelo del **Septimino** beethoveniano, es puente y punto de partida de gran parte de la música «camerística» posterior.

Interpretación.—Versión poco afortunada la del Octeto de París. Pareciera que es la primera vez que estos músicos tocan juntos, tal es la impresión de inseguridad y timidez que transmiten. El primer movimiento resulta confuso, mal planificado y en ocasiones francamente incorrecto (pasaje de la introducción al «Allegro»). Toda la frescura y el vivo colorido de la partitura schubertiana han desaparecido, y en su lugar se nos presenta un conjunto poco ordenado de sonidos, del que emergen los distintos temas sin una lógica ar-

ticulación de los diferentes instrumentos entre sí. El fraseo, al corto y soso, nos hace a menudo pesado el (otras veces) bello «Adagio», y lo mismo ocurre con el «Andante» con variaciones. Todo un conjunto de defectos (dinámica corta, confusión de planos y voces, atonía expresiva) se dan cita en esta interpretación, a la que, por lo tanto, hemos de calificar en los límites de la honestidad (5).

Sonido.—Al mismo nivel de pobreza que la versión: metálico, chillón, sin color, con escaso relieve (5).

Conclusión.—Disco de poco interés. Quien desee adquirir esta hermosa obra puede acudir a la extraordinaria versión del Octeto de la Filarmonía de Berlín (DG, 1139102).—**L. S.**

GIACOMO LAURI VOLPI. Canta selecciones de **Guglielmo Tell, Il Trovatore, Les Hugonotes, La Favorita, I Lombardi, Poliuto.** G. Lauri Volpi, tenor. Coro de Roma y Orquesta Sinfónica de Milán y Roma, de la Radiotelevisión Italiana. Directores: Gennaro D'Angelo, Fernando Previtali, Tullio Serafin. LPO, 2040 (Cetra). Precio: 700 pesetas.

Obras.—De **Poliuto**, el dúo «Lasciando la terra» (con Margherita Benetti); de **El Trovador**, romanza, «cabaletta» y «Miserere», de la grabación completa dirigida por Previtali (1951). Del resto, las correspondientes arias para tenor. Obras de repertorio, grabadas en la última etapa de la vida del tenor italiano.

Interpretación.—Muy desigual. No son las mejores versiones que de estas páginas nos ha dejado grabadas Lauri Volpi. Las páginas de **El Trovador** ofrecen todavía el interés del estilo e indudable altura en la famosa «pira». Sugerente «La mia letizia infondere», y momentos de interés en «Spirto gentil» y en «Lasciando la terra». Una irregular «Bianca al par», y otras interpretaciones desencajadas y faltas de estilo; «Una vergine, un angiol...», y particularmente el aria de **Guillermo Tell**, con dudosa afinación. (Entre 6 y 9.)

Sonido. — Buena reconstrucción técnica (1979).

Conclusión.—Una gran voz utilizada de forma discutible, contradictoria y a veces sorprendente. Para interesados en materia de tenores.—**B. C.**

TERESA BERGANZA: Recital de zarzuela - **Los Claveles** (Serrano), **Don Manolito** (Sorozábal), **El anillo de hierro** (Marqués), **Adiós a la bohemia** (Sorozábal), **El último romántico** (Soutullo y Vert), **La del manojó de rosas** (Sorozábal), **La Chulapona** (Moreno Torroba), **Pepita Jiménez** (Alzéniz-Sorozábal), **La Tempranica** (Giménez). Orquesta y directores varios.

Obras.—Recopilación de arias de grabaciones completas realizadas con anterioridad.

Interpretación.—El arte de Teresa Berganza se pone de relieve en especial en **La Chulapona**, cantando con gracia; en **Pepita Jiménez**, de gran sensibilidad y pureza, con gran respaldo orquestal; en **Adiós a la bohemia**, con frases muy conseguidas, y también en **El último romántico** y en **La Tempranica**. Menos conseguidas son sus versiones de **Los Claveles**, bien vocalmente, pero con falta de situación, rabia, al igual que en su excesivamente académico fragmento de **Don Manolito**, y con una interpretación muy lineal y algo forzada en el registro agudo en **La rosa del azafrán**. Muy interesantes son sus versiones de las dos romanzas de **El anillo de hierro**.

Ajustadas las intervenciones del Coro de Cámara del Orfeón Donostiarra, en la obra de Giménez; la del Coro Cantores de Madrid, en **El último romántico**, y destacables las versiones orquestales de sus obras concertadas por Pablo Sorozábal.

Conclusión.—Disco interesante para todos en general, y en particular para los amantes de la zarzuela.

Interpretación: 8.

Sonido: Variable, pero, en general, de buen nivel.—**A. V.**

OPERA *live* CONCERTO *live*

Cetra.



ELEKTRA
Salzburg Festival 7 8 1957
Inge Borkh · Max Lorenz
Jean Madeira · Lisa Della Casa
Kurt Böhm
Chor der Wiener Staatsoper
Wiener Philharmoniker
Dimitri Mitropoulos

Cetra LO 83 (2) *
P.V.P.: 1.380 Ptas.



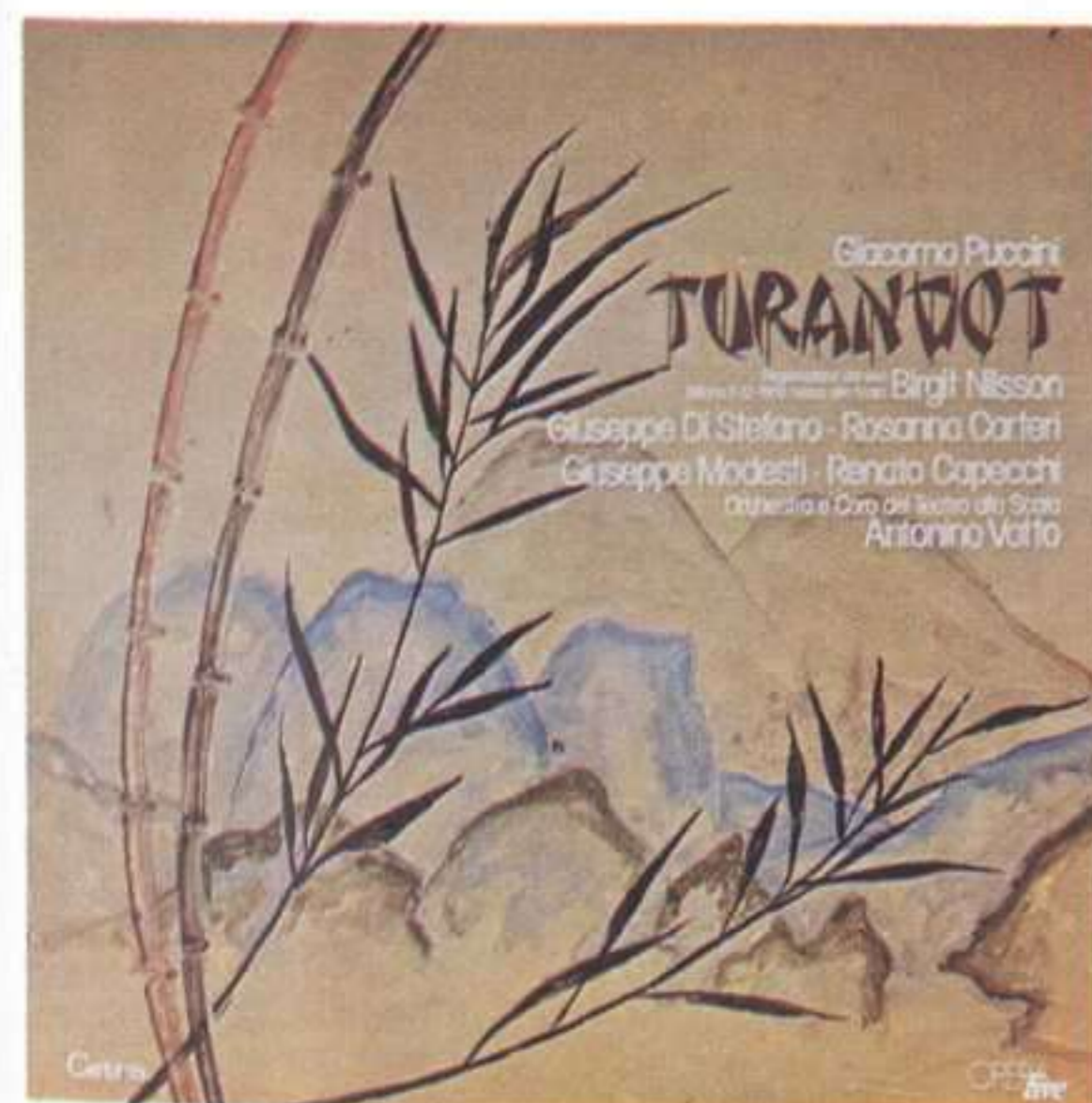
OTELLO
Milano 7.1.1954 Teatro alla Scala
Mario del Monaco · Renata Tebaldi
Leonard Warren
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Antonino Votto

Cetra LO 74 (3) *
P.V.P.: 2.070 Ptas.



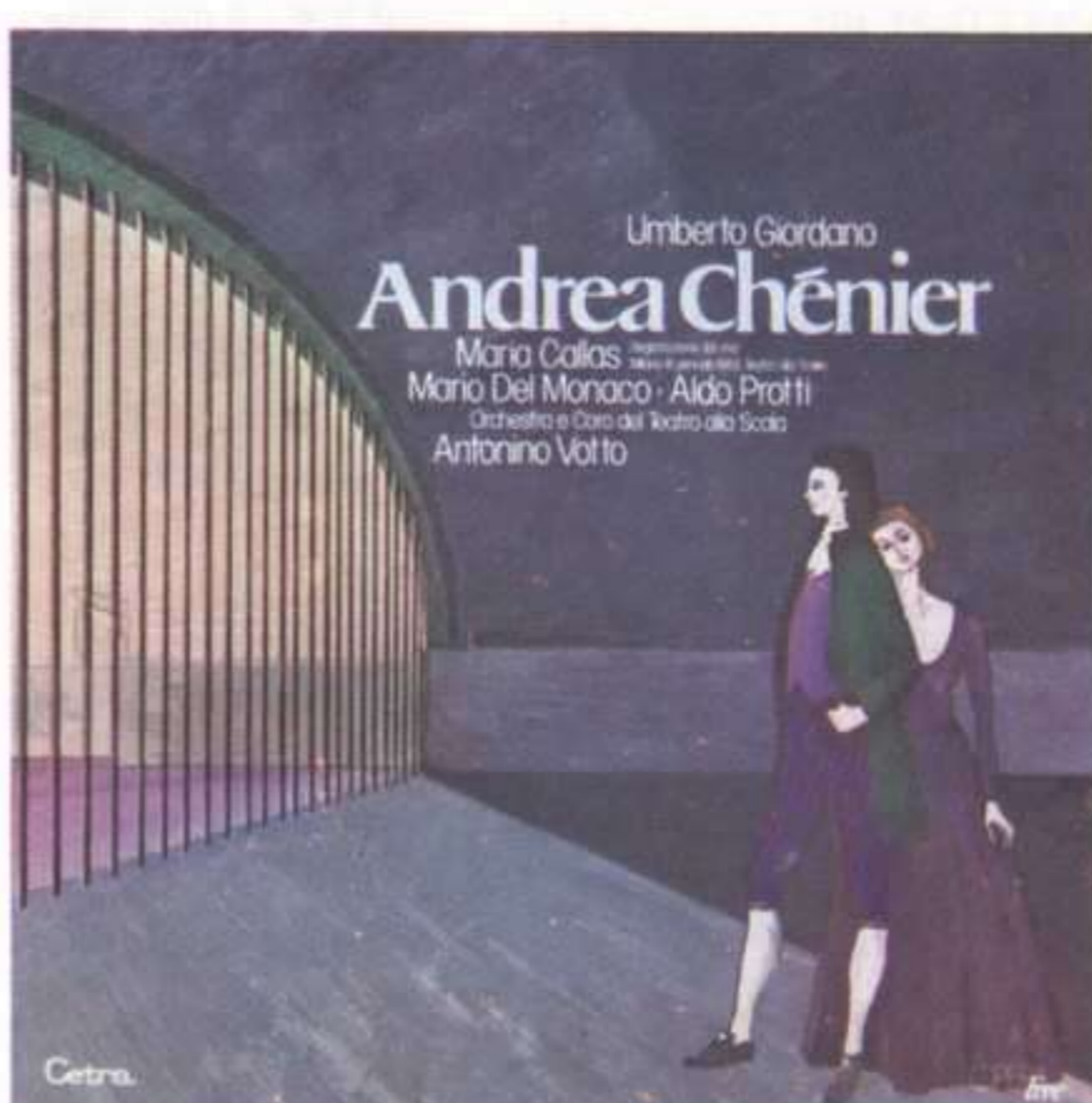
LA VESTALE
Milano 7.12.1954 Teatro alla Scala
Maria Callas · Franco Corelli ·
Ebe Stignani · Enzo Sordello ·
Nicola Rossi-Lemeni · Nicola Zaccaria
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Antonino Votto

Cetra LO 33 (3) *
P.V.P.: 2.070 Ptas.



TURANDOT
Milano 7.12.1958 Teatro alla Scala
Birgit Nilsson · Giuseppe Di Stefano
Rosanna Carteri · Giuseppe Modesti
Renato Capecchi
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Antonino Votto

Cetra LO 84 (3) *
P.V.P.: 2.070 Ptas.



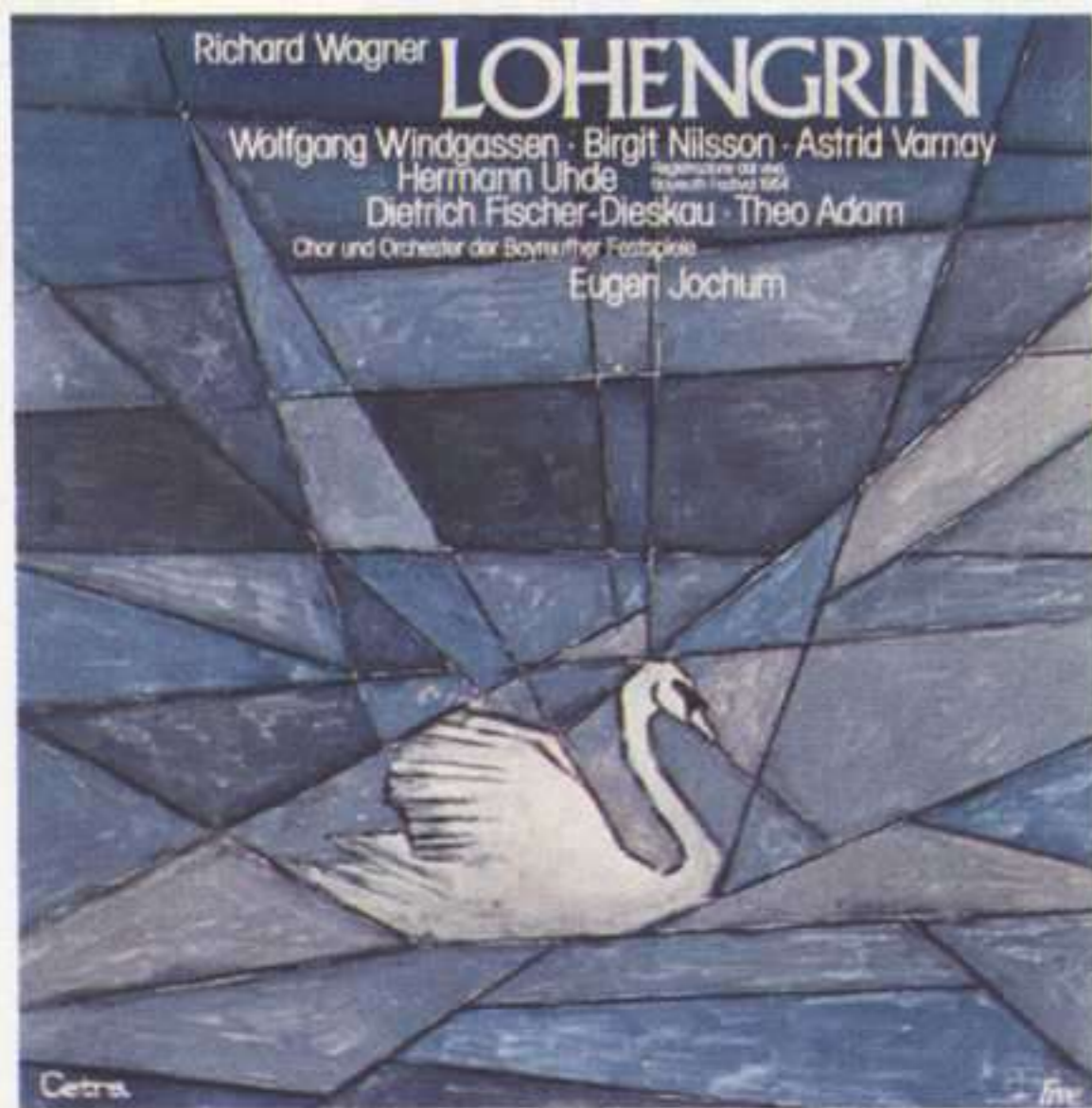
ANDREA CHÉNIER
Milano 8.1.1955 Teatro alla Scala
Maria Callas · Mario Del Monaco ·
Aldo Protti
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Antonino Votto

Cetra LO 38 (2) *
P.V.P.: 1.380 Ptas.



LA FAVORITA
Mexico City 1950
Palacio de Bellas Artes
Giulietta Simionato ·
Giuseppe Di Stefano ·
Enzo Mascherini · Cesare Siepi
Orchestra e Coro del
Palacio de Bellas Artes
Renato Cellini

Cetra LO 2 (3)
P.V.P.: 2.070 Ptas.



LOHENGRIN
Bayreuth Festival 1954
Wolfgang Windgassen · Birgit Nilsson
Astrid Varnay · Hermann Uhde
Dietrich Fischer-Dieskau · Theo Adam
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
Eugen Jochum

Cetra LO 77 (4) *
P.V.P.: 2.760 Ptas.



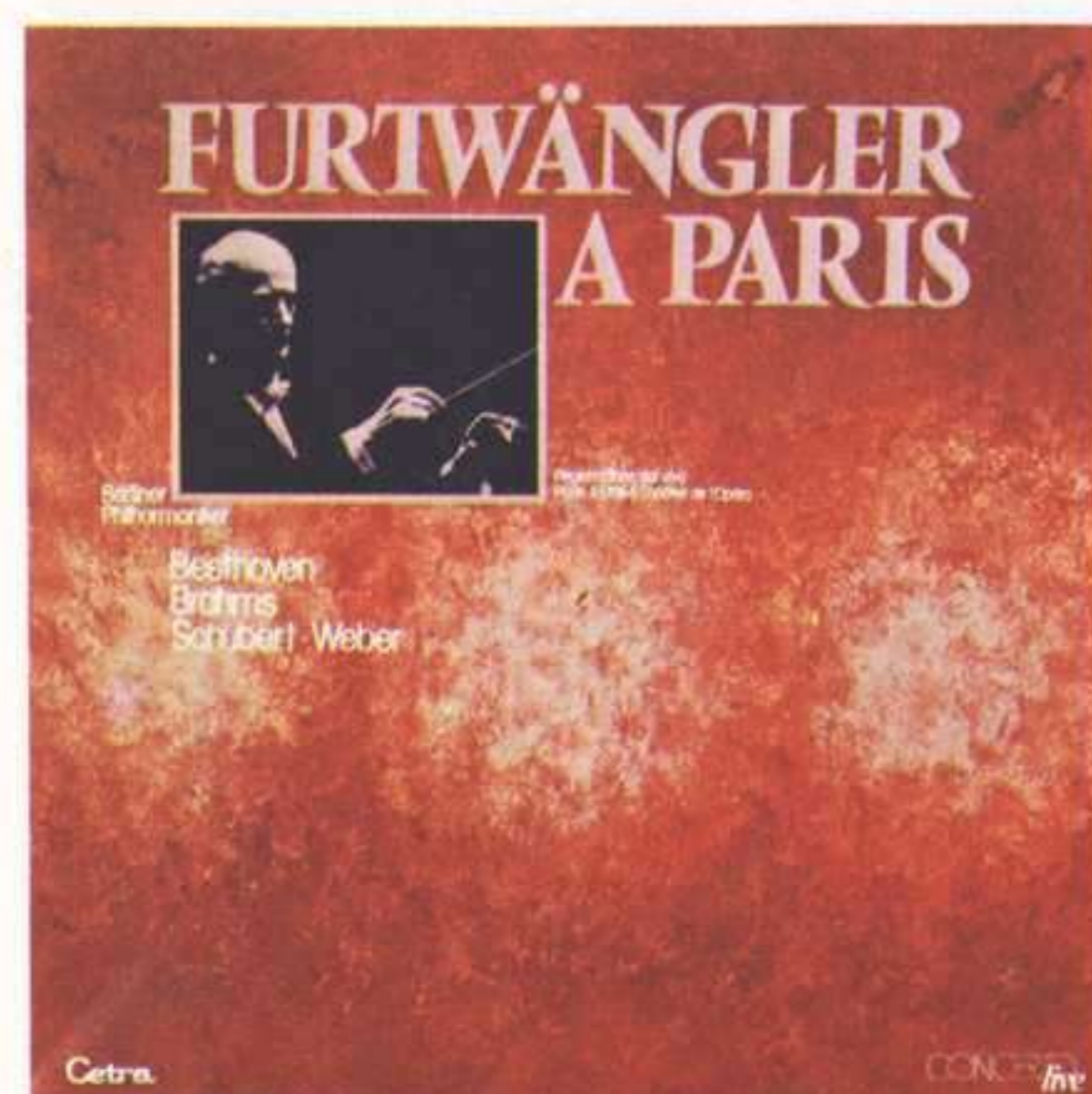
GIUSEPPE VERDI
Messa di Requiem
Salzburg Festival 14.9.1949
Hilde Zadek · Margarete Klose
Helge Roswaenge · Boris Christoff
 Wiener Singverein
 Wiener Philharmoniker
Herbert von Karajan

Cetra LO 524 (2) *
P.V.P.: 1.380 Ptas.



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Concerto n. 5 in mi bemolle maggiore
per pianoforte e orchestra op. 73
New York 25.3.1956
Walter Gieseking
 New York Philharmonic Orchestra
Guido Cantelli

Cetra LO 521 (1) *
P.V.P.: 690 Ptas.



FURTWÄNGLER A PARIS
CARL MARIA VON WEBER
Euryanthe (Ouverture)
JOHANNES BRAHMS
Variazioni su un tema
di Haydn op. 56
FRANZ SCHUBERT
Sinfonia n. 8 in si minore
D. 759 "L'incompiuta"
LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sinfonia n. 5 in do min. op. 67
Paris 4.5.1954
 Berliner Philharmoniker
Wilhelm Furtwängler

Cetra LO 519 (2) *
P.V.P.: 1.380 Ptas.

OTROS DISCOS DISPONIBLES

AIDA

México City 3-7-1951. Palacio de Bellas Artes
Maria Callas, Mario del Mónaco, Oralia Domínguez,
Giuseppe Taddei, Roberto Silva
 Orchestra e Coro del Palacio de Bellas Artes
Oliviero de Fabritiis
Cetra LO 40 (3) P.V.P.: 2.070 Ptas.

ANNA BOLENA

Milano 14-4-1597. Teatro alla Scala
Maria Callas, Giuseppe Simionato, Gianni Raimondi,
Nicola Rossi, Lemeni
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Gianandrea Gavazzeni
Cetra LO 53 (3) P.V.P.: 2.070 Ptas.

ARMIDA

Maggio Musicale Fiorentino 1952
Maria Callas, F. Albanese, G. Raimondi,
M. Filippeschi
 Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Firenze
Tullio Serafin
Cetra LO 39 (3) P.V.P.: 2.070 Ptas.

CAVALLERIA RUSTICANA

Milano 1955. Teatro alla Scala
Giulietta Simionato, Giuseppe Di Stefano,
Gian Giacomo Guelfi, Grabiella Carturan
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Antonino Votto
Cetra LO 15 (4) + IRIS P.V.P.: 2.760 Ptas.

COSÌ FAN TUTTE

Milano 1956. Piccola Scala
Elisabeth Schwarzkopf, Nan Merriman,
Graziella Sciutti, Luigi Alva, Rolando Panerai,
Franco Calabrese
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Guido Cantelli
Cetra LO 13 (3) P.V.P.: 2.070 Ptas.

DER FREISCHUTZ

Salzburg Festival 1954
Hans Hopf, Elisabeth Grümmer, Kurt Böhme,
Rita Streich, Alfred Poell, Otto Edelmann,
Oskar Czerwenka
 Wiener Philharmoniker-Chor der Wiener Staatsoper
Wilhelm Furtwängler
Cetra LO 21 (3) P.V.P.: 2.070 Ptas.

DER FLIEGENDE HOLLANDER

Bayreuth Festival 25-7-1955
Hermann Uhde, Astrid Varnay, Ludwig Weber,
Wolfgang Windgassen
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch
Cetra LO 51 (3) P.V.P.: 2.070 Ptas.

DER ROSENKAVALIER

Salzburg Festival 12-8-1949
Maria Reining, Jarmila Novotna, Hilde Güden,
Jaro Prohaska, Helge Roswaenge, Peter Klein
 Wiener Philharmoniker-Chor der Wiener Staatsoper
George Szell
Cetra LO 69 (4) * P.V.P.: 2.760 Ptas.

DIE ZAUBERFLOTE

Salzburg Festival 1951
Josef Greindi, Anton Dermota, Irmgard Seefried,
Wilma Lipp, Erich Kunz, Peter Klein
 Wiener Philharmoniker-Chor der Wiener Staatsoper
Wilhelm Furtwängler
Cetra LO 9 (3) P.V.P.: 2.070 Ptas.

DON GIOVANNI

Salzburg Festival 1954
Cesare Siepi, Elisabeth Schwarzkopf, Elisabeth
Grümmer, Otto Edelman, Anton Dermota, Erna Berger,
Walter Berry, Deszo Ernster
 Chor der Wiener Staatsoper-Wiener Philharmoniker
Wilhelm Furtwängler
Cetra LO 7 (4) P.V.P.: 2.760 Ptas.

ERNANI

Milano 5-3-1955. Teatro alla Scala
New York 1956. Metropolitan Opera
Mario del Mónaco, Zinka Milanov, Leonard Warren,
Cesare Siepi
 Metropolitan Opera Orchestra and Chorus
Dimitri Mitropoulos
Cetra LO 12 (3) P.V.P.: 2.070 Ptas.

IL BARBIERI DI SIVIGLIA

Milano 16-2-1956. Teatro alla Scala
Maria Callas, Tito Gobbi, Luigi Alva,
Nicola Rossi-Lemendi, Melchiorre Luise
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Carlo Maria Giulini
Cetra LO 34 (3) P.V.P.: 2.070 Ptas.

FALSTAFF

Milano 1951. Teatro alla Scala
Mario Stabile, Paolo Silveri, Cesare Valletti,
Renata Tebaldi, Alda Noni, Cloe Elmo
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Victor de Sabata
Cetra LO 14 (3) P.V.P.: 2.070 Ptas.

I DUE FOSCARI

Venezia 31-12-1957. Teatro La Fenice
Leyla Gencer, Mirto Picchi, Gian Giacomo Guelfi,
Alessandro Maddalena
 Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Tullio Serafin
Cetra LO 67 (2) P.V.P.: 1.380 Ptas.

I VESPRI SICILIANI

Firenze 1951. Maggio Musicale Fiorentino
Maria Callas, Boris Christoff, Enzo Mascherini,
Giorgio Kokolios
 Orchestra e Coro del Teatro Comunale
Erich Kleiber
Cetra LO 5 (3) P.V.P.: 2.070 Ptas.

IL TROVATORE

Milano 23-2-1953. Teatro alla Scala

María Callas, Gino Penno, Carlo Tagliabue, Ebe Stignani, Giuseppe Modesti
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Antonino Votto

Cetra LO 35 (3)* P.V.P.: 2.070 Ptas.

EPHIGENIE EN TAURIDE

Milano 1-6-1957. Teatro alla Scala

María Callas, Fiorenza Cossotto, Francesco Albanese, Dino Dondi, Anselmo Colzani
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Nino Sanzogno

Cetra LO 54 (2) P.V.P.: 1.380 Ptas.

LA FORZA DEL DESTINO

Firenze 1953. Maggio Musicale Fiorentino

Renata Tebaldi, Mario del Monaco, Aldo Protti, Feodora Barbieri, Cesare Siepi
Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Firenze
Dimitri Mitropoulos

Cetra LO 17 (3) P.V.P.: 2.070 Ptas.

LA SONNAMBULA

Milano 5-3-1955. Teatro alla Scala

María Callas, Cesare Valletti, Giuseppe Modesti, Eugenia Ratti
Orchestras e Coro del Teatro alla Scala
Leonard Bernstein

Cetra LO 32 (3) P.V.P.: 2.070 Ptas.

LA TRAVIATA

Milano 28-5-1955. Teatro alla Scala

María Callas, Giuseppe Di Stefano, Ettore Bastianini
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Carlo Maria Giulini

Cetra LO 28 (2) P.V.P.: 1.380 Ptas.

LA FANCIULLA DEL WEST

Firenze 15-6-1954. Maggio Musicale Fiorentino

Eleonor Steber, Mario del Monaco, Gian Giacomo Guelfi, Giorgio Tozzi
Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Firenze
Dimitri Mitropoulos

Cetra LO 64 (3) P.V.P.: 2.070 Ptas.

LES ABENCERAGES (in italiano)

Firenze 9-5-1957. Maggio Musicale Fiorentino

Anita Cerquetti, Louis Roney, Alvino Misciano, Mario Petri
Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Firenze
Carlo Maria Giulini

Cetra LO 66 (3)* P.V.P.: 2.070 Ptas.

LES CONTES D'HOFFMANN

New York 3-12-1955. Metropolitan Opera

Richard Tucker, Roberta Peters, Rice Stevens, Lucine Amara, Martial Singher
Metropolitan Opera Orchestra and Chorus
Pierre Monteux

Cetra LO 45 (3)* P.V.P.: 2.070 Ptas.

LES DEUX JOUNEES

London 19-12-1947. BBC Broadcast

Pierre Gianotti, Jeanne Micheau, Charles Paul, Eugene Regnier, Marion Davies
BBC Theatre Chorus - Royal Philharmonic Orchestra
Sir Thomas Beecham

Cetra LO 49 (2) P.V.P.: 1.380 Ptas.

LUCIA DI LAMMERMOOR

Berlin 29-9-1955. Stadtische Oper

María Callas, Giuseppe Di Stefano, Rolando Panerai, Nicola Zaccaria
Coro del Teatro alla Scala - RIAS Sinfonie Orchester
Herbert von Karajan

+ LUCIA DI LAMMERMOOR (Scene)

María Callas (Debut Metropolitan Opera New York 1956)
Cetra LO 18 (3) P.V.P.: 2.070 Ptas.

MACBETH

Milano 7-12-1952. Teatro alla Scala

María Callas, Enzo Mascherini, Gino Penno, Italo Tajo
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Victor de Sabata

Cetra LO 10 (3) P.V.P.: 2.070 Ptas.

MEDEA

Milano 10-12-1953. Teatro alla Scala

María Callas, Fedora Barbieri, María Luisa Nache, Gino Penno, Giuseppe Modesti
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Leonard Bernstein

Cetra LO 36 (3) P.V.P.: 2.070 Ptas.

NABUCCO

Napoli 20-12-1949. Teatro San Carlo

María Callas, Gino Bechi, Luciano Neroni, Gino Sinimberghi
Orchestra e Coro del Teatro S. Carlo
Vittorio Gui

Cetra LO 16 (3) P.V.P.: 2.070 Ptas.

TRISTAN UND ISOLDE

Bayreuth Festival 4-7-1952

Román Vinay, Martha Mödl, Ira Malaniuk, Hans Hotter, Ludwig Weber
Chor und Orchester der Bayreuth Festspiele
Herbert von Karajan

Cetra LO 47 (5) P.V.P.: 3.450 Ptas.

UN BALLO IN MASCHERA

Milano 7-12-1957. Teatro alla Scala

María Callas, Giuseppe Di Stefano, Ettore Bastianini, Giulietta Simionato, Eugenia Ratti
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Gianandrea Gavazzeni

Cetra LO 55 (3) P.V.P.: 2.070 Ptas.

ARTURO BENEDETTI MICHELANGELI A WARSZAWA

ROBERT SCHUMANN: Concerto in la minore per pianoforte e orchestra op. 54
Orchestra Philharmonia Warszawa
Witold Rowicki

JOHANN SEBASTIAN BACH: Ciaccona in re minore

dalla Partita per violino n. 2 BWV 1004 (trascrizione di Ferruccio Busoni)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Sonata per pianoforte n. 3 in do maggiore op. 2 n. 3

ROBERT SCHUMANN: Faschingschwank aus Wien op. 26

JOHANNES BRAHMS: Variazioni per pianoforte su un tema di Paganini op. 35

CLAUDE DEBUSSY: Hommage à Rameau (da «Images» Libro I n. 2)

FRYDERYK CHOPIN: Valzer n. 17 in mi bem. magg. op. post.

FEDERICO MOMPOU: Canción y Danza n. 1

DOMENICO SCARLATTI: Quattro sonate
Warszawa 13-3-1955

Arturo Benedetti Michelangeli
Cetra LO 525 (3)* P.V.P.: 2.070 Ptas.

JOHANNES BRAHMS: Sinfonia in do minore, op. 68

Koln 17 ottobre 1955

Otto Klemperer
Sinfonie-Orchester des WDR Koln
Cetra LO 515 (1) P.V.P.: 690 Ptas.

CELIBIDACHE - BERLINO

HAYDN: Sinfonia n. 104 (London)

MENDELSSOHN: Sinfonia n. 4 (Italiana)

TCHAIKOVSKY: Sinfonia n. 2 (Piccola Rusia)

BIZET: Sinfonia n. 1 in do maggiore

STRAVINSKY: Juego de cartas (Ballet suite)

Berlino 1950-1953

Berliner Philharmoniker
Sergiu Celibidache
Cetra LO 533 (3) P.V.P.: 2.070 Ptas.

PARA REALIZAR SUS PEDIDOS CON MAYOR COMODIDAD

Rellene el Boletín adjunto, indicando los discos que desea recibir. Póngale un sello de 6 pesetas y deposítelo en cualquier buzón de Correos.

Los discos llegarán a su domicilio a vuelta de correo y contra reembolso de su importe, más una pequeña cantidad por gastos de envío.

Recuerde →

Franquear con 6 ptas.

TARJETA POSTAL

ferysa

Apartado de Correos 151036 - Madrid

WOLFGANG AMADEUS MOZART:
Concerti per pianoforte e orchestra
 • n. 22 in mi bemolle maggiore K 482
 • n. 24 in do minore K 491
Sinfonía n. 35 in re maggiore K 385
 «Haffner»

Paris 1953
 Danis Chamber Orchestra
 Edwin Fischer
 Cetra LO 502 (2) P.V.P.: 1.380 Ptas.

FRYDERYK CHOPIN: **Concerto n. 1 in mi minore per pianoforte e orchestra, op. 11**

Koln 25 ottobre 1954
 Claudio Arrau
 Sinfonie-Orchestrer des WRD Koln
 Otto Klemperer
 Cetra LO 507 (1) P.V.P.: 690 Ptas.

FURTWANGLER DIRIGE BEETHOVEN

LUDWIG VAN BEETHOVEN:
Sinfonía n. 3 in mi bemolle magg. op. 55 «Eroica»

Berlin 7-12-1952
 Berliner Philharmoniker
Sinfonía n. 8 in fa magg. op. 93

Salzburg Festival 30-8-1954
 Wiener Philharmoniker

Sinfonía n. 9 in re minore op. 125 «Corale»

Luzern 22-8-1954
Elisabeth Schwarzkopf, Elsa Cavelti,
 Elisabeth Schawarzkopf, Elsa Cavelti,
 Ernst Haefliger, Otto Edelman
 Luzerner Festwochenchor
 Philharmonia Orchestra
 Wilhelm Furtwangler
 Cetra LO 530 (3)* P.V.P.: 2.070 Ptas.

GUSTAV MAHLER: **Kindertotenlieder**

Koln 17-10-1955
 George London
 Sinfonie-Orchestrer des WRD Koln
 Otto Klemperer

+ MAHLER: **Lieder eines fahrender Gesellen**

Fischer-Dieskau/Furtwangler
 Cetra LO 510 (1) P.V.P.: 690 Ptas.

GUSTAV MAHLER: **Sinfonías n. 1-3**

Carnegie Hall 28-5-1954
 New York Philharmonic Orchestra
 Dimitri Mitropoulos
 Cetra LO 514 (3) P.V.P.: 2.070 Ptas.

HECTOR BERLIOZ: **Grande Messe des Morts** (in memoriam Wilhelm Furtwängler)

Salzburg Festival 15-7-1956
 Leopold Simoneau
 Konzertvereinigung der Wiener Staatsoper
 Wiener Philharmoniker
 Dimitri Mitropoulos
 Cetra LO 509 (2) P.V.P.: 1.380 Ptas.

LUDWIG VAN BEETHOVEN:
Concerto n. 4 in sol maggiore per pianoforte e orchestra op. 58

New York
 Wilhelm Backhaus
 New York Philharmonic Orchestra
 Guido Cantelli
 Cetra LO 520 (1)* P.V.P.: 690 Ptas.

JOHANN SEBASTIAN BACH: **Passio Secundum Mattheum (Matthauspassion) BWV 244**

Wien 14/17-4-1954
 Anton Dermota, Dietrich Fisher-Dieskau,
 Elisabeth Grümmer, Marga Hoffgen, Otto Edelman,
 Wiener Singverein
 Wiener Sängerknaben - Wiener Philharmoniker
 Wilhelm Furtwangler
 Cetra LO 508 (3) P.V.P.: 2.070 Ptas.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: **Sinfonía n. 3 in mi minore, op. 55**

München 1950
 Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks
 Hans Knappertsbusch
 Cetra LO 512 (1) P.V.P.: 690 Ptas.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: **Sinfonía n. 5 in do minore, op. 67**

New York 1950
 New York Philharmonic Orchestra
 Victor de Sabata
 Cetra LO 504 (1) P.V.P.: 690 Ptas.

RICHARD STRAUSS: **Elektra: «Orest, Orest...»**

RICHARD WAGNER: **Tristan e Isolde:**
 «Wie lachend sie mir Lieder singen...»,
 «Ich bin's, ich bin's...», «Mild und leise...».
Gotterdammerung: «Starke Scheite schichtet mir dort...».

Berlin 9-5-1952
 Kirsten Flagstad
 Orchester der Stadtischen Oper Berlin
 Georges Sebastian
 Cetra LO 513 (1) P.V.P.: 690 Ptas.

WOLFGANG AMADEUS MOZART:
Requiem K. 626

Salzburg 26-7-1956
 Wiener Philharmoniker
 Bruno Walter
 Cetra LO 516 (1) P.V.P.: 690 Ptas.

DER RING DES NIBELUNGEN

Hans Knappertsbusch
 Bayreuth Festival 14/18-8-1957
 Cetra LO 58/61 (18) P.V.P.: 12.420 Ptas.

Estos cuatro álbumes pueden adquirirse sueltos o bien en conjunto, presentándose en este caso la colección en una lujosa caja que contiene la tetralogía completa.

DAS RHEINGOLD

Bayreuth Festival 14-8-1957
 Gustav Neidlinger, Arnold von Mill, Hans Hotter,
 Georgine von Milinkovic, Elisabeth Grümmer,
 Ludwig Suthaus
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
 Hans Knappertsbusch
 Cetra LO 58 (3) P.V.P.: 2.070 Ptas.

DIE WALKURE

Bayreuth Festival 15-8-1957
 Astrid Varnay, Birgit Nilsson, Georgine von Milinkovic,
 Ramón Vinay, Hans Hotter, Josef Greindi
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
 Hans Knappertsbusch
 Bernd Aldenhoff, Astrid Varnay, Maria von Ilosvay,
 Paul Kuen, Gustav Neidlinger
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
 Hans Knappertsbusch
 Cetra LO 59 (5) P.V.P.: 3.450 Ptas.

SIEGFRIED

Bayreuth Festival 18-8-1957
 Bernd Aldenhoff, Astrid Varnay, Maria von Ilosvay,
 Paul Kuen, Gustav Neidlinger
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
 Hans Knappertsbusch
 Cetra LO 60 (5) P.V.P.: 3.450 Ptas.

GOTTERDAMMERUNG

Bayreuth Festival 18-8-1957
 Astrid Varnay, Wolfgang Windgassen,
 Elisabeth Grümmer, Maria von Ilosvay, Hermann Uhde,
 Gustav Neidlinger, Josef Greindi
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
 Hans Knappertsbusch
 Cetra LO 61 (5) P.V.P.: 3.450 Ptas.

REFERENCIA	TITULO	P. V. P.	PEDIDO (X)
LO-2 (3)	LA FAVORITA	2.070	
LO-38 (2)	ANDREA CHENIER	1.380	
LO-33 (3)	LA VESTALE	2.070	
LO-77 (4)	LOHENGRIN	2.760	
LO-74 (3)	OTELLO	2.070	
LO-83 (2)	ELEKTRA	1.380	
LO-84 (3)	TURANDOT	2.070	
LO-519 (2)	FURTVANGLER-PARIS	1.380	
LO-521	BEETHOVEN Con. n.º 5	690	
LO-524 (2)	VERDI-MISA REQUIEM	1.380	

Orden de pedido para otros discos de nuestro catálogo.

PEDIDO DE FECHA:

DIRECCION

CIUDAD, PROVINCIA, DISTRITO POSTAL

TELEFONO

Este Catálogo sólo se puede adquirir en España por medio de FERYSA y empleando el sistema de venta por correo.



Por ello, los discos **OPERA LIVE** y **CONCIERTO LIVE** no estarán a la venta en ningún comercio del ramo.

LIBROS

Salir el Amor del Mundo (1966). Zarzuela en dos jornadas. Texto de José de Cañizares (1676-1750). Música de Sebastián Durón (1660-1716). Transcripción y estudio de Antonio Martín Moreno. Málaga, 1979 (= Publicaciones de la Sociedad Española de Musicología, sección D, 1). Folio. XV + 112 + 149 páginas.

Sebastián Durón es uno de los músicos más célebres del siglo XVII español, y muy conocido desde los primeros estudios en torno a la historia de la música española que realizaron, en el siglo XIX, Esclava, Saldoni, Soriano Fuertes y Barbieri. Más tarde, Pedrell encontró nuevos datos importantes. Luego Mitjana y Anglés-Subirá añadieron nuevas aportaciones a su conocimiento. Y aún se podría mencionar, en esta lista de estudios en torno a Durón, los que realizó Cotarelo y Mori, aunque el objeto de éste era un poco diverso. Finalmente, Lothar Siemens-Hernández y Nicolás A. Solar-Quintes (aparte del citado Subirá) nos han aclarado casi todos los datos esenciales, muchos de ellos hasta entonces desconocidos, sobre la vida de este gran músico español.

Y con todo, faltaba una monografía de conjunto que nos diera la biografía completa de Durón, con el rigor documental deseable.

Y éste es el primer mérito de este libro: haber establecido, de forma prácticamente definitiva, la biografía completa de este gran músico, utilizando para ello todos los datos descubiertos por los investigadores anteriores, pero sometiéndolos a un inteligente análisis crítico, completándolos con otros datos nuevos, etc. Añade, además, esta monografía un capítulo sobre el autor de la letra de esta zarzuela, José de Cañizares, que incluye su biografía, su producción dramática, así como datos biográficos de otros compositores, tanto españoles como italianos, que pusieron música a otras piezas teatrales de Cañizares, y numerosos datos más en torno a la producción dramática de este fecundo escritor.

El segundo gran mérito de este libro es superior al primero: en los conocimientos de la historia de la lírica musical española hay lagunas considerables, y en particular por lo que se refiere a la zarzuela en sus primeros tiempos. En no pocos aspectos, los investigadores han tenido que moverse sobre poco más que hipótesis, suposiciones, datos imprecisos o incompletos, y en el mejor de los casos intuiciones más o menos acertadas. Y todo ello porque faltaba el conocimiento del

elemento más esencial: la música. Es verdad que se habían publicado, aquí y allá, algunos fragmentos, y hasta había habido alguna que otra iniciativa de publicación y estudio, pero todo siempre parcial, reducido, incompleto. En cambio, el profesor Martín Moreno nos ofrece en este libro **una zarzuela completa**, completa de texto y música, con un amplia y documentadísimo estudio de sus autores y de la obra, e incluso con una buena introducción sobre la música en el teatro barroco.

Desde ahora, pues, y gracias a este magnífico trabajo, se podrá hablar con pleno conocimiento de causa, al menos, de una zarzuela del siglo XVII. He aquí, en mi opinión, el gran servicio que el profesor Martín Moreno nos ha hecho con este libro a cuantos nos interesamos por la música española de otros tiempos.

La extensa obra está dividida en tres partes principales: I, Introducción (la música en el teatro barroco) y biografías de Durón y Cañizares; II, Estudio sobre la zarzuela **Salir el Amor del Mundo**, bibliografía, índices, etc.; III, La zarzuela completa (texto y música).

Nada diré sobre las dos primeras partes, que forman un bloque aparte, (el «estudio»), hasta el punto de llevar paginación independiente de la tercera; son, esas dos primeras partes, tales cuales cabría esperar de un gran profesional de la musicología. Sí añadiré algo, en cambio, sobre la tercera, o sea la edición de la zarzuela: ante todo, copia (págs. 13-55, en edición crítica, el texto íntegro de la letra, tanto de las partes cantadas como de las recitadas, con una perfección magistral, destacando las partes cantadas de las recitadas, anotando las diferentes versiones sucesivas de algunos pasajes cuando las hay, etc. Sigue luego la edición completa de la música, según el manuscrito de la Biblioteca Nacional que nos la ha transmitido, también en edición crítica. En su comienzo explica el profesor Martín Moreno los «procedimientos de edición», «para que aparezca —dice— con claridad lo que está en el manuscrito original y lo que yo he añadido». La impresión es clara y muy cuidada. El acompañamiento continuo se presenta sin realizar, aunque hay siempre un pentagrama en blanco sobre el del continuo, para que cada maestro o intérprete lo realice según su propio criterio y según los medios instrumentales con que vaya a ser interpretado.

En resumen: una obra que honra a su autor y a su patrocinadora, la Sociedad

Española de Musicología, que, según anuncia el autor en el prólogo, ha contado para ello con el apoyo de la Dirección General de la Música, del Ministerio de Cultura. Y aún habría que mencionar a la Fundación Juan March, que subvencionó al autor para la realización de la primera fase de este trabajo.

Un solo «pero», y no de pequeña consideración: esta obra magnífica, ejemplar, impresa con un lujo y perfección pocas veces vistos entre nosotros o fuera de nuestras fronteras, ha sido encuadernada de un modo absolutamente deficiente e indigno de ella. Al menos, el ejemplar que yo poseo. De tal manera, que con poco que se la use se sueltan los cuadernillos. Ojalá que éste sea un defecto de la primera «hornada», a la que creo pertenece mi ejemplar, y que este defecto haya sido subsanado en los ejemplares encuadernados posteriormente.

JOSE LOPEZ-CALO

BRAHMS, Johannes: **Valses para piano, op. 39** (WUE = Wiener Urtext Edition, núm. 50046); **Tres Intermezzi, op. 117** (WUE 50023); **Piezas para piano, op. 119** (WUE 50045). Versión española de Ramón Barce. Real Musical, Madrid, 1979.

Para estos tres cuadernos de la Wiener Urtext Edition, publicados por Real Musical, en la traducción y adaptación españolas de Ramón Barce, vale la introducción que sobre los Urtexts publiqué en el número del mes pasado de esta misma Revista. Ahora comentaré estos tres cuadernos en concreto.

Para situar debidamente estas tres colecciones de piezas breves y los problemas de edición que plantean, y la solución que a ellos se le ha dado en este caso, hay que tener presentes tres hechos importantes de la vida y personalidad de Brahms: que él fue un pianista precoz y de unas posibilidades técnicas impresionantes; que la composición de obras para piano jalonan toda su vida, de tal manera que periódicamente, después de sus obras orquestales, volvía al piano, y en éste, junto con las grandes formas, gustaba de alternar las formas menores; y, finalmente, que poseía un gran espíritu crítico, que le llevaba a corregir sus obras incluso en detalles que no pocas veces sólo en apa-

riencia son mínimos, de tal manera, que para Brahms la publicación de una obra no siempre resultaba el estadio final de composición de la misma, sino que a veces volvía sobre ella una y otra vez.

Creo conveniente detenerme un momento en el primer punto: sus extraordinarias posibilidades como pianista ya desde su juventud. Bastaría para comentarlo el conocido artículo que Schumann escribió acerca de Brahms, como pianista y como compositor para piano, en la **Neue Zeitschrift für Musik**, aunque quizá sea más significativa una frase, poco conocida, que Clara Schumann escribió en su diario después de aquel primer contacto con el joven Brahms: «Es realmente enternecedor verlo sentado al piano, con su interesante rostro juvenil, que se transfigura cuando toca; con sus hermosas manos, que superan con toda facilidad las mayores dificultades —sus composiciones son muy difíciles— y, por añadidura, estas notables obras suyas».

Para que una pianista de la altura de Clara Schumann confesase que las composiciones de Brahms eran **muy difíciles**, tenían que serlo realmente, y en un grado no vulgar. Pero, además, bonitas («notables», dice ella). Y lo curioso es, respecto a esto último, que de aquellas composiciones casi no subsiste ninguna: Brahms, en su espíritu crítico, debió de juzgarlas más tarde indignas de ser conservadas.

Todo esto era necesario para enmarcar, en su debido contexto, los tres cuadernos de Urtexts brahmsianos objeto de este comentario. Los valeses, **Op. 39**, por ejemplo, fueron escritos originariamente para piano a cuatro manos, y así fueron publicados primeramente. Fueron compuestos en 1865, cuando el autor no había cumplido aún los treinta y dos años. Pero él mismo hizo, poco después, una doble versión para piano a dos manos: «una para manos razonables y otra para manos quizá más bellas», como escribe él mismo al editor. O sea: una más difícil y otra más fácil. Ambas versiones las califica él mismo, en esa carta, como «excelentes».

Así, pues, para esta edición ha sido escogida la versión simplificada o más fácil. Un auténtico acierto, al menos por lo que respecta a la edición española: en España se toca muy poco la obra pianística de Brahms, y esta edición contribuirá, sin duda, a hacerlo un poco más familiar a nuestros pianistas, incluso a los no tan «virtuosos», que los otros tienen a su disposición las impresionantes ediciones de las otras dos versiones, publicadas por la Gesellschaft für Musikfreunde, de Viena, y otras que, aunque no tan críticas, sirven perfectamente.

Nadie espere, sin embargo, en estos valeses «sencillos» obritas como las del **Album de la Juventud**, de Schumann: los conceptos «fácil» y «difícil» eran bastante relativos para Brahms. Y esto es aplicable más todavía a los otros dos cuadernos objeto de este comentario: los **Tres Intermezzi, op. 117**, ofrecen dificultades mucho mayores que las de los valeses; y no solamente dificultades técnicas, sino, sobre todo, de interpretación. Y lo mismo se debe decir de las **Tres piezas, op. 119**.

Imogen Fellingner, autor de esta edición, copia en el prólogo unas frases de una carta de Brahms a Clara Schumann, en que le dice, refiriéndose a la primera de estas tres piezas: «Es excepcionalmente melancólica, y decir que hay que tocarla muy lentamente no es decir nada: cada compás, cada nota debe sonar como un «ritardando», como si quisiera extraer, con placer y voluptuosidad, toda la melancolía de cada una de sus disonancias».

¡Todo un programa! Y a este programa ha servido y sirve esta magistral edición, que brindan al público español Ramón Barce y Real Musical, en la que se nos ofrecen unos cuadernos de una perfección y elegancia de edición admirables.

Cada cuaderno lleva un «prólogo» con los datos esenciales de la composición y edición de la obra en él contenida, y además unas «notas críticas», en que se describen todas las fuentes originales que sirvieron de base para la edición, así como las indicaciones, compás por compás, de las fuentes de que fueron tomados ciertos signos expresivos, de dinámica y agógica, de ligaduras, etc., etc.

Una edición, en suma, perfecta, de tres conjuntos de obras de Brahms que todo pianista debiera conocer.

JOSE LOPEZ-CALO

«DISCO-ACTUALIDAD». UNA NUEVA PUBLICACION MUSICAL

El panorama hispánico de las publicaciones dedicadas a la música funcional no puede definirse como ejemplar; en un momento en el cual este tipo de producción tiene un puesto importante dentro del mercado general, las revistas especializadas y las emisoras de F. M. se ven incorporadas a una competencia comercial tanto más fuerte cuanto mayor importancia económica tiene el negocio. En una reciente conversación con miembros del grupo inglés de «heavy-rock», Urith Heep me comentaba que en la década de los sesenta no hubo lugar a la experimentación en el «rock», ya que no se podía pensar en nuevos lenguajes cuando había que luchar denodadamente por mantenerse en los primeros puestos del «Hit-Parade», y las ventas dependen de la comunicación que se obtenga con los compradores de discos.

A ello ha de unirse el hecho de la escasa, cuando no nula, educación musical de los críticos de música funcional. A menudo esta escasa formación musical va acompañada de una pobre información general, y los comentarios padecen no sólo de mayor o menor dosis de voluntarismo, sino de difícil legibilidad, dado el descuido en la redacción de sus escritos. No me refiero en este caso al vocabulario —con sus peculiares translaciones semánticas o las modificaciones fonéticas, constituyentes de un tipo nuevo de germanía merecedora de estudio—, sino a las dotes literarias del

comentarista. En pura teoría, un texto con abundancia de irregularidades sintácticas y semánticas es de difícil comprensión, a menos que su dimensión «práctica» lo convierta en jerga, como es el caso. La normativa cultural de los aficionados al «rock» está cargada de esoterismos y formas metafísicas de aprehensión, por lo cual el subjetivismo puede ser una forma aceptada de hacer crítica si ese subjetivismo coincide con la emotividad actual del grupo social, emotividad a la cual son especialmente sensibles los comentaristas de «rock». Esto, como expondré en un próximo artículo sobre la crítica musical, no es más que una herencia de la crítica romántica, y podríamos decir que, en palabras de Fichte, los críticos de «rock» «no son legisladores, sino historiógrafos del espíritu humano». En lo que no se diferencian especialmente de lo que se entiende por crítica musical «seria» en la mayor parte de los diarios españoles, en cuanto aparecen plagadas de metáforas poéticas y algo parecido a comuniones místicas del yo con el absoluto cósmico.

Disco-Actualidad es un intento de hacer una revista independiente especializada en música «rock», con periodicidad quincenal. La presentación es en tamaño tabloide y en papel de prensa, siguiendo el modelo de numerosas revistas anglosajonas de este tipo. Los redactores han sido seleccionados entre los comentaristas especializados de los diarios locales y las emisoras de F. M., junto a conocidos comentaristas procedentes de otras revistas o emisoras de gran alcance, como Diego A. Manrique, José Manuel Costa o Antonio de Miguel. Abundan los reportajes y los estudios discográficos de los grandes del «rock». También hay un espacio para la música clásica —por nuestro compañero del **Heraldo de Aragón**, Eduardo Fauquie—, que parece optar por una línea pedagógica; para el «jazz» —por Antonio de Miguel—, abundando la claridad conceptual y el criterio musical; y para el folklore —por varios—, con gran desventura para el pueblo, al que se atribuyen abundantes barrabasadas.

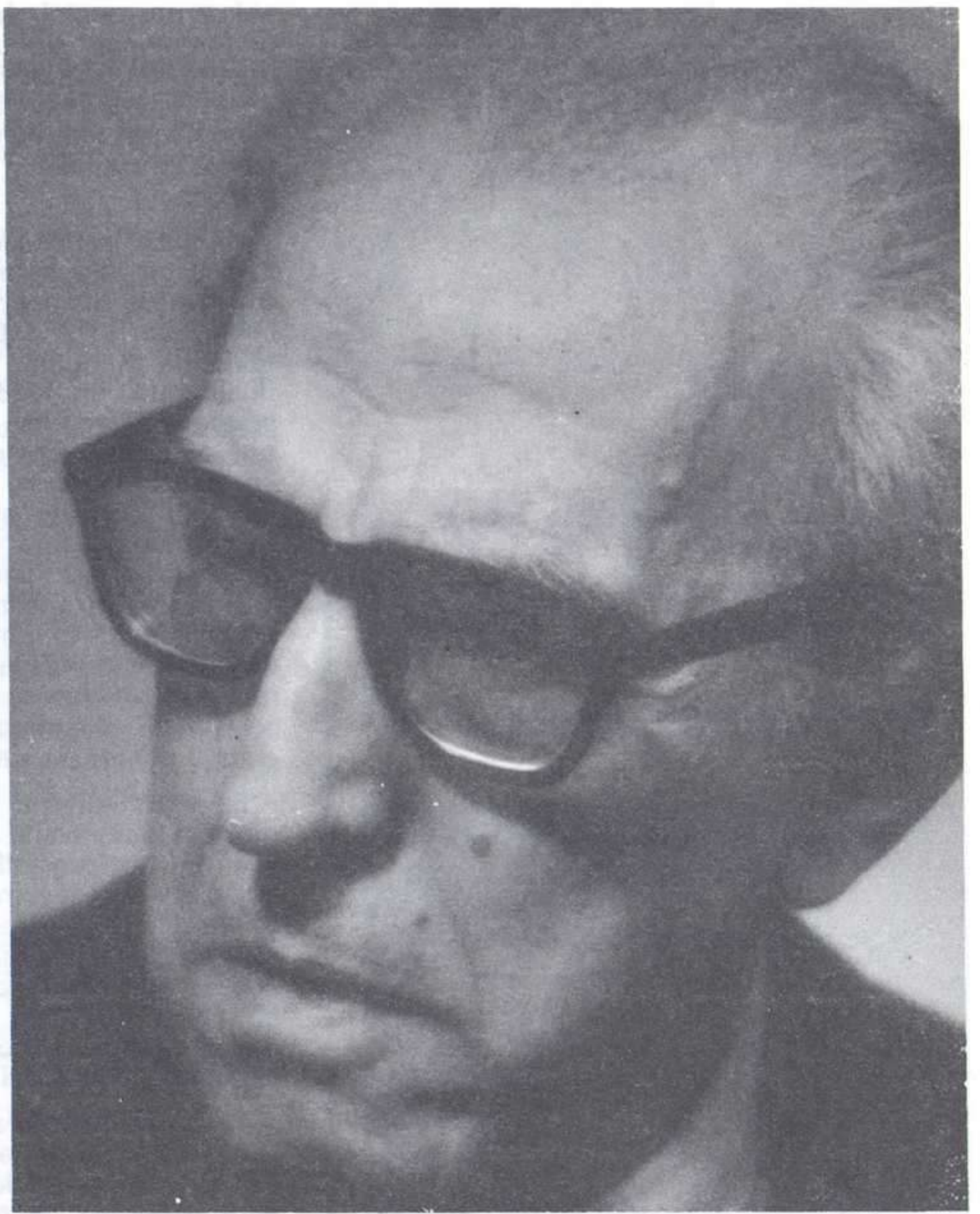
La línea crítica de la revista es acorde con lo anteriormente comentado, si bien parece tener una exigencia literaria que se agradece. De cualquier forma, creo que hay que destacar la gran honestidad que impera en las páginas de la publicación y la cantidad de información que poseen los redactores. Por ello, creo que **Disco-Actualidad** es la alternativa mejor para quienes estén interesados por este tipo de música funcional, numerosos, según la correspondencia recibida en RITMO. Hablando de correspondencia, la que he leído en los cuatro números de **Disco-Actualidad** publicados hasta ahora es perfecta muestra de la agresividad y la irracionalidad —léase fascismo— que junto al autoritarismo parecen ser posturas comunes a muchos «rockeros».

Vaya nuestro saludo de bienvenida a **Disco-Actualidad** y nuestro deseo de que su seriedad y honradez pueda servir a la afición musical como medicación contra la intoxicación publicitaria.

XOAN M. CARREIRA

NUESTRA MUSICA

Por XOSE AVIÑO A



JAUME PAHISSA EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

El 27 de octubre de 1969 moría, en Buenos Aires, Jaime Pahissa i Jo. Con tal motivo Manuel Valls se preguntaba en **Serra d'Or**: «¿Un revolucionario? ¿Representó entre nuestros músicos la etapa modernista? ¿Fue un precursor del sistema serial?», preguntas de difícil respuesta, máxime si se tiene en cuenta la situación de olvido en que se encuentran su figura y su obra.

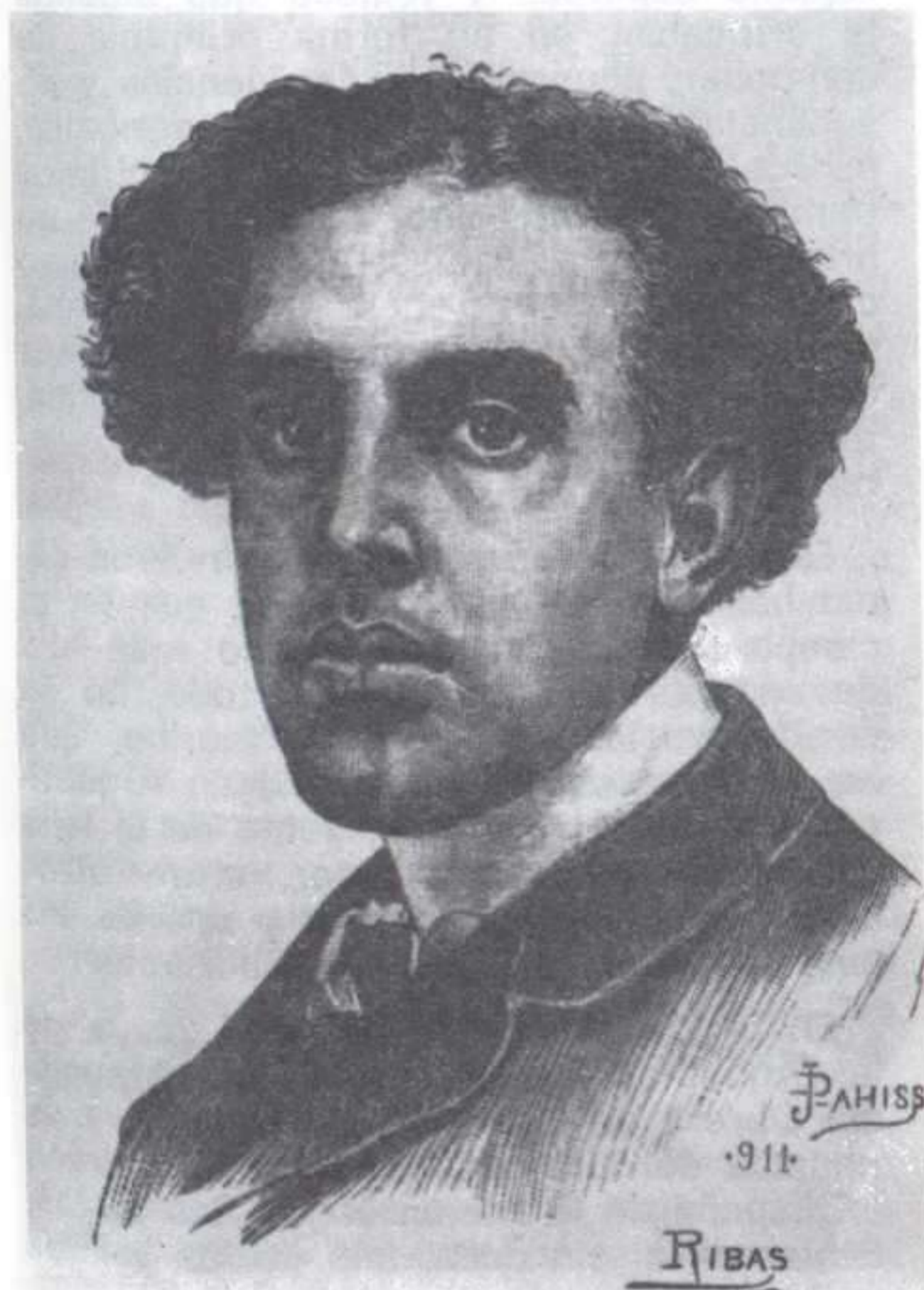
Este compositor, del que ahora celebramos su centenario, nació en Barcelona, en el barrio de Sants, el 7 de octubre de 1880, en el seno de una familia con tradición musical; su primer maestro en este campo fue su propio padre, Jaime Pahissa i Laporta, pintor de cierto renombre. Barcelona era una ciudad que bullía al son de las líneas que iban definiendo el movimiento modernista. En 1886 se fundó la Escuela Municipal de Música, y la Banda Municipal era organizada por las mismas fechas, todo bajo la dirección del maestro Rodoreda; en 1891 se fundaría el Orfeó Català, de tanto impacto en los ambientes culturales de la ciudad; el tan admirado y discutido Wagner era introducido por Joaquim Marsillach y Josep Letamendi; en las fiestas modernistas celebradas en la última década del siglo bajo el amparo del pintor Santiago Rusiñol se estrenaban obras de Morera con la presencia de D'Indy y de E. Chausson.

Pahissa se empapa de este ambiente, y a la vez que inicia, por indicación familiar, estudios de arquitectura en la recién estrenada Escuela, sigue lecciones musicales con Francesc Laporta y Enric

Morera. De este período de plenitud modernista son sus primeras obras, la obertura **El combat**, la **Sinfonía número 1**, la música de escena de **Edip Rei**, de **Prometeu encadenat** y de la **Campana sumergida** y la obertura **A les costes mediterrànies**, así como otras obras para piano e instrumentos de cuerda.

En los años 1909-10 perfecciona sus estudios en los Conservatorios de París y de Bruselas, a los que solían asistir todos aquellos que querían estar al día en el campo musical. Su inclinación hacia el teatro, manifiesta en estos primeros años de juventud (colaborando con su obra **La presó de Lleida**, en los Espectacles-Audicions Graner, coronados con la música para el poema lírico **Canigó**, sobre el poema de Verdaguer en adaptación de J. Carner), recibe el aplauso popular con su primera ópera, **Gal.ia Placídia**, estrenada en el Gran Teatro del Liceo, el 19 de enero de 1913, sobre un texto de Angel Guimerà. En ella aparecen mezclados elementos wagnerianos junto a «acordes atrevidos sostenidos largo rato, exigiendo a las voces más de lo que pueden dar» (**La Veu de Catalunya**, 16-1-13); el crítico lamenta «este peligroso camino de una armonía libre que no está al alcance de la masa general de oyentes».

Con **Gal.ia Placídia**, Pahissa se inscribía de pleno en el movimiento modernista catalán, ya en declive, al seguir las enseñanzas de Pedrell por lo que se refiere a la concepción wagneriana de la ópera, a la vez que apuntaba más alto con sus armonías atrevidas. El mismo autor la con-



JAUME PAHISSA, CUYO CENTENARIO ESTAMOS CELEBRANDO EN EL MES DE OCTUBRE, EN UN DIBUJO DE PRINCIPIOS DE SIGLO. (Foto Instituto Municipal de Historia.)

sidera un puntal de la música operística de su época, en un texto falto de modestia, que más adelante veremos. El éxito de la ópera le valió el ser conocido en Nuremberg, en donde Antoni Ribera estrenó **El combat y A les costes mediterrànies**.

Durante las décadas de los años 1920, Pahissa siguió aprovechando el filón teatral que de momento tantos éxitos le concedía; en 1919 estrena **La morisca**, con texto de Marquina; en 1923, **Marianela** y, finalmente, en 1928, su última ópera, **La princesa Margarida**. Esta producción vocal se ve jalonada por obras que se inscriben en el campo de la música de vanguardia. En 1921 estrena su **Sinfonía número 2, «Sinfonietta»**, obra que por su estructura no llega a ser una verdadera sinfonía; consta de un andante antecedido por un prelude escrito en armonía intertonal y un final que «pasa como una ventolera rápida y violenta», como él mismo escribe en el programa de mano de la Orquesta Sinfónica de Barcelona.

En 1925 estrena **Monòdia**, experimento musical que, como su nombre indica, se basa en el desarrollo partiendo del unísono y las octavas, resaltando los timbres, tesituras y colores orquestales. Al año siguiente estrena su **Suite intertonal**, obra con la que pretende definir su sistema armónico; la obra, de clara intencionalidad didáctica, expone su esquema comparándolo con el sistema tradicional.

Todo ello le vale a Pahissa una fama de «enfant terrible» de la música barcelonesa, que en el fondo divertía a su autor; este papel se ve confirmado en la nota de uno de sus programas de mano, que se ve obligada a comunicar al público que «el maestro Pahissa nos ha dado, con composiciones anteriores, buenas muestras de su valor, para que ejecutemos una nueva producción suya, por arriesgada que sea. Por ello rogamos y esperamos del público que escuche la obra con atención y serenidad» (citado por Oriol Martorell en **Mig segle de sinfonisme a Barcelona**).

¿En qué consistía, pues, su sistema llamado «intertonal»? Es harto conocido por los lectores el movimiento de principios de siglo, surgido en torno a la escuela

vienes (Schoenberg, Webern y Berg) que, anunciando el agotamiento de la armonía tradicional, pretendió una nueva armonía y composición que partía de series de quintas, aboliendo las jerarquías tradicionales, llamándose por ello «serial» o «dodecafónica». Pahissa sintonizaba con este descrédito de la armonía tradicional. Ello es evidente desde 1913, pero en un afán de originalidad se negó a seguir a unos o a otros y propuso un complejo nuevo, basado en la atonalidad pura. Los caminos señalados por sus colegas vieneses los considera «regresión a sistemas de tipo intelectualista de especulación fría; sistemas como el politonalismo, como el dodecafonismo de Schoenberg con las innovaciones arbitrarias, y en el fondo inocentes, de sus continuadores; como el de los cuartos de tono, en ninguno de los cuales podría encuadrarse un músico realmente dotado, un verdadero artista; sistemas que por causa de su origen son signos de decadencia» (**La Música y el hombre**. Edebé, B. 1980, p. 17).

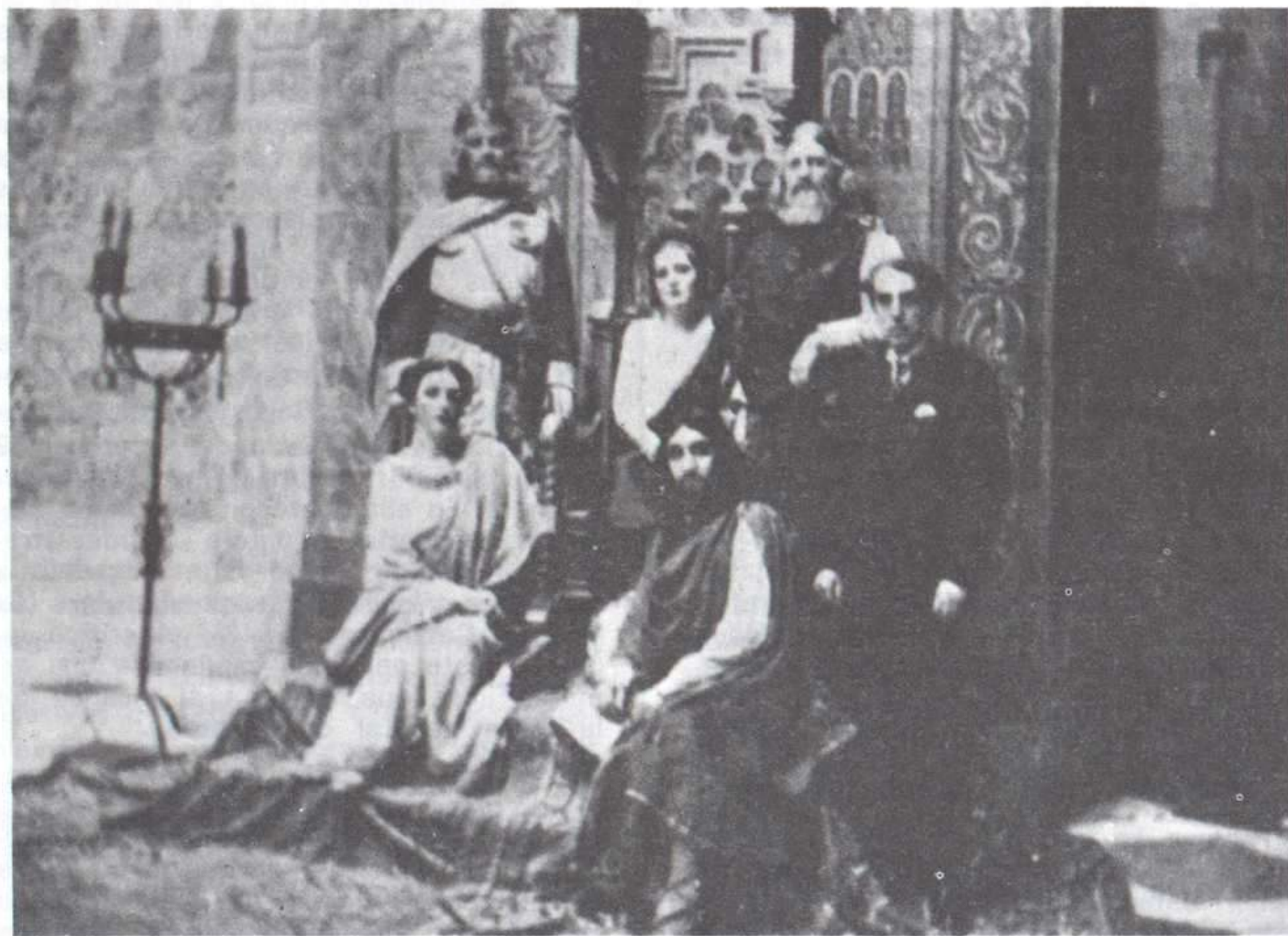
Tal como él mismo lo define en **Los grandes problemas de la música**, página 118, «el sistema intertonal o de disonancia pura es el límite al que tiende la evolución armónica. Lo he llamado "intertonal", esto es, entre tonalidades —cada vez en un tono distinto y cada vez cambiando continuamente de tono—, porque esta modulación, mejor, esta intertonalidad constante favorece el uso de la disonancia absoluta. Como consecuencia de lo que acabamos de exponer podemos dejar sentado que si la música ha de progresar, ha de ser en su aspecto armónico, y que el camino lógico del progreso de la armonía es el intertonalismo».

Este sistema, fruto de sus indecisas experiencias armónicas, no fue bien aceptado por sus contemporáneos. Con motivo del estreno de su ópera **La morisca**, la **Revista Musical Catalana** comenta: «Pahissa, aún joven, no nos ha ofrecido, hasta el momento, la obra definitiva en la que podamos ver claro su ideal de artista. Aquella aspereza y fealdad que algunos le criticaban en su forma primitiva de componer, abusando de estridencias y disonancias faltas de toda ley armónica, parece haberse suavizado en los últimos tiempos. Diríamos que, arrepentido de su primitiva forma, Pahissa busca un nuevo camino sin haberlo descubierto todavía, puesto que la mezcla de estilos, los más opuestos, priva en la obra, desorientando, finalmente, a quienes con buena fe quieren escuchar» (III-1919).

Estas aventuras tonales le sirvieron como base teórica para su obra, que en el campo práctico no fue mucho más allá de sus obras atonales. Con todo, no es de despreciar su «corpus» teórico, que ha servido para crear escuela en Argentina, de la que ha surgido gente de la talla de Pompeyo Camps, autor, entre otras obras, de la ópera **Mineros** y uno de los puntales de la música argentina actual.

En la Barcelona de los años 20, la de la Orquesta de Pau Casals, de l'Associació Obrera de Concerts, de la época más fecunda del Orfeó Català, con su estreno en España de la **Pasión según San Mateo**, Pahissa era, sin duda, uno de los valores musicales en alza. Ello le valió, en 1927, un concierto homenaje de la Associació de Música de Càmera y un Festival enteramente dedicado a su obra, celebrado el 12 de junio de 1930 en el Palacio de la Exposición; la Orquesta Pau Casals, dirigida por nuestro compositor, interpretó **Obertura sobre un tema popular**, la **Sinfonietta**, la **Monòdia** y el poema sinfónico **El camí**.

CARICATURA DE PAHISSA PUBLICADA EN OR I GRANA, EN 1906. (Foto Instituto Municipal de Historia.)



JAUME PAHISSA CON LOS INTERPRETES DE **GALLA PLACIDIA**, ESTRENADA EN 1913.

En 1933 profesaba estética en el Conservatorio del Liceo; dos años más tarde enseñó Composición en la Escuela Municipal, de la que fue director algún tiempo. Por estas mismas fechas colaboró asiduamente como crítico musical o como comentarista de actualidades científicas en revistas como **Mirador**, **Revista Catalana** y en diarios como **La Publicitat** y **Las Noticias**.

En 1937 decide trasladarse a la Argentina, donde continuó su labor musical, orientándola sobre todo al campo pedagógico; traba amistad con Manuel de Falla, del que escribe una completa biografía en 1947. Su actividad pedagógica queda plasmada en **Los grandes problemas de la música**, Poseidón, 1945; **Espíritu y cuerpo de la música**, Hachette, 1945; **Sendas y cumbres de la música española**, Hachette, 1955, todas ellas publicadas en Buenos Aires, y su obra póstuma, **La música y el hombre**, publicada por expreso deseo de su autor en Barcelona, en 1980, así como la traducción de **La música en España**, de Gilbert Chase, y **Mozart**, de Marie Dovenport. Su actividad musicológica se ve asimismo reflejada en **Armonización de bajos y cantos dados**, publicado en Ricordi.

El estilo de Pahissa está rodeado de la experiencia del músico que ha explorado muchos campos en la música, que ha practicado la enseñanza y que, por tanto, conoce el mecanismo didáctico para llegar a comunicarse con sus lectores. Animado por este espíritu didáctico y por un cierto engreimiento, autoriza y desautoriza estilos, descarta movimientos o sistemas pedagógicos; por todo ello, sus escritos son dignos de una lectura desapasionada, sonriendo ante afirmaciones peregrinas, pero, por suerte, no muy frecuentes, y aprovechando las genialidades.

La lejanía temporal y geográfica con nuestro orbe musical hace incomprensibles algunos de los planteamientos que parecen ingenuos: «El éxito y la gloria no siempre coinciden»; «la noche, hora de la música»; «pintura abstracta, música concreta, dos absurdos», o cuando vierte ideas tan subjetivas como la del paralelismo entre las leyes físicas y las espirituales, o habla de Wagner en términos entusiastas, comparándolo a Homero, Sófocles, Shakespeare o Calderón por su fondo, y a las pirámides egipcias o las catedrales góticas por su forma. Porque Pahissa es wagnerista, como ya hemos dicho y él mismo reconoce: «Yo nací a la música tocando las melodías de Bellini y de Verdi. Crecí leyendo las partituras de Wagner y creé apoyándome en ellas para ir más allá, manteniendo en la claridad y la nobleza de la melodía vocal mi condición de latino. Mi primera ópera, **Gal. la Placidia**, contiene estas cualidades, y por eso y porque la orquesta suena con potencia nueva y dramática, y sobre la escena cantan con lírica amplitud los personajes, creo, y me atrevo a decirlo, que es la primera gran ópera después de las de Wagner» (**La música y el hombre**, página 64).

Su largo y definitivo exilio le mantuvo alejado de la vida cultural española. Con todo, continuó alimentando una cierta vinculación a Cataluña, que se manifestó en la presidencia de los Jocs Florals, en 1941 y en 1960; en 1961 se le nombró miembro de la Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi.

Como músico su actividad en el exilio quedó menguada al faltarle el contacto con los elementos que le eran habituales. Escribió algunas obras, como un **Nocturn** para violoncelo y piano estrenado por otro

gran exiliado, Pau Casals; dos «ballets», música de escena y la música de la **Cantata a la tumba de García Lorca**, de A. Reyes, en 1937, y de **Angélica**, de Leo Ferrero, en 1938. En 1946 dirigió su **Mariela** en el Teatro Colón.

Considerado el decano de los compositores catalanes, murió, a los ochenta y nueve años, el 27 de octubre de 1969, siendo inhumado en el panteón de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores, en Buenos Aires.

La vida y la obra de Pahissa resultan hoy en día algo lastimosamente abandonado. No existe una sola biografía que abarque los dos períodos netamente diferenciados, su época de creador y su largo exilio; no se pueden escuchar sus obras ni siquiera en grabaciones, y a duras penas se le cita en los lugares que le correspondería. Es quizá, como ya hemos apuntado, el precio que hubo de pagar al alejamiento definitivo de nuestra área cultural, y quizá a sus planteamientos tanto teóricos como prácticos, que en un momento dado parecen anquilosarse.

Oriol Martorell, en su trabajo todavía no publicado, nos da la estadística de audiciones de sus obras en Barcelona: **Primera sinfonía**, una vez por la Orquesta Municipal de Barcelona; **Sinfonietta**, tres veces por la Orquesta Pau Casals; **A les costes mediterrànies**, tres, Orquesta Pau Casals; **El camí**, dos, Orquesta Pau Casals; dos, Orquesta Municipal de Barcelona; **Obertura sobre un tema popular català**, tres, Orquesta Pau Casals; **Monòdia**, dos, Orquesta Pau Casals; **Suite intertonal**, dos, Orquesta Pau Casals; **Canigó** (fragmentos), tres, Orquesta Pau Casals; **La presó de Lleida**, una, Orquesta Pau Casals.

Esta actividad de las orquestas catalanas, que se puede aumentar, considerando los conjuntos sinfónicos argentinos, en algunos puntos, es apreciable a pesar de su exigüidad; sin dudar ni un momento, creemos que habría sido mayor de no haber mediado un exilio forzado y prolongado, que mantuvo alejado a Pahissa de los suyos. Valga este escrito como recuerdo en el centenario de su nacimiento.

FOTOCOPIA DEL PROGRAMA DE MANO DEL FESTIVAL PAHISSA CELEBRADO EN EL PALACIO DE EXPOSICIONES EN JUNIO DE 1930.

EXPOSICIÓN DE BARCELONA.

PALACIO NACIONAL.

CUARTO CONCIERTO SINFÓNICO.

FESTIVAL PAHISSA

por la

ORQUESTRA

PAU CASALS

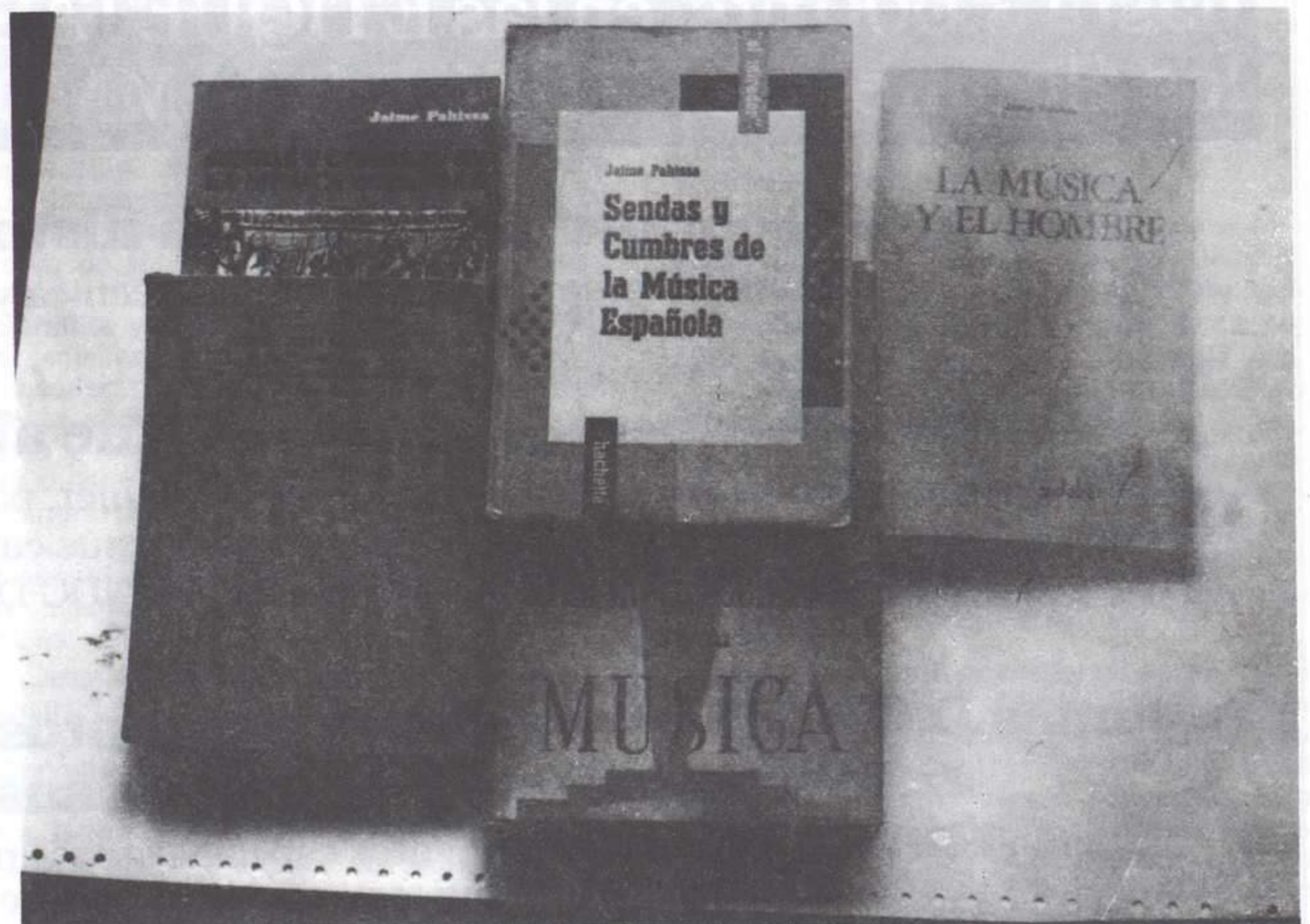
(Audición 219),

bajo la dirección del

Mtro. Jaime Pahissa

JUEVES 12 JUNIO 1930

a las 10 de la noche



ALGUNAS DE LAS PUBLICACIONES DE PAHISSA, LA MAYORIA DE ELLAS ARGENTINAS.

Los 80 mejores álbumes Deutsche Grammophon-Archiv, en la Oferta más especial que usted pudo imaginar.



Precios especiales de oferta y descuentos extras de hasta 3.000 pts. en las ETIQUETAS AMARILLAS de los álbumes DEUTSCHE GRAMMOPHON - ARCHIV

Más de 300 obras maestras de la historia de la música
80 álbumes de la máxima calidad técnica y artística.

Álbumes de esperada reedición y de absoluta novedad

Desde las danzas del Renacimiento a las sinfonías de Mahler, pasando por las obras maestras de la ópera, la música de cámara, el concierto, el lied, la música religiosa y las monumentales ediciones de BACH, BEETHOVEN y EL MUNDO DE LA SINFONIA.

Álbumes D.G.-Archiv con superdescuentos de hasta 3.000 pts. en los cheques que figuran en sus portadas.

No demore su visita a los establecimientos especializados en discos de música clásica y busque en ellos los álbumes de las etiquetas amarillas. Es la ocasión de hacerse con la mejor colección de álbumes al mejor precio.

Esta oferta es limitada en el número de álbumes fabricados.

DON TADDEO IN BARCELONA

Por «I TADDEI»

SEMI-PARENTESIS ESTIVAL



SALVADOR BROTONS: EN LA ACTUALIDAD, MUSICALIDAD INNATA Y PROFESIONALISMO RESPONSABLE: EN EL FUTURO, LAS MISMAS CUALIDADES DEBEN PERFECCIONARSE EN LOGICO PROCESO DE MADURACION.

En estos últimos años el hiato estival, hasta hace poco acusadísimo en materia de actividades musicales, se ha paliado un poco con la organización de un gran número de pequeños festivales locales, adecuados con frecuencia a la mayor o menor capacidad de los municipios que los acogen, y muchas veces también a tono con la cantidad y «calidad» de las personas que pasan allí sus vacaciones o veraneos.

Así, pues, aunque de modo poco organizado, con la falta de coordinación y de información características de nuestro país, han surgido un buen número de iniciativas que presentan espectáculos musicales, aunque, desde luego, predominan en estas manifestaciones el recital y la música de cámara como géneros más económicos y más fáciles de organizar.

Nuestra crónica de estas semanas de verano no ha podido recoger, como es natural, manifestaciones tan distantes a veces como próximas en el tiempo, y aunque algunas veces se han presentado series sumamente atractivas de conciertos, como es el caso, para citar nada más que uno, del Festival de Cadaqués, no nos ha sido posible incluirlos en esta reseña, debido a su coincidencia con otras actividades y a nuestra propia ración de vacaciones.

SERENATAS EN EL BARRIO GOTICO

Este ciclo veraniego de conciertos, único paliativo del desierto musical que soporta Barcelona durante los largos meses del **dolce far niente** estival, organizado, como

de costumbre, por Juventudes Musicales, se inició el pasado día 25 de junio con una audición a cargo del Orfeó de Sants, dirigido por el maestro Enric Ribó. El programa incluyó obras corales renacentistas en la primera parte, y autores románticos en la segunda.

El concierto siguiente, el 2 de julio, estuvo a cargo del Quartet Sonor, actualmente formado por Jaume Francesch, Mercè Serrat, Aureli Vila y Ernest Xancó, con la colaboración del clarinetista Miguel Gaspà. Las interpretaciones del cuarteto fueron correctas (**Cuarteto de cuerda op. 76, número 4**, de Haydn; **Cuarteto para clarinete y cuerda, K. 581**, de Mozart; **Quinteto para clarinete y cuerda, op. 115**, de J. Brahms), especialmente por parte del excelente violoncelista Xancó; pero el verdadero interés de la audición radicó en el espléndido sonido y la bella interpretación alcanzada por el solista, Miguel Gaspà, sutil y ágil en el quinteto mozartiano —algún leve fallo no oscureció la excelente versión—, y especialmente lírico, con matices otoñales, en la madura y nostálgica partitura brahmiana.

Después de un concierto a cargo del Quartet de Saxofons de Barcelona (9 de julio), con obras de Salvador Brotons, J. Cervelló, J. Fleta Polo y R. Groba, al que no pudimos asistir, presenciemos, el día 16 de julio, la actuación de la Orquesta del Conservatorio Superior de Música de Barcelona, bajo la dirección de Edmon Colomer. Si tuvo esta Orquesta algunos aciertos en la primera parte, en que sirvió con

gracia una **Sinfonía en Re mayor** de Johann Christian Bach y el **Octeto para instrumentos de viento** de Beethoven, no fue así en la segunda parte, al intentar, sin suficiente base de trabajo ni seguridad en la dirección, una obra tan difícil y compleja como lo es la **Sinfonía número 40** de Mozart. En muchos pasajes los intérpretes navegaron al incierto compás de una batuta un tanto desorientada, mientras en otros algunos de los instrumentistas —especialmente el viento— se destacaron por sus notas falsas o sus entradas a destiempo. Con todo, y teniendo en cuenta el carácter de artistas en período de formación que tiene el conjunto, hay que reconocer que pudo advertirse una cierta calidad en otros momentos y un claro instinto musical en su director.

El quinto concierto (23 de julio) presentó un programa a base de piezas a dos voces: Isabel Aragón (soprano) y Rosa María Ysàs («mezzosoprano»). Se inició con la **Melodía a due voci**, de J. Peri, bien interpretada en líneas generales, con cierta falta de conjunción de las voces. Mejor estuvo la **Fronda leggiera e mobile**, donde después del «Allegro», algo lineal, pero con las dos voces formando un solo cuerpo, se consiguió, en el «Andante larghetto», una mayor expresividad. Después de una pequeña pausa nos ofrecieron cuatro «duetos»: **Op. 61**, de Brahms, con un «Die Schwestern» airoso y con intención, para pasar al «Klosterfräulein», expresivo y lánguido; al «Phänomen», muy descriptivo, con alguna ligera vacilación en Rosa María Ysàs; para acabar con el «Die Boten der Liebe», airoso y lleno de intención. A continuación los «duetos» **Op. 32**, de A. Dvorak, en versión alemana, en los que las voces se fundieron, sobre todo en el «Der Kleine Acker», y en el «Freundlich lass uns scheiden».

La segunda parte estuvo dedicada a Mozart y Rossini, iniciándose con el «Come ti piace, imponi», de **La Clemenza di Tito**, quizás el fragmento menos logrado de la noche, con tirantez por parte de Isabel Aragón. Nos gustó mucho más el «Prenderò quel brunettino», del **Così fan tutte**, de Mozart, cantando con gran delicadeza, para pasar al «Ah guarda Sorella», de la misma ópera, donde los graves algo oscuros de Ysàs y la voz poco brillante de Isabel Aragón nos dieron una versión de la pieza algo apagada.

Después de una pequeña pausa se inició la parte dedicada a Rossini, con el «Quis est homo», del **Stabat Mater**, correcto, para a continuación oír un interesante «Qui tollis», de la **Petite messe solennelle**. Para cerrar el programa, el difícil dúo de la **Semiramide**, «Servami, ognor si fido», donde Isabel Aragón cantó con corrección, pero con falta de cuerpo en su voz; Rosa María Ysàs estuvo valiente en todo el dúo, den-

tro de las características de su voz, sobre todo en el registro agudo, a pesar de las dificultades en las escalas rossinianas. Para corresponder a los aplausos del público, bastante numeroso, nos ofrecieron como bis el famoso **Duetto buffo di due gatti**, que en su día popularizaron Victoria de los Angeles y Elisabeth Schwarzkopf en el homenaje a Gerald Moore. Su interpretación fue convincente, a la vez que escénicamente graciosa. Acompañó a las artistas el pianista Jordi Giró, con el estilo a que nos tiene acostumbrados.

La «Serenata» del 6 de agosto fue confiada al flautista Salvador Brotons y al pianista Xavier Dols. Pese a su juventud (veintiún años), son tantas las actividades que, acertadamente, Salvador Brotons ha desarrollado ya en el campo de la flauta y en el de la composición, que esperábamos con interés su recital. Y la verdad es que quedó plenamente confirmada la idea que teníamos sobre su personalidad; la de una musicalidad y unas ideas personales que se traslucen invariablemente sea en la composición, sea en la flauta. Cifrándonos a su actuación con ésta, diremos que Brotons está en la actualidad en posesión de una técnica más que excelente, como lo demuestra su dominio en las «escalas», «trinos», «arabescos», «grupettos», realizados en la **Sonata número 1** de Haendel, y especialmente y por doquier, en las difícilísimas **Variaciones sobre «Las flores secas»**, de Schubert. Como es natural, el flautista debe perfeccionar aún más todo esto, como también, y primordialmente, su sistema respiratorio, para que le permita lograr frases de mayor duración, con lo que ganaría belleza de interpretación en determinados momentos; se trataría, en definitiva, de perfeccionar el «legato» basándolo en el «fiato». Pero son puntos que, dadas las características de Salvador Brotons, aseguramos que las logrará con la experiencia que le proporcionarán los años de carrera. Como asimismo el sonido sería más bello, de tocar con un instrumento mejor que el que utiliza. La musicalidad de mejor ley se mantuvo inalterable en todo el concierto; en la segunda parte Brotons logró unas versiones de gran altura del **Romance** de Gaubert y de la **Sicilienne et Burlesque**, de Casella. Su propia **Sonata**, con que cerraba el programa, es una obra bien construida, con una lógica tendencia a hacer un alarde de las posibilidades técnicas a que puede llegar el instrumento (especialmente en la «Cadenza» y en el «Presto» final), sin dejar nunca una cierta línea melódica o «cantabile», característica de Brotons-compositor, ya expuesta en sus **Cuatro piezas para cuerda** (premio de la Orquesta Nacional de España). La obra es, pues, de una dificultad técnica bastante considerable, aumentada, si cabe, por los incesantes cambios de compás. La «perla» del recital fue la «propina» de **El matí de la rosada**, de Toldrà, aunando lirismo y encanto interpretativos.

Con Salvador Brotons nos hallamos ante un caso de grandes posibilidades musicales futuras, basadas en unas óptimas realidades actuales.

No podemos dejar de citar el excelente acompañamiento pianístico de Xavier Dols, sorprendente virtuoso para las **Variaciones**, de Schubert (octavas con la mano izquierda), y para la **Sonata** de Brotons. Excepto dos o tres casos de todos conocidos, y aparte de algunos pianistas «solistas» que colaboran muy de tarde en tarde con otro instrumentista, es imposible hoy, en Barcelona, encontrar un pianista acompañante de verdadera calidad, por lo que sería de desear que Dols intensificara su labor en el campo de la música de cámara, alternándola con la de solista.



FESTIVAL DE CAMBRILS: MME. CÉCILE TOISSON-JEROME, RESPONSABLE UNICA DE LA EXCELENCIA DEL CORO «FRANCIS POULENC», DE ORLEANS.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA, DANSA I TEATRE DE CAMBRA. CAMBRILS, 1980

Como todos los años, se ha celebrado este importante Festival que, a pesar de las dificultades de todo tipo que el organizarlo lleva consigo, continúa su singladura, gracias al fervor y al entusiasmo de su equipo organizador.

El concierto inaugural estuvo a cargo del Quartet Hispánico Numen, integrado por Polina Kotliarskaia y Francisco Comesaña, violines; Juan Krakenberger, viola, y José María Redondo, violoncelo, que interpretó el **Cuarteto op. III, número 2**, de Emmanuel Canales; el **Cuarteto número 3** de Juan Crisóstomo Arriaga, y el **Cuarteto número 1, op. 7**, de Béla Bartók. El segundo concierto estuvo a cargo del Cuarteto Neocantes, compuesto por Rosa Olavide (soprano), Marisol Murciano (contralto), Miguel A. Sánchez (tenor) y Germán Torrellas (bajo), quienes ofrecieron un programa compuesto por obras de Juan del Encina (1468-1529), piezas del **Cançoner del Duc de Calàbria** (o de **Upssala**), del siglo XVI, y de la tradición oral del siglo XVI.

Como tercer concierto, y correspondiendo a la visita que efectuó a Orleans el Coro del Festival, actuó el Coro Francis Poulenc, de dicha localidad, dirigido por su fundadora, Madame Cécile Toisson-Jérôme, que nos ofreció un repertorio muy variado, y con una actuación muy apreciable, poniendo de manifiesto la influencia y el dominio que sobre los componentes del coro tiene su directora. Pocas veces hemos visto unos cantores tan subyugados y absorbidos por la personalidad de quien los dirige. Su nivel es francamente alto, aunque resulta mejor el elemento femenino que el masculino, y, dentro del primero, las voces más agudas, mejor, más compactas y ligadas que las restantes. Hay que destacar la excelente pronunciación de idiomas foráneos, como es el caso del castellano (**Los pastores**) o del catalán (**El Rossinyol**). Nos gustaron mucho en las dos interpretaciones antes mencionadas, así como en el **Veni Emmanuel**, de Zoltán Kodály; el **Chant des livrées**, de Christian Polui; **Le retour du roi**, de René Berthelot; **Ave Marie**, de Fauré-Berthelot, y **Trois beaux oiseaux du paradis**, de Ravel, finalizando con el brillante, conjuntado y vivaz **Exsultate Justi**, de Viadana.

Los conciertos cuarto y quinto estuvie-

ron a cargo de la London Youth String Ensemble, dirigida por Frederick Appelwhite, ofreciendo el primer día obras de Händel, Elgar y Haydn, con la solista Uta Palzar. En su segunda actuación nos ofreció, en primer lugar, el **Concerto Grosso, op. 3, número 8**, de A. Vivaldi, con un «Allegro», conjuntado, suave, pero algo frío; en los otros dos movimientos estuvieron mucho más matizados, con un fraseo mantenido, y en el que destacaron los dos primeros violines, quienes evidenciaron una técnica ajustada. Acabó la primera parte con el **Concierto para contrabajo y orquesta**, de J. B. Vanhal; como solista figuró Steve Zlomke, quien lo es de la Orquesta de la Suisse Romande, destacando su madura técnica, su agilidad digital y su ductilidad en el movimiento del arco, salvo alguna pequeña imperfección en el primer movimiento. En el segundo movimiento destacaron los violines, que enmarcaron la entrada del cálido contrabajo, perfecto de expresión, para llegar al tercer movimiento, en que Steve Zlomke nos convenció con su virtuosismo. En la segunda parte se interpretó, como estreno en Europa, la **Rapsodia para violoncelo y orquesta de cuerda**, de Bevan-Baker, a cargo del primer violoncelista de esta agrupación sinfónica (cuyo nombre no figura en el programa), y que nos ofreció una interpretación segura, flexible y espiritual, falta quizás de algo de madurez, cosa, por otra parte, lógica, dada la juventud del intérprete.

El sexto concierto presentó al Cor Sant Esteve, con un programa basado en polifonía, y la **Ceremony of Carols**, de Britten. El séptimo concierto estuvo dedicado a «obras de maestros de capilla de la Catedral de Tarragona» (siglo XVIII), interpretado por el Cor del Festival de Cambrils, formado por elementos provenientes de la Coral Verge del Cami, de Cambrils, y Mateu Fletxa, de Vilaseca i Salou, dirigidos por Angel Recasens, maestro muy conocido en los ambientes corales catalanes. Esta agrupación es la viva representación de tantas masas corales como han existido, existen y existirán en Cataluña, que sacrificando su tiempo libre lo dedican a integrarse en estos grupos, y con una entrega envidiable dan lo mejor de sí. El programa se iniciaba con el **Ave María**, de T. L. de Victoria, cantando con gran musicalidad y conjunción, mejor en su elemento femenino que en el masculino, algo forzado en ocasiones. Más nos gustó el **Hoc Corpus**, de Melcior

Robledo (maestro de capilla de la Catedral de Tarragona), donde las voces sonaron más homogéneas y sensibles, al igual que ocurrió en el **Benedictus**, de Illesberg, llegando a una gran matización y espiritualidad en el conocido **O vos omnes**, del P. A. Soler. En la interpretación del **Exsultate Deo**, de A. Scarlatti, y del **Orsú, Cantiam**, de H. L. Hassler, encontramos a faltar un cierto contraste entre los diferentes planos vocales. Cerró la primera parte el **Regina Coeli laetare**, de J. Cererols, donde sobresalió la masa coral sobre la corrección relativa de los solistas.

En la segunda parte nos ofrecieron cuatro motetes a dúo de J. C. Ripollès (maestro de capilla de la Catedral de Tarragona, fallecido hacia 1746), interpretados por Rosa María Sambola, Agnés Sarmiento y Yolanda Sarrà, con gran musicalidad y conjunción vocal, y un muy bello doble cuarteto, **Serafines que days en el trono**, villancico de J. C. Ripollès. Acabó el concierto con una tercera parte que incluía el **Magnificat**, del P. A. Soler, y el **Regina Coeli**, de J. C. Ripollès, interpretaciones muy logradas de sentido y expresión. Buena, pues, la labor que Angel Recaséns ha realizado con esta masa coral, que contó con la inteligente colaboración de la Orquesta de Cámara de la Universidad de Oviedo y la especialmente valiosa del organista y musicólogo Francesc Bonastre, a quien se deben las investigaciones y transcripciones que han permitido redescubrir algunas de esas obras del siglo XVIII catalán que yacían en el archivo de la Catedral de Tarragona.

El octavo concierto corrió nuevamente a cargo de la London Youth String Ensemble, con su director, Frederick Applewhite. Nos confirmó la impresión, causada ya en la anterior audición, de que se trata de un conjunto joven, pero compacto, y con un alto grado de madurez. En este concierto tuvimos la agradable sorpresa de asistir a la reposición, con carácter prácticamente de estreno, de la única sinfonía que se conoce de un compositor catalán del siglo XVIII, cuyo manuscrito se encuentra en la Biblioteca de Catalunya. Se trata de la **Sinfonía** de Bertran (revisada por Francesc Bonastre), cuyo autor se presenta gran cono-



EN SU ACTUACION EN EL FESTIVAL DE CAMBRILS, LA LONDON YOUTH STRING ENSEMBLE DEMOSTRO NO SER EXCEPCION EN LA CALIDAD GENERAL DE LAS ORQUESTAS INGLESAS.

dor de la música germánica, y es una composición de gran belleza, técnica, melodía e inspiración, que contiene referencias a la música religiosa de su época, a Mozart (como nos lo recuerda el tercer movimiento, «Minuetto trío», con toda la gracia de la mejor escuela), y con un cierto espíritu de incipiente catalanidad. Experiencia muy interesante, que nos gustaría ampliar con una segunda audición de esta partitura. Es de destacar la interpretación, con gran fuerza en los violines y el hermoso contrapunto entre violines y violoncelos; quizás la única reserva sea que nos dio la impresión de que el último movimiento es llevaba a un ritmo excesivamente rápido. A continuación

nos ofrecieron el **Concierto en Re mayor, para oboe, cuerda y bajo continuo**, de A. Marcello, de estilo barroco en su última época, y que nos dio la oportunidad de conocer a un joven y ya prodigioso instrumentista, Douglas Boyd, quien nos regaló una interpretación de gran color, técnica, musicalidad y dominio del instrumento, matizando de forma increíble, con un «Adagio» de gran belleza, sentimiento y ductilidad, que llegó a su máximo exponente, en el «Presto», lleno de vivacidad, espiritualidad y alma de artista. La Orquesta acompañó al solista de forma muy inteligente, logrando total simbiosis con él. A continuación, y en el **Concierto para trompa y orquesta de cuerda**, de Gordon Jacob, compositor inglés contemporáneo, de técnica moderna y vinculaciones impresionistas, se presentó la solista Lesley Biscop, quien nos gustó en el dominio de tan fácil instrumento, más en el segundo y en el tercer movimientos que en el primero, algo forzado. Se trata, pues, de una artista muy completa, con la que la Orquesta se identificó, con movimientos de respaldo, apoyo y contraste por parte de violines, en el segundo movimiento, y por violoncelos y, en otro plano, violines, en el tercero. Acabó su intervención con la **Sinfonía número 5** de Franz Schubert, que fue, en nuestra opinión, quizás lo menos conseguido de la velada, con un primer movimiento de cambio de planos muy vivos, algo superficial y no del todo ligado, sobre todo al final del mismo; algo reposado el segundo movimiento, y poco contraste entre violines y violoncelos en el tercero, y con un acompañamiento de metal francamente apagado.

En el concierto de clausura también intervino esta orquesta de cámara y el coro del Festival, con los solistas Ramón Coll y Uta Palzer, con un programa que comprendía obras de Ordóñez, Mozart, Elgar y Juncá.

La segunda parte del Festival estuvo dedicada a la Danza y el Teatro, y en la que intervinieron el Théâtre de la Danse Martienne Harmeel, de París; el Brau-Teatre, el Cor Sant Esteve y el Grupo Cuatrotablas, de Perú.

Creemos de justicia destacar los lugares donde se han realizado estos conciertos, y el primero de ellos el Parque Samá, de gran belleza y en plena naturaleza, con el único defecto del croar de las ranas del estanque vecino y de alguna moto de la carretera adyacente, así como el bello Santuari Verge del Camí, la iglesia de Sant Pere y el Castillo de Vilafortuny, ubicados estos tres últimos en la marítima villa de Cambrils.

MONTserrat CABALLE, EN S'AGARO

En el marco de los jardines de S'Agaró (Hotel de la Gavina, Costa Brava), incomparables tanto por la belleza del recinto como por las deficientísimas condiciones acústicas, Montserrat Caballé dio un recital acompañada al piano por Miguel Zanetti (16-VIII). El programa, consistente en cuatro arias italianas antiguas, cinco «Lieder» de Strauss, seis de las **Siete canciones populares**, de Falla, y las cinco **Negras**, de Montsalvatge, no varió sustancialmente del ofrecido por la soprano en su recital del Palau de la Música, de Barcelona, comentado en nuestro último número de RITMO, y a dicho comentario remitimos al lector. Unicamente señalaremos la perfección vocalista aplicada de siempre por la cantante a Lotti, Pergolesi, Marcello y Paisiello, y, en esta ocasión, una clarísima dicción para la música española, especialmente en su excelente versión de las **Canciones** de Falla.

«IL TROVATORE», EN EL TEATRO GRIEGO (26, 28, 30 agosto 1980)

El recientemente formado Grup d'Opera de Barcelona ha tenido este verano la loa-

ble iniciativa de presentar al público de nuestra ciudad, durante la última semana de este mes de agosto, habitualmente tan desasistido de todo espectáculo musical de calidad, una ópera: **Il Trovatore**, montada en el Teatro Griego de Montjuïc, con las entradas a un precio muy razonable: 250 pesetas.

Es una iniciativa muy importante, y por ello dedicaremos a este acontecimiento un espacio superior al que le habríamos concedido atendiendo a sus estrictos méritos artísticos y a la relativa frecuencia con que se programa la ópera representada. Pero entendemos que estas funciones de **Il Trovatore** han sido muy positivas y aleccionadoras, y ello, precisamente, en unos momentos que pueden ser decisivos para el enfoque de nuestra vida operística, pendiente, como es sabido, del nuevo rumbo que pueda tomar ante la reciente muerte del empresario del Liceo barcelonés.

Por esta razón queremos advertir, de antemano, que elogiamos sin reservas la iniciativa y la consideramos altamente positiva, lo que no supone que, en la parte que dedicaremos a las representaciones en sí, tengamos que hacer un uso indiscriminado del pláceme y la alabanza; creemos que la labor de la crítica estriba en discernir lo que está bien y lo que no lo está en una representación, y esto no puede ni debe modificarlo ninguna circunstancia exterior, aunque después puedan aducirse todas las atenuantes que sean del caso.

Lo más importante de todo lo que ha sucedido en torno a estas funciones de ópera ha sido la extraordinaria acogida que ha merecido por parte del público barcelonés. Queda fuera de toda duda que, en Barcelona, la ópera interesa, y mucho. Lo ha demostrado el hecho de que se produjera esa asistencia masiva, a pesar de hallarse ubicadas las representaciones en el marco alejado del Teatro Griego. Por otra parte, se trataba de una iniciativa organizada por una entidad carente de tradición, y con un reparto sin muchas «campanillas», y con una ópera, ciertamente, conocida, pero que no figura entre las cuatro o cinco que gozan de esa idolatría obstinada del público. Y, a pesar de todo esto, el Teatro Griego se llenó las tres noches, hasta el punto de que esto ha sido la gran sorpresa para todos: organizadores, autoridades municipales y el propio público, que se contemplaba a sí mismo ocupando la totalidad del graderío semicircular del hermoso teatro hasta los mismos topes (especialmente los dos últimos días, en que hubo público hasta en las escaleras y barandillas). Según datos oficiales del Ayuntamiento, publicadas pocos días después, las representaciones de ópera fueron las que más espectadores agruparon, habiéndose superado en ellas los 2.000 espectadores de promedio por función (cuando en las restantes funciones de teatro, «ballet», etc., el promedio del taquilla fue de 1.095 plazas); el jueves, día 28, se alcanzó la cifra de 2.282 espectadores.

Estos datos permiten suponer que con un reparto más brillante, un marco escénico más céntrico —del que Barcelona carece, pues no tenemos, gracias a la especulación del suelo, ningún parque céntrico suficientemente capaz— o una publicidad mejor llevada (la vaguedad sobre las fechas de la representación fue tal que muchas personas se dirigieron al teatro el lunes, día 25, y lo encontraron, lógicamente, cerrado), se hubieran podido sostener perfectamente cinco o seis representaciones en lugar de tres, o se hubiera podido extender la iniciativa a dos, tres o tal vez más óperas, sin quebranto en cuanto a la asistencia.

Nuestra felicitación más sincera, por lo tanto, al Grup d'Opera de Barcelona, por la

idea y la realización de un proyecto que hubiera podido resultar aún mejor, pero que ha puesto de relieve que existe en Barcelona, incluso durante el período de los éxodos masivos e incontrolados (nadie se preocupa en este país de racionalizar las vacaciones), público suficiente para llenar las funciones de ese género, tan vilipendiado por algunos, que es la ópera, y que tanta afición es todavía capaz de despertar. Sirva esta felicitación de apoyo para años venideros, y nuestra crítica, que sigue a continuación, de estímulo para alcanzar, en otro orden de cosas, un nivel más elevado y perfecto, en beneficio de todos.

Pasando ahora a analizar aspectos concretos de las representaciones, creemos de justicia destacar, en primer lugar, la profesionalidad de Luis Lima. Lima no es, ni por voz, ni por estilo interpretativo, el tenor de «Manrico», pero lo suplió con su gran entrega. Tuvo sus momentos más brillantes en el «Deserto sulla terra», de salida, donde su voz lírica encontró la caja de resonancia de los laterales del Griego; a igual le ocurrió con el «Miserere», cantando con estilo, dicción y pureza vocal; su «Ah si ben mio» fue un ejemplo de ductilidad y fraseo, y su dúo del último cuadro con «Azucena» alcanzó altas cotas. Menos afortunados, por más dramáticos, fueron sus dúos con «Azucena» en el cuadro del campamento gitano, donde su bella pero no amplia voz quedó en momentos ahogada por la tensión verdiana. La tan temida «Di quella pira» fue convincentemente cantada en la primera parte, quedando a un nivel algo inferior la segunda. Creemos que Lima no debería apartarse de su repertorio de tenor lírico, donde puede mantener y aumentar los triunfos hasta ahora conseguidos.

La intervención de Vicente Sardinero tiene el gran mérito de este apoyo a la iniciativa del Grup d'Opera, pero su prestación pasó de momentos muy brillantes, como el «Il balen del suo sorriso» y todo el resto de este cuadro, a una cierta apatía general, sin apoyo en las frases y falta de situación escénica. Sardinero mantiene su bonita voz de baritono lírico, pero ha aparecido una cierta oscilación en el registro agudo, que nos hace preocupar por la brillantez del mismo. En la tercera representación el «rôle» corrió a cargo de Carles Bosch, quien, sin ninguna personalidad vocal ni escénica, se limitó a cumplir más o menos correctamente con las exigencias de su partitura.

Rosa María Ysás tenía a su cargo el difícil papel de «Azucena», y nos dio una in-

terpretación muy interesante. Su voz, a la que falta cuerpo y volumen para obras como la que comentamos, unida a su técnica, la hizo cantar con clase su «Stride la vampa», matizando cada una de las frases, apoyándolas e interpretándolas. También nos gustó en el último cuadro, a pesar de una cierta tendencia «calante» en algunas frases, que la experiencia hará superar. Menos nos gustaron sus dúos con «Manrico», faltos de volumen, y en su gran escena del primer cuadro del tercer acto, a pesar de su buena prestación escénica. Con todo, su labor fue la más completa y homogénea del reparto, en todas las representaciones; ello nos hace concebir buenas esperanzas sobre su futuro, lo que nos alegra, especialmente por tratarse de una verdadera voz de «mezzo», tipo de voz infrecuente en la lírica española.

Del cuarteto principal lo más flojo de las representaciones fueron las dos «Leonora». Joana Bañeres, con una voz poco amplia, apagada y con un carácter lírico sumamente inadecuado al papel «spinto», estuvo muy lenta en sus dos arias; en la representación del último día, sin embargo, logró vencer en el aria del cuarto acto, gracias a la excelente colocación, en piano, de los agudos de esta difícil romanza. María Uriz, que empezó bien su recitativo y aria de salida, se fue deteriorando a medida que transcurría la representación, y su bello timbre de voz, que le permitió remontar algunas frases con éxito (acto segundo y final del cuarto acto), no pudo evitarle, sin embargo, dificultades y fallos ostensibles en todos los registros.

La parte de «Ferrando» parece, a simple vista, fácil, pero realmente no lo es, y no halló en la voz, opaca y sin fuerza, de José Luis Barrera el intérprete adecuado, a pesar del interés que se notaba por su parte. Discreta Francisca Roig, y mal Mercedes Nualart en la «Inés»; correcto Antonio Bernal, y menos que discretos el resto de comprimarios.

El Coro, formado por entusiastas elementos jóvenes y un grupo de coristas profesionales, tuvo una actuación variable. Junto a momentos en que el trabajo realizado por su director, Luis Angel Catoni, dio sus frutos (acto primero, cuadro primero, y acto tercero, cuadro primero), básicamente en las intervenciones del coro masculino, hubo otros momentos, como la escena del convento, e incluso el famoso coro de los gitanos, en que la conjunción fue menos satisfactoria. Se vio que había un trabajo hecho, pero es difícil en poco tiempo lograr

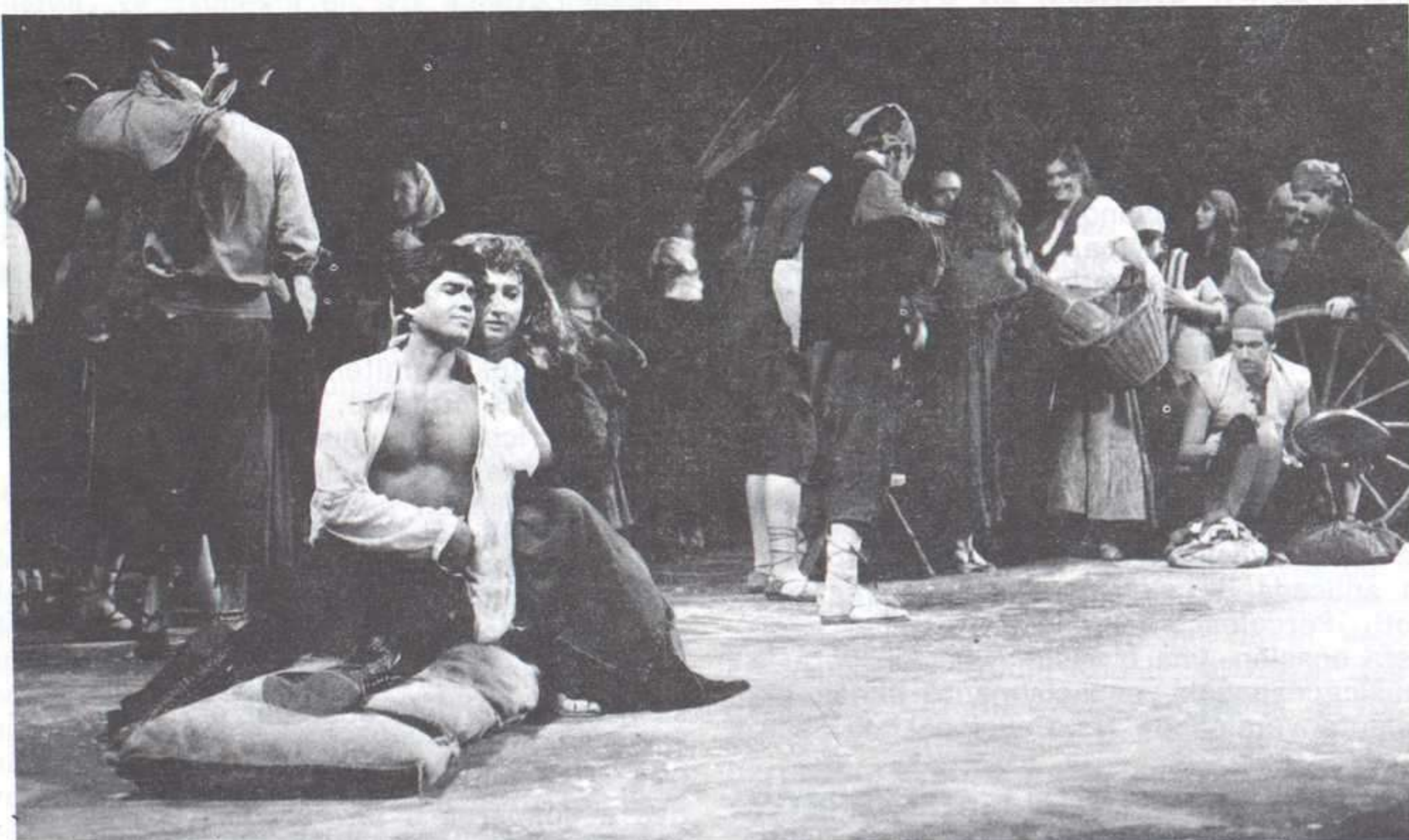
un coro de ópera, sobre todo para óperas verdianas, y posiblemente, y de continuar la experiencia, como deseamos, se podrían recoger mejores frutos.

Lo anteriormente expuesto respecto a la parte musical de intérpretes y coro, y especialmente en cuanto se refiere a desajustes y fallos apreciados en los mismos, pudo tener origen, en algunos casos, en la desigual prestación del director, Albert Argudo, y de la Orquesta. Esta, constituida por miembros de la del Liceo y de la Ciutat de Barcelona, ofreció una de aquellas actuaciones lamentables en la línea de lo peor que se haya oído en ocasiones en el Liceo o en el Palau. Irregularidades, deficiencias y, lo que es peor, aquel permanente «sonido» característico de la cuerda en sus «días malos». A mayor abundamiento, todo esto fue corregido y aumentado por el desbarajuste de «tempos» propiciados por el director. Inadmisibles fue su sorprendente «concepción», si así puede llamarse, de la obra; nunca habíamos escuchado tal variedad de «sorpresas» en cuanto a acelerar repentinamente, al máximo, un pasaje posterior a otro de «tempo» distinto, destruyendo la obligatoria lógica en la continuidad del compás y «tempo» (por ejemplo, el final de la «cabaletta» de «Leonora», «Di tale amor»), o dirigir un aria con la más exasperante lentitud («D'amor sull'ali rosee», hundiéndose, en este caso, a la soprano Uriz en su actuación). Amén de ensordecer y hacer completamente inaudibles, en ciertos momentos, a los cantantes, que en este **Trovatore** eran todos líricos y no «spintos», característica que ya le habíamos advertido en su dirección de **Adiós a la bohemia**, en la última temporada del Liceo.

Somos conscientes de que la juventud de Albert Argudo y la falta de oportunidades que suelen tener los jóvenes músicos en nuestro país pueden haber sido la causa de que Argudo se haya lanzado a dirigir esta ópera sin la suficiente preparación, y aunque su esfuerzo y voluntad merecen nuestro respeto y apoyo, no podemos, en conciencia, silenciar su desafortunada versión.

La parte escénica estuvo a cargo de Juanjo Puigcorbó y Marius Gas, hombres conocidos en los ambientes teatrales de Barcelona, que pusieron de relieve su familiaridad con la escena, apuntando ideas muy interesantes, como la de recoger el carácter de episodio histórico catalán en que, en definitiva, se basa el argumento del **Trovatore**. Toda la escena de los gitanos estuvo muy conseguida. Pero, sin embargo, con unos decorados primitivos y pobres, quizá por cuestiones presupuestarias, y también por su poca experiencia operística, el espacio escénico resultó, salvo en el caso antes mencionado, insuficiente. Sabemos que las características del Teatro Griego no son, quizá, las más adecuadas para este tipo de espectáculos, pero esperábamos algo más. Dentro de los aspectos positivos hemos de destacar el inteligente uso de las luces. También, al igual que comentábamos del coro, creemos que la experiencia habrá sido muy interesante para estos jóvenes directores, y que en futuras óperas conseguirán un mejor movimiento de masas y un mayor aprovechamiento de los medios.

En resumen, y tal como hemos dicho al principio, a pesar de todos los defectos expuestos, consideramos que la experiencia es francamente positiva, y esperamos que el Grup d'Opera de Barcelona se superará a sí mismo y llegará a constituir una valiosa plataforma divulgadora, a nivel popular, de la ópera, formando de este modo un público que pueda nutrir, en el futuro, las filas de los meelómanos que den con su asistencia y afición una mayor vitalidad a los grandes teatros de ópera europeos y, por descontado, a nuestro Liceo.



LUIS LIMA («MANRICO») Y ROSA MARÍA YSÁS («AZUCENA») EN EL PRIMER CUADRO DEL SEGUNDO ACTO DE **IL TROVATORE**, DE VERDI, REPRESENTADO EN EL TEATRO GRIEGO, EN GRATA EXPERIENCIA OPERÍSTICA VERANIÉGA.

DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER

ORQUESTAS NACIONAL Y DE LA RADIOTELEVISION

COMENTARIOS A UNA PROGRAMACION

Una nueva temporada de conciertos se abre ante nosotros. Una temporada que, por lo que respecta a las actividades de las orquestas madrileñas, no va a ofrecer nada especial, y que, en general, va a discurrir por senderos ya transitados. Sigue observándose, como en los años inmediatamente anteriores, un mayor equilibrio y coherencia, una mayor calidad global también, en la programación de la Orquesta Nacional de España, que al menos mantiene el nivel de mejora que comenzó a perfilarse a partir de la marcha de Frühbeck de Burgos, si bien todavía haya que superar limitaciones y desigualdades, salvando convencionalismos y timideces. En conjunto, la temporada de la formación dependiente de la Dirección General de Música y Teatro no es nada del otro jueves, pero revela una preocupación y un deseo de ir hacia arriba, de encarar el futuro desde presupuestos más modernos e imaginativos, encuadrándose entre ellos el delicado paso de un nuevo cambio de titularidad (como se sabe, en un par de años, luego de una intervención como «director asociado», de carácter aproximativo, López Cobos se encargará de regir los destinos artísticos de la agrupación). En contrapartida, la Orquesta, todavía dependiente de la Dirección General de la Radio y la Televisión, mantiene sus líneas, y, en muchos puntos equivocadas, bases de actuación. Su temporada 1980-81 se diferencia fundamentalmente de las anteriores en que aparece compuesta únicamente por diecisiete dobles conciertos, no porque se haya planteado una nueva estructura o cadencia de actividades, sino porque parece haber en perspectiva una gira por el extranjero, con lo que sus actuaciones finalizarán el 1 de marzo. La programación es de calidad discutible y de rigor relativo, siendo aislados e inconexos los puntos de interés que de vez en cuando la animan.

Por todo ello, es fácil deducir que no da mucho de sí un examen o análisis previo de ambas programaciones. Sobre todo, porque acabaríamos insistiendo en cuestiones ya debatidas y formulando juicios ya repetidos; incidiendo en ideas y valoraciones ya expresadas. Será mejor, por tanto, limitarse a destacar a título ejemplar, a resaltar algunos de los rasgos más característicos de los conciertos previstos para las dos orquestas. La totalidad de las temporadas, a falta de algunas concreciones, aparecía recogida en el número 503 de RITMO, correspondiente a julio-agosto de este año. Puede consultarse la relación para mayor facilidad de localización de cada concierto (ordenados numéricamente).



BELA BARTOK: SU CENTENARIO LE CONVIERTE EN EL PRINCIPAL Y GRAN PROTAGONISTA DE NUESTROS CONCIERTOS.

ORQUESTA NACIONAL

Pueden significarse, en primer lugar, por su confección casi modélica, los números 13, 20 y 21. El primero une al extraordinario **Concierto 23**, de Mozart, la novedad de **El mandarín maravilloso** bartokiano, en versión integral, con coros. El segundo es de un equilibrio y homogeneidad ejemplares, aunque se incluya en él la tan sobada «suite», de 1919, de **El pájaro de fuego**; pero el que a su lado figuren **Ma mère l'oye**, de Ravel; la **Balada para piano, op. 19** (novedad en los conciertos de la Orquesta Nacional de España, y **Pelléas et Mélisande** (que ya figuró, al menos, en dos ocasiones

anteriores en los atriles del conjunto, aunque el avance no lo consigne), ambas de Fauré, otorga al todo una notable importancia. El tercero está estupendamente planificado, poniendo de manifiesto el buen tino de Encinar, y revela, además, igual que el anterior, un propósito didáctico muy loable: un estreno absoluto de Villa Rojo, el **Concierto para viola**, de Bartok, y la **Primera sinfonía**, de Ives, componen un conjunto inmejorable por muchos conceptos. El didacticismo aparece también en el programa número 9, en el que Ros Marbá, dentro de una selección discutible, pero, evidentemente, interesante y curiosa, partiendo de un nexo común, agrupa tres obras conectadas con

la figura de **Don Quijote**. El interés se da asimismo, aunque a menor escala, en los conciertos siguientes: **4: Concierto para violín**, de Khatchaturian (por la curiosidad extramusical de ver cómo Rampal interpreta la versión para flauta), y **Sinfonía «Dante»**, de Liszt (que, según parece, sustituye a la prevista **Fausto**); **15: Segundo concierto para violín**, de Bartok, con lo que se da de nuevo relieve a su centenario, y **Misa número 5**, de Schubert, una gran obra cuya inclusión no se recuerda desde hace muchísimos años; **18: Fantasía sobre un tema de Tallis**, de Vaughan Williams, y **Oficio defunctorum**, de Cristóbal Halffter, quien luego de darla a conocer en Europa la estrena en España; **19: el Emperador**, de Beethoven (con Arrau), y **El castillo de Barba Azul**, de Bartok (¡qué pena no haber seleccionado también para este centenario **El príncipe de madera**, con lo que se tendría así completa la trilogía escénica del compositor húngaro!)

En el capítulo de conciertos compuestos por una sola obra, planteamiento al que es bastante aficionado Ros Marbá, sobresale la programación de **Las Estaciones**, de Haydn (**10**), y **La Pasión según San Mateo**, de Bach (**23**). Con esta última, en la que interviene el importante Coro de Radio Estocolmo, dirigido por Eric Ericson, el director catalán tiene la oportunidad de borrar malos recuerdos ocasionados por falsas y románticas versiones. En el último concierto del ciclo, Ros programa **Das Klagende Lied**, de Mahler, que se supone no ofrecerá en su composición original, ya que va acompañada del **Primer Concierto para violín**, de Prokofiev, que completará la duración normal (**24**).

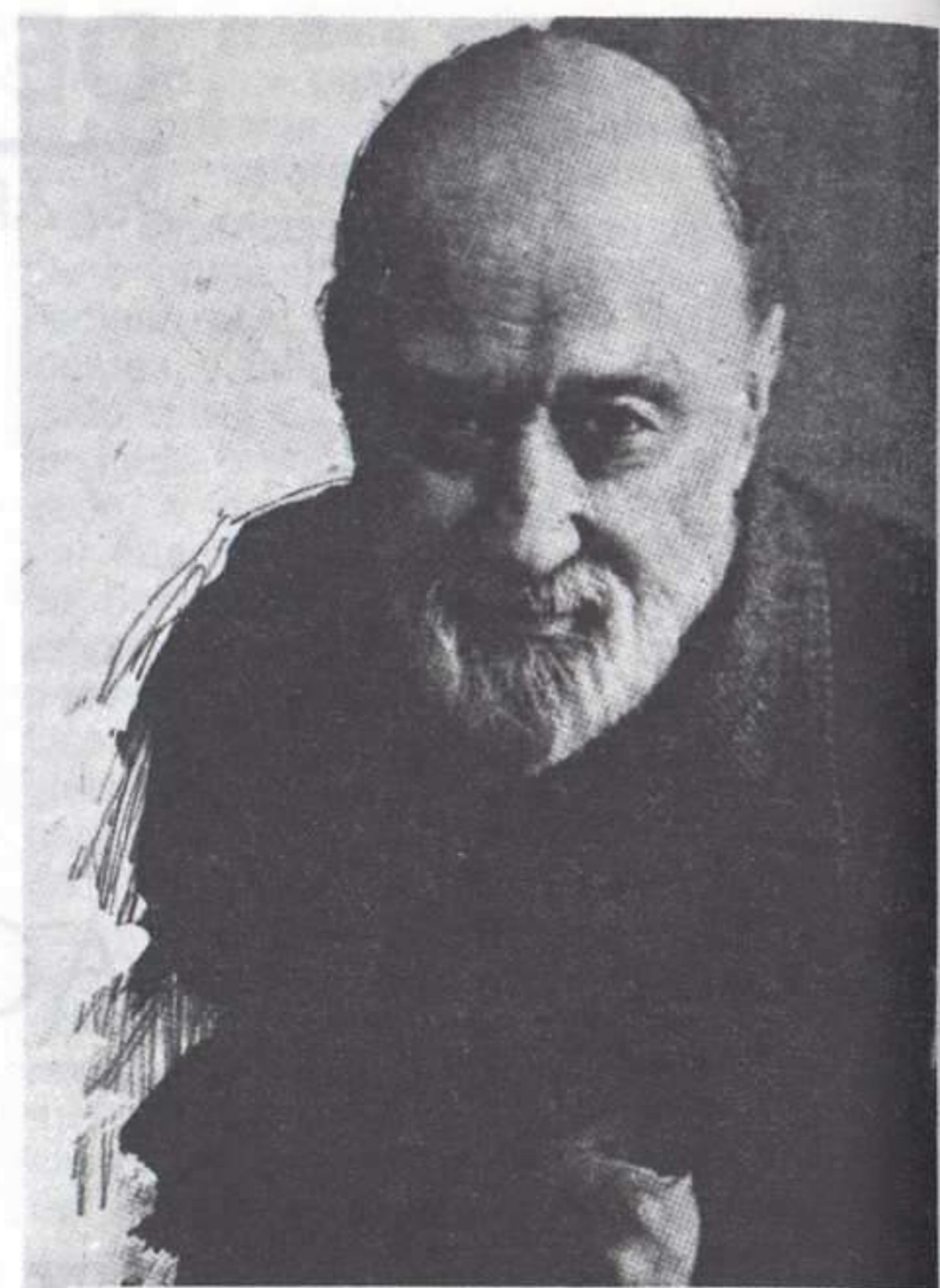
Bastante más convencionales son otros programas. Como el **7**, con el tan traído y maltratado **Preludio a la siesta de un fauno** y la **Cuarta**, de Schumann, con la única nota de interés (?) del **Concierto para «cello»**, de Kokkonen. O el **11**, en el que, al lado de una obra de Cervelló, se sitúan el **Tercer concierto** de Bartok, y la **Segunda** de Brahms. El **6**, con la **Obertura «Trágica»** y el **Requiem** del hamburgués, ha perdido buena parte de su gracia al no ser dirigido por Celibidache, tal y como estaba previsto en la pasada temporada. Más rutinario, aun aceptando el interés de la participación de Perlman, el **17**, que está integrado, de momento, por el **Concierto para violín**, del mismo autor, y la «Segunda «suite»» de **Dafnis y Cloe**, de Ravel. Claramente malo, a la es-

pera de una obra española «a determinar», el **2**, con el archimanido **Tercer concierto** de Rachmaninov y la **Segunda** de Borodin, obras que así reunidas no se hacen entre ellas —ni al público— ningún favor.

ORQUESTA DE LA RADIOTELEVISION

El nivel es, como queda dicho, inferior. Quizá sólo haya un programa que, sin dudar, quepa calificar de excelente (y en ello influye en gran medida la personalidad del solista): el número **12**, compuesto por **Dos retratos** y el **Tercer concierto** (coincidencia con la Orquesta Nacional de España), de Bartok, y el **Cuarto concierto** de Beethoven; al piano, Ashkenazy. Interesante, desde luego, aunque no demasiado lógico de confección, el **3**, que incluye, en principio, un **Concierto para contrabajo**, de Vanhal, y la «Suite» de **Lulu**, de Berg. Interés que se extiende, naturalmente, al **6**, particularmente porque alberga un estreno absoluto de Cristóbal Halffter, un **Concierto para violín**. Un programa muy apañado y homogéneo (distinto entendimiento de los nacionalismos europeos en obras que guardan por ello las consiguientes semejanzas, y que se encuentran de algún modo interrelacionadas; obras, además, excelentes) es el **16: Música para cuerda, percusión y celesta**, del festejado Bartok; **Concierto para violín**, de Dvorak, y **El sombrero de tres picos** (aunque sólo la «suite» de siempre), de Falla. Otro programa que posee una destacable homogeneidad es el **15**, un programa que podría calificarse de «francés», en el que la obra para piano está perfectamente integrada: «Obertura **Le Roi d'Ys**, de Lalo; **Primer concierto**, de Liszt, y **Cuarta sinfonía** de Roussel. Lo dirigirá, cosa bien pensada, un gallo: Fournet.

Hay conciertos que por alguna circunstancia, sobre todo por la inclusión de determinadas composiciones, no acaban de ofrecer una construcción equilibrada, pese a su interés inicial, y no terminan, por ello, de poseer el esperado didactismo. Ejemplos podrían ser el ya citado **3**; el **11**, en el que junto a la **Quinta**, de Bruckner, aparecen las **Danzas fantásticas**, de Turina; el **13**, que une las **Vesperae solennes de confesore**, de Mozart, con el **Concierto para violín**, de Brahms (nueva coincidencia con la programación de la otra orquesta), con la intervención de otro magnífico instrumentista: Igor Oistrakh. Podría señalarse también



CHARLES IVES: ¿PODREMOS ESCUCHAR, POR FIN, UNA DE SUS SINFONIAS?

entre estos programas «incompletos» el **17**, en donde, al lado de una relativa novedad cual es **El canto de los bosques**, de Shostakovich, se sitúa inesperadamente el consabido (y difícil) **Concierto para dos violines**, de Bach. Es la clásica obra con la que se suelen matar dos pájaros de un tiro: rellenar un espacio temporal y promover la intervención de solistas de la Orquesta.

De un convencional subido son los programas **4**, con un **Concierto para piano** «a determinar» (probable coincidencia con la Orquesta Nacional de España), de Bartok, y la **Cuarta**, de Brahms; **7**, con la **Octava** de Beethoven, el **Concierto para violín**, de Mendelssohn, y **La valse**, de Ravel (un concierto muy bello en todo caso, a cargo, además, del que es, probablemente, el mejor director de la temporada de esta Orquesta: Kondrashin); **10**, con una obra de Morales, el **Quinto concierto para piano**, de Saint-Saëns (aunque no es composición excesivamente frecuente) y la **Séptima** de Beethoven.

No del todo bien rematado tras su inicial y convincente planteamiento, se nos muestra el programa número **8**, que podía haber



TAMAYO Y ENCINAR: DOS JOVENES Y EMPRENDEDORES DIRECTORES ESPAÑOLES PARA TRES DE LOS MEJORES PROGRAMAS DE LA TEMPORADA.

el buen sonido

*Modelo 182 V, negro poliéster
Pianos verticales acabado negro y caoba poliéster*



Estradivarius nos daría las gracias.



Nakamichi 580 2-Head Cassette Deck



Nakamichi 530 Receiver



¡Que difícil es la herencia de los grandes maestros!
La de Antonio Stradivarius por ejemplo.

“Maitre Lutier” famoso, como todos sabemos,
por la calidad y perfección de sus violines.

Violines con un sonido lleno y, si se nos permite
la comparación, al “bouquet” a ningún otro com-
parable.

Este instrumento elitista se encuentra, hoy, en las
manos de cada uno de nosotros. Porque su sonido
se puede grabar y reproducir.

¡Así va el mundo, Don Antonio!

Y para reproducirlo hemos hecho lo mejor.
Porque nuestra gama de Alta fidelidad ha sido
creada pensando en el sonido de un Stradivarius.
Para transmitirlo con una calidad a ninguna
otra comparable. La de NAKAMICHI.

Simplemente por haberlo hecho tan bien, Antonio
Stradivarius nos daría las gracias.

UN GRAN HONOR QUE LE BRINDAMOS.



Nakamichi

SOLO EN TIENDAS DE MUY ALTA FIDELIDAD

jugado más con la relación Gerhard-Stravinsky. El que se ubique junto al **Concierto para piano** de aquél y el **Edipus Rex** de éste la **Obertura «Trágica»**, de Brahms, rompe tal posibilidad. Oportuno (está previsto para las fechas inmediatamente anteriores a la Navidad), pero de escaso relieve, el 9: **Villancicos** y **Concierto pastoral**, de Rodrigo, y la ópera corta **Amahl y los visitantes nocturnos**, de Menotti.

Tercera **Novena**, de Beethoven, de Markevitch en Madrid (14), que ofrece la particularidad de ser la «original». No deja de tener interés el conocer el resultado de las investigaciones que sobre la materia ha venido realizando el director ruso-francés.

CONJUNTOS EXTRANJEROS

A falta de conocer los nombres de las orquestas que pueden venir a Madrid por otros conductos—festivales de Ibermúsica, por ejemplo—, sabemos ya los de las que se incluyen como invitadas en la programación normal de la Nacional, y que actúan cuando aquélla sale a provincias. Son cuatro importantes formaciones europeas. La



PREVIN: UN EXPERTO EN SHOSTAKOVITCH POR FIN SE PRESENTA EN EL REAL.

primera, Sinfónica de Viena, va a interpretar una sinfonía de Bruckner, todavía indeterminada. Hay que hacer votos para que sea una de las últimas o, en su defecto, una de las primeras. La **Cuarta** ya la montó en Madrid, con la Orquesta Nacional de España, el propio Sawallisch, director que acompaña al conjunto austríaco en esta nueva singladura española. La **Quinta**, otra de las «grandes» poco tocadas en nuestro país, está ya programada, como se ha visto, en esta temporada por la Radiotelevisión Española. En todo caso, la orquesta vienesa, hasta hace muy poco gobernada por Giulini, aunque es claramente inferior a su hermana, la Filarmonía, puede brindar una actuación destacada al mando esta vez del sólido y competente Sawallisch (3).

Un programa atractivo, dentro del repertorio ruso, es el que tiene previsto la Orquesta de la Radiotelevisión de la URSS, antiguo conjunto del magnífico Rhozdestvensky, ahora al mando del oscuro Fodoseev: **Segundo concierto para piano**, de Tchaikovsky, y **Tercera sinfonía, «Poema divino»**, de Scriabin. Esta última obra es buena piedra de toque para calibrar las posibilidades de una formación sinfónica y de una batuta (8).

Extremadamente interesante la nueva visita de la Sinfónica de Londres, orquesta cuya calidad ha sido ya repetidamente contrastada entre nosotros, que en el concierto número 12 nos va a introducir en el mundo



CRISTOBAL HALFFTER: ESTRENO EN MADRID POR PARTIDA DOBLE.

de Shostakovitch a través de una de sus mejores y menos tocadas sinfonías: la **Décima**, que ofreciera hace años en Madrid, con la Orquesta Nacional de España, Kondrashin. En el podio un nombre que suena hoy en día, el de André Previn, cuyos méritos y capacidades, especialmente vertidos hacia el repertorio soviético, podremos contrastar directamente.

Muy bello y equilibrado, aunque sólo a medias original, el concierto de la otra gran agrupación sinfónica londinense, la Philharmonia (22), que actuará a las órdenes de un nuevo valor, Simon Rattle: **Sinfonietta**, de Janacek; **Concierto para piano en Sol mayor**, de Ravel, y **Variaciones «Enigma»**, de Elgar.

NOVEDADES ESPAÑOLAS

Aparte las novedades ya señaladas en la programación de las Orquestas y Coros madrileños, pueden recogerse algunas otras correspondientes al repertorio actual hispano, en determinados casos producto de un encargo a compositores vivos. En este apartado no hay gran cosa, como suele ser norma en el sistema de programación de unos conjuntos sinfónicos tan conservadores, en general, como los nuestros. También en este aspecto se aprecia, de todas formas, una ligera supremacía de la Orquesta Nacional de España, lo que resulta chocante, dadas las características que en principio posee, o debería poseer, cada formación.

En la Radiotelevisión, la novedad absoluta parece ser el ya citado **Concierto para violín**, de Cristóbal Halffter. A su lado se sitúan, como novedades relativas en el campo contemporáneo español, el **Concierto para castañuelas**, de Balada, y la **«Suite para orquesta»**, del televisivo José María Morales. Poca novedad, desde luego, suponen las composiciones de Rodrigo o la **Obertura para un aula de música**, de Echevarría. Si acaso, puede resaltarse la inclusión del **Concierto para piano**, de Gerhard, músico—ya desaparecido, como aquél— siempre notable y, en su tiempo, polémico. Bien poco, como se ve.

Como novedades totales encontramos en la temporada de la Nacional, aparte la obra de Villa Rojo aludida, **Antilogía**, un **Concierto para guitarra**, encargado a Montsalvatge; una composición, todavía sin determinar, encomendada a Francisco Cano, y otra, asimismo desconocida, a Guerrero. Hay, después, un importante estreno español, cual es el **Oficio**, de Cristóbal Halffter; una obra de Cervelló, **Secuencias sobre una mort**, nueva en los atriles, y el estreno en Madrid, por fin, del **Cante «in memoriam» García Lorca**, de Olavide, dado a conocer este verano en Granada. A destacar igualmente la inclusión de **Don Quijote velando**

las **armas**, de Gombau, que figura en el programa monográfico dedicado al personaje cervantino al lado de la obra homónima de Esplá, interpretada también por vez primera por la Orquesta, y del poema sinfónico de Strauss.

Hay, pues, cosa curiosa, una mayor inquietud en los programas de la orquesta más vieja.

INTERPRETES

En el curso de la Orquesta de la Radiotelevisión puede significarse, en el campo de la dirección, casi exclusivamente, como figura importante, prestigiosa, a Kondrashin. Luego, aunque a menor nivel ahora mismo—su actuación con la Nacional la pasada temporada fue tan sólo discreta—, pero siempre capaz de algo notable, Markevitch, cuyas dos **Novenas** anteriores en Madrid fueron, para mí, escasamente convincentes. Después, quizá pueda mencionarse la presencia del artesanal y poco inspirado Fournet. Poco cabe esperar, a juzgar por sus precedentes intervenciones madrileñas, de Moshe Atzmon, que en esta ocasión se



SAWALLISCH: UNO DE LOS NOMBRES MAS PRESTIGIOSOS DE LA TEMPORADA. RETORNA A MADRID AL CABO DE DIEZ AÑOS.

atreve nada menos que con la **Quinta** de Bruckner. Dentro de las batutas españolas, de nuevo la esperanza, ya confirmada en el ámbito contemporáneo, del buen hacer de Arturo Tamayo, que ha de lidiar un difícil toro: la «Suite» de **Lulu**. Y otros dos jóvenes en alza, ya bien situados, sobre todo el primero: Gómez Martínez y García Navarro. Lástima que sus programas no sean del todo interesantes, aunque la inclusión en ellos de sinfonías de repertorio podrá darles motivo de lucimiento. Este año hay igualdad entre los dos titulares, Alonso y García Asensio, que se mantienen contra viento y marea: cada uno de ellos interpreta cuatro conciertos. Y uno Pírfano, titular del Coro.

En la Orquesta Nacional de España hay una gran pérdida, que hace bajar muchos enteros la calidad global del ciclo desde el punto de vista de la interpretación, y es la ausencia de Celibidache, ya sentenciada el pasado año. Su intervención en las temporadas de la Orquesta era fundamental para mantener una disciplina de trabajo y una orientación artística y técnica de primer orden. Los nombres que van a figurar ante el conjunto, aparte el de su titular actual—que, puede suponerse, seguirá guardando su inteligente línea musical aun con algún no sorprendente altibajo—, que dirige ocho programas, componen un todo no demasiado atractivo en el que, prácticamente, sólo sobresalen López Cobos e Inbal, batutas



*¡Muchos desearían (dentro y fuera de casa) un Farfisa FK-50
para hacerlo ver y sobre todo hacerlo oír!*

FK-50: ¡se nota que es un Farfisa!

Lo dicen los Distribuidores Autorizados de Farfisa con las cuentas en la mano.

comercial bayona s.a.
pamplona (navarra)

FARFISA

un nombre que suena bien.

DISTRIBUIDORES

UNION MUSICAL ESPAÑOLA, S. A.—Carrera de San Jerónimo, 26 y Arenal, 18 - MADRID
Pedro LETURIAGA.—Corredera Baja, 23 - MADRID-13 y Retablo, 1 - ALCORCON (Madrid)
CASA NEW-PHONO.—Gral. Primo de Rivera, 37 - BARCELONA-2
Emilio JUAN.—Almirante Cadarso, 3 - VALENCIA
MUSICAL-47.—Gral. Sanjurjo, 47 - LA CORUÑA
CASA DE LA MUSICA.—Carretería, 59 - MALAGA
TELE-ALBERTO.—Pintor Sorolla, 16 - GANDIA (Valencia)

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

elásticas y modernas, ya con un puesto privilegiado en el firmamento actual. El resto aparece configurado por una serie de señaladas medianías, entre las que podemos localizar al correcto Zinman y al esperanzador Tchakarov, que tan aceptable impresión dejó la temporada anterior; sus modos directoriales no parecen, «a priori», acoplarse en exceso a la **Misa** de Schubert que va a dirigir. Es lástima que un hombre como Tabachnik no centre su programa de manera más clara en el campo de la música contemporánea, en el que está bastante especializado. Por eso es de destacar el buen acierto de José Ramón Encinar al componer el suyo con obras de este siglo, en cuyos variados estilos está imponiéndose rápidamente con autoridad. Su concierto, ya se ha dicho, es espléndido.

Los acompañantes de las orquestas invitadas son, como se ha indicado, Sawallisch, serio y solvente, una batuta de gran coherencia y firmeza; Previn, pulcro y perfeccionista; Fedoseev, incógnita a despejar, y Rattle, un «nueva ola», cuyos brillos habrá que examinar por si tras ellos existe una base real.

Cuatro grandes nombres aparecen en la selección de solistas de la Nacional: Rampal, Tortelier, Perlman y Arrau. A su lado, el de Alicia de Larrocha y el del siempre estimable Gelber. También es justo destacar la intervención de Yepes y de Rosa Sabater, así como la del precoz Chu Liang Lin. En conjunto, y contando con los restantes artistas invitados, una aceptable representación.

Un solista se destaca sobre todos en la temporada de la Radiotelevisión: Wladimir Ashkenazy, que un único programa interpreta, al piano, el **Tercero** de Bartok y el **Cuarto** de Beethoven. Luego, a excelente nivel también, el flautista Galway y el violinista Igor Oistrakh. Bajan ya bastante Entremont y Ughi.

CICLO DE CAMARA Y POLIFONIA

Como se sabe, el ciclo de la Orquesta Nacional se complementa desde hace dos temporadas con otro paralelo, denominado «de cámara y polifonía», dividido, este año también, en tres series de ocho conciertos cada una, a las que corresponden otros tantos abonos (C, D y E), que se concatenan con las dos de la formación sinfónica (abonos A y B) a efectos de inscripción y reserva. Para abonarse a los conciertos sinfónicos es necesario hacerlo, al menos, a una de las tres series de cámara. Procedimiento discutible, pero práctico, como ha podido «constatarse». En cualquier caso, de lo que no cabe duda es de la importancia que posee el ciclo de cámara, dada la rareza de estas manifestaciones entre nos-

otros y la aceptable calidad que, en conjunto, han alcanzado hasta ahora. La planificación se revela, este año en mayor medida, bastante lógica y coherente.

Aunque faltan todavía muchos programas por concretar, existen ya datos suficientes para hacerse una idea clara de la composición del ciclo y para señalar sus momentos «a priori» más notables, en base a las obras previstas y a los intérpretes contratados. La Orquesta de Cámara Española, con su concertino-director Víctor Martín, ofrece seis conciertos, constituyéndose así en el elemento vertebral de la serie. Podría pedirse, desde luego, que el pequeño conjunto —formado, como se sabe, con hombres de la Nacional—, que poco a poco va ganando en cohesión y firmeza, ofreciera una prestación de más alto interés programador, huyendo en mayor medida de lo convencional y buscando senderos menos transitados, de la misma forma que gustaría que en sus planteamientos interpretativos hubiera una mayor imaginación. Hasta ahora las actuaciones de la Orquesta han puesto de manifiesto una apreciable conjunción, un equilibrio sonoro y una afinación tan encomiables como el entusiasmo que mueve a sus componentes, pero no se vislumbra que pueda existir con ello base suficiente para dar un paso hacia una línea de conducta más original, flexible y «liberada», que llevara a la formación lejos de la a veces en exceso fría corrección que parece presidir sus interpretaciones. En cualquier caso, no debe dejar de reconocerse que la mera existencia del grupo —creado, como la propia idea de estos ciclos, por el equipo Aguirre— es ya un hecho fundamental en el árido panorama de la música de cámara española.

La programación brinda cosas realmente apreciables. Hay tres conciertos esenciales: el número **8: Il combattimento de Tancredi e Clorinda**, de Monteverdi, y **Las bodas**, de Stravinsky, que dirigirá Arturo Tamayo, quien de nuevo hace gala de imaginación y frescura de ideas a la hora de programar, pues, en verdad, resulta fascinante el pensar en unir estas dos composiciones en el mismo concierto; **12: Iberia**, de Albéniz, en su versión integral, interpretada por una experta en la materia como es Alicia de Larrocha; **22: Concierto para violín y trece instrumentos de viento**, de Berg, y obra encargo, estreno absoluto, a Bernaola, con la actuación del Grupo de Viento de la Orquesta Sinfónica de Baden-Baden, el «cellista» Claret y el director Jaques Bodmer. Son tres programas que reúnen los factores básicos de equilibrio, interés y didactismo.

Encontramos otros conciertos de indudable interés, como el **13**, en el que el Grupo LIM interpretará obras de Villa Rojo, Petrassi, Webern y Stravinsky: el **17**, con el

Thomaner Chor y miembros de la Orquesta Gewandhaus, de Leipzig, que quizá nos traigan alguna cantata de Bach, y el **24**, con la intervención del Coro de Cámara y el Coro de la Radio de Estocolmo, al mando de Eric Ericson, uno de los principales especialistas europeos en materia coral.

De entre los recitales sobresalen (por el impacto del artista exclusivamente, pues los programas no han sido hechos públicos cuando se redacta este trabajo) fundamentalmente los de Rampal, Tortelier, Arrau y Perlman, que, como hemos visto, actúan asimismo con la Orquesta Nacional. Son destacables también los de Gelber y Watts, así como el de «Regolí», percusionista de aquella formación, que incluye composiciones de Martín Porrás, Leonard, Kraft, Lamslo, Bellés y él mismo.

En conjunto, una temporada de notable interés, que marca, en muchos puntos, caminos que habrían de seguir las ideadas habitualmente para las formaciones sinfónicas.

MUSICA EN LA UNIVERSIDAD

El pasado curso saludábamos desde aquí, con alegría, la planificación de actividades musicales realizadas en la Universidad Complutense a través de su Aula de Música. El hecho era importante, pues por primera vez se organizaba desde dentro la cuestión, buscando, además de la realización de conciertos, la participación y la integración en aquéllos de los asistentes, y de manera especial la creación conjunta y la colaboración con otras artes, así como la organización de cursos. La iniciativa, coordinada por Lorenç Barber, tuvo éxito, lo que permite pensar, ante el nuevo curso, que las finalidades básicas de estas actividades podrán cumplirse otra vez y que recibirán el consiguiente incremento. Es de esperar, por tanto, que, al menos, se pueda hablar, al término de la presente temporada, de la celebración, como en la precedente, de manifestaciones tan singulares, variadas y complementarias entre sí como: a) concierto semanal; b) cursos monográficos; c) mantenimiento de los efectivos musicales ya existentes (como los Coros Santo Tomás, Loreto, Gaudeamus y Complutense); d) actos musicofestivos, como el «Festival de la libre expresión sonora». Si todo ello se logra, y aun se supera, con el escaso presupuesto con que se cuenta, habrá que pensar en que, por fin, actividades culturales-musicales pueden tomar carta de naturaleza en un medio hasta ahora tan escasamente propicio como la Universidad. De momento, he aquí el calendario de actos para el primer trimestre:

OCTUBRE

Del 27 al 29: Séptimo Curso de Creación Musical: «Los instrumentos tradicionales y su empleo en la música actual». A cargo del compositor mexicano Mario Lavista.

NOVIEMBRE

Del 3 al 6: Octavo Curso de Creación Musical: «La ciudad como instrumento». A cargo del compositor Alfredo Aracil.

Día 6: Concierto coral a cargo del Coro Politécnico de Stettin, Polonia.

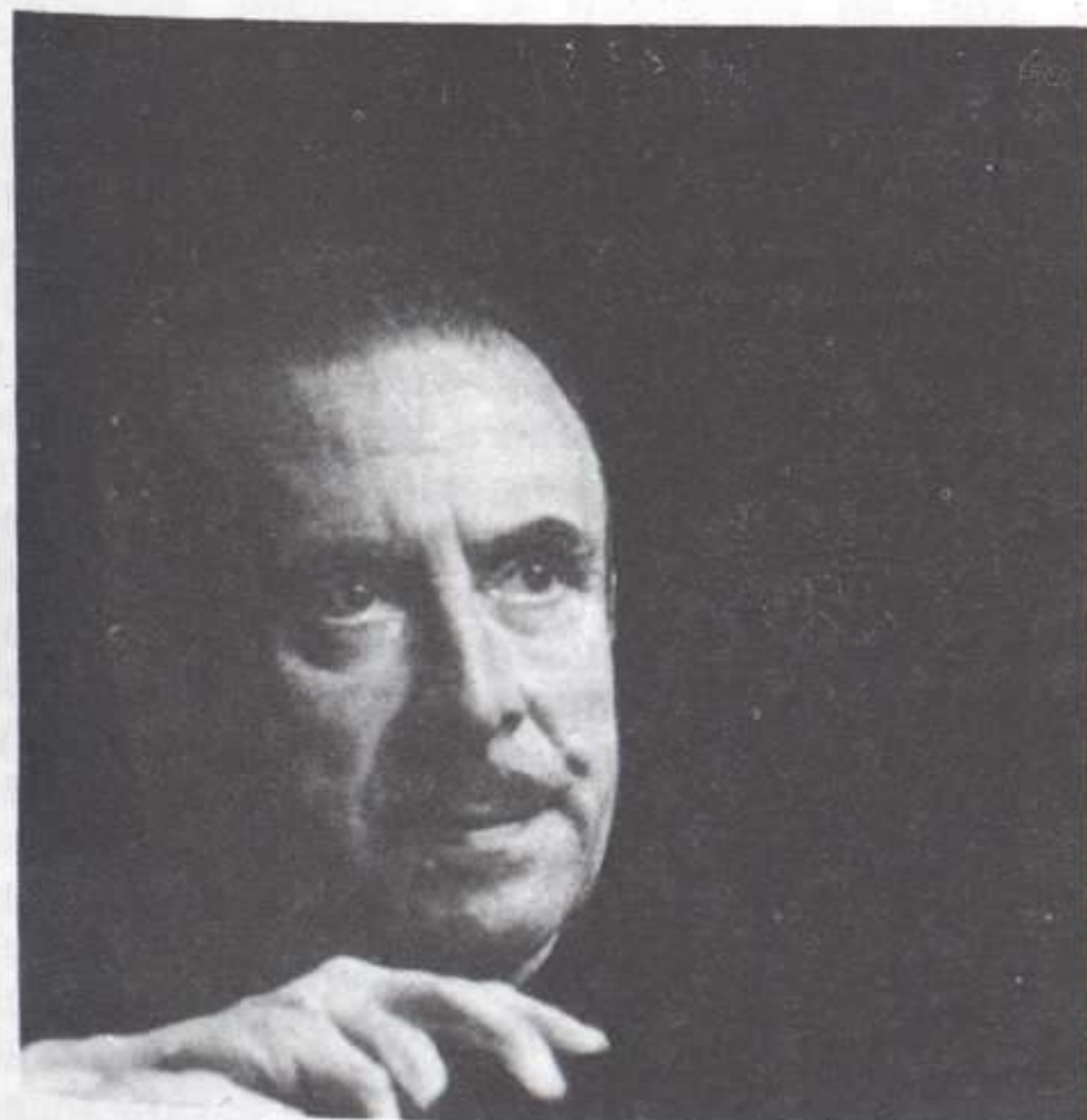
Día 12: Concierto de folklore castellano-leonés, a cargo del grupo Tierra de Campos.

Día 19: Concierto a cargo de la pianista mexicana Alicia Urreta; estreno en España de **Macrocosmos**, de G. Crumb.

Días 24, 25 y 26: Noveno Curso de Creación Musical: «Instrumentos y voz, anotación gráfica de ideas musicales». A cargo de los compositores portugueses Carlos Trindade y Rui Calapez.

DICIEMBRE

Día 4: Segundo encuentro coral complutense.



DOS GRANDES PIANISTAS DE HOY EN NUESTROS CONCIERTOS: ARRAU Y ASHKENAZY.

Asturias

DOS «SEMANAS DE MUSICA»

La Coral Polifónica de Avilés viene organizando una «Semana de Música Religiosa» en esta localidad asturiana. Patrocinada por la Dirección General de Música, Ayuntamiento y Casa Municipal de Cultura, de Avilés, y un largo etcétera de entidades provinciales, va camino de hacerse ya tradicional; este año ha cumplido su tercera edición, y estamos seguros, tanto por los resultados artísticos como por la aceptación del público, de su continuidad.

Todo esto es posible, sin embargo, porque al frente de esta organización está, con su gran entusiasmo, preparación y entrega, José María Martínez, «Chema», muy conocido en los medios musicales —más concretamente, corales—; ha estudiado Piano en el Conservatorio de Oviedo, es licenciado en Filología románica por nuestra Universidad; funda, en 1970, el Grupo Neocantes, así como, en 1974, el Grupo Yerba, y en 1976, continuando con la gran afición orfeonista avilesina, funda la Coral Polifónica de Avilés.

Durante el año, bajo la experta dirección de «Chema», recorren barrios, escuelas y colegios y organizan charlas-conciertos de divulgación musical. La «Semana de Música Religiosa» es, pues, culminación de tan gran labor musical desarrollada.

En una rápida información diremos que las actuaciones de este año han corrido a cargo del Cuarteto de Madrigalistas de Madrid, Coral Polifónica Gijonesa, que dirige otro entusiasta, Carlos Sampedro; el Coro, Orquesta y Solistas de la Capilla Polifónica Ciudad de Oviedo, dirigidos por Benito Lauret; la Orquesta de Cámara de Asturias, dirigida por Ordieres, y el grupo vocal Música Ficta, con Montserrat Torrent al órgano.

Párrafo aparte merece el concierto de la propia Coral Polifónica de Avilés, que junto con la «cellista» Mayte Andérez (a la que teníamos interés por escuchar en tareas solistas, resultando su actuación a nuestra entera satisfacción por su buena afinación y sonido cálido y de gran expresividad), el notable percusionista Juan Bosco Gutiérrez y el pianista y compositor Luis Vázquez del Fresno interpretaron un largo programa, en el que figuró el estreno de la obra encargo de la «Semana», compuesta por aquel último, la cantata *Llama de amor viva*, sobre un poema de San Juan de la Cruz. La magnífica dirección fue de José María Martínez.

Enhorabuena a cuantos han participado en este acontecimiento (cuyo único inconveniente ha sido el de que no se haya extendido a alguna otra localidad asturiana) y muy especialmente a «Chema»; que no decaiga su entusiasmo por el bien de la Música en Avilés.

■ No podemos dedicar los mismos elogios a la «Semana de Música» de la Universidad de Oviedo, celebrada este año en el Teatro Campoamor. Sus organizadores parecen preocuparse más de presentar actos sociales que de hacer divulgación musical entre los universitarios, que creemos éste debiera ser su verdadero fin. Su celebración, en plena época de preparación de exámenes, tampoco nos parece acertada. La cultura musical de los estudiantes no se consigue con una «Semana de Música» al año o con unos «Cursos de Verano» en Gijón, cuya matrícula, por otra parte, cuesta miles de pesetas. El vicerrector de Extensión Universitaria, don José Benito Álvarez Buylla, tampoco ha conseguido llevar, como estaba previsto, la totalidad de los conciertos a Gijón y Avilés. Así, ha resultado que sólo en Oviedo se han podido escuchar los conciertos programados, precedidos de sus correspondientes conferencias. Por cierto, debemos señalar que éstas se han desarrollado en el Aula Magna de Filosofía y Letras, con escasísima audiencia. Claro que, de haberse producido el lleno en el salón, la mitad de los asistentes se hubiera tenido que quedar de pie, ya que la mayor parte de los asientos aparecían deshechos por el suelo. ¡Aspecto verdaderamente lamentable!

Opinamos que la Universidad es un campo extraordinario para una labor, **continuada durante todo el curso**, de divulgación musical. No existe ésta y, por lo tanto, parece absurdo dedicar sólo una semana a la Música, que estaría indicadísima como colofón de todo un curso musical, pero no en las actuales circunstancias. ¿Afán de hacer creer que en la Universidad de Oviedo se hace algo por la Música? Esperamos que el director de estas «Semanas», profesor de Musicología de la Universidad, el entusiasta Emilio Casares, sepa cambiar a tiempo el rumbo de la nave musical universitaria y la oriente, en primer lugar, hacia los miles de estudiantes tan necesitados de una amplia cultura musical. Sólo entonces la Música podrá salir de los muros de la Universidad. Pero, por favor, cuanto antes, Música en la Universidad y **para** los universitarios!

■ Cuatro conciertos y dos representaciones de ópera (*Rigoletto* y *Lucia*) han com-



ESTRENO DE LA OBRA ENCARGO DE LA «III SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA» DE AVILES: CANTATA «LLAMA DE AMOR VIVA», DE LUIS VAZQUEZ DEL FRESNO.

puesto el ciclo denominado «El segundo Romanticismo», impropriamente así llamado, pues hemos escuchado, en extraña mezcla, obras de Ravel, Samuel Barber, Ruperto Chapí e incluso Schubert, junto con Liszt, Ricardo Strauss, Sibelius, Berlioz y Verdi.

Los intérpretes han sido el Ballet Clásico Nacional, el pianista Mario Monreal, en «*El piano de Liszt*», la soprano ovetense Belén Genicio (¡voz preciosa —para mí, cada vez más de dramática—, perfecta de afinación y de expresividad!), acompañada al piano por Vázquez del Fresno (el mejor concierto de la «Semana»), el que haría en el mismo concierto una interpretación extraordinaria del **Concierto número 1** de Brahms con la Orquesta de Cámara de Asturias. También ha actuado el Cuarteto Hispánico Numen, con sendos **Cuartetos** de Brahms y Chapí.

De las representaciones de ópera es preferible no hacer una crítica seria. Se han escuchado algunas buenas individualidades; en cabeza, Maravillas Losada, que hizo una muy buena «Lucia», así como el aceptable «Duque de Mantua», Ricardo Jiménez. También fue muy aplaudido Antonio Lagar en su interpretación de «Rigoletto». El resto ha estado muy por debajo de lo que en Oviedo estamos acostumbrados. Realmente, desastroso el desajuste, en todo momento, entre escenario y foso, imperdonable en una compañía estable. El Coro, a pesar de la juventud de sus componentes, francamente mal.—**PEDRO LUIS MENENDEZ.**

Galicia

EL PRIMER SEMINARIO DE INFORMACION SOBRE LA MUSICA LATINOAMERICANA

Dentro del ciclo anual de «Actividades no regladas», el Conservatorio coruñés ha organizado, en la semana del 21 al 27 de abril, el Primer Seminario de Información sobre la Música Latinoamericana, a cargo de Humberto Quagliatta y Daniel Pérez Stefani.

Desde su asistencia, hace cuatro años, al Curso Internacional de Música en Compostela, el joven pianista uruguayo Humberto Quagliatta ha mostrado un especial interés por la música gallega para piano, siendo un propagandista incansable del pianismo de Gaos, Bal, Quintas, Groba y Macías. Tras su reciente estancia en Galicia ha decidido emprender la ambiciosa iniciativa de incorporar a su repertorio todo el pianismo de salón de Marcial del Adalid y, con ocasión del centenario del maestro romántico, grabar este material para las emisoras europeas y americanas. Por otra parte, prepara varias grabaciones fonográficas de piano gallego. Asimismo es un eficaz difusor de la música de los

compositores uruguayos y de la de los pertenecientes a ese área cultural.

Daniel Pérez Stefani, compositor y musicólogo, compatriota de Quagliatta, es compañero habitual de éste en sus giras europeas y colaborador suyo imprescindible en la difusión de la música latinoamericana. Quienes sigan la programación de Radio Nacional conocerán sus ciclos dedicados a este tema, y los lectores de RITMO tendrán ocasión de leer alguna colaboración destinada a dar a conocer la cultura musical de aquellos países (*).

El Seminario coruñés estuvo centrado en la música del Río de La Plata, y destinado tanto a intérpretes como a estudiantes de Composición. Partiendo del folklore rioplatense —payadas, tristes, milongas...—, Quagliatta y Stefani explicaron el desarrollo del nacionalismo musical en este área desde los primeros compositores criollos hasta la estilización suma de este material folklórico en compositores contemporáneos. Se dedicó una atención muy especial al nacionalismo musical brasileño, especialmente a la figura de Villalobos. Dado que los alumnos de Piano habían recibido con anterioridad al Seminario partituras de los compositores estudiados, hubo oportunidad de estudiar los problemas interpretativos que plantean sus obras. Asimismo los estudiantes de Armonía y Contrapunto tuvieron ocasión de ejercitarse con materiales procedentes del folklore criollo. La última sesión estuvo dedicada a informar sobre los aspectos de investigación etnomusicológica y de composición vanguardista. Pérez Stefani insistió muy especialmente en las posibilidades que presenta la ampliación instrumental del bandoneón, auténtica caja de sorpresas sonoras, cuyas posibilidades están siendo investigadas por diversos intérpretes-compositores.

La promesa de continuidad de este Seminario en el próximo curso reviste un especial interés, a la vista de la atención conseguida por los músicos uruguayos, quienes están a su vez sumamente atentos a la historia musical y cultural de Galicia.

DE «RERUM CELTICORUM»

Ya he hablado anteriormente, en RITMO, de la última tenaza que emplea la ignorancia para torturar el ya castigado cuerpo de Euterpe. Me estoy refiriendo a la moda celta, tan cuidada y mimada por el Ministerio que dirigía don Ricardo de la Cierva como por el partido político que hasta hace poco comandaba Pina López Gay.

Ortigueira es un pequeño pueblecito marinero sito en uno de los lugares más hermosos del norte gallego. La existencia de una tradición musical de cierta importancia posibilitó la fundación de una Escuela de Gaitas y de un Taller artesanal de instrumentos, para dirigir el cual el Ayuntamiento llamó al prestigioso «luthier» Antonio Corral, quien consiguiera su prestigio durante su colaboración con la familia Pérez en el Taller de la Diputación de Lugo. Estos hechos son, indudablemente, positivos, pero no lo son tanto las derivaciones culturales de ellos. Por una parte, la Escuela y el Taller son colaboradores incansables de don Rogelio de Leonardo, personaje ya conocido por los lectores de nuestra sección gracias a su peculiar afán por convertir la gaita en un instrumento apto para la interpretación del repertorio sinfónico, aunque para ello haya que destrozar el instrumento y alterarlo hasta lo irreconocible. Ya tienen noticia nuestros lectores de su proyecto de crear una orquesta sinfónica con plantilla de gaitas, zanfoñas, metales, piano, arpa y

(*) Daniel Pérez Stefani ha iniciado su colaboración en el núm. 503.



ASPECTO DE UNA CALLE DE ORTIGUEIRA DURANTE EL FESTIVAL.

percusión, proyecto que parece agradar sumamente a nuestros diputados provinciales. En Ortigueira se construyen los instrumentos precisos y en estos momentos ya existen agrupaciones instrumentales tan curiosas como la Octavana «gaitística» y el Cuarteto de zanfoñas.

Al margen de estas curiosas pretensiones sinfónicas, el «tandem» Escuela-Taller organiza por tercera vez consecutiva el «Festival do Mundo Celta». Precisaré que Ortigueira carece de instalaciones de «camping» y que los servicios sanitarios son los mínimos imprescindibles para el pequeño pueblecito de Santa Marta y sus 1.700 habitantes. Imagínese el lector lo que significa una invasión de 15.000 personas, que desbordan claramente las instalaciones que se pueden poner a su disposición, consistentes en dos grifos de agua no potable y un único servicio de letrinas: el par de docenas de plazas hoteleras, ni que decir tiene que son absolutamente inconseguibles. Los víveres se agotan rápidamente, y los tres días del Festival son una epopeya para los habitantes de Santa Marta de Ortigueira, quienes se encierran en casa y entienden el Festival como una agresión a su convivencia cotidiana. Para mayor abundamiento, un gran porcentaje de la asistencia no va a acudir a las sesiones del Festival, ya que éste no es más que una disculpa para concurrir a una reunión en la cual reproducir los esquemas convivenciales al uso durante el curso académico: podría relatar anécdotas que resultarían sumamente sabrosas para quienes conozcan la vida cotidiana de los «passotas» compostelanos y sus peculiaridades. Por la información que poseo sobre la situación sanitaria de este medio —enfermedades infecto-contagiosas, parásitos diversos, hábitos higiénicos y drogadicción, con sus secuelas sanitarias—, un hacinamiento como el que se espera en Santa Marta de Ortigueira es potencialmente una bomba sobre cuyos resultados ya tendremos información escandalosa cuando ustedes lean este artículo.

Se preguntará el lector acerca del nivel artístico del Festival do Mundo Celta de Santa Marta de Ortigueira, y les puedo informar que es, más o menos, el que posee cualquiera de los festivales celtas que han llenado la geografía peninsular; al margen de algún que otro grupo de música popular, el resto son de los más diversos tipos de música ligera —con

abundancia de «rockeros»—, sea ambiental o bailable.

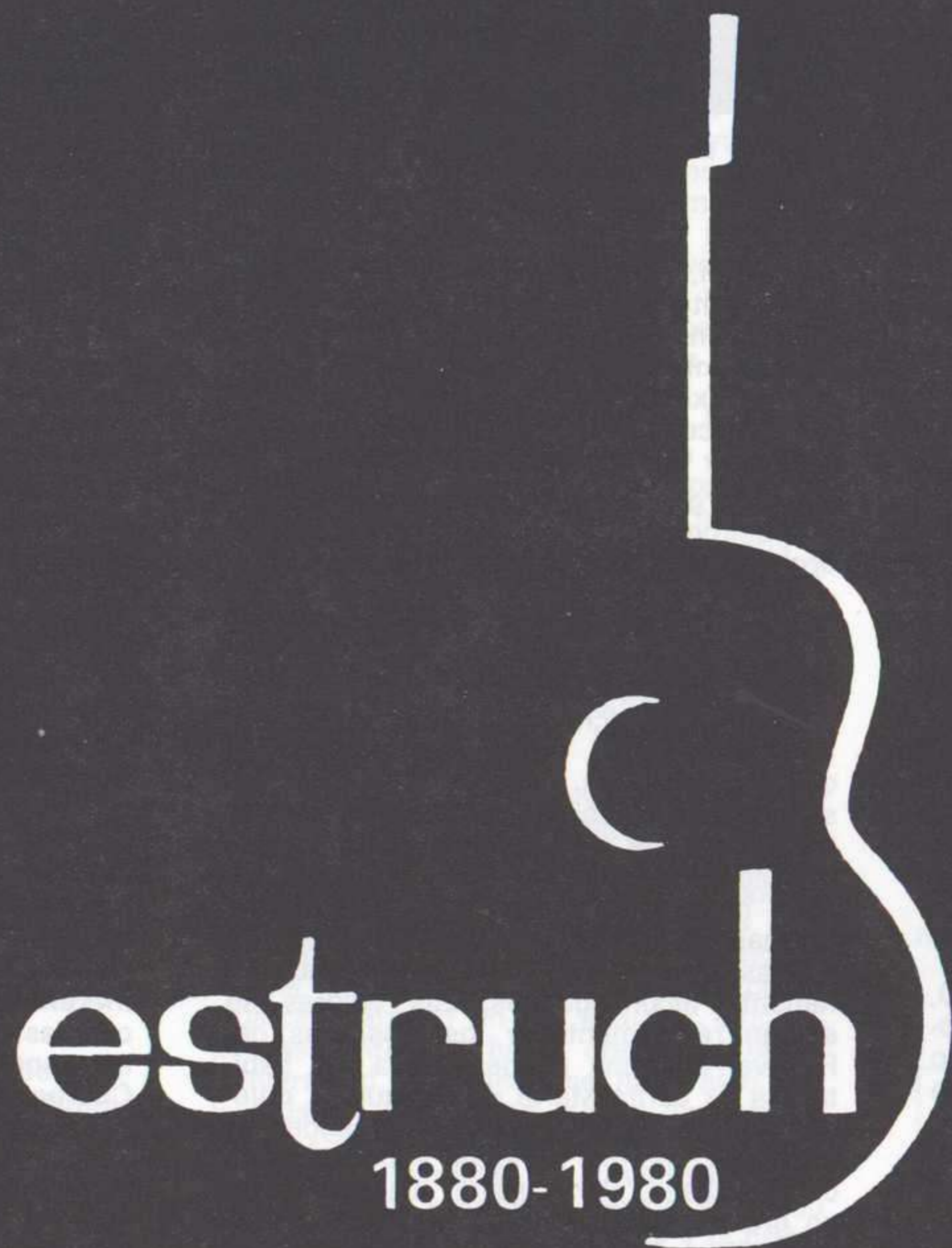
El caso es que nuevamente el Ministerio de Cultura, a través de su Delegación Provincial, ha tenido a bien subvencionar con medio millón de pesetas al Festival Celta de Santa María de Ortigueira. Que este Festival de carácter exclusivamente comercial necesite de subvenciones es natural, si pensamos que la deficiencia en la explotación y la inasistencia de un setenta y cinco por ciento de los hacinados condicionan pérdidas económicas notorias. Pero eso no justifica que se subvencionen iniciativas de nulo valor cultural y de alto riesgo socio-sanitario, por lo menos mientras las iniciativas de auténtico valor cultural sean relegadas y olvidadas.

DE «RERUM CELTICORUM» «POST-SCRIPTUM»

Los días 19 y 20 de julio se celebró en Ortigueira el III Festival do Mundo Celta de Santa Marta de Ortigueira. Llegaron al pueblecito unas 15.000 personas, de las cuales asistieron a los conciertos alrededor de un 40 por 100. Las entradas costaban 300 pesetas por noche, y ninguno de los grupos asistentes: Swansea Jack (Irlanda), Cowhiw Irish Dance y Na Casaidingh (Irlanda), Pat Kilbride (Escocia), Grupo Folk (Bretaña) y Airiños do Parque de Castrelos, Escola de Gaitas de Ortigueira, Grupo de Baile Eidos, Grupo de zanfoñas, pitos y requintos de Ortigueira y Milla doiro (Galicia) percibieron honorarios por sus actuaciones, limitándose la organización a abonar los gastos de desplazamiento y estancia. Pese a ello, la organización afirma que el Festival importó cuatro millones y medio de pesetas, si bien, y al igual que en las dos ediciones anteriores, no existe ningún tipo de transparencia presupuestaria, dado que sólo existe este dato global. A última hora, el Ayuntamiento concedió una subvención de 50.000 pesetas y el Ministerio de Cultura, pese a las noticias dadas por la prensa, no había confirmado la subvención de 500.000 pesetas comprometida.

Pese a la disminución de visitantes con relación al año anterior, los incidentes proliferaron; desde violentos enfrentamientos con las fuerzas de la Guardia Civil, que ocasionaron heridos graves por parte del Cuerpo y detenidos actualmente pendientes de juicio, hasta las violentas cargas policiales contra el público que salía del recinto del Festival a la una y media del día 21. En la zona de acampada hubo peleas y robos, terminando un asalto a dos tiendas con heridos graves por arma blanca; numerosos coches fueron forzados y a varios fotógrafos les sustrajeron sus cámaras. Por otra parte, y según información médica confidencial, los distribuidores de morfina, heroína y otras drogas «duras» obtuvieron crasos beneficios y vendieron sus productos a precios muy por debajo de lo habitual en el mercado negro.

Algún informador no parece reconocer las evidencias o, aun reconociéndolas, se contradice. Tal es el caso del corresponsal de *El País*, Perfecto Conde, incansable abogado de la causa celta en sus crónicas —nunca informó sobre la realidad musical gallega, ni siquiera cuando existían noticias de la importancia de la presentación de la Orquesta de Santiago— a la menor ocasión, y quien, tras afirmar que «el Festival de Ortigueira, desde su creación, en 1978, arrastra algunas deficiencias organizativas y una incomprensible falta de apoyo oficial» y que «los organismos locales se mantuvieron totalmente al margen de los problemas organizativos que conlleva concentrar 20.000 personas en una



100 AÑOS
DE CALIDAD ARTESANA

pequeña localidad que carece de los más elementales servicios públicos para un acontecimiento de esta naturaleza», no duda en afirmar que «en esta ocasión las dificultades se agudizaron por la beligerancia que le dedicó, poco después de ser convocado, el sector más culturalista de la crítica gallega...». (El País, 22 de julio de 1980.)

La beligerancia consistió en un artículo mío publicado en la misma semana del Festival en la revista mensual, de limitada tirada, **Man Común**, en la que expresaba mi opinión de que el Festival es comercial y no merece apoyo oficial, así como comentaba la situación social y sanitaria previsible; previsiones que los hechos dieron como verdaderas y que el periodista se cuida de no relatar.—**XOAN M. CARREIRA**.

Santander

VI CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO «PALOMA O'SHEA»

El Primer Gran Premio, por decisión mayoritaria del Jurado, fue declarado desierto. Primer clasificado, ganador del segundo premio, el irlandés Barry Douglas.

Entre los días 23 de julio y 3 de agosto se celebró, en Santander, el Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea», y ha sido en esta su sexta edición cuando por vez primera en la historia de este certamen el Primer Gran Premio, por decisión mayoritaria del Jurado, fue declarado desierto, quedando como primer clasificado y ganador del segundo premio el concursante irlandés, de veinte años, Barry Douglas.

El juicio del Jurado de no conceder el Primer Gran Premio suscitó, al conocerse, un cierto desencanto entre algunos sectores del numerosísimo público asistente al acto de entrega de premios, un público que, con fidelidad admirable, había seguido el desarrollo de las distintas pruebas, pese a disfrutarse de unos días espléndidos que convidaban también a gozar del mar y las playas de la bella capital de Cantabria.

Personalmente, pienso que el Jurado acertó. Este Concurso goza ya de una popularidad y difusión, a nivel mundial, amplísimas. Buena prueba de ello son esos ochenta y dos concursantes presentados —inscritos lo fueron 114— que, venidos de los cinco continentes, escuchó el Jurado en la prueba primera de admisión. La importancia misma del Primer Gran Premio Internacional «Paloma O'Shea», que —independientemente de la medalla de oro y las 400.000 pesetas de dotación económica, concedida por la Dirección General de Música y Teatro— lleva aparejado un recital en el Festival Internacional de Santander 1981, una actuación en Radio Nacional de España, seis recitales en España y conciertos en Juventudes Musicales, parece demandar en el ganador una serie de condiciones no sólo técnicas, que resultan imprescindibles, sino de musicalidad, de sonoridad, de arte y acento personal, que en esta ocasión, y por mayoría, no concurren en ninguno de los participantes, al menos en el nivel que los más de los juzgadores han pretendido posea el ganador de este Gran Primer Premio Internacional.

Por lo demás, y en este tipo de competiciones, el hecho de quedar desierto el primer premio viene siendo relativamente frecuente. Así ha ocurrido también



DE IZQUIERDA A DERECHA: D. JOSE A. CAMPOS, SUBDIRECTOR GENERAL DE MÚSICA; D. RAUL MORODO, RECTOR DE LA UNIVERSIDAD INTERNACIONAL MENÉNDEZ PELAYO; S. A. R. LA INFANTA DOÑA MARGARITA, Y DOÑA PALOMA O'SHEA, FUNDADORA DEL CONCURSO.

en el Concurso «Dino Ciani», recientemente celebrado en Milán.

En Santander he escuchado a muchos de los jóvenes concursantes. He podido comprobar cómo las modernas técnicas de la enseñanza pianística permiten alcanzar un dominio del instrumento que hace sólo unas décadas hubiera sido impensable; pero he comprobado también cómo parece abandonarse el cuidado de la sonoridad, esencia primera de la música. Cómo se ofrecían versiones muy notables, incluso brillantísimas, de intrincados estudios de virtuosismo y, sin embargo, muy pálidos preludios y fugas de Bach, y muy contadas sonatas en las que el concepto y la expresión musical estuvieran realmente conseguidos. Todo ello hace pensar en que quizá se está convirtiendo en un fin lo que tan sólo debe ser un medio.

EL JURADO Y ACTO INAUGURAL DEL CONCURSO

El Jurado internacional, presidido por el suizo André Marescotti, presidente de la Federación de Concursos Internacionales de Música, estuvo, además integrado por las siguientes personalidades: Serguei Dorenski, de la U. R. S. S.; Nicole Henriot, de Francia; el estadounidense Eugene List; el profesor Rudolf Macudzinski, de Checoslovaquia, y el portugués José Sequeira Costa, que con los españoles Joaquín Achúcarro, José Francisco Alonso, Federico Sopeña y Joaquín Soriano totalizaban diez miembros, ya que, por imponderables de última hora, no pudo acudir Eduardo del Pueyo.

Esta sexta convocatoria se abrió con el recuerdo de todos hacia la figura de Manuel Valcárcel Arronte, director, desde su creación, del Concurso, recientemente fallecido, a quien la presidenta fundadora, tras las palabras del director adjunto, Federico Sopeña, y las pronunciadas por el rector de la Universidad Internacional «Menéndez Pelayo», evocó con emoción y gratitud.

Seguidamente tuvo lugar el concierto inaugural, que corrió a cargo del pianista portugués y miembro del Jurado José Se-



S. A. R. LA INFANTA DOÑA MARGARITA DE BORBÓN ENTREGA EL SEGUNDO PREMIO AL PRIMER CLASIFICADO, BARRY DOUGLAS.



LOS TRES FINALISTAS, DE IZQUIERDA A DERECHA: ATANISIU DAN, FRANCESCO NICOLOSI Y BARRY DOUGLAS.

queira Costa, con un recital Chopin que incluía la *Barcarola* y las dos series de estudios *Opus 10* y *25* del compositor polaco. Comprometido recital, que resolvió el intérprete con oficio y dignidad.

LAS PRUEBAS DEL GRADO DE ADMISION

Estas pruebas tuvieron lugar en el paraninfo de La Magdalena, de la Universidad Internacional «Menéndez Pelayo», en agotadoras sesiones de mañana y tarde, hasta escuchar y puntuar a los ochenta y dos jóvenes pianistas presentes, quienes, por riguroso orden de sorteo, interpretaron sus respectivos programas, que necesariamente incluían uno de los «Preludios» y «Fugas» del *Clave bien temperado*, de Bach; un estudio de virtuosismo, de Chopin; otro de Liszt; un tercero, a elegir, entre los de Debussy, Prokofiev, Rachmaninov, Scriabin o Strawinsky, y uno o dos tiempos de una sonata importante entre las de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert.

Ya dije, al comienzo de esta crónica, cuál fue la tónica de esta prueba, que, al igual que las de segundo grado, tuvo carácter público, siendo numerosísima la concurrencia de aficionados, entre los que, junto a jóvenes entusiastas, podían verse figuras mundiales de la ciencia y el arte. Sobre el estrado, dos pianos gran cola de concierto. Uno Bösendorfer y el otro Steinway, ambos magníficos. Los concursantes, sin embargo, y por abrumadora mayoría, utilizaron el Steinway.

Tras escuchar a todos ellos, el Jurado permitió pasar a la segunda de las pruebas tan sólo a once de los participantes, entre los que, lamentablemente, no se encontraba ninguno de los españoles. Esta selección, en mi criterio y por lo que personalmente pude escuchar, fue inatacable.

LAS PRUEBAS DEL SEGUNDO GRADO

A esta fase del Concurso llegaron los siguientes: tres japonesas: Yumiko Maruyama, Michico Tsuda y Megumi Umene; dos alemanes: Johannes Bosch y Martin



LA PRESIDENTA FUNDADORA DEL CONCURSO «PALOMA O'SHEA» FELICITANDO AL PRIMER CLASIFICADO, BARRY DOUGLAS.

Doerrir; el francés Bernard d'Ascoli, el rumano Atanasiu Dan, el irlandés Barry Douglas, el sirio Zerikly Gaswan, el estadounidense Edward Newmann y el italiano Francesco Nicolosi.

Por el mismo orden con el que actuaron en la primera prueba lo hicieron en esta segunda, interpretando su programa, que necesariamente debía incluir una sonata del padre Soler, otra de Scarlatti; una obra de Chopin, Liszt, Schumann, Brahms o César Frank, a elección del candidato, y otra, también de elección, entre las de Debussy, Ravel, Mousorgsky, Prokofiev, Bartok, Strawinsky, Messiaen, Mascott, Ginastera, Luis de Pablo, E. Halffter, Tomás Marco, Xenakis, Boulez, Mompou o Stockhausen.

Estas pruebas del segundo grado, seguidas con calor y atención crecientes por el público, sirvieron para descalificar, en cuanto a los primeros puestos, a las tres pianistas japonesas, alguna en posesión ya de envidiables galardones, poseedoras de espectacular técnica, pero sin alma ni relieve. Se veía igualmente clara la descalificación del alemán Johannes Bosch y del sirio Zerikly Gaswan, quien deslució la impresión favorable anterior con un **Carnaval** schumaniano incomprensible. Se perfilaba también como seguro finalista Barry Douglas, el jovencísimo irlandés; pero en cuanto a los demás había opi-

en **Re menor**, de Mozart. Y si bien la versión más musical, ajustada y pulcra la consiguió el italiano, pianista intimista, de bello fraseo e intención, aun cuando su sonido es corto de intensidad y brillo, pienso que fue justo se valorase más la labor del primer clasificado, Barry Douglas, en Tchaikowsky, por su pianismo de mayores vuelos y amplitud de posibilidades, seguro en el ataque y flexible en el tratamiento de los volúmenes sonoros, con criterios interpretativos personales y válidos. En mi criterio, también quedó más apagada y tosca la traducción que del **Concierto** de Rachmaninov realizó el rumano respecto de los anteriores.

La Orquesta de la Radiotelevisión Española, dirigida por Odón Alonso, cumplió su difícil cometido de colaboración con los finalistas, un poco frenada por la responsabilidad de la prueba —en la que, en cierto modo, participaba— y la dificultad de ensayar el tiempo suficiente con cada uno de los solistas.

PREMIOS Y GALARDONES

En el paraninfo de Las Llamas, de la Universidad Internacional «Menéndez Pelayo», y presidido también por la infanta doña Margarita de Borbón, tuvo lugar el acto final de reparto de premios y concierto de los tres finalistas.



EL PRIMER CLASIFICADO, BARRY DOUGLAS, CON LA ORQUESTA DE LA RADIODIFUSIÓN ESPAÑOLA DIRIGIDA POR ODÓN ALONSO EN LA PRUEBA FINAL, EN LA PLAZA PORTICADA.

Los premios fueron discernidos así:

Primer Gran Premio, desierto.

Segundo premio, donación de las familias Santos y Corral, a Barry Douglas, pianista irlandés, de veinte años.

Tercer premio, donación de la viuda de Mira, para Francesco Nicolosi, pianista italiano, de veinticinco años.

Segundo tercer premio «ex aequo», donación de Soledad Díaz de Bustamante y Quijano, para Atanasiu Dan, pianista rumano, de veinticuatro años.

Cuarto premio, desierto.

Premio especial al mejor intérprete de Música española, donación de doña Sonsoles del Val, para Michico Tsuda, pianista japonesa, a quien se adjudicó también el Premio «Maxper».

Premio especial al mejor intérprete de Chopin, para el pianista francés Bernard d'Ascoli, al que se adjudicó también el Premio «Hazen».

Premio especial al mejor intérprete de Música contemporánea, de la Fundación Gulbenkian, para el pianista alemán Martin Doerrie.

Premio «Ana García de los Ríos», para la pianista japonesa Megumi Umene.

Premio «Antonio Lavin», para la pianista japonesa Yumiko Maruyama.

Premio del Conservatorio «Jesús de Monasterio», para el pianista sirio Zerikly Gaswan.

Diplomas y bolsas de viaje fueron concedidos a los pianistas Johannes Bosch y Edward Newman.

El «Memorial Eduardo Casanueva», de-

sierto, al no superar ningún español la prueba de admisión ni haber ganador del primer premio, se acumula para la próxima convocatoria.

Así terminó por esta vez el Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea», certamen modélico, que ha sabido aunar en su impecable organización al Festival Internacional de Santander y la Universidad Internacional «Menéndez Pelayo», al pueblo de Santander y a las distintas personalidades de la ciencia y del arte, a concursantes y miembros del Jurado que, por unos días, han convertido la capital de Cantabria en hogar acogedor de jóvenes pianistas de todo el mundo.

EDUARDO CASANUEVA

Valencia

LOS CONCIERTOS DE LA ORQUESTA MUNICIPAL

Cabe dentro de lo posible que cuando este número de la Revista llegue a manos del lector esté apunto de iniciarse la temporada 1980-81 de la Orquesta Municipal de Valencia. Puede que el recién contratado director titular de la misma, Benito Lauret, haya hecho alguna declaración pública en torno a su nuevo empleo. Aunque también cabe que todo se haya ido al garete y que, una vez más, nos encontremos enfrascados en una de esas ya clásicas guerras entre troyanos y griegos, resueltas entre nosotros por la vía del incordio y la improvisación.

El silencio oficial que reina en torno a la Orquesta y a su nuevo director a la hora de redactar este comentario (finales de agosto) favorece, en verdad, todo tipo de cábalas. Pero como no soy aficionado a la futurología me limitaré a hablar, en las líneas que siguen, de los últimos conciertos de la temporada 1979-80. No sin antes advertir que mi mayor deseo sería poder reseñar actuaciones brillantes o, al menos, correctas de nuestra Orquesta. Quede claro, de una vez para siempre, que el tono decididamente crítico que el lector podrá apreciar en estos comentarios no obedece a ninguna clase de fobia ni tampoco a una cierta dosis de ingenuidad o desconocimiento de la realidad. Los hechos están ahí, claros y auténticos. Todos los considerandos y relativismos con que pretendamos encubrirlos no dejan de ser eso: tapujos. Quien tenga ojos y oídos para percibir lo que está ocurriendo en la Orquesta Municipal sabrá que desde aquí no pretendemos destruir, sino todo lo contrario. Nuestro único propósito es colaborar, desde nuestra modestia, a que se resuelvan los problemas de la música en Valencia y a que esos tartufos que manejan tan sutil e irreflexivamente los hilos de la cultura en nuestra ciudad comparezcan, en definitiva, ante quien debe enjuiciar su labor: el público.

EL CONCIERTO INUTIL DE ODÓN ALONSO (21 y 23-II-80)

Este año le tocó la **Patética** a Odón Alonso. El maestro leonés, de quien se ha dicho que, como los toreros, tiene sus buenas y sus malas tardes, dio aquí la de arena. Superficialidad, falta de rigor, ausencia de imaginación: éstas fueron las notas predominantes de su actuación. El programa se inició con un vociferante **Capricho español**, de Rimsky-Korsakov, donde hubo un pugilato entre las diferentes



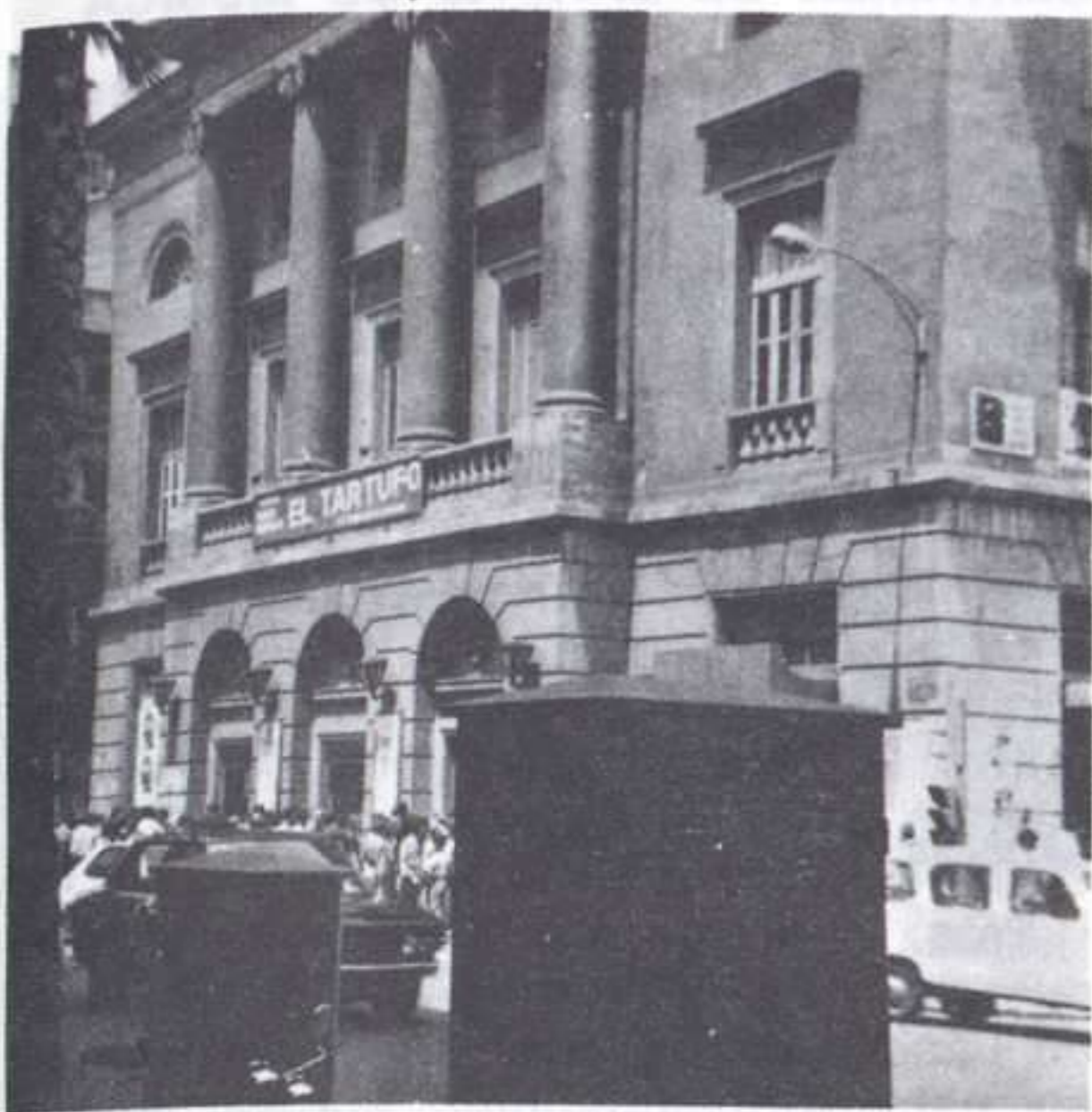
PARTICULAR EMOCIÓN EN LA ENTREGA, POR PARTE DE S. A. R. LA INFANTA DOÑA MARGARITA DE BORBÓN, DE LOS PREMIOS «CHOPIN» Y «HAZEN» AL PIANISTA INVIDENTE FRANCÉS BERNARD D'ASCOLI.

niones encontradas. El Jurado, finalmente, acordó pasasen a la prueba final tres únicos candidatos: el rumano Atanasiu Dan, el irlandés Barry Douglas y el italiano Francesco Nicolosi. Entre el público se preguntaba: ¿por qué el rumano? Y se añoraba la presencia del francés D'Ascoli, concursante invidente, sensible y con bellísimo sonido, sembrador de emociones durante todas sus intervenciones; se recordaba igualmente el poderío del americano Edward Newman o el buen hacer del alemán Doerrie con unos **Estudios sinfónicos** de gran altura.

LA PRUEBA FINAL, EN LA PLAZA PORTICADA

Esta final tuvo lugar, como una de las jornadas del Festival Internacional de Santander, en la Plaza Porticada, que presentaba el inconfundible aspecto de los grandes días. Presidió el concierto la infanta doña Margarita de Borbón, presidenta de honor del Concurso, acompañada de Paloma O'Shea, presidenta fundadora del mismo, y del subdirector general de Música. En la Plaza, muchos rostros conocidos: recuerdo a Federico Mompou, Montsalvatge, Enrique Franco y un largo etcétera.

Los tres finalistas ya citados, Atanasiu Dan, Barry Douglas y Francesco Nicolosi, interpretaron, respectiva y sucesivamente, el **Segundo concierto** de Rachmaninov, el **Primero** de Tchaikowsky y el **Número 20**,



FACHADA DEL TEATRO PRINCIPAL DE VALENCIA. NO ES EL DEL CARTEL EL ÚNICO «TARTUFO» QUE PULULA POR LOS ENTRESIJOS DE LA MÚSICA EN VALENCIA. (Foto: V.)

secciones de la plantilla orquestal para ver quién tocaba más fuerte y peor. Siguió el **Concierto en La menor para violoncello y orquesta**, de Saint-Saëns, que contó con la buena musicalidad y limpieza de sonido de Fernando Badía, quien tuvo que vérselas con un acompañamiento burdo, carente de toda delicadeza, capaz de empañar la clásica y serena belleza del «Menuetto» central y que obligó al solista a forzar la sonoridad en varios pasajes del «Allegro» final, con las lógicas destemplanzas y merma en la calidad física del instrumento, cuya bondad y equilibrio están fuera de toda duda.

Antes de seguir adelante señalaré que éste fue uno de los conciertos que mayor entusiasmo e interés concitaron entre los aficionados, multiplicándose los «bravos» y las salidas del maestro.

En la **Patética**, orquesta y director ofrecieron una buena muestra de esa manera descuidada y superficial con que de ordinario se abaratan las obras de Tchaikovsky, convirtiendo en lacrimógeno lo que de sincero pueda haber en este autor, y volviendo vacío y rudimentario el innegable esplendor instrumental que adorna sus momentos más externos. No es casualidad que ciertas obras de Tchaikovsky, y singularmente esta **Sexta sinfonía**, hayan servido como fondos musicales para espeznantes radionovelas de amor y de odio, que antaño constituían —aún no se habían inventado los «Grandes relatos»— la expresión más acabada de nuestro sentimentalismo popular. Con esa óptica folletinesca y ramplona interpretó Odón Alonso la **Sinfonía en Si menor**.

Y me pregunto: ¿qué interés podía ofrecer escuchar, una vez más, la **Patética**, cuando de antemano se sabía que nada nuevo podía decirnos en manos de Odón Alonso? ¿Por qué esta reiteración año tras año, siempre las mismas músicas y en versiones tan irrelevantes?

LAS BUENAS INTENCIONES DE VICENTE SPITERI (6 y 8-III-80)

Spiteri es un músico serio, consciente de sus posibilidades y, lo que es más importante, de sus limitaciones, cualidad ésta que confiere a sus interpretaciones un orden y un sentido lógico que, sin llegar a apasionarnos, aseguran una coherencia y un nivel de corrección general. Lo cual no es poco, sobre todo si viene después de un Odón Alonso.

Spiteri contó con la colaboración del llamado Trío de Madrid (integrado por Pedro León, Pedro Corostola y Joaquín Soriano) para el **Triple concierto en Do mayor**, op. 56, de Beethoven. Es conocida la

calidad intrínseca de estos solistas, que habitualmente desempeñan misiones concertísticas de altura y a un nivel más que digno. Por ello su actuación con la Municipal resultó más bien decepcionante: menudearon los desajustes, hubo más de un gazapo y, en general, reinó una sensación de permanente inseguridad. Lo mejor fue el «Largo», en el cual los tres solistas hicieron justicia a su fama al recrear, con fraseo y «legato» de indiscutible calidad, la bellísima cantilena beethoveniana. La Orquesta, aunque dura y con poco empaque, no llegó a los excesos gritadores de otras ocasiones.

La **Primera sinfonía** de Brahms recibió por parte de Spiteri un enfoque clásico, macizo, como una gran moile arquitectónica que se elevase bajo un firmamento eternamente nebuloso: una mansión confortable, sólida..., pero sin vida. Toda la enorme lucha interna que sacude la partitura, desde el sombrío y trágico «Sostenuto» inicial hasta la gloriosa «stretta» que inunda de luz el enorme fresco sonoro del «Allegro non troppo», pasando por el «Andante», todo ello quedó inédito en la versión que comentamos. Y no es que Spiteri descuidase en ningún momento el pulso de la obra, que él ordenó, en buena lógica, como una progresión positiva en busca de una dinámica que compensase la falta de contenido agógico. Pero la orquesta, una vez más, incurrió en desajustes y errores garrafales, que hicieron inviable todo intento de interpretación musical. La reacción del público fue muy calurosa al término de la sinfonía brahmsiana.

EDUARDO CIFRE: DESPUES DEL SILENCIO, LOS SALMOS (15 y 17-V-80)

Transcurrieron dos largos meses sin que la Orquesta Municipal compareciese ante su público del Teatro Principal. Los encargados del local alegaron que era imposible simultanear los conciertos orquestales con el tipo de espectáculos teatrales que se ofrecían por aquel entonces en nuestro primer escenario, dado lo complicado de los montajes, y así los melómanos nos vimos privados de la actuación de una orquesta **que pagan todos los ciudadanos**.

Como todo hay que decirlo, no puedo silenciar el hecho de que aquéllos fueron dos meses casi dorados para nuestro público, puesto que tuvimos la ocasión de presenciar espectáculos de la categoría de **Flowers**, que nos hicieron pensar que, por una vez, vivíamos en Europa y en 1980...

Entretanto cundían los rumores en torno a la dimisión del director de la Orquesta Municipal, José María Cervera Collado. Hubo la ya clásica traca de unas declaraciones a la prensa, con su carga de desencanto y desilusión; la estampida final y, después, el silencio.

A finales de abril se supo que el nuevo director contratado sería Benito Lauret, hasta hacía poco director de la Sinfónica de Oviedo. De cómo se llegó a esta designación, de cuáles fueron los fundamentos en que se basó el acuerdo para conceder a Lauret la titularidad, nada se sabe. Son enigmas más insondables que los de la esfinge de Tebas. Y aquí, por ahora, no tenemos a ningún Edipo capaz de descifrarlos.

El ciclo de conciertos se reanudó, pues, con un programa muy extenso, encomendado a Eduardo Cifré, director del Orfeón Universitario. En la primera parte, la segunda «suite» de **Antiguas danzas y arias**, de Respighi, interpretada con tacto y ganas de agradar por parte de Cifré, que se esforzó en alcanzar una relativa claridad de planos sonoros, dentro de una visión modesta y escasamente personal de la obra. Siguió la primera audición de los

Psalmi XXII y CXVI, de Ernesto Halffter, auténtico mamotreto sinfónico-coral, muy en la línea pantanosa y obsoleta que preside las últimas creaciones del discípulo predilecto de Falla. El Orfeón Universitario cantó con entrega y entusiasmo, como lo hace siempre, supliendo así las patentes deficiencias que acusan varias cuerdas y el considerable deterioro sufrido por alguno de sus elementos más veteranos. El cuarteto de solistas, muy discretito: Julio Catania, el de mayor entidad vocal, acusa su irrecuperable declive; Juan Porrás, temblón y romo; las sopranos, María José Martínez —de escaso atractivo— y María Angeles Peters —inaudible—. La orquesta, martilleante.

En la segunda parte del concierto Cifré dirigió dos piezas de Debussy y Ravel: **Petite suite** y **Bolero**. Muy discutible **En bateau**, de la colección debussyniana, por el exagerado y casi ridículo «rallentando» que presidió la pieza. La endeblez del **Ballet** —¡música digna del peor Delibes!— quedó plenamente subrayada. En cuanto al **Bolero**, está claro que una pieza maestra como esta escapa a las posibilidades de la Orquesta y de Cifré. No hubo aquí la sensación de ese poderoso «crescendo» que anima de principio a fin las diversas secciones de la partitura, ofreciendo un todo armónico y rítmico, unificador de la infinita sucesión de variaciones instrumentales. Asistimos, en cambio, a una penosa y fallida tentativa de fusionar los diferentes episodios —¡cuántos despropósitos escuchamos a los solistas!—, sin la necesaria perspectiva global que garantizase la consecución de esa unidad dentro de la variedad. Un error muy lamentable, desde luego.

Al finalizar el **Bolero** se produjo en cierto sector del público una reacción de entusiasmo a todas luces injustificada, y que más bien pareció obedecer al deseo de exaltar la ejecutoria personal de Cifré y su decidida vocación orfeonística que a los méritos contraídos en el curso del concierto.

JUAN-VICENTE MAS QUILES: EL CONCIERTO QUE NO DEBIO CELEBRARSE (19 y 21-VI-80)

El comentarista debe confesar que sintió vergüenza ajena al escuchar la incalificable actuación de la Orquesta Municipal en el Ciclo de Opera, que vino a sustituir al fallido X Festival de la AVAO. La Orquesta batió su propio «record» de incompetencia, y lo escuchado la noche del 9 de junio de 1980, al terminar el último acto de **Carmen**, pertenece al dominio de las pesadillas. Es inadmisibles que unos músicos que han estudiado en el Conservatorio lleguen a tales extremos. Remito al lector al último número de la Revista, donde Blas Cortés analizó aquella monstruosidad.

El último concierto de la temporada no debió nunca celebrarse. Al menos, un músico de la seriedad de Juan-Vicente Mas Quiles —experto director de Bandas militares— no debió haber aceptado aquella encerrona. La Orquesta, desmandada, fuera de todo control, hizo caso omiso de sus indicaciones —que, en verdad, fueron pocas; bastante trabajo tenía con la partitura...—. Aquello clamaba al cielo, y el que suscribe deseó en más de un momento que algún cataclismo detuviese el curso infernal del concierto.

En la primera parte del programa se escucharon dos obras de repertorio: la **Noche en el Monte Pelado**, de Mussorgsky, y las «Danzas polovtsianas» de **El Príncipe Igor**, de Borodin. Totalmente irreconocibles.

Programar la **Quinta sinfonía** de Proko-

Siglo	Compositor	Número de obras interpretadas
XVII	Cabanilles	1
XVIII	Gluck	1
	Mozart	1
	Haydn	1
XIX	Beethoven	3
	Rossini	1
	Mendelssohn (1)	1
	Berlioz (2)	2
	Brahms	1
	Wagner	2
	Tchaikovsky	4
	Dvorak	1
	Grieg	1
	Saint-Saëns	1
	J. Strauss II	2
	Rimsky-Korsakov	1
	Borodin	1
	Mussorgsky	1
XX (nacidos antes de 1890)	Scriabin (1)	1
	Ravel	1
	Debussy	1
	Respighi	1
	Falla	1
	Turina	1
	Granados	1
López-Chavarri	1	
(Nacidos entre 1890 y 1914)	Prokofiev	2
	Poulenc	1
	E. Halffter (3)	3
(Nacidos después de 1914)	Salvador	1
	García Abril (3)	3
	Llácer Pla (4)	1
	Tamarit Fayos (5)	1
	Hannikainen (4)	1
TOTAL DE OBRAS INTERPRETADAS		47
TOTAL DE OBRAS EN PRIMERA AUDICION		10

- (1) Primera audición.
- (2) Una primera audición.
- (3) Dos primeras audiciones.
- (4) Estreno en España.
- (5) Estreno mundial.

fierv supuso un acto de valor casi suicida. La enorme y compleja partitura naufragó sin remisión en un mar de tedio, somnolencia y desgana. La triste caricatura que nos ofrecieron nuestros músicos hace imprescindible una rehabilitación de esta obra, auténtico canto a la libertad del espíritu humano, aquí irreconocible.

El público, aburrido, aplaudió de manera rutinaria y fría aquella ceremonia de la confusión con que se clausuraba la temporada 1979-80 de la Orquesta Municipal de Valencia.

BALANCE DE LA TEMPORADA 1979-80

Triste balance, pues, el que arroja esta temporada de nuestra Orquesta. Un ciclo exiguo en cuanto a número de actuaciones y flaco desde un punto de vista cualitativo.

Pero es mejor que hablen las cifras. Por ello, este comentario se cierra con tres cuadros que sintetizan, con el frío realismo de las estadísticas, lo que ha

CUADRO II

Director	Número de programas dirigidos en 1979/80
Odón Alonso	1
Mladen Basic	1
Jacques Bodmer	1
Octav Calleya	1
José M.ª Cervera Collado (1)	2
Eduardo Cifré	1
Antón García Abril	1
Enrique García Asensio	1
Ernesto Halffter	1
Benito Lauret	1
Juan Vicente Mas Quiles	1
Pedro Pirfano	1
Vicente Spiteri	1
TOTAL DE DIRECTORES	13
TOTAL DE PROGRAMAS	14

(1) Incluye el de Navidad.

sido la pasada temporada de la Orquesta Municipal. Que cada cual saque sus propias conclusiones.

GONZALO BADENES MASO

CUADRO III

Solistas instrumentales	Solistas vocales	Otros
Piano: Joaquín Achúcarro. Luis Galve. Perfecto García Chornet. A. M. Hannikainen. Carmen Pérez Blanquer.	Colette Herzog. María J. Martínez. María A. Peters. Juan Porras. Julio Catania.	Orfeón Universitario de Valencia.
Violoncelo: Fernando Badía.		
Guitarra: Ernesto Bitteti.		
Varios: Trío de Madrid.		

CERTAMEN DE BANDAS DE MUSICA

Durante cuatro audiciones, celebradas en el lugar tradicional de la Plaza de Toros, tuvo lugar, en los días 14, 15, 16 y 17 de julio, el Certamen de Bandas de Música, que tanto arraigo tiene en esta región. Y no sólo entre los partidarios de las Bandas, sino también entre los muchos aficionados que acuden año tras año a presenciar este festejo musical. Y entre éstos habría que destacar una nutrida representación de editores, directores y músicos holandeses que, conocedores de la valía de nuestras agrupaciones, acuden también a Valencia en estos días de Certamen.

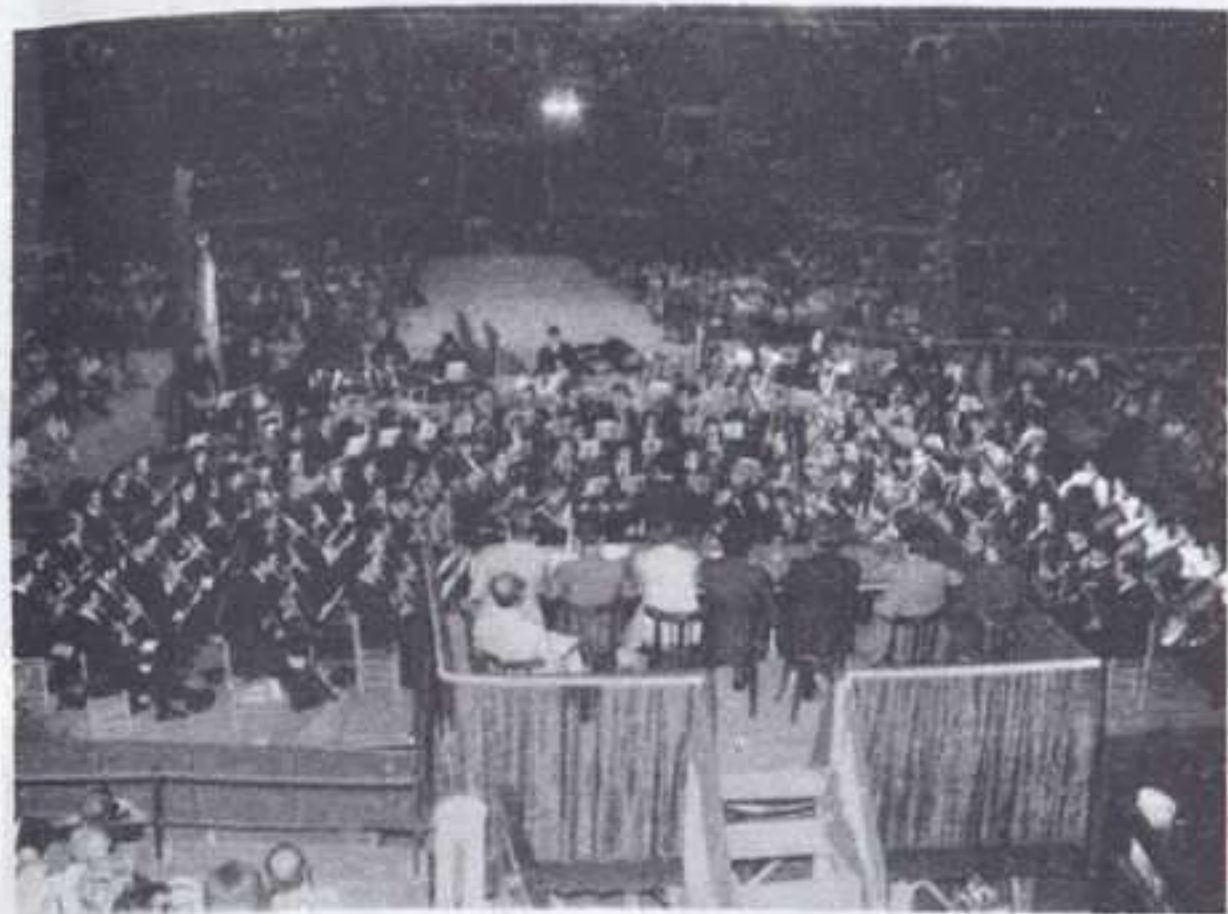
Este, junto con otros varios, es un dato que avala mi opinión de que el Certamen de Bandas de Valencia es un festival que no está suficientemente aprovechado, y que con una visión más amplia e ideas nuevas podría convertirse en uno de los más importantes de los que se celebran en Europa.

La concurrencia de Bandas fue tan numerosa (27 agrupaciones) que la concejalía de Ferias y Fiestas del Ayuntamiento de Valencia, que incluye el Certamen en el programa de la Feria de Julio, tuvo que dedicar las cuatro audiciones indicadas más arriba para la celebración del concurso.

Como es costumbre, en la primera de ellas tomaron parte las ocho Bandas inscritas en la Sección segunda (máximo de 55 plazas). Todas ellas interpretaron como obra obligada **Royce Hall Suite**, de Healey Willan, y a continuación la de libre elección. Por el orden previamente establecido actuaron:

1. Sociedad Musical «La Paz», de Siete Aguas. Director, Francisco Carreño. Obra libre, **Diego de Acevedo**, de Asíns Arbó.
 2. Unión Musical Polñanense, de Poliña del Júcar. Director, Juan G. Gómez. Obra libre, **La patria chica**, de Chapí.
 4. Unión Musical Utielana, de Utiel. Director, Miguel Gorrea. Obra libre, **London Suite**, de Coates.
 5. La Artística Manisense, de Manises. Director, José M. Micó. Obra libre, **Music for a movie picture**, de Vlák.
 6. Sociedad Musical «La Artística», de Sollana. Director, Juan Bautista Rovira. Obra libre, **France**, de Buot.
 7. Sociedad Instructivo Musical «La Primitiva», de Alborache. Director, Segismundo Hurtado. Obra libre, **Guillermo Tell**, de Rossini.
 8. Ateneo Musical Cultural, de Albalat de la Ribera. Director, José Vicente Grannell. Obra libre, **Cap Kennedy**, de Lancen.
- En la segunda noche —todas las audiciones dieron comienzo a las veintiuna horas— sólo intervinieron ocho Bandas, correspondientes a la Sección primera (había inscritas once), y a las que se les había impuesto **Laude**, de Hanson, como obra obligada. Actuaron las siguientes agrupaciones, que habían elegido como obra libre la que a cada una de ellas se indica:

1. Casino Musical, de Godella. Director, Vicente Vivó. **London Suite**, de Coates.
2. Sociedad Banda Unión Musical, de Alberique. Director, Emilio Mínguez. **Ma-zepa**, de Liszt.
3. Unión Alacuasense Musical, de Alacuás. Director, Amadeo Mateu. **Rienzi**, de Wagner.
4. Sociedad Artístico Musical «La Nueva», de Játiva. Director, Francisco Baixauli. **La Walkyria**, fantasía, de Wagner.
5. Agrupación Musical «La Lírica», de Silla. Director, Francisco R. Forés. **Cap Kennedy**, de Lancen.
6. La Primitiva, de Paiporta. Director, Vicente Prats. **Cap Kennedy**, de Lancen.



CENTRO INSTRUCTIVO MUSICAL «LA ARMONICA», BUÑOL (VALENCIA), PRIMER PREMIO EN LA SECCIÓN ESPECIAL «A». (CERTAMEN FERIA DE JULIO DE VALENCIA, 1980.)

7. «La Primitiva Setabense», de Játiva. Director, Ramón Ramírez. «Suite» en La, de Julio Gómez. (Tiempos: «Preludio» y «Danza final».)

8. Lira Carcagentina, de Carcagente. Director, Manuel Enguñanos. Cuarto tiempo de la **Quinta sinfonía** de Shostakovich.

La tercera audición dio lugar a la actuación de las tres restantes Bandas de la Sección primera y a las inscritas en la Sección especial «B». Las primeras tras ejecutar la obra impuesta correspondiente a su categoría (máximo de 75 plazas), interpretaron la seleccionada por ellas. Fueron:

9. Sociedad Juventud Musical, de Faura. Director, Joaquín Mechó. **1812**, obertura, de Tschaikowsky.

10. Sociedad Musical «La Entusiasta», de Benifairó de Valldigna. Director, Francisco Moral. Cuarto tiempo de la **Quinta sinfonía** de Tchaikowsky.

11. Unión Musical, de Sueca. Director, Nicanor Sanz. **La Gran Pascua rusa**, de Rimsky-Korsakov.

Para la Sección especial «B» (Bandas con un máximo de 85 plazas) se había

impuesto **Beatriz y Benedicto**, de Berlioz, única obra obligada transcrita para Banda, puesto que las demás son originales, y tomaron parte las siguientes:

1. Sociedad Instructiva «Unión Artístico Musical», de Tabernes de Valldigna. Director, Eduardo Arnau. Tercero y cuarto tiempos de la **XI sinfonía** de Shostakovich.

2. Unión Musical, de Torrente. Director, Enrique Andreu. Cuarto tiempo de la **Primera sinfonía** de Mahler.

3. Sociedad Artístico Musical, de Picasset. Director, José Onofre Díez. Primer tiempo de la **Cuarta sinfonía** de Tschaikowsky.

En la cuarta y última audición se presentaron las cinco Bandas inscritas en la Sección especial «A», máximo de 115 plazas, que fueron las que seguidamente se relacionan, con indicación de la obra libre, siendo de obligada interpretación **Propagula**, de Linn.

1. Ateneo Musical, de Cullera. Director, Francisco Fort. Cuarto tiempo de la **Primera sinfonía** de Mahler.

2. Sociedad Musical Instructiva «Santa Cecilia», de Cullera. Director, Luis Sanjaime, **Ala y Lolly**, «suite», de Prokofiev.

3. Centro Instructivo Musical «La Armonica», de Buñol. Director, Francisco Tamarit. **Hary Janos**, «suite», de Kodaly.

4. Sociedad Musical «La Artística», de Buñol. Director, Ramón Herrero. **Taras Bulba**, de Janacek.

5. Sociedad Musical, de Alcira. Director, Francisco Hernández. **Sinfonía número 3, en Do menor**, de Saint-Saëns.

Para adjudicar los respectivos premios se formaron dos Jurados: el primero estuvo compuesto por Manuel Galduf Verdeguer, Miguel Asíns Arbó y Luis Blanes Arqués, y el segundo lo fue por Vicente Spiteri, Alejandro Fernández Sastre y Ramón Barce, estando ambos presididos por el concejal de Ferias y Fiestas, Enrique Real. Asimismo acompañaba al Tribunal un representante de la Federación Regio-

nal de Sociedades Musicales, colaboradora con el Ayuntamiento en el desarrollo del Certamen.

El primer Jurado tuvo a su cargo la calificación de las Bandas correspondientes a las Secciones segunda, primera y Especial «B», y el fallo emitido fue: Primer premio: «La Artística», de Manises. Unión Musical Utielana» y Ateneo Musical Cultural, de Albalat de la Ribera, obtuvieron el segundo premio, al conseguir la misma puntuación, y el tercer premio correspondió a la Sociedad Musical «La Paz», de Siete Aguas. Todas ellas de la Sección segunda.

En la Sección primera resultaron premiadas estas tres Bandas: primer premio, «Lira Carcagentina»; segundo premio, «La Primitiva», de Játiva, y tercero, «La Lírica», de Silla.

En la Especial «B» el primero fue para la Unión Artístico Musical, de Tabernes de Valldigna; el segundo, para la Unión Musical, de Torrente, y el tercero, para la Sociedad Artístico Musical, de Picasset.

El segundo Jurado juzgó la actuación de las Bandas de la Sección especial «A», y concedió los premios por este orden: primero, «La Armonica», de Buñol; segundo, «Santa Cecilia», de Cullera, y tercero, Ateneo Musical, de Cullera.

Para dar fin a esta nota informativa añadiré que si bien en todas las audiciones hubo una buena entrada, en la última la afluencia de público fue mayor, pues siempre estas Bandas arrastran gran número de seguidores.

Finalizó, como es tradicional, este Certamen 1980 con la actuación de la Banda Municipal de Valencia, dirigida por su titular, el maestro Ferriz, interpretando **El caballero de la rosa**, de Strauss. Esta Banda había desfilado con sus componentes descubiertos y con un lazo negro en su bandera como homenaje y en memoria del recién fallecido, el ilustre músico valenciano José Iturbi.—**JUAN VICENTE MAS QUILES.**

FESTIVAL DE PRADES 1980

Cuando Pablo Casals, en 1950, tomó su violoncelo, que había enmudecido durante años, para la conmemoración del bicentenario de la muerte de J. S. Bach, empezaba la serie de los Festivales de Prades, que continúan. Entonces fueron dos, en Francia, los Festivales de Música: Besanzón y el de nuestro maestro. Hoy en día existen más de doscientos, y los más importantes son los de Besanzón y de Prades. Este último nos interesa por ser legado de nuestro inolvidable violoncelista.

El de este año tuvo lugar del 28 de julio al 13 de agosto: fue el vigésimo noveno, y de él comentaremos los conciertos de más relieve de la serie de trece que formaban el programa. Los ejecutantes: jóvenes, al comienzo de sus carreras, unos; maestros consagrados, otros. Hubo cambios de programa importantes: por causa de enfermedad de Krivine, violín, y de Pludermacher, piano, el trío inicial fue sustituido por el dúo Mischa Maisky, violoncelo, y Rabinovitch, piano.

CONCIERTO DEL 28 DE JULIO

● Maisky, en homenaje a la memoria de Pablo Casals, interpretó admirablemente la **Primera «suite» en Sol mayor, para vio-**

loncelo solo, de J. S. Bach (como lo hacía el fundador). En los primeros compases Maisky había conquistado a los asistentes: Maisky es de los a quien Lamoureux diría: «Vous êtes un élu», como le dijo a Casals al final del siglo pasado.

Rabinovitch se unió al violoncelista para la interpretación de la **Sonata «Arpeggione»**, de Schubert; los dos intérpretes dieron los contrastes de luces y sombras propios de la composición, inspirada en danzas populares, en las que se mezclan la gracia, los caprichos, los sueños...

La segunda parte fue consagrada a Robert Schumann con las **Cinco piezas al estilo popular, op. 102**, seguidas por la **Fantasiestücke, op. 73**. Maisky y Rabinovitch supieron imponerse por la clara articulación de los planos, en una firme ejecución, en un fraseado refinado.

La **Sonata en Re menor**, de Debussy, terminaba este concierto.

Subrayamos que los dos jóvenes se encontraban juntos por azar, que el concierto fue casi improvisado y que por primera vez participaban en el Festival de Prades, lo que añade mérito a su actuación.

● En el concierto del 8 de agosto, Henryk Szeryng, maestro indiscutible, teniendo por compañero al pianista Dalton Balwin



CONCIERTO DEL 28 DE JULIO. MISCHA MAISKY MOMENTOS ANTES DE COMENZAR EL CONCIERTO.

99'99% de precisión



El equipo VIETA SISTEMA 3000, es un modelo de precisión y equilibrio entre sus componentes, para que usted se acerque a la realidad del sonido vivo a partir de disco, cassette o radio.

Este es su atractivo: experimentar la serena belleza de un divertimento de Mozart y la vibrante tensión del más actual conjunto de música pop. Este resultado es una cuestión de tecnología. Y en VIETA somos auténticos especialistas en Alta Fidelidad.

Su presencia no es el único atractivo del SISTEMA 3000. El precio, por ejemplo, es más que razonable. Además de la versión que ilustra este texto existen otras dos (sólo con el sintonizador o bien sólo con el cassette) que suponen un desembolso menor sin afectar el resultado final de la reproducción que es su aspecto más importante.

Oigalo en su distribuidor VIETA y pregúntele el precio. El SISTEMA 3000 es una excelente solución para quien sabe exigir Alta Fidelidad.

RINCON DEL TECNICO

SHURE M95EJ
Cápsula magnética, aguja elíptica.
Alta Habilidad de Lectura
VIETA G. 800
Giradiscos manual, tracción directa.
Brazo en "S"
VIETA A. 3035
Amplificador de 40/40 W RMS
(20 - 20.000 Hz, 8 ohm)

VIETA B. 4212
Pantalla acústica: 10", 3", 1"
Con dos controles de nivel
VIETA RC. 5000
"Cassette deck", con DOLBY
VIETA S. 3033G
Sintonizador AM-FM estéreo
Sensibilidad FM: 1'9 microvolt
Este equipo incluye el mueble HM-50 y los pies PP-03 para las pantallas acústicas.

VIETA

VIETA AUDIO ELECTRONICA S.A.

Bolivia, 239 BARCELONA-20

Deseo recibir más información del equipo VIETA SISTEMA 3000

D.
Domicilio
Población DP
Provincia



CONCIERTO DEL 8 DE AGOSTO. EL VIRTUOSO HENRYK SZERYNG CON SUS AMIGOS DE BARCELONA VENIDOS PARA ESCUCHARLE. A SU DERECHA, JOSE MARIA ALPISTE, PRIMER VIOLIN DE LA ORQUESTA CIUTAT DE BARCELONA. A LA IZQUIERDA, ERNESTO XANCO, VIOLONCELISTA, DISCIPULO DE PABLO CASALS Y DIRECTOR DE ORQUESTA.



CONCIERTO DEL 11 DE AGOSTO. FRANÇOIS DUCHABLE SALUDANDO AL AUDITORIO AL TERMINAR EL RECITAL.



ALICIA DE LARROCHA CONCENTRANDOSE ANTES DE DAR SU RECITAL.

(que participaba por primera vez en nuestro Festival), desarrollaron el programa del concierto con la más alta calidad musical.

El «Scherzo» en Do menor (**Sonatensatz**, de Brahms) fue en esta ocasión un canto de gran belleza.

La «Partita» número 3, en Si mayor, para violín solo, BW V 1006, de J. S. Bach, fue interpretada con matices de gran suavidad, que le dieron extraordinaria esplendidez. Por la agilidad del fraseo, los rigores, las luchas, los ensueños, la fuerza, J. S. Bach, que fue violinista, demostró que conocía a fondo la técnica de este instrumento. Y Henryk Szeryng hizo vibrar en su violín todos los efectos deseados.

La **Sonata en Re menor, op. 101**, del mismo compositor, Szeryng y Balwin la dieron en manera declamatoria.

Bien distinta fue la **Sonata** de Manuel María Ponce, compositor español-mexicano, dedicada a Henryk Szeryng, dada en primera audición. Se apoya en el agudo de la prima («chanterelle»), ofreciendo muchos contrastes; se distinguen un admirable «Adagio», y al llegar a su término, un «Prestísimo» espectacular.

Con **Le Printemps**, de Darius Milhaud, obra fresca de aficionado, hubo unos instantes de calma antes de pasar al **Notturmo e Tarantela**, del compositor polonés Karol Szymanowski, autor que no puede decirse haya creado alguna obra típica. A notar los curiosos efectos del fin del «Notturmo».

● El concierto del 11 de agosto, confiado a François Duchable, fue un magnífico recital pianístico, en el que el joven pianista (veintiocho años) desarrolló su programa como auténtico maestro.

La primera parte fue dedicada a Chopin y permitió al intérprete ofrecernos su visión del romanticismo en ejecución enérgica y sobriedad modélica.

En la **Sonata en Si bemol menor, op. 35**, dicha **Fúnebre**, sus acentos trágicos, seguidos de serenidad y de dulzura, eran esplendor para el oído.

Hacia tiempo que bajo la bóveda de la Abacial de Sant Miquel de Cuixá no habían resonado sonidos de tal calidad.

El **Nocturno 137, op. 48, número 1**, de los más bellos de Chopin, nos inundó de dulzura infinita.

La **Polonesa, op. 44, en Fa sostenido menor**, nos describió un amor trágico, de carácter patriótico.

La segunda parte empezó con una improvisación, poco conocida, de Schubert: la «Número 2 D496» del **Klavierstücke**, que mostraba otro aspecto del talento de Duchable.

Para terminar siguieron los **Cuadros de una exposición**, de M. P. Moussorgsky. Duchable interpretó esta composición con la diversidad de recursos expresivos que ella exige.

El público, con sus vivos y reiterados aplausos, obtuvo dos «bises»: **Etude**, de Scriabine, y un **Intermezzo**, de Schumann.

Con esta actuación Duchable nos demostró que se inscribe en el grupo de grandes artistas.

CONCIERTO DEL 13 DE AGOSTO 1980 Triunfo para Alicia de Larrocha

Claudio Arrau notificó cuarenta y ocho horas antes de su anunciado concierto su imposibilidad de venir, pero tuvimos la suerte de que se encontraba en Barcelona la gran pianista catalana Alicia de Larrocha, quien aceptó cerrar el Festival Pau Casals. Ella, que participó en los de Puerto Rico bajo la dirección del gran maestro, venía por primera vez a Prades.

El cambio nos trajo un recital compuesto de obras españolas. Así, resonaron los acentos de las sonatas en **Fa sostenido**

mayor y en **Re mayor**, las dos del Padre Antonio Soler, a las que sucedían **Aragonesa, Cubana, Montañesa, Andaluza** y la **Fantasia «Bética»**, de Manuel de Falla; **Goyescas**: «Requiebros», «Quejas», «La Maja y el Ruiseñor» y «El Pelele», de Enrique Granados, seguidas de tres partes de **Iberia**: «El Albaicín», «Rondeña» y «Triana», de Albéniz... El público estaba «electrizado» por la riqueza de nuestra artista en los matices, la fuerza, la suavidad, el sentimiento que se desprendía de esta música que nos arrebató hacia un mundo de ensueño... Alicia de Larrocha asombró al auditorio con la agilidad y destreza de sus manos, haciendo brotar del teclado acentos inimitables.

Al terminar, el auditorio estalló, como un trueno, en frenéticos aplausos, a los que la excelente artista correspondió con dos «bises».

El segundo bis, que terminó el acto, fue la «Danza del fuego», de **El amor brujo**, de Manuel de Falla.

Muchas gracias, Alicia de Larrocha, por tantas bellezas ofrecidas por usted en este Festival Pau Casals, de Prades.—
S. y F. MIRO.

FE DE ERRATAS

En la respuesta de nuestro colaborador Alfredo Orozco a la consulta formulada por don José María Rabanal Herrera, publicada en la sección de «Cartas» de nuestro número anterior, y referida al empleo del amplificador MAD 3020, se decía que sus 2 x 10 watos eran más que suficientes para excitar satisfactoriamente las cajas Chartwell. Hemos de aclarar que el «wataje» correcto no es 2 x 10, sino 2 x 20.

POLCAR 1981

CATALOGO GENERAL ESPAÑOL DE DISCOS, «CASSETTES» Y CARTUCHOS DE

MUSICA CLASICA

P. V. P.: 700 ptas.

RESERVE HOY MISMO SU EJEMPLAR. EDICION LIMITADA

MUSICA OTRA

Por LLORENÇ BARBER

ENSEMS 80

SEGUNDOS ACTOS DE MUSICA ALTERNATIVA EN VALENCIA

Dentro de lo muy poco que sobre música viva se escribe y se discute en nuestro país, se ha repetido demasiadas veces el indudable papel de ruptura que tomó la generación de compositores que hoy rondan sus cincuenta años de vida. Pero es ya hora de decir (han pasado veinte años desde sus primeras apariciones públicas) que esta misma generación protagoniza desde hace tiempo (amén de un acaparamiento, desigual, del ridículo «mercado» de música pretendidamente vanguardista) un manierismo de sí mismo tal, que ha generado un cansancio y desinterés explicable por una música ya demasiado convencional y (por qué no decirlo) algo coprofágica.

La falta de interés, o mejor, el boicot del «establishment» por posturas disidentes como las sustentadas aquí hace años por ZAJ (ha habido entre nosotros muy pocas posturas disidentes) yugularon disparidades y engendraron un monolitismo sonoro, que es hoy tanto más peligroso cuanto busca perpetuarse con castrantes paternalismos.

Los «Actos de música alternativa» de Valencia (ENSEMS), tras el análisis del «statu quo» que supuso su primera edición del año pasado, y en la que Ramón Barce, Juan Hidalgo, C. Cruz de Castro o Carles Santos tuvieron un importante papel junto a los nuevos (Grup Actum, Taller de Música Mundana), ha encontrado este año, creo, su verdadera razón de ser: juntar («ensems»), sumar disidencias, escarbar en los márgenes y en lo inhabitual.

Que nadie vea en el ENSEMS un intento de suplantación, no es cuestión de «a rey muerto, rey puesto», no subyace ninguna idea bélica en la propuesta de un festival de música otra, sino tan sólo (y ya es mucho) la respuesta a una necesidad que muchos músicos hoy, ante los 80, sienten: hay otras maneras de relacionarse con «lo sonoro», distintas, y puede que contrapuestas, a las habituales (creador, parti(tor)tura, instrumento convencional, público, etcétera). Y estas músicas, muy pretenciosas por otro lado, necesitan de una plataforma para presentarse. Este es el papel de los ENSEMS. Lo que ello puede generar, NO es harina de otro costal.

Ha contado el ENSEMS de este año con una ayuda adicional inestimable: la presencia y el aliciente de cuatro artistas neoyorquinos, que han alternado sus propuestas con las españolas, marcando las diferencias, y poniendo bien a las claras el nivel de exigencia y responsabilidad de nuestras aportaciones.

En unas circunstancias como las nuestras, donde los encuentros de cualquier



ACTUACION DEL «TALLER DE MUSICA MUNDANA».
(Foto: Paloma Sánchez.)

índole son tan raros y distantes (para valorar con exactitud qué supone crear y sostener los ENSEMS no hay que olvidar nunca este panorama, bastante anodino, en que nuestra música vegeta, y cuyo precedente inmediato más importante, los Encuentros de Pamplona, quedan muy lejos), nos sentimos verdaderamente afortunados de tener por compañeros a un Philip Corner, cálido y expresivo, aun en sus propuestas musicales más «elementales» y severas. A toda una Alison Knowles (la mejor colaboradora, desde hace muchos años, de John Cage), con sus músicas limpias, acompañadas de mínimos objetos encontrados; de gestos/acciones usuales y de imágenes plásticas originales.

A Bárbara Held, flautista sin límites, quien nos mostró las últimas músicas de USA y de Carles Santos. O a un Charlie Morrow inolvidable, personal y exótico, quien consiguió la comunicación máxima con un público de por sí muy receptivo.

Es de justicia agradecer desde aquí el empeño de unos artistas que, aun sabiendo que nada iban a percibir por su trabajo (100.000 pesetas repartidas entre 28 intérpretes, venidos de cinco ciudades distintas, apenas dan para gasolina), apoyaban un proyecto que, no deseado (se nos negaba desde un local adecuado hasta un simple piano normal), tuvo sal y pimienta para dar y vender. Tengamos presente que algunos de estos compañeros llevan sobre sus hombros varias decenas de años (es el caso de P. Corner y A. Knowles) pisando los más diversos escenarios del mundo.

Doce horas de música dan mucho de sí, pero, no obstante, parecieron pocas a un público y a unos intérpretes que caldearon el espacio a base de crear un campo de preguntas y respuestas emotivas y/o conceptuales. Un campo que no fue simplemente ocupado, sino danzado una y mil veces por músicas «sin moqueta», y que devinieron en un frenesí final, al que nadie fue ajeno: todos vivimos con vértigo tan culminante momento.

TESTIMONIO DE UN PARTICIPANTE

Por CHARLIE MORROW

Viernes, 23 de mayo de 1980. Teatro del departamento de Filología de la Universidad de Valencia. El ENSEMS 80' comienza su incierta aventura en un anfiteatro de asientos de madera que bordean un escenario rebosante de «grafitis» políticos. Este segundo ENSEMS ha sido organizado, como el anterior, por el compositor valenciano, afincado en Madrid, Llorenç Barber, con la ayuda de sus amigos del grupo Actum. Músicos, «performers» y gente de danza han llegado a Valencia desde Madrid, Barcelona, Mallorca, Castellón o New York.

El festival arranca, avanzada la mañana, con éxito y gran precisión al interpretar Philip Corner (New York) su composición **Gamelan on-off** (el Gamelan es la orquesta típica de Balí, Java, etc., formada por gongs afinados, xilófonos, parches y flautas. Hoy en día están surgiendo en ambas costas de Norteamérica Gamelans tradicionales y no tradicionales). La

«The magic sound»

LOWREY

1— Un órgano LOWREY es un nuevo modo de vivir. Es una inversión en usted mismo. La posibilidad de hacer realidad el sueño de su vida: INTERPRETAR PERSONALMENTE SU MUSICA PREFERIDA.

2— Un agradable pasatiempo que une a toda la familia. Desde el más pequeño, todos pueden participar en el festival LOWREY. Tóquelo hoy, gócelo toda la vida.

3— Todos los modelos LOWREY llevan incorporado el sistema exclusivo MAGIC GENIE CHORDS, que permite tocar 48 acordes a un solo dedo, con memoria, con la mayor variedad de acompañamientos, cuerdas, arpeggios, contrabajos...

4— El dispositivo de acompañamiento rítmico, constituye el más reciente y sofisticado perfeccionamiento que sólo LOWREY le puede ofrecer. Podrá escoger entre 17 ritmos, metrónomo e introducir batería, simultáneamente, de acuerdo con la música que desee interpretar.

5— Con el AOC —computador automático— podrá obtener efectos musicales que antes jamás hubiesen sido posibles. Gracias al AOC, el principiante toca, desde el primer día, como un profesional. Encontrará órganos con acordes automáticos a un dedo con la mano izquierda. Sólo LOWREY se los da, también, con la mano derecha.

6— LOWREY no sólo es un órgano. Es una gran orquesta en sus manos. Su potente amplificación y riqueza de instrumentos solistas: gran piano, violín, saxofón, trompeta, vibráfono... ofrecen la plenitud de sonido de un gran conjunto orquestal.



Servicio Comercial: Hermosilla, 75 Tels. (91) 225 41 78 - 225 41 34 Madrid-1

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

obra de Philip requiere un metrónomo (manipulado por Alison Knowles) y seis campanas, golpeadas por baquetas de madera siguiendo los distintos «tempos» dados por el metrónomo. A continuación P. Corner interpretó, sirviéndose de un piano amplificado, su obra **Gamelan A-B**. Llenó con ello la primera de sus dos actuaciones. El programa estaba montado siguiendo el esquema de dos actuaciones por persona/grupo.

Alison Knowles (New York), «pionera» del «performance art», presentó a continuación **Fantasia del Libro de Listas, Mantra para Jessie** y la «Variación» de su **Proposición X** («Construye un jardín de alubias»).

Javier Maderuelo, músico y arquitecto de Madrid, y Pere Estevan, percusionista, presentaron una preciosa obra para voz. Susurraron secuencias no verbales con ayuda de micrófono y efecto de ecos (por medio de anillos de grabación y reproducción retardada). Su obra fue comedida y sensible, pareciendo salida de esquemas de escucha intuitivos, que tomaban forma a lo largo de la improvisación vocal. Generaron una serie de reflexiones internas, lógicas, aunque con fantásticos y ocasionales saltos. El estilo de la interpretación fue hondo y amable.

El Taller de Música Mundana (Madrid) presentó una música llamativa y zumbante. El grupo volteó varios zumbadores de diseño y manufactura propia, al tiempo que, sirviéndose de tubos de plástico, creaba como una alfombra de armónicos. Tanto los efectos visuales como los sonoros, produciendo un estruendo de zumbidos, fueron impresionantes, pero nunca exagerados. Especial realce adquirirían los momentos en que se producían «solos» en el centro del escenario, o aquellos en que alguien, volteando el zumbador sobre la cabeza de los atónitos espectadores, se incursionaba por entre el público, hasta el centro de la sala.

La segunda actuación de este grupo fue igualmente novedosa. En ella emplearon baldes de agua, con los que produjeron maravillosos juegos sonoros por medio de tubos y conchas que gorgojean al hundirse. Solos, dúos y tríos de caracolas se

fueron sucediendo los unos a los otros. Particularmente memorable fue la concentración conseguida por Fátima Miranda.

Una de las cotas más altas alcanzadas en este festival fueron las músicas de Emiliano del Cerro, un dúo de guitarra que el mismo autor interpretó junto con Suso Saiz. Consistió en repetir, con guitarras de seis y diez cuerdas, esquemas rítmicos pausados, valiéndose de una entonación inusual. Fue una pieza heterodoxa y original.

Antoni Caimari, un artista sonoro de Mallorca, realmente autodidacta, nos puso una cinta con la grabación de sus obras, que revelaban unas exploraciones pianísticas satisfactorias y marcadamente personales. Oyendo esta música siente uno un halo «naïv» y fresco, hijo de un observador inteligente.

La flautista Barbara Held (USA) interpretó de manera pulida y equilibrada obras de Richard Haymann (USA), Carles Santos (País Valenciano) y Lou Harrison (USA).

La pieza de Hayman, especialmente apasionante, y muy flautística, fue elocuentemente transmitida por la personalidad de Bárbara Held, ciertamente uno de los intérpretes más aplaudidos de este festival.

El Grup Actum (Valencia) nos sorprendió con sus exploraciones, ingeniosas y precisas, de los sonidos de guitarras, objetos, juguetes, fuego, agua y luz. Un espíritu marcadamente juguetón (como de niños con juguetes nuevos) bañó su segunda actuación. Uno de sus mejores momentos fue aquel en que aparece, de repente, desde detrás del piano, un hombre que vuelve a desaparecer, tras tocar una sola nota: exactamente la que en ese momento hacía falta escuchar.

¡Ah Polonio! Tocó diversos instrumentos de teclado, que simultaneaba con cintas pregrabadas. Nos dio la sensación de que nos permitía asistir a los últimos retoques de una música de sintetizador ya grabada y llena de filigranas rítmicas con muy sutiles cambios. Su figura, imponente y morena, ausente de todo lo que ocurría a su alrededor, aparecía totalmente relajada cuando sus instrumentos dejaron de sonar.

Hablando de mi propia obra, diré que interpreté, para empezar, una vieja **Obra de saludo**, en la que el gesto de tocar la frente, los labios, el pecho u otras partes del cuerpo era, al principio, simultáneo de distintos sonidos de la voz, y acompañado de silencio después. Me comentaron mis compañeros que una pieza tan silenciosa como ésta en un contexto tal (un festival de **música**) resultó totalmente refrescante. También toqué una ocarina-tortuga. Más tarde interpreté, con una campana de mano, unos **Sueños cantados**, cuyas imágenes oníricas eran traducidas al catalán por Bárbara Held, a medida que yo se las contaba en inglés. Estas canciones «de trance» se consiguen entrando en un estado de sueño a través del canto, atendiendo al sueño y no siguiendo la voz. Al acabar se cuentan las imágenes y las emociones del sueño. Mi segunda actuación consistió tan sólo en interpretar, acompañado de una simple arpa de boca, un texto sefardita del siglo VIII (**Un calendario: El año del Mesías**), siguiendo la transcripción que hace de él el poeta Rothenberg.

Amparo Rosselló, incluida a última hora en el ENSEMS, nos sorprendió con la interpretación de su danza, prolongada y teatral, para la que utilizó elementos de guardarropía, disfraces; fantaseó con el cuerpo y con sus sueños, combinando cambios de traje y máscaras con elementos de brujería, de comedia, de mimo, etc. Así como elementos hindús o de la tradición «balletística». Entregándose totalmente a sus diversos «rôles», su actuación fue uno de los momentos más culminantes del día.

Cerró el ENSEMS, con una increíble actuación, P. Corner, que nos propuso una versión de **Vox** pensada para esta ocasión.

El ENSEMS alcanzó un nivel de entusiasmo tal, que público e intérpretes rompieron espontáneamente a cantar, haciendo uso de pies, manos, pupitres y voces.

Observando la espontánea danza de Llorenç Barber y sus amigos no nos queda sino desear que el próximo año una nueva brisa nos traiga otro ENSEMS en Valencia.

OBRAS COMPLETAS DEL PADRE OTAÑO

- Vol. I: **Ciclo de Navidad**, 87 págs., 250 ptas.
- » II: **Canciones marianas**, 136 págs., 400 ptas.
- » III: **Canciones eucarísticas**, 51 págs., 200 ptas.
- » IV: **Canciones al Sagrado Corazón de Jesús**, 78 págs., 250 ptas.
- » V: **Obras orgánicas**, 136 págs., 400 ptas.
- » VI: **Semana Santa**, 148 págs., 400 ptas.

Los seis volúmenes juntos, 1.500 ptas.
Motete **Tota Pulchra**, 150 ptas.

Pedidos a:

Archivo Padre Otaño. Santuario de San Ignacio. Loyola. Azcoitia. Guipúzcoa.

FESTIVALES EUROPEOS VERANO 1980



MISTISLAV ROSTROPOVICH, RARISIMO «ESPECIMEN» DE MUSICO.

MAGGIO FIORENTINO: LA AUTENTICIDAD MUSICAL DE MISTISLAV ROSTROPOVICH

El Maggio Musicale Fiorentino es, desde siempre, uno de los festivales europeos más completos en todos aspectos, y, curiosamente, no posee aquel carácter mítico del que están dotados otros de su género y cuyo renombre no corresponde muchas veces a la realidad que se ofrece. El Maggio acostumbra a abarcar todo tipo de manifestaciones, desde las más clásicas a las más avanzadas; sin duda, es el festival más ambicioso de todos en cuanto a programación, programación que Luciano Alberti, su director artístico (profundo conocedor del fenómeno musical, como es sabido en los ambientes musicales italianos), pone en manos de los máximos intérpretes de la especialidad. Así, y como botón de muestra

del último festival, que se prolongó durante dos meses, coincidiendo, además, con la interesantísima "Mostra Medicea" organizada por el Consejo de Europa; desde la "reprise" italiana (no se había representado en Italia desde el XVII) de *L'Euridice*, de Caccini, por los Lerer, Gallamini, Kozma, González, Barbacini, etc., y bajo la dirección de Raffaello Monterosso, hasta un espectáculo Stockhausen bajo la égida del mismo Karlheinz y con intervención de varios cantantes, instrumentistas, bailarines y técnicos de sonido, o dos conciertos dirigidos por Luciano Berio con obras propias como base de los programas. Y desde actuaciones del London Contemporary Dance Theatre a los "platos" de gran público, como puedan ser el *Otello* dirigido por Muti, con el trío Cossutta, Scotto y Bruson; conciertos de Carlo M. Giulini con la Orquesta de

Los Angeles (incluyendo el "Adagio" de la *Décima* de Mahler); de Muti, Stein y Rostropovich con la del Festival, y recitales varios de Brendel, Perahia y Vickers (éste nada menos que ofreciendo el *Viaje de Invierno*, de Schubert).

Como se ve, un programa de la más alta y verdadera calidad, como destiló en grado sumo la versión de *Eugène Onieguin*, de Tchaikovsky, a cuya última representación (1-VII-80) asistimos. El Maggio repuso la producción de 1975 creada por Pier Luigi Samaritani, quien, dentro de los más puros cánones del tradicionalismo, consiguió unos decorados y un vestuario de gran belleza. En las escenas que corresponden a interiores, Samaritani huye de la espectacularidad empleada muchas veces en esta ópera (falsamente, pero de gran efecto para el público), para adaptarse estrictamente a la realidad del ambiente ruso exi-

gido por el libreto (el dormitorio de "Tatyana", el baile en casa de "Larina", el baile del tercer acto, el pequeño salón de la escena final). Y, como después veremos, esta idea fue perfectamente comprendida desde el foso orquestal. De todos modos, las escenas mejor conseguidas fueron las de exteriores (el primer cuadro de la ópera, el jardín del tercer cuadro del mismo primer acto), donde se aunaron la hermosa plástica y el inteligente juego de luces, logrando verdaderos cuadros en la línea del impresionismo francés. A destacar el detalle del cambio de moda en el vestuario de los invitados a la fiesta del tercer acto respecto a los de la fiesta del cumpleaños de "Tatyana", ciñéndose exactamente a los diez años transcurridos.

El centro del interés de la representación estaba dirigido, como es lógico, al "tándem" Rostropovich - Vishnevskaya. Este



BASF

professional

...para los expertos en sonido!



habrá sido, sin duda, el Maggio-Rostropovich, pues en esta edición del Festival, el conocido mayormente como violoncelista actuó nada menos que dirigiendo seis representaciones del **Onieguin**, acompañando al piano a su esposa en un recital, dirigiendo un concierto sinfónico compuesto por la **Cuarta** de Tchaikovsky y la **Sexta** de Prokofiev, y aun ofreciendo dos recitales con el instrumento que verdaderamente le ha hecho famoso, en programa las **Seis "Suites"** de Bach para violoncelo (!). Ante esta diversidad de actividades, uno se queda perplejo y piensa cómo se puede lograr actuar en tantos campos con un mínimo de eficacia. Pues bien, y aunque directamente sólo escuchamos la ópera de Tchaikovsky, por referencias de todo crédito sabemos que Rostropovich lo logró. Y esto por dos razones. La primera y de todas sabida, es que Rostropovich es un músico integral, en la más alta acepción del término. La segunda es que, aparte de los programas de los recitales de violoncelo, campo donde el dominio es abrumador, los demás programas estaban basados en la música rusa, pensando, por nuestra parte, que quizá con otro repertorio, especialmente en la cuestión directorial, no hubiera logrado los mismos resultados.

Habrán directores técnicamente más efectivos o, desde luego, con más experiencia sinfónica u operística. Pero escasísimos con la introspección de Rostropovich para **Eugène Onieguin**. Es aquella sempiterna cuestión de la interpretación de las obras rusas por intérpretes rusos, sean orquestas, cantantes, violinistas o pianistas. Lo que se interpretó "era" Tchaikovsky esencialmente. Se trata de vivir una partitura, en este caso el **Onieguin**, como algo consustancial desde los primeros compases hasta el final, sin descuidar un detalle, ya no sólo de la orquesta, sino en lo que respecta al coro y a los solistas. Rostropovich dirige y canta la parte de estos últimos como si estuviera él sobre el escenario. Al mismo tiempo surge, cómo no, la "genialidad" del artista. Se escoge la vía lírica para **Onieguin**, dejando de lado cualquier apasionamiento épico. Pero la lógica es aplastante: ¿no es **Eugène Onieguin** una comedia de buenas costumbres burguesas, en la que cada personaje expone sus sentimientos dependiendo de la situación real impuesta por el siglo (sea duelo, sea matrimonio "Tatyana-Gremín"?). Entonces resulta que la orquesta toca el "Vals" del primer acto, en la fiesta en casa de "Larina", no espectacularmente y para lograr un fácil efecto en el público, sino con la sana alegría en una fiesta en casa de una acomodada señora provinciana. Lo mismo, pero en atmósfera completamente distinta, para la "Polca" en el baile del tercer acto. El modo de entender la larga "Escena de la carta" fue un momento máximo de la representación, con tantos



GALINA VISHNEVSKAYA Y LEO NUCCI EN LA ESCENA FINAL DE **EUGÈNE ONIEGUIN**, DE TCHAIKOVSKY, EN EL TEATRO COMUNALE, DE FLORENCIA.

detalles como pudiera ofrecer Vishnevskaya desde el escenario. Rostropovich podía haber cantado, de tener voz, la escena, y sin lugar a dudas hubiera ofrecido una memorable interpretación (quizá un poco excesivamente rápida la última repetición del tema principal). Fue, en resumen, el infrecuentísimo caso de dirigir ópera basándose en la escena exigida por el libreto.

¿Y cómo lograr transmitir este estilo y estas ideas? Porque, claro, se actuaba con orquesta, coro y solistas "occidentales". Fue el triunfo de la comunicatividad arrolladora de Rostropovich, con respuesta magnífica de los dirigidos. La orquesta del Maggio: cuerda de gran calidad, especialmente en los violoncelos, quizá un poco falta de volumen, aunque no sabríamos decir si condicionada necesariamente por la contención y lirismo impuestos por el director; prestaciones de primer orden en las flauta, clarinete, oboe y trompa solistas. El Coro del Festival, cantando en ruso, casi "camerísticamente", sin forzar, dentro de la concepción lírica del foso, y siempre acorde con la situación de las tres escenas en que interviene. Escénicamente estupendo. Todas las segundas partes, por cantantes italianos experimentados en este tipo de "rôles" (aquí también en ruso): las Zilio, Di Stasio y Angeloni para "Olga", "Filipevna" y "Larina", y Poli para "Triquet". Raffaele Arié compuso acertadamente el "Príncipe Gremín", cantando su célebre aria del tercer acto con suficiencia de medios.

Leo Nucci cantó con su voz lírica, anodina de color y con potencia suficiente, el "rôle" que da nombre a la ópera. Interpretativamente es bastante inexpresivo, y, por contra, su intervención en el segundo cuadro del último acto fue de cierto calibre folletinesco-lacrimógeno,

con lo que la verosimilitud de la escena desapareció. Nucci está actualmente copando primeros papeles en los principales teatros, y nos hace recordar el conocido refrán de que "en el reino de los ciegos, el tuerto es el rey", tan vigente hoy, por desgracia, en el mundo de la ópera internacional, con multitud de "tuertos" y de "ciegos" (permítasenos el símil) actuando en primeras partes y en primeros teatros, con suma corrección, sí, pero sin ninguna identificación especial ni en voz ni en interpretación (en el caso de "Onieguin" sí que la voz de Nucci es adecuada a la partitura).

Los otros dos protagonistas de la obra consiguieron un éxito bien merecido: los veteranos Vishnevskaya y Gedda son cantantes "de verdad". Una y otro acusan en ciertos momentos de la partitura el inexorable paso del tiempo sobre sus voces; pero estos momentos (ciertamente, muy escasos en esta música) son infinitamente superados por prestaciones de gran clase en lo vocal y en lo interpretativo. La Vishnevskaya cantó de un modo ejemplar la "Escena de la carta", con tal variedad de matices, uniendo "forte", "piano", inflexiones y texto, que nos hizo pensar que con otro director que su marido, evidentemente competido al máximo, hubiera sido imposible esta demostración de arte. Escénicamente, y aparte algún gesto estereotipado típicamente "bolshiano", estuvo, simplemente, perfecta en su asunción de la "Tatyana" joven e inexperta de los dos primeros actos (que, lógicamente, debería ser muy difícil para la cantante en la actualidad) y de la "Tatyana"-Princesa Gremín del tercer acto. Gedda cantó su romanza del segundo cuadro del segundo acto como quizá aún hoy nadie podría igualarla, tanto por la

emoción y efusión lírica vertidas como por la evidencia de su superior técnica vocal, que todavía hoy le permite, por ejemplo, emitir "pianos" que otros tenores no consiguen ni en su juventud, ni en su madurez ni en toda una carrera. Es explicable su reciente apoteosis en su presentación (¡con tantos años de carrera a cuestas!) en el Bolshoi, donde se ha dicho que no se recuerda allí una interpretación semejante de "Lensky".

Gran versión, pues, de **Eugène Onieguin** la del Maggio; responsable en un tanto por ciento elevadísimo uno de estos rarísimos "especímenes" de músico como es Mstislav Rostropovich.

AIX-EN-PROVENCE: HORNE Y LOPEZ-COBOS, ESPECIALISTAS DE LA "SEMIRAMIDE", DE ROSSINI, CON UNA EXTRAORDINARIA CABALLE COMO PROTAGONISTA

Dentro del catálogo rossiniano, **Semiramide** es una de las obras normalmente postergadas, debido principalmente al sinfín de dificultades técnico-vocales que presenta para sus protagonistas. Es el reino apabullante de la acrobacia elevada a la enésima potencia, donde, de no dominar sobradamente los intérpretes sus propios recursos y las exigencias de la partitura, se puede derivar fácilmente al fracaso más estrepitoso. Casi nunca existe un momento desprovisto de agilidad, de coloratura (el bello trío final antes de la muerte de "Semiramide" como excepción), que invaden por doquier cualquier inspirada melodía que presente el compositor. Así, no es extraño que desde las grandes versiones por Sutherland-Simionato o, aún mejor, Sutherland con la misma Horne, versiones todas de hace casi veinte años, la ópera no se hubiera repuesto hasta ahora. Pero el Festival de Aix-en-Provence (y la sagacidad de Bernard Lefort, su ya ex director y nuevo de la Opera de París) ha logrado la versión máxima que hoy pueda ofrecerse (asistimos a la representación del 19 de julio).

Marilyn Horne continúa imbatida en "Arsace". Nadie hoy puede aún alcanzarla, ni de lejos, en la perfección de su coloratura, realizada con impresionante rigor. Cierto, la voz de la Horne no es, ni ha sido nunca, bella ni extremadamente potente, y ahora se evidencia algún problema en el agudo. Pero en su Rossini todo esto es olvidado ante la implacabilidad milimétrica a que las notas, al más rapidísimo "tempo" imaginable, son sometidas, muchas veces dentro de unos espectaculares arranques de fuerza desde el registro más grave al más agudo. Su "cavatina" de entrada, "Ah! quel giorno ognor rammento", es uno de los ejemplos más significativos de su extraordinario virtuosismo vocal. La "mezzo" es capaz asimismo de proporcionar momentos del mejor lirismo.

mo, como ciertas frases en recitativo, o su interpretación del segundo dúo con la soprano. Seguramente, en otro repertorio encontraríamos reparos a la Marilyn Horne actual, pero en este "su" Rossini, el de la más difícil vocalidad (*Tancredi, Italiana*, como también en *El Profeta*, de Meyerbeer), es inimitable.

El lograr la conjunción perfecta en los dos dúos de una voz como la de la Horne con otra tan diversa como la de la Caballé fue un mérito al que no fue ajeno López-Cobos. Jesús López-Cobos dirigió la obra con un dominio absoluto ya no sólo de la orquesta, sino también, lo que era más difícil, del "circo" del escenario. Porque lograr que nadie se desmandara y que todos los solistas sin excepción actuaran "a compás" (tan fácil de decir y tan difícil de hacer en obras como *Semiramide*), ya demuestra una rara preparación técnica. Este tipo de obras justifica la fama de López-Cobos hoy, pues se evidencia su profundización de las posibilidades que ofrece la partitura "belcantista"; en la de *Semiramide* hizo una revisión de gran altura, ciñéndose específicamente a lo escrito por Rossini (con algún embellecimiento en las repeticiones, perfecto de carácter y estilo) y eliminando lo superfluo. La Scottish Chamber Orchestra respondió en todo momento a las ideas de ligereza, virtuosismo y lirismo impuestas por el director en

esta "ópera seria", como también el Coro del Festival de Aix, perfecto en afinación y en ductilidad.

La revelación de la noche fue el bajo Samuel Ramey, quien, como "Assur", realizó a la perfección las mil y una agilidades precisas, estando en todo momento a la altura de sus oponentes femeninas. La voz está dotada de un bello timbre, y el color es homogéneo en todos los registros; el que siendo bajo pueda realizar las "proezas" técnicas que ofreció es bastante, por no decir del todo, infrecuente hoy. El otro bajo, Dimitri Kavrakos, como "Oroe", cumplió. No tanto, en cambio, Francisco Araiza en "Idreno", ya que, a pesar de mostrar una excelente coloratura, no pudo impedir que su voz se quebrara invariablemente en la zona aguda, especialmente en su terrorífica aria de entrada.

"Montserrat Caballé retrouvée", decía jubilosamente un crítico francés a propósito de la actuación de la cantante. En Caballé siempre cabe la gran sorpresa, y aquí fue el ofrecer una de las mejores interpretaciones en lo que lleva de carrera. En fabulosa forma vocal, la diva hizo una exhibición rossiniana, técnica y estilísticamente insólita. Sabido es que ella nunca ha sido una soprano-coloratura, sino que su agilidad ha sido siempre la "di grazia", especialmente apropiada a Donizetti o a



EL DUO CABALLE-HORNE LOGRO OFRECER LA VERSION IDEAL DE LA DIFICILISIMA ESCRITURA ROSSINIANA.

Bellini, compositores favoritos suyos, y con los que, además, puede jugar con sus "armas" insuperables: el "filado" y el "pianissimo". Caballé ha grabado Rossini en disco (*Guillermo Tell*, un admirable disco de romanzas; *Elisabetta Regina d'Inghilterra*), y escasamente lo ha ofrecido sobre el escenario; que recordemos, *La Donna del Lago* y *Elisabetta*. En *Semiramide* el "tempo" es, generalmente, tan rápido y las "roulades" tan difíciles que raramente permiten cualquier utilización de los recursos "caballistas" apuntados más arriba. Pero poco importó: Caballé mostró un dominio tal de la coloratura que, como en el caso de Marilyn Horne, no hay hoy quien pueda asemejarsele, sólo que en la Horne era cosa sabida, pero no en ella. Joan Sutherland era, en ciertos momentos, quizá aún más perfecta, aunque estaba desprovista de las cualidades vocales propias exclusivamente de Caballé, amén de la utilización, por parte de la primera, de una serie de "inventos" extrapartitura creados por Mr. Bonyne a mayor gloria de su esposa (recordemos que la ópera no fue compuesta para una soprano-coloratura, sino para la extraordinaria voz de "mezzo", ciertamente coloratura, de Isabella Colbrán, pero con lógico techo en el "do").

La coloratura de Montserrat Caballé juega, además, con la baza segura de la belleza del timbre y de todas las características mejores de su arte vocal: sólo las dos primeras frases del "Bel raggio lusinghier" pertenecen a aquella clase de momentos "mágicos" propios de la diva, y nos abstendremos de analizar a fondo su interpretación, porque la crítica se convertiría en una retahíla laudatoria de una cadena de "maravillas" vocales incesantes (el "Bel raggio lusinghier", los dos dúos con la "mezzo", un fantástico "do" en solitario al final del concertante del primer acto, el trío final, etcétera). Sí, como decía el crítico francés, Caballé "retrouvée", incomparable en su verdadero repertorio.

La producción, debida a Pier

Luigi Pizzi, consistió en la utilización del color blanco en escaleras, puertas correderas y muros, dentro de una muy bella simplicidad. Una especie de formas arquitectónicas como armaduras se sobrepusieron a los ropajes, también blancos, de los personajes, menos en los de "Semiramide" y "Arsace".

Exito estruendoso para todos

"I TADDEI"

LONDRES

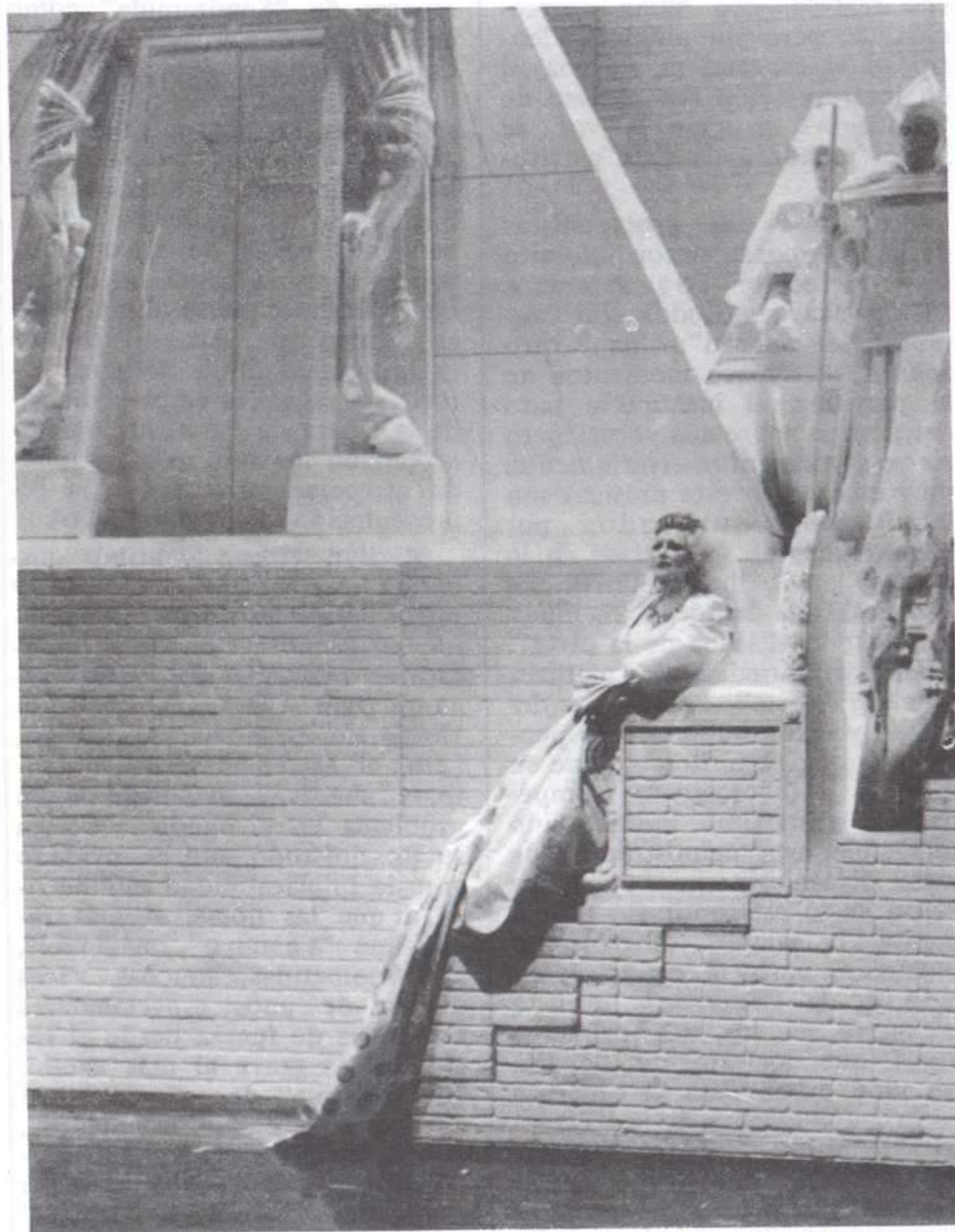
ENGLISH BACH FESTIVAL

NAIS (Rameau). Old Vic Theatre, 22 y 26-VII-1980.

La vida musical londinense, incomparablemente más rica que la que reina en nuestras tristes latitudes, puede deparar aún sorpresas incluso a los que conocemos sus recursos habituales. Una de éstas lo constituyó la presentación en pleno verano, y en el marco del English Bach Festival, utilizando un teatro nada adecuado para representaciones operísticas, como es el Old Vic, de tres extraordinarias funciones dedicadas a la desconocida ópera *Nais*, de Rameau.

Esta ópera, poco más que un pretexto escénico, fue compuesta en 1749 para festejar la celebración de la paz de Aquisgrán, que puso fin a la larga Guerra de Sucesión de Austria y salvo una reposición en 1764 (para conmemorar el fin de la Guerra de los Siete Años), no había vuelto a ser representada hasta que el año pasado fue montada en el Teatro de la Ópera, de Versalles.

La ópera narra el amor que se despierta en Neptuno cuando de regreso de la guerra contra los Titanes, en la que ha vencido luchando junto a Júpiter y Plutón (alusión al conflicto bélico cuya terminación se conmemoraba), conoce a Nais, hija del mago invidente Tiresias, presidiendo los Juegos Istmicos en Corinto. Aunque otros pretendientes (Telenus y Asterion) asedian a la joven, ésta queda prendada del forastero, quien guarda su incógnito. Tiresias predice,



MONTSERRAT CABALLE, COMO «SEMIRAMIDE»: ACTUACION PORTENTOSA DE LA DIVA.

Sonola

LA MARCA DE LOS FAMOSOS



**Mariano
Matabuena Val**

Primer Clasificado Certamen Nacional Senior
Murcia 1980

los mejores tocan

Sonola

LOS MAS POPULARES ELIJEN LO MEJOR

REPRESENTANTE :

Salvador Rodríguez Ubeda

Vergara, 1 - Tel. 302.54.91 - BARCELONA (7)

am

EL SONIDO HI-FI
MAS «LIMPIO»



Si a Ud. le importa el cuidado de sus cintas cassette. Si valora la perfecta audición de una cinta bien conservada y le preocupa su duración, precisa del Cassette limpiador y desmagnetizador AM.

Si desea mayor información, escribanos.

Representante general para España:



GERMAN
INDUSTRIAL, 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

ESTRENOS

Tomás Marco: Primera audición para toda América, en Montevideo, de **Autodafé** (concierto barroco número 1), para piano y orquesta. Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Montevideo, Humberto Quagliata, solista, y el maestro Armanda Krieger, director.

José Doménech Part: Estreno mundial de **Suite «In memoriam»** (1980) (a Nelly Noemí Mir, Jaime Ruiz del Arbol y Miguel Grau); mes de julio, en Valencia. Intérprete: el propio autor.

José Doménech Part: Estreno mundial de **Kaysha** («collage» sonoro para piano y cinta magnetofónica (1980); mes de julio, en Valencia. Intérprete: el propio autor.

Nicolai Badinski: Estreno del **Concierto para violín número 3**; 15 de noviembre, en Berlín. Intérpretes: Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Cristóbal Halffter. Solista, Christiane Edinger.

Detlev Müller Siemens: Estreno de su **Sinfonía número 1**; 9 de abril de 1981, en Frankfurt. Intérpretes: Orquesta de la Radio de Frankfurt, dirigida por Elisha Inbal.

Thomas Pasatieri: Estreno de la ópera **Before breakfast**; 15 de noviembre, en Nueva York. Intérpretes: New York City Opera. Opera con libreto de Frank Corsaro sobre el monograma de O'Neill.

Antoni-Olaf Sabater: **Interiores**, para trompa, piano y cuerda; 25 de julio de 1980, en Cadaqués (Gerona), IX Festival Internacional de Música de Cadaqués. Intérpretes: Christopher Larkin, trompa; Antoni-Olaf Sabater, piano, y Solistas de Catalunya, dirigidos por Francesc Llongueras.

Daniel Quintas: Estreno de **Os dias**, obra impresionista, para piano. Festival de Música de Vigo 1980. Intérprete, Maximino Zumalave.

Manuel Balboa: Estreno de **Sabatiana**, obra pianística de estilo contemporáneo, homenaje a Ernesto Sabado. Festival de Música de Vigo 1980. Intérprete, Maximino Zumalave.

CURSOS Y CONCURSOS

FALLO DEL CONCURSO INTERNACIONAL DE INTERPRETACION MUSICAL, DEL MINISTERIO DE CULTURA

En el Palacio de Carlos V, de Granada, y una vez finalizadas las jornadas del Festival Internacional de Música y Danza, se hizo público el fallo del Certamen, que fue el siguiente: primer premio, de la Dirección General de Música y Teatro, dotado con 500.000 pesetas y diez conciertos, para David Geringa, violoncellista apátrida. Otro primer premio y los dos segundos fueron declarados desiertos. El tercero se repartió entre el violinista Angel Jesús García Martín y el violoncellista Rafael Ramos Martínez, los dos españoles.

PRIMER CONCURSO DE OBRAS DE POLIFONIA JUVENIL PARA AUTORES ESPAÑOLES

La Dirección General de Juventud y Promoción Sociocultural, a través del organismo autónomo Instituto de la Juventud, deseando promover entre los jóvenes españoles el interés por la música polifónica, así como incrementar el repertorio de obras de este género que sean accesibles a los coros juveniles, convoca el Primer Concurso de Obras de Polifonía Juvenil para autores españoles.

Puede participar en este Concurso cualquier compositor español que no tenga cumplidos los treinta y seis años, debiendo ser las obras de polifonía vocal, con o sin instrumentación, y de carácter breve, originales e inéditas, y previstas para coros juveniles no profesionales.

El plazo de presentación de las obras finalizará el 15 de enero de 1981, y su presentación deberá realizarse en el Instituto de la Juventud, sección de Actividades de Animación Cultural, en la calle Ortega y Gasset, 71.

Este Primer Concurso de Obras de Polifonía estará dotado con un primer premio de 100.000 pesetas y dos accésit de 25.000 pesetas cada uno.

PREMIOS DE GUITARRA DEL FESTIVAL NACIONAL DEL CANTE DE LAS MINAS

En La Unión (Murcia), Carmen María Rosa Abellán, de diecisiete años, murciana, ha sido la ganadora del Primer Concurso de Guitarra Clásica en el Festival Nacional del Cante de las Minas.

El premio, en metálico, es de pesetas 30.000, y el segundo, de pesetas 15.000, ha sido para Francisco Castelló, de Cartagena.

El premio de Guitarra Flamenca ha sido para Bernardo Sandoval Suárez, de veintidós años, de Córdoba, también dotado con 30.000 pesetas; el segundo premio recayó en Rosendo Fernández, de La Unión.

DESIERTO EL PREMIO «CIUDAD DE BARCELONA» EN EL AREA DE LA MUSICA

Han sido otorgados los Premios «Ciudad de Barcelona» correspondientes al año actual, y entregados los mismos por el alcalde de la Ciudad Condal a sus respectivos titulares. En el área de la Música, la calidad de las obras presentadas a esta primerísima manifestación valoradora de la producción cultural en sus múltiples facetas no ha sido la suficiente para clasificar para la de Música a ninguna de las obras presentadas, limitándose el fallo del Jurado a la adjudicación de un accésit a favor de una producción de Jordi Cervelló.

CONCURSO NACIONAL DE PIANO DEL CONSERVATORIO DE MUSICA DE MALAGA

El Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático y Danza, de Málaga, en ocasión de celebrar su primer centenario, ha convocado un Concurso Nacional de Interpretación para pianistas españoles nacidos a partir del 22 de noviembre de 1950. Se celebrará del 17 al 19 de noviembre próximo, fijándose

como fecha tope para la presentación de inscripciones el día 31 de octubre. Las bases del certamen fijan dos pruebas eliminatorias para llegar a la final, en la que los seleccionados habrán de interpretar dos obras obligadas —de la «Suite» Iberia, de Albéniz— y una de relevante importancia pianística, de libre elección, entre las de Brahms, Chopin, Schumann, Liszt y César Franck. Se concederán dos premios: un primero, consistente en un piano Petrof, modelo 125 Opera, o bien 200.000 pesetas en metálico, y un segundo, cifrado en la cantidad de 100.000 pesetas. Cuantos pianistas españoles puedan estar interesados en obtener las bases de la convocatoria, o bien cursar su inscripción al Certamen, pueden hacerlo directamente al Conservatorio citado, en Málaga.

PEDRO ECHEVARRIA, GALARDONADO CON EL PREMIO «SOUTULLO»

El musicólogo Pedro Echevarría Bravo ha sido galardonado con el premio literario convocado por el Ayuntamiento de Puenteareas, en homenaje al compositor Severiano Soutullo. El premio está dotado con la cantidad de 100.000 pesetas, y se ha otorgado por el artículo que sobre aquel compositor publicó el maestro Echevarría en el **Faro de Vigo**. La entrega del premio fue realizada, en el Ayuntamiento de Redondela, el día 11 de septiembre pasado, en el curso de un homenaje a la memoria de aquel gran músico.

II CERTAMEN LIRICO DEL PAIS VASCO, PREMIO EL CORTE INGLES; 450.000 PESETAS EN PREMIOS EN METALICO

Bases resumidas.—Diciembre de 1980. Bilbao. Sala Consulado. Certamen abierto a todos los cantantes aficionados. Cuerdas: soprano, «mezzo-soprano», contralto, tenor barítono y bajo.

Obras.— Fase clasificatoria: una obra de libre elección y una obra obligada entre varias de ópera y zarzuela, propuestas por la organización.

Fase final.—Dos obras de libre elección.

Habrà maestro oficial acompañante al piano para quien lo solicite.

Premios.—Individual por cuerda: 75.000 pesetas y trofeo al ganador, placa accésit al segundo clasificado.

Trofeo y «txapela» al triunfador absoluto, entre los ganadores, a juicio del Jurado. Trofeo a la voz de más porvenir.

Inscripción gratuita y por escrito, antes del 8 de noviembre.

Información y solicitud de bases y hoja de inscripción dirigirse a: El Corte Inglés. II Certamen Lírico del País Vasco. Departamento de Relaciones Públicas. Apartado 373 (teléfono 944 16 24 11). BILBAO.

XV CONCURSO INTERNACIONAL DE MONTREAL 1981

El próximo Concurso Internacional de Montreal, dedicado en esta ocasión a los cantantes, se celebrará del 3 al 17 de junio próximo. Podrán concurrir los nacidos entre el 3 de junio de 1946 y el 3 de junio de 1961. Está dotado con 22.000 dólares, a repartir entre cinco premios.

La fecha límite de inscripción está fijada para el 1 de marzo de 1981, y los interesados podrán dirigirse al citado Concurso: 106, ave. Dulwich, St. Lambert, P. Q. Canadá, J4P 2Y7.

LOS TITULARES DE LOS PREMIOS «GLYNDEBOURNE» 1980

El «John Christie Award», que otorga la Worshipful Company of Musicians, de Glyndebourne, ha sido concedido al barítono inglés Christopher Blades. Este galardón se estableció, en 1965, en apoyo de la carrera artística de los jóvenes cantantes contratados por el Festival de la Opera de Glyndebourne.

El «Leverhulme Award», financiado por el Leverhulme Trust, lo fue a la soprano australiana Gillian Sullivan. La institución de este premio tuvo en su día la misma intención: la ayuda para el desarrollo de su carrera a los jóvenes valores que en cualquiera de sus especialidades pasaron por el Festival.

INFORMACION

SEMANA MUSICAL DE TOLEDO

Con motivo de la Semana de Artesanía en Toledo, la Agrupación Musical Toledana ha organizado una Semana musical, patrocinada por la Dirección General de Música y Teatro, que tendrá lugar en dicha ciudad durante los días 10 al 23 de octubre, actuando los siguientes conjuntos:

Día 18: Grupo Neo Cantes, conjunto vocal de música antigua.

Día 19: Trío La Stravangaza.

Día 20: Concierto de órgano a cargo de Miguel del Barco, director del Conservatorio de Música de Madrid.

Día 21: Concierto de piano a cargo de Luis Gálvez.

Día 22: Orquesta de Cámara de Madrid. Director - concertino, Víctor Martín.

Día 23: Coros de Alberto Blancafort.

COMPROMISOS ECONOMICOS DE LA DIRECCION GENERAL DE MUSICA

La Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura tiene ya cursados o comprometidos 452 millones de pesetas de los 644 correspondientes a actividades musicales. El resto está ya totalmente programado en lo que hace a contratación o ejecución del gasto.

Entre los capítulos comprometidos por la Dirección General en el ámbito de la música se han consignado tres millones a publicaciones; 11, a gastos de conservación y mantenimiento del Teatro Real; más de nueve, al funcionamiento de los «ballets» nacionales; 192, a la organización y desarrollo de festivales y conciertos, con un criterio de descentralización de las grandes instituciones musicales; 14 millones, a la promoción, creación y animación; 12, a transferencias a universidades y organismos autónomos; 69, para subvención a orquestas que tienen su sede fuera de Madrid; 136, a la Orquesta y Coro Nacionales; 29, a subvenciones a programas y actividades a realizar por centros o asociaciones; 16 millones y medio, a subvencionar actividades en el campo de la música co-

CON NOMBRE PROPIO



Andrés Segovia, el veterano y mundialmente famoso guitarrista español, recibió, en la noche del pasado 2 de septiembre, en Venecia, el premio «Una vida para la Música» —sinónimo, en el área del filarmonismo internacional, del «Nobel de la Música»—, y fue condecorado por el Gobierno italiano como Caballero de la Gran Cruz del Mérito, de la República. El premio le fue entregado por el alcalde de Venecia, Mario Rigo, y el presidente del Senado, Amintore Fanfani, le impuso la condecoración, la más alta distinción italiana, que es conferida por el presidente, Sandro Pertini. El homenaje se desarrolló en el curso de un concierto, celebrado en el Teatro La Fenice, en el que participaron jóvenes guitarristas, y en el que el propio Andrés Segovia participó también interpretando algunas obras de las más asiduas en sus programas. El veterano maestro recibió la noticia de esta concesión cuando se encontraba en Ginebra, en los últimos días del pasado mes de agosto, de regreso de su reciente turné por el Japón. El más próximo antecedente del premio veneciano «Una vida para la Música» lo es el pianista Arturo Rubinstein.

Nuestro país, no siempre adelantado en concesiones de este tipo a sus valores nacionales, rendirá un homenaje a Andrés Segovia en la próxima edición del Festival de Granada, al conmemorarse la XXX edición del mismo.

Arturo Rubinstein, en el curso del pasado verano —agosto—, hubo de ser intervenido quirúrgicamente en el Hospital Folch, de París, como consecuencia de una lesión de cadera, de la que en la actualidad se encuentra recuperado.

Gidon Kremer, violinista soviético, y su esposa, durante su visita a Salzburgo en oportunidad de sus Festivales de Música, decidieron no regresar a la Unión Soviética y solicitar asilo político y residencia en la República Federal de Alemania. Gidon Kremer —Medalla de Oro «Tchaikovsky» 1970— es titular del Premio «Reina Elisabeth», de Bélgica, ganado en Bruselas en la edición de 1967 de este famoso concurso.

Jesús López Cobos, actual «Generalmusik-direktor» de la Deutschen Oper, de Berlín, a partir de 1981 alternará aquel cargo con el de «Principal Guest Conductor» de la London Philharmonic Orchestra.

Montserrat Caballé, al final de una de sus actuaciones en la reciente edición del Festival de Aix-en-Provence, en la que tuvo a su cargo el papel protagonista en la ópera, de Rossini, **Semíramis** —con Jesús López Cobos en el foso al frente de la orquesta—, fue distinguida con el premio «Cigarra de Oro», que desde 1973 viene otorgando el famoso Festival galo a los mejores intérpretes de cada edición. En la del pasado año, otra cantante española fue destinataria del mismo: Teresa Berganza. Y dentro de este epígrafe anunciamos también que la famosa cantante catalana figurará en el «elenco» de la Opera de París para la próxima temporada —en mayo de 1981—, para intervenir en una serie de representaciones de la ópera, de Puccini, **Turandot**.

José de Felipe es el nombre del nuevo titular del Coro Nacional de España, huérfano de titularidad desde la dimisión de Lola Rodríguez de Aragón, su fundadora. El nuevo director es español, nacido, en Moscú, en el año 1940, en cuya capital recibió su formación musical (Escuela Central de Música y Facultad de Dirección Coral del Conservatorio Tchaikovsky). En su haber artístico destaca su historial al frente del Coro del Teatro Bolshoi y el de Niños y Mixto de la Radiotelevisión Soviética. Desde el pasado año 1979 reside en España, donde se hizo cargo de la preparación del Coro Nacional para interpretar las **Estaciones**, de Haydn, programadas en el Festival de Granada.

Ricardo Vivó, violoncellista, catedrático del Conservatorio de Madrid, y de la Orquesta de Cámara de Madrid, y miembro de la Agrupación Nacional de Música de Cámara, ha fallecido en Madrid. Fue discípulo de Juan Ruiz Casaux, a quien, precisamente, también sucedió en el Quinteto Nacional.

ral; 20, para la subvención de difusión y animación de cultura musical, y 20 millones, a centros musicales del País Valenciano.

VICTOR PABLO PEREZ, NUEVO TITULAR DE LA ORQUESTA DE CAMARA DE ASTURIAS

El burgalés Víctor Pablo Pérez será el nuevo titular de la Orquesta de Cámara de Asturias, según nombramiento oficial hecho público el 5 de agosto último por el Patronato Provincial de dicha Agrupación. En su «curriculum» destaca, en el área de la dirección orquestal, su labor como director de ópera en la Escuela Superior de Canto y como titular de la Orquesta de España y de la Nacional Universitaria —citamos por orden inversamente cronológico—. La designación es consecuencia de la resolución del Concurso público de méritos convocado en su día por aquel Patronato y al que acudieron un reducido número de jóvenes figuras nacionales de la dirección orquestal.

EL PRESIDENTE DE LAS JUVENTUDES MUSICALES ESPAÑOLAS, VICEPRESIDENTE DE LAS INTERNACIONALES

En la reciente XXX Asamblea de las Juventudes Musicales Internacionales, celebrada en Copenhague, fue elegido vicepresidente de la organización el titular de la presidencia de las Juventudes Musicales Españolas, Jordi Roig. En el curso de dicha Asamblea se tomó el acuerdo de que el próximo Congreso mundial de la citada organización se celebre en España, concretamente en Sevilla, inaugurándose con un concierto de la Orquesta Nacional de España, dirigida por Antoni Ros Marbá, y con el estreno mundial de una obra de Manuel del Castillo, clausurándose con un recital a cargo del guitarrista Narciso Yepes.

Asistió a las sesiones de la Asamblea el Subdirector general de Promoción y Fomento de la Música, Juan Antonio García Barquero, a quien le fue impuesta la insignia de oro de la organización.

CONFIRMACION DEL DIRECTOR DEL BALLET NACIONAL ESPAÑOL

En una de las últimas reuniones del anterior Gabinete fue aprobada la autorización del ministro de Cultura para la confirmación del contrato entre el organismo autónomo Teatros Nacionales y Festivales de España y el bailarín Antonio Ruiz («Antonio»), para la dirección del Ballet Nacional Español, con una vigencia hasta el 21 de julio de 1983.

ANTONIO FERNANDEZ-CID DISERTO SOBRE ALBENIZ, GRANADOS Y FALLA, EN MIAMI

En Miami, e invitado por el **Diario de las Américas**, dictó una conferencia sobre el tema «Albéniz, Granados y Falla, tres grandes de la música española», el crítico musical, titular del diario **A B C**, Antonio Fernández-Cid. Hizo la presentación del conferenciante el propio director del **Diario de las Américas**, Horacio Aguirre. Ilustró la conferencia el pianista Francisco Muller.

¿UN PROYECTO EN FAVOR DE UN GRAN CENTRO MUSICAL PARA EL PAIS VASCO?

Por la ABAO ha sido publicado un proyecto para la creación de un gran centro musical, operístico y teatral para el País Vasco en la capital bilbaína, y cuya realización exigiría la inversión de mil millones de pesetas en la transformación del Teatro Arriaga, coliseo tristemente abandonado a su suerte desde hace dos años. Es un hecho evidente el avanzado estado de abandono de la citada sala bilbaína, que amenaza, incluso, con su autoderrumbamiento, y la justificada necesidad de evitar su desaparición, para lo que, según otras autorizadas fuentes, solamente se precisaría de la inversión de unos 130 millones de pesetas.

UN «AUDITORIUM», PARA LA SINFONICA DE LONDRES

Está construyéndose, en Londres, un «auditorium», con destino a la London Symphony Orchestra, con un aforo de dos millares de localidades. En el mismo inmueble se construye también una sala para teatro con capacidad para 1.100 plazas. El nombre de este centro londinense, cuya inauguración está prevista para el próximo mes de enero, será el de Carbian Hall. Un buen ejemplo a imitar en España, particularmente en Madrid.

LA RADIOTELEVISION FRANCESA, INTERESADA POR LA FILMACION DE «EL MISTERIO DE ELCHE»

La Radiotelevisión Francesa muestra nuevamente interés por la realización de un filme que recoja las secuencias del **Misteri d'Elx**. El Patronato Nacional del Misterio de Elche ha propuesto fijar determinadas cláusulas en el oportuno contrato, que en el aspecto económico se concretan en la cantidad de diez millones de francos, a distribuir, al 50 por 100, entre los cantores de la «Festa» y el propio Patronato.

«IN MEMORIAM»: PEPE DE LA MATRONA, MAESTRO DEL CANTE

El pasado día 9 de agosto falleció, a los noventa y tres años de edad, José Núñez Meléndez, más conocido como «Pepe de la Matrona». El «cantor» trianero fue un conservador y un intérprete extraordinario de los viejos cantes, consiguiendo transfigurarse en los estilos al grado de intentar imitar hasta la voz del «cantor» de antaño. Su larga vida, transcurrida en los momentos críticos de la evolución sociológica del cante, y su espíritu investigador fueron ignorados o despreciados por más de cuarenta años, hasta que realizó su primera grabación fonográfica en la **Antología del cante flamenco** que produjera Tomás Andrade de Silva. Luego, ya en la vejez, vino la ocasión de enseñar en la Universidad, de visitar los países islámicos a la búsqueda de lazos culturales y su colaboración con la Unesco como asesor cultural.

De su temperamento quedan los recuerdos de sus viajes a Cuba para probar fortuna, su visita a México coincidiendo con la toma del poder por Pacho Villa, su modestia y afa-

bilidad. De su arte nos queda esa joya grabada a los noventa y tres años de edad por iniciativa de José Blas Vega: **Tesoros del flamenco antiguo**.

NUEVA ORQUESTA SINFONICA AMERICANA

En el Carnegie Hall neoyorquino ha realizado su debut una nueva agrupación sinfónica estadounidense: la American Philharmonic Orchestra, cuya titularidad ha sido confiada al director zelandés Rohan Joseph.

CADA TEMPORADA ACUDEN MENOS ESPECTADORES A LOS TEATROS NACIONALES

En el último quinquenio, el número de obras teatrales dictaminadas por el Ministerio de Cultura ha ido en progresiva disminución, para pasar de 2.440 en 1976 a 1.537 en 1977, 977 en 1978 y 818 en 1979, según estadísticas de la Dirección General de Música y Teatro.

Por lo que se refiere al presente año, el número de obras presentadas a dictamen en los meses de enero, febrero y marzo es menor a las correspondientes a los mismos meses del año anterior.

Comparando el número de obras presentadas, de representaciones y de espectadores de los teatros nacionales durante las tres últimas temporadas, se observa igualmente que las cifras disminuyen de año en año.

El número de espectadores, por ejemplo, pasó, en el Teatro Bellas Artes, de Madrid, de 54.248 en 1979, a 30.863 en 1980; en el Teatro María Guerrero, de 63.201 en 1979, a 43.964 en 1980; en el Teatro de la Zarzuela, de 188.976 a 64.696 entre los dos años indicados; en el Lope de Vega, de Sevilla, de 157.053 a 44.202, y en el Principal, de Zaragoza, de 79.734 a 16.946.

El número de representaciones, que en todos los teatros citados superó ampliamente las 200 en 1979, no ha alcanzado las 140 en 1980 en ningún caso.

Por último, el número de obras representadas ha sufrido también un paulatino descenso en los últimos años, para pasar, entre 1979 y 1980, de cuatro a dos en el Bellas Artes, de siete a una en el María Guerrero, de 34 a cuatro en el Teatro de la Zarzuela, de 47 a 16 en el Lope de Vega (Sevilla) y de 21 a 12 en el Principal (Zaragoza).

«INTERPRETES VALENCIANOS»

El pasado día 4 de julio se cerró el ciclo de «Intérpretes Valencianos», patrocinado por la Caixa d'Estalvis, en el que, entre otros, han participado el violinista Juan Alós y el Quinteto Valenciano de Trompas. El último concierto de la serie corrió a cargo del pianista y compositor José Doménech Part, recientemente nombrado director del Instituto Valenciano de Musicología de la Diputación, el cual interpretó piezas de Albéniz, Anglés, Soler, Satie, Oliver y Doménech. Destacó su versión de las **Gymnopédies**, de Satie, por el grado de intimismo y compenetración que alcanzó. De los dos estrenos propios hay que subrayar el tono lírico y sincero de **In**

Memoriam, mientras que **Kaysha** parece más bien una obra de entretenimiento y con propósitos más circunstanciales. Buena acogida del público, que motivó varias salidas de Doménech y una deliciosa «propina».

SEMANAS

«JUAN SEBASTIAN BACH» 1981

Entre el 28 de junio y el 12 de julio de 1981 se celebrará, en Toulouse (Francia), esta manifestación musical gala, que tiene dos vertientes: una, representada por su Concurso de Interpretación Organística, y la otra, por la serie de conciertos, conferencias, lecturas y demostraciones, así como Cursos de verano, etcétera, en torno a la integral obra organística de Bach. Los interesados pueden solicitar bases del certamen y programa de aquellas manifestaciones musicales al Secretariado de dichas Semanas J. S. Bach: 54, rue des ep. Troubadour, 31000. Toulouse (Francia).

FERIA DE FRANKFURT 1981

Coincidiendo con la celebración de la Feria de Frankfurt 1981 (el Certamen comercial musical más importante del mundo), RITMO editará un número especial dedicado al comercio musical español, en el que se intentará analizar la oferta y la demanda de la industria y el comercio de este sector en nuestro país y en el resto del mundo.

Cualquier persona que esté interesada en recibir información sobre esta Feria puede dirigirse a nuestra Revista, o bien a la Cámara de Comercio Alemana para España (Paseo de la Castellana, 18, Madrid-1, teléfono 275 40 00, y Córcega, 301-303, Barcelona-8, teléfono 228 81 01).

ALGUERO: UN NUEVO E IMPORTANTE PASO

Hace ya once años se inauguraba en Barcelona una espectacular tienda dedicada a la venta de discos: Algueró Discos, que quiso poner al alcance del público barcelonés las máximas comodidades y avances técnicos para la mejor selección y compra de música prensada.

Ahora esta tienda, que ha mantenido durante más de una década un primer puesto indiscutible, ha sido totalmente reestructurada y ha adi-

EL PREMIO INTERNACIONAL DE LA CRITICA DISCOGRAFICA, CONCEDIDO A GRABACIONES DE MUSICA DEL SIGLO XX. POR VEZ PRIMERA, UNA MUJER OBTIENE EL PREMIO «KOUSSEVITZKY» DE MUSICA CONTEMPORANEA

En Estocolmo, el 12 de septiembre, fue dado a conocer el fallo del jurado para el Premio Internacional de la Crítica Discográfica, edición 1980, cuyas sesiones han tenido lugar en la capital sueca bajo los auspicios de la Oficina Nacional de Turismo y de la Radio de Suecia. Las grabaciones ganadoras del premio contienen dos óperas y un poema coral, siendo las tres obras páginas escritas en el siglo XX. **Lulu**, de Alban Berg, en la producción de la Opera de París, según la versión completa, en tres actos, con dirección de Pierre Boulez, y la actuación de Teresa Stratas en el papel de protagonista (Deutsche Grammophon); **Gurrelieder**, de Arnold Schoenberg, con dirección de Seiji Ozawa), y de **Lady Macbeth de Mtsensk**, primera grabación de la versión original de la partitura, dirigida por Mstislav Rostropo-

vitch, con Galina Vishnevskaya como protagonista (EMI).

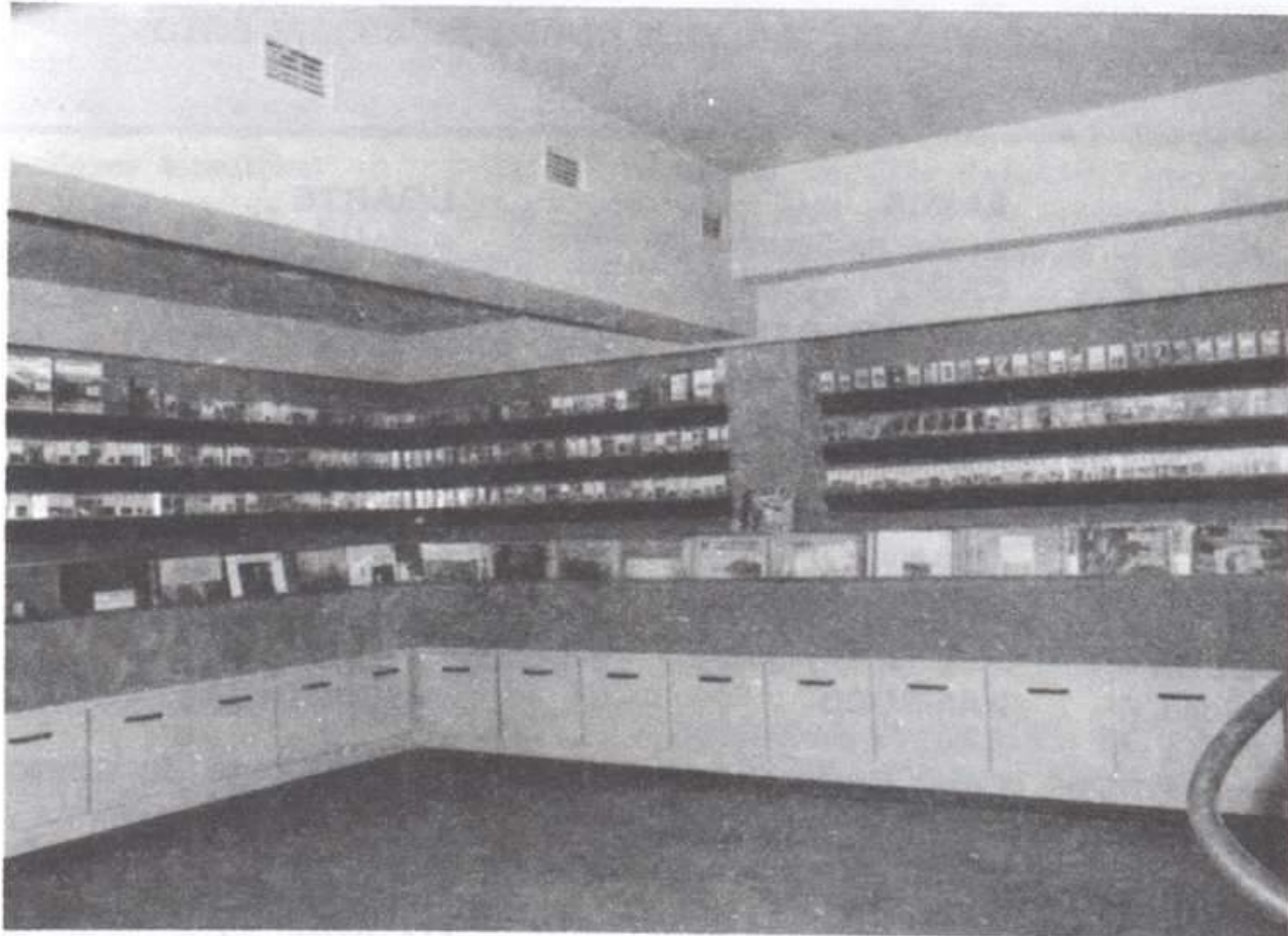
El mismo jurado decidió otorgar el Premio «Koussevitzky», instituido hace veinticinco años por el famoso director ruso-americano para premiar la primera grabación de una obra de un compositor vivo, «ex aequo», al alemán Aribert Reimann por su ópera **Lear**, interpretada para el disco por Dietrich Fischer-Dieskau en el papel principal (Deutsche Grammophon), y a la polaca Lucia Dugloszewski, residente en Estados Unidos, por su obra **Fire Fragile Flight** (Candide). Se acordó igualmente conceder un Premio Especial al director de orquesta Antal Dorati y a la firma Philips por su serie de grabaciones de óperas desconocidas de Joseph Haydn. Los jurados representaban a ocho países: Alemania, España, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Rumanía, Suecia y Suiza.

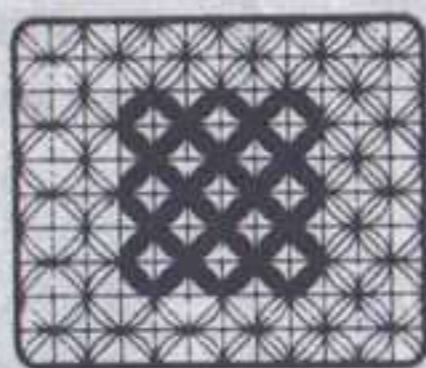
El día 15, la Princesa Lilian, de la Casa Real Sueca, entregó los premios a los ganadores, en una ceremonia que tuvo lugar en el Auditorio de la Radio de Suecia.

REPRESENTANTES DE LA CIUDAD DE SALZBURGO EN MADRID

Con motivo de su reciente visita a Madrid —para entrevistarse con el delegado del Ayuntamiento que entiende en el tema de la próxima edición de la Feria Internacional de Turismo, que se celebrará en Madrid y en la que estará presente Salzburgo—, el director de Turismo del Estado Federado de Salzburgo, doctor Werner Oppitz, acompañado por el director de la Oficina Municipal de Turismo de la ciudad de Mozart, licenciado Gerhard Gross, ha ofrecido el ya tradicional «almuerzo de amistad» a los medios de información de la capital de España, en el histórico Café Viena, recientemente reinaugurado.

El doctor Oppitz subrayó en su discurso los entrañables lazos de amistad que existen entre España y Salzburgo, e hizo referencia al aumento de visitantes españoles registrado en esta región —un 3 por 100 frente a los del año anterior—, por lo visto, cada día más interesados no ya tan sólo turísticamente por la belleza natural del paisaje de aquel Estado y el encanto urbanístico de la mozartiana ciudad, sino también por la singularísima e intensa vida musical de la misma a lo largo de todo el año, representada, en cabeza, por los tradicionales Festivales de Salzburgo y por los de Pascua, que «protagoniza» la figura de Von Karajan.





C.P.E. BACH
Cello Concerto núm. 3
J. HAYDN
Cello Concerto
London Chamber Orchestra
Paul Tortelier
UNS 207 (Unicorn)
P.V.P.: 895,- Ptas.

DEL IUS
Sonata núm. 1 para violín y piano
Sonata núm. 2 para violín y piano
Sonata núm. 3 para violín y piano
Ralph Holmes, Violín
Eric Fenby, piano
UNS 258 (Unicorn)
P.V.P.: 895,- Ptas.

MIASKOVSKY
Symphony núm. 21 Op. 51
KABALEVSKY
Symphony núm. 2 Op. 19
New Philharmonia Orchestra
Dir. David Measham
RHS 346 (Unicorn)
P.V.P.: 895,- Ptas.

AURORA BOREALIS (Música de Noruega)
THOMMESSEN. Barbaresk
FONGAARD. Legende
SODERLIND. Polaris
NORDHEIM. Spur
JANSON. Forspill
Mogens Ellegaard, Acordeón
Arve Tellefsen, violín
Royal Philharmonic Orchestra
Dir. Per Dreier
RHS 357/8 (Unicorn)
P.V.P.: 1.790,- Ptas.

GOFFREDO PETRASI
Secondo concerto per orchestra
Settimo concerto per orchestra
BBC Symphony Orchestra
Dir. Zoltán Peskó
ITL 70005 (Italia)
P.V.P.: 850,- Ptas.

LUIGI CHERUBINI
Quintetto per archi
Souvenir pour son cher baillot
Quintetto Boccherini
ITL 70008 (Italia)
P.V.P.: 850,- Ptas.

GIOVANNI SIMONE MAYR
Due divertimenti
1º. in mi bem. magg., per due clarineti, corno
di bassetto, fagotto e due corni
2º. in mi bem. magg. per oboe, due clarineti,
due fagotti e corno
Camerata Strumentale Italiana
ITL 70010 (Italia)
P.V.P.: 850,- Ptas.

BENEDETTO MARCELLO
Dodici sonate per flauto e basso continuo Op.2
Angelo Persichilli, flauto
Mariolina de Robertis, clavicem
Jodie Bevers, violoncello
ITL 70057 (3) (Italia)
P.V.P.: 2.550,- Ptas.

D'INDIA
Arie, Madrigali e Mottetti
The fives Centuries Ensemble
ITL 70026 (Italia)
P.V.P.: 850,- Ptas.

BEETHOVEN
3 sonate per pianoforte
"Patetica", "Al chiaro di luna",
"Apasionata"
Friedrich Gulda, pianoforte
OCL 16008 (Ricordi)
P.V.P.: 720,- Ptas.

BRAHMS
Le danze ungheresi per orchestra
Orch. de la Wiener Volksoper
Dir. Mario Rossi
OCL 16012 (Ricordi)
P.V.P.: 720,- Ptas.

IL VIOLONCELLO ROMANTICO
Composizioni di Schumann, Ciaikovski
e Chopin
Mstislav Rostropovic, violoncello
Sviatoslav Richter, pianoforte
Orchestra di Radio Mosca
Dir. Kiril Kondrscin
OCL 16013 (Ricordi)
P.V.P.: 720,- Ptas.

ALBINONI, MARCELLO, CIMAROSA
Concerti Italiani per oboe
Evelyn Rothwell, oboe
Orchestra pro arte
Dir. Sir John Barbirolli
OCL 16027 (Ricordi)
P.V.P.: 720,- Ptas.

LE JEU DE DANIEL
The Clerkes of Oxenford
Dir. David Ullstan
(Diapason D'or)
Cal 1916 (Calliope)
P.V.P.: 895,- Ptas.

ORLANDO GIBBONS
Sept répons
Treize Hymnes
The Clerkes of Oxenford
Dir. David Wulstan
1º. Grabación mundial
(Diapason D'or)
Cal 1611 (Calliope)
P.V.P.: 895,- Ptas.

ORLANDO GIBBONS
Dix répons
The Clerkes of Oxenford
Dir. David Wulstan
1º. Grabación mundial
Cal 1612 (Calliope)
P.V.P.: 895,- Ptas.

LOUIS MARCHAND
Intégrale 1º, et 3º, livre
Extraits 2º et 5º livre
Orgue Isnard de Saint Maximin
de Provence
André Isoir (Grand Prix)
Cal 1909 (Calliope)
P.V.P.: 895,- Ptas.

MAURICE OHANA
Neumes
René Daraux, oboe
Francoise Bonnet, piano
1º. Grabación mundial
Cal 1816 (Calliope)
P.V.P.: 895,- Ptas.

CAMILLE SAINT-SAENS
Les deux sonates pour violon et piano
Michel Benedetto, violon
Annie d'Arco, piano
Cal 1817 (Calliope)
P.V.P.: 895,- Ptas.

CAMILLE SAINT-SAENS
Les deux sonates pour violoncelle
et piano
André Navarra, violoncelle
Anni d'Arco, piano
Cal 1818 (Calliope)
P.V.P.: 895,- Ptas.

FRANZ SCHUBERT
Grand Duo
Sonatines 1 et 3
Augustin Dumay, violon
Jacques Rouvier, piano
Cal 1603 (Calliope)
P.V.P.: 895,- Ptas.

AUTOUR DE RONSARD
Costeley, Chardavoine, Janequin,
Regnard, Lassus, De Castro, De la
Grotte, De Monte, Goudimel, De
Bertrand, Certon
Quatuor vocal, Stéphane Caillat
1º. Grabación mundial
Cal 1820 (Calliope)
P.V.P.: 895,- Ptas.

L'ORGUE FRANCAIS A LA REVOLUTION
Voir Lasceux, Calviere, Sejan, M. Corrette,
Balbastre, Moyreau
Orgue Françoise-Henri Clicquot de Poitiers
Adré Isoir
1º. Grabación mundial
Grand Prix du Disque
Cal 1922 (Calliope)
P.V.P.: 895,- Ptas.

Para los pedidos de provincias donde no exista establecimiento/s distribuidor/es de nuestros discos de importación, pueden dirigirse al Servicio de envíos por correo de FERYSA (Apartado, 151036, de Madrid).

Relación de establecimientos donde ya existe departamento de discos de importación, y en donde podrá encontrar mensualmente todos nuestros lanzamientos.

ALFARO
Fueros, 21
VITORIA

DISCOTECA
San Bernardo, 75
GIJON (Asturias)

DISCOTECA
Toreno, 14
OVIEDO (Asturias)

DISCOTECA
José Cueto, 6
AVILES (Asturias)

DISCOTECA
Jovellanos, 2
PALMA DE MALLORCA

AIXELA
Rambla de Cataluña, 13
BARCELONA - 7

ALGUERO
Balmes, 199
BARCELONA- 6

CASA WERNER
Fontanella, 20
BARCELONA - 10

DISCO 100
Escorial, 100
BARCELONA - 24

FIDEL COLOR
Pl. Universidad, 8
BARCELONA - 7

PAER
Diagonal, 590
BARCELONA - 21

VIDOSA
Balmes, 335-343
BARCELONA- 6

ELISIA
Duque de Tetuán, 15
CADIZ

ABRINES RADIO
Dr. Ramón y Cajal, 12
JEREZ DE LA FRONTERA
(Cádiz)

ALMACENES FUENTES GUERRA
Cruz Conde, 30
CORDOBA

BAMBUCO
Angel, 10
LA CORUÑA

MUSICAL EIXIMENIS
Eiximenis, 18
GERONA

MUSICAL EIXIMENIS
Vilafant, 51
FIGUERAS (Gerona)

UGARTE
Fuenterrabía, 20
Paseo Colón, 17
SAN SEBASTIAN

ELISIA
Granada, 5
MALAGA

S.A. LAINZ
Puente, 2
SANTANDER

DISCOS XIDAS
Carmen, 5
LEON

RADIO ALFA YEBENES
Pl. del Callao, 8
MADRID - 13

LIBRERIA CARRERA
Marqués de Valladares, 59
VIGO (Pontevedra)

CHASTON
Mártires de la Patria, 45
PAMPLONA

LA CASA DEL SIGLO XV
Juan Bravo, 32
SEGOVIA

CASA DAMAS
Sierpes, 61
SEVILLA

VIUDA DE M. ROCA
Cirilo Amorós, 8
VALENCIA - 4

MUSICA Y QUINIELAS
Pl. Mayor, 15
VALLADOLID

PALACIO DE LA LUZ
San Miguel, 10
ZARAGOZA

CARTELERA MUSICAL

(Programas y fechas susceptibles de modificación)

AVANCES DE PROGRAMACION INTERNACIONAL

TEATRO ALLA SCALA, Milán. Temporada sinfónica 1980-81 (octubre-noviembre).

Octubre 1, 2 y 3.—**Manfred** (Schumann). Carmelo Bene. Dirección: Donato Renzetti.

Octubre 8, 9 y 10.—**Consagración**, obertura op. 124 (Beethoven); **Concierto para flauta** (Petrassi); **Sinfonía número 1** (Mahler). Zagnani, flauta. Ceccato, dirección.

Octubre 13, 14 y 15.—**Judas Macabeo** (Händel). Palmer, Walker, Hollweg, Skinner, Tomlinson. English Chamber Orchestra. Philharmonia Chorus. Coro de voces blancas del Teatro alla Scala. Dirección: Charles Mackerras.

Octubre 16, 17 y 18.—**Sinfonía concertante, op. 84** (Haydn); **Sinfonía número 7** (Bruckner). Dirección: Walter Weller.

Octubre 22, 23, 24 y 25.—**Concierto violín número 2** (Bartok); **Petruschka** (Stravinski). Accardo, violín. Dutoit, dirección.

Octubre 29, 30 y 31.—**Barcarola** (Henze); **Sinfonía número 9** (Bruckner). Dirección: Gerd Albrecht.

Noviembre 5, 6 y 7.—**Ecuatorial y Déserts** (Varèse), **Pasacalle, op. 1** (Webern), **Dúo pour Bruno** (Donatoni). Dirección: Gianluigi Gelmetti.

Noviembre 12, 13 y 14.—**Sinfonía número 1 y Concierto piano número 3** (Prokofiev), **Sinfonía número 5** (Chaiowski). Martha Argerich, piano. Riccardo Chailly, director.

BAYERISCHE STAATSOOPER, Munich (octubre 1980).

Días 1, 4 y 7.—**El rapto del sereno** (Mozart). Dirección: Leitner. Ghazarian, Grist, Maganizer, Rochers, Holtzmann, Ahnsjö.

Días 2, 5 y 25.—**La Bohème** (Puccini). Dirección: Jordan. Freni, Conwell, Aragall, Brendel, Grumbach.

Días 3, 14 y 19.—**Ifigenia en Táuride** (Gluck). Dirección: Richter. Blaslev, Conwell, Magaziner, Jungwirth, Jerusalem, Ahnsjö.

Día 6.—**1. Akademierkonzert**. Orff: **De temporum fine comoedia**. Dirección: Kubelik.

Día 8.—**Salomé** (Strauss). Dirección: Bender. Varnay, Hass, Jungwirth, Hake, Uhl, Adam, Götz, Lenz, Gruber, Sapell.

Día 9.—**La flauta mágica** (Mozart). Dirección: David. Z. Donat, Mathis, Lacon, Seibel, Wulkopf, Sieber, Salminen, Ahnsjö.

Día 10.—**Feuersnot** (Strauss). Dirección: Kuhn. Jass. Jungwirth, Wulkopf, Seibel, Wewezow, Hopf, Helm, Mimgern, Schnapka.

Días 11 y 17.—Velada de «ballet»: **Die 4 Temperamente** (Hindemith), **Sinfonía en Re** (Haydn), **Les Doubles** (Dutilleux), **Paganini** (Rachmaninoff). Dirección: Brezina. Cuoco, Lester, Simion, Underwood, Bogdanic, Breuer, Marcus, Pikieris, Vámos.

Día 12.—**Lohengrin** (Wagner). Dirección: Prick. Altmeyer, Ridderbusch, Winkler, Nöcker, Brinkmann, Lenz, Sapell.

Días 13 y 15.—**Judas Macabeo**

(Händel). Dirección: Ferro. Sukis, Wulkopf, Magaziner, Jungwirth, Raffener, Hillebrand.

Días 16, 18, 24 y 28.—**Madame Butterfly** (Puccini). Dirección: Molinari-Pradelli. Varady, Wewezow, Jungwirth, Hake, Schmitt, Feeny, Aragall.

Día 20.—**La fille mal gardée** (Hérolde). Dirección: Brezina. Skroblin, Sehta, Barbay, De Lutry, Wienert.

Días 21 y 26.—**Otello** (Verdi). Dirección: A. Frischer. Varady, Wewezow, Cossutta, Sarabia, Bevacqua, Orth, Hillebrand, Wilbrink, Sapell.

Día 22.—**Las bodas de Fígaro** (Mozart). Dirección: Bender. Falcon, Evangelatos, Conwell, Wewezow, Seibel, Hake, Murr, Brinkmann, Hillebrand, Fusche, Thaw, Auer, Lenz.

Día 23.—**Aida** (vid. supra).

Día 27.—**Eugene Oniegin** (Chaikowski). Dirección: Brezina. Cuoco, Skroblin, Vámos, Barbay.

Día 29.—Velada de «ballet»: **Serenade y Tagtraum** (Chaikowski), **La Sylphide** (Lovenskiold). Dirección: Brezina. Cuoco, Schönbrunn, Underwood, Marcus, Pikieris, Sheta, Vámos.

Día 30.—**Fausto** (Gounod). Dirección: Prêtre. Freni, Varnay, Evangelatos, Aragall, Raimondi, Brendel, Wilbrink.

Día 31.—**Don Giovanni** (Mozart). Dirección: A. Fischer. Falcon, Moldoveanu, Grist, Nicolai, Schenk, Ahnsjö, Krekow, Grumbach.

Además, el día 4 de octubre, Cornelia Wulkopf, acompañada por Wolfgang Sawallisch, ofrece un recital de «lieder». El día 26, «matinée» de música de cámara, con obras de Orlando di Lasso, Corette, Corelli, Gabrieli, Purcell y otros.

BAYERISCHE STAATSOOPER, Munich (octubre-diciembre 1980).

Teatro Nacional

Octubre 30.—**Fausto** (Gounod). Prêtre, dirección. Freni, Aragall, Raimondi, Brendel, Varnay, Evangelatos.

Noviembre 17.—**Romeo y Julieta** (Prokofiev). Coreografía de John Cranko. Fernando Bujones, Joyce Cuoco, Peter Breuer, Youri Vámos, Ulrich Busse.

Diciembre 20.—**La Cenerentola** (Rossini). Bartoletti, dirección. Berthold, Conwell, Von Stade, Araiza, Capocchi, Montarsolo, Helm.

Sesiones especiales

Noviembre 21, 22, 26 y 29.—**El anillo del Nibelungo** (Wagner). Dirección de Wolfgang Sawallisch. Theo Adam (Wotan), Ruza Baldani (Fricka), Leonore Wirschelein (Freia/Gutrune), Cornelia Wulkopf (Erda/Waltraute), Gerhard Unger (Mime), Hermann Becht (Alberich), Kurt Moll (Hunding), Ingrid Bjoner (Brunilda), Sabine Hass (Siglinda), Edward Sooster (Sigmund), Jean Cox (Sigfrido), Hand Günther Nöcker (Gunther), Karl Ridderbusch (Hagen).

OPERA DE FRANKFURT (octubre-diciembre 1980).

Octubre 5 y 9.—**Cástor y Pólux** (Rameau). Harnoncourt, dirección.

Noviembre 27 y 30.—**Giselle** (Adam). David Pieter de Villiers, dirección. Peter Wright, coreografía.

Diciembre 11.—**Jenufa** (Janacek). Michael Gielen, director.

Diciembre 12.—**Lulu** (Berg). Michael Gielen, director.

OPERA DEL ESTADO, Hamburgo (octubre 1980).

Días 1, 4, 7 y 11.—**Aida** (Verdi). Dirección: Sinopoli. Arroyo, Orazzowa, Michael, Cossutta, Wizell, Weller, Howell, Kruse.

Días 2, 6 y 10.—**Ariadna en Naxos** (Strauss). Dirección: Fricke. Norman, Greenberg, Schmidt, Kawahara, Nafé, Haldas.

Días 3, 9, 14 y 15.—**West Side Story** (Bernstein). Dirección: Forster. Stone, Scalici, Zien, Charles.

Día 5.—Ballet Werkstatt I: «**Der Mann tanzt!**».

Días 5, 8 y 12.—**Guillermo Tell** (Rossini). Dirección: Delacôte. Zylis-Gara, Nafé, Michael, Cappuccilli, Boniselli, Dean Stamm.

Días 13, 16, 22 y 25.—**El barbero de Sevilla** (Rossini). Dirección: Franci. Nafé, Lang, Nucci, Alva, Krekow, Montarsolo, Schultz.

Días 15 y 20.—**Die verheteten Notenständer** (Kounadis). Dirección: Seibel. Fuchs, Krekow, Haage, Waller. **Hind und zurück** (Hindemith). Dirección: Seibel. Haldas, Von Berger, Haage, Waller, Fleither.

Días 17, 20 y 27.—«Ballet»: **Lieb' und Leid und Welt und Traum** (Mahler). Dirección: Seibel.

Día 18.—«Ballet»: **Träumer. Don Quixote/Joseph Legende** (Strauss). Dirección: Seibel.

Días 19 y 29.—**Carmen** (Bizet). Dirección Von Dohnányi. Nafé, Haldas, Fredricks, Fuchs, Krause, Halilwell, Krekow.

Días 21 y 28.—**Zar und Zimmermann** (Lortzing). Dirección: Seibel. Ihloff, Boese, Grundheber, Moll, Stricker, Wohlers.

Días 23 y 26.—**Fidelio** (Beethoven). Dirección: Von Dohnányi. Balslev, Fuchs, Hofmann, Berry, Stamm.

Día 30.—**La Traviata** (Verdi). Dirección: Maag. Ghazarian, Steiner, Boese, Dvorski, Cappuccilli, Kruse, Kloose.

Día 31.—No hay representación. Ensayo general de **Rheingold**.

El estreno de **Rheingold**, bajo la dirección de Dohnányi y puesta en escena de Götz Friedrich, está previsto para el 12 de noviembre, con una segunda «première» el día 16. Un ensayo general «previous» tendrá lugar el día 2 de noviembre.

Una conferencia del profesor Peter Wapnewski tendrá lugar el día 5 de noviembre en el Estudio de la Opera Stabile, a propósito de **El anillo de Wagner**. Finalmente, el 27 de noviembre, Martti Talvela, acompañado al piano por Ralf Gothoni, ofrecerá un recital en la Musikhalle.

JORNADAS MUSICALES EN KASSEL (República Federal Alemana).

Bajo el lema «**Joseph Haydn, hoy**». Durante tres días, del 31 de octubre al 2 de noviembre, tendrán lu-

gar en Kassel unas jornadas musicales tendentes al redescubrimiento de Haydn, cuyo mundo sonoro está siendo potenciado en los últimos años con la revisión de obras arrinconadas. El programa será el siguiente:

Día 31 de octubre.—(Stadthalle, Frestsaal) **Música concertante**: Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Colonia, dirigida por Jiri Belohlávek. Angelica May, violoncello.

Día 1 de noviembre.—(Staatstheater, Grosses Haus, 11 horas) **El Haydn inglés**: Otoniel Gonzaga, tenor; Leonard Hokanson, piano; Trío Odeón (Kurt Guntner, Angelica May y Hokanson).

(Staatstheater, Kleines Haus, 16 horas) **Música de cámara**. Cuarteto de Berna.

(Staatstheater, Grosses Haus) Concierto espiritual: **Las Siete Palabras** y otras obras. Collegium Bach de Frankfurt. Cantores de Frankfurt, Arleen Auger, Carolyn Watkinson, L. M. Harder, Walter Heldwein. Director: Helmuth Rilling.

Día 2 de noviembre.—(Staatstheater, Grosses Haus, 11,30 horas) **Divertimento**. Münchner Baryton Trio, Münchner Haydn-Ensemble.

(Martinskirche, 16 horas) Opera: **Orfeo ed Euridice (L'Anima del Filosofo)**, en versión de concierto.

Los interesados pueden dirigirse a la siguiente dirección:

Verehrs- und Wirtschaftsamt/ Zimmervermittlung/Stadthalle/ 3500 KASSEL (República Federal Alemana).

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN, París (octubre 1980).

Día 6.—(Châtelet, dentro del Festival de Otoño.) Recital de obras de Stravinski, Ravel, Webern, Boulez y Prokofiev, bajo la dirección de Pierre Boulez.

Día 13.—(Id.) Recital de obras de Stravinski, Scriabin, Roslavetz y Debussy, bajo la dirección de Pierre Boulez.

Días 22-30.—«Tournée» del Ensemble Intercontemporain.

— 22: Orleans, Carré Saint-Victor (Maison de la Culture).

— 24: Basilea, Sala de Música del Casino.

— 27: Berlín, Gran Sala de la Radio SFB.

— 29: Maguncia (sin especificar).

— 30: Estrasburgo, Palacio de la Música y de Congresos.

Programa: **Kontra-Punkte, Stop y Michael Reise um die Erde** (las tres de Stockhausen, bajo la dirección del autor).

ORQUESTA DE PARIS, Théâtre des Champs-Élysées y Palais des Congrès (octubre 1980).

Días 2 y 4.—**El beso del hada, Abraham e Isaac, Dos poemas de Verlaine, Sinfonía de los salmos** (todas de Stravinski). Fischer-Dieskau, barítono. Barenboim, director.

Días 9 y 11.—**Sinfonía número 4** (Beethoven), **Sinfonía número 3** (Bruckner). Dirección: Barenboim.

Día 12.—Recital de música de cámara de Schumann (Barenboim, Moglia, Boico, Chaves y otros).

Días 16 y 17.—**Novelette** (Lutoslawski), **Sinfonía española** (Lalo), **Sinfonía número 4** (Chaikoski). Perlmann, violín. Barenboim, director.

El día 22 la Orquesta de París da un concierto en la Academia de Santa Cecilia, de Roma, bajo la dirección de Barenboim. Están programadas las obras **El mar** (Debussy) y la **Sinfonía fantástica** (Berlioz).

THEATRE NATIONAL DE LA OPERA DE PARIS (octubre-diciembre de 1980).

Días 3, 7, 11 y 16 de octubre.—**La mujer sin sombra** (Strauss). Kollo, Behrens, Berry, Gwyneth Jones/Danica Mastilovic. Lehnhoff, puesta en escena. Dohnanyi, dirección.

Día 10 de octubre.—Recital de Martti Talvela.

Días 17, 19, 20, 25 y 28 de octubre; 1, 3, 8 y 13 de noviembre.—**Dardanus** (Rameau). Eda-Pierre, Von Stade, Tappy, Devlin, Soyer, Van Dam, Courtis, Berger. Lavelli, puesta en escena. Leppard, dirección.

Día 19 de octubre.—Recital Pludermacher/Vivaldi.

Días 21, 22 y 24 de octubre.—**Novena Sinfonía** (Beethoven). Denize, Eda-Pierre, Adam, Schunk. Varviso, dirección.

Día 31 de octubre; 6, 12, 15 (dos sesiones), 21, 22, 26 y 17 de noviembre.—Homenaje al Ballet de la Opera. Dirección musical de Ashley Laurence y Michel Quéval.

Días 14, 17, 20, 25 y 29 de noviembre; 4 y 10 de diciembre.—**Jenufa** (Janacek), en francés. Berbié, Takar/Garetti, Chauvet/Dumé, Denize/T'Hezan, Dupouy/Todaro. Götz Friedrich, puesta en escena. Mackerras, dirección.

Día 16 de noviembre.—Concierto Rameau, por el Ensemble Michel Martin.

Día 18 de noviembre.—Concierto: obras de Albinoni, Cavalli, Händel, Monteverdi y Vivaldi (Raymond Leppard y Janet Baker).

Día 23 de noviembre.—Concierto Janacek (Tortelier-Heidsieck).

Días 5, 8, 13, 16, 19, 22 y 26 de noviembre.—**El buque fantasma** (Wagner). Van Dam, Behrens, Meven, Schunk, Orth, Dutertre. Jean-Claude Riber, puesta en escena. Silvio Varviso, dirección.

Día 9 de diciembre.—Recital de Bárbara Hendricks.

Día 11 de diciembre.—Concierto: obras de Haydn, Mozart y Mendelssohn (Marriner-Galway).

OPERA COMIQUE DE PARIS (SALA FAVART) (octubre-diciembre de 1980).

Octubre 2, 4, 6 y 8.—**L'heritière** (Damase). Auphan, Berbié, Dutertre. Ducreux, puesta en escena. Damase, dirección.

Octubre 18, 21, 22, 23, 24, 25, 28 y 29; diciembre 1.—**Vive Offenbach!** (Offenbach). Dhéry, puesta en escena. Rosenthal, dirección.

Diciembre 11, 12, 13, 15, 17, 18, 20, 23, 24, 27, 29, 30 y 31.—**Véronique** (André Messager). Cochet, puesta en escena. Dervaux, dirección.

PHILHARMONIA ORCHESTRA (Royal Festival Hall, Londres) (octubre-diciembre 1980).

19 de octubre.—**Obertura Leonora 3** (Beethoven), **Concierto piano K 414** (Mozart), **Sinfonía número 5** (Sibelius). Director: Ashkenazy.

31 de octubre.—**Concierto para violín** (Beethoven), **Sinfonía número 4** (Brahms). Perlman, Violín. Ashkenazy, director.

2 de noviembre.—**Concierto para piano número 2** (Brahms), **Sinfonía número 4** (Chaikoski). Stephen Bishop-Kovacevich, piano. Ashkenazy, director.

9 de noviembre.—**Schickalslied** (Brahms), **Fantasia coral** (Beethoven), **Sinfonía número 3** (Beethoven). Philharmonia Chorus. Jacques Klein. Lovro Von Matacic, dirección.

13 de noviembre.—**Sinfonía concertante para viento** (Mozart), **Sinfonía número 7** (Bruckner). Solistas de viento. Lovro Von Matacic, dirección.

18 de noviembre.—**Obertura para un Festival Académico** (Brahms), **Concierto piano número 3** (Rachmaninof), **Petruschka** (Stravinski). Beroff, piano. Tilson Thomas, director.

27 de noviembre.—**Metamorphosen** (Hindemith), **Cuatro últimos Lieder** (Strauss), **Sinfonía número 5** (Beethoven). Kiri Te Kanawa. Andrew Davis, dirección.

12 de diciembre.—**Obertura en re menor** (Händel-Elgar), **Sinfonía número 3** (Saint-Saëns), **Sinfonía número 4** (Mahler). Simon Preston. Margaret Marshall. Andrew Davis, director.

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA, Londres (octubre-diciembre 1980).

8 de octubre.—**Variaciones sobre un tema de Haydn** (Brahms), **Concierto para piano número 3** (Prokofiev), **Prélude à l'après-midi d'un faune** (Debussy), **Suite del Pájaro de fuego** (Stravinski). Cristina Ortiz, piano. André Previn, director.

22 de noviembre.—**La novia vendida**, obertura (Smetana); **Concierto para piano número 3** (Beethoven), **Sinfonía número 4** (Mahler). Ken Noda, piano. Elly Ameling, soprano. Walter Weller, director.

12, 17 y 19 de diciembre.—**Hansel y Gretel**, obertura (Humperdinck); **El bello Danubio Azul** (Johann Strauss II), **El carnaval de los animales** (Saint-Saëns), **Danzas Polovsianas** (Borodin), **Sinfonía de los juguetes** (Haydn), **La bella durmiente**, extractos (Chaikoski). Phyllis Sellick y Terence Beckles, solistas. Arthur Davison, director.

ROYAL OPERA HOUSE, COVENT GARDEN, Londres (octubre-noviembre 1980).

Octubre 9, 11, 13, 15, 23 y 24.—**Variaciones Enigma** (Elgar)/**Gloria** (Poulenc)/**Rapsodia** (Rachmaninof). Coreografía de Frederick Ashton y Kenneth McMillan. Lawrence, director.

Octubre 14, 17, 20, 22, 25, 28 y 31.—**Lucia di Lammermoor** (Donizetti). Ricciarelli, Zancanaro, Lloyd, Carreras. Zeffirelli, puesta en escena. López-Cobos, director.

Octubre 16, 18, 21, 29, 30; noviembre, 5.—**Giselle** (Adam). Coreografía de Jean Corelli y Jules Perrot. Director: Young.

Octubre 27; noviembre 1, 4, 8 y 12.—**Las bodas de Fígaro** (Mozart). Geraint Evans, Helen Donath, Margarita Zimmermann, Thomas Allen, Margaret Marshall. John Copley, puesta en escena. Colin Davis, director.

Noviembre 3, 7, 11, 14, 18, 22 y 25.—**Otello** (Verdi). Vickers, Zylis-Gara, Bruson. Colin Davis, director.

Noviembre 6, 10, 22, 26.—**El lago de los cisnes** (Chaikoski) Coreografía de Marius Petipa y Lev Ivanov. Dirección: Young.

Noviembre 13, 17, 21, 24 y 28; diciembre 4.—**Tosca** (Puccini). Shirley Verret, Kari Nurmela y Gianfranco Cecchele. Zeffirelli, puesta en escena. Robin Stapleton, director.

Noviembre 27 y 29; diciembre 1.—**El pájaro de fuego** (Stravinski); **New Tetley Ballet** (música de Britten); **Dark Elegies** (música de Mahler). Lawrence, director. Mikhail Fokine, Glen Tetley y Antony Tudor, coreógrafos respectivos.

ENGLISH NATIONAL OPERA, Londres (octubre-diciembre 1980).

Octubre 1, 3, 9, 11, 14, 18, 24 y 30.—**Così fan tutte** (Mozart). Lott,

Della Jones, Rolfe Johnson, Opie Howlett. Mackerras, director.

Octubre 2, 4, 8, 10, 15, 17 y 23; noviembre 5 y 7.—**La Belle Hélène** (Offenbach). Howells, Pogson, Barber, Chard. Noel Davis, director.

Octubre 16, 22, 25, 28 y 31; noviembre 4, 8 y 11.—**Arabella** (Strauss). Barstow, Burrows, Clark, Blackburn. Mark Elder, director.

Octubre 29; noviembre 1, 6, 14, 19, 21, 27; diciembre 2, 5 y 12.—**La Bohème** (Puccini). Burgess, Mackay, Treleaven, Du Plessis. James Lockhart, director.

Noviembre 12, 15, 20, 22, 25 y 28.—**La vuelta de tuerca** (Britten). Eilene Hannan, Geoffrey Pogson, Stuart Kale, Ava June, Michel Ginn. Lionel Friend, director.

Noviembre 26, 29; diciembre 3, 10, 13, 18, 27; enero 2.—**Boris Godunov** (Mussorski). Van Allan, Connell, Tomlinson, Howell. Lloyd-Jones, director.

Diciembre 4, 6, 11, 16, 19, 23, 31; enero 9.—**El barbero de Sevilla** (Rossini). Della Jones, John Brecknock, Alan Opie, John Gibbs, Richard Angas. James Judd, director.

Diciembre 17, 20, 24 y 30.—**La viuda alegre** (Lehár). Shilling, Hill Smith, Belcourt, Wilson (Catherine), Fryatt. Hazel Vivienne, director.

ORQUESTA FILARMONICA DE LONDRES (octubre-diciembre 1980).

Octubre 5.—**Sinfonía número 39** (Mozart), **Concierto piano número 2** (Liszt), **Sueño de una noche de verano** (Mendelssohn). Earl Wild. The Southend Boys' Choir. Dirección: Peter Maag.

Octubre 16 y 19.—**Sinfonía número 7** (Mahler). Klaus Tennstedt.

Octubre 28.—**Oberon**, obertura (Weber); **Concierto violín** (Chaikoski); **Sinfonía número 9** (Schubert). Klaus Tennstedt.

Noviembre 2.—**The Chagall Windows** (McCabe); **Rapsodia sobre un tema de Paganini** (Rachmaninof); **Scheherazade** (Rimski-Korsakof). Christian Blackshaw. López-Cobos, director.

Noviembre 4.—**Variaciones sobre un tema de Hindemith** (Walton); **Concierto violín** (Glazunov); **Sinfonía número 8** (Dvorak). David Nolan. López-Cobos, director.

Diciembre 7.—**Sinfonía número 96** (Haydn); **Concierto piano número 1** (Bartok); **Sinfonía número 7** (Beethoven). Ashkenazy, piano. Solti, director.

Diciembre 16.—**Sinfonía número 5** (Bruckner). Solti.

alfa-yébenes, s. l.

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

● **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**

directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S. A.

Marqués del Puerto, 9.
Teléfonos 415 52 55 - 415 52 44.
BILBAO-8.

BILBAO TRADING, S. A.

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

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

HAMMOND IBERICA, S. A.

Bolivia, 239.
Teléfonos 308 35 62 - 308 35 66.
BARCELONA-20.

HAZEN

Juan Bravo, 33.
Teléfonos 411 28 48 - 411 24 06.
MADRID-6.

JORQUERA PIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades
de Concierto.

Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfonos 319 60 96 - 310 69 12.
BARCELONA - 3.

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.

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.

GITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

J. L. ALBERDI

Instrumentos de música

Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.
Teléfonos 228 81 02 - 228 81 34.
BARCELONA-12.
Calle Galileo, 26-28.
Teléfonos 448 85 64 - 448 86 64.
MADRID-15.

CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra

Padre Urbano, 1.
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

GARRIDO

Instrumentos de música

Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.

JUAN ESTRUCH, S. A.

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.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.
MADRID-13.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. 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.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. 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.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. 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.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

DISCOS, CASSETTES, MUSICA CLASICA COMERCIOS ESPECIALIZADOS

LINACERO

San Miguel, 49.
Teléfono 23 75 26. ZARAGOZA-1.

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.

Avda. de los Madroños, 27.
Parque Conde de Orgaz.
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

HI-FI

ATAIO INGENIEROS

Enrique Larreta, 12.
Teléfonos 733 05 62 - 733 37 00.
MADRID-16.

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21.
Teléfonos 270 28 51 - 279 80 21.
MADRID-20.

COMERCIAL EAR

Avda. de Sarriá, 67 bis
(esquina Taquígrafo Garriga).
Teléfono 239 31 03. BARCELONA-29.

EAR

H. Fournier, 21.
Teléfono 25 34 11. VITORIA.

FOX IN-DEL-SON

Agujas y fonocápsulas
Calle Alta, 58.
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

TRINGENIER

Compañía de Electroacústica
Española, S. L.
Gruce, 3.
Teléfono 255 53 84. MADRID-17.

VIETA

Bolivia, 239.
Teléfonos 307 47 12 - 307 47 16.
BARCELONA-20.

COMERCIOS DE ALTA FIDELIDAD

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

Discos.
Alta Fidelidad.
Sonido.

Bravo Murillo, 6.
Teléfonos 445 12 59 - 448 03 14.
MADRID-3.

DEEP SOUND HI-FI

Un nuevo concepto de «ver»
la música

Amplificadores. Receptores.
Grabadoras. Video tapes.
Giradiscos. Discos.
Goya, 5 (Pasaje Carlos III).
Teléfono 276 16 47. MADRID-1.

HOTELES - PARADORES



Pl. General Queipo de Llano, 3.
MERIDA (Badajoz).
Teléfono (924) 301540/41/42.

MECANICOS AFINADORES

MAXPER, S. A.

Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00 - 04 - 08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14 - 419 29-19.
MADRID-4.

POLIMUSICA, S. A.

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

INDICE DE ANUNCIANTES

EN ESTE NUMERO

	Pág.
Adagio	63, 78 y 95
Alfa Yébenes	92
Algueró	4
Basf	82
Bilbao Trading	34 y 96
Casa Damas	39
Casa Wagner	43
Comercial Bayona	66
Comerica	8
Disco 100	37
EAR	64
Estruch	70
Ferysa	90
Caplaza	38
Garijo	15
Hazen	2
Hispavox	26
Germán Industrial	86
Maxper	31
Omega	32
Polydor	57
Sonola	86
Técnica Audio	20
Vieta	76

Kemble • Kemble • Kemble • Kemb

**Kemble
el piano inglés
que se exporta a
todo el mundo**



Modelo WINDSOR, 88 notas, acabados caoba mate y poliéster



Servicio Comercial: Hermosilla, 75 Tels. (91) 225 41 78 - 225 41 34 Madrid-1
Oficinas y Almacenes: Laforja, 75 Tels. (93) 209 33 00 - 200 18 67 Barcelona-21



SCHIMMEL

Pianos

*El piano alemán
de mayor venta en el mundo.*

Distribuidores en:

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