

# RITMO

AÑO XLVIII • NUM. 483 • JULIO-AGOSTO 1978 • PRECIO: 125 PTAS.

**ABAO**  
ASOCIACION BILBAINA DE AMIGOS  
DE LA OPERA



## **XXVII festival de ópera 1978**

27 DE AGOSTO • 3/13 DE SETIEMBRE • TEATRO COLISEO ALBIA • BILBAO



# 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

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 XLVIII • JULIO-AGOSTO 1978 • NUM. 483

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

Dirección telegráfica: RITMO-Madrid

Redacción para Cataluña:

Vía Layetana, 40. Barcelona-3. Teléfono 310 29 64

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 1.000 ptas.

Número suelto, 125 ptas. Atrasado, 150 ptas.

EXTRANJERO: Vía terrestre o marítima, 20 dólares USA. Vía aérea, 40 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Fundador: Fernando Rodríguez del Río

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

## REDACTORES:

Angel Carrascosa Almazán.

José Luis García del Busto.

José Luis Pérez de Arteaga.

Arturo Reverter Gutiérrez de Terán.

Secretario de Redacción:

Fernando Peregrín Gutiérrez.

## COLABORADORES:

Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Domingo del Campo Castel, Pablo Cano Capella, Fernando Gil Olalla, Luis Jiménez Clavería, Fernando López y Lerdo de Tejada, José Miguel López de Haro, Enrique Martínez Miura, Agustín Muñoz, Alfredo Orozco Buzo, Carlos Luis Pardo Rodríguez, Enrique Pérez Adrián, Joaquín Rubio Tovar, J. C. Ruiz Silva («M. Códax»).

Director comercial: Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad: José María Ketterer.

## CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmés (Balears), P. Inglés y AM (Barcelona), María Jesús García de la Mora (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Castellón), Julio Andrade Malde, Xoan Manuel Carreira, Enrique X. Macías, Alonso y Lois Rodríguez Andrade (Galicia), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida), Gloria Vignau (San Sebastián), Luis Martínez Richart (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Bilbao), Angel Luis García Fraile (Valladolid).

## CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

Equipos gráficos: J. Azurmendi y A. Muñoz. Rótulos: Manuel Pliego. Diseños portada: J. Azurmendi.

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

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

# Sumario

	Págs.
EDITORIAL: Juan José ... ..	5
El correo de RITMO ... ..	6
Noticias ... ..	8
Con nombre propio ... ..	12
Ávance de información internacional, por Fernando Peregrín Gutiérrez ... ..	12
Música en vivo: Festival de Viena 1978; el triunfo de Monteverdi, por Fernando Peregrín Gutiérrez ... ..	13
Entrevista con Antonio Baciero (o el subjetivismo riguroso), por Joaquín Rubio Tovar ... ..	20
Fernando Sor: Panorama biográfico y musical, por Andrés Ruiz Tarazona ... ..	25
La Música española durante la guerra del 36, por Llorenç Barber ... ..	29
El Códice Calixtino: Un documento musical y literario, por Carlos Villanueva Abelairas ... ..	34
CRITICA DISCOGRAFICA:	
Oferta Philips: Primavera 78 (y IV). Escriben: Agustín Muñoz y Arturo Reverter ... ..	38
Otras críticas discográficas:	
Escriben: Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, M. Códax, Pablo Cano Capella, Manuel Gallarín, José Luis García del Busto, Agustín Muñoz y Enrique Pérez Adrián. ... ..	40
Discos editados. Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán ... ..	48
HI-FI para todos (8): Ensayo de repertorio de alta fidelidad (y III), por Alfredo Orozco ... ..	49
Conozcamos a las agrupaciones musicales españolas (II): El S. E. M. A., de Madrid, por José Luis García del Busto ... ..	57
Jazz ... ..	60
Crónica de Buenos Aires: Aspectos idiomáticos en recientes versiones operísticas, por Néstor Echevarría ... ..	61
CRONICAS' NACIONALES:	
Galicia: Asi se compon o mundo, auqueu a xente no-no crea. Uns morrendo de fama e outros bufando coa chea, por Xoan M. Carreira ... ..	62
Premios da crítica Galicia 1978, por Carlos Villanueva ... ..	63
Valladolid, por Angel Luis García Fraile ... ..	64
Directorio comercial ... ..	65

## Nuestra portada

La Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera (A. B. A. O.) celebra su XXV aniversario. Desde 1953, son ya veintisiete —con el que el lector ha visto anunciado en la portada de este número— los festivales de ópera que cuenta en su haber, fruto de tenaces esfuerzos en pro del éxito artístico de todas y cada una de sus ediciones.

En la trascendental efemérides de las bodas de plata de la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera, deseamos a la ya veterana entidad que continúe firme en su propósito de seguir ofreciendo al País Vasco y a España en general tan necesaria manifestación para la cultura como es la ópera.



# JUAN JOSE

Decir Pablo Sorozábal es a la vez decir todo y no decir nada. Autor lírico de gran éxito en otro tiempo —aunque no deben olvidarse sus obras corales y sinfónicas, casi siempre tocadas de popularismo vasco—, el antiguo director de la Orquesta Filarmónica de Madrid ha sido y es por temperamento hombre duro, áspero, luchador, inevitablemente conflictivo. Protagonizó en los años iniciales y medios del franquismo una solitaria rebeldía de sabor añejo y republicano. Algún lector recordará con nosotros cómo su rostro apareció en portada del diario «El Alcázar» cruzado por el aspa del anatema —nunca jamás— oficial y público.

Pero en España casi todo es confuso. Lo ayer blanco, parece hoy negro, y hasta el dulce color azul ha revestido entre nosotros bien recios simbolismos. Fiel a estas cualidades tan nuestras, el arriscado Pablo Sorozábal es, como músico, ultraconservador, y para muchos puede pasar hoy por paradigma de reaccionario. Es significativo que en los programas proyectados para el infeliz Festival de Cincuenta Años (1) no aparezca una sola obra suya; es decir, para los más jóvenes progresistas y para quienes ya avanzan hacia la madurez Pablo Sorozábal no ha existido. Las paradojas de este feroz país hacen que Sorozábal haya desempeñado en alguna medida el papel del Pfitzner español, cuando estaba ideológicamente casi en los antípodas del autor de *Palestrina*. Sus sarcasmos sobre la música «moderna» son famosos. No hace muchos años calificaba a *Wozzeck*, excelentemente representado en Madrid por una compañía berlinesa, de «perfecta mierda». Al tiempo, también fueron famosos sus choques frontales con los personajillos musicales del franquismo, y su sonada dimisión como titular de la Filarmónica tuvo que ver con te quito o te pongo este Shostakovich, músico procedente también de otras paradojas.

Sorozábal es ante todo hombre del teatro, de ese teatro lírico que significaba la única salida económica de nuestros compositores. Esta necesidad del éxito económico, unida a nuestra idiosincrática disociación entre intelectuales, música y pueblo, ha hecho que Sorozábal produjera pocas veces una auténtica obra maestra. Aun así, una de ellas, *Adiós a la Bohemia*, sobre texto de Pío Baroja, es la pieza lírica más perfecta del teatro español en los últimos cincuenta años, y pudo ser la pionera —ha quedado en realidad como obra aislada— de un teatro más popular y crítico sin mengua de sus valores líricos.

El compositor ha tenido siempre conciencia de la importancia potencial de su *Adiós a la Bohemia*, y ha querido continuar por su camino al menos una vez. Desde hace ya bastantes años tiene concluida una ópera sobre el «drama social» de Joaquín Dicenta, *Juan José*. No conocemos en RITMO la partitura. El tema elegido, ingenuo y melodramático, no es desde luego de este tiempo, pero debe significar para Sorozábal su última protesta política a la par que su última reincidencia en sus procedimientos estéticos de siempre. No esperamos de *Juan José*, por tanto, nada novedoso; ni siquiera esperamos la perfección de *Adiós a la Bohemia*. De *Juan José* no puede venir un nuevo impulso para nuestro marchito teatro lírico, y aunque quizá las circunstancias políticas actuales ayudasen al éxito momentáneo de la obra y al redescubrimiento de Sorozábal, queremos ser hoy aquí realistas al pedir el estreno de la última obra de un buen músico español.

Porque Pablo Sorozábal tiene ya casi ochenta y cinco años. Sigue en pie tan agreste, duro, iconoclasta e intrasigente

como en sus mejores tiempos. Ha declarado —y nadie le ha desmentido— que envió la partitura al Director General de Música, y ha recibido la llamada por respuesta. Es público que ha salido a la búsqueda del «divo» —Plácido Domingo, en este caso—, ofreciendo reescribir para tenor el papel del protagonista, originalmente un barítono; pero el «divo» se ha tomado las cosas con calma, y el viejo maestro ha vuelto a reclamarle la obra vagabunda. Bien le están haciendo sufrir por todos sus pecados al viejo luchador.

Cabría argumentar que el estreno solitario de *Juan José* es asunto particular de Sorozábal, y que allá él si no se decide a correr el riesgo económico. Pero la Dirección General de Música tiene programada para el curso inmediato, en Madrid, una temporada lírica con veintidós títulos. Tres zarzuelas, *Doña Francisquita*, *Marina* y el estreno de *Carmen-Carmen*, música de García Abril y libro de Gala; cinco óperas a cargo de la Escuela Superior de Canto, *Los cuentos de Hoffmann*, *La Flauta mágica*, *El Cónsul*, *Falstaff* y *Don Pasquale*; otras cinco confiadas a la Compañía de Opera Popular, *Elixir de Amor*, *Merope* —estreno de Domingo Tarradellas—, *Macbeth*, *El matrimonio secreto* y *El amigo Fritz*; por último, el Festival de Opera, con ocho títulos entre los que no figura la hasta hace poco tradicional obra española. El proyecto es el más ambicioso desde que el Real cerró sus puertas como teatro de ópera; incluso hay dos estrenos autóctonos, *Carmen-Carmen* y *Merope*, de lo que nos congratulamos.

Ahora bien, ni de *Carmen-Carmen* ni de *Merope* cabe esperar tampoco la obra maestra que de la noche a la mañana traiga nuevo aliento a nuestra exangüe escena lírica. Quede constancia de que nada nos agradaría más que equivocarnos, pero nuestro tiempo es poco dado a los milagros. Y entonces el problema de *Juan José* comienza a parecerse un laberinto kafkiano. ¿Cómo es posible que no tenga sitio la obra final del último de nuestros más valiosos creadores líricos en una temporada oficial de veintidós títulos? ¿Que habría dificultades con el compositor? Lo damos por sabido. ¿Que quizá haya viejas querellas con tal o cual nombre? Lo ignoramos, pero dado el estilo humano de Sorozábal no vamos a descartarlas. ¿Que la negociación sería dura y hasta antipática? Probablemente. Pero para eso está la Dirección General de Música, para negociar, para limar asperezas, para dialogar y convencer, para ser generosa —que es hacer justicia— con el viejo maestro y su obra de todos olvidada. *Juan José*, bien lanzado y mejor interpretado, puede suponer un éxito de consenso y reconciliación. ¿O es que esto no interesa realmente?

La tela de araña de la vida española —y la musical como parte de ella— es tan viscosa como inescapable. Pablo Sorozábal está atrapado en ella y parece que va a tener que morir para que le hagan caso. Pero el viejo y no poco engraido luchador, equivocado y lúcido al tiempo, merece algo más que cuatro necrológicas en el día de su, por desgraciada ley de vida, ya no muy lejana desaparición; merece el estreno de *Juan José*, y si es posible con el maestro en el pódium, ese «Juan José» que convierte en acusación social de un mundo ya ido el «cabreo» visceral del honrado «Julián» de *La Verbena de la Paloma*. Porque pudiera ocurrir que en el remoto *Juan José* reconocamos un poco la voz de la desdicha social —hecha buena música, dúo y romanza— que llevó a España a contiendas que muchos querríamos ver de verdad y para siempre superadas.

# EL CORREO DE «RITMO»

Madrid, Espina de estudiantes, junio 1978.

Señor Director:

**Alzaron las alas los pájaros del canto...**

**Abandonado como los muelles en el alba** (1), me pongo melancólico a escribirle a usted **para que me recuerdes, compadre, en el camino** (2), y recuerde también, algunos meses, que yo también estoy suscrito a su Revista.

**Antaño, si recuerdo bien, mi vida era un festín en el que se abrían todos los corazones, en el que todos los vinos corrían** (3), y mensualmente recibía de manos de un mayordomo inexistente su muy esperada revista.

**Mas la dicha no duró mucho** (4), y de repente, igual que en la música de Antón Larrauri, que durante mucho tiempo mantiene al público en un desgarrador silencio y, sin avisar, nos regala con un torrente de apasionantes y desconocidos sonidos, empecé a leer RITMO a borbotones: o devoraba dos de golpe, o pasaba meses preguntándome, pálido y demacrado, adónde habrían ido a parar las palomas de la buena nueva, de la música que no se oye, de los ratos en que está roto el tocadiscos y leo las secciones de crítica discográfica:

**En los almendros precoces un candoroso aleluya.**

**En los tomillos, flor y olor de niña desnuda** (5).

Y, mensualmente, en mis manos un número de su revista.

Bueno, me he «pasao». Un abrazo, recuerdos a la gente de la Revista y no sea usted recalitrante, hombre, que yo no lo soy a la hora de pagar.

Salud.

**JAVIER NARANJO**

Las Palmas de Gran Canaria.

## BIBLIOGRAFIA

- (1) «Todo en ti fue abandono»: Neruda.
- (2) «El camino»: Arturo Martínez.
- (3) «Jadis, si je me souviens bien»: Artur Rimbaud.
- (4) Esto lo escribe cualquiera.
- (5) «Curso solar»: Juan José Domenchina.

## RESPUESTA

Si recibir casi seguidos abril y mayo le recordó que **la primavera está aquí, surgida de la noche** (1), recibir junio, julio —con un guión aquí—, agosto y septiembre, cuando la canícula debería aquietarnos, puede y debe recordarle que

**siempre, y en todas partes, los horizontes son azules y brillantes siempre... siempre** (2).

Diga a James, el mayordomo inexistente, que bruña su más vieja bandeja de plata, pues en octubre

**vive su día de inocencia la Naturaleza redimida del pecado** (3).

Cuando RITMO —pronto— llegue puntual como un escolar dócil, no nos desprecie. Dígame:

**Me dejaste solo mucho tiempo** (4), y después acójalo con la misma esperanza de antaño.

Salud y buen «ritmo».

## BIBLIOGRAFIA

- (1), (2) y (4): **La canción de la tierra** (Mahler).
- (3) **Parsifal**, Wagner.

Miranda de Ebro, 20-VI-78.

Muy señor mío:

En primer lugar, expresarles mi admiración y enhorabuena por la revista, porque cubre un

huevo importante de la Música, pero tampoco la Música se puede reducir a la que conocemos como «clásica», y lo que echo de menos es una sección de música de «jazz» (actuaciones, noticias, novedades discográficas), una sección de música progresiva, otra de música popular, etcétera, aunque, por supuesto, RITMO debe dar primacía a todo lo relacionado con la música clásica, dando más importancia a las novedades editoriales, sobre todo las didácticas, y a la problemática de la enseñanza, es decir, de los Conservatorios. Sin más, me despido de ustedes y les mando un saludo.—Paulino Capdepón.

## RESPUESTA

Nuestra respuesta tiene el tono algo desesperado de la soledad poco acompañada (y perdone el aparente contrasentido). RITMO, cuya paginación y redacción no son extensibles «ad infinitum», tiene que atender a todo. Y en ello nos hemos esforzado —existieron hasta hace poco páginas dedicadas al jazz y a la música popular—, nos esforzamos —véase el reciente trabajo sobre el IRCAM, publicado en nuestro número 479, marzo del año en curso, y la nueva sección sobre jazz que iniciamos en este número—, y nos esforzaremos. Pero, insistimos, el triste panorama de la prensa musical en nuestro país hace que el lector espere de nosotros lo que, por lógicas limitaciones, no podemos, hoy por hoy, ofrecer. De verdad, no nos pida hacer de bomberos. Muchas gracias.

Madrid, 29 de junio de 1978.

Sr. Subdirector de RITMO:

Estimado Angel: Ahí van esas líneas para su posible publicación en «El correo de RITMO». Me refiero al pasado Festival de Opera de Madrid. Tengo asignadas localidades para las representaciones del segundo abono, asistiendo este año, además, a la tercera de **El ocaso de los dioses**. Al llegar al teatro me encontré con los equipos de Televisión para filmar la representación, cosa muy elogiada si no tuviéramos nuestras prevenciones contra la pequeña pantalla, pues ya sabemos que lo que por ella se ofrece, por cuanto a la ópera se refiere, se da tarde, mal y a plazos. Pero no es esto lo que motiva la presente. Para tomar todas las secuencias de la representación, Televisión introduce y coloca focos por donde estima necesario, y como resultado de esta operación anula totalmente la escenografía, que está basada principalmente, en el juego de luces y proyecciones, como era el caso de esta jornada wagneriana. Esto tendría menos importancia en una representación donde los decorados fueran sólidos, pero en el caso que nos ocupa fue fatal.

Si en el teatro juega la imaginación, buena dosis de ella tuvieron que desarrollar los sufridos espectadores de la tercera representación, pues en ningún momento se sabía cuándo era de noche o de día, si estábamos en la roca de Brunhilda, en el castillo de los Gibichungos, en el bosque, ni qué ocurría al final; sólo vemos un espacio escénico «muy bien iluminado», dejando al descubierto y hasta resaltando toda la tramoya presente.

Fue una lástima, porque los que pudimos asistir a las anteriores representaciones tuvimos ocasión de contemplar, gracias al sistema de proyección, una interesante escenografía con momentos destacados, como la intervención de las Hijas del Rin en las dos primeras escenas del tercer acto, o el momento de la marcha fúnebre.

Y yo me pregunto: ¿hasta qué punto es lícito privar de una representación adecuada a los espectadores, aunque hayan pagado precios populares, sin avisarles de antemano de los inconvenientes con que se van a encontrar?

¿No es posible tomar por Televisión estas funciones de otra forma? ¿Avisó la Junta directiva del Festival tales molestias? Solamente me resta decir que cuando descubrí, entre los cantantes que saludaban al final, al director de escena, le dirigí mentalmente mis aplausos en premio a una labor que no fue posible contemplar.

Un saludo afectuoso de

**JOSE LUIS CASAS MORAN**

## RESPUESTA

José Luis Casas es un aficionado de los que no se pierden concierto y pagan religiosamente su entrada. Su carta —que encontré en la Redacción sin previo anuncio— viene a confirmar algunas de las observaciones que nuestra Revista hacía en el editorial del número 478, «Opera y televisión». Las terceras representaciones del Festival de Opera madrileño, recién concluido, han sido un martirio para el público, asustado por los focos que la filmación para TVE parece exigir, y privado de los valores escenográficos que el público de las dos primeras funciones pudo apreciar. La reducción del precio no justifica la adulteración del espectáculo. Hay una solución sencillísima: filmar el ensayo general; y otra más compleja: preparar las escenografías en función de las cámaras. Una vez más la ópera —cuya difusión se dice pretender— ha sido perjudicada, porque el espectáculo ha sido alterado y empobrecido. Y una vez más ha brillado por su ausencia el respeto al público. ¿A que el año que viene sucede lo mismo? Al tiempo.—A. F. M.

Madrid, 11 de abril de 1978.

Sr. Subdirector de RITMO.

Querido Angel:

Tras haber leído detenidamente las dos revistas que me enviaste, te escribo para, en primer lugar, acusar recibo de las mismas y agradecerle su envío, y luego comentar algunos puntos de las mismas.

Evidentemente, considero la Revista como algo sensacional que hacía mucha falta en España; te lo digo con toda sinceridad; de verdad, estoy realmente sorprendido, aunque conozca un solo número, ya que al del Centenario del Fonógrafo, por ser un número extraordinario, no se le puede juzgar.

Vayamos ahora a hacer un pequeño comentario al editorial «La ceremonia»: realmente, creo que tenéis razón, mucha razón en vuestras críticas a la labor de Frühbeck; pero creo que debemos opinar sobre pequeños detalles: en primer lugar, los primeros conciertos de Frühbeck en Madrid no fueron ningún éxito: yo asistí a —prácticamente— todos —en el Monumental—, y a veces creíamos que hundiría el piso de arriba del pateo organizado; luego, ciertamente, nos fue convenciendo a todos; tal es así, que —la opinión es muy personal— la mejor interpretación de la **Quinta** que escuché en mi vida se la oí a él en el Monumental. Consiguió grandes cosas, y tuvo, en los años 63 a 70, su época dorada. Posteriormente, supongo —no estoy metido en interioridades de orquesta y desconozco detalles— se preocupó más de su proyección exterior, y también supongo de ganar dinero, y descuidó, en un «dolce far niente», a la Orquesta, hasta aniquilarla completamente. Es cierto que hoy está en un momento de difícil transición —fallecimientos, jubilaciones, etc.—, con un director que no se ocupa y, por lo tanto, abocada a caer en un pozo del que le será difícil salir, pues es más difícil corregir amaneramientos que enseñar al que no sabe, porque este último se espera que tenga ilusión, mientras que el primero tiene resabios. Un triste ejemplo de ello es el concierto del pa-

sado sábado día 1, donde el grado de indignación del «facilón» público del Real alcanzó cotas bastante altas.

Esta es la situación: ¿Qué hacer? Porque, evidentemente, hay que hacer algo. Partiendo de la premisa de que Frühbeck es el mejor director asequible —a mí, personalmente, me hubiese gustado que lo hubiese intentado López Cobos, pero parece que no ha aceptado— y que tiene como haber positivo su innegable autoridad y ascendiente entre los profesores de la Orquesta, creo que se le debería haber «atado corto», o sea, obligarle a rehacer la Orquesta, marcarle una programación adecuada, mayor número de ensayos y conciertos, etc. Caso de que él no hubiese querido, habría tenido que dimitir y sería obligación del poder público exponer estos extremos al público.

Sin entrar en las formas con las que se han hecho las cosas —que también tienen su importancia—, se ha buscado como sustituto a un señor que también tiene su historia, a la cual he asistido casi en su totalidad; primero, la famosa oposición a la Orquesta de RTV; luego, una serie continuada de vulgares actuaciones al frente de la misma —gracias a Igor Markevitch, el empeño no terminó mal— y su marcha a Barcelona para alegría de los aficionados, aun cuando luego nos arrepentimos al ver al «dedocrático» sustituto.

En fin, que tengo fuertes dudas de que Antoni —ahora se volverá a llamar Antonio— Ros Marbá pueda hacer algo. ¡Ojalá que me equivoque!

Vayamos, por último, a charlar un poco del inefable director general, Jesús Aguirre; creo que sus fallos son: 1.º, sus formas; 2.º, su improvisación; 3.º, su falta de exposición de la situación y pretensiones con el cambio. Creo que lo que más trascendencia tendrá será su improvisación. ¿Ha actuado guiado por afán de arreglarlo o de cargarse a una serie de caciquillos? Labor, por otra parte, elogiada. No lo sé; pero creo, tal como te expongo al principio, que había una mejor solución.

Por otra parte, me gustaría que explicase sus planes con la ORTV, que también tiene sus directores con virtudes y defectos, sus abonados y su anquilosamiento. De esto no se ha hablado nada. ¿Temerá tener mala prensa?

Por último, vayamos con tema que está en el ambiente, el de los abonados —de la Nacional, de la ORTV no se ha hablado nada—. En esto soy parcial, soy abonado y me gustaría opinar, pero sólo quiero apuntar algunas ideas:

Si todas las entradas se ponen a la venta —¿todas?—, ¿la Duquesa de Alba también esperará cola? Se producirán las siguientes situaciones:

- La Administración no cobrará por adelantado el costo total de las entradas.
- Se favorece a la gente joven —sin trabajo— o personas con ordenanzas, que podrán esperar cola.
- En los conciertos malos —de programación no atractiva, que supongo se prodigarán— habrá bastantes claros.

- Será necesario abaratar los precios, o, al menos, no subirlos.
- Siguiendo la línea actual de la Orquesta, es posible que termine por no ir nadie. Yo creo que la solución sería la siguiente:
- Reducir el abono —actualmente es demasiado largo— y emplear ese tiempo en ir a provincias —la Orquesta es Nacional— o en hacer conciertos fuera de abono.
- Hacerla autosuficiente, o sea, encarecer el abono, con lo cual el dinero público iría a otras ocupaciones.
- Puesto que parece que hay demanda, crear —o remediar— otra tercera orquesta, con sus abonados, que la sostengan más tarde, y seguir, ello si fuese posible —aquí aparece el debido destino del dinero—, en promocionar orquestas provinciales.
- Para todo esto, creo que hay que hacer algo difícil en la España de hoy: trabajar.

ANGEL LINARES PEÑA

Esta carta vino dirigida a nuestro subdirector. A pesar del tiempo transcurrido, éste ha creído que contiene apreciaciones interesantes de valor general, sobre todo de cara a la próxima temporada, y por eso la reproducimos, tras retirar de ella algunas consideraciones que sólo afectan al autor y al destinatario de la carta. Algunas de las cuestiones planteadas merecen, evidentemente, respuesta oficial.

# A. B. A. O.

## ASOCIACION BILBAINA DE AMIGOS DE LA OPERA

### (1953-1978)

#### XXVII FESTIVAL DE OPERA 1978

27 agosto ● 3-13 septiembre ● Teatro Coliseo Albia  
Bilbao (España)

FUNCIONES A LAS 21 HORAS

27 de agosto:

**CAVALLERIA RUSTICANA**, de Pietro Mascagni.  
Olivia STAPP, Jone JORI, Plácido DOMINGO, Giampiero MASTROMEL. Director de Orquesta: Oliviera de FABRITIIS.

**I PAGLIACCI**, de Ruggero Leoncavallo.  
Wilma VERNOCCHI, Plácido DOMINGO, Giampiero MASTROMEI, Giorgio ZANCANARO. Director de Orquesta: Oliviera de FABRITIIS.

3 de septiembre:

**LUISA MILLER**, de Giuseppe Verdi.  
Montserrat CABALLE, Luciano PAVAROTTI, Jone JORI, Giorgio ZANCANARO, Bonaldo GIAIOTTI. Director de Orquesta: Oliviera de FABRITIIS.

5 de septiembre:

**LA BOHEME**, de Giacomo Puccini.  
Mirella FRENI, Jaime ARAGALL, Josefina ARREGUI, Vicente

SARDINERO, Ivo VINCO. Director de Orquesta: Gianfranco RIVOLI.

7 de septiembre:

**NORMA**, de Vincenzo Bellini.  
Montserrat CABALLE, Fiorenza COSSOTTO, Renato FRANCESCONI, Ivo VINCO. Director de Orquesta: Gianfranco RIVOLI.

9 de septiembre:

**UN BALLO IN MASCHERA**, de Giuseppe Verdi.  
Luciano PAVAROTTI, Matteo MANUGUERRA, María PARAZZINI, Cristina ANGHELAKOVA, Josefina AGUERRI. Director de Orquesta: Oliviera de FABRITIIS.

11 de septiembre:

**FAUST**, de Charles Gounod.  
Jaime ARAGALL, Bonaldo GIAIOTTI, Mirella FRENI, Vicente SARDINERO, Jone JORI. Director de Orquesta: Oliviera de FABRITIIS.

13 de septiembre:

**I DUE FOSCARI**, de Giuseppe Verdi.  
Matteo MANUGUERRA, Renato FRANCESCONI, María PARAZZINI, Ferruccio FURLANETTO. Director de Orquesta: Gianfranco RIVOLI.

Para reserva de abonos y localidades sueltas diríjanse a la: A. B. A. O. (Asociación Bilbaína de Amigos de la Opera).

Rodríguez Arias, 3, 1.º BILBAO-8 (España). Teléf. 415 54 90.

Horario: 9 a 14 y 16 a 18,30 horas.

# NOTICIAS

## XII CONGRESO "ISME" 78

Entre los días 12 al 20 de agosto próximo se celebrará, en la ciudad canadiense de Ontario, el XII Congreso del ISME (Sociedad Internacional para la Educación Musical). Las actividades musicales que se apuntan para dicho Congreso son: sesiones especiales de investigación musical, educación del músico profesional, música para las escuelas y preparación del profesorado, musicoterapia y educación especial, música para la cultura y los medios de comunicación social. Talleres de trabajo: Kodaly, Orff, Suzuki, técnicas corales, banda sonora para la escena. Cursos de piano, clavicordio, conjuntos de cuerda, de metal, ópera y "lied". Manifestaciones musicales de otras culturas: Arabia, Africa, India, Japón. Conciertos diarios para organista de USA, Canadá y Francia. Conciertos de los representantes de todos los países participantes.

## SEGOVIA, IX SEMANA DE MUSICA DE CAMARA

Entre los días 17 y 23 de julio se celebró en Segovia, teniendo como marco el Patio de Armas del Alcázar y el Claustro de la Catedral, la IX Semana de Música de Cámara y el Primer Curso Internacional de Música de Cámara. Actuaron: London Virtuosi, interpretando obras de Beethoven, Haydn, Mozart y Pleyel. Emilio Mateu (viola), Luciano González Sarmiento (piano), con un programa de Hindemith. Recital de Enrique Pérez Guzmán al piano. Recital de canto de María Orán. Recital de órgano de Jean Luis Gil. Trío de Madrid, con un programa Schubert.

## "BALLET" Y ZARZUELA EN MADRID

Durante el mes de julio, el Centro Cultural de la Villa de Madrid ha organizado los siguientes actos musicales: días 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, "Ballet" clásico de Alain Baldini. Desde el día 13 hasta el 18, la Compañía lírica de Madrid presentó La viuda alegre. Desde el 20 al 25, también la Compañía lírica de Madrid presentó La leyenda del beso. Se cierra el mes con la representación de La Gran Vía y La viejecita, desde el 27 al 31.

## SUBVENCIONES PARA LA MUSICOLOGIA

Con la ayuda de la Dirección General de Música se van a poner en marcha una serie de ac-

tividades musicológicas. Por un lado la Sociedad Española de Musicología ha sido subvencionada para realizar diversos proyectos que comprenden la convocatoria del Concurso Anual de Investigación Musical, la edición de la revista de la Sociedad y la publicación de tres obras de musicología española, entre ellas el Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Avila. Por otro lado el Seminario de Estudios de la Música Antigua ha sido subvencionado para llevar adelante una investigación sobre recopilación y clasificación de las representaciones de instrumentos musicales en el Arte español anterior a 1700. Dichas actividades tendrán su continuación en el año próximo una vez otorgados a la Dirección General de Música los amplios créditos que para tareas de Musicología han sido previstos por el Ministerio de Cultura.

## PRIMERA SEMANA NACIONAL DE CANTO GREGORIANO

El ISME nos anuncia, para los días 6 al 10 del próximo mes de septiembre, la celebración de la Primera Semana Nacional de Canto Gregoriano, que se realiza en colaboración con la Dirección General de Música, del Ministerio de Cultura, la Comisión Diocesana de Liturgia y Música y la Obra Cultural de Santos Creus.

El curso es de tipo teórico-práctico y consta de Escritura musical, Paleografía, Lectura, Modalidad, Rítmica, Quirominia,



Estilística, Formas musicales gregorianas, Historia del Canto gregoriano.

El presente curso estará impartido por los eminentes profesores Ismael Fernández de la Cuesta, musicólogo, ex director del Coro de Silos; el padre Samuel Rubio, catedrático de Musicología del Conservatorio de Madrid; el padre Francisco Lara, especialista en Música gregoriana, y José Gil Ribas, organista de la S. I. C. M. y P. de Tarragona.



**8 CICLO ESTIVAL DE MUSICA CORAL Y DE ORGANO**  
CICLO DE JOVENES ORGANISTAS  
SANTUARIO DE LA BIEN APARECIDA  
MARRON-AMPUERO (Santander) Julio - Agosto 1978

## VIII CICLO ESTIVAL DE MUSICA CORAL Y DE ORGANO

En el recinto del Santuario de la Bien Aparecida, de Marrón-Ampuerto (Santander), tendrá lugar el VIII Ciclo Estival de Música coral y de órgano, así como el ciclo de Jóvenes organistas. El festival consta de un ciclo Bach, que correrá a cargo del Orfeón Donostiarra y de la Orquesta Filarmonía, dirigidos por Antonio Ayestarán; un recital de órgano y trompeta por Montserrat Torrén y Janis Marshelle; un gran recital de órgano a cargo de la célebre instrumentista Marie-Claire Alain, programado dentro del XXVII Festival Internacional de Santander. También se nos ofrecen un recital de órgano, dos trompas y flauta, a cargo de Esteban Elizondo, Jozsef Molnar, Juan Manuel Gómez de Edeta y Heide Molnar. La agrupación Coral de Cámara de Pamplona ofrecerá un homenaje a Arturo Dúo Vital.

## IMPORTANTE SUBVENCION ECONOMICA PARA LA A. C. S. E.

A través de la Dirección General de Música, el Ministerio

de Cultura ha concedido una importante subvención económica a la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (A.C.S.E.), para llevar adelante dos interesantes programas de promoción de la música española contemporánea culta: uno de edición de partituras y otro de publicaciones fonográficas. A.C.S.E. intenta de esta forma cubrir algunas necesidades básicas de la música española en el campo de la composición, en cumplimiento de sus Estatutos como Asociación a la que pertenece, prácticamente, la totalidad de los compositores sinfónicos. Otros programas destinados a la difusión de los autores españoles a través de biografías y de conciertos para la divulgación de las obras españolas contemporáneas podrán también ser llevadas a cabo por A.C.S.E. en el año próximo, una vez concedidos a la Dirección General de Música los presupuestos ya solicitados.



VI festival de música estiu 1978  
joventuts musicals ajuntament de ciutadella  
del 9 de juliol al 30 d'agost claustr del seminari  
**ciutadella de menorca**

## VI FESTIVAL DE MUSICA ESTIU 1978

Del 9 de julio al 30 de agosto tendrá lugar en Ciutadella (Menorca-Baleares) el VI Festival de Música Estiu 1978, Festival en el que actuarán Eulalia Solé (piano), Carmen Bustamante (soprano), Manuel García Morante (piano), María Luisa Anido (guitarra), los Solistas de Cataluña, Camerata de Barcelona, Montserrat López (oboe), Antón Aguiló (piano), Josep Luis Oug (violín), Josp F. Pages (piano).

## FESTIVAL MUSICAL DE VERANO "CIUDAD DE VIGO 1978"

Entre los días 10 al 14 de julio, organizado por Juventudes Musicales Españolas de Vigo, se

**LA HISTORIA DEL SONIDO GRABADO**

**EL NUMERO MONOGRAFICO DE «RITMO» CENTENARIO DEL FONOGRAFO**

**Precio: 300 ptas.**  
ENVIOS  
CONTRA REEMBOLSO

celebra el Festival Musical de Verano "Ciudad de Vigo 1978", con los siguientes actos: Conciertos de la Orquesta de Cámara de Vigo, dirigida por David Feldman y Rogelio Groba. Mesa redonda sobre la problemática musical en Galicia, en la que intervinieron los miembros de la Redacción gallega de RITMO, entre otros. Sesión de música electrónica realizada por el Laboratorio Phonos, de Barcelona. Concierto de la Agrupación Guitarrística Gallega. Concierto del Coro de Cámara de Ars Musicae, dirigido por Margarita Guerra. Concierto de la orquesta Solistas de Catalunya, dirigida por Xavier Güell, clausurándose con un concierto de piano a cargo de Antoni Besses.

#### REPERTORIO INTERNACIONAL MUSICAL

Desde hace varios años se llevan a cabo dos grandes proyectos internacionales en el campo de la información musical: el RISM (Repertoire International des Sources Musicales) y el RILM (Repertoire International de Litterature Musicale). El primero se propone hacer un inventario de toda la música manuscrita mundial entre 1575 y 1825; el segundo va recogiendo trimestralmente toda la bibliografía musical que se publica en el mundo entero. Ahora, y por primera vez, gracias a una subvención otorgada por la Dirección General de Música, España va a estar presente en estos trabajos, con lo que se espera podrá cubrirse la importante laguna que la ausencia española representaba. En las Secciones Españolas del RISM y del RILM figuran musicólogos como López Calo, Samuel Rubio, Climent Barber, Elizalde, Martín Moreno y otros, que se ocuparán inmediatamente de la bibliografía musical española de la última década, así como de la catalogación de unas 10.000 composiciones musicales españolas.

#### PRIMER CONCURSO DE MUSICA DEL ATENEO DE LA LAGUNA

Patrocinado por el Aula de Cultura del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife

El Ateneo de La Laguna convoca el Primer Concurso de Música, que tendrá lugar en el mes de septiembre de 1978 en la especialidad de Piano.

Las condiciones a que se ajustará este Concurso son las siguientes:

1. El Premio, único e indivisible, será de 50.000 pesetas.
2. El Concurso podrá quedar desierto.
3. En caso de declararse desierto, el Jurado, libremente, podrá otorgar uno o varios accésit entre los participantes que hayan acreditado méritos para ser distinguidos.

4. Los participantes en el Concurso han de ser españoles, menores de veinticinco años, lo que acreditarán mediante partida de nacimiento u otro documento oficial suficiente.

5. Los concursantes deberán interpretar las siguientes obras: Un "Preludio" y "Fuga" del primer cuaderno del Clave bien temperado de Juan Sebastián Bach; un "Estudio" del Opus 10 de Federico Chopin; una Sonata completa de Beethoven; una obra de duración mínima de ocho minutos, a interpretar de memoria.

6. El Jurado estará compuesto por cinco miembros, y será designado por la Directiva del Ateneo. El fallo del Jurado será inapelable. Por el solo hecho de presentarse al Concurso, los participantes aceptan las bases del mismo y las decisiones que adopte el Jurado.

7. El plazo de presentación de solicitudes se cerrará el día primero de septiembre de 1978. Los ejercicios se iniciarán en el Ateneo el día 11 de septiembre de 1978.

8. En el supuesto de que el elevado número de participantes impidiese la celebración de todas las pruebas en la fecha indicada, el Jurado podrá establecer pruebas eliminatorias.

9. Las solicitudes serán remitidas al señor Secretario del Ateneo de La Laguna, acompañadas de la correspondiente certificación o documento.

La Laguna, a 1 de junio de 1978.



#### AVILA, IX SEMANA DE POLIFONIA Y ORGANO

Entre los días 10 y 16 de julio se celebró en Avila, en los recintos de la Catedral y de la iglesia de San Andrés, la IX Semana de Polifonía y Organo y el XII Concurso Internacional de Organo. Actuaron: María Teresa Martínez Carbonell, en un

## Con nombre propio



Claudio Arrau, célebre pianista sudamericano, ha recibido la medalla Hans von Bülow, otorgada por la Filarmónica de Berlín, tras el concierto celebrado en la Philharmonie el pasado 24 de abril, en que fue acompañado por la orquesta berlinesa en el Cuarto concierto para piano, de Beethoven. Arrau acaba de cumplir recientemente los setenta y cinco años de edad.

Colin Davis, director musical de la Royal Opera londinense, ha recibido el premio discográfico Deutsche Schallplattenpreis de 1978 por su dirección del ciclo Berlioz. El Jurado otorgó este fallo en vista a «esta esencial contribución a hacer accesible la música de un compositor largamente olvidado en la esfera cultural germana».

José Roch y Lloréns, bibliotecario y miembro de la Junta del Orfeo Catalá, ha fallecido recientemente, en Barcelona. Padre del actual presidente nacional de Juventudes Musicales, era experto conocedor de los problemas de la vida musical, y por cuya solución laboró grandemente.

Nikolaus Harnoncourt, director del Concentus Musicus de Viena, y sobre cuya dirección musical del ciclo Monteverdi de la Opera de Zurich, encontrará el lector amplia información en nuestra sección «Música en vivo» de este mismo número, tendrá a su cargo el montaje musical de la nueva escenificación de obras de Monteverdi que tiene prevista la Opera de Zurich. Se trata de *I Lamento d'Arianna* y madrigales del *Libro VIII*, como son «Il Balle della ingrata» e «Il combattimento di Tandredi e Clorinda».

El espectáculo, que llevará el título general de *Octavo Libro de Madrigales*, será puesto en escena por Jean-Pierre Ponnelle. El estreno tendrá lugar el próximo 23 de junio, dentro del Festival de Zurich de 1979.

John Drummond, asistente del director del Departamento de Música y Arte de la Televisión Británica (BBC), será, a partir de septiembre de 1978, el nuevo director del Festival Internacional de Edimburgo, sustituyendo en dicho puesto al holandés Peter Diamond. Este último ha sido llamado por Claudio Abbado para ocupar un puesto de alta responsabilidad en el Teatro alla Scala, de Milán.

Tito Capobianco, conocido director escénico italo-argentino, ha impartido durante una semana del pasado mes de junio unas clases de interpretación escénica en la Escuela Superior de Canto. Es de esperar que los futuros intérpretes líricos que se preparan en dicho Centro docente hayan sacado amplio provecho de estas, por otro lado, escasas lecciones. Es este el componente teatral de las óperas, un aspecto excesivamente descuidado en nuestro país como para que la presencia del «regista» Capobianco merezca ser resaltada.

Gary Bertini, director de orquesta, será, a partir del próximo día 1 de septiembre, el nuevo director titular de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Israel, de Jerusalén.

Paul Schöffler, barítono alemán, falleció recientemente, a la edad de ochenta años, en las cercanías de Londres. Nacido en Dresde, permaneció durante treinta años, a partir de 1937, como miembro de la Staatsoper de Viena, actuando como invitado en todos los grandes teatros de ópera del mundo y en los más importantes festivales. Considerado como consumado especialista en Mozart y Rossini en sus inicios, su voz, de bello color lírico, fue evolucionando hasta permitirle abordar con éxito el repertorio wagneriano, en el que destacó como «Hans Sachs» (*Los maestros cantores*) de notable categoría.

recital de órgano; Coro Universitario Gaudeamus, Orfeón Universitario de Valencia, Cuarteto Tomás Luis de Victoria y Jean Boyer y Joaquín Simoes de Hora en sendos recitales de órgano.

#### XIII FESTIVAL DE "JAZZ" DE SAN SEBASTIAN

Los días 20 al 25 de julio se ha celebrado en San Sebastián

el XIII Festival de "Jazz". Edición en que, como en las anteriores, han participado destacadas figuras profesionales de renombre mundial y grupos "amateurs" pertenecientes a diferentes países europeos, haciendo un total de más de cien músicos. El Festival está organizado por el Centro de Atracción y Turismo.

# Gpa Music, s. a.

**WEINBACH**

**ACCORD**

**BÖSSENDORFER**

**BELARUSJ**

**PETROF**

**CHAIKOVSKY**

**ETYDE**

**RÖSLER**

**CHERNY**

**TCHAIKA**

**WLADIMIR**

**SCHOLZE**

**UNA ORGANIZACION AL**

# PETROF



## TROFEO INTERNACIONAL A LA CALIDAD 1974 - 75

(Por decisión de las revistas: Mercado Mundial,  
African Trade Review, Euroussa, The East Trade)

## PREMIO CALIDAD EUROPA 1975

(Por referendum realizado por Computer internacional)

importador: SPA MUSIC, S. A. EDIFICIO INDUBUILDING - NAVE 4 - 14

Vía de los Poblados s/n.

Tels. 763 82 02 - 763 85 72

MADRID - 33 (Hortaleza)



# SERVICIO DE LA MUSICA

# AVANCE DE INFORMACION INTERNACIONAL

## ALGUNOS ACONTECIMIENTOS MUSICALES PARA EL MES DE SEPTIEMBRE (\*)

### AMSTERDAM

**Concertgebouw.** Día 8, un festival de apertura de la temporada en esta sala de conciertos. La entrada es gratuita, y durante cuatro horas, de ocho a doce de la noche, intervendrán, entre otras, las siguientes agrupaciones: Orquesta Filarmónica de Amsterdam, Orquesta de Cámara de Holanda, Orquesta Filarmónica de la Radio y el Gran Omroepkor, Amsterdams Kern Ensemble... Día 22, en la Sala Grande, la Residentie - Orkest. Alain Lombard, director; Silvia Marcovici, solista. Programa Tchaikovsky. Día 23, también en la Sala Grande, la Orquesta de Cámara de Holanda. Antoni Ros Marbá, director; Maria Joao Pires, solista. **Omaggio a Sweelinck** (J. Andriessen), **Segundo concierto para piano** (Beethoven) y **Serenata KV. 250, "Haffner"** (Mozart). Día 30, en la Sala Grande, nuevamente la misma Orquesta de Cámara de Holanda. Kees Bakels, director; Ron Applegate, solista. **Sinfonía número 67** (Haydn), **"Suite" para cuerdas** (Janacek), **Concierto para trompa** (Stich) y **Cuarteto para cuerda** (Donizetti).

### GINEBRA

**Grand Théâtre de Genève.** Días 11, 14, 17, 21, 24 y 26, **Tristan und Isolde** (Wagner). Montaje de Jean-Claude Riber y Josef Svodoba. Dirección musical de Horst Stein. Intérpretes: Ursula Schröder - Feinen, Eva Randova, Pentti Perksalo, Hans Sotin, Leif Roar, Heribert Steinbach, Hans Sojer, Michel Bouvier. Actuará la Orquesta de la Suisse Romande.

### HAMBURGO

**Musikhalle.** Sala Grande. Orquesta Filarmónica de Hamburgo. Días 17 y 18, Aldo Ceccato, director; Otto Armin e Hirofumi Fukai, solistas. **Variaciones sobre un tema de Mozart** (Schweinitz), **Sinfonía concertante** (Mozart) y **Segunda sinfonía** (Brahms). Anotemos que esta Orquesta celebra durante esta temporada el CL aniversario de su creación.

**Deutsches Mozartfest.** Entre los días 9 y 17 de este mes de septiembre tendrá lugar la 27.ª edición de este Festival de Mozart. Habrá conciertos en diversas salas e iglesias y en la **Staatsooper** se ofrecerán varias funciones de **Die Zauberflöte** y una de **Così fan tutte**. Los interesados en asistir a este Festival pueden obtener una información más completa a través de la Geschäftsstelle der Deutschen Mozart-Gesellschaft e. V., Halderstrasse 12, 8900 Augsburg

(República Federal de Alemania).

### LINZ

Del 3 de septiembre al 1 de octubre se desarrollará en esta ciudad austríaca el Festival Bruckner. Intervendrán la Orquesta Philharmonia de Londres, con Michael Tilson Thomas; Filarmónica de Viena, con Claudio Abbado; Orquesta Bruckner de Linz y Coro de la Staatsoper de Viena con Theodor Guschlbauer; Sinfónica de la Radio de Frankfurt, con Eliahu Inbal como director y Doris Soffel como solista; Staatskapelle de Dresde, con Herbert Blomstedt; Sinfónica de Bamberg con Eugen Jochum, interpretando la **Octava sinfonía** de Bruckner; el **"Ballet"** de la Opera de Viena; Orquesta Nacional de Escocia, con Alexander Gibson como director y Barry Tuckwell como solista. Entre los recitales de "lied" hay que citar los que ofrecerán Christa Ludwig y Birgit Nilsson. Para una más completa información, dirigirse a Inzer Veranstaltungsgesellschaft mbH, Brucknerhaus, Postfach 57, A-4010 Linz/Donau (Austria).

### LONDRES

**Covent Garden.** Royal Opera. Los días 11, 12, 22 y 30, el primero de los tres ciclos de **Der Ring des Nibelungen** programados para esta temporada. El montaje, como ya se ha escrito con anterioridad en esta misma sección, se debe a Götz Friedrich y Josef Svodoba e Ingrid Rosell. La dirección musical estará a cargo de Colin Davis. Intervendrán, entre otros, Gwyneth Jones, Elizabeth Bainbridge, Helga Dernesch, Helena Döse, Yvone Minton, Rachel Yakar, Josephine Veasey, Patricia Payne, Donald McIntyre, Jean Cox, Robert Tear, Peter Hofmann, George Shirley, Zoltan Kelemen, Robert Lloyd, Matti Salminen, Bengt Rundgren, Paul Crook, Aage Haugland.

**Royal Albert Hall.** Ultimos conciertos de los "Proms '78". Día 1, Orquesta Philharmonia. Riccardo Muti, director; Clifford Curzon, solista. **Serenata KV. 239, "Serenata Notturna"** (Mozart), **Concierto para piano número 23** (Mozart) y fragmentos orquestales de **Romeo y Julieta** (Berlioz). Día 2, los mismos director y Orquesta, con Andrei Gavrilov como solista. **Tercera sinfonía, "Escocesa"** (Mendelssohn), **Concierto para piano para la mano izquierda** (Ravel) y **Cuadros de una Exposición** (Mussorgsky/Ravel). Días 4 y 5, dos programas de la Orquesta Sinfónica de Chicago, con Georg Solti. El primer día, **Cuarta sinfonía** (Tippett) y **Sexta sinfonía, "Patética"** (Tchaikovsky). El segundo, **Primera sinfonía** (Beethoven) y **Séptima sinfonía** (Bruckner). Día 6, Orquesta Sinfónica de la BBC. Pierre Boulez, di-

rector; Pierre Amoyal, Yvonne Minton y Manfred Jung, solistas. **Concierto para violín** (Berg) y **La canción de la tierra** (Mahler). Día 9, la misma Orquesta bajo la dirección de Gennadi Rozhdestvensky, quien dirigirá su primer concierto como titular de esta prestigiosa orquesta británica. Victoria Postnikova será solista. **Sinfonía número 32** (Mozart), **Diversiones sobre un tema para piano —mano izquierda—** (Britten) y **Cuarta sinfonía** (Shostakovich). El día 10, un programa de Singcircle, bajo la dirección de Gregory Rose, con obras de Stockhausen y Ligeti. Día 14, Orquesta Sinfónica de la BBC. Bernard Haitink, director; Ida Haendel, solista. **Concierto para violín** (Elgar) y **Tercera sinfonía, "Heroica"** (Beethoven). Día 15, BBC Singers, bajo la dirección de John Pople. Cantata **Figure Humaine** (Poulenc). En la segunda parte de este concierto, bajo la batuta de James to la Orquesta Sinfónica de Londroughan, interpretará la **Novena sinfonía** (Beethoven). Serán solista: Phyllis Bryn-Julson, Sandra Browne, Alberto Remedios y Marius Rintzler. El Coro será el de la Orquesta Sinfónica de Londres.

### MILAN

**Teatro alla Scala.** Días 7, 8 y 9, Orquesta del Teatro. Erich Leinsdorf, director. **Quinta sinfonía** (Schubert) y **Séptima sinfonía** (Mahler). Días 13, 14 y 15, Orquesta Sinfónica de Chicago. Georg Solti, director. **Primera sinfonía** (Beethoven) y **Séptima sinfonía** (Bruckner). Día 16, reposición de **Il Trovatore** (Verdi), montaje de Luchino Visconti y Nicola Benois. Dirección musical de Edoardo Müller. Se desconoce el reparto a la hora de redactar esta información. Día 30, también reposición del montaje, de Pierluigi Pizzi, de **I Masnadieri** (Verdi), con dirección musical de Gianandrea Gavazzeni. Análogamente, se desconoce en este momento el reparto de esta ópera.

**Palazzo dello Sport.** Orquesta y Coro del Teatro alla Scala. Claudio Abbado, director; Lucia Valentini Terrani, solista. **Madrigali a più voci** (A. Gabrieli), **Te Deum para coro doble y orquesta** (Verdi) y **Alexander Nevsky** (Prokofiev).

### MUNICH

**Herkulesaal der Residenz.** Orquesta Filarmónica de Munich. Días 13, 14 y 15, Vaclav Smetáček, director; Gerhard Oppitz, solista. **"Saltarello"** de la ópera **Mirandola** (Martinu), **Tercer concierto para piano** (Beethoven) y **Sexta sinfonía** (Dvorak). Día 30, György Lehel, director; Rolf Schulte, solista. En el programa, junto con una obra de Mark Lothar, el **Primer concierto para violín** (Bartok) y **Séptima sinfonía** (Beethoven).

**Kongressaal des Deutschen Museums.** Día 18, Orquesta Sinfónica de Chicago, bajo la dirección de Georg Solti. El programa, aún no determinado, será alguno de los ya reseñados al anunciar la actuación de la orquesta americana con su director titular en otras ciudades. Los días 27 y 28, el mismo programa que el anunciado para el 30 en la **Herkulesaal**.

**Garmisch - Partenkirchen.** Día 29, también el mismo programa de los días 27, 28 y 30.

### PARIS

**Palais des Congrès.** Días 28 y 29, Orquesta de París. Daniel Barenboim, director. **Quinta sinfonía** (Mahler).

**Théâtre des Champs-Élysées.** Día 28, Nouvel Orchestre Philharmonique. Maîtrise de Radio France. Uri Segal, director; Anne-Marie Rodde y Della Jones, solistas. **El sueño de una noche de verano** (Mendelssohn) y **Novena sinfonía** (Schubert). Día 30, solistas de la Orquesta de París, Orquesta de Cámara. Daniel Barenboim, director y solista; Michel Béroff, solista. **Capriccio para piano** (Janacek), **Variación para dos pianos sobre un tema de Paganini** (Lutoslawsky) y **Quinta sinfonía** (Schubert).

**Grand Auditorium de Radio France.** Día 27, Mazeppa (Tchaikovsky), en versión de concierto. Orquesta Nacional de Francia y Coros de Radio France. G. Savova, K. Chostek-Rankova, N. Giuselev, L. Miller y M. Svetlev, solista. J.-P. Marty, director.

### VIENA

**Staatsooper.** Día 1, apertura de la temporada con **Lucia di Lammermoor** (Donizetti). Dirigirá Giuseppe Patané y serán intérpretes: Edita Gruberova, Czeslawa Slania, José Carreras, Juri Mazurok, Siegfried Vogel, Thomas Moser, Christopher Doig. Durante este mes de septiembre el español Miguel Angel Gómez Martínez dirigirá varias funciones de repertorio: **Tosca** (Puccini), **La forza del destino** (Verdi), **Fidelio** (Beethoven) y **Rigoletto** (Verdi).

**Konzerthaus.** Sala Grande. Día 29, Concentus Musicus Wien y Coro Arnold Schönberg. Nikolaus Harnoncourt, director. Solistas a determinar posteriormente. **Jephtha** (Händel).

### ZURICH

**Opernhaus.** Día 10, estreno del nuevo montaje de **Falstaff** (Verdi), debido a Claus Helmut Drese y Max Röthlisberger y Jan Skalicky. Dirección musical de Ralf Weikert. Intérpretes: Renato Capecchi, Bruno Pola, Francisco Araiza, Paul Späni, Fritz Peter, Werner Gröschel, Antigone Sgourda, Janet Perry, Carol Smith y Charlotte Berthold.—**FERNANDO PEREGRIN GU-TIERREZ.**

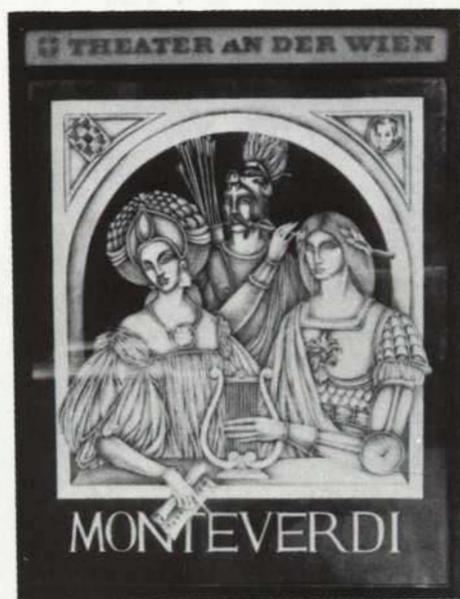
# música en VIVO

Nace el Festival de Viena en 1951, cuando no sólo Austria, sino también su capital, Viena, estaban divididas en cuatro partes y las líneas de demarcación de las zonas de ocupación de las potencias vencedoras en la II Guerra Mundial amenazaban con aislar a Viena del mundo. En estas circunstancias la creación del Festival de Viena vino a ser como un desafío cultural, dirigido tanto hacia el interior como el exterior, a través del cual se pudiese manifestar el ansia de vida de una ciudad, de una nación, de un pueblo. A la vez, y como rezaba el programa general del primer Festival, se deseaba celebrar, tras una larga interrupción de muchos años y superadas trágicas necesidades, la subsistencia de un centro cultural europeo que se había desarrollado a lo largo de un milenio y que presentaba grandes deseos de continua renovación. Hoy, cuando el Festival se encamina a cumplir su tercer decenio, los objetivos primarios de salvar la identidad cultural de Viena del caos subsiguiente a la pasada guerra están ampliamente alcanzados. Actualmente la capital austriaca es centro cultural de primer orden, y su vida musical, en particular, de las más ricas del mundo. A la vez, y amoldándose con éxito a las circunstancias en la medida en que éstas se iban modificando, el Festival de Viena ha logrado ocupar un lugar de privilegio entre los Festivales Internacionales de Música. Y ello sin dejar de ser fiel a sus orígenes, ya que el Festival de Viena, aun con su carácter internacional, está profundamente enraizado en el desarrollo normal, en el acontecer cotidiano, por así decirlo, de la vida cultural vienesa. Tanto es ello, que el Festival se considera por parte del público local como el colofón de la temporada. En alguna manera se puede, de hecho, decir que las principales instituciones vienesas, como la Staatsoper, la Volksoper, la Sociedad de Amigos de la Música (1), etc., se suman al Festival con el tramo final de sus temporadas habituales, incluyendo, eso sí, algún acontecimiento de especial realce en dichas fechas. Además, en otros locales, principalmente en el viejo Theater an der Wien, tienen lugar espectáculos de carácter internacional, cuya programación es específica del Festival. A fin de que el lector tenga una idea completa, conviene señalar que el Festival de Viena no es sólo de música y "ballet", sino que incluye teatro, exposiciones —este año, por vez primera, se han sumado

al Festival los importantes Museos vieneses—, congresos, así como algunos ensayos en manifestaciones de arte contemporáneo, si bien, y en honor a la verdad, el Festival tiene un carácter eminentemente clásico.

Todos los años el Festival de Viena se lleva a cabo bajo una determinada divisa: una idea (1965, "Arte en libertad"), un lema (1968, "Comediantes de Europa") o un tema, como el del presente 1978 "Biedermeier-Período anterior a la revolución de 1848", y en el que se ha puesto especial acento en las obras de Franz Schubert con motivo del

## EL CICLO MONTEVERDI DE LA OPERA DE ZURICH



En el Theater an der Wien, y con carácter de exclusiva para el Festival, la Opera de Zurich ha presentado en Viena, con

compuestas en épocas distintas (*L'Orfeo*, en 1606; *Ulisse*, entre 1640 y 1641, y *Poppea*, en 1642) y para públicos diferentes. Sin embargo, toda una serie de razones de forma y de fondo permiten que, con la perspectiva de nuestro siglo, se puedan montar estas tres óperas desde un punto de vista unitario y adquieran de esa manera el carácter de ciclo. Tal es lo logrado por el equipo de la Opera de Zurich, que ha tenido a su cargo la puesta en escena de estas obras maestras del tetatro lírico de todos los tiempos. Responsables principales de este equipo han sido Nicolaus Harnoncourt, en lo musical, y Jean-Pierre Ponnelle, en lo escénico.

### Harnoncourt y las partituras de Monteverdi

La idea básica de estos montajes, desde el punto de vista musical, es la utilización de los trabajos anteriores de Harnoncourt con las partituras de Monteverdi —si se puede hablar de partituras en el caso de *Ulisse* y *Poppea*—, que dieron como resultado las grabaciones fonográficas de las tres óperas, grabaciones que han merecido la aceptación más unánime y elogiosa de toda la crítica musical (RITMO, en su selección de las mejores grabaciones del siglo en que disponemos de sonido reproducible, incluyó *L'Orfeo*, de Harnoncourt —ver RITMO, número 477, extraordinario dedicado al Centenario del Fonógrafo, página 73—. Después de reconocer mi culpa por no haber presentado en su día, en mi candidatura, el conjunto de los tres álbumes conteniendo los registros de las tres óperas de Monteverdi debidos a Harnoncourt,

## FESTIVAL DE VIENA 1978: El triunfo de Monteverdi

CL aniversario de la muerte del compositor vienes. Si tenemos en cuenta el número de acontecimientos, no es exagerado cifrar en 900.000, por término medio, los asistentes a cada Festival de Viena, de los cuales, un 10 por 100, aproximadamente, son extranjeros.

dos funciones de cada obra, las tres óperas de Monteverdi que han llegado hasta nosotros: *L'Orfeo*, *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* y *L'Incoronazione di Poppea*. En la intención del compositor estas tres obras no forman un ciclo en el sentido estricto del término. En efecto, fueron



*L'Orfeo* (Monteverdi), en el hermoso montaje de la Opera de Zurich. En la foto aparecen Reingard Didush («Euridice») y Philippe Huttenlocher («Orfeo»).

(1) Alternativamente con la Sociedad de Conciertos.

LA RIQUEZA DE SONIDOS ARMONICOS  
DEL "KIMBALL" LLEVAN EL MENSAJE  
AL MUNDO DESDE VIENA, ESTA CIUDAD  
DE LA MUSICA.

**KIMBALL**

**MAXPER**

**"LA MUSICA"**

MUCHAS NOVEDADES EN:

ORGANOS

PIANOS

EN EL CENTRO  
GEOGRAFICO DE ESPAÑA

**CENTRO MUSICAL  
MAXPER**

CERRO DE LOS ANGELES -

- Los pianos Kimball son los más hermosos del mundo
- Terminados en madera de nogal
- 5 años de garantía absoluta
- Diferentes estilos para la decoración de su hogar
- Con un sonido inigualable
- Con la experiencia de más de CIEN AÑOS de fabricación

**CRUMAR**

2003

**MAXPER**

Francisco Silvela, 21. Teléfs. 401 52 48 y 402 03 45.  
Alberto Alcocer, 28. Teléfs. 458 69 03 y 458 69 05.  
Espejo, 9. Teléfs. 247 20 45 y 241 47 64.  
Cea Bermúdez, 51. Teléfs. 243 38 92 y 244 48 69.  
Leganitos, 12. Teléfs. 241 98 70/8/9.

Recorte este cupón y pida información, sin compromiso, a:  
CENTRO MUSICAL MAXPER  
Carretera de Andalucía, Km. 12,600  
Getafe (Madrid)

Nombre .....

Dirección .....

D. P.

prometo firmemente que, si se presenta una nueva oportunidad de seleccionar grabaciones magistrales, no dudará ni un instante en incluir en mi lista el conjunto de las óperas de Monteverdi llevadas al disco por este extraordinario músico vienés). El propio Harnoncourt, en unos interesantes ensayos que aparecen publicados en los libretos de estas grabaciones (2), nos explica breve, pero suficientemente, la naturaleza de su trabajo para la adaptación de cada ópera. No es éste el lugar para extendernos sobre este tema. Baste recordar que si bien de *L'Orfeo* existen hasta dos ediciones impresas (1609 y 1615) de la partitura, bastante completa, de las otras dos óperas no se encuentran disponibles ni siquiera manuscritos autógrafos de Monteverdi, sino solamente copias contemporáneas de las obras, que distan mucho de ser partituras en el sentido normal del término, ya que la obra completa está apuntada en dos líneas, una para el canto y la otra para el bajo. Y aunque en estas copias aparezcan ocasionalmente fragmentos anotados en tres, cuatro o cinco líneas, ni los bajos están siempre cifrados, ni los datos sobre la reconstrucción se hace extraordinariamente indefinida, debiendo tanto cada estudioso como cada intérprete llegar a una solución que siempre será, acertada o no, fundamentalmente personal. La versión de Harnoncourt de las últimas óperas de Monteverdi, así como la distribución orquestal y otros detalles en *L'Orfeo*, se consideran de gran valor no sólo desde el punto de vista musicológico, sino desde el interpretativo, por la gran riqueza de posibilidades que ofrecen, todas ellas de una gran calidad artística. La utilización de instrumentos originales no es un simple prurito de fidelidad histórica, sino una necesidad a la hora de obtener toda la gama cromática necesaria para perfilar personajes y situaciones dramáticas.

La orquesta que presenta la Opera de Zurich en estos montajes es, naturalmente, una orquesta con instrumentos de la época en que fueron compuestas estas obras. Este hecho ha representado una dificultad especial, ya que no es fácil encontrar músicos que sepan tañer instrumentos antiguos. Como curiosidad puede hacerse constar que menos de la mitad de la orquesta —en la que se encontraba, tocando un violín barroco, Alice Harnoncourt, esposa de Nikolaus Harnoncourt— utilizada en estas representaciones pertenecía a la Opera de Zurich; el resto de los instrumentistas, procedentes su mayoría de la célebre escuela de instrumentos antiguos de Basilea, habían sido contratados ex profeso para estos montajes, uniéndose a la compañía cada vez que se ponen en escena estas óperas. La calidad del instrumento logrado por la Opera

de Zurich es grande, muy grande, si bien no alcanza siempre la perfección del Concentus Musicus de Viena.

Aunque soy consciente de la diferencia que existe entre la música en vivo y la grabada, no puedo menos que referirme, a la hora de comentar la labor de Harnoncourt, a sus registros de estas mismas obras. En este caso, el hecho es absolutamente necesario, ya que el cometido del intérprete desborda los límites tradicionales —los establecidos a partir del clasicismo—, y su recreación de la obra va mucho más allá de la traducción de una partitura. Para quien conozca las citadas grabaciones de Harnoncourt le será fácil hacerse una idea del resultado sonoro que tuvimos la suerte de oír en el Theater an der Wien, de Viena. Salvo *L'Orfeo*, que se dio tal y como figura en la grabación de Telefunken, las obras se presentaron con algunos cortes menores. Aquí se hace necesario volver a insistir en un punto ya tratado. La palabra **corte** no puede entenderse en estas obras como en otras posteriores, más cercanas a nosotros y que nos han llegado en la forma en que su autor las acabó. Además de por lo ya dicho respecto a la labor de recreación de la partitura que debe emprender cada intérprete, en el caso de las dos últimas óperas de Monteverdi está el hecho de la no existencia de una tradición interpretativa de estas obras, con las convenciones que ello origina y que pueden servir de guía a la hora de plantearse su montaje. Posiblemente, algún purista mueva negativamente su cabeza al enterarse que Ponnelle y Harnoncourt han suprimido escenas enteras o han abreviado notoriamente otras (recuerdo, por ejemplo, la tercera escena del acto segundo de *Ulisse*, donde se suprimió, con mucho acierto, el largo y convencional monólogo de "Telémaco"). Todas estas variaciones respecto del libreto original han sido siempre menores, y referidas, generalmente, a remansos en la acción, a digresiones de los personajes, expresión muchas veces de su estado de ánimo, que resultaban superfluas desde el punto de vista del des-



*L'Orfeo* (Monteverdi). «Ninfas» y «Pastores» rodean a «Orfeo», mientras el «Pastor primero» (Peter Keller) sostiene su lira.



*Il Ritorno d'Ulisse in Patria* (Monteverdi). «Minerva» (Helrun Gardow) contempla, desde su carro divino, el asedio de «Penélope» (Ortrun Wenkel) por parte de sus pretendientes, en presencia de su esposo, «Ulisse» (Werner Hollweg), disfrazado de mendigo.

arrollo del drama, ya que tanto por el montaje como por la extraordinaria capacidad de la música de Monteverdi para mostrar musicalmente la auténtica naturaleza de los caracteres humanos y de los gestos dramáticos (hecho singularmente notorio en *Poppea*) la definición y evolución de los personajes y de las relaciones entre ellos resultaron, en todo momento, de una gran precisión.

También se dio el caso, en *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* concretamente, en que se introdujo música de Monteverdi proveniente de otras composiciones. En dicha ópera, y tras la escena sexta del acto segundo, en que "Antinoo", "Pisandro", "Antinomo" y "Eurimaco", pretendientes de la abandonada "Penélope", la incitan a que olvide sus penas con un baile, Ponnelle y Harnoncourt introducen, según costumbre muy difundida en las representaciones del Barroco, una escena adicional, "El Ballo". En ella se utiliza música del *Libro VIII de Madrigales*, del propio Monteverdi. El resultado de esta adición constituye un gran acierto por su oportunidad, la belleza de la música y el ingenio con que se expone escénicamente, con los cantantes utili-

zando partituras en cuya portada figura el conocido retrato del compositor orlado circularmente con su nombre.

#### Ponnelle o la imaginación al servicio de la Música

Jean-Pierre Ponnelle es uno de los más interesantes directores escénicos de la actualidad. Une a un profundo conocimiento de la Música una inquietud artística amplia, una intuición plástica poco común y una gran praxis del lenguaje teatral. Hombre de imaginación portentosa y gusto exquisito, sus creaciones pueden decirse que llevan una a manera de sello de marca que las hace inconfundibles. Para el ciclo Monteverdi, Ponnelle ha realizado, junto con la dirección de escena, los decorados, habiendo encargado a Pet Halmen, un colaborador habitual suyo, el diseño del vestuario. Como en otros trabajos de Ponnelle, el vestuario adquiere una gran importancia, y en este caso lo logrado por Halmen entra de lleno en lo genial.

La escenografía, estructuralmente la misma en las tres obras, se basa en la reproducción del pórtico interior de un patio típico de las villas del alto renacimiento construidas por un Vignola o un Palladio. El paisaje que se observa al fondo, a través de los arcos de piedra gris por los que trepan verdes enredaderas, es de gran belleza, y su colorido recuerda ampliamente al del manierismo florentino. En estas líneas arquitectónicas básicas se insertan, en cada obra, los elementos decorativos —(los bustos y la estatua de "Nerón", en *Poppea*, adornados con barba larga y ondulada cabellera rojas, a imagen y semejanza del actor que encarna el personaje, simbolizando el carácter egocéntrico y narcisista del emperador romano)— o de soporte escénico —(el largo balcón adosado a todo el pórtico, en *L'Orfeo*, y que sirve para que el coro, formado por cortesanos del Duque de Mantua, contemplen el teatro dentro del tea-

(2) *L'Orfeo*: SKH 21-1/3; *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*: SKB 23-1/4 y *L'Incoronazione di Poppea*, HDG 35247-1/5. Todos Telefunken.

tro)— que completan el diseño escénico. No falta la tramoya, tan del gusto de los tiempos de Monteverdi, si bien su uso está siempre regido por su más completo servicio al desarrollo de la acción. Es casi obligado referirse a la aparición de "Nettuno", en *Ulisse*, montado sobre su carro tirado por cuatro caballos marinos, formando el conjunto un grupo de fuertes reminiscencias escultóricas helenísticas. Ponnelle, con gran sentido del humor, incorpora a este "deus ex machina" —entendido literalmente— los músicos que acompañarán el canto del dios con sus trombones, instrumentistas a los que hace aparecer y desaparecer de la escena, junto con el carro de "Nettuno", por medio de una abertura practicada en el piso del palco escénico. Todos estos efectos fantásticos tienen siempre una apariencia buscada de primitivismo rudimentario y, a no dudar, se diferencian poco de lo que se podía obtener en el seiscientos con los mecanismos escénicos disponibles.

La orquesta se encuentra situada a nivel de la platea, muy poco por debajo de la escena, y unos peldaños centrales hacen de unión entre ésta y el lugar —no me atrevo a denominar foso— destinado a los músicos. La fusión entre éstos —que visten indumentaria de la época— y los actores es muy grande, llegándose a dar el caso de que el propio Harnoncourt intervendrá en la representación proporcionando al desesperado y doliente "Iro" el puñal con que consumará su suicidio. Esta escena (primera del acto tercero de *Ulisse*), que se desarrolla prácticamente en su totalidad entre los músicos, es una comicidad enorme y de la mejor ley. Es, tal vez,



L'Incoronazione di Poppes (Monteverdi), escena final. Obsérvese la barba y poblada melena que, a imagen y semejanza de «Nerone» (Eric Tappy), muestran los bustos y la estatua del fondo.

una de las mejores parodias del melodrama jamás efectuadas.

La dirección escénica de Ponnelle es todo un ejemplo de buen hacer. Sería imposible destacar punto a punto la trama sutil del andamiaje que sustenta todo el magnífico teatro que nos brindan estos espectáculos, así como los detalles que enriquecen el juego escénico hasta los límites de lo increíble. Todos los registros, desde el más jocoso al más trágico, se presentan ante nosotros con una fuerza, con una perfección poco menos que absoluta. Y ello desde unas premisas estrictamente teatrales y musicales. Ponnelle, pese a su desbordada imaginación, no supera

los límites del teatro. De hecho, el espectador asume con facilidad su importante papel en el espectáculo: es público teatral en el sentido más puro de esta expresión. La unión entre el lenguaje musical y el teatral es completa. Y pese a que el montaje depende mucho de la calidad de los medios técnicos empleados —la iluminación fue perfecta en el Theater an der Wien—, y a que todo se desenvuelve con precisión casi relojera, todas las obras y todas sus escenas exhalan un aroma de vida, una fresca espontaneidad que hacen de este ciclo Monteverdi tanto lo más alejado del frío mecanicismo como del más vetusto estatismo de

las piezas de un museo. Si hubiera que resumir el trabajo de Ponnelle, o reducirlo a una definición estilística, creo que ésta podría muy bien ser la del más exquisito y refinado manierismo (3).

#### Los intérpretes

Aunque ya he hablado con anterioridad de Nikolaus Harnoncourt, es de justicia abrir este capítulo dedicado a la interpretación del ciclo Monteverdi con su nombre. Harnoncourt, que se niega a ser considerado director en el sentido convencional —y con toda razón, ya que la música de Monteverdi es anterior a la existencia de los directores de ópera, tal y como hoy entendemos esta figura—, y que asegura que nunca ha estudiado dirección orquestal, demuestra, en el teatro, que es pieza fundamental del éxito de estos montajes. Dirige, valga la expresión, según lo que hubiera podido decir Marcel Proust, como un romántico, ya que "sólo los románticos saben leer las obras clásicas, porque las leen como se escribieron, románticamente". Como no deseo jugar al equívoco, añado que la fidelidad al estilo de estas composiciones fue siempre total. El equilibrio entre fondo y forma es un verdadero milagro en la interpretación viva e intensa de Harnoncourt. (Para aquellos que conozcan las grabaciones, diré que, en términos generales, los "tempi" fueron, en Viena, más vivos que en los discos, así como las acentuaciones lo fueron más nerviosas. Esto es debido, sin duda, a la correlación lograda entre la acción teatral y la música.)

De los intérpretes, lo primero que destaca es la enorme homo-



Il Ritorno d'Ulisse in Patria (Monteverdi). «Nettuno», auténtico «deus ex machina» con trombones incorporados, discute con sus colegas divinos «Giunone», «Minerva» y «Giove» sobre la posible cornamenta de «Ulisse».

(3) El término *Manierismo* no debe tomarse como equivalente a *amanejado*, sino como simple denominación estilística, sin juicio de valor añadido —en este caso, de haberlo, sería altamente positivo—, como es el caso del Gótico, el Renacimiento, el Barroco, etc.



Ortrun Wenkel («Penélope») y Werner Holleg («Ulise»), en el grandioso dúo final de *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* (Monteverdi).



Paul Esswood («Ottone»), Renate Lenhart («Fortuna») y Trudeliess Schmidt («Ottavia») en *L'Incoronazione di Poppea* (Monteverdi). El vestuario es creación de Pat Halmen.

geneidad del conjunto. Existen, sí, voces de gran calidad, como la de Werner Hollweg («Ulisse» y «L'humana fragilitá» en *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*), o la de Eric Tappy («Nerone», en *L'Incoronazione di Poppea*), o la de Trudeliess Schmidt («La Música» y «Speranza», en *L'Orfeo*, y acertadísima «Ottavia» en *Poppea*), o la de Paul Esswood («Ottone», en *Poppea*, y «Anfinomo», en *Ulisse*; magnífico contra-tenor) y tantas otras. También actores de increíble calidad teatral, como Alexander Oliver,

en el papel travestido de «Arnalta», nodriza de «Poppea». Pero por encima de estos y otros nombres —Philippe Huttenlocher («Orfeo», detalle a tener en cuenta, ya que Huttenlocher es un barítono lírico; «Eumete», en *Ulisse*, y «Lucano», en *Poppea*), Rachel Yakar («Poppea» de enorme atractivo femenino, sugerente y deliciosamente sensual), Matti Salminen («Séneca», en *Poppea*), Francisco Araiza («Pastor segundo» y «Espíritu primero», en *L'Orfeo*, y «Telémaco», en *Ulisse*; un gran tenor lírico),

Roland Hermann («Apollo», en *L'Orfeo*). Ortrun Wenkel («Penélope», en *Ulisse*)...—; por encima, repito, está el hecho de que la Opera de Zurich ha logrado reunir una treintena de cantantes altamente especializados en el estilo barroco, muy disciplinados, que hacen fácilmente olvidar la a veces no muy grande calidad de sus medios vocales respectivos. Como es imposible, dado el espacio de que dispongo, citarlos a todos, mencionaré, en reconocimiento profundo a los méritos de todos, un cantante cuyo nombre no figura en el programa: un niño, un solista del Tölzer Knabenchor de Munich, que como «Amore» gobernó el mundo sensual de la Roma de «Nerone» e impuso el triunfo de «Poppea» sobre «Séneca».

El ciclo Monteverdi de Zurich contemplado durante el Festival de Viena está llamado a hacer historia —la ha hecho ya— en las representaciones de ópera. Se trata, sin exageraciones, de uno de los más bellos, completos, fascinantes y sorprendentes espectáculos líricos de los últimos, muchos, años.

#### STAATSOPER: «CAPRICCIO»

Concebida como un «retazo de conversación en música», *Capriccio*, la última ópera de Richard Strauss, realizada en colaboración con Clemens Kraus, data de 1942, año en que se estrenó, en Munich, bajo la dirección del propio Clemens Kraus, y con «Inszenierung», de Rudolf Hartmann. Obra poco montada fuera del área germano-parlante, versa sobre el conflicto, en la ópera, entre la palabra y la música, entre «Ton und Wort». Después de presenciar el Monteverdi de Harnoncourt y Ponnelle, espectáculo total en todos los sentidos, la obra de Strauss y su tema se me hicieron añejos. Pues aunque para algún comentarista musical, al igual que haría Mozart años después en la confrontación entre música y palabra, Monteverdi toma partido por la música, mi impresión es que el compositor italiano está muy por encima de este conflicto y cala

hondo en la esencia misma del género lírico, que no es sólo música ni sólo teatro, sino una síntesis de orden superior.

El montaje cuya reposición se ha estrenado esta recientemente terminada temporada es antiguo y se debe, como el del estreno absoluto de 1942, a Rudolf Hartmann. Tanto la dirección escénica como los naturalistas decorados de Robert Kautsky se encuentran dentro de la mejor tradición vienesa de la alta comedia. Todo está realizado con buen gusto, y los efectos plásticos del decorado, minuciosamente elaborado, son sobrios y contenidos.

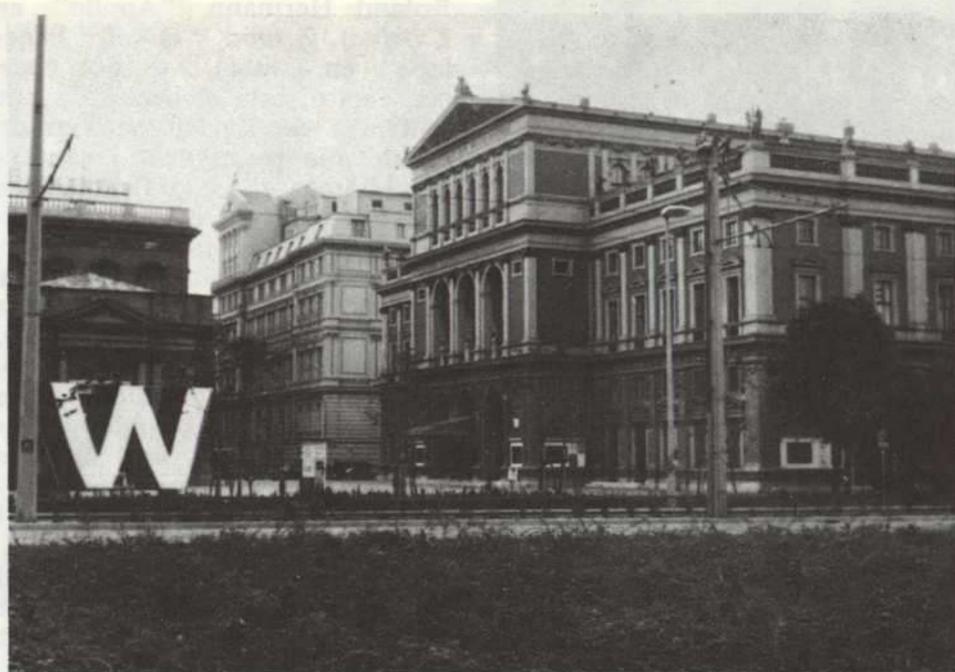
En el foso tuvimos la fortuna de contar con el siempre competente Horst Stein, que en determinados momentos logra emociones de primerísima calidad artística, aunque no se trate de un director de genial inspiración. El porcentaje de Filarmónica de Viena que tenía la tarde del 26 de mayo la orquesta usada en la representación era bajo. La calidad del sonido orquestal, por lo tanto, no fue excepcional. En el reparto, nombres muy conocidos y vinculados a la Staatsoper vienesa: Christa Ludwig, Hans Helm, Gottfried Hornik, Oskar Czerwenka, Adolf Dallapozza, Gerhard Stolze... Todos ellos tuvieron una acertada intervención en papeles que conocen sobradamente. Deseo destacar del elenco a Thomas Moser, notable «Flamand», que confirma la buena impresión que me causó el pasado invierno en Frankfurt, y, en el sentido opuesto, a Gundula Janowitz, desafortunada «Condesa Madeleine». Esta soprano, que parece haber iniciado ya un declive irreversible, fue la responsable de la escasa altura alcanzada en la escena final de esta obra. Es lástima, ya que tras la bella interpretación por Stein del «Claro de Luna», fragmento orquestal con que se inicia esta gran escena, mi disposición de ánimo a disfrutar de la hermosa, sensual y decadentemente estética música de Strauss se torció hacia el desencanto ante el poco acierto de la Janowitz.



Capriccio (R. Strauss), en el montaje de la Opera de Viena (Staatsoper). Los decorados fueron diseñados por Robert Kautsky.

**LA FILARMONICA DE VIENA EN EL MUSIKVEREIN: BOEHM Y POLLINI**

El concierto matinal ofrecido por la primera orquesta austríaca en su "casa", la gran sala del Musikverein, de la Sociedad de Amigos de la Música, de Viena, hubiera ocupado, en circunstancias normales, lugar de privilegio en esta crónica. Pero, después de lo de Monteverdi... En cualquier caso, y aunque sea con brevedad, quiero resaltar la experiencia, siempre nueva, siempre sorprendente, de escuchar a la Filarmónica de Viena en su sala habitual. Su timbre adquiere en dichas ocasiones un algo indefinible, que hace de estos conciertos acontecimientos inolvidables para el oyente, sobre todo si éste no está acostumbrado a tanta magnificencia sonora. Bajo la dirección de Karl Böhm, para quien podio y batuta vienen a ser su elixir de la juventud, la Orquesta nos ofreció una lírica fresca, sorprendentemente juvenil y distendida **Novena sinfonía** de Schubert. La naturalidad con que la Orquesta, conducida por Böhm, cantaba las melodías, hacía casi pensar en un encuentro casual entre viejos amigos que por las buenas entonan juntos una canción que les es muy querida y conocida. Por supuesto que detrás de esta aparente sencillez y espontaneidad hay muchas horas



Edificio de la Sociedad de Amigos de la Música de Viena. La Musikverein es la «casa» de la Filarmónica de Viena.

de ensayos y de interpretaciones conjuntas (de hecho, era la tercera vez, en tres días, que se repetía este programa). Pero el efecto de distensión, dentro de una vigorosa e intensa interpretación, no pudo ser, en verdad, mayor. Completaba el programa el **Quinto concierto para piano y orquesta** ("Emperador"), de Beethoven, con Maurizio Pollini como solista. Ha sido, sin duda, una de las mejores versiones de este **Concierto** que he tenido oportunidad de oír en vivo; mucho mejor que la escuchada durante el pasado Festival de Edimburgo a este mismo pianista,

acompañado entonces por Bernard Haitink, y que tuve ocasión de comentar en estas mismas páginas en octubre del pasado año. ¡Qué gran pianista es Pollini!

Por la tarde, y en la misma sala de conciertos, Carlo Maria Giulini dirigía a la Orquesta Sinfónica de Viena en un programa "todo Schubert". Y aunque no pude asistir a este concierto —mi avión partía a la misma hora—, lo menciono aquí como ejemplo de la gran cantidad de música de Schubert que se ha programado dentro del Festival de Viena de este año.

**ESTRENO AUSTRIACO DE VIVALDI**

En el anterior número de RITMO, y dentro del trabajo de Domingo del Campo dedicado a Vivaldi, tuve ocasión de insertar una reseña del homenaje tributado por la ciudad de Viena al músico veneciano al cumplirse el tercer centenario de su nacimiento. Aquí cito tan sólo la notable interpretación de **Juditha**



**triumphans**, estreno en Austria (25 de mayo del año en curso), a cargo de Teresa Stich-Randall, Ulrike Mell, Aidyll Grim, Habib Samadzadih, Reginald Evans, los Coros Bachgemeinde y de Cámara de Viena, y la Orquesta de Cámara Tonkünstler, de Viena, bajo la eficaz dirección de Hermann Furthmoser. El concierto, que se celebró en la iglesia de San Carlos Borromeo, fue adecuado prelude al emotivo acto de recuerdo a Vivaldi que siguió inmediatamente después en el cercano lugar donde fue enterrado.—**FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.**

**REAL MUSICAL Editores**

**Carlos III n.º 1 - Madrid - 13**

**Teléfs. 248 09 24 - 247 63 65**

A. FERNANDEZ-CID	Cien Años de Teatro Musical en España. Prólogo de José M.ª Ruiz Gallardón.	Ramón REGIDOR	Temas del Canto.
E. LOPEZ DE ARENOSA	Dictado Musical (Introducción, 1.º y 2.º niveles). Libro del Maestro Cuaderno Rítmico I Cuaderno Melódico I Cuaderno Rítmico II Cuaderno Melódico II	Samuel RUBIO	Polifonía Clásica.
BERTALOTTI	56 Prácticas de Solfeo. (Revisión española de Manuel Angulo)	MAESTROS DEL SIGLO XX (I)	20 Piezas para jóvenes pianistas. Bartok - Casella - Schoenberg - Kodosa, etc.
Eloadasi DARABOK	Album de Pequeñas Piezas para Violín y Piano. Programado oficialmente en el Conservatorio Superior de Música de Madrid del I al IV curso. Volumen I Volumen II Volumen III y IV (los dos)	MAESTROS DEL SIGLO XX (II)	18 Piezas para jóvenes pianistas. Kodaly - Milhaud - Blacher - etc.
Jozsef GAT	La técnica de la ejecución pianística (en preparación)	J. S. BACH	Invenções a 2 voces. Con estudios analíticos en español (Lajos Hernádi).
VARIOS AUTORES	La Educación Musical en Hungría. (Sobre el sistema Kodaly.) (En preparación.)	JANOS BERES	Curso de Flauta dulce. Aplicado en las escuelas KODALY de Hungría (en español).
A. SCHOENBERG	Tratado de Armonía. (Traducción y prólogo Ramón Barce)	SCHUMANN	Canción de los marineros italianos (Piano). Pieza para piano. (N.º 26 del Album de la Juventud, Op. 68).
Antonio ARIAS	Antología de Estudios para Violín.	SCHUBERT	Dos danzas alemanas (Piano).
Amando BLANQUER	Técnica del Contrapunto.	HAYDN	Sonata n.º 7, Hob. XVII/D1 (Piano). Sonata n.º 1, Hob. XVI/8 (Piano).
Manuel CASTILLO	Preludio, Tiento y Chacona (Organo).	CHOPIN	Vals, Op. 64 Nr. 3 (Piano).
" "	Introducción al piano contemporáneo. (En preparación.)	A. GARCIA ABRIL	Colección de piezas para niños. (En preparación.)
Samuel RUBIO	JUAN VAZQUEZ (Polifonía).	M.ª Pilar ESCUDERO	Pedagogía Musical I y II (E. G. B.). Flauta I y II (E. G. B.). (Complemento Pedagogía Musical I y II).
Adelina BARRIO	Tratado de Entonación I - II - III (Solfeo).	P. José GALLES	Sonata en do menor.
		J. TORRES A. GALLEGO L. ALVAREZ	Música y Sociedad

El... Quiérela que... abundancia de...  
 gual, y en particular...



# todos los sonidos de una gran orquesta

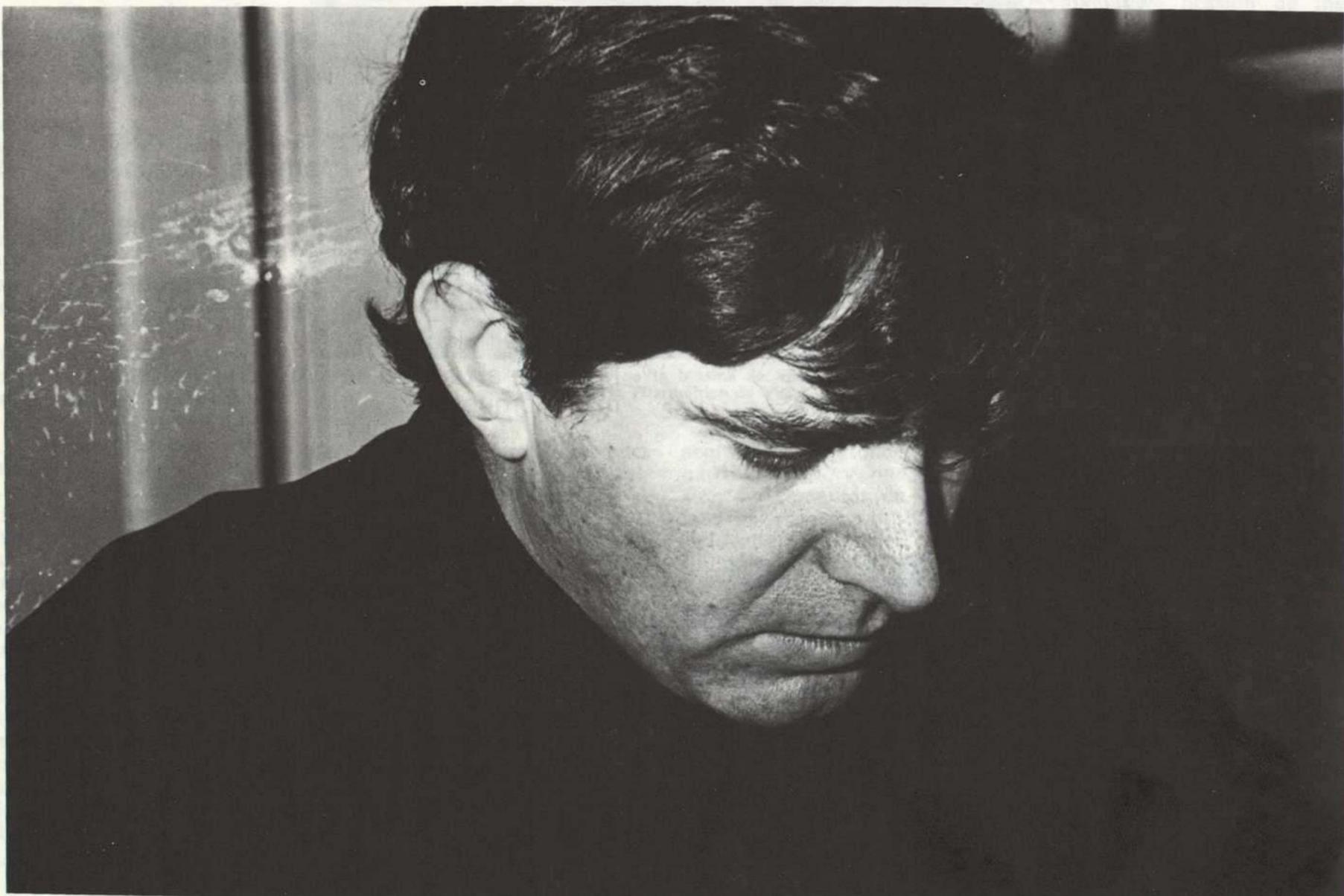
El órgano electrónico más completo. Ofrece más posibilidades de interpretar música. Es como tener la mayor orquesta. Permite obtener los sonidos de instrumentos de viento, cuerda, y de percusión. Partner 259-R FARFISA posee mil recursos sonoros: Arpeggios automáticos, bajos y acordes rítmicos, etc. Póngase al teclado de FARFISA. Suena la mayor orquesta.

**ENRIQUE  
KELLER, S.A.**  
ZARAUZ (GUIPUZCOA)

**PARTNER  
259/R**  
  
**FARFISA**

## DISTRIBUIDORES

- UNION MUSICAL ESPAÑOLA, S. A.—Carrera de San Jerónimo, 26 - MADRID-14
- Pedro LETURIAGA.—Corredera Baja, 23 - MADRID-13
- RINCON MUSICAL.—Pza. de las Salesas, 3 - MADRID-4
- CASA GARIJO.—Santiago, 8 - MADRID-13
- CASA ARILLA.—Zapatería, 58 - PAMPLONA
- CASA NEW-PHONO.—Gral. Primo de Rivera, 37 - BARCELONA-2
- Emilio JUAN.—Almirante Cadarso, 3 - VALENCIA
- José SAVALL.—Avda. de Jijona, 8 - ALICANTE
- José Antonio JIMENEZ.—Sagasta, 2, dpdo. (Entrada por Pza. Calvo Sotelo) - CADIZ
- MUSICAL-47.—Gral. Sanjurjo, 47 - LA CORUÑA
- CASA DE LA MUSICA.—Carretería, 59 - MALAGA
- Antonio CALLEJA.—Joaquín Costa, 3 - GRANADA
- MUSICAL PORTOLES.—Enmedio, 152 - CASTELLON DE LA PLANA
- ARPEGIO, S. L.—Madre Rafols, 19 (Los Remedios) - SEVILLA



# entrevista con **ANTONIO BACIERO** (O DEL SUBJETIVISMO RIGUROSO)

Por JOAQUIN RUBIO TOVAR

El estudio de Antonio Baciero tiene algo de desván y de cuarto de trabajo. Tiene algo de cuarto en el que se amontonan cosas que se colocan según van llegando y según las necesita el uso. Libros, muchos libros: el **Breitkopf** («Lo encontré de viejo en Viena, no hace mucho»), partituras que llenan los anaqueles hasta el techo, oficios y documentos del siglo XVII, raros; una moneda del siglo XV encima del piano, libros y más libros; un piano de Clementi, un clave español del XVII («Uno de los pocos claves que se sabe que está construido íntegramente en España»)... Todo en un orden-desorden que hace que cada cosa esté en un sitio insospechado, pero que hace que eso que se busque esté, precisamente, allí y no en otro sitio. El estudio es señal de que lo habita alguien curioso, interesado por muchas cosas, pero fundamentalmente por el pasado y por la voluntad de interpretarlo. La pasión arqueológica por desentrañar y dar a luz un pasado lejano se une a la de interpretar y sacar a la luz todo lo que se esconde en la partitura. Estas dos grandes pasiones de Antonio Baciero se dan cita en el estudio-desván, donde la memoria de lo que fue y la tensión por lo que será (la interpretación siempre permite buscar, y es, por tanto, expectación ante el futuro) conviven mágicamente una al lado de la otra. Pero, con todo, no deja de haber resquicios al querer ordenar así la realidad. A Baciero se le escapa siempre algo al hablar de música. «Es que no creo que Cabezón compusiera para un instrumento en concreto. A ver, ¿para qué instrumento compuso esto?» Y Baciero se sienta al piano e interpreta las **Diferencias sobre el canto del Caballero**. Ni sirve el pasado fiel ni el futuro buscado para dar nombre a lo que después de cuatrocientos años nos sigue emocionando.

## LOS AÑOS DE VIENA

**R.—**Quisiera que empezaras hablándonos de tu formación musical, y en particular de los años que estudiaste en Viena.

**B.—**Sí, yo estudié en Madrid con doña Julia Parody, que fue una profesora que produjo en mí un cierto impacto. Era una mujer con una gran vocación pedagógica. No estaba muy al día sobre las técnicas modernas, pero tenía ese deje pedagógico como muy a la antigua; era de esas profesoras que se interesaba muchísimo por el alumno. El alumno era para ella una parte casi integrante de sí misma, de su vida y de sus apreciaciones, y aquello tenía su importancia. A mí, aquella señora me dio muchas cosas que ahora valoro y que, ya te digo, considero importantes. Lo que pasa es que era necesario salir fuera; era una exigencia no sólo por la música, sino por el ambiente en general. Yo tuve la suerte de elegir Viena, no sólo por la música, sino también por el alemán (a mí los idiomas me interesaban mucho). Desde el punto de vista musical, te puedo decir que en aquella época Viena tenía una maravillosa escuela pianística que ofrecer. Me refiero a hombres como Brendel, Gulda, Badura-Skoda, que entonces estaban empezando. Vamos, que estaban empezando a darse a conocer, pero que eran músicos muy formados. Eran jovencísimos y enseñaban al mundo una manera muy personal, muy viva, muy... colorística de ver el piano, y eso causó sensación.

**R.—**¿Cón qué maestros estudiaste?

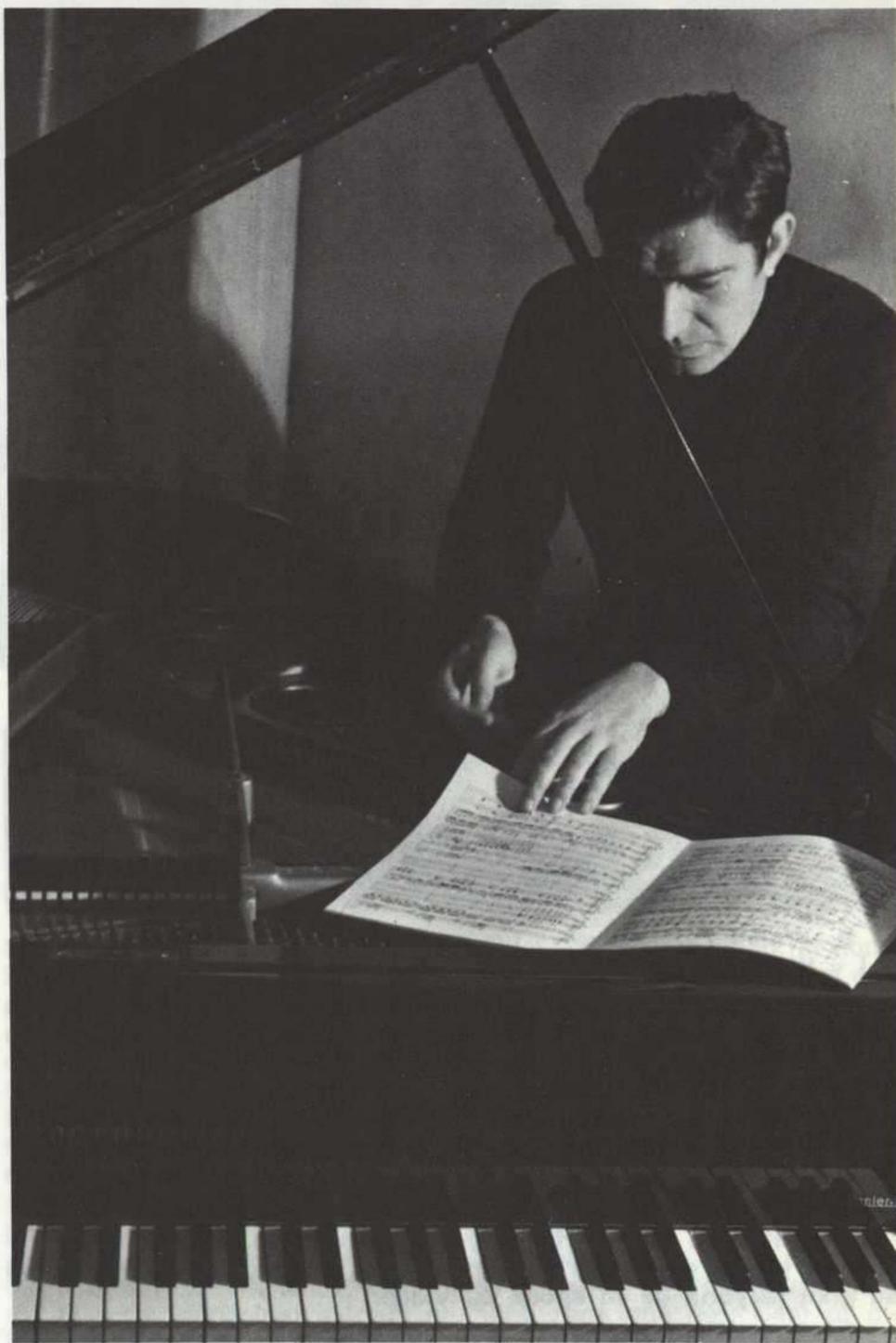
**B.—**Estuve en Viena casi diez años, desde el cincuenta y seis al sesenta y cinco más o menos. Allí tuve contactos, al principio, con una profesora que se llamaba Viola Thern, que era una pedagoga formidable. Era la misma con la que habían estudiado Badura-Skoda y Brendel durante algún tiempo, y era una señora que resumía toda la vieja tradición de Viena, de los alumnos de Liszt, de Sauer, etcétera. Ya era mayor cuando yo la conocí. Imagínate que ella ganó un premio Liszt muy importante que había antes de la guerra, pero no de la del cuarenta y cinco, sino de la primera guerra mundial. Se casó con un compositor entonces conocido, de la escuela de Schönberg. De manera que por un lado estaba vinculada con la tradición pianística vienesa más importante, y por otro con esa otra Viena como más en movimiento, la Viena schönbergiana, vanguardista, la Viena de los círculos judíos próximos a Mahler, a Schönberg. Yo tuve ocasión todavía de... de oler todos aquellos aromas que ya están perdidos. Hoy son ya muy pocas las personas que te dicen cómo se canta una melodía o cómo se ataca un acorde para un «adagio» de Beethoven. Es una cosa que o la ves, o la aprendes, o no. Hoy eso ya no se intuye.

**R.—**¿Fue ella tu única maestra?

**B.—**No. Trabajé también algunos años con Paul Badura-Skoda, que es un pedagogo extraordinario y es una de las personas más cultas que te puedas imaginar. Estudié también con Demus, que era un hombre que te dejaba pasmado: dominaba todo el repertorio y hablaba no sé cuántos idiomas. De todas formas, a mí, Demus, más que como pedagogo me ha interesado como artista a quien oyes tocar. En aquella época él tocaba muy a menudo en Viena. Seguía un método muy curioso. La verdad es que no sé si le ha dado un buen resultado profesional o no, porque hoy en día no se puede decir que sea uno de los grandes pianistas... El defendía que había que atacar en el piano todos los autores, y tenía un modo muy peculiar de hacerlo. Para él, había que dedicarse cada año a un autor distinto, y siempre había un motivo para hacerlo; por ejemplo, el centenario. Pues con la excusa del centenario se montaba la obra pianística de quien fuera. Y era impresionante, porque en un año dio la obra de Schumann; al año siguiente o a los dos años, se descolgó con la obra completa de Debussy. Y luego Bach, aunque Bach lo ha tocado siempre. Es uno de los pocos pianistas que toca el **Clave** entero de memoria, y la verdad es que no creo que haya versión mejor que la suya.

**R.—**¿Qué recuerdos tienes de la Viena de aquellos días?

**B.—**¡Ah!, espléndidos. Fue maravilloso. Cuando llegué, los rusos acababan de abandonar Viena hacía dos o tres meses. Lo que aquello significó para la vida cultural austríaca fue impresionante, porque los austríacos son muy amantes de su historia y con una inmensa tradición musical, que además está viva, ¿no? Y entonces, con esa idea de que otra vez surgía Austria, el entusiasmo se desbordó. Yo no olvidaré la ilusión y la participación de aquella gente. Recuerdo el primer festival que se celebró en Viena después de irse los rusos. Fue un festival dedicado a Mozart con motivo del centenario. ¡Qué conciertos! ¡Qué entusiasmo! Al recuperar la tradición les invadió un sentimiento de libertad, de liberación indescriptibles. Se abrió la Opera bajo la dirección de Böhm, con unos repartos y unos programas espléndidos. No olvides que era la época de oro de cantantes como la Schwarzkopf, Dermota, Wilma Lipp, Kunz, Seefried, que eran unos cantantes que te acuerdas de cómo cantaban, y es una cosa que no te la puedes creer. Venían Walter y Furtwängler a dirigir...

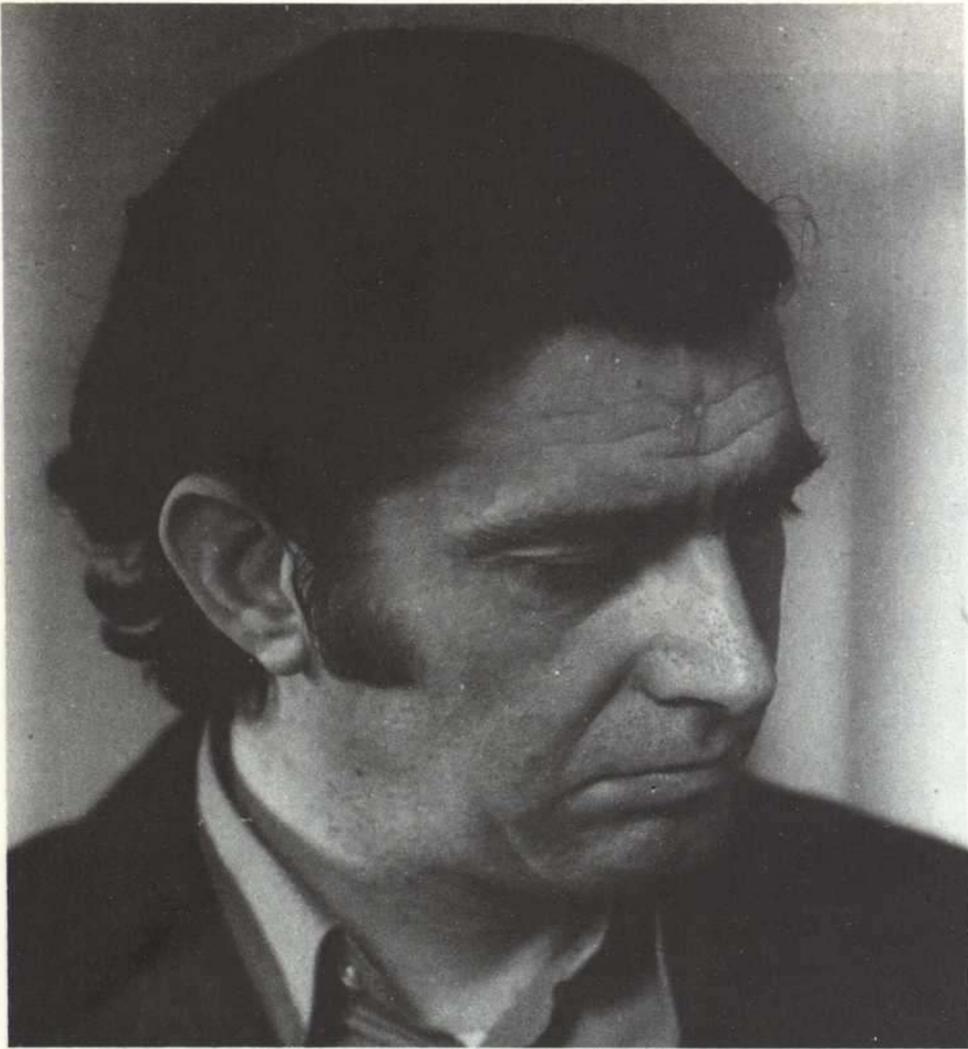


**R.—**¿A Bruno Walter le viste dirigir?

**B.—**Sí. Le vi en el último concierto que dio en Europa, y fue, precisamente, en el centenario de Mahler. Es el concierto que más impacto me ha causado en mi vida. Fue un concierto histórico, al que se dio mucha importancia, porque hacía años que Walter no dirigía, y si aceptó fue solamente por su amistad con Mahler. Creo recordar que no había vuelto a Viena desde la guerra. Vino el alcalde de Munich, que fue su último puesto como director antes de emigrar, y nombraron a Walter toda clase de cosas. El habló también con aquella voz que tenía, ronca y dúctil, con un colorido precioso, y dijo que en vez de palabras quería subrayar el acto con música, que es el lenguaje de los muertos. El era antropósofo, y para él la música era algo así como el «lenguaje de los muertos». No sé, para él tenía una significación muy especial tocar Mahler en ese momento, con el recuerdo de la guerra: tanta gente desaparecida, tanta tragedia, y de pronto allí, y todo música otra vez...

**R.—**¿Qué programa interpretó?

**B.—**Pues no fue largo, porque Walter estaba ya muy viejo. Empezó con la **Incompleta**, de Schubert, y de verdad que no podré olvidar nunca esa interpretación. ¡Qué principio! El «pianissimo» aquel del arranque... no se oía, no se oía, pero ya estaba allí, ya lo estaban tocando. Cuando empezabas a oír algo, ya habían pasado quince o veinte compases. Imagínate lo difícil que es llegar a emocionar en Viena con una obra tantas veces tocada y que los músicos se sabían hasta dormidos; la gente lloraba... Luego hizo la **Cuarta** y unos «lieder» de Mahler con la Schwarzkopf, y para qué te voy a contar. Fue inolvidable.



**R.—Volviendo otra vez a tus maestros, ¿has estudiado con Brendel y Weissenberg?**

**B.—**Con Weissenberg, no, porque no he coincidido con él. El ha estado muy relacionado con París, y se puede decir que yo nunca he estado en París. Con Brendel sí he estudiado, y recuerdo con emoción su Liszt. Creo que él es uno de los grandes especialistas en Liszt. Pero, en realidad, para mí lo importante ha sido oírle tocar; además es una personalidad tan interesante, es un hombre tan lleno de humor, con unas intuiciones y una penetración tan fascinantes...

**R.—Entonces tu repertorio, y en concreto tu repertorio romántico se puede decir que se formó, o, al menos, que proviene en su gran mayoría de tu época de Viena.**

**B.—**Pues sí, desde luego. Fue una época en la que yo trabajé todo el repertorio vienés romántico antes de empezar con una mayor fijación en el tema Bach.

**R.—¿Y cómo llegaste a Bach? ¿Por Demus quizá?**

**B.—**En realidad, fue un proceso. Yo empecé a encontrarme muy a gusto en Bach. ¿Cómo explicarte lo ventajoso que es estudiar a Bach desde todos los puntos de vista, técnico, formativamente, en una palabra? Una vez que estuve metido en Bach, hacia el año sesenta y tantos, entonces tuve una especie de necesidad de ver qué es lo que había antes de Bach. Esto era algo que en Viena no veía nadie, porque allí se considera a Bach el primero no sólo como músico, sino también como el punto de arranque.

**R.—Entonces llegaste a Cabezón y a la música española antigua todavía en tu época de Viena.**

**B.—**Sí, sí, fue en Viena, ya, prácticamente, cuando me volvía. Yo allí tenía muchísimo contacto con el mundo pianístico, con esta serie de profesores y grandes pianistas de los que hemos hablado. Pero yo también trabajaba solo, según mis intuiciones, y llegó un momento en que me lancé a la música española de tecla. El primer autor que me interesó de la época anterior a Bach fue Correa de Arauxo. Luego vino Cabezón y el libro de Venegas, que lo trabajé con una enorme ilusión. Pero allí no lo entendían. Es una música que no la podían entender, porque es una música que si te la cuenta y alaba un señor muy famoso y con un criterio muy respetado desde un podio, le haces caso. Pero si lo dice un pianista joven, un chico que está empezando su carrera, te dicen que sí, que está bien, pero que no va bien en piano, ¿comprendes?; pero la verdad es que para ellos era chino. Además, frente a las Sonatas de Schubert, frente a Mozart, frente a Brahms, ellos pensaban que no se la podía considerar de la misma entidad pianística, cosa que hasta cierto punto es discutible.

**R.—¿Qué te aportó o, mejor, qué supuso para ti entrar en contacto con esta música?**

**B.—**Yo había oído algo de Cabezón, pero hasta que no empecé a trabajar en serio no me di cuenta del material que había y de la enorme importancia que tenía. Comprendí que era un vehículo

a través del que podía realizar todo mi mundo personal, mi mundo cultural. Podía, además, servirme del mundo colorista que había aprendido del piano romántico vienés, y también de la polifonía de Bach. Vi que era un tema nuevo, y además que era inagotable. Todo esto coincidió con que tiraron mi casa de Viena, en la que había vivido tanto tiempo... Y me vine. En fin, creo que está claro lo que supuso Viena para mí. Es una ciudad en la que la música está en el aire. Había temporadas en que iba todos los días a la ópera. No tenías más que apuntarte en el Conservatorio, pagando un precio irrisorio, que equivaldría... a una peseta; era un precio simbólico, para que quedara claro que ibas a ir... Y eso con la Orquesta Filarmónica en el foso y con Karajan y Böhm muy a menudo. Independientemente de los profesores que tuve, para mí fue decisiva la enorme cantidad de música que oí en esa época, además de la cultura, los museos de la ciudad... Soy un hombre enamorado de Viena.

**R.—Antes, cuando estabas hablando, no he podido dejar de recordar «El tercer hombre».**

**B.—**Sí, o sea posterior y menos novelesco. Hay un ambiente que sí es el del «tercer hombre», que es el de la gente que vive en Viena, el de los vieneses que vivían en aquella época. Pero para el estudiante que llegaba a estudiar, el ambiente era muy duro. Viena une dos caracteres muy opuestos; en amable, pero es... la ciudad de Mozart; pero es la ciudad de Freud. Es muy dura de penetrar, pero muy fructífera para trabajar, y sobre todo para trabajar en soledad. Yo viví mi juventud en una soledad de trabajo.

#### ANTONIO BACIERO, EDITOR

**R.—Y el hecho de que te interesaras por una música tan antigua, ¿fue un estímulo para que te lanzases a editarla?**

**B.—**No del todo, eso fue posterior. Yo soy una persona con muchas vocaciones. Pero tengo una vocación que destaca por encima de las demás. Yo soy, fundamentalmente, intérprete. Y esa vocación de intérprete lleva consigo, por ejemplo, un amor al teatro. Pero interpretar también significa amar la historia, o sea, saber cómo se pueden ver y entender muchos sucesos, ver qué es lo que hay que revisar, etcétera. Y esto se fue ampliando a unos campos y a otros. Lo de Cabezón fue resultado de muchos años de trabajo por un encargo que me hizo una Fundación, y que me facilitó mi acceso a los archivos, a los museos. Y del contacto directo con esos vestigios reales de la historia se reavivó todo mi interés por lo histórico.

Lo que hago ahora con la Nueva Biblioteca (1) es sacar a la luz una serie de materiales inéditos. No sólo los incorporo a mi repertorio, sino que al mismo tiempo quiero hacerlos accesibles a las personas que les interesen. Para mí es una tarea fascinante, porque te das cuenta de que todos los autores, y no sólo los conocidos, sino también los que no han pasado a la historia, han cultivado el teclado como vehículo más inmediato y más seguro para su proyección. En España hay mundos como el del órgano, que es impresionante, y que hasta no hace mucho estaba prácticamente inédito. Ahora se va recuperando, porque hay un grupo de músicos españoles jóvenes que saben muy bien dónde están las cosas y cuáles son los valores que hay que estudiar; pero hasta ahora sólo se habían interesado extranjeros: Power Biggs y algunos franceses.

**R.—¿Crees que con los conocimientos que se tienen ahora podría escribirse una historia del órgano español del siglo dieciséis medianamente completa?**

**B.—**Yo creo que del dieciséis casi sí. Y si digo casi sí, no es porque lo conozcamos, sino porque sabemos la gran cantidad de material que se ha perdido. Es un siglo del que se han destruido casi todos los vestigios, y prácticamente no quedan más que los autores que fueron editados. Y si queda de Cabanillas, que no se editó, es porque su discípulo Elías hizo grandes compilaciones de su obra y se copió muchas veces.

**R.—¿Y del diecisiete?**

**B.—**Del diecisiete te diría que no. Hay una gran cantidad de escuelas que no están suficientemente estudiadas; por ejemplo, la de La Seo. Es una de las mejor estudiadas, y con todo te encuentras que hay numerosas obras de José Jiménez inéditas.

**R.—¿Y del dieciocho?**

**B.—**Ah, el dieciocho es el gran desconocido. En España se dieron todas las tendencias: la tradicional, la conservadora, la influencia scarlattiana, y, más a final de siglo, la influencia vienesa, dentro del sentido tan individual y tan propio que tiene el genio español. Dentro de este siglo se pueden esperar todavía los mayores descubrimientos.

(1) Nueva biblioteca Española de Música de teclado. Tomos I-IV. Unión Musical Española. Madrid, 1977.



**R.—¿Qué autores vas a publicar en los próximos volúmenes?**

B.—Tengo material para una gran cantidad de volúmenes: algunos inéditos del padre Soler; de Rafael Inglés; algo de Scarlatti, también inédito, y dentro del campo del órgano, muchísimos inéditos.

## EL PIANO Y EL CLAVE

**R.—Antes has hablado de interpretar. Quisiera que precisaras qué es lo que entiendes por interpretar, y más concretamente, qué es el intérprete ante la partitura.**

B.—Para mí, interpretar es como traducir; es decir, es como si en la partitura hubiese un idioma, o, mejor, es como si hubiese un plano de una ciudad, y no una realidad. En ese plano están las calles principales, la plaza del pueblo, las avenidas, etcétera. Pero hay que construir la ciudad, porque el plano no es la ciudad, y además hay que hacerlo todo nuevo. Hay que buscar el sentido de todo. Es una traducción también. Es traducir un Re o un Do en una corchea en algo vivo. Pero no sólo es una traducción de notas; es también una traducción tímbrica, y en esto el piano es inagotable, porque tiene una riqueza de medios tal, que no se agota. Siempre puedes profundizar en un color, o en una dinámica, o en un fraseo; siempre lo puedes hacer mejor, siempre lo puedes hacer de una manera nueva. Quizá sea el piano un buen campo para educar una flexibilidad en el arte, porque estás siempre modelando, siempre buscando, y eso creo que puede reforzar una vocación de intérprete hasta extremos insospechados, porque te lleva a unas intuiciones, a unas vivencias que no las esperaba nadie.

**R.—¿Qué problemas se le plantean a un músico como tú, que tiene una formación pianística, al interpretar en piano obras que originalmente se pensaron para el clave?**

B.—De verdad, creo que no hay problemas si no se abusa de la enorme riqueza de medios que hay en el piano. Hay que saber cómo funcionan los adornos y tener unos criterios para resolver unos problemas que no son específicamente pianísticos. Ahora lo que sí es importante es conocer instrumentos de la época, instrumentos originales. Hay una serie de piezas que han sido restauradas, que están en los museos, y que no hay más remedio que conocer y saber cómo funcionan y, naturalmente, cómo suenan. El piano te da otra dimensión, que al mismo tiempo que te acerca a esos ideales sonoros te da una realización mucho más pulida, mucho más sublimada, fuera de la anécdota y en un mundo mucho más abstracto. Por lo demás, yo te diría que el piano no tiene nada en común con el clave, porque suena y funciona de una manera completamente distinta. Es un artificio muy complicado, con unos martillos que son impulsados a unas velocidades o a otras, cosa que no tiene nada que ver con el clave. Hay, naturalmente, un vínculo muy muy importante entre clave y piano, y es el hecho de que la música se haga desde el teclado. En este sentido, los instrumentos de teclado hay que conocerlos todos, porque forman una misma familia y unos han derivado de otros.

**R.—Pero Cabezón no pensó su música para que fuera interpretada en un piano.**

B.—En tiempos de Cabezón no existían ni siquiera instrumentos terminados, porque estaban todos en evolución; eran muy ru-

dimentarios. Yo creo que el encanto de estos instrumentos reside en lo mal que suenan, en sus imperfecciones. No sé cómo explicarte, suenan a alambre. Tú le das a una tecla y suena a alambre que echa para atrás. Es una maravilla.

**R.—¿Para qué instrumentos compusieron entonces?**

B.—Pues yo creo que no compusieron para un instrumento concreto. Es polifonía, polifonía que se piensa para el teclado. El nombre español lo dice: Música de tecla. Hay una respuesta para esa cuestión, que la da el idioma mismo: Música de tecla. Además, desde un punto de vista purista, yo no creo que haya una música escrita exactamente para el piano. Es decir, tal y como suena y funciona hoy el piano, digamos que ni aun música de Ravel y de Bartok puedes estar seguro de estarla tocando sobre un instrumento tal y como quisieron Ravel y Bartok. En el piano partes siempre de que tienes que adaptar, de que hay que ir a buscar un ideal sonoro que está como perdido en la historia, y que tú tuvieras que ir a encontrarlo. Y cuando esta tarea tienes que hacerla con un autor romántico, es todavía mucho más complicado. Aquel que crea que el piano de Schubert tiene algo que ver con el actual, está en un error gravísimo, porque no tiene nada que ver. Casi te diría que son hasta incompatibles. Eran instrumentos frágiles, con una enorme cantidad de armónicos, con un sentido colorístico que no tiene nada que ver con la dinámica, tan rica y tan flexible, pero tan dura, del piano actual. Y eso sin hablar de problemas técnicos, como el problema del pedal y, desde luego, la afinación. Tengo aquí un diapasón que venía casualmente en el piano inglés del estudio de abajo. Es del año mil ochocientos cuarenta. Bien; pues es un diapasón que suena un tono entero bajo respecto a la afinación actual. ¡Un tono entero bajo! Es decir, estamos oyendo música de esta época y poniendo los ojos en blanco de placer, cuando, en realidad, estamos falseándola, estamos tocando algo que no tiene nada que ver con aquel piano, y decimos amén. En cambio, «música de Cabezón en piano», ¡ah, eso, ni hablar! Puedes traducir con mucha mayor fidelidad una canción medieval o del dieciséis, en piano, que no una composición supuestamente para piano y que, sin embargo, no tiene nada que ver con el piano de la sala de conciertos.

**R.—No sé si se puede hacer esta pregunta, pero me está rondando hace ya un rato. ¿Qué es para ti el piano?**

B.—El piano es un instrumento de búsqueda. Un instrumento del siglo dieciséis te da siempre el timbre, te da su propio colorido, aunque lo toques con el codo. En el piano es una labor de búsqueda incluso en las obras que fueron compuestas para él. Y es una labor de búsqueda que es un acercamiento. Cuando interpretas a Schumann o Bach en un instrumento original, comprendes todas sus claridades y sus densidades; aparece todo auténtico, todo está como reluciendo, mientras que en el piano moderno tienes que buscarlo. (Y no hablemos de los pianos de Mozart o de Beethoven, que eran todavía instrumentos de transición.)

El piano tiene unas cualidades base que es muy importante conocer. Es un instrumento neutro, es decir, que te da muy poco. Quiero decir que te ofrece una serie de posibilidades, pero eres tú el que tienes que sacarles partido, el que tienes que disponer de ellas. Por eso el piano es un vehículo de proyección poética personal; tú puedes introducir en él un mundo subjetivo, puedes proyectarlo a través de él. Para eso se han hecho todos los recursos del piano moderno. Por otra parte, te diría que es abstracto,

porque ese número grande de posibilidades colorísticas le da un carácter neutral, que le acerca a un mundo «aséptico» por el cual puedes penetrar en esa música «pura», en esa música que no se ha escrito para ningún instrumento determinado.

**R.—Como sabes, Bach lo han interpretado muchos pianistas: Gould, Weissenberg, Gulda... ¿Qué diferencias ves en el modo de interpretar esta música entre ellos y tú?**

**B.—**Yo no me suelo preocupar mucho de lo que hacen los demás. Cuando veo que hay algo que puedo tocar, cuando lo intuyo como algo auténtico y que puede resultar bien, lo hago. De lo que hacen los demás me interesa lo positivo. De Gould me interesa su poder de fascinación, ese convencimiento a la hora de tocar, esa brillantez con la que toca; parece que el piano le brilla. Aunque hay veces en que se dispara y toca a unas velocidades absurdas; pero incluso cuando se equivoca creo que se equivoca con un gran convencimiento. De Gulda lo admito todo, porque es un pianista que me ha fascinado desde siempre. Es un personaje estelar. Se sale de todos los parámetros para formar un juicio. Hay que admitirlo siempre.

**R.—¿Qué te parecen las Partitas de Weissenberg?**

**B.—**Weissenberg es un formidable pianista. Toca con un rigor, una elegancia y un dominio de medios extraordinarios. Pero no es intérprete de nada. Se sitúa frente al instrumento igual ante unos autores que ante otros, y a mí eso ya me interesa menos.

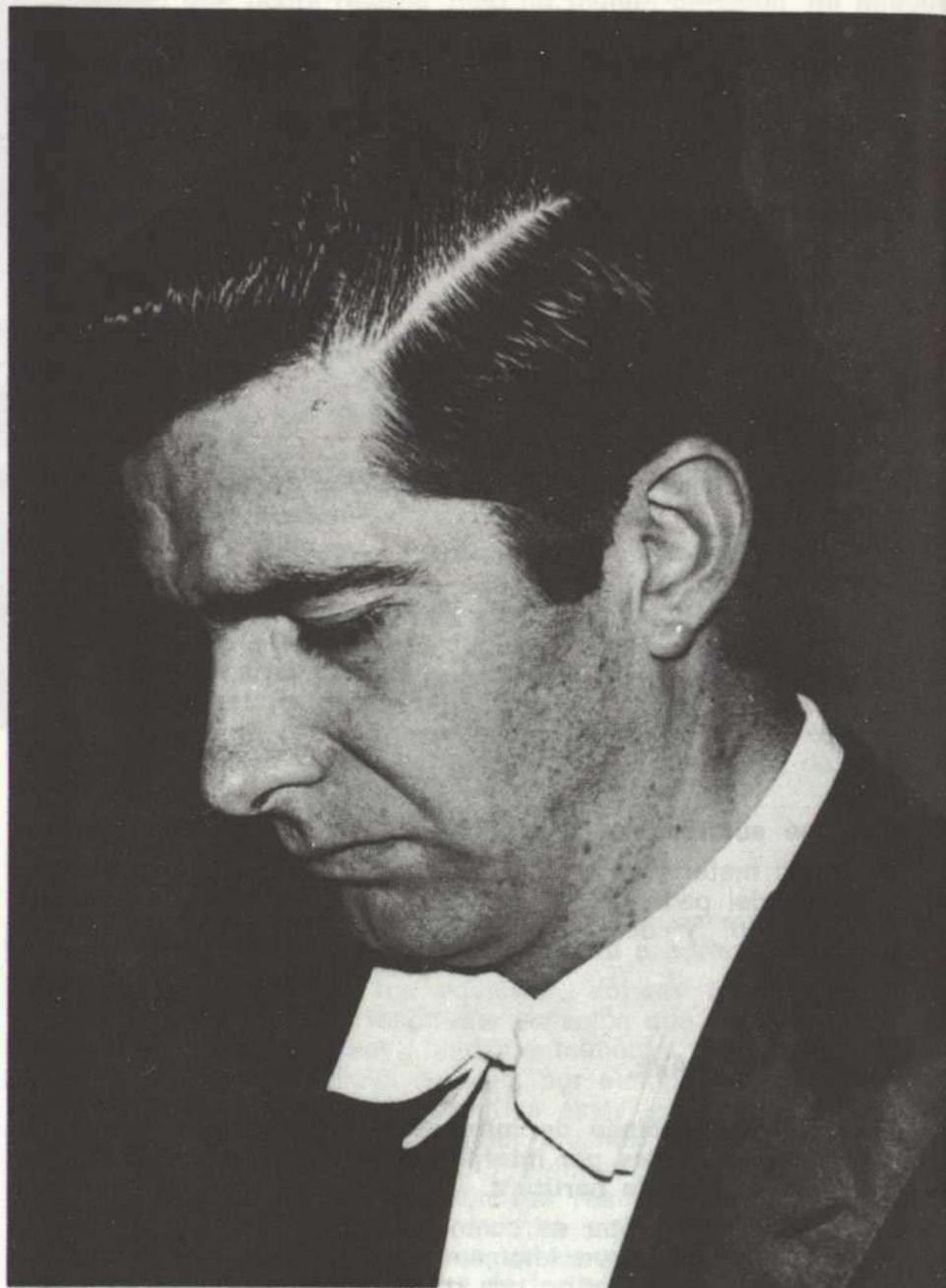
**R.—¿Y Richter?**

**B.—**Como intérprete del **Clave** es el que menos me interesa. Pero en otros autores es inconmensurable. Tiene una forma de proyección de su mundo personal dentro del instrumento que es realmente fabulosa. Cuando me convence alguien de una manera de interpretación que no es la mía, entonces es cuando me interesa. Recuerdo unos **Estudios sinfónicos**, en el Carnegie Hall, que fueron deslumbrantes.

#### PIANO - CLAVE: EL CRITERIO HISTORICO Y EL CRITERIO PERSONAL

**R.—Entonces, ¿qué es lo que decide a un músico a tocar Scarlatti en piano o en clave?**

**B.—**Scarlatti se puede tocar en clave, porque el clave es, realmente, el instrumento adecuado; pero nunca podrás descartar el



piano, porque Scarlatti, en piano, te da una serie de posibilidades de interpretación muy interesantes, que no puedes dejar de lado. Y a veces su mundo se realiza más en piano que en clave. La elección obedece a criterios personales.

**R.—¿El teclado francés y el español en el dieciocho son muy diferentes desde tu perspectiva de investigador y de intérprete?**

**B.—**Ah, sí, sí, muy diferentes. El teclado del diecisiete y del dieciocho sí que es un teclado propio para el clavecín. Couperin en el piano es un galimatías que no sabes por dónde salir. Su arte es muy objetivo, con unas normas muy refinadas sobre su ejecución. Sólo se puede tocar bien de una manera, que es su manera. Esto se ve claramente, porque nadie toca sus **Fantasías** en piano. Ahora bien, con la música española sí que se puede, porque es más subjetiva y más rica en conceptos musicales, hay una profundidad que la sostiene. El mundo subjetivo está agarrado a una expresividad, mientras que Couperin tiene unos valores de arte, un artificio maravilloso y superficial, que es muy elegante a la vez.

**R.—¿Y en cuanto a la música inglesa? Tomkins o Byrd, por ejemplo.**

**B.—**La música inglesa de esa época tiene otro cariz; es una música mucho más esencializada, y además el piano puede entrarla por el lado impresionista. Aunque te suene disparatado, yo te diría que Byrd es el primer impresionista, el primero que ve los acordes como un puro color, como un fenómeno plástico puro, y por ahí se le puede entrar muy bien, y el resultado es una maravilla. El piano te da una dimensión suya importantísima.

**R.—Por último, ¿en qué autor termina tu repertorio?**

**B.—**La música contemporánea se me escapa. Pero se me escapa por falta de dedicación. Es una estética en la que no estoy suficientemente informado. Hay, desde luego, obras maravillosas. Yo recuerdo un recital de Pedro Espinosa con la obra de Stockhausen que fue maravilloso, maravilloso. Aquello tenía una fuerza de convicción y una belleza increíbles. A mí me gusta muchísimo Bartok, me parece uno de los grandes músicos del siglo. He tocado también algunas piezas de Schönberg. Pero yo soy un intérprete «deformado», si me lo permites, por el sentido de lo histórico. Es decir, que si lo que interpreto no es histórico, me siento como si no tuviera armas.





# FERNANDO SOR:

## Panorama biográfico y musical

ANDRES RUIZ TARAZONA

El pasado 13 de febrero se cumplió el segundo centenario del nacimiento, en Barcelona, del músico Fernando Sor—Ferrán Sors para sus paisanos catalanes—, a quien debemos una de las primeras aportaciones españolas al espíritu del romanticismo. La obra destinada a la guitarra por este maestro continúa figurando en el repertorio de todos los intérpretes del mundo.

Pero Fernando Sor no escribió únicamente para guitarra, como su ilustre contemporáneo el madrileño Dionisio Aguado, y ha sido muy oportuno, al conmemorar el bicentenario, que se hayan puesto en circulación algunas de sus partituras líricas, si bien sería necesario resucitar sus obras sinfónicas, corales o de cámara.

Josep Fernando Macari Sors —así figura el nombre completo en la partida de nacimiento de la catedral de Barcelona— fue hijo de modesta familia de comerciantes. Por algunos datos conocidos de su infancia sabemos también que fue un caso asombroso de precocidad musical. Según Fétis, desde la edad de cinco años se entretenía en buscar acordes en la guitarra y el violín de su padre, músico aficionado. Sin apenas conocimientos musicales, comenzó a componer pequeñas melodías, lo que indujo a su familia a ponerle un profesor de Música.

A los once años ingresó en la Escolanía del Monasterio de Montserrat, donde siguió mostrando unas dotes e inclinación hacia la música excepcionales, y hay testimonios de sus condiscípulos sobre los prodigios que hacía en su guitarra. El mismo ha contado (*Mémoires de Fernando Sor*, en «L'Encyclopédie Pittoresque de la Musique», París, 1835) cómo pasó a recibir las enseñanzas del padre Anselmo Viola (1738-1798):

«Iba a comenzar el ensayo con un responso del padre Martí, cuyo estilo severo no excluía unas originales melodías que me estremecieron; no pude dominar mi emoción y la exterioricé con tanto entusiasmo que el padre Viola me dijo con lágrimas en los ojos: "El padre Martí fue mi único maestro, y fue aquí mismo, en esta sala, donde él me acogió entre sus discípulos, como yo lo hago ahora contigo..."».

Hay que advertir que el padre Anselmo Viola, nacido en Torroella de Montgrí (Gerona), director en aquel entonces de la Escolanía montserratina, era un músico excelente, buen contrapuntista y profesor tolerante. Autor de sonatas para clave y obras corales sacras, hoy nos es conocido, sobre todo, a través del disco, por su **Concierto para fagot y orquesta**, muy en la línea italianizante de su maestro el padre José Antonio Martí, quien introdujo en la música eclesiástica los violines, que tanto fustigó el padre Feijóo.

El joven Sor dirigía en Montserrat muchos ensayos y trabajaba a fondo el piano, el violín y el violonchelo. Compuso muy pronto música religiosa, entre ella varias cantatas y misas «a capella». Una de estas misas se cantó ante los Condes de Barcelona cuando visitaron Montserrat, lo que le valió, a petición suya, pues no tenía vocación religiosa, salir del monasterio e instalarse, lleno de ilusiones artísticas, en su ciudad natal. No se perdía allí ninguna representación de ópera de las que ofrecían compañías italianas en el Teatro de Santa Cruz, luego Teatro Principal, y quiso, con una mínima experiencia en el mundo lírico, crear alguna ópera. Leyendo partituras en la biblioteca del teatro, encontró un **Telémaco**, libreto de Caepca y música de Cipalla, cuyo tema le interesó. La música era muy mala, y Sor rehizo la partitura en pocos meses, presentándola, el año 1796, en el Teatro de Santa Cruz, de Barcelona, con el título **Telemaco nel'Isola di Calipso**.

En su **Diccionario lírico**, Clement asegura que el **Telémaco**, de Segismundo Caepca, rehecho por Sor, se estrenó con éxito, en Venecia, en 1797, lo cual no era poco para un joven de diecinueve años.

Era Sor por entonces un muchacho simpático, abierto, generoso, y se dejó captar por los nuevos aires italianizantes, y a la vez por el severo estilo hispánico del padre Viola.

Viajó a Madrid, donde gozó de la protección de Cayetana de Alba, de la cual recibió el encargo de componer una ópera bufa, que no pudo concluir a causa de la muerte de la duquesa. Había escrito, mientras ejerció como organista en el palacio ducal, varias sinfonías y tres cuartetos siguiendo los modelos de Haydn, Pleyel y Boccherini, compositores el primero y el último a quienes no fue ajena, ni mucho menos, la guitarra.

Pasó después a ser protegido por el duque de Medinaceli, a quien sirvió como administrador. Este le pidió instrumentarse algunos oratorios y escribiese más música sinfónica y de cámara. Así nacieron diversas piezas instrumentales, una **Salve**, piezas de salón, himnos religiosos y civiles, y sobre todo numerosas canciones españolas, en particular seguidillas, que hemos conocido este año gracias a las cantantes catalanas Anna Ricci («mezzosoprano») y Montserrat Alavedra (soprano), acompañadas, respectivamente, por Luis Gasser a la guitarra y Antonio Ruiz Pipó al piano.

También Montserrat Alavedra ha grabado recientemente, para Radio Nacional de España, algunas bellas arias italianas de Sor, en las que se aprecia cómo nuestro músico—y lo dice acertadamente Valls Gorina—, al igual que otros eminentes autores catalanes de

la época (Carnicer, Saldoni, Cuyás), «no fue invulnerable a los atractivos del arte de Rossini».

Aunque Sor, como Manuel García, se incorporó, con sus canciones españolas, a la que Subirá ha calificado como cuarta etapa



Teatro Principal de Barcelona (Grabado del segundo tercio del siglo XIX)

(1791-1810) de la tonadilla escénica, la de hipertrofia y decrepitud del género, sus seguidillas, con letras ingeniosas y picantes, denotan una perfecta asimilación del gusto madrileño—a lo Goya—lleno de encanto, garbo y colorido.

En Madrid, Sor alcanza a conocer el buen clima creado por el virtuoso guitarrista Antonio Chocano, quien solía tocar en el Teatro de la Máquina Real, frente al oratorio del Caballero de Gracia.

La condesa de Yebes, en su biografía de María Josefa Alonso Pimentel, cuenta cómo los amigos de Chocano concurrían a casa del editor Fiola, en la plazuela del Carmen, y allí le escuchaban en competencia con otro maestro consumado, nada menos que el zamorano Fernando Ferandiere, a quien podemos considerar precursor del arte guitarrístico de Sor, ya que escribió numerosas piezas para guitarra, incorporándola a la música de cámara y al acompañamiento de tonadillas. Ferandiere publica, en 1799, un delicioso tratado que lleva por título **Arte de tocar la guitarra española por música**, en el cual hermana elementos clásicos y populares.



Fernando Sor



Goya, al igual que Sor, tachado de afrancesado, siguió siempre fiel, como el músico, al espíritu de su Patria, falseado por el absolutismo.



A la izquierda, Manuel García, que como Sor se incorporó a la tonadilla escénica. A la izquierda, portada del libreto de una tonadilla para doce personajes, si bien anterior a la época de García Sor.

LETRA  
A LA TONADILLA  
A DOCE,  
INTITULADA:  
LA  
PLAZA DE PALACIO  
de Barcelona.

Que se há de Cantar en el Teatro de la M. I. Ciudad de Barcelona el día quatro de Noviembre del año 1774.

PUESTA EN MUSICA,  
POR EL SEÑOR JACINTO VALLEDOR,  
Maestro del Teatro.



CON LAS LICENCIAS NECESARIAS.

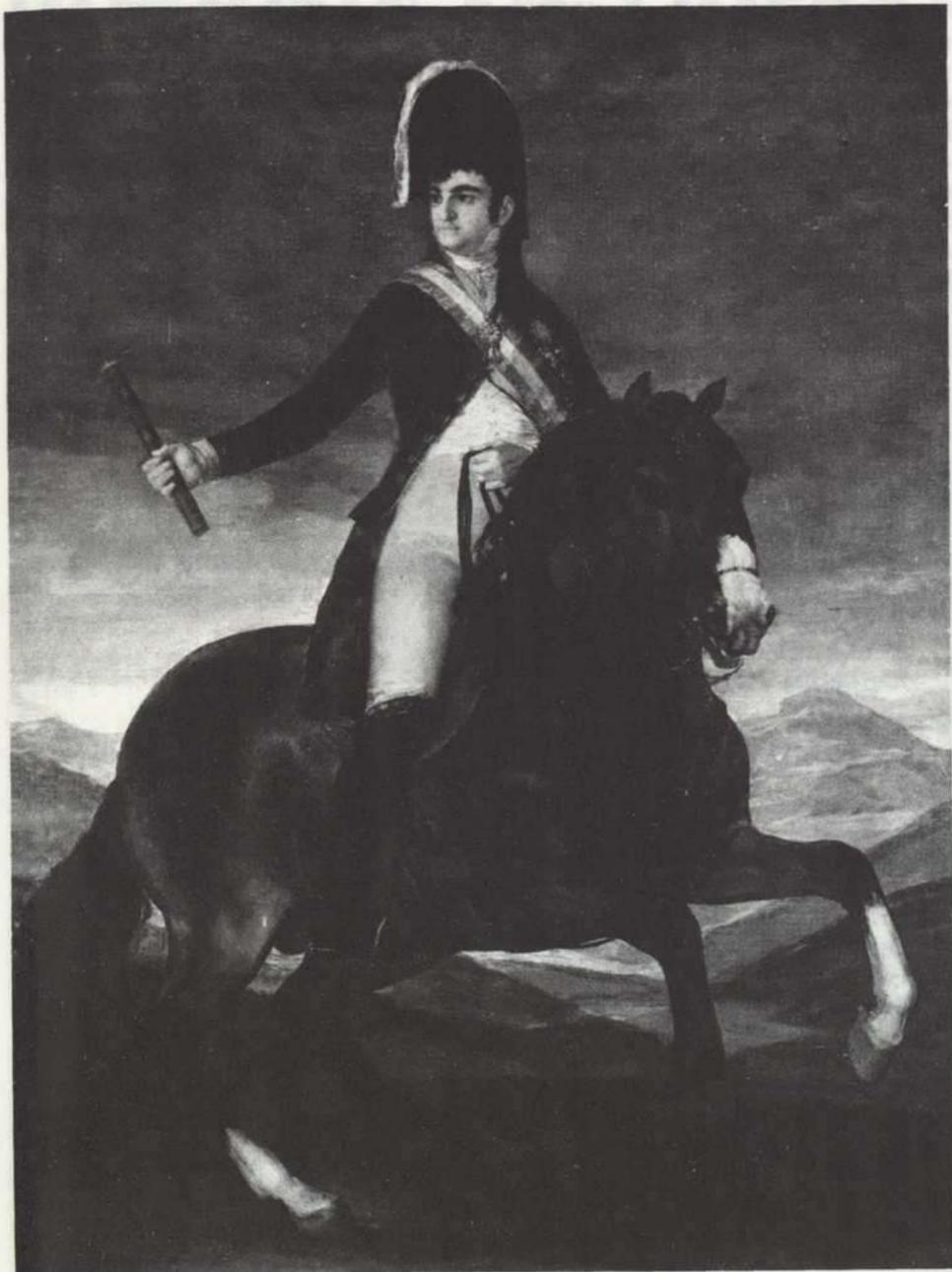
Barcelona: En la Oficina de Pablo Campins Impresor, calle de Amargós.

En su **Diccionario de efemérides de músicos españoles** (Madrid, 1868), cuenta Baltasar Saldoni que, siendo ya oficial del ejército, se encontraba Sor de guarnición en Málaga por los años 1802 y 1803. El cónsul de Austria, Quipatric (sic) ofreció un gran concierto, en el que quiso reunir a lo más distinguido de la sociedad malagueña. Allí actuó Sor interpretando unas variaciones para solo de contrabajo, que causaron asombro a la concurrencia, según contó al propio Saldoni, por carta, el maestro de trompa Vicente Ribera, presente en tan memorable ocasión.

Hombre liberal y teñido de enciclopedismo, durante la guerra de la Independencia luchó en el ejército napoleónico, alcanzando el grado de capitán. Naturalmente, como todo afrancesado, terminó emprendiendo el camino del exilio. En 1813 le encontramos en París junto a otros muchos constitucionales españoles. Allí le admiran, entre otros, Méhul y Cherubini, y allí se convierte, por obra y gracia del instrumento más español, en uno de los impulsores del naciente romanticismo, hasta el punto de haber sido llamado por Fétis «el Beethoven de la guitarra».

Poco después pasa a Londres, el Londres que ve nacer a otro músico hispano en el olvido, hijo de expatriados: Manuel Aguilar.

El duque de Sussex le ayuda y consigue estrenar su ópera cómica **La feria de Esmirna**, así como el «ballet» **El señor generoso**.



Retrato ecuestre de Fernando VII realizado por Goya. El reaccionarismo de este monarca influyó notablemente en el vida intelectual española de su época.

Hombre enamorado, caprichoso e impulsivo, sintió, al parecer, verdadero entusiasmo por las bailarinas clásicas (estuvo casado con una de ellas), y coinciden muchos de sus biógrafos y panegiristas en que ésa fue causa principal en la ruina de su salud y de su hacienda.

A su regreso a París, el año 1825, Sor presenta triunfalmente el «ballet» **Cendrillon (Cenicienta)** en la Academia Real de Música, y dos años más tarde fracasa con **Le Sicilien ou l'Amour peintre**, escrita en colaboración con Schneitzhoeffter, decidiendo volver a la capital inglesa, donde se estaba fraguando la conspiración antifernandina de Torrijos, acabada trágicamente en la costa malagueña.

La admirable fecundidad de Sor produce un nuevo «ballet», **El dormilón despertado**, y la ópera de magia **La bella Arsenia**. Entonces ya era un célebre guitarrista, a quien únicamente Mauro Giuliani o Carulli podían disputar el cetro europeo. Había viajado por todo el continente, y en San Petesburgo llegó a escribir una marcha fúnebre a la muerte de Alejandro I, representándose también, en Moscú, su «ballet» **Cenicienta**, siendo premiado allí con unas «perlas negras» de un valor extraordinario.

También en Rusia estrenó, durante las fiestas de coronación del nuevo zar Nicolás I, el «ballet» **Hércules y Onfalia**. Tal vez de esta obra provenga la obertura para gran orquesta **Hércules**, que el musicólogo José Subirá examinó en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. La partitura de orquesta tiene la siguiente instrumentación: flautas, oboes, clarinetes, fagotes, trompas, timbales, trombones, alto, tenor y bajo, violines, viola, violonchelo y contrabajo; es decir, una plantilla muy considerable, habida cuenta de la pobre situación sinfónica española. En cuanto a la minuciosidad puesta por Sor en su trabajo, da cuenta la siguiente nota, que figura en la primera hoja blanca del manuscrito: «Ninguno de los instrumentos indicados en la partitura pueden omitirse sin destruir el efecto».

La obertura **Hércules** está dedicada al rey de España con un curioso prefacio, en el que, entre otras cosas, dice: «La aceptación que mis producciones han merecido y el modo lisonjero con que los soberanos de los países en donde he estado han honrado mi

débil talento, me han hecho siempre echar de menos el honor de obtener la misma aceptación de la nación a que pertenezco y a la que debo los primeros elementos de la ciencia harmónica».

No prestó atención alguna Fernando VII a aquella obertura, seguramente despedido por la canción patriótica **Fuentes son de llanto los que fueron soles**, que popularizaron los doceañistas. Por cierto, el diplomático y musicólogo Rafael Mitjana, en su aportación a la **Histoire de la Musique**, dirigida por Lavignac y editada en París por Delagrave, publicó esta canción patriótica de Sor con acompañamiento instrumental.

También por ese pequeño prólogo a **Hércules** nos enteramos de que el Papa Pío VII le había nombrado Caballero de la Orden pontificia, por un **Himno a la Santa Cruz**. «Lo que más me lisonjea —dice el compositor— es la idea de honrar, en cuanto depende de mí, el nombre español.»

Este es un tema en el que conviene hacer hincapié, el del patriotismo de Sor. Numerosos diccionarios han equivocado y falseado la noble postura política de Sor ante la perfidia absolutista de Fernando VII, presentándole como enemigo de España y lo español. Incluso un autor tan ecuánime y poco «chauvinista» como Peña y Goñi dice textualmente que pasó a convertirse «de español en afrancesado, olvidando por completo a su patria», lo cual no es verdad, como acabamos de ver. Soriano Fuertes, en su **Historia de la música española** (Madrid, 1856), asegura que «emigró a Francia como partidario de Napoleón». Nada tan lejos de la realidad como el antiespañolismo de Sor, y para comprobarlo ahí está su propia música —como en Goya la pintura— y muchos testimonios de su actuación y amistades españolas. Guardaba su paisano Baltasar Saldoni, por ejemplo, «como oro en paño», una carta de Sor dándole opinión sobre sus **Veinticuatro solfeos o vocalizaciones para contralto o bajo**, lo cual es sólo un detalle de cuán atento estuvo siempre a las cosas que le llegaban de España.

Desde 1828, Fernando Sor residió en París, tomando parte activa en la vida musical y publicando su fundamental **Método de Guitarra** (Londres y París), con ejemplos y figuras, y un **Tratado de armonía** que puso a la guitarra en condiciones de adherirse al movimiento musical decimonónico, como lo demuestran sus propias obras breves, tan cerca en muchos casos de las formas más queridas por el piano romántico.



Sepultura de Fernando Sor en el cementerio de Montmatre. Una instantánea del homenaje «in situ» que varios miembros de asociaciones guitarrísticas le rindieron el pasado invierno.

En los últimos años se dedicó intensamente al cultivo de su instrumento predilecto. Deducimos cuál era su técnica de las palabras de él mismo refiriéndose a su amigo y colega Dionisio Aguado: «Sus maestros tocaban con uñas en un período en que la tendencia era ejecutar pasajes de velocidad para alardear de gran dominio y deslumbrar al público; no comprendían otra música que la que se tocaba en la guitarra, y llamaban al cuarteto de cuerdas música de iglesia. Afortunadamente, su propio sentido personal, al orientarse libremente, le impulsó hacia una musicalidad superiormente elevada».

A pesar de estas afirmaciones, cree Emilio Pujol (*El dilema del sonido en la guitarra*) que las piezas de concierto de Sor, como su *Método*, acusan una espiritualidad musical más compenetrada con la brillantez de la técnica que con la profundidad de emoción y elevación de concepto. Sin embargo, está de acuerdo Pujol en admitir una idealidad clásica en las obras de Sor, a las que conviene más la sonoridad «sin uñas», más identificada con la música de cámara.

Convengamos en que la superioridad de Sor sobre Aguado está, sobre todo, en el aspecto musical y artístico. Tiene Sor un gusto noble, elevado, contenido. Su sentimentalismo es suave, elegante.

«Sus composiciones para la guitarra de seis órdenes —dice Soriano Fuertes— fueron muchas y sobresalientes, debiéndose a él la aplicación de los arpeggios complicados con método y sistema, y el haber transportado a la guitarra las armonías de Haydn, Mozart y Pleyel.» Este mismo autor, al igual que Peña y Goñi, cita el admirable arreglo que hizo Sor para guitarra de *La caza del joven Enrique*, sinfonía de Méhul, admirada por todos los profesores inteligentes y que pone en evidencia su incomparable maestría en aquel instrumento.

Poco a poco, Sor fue apartándose de la vida concertística y no tuvo fuerzas para acogerse a las sucesivas amnistías políticas que permitieron regresar a España a muchos emigrados. Empobrecido, enfermo, a la tristeza del destierro se unió el dolor por la pérdida de su única hija, destacada intérprete musical y buena pintora.

Aquel hombre viajero, bohemio, que había demostrado siempre un desmedido amor a los placeres, al decir de algún historiador, iba siendo consumido por un cruel cáncer de lengua. Apenas podía hablar, pero todavía disfrutaba con su amigo Dionisio Aguado tocando a dúo piezas como *L'encouragement*, de título tan significativo. Incluso el placer de tocar con Aguado no existió para él en los últimos días, pues el guitarrista madrileño abandonó París en abril de 1838, haciendo un viaje accidentado, que culminó con el asalto a la diligencia en que viajaba por tierras aragonesas.

Cuenta Saldoni, y lo reproduce Peña y Goñi (*La ópera española*, Madrid, 1881), un misterioso episodio ocurrido el día antes de su muerte. Le acompañaban durante la terrible agonía sus amigos José de Liria (quien sería depositario de las guitarras y de valiosas partituras inéditas de Sor) y el escritor barcelonés Antonio Gironella. Pidióles el músico —mudo forzoso— papel, pluma y tintero, y durante dos horas estuvo escribiendo. Resulta increíble, pero estos dos señores no pudieron entender «ni una sola palabra» de lo que había redactado Sor, pese a haber tenido siempre una letra magnífica.

Sor hablaba castellano, catalán, francés, inglés e italiano. Sabía algo de alemán y de ruso, pero lo más probable es que se expresara en francés, catalán o castellano, idiomas que conocían bien sus amigos. ¿Qué ocurrió con este testamento? ¿Por qué no lo entendieron los señores Liria y Gironella? ¿Acaso la enfermedad había oscurecido su lucidez mental? Es algo difícil de explicar, aunque tal vez lo haya desentrañado Brian Jeffery en su reciente ensayo biográfico del maestro, que aún no he podido hacerme traer de Londres.

También por Antonio Gironella sabemos que Sor gustaba de gastar bromas, más o menos hispánicas, a la gente distinguida de París, y que era hombre de poco autocontrol, y a veces de genio extravagante y demoledor, lo que nadie diría escuchando su música, tan mesurada y correcta.

## DISCOGRAFIA ESPAÑOLA DE SOR (GUITARRA)

- 24 Estudios. Narciso Yepes. D. G., 139364.
- 20 Estudios. John Williams. Mediterráneo Command. LP-0039.
- 12 Estudios, op. 31, y 12 Estudios, op. 35. José Luis Lopátegui. Edigsa, AHMC 10/15.
- Dos Estudios y Sonata, op. 15. José Luis Rodrigo. RCA, SRL 1-2402.
- Introducción y «Allegro», dos «Minuetos», cuatro Estudios. Andrés Segovia. MCA, Fonogram 65 98 865.
- Variaciones sobre la Folia de España. Luisa Walker. Discophon, 4277.
- Dos «Minuetos» y un «Estudio». Diego Blanco. RCA, LSC 16359.
- Variaciones sobre un tema de Mozart. Roberto labarrieta. Columbia, SCLL 14096.
- Variaciones sobre un tema de Mozart. Andrés Segovia. MCA, Fonogram 65 98 868.
- 20 Estudios. José Luis González. CBS, 73705.

El 13 de julio del año 1839 dejaba de existir Fernando Sor, a los sesenta y un años de edad. En el cementerio de Montmartre, donde reposan sus restos, la Sociedad Española de la Guitarra, el Cercle Guitarristique de L'Ile de France y la Peña Guitarrística Tárrega homenajearon hace unos meses al maestro colocando una estatua en su memoria. Otros concursos, conciertos y homenajes celebran durante 1978 el segundo centenario del nacimiento de Fernando Sor. Máximo artífice del repertorio de la guitarra, pero injustamente olvidado en lo demás, la recuperación de su obra, dispersa por los archivos europeos, se hace cada día más urgente.

Principales obras de Sor para guitarra, publicadas, en vida del autor, principalmente por Meisonier, París:

- Divertimentos op. 1.
- Divertimentos op. 2.
- Fantasías op. 4.
- Estudios op. 6.
- Divertimentos op. 8.
- «Variaciones» sobre «O cara armonia», de *La flauta mágica*, de Mozart, op. 9.
- Fantasías op. 10.
- Minuetos op. 11.
- Fantasías op. 12.
- Divertimentos op. 13.
- Concierto en Re, op. 14.
- Sonata op. 15.
- Las folías de España, op. 15 bis.
- Fantasías op. 16.
- Variaciones op. 20.
- Gran sonata en Do mayor, op. 22.
- Gran sonata op. 25.
- Estudios op. 29.
- Estudios op. 31.
- Piezas de sociedad, op. 33.
- L'encouragement («duetto»), op. 34.
- Estudios op. 35.
- Estudios op. 60.

Además, en su producción guitarrística hay una *Sinfonía concertante*, numerosos «duetos», valeses, mazurcas, «galops» y otras pequeñas piezas.

## EL MUNDO DISCOGRAFICO



# VEIGA

Discos descatalogados,  
disponemos todo el año

OFERTAS Primavera e Invierno  
Catálogos de todas las Marcas

Descuento 15%

Hortaleza, 62

Teléfs.: 231 52 39 - 231 09 54

MADRID

# LA MUSICA ESPAÑOLA DURANTE LA GUERRA DEL 36



**NANA  
DEL  
NIÑO  
MUERTO**

DE LAS TRES NANAS DE RAFAEL ALBERTI

MÚSICA DE  
SALVADOR  
BACARISSE

S U P L E M E N T O D E

MÚSICA
2
.....

Por LLORENÇ BARBER

Alberti y Bacarisse juntos en el suplemento del número 2 de «Música».

**Introducción.**—La pertinaz voluntad de silencio que hasta hoy han mostrado nuestros mal llamados historiadores de la música sobre las actividades musicales durante los años de la guerra civil hace necesaria, todavía hoy, una información que, aunque elemental, ayude a conocer y valorar con justeza un período de nuestra historia reciente que se nos ha escamoteado injustamente (1).

Se puede afirmar sin ambages que el período de la guerra fue, también en música, un período fructífero, con una actividad febril, que no cortó, sino que continuó, y en muchos aspectos llevó a término lo que durante el período republicano no fue más que un deseo o un proyecto que no acababa de cuajar.

Una idea estaba presente durante estos años, tanto en los escritos sobre música (que fueron abundantes y no sólo en la revista *Música* (2), sino en *Hora de España* (3), *El Mono Azul* (4), etcétera...) como en la propia praxis musical (qué clase de música hacer; dónde; por qué; para qué; para quién), planteando, a nivel de las excepcionales circunstancias que se vivían, una nueva relación entre el artista creador («también productor y pueblo, por tanto, que lucha por su emancipación», dirá Julián Bautista) (5) y el pueblo.

La superación de la dicotomía «arte para exquisitos-arte para el pueblo» dio paso a una concepción del Arte, sin adjetivos, al que todos deben tener acceso sin distinción ni excepción, y que admite por igual el repertorio histórico que el experimento de última hora. Esta concepción permitió a muchos de nuestros músicos ocuparse de crear himnos, canciones y marchas revolucionarias con la misma dignidad y seriedad con la que se acogía un «ballet» o una sinfonía, sin rebajar la calidad de su arte por mor de una pretendida mayor inteligibilidad (6).

**La guerra como detonante.**—El aldabonazo de la guerra fue una prueba que mostró bien a las claras la postura de nuestra «intelligentsia» musical: la huida de unos, los menos; el miedo y la indecisión de otros (7), y la decidida ayuda de los más a los ideales de una sociedad mejor y más justa que la República sólo había permitido esbozar.

En efecto, con la revolución de «un Estado popular naciente que abre de par en par un cauce de posibilidades a todo viento renovador, a toda voluntad creadora», todo parecía posible para unos músicos para quienes el pasado había estado presidido por la incompreensión, ya que, en opinión de Rodolfo Halffter, «el medio ambiente musical de Madrid, con anterioridad al 18 de julio de 1936, era, en general, hostil a las tendencias que representábamos (habla del grupo integrado por Bacarisse, Remacha, Mantecón, Julián Bautista, Pittaluga, Rosita García Ascot y él mismo). Los consumidores de música —reunidos en sociedades reaccionarias y pestilentes, que a sí mismas se titulaban pomposamente culturales o filarmónicas, y en las que era persona influyente el cretino que pergeñaba las gacetillas musicales en el diario monárquico *ABC*— no solían admitir de buen grado nada nuevo. Ni, por ende, nada nuestro» (8).

Para algunos, esta toma de postura les acarreó la más fulminante de las muertes, como es el caso de Antonio José (asesinado en Burgos) (9). Otros, como Gustavo Durán, cambian los pentagramas por la «lucha desde el principio de la actual guerra civil española como voluntario en los frentes de batalla y ocupa hoy un alto puesto en nuestro glorioso Ejército popular» (10).

El joven Casal Chapí (nieta por línea materna del célebre Ruperto Chapí), a los días de acabar brillantemente sus estudios del Conservatorio (la crítica decía de él que era «uno de los jóvenes compositores españoles más interesantes que actualmente tenemos, y el más destacado de la última promoción»), «dedica toda su actividad artística a la guerra. Escribe canciones, las ensaya, organiza la propaganda en el Teatro Escuela de Arte, y secundado por los cantantes de ese elenco, son innumerables las representaciones, charlas y conferencias que sobre música ha dado en los hospitales, cuarteles y en las mismas trincheras del frente de Madrid» (11).

«Entre el estruendo de las armas y el dolor de sus hogares invadidos», aparecen los cuadernos del **Cancionero Revolucionario Internacional**, editado por el Comisariado de Propaganda de la Generalidad de Cataluña (Sección de Música), y en los que colaboran, junto a Revueltas (el gran músico mexicano) (12), Eisler y Dunajevski, nuestros Rodolfo Halffter, Palacio y Casal Chapí.

Salvador Bacarisse, que está en la plenitud de su potencia creadora, pone toda su potente voluntad «tanto cuando quiere escribir música (saldrán varias obras de su pluma estos años) (13) como cuando debe hacer un informe político» (14).

Pero lo más serio e importante que nuestros músicos protagonizaron en estos años cristalizó en la creación de un equipo: el Consejo Central de la Música, verdadero aglutinador de voluntades y motor de un cambio en el enfoque de la vida musical cualitativa, que, desgraciadamente, no habría de tener continuidad (15).

Antonio José, director del Orfeón Burgalés. (Archivo de RITMO.)



**El Consejo Central de la Música.**—Al año exacto del levantamiento franquista contra la República, superada ya la confusión y contenida a medias la Revolución que generó, establecidas las fronteras y conseguido un cierto equilibrio (1) militar, se intenta normalizar la vida cultural.

El Ministerio de Instrucción Pública, en Orden ministerial del 24 de julio de 1937, crea el Consejo Central de la Música. Josep Renau, a la sazón Director general de Bellas Artes, dirá del Consejo que «tiene por misión principal —dentro de las condiciones y necesidades primordiales que impone la guerra—, en primer lugar, ampliar la base del público musical, dando acceso a las masas populares a ese medio privilegiado de la gran música; y en segundo lugar, estimular la labor de creación musical, asegurando la convivencia del artista creador con ese pueblo maravilloso y pródigo que le prestará los elementos frescos para una renovación continua de su arte» (16). De este Consejo dependerán los Conservatorios, la enseñanza de la Música en las escuelas, Institutos, Normales y Universidades, y las organizaciones musicales sostenidas o subvencionadas por el Estado.

El Consejo, presidido por el Director general de Bellas Artes, está integrado por Salvador Bacarisse, como vicepresidente; José Castro Escudero, secretario; Manuel Lazareno de la Mata, vicesecretario, y Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Eduardo Martínez Torner, Francisco Gil y Roberto Gerhard, como vocales.



Eduardo Martínez Torner con Agapito Marazuela en el curso dictado por el primero, en 1936, sobre la música popular española. (Archivo de RITMO.)

Con una prontitud y eficacia fuera de lo normal, el Consejo acomete las tareas más urgentes de la música española, que durante mucho tiempo se habían postergado: la creación de una Orquesta Nacional, una editorial estatal y un régimen racional y descentralizado de subvenciones.

**La Orquesta Nacional de Conciertos.**—Con la creación de la Orquesta Nacional por el Consejo de Ministros del 28 de octubre de 1937 se realizaba una aspiración unánimemente sentida por todos los músicos españoles (compositores, directores e intérpretes), y que, pese a haberlo intentado varias veces con antelación, nunca había sido llevada a cabo.

Es interesante, y todavía hoy modélico, observar cómo un espíritu democrático cercano a la autogestión impregnó la estructuración de nuestra primera Orquesta Nacional; así, el artículo 4.º del decreto, firmado por M. Azaña en Valencia, decía textualmente: «La Orquesta Nacional estará regida por dos Comités: uno de dirección artística y otro administrativo. El de dirección artística lo formarán: los dos directores, un profesor de la Orquesta designado por sus compañeros, y dos miembros del Consejo Central de la Música. Será presidido por uno de los miembros del Consejo. El Comité administrativo lo formarán: el ayudante-director, tres profesores de la Orquesta, designados por sus compañeros, y un miembro del Consejo Central de Música, que presidirá».

Al lado de artículos en los que se prevé la formación de una Masa Coral, o la utilización de la Orquesta Nacional como «instrumento de la Cátedra de Dirección de Orquesta que se cree en la Escuela Superior de Música de Madrid», es particularmente significativo el artículo 7.º, que dice: «La música de autores españoles habrá de figurar, salvo en casos especiales de festivales de música extranjera, en todos los programas de la Orquesta Nacional» (17).

Tras un mes escaso de ensayos, y ya en Barcelona, la Orquesta Nacional debutará en el Teatro del Liceo el 8 de abril de 1938, dirigida por su titular, Pérez Casas. Desde este día hasta final de curso la Orquesta dará un total de once conciertos, en los que, junto a obras de repertorio, se interpretarán otras de la más exigente actualidad española, como: **Concierto de Do mayor, Sinfonietta** y «Suite» del «Ballet» **Corrida de Feria**, de Salvador Bacarisse; **Tres ciudades**, de J. Bautista; **Alborada, interludio y danza**, de R. Gerhardt; **Tres preludios rurales y Danzas mallorquinas**, de Javier Gols (malogrado autor, muerto el 6 de febrero del 38, tras serle premiado en el Concurso de la Generalidad de Cataluña su **Quinto**); **Obertura madrileña**, de Conrado del Campo; **Sinfonía sevillana**, de Turina; **Facecia** (variaciones calidoscópicas sobre un tema popular), de R. Lamote de Grignon, y **Danzas leonesas**, de E. Fernández Blanco.

La concepción de la Orquesta no como fachada e instrumento de propaganda y poder, sino como taller e instrumento de trabajo (así lo testimonian ese 30 por 100 de obras españolas interpretadas, la mayoría de ellas de autores jóvenes), empezó a ser realidad.

Esta concepción de la orquesta-taller la expresaba así el editorial del número 3 de **Música**: «Es evidente que la Orquesta Nacional de Conciertos es el laboratorio donde ha de realizarse todo gran experimento musical, que es el organismo que ha de mantener en tensión la potencia, la originalidad creadora de nuestros músicos, en contraste con todos los aspectos del arte contemporáneo universal. Ahora bien, de esta lucha, de este esfuerzo no hay que alejar al pueblo. No han de realizarse estas experiencias a espaldas suyas. Ha de ser empeño de los músicos españoles asociarle a sus inquietudes espirituales, hacerle vivir los problemas musicales, es decir, incorporar la Música a la cultura española, de la que ha estado divorciada durante décadas por el bajo nivel a que había descendido, y cuyo actual resurgimiento ha de estimular grandemente la existencia de la Orquesta Nacional».

**Subvenciones y ediciones.**—Creada la Orquesta Nacional de Conciertos, preparada la reforma de la enseñanza musical en España (que no se lleva a cabo esperando momento más oportuno), se inicia una política de subvenciones a las entidades musicales de más prestigio.

La subvención a la Orquesta Sinfónica de Valencia se eleva de 19.000 a 38.000 pesetas; a la Orquesta Valenciana de Cambra se le conceden 25.000; a la Orquesta Pau Casals, 38.000, y a la Asociación Obrera de Concerts, 25.000. Asimismo las organizaciones corales de Barcelona La Violeta de Clavé y el Orfeó Gracienc reciben 15.000 pesetas cada una. El cuarteto Amis, de Madrid, 7.000, y la Orquesta de Cámara de Alicante, 10.000 pesetas (18).

Nunca hubo un reparto de dinero del Estado más descentralizado, más racional y generoso a la par.

Al mismo tiempo, el Consejo Central de la Música inicia una tarea de publicaciones que descuella tanto por el cuidado con que son preparadas como por lo atrevido de la selección de los autores. Así, fruto del Concurso Permanente de Partituras que se inaugura el 2 de agosto de 1937, se llegaron a publicar un total de 17 obras de ocho autores: S. Bacarisse, Julián Bautista, E. Casal Chapí, Gustavo Durán, Vicente Garcés, E. Fernández Blanco, Rodolfo Halffter y Fernando Remacha (19).



Pérez Casas, director de la Orquesta Nacional. (Archivo de RITMO.)

Mientras tanto, con el nuevo año 1938 se inicia la publicación de la revista **Música**, casi un milagro de información y coordinación, de la que se publicarán cinco números (de enero a junio de 1938). En ella, junto a la publicación de una pequeña obra para voz y piano, como suplemento en cada número, vienen noticias de España y del extranjero, y trabajos históricos, sociológicos, pedagógicos o filológicos, firmados por: J. Renau, R. Halffter, E. M. Torner, Villegas López, José Subirá, Casal Chapí, J. Bautista, Otto Mayer, Manuel Borgunyó, Arnaud, J. Castro Escudero, Francisco Gali Fabra, Rafael Moragas, L. Góngora, J. A. Ribó, etc.

Esta revista constituye hoy un testimonio histórico de la actividad y la lucha de nuestros músicos, frente al olvido en que han tratado de sumirles hasta hoy.

**Le Monde Musical** de la época hablaba así de ella: «En una época tan turbulenta y en la que la vida es tan difícil, vemos con profunda emoción que la Música ha elevado su voz y resiste al asalto de las bombas».



Pablo Casals poco antes de la guerra. (Archivo de RITMO.)



# BARRIO de CÓRDOBA

(TÓPICO NOCTURNO)

DE LA COLECCION "TRES CIUDADES"  
POESÍAS DE FEDERICO GARCÍA LORCA  
MÚSICA DE JULIAN BAUTISTA



S U P L E M E N T O D E

## BARRIO DE CÓRDOBA

(TÓPICO NOCTURNO)

Poesía de  
FEDERICO GARCÍA LORCA

Música de  
JULIAN BAUTISTA

Lentamento (M.M. 42=10) *dolce espress.*

PIANO *pp*

*Loe doe 2da*

*rall* *a tempo* *2º suavemente*

*rall pochiss...*

*mf molto espressivo*

*pp (vibrato)* *a tempo* *mf espress.*

En la ca. sa se de. fienden de las es.

... Texto de García Lorca y música de Julián Bautista

**Las Misiones Musicales.**—Pero la guerra estaba ahí, por lo que «la función social que la Música desempeña y ha desempeñado en todo tiempo no podía tenerse en olvido, como asimismo su influencia en orden al cultivo y exaltación de la sensibilidad en aquellos medios donde se encuentran o bien grupos de niños desplazados por la guerra de sus centros y ambiente habitual de vida, como guarderías y colonias infantiles, o bien núcleos o masas de combatientes alejados momentáneamente de los frentes de combate, como hospitales, sanatorios, hogares del soldado, etc...; por todo ello, y al objeto de preparar debidamente a aquellos estudiantes y profesionales músicos que quieran con su esfuerzo contribuir, se dicta, el 18 de septiembre de 1937, una Orden ministerial por la que se crean, en los Conservatorios de Madrid, Valencia y Murcia, unos cursillos de tres meses para capacitar a los alumnos que se matriculen a formar parte de las "Misiones Musicales" (pequeñas agrupaciones de cámara). Los alumnos aprobados lo serán, unos, como responsables de "Misión", y otros, como miembros de las mismas, percibiendo durante el tiempo que dure su función una asignación mensual, cuya cuantía se fijará oportunamente, y ejerciendo su cometido en cualquier lugar donde sean designados» (20).

**Valencia, 1937.**—Una fugaz época de oro vivió la música valenciana el año 37, estimulada su sólida infraestructura musical por la presencia del Gobierno de la República (21).

La Orquesta Sinfónica de Valencia, en sus dos series de conciertos (primavera y otoño), dio una muestra de agilidad, preparación e interés por lo nuevo extraordinaria, a juzgar por la cantidad de obras de última hora que se interpretaron; así, se programaron: **Instantáneas levantinas**, del valenciano Luis Sánchez; la **Suite quasi sinfonía**, de Rodríguez Pons; **Pinceladas goyescas**, de Moreno Gans; «Dos danzas» del «ballet» **Foc de Festa**, de Vicente Asencio; **Poemes de llum y Marxa Burlesca**, de Manuel Palau; **La romería de los cornudos**, de G. Pittaluga; Concierto homenaje a Salvador Giner; **Iniciación**, de Pedro Sanjuán; **«Suite» Murciana**, de Pérez Casas; **Dances**, de Vicente Garcés, y el **Concierto para piano y orquesta** de Salvador Bacarisse.

La Consellería de Cultura del Consell Provincial de Valencia organizó un concierto para dar a conocer las dos obras ganadoras de los «premis musicals del País Valenciá, any 1937», que recayeron en Vicente Garcés, por sus **Poemes pastorals** (premio de 2.000 pesetas), y en Matilde Salvador y Vicente Asencio (accésit de 1.000 pesetas), por sus **Tres cançons valencianes**. Junto a las obras ganadoras se estrenó la **Obertura Concertante**, de quien fue presidente del Jurado que otorgó los premios, Rodolfo Halffter (22).

**Barcelona, capital musical de la República.**—Aparte de ser la sede de la Orquesta Nacional de Conciertos, Barcelona conoce desde el «alzamiento» una innumerable serie de manifestaciones musicales, que muchas veces revisten la forma de «festivales benéficos» (a beneficio de los hospitales de sangre, de los niños refugiados, de las milicias...). El primero de ellos lo da la Orquesta

Casals, el 13 de septiembre de 1936, con el incansable Pau al frente, y «en homenaje a los caídos y a beneficio de los luchadores».

Llama la atención el que desde septiembre de 1936 a mayo de 1937 funcionó en el Teatro Tivoli una compañía de ópera con elementos nacionales (como divos, María Espinalt e Hipólito Lázaro). Es difícil imaginarse que durante ocho meses se dieran funciones diarias, variando cada día el cartel. Por supuesto, casi todo él a base de repertorio italiano.

Con todo, Barcelona tuvo su temporada lírica oficial en el Liceo con obras de Saint-Saëns (**Sansón y Dalila**), Massenet (**Manon**), Charpentier (**Luisa**), Usandizaga (**Las Golondrinas**), Arrieta (**Marina**), etcétera...; la temporada acabó con el estreno de **El Giravolt de Maig**, de Eduardo Toldrá.

Emociona leer en la prensa que la guerra no respetaba ni la ópera; así, durante el **Sansón y Dalila**, «a poco de comenzar el segundo acto, alrededor de las once y cuarto de la noche, se vio interrumpida la actuación de los artistas en escena, al apagarse las luces, por haber dado la señal de alarma. A pesar de esto, el público y los cantantes dieron unas magníficas muestras de serenidad, no moviéndose nadie de las localidades que ocupaban ni del escenario. Instantes después la orquesta ejecutó el **Himno de Riego**, **Els Segadors** y, finalmente, **La Marsellesa**. Estos himnos fueron escuchados por todo el público puesto en pie, exteriorizándose la emoción y el entusiasmo que sentía con continuas ovaciones y vivas al Gobierno, a la República y a Francia (los divos eran franceses). Después se esperó tranquilamente que cesase la alarma para reanudar la representación, que tuvo que interrumpirse nuevamente, sin que por eso se inquietasen lo más mínimo los espectadores» (23).

Junto con el Casal de Cultura, la Banda Municipal (que, fieles a su tradición, prosiguieron sus conciertos dominicales en el Palacio de Bellas Artes hasta que «fue víctima de los furiosos bombardeos de la aviación enemiga»), la Orquesta Casals (dirigida por Pau y por E. Toldrá; destaquemos el concierto en honor del II Congreso Internacional de Escritores), el Instituto Orquestal de la Asociación Obrera de Conciertos, la Orquesta «Da cámara» de Barcelona, dirigida por Baltasar Samper, y un largo etcétera, destaca por su importante labor la Dirección General de Radiodifusión (otro capítulo silenciado).

Esta Dirección General formó la Orquesta Sinfónica Catalana (que, dirigida por José Fontbernat, dio un total de 10 conciertos en el Palau de la Música Catalana). Retransmitió en directo, e interpretado por el Cuarteto de Cuerda de Barcelona, el ciclo completo de los **Cuartetos** de Beethoven, y organizó una serie de conciertos de órgano en el magnífico órgano construido en 1929 para la Exposición Internacional de Barcelona. Los conciertos estuvieron a cargo de Suñé Sintés, quien preparó los programas con un criterio metódico, que permitía a los radioyentes seguir el movimiento histórico dentro del plan de conjunto. El ciclo quedó inacabado, como tantas cosas, porque a las cuatro y treinta de la madrugada del 18 de marzo de 1938 el órgano quedó destruido por un bombardeo de la «aviación facciosa» (24).

**1939: La ruptura.**—Entre los trescientos mil exiliados que nuestra larga, total e implacable guerra provoca va lo mejor de la música española.

Manuel Valls lo cuenta así: «La sangría fue cuantiosa en número y densa en calidad. En las líneas de emigrantes figuran Oscar Esplá, Manuel de Falla, Federico Mompou, Roberto Gerhard, Gustavo Pittaluga, Adolfo Salazar, Enrique Casal Chapí, Jesús Bal-Gay, Vicente Salas Víu, Pau Casals, Fernando Remacha, Gustavo Durán, Ernesto y Rodolfo Halffter, Baltasar Samper, Pedro Sanjuán, José Ardévol, etc.

«Los itinerarios de estos compositores han sido variados. Esplá y Mompou regresaron de Bélgica y Francia, respectivamente, en 1942. También volvieron Jesús Bal-Gay, Enrique Casal Chapí y Ernesto Halffter.

«En el censo de los que han muerto en el exilio anotamos: Manuel de Falla (Argentina, 1946), Roberto Gerhard (Inglaterra, 1970), Adolfo Salazar (Méjico, 1958), Vicente Salas Víu (Chile, 1967), Julián Bautista (Argentina, 1961), Jaime Pahissa (Argentina, 1970), Salvador Bacarisse (Francia, 1965), Baltasar Samper (Méjico, 1966)» (25).

Para los que quedaron, las cosas no fueron fáciles. Aunque Sopena afirme: «Hemos de reconocer con alegría que la "depuración" entre músicos no fue encarnizada», algo nos hace pensar que sí cuando, a renglón seguido, añade que el Conservatorio «se renovó casi por entero» (26). Lo cierto es que se designa como director del Conservatorio de Madrid a un jesuita («agregado desde la guerra a los Ministerios oficiales»), el P. Otaño, quien nada tenía que ver con el Centro, relegando, entre otros, a Turina o Conrado del Campo.

A las depuraciones seguirá un clima de sumisión, y a veces de vejación, al que tendrán que acostumbrarse: el folklorista Agapito Marazuela «purgará en la cárcel delitos nunca cometidos ni juzgados». Pérez Casas, muerto Arbós, la batuta más importante de España, «tiene dificultades absurdas para volver al "podium"» (27).



Un testimonio gráfico del III Congreso de Musicología, Barcelona, abril de 1936. El tercero por la izquierda es Antonio José.

Pablo Sorozábal, al no aceptar que le censuren sus programas, tendrá que dimitir como director de la Orquesta Filarmónica de Madrid (28). Y un largo etcétera, que forma parte de nuestra historia más reciente.

Para los hombres que durante la República habían producido lo mejor de su obra cayó el más grande de los olvidos, acompañado de la deformación y la caricatura. Como homenaje, póstumo para tantos, a todos ellos, y como repulsa a todos los que con su silencio han prolongado un estado de cosas injusto, escribo este trabajo.

Abril-junio 78.

**LLORENÇ BARBER**

#### NOTAS:

(1) Sirvan como muestra los siguientes ejemplos: para Fernández-Cid, estos años fueron un «largo paréntesis de mutismo sonoro», en el que «nada importan, en aquel ambiente de preocupaciones, peligros e inestabilidad, las actuaciones sueltas que en algunos casos pudieron efectuarse». (*Panorama de la Música en España*, 1949, pág. 83.)

Para F. Sopena, en su *Historia de la Música española contemporánea* (Rialp, 1976), la guerra no existe. Del capítulo V, titulado «De 1931 a 1936», pasa, en el capítulo VI, a tratar de «La postguerra y la música actual».

E. Franco, dando siempre la impresión de mejor documentado, apunta aquí y allá pequeñas y aisladas pistas de que «algo» hubo, pero que nunca revelará (la información es poder). De él leemos en el *Arriba* del 14 enero 1973: «No es de extrañar que, llegada la guerra civil y divididos los músicos como el resto del país, la Nacional naciese por duplicado, en una y otra zonas (sic). Sucedió, sin embargo, que los profesionales instrumentistas estaban en Madrid, Barcelona y Valencia, por lo que, llegado el caso, tal creación sólo tuvo virtualidad a través de unos conciertos celebrados en la capital catalana, amén de alguna salida al extranjero» (¿).

(2) Revista editada por el Consejo Central de la Música, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, del Ministerio de Instrucción Pública.

Se llegaron a publicar, ya en Barcelona, cinco números, de enero a junio de 1938. Más tarde, en México, y dirigida por Rodolfo Halffter, se continuó durante algún tiempo una revista similar, titulada *Nueva Música*.

Un buen análisis del contenido doctrinal de esta revista se halla en el artículo, firmado por Francisco Caudet, «La música durante la guerra del 36», aparecido en *Tiempo de Historia*, número 20 (págs. 71-79).

Para consultar: los números 1, 2, 3 y 4 se pueden encontrar en la Biblioteca de la Fundación Universitaria (calle de Alcalá, Madrid). El número 5 está en la Biblioteca Nacional (Seminario de Música).

(3) Esta revista se publicó en Valencia y Barcelona entre enero del 37 y noviembre del 38. En ella colaboraron, entre otros, Vicente Salas Víu, Rodolfo Halffter, E. Casal-Chapí.

Acaba de salir una edición facsímil, encontrable ya en cualquier librería.

(4) Publicada en Madrid, entre agosto del 36 y febrero del 39, salieron a la calle 47 números.

En esta revista colaboran Acario Cotapos (compositor chileno, nacido en 1889. Residente en España antes de la guerra y amigo de Neruda. Compone la música para la pieza *Los salvadores de España* (ensaladilla en un cuadro), de Albertí, estrenada, el 19 de octubre de 1936, en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid. Ha muerto en Chile). Gustavo Durán (compositor nacido en Barcelona, en 1906. Miembro fundador de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios, y después de la Sección Española de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Organizó el Batallón de Hierro. Comandante de Estado Mayor y ayudante del general Kleber. En los años de la II República formó parte del grupo Musical de Madrid. Puso música a textos de Lope de Vega y R. Albertí. Exiliado en Inglaterra y Estados Unidos, ha dejado de componer) y Jesús G. Leoz (director musical del Teatro de Arte y Propaganda. Puso música de escena para las representaciones, entre otras obras, de los *Títeres de Cachiporra*, de G. Lorca, y la *Tragedia optimista*, de Wisniewski).

(5) *Música*, número 3: «Lo típico y la producción sinfónica» (págs. 23-30).

(6) Entre los autores que compusieron himnos o marchas figuran: Rodolfo Halffter, del que el Comisariado de Propaganda de la Generalidad de Cataluña (Sección de Música) editó, en 1937, su obra *Para la tumba de Lenin* (variaciones elegíacas compuestas para conmemorar el XX aniversario de la Revolución Soviética); Salvador Bacarisse (*Canto a la Marina*, 1936), Carlos Palacio (*Marcha de las Brigadas Internacionales*), Casal Chapí, Leopoldo Cardona, Merenciano Bosch, Rafael Casasempere, Evaristo F. Blanco, Carlos Ordóñez.

(7) Como ejemplo ilustrativo de la confusión general que generó durante los primeros meses la rebelión damos a continuación una cita del número 1 del *Mono Azul* (17 agosto de 1936): «Conocida la actuación política de numerosos miembros del Conservatorio de Madrid, contraria al Régimen, la Sección de Música (de la Alianza de Intelectuales Antifascistas) presentó al Ministerio un informe razonado de la actuación de estos profesores para que, de acuerdo con el Decreto de la Presidencia que así lo determinaba, fueran separados de sus cargos y dejasen de percibir haber alguno del Estado.

«Por iniciativa de esta Sección, atendida la urgencia del caso, fueron denunciados los miembros del Conservatorio, y otros músicos ajenos a él, de los que se tenía noticia de su relación con el golpe militar. Fueron practicados registros en sus domicilios y en el local del Conservatorio, siendo detenidos algunos de estos individuos».

(8) Artículo sobre «Julián Bautista». *Música*, número 1, página 9.

(9) Véase el artículo «La ejecución de Antonio José, el Músico Poeta», escrito por Antonio Ruiz Vilaplana, secretario del Juzgado de Instrucción de Burgos. *Música*, número 1 (págs. 43-48).

(10) Véase en *Música*, número 4 (pág. 41), el artículo «Las Ediciones del Consejo Central de la Música», por José Castro Escudero.

(11) Véase *Música*, número 5 (págs. 70-71): «Nuestro suplemento».

(12) Uno de los más activos músicos que militaron en la Alianza de Intelectuales Antifascistas.

(13) *Sinfonietta* (1936), *Concierto Grosso* (1936), *Fantasia en Re mayor para violín y orquesta* (1937), *Canciones infantiles* (1937), *Música para guñol* (1938). Otros autores que escriben música durante la guerra:

Manuel Palau: *Lliri Blau*, «ballet» (1938); *Paréntesis lírico* (1938), *Divertimento* (1938).

Roberto Gerhard: *Albada, interludi i Dança* (1937). Esta obra, junto con *Tres ciudades*, de J. Bautista, fue interpretada en el Festival Internacional para la Música Contemporánea, de junio de 1938 (S. I. M. C.).

Rodolfo Halffter: *Obertura concertante* (1937).

O. Esplá: *Concierto de cámara*.

Joaquín Homs: *Cuarteto número 1* (1938).

Muñoz Molleda: *La resurrección de Lázaro* (1936-37).

G. Pittaluga: *Cinco canciones populares* (1938).

(14) Cita del documentado estudio sobre la vida y obra de «Salvador Bacarisse», de E. Casal Chapí, publicado en *Música*, número 2 (págs. 27-53).

(15) Con anterioridad a este Consejo, y en un Madrid que deficiente denodadamente a la República, había funcionado un «Comité de Música», dependiente del Ministerio de Instrucción Pública (cuyo ministro fue Jesús Hernández), que recoge en su seno a miembros de la Sección de Música de la Alianza de Intelectuales Antifascistas.

Este Comité elabora un estudio de reforma de la enseñanza musical por el cual «se clausuran todos los Conservatorios, inservibles para la misión que tenían que cumplir, y se crean las Escuelas Nacionales de Música. Asimismo este Comité ha propuesto al Ministerio, para su aprobación, otros importantísimos proyectos sobre la creación de la Orquesta Nacional, la Música en las escuelas de primera enseñanza, etc...» (*El Mono Azul*, núm. 9, jueves 22 octubre 36).

Miembros de este Comité fueron: Salvador Bacarisse, Rodolfo Halffter, E. Casal Chapí, Palacio, Espinosa y Villatoro.

(16) Véase *Música*, número 1, páginas 7-8.

(17) Véase en *Música*, número 1: «La nueva estructuración de la vida musical española» (págs. 63-67).

(18) Datos publicados en *Música*, número 1, página 66.

(19) La noticia de la publicación («diecisiete obras que, magníficamente editadas, lanza al mercado y crítica musical el Consejo Central de la Música») la da José Castro Escudero en su artículo «Las ediciones del Consejo Central de la Música», en *Música*, número 4, páginas 40-42.

(20) Véase *Música*, número 1: «La nueva estructuración de la vida musical en España» (págs. 63-67).

(21) Un ejemplo más del persistente silencio que sobre la música de estos años todavía colea hoy, y que va unido a las deformaciones propias de la ignorancia, lo tenemos en un libro recién editado (1978), de José Climent, titulado *Historia de la Música contemporánea valenciana* (Editorial Del Cenit al Segura). En él, Climent afirma que durante estos tres años nefastos se produjo «el vacío musical», e insiste: «No hay estrenos sinfónicos durante esos años, sólo algunas zarzuelas o revistas» (sic). «De la música en sí misma considerada, pocas cosas se pueden decir que aporten realizaciones y progreso musical...»

Frente a aseveraciones de este tipo, leemos en la crónica que Gomá escribe para el número 1 de *Música*: «A pesar de la especialísima situación originada por la guerra, la vida musical en Valencia se ha producido, a lo largo del año 1937, brillantemente; nos referimos a los conciertos, singularmente los sinfónicos, que en el transcurso de estos meses, hasta terminar octubre, se han celebrado».

(22) Junto a estos conciertos sinfónicos, la Sociedad Filarmónica tuvo una actividad musical, en la que abundaron los estrenos de autores valencianos (Moreno Gans, V. Asencio, V. Garcés, Luis Sánchez, A. Mus, J. R. Manzanares).

(23) Véase *Música*, número 3, (pág. 52).

(24) Un análisis exhaustivo de la actividad musical de estos años, en Barcelona, que podemos calificar de intenso, lo encontramos en *Música*, número 3 (págs. 51-56).

(25) *La música en cifras*, página 173 (Ed. Plaza y Janés, 1974).

(26) Cita sacada de la *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. La cita y la observación me fue sugerida por el musicólogo José Rey.

(27) Véase *La Música española en el siglo XX*, de A. Fernández-Cid, página 251 (Ed. Fundación Juan March).

(28) *Idem.*, página 252.

# EL «CODICE CALIXTINO»:

## UN DOCUMENTO MUSICAL Y LITERARIO

Carlos Dillanueva Abelairas

### HISTORIA DE UN HALLAZGO

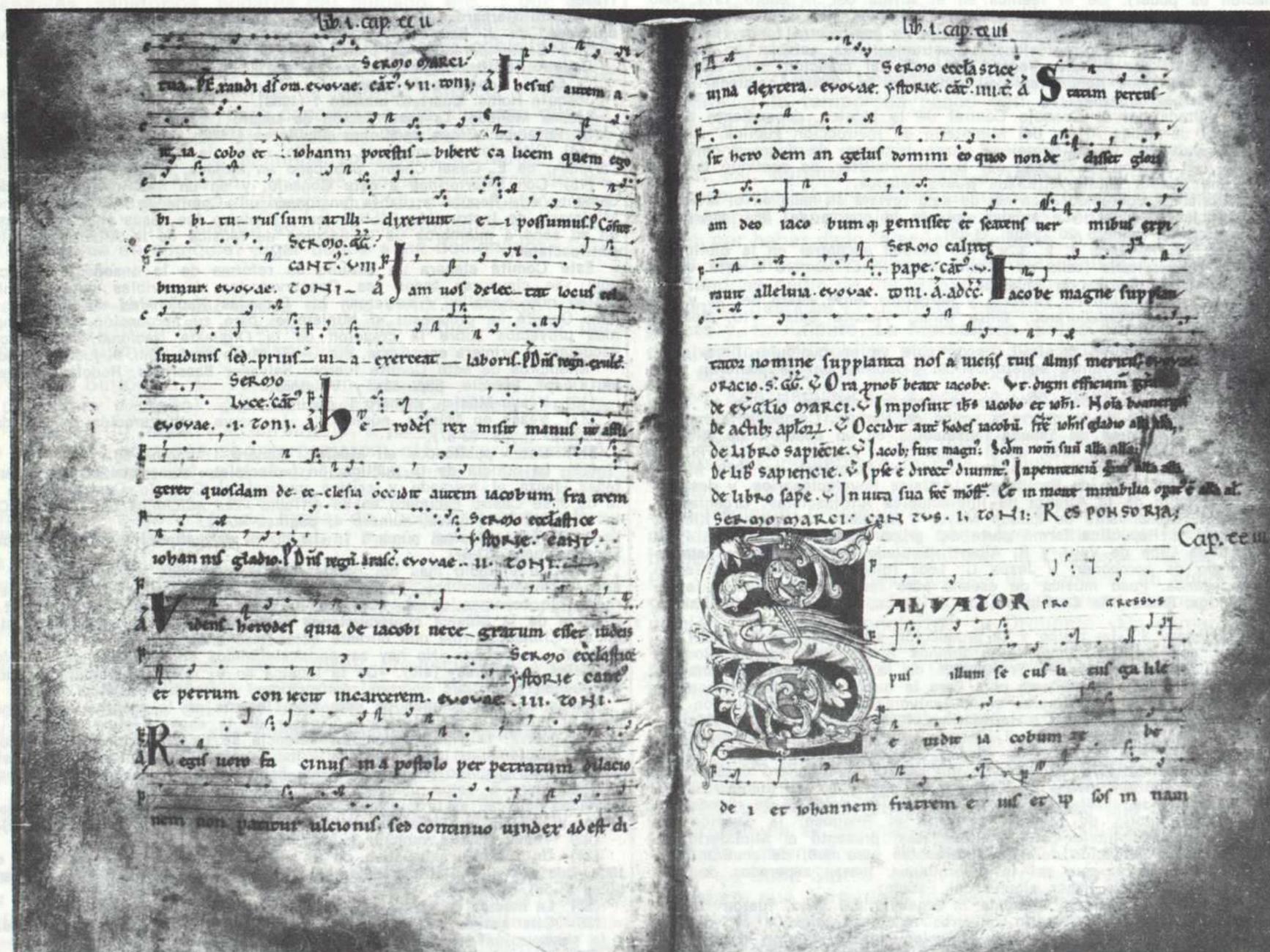
En el año 1882 apareció, publicada en el **Boletín Arzobispal de la Diócesis de Santiago de Compostela**, una breve nota que reflejaba el interés del Cabildo por cierto canto perteneciente al repertorio musical de un bellissimo códice conservado en aquel archivo. «La letra de este cantar —decía la referida nota— se recomienda por su soltura, gracia y belleza, expresión de imágenes y conceptos; pero las notas musicales han sido hasta ahora un misterio impenetrable, a pesar de que se han consultado varios maestros de España y del extranjero, remitiéndoseles a cada uno sendas fotografías.»

Lo que en principio se ceñía al marco de la consulta privada alcanzó en seguida pública notoriedad dentro del mundo de la recién nacida investigación musical española, debido, en parte, a las personalidades que participaron en el debate, directa o indirectamente: el académico don José Flores Laguna, el maestro Asenjo Barbieri, Dom Pothier, Felipe Pedrell, entre otros (1). Existen varias razones que explican el éxito de esta consulta: la primera de ellas es que el «Canto de Ultreya» (así llamado por

Barbieri) tiene, además del interés musical, implicaciones en el campo de la filología y de la historiografía jacobea (al ser considerado como el primer canto de peregrinación). La segunda razón es la gran dificultad de interpretación que encierra este himno, al ser notación en **campo abierto** y al no tener todas las estrofas la misma música, terreno abonado para cualquier hipótesis.

Se ha desviado excesivamente el problema hacia aspectos más conjeturables para la investigación, desatendiendo otros de mayor interés: la escritura de este himno de peregrinación es un palimpsesto; debajo de lo que está escrito se descubren rasgos de otra escritura musical, tal vez la misma que podría darnos la clave de la interpretación (2).

En resumen, este canto jacobeo está considerado como el primero de peregrinación; es anterior al **Códice** que lo acoge, y su transcripción y origen no dejan de ser, hoy por hoy, pura hipótesis. La curiosidad por unas palabras extrañas (Herru, got, ultreia, etc.), la presencia de una música misteriosa e indescifrable sirvió de ocasión para presentar al mundo una obra de interés universal, elaborada para toda la comunidad de creyentes que venía a Santiago en peregrinación.



Folios 106 v - 107 r del Códice Calixtino, conteniendo música monódica para ser interpretada en el Oficio Divino de la fiesta del Apóstol.

## EL «CODICE CALIXTINO», GUIA DE PEREGRINACION

Tratamos de presentar en estas líneas los orígenes, evolución e interrogantes que plantea a la investigación musical el **Códice Calixtino**; por tanto, el estudio histórico literario lo reduciremos a una breve presentación.

Las peregrinaciones al sepulcro del Apóstol Santiago, el ambiente y las circunstancias, hicieron posible la aparición del llamado **Liber Sancti Iacobi** (3), del cual el **Códice Calixtino** es la más completa e interesante de las versiones que se han conservado. La obra la forman un total de cinco libros: «Sermones y oficios litúrgicos en honor al Apóstol», «Milagros atribuidos al Santo», «Relato del traslado del cuerpo desde Jerusalén a Santiago», «Crónica del obispo Turpín» y, por último, «Guía del peregrino». A lo largo del camino de Santiago se distribuyeron estas guías «turístico-espirituales»; su contenido traduce la ingenuidad y los afanes de una época.

Era preciso buscar para la obra a un autor que la prestigiase. Nadie mejor que el Papa Calixto II: su biografía hacía fiable tal atribución, su muerte hacía imposible cualquier reclamación. Al nombre de Calixto II se le sumaron el de otros ilustres escritores (San Beda, San Jerónimo...). Texto y música —tal y como leemos en el prólogo— no obedecen al capricho o al azar, sino a la Revelación; «así, pues, esta obrita —nos dice el supuesto Calixto— está abierta a todos para que aproveche tanto a los entendidos en letras como a los que no entienden mucho (...); los responsorios y cánticos de las misas que de los Evangelios hemos sacado y escrito en este libro, nadie dude de cantarlos» (4).

Buena parte de los estudios críticos que se han hecho hasta fecha reciente se centraban en aquellos aspectos considerados como «sutil superchería»: imposibilidad de que el autor sea el papa, santos padres o varones ilustres; relación de la crónica de Turpín con los demás libros; estudio del tipo de escritura para descubrir la paternidad cluniacense, limosina o santiagouesa de la obra, etc. Sea como fuere, en el aspecto literario sobresale, al igual que en otras facetas del arte que se produjo a través de las peregrinaciones, el carácter universalista de la obra: fruto de una recopilación, entre 1130 y 1170, se sirve de unos datos (catálogos de milagros, por ejemplo) de uso extendido por todo el orbe cristiano. Esta literatura viaja desde París a Santiago, recorre pueblos, relata costumbres, hace advertencias de tipo práctico al peregrino... Un documento de incalculable valor, que nos da una amplia visión de la ingenuidad y profundidad de esta época.

### CONTENIDO MUSICAL DEL «CALIXTINO»

«Salvo las adjudicaciones apócrifas de la música que se da en el **Códice** como un apéndice, la música no es ningún fraude, sino una realidad de la mayor importancia para nuestra historia musical, porque allí es donde aparecen las primeras composiciones polifónicas que pueden encontrarse en España» (5).

Contiene el **Códice** veintiuna piezas a una, dos y tres voces, para ser interpretadas en el Oficio divino, en las misas o procesionalmente (6).

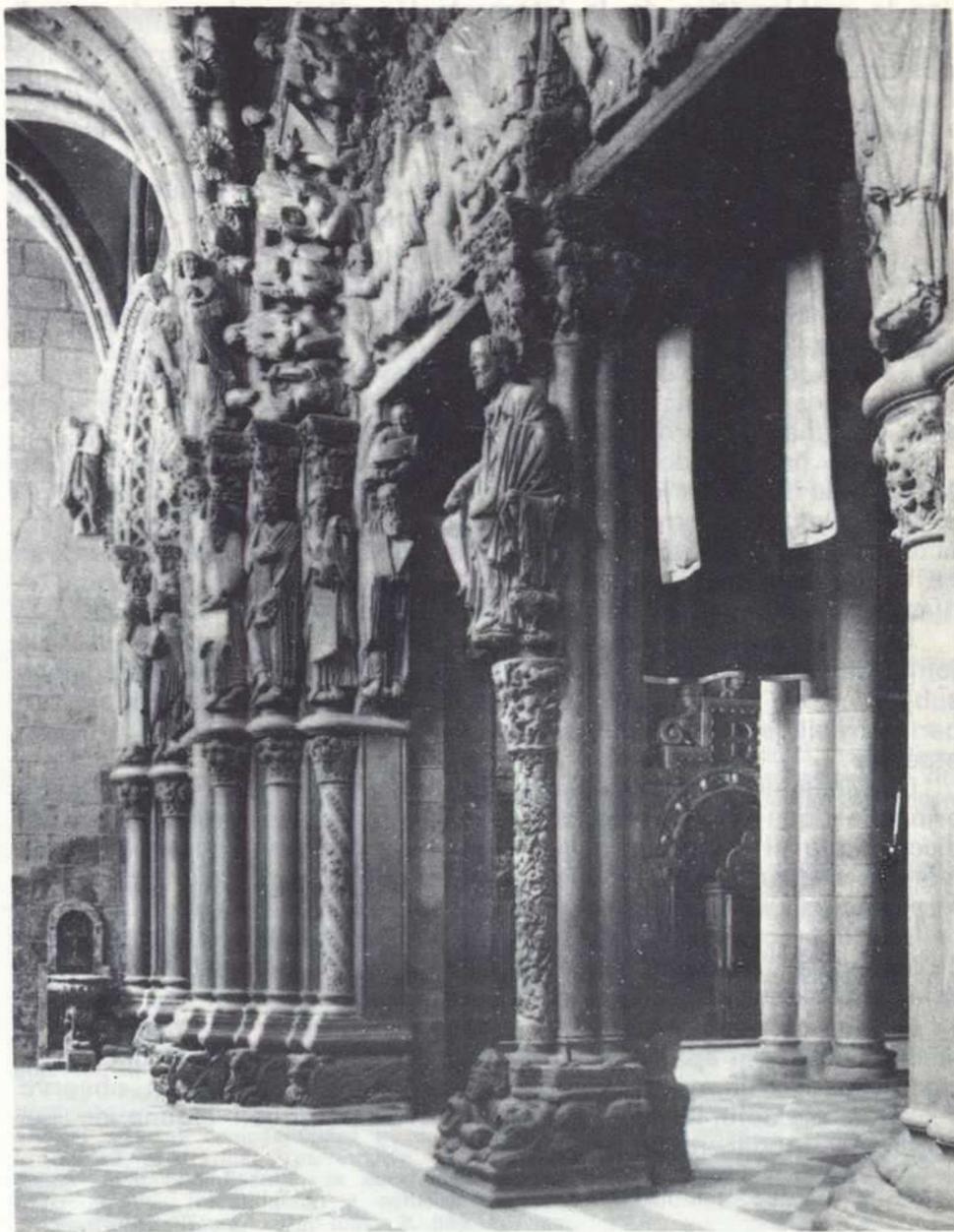
Nos hacemos eco, al analizar el contenido musical, del fenómeno que la literatura de todos los tiempos ha asociado al hecho de las peregrinaciones: el canto (7): «Todos los instrumentos musicales y todos los lenguajes de la tierra se escuchan allí (...); unos tocan cítaras, otros liras, otros tímpanos...» (8).

Aunque todo el **Calixtino** respira popularismo, sin embargo su música no refleja este aspecto propio de toda corriente de peregrinación, sino el lado culto del fenómeno. Frente a Montserrat, por ejemplo, que recoge aquella corriente popular (9), los cánticos del **Códice** compostelano eran interpretados por cantores técnicos, lo cual supone la presencia de un grupo de cantores instruidos y, como podremos comprobar, de una escuela de polifonía; buena prueba de ello es el grueso de cantores que registra la documentación (en algún momento sesenta cantores y un nutrido grupo de niños cantores). Paralelamente, el Cabildo envía a París y a otros centros musicales a sus clérigos, a fin de prepararse convenientemente para el culto de la catedral compostelana (10).

Una obra de esta magnitud y complejidad ha hecho verter tinta en todos los sentidos y de todos los colores. Referido al posible autor o autores de la música, reiteramos lo anteriormente enunciado: internacionalidad del fenómeno jacobeo, que hace pedante cualquier afirmación categórica en este sentido. Por notación bien podría decirse que es una obra francesa del Norte (11); sin embargo, la existencia de una escuela de Canto catedralicia de gran calidad, y ciertos rasgos racialmente hispanos de alguna de las piezas, abren una sugestiva hipótesis, que cada día va cobrando más cuerpo (12).

### LA NOTACION

En el Libro IV, capítulo 22, del **Calixtino** («Crónica de Turpín»), hablando acerca de las alegorías sobre las artes, que el emperador mandó pintar en Aquisgrán, dice, al referirse a la representa-



Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela.

ción de la Música: «Se ha de saber que el canto no se ajusta a la música si no se escribe en cuatro líneas». Sirvanos esta ilustración para centrar uno de los muchos problemas que presenta la notación del **Calixtino**.

Notación escrita sobre cuatro líneas. Pues bien: en 1173, Arnaldo del Monte, monje de Ripoll, que vino a Santiago como peregrino, copió el **Liber Sancti Iacobi** «... cum responsoriis, antiphonis, prefacionibus et orationibus...», según se lee en su colofón. Algunos investigadores hicieron notar cómo la notación del **Ripollés** era más antigua (en base a los caracteres de los neumas y al ser en **campo abierto**) que la del **Calixtino**, con lo cual el actual código compostelano no sería la copia más antigua y autorizada del **Liber Sancti Iacobi**. La problemática es más seria de lo que Salazar considera fruslerías de unas décadas más o menos: afecta a la cronología y, lo que es más grave, a la pureza del primigenio código, ya que al manuscrito de Ripoll le faltan alguno de los **duplum**. ¿Contenía, en este caso, el primitivo código todas las composiciones que presenta el actual **Calixtino**? (13).

Ciertamente, sería absurdo que el monje Arnaldo no hubiera copiado en pautas las piezas, de haberlas visto así escritas en el original. La solución es tan sorprendente como sencilla: «El **Códice** de Ripoll —afirma el P. López-Calo— no tiene la música escrita en **campo abierto**, sino en clarísimo pautado **in secco**; de modo que, con la notación aquitana que él usó, resultaba, desde el punto de vista de la diastematía (altura de los sonidos), tan preciso como el **Calixtino**, y quizá incluso más claro» (14).

No es éste, como puede suponerse, ni el único ni el más serio problema que presenta la notación del **Calixtino**. Tendremos ocasión de comprobarlo cuando hablemos del ritmo.

### PROBLEMAS DE TRANSCRIPCION DE LA MUSICA DEL «CALIXTINO»

La transcripción de esta música no presenta, pues, dificultad alguna en cuanto a la altura de los sonidos. Se ha aceptado comúnmente que las piezas monódicas litúrgicas siguen en el **Códice** la dinámica gregoriana, si bien el carácter más florido de alguna de ellas permitiría ciertas libertades de interpretación. La dificultad está en aplicar un esquema coherente de transcripción a los fragmentos polifónicos. Peter Wagner y Germán Prado presentaron esta música en notación cuadrada, semejante a la de los cantos monódicos litúrgicos, no introduciendo en sus respectivos traba-

jos la problemática de la interpretación rítmica. Los más acreditados especialistas se han visto en la necesidad de definir su postura respecto a la primitiva polifonía; nombres como los de Ludwig (15), Husmann (16), Apel (17), Reese (18), Dittmer (19), Anglés (20), Karp (21)... han enriquecido la problemática, sin llegar, por supuesto, a clarificarla.

Podemos establecer, haciendo una síntesis de aquellas aportaciones, unos postulados básicos a modo de **status quaestionis**:

1. La notación del **Calixtino** presenta fragmentos que han de traducirse bien en ritmo libre, bien en ritmo mensural (binario-ternario), sin que sea posible en el momento actual hacerlo de una manera precisa.

2. En contra de lo que se creía, la **virga** y el **punctum** no son indicaciones rítmicas, sino melódicas (22), afirmación que aleja más, si cabe, una pronta solución de transcripción.

3. Se ha querido relacionar la música de Compostela y San Marcial de Limoges con la de Notre-Dame de París, aplicando el esquema modal (ternario) de esta Escuela a aquellos repertorios; actualmente, en trabajos como los de Dittmer o Machabey, se ha comprobado que existieron fragmentos polifónicos que nada tenían que ver con el sistema modal de la polifonía parisina.

4. Las soluciones aportadas por Anglés en cuanto a la polifonía de Compostela y Limoges no dejan de ser apreciaciones subjetivas en cuanto a la combinación del compás binario y ternario, tresillos, semicorcheas, ligaduras en dos o cuatro tiempos, etcétera.

La Musicología actual han planteado un reto de coherencia de principios que no deja de encerrar en sus soluciones una contradicción que el maestro Anglés supo ver claramente: la coherencia métrica destruye, si se aplica con rigorismo, la frescura de la interpretación; si se atiende a la métrica del texto se destruye la belleza del sonido. ¿Qué es preferible: abandonar la cantabilidad de las voces, especialmente el **duplum**, o la igualdad matemática de los tiempos?

Existe, ciertamente, el peligro de encorsetar e impopularizar muchas piezas al aplicarles un esquema predeterminado. Nunca más cierto aquello de que una imagen vale por mil palabras: observe y juzgue el lector estos ejemplos del **Calixtino** en alguna de las versiones: modal, mensural, libre, etc.

#### EJEMPLOS MUSICALES

**Ejemplo 1.** «Congaudeant Catholici», del Magister Albertus Parisiensis (n. 3 del ms.); trans. de Germán Prado (vid. nota 3).

**Ejemplo 2.** Trans. de H. Anglés (vid. nota 20); da a las ligaduras valor de 2/4, con lo que ha de acomodar el discanto a este principio establecido de antemano.

**Ejemplo 3.** «Kyrie Cunctipotens» de «Gauterius prefatus» (n. 3 del ms.) trans. Peter Wagner (vid. nota 11).

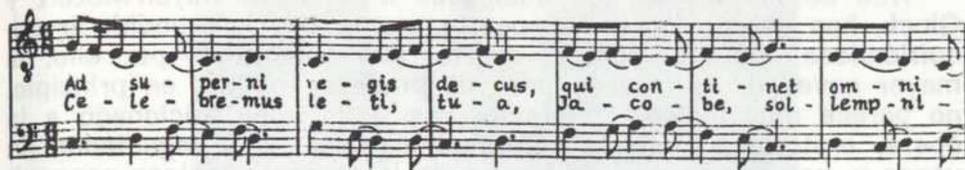
**Ejemplo 4.** Trans. de Anglés. «Han pasado muchos años —nos dice el autor— desde que publiqué esta composición con ritmo libre. He hecho en los últimos años diferentes intentos para transcribirlo con ritmo mensural, y puesto que no veo solución, permanezco, al igual que Husmann (vid. ejemplo 5) y otros, en mi impresión de ritmo libre» (vid. nota 20).

**Ejemplo 5.** Trans. de Husmann (vid. nota 16).



1. Ad su-per-ni re-gis de-cus, qui conti-net omni - a,  
2. Ce-le-bramus le-ti tu-a, Ia-co-be, solempni - a.

**Ejemplo 6.** «Ad superni regis decus», de Magister Albericus, archiepiscopus Bituricensis (fol. 186). Trans. de Germán Prado (vid. nota 3).



**Ejemplo 7.** Trans. de Theodore Karp (vid. nota 21). Construcción perfectamente modal, en la que, ciñéndose a un esquema rígido, destruye la estructura de los neumas (compárese con el ejemplo número 6).

#### AMPLIACION BIBLIOGRAFICA

Ya hemos indicado las publicaciones básicas de Higinio Anglés sobre el tema; podemos añadir de este autor: **La Música de las «Cantigas» de Alfonso X el Sabio** (Barcelona, 1943) y **La Música a Catalunya fins al segle XIII** (Barcelona, 1935); aborda problemas básicos en cuanto a la transcripción de monodía y polifonía.

Willi Apel: **Bemerkungen zu den Organa von St. Martial**, en «Miscelánea en homenaje a Mons. Anglés», C. S. I. C., Barcelona, 1958-1961, vol. I, pág. 61 ss.

Walther Krüger: **Zum Organum des «Codex Calixtinus»**, en «Die Musikforschung», XVII (1964), pág. 225 ss., y un segundo artículo que completa a éste: **Nochmals zum Organum des «Codex Calixtinus»**, en «Die Musikforschung», XIX (1966), pág. 180 ss.

Armand Machabey: **Notations musicales non modales, 12<sup>e</sup> - 13<sup>e</sup> siècles; du «Pseudo Calixtinus» au ms. fr. 25 408**. París, 1957, pág. 57 ss.

Federico Olmeda: **Memoria de un viaje a Santiago de Galicia o Examen crítico musical del código del Papa Calixto II...** Burgos, 1895; librito éste de gran interés histórico, por haber sido el autor uno de los primeros en abordar el tema del **Código Calixtino**.

Johann Schubert: **Zum Organum des «Codex Calixtinus»**, en «Die Musikforschung», XVIII (1965), pág. 393 ss.

Bruno Stäblein: **Modale Rhythmen in Saint-Martial Repertoire?**, en «Festschrift Friedrich Blume», Kasel, 1963, pág. 340 ss.

Finalmente, existe una recensión bibliográfica exhaustiva del tema a cargo de James R. Briscoe: **A Bibliography of Early Organum**, en «Current Musicology», 21 (1976), pág. 16 ss.

#### NOTAS

(1) Echevarría Bravo, Pedro: **Cancionero de los peregrinos de Santiago**. Centro de Estudios Jacobeos. Madrid, 1967. Presenta una detallada información de estos hechos, así como alguna de las diferentes versiones que se han hecho del «Canto de Ultreya».

(2) López-Caló, José: **La música en las peregrinaciones jacobeanas medievales**, en «Compostellanum», vol. X, núm. 4, Santiago de Compostela, 1965, páginas 465 ss.

(3) **Liber Beati Jacobi. Codex Calixtinus**. (Trad. de A. Moralejo y otros; facsímil y transcripción musical de Dom Germán Prado; estudios del texto, la música y las miniaturas a cargo de Muir Whitehill, Germán Prado y Jesús Carro, respectivamente). C. S. I. C. Instituto «Padre Sarmiento». Santiago, 1944.

(4) Del prólogo del Libro I.

(5) Salazar, Adolfo: **Música en España**, Espasa-Calpe, «Col. Austral», número 1514, Madrid, 1953, pág. 96.

(6) La mayor parte de la música del **Calixtino** se contiene en los últimos capítulos del Libro I, entre los folios 101 y 139. Al final hay una especie de apéndice musical (folios 185-193), en el que se encuentran casi todas las piezas polifónicas y el «Canto de Ultreya».

(7) La literatura española ha plasmado este aspecto musical de las peregrinaciones y las romerías:  
Romero y peregrino / cansado de caminar  
comienza luego a cantar / por alivio del camino.

Recogido por Luis de Narváez: **El Delfín de la Música**. Valladolid, 1538. También Cervantes presenta en el **Quijote** esta faceta de las peregrinaciones: «Vio venir —escribe— peregrinos con sus bordones, destos extranjeros que piden limosna cantando» (Cap. XL de la II parte).

(8) Del cap. XVII del Libro I del **Calixtino**.

(9) Anglés, Higinio: **El «Llibre Vermell» de Montserrat, y los cantos de danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV**; en «Anuario Musical», X (1955), pág. 45 ss. Un magnífico estudio sobre este libro de cantos y danzas que, dentro y fuera de la liturgia, se ejecutaban en el Monasterio.

(10) Anglés, Higinio: **El Codex Musical de las Huelgas**. Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1931. El P. López-Caló habla también en este sentido y descubre, con esta hipótesis, la posibilidad de un autor foráneo al servicio de la catedral de Santiago. Vid. López-Caló, José: **op. cit.**, pág. 473 ss.

(11) Wagner, Peter: **Die Gesänge der Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela**, en «Collectanea Friburgensia», Freiburg, 1931, págs. 11-12.

(12) Anglés afirma la procedencia plenamente hispana del «Congaudeant Catholici» (la composición a tres voces más antigua de Europa), y va más allá al afirmar que las composiciones se deben a un solo autor, aduciendo como prueba la unidad estilística. Vid. Anglés, Higinio: **Musikalische Beziehungen Zwischen Deutschland und Spanien in der Zeit vom 5. bis 14. Jahrhundert**, en «Scripta Musicologica» (recopilación y estudios de José López-Caló). Edizioni di Storia e Letteratura. Roma, 1975, tomo 2, pág. 667 ss.

(13) Peter Wagner (**op. cit.**) asegura que en algún fragmento polifónico las voces del **duplum** han sido añadidas posteriormente con otra tinta. Germán Prado (vid. nota 3) afirma que no existe añadido alguno: el cambio de tinta es algo intencionado, con el fin de distinguir dos voces cuando van escritas dentro de un mismo tetragrama. Por su parte, Anglés se hizo eco de la opinión de Wagner; en alguna de sus obras (vid. nota 10 y ampliación bibliográfica) refleja el parecer del maestro alemán.

(14) López-Caló, José: **La notación musical del «Código Calixtino» de Santiago y la del de Ripoll, y el problema de su interdependencia**, en «Compostellanum», vol. VIII, n. 3, Santiago, 1963, pág. 180.

(15) Ludwig, Friedrich: **Handbuch der Musikgeschichte**, ed. de Guido Adler. Berlín, 1930, pág. 180 ss. Dio a conocer algunas páginas de la polifonía compostelana; las transcripciones no son enteramente modales, combina el compás binario y el ternario.

(16) Husmann, Heinrich: **Anthology of Music**, Colonia, 1962, pág. 15. Publica el «Kyrie Cunctipotens» en ritmo libre (vid. ejemplo musical).

(17) Apel, Willi: **Historial Antology of Music**. Medieval Acad. of Music, Cambridge, 1946, pág. 23. También transcribe algún fragmento («Kyrie Cunctipotens», «Benedicamus...») en ritmo libre.

(18) Reese, Gustav: **Music in the Middle Ages**, New York, 1940, pág. 268. Adopta la versión del «Congaudeant Catholici», de Ludwig.

(19) Dittmer, Luther: **Santiago de Compostela**, en «M. G. G.», vol. XI, Kassel, 1963, col. 1381.

(20) Anglés, Higinio: **Die Mehrstimmigkeit des Calixtinus von Compostela und seine Rhythmik**, en «Festschrift Heinrich Bessler», Leipzig, 1952 (vid. **Scripta Musicologica**..., tom. 3, pág. 1035). Síntesis de sus opiniones acerca de la traducción rítmica de la música de Compostela: ritmo libre o mensural (binario-ternario), según los casos. Gran aportación bibliográfica.

(21) Karp, Theodore: **St. Martial and Santiago de Compostela: an analytical speculation**, en «Acta Musicologica», XXXIX (1967), pág. 144 ss. Trata de aplicar un método de principio a fin; el método le lleva a separar los neumas (vid. ejemplo musical): ritmo modal, libre o mixto, según el caso.

(22) Vid. López-Caló: **La música en las peregrinaciones...** (vid. nota 2).

LA HISTORIA DEL SONIDO GRABADO

EL NUMERO MONOGRAFICO DE «RITMO» CENTENARIO DEL FONOGRAFO

Precio: 300 ptas. ENVIOS CONTRA REEMBOLSO

Guitarras de artesanía. Pianos. Organos. Grandes facilidades de pago. Enviamos el disco que nos pida contra reembolso de su importe, sin más gastos.



Gran Avenida, 36 - Teléf. 38 28 76 ELDA (Alicante)

## OFERTA PHILIPS - PRIMAVERA 1978 (y IV)



### EL CHOPIN DE ARRAU, UN NUEVO DESCUBRIMIENTO DESDE EL ROMANTICISMO

Al contemplar la producción de F. Chopin, sorprende desde el principio el escaso número de obras que en su catálogo aparecen dedicadas a la orquesta, y sobre todo sorprende el carácter circunstancial que tiene la misma, toda vez que, salvo alguna honrosa excepción, siempre es utilizada, en desigualdad de condiciones, acompañando al piano, su instrumento favorito.

El grupo de obras que componen este conjunto está presidido por los dos impresionantes **Conciertos para piano**, a los que acompañan el «rondó» de concierto denominado «Krakowiak»; la **Fantasia sobre aires polacos** —única obra en la que existe una igualdad en el tratamiento piano-orquesta—; las **Variaciones sobre «La catedral de la mano»** y el celeberrimo «**Andante spianato**» y **gran polonesa**. En todas estas obras se hallan, al lado de momentos de gran intensidad, como el «Larghetto» del **Segundo concierto**, otros de dificultad y virtuosismo, que denotan hasta qué punto Chopin trataba de hacerse un lugar como pianista-compositor, a pesar de su extremada juventud.

Y llega el momento de ocuparse de los intérpretes, cuya sola referencia es ya una garantía del resultado que vamos a obtener; naturalmente, me refiero a Claudio Arrau, unos de los últimos pianistas románticos que siguen sorprendiendo a los auditorios por el alma que infunde a sus interpretaciones. Antes de continuar conviene mirar hacia atrás y resaltar la mala fama que pesa sobre Chopin de músico amanerado y sentimentaloides, etc., que cierta crítica ha difundido, y que es debida más a las interpretaciones de ciertos pianistas que a una verdadera comprensión del espíritu del músico. Por este motivo, el reencuentro de Chopin-Arrau creo que merece la pena escucharlo y admirarlo después, porque el pianista chileno, partiendo de unos presupuestos románticos, toca con tal intensidad y dramatismo que hace de estas obras tan trilladas algo nuevo y más humano.

En cuanto al joven director E. Inbal y la Filarmónica de Londres, su trabajo es asimismo sorprendente, y me atrevo a afirmar que sienta un nuevo precedente interpretativo en lo que al tratamiento orquestal se refiere, pues el director israelita logra compensar el limitado papel de la orquesta frente al piano, dando un nuevo equilibrio integrador a estas obras.

En suma, después de escuchar estas interpretaciones magistrales, me atrevo a afirmar que nos hallamos ante un hito en la interpretación de Chopin, debido a la magia de un artista que siempre sabe encontrar la nota exacta para lograr un milagro: Claudio Arrau.

**Conclusión:** En caso de haberla, es mejor dejarse de disquisiciones y dejarse llevar por la música.

- O** F. CHOPIN: **Integral de la obra para piano y orquesta.** Claudio Arrau. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: E. Inbal. Tres Lps. Philips, 65.00.255/309/422. Precio: 1.550 ptas.

**Interpretación:** 9,5.

**Sonido:** 8.

AGUSTIN MUÑOZ

### JANET BAKER: UN EXCEPCIONAL TALENTO DRAMATICO

Difícil será encontrar un álbum discográfico que, como el presente, contenga tal cantidad de obras maestras del drama musical más puro. Desde la ópera al «lied» pasando por el oratorio, la cantata o el aria de concierto, nos hallamos ante una impresionante sucesión de números pertenecientes a distintas épocas de la evolución de estos géneros, en un arco que abarca del barroco al romanticismo. Mezcla de estilos dominada por la voz, la técnica y el intelecto de la gran artista que es Janet Baker.

Tres de los discos, los dedicados a Haendel, Haydn-Mozart y Gluck, han aparecido ya en nuestro mercado y han podido ir adquiriéndose por separado. El cuarto, que constituye, por ello, la mayor novedad, es lanzado por vez primera, lo que, en principio, no parece muy lógico. En efecto, casi todo buen aficionado a la ópera, oratorio o géneros intermedios, casi todo degustador de voces y, naturalmente, todo hincha de la cantante inglesa poseerá, a buen seguro, los tres primeros registros, cosa que, teniendo en cuenta el altísimo precio de los discos, determinará una gran probabilidad de quedarse sin el que contiene las obras de Beethoven y Schubert, y que supone, de momento, el cierre de la colaboración de la artista con Raymond Leppard y la English Chamber Orchestra. ¿No hubiera sido más razonable editar también por separado este cuarto disco, para facilitar así su adquisición, independientemente de que los cuatro integraran el álbum a disposición de quien no tuviera todavía ninguno? Hay que suponer que Philips decida, finalmente, hacerlo de este modo.

Pero volvamos a lo que, en todo caso, significa la existencia en el mercado nacional de un conjunto de grabaciones tan precioso como el que se comenta. En los números 464 (septiembre de 1976) y 473 (julio de 1977) de RITMO tuve la oportunidad de glosar la publicación de las dedicadas a Haendel y a Gluck, por lo que he de remitirme a lo allí consignado y ratificar su alto valor. Este no es menor en las que recogen obras de Haydn-Mozart y Schubert-Beethoven. En el primer caso, y aparte las colosales arias mozartianas «Parto! Parto!» y «Deh, per questo instante solo», de **La clemenza di Tito**, y dos «lieder» del mismo autor, nos topamos con dos auténticas novedades: las cantatas **Berenice, che fai** y **Arianna a Naxos**, ejemplos preclaros del dominio alcanzado por Haydn en un género de estirpe italiana, cultivado con fortuna por los Scarlatti o Haendel (de quien se nos ofrece, también en el álbum, la cantata **Lucrecia**). Situadas a medio camino entre el oratorio y la ópera, este tipo de composiciones, verdaderos monólogos, eran vehículo de la expresión de atribulados estados de ánimo, y constituían singulares monodramas, en los que se expresaban encontrados sentimientos, manifestados las más de las veces por personajes de corte clásico o mitológico. **Arianna** fue compuesta, al parecer, en 1782, siendo entregada por el músico a Bland, que le visitó, en Esterhazy, en 1789, para atraerle a Londres, a los conciertos organizados por el violinista y empresario Salomon. La obra, escrita para clave o «hammerklavier» y voz solista (orquestada posteriormente por George Abraham Schneider), fue estrenada en la capital inglesa, en 1791, por el «castrato» Gasparo Panchierotti. Es un largo soliloquio (dos recitativos-aria-recitativo-aria) en el que «Ariadna» llora desconsolada la marcha de «Teseo» con acentos realmente patéticos y lacerantes. Mito y tragedia recreados profusamente por todo tipo de músicos, desde Monteverdi a Strauss. **Berenice** fue escrita en Londres, probablemente, en 1795, en la misma época de las tres últimas sinfonías, y destinada a la famosa soprano italiana Brigida Giorgi Banti, de quien Haydn era admirador. La pieza se denominó «Escena de Berenice». En ella «Berenice», desolada ante la muerte de «Antigono», implora de los dioses la misma suerte. Sucesión de recitativos y arias, posee un juego dramático impresionante, algo más extrovertido quizá que el que anima la concentrada auteridad de **Arianna**. Tanto en una como en otra hay riqueza inventiva, un dominio de las progresiones dramáticas y un manejo de las modulaciones admirable. La voz es tratada con amplitud, con conocimiento de sus posibilidades expresivas. En **Berenice** se escala el Si natural.

Excepcional valor, y no menos novedad, poseen las arias «So schlummert auf Rosen» (con su recitativo «Ach, so find...») y «Könnst' ich ewig hier verweilen», pertenecientes a dos casi desconocidas obras de Schubert y que se ofrecen en el disco más reciente: la cantata **Lazarus** y la ópera **Alfonso und Estrella**. Son páginas en las que el compositor vienés expresa un lirismo dramático sensible e inspirado y demuestra un talento teatral cierto a partir de una construcción (exposición, gradación de efectos, trabajo modulador) muy «liederística», cosa fácilmente apreciable asimismo en la línea melódica. Son pinceladas maestras, que tienen personalidad propia como fragmentos musicales aislados del



contexto de las obras a las que pertenecen, las cuales, como otras creadas dentro del género dramático por Schubert, fallan, precisamente, por su falta de estructura unitaria, por su carencia de continuidad en la descripción de una peripecia dramática, interna o externa, y por su escaso rigor en el planteamiento de los caracteres y psicologías, fundamentalmente en la concreta evolución y progresión de aquellos. Defectos provenientes en muchas ocasiones tanto de una no habilidad del músico como de un desinterés en el cuidado de determinados factores y, por supuesto, de una carencia de valor literario de los textos ilustrados. En cualquier caso, como se apunta, la importancia musical y dramática de las dos arias aquí recogidas es innegable. Ambas brillan por su encanto melódico, serenidad y transparencia de orquestación. En la primera, «Jemina» cuenta su reconfortante experiencia (ha sido resucitada, como más tarde lo será «Lázaro», su interlocutor) en un tono consolador y contemplativo, que adquiere inusitada animación, con amplios acordes en Mi bemol mayor sostenidos por los trombones, en el momento «cumbre» en que se comenta la resurrección. En la segunda, «Estrella», se lamenta, en un maravilloso e idílico «andantino», de tener que abandonar el bosque en el que ha vivido.

El principal mérito de la interpretación de Janet Baker es el de conseguir una adecuación estilística para cada una de las páginas que componen el recital, brillando lo mismo en la apasionada declamación de **Lucrecia**, **Berenice** o **Arianna** —en donde la intensidad dramática obtenida nos adelanta los planteamientos teatrales de Verdi o Puccini— que en la sobria, contenida (aunque con el desgarro preciso y calculado) y elegante exposición de las arias de Gluck. Aborda las dos de **Titus** con un rigor en el acento y una nitidez en la coloratura elogiables. La ensoñación romántica, el intimismo schubertiano están magistralmente plasmados, lo mismo que el despliegue más convencional (en cuanto a estructura) de las páginas de Beethoven, aunque justo es decir que es en las obras de estos dos compositores en donde la cantante está a un nivel vocal más bajo. En «Ah! Perfidio», por ejemplo, aun recono-

ciendo los valores interpretativos, siempre presentes, el calor y la vibración, el timbre brota menos puro, la emisión es más tirante, el sonido más desigual, los agudos más destemplados (Si bemoles del final).

De todos modos, las características positivas y la personalidad del instrumento permanecen en todo momento. El timbre, si no específicamente bello, sigue siendo uno de los más singulares y atractivos que pueden escucharse, dotado de un raro y sugerente metal, de extrañas irisaciones. ¿Soprano? ¿«Mezzosoprano acuto»? ¿«Mezzosoprano» contralto? Realmente, da lo mismo. Lo que importa es su magia interpretativa, su adaptación a cualquier música, su extensión (aún hoy muy estimable), su igualdad de registros, su capacidad moduladora, su dominio del «legato» y media voz... Su técnica, completa como pocas; su fraseo, variado y rico (aunque la fonética, por el tipo de emisión, sea algo oscura, sobre todo en la pronunciación de alemán y francés). En definitiva, su **talento dramático**.

Poco que decir del soporte que Leppard y la English Chamber le prestan, si no es recalcar una vez más su claridad de acentos, su adecuación, su transparencia de color, su precisión de ataque y su elegancia. El director, por otra parte, se muestra excelente acompañante al «pianoforte» en **Arianna** y las dos canciones de Mozart.

El folleto que aparece con el álbum no trae ni un solo comentario sobre las obras interpretadas, lo que me parece grave, sobre todo teniendo en cuenta la novedad e importancia de muchas de ellas. Hay, sí, textos y traducciones (simplemente discretas), de García Basté, y un extracto de una declaración de la Baker a la BBC. Es un documento interesante por lo que puede recoger de sus opiniones sobre una serie de aspectos, tales como los que versan en torno a las relaciones artista-público, artista-crítico, artista-obra, etc., pero resulta bastante farragoso, repetitivo y a veces difícilmente comprensible (aquí la traducción es más bien desafortunada).

**Conclusión:** En óptimas condiciones interpretativas, una serie de grandes páginas dramáticas, alguna novedad absoluta en nuestro mercado (y en el mundial). Resumen del arte y del estilo de una cantante.

**Interpretación:** 9.

**Sonido:** 8.

Interés de la publicación: grande (por algunas obras).

- JANET BAKER RECITAL: HAENDEL:** Cantata **Lucrecia**, arias de **Rodelinda**, **Ariodante**, **Serse**, **Hércules**, **Atalanta** y **Joshua**. **GLUCK:** arias de **Armide**, **Iphigénie en Aulide**, **Iphigénie en Tauride**, **Le reconte imprévue**, **Paride ed Elena**, **Alceste** y **Orfeo ed Euridice**. **MOZART:** arias de **La clemencia di Tito**, dos «lieder»: «**Abendempfindung**», **K. 523**, «**Das Veilchen**», **K. 476**. **J. HAYDN:** cantatas **Berenice che fai** y **Arianna a Naxos**. **BEETHOVEN:** dos canciones de **Egmont**, un «lied»: «**No, non turbarti**», un aria de concierto: «**Ah! Perfidio**». **SCHUBERT:** un «lied» con coro masculino: «**Zögernd leise**», romanza de **Rosamunda**; arias de **Lazarus** y **Alfonso und Estrella**. English Chamber Orchestra. Daymond Leppard. Philips; cuatro Lps 6768005: 6500523, 6500660, 9500023, 6542001. Precio: 2.200 ptas.

### DE LA "NOTA IMPORTANTE" PUBLICADA EN EL NUMERO 478

Los encabezados de las grabaciones pueden ir precedidos de los siguientes signos:

- Se refiere a una grabación en «oferta», o sea, a precio especial durante un período de tiempo.
- Se refiere a una grabación editada en serie «económica».
- Se refiere a un registro de carácter histórico por su fecha e intérpretes.
- Indica que el crítico preselecciona la grabación comentada para los premios RITMO a los mejores

discos del año, y supone, a juicio del comentarista, una recomendación especial.

Naturalmente, algunos de los signos son incompatibles entre sí, pero otros pueden ser concurrentes. El único que puede figurar con cualquiera de los otros es R.

A continuación de la cabecera figurarán dos apartados, Interpretación y Sonido, para los que se establece una calificación de 1 a 10. El término Interpretación recoge una apreciación personal de

los valores «artísticos» del contenido musical por parte de quien realiza la crítica, y el de Sonido, los conceptos de grabación y prensado, posiblemente más objetivables, aunque siempre habrá que contar con la subjetividad del comentarista. En algunas ocasiones se añadirá una tercera calificación, también de 1 a 10, relativa al Interés de la obra.

La Conclusión, en caso de haberla, recoge una impresión de conjunto del crítico, de amplio espectro, libre en su manifestación y acorde entonces con criterios plenamente subjetivos.

## ORQUESTAL

**BRAHMS, J.: Concierto número 2 para piano y orquesta.** Maurizio Pollini. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Claudio Abbado. DG, 25 30 790. Precio: 600 ptas. Julius Katchen. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, János Ferencsik. Ace of Diamonds, SDD 223. Precio: 315 ptas.

Pollini-Abbado:

**Interpretación:** 7.

**Sonido:** 9.

Katchen-Ferencsik:

**Interpretación:** 7.

**Sonido:** 7.

No se trata de hacer crítica comparativa, sino de abreviar en el comentario de dos versiones tan distintas de una partitura tantísimas veces grabada y comentada como es el **Segundo Concierto** de Brahms. Por lo demás, un disco es nuevo y el otro «viejo» (el de Katchen, de 1960); uno es de máximo precio, y el otro se edita en serie económica; en uno los intérpretes son del máximo relieve, y en el otro el protagonista se ciñe a la obra interpretada, etc.

No puedo mostrarme entusiasmado ante la versión de los italianos. Quizá los propios enemigos de este registro sean ellos mismos, pues Pollini nos ha acostumbrado a lo excepcional, a lo deslumbrante, y el mismo Abbado nos ha convencido más con el Brahms que hemos podido escucharle en vivo. La obra, por supuesto, está maravillosamente tocada, pero pesan mucho sobre el uno los nombres de Richter, Barenboim, Arrau, Gilels, Horowitz..., y sobre el otro los de Barbirolli, Szell, Giulini, Furtwängler, Haitink...

En cuanto a Katchen, el malogrado pianista que se había erigido en el máximo defensor de todo el piano de Brahms, ofrece una versión admirable por la profundidad de concepto y por el dominio evidente del instrumento. Muy bien acompañado por Ferencsik, el disco constituye una buena opción de compra, habida cuenta de su publicación en la serie económica de Decca.

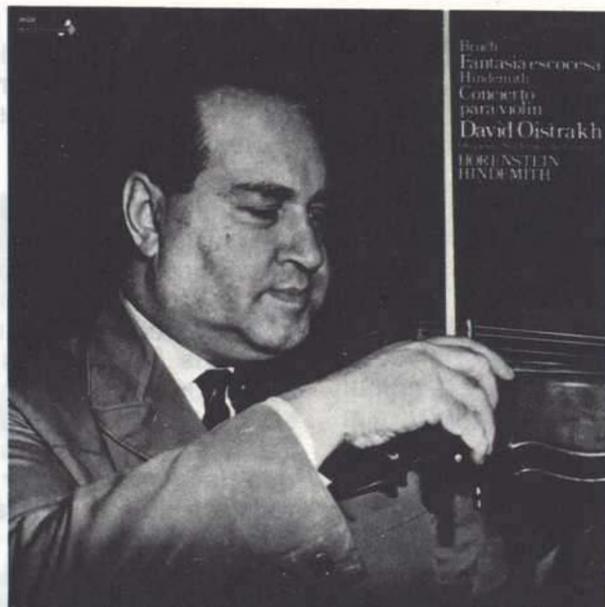
**Conclusión:** Dos interesantes, aunque no «definitivas», versiones de esta obra básica en el repertorio piano-orquesta.—**J. L. G. B.**

**R** BRUCH: **Fantasia Escocesa.** HINDEMITH: **Concierto para violín y orquesta.** David Oistrakh (violín). Orquesta Sinfónica de Londres. Directores: Jascha Horenstein y Paul Hindemith. Decca, SDD-465: Precio: 365 pesetas.

**Interpretación:** 9,5.

**Sonido:** 8.

La incongruencia del programa que compone este disco se compensa crecida-



mente con la magistral interpretación de ambas obras. La **Fantasia Escocesa**, obra de gran virtuosismo para el instrumento solista y excesivo acaramelamiento, debe en esta versión tanto a Oistrakh como a Horenstein. La majestad del principio en los metales y cuerdas anuncia bien a las claras lo ejemplar del trabajo orquestal que va a proseguir. La obra, mediocre en líneas generales, se ve elevada a cimas insospechadas, gracias a la interpretación, extrovertida y con enorme convicción. La toma de sonido es modélica, aun contando el tiempo transcurrido desde su grabación original. El **Concierto** de Hindemith es toda una revelación y, por supuesto, la pieza del registro. No se había escuchado nunca esta obra con tal lirismo en el instrumento solista y tanta pasión en la dirección de la orquesta. La grabación es modélica por lo que hace a la combinación de orquesta y violín solista. El prensado español es correcto, aunque con ligeros ruidos de superficie. Finalmente, y para no perder las «buenas» costumbres, los comentarios de contracarpeta son totalmente ininteligibles...

**Conclusión:** Disco ejemplar. En ambos casos las interpretaciones son de absoluta referencia.—**E. P. A.**

**E** AARON COPLAND: **Rodeo. Billy the Kid.** Orquesta Sinfónica de Utah. Director, Maurice Abravanel. ABC. Westminster, 13,0803/2. Distribuido por Movieplay. Precio: 275 pesetas.

**Interpretación:** 8.

**Sonido:** 4.

Nos gusta la música de Aaron Copland; su estilo es inconfundible, exuberante, sano, robusto y con una contagiosa alegría de vivir. Le recordamos con simpatía cuando en octubre de 1973, y al frente de la Sinfónica de Radio-Televisión Española, dirigió en Madrid, entre otras, varias de sus propias obras.

**Billy the Kid** y **Rodeo** son las obras más difundidas de su producción. Ambas son descripciones de situaciones típicas y típicas del legendario Oeste americano: «cowboys», tiros, caballos, el «bueno», el

«malo», la cantina, la doma de caballos por expertos jinetes en el «Rodeo», etc.

Es, de todas formas, la música de Copland rica de matices, con gran profusión de citas folklóricas, de gran colorido y brillantez, bien escrita.

Abravanel, con su acostumbrada Sinfónica de Utah, nos trae un Copland en su exacta medida. Es un autor que encaja perfectamente en esta agrupación.

**Conclusión:** Sería un disco recomendable de no ser por la pésima realización técnica del mismo.—**M. G.**

**E** DEBUSSY: **Preludio a la siesta de un fauno. Nocturno.** RA-

**R** VEL: **Rapsodia española. Pavana para una infanta difunta.** Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Pierre Monteux. As de Diamante, SDD. Precio: 315 pesetas.

**Interpretación:** 9.

**Sonido:** 8.

Pierre Monteux es un director clásico dentro de la corriente impresionista francesa. El mismo tomó parte en uno de los primeros ensayos del **Mar**, de Debussy. Fue un adelantado de su tiempo, pues mientras estas partituras no eran comprendidas en absoluto, él, gracias a su sólida formación musical, tuvo siempre una gran intuición y paciente dedicación para ofrecer de estas obras nuevas admirables realizaciones. Siendo Monteux uno de los directores más distinguidos de su generación, fue durante mucho tiempo director de la orquesta de los Ballets Rusos de Diaghilev, igual que de la Sinfónica de Boston. Tuvo el honor de estrenar en París, en 1913, **La consagración de la Primavera**, de Strawinski.

Pues bien, con estos precedentes anteriormente señalados no podemos esperar más que una auténtica calidad interpretativa de las obras señaladas: versión correcta, lectura perfecta de la letra y el espíritu de las cuatro partituras; conocedor profundo de ambos autores, Monteux hace una auténtica creación de las cuatro obras en el presente disco.

La Sinfónica de Londres está a la altura interpretativa de siempre. De esta agrupación sinfónica puede afirmarse, y los aficionados madrileños lo hemos podido constatar últimamente en los dos conciertos dirigidos por Celibidache en el Real, que es una de las primeras orquestas del mundo por sus sonoridades, por su disciplina, por el empaque de sus distintos grupos, por el bello timbre de sus metales, por su profesionalidad, etc.

**Conclusión:** Salvando la falta de inclusión de «Sirenas» en los **Nocturnos**, de Debussy, diremos que es una grabación ejemplar, tanto interpretativa como técnicamente —y ya tiene algunas cuantos años!—, y que nos gusta mucho la Serie Ace of Diamonds, a la cual pertenece la presente grabación, serie que por su prestigio y economía es recomendable a los aficionados a la buena música.—**M. G.**

**DUKAS: El aprendiz de brujo. Sinfonía en Do mayor.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Walter Weller. Decca, SXL-6770. Precio: 480 ptas.

**Interpretación:** 8.

**Sonido:** 9.

Muy buen disco, en donde se pueden apreciar, en el transcurso de las dos obras que lo integran, que estamos en presencia de una sólida, segura y efectiva batuta (los habituales lectores de la sección «De Madrid, al cielo» recordarán que el pasado año tenía que haber visitado el foso del Teatro de la Zarzuela para dirigir el *Fidelio*; pero, como siempre, a última hora se sustituyó a Walter Weller, y... no digo más de la «memorable» velada). La interpretación de *L'apprenti sorcier* está plena de significación narrativa, muy brillante y verdaderamente grotesca. Dukas lleva a la práctica una consciente economía de los elementos descriptivos, presentes y a la vez capaces de resolver con coherencia las finalidades de carácter constructivo; esto es palpable en la interpretación de Walter Weller con la Filarmónica londinense, teniendo también gran plasticidad en la forma y denso colorismo, todo esto con un humor chispeante y juvenil. Interpretación, en definitiva, digna de figurar al lado de las mejores versiones existentes en discos. Por lo que hace a la *Sinfonía*, Weller la interpreta considerando a su autor más cerca de la tradición germánica y de los aportes constructivos de César Franck que del impresionismo de Debussy, hecho que, por ejemplo, en la versión de Jean Martinon no sucedía, inclinándose, evidentemente, en el último mencionado más hacia el pretendido debussismo de su autor. Es ésta de Weller una convincente y apasionada lectura de la *Sinfonía* de Dukas, con una Filarmónica de Londres soberbia; sin embargo, prefiero la citada versión de Martinon con la Orquesta de la RTV Francesa, más específicamente francesa y sugerente en el campo tímbrico.

El disco tiene sonido y prensado excelentes. Para que no sea todo bueno, las notas de contrapunto son solamente mediocres.

**Conclusión:** Nueva vía interpretativa de la infrecuente, pero importante *Sinfonía* de Paul Dukas, por supuesto, plenamente aceptable. La versión de *El aprendiz* es referencia importante dentro de las innumerables lecturas discográficas que existen en la actualidad.—E. P. A.

**DVORAK: Sinfonía número 9 («Del Nuevo Mundo»).** SMETANA: *El Moldava*. Orquesta Filarmónica de Berlín. Karajan. EMI, 10 C 065.002.920 Q, «estéreo» cuadrafónico. Precio: 595 ptas.

**Interpretación:** 7.

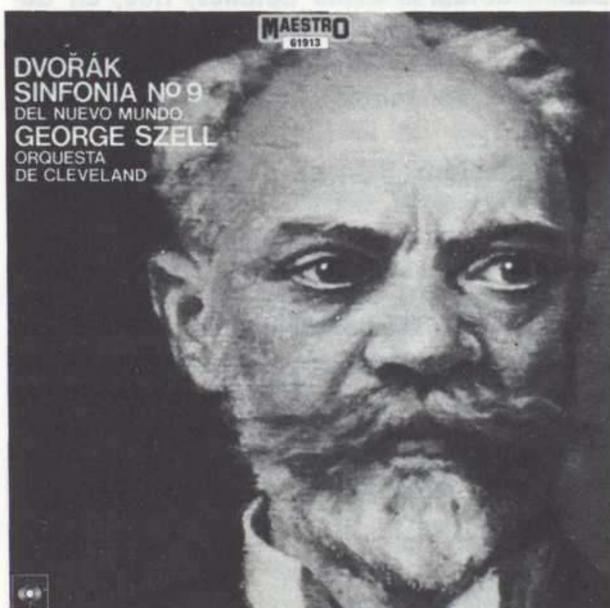
**Sonido:** 9.

Poca novedad encierra, en esta ocasión, el programa del «Gott» Karajan, quien con su inseparable Filarmónica berlinesa repite por tercera vez la *Sinfonía número 9 («Del Nuevo Mundo»)*, de A. Dvorak,

y el poema sinfónico *El Moldava*, de B. Smetana.

Ya conocíamos, por las veces anteriores, la concepción que Karajan tiene de estas obras, a las que enriquece con una concepción sinfónica casi straussiana, que si bien supone un gran refinamiento tímbrico, tiene como inconveniente la suavización de las texturas instrumentales que muchas veces pierden su transparencia al servicio del color. Sin embargo, y frente a las otras versiones del maestro, hemos de señalar que éste es, con mucho, el mejor registro de los tres. Destaca por su virtuosismo la Orquesta, magníficamente realizada por una soberbia toma de sonido. No quisiera concluir sin recordar que, por su vigor y fuerza, es preciso tener en cuenta, previamente a la comentada, las versiones de Fricsay (DG), Szell (CBS), Kubelik (DG) o Klemperer (EMI, no disponible en España).

**Conclusión:** Un regalo para seguidores del «Gott» Karajan - Cuadrafónico.—A. M. J.



**E** DVORAK: *Sinfonía número 9, en Mi menor, op. 95 («Del Nuevo Mundo»)*. Orquesta de Cleveland. Director, George Szell. CBS, 61193. Precio: 350 ptas.

**Interpretación:** 9.

**Sonido:** 8.

La grabación procede del álbum, ya publicado, que contenía las tres últimas sinfonías del compositor checo dirigidas por George Szell al frente de su Orquesta de Cleveland. Buen acierto de CBS al publicar por separado y en edición económica esta obra, a la que confiamos seguirán, en sucesivas ediciones, las sinfonías *Séptima* y *Octava*. Es de lamentar que CBS ponga tan poco interés, es decir, ninguno, en la presentación de sus discos. Insisto nuevamente en los comentarios de contraportada: en esta ocasión se dice que la obra fue compuesta por Dvorak en 1892, añadiendo que la melodía del segundo movimiento ha sido utilizada para la canción *Going Home* en estilo de espiritual negro... En fin, para eso, sinceramente, hubiese sido mucho mejor sacar la contraportada en blanco, además de que, en esta forma, se consideraría al comprador de discos con un poco (sólo un poco) más de respeto.

Pasando a la interpretación, la dirección de Szell es espléndida. Su versión, junto con las apuntadas al final de este artículo, me parece de conocimiento obligado. Elegancia, agresividad, idiomatismo y claridad de texturas son sus constantes interpretativas. Creo que Szell, en esta ocasión, enfoca su interpretación de la obra en base a la importancia del último movimiento. Con su maestría característica, Szell efectúa una tajante demostración de cómo se estructura el movimiento mencionado relacionándolo con el resto de la *Sinfonía*; su desarrollo, contrapunto y modulaciones nunca habían sido tratados (exceptuando quizá a Klemperer) de forma tan lograda como en esta versión, de tal forma que es casi palpable que el cuarto movimiento de la obra es a la vez movimiento independiente y recapitulación general.

El disco posee una magnífica toma de sonido y prensado correcto.

**Conclusión:** Con la salvedad de los «comentarios», el disco en cuestión constituye una publicación importante; es una vía interpretativa distinta y perfectamente válida.

**Otras versiones importantes:** Orquesta Philharmonia, Londres. Otto Klemperer (E. M. I. No editado en España). Orquesta Filarmónica de Berlín. Rafael Kubelik (D. G.). Orquesta Filarmónica de Viena. Istvan Kertesz (Decca).—E. P. A.

**GRIEG: Concierto en La menor.** SCHUMANN: *Concierto en La menor*. Radu Lupu, piano. Orquesta Sinfónica de Londres. André Previn, director. Decca, SXL 6624. Precio: 480 pesetas.

**Interpretación:** Grieg, 8,5; Schumann, 7.  
**Sonido:** 8.

Es frecuente la inclusión en un disco de estos dos *Conciertos*. Ambos son obras de repertorio del romanticismo y constituyen un par de buenos ejemplos para iniciarse en esta parcela de la música; son hermosos, de un lirismo muy directo, muy «cantables» y jamás caen ni en lo vulgar ni en lo trivial. El *Concierto* de Grieg posee esa sabor especial de la música popular nórdica, y el de Schumann, una intimidad nunca estorbada por su evidente dificultad virtuosística; las dos obras se complementan y ofrecen dos visiones perfectamente válidas del mundo romántico.

Mucho me ha gustado la visión que Radu Lupu —el joven pianista rumano— tiene de la obra de Grieg; es una visión idílica, soñadora, cantando hacia adentro, nunca exaltada o falsamente brillante. Las partes de lucimiento pianístico están perfectamente integradas en esa postura intimista, lo cual es altamente meritorio, pues el conjunto de la interpretación guarda así una acabada unidad. La inmensa mayoría de los pianistas enfocan este *Concierto* con una visión más extrovertida, buscando el lucimiento; por eso es más de agradecer la línea austera, pero no seca, sino de una expresividad diferente, que se ha marcado Lupu. El sonido, la realización es de gran belleza y naturalidad; en suma: un magnífico logro.

La interpretación del **Concierto** de Schumann, con ser buena, en ciertos aspectos excelente, no alcanza la redondez de la anterior. Acaso porque la compenetración entre director y solista no sea del todo perfecta, o porque esta obra tiene enormes problemas de expresión: dada la peculiar orquestación de tonos grises, una interpretación excesivamente reconcentrada resulta monótona, sin contrastes; por otra parte, una tendencia del piano a la brillantez traicionaría la esencia del concierto. Lupu sortea hábilmente estos peligros, aun cuando la sensación última nos deje el sabor de que falta algo, de que tal vez la atmósfera conseguida no nos haya llevado del todo al corazón de la obra.

En general, la dirección de Previn me ha sorprendido gratamente, sobre todo en Grieg. Ya he apuntado que en Schumann hay ciertas ligeras diferencias con el solista, y creo además que Previn se mueve más a gusto en aquél. De cualquier modo, un buen trabajo el suyo, que muestra una vez más que si Previn no es uno de los grandes, su maleabilidad y eclecticismo son realmente notables. La Sinfónica de Londres muestra su gran clase, en especial por lo que respecta a la cuerda. La grabación sonora es excelente, con buen equilibrio entre piano y orquesta.

**Conclusión:** Dos **Conciertos** del gran repertorio en muy atrayente interpretación. Para todos.—M. C.

MAHLER, G.: **Sinfonías números 1 y 4.** Judith Blegen, soprano. Orquestas Sinfónicas de Londres y Chicago. Director, James Levine. RCA, RL-11040(3). Precio: 1.575 ptas.

**Interpretación:** 6.  
**Sonido:** 8.

Si se me pidiera un solo adjetivo para calificar esta publicación, escogería el de «irregular». Siga estas líneas el lector que quiera conocer mis impresiones contradictorias sobre la misma.

Para empezar, hay que aplaudir la prontitud del lanzamiento. Levine es uno de los directores jóvenes de más garra en la actualidad, uno de los más cotizados por sus sinceras y personales interpretaciones, tanto en ópera como en concierto, y el hecho de que nos lleguen sus versiones en pleno ascenso de tan brillante carrera, y no «a toro pasado», es muy positivo. A continuación habrá que censurar la presentación del álbum en tres discos, porque, dado el precio a que se ha llegado ya en nuestro mercado, debería tenderse a **comprimir** y no a **estirar**. Las **Sinfonías Primera y Cuarta** de Mahler son las únicas que siempre se habían presentado en un solo disco. ¿Por qué ahora precisan «disco y medio»? Aclaremos al lector que no es que lo precisen, sino que las caras van desde una duración normal hasta la de nueve minutos, nueve, que se asigna a la sexta cara. Así, pues, antes de escuchar los discos, ya tenemos un aplauso y una censura.

Al escucharlos domina el aplauso, pero no sin reparos. Nada que achacar a lo

que podríamos denominar lectura de las partituras: ambas sinfonías están muy bien tocadas, con gran claridad de exposición y auténtica brillantez sonora. Sin embargo, tantas son las versiones discográficas existentes, que obligan mucho —quizá demasiado— a un joven director que insiste en tales obras. Así, la **Primera** puede decepcionar desde este punto de vista comparativo. Por decirlo en pocas palabras, no dice nada nuevo que pueda llamar la atención. La **Cuarta**, en cambio, sin descubrir nada, parece que se presta mejor al efusivo temperamento de James Levine. Brota con gran intensidad lírica, llena de belleza y con capacidad de sugestión. La soprano Judith Blegen está espléndida en su papel del cuarto tiempo.

Más cosas: en la portada del álbum se omite el nombre de la Blegen y se anuncia a la Orquesta de Chicago bajo el título de la **Primera Sinfonía**, y a la de Londres bajo el de la **Cuarta**, mientras que la información de la etiqueta es justamente la opuesta (y, al parecer, la cierta). Deben cuidarse estos detalles, que, en definitiva, es cuidar al aficionado que se ha decidido por un sello discográfico concreto teniendo tantas opciones para estas obras.

**Conclusión:** Sí, una publicación irregular.—J. L. G. B.

MOZART: **Concierto para dos pianos y orquesta, en Mi bemol mayor, K.365/Concierto para tres pianos y orquesta, en Fa mayor, K.242.** Zoltan Kocsis, Dezsö Ranki, András Schiff, piano. Orquesta Nacional Húngara. János Ferencsik, director. HISPAVOX S 60.034. Precio: 500 ptas.

**Interpretación:** 9.  
**Sonido:** 8.

Nueva aparición en el mercado discográfico español de «la brillante generación de jóvenes intérpretes húngaros» representada por los pianistas Kocsis, Ranki y Schiff. Reciente mi comentario a un precioso disco, igual que éste, distribuido por HISPAVOX, en el que Kocsis y Schiff interpretan los conciertos de Bach para dos teclados, el presente no será más breve, remitiendo al lector al ya citado, puesto que las cualidades de ambos pianistas no han mermado desde entonces.

El programa está integrado por los **Conciertos para dos y tres pianos y orquesta**, de Mozart. Más popular el primero que el segundo, se trata de dos obras maestras, con todas las cualidades que adornan la música de Mozart; son dos obras típicamente mozartianas.

El **Concierto para tres pianos** fue compuesto para la condesa de Lodron y sus dos hijas. Kocsis interpreta el piano 1.º, Ranki el 2.º y Schiff el 3.º

El **Concierto para dos pianos** lo compuso Mozart para ejecutarlo él mismo con su hermana. Kocsis interpreta el piano 1.º y Ranki el 2.º

En este último **Concierto**, el papel de los solistas es más igualado; pero en el **Concierto para tres pianos**, el tercer piano tiene un papel mucho más secundario



que los otros dos (como apunta en sus acertadas notas Andres Pernye, ello posiblemente se deba a que una de las tres destinatarias no fuese ninguna pianista deslumbrante).

La versión que estos jóvenes pianistas ofrecen de ambas obras, perfectamente acompañados por Ferencsik al frente de la Orquesta Nacional Húngara, es verdaderamente impresionante. Su Mozart resulta en todo momento de una increíble nitidez, a lo que contribuye una mecánica de lo más apropiada para este tipo de música. Su sonido es siempre hermoso. «Dicen» perfectamente la música. Los dos **Conciertos** respiran, en la versión que nos ocupa, una tremenda alegría, desde el principio hasta el fin.

Siendo el programa elegido idéntico al de un disco recientemente publicado en España, en que los intérpretes son Barenboim (como solista-director), Ashkenazy y Fóu Ts'ong, con la English Chamber Orchestra (Decca), me atrevo a decir que esta versión de los intérpretes húngaros no desmerece en absoluto de la del argentino, ruso y chino.

La grabación es muy buena. Las notas de la contraportada, ya he dicho que son interesantes. Lo malo es que Hispavox siente una curiosa debilidad por retocar las portadas de esta serie de discos. ¿No sería preferible dejar la foto tal y como viene? Es posible que no se trate de Hispavox, sino que las portadas sean las mismas que edita Hungaroton, pero aun así no deja de ser bastante feo.

**Conclusión:** Total recomendabilidad.—P. C. C.

**E** MOZART: **Sinfonía número 32, en Sol menor, K.318. Sinfonía número 38, en Re mayor, K.504 («Praga»).** Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Peter Maag. As de Diamantes, -SDD, 122-. Precio: 315 ptas.

**Interpretación:** 7.  
**Sonido:** 8.

Acabamos de ver a Peter Maag dirigir un buen concierto a las Orquesta Sinfónica RTVE. Estoy convencido de una cosa: lo bien que suena una agrupación sinfónica cuando hay al frente de la misma un director eficaz.

El presente disco nos trae dos **Sinfonías** de Mozart: una, la **Praga** —¡bellísima obra!—, muy frecuente en el mundo discográfico; otra, la **32**, menos frecuente. Nos hallamos ante un Mozart correcto en el planteamiento, a veces un poco acelerado el «tempo» en algunos pasajes. Encontramos en ambas obras un exceso de volumen sonoro, demasiada orquesta, sobre todo en el primer tiempo, «Allegro», de la **Sinfonía 38**. El «Andante» de la mencionada sinfonía es modelo de ensoñación musical. Recreación en el discurso musical, con resultados sonoros verdaderamente óptimos. Buen trabajo de la Sinfónica de Londres.

**Conclusión:** Salvando un poco los excesos señalados, que, por supuesto, no llegan a ser tan agobiantes como en otras grabaciones aparecidas en el mercado español anteriormente, podemos decir que es un Mozart grato de escuchar, sin más. Técnicamente, la grabación es correcta.—**M. G.**

**PAGANINI: Concierto número 2, en Si menor, op. 7 («La Campanella»). Sonata para violín y orquesta en La mayor («La Primavera»). Introducción y variaciones sobre el tema «Non più mesta», de «La Cenerentola», de Rossini.** Salvatore Accardo (violín). Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Charles Dutoit. DG, 2530900. Precio: 600 pesetas.

**Interpretación:** 9.

**Sonido:** 9.

**Interés de las obras:** Nulo.

Está fuera de duda, creo, que el virtuosismo, a todas luces evidente en la producción de Paganini, era el resultado de traducir la necesidad interior, consistente en un mensaje musical de endiablada ejecución, pero carente (al menos, para el que suscribe) de la más elemental expresión anímica. La contundente demostración de lo dicho es el presente registro: Salvatore Accardo realiza la interpretación de las composiciones con brillante estilo, vertiginosamente dinámico y con gran vigor, estando perfectamente secundado en el acompañamiento orquestal por Charles Dutoit, que dirige con «abnegada entereza» estas obras al frente de una buena Filarmónica londinense. Sin embargo, reitero que el intento de resucitar esta música me parece completamente inoperante y estéril... (¿Es necesario decir, una vez más, que no existe en España ninguna grabación del **Concierto de cámara** de Alban Berg?...)

**Conclusión:** Para coleccionistas o para los que tengan acciones en Deutsche Grammophon. De no pertenecer a ninguno de los dos grupos, por favor, total abstinencia.—**E. P. A.**

#### EL ALBUM RUSO

**TCHAIKOSKY: Romeo y Julieta; Capricho italiano; Marcha eslava; Polonesa y Vals** (de «Eugene Onegin»). **PROKOFIEV: Sinfonía clásica; Marcha** (de «El amor de las tres naranjas»). **BORODIN:**

**Nocturno** (del «Cuarteto número 2»); **IPPOLITOV-IVANOV: Procesión** (de los «Bocetos caucásicos»). **RIMSKY-KORSAKOFF: Marcha** (de «El gallo de oro»). **SCRIABIN: El poema del éxtasis.** **STRAVINSKY: El pájaro de fuego** («suite»). Orquesta de Filadelfia. Director, Eugene Ormandy. RCA, RL-12026 (tres LPs.). Precio: 1.575 ptas.

**Interpretación:** 7.

**Sonido:** 8.

Por lo que a mí respecta, no me convencen en absoluto estas publicaciones estilo **Reader's Digest**, donde conviven páginas que van de lo bueno, y en ocasiones hasta genial, con otras absolutamente in calificables; sin contar con que, como en el caso presente, hay una total desconexión histórica entre los músicos que integran el álbum y, por si fuera poco, no se dan interpretaciones de obras completas, sino fragmentos de las mismas, los cuales dan la impresión de que su misión en el álbum es, simplemente, de relleno, para poder incluir un disco más sin que «se note demasiado». Además, como en el caso del **Cuarteto** de Borodin, la obra ha sido adaptada para orquesta de cuerda (por Sir Malcolm Sargent, lo cual no deja de ser una obra falseada, a pesar de la relevante personalidad del director inglés).

Las interpretaciones no suponen nada especialmente relevante. Hay una contundente muestra, eso sí, del soberbio instrumento que es la Orquesta de Filadelfia, pero, evidentemente, no son lecturas, ni mucho menos, definitivas. La obertura-fantasia de **Romeo y Julieta**, por ejemplo, está perfectamente tocada, pero no alcanza los límites de convicción ni de refinamiento sonoro de la soberbia versión de Claudio Abbado con la Sinfónica de Boston (Deutsche Grammophon), exactamente igual que en **El poema del éxtasis**. La **Polonesa** y **Vals** de «Eugene Onegin» son, en la batuta de Ormandy, excesivamente «pesantes» y carentes de la vigorización anímica que tienen ambas páginas en la versión de la ópera completa dirigida por Sir Georg Solti (Decca). La «Suite» de **El pájaro de fuego** es también una correcta versión, pero sin la incisividad y precisión del modélico trabajo de Seiji Ozawa con la Sinfónica de Boston (RCA). Por lo que respecta a la **Sinfonía Clásica**, Ormandy la dirige sin pizca de humor, con lo que la partitura pierde su principal cualidad y, en consecuencia, resulta de un soporífero inaguantable. Finalmente, al buen sonido del álbum hay que sumar que carece de libreto explicativo (claro que para hablar de los **Bocetos caucásicos** casi es mejor que no haya nada...).

**Conclusión:** Prototipo de álbum Made in USA, al que solamente le faltaba un título como «Melodías para vivir y soñar»...—**E. P. A.**

**VIVALDI: 5 Conciertos para oboe y cuerdas, RV. 451, 457, 461, 453 y 455.** (Vol. 2.º) H. Holliger. I. Musici. Philips, 95.00.299. Precio: 600 ptas.

**Interpretación:** 9.

**Sonido:** 9.



Una vez más, el maridaje H. Holliger-I. Musici se nos vuelve a ofrecer como un vértice de la interpretación vivaldiana en la integral, que en poco tiempo esperamos Philips complete, de los **Conciertos para oboe y cuerdas** del músico veneciano. Poco hay que señalar de estos intérpretes, de los que se ha dicho ya todo, y sí admirar concretamente la técnica y el sonido de Holliger al recrear unas músicas llenas de sensualidad y dulzura, que un buen día fueron compuestas para entretenimiento de un público que amaba antes que nada el color y el sentimiento.

**Conclusión:** Dicen que Vivaldi compuso 400 veces el mismo **Concierto**; pero... ¡cómo lo compuso!—**A. M. J.**

**E** **WEBER: Seis «Oberturas»: Oberon, Abu Hassan, Der Freischütz, Euryanthe, Preziosa, Jubel.** Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión bávara. Director, Rafael Kubelik. DG Privilege, 2535136. Precio: 350 ptas.

**Interpretación:** 8.

**Sonido:** 7.

Disco muy bueno desde todo punto de vista: calidad musical muy alta —no en vano es Kubelik, desde hace muchos años, uno de los directores más profundamente musicales de entre los «grandes»—, calidad técnica más que aceptable y precio económico.

Todos estos factores están al servicio de seis «Oberturas» de Carl Maria von Weber (1786-1826), todavía un semidesconocido en los medios musicales españoles: ¿para cuándo representaciones de **Euryanthe** o **Freischütz** por estos pagos? Contentémonos, entre tanto, con estas simpáticas obras, como **Jubel** —con «God save the King» como traca final— y **Abu Hassan** —deliciosamente traducida por la orquesta bávara—, y sobre todo las magistrales «Oberturas» para **Freischütz, Euryanthe** y **Oberon**, que con toda justicia figuran entre las más interpretadas del género.

Nada tiene que envidiar este registro al realizado por Karajan para la misma firma y con programa semejante, editado a precio «normal» (léase disparatado).

**Conclusión:** Francamente bien.—**R.A.M.**

## CAMARA

**E** BEETHOVEN: **Cuartetos de cuerda opus 18.1, en Fa mayor, y opus 18.2, en Sol mayor.** Cuarteto Gabrieli. Decca, «As de diamantes» SDD 478. Precio: 310 ptas.

**Interpretación:** 8.  
**Sonido:** 8.

Bella muestra de lo que deben ser los discos de serie económica, y que es de esperar contribuya a desterrar de la mente del gran público el infundado prejuicio: disco barato = disco malo.

Sin pretender que el Cuarteto Gabrieli alcance aquí las cotas del Italiano (Philips), Húngaro (EMI) o Amadeus (DG), ha de reconocerse que su recreación del espléndido debut beethoveniano en el género cuarteto de cuerda es inatacable musicalmente: viva, fresca e imaginativa; juvenil, en suma, sin mengua de profundidad en los momentos reflexivos, como el precioso «Adagio» de la **Opus 18.1**.

Comentarios breves, pero magníficos. A la vista del nivel alcanzado, sería muy de desear que los Gabrieli nos ofreciesen, al menos, la **Opus 18** completa. Aplazamos, hasta ese momento, la posible recomendación.

**Conclusión:** Digno continuador de la magnífica serie «As de diamantes», paradigma de todas las económicas.—**R. A. M.**

**E** BEETHOVEN: **Quinteto en Do mayor, Op. 29. Sexteto en Mi bemol, Op. 81b.** Miembros del Octeto de Viena. Decca, Ace of Diamonds, SDD 419. Precio: 315 ptas.

**Interpretación:** 8.  
**Sonido:** 7.

Ante un Beethoven perfectamente consagrado por una serie de obras, cimas todas ellas de su género, sorprende un poco volver sobre sus primerizas producciones «camerísticas», en las que la dependencia del pasado y las audacias formales se entrelazan en un esfuerzo por llevar hasta sus últimas consecuencias los esquemas propuestos y lograr un idioma propio. En este sentido, el **Quinteto para cuerdas, op. 29** y el **Sexteto para cuerdas y trompas, op. 81b**, nos dan un poco la medida de esas búsquedas e inseguridades, en las que las dependencias de los esquemas haydnianos del «divertimento», de ágil y virtuosística escritura, se entremezclan con un subjetivismo que en algún momento anuncia a Brahms; todo ello con la «garrá» que sugiere que en los salones el «minuetto» estaba muerto y una nueva forma de entender la música se imponía.

**Conclusión:** Una vez más los miembros del legendario Octeto de Viena nos recuerdan que antes del estallido de la **Heroica**, Beethoven pasó por todos los caminos.—**A. M. J.**

**E** MENDELSSOHN: **Cuarteto de cuerdas número 4, op. 44, número 2; Cuatro piezas op. 81.**

Cuarteto Gabrieli. Decca, Ace of Diamonds, SDD 469. Precio: 315 ptas.

**Interpretación:** 7.  
**Sonido:** 7.

Poco se conoce la producción «camerística» de F. M. Mendelssohn, y poco se ha valorado aún su aportación a este género, dentro del amplio espectro de innovaciones que el siglo del romanticismo nos ofrece. Sin embargo, es preciso resaltar que por su libertad conceptual y su exuberancia formal Mendelssohn es el paso obligado que, partiendo del clasicismo, nos va a conducir casi imperceptiblemente a los más escondidos rincones de la producción romántica posterior.

Por este motivo la aparición de la grabación comentada viene a cubrir parcialmente el hueco dejado por la descatalogación de la integral del «Cuarteto Bartholdy», de la desaparecida Basf, y hace justicia a una música que debiera conocerse más.



Las obras interpretadas corresponden a momentos distintos de la producción mendelssohniana, como las piezas **Op. 81**, que en su forma actual son un conjunto de obras diversas escritas a lo largo de su vida, pero agrupadas así después de su muerte, y el **Cuarteto op. 44, número 2, en Mi menor**, obra atravesada de un apasionado y melancólico lirismo, pero lleno de pasajes tan característicos como el «Scherzo» o el movimiento inicial, del que podemos constatar, curiosamente, su semejanza con el final de la **Sinfonía Kv 550** de Mozart.

El Cuarteto Gabrieli, partiendo de un moderado romanticismo, como respetando los ideales clásicos del autor, nos ofrece una versión en la que la espontaneidad del fluir del discurso musical parece excluir las dificultades técnicas.

**Conclusión:** Por el momento, un bello exponente de una faceta desconocida de Mendelssohn que es preciso reivindicar.—**A. M. J.**

## INSTRUMENTAL

BRAHMS, J. **Sonatas para violonchelo y piano.** Gregor Piatigorsky y Artur Schnabel. RCA, RL 12085. Precio: 525 pesetas.

**Interpretación:** 8.  
**Sonido:** 6.

El gusto por la música de cámara de Johannes Brahms bien pudiera tomarse como indicio de sana y auténtica afición a la música. ¡Qué cúmulo de bellezas, qué oficio para hacer fluir con naturalidad tan compleja trama musical, qué hondura y humanidad vierte Brahms en estos pentagramas!

En alguna ocasión me he referido desde estas líneas a la admirable disponibilidad del «último romántico» del piano—Rubinstein— hacia la música de cámara, uniendo su nombre al de solistas como Piatigorsky o Szeryng o a formaciones como el Cuarteto Guarneri. Por su parte, Piatigorsky es uno de los grandes del violonchelo, cuyo nombradía no fue apagada por el importante protagonismo de nuestro Pablo Casals, lo cual significa bastante. El acercamiento de ambos artistas a las dos **Sonatas** brahmsianas está a la altura de lo esperado: excelente. Se percibe un equilibrio total entre ambos instrumentos, y una musicalidad que ahonda, sobre todo, en cuanto pueda tener de íntimo esta música. Versión bellísima, lírica, que se presta a ser colocada frente a la de Du Pré y Barenboim, por cuanto ésta se enfoca hacia la entraña de pasión que igualmente anida en las ricas partituras del compositor hamburgués. En un término medio—menos llamativo quizá, pero igualmente admirable— situaríamos la interpretación de Starker y Katchen.

En fin, las **Sonatas** de violonchelo de Brahms siguen ofreciendo posibilidades a los artistas de verdad sensibles: ¿las grabarán en estudio algún día Rostropovitch y Richter?

**Conclusión:** Admirable recreación musical a cargo de dos viejos maestros cuyo arte interpretativo sigue bien vivo hoy.—**J. L. G. B.**

**R** RAVEL: La música para piano: **Gaspard de la nuit, Prélude, Menuet sur le nom d'Haydn,**

**A la manière de... Borodin, Menuet antique, Pavane pour une infante défunte, A la manière de... Emmanuel Chabrier.** Precio: 480 ptas.

**Interpretación:** 8.  
**Sonido:** 8.

Aparece bajo el sello Decca un disco que, con el título «La música para piano de Maurice Ravel», ofrece una serie de piezas del autor vasco-francés. Sucede a otro disco, lo que nos hace pensar en una más que probable integral, cuyo tercer volumen aparecerá, de lo que hay que congratularse, pues la labor de Pascal Rogé es verdaderamente acertada.

Ravel ha pasado a la historia musical como un impresionante conocedor de la orquesta. Pero merece ser igualmente conocido como un formidable autor de música para piano. Se considera a Liszt como una de las cimas del virtuosismo pianístico; pero creo que Ravel no le anda a la zaga, ya que no es menor la técnica y dominio del instrumento que el autor de Ciboure exige de su intérprete. En mi opinión, un **Gaspard de la nuit** no encierra menos dificultades que, por ejemplo, el **Vals Mefisto** lisztiano. Pero en Ravel las dificultades van más allá de las puramente mecánicas: hay que ser verdaderamente **músico** para comprender a Ravel.

Y esto es lo que sucede con Pascal Rogè, pianista completamente desconocido para mí hasta la escucha de este disco.

Su versión de las obras que integran este programa es realmente magnífica. Junto a una técnica deslumbrante, su dinámica es asimismo extraordinaria: a la potencia de sus «fortísimos» sucede el más delicado «piano». Y como la musicalidad acompaña a esa formidable técnica, el resultado es una magnífica interpretación.

La programación del disco es muy atractiva, pues junto a una de las piezas cumbres del piano raveliano (**Gaspard de la Nuit**, y ¡qué **Gaspard...** el de Rogè), presenta, en la otra cara, una serie de obras más ligeras, pero igualmente interesantes, como el delicioso y breve **Prélude** (compuesto para un ejercicio de lectura a primera vista) o la **Pavana para una infanta difunta**.

La grabación es muy buena. La foto de la portada es original, pero espantosa. Y los textos de Geoffrey Crankshaw, simplemente aceptables.

Tratándose de un intérprete desconocido, y aunque en el primer volumen se dijese algo (cosa que ignoro), hubiera sido de agradecer alguna información sobre Pascal Rogè.

**Conclusión:** Soberbio recital de Ravel. P. C. C.

**R** SCHUMAN, R.: **Papillons, op. 2; Tres romanzas, op. 28; Escenas de niños, op. 15, Blumenstück, op. 19.** Claudio Arrau, piano. Philips, 65 00 395. Precio: 600 ptas.

**Interpretación:** 10.  
**Sonido:** 8.

Afortunadamente, la escucha frecuente de discos no insensibiliza, sino que, por el contrario, parece preparar al crítico para vibrar ante lo excepcional. Y otra vez lo excepcional se ha producido con el piano de Schumann interpretado por el chileno Claudio Arrau. ¿Qué podemos escribir que no sea insistencia sobre argumentos ya expuestos al comentar los anteriores discos de la colección Schumann por Arrau?

Limitémonos, pues, a subrayar el hecho de que este volumen contiene las únicas, o una de las escasas aproximaciones de nuestro mercado a obras como **Papillons**, las **Romanzas** y la **Blumenstück**, y la que escogeríamos entre tantas versiones admi-

rables de las **Escenas infantiles** como se han venido editando. En conjunto, el disco es un largo (¡cincuenta y nueve minutos de música!) y gozoso recorrido por parte de la mejor música romántica para el piano, a través de una sensibilidad interpretativa, de una madurez de concepto y de una profundización en el alma de las partituras realmente fuera de lo común.

**Conclusión:** Nuevo y sensacional capítulo de un ciclo que desearíamos fuera el definitivo «integral» del piano de Schumann.—J. L. G. B.

## CORAL Y VOCAL

HAYDN: **Diecisiete canciones folklóricas escocesas.** BEETHOVEN: **Cinco canciones folklóricas escocesas.** Janet Baker, «mezzosoprano». Yehudi Menuhin, violín. George Malcolm, clave/piano. Ross Pople, «cello». EMI, 10 C 065-002 709 Q. Precio 595 ptas.

**Interpretación:** 8.  
**Sonido:** 8.

Es muy interesante la idea de publicar un disco conteniendo algunas de las canciones populares escocesas que fueron armonizadas por Haydn y Beethoven, pero ante la casi imposibilidad de grabarlas todas —interés musical muy limitado y comercialidad escasa—, se plantea inmediatamente la necesidad de llevar a cabo una selección en la que se incluyan las más atractivas o significativas. El presente registro adolece, a mi modo de ver, de falta de un criterio selectivo claro, y una desproporción, al haber muchas más canciones de Haydn que de Beethoven. Todo ello me parece un punto negativo. Otro es, éste mucho más objetivo, la no publicación de los textos de las canciones en inglés y castellano, algo imprescindible, a mi juicio.

Haydn arregló gran cantidad de canciones escocesas, siendo las más conocidas: las dos colecciones que editó Napier (150 arreglos), los dos volúmenes conteniendo 66 canciones, para el editor Whyte, y su participación junto a Pleyel, Beethoven y otros músicos de la época, en la edición que llevó a cabo Thomson, de canciones escocesas, irlandesas y galesas en seis volúmenes, con un total de 210 canciones.



Las **Canciones** de Haydn de la presente grabación pertenecen al centenar de la primera selección del editor Napier, del año 1792 (en la carpeta del disco se cuenta la anécdota que llevó a su grabación). La labor de Haydn consiste en acompañar la melodía vocal de una forma sencilla con violín y clave.

Beethoven arregló para el editor Thomson (cuya personalidad se comenta en la carpeta del disco) un total de 39 canciones escocesas: las 25 que fueron publicadas con el número 108 de opus por Schlesinger, en Berlín, en 1821; las 12 que numeró Kinsky como **WoO 156**, y los números 3 y 9 del **WoO 157**. Los años de aparición en la edición de Thomson son: 1818, para las dos del **WoO 157**, y de 1818 para el **Op. 108** y **WoO 156**.

Las contenidas en la presente grabación son: **The sweetest lad was Jamie, Bonny laddie, highland laddie** y **Faithfu'Johnnie**, que son los números 5, 7 y 20 del **Opus 108**, y **Cease your funning** y **Polly Stewart**, números 5 y 7 de la colección **WoO 156**.

En nuestro país se habían publicado ya un total de quince canciones escocesas de Beethoven, junto a otros arreglos de canciones populares llevados a cabo por este autor, editadas por Deutsche Grammophon en el volumen XII de su edición Beethoven. Coinciden en ambas grabaciones las canciones **Bonny laddie, highland laddie** y **Faithfu'Johnnie**.

Beethoven armoniza estas canciones con piano, violín y «cello». Aparte de ello, añade al comienzo y final de la parte vocal unas llamadas sinfonías, que vienen a enriquecer la canción —esto lo hizo a instancias de Thomson—, y que están a cargo del trío instrumental.

¿Qué decir de la interpretación? La labor de Janet Baker me parece una delicia. Ha sabido encontrar el punto justo para traducir estas páginas y comunicarnos la melancolía, el sabor popular o la alegría que contienen. El acompañamiento instrumental, en manos de solistas de reconocido prestigio, es magnífico.

**Conclusión:** Músicas menores, pero en interpretación de lujo.—E. M. M.

**E** PURCELL: **Canciones e interludios orquestales.** M. Forrester, contralto. A. Young, tenor. Orquesta de la Radio de Viena. B. Priestman, director. Westminster, 130810/9. Precio: 275 ptas.

**Interpretación:** 7,5.  
**Sonido:** 6,5.

La figura de Henry Purcell es todavía mal conocida entre nosotros. Y se trata, sin embargo, de una de las personalidades más interesantes de todo el siglo XVII europeo. Autor prolífico, su temprana muerte le privó de dar remate a la renovación emprendida de la música inglesa, sobre todo en el campo de la ópera. Aun así, Purcell es el máximo compositor que ha producido la cultura británica.

Bajo el título, un tanto ambiguo, de **Canciones e interludios orquestales** se ofrece una grabación que puede resultar

adecuada para un primer acercamiento a la riquísima personalidad de Purcell si la completamos con alguna de sus obras grandes, **Dido y Eneas**, por ejemplo. Los escasos comentarios de la carpeta, además de estar muy mal traducidos, nada dicen sobre el origen de las diversas composiciones; tampoco se incluyen los textos ni la traducción, con lo cual la presentación del disco no puede estar más falta de elementos para orientar al oyente. Recomendaríamos al sello Westminster un mayor cuidado en este aspecto, puesto que es siempre importante, y en algunos casos, como el presente, imprescindible. El que sus discos sean del nivel económico no le exime de una presentación, cuando menos, decorosa. Estas canciones e interludios pertenecen a diversas obras sacras y profanas, algunas de ellas de carácter teatral (recitado), en las que se intercalaban canciones y diversos aires de música, como sucedía tan frecuentemente en las obras de Shakespeare; así, en la presente selección se incluyen «Lad and lasses», perteneciente a **The Comical History of Don Quixote**, con texto de Duffey; «Love quickly is pall'd», escrita para el drama shakespeariano **Timon de Atenas**, o «Man is for the woman made», de la comedia, de Thomas Scott, **The Mock Marriage**. El conjunto es ameno, variado, con esa cualidad de elegante y contenida melancolía que tan a menudo asoma a la música de Purcell (escúchese el precioso ejemplo «The Plaint») y también con fragmentos chispeantes y abiertamente sonrientes.

La interpretación tanto de Maureen Forrester como de Alexander Young —dos magníficos cantantes de oratorio— es muy adecuada, muy en el estilo, sin alardes, pero sin faltas; austera, pero no pobre. Lo mismo podría decirse del conjunto instrumental y la dirección de Brian Priestman, cuya intervención en otro disco dedicado a Thomas Arne es asimismo afortunada. La grabación sonora y el prensado son claros y de buen equilibrio, molestando tan sólo algunos ligeros ecos y cierto leve ruido de fondo. Curiosamente, las dos caras del disco tienen exactamente la misma duración: veinticinco minutos veintidós segundos.

**Conclusión:** Pese a lo descuidado de su presentación, la música y la interpretación de este disco pueden proporcionar unos momentos muy gratos y reveladores al oyente que desconozca la espléndida figura de Henry Purcell.—**M. C.**

**PURCELL: Oda a Santa Cecilia (1692).** Woolf, Esswood, Tatnell, Young, Rippon, Shirley-Quirk. Tiffin Choir. Ambrosians Singers. English Chamber Orchestra. Director, Charles Mackerras. ARCHIV PRODUKTION, 25 33 042. Precio: 650 pesetas.

**Interpretación:** 8.

**Sonido:** 8.

A lo largo de la historia de la música son varios los autores que se han sentido atraídos por la figura de Santa Cecilia,



Patrona de la Música, componiendo en su honor diversas piezas. Entre ellos se encuentra Henry Purcell, uno de los músicos más importantes que ha dado Inglaterra a lo largo de la historia. Purcell es un autor que ha empezado a ser justamente apreciado hace relativamente pocos años; anteriormente sólo su ópera **Dido y Eneas** era conocida, prácticamente. Pero de un tiempo a esta parte, el resto de su producción ha sido «desempolvado» y apreciado como se merece.

Muy relacionado con la Corte, escribió numerosas odas e himnos dedicados a los monarcas británicos. Tiene también magnífica música para clave, sonatas para dos violines, «cello» y clave, y bellísimas fantasías para cuerda.

No debe ser considerada su obra como escasa, si se tiene en cuenta que su vida no fue demasiado larga (nació en 1658 ó 1659 y murió en 1695).

A lo largo de su vida tuvo bastante relación con las celebraciones en honor de Santa Cecilia, en las que participó ya como intérprete (cantando) o como autor. De las **Odas** que en honor de la Santa compuso, sin duda la de más importancia y valor es la que hizo en 1692, que Archiv presenta ahora en una magnífica grabación.

La obra es de considerables dimensiones (dura cerca de una hora) y es una verdadera cantata, con una monumental obertura, a la que siguen numerosas arias, dúos, tercetos, cuartetos y coros.

En cuanto a la instrumentación, es mucho más compleja que la usada en anteriores ocasiones.

La versión que nos ocupa es verdaderamente lograda. La Orquesta de Cámara Inglesa realiza una fenomenal labor. Y en cuanto a las voces (no intervienen mujeres), hay que decir tres cuartos de lo mismo. Aparte de la formidable actuación de Esswood, Rippon y Shirley-Quirk, hay que mencionar, como curiosidad, la buena labor de los niños sopranos Michael Rippon y Simon Woolf.

Los dos coros que actúan en esta grabación (Tiffin Choir y Ambrosian Singers) cumplen encomiablemente con su papel.

Y como responsable de todo, Charles Mackerras, que poco a poco está alcan-

zando una posición de primerísima fila como director de este tipo de obras.

La grabación es muy buena, así como la presentación, con un interesante comentario de Lionel Salter. Solamente un defecto: en la contraportada, donde va impreso el programa y distribución de la obra, se atribuye el **Número 8** («Wonderous machine») a Eswood, cuando, en realidad; se trata de un solo de bajo.

**Conclusión:** Un gran disco.—**P. C. C.**

**E** VIVALDI: **Gloria.** M. Coertse e I. Dressel, sopranos; S. Draxler, contralto. Coro de la Academia y Orquesta de la Opera de Viena. H. Scherchen, director. Westminster, 13.0800/6. Precio: 275 ptas.

**Interpretación:** 6.

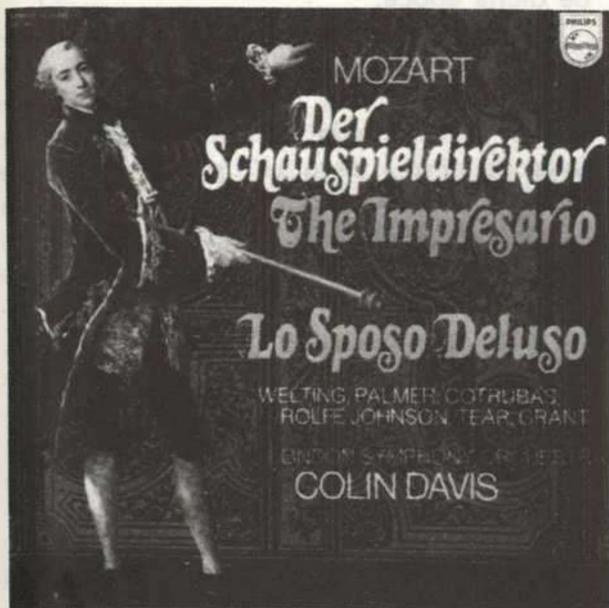
**Sonido:** 3.

Esta vieja grabación aparece ahora en nuestro mercado bajo la etiqueta Westminster, una nueva marca que tiene el propósito de ocupar un puesto destacado en el catálogo español, dentro de los discos de precio moderado. Ignoro la política a seguir por la Casa Movieplay, editora de Westminster, con respecto a obras, intérpretes y calidad de grabación. Espero que el ejemplo que ahora nos ofrece de este Vivaldi no sea el tipo medio, pues en ese caso no le auguro a la nueva serie mucho futuro.

En efecto, el **Gloria**, de Vivaldi, objeto de este comentario tiene varios serios inconvenientes: 1.º, la obra dura tan sólo treinta y dos minutos, con lo cual el disco resulta, en realidad, mucho más caro; 2.º, la producción sonora es de escasa calidad, con mucho ruido de fondo, preecos abundantes y general falta de claridad; 3.º, carece de los textos (tanto del original como de la traducción castellana), y los comentarios de la carpeta aparecen llenos de erratas y en una traducción lastimosa. Con todos estos factores negativos la interesante interpretación de Scherchen —ese director tan polifacético, asiduo de nuestra Orquesta Nacional en la década de los años cincuenta— queda ahogada y sin posibilidad de juzgarla con entera justicia. De cualquier modo, lo que sí parece es que este Vivaldi está enfocado con una buena dosificación de los «tempi», aunque tratada, en exceso, con carácter sinfónico, tratamiento que no me parece el adecuado a Vivaldi, ni siquiera en obra de tanta brillantez y riqueza polifónica e instrumental. La colaboración de las voces solistas es discreta. Coro y orquesta parecen, dentro de lo que la grabación permite colegir, de buena calidad. Para los interesados en el **Gloria**, de Vivaldi —obra, ciertamente, atractiva—, cualquiera de las interpretaciones de Willcocks (Decca), Negri (Philips) o Corboz (Hispanavox) (este último en un álbum de cinco discos conteniendo otras varias obras corales de Vivaldi) puede servirle con mayor calidad que la que se comenta.

**Conclusión:** Disco no recomendable.—**M. C.**

## OPERA



**MOZART: Der Schauspieldirektor** («El Empresario»), K. 486. **Lo Sposo deluso**, K. 430. R. Welting, F. Palmer, I. Cotrubas, sopranos; A. R.-Johnson y T. Tear, tenores; C. Grant, barítono. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Colin Davis. Philips, 9500011. Precio, 600 pesetas.

**Interpretación:** 7.

**Sonido:** 8

Interesante publicación, que acopla un estreno (**Lo sposo deluso**) con una semi-novedad (**L'Impresario**). Esta última obra figuró ya en catálogo hace unos años, en la versión de André Rieu para Zafiro, y actualmente completa el álbum de DG con el **Rapto en el Serrallo**, que dirige Karl Böhm. De ahí que el emparejamiento actual sea oportuno, no tanto por la calidad intrínseca de las obras (estamos ante un Mozart «de circunstancias») como por el interés que ofrecen a la hora de seguir la evolución dramática del músico salzburgués.

Pese a lo dicho, **El Empresario** contiene páginas de gran valía, principalmente la espléndida «Obertura» y la bella «arietta» de Mme. Herz, que parece anticipar «Ach, ich fühl's» de «Pamina». El terceto y el «Vaudeville» son como un ensayo de las próximas **Bodas de Figaro**. **Lo Sposo deluso**, de inferior valor musical, ha sido completado por el productor de este registro, Erik Smith (hijo del fallecido Hans Schmidt-Isserstedt), en forma satisfactoria, adjetivo aplicable también al conjunto de la interpretación, quizá con la salvedad de la gélida Ruth Welting, a quien puede servir de atenuante la dificultad de su papel, en el que lo pasa mal hasta la misma Reri Grist (en la grabación, ya citada, de Böhm para DG).

Colin Davis es otra vez el mozartiano brillante y eficaz que ya conocemos, al que sólo pediríamos un poco más de humor y sosiego.

Buena grabación. Textos originales y en traducción castellana.

**Conclusión:** Un Mozart desconocido, aun «de circunstancias», es siempre interesante. Anímese.—**R. A. M.**

**AUTORES VARIOS: VERDI: Il Corsaro, I due Foscari. PUCCINI: Tosca. ROSSINI: Elisabetta, regina d'Inghilterra. DONIZETTI: Lucía di Lammermoor.** José María Carreras. Orquestas y directores varios. PHILIPS, 6598533. Precio: 600 pesetas.

**Interpretación:** 9.

**Sonido:** 9.

De nuevo nos llega uno de esos discos de selecciones en los que todas las piezas provienen de grabaciones de óperas íntegras. En el presente caso todas ellas han sido ya publicadas en nuestro país, si exceptuamos **I due Foscari**, que es de suponer aparezca próximamente. Los fragmentos son una mezcla de piezas conocidas y otras un tanto infrecuentes, con el curioso denominador común, en cuatro de ellas, de ser escenas de prisión: **Corsaro, Due Foscari, Tosca y Elisabetta**.

Carreras posee una bellísima voz, redonda, de color oscuro dentro de su lirismo, que maneja con un típico temperamento latino, produciendo frases llenas de humanidad y calor. Su dicción y fraseo es, además, poco corriente por su claridad, y brilla tanto en recitativos como en arias y «cabalettas». Pero si hemos de apuntar virtudes, también hemos de reconocer la limitación de su registro agudo, el cual, si bien nunca fue especialmente lucido, es cada día más corto. ¡Qué difícil es encontrar un tenor completo hoy en día!

Del **Corsaro** se nos presentan dos escenas, la primera de ellas con recitativo, aria y «cabaletta» muy en la línea del primer Verdi, mientras que la segunda es un bellísimo «arioso», en donde Carreras demuestra gusto e imaginación en el decir, como ya comentamos en la crítica en su día realizada de la obra completa. Una melancólica melodía, expuesta a dúo entre «cello» y viola, sirve de introducción a un recitativo con posterior aria, en la cual Carreras hace gala de ese ardiente temperamento meridional, que aparecerá igualmente en la sección final del «adiós a la vida», de **Tosca**, tras un contenido, pero emotivo fraseo inicial. La escena de «**Elisabetta**» no pasa de un nivel musical discreto, que no se presta a grandes lucimientos. En cambio, es admirable la exposición del último acto de **Lucía**, por respiración, vocalización, entonación y sentido dramático.

**Conclusión:** Se trata, en definitiva, de un excelente disco de selecciones en cuanto a interpretación, que reúne la ventaja de combinar lo frecuente con lo infrecuente.—**G. A. R.**

## RECITAL

**Canciones españolas de FALLA, TURINA, GRANADOS.** Montserrat Caballé, soprano. Miguel Zanetti, piano. Alhambra, SCE 981. Precio: 450 ptas.

**Interpretación:** 7,5.

**Sonido:** 5.

Un atractivo recital de obras españolas, en el que se incluyen las **Siete canciones**

**populares** de Falla, cuatro canciones de Turina y otras cuatro de Granados.

No conozco ninguna grabación completamente satisfactoria de las **Canciones** de Falla. Ni Victoria de los Angeles, ni Teresa Berganza, ni Montserrat Caballé —las tres más grandes cantantes españolas aparecidas en los últimos cuarenta años— han logrado llegar a este ramillete espléndido de cantos populares con pleno éxito. Es necesario confesar que los problemas interpretativos que plantean estas canciones son casi insalvables: ¿cómo reunir las condiciones de una voz capaz de expresar lo ligero y lo trágico, el desgarrar y la ironía, la ternura y el desplante, y todo ello con naturalidad, con «popularidad», pero, al tiempo, con consumado arte y una técnica soberbia? Montserrat Caballé no acaba de lograr la necesaria espontaneidad, el tono preciso, aun cuando muchos momentos sean especialmente acertados y la voz se muestre siempre hermosísima. La perjudican también ciertos arrastres y un exceso de «portamento», clara influencia operística, que la alejan de la atmósfera requerida por Falla.

Mejor es su interpretación de las difícilísimas páginas de Turina y Granados. La voz de la Caballé, a pesar de no estar ya en su mejor momento, sigue poseyendo cualidades inigualables para cualquier otra soprano. Sigue todavía asombrándonos con sus increíbles «fiatos», los pianísimos en la zona aguda y la línea de canto que evidencia una técnica vocal sencillamente prodigiosa. Tan sólo le reprocharíamos alguna quiebra en el registro grave, que debería cuidar más. Todo esto se muestra de modo elocuente en la colección de Turina, con sus enormes tesituras, y en el Granados romántico de **Elegía eterna** o **La maja y el ruiseñor**, en los que, además, existe una mayor afinidad interpretativa y sentimental; así, el sensualismo vocal de una página tan atractiva como **Cantares**, de Turina, está expresado con una enorme fuerza, y aunque he tenido ocasión de escuchar en directo una interpretación todavía mejor a la propia Caballé, las cosas que hace con **Elegía eterna** son impresionantes. A pesar de los ataques, más o menos velados, de ciertos críticos españoles a la gran soprano —y espero que no se molesten los que recojan la alusión—, la Caballé sigue siendo la Caballé, y algunas de las cualidades que están patentes en este recital no han sido igualadas por ninguna otra cantante en toda la historia del disco.

Miguel Zanetti es colaborador atento y servicial, que muestra su bien cimentada fama de acompañante. Le reprocharíamos tan sólo una cierta falta de elegancia sonora en algunos momentos; por ejemplo, en los trinos de **Quejas**, durísimos de expresión.

La grabación es de calidad mediana e irregular. En muchos momentos la voz se pierde, como si estuviese en una enorme sala vacía y no llegase con nitidez. Hay que reprochar a la Casa editora la falta de imaginación de la portada, y sobre todo el que no haya incluido los textos de las canciones, cosa absolutamente imprescindible.—**M. C.**

# CRITICA DISCOGRAFICA

Música Antigua Aragonesa (II), Viejo Teclado (s. XVIII): Obras de LASECA, FERRER y anónimas. José Luis González Uriol, clave. MOVIEPLAY 17.1328/4. Precio: 550 ptas.

**Interpretación:** 8.

**Sonido:** 7.

Segundo volumen dedicado a Música Antigua Aragonesa, presentado, al igual que el primero, por MOVIEPLAY. El programa está integrado todo él por obras para clavicémbalo, interpretadas por José Luis González Uriol.

Hay que aplaudir, de entrada, la edición de discos como el presente, dedicados a dar a conocer la música antigua española, de la que tanto queda aún por escuchar.

La primera cara del disco está dedicada a una serie de obras anónimas, y una sonata de Joaquín Laseca. Quiero decir algo al respecto, se trata de algo que me ha sorprendido verdaderamente: La primera obra del disco, **Intento de primer tono**, que figura como Anónimo, es, ni más ni menos, que la **Sonata K.517** o **Longo 266**, de... ¡Doménico Scarlatti! Y una presunta **Sonata de Sexto tono**, igualmente considerada como de autor anónimo, aparece, con ligerísimas variantes, en la edición de Joaquín Nin (**Dix-sept Sonates et Pièces Anciennes d'Auteurs Espagnols**) como obra del catalán Narciso Casanovas...

Lo más curioso de todo es que J. V.



González Valle, autor de los textos que acompañan al disco, y editor de algunas de las piezas en él comprendidas, no dice nada sobre el asunto, limitándose a afirmar que se trata de obras anónimas, procedentes de los archivos de las Catedrales de Zaragoza. Personalmente, no encuentro explicación y el asunto, repito, me ha dejado absolutamente perplejo.

La segunda cara está íntegramente dedicada a Ferrer, autor aragonés, igual que Joaquín Laseca, del s. XVIII.

Salvo los **Seis contrapuntos**, la tónica general del disco es que se trata de una colección de **Sonatas**, que responden al esquema típico de la Sonata para clave es-

pañola del s. XVIII, es decir, sonatas en un tiempo, con dos partes. Su carácter es igualmente el típico de la sonata española de dicha época.

Es intérprete, como ya he dicho, el organista y clavecinista aragonés José Luis González Uriol. Su labor es francamente buena. Quizá pueda achacársele una ligera falta de gracia para el tipo de obra que interpreta, pero ello no es más que una apreciación personal. González Uriol es dueño de un espléndido fraseo que pone de manifiesto a lo largo de todo el disco. Siendo, repito, su labor muy buena, para mí lo mejor de todo el programa lo constituyen los **Seis contrapuntos**, con una acertadísima exposición de las voces, lo cual, tratándose de una obra eminentemente contrapuntística, es de gran importancia. Otra elogiada cualidad de González Uriol es su austeridad a la hora de registrar. Ello resulta muy de agradecer, en medio de tantos clavecinistas que deben pensar que cuanto más se cambie de registro en una obra, más lucido queda, con lo que resulta difícil seguir el hilo de la obra. Ello, repito, no ocurre con González Uriol. La grabación, sin ser mala, podría ser mucho mejor. La presentación es estupenda, con gran alarde de fotografías, y los textos de J. V. González Valle, bastante aceptables.

**Conclusión:** Disco digno de aplauso, y, para los interesados en la música española, de obligada adquisición.—  
P. C. C.

## DISCOS EDITADOS ENTRE EL 1 Y EL 31 DE JULIO DE 1978

Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán

### I. ORQUESTAL

BACH: **Conciertos: para oboe de amor en La mayor, Triple en Re menor y para oboe en Fa mayor.** C. Kaine, N. Black, W. Bennett. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca, SXL 29132. 540 ptas.

BACH: **Conciertos: para tres violines en Re mayor, para violín y oboe y para flauta en Sol menor.** C. Kaine, T. Miller, W. Bennett. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca, SXL 29131. 540 ptas.

BARTOK: **Dos Imágenes. Dos Retratos.** Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt. Director, E. Inbal. Philips, 6500781. 600 ptas.

BERLIOZ: **Sinfonía Fantástica.** Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, L. Bernstein. CBS, S 61910. 350 ptas.

DEBUSSY: **Danzas sagrada y profana para arpa.** F. MARTIN: **Pequeña Sinfonía concertante para arpa, clavicordio y piano.** RAVEL: **Introducción y Allegro para arpa, flauta, clarinete y cuarteto de cuerda.** J. Loney, solista. Orquesta Sinfónica de Sydney. Director, W. van Otterloo. RCA, RL-40695. 600 ptas.

MENDELSSOHN: **Sinfonía número 3, «Escocesa».** **Obertura «Las Hébridas».** Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, L. Bernstein. CBS, S 61912. 350 ptas.

MOZART: **Sinfonías de juventud (III): números 13 al 16.** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips, 6500856. 600 ptas.

MOZART: **Sinfonías de juventud (IV): números 12, 17 y 19.** **Andantino de la número 19 (segunda versión).** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips, 6500857. 600 ptas.

PETTERSON: **Sinfonía número 6.** Orquesta Sinfónica de Norrköping. Director, O. Kamu. CBS, S 76553. 600 ptas.

SCHUBERT: **Sinfonía número 8, «Inacabada».** MENDELSSOHN: **Sinfonía número 4, «Italiana».** Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, L. Bernstein. CBS, S 61911. 350 ptas.

SCHUMANN: **Concierto para piano. Introducción y Allegro appassionato.** R. Serkin, Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. CBS, S 61921. 350 ptas.

J. STRAUSS II: **«Champán desde Viena»: Valses, polcas y marchas.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, W. Boskovsky. Decca, SDD 474. 350 ptas.

VARESE: **Amériques. Arcana. Ionización.** Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, P. Boulez. CBS, Q 76520, estéreo-cuadrafónico. 600 ptas.

VIVALDI: **Conciertos para violoncelo RV 414, 417, 418 y 420.** Ch. Walewska, Orquesta de Cámara de Holanda. Director, K. Redel. Philips, 9500144. 600 ptas.

II. CAMARA

ARRIAGA: **Cuarteto para cuerda número 3.** RESPIGHI: **Il Tramonto.** PURCELL: **Lamento de Dido, de «Dido y Eneas».** M. Alavedra, Cuarteto Sonor. Discophon, S 4326.

III. INSTRUMENTAL

RAVEL: **Obras para piano (Vol. III): «Miroirs, Jeux d'eau, Ma mère l'oye».** P. Rogé, D. F. Rogé. Decca, SXL 6715. 540 ptas.

### IV. VOCAL Y CORAL

SCHUMANN: **Amor y vida de una mujer. Ciclo de Lieder, op. 39.** Dame J. Baker, D. Barenboim. EMI, 065-002704. 595 ptas.

### V. OPERA

WAGNER: **Tristán e Isolda: Preludio y Muerte de Amor de Isolda. Tannhäuser: Obertura. Aria de entrada, y Plegaria de Elisabeth.** M. Caballé, Orquesta Filarmónica de Estrasburgo. Director, A. Lombard. Hispavox, S 60028. 550 ptas.

### VI. RECITALES

«FLAUTA MÁGICA DE RAMPAL, LA»: **Piezas de DOPPLER, GLUCK, HAENDEL, B. MARCELLO, TARTINI y VIVALDI.** Con I Solisti Veneti. Director, C. Scimone. Hispavox, S 60035. 550 pesetas.

«MAAZEL DIRIGE OBERTURAS». BEETHOVEN: **Prometeo.** BERLIOZ: **Carnaval Romano.** BRAHMS: **Festival Académico.** GLINKA: **Ruslan y Ludmilla.** ROSSINI: **La Gazza Ladra.** VERDI: **La Forza del Destino.** Con la Orquesta de Cleveland. Decca, SXL 6782. 540 ptas.

«REINER DIRIGE MUSICA ESPAÑOLA». ALBENIZ: **Navarra. El Corpus en Sevilla. Triana.** FALLA: **Interludio y Danza de «La Vida Breve».** Danzas de «El Sombrero de tres Picos». GRANADOS: **Intermedio de «Goyescas».** Con la Orquesta Sinfónica de Chicago. RCA, GL-11332. 290 ptas.

TEBALDI, Renata, canta arias de PUCCINI: **La Bohème, Tosca, Manon Lescaut, Madame Butterfly, Gianni Schicchi,** y de VERDI: **La Forza del Destino, Il Trovatore y Otello.** Decca, SDD 491. 350 ptas.

# HI-FI para todos

Por **ALFREDO OROZCO**

(8)

## ENSAYO DE REPERTORIO ALTA FIDELIDAD (y III)

### QUAD (INGLATERRA)

El todavía reciente lanzamiento por Quad de la etapa de potencia 405 corrobora la filosofía de esta marca de no producir más que lo estrictamente imprescindible. De hecho, el paso de la válvula al transistor no lo realiza Quad hasta el año 1967, después de haber lanzado al mercado unas ochenta mil unidades del famoso amplificador a válvulas Quad II. Otro detalle lo encontramos en el hecho de que el altavoz electrostático Quad fue lanzado en 1958 y continúa en vigor, sirviendo incluso como modelo de referencia para el calibrado de otras unidades. La mayor calidad y solvencia en la fabricación de estos componentes, que, por otra parte, constituyen un catálogo muy reducido.

#### Amplificadores

33	Preamplif.
50E	50 w. (Mono)
303	2 x 45 w.
405	2 x 100 w.

#### Sintonizador

FM3.

#### Cajas acústicas

Quad Electrostático en dos modalidades: panel sencillo y doble.

### REVAC (ITALIA)

#### Amplificadores

Classic 60	2 x 35 w.
Classic 90	2 x 45 w.
Classic 120	2 x 60 w.
Classic 101	2 x 50 w.

#### Sintonizador

TR11 ..... AM/FM

### REVOX (SUIZA)

Uno de los orgullos de la industria del sonido europea. Calidad óptima en prestaciones y acabado, así como línea clásica de presentación de los componentes.

#### Amplificadores

B750	2 x 75 w.
B740	2 x 175 w.
A722	2 x 60 w.
A78MKII	2 x 50 w.

#### Sintonizadores

B760 ..... FM  
A720 ..... Preamp.-Sintonizador  
A76MKII ..... FM

#### Cajas acústicas

AX5/4.  
BX230.  
BX350.  
BX4100.

#### Plataforma giradiscos

B790: Transmisión directa. Brazo de lectura tangencial.

#### Auricular

32001 ..... Dinámico

#### Micrófono

30450.

#### Magnetófonos a carrete abierto

A 77: En diversas modalidades.  
A 707.  
B 77. Reciente lanzamiento de la marca.

### ROGERS (INGLATERRA)

Altísima cualificación en altavoces.

#### Amplificadores

Panthera A75, Serie 2 ..... 2 x 45 w.

#### Sintonizador

Panthera T75 ..... FM

#### Cajas acústicas

LS3/5A ..... 2 vías  
Compact Monitor ..... 2 »  
Export Monitor ..... 3 »  
L35B ..... Caja especial para graves

### JEAN MARIE REYNAUD (FRANCIA)

#### Cajas acústicas

Prelude ..... 2 vías  
Gavotte ..... 3 »  
BT2 ..... 2 »  
Tarantelle ..... 3 »  
Pavane ..... 3 »  
2008S ..... 3 »

### SABA (ALEMANIA)

#### Amplificadores

8070 ..... 2 x 22 w.  
8061 ..... 2 x 22 w.  
8090 ..... 2 x 28 w.  
8100 ..... 2 x 30 w.  
9060 ..... 2 x 14 w.  
9080 ..... 2 x 22 w.  
9100 ..... 2 x 30 w.  
9120 ..... 2 x 32 w.  
9240 ..... 2 x 70 w.  
9241 ..... 2 x 70 w.  
8200 ..... 4 x 25 w.

#### Plataforma giradiscos

PSP900.

#### Cajas acústicas

Box 1300 ..... 3 vías  
Minibox C450 ..... 2 »  
Box 450 ..... 2 »  
Box 700 ..... 4 »  
Box FL 600 ..... 4 »  
Box 1200 ..... 3 »

#### Pletinas a «cassette»

CD936.  
CR836.

### SAE (ESTADOS UNIDOS)

Etiqueta asociada a la más alta calidad en amplificadores.

#### Amplificadores

MARK III	Preamplif.
2100	»
2100 L	»
2900	»
3000	»
MARK 2200	2 x 100 w.
MARK 2400L	2 x 200 w.
MARK 2500	2 x 400 w.
MARK 2600	2 x 400 w.
MARK XXXIB	2 x 50 w.

#### Sintonizador

8000 ..... FM

#### Ecualizadores

MARK 1800.  
MARK 2800.

#### Varios

MARK 4000 (Filtro electrónico).  
MARK 5000 (Reductor de ruido).  
MARK 4100 (Retardador).

### SAEC (JAPON)

Realizaciones del más alto nivel en materia de brazos lectores.

#### Brazos

WE308New.  
WE308L.  
WE308SX.

### SANSUI (JAPON)

Alta especialización en materia de amplificadores y receptores. Reciente lanzamiento de nuevos tipos de cajas acústicas en consonancia con la marca y con un cierto «aire» JBL.

#### Amplificadores

AU117	2 x 17 w.
AU217	2 x 30 w.
AU317	2 x 50 w.
AU517	2 x 65 w.
AU717	2 x 85 w.
AU9900A	2 x 90 w.
AU11000A	2 x 120 w.
BA2000	2 x 120 w.
(Etapa de potencia)	
CA2000	Preamplif.

#### Sintonizadores

TU217 ..... FM/AM  
TU717 ..... FM/AM  
TU9900 ..... FM/AM

#### Receptores

551	2 x 20 w.
G2000	2 x 16 w.
G3000	2 x 26 w.
60-60	2 x 44 w.
70-70	2 x 65 w.
80-80DB	2 x 90 w.

90-90DB .....	2 × 120 w.
QRX9020 .....	4 × 60 w.

#### Plataformas giradiscos

SR222 .....	Transmis. por correa
SR232 .....	"
SR333E .....	Transmisión directa
SR636E .....	"
SR838 .....	"

#### Auriculares

SS30 .....	Electroestático
SS40 .....	"
SS60 .....	"
SS80 .....	"

#### Cajas acústicas

ES203 .....	2 vías
SP4000A .....	4 "
SP4500A .....	4 "
SP5000A .....	4 "
SPL700 .....	3 "
SPL800 .....	3 "

#### Pletinas a «cassette»

SC1110.
SC2100.
SC3100.
SC5100.

### SANYO (JAPON)

#### Plataformas giradiscos

TP1010 .....	Transmis. por correa
TP1005 .....	"
TP1012 .....	Transmisión directa
TP1030 .....	"
TP1020 .....	"

#### Amplificadores

DCA301 .....	2 × 22 w.
DCA311 .....	2 × 35 w.
DCA411 .....	2 × 50 w.
DCA611 .....	2 × 65 w.
DCA1001 .....	2 × 55 w.

#### Sintonizadores

FMT301.
FMT611.
FMT1001.

#### Receptores

JCX2200 .....	2 × 30 w.
JCX2300 .....	2 × 43 w.
JCX2400 .....	2 × 55 w.
JCX2100 .....	2 × 20 w.
JCX2250 .....	2 × 30 w.
JCX2600 .....	2 × 100 w.
JCX2900 .....	2 × 140 w.

#### Cajas acústicas

SX725 .....	2 vías
SX625 .....	3 "
SX635 .....	3 "
SXM60 .....	2 "
SXM70 .....	2 "

#### Pletinas a «cassette»

RD5030
RD5270
RD4560
RD7058.

### SATIN (JAPON)

#### Cápsulas

M117G.
M18E.
M18BX.

### SCOTT (ESTADOS UNIDOS)

#### Amplificadores

407 .....	2 × 18 w.
417 .....	2 × 28 w.
437 .....	2 × 40 w.
457 .....	2 × 60 w.
ALPHA 1 .....	Preamplif.
ALPHA 6 .....	2 × 60 w.
(Etapa de potencia)	

### Sintonizadores

516 L.
526 L.
527 L.
T33 (Digital).

### Receptores

307L .....	2 × 18 w.
327L .....	2 × 28 w.
337L .....	2 × 42 w.
357 .....	2 × 60 w.

### Cajas acústicas

S176 .....	2 vías
S177 .....	3 "
S186 .....	3 "
S196 .....	3 "
PRO70 .....	3 "
PRO100 .....	3 "

### Pletinas a «cassette»

TS17.
TS47.
TS67.
TS87.
CDR67R.
CD67.
CD87R.
CD87.

### SENNHEISER (ALEMANIA)

#### Auriculares

HD400.
HD414X.
HD424X.
HD224X.
HE2000.

### SETTON (Firma internacional. Fábrica en Japón)

#### Amplificadores

BS5500 .....	2 × 100 w.
(Etapa de potencia)	
PS5500 .....	Preamplif.

#### Sintonizador

TUS600 .....	AM/FM
--------------	-------

#### Receptores

RS220 .....	2 × 40 w.
RS440 .....	2 × 55 w.
RS660 .....	2 × 100 w.
RCX1000 .....	Pre-Sintonizador

#### Plataforma giradiscos

TS11 .....	Transmisión por correa
------------	------------------------

#### Cajas acústicas

M10 .....	3 vías
M20 .....	2 "

### SHURE (ESTADOS UNIDOS)

#### Cápsulas lectoras

SC35C.
M24H.
M3D.
M44-7.
M44-C.
M44-E.
M55-E.
M70-B.
M70-EJ.
M756-S.
M75BII.
M75EDII.
M75GII.
M91G.
M91GD.
M91ED.
M95EJ.
M95G.
V15III.
V15G.
V15IV.

### SME (INGLATERRA)

Especialización máxima en brazos fonocaptadores de la más alta calidad.

#### Brazos

3009.
3009/II.
3009/III.

### SONUS (ESTADOS UNIDOS)

#### Cápsulas

Blue Calibrated.
Blue Label.
Red.
Green.
Silver P.
Silver E.

### SOUNDCRAFTSMEN (ESTADOS UNIDOS)

#### Amplificadores

PE-2217 .....	Preamp.-Ecuador
MA5002 .....	2 × 250 w.
PA5001 .....	2 × 250 w.
EA5003 .....	2 × 250 w.

#### Ecuadores

SG2205.
TG2209.

### SPENDOR (INGLATERRA)

Modelos de referencias en materia de altavoces, en la que esta firma británica tiene una especialización casi exclusiva. En particular, el modelo BC3 constituye una de las cimas del mercado en este difícil aspecto.

#### Cajas acústicas

BC1 .....	3 vías
BC2 .....	3 "
(con etapa de potencia incorporada)	
BC3 .....	4 "
SA1 .....	2 "

#### Amplificador

D40 .....	2 × 50 w.
-----------	-----------

### SONY (JAPON)

#### Amplificadores

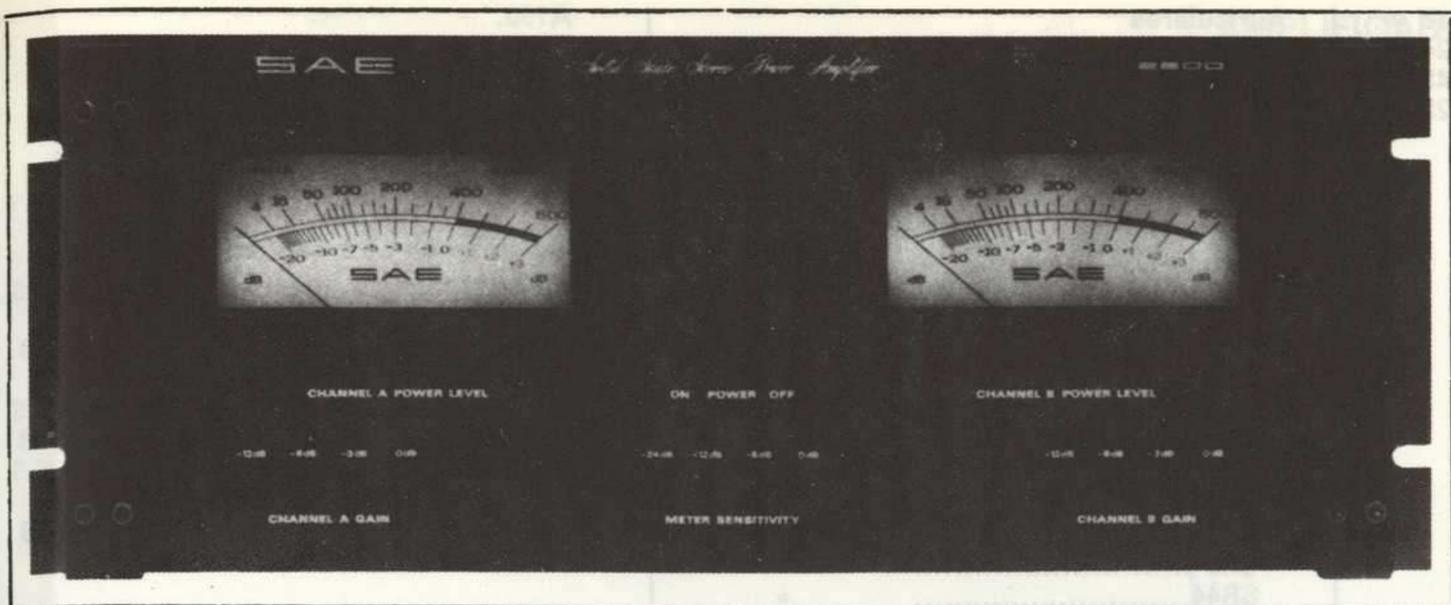
TAF 7 .....	2 × 70 w.
TA5650 .....	2 × 60 w.
TA4650 .....	2 × 35 w.
TA3650 .....	2 × 55 w.
TA2650 .....	2 × 45 w.
TA1630 .....	2 × 24 w.
TA11 .....	2 × 30 w.
TAN88 .....	2 × 200 w.
TAN7 .....	2 × 100 w.
TAN5550 .....	2 × 50 w.
TAE88 .....	Preamplif.
TAE7 .....	"
TAE5450 .....	"
HA55 .....	Pre-Preamplificador

#### Sintonizadores

ST5950SD.
ST3950.
ST2950F.
ST11L.
ST88L.
ST5150.
STA7B.
STA6B.
STA4L.

#### Receptores

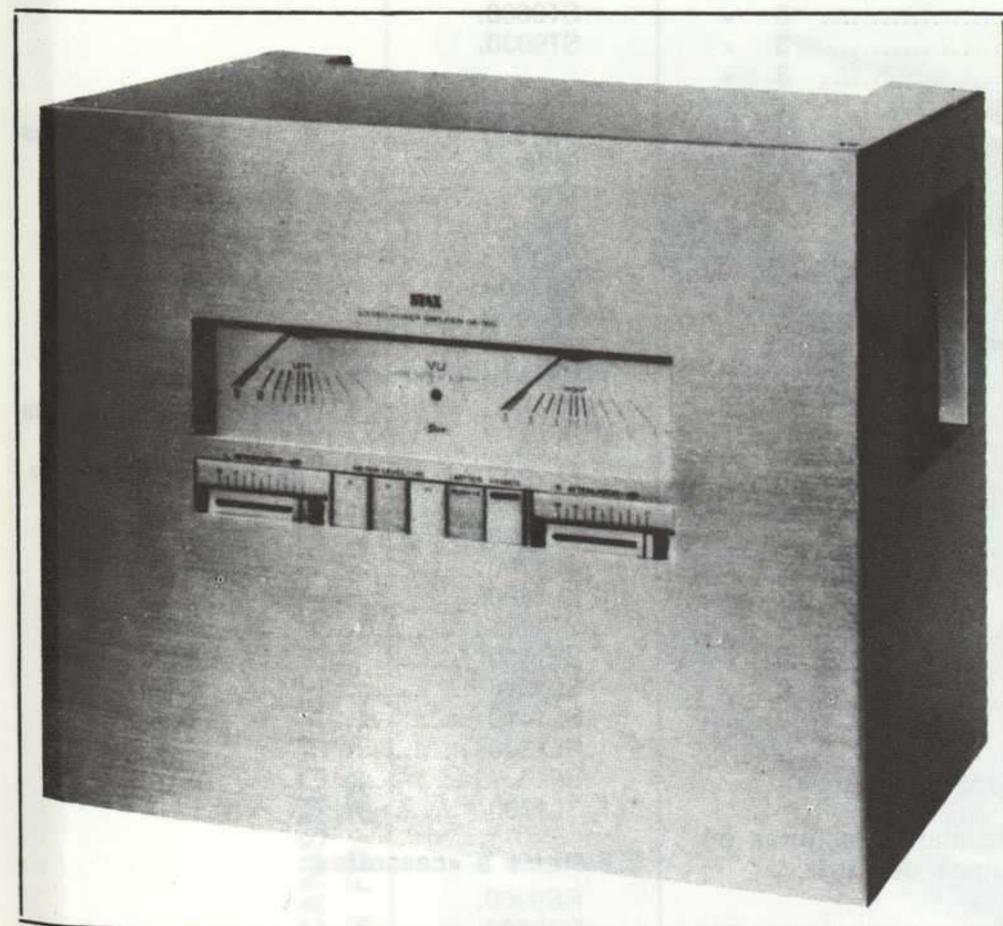
STR6800SD .....	2 × 100 w.
STR5800 .....	2 × 75 w.
STR4800 .....	2 × 50 w.
STR3800L .....	2 × 25 w.
STR2800L .....	2 × 20 w.
STR700 .....	2 × 10 w.
STR6046L .....	2 × 22 w.



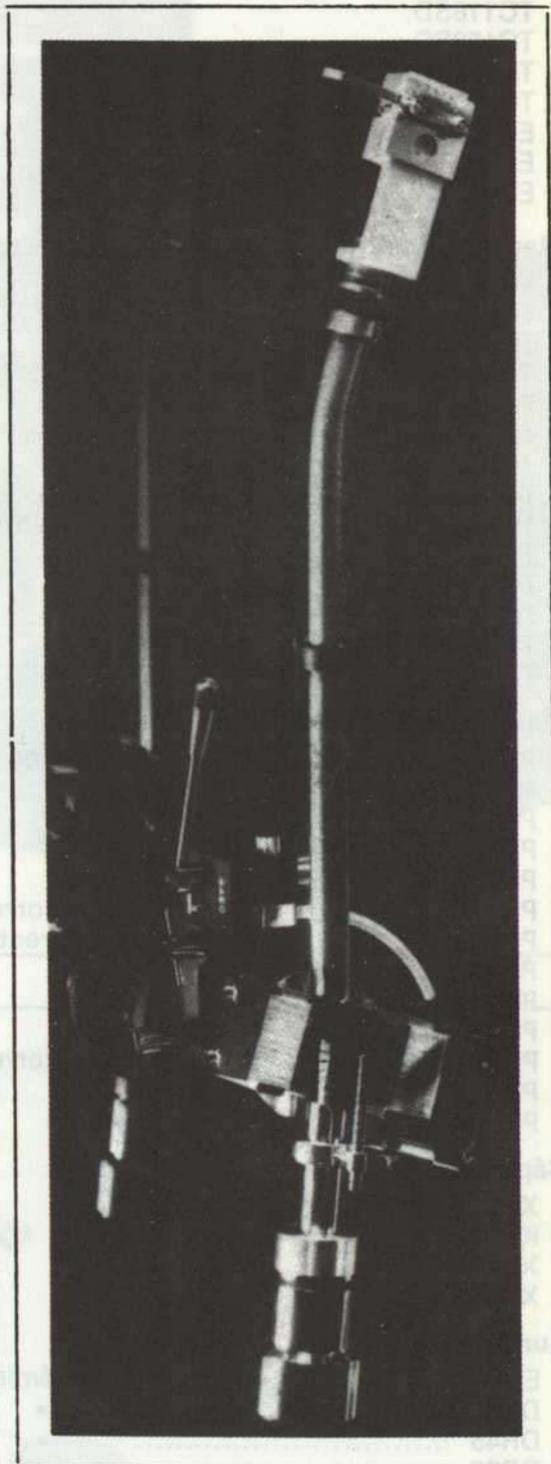
**AMPLIFICADOR SAE  
MARK 2600**



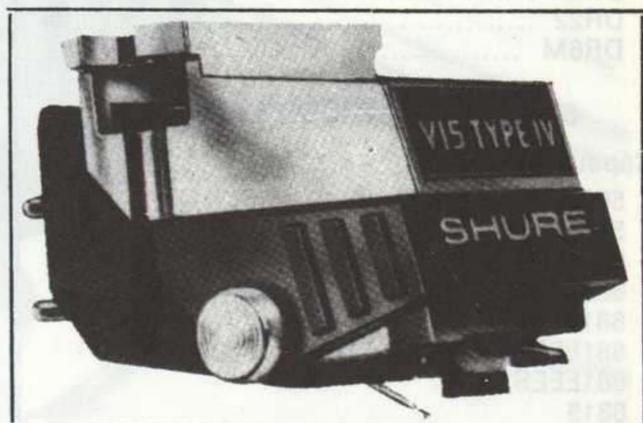
**AMPLIFICADOR SANSUI AU-517**



**AMPLIFICADOR STAX DA-300**



**BRAZO LECTOR SAEC**



**SHURE V15 IV**

STR7025L	2 x 18 w.
STR7035L	2 x 24 w.
ST7055	2 x 45 w.
STR2800	2 x 25 w.

#### Cajas acústicas

SSG7	3 vías
SSG5	3 »
SSG3	3 »
SS2070	3 »
SS2050	3 »
SS2030	3 »
SS1050	2 »
SS5050	3 »

#### Pletinas a «cassette»

TC209SD.
TC229SD.
TC206SD.
TC199SD.
TC188SD.
TC137SD.
TC136SD.
TC135SD.
TC118SD.
TC158SD.
TC164SD.
TC525.
EL7.
EL5.
ELD8.

#### Magnetófonos a carrete abierto

TC8802	19/38
TC765	9,5/19
TC756-2	19/38
TC378	4,8/9,5/19
TC510-2	9,5/19
TC277-4	9,5/19
TC788-4	19/38
TC750A	9,5/19
TCK8B	4,75/9,5/19
TCK72B	»
TCK6	»
TCK5	»
TCK2A	»
TC399	»

#### Plataformas giradiscos

PS8750	Transmisión directa
PS6750	»
PSX7	»
PSX6	»
PSX4	»
PS3750	Transmis. por correa
PSX9	Transmisión directa
PSX3	»
PS22	»
PS11	»
PS2700	Transmis. por correa
PS1700	»
PS1150	»

#### Cápsulas

XL15.
KL35.
XL45.
XL55.

#### Auriculares

ECR400	Dinámico
DR55	»
DR45	»
DR35	»
DR33	»
DR25	»
DR22	»
DR22	»
DR6M	»

#### STANTON (ESTADOS UNIDOS)

#### Cápsulas lectoras

500A.
500E.
500EE.
680EE.
681A.
681EEE.
681EEES.
8815.

#### Auriculares

XX1	Dinámico
-----	----------

#### STAX (JAPON)

Material puramente de audiófilos, habiendo conseguido puestos de referencia con el auricular Sigma y con la etapa de potencia DA300, uno de los aparatos más perfectos en su género.

#### Brazos de lectura

UA7M.
UA7OM.
UA7CF.

#### Auriculares

SRX	Electrostático
SR5	»
SR44	»
Sigma	Binaural

#### Cápsula lectora

EDP.

#### Amplificadores

DA300	2 x 150 w.
(Clase A)	
DA80	2 x 45 w.
DA80M	90 w.
(Mono)	
SRA125	Preamplif.

#### TANDBERG (NORUEGA)

Un antiguo y prestigioso fabricante europeo, cuyos mayores éxitos han sido logrados en el campo de los equipos de cinta, sin perjuicio de que algún que otro componente del tipo receptor haya sido considerado por la crítica como del más alto nivel.

#### Receptores

TR2075MKII	2 x 95 w.
TR2055	2 x 60 w.
TR2040	2 x 50 w.
TR2025MB	2 x 32 w.
TR2025L	2 x 32 w.
TR2025	2 x 32 w.
TR220	2 x 20 w.
SS12	2 x 20 w.

#### Plataforma giradiscos

TT5000	Transmisión por correa
--------	------------------------

#### Cajas acústicas

Studio Monitor	3 vías
TL5020	3 »
TL3520	3 »
TL2520	3 »
TL1520	2 »
TL1500	2 »
Fasett	2 »

#### Pletinas a «cassette»

TCD330.
TCD310MKII.

#### Magnetófonos a carrete abierto

10X2	9,5/19/38
10X4	»
TB11/»	»

#### TANNOY (INGLATERRA)

#### Cajas acústicas

Eaton	2 vías
Devon	2 »
Cheviot	2 »
Berkeley	2 »
Harden	2 »

#### TEAC (JAPON)

Entre las dos o tres marcas señeras en la fabricación de equipos de cinta.

#### Pletinas a «cassette»

A103.
-------

A150.
A303.
A480.
A640.
A650.
A860.
L700.

#### Magnetófonos a carrete abierto

A2300SX	19/9,5
3300SX	»
3300X2T	19/38
A61000	»
A6300	19/9,5
A73002T	19/38
A2340SX	19/9,5
(Cuadrafónico)	
A3340S	19/38
(Cuadrafónico)	

#### TECHNICS (JAPON)

El japonés Matsushita fundó esta firma, hace aproximadamente cincuenta años, con un capital inicial de 50 dólares. Las cifras de ventas registradas en 1977 han superado los 3.500 millones de dólares, a través de una enorme variedad de componentes del más sencillo al más sofisticado. Se trata, sin lugar a dudas, de uno de los gigantes en la producción mundial del sonido.

#### Amplificadores

SU7100	2 x 35 w.
SU7300	2 x 43 w.
SU7700	2 x 50 w.
SU8080	2 x 72 w.
SE9060	2 x 70 w.
SE9070	2 x 70 w.
SH9020	Indicador de nivel
SU9200	Preamplif.
SE9200	2 x 76 w.
SU9600	Preamplif.
SE9600	2 x 110 w.
(Etapa de potencia)	
SEA1	2 x 350 w.
(Etapa de potencia)	
SUA2	Preamplif.

#### Receptores

SA5270	2 x 48 w.
SA5460	2 x 68 w.
SA5560	2 x 93 w.

#### Sintonizadores

ST7300.
ST8080.
ST9600.
ST9030.

#### Cajas acústicas

SB1000	3 vías
SB90	2 »
SBX1	2 »
SB4500	2 »
SBX3	2 »
SB5000	2 »
SB6000	2 »
SB7000	3 »

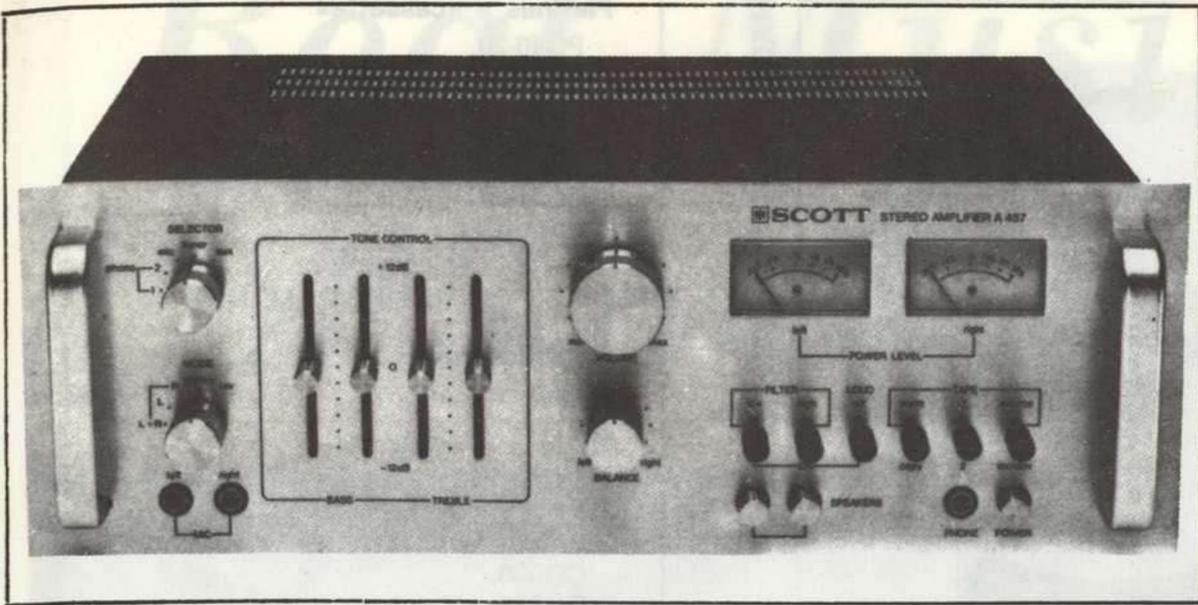
#### Plataformas giradiscos

SL22	Transmis. por correa
SL23	»
SL2000	Transmisión directa
SL1900	»
SL1800	»
SL1700	»
SL1600	»
SL110	»
SL1100	»
SL1510	»
SL1410	»
SL1300	»
SP10	»
SL1000	»

#### Pletinas a «cassette»

RS9900.
RS7500.
RS686.

AMPLIFICADOR SCOTT A-457

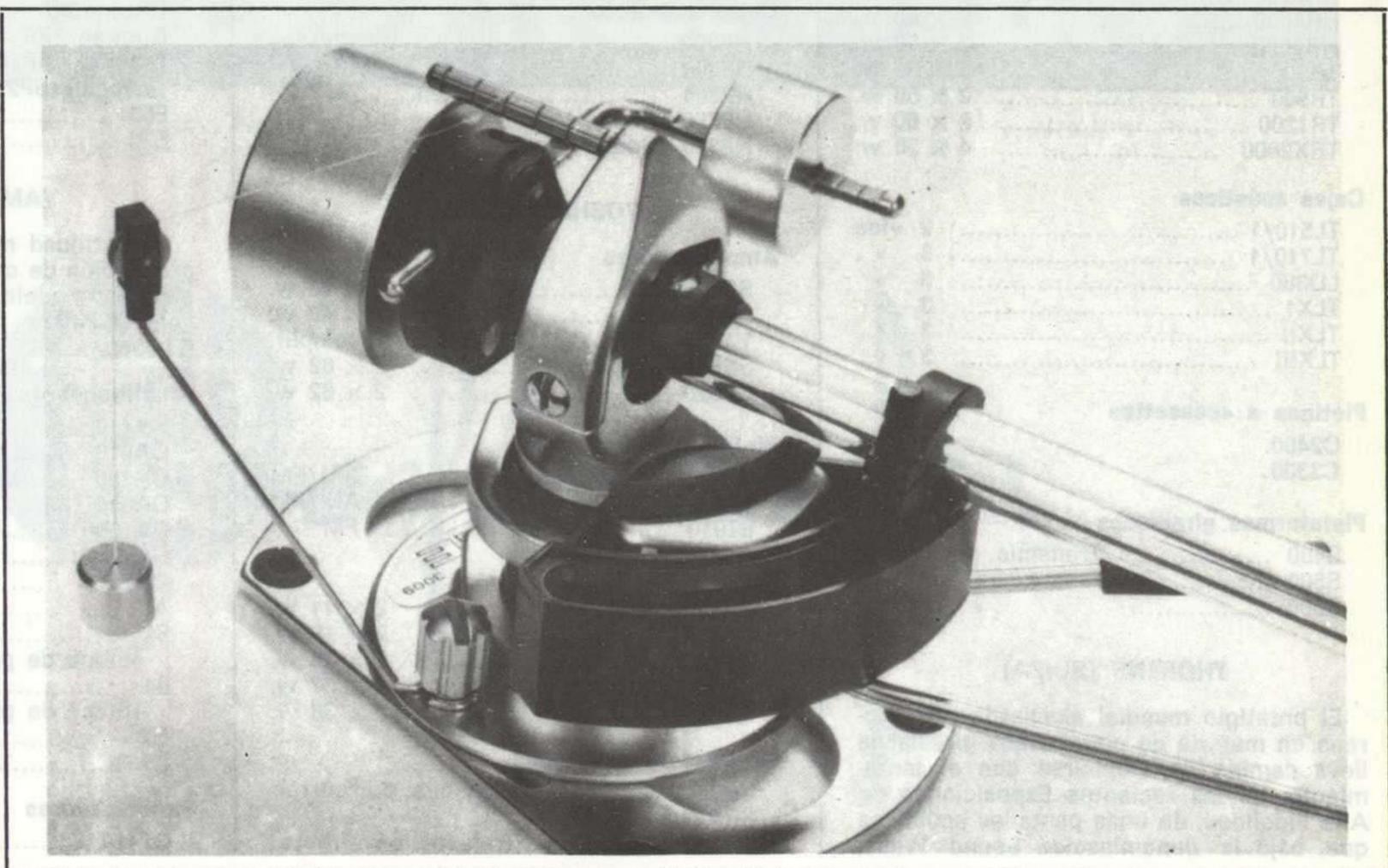


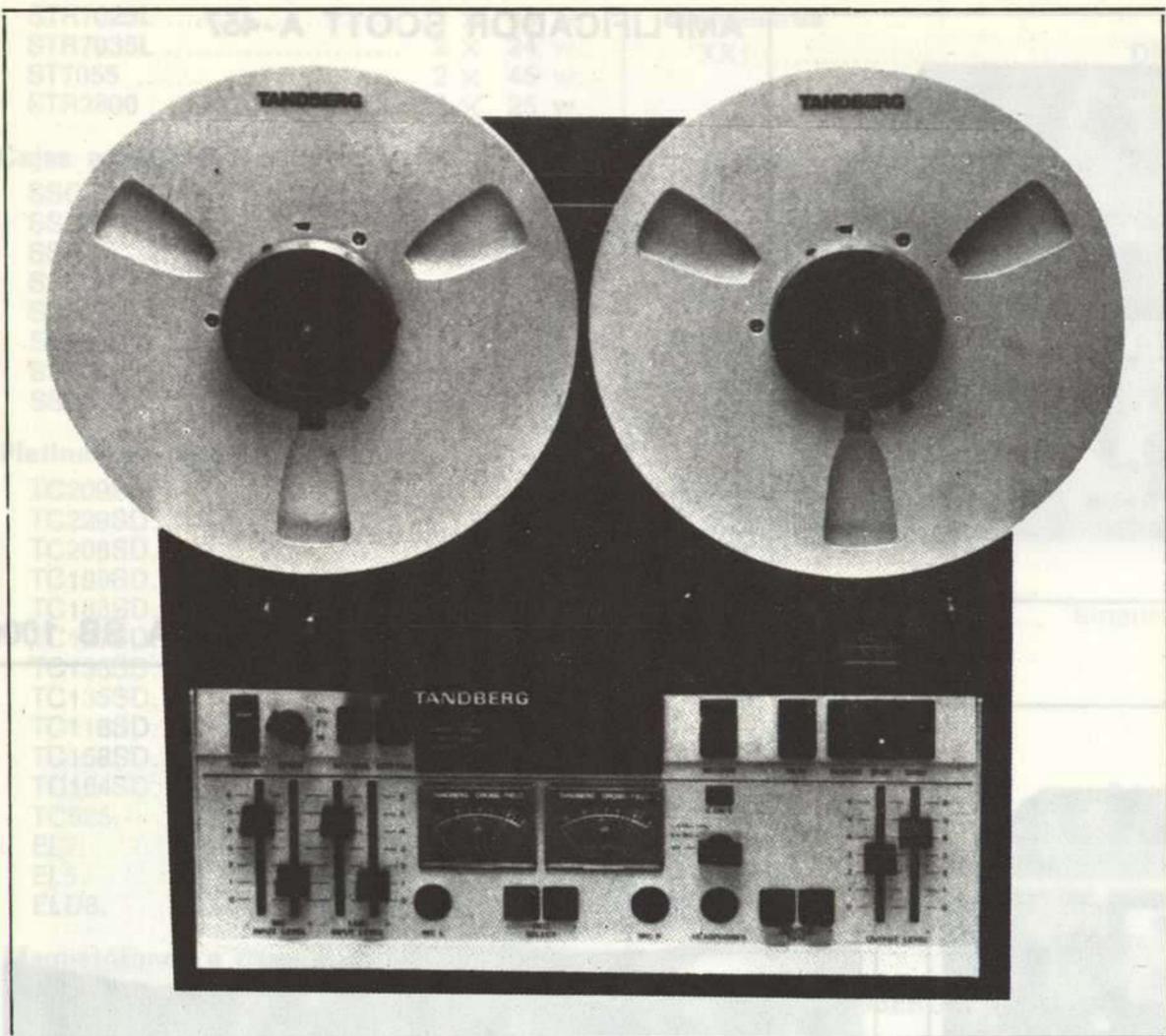
TECHNICS - CAJA SB 1000



CONJUNTO DE AMPLIFICACION SETTON

MECANISMO DEL BRAZO SME 3009  
CON FD 200





MAGNETOFONO TANDBERG 10 X 2

- RS676.
- RS678.
- RS671K.
- R671S.
- R646.
- R640.
- R630.
- RS615.
- R620.
- RS612.
- RS629.
- RS600US.

**Magnetófono a carrete abierto**

RS1500 ..... 38/19/9,5

**TELEFUNKEN (ALEMANIA)**

**Receptores**

- HR3000 ..... 2 x 30 w.
- HR4000 ..... 2 x 40 w.
- HR5000 ..... 2 x 50 w.
- TR300 ..... 2 x 30 w.
- TR500 ..... 2 x 50 w.
- TR1200 ..... 2 x 60 w.
- TRX2000 ..... 4 x 50 w.

**Cajas acústicas**

- TL510/1 ..... 2 vías
- TL710/1 ..... 3 »
- LD360 ..... 3 »
- TLX1 ..... 3 »
- TLXII ..... 3 »
- TLXIII ..... 3 »

**Pletinas a «cassette»**

- C2400.
- C3300.

**Plataformas giradiscos**

- S400 ..... Transmis. por correa
- S500 ..... »
- S600 ..... »

**THORENS (SUIZA)**

El prestigio mundial alcanzado por Thorens en materia de plataformas giradiscos lleva camino de ampliarse con el lanzamiento, en las recientes Exposiciones de Alta Fidelidad, de unas pantallas acústicas que, bajo la denominación Sound Walls,

ofrecen unas características de claridad, potencia y fidelidad realmente sorprendentes.

**Receptores**

- AT410 ..... 2 x 60 w.
- AT403 ..... 2 x 30 w.

**Plataformas giradiscos**

- TD166 ..... Transmis. por correa
- TD160 ..... »
- TD145 ..... »
- TD126 ..... »
- TD126 MKII ..... »
- TD110 ..... »
- TD115 ..... »

**Cápsulas**

- TMC6370 (derivada de la famosa EMT).
- STX (Transformador).

**Cajas acústicas**

- HP302 ..... 2 vías
- HP303 ..... 3 »
- HP304 ..... 4 »
- HP360 (Sound Walls).
- HP380 (Sound Walls).

**TOSHIBA (JAPON)**

**Amplificadores**

- SB220 ..... 2 x 22 w.
- SY330 ..... 2 x 40 w.
- Y330 ..... Preamplif.
- SB620 ..... 2 x 62 w.
- SB820 ..... 2 x 82 w.

**Sintonizadores**

- ST220 ..... AM/FM
- ST330 ..... AM/FM
- ST910 ..... FM

**Receptores**

- SA220L ..... 2 x 11 w.
- SA320L ..... 2 x 18 w.
- SA420 ..... 2 x 25 w.
- SA520 ..... 2 x 37 w.
- SA620 ..... 2 x 35 w.

**Plataformas giradiscos**

- SR210 ..... Transmis. por correa
- SRA230 ..... »
- SR255 ..... Transmisión directa

**Pletinas a «cassette»**

- PC40-20.
- PC40-30.
- PC30-60.
- PC50-60.
- PC60-30.
- PC31-10.
- PE11-50.

**UHER (ALEMANIA)**

**Amplificadores**

VG850 ..... 2 x 60 w.

**Pletinas a «cassette»**

- CR210.
- CR240.
- CG310.
- CG320.
- CG330.
- CG340.
- CG350.
- CG362.

**Magnetófonos a carrete abierto**

- 4000 ..... 2,4/4,75/9,5/19
- 4200 ..... »
- SG510 ..... 4,75/9,5/19
- SG521 ..... »
- SG631 ..... »
- Logic 5000 ..... »
- Universal 5000 ..... »

**ULTRALINEAR (ESTADOS UNIDOS)**

**Cajas acústicas**

- Midget 78 ..... 3 vías
- Mini Studio 80 ..... 3 »
- 130 ..... 3 »
- 230 ..... 3 »
- 240 ..... 3 »
- 260 ..... 4 »
- 550 ..... 3 »

**VISONIK (ALEMANIA)**

**Cajas acústicas**

- David 302 ..... 2 vías
- David 50 ..... 2 »
- David 60 ..... 2 »
- David 80 ..... 3 »
- Sub-One ..... 3 »

**WHARFEDALE (INGLATERRA)**

**Cajas acústicas**

- Denton 2XP ..... 2 vías
- Linton 3XP ..... 3 »
- Glentan 3XP ..... 3 »
- Teesdale SP2 ..... 3 »
- Dovedale SP2 ..... 3 »
- E50 ..... 3 »
- E70 ..... 3 »

**YAMAHA (JAPON)**

Versatilidad máxima en el campo de la producción de componentes acústicos, con algunos modelos de alto nivel, como la caja acústica NS1000 o el sintonizador CT-7000.

**Amplificadores**

- CA410 ..... 2 x 25 w.
- CA610 ..... 2 x 40 w.
- CA800 ..... 2 x 55 w.
- CA810 ..... 2 x 65 w.
- CA1000 ..... 2 x 80 w.
- CA1010 ..... 2 x 90 w.
- CA2010 ..... 2 x 120 w.
- A1 ..... 2 x 70 w.
- B2 ..... 2 x 100 w.
- (Etapas de potencia)
- B1 ..... 2 x 150 w.
- (Etapas de potencia)
- C2 ..... Preamplif.
- C1 ..... Preamplif.

**Sintonizadores**

- CT410 ..... AM/FM

# *Real Musical, S. A.*

## *Al Servicio de la Música*



CARLOS III - nº 1, MADRID - 13

TELEFONOS. 2480924 - 2476365

CT610 .....	AM/FM
CT810 .....	AM/FM
CT1010 .....	AM/FM
CT7000 B .....	FM
TI .....	AM/FM
CT510 .....	FM
TII .....	FM
CT710 .....	FM

**Receptores**

CR200E .....	2 x 15 w.
CR200EL .....	2 x 15 w.
CR420 .....	2 x 22 w.
CR620 .....	2 x 35 w.
CR820 .....	2 x 50 w.
CR1020 .....	2 x 70 w.
CR2020 .....	2 x 105 w.
CA510 .....	2 x 35 w.
CA710 .....	2 x 45 w.

**Plataformas giradiscos**

YP211 .....	Transmis. por correa
YPB4 .....	»
YP511 .....	Transmisión directa
YP800 .....	»
YPD6 .....	»

**Auriculares**

- HP1.
- HP2.
- HP3.
- HP1000.

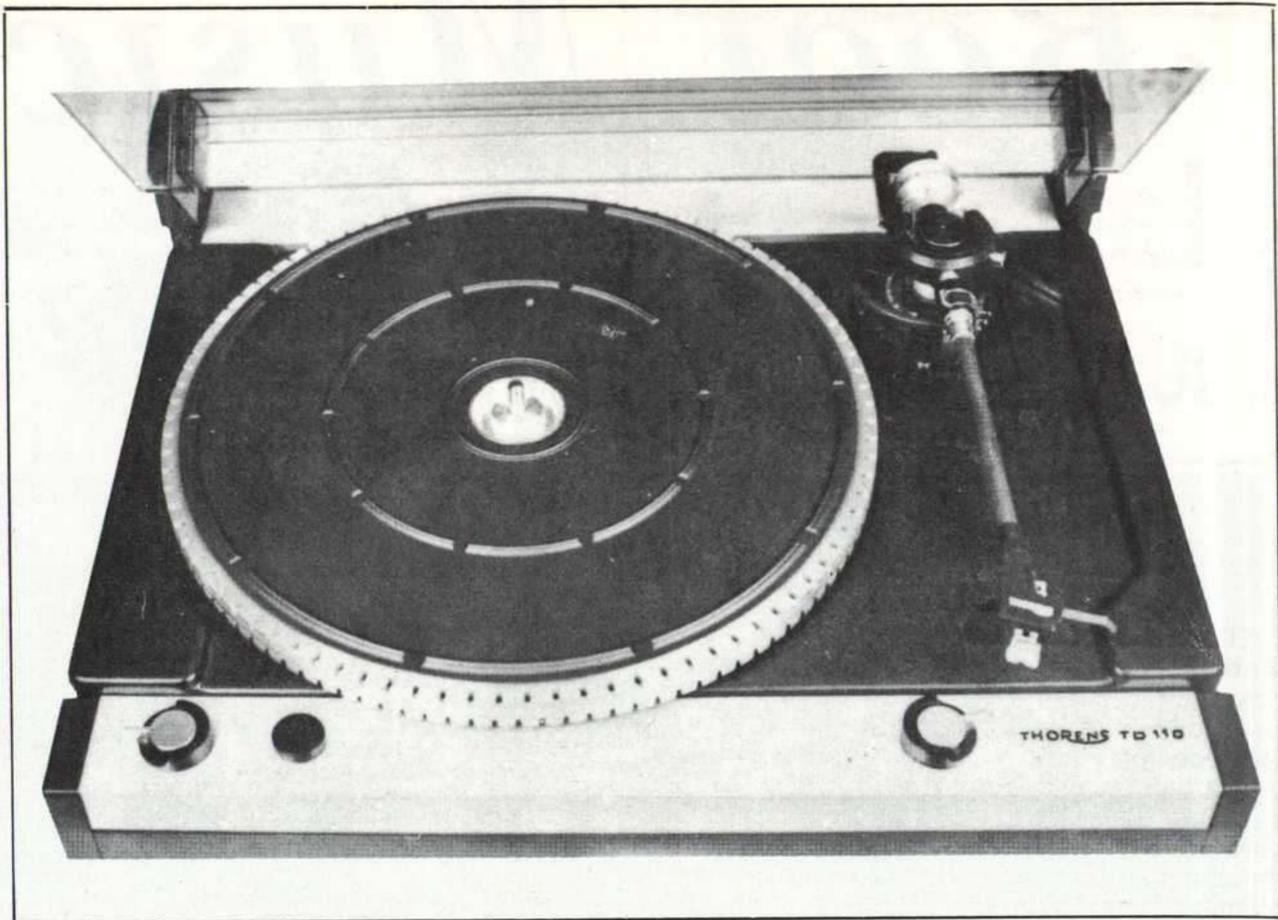
**Pletinas a «cassette»**

- TC800D.
- TC800GL.
- TC511.
- TC520.
- TC1000.

**Cajas acústicas**

NS615 .....	2 vías
NS635 .....	2 »
NS645 .....	2 »
NS670 .....	3 »

NS655 .....	3 »
NS225 .....	2 »
NS500 .....	2 »
NS1000M .....	3 »
NS1000 .....	3 »



**GIRADISCOS THORENS TD-110**

# Simbiosis entre la Música y la Técnica



Con ocasión de la HIFI que tendrá lugar del 18 al 24 de agosto de 1978 en Düsseldorf, más de 250 fabricantes presentarán su oferta internacional: Técnica profesional para amigos exigentes de la alta fidelidad y amantes críticos de la música. La HIFI le brinda a Vd. la oportunidad de escuchar y comprobar la oferta del mercado internacional: Instalaciones completas y aparatos cuya calidad corresponde por lo menos a las normas DIN 45.500, boxes, cascos auriculares, accesorios, etc. Diseño clásico y de van-

**hifi**  
**78**

guardia. Vd. podrá, además, arrojar una mirada en las interioridades de las emisoras de radio, disfrutando también de un programa musical con extraordinarios intérpretes del mundo de la música; ¡Venga Vd.! ¡Oiga Vd! ¡Mire Vd!.

Rogamos nos manden información sobre la HIFI'78

Apellidos.....  
Calle .....

Lugar .....

**4ª Exposición Internacional con Festival, Düsseldorf, 18-24 de Agosto 1978, diariamente de 10-19 horas**

Representante oficial en España:

**CAMARA DE COMERCIO ALEMANA PARA ESPAÑA**

Barquillo, 17 - Teléfs. 222 10 40 - 231 38 01 - MADRID - 4

Córcega, 301-303 - Teléf. 228 81 01 - BARCELONA - 8

Conozcamos a

# Las Agrupaciones Musicales Españolas

## II. El Seminario de Estudios de Música Antigua (S. E. M. A.)

Por JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO

El Seminario de Estudios de la Música Antigua (S. E. M. A.) puede presentarse como un grupo de jóvenes músicos empeñados en la investigación, el estudio y la ejecución de la música de la Edad Media y del Renacimiento. Parten del trabajo en equipo como premisa ineludible para tratar de avanzar en la clarificación de una parcela histórico-musical tan problemática como la elegida, y distinguen en su labor dos aspectos: por un lado, el «Equipo de Investigación», y por otro, la «Capilla Musical». El primero lleva a cabo un trabajo previo que autentifica las realizaciones de «Capilla».

### EL EQUIPO DE INVESTIGACION

Como resumen de sus actividades citaremos, en primer lugar, algunas publicaciones:

↳ **Ramillote de flores**, colección de piezas para vihuela, de 1593, transcritas y estudiadas por J. J. Rey (Alpuerto).

**Los instrumentos de música en las miniaturas de las «Cantigas de Santa María»**, por J. Torres (Rev. Bellas Artes).

**Estudio analítico y comparativo de la «Instrucción de Música»**, de Gaspar Sanz, por J. J. Rey («Estudios de Musicología Aragonesa»).

**La música en la vida caballeresca del siglo XV. El Paso Honroso de Suero de Quiñones**, por J. Torres (Rev. «Música y Arte»).

**Un instrumento punteado del siglo XIII en España**, por J. J. Rey (Rev. «The Gen-



Una actuación de la Capilla Musical del Seminario de Estudios de Música Antigua (S. E. M. A.).

dai Guitar», de Tokio, y «Música y Arte»).

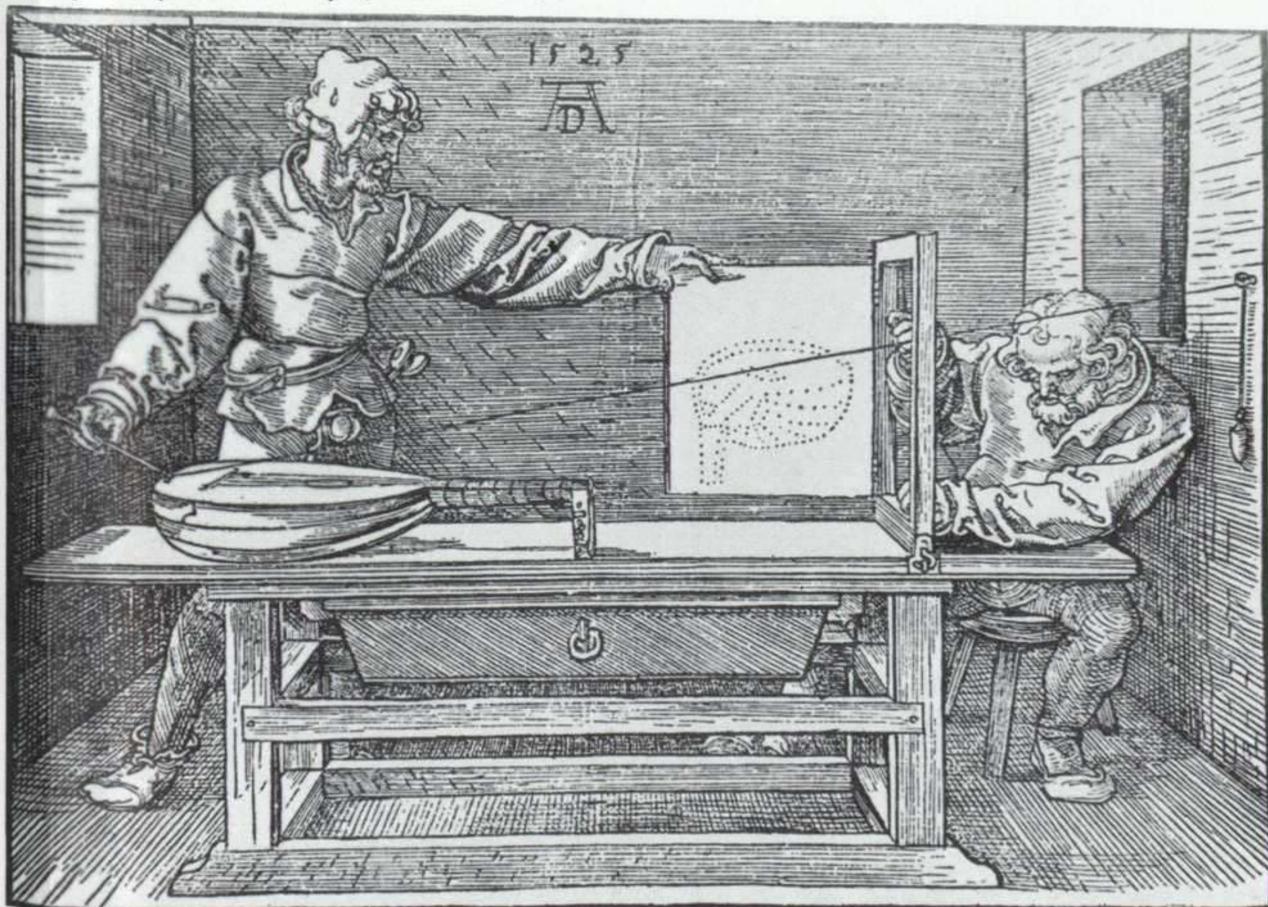
**Motetes inéditos de Fernando de los Infantes**, por J. Torres («Tesoro Sacro Musical»).

**Lux Bella**, comentario sobre «Lux Bella» y «Súmula de canto de órgano» de Domingo Marcos Durán, traducción de los textos latinos y transcripción musical por J. J. Rey («Joyas bibliográficas»).

**Portus Musice** de Diego Puerto, traducción, introducción y comentario por J. J. Rey («Joyas bibliográficas»).

Otras actividades del Equipo de Investigación recogen bibliografía general de la música española, una amplia iconografía musical, fruto de viajes detenidos por nuestras rutas del románico; estudios de archivos y bibliotecas, así como trabajos de índole más general, y varios escritos inéditos, en lo que también han intervenido L. Alvarez y J. D. Martín.

Sin embargo, en este capítulo adquiere especial relevancia (habida cuenta de la precariedad de medios con que hasta ahora han desarrollado su labor) la dedicación del grupo S. E. M. A. a la adquisición, reconstrucción y encargo de instrumentos antiguos. Cuentan en su instrumental con las siguientes piezas: clavicordio español de finales del XVII, viola «da gamba» soprano del XVII, violín italiano del XVIII, clavicordio de principios del XIX, guitarra de seis órdenes (restaurada en 1877), viola «da gamba» bajo, laúd de ocho órdenes, cistro, flauta travesera barroca y fagot barroco. En el pequeño taller del S. E. M. A. Antonio Martínez ha realizado la reconstrucción de



# KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.



Distribuidores en:

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

un clavicémbalo italiano según modelo anónimo de hacia 1600, así como un campanil, siguiendo modelos del archivo iconográfico propio.

## LA CAPILLA MUSICAL

Resumamos ahora las actividades de la Capilla Musical del S.E.M.A. en los últimos cinco años. Conciertos en la catedral de Sevilla, colegiata de Osuna, Salamanca, Guijuelo, Béjar, Ciudad Rodrigo, Macotera, Peñaranda de Bracamonte, iglesia parroquial de Cervera de Pisuerga, Pamplona, Tudela... En Madrid han actuado en numerosos templos y centros culturales: iglesia parroquial de San Cristóbal de los Angeles, Colegio Mayor Santa María del Espíritu Santo, Escuela Superior de Ingenieros de Telecomunicación... Son de resaltar algunas sesiones de carácter didáctico para estudiantes de BUP, llevadas a cabo en centros de Madrid y Murcia.

De su participación en diversas organizaciones musicales del país destacamos lo siguiente: Elche (Jornadas Musicales en conmemoración del Dogma de la Asunción), Ciudad Real (VII Centenario de Don Fernando de La Cerda), Zamora (IV Jornadas de Viejas Músicas), Toledo (Primer Congreso Internacional de Estudios Mozárabes), Cuenca (XV Semana de Música Religiosa) y El Escorial (Primera Semana de Música en San Lorenzo del Escorial).

Asimismo el S.E.M.A. ha sido requerido para aportar ilustraciones musicales a representaciones teatrales, grabaciones de radio, etc.

## LOS COMPONENTES

Nueve músicos integran en la actualidad el S.E.M.A.:

**Luis Alvarez** (1950) ha cursado estudios de Piano y Flauta travesera en el Conservatorio de Madrid, así como de Canto (barítono) en la Escuela Superior de Canto. Ha seguido cursos especiales con los maestros Jacobs y Canji. Es miembro del Coro Nacional. Ha actuado también con el Grupo Koan y con la Camerata de Madrid. Ha asistido a cursos musicales en Saintes (Francia). Es Licenciado en Filosofía y Letras (especialidad de Literatura). En la Capilla del grupo actúa como barítono y flauta travesera.

**Angel Botia** (1948) ha estudiado en el Conservatorio madrileño Piano, Composición, Dirección de orquesta y Musicología, siendo en la actualidad profesor de Solfeo en dicho Centro. Ha trabajado en la antigua Comisaría de Música, organismo ahora subsumido por la Dirección General de Música del Ministerio de Cultura, siendo nombrado secretario de los Cursos Manuel de Falla, de Granada, y profesor de Dirección coral en los próximos cursos de Santiago. Ha dirigido varias agrupaciones corales y compañías de danza y zarzuela. En la Capilla desempeña labores de dirección y toca clave, espineta y percusión.

**Francisco Javier García** (1955) ha estudiado Guitarra y Violín en el Conservatorio madrileño. Es compositor, habiendo recibido lecciones en esta especialidad de los maestros españoles de la música contemporánea. El Grupo Glosa y el Conjunto Catalá han presentado obras suyas. En la Capilla del S.E.M.A. tiene a su cargo cistro y orlos.

**Tomás Garrido** (1955) ha estudiado Violonchelo y Contrabajo en el Conservatorio de Madrid, así como Viola «da gamba» con Wenzinger, en Basilea. Ha estudiado Composición contemporánea con De Pablo, Halffter, Bernaola y Marco, habiendo asistido a los cursos de Darmstadt. Formó parte del Grupo Glosa, y recientemente se ha agrupado en un cuarteto para la difusión de la música barroca. En el S.E.M.A. toca habitualmente la viola «da gamba».

**Pablo Heras** (1950) es licenciado en Filosofía y Letras (Psicología). Ha estudiado en la Escuela Superior de Canto y forma parte, como tenor, del Coro Nacional, del cual es jefe de cuerda. Ha sido requerido por diversas agrupaciones corales españolas como solista. Su papel en la Capilla del S.E.M.A. es el de tenor.

**Juan Dionisio Martín** (1948), licenciado en Ciencias (Matemáticas), ha estudiado en el Conservatorio de Madrid Guitarra, Flauta de pico y Fagot. Ha asistido a cursos de Música en Saintes (Francia).

**Antonio Martínez** (1946) estudia Violín en el Conservatorio madrileño. Fue becado por el Ministerio de Asuntos Exteriores para cursar estudios en Dinamarca con el profesor Telmanyi. Con José Vázquez se ha especializado en Viola «da gamba», y con Emilio Pujol en Vihuela y Laúd. Ha realizado también cursos de «Luthería» en Kent. En la Capilla toca flauta de pico y orlos.

**Juan José Rey** (1948) es licenciado en Filosofía y Letras (Psicología) y ha estudiado Alemán en el «Goethe Institut», de Munich. Ha cursado diversas especialidades en el Conservatorio de Madrid, con especial dedicación a la Musicología. Amplió estudios de Vihuela con Jorge Fresno y ha asistido a diversos cursos con los maestros Chailley, Charnasée, Fresno y Victoria de los Angeles. En la Capilla musical del S.E.M.A. tiene encomendados los papeles de laúd y vihuela.

**María José Sánchez** (1954) ha realizado estudios en la Escuela Superior de Canto de Madrid, siendo componente del Coro Nacional. Ha actuado con el Grupo Koan, la Camerata de Madrid y el Grupo de Percusión de Madrid. En la Capilla Musical del S.E.M.A. actúa como soprano.

No es componente de la Capilla Musical, pero sí miembro del grupo como investigador.

**Jacinto Torres** (1950), licenciado en Filosofía y Letras (Literatura), que ha estudiado Musicología con los maestros Chailley y Jacobs, ha colaborado con el Instituto Español de Musicología del C.S.I.C., es Secretario de la Sociedad Española de Musicología y profesor de Historia de la Música en la Universidad Autónoma de Madrid.

## CODA

Hasta la fecha, el S.E.M.A. había desarrollado su doble labor sin ayudas oficiales, pero muy recientemente la Dirección General de Música ha concedido al grupo una importante subvención para llevar a cabo un plan de localización y recogida de iconografía musical, que durante los próximos meses se traducirá en un recorrido de 30.000 kilómetros, aproximadamente, y en la realización prevista de varios millares de fotografías, que es de esperar darán lugar a una publicación bibliográfica que puede resultar de gran valor documental e incuestionable belleza.

## PRIMERA GRABACION MUNDIAL DE

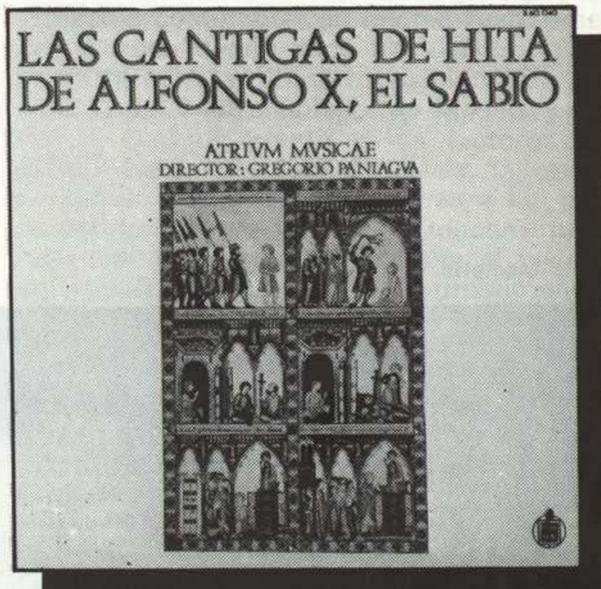
## LAS 2 CANTIGAS SOBRE HITA, DE ALFONSO X, EL SABIO

## EN VERSION COMPLETA

## “ATRIVM MVSICAE”

DIR:

GREGORIO PANIAGVA



S 60.040 (LP)

Además...

## UN AUTENTICO DOCUMENTO HISTORICO-MUSICAL

Los instrumentos musicales en el "Libro de Buen Amor," del Arcipreste de Hita.

El registro más completo que se conoce sobre instrumentos antiguos.

Recita MANUEL CRIADO DE VAL

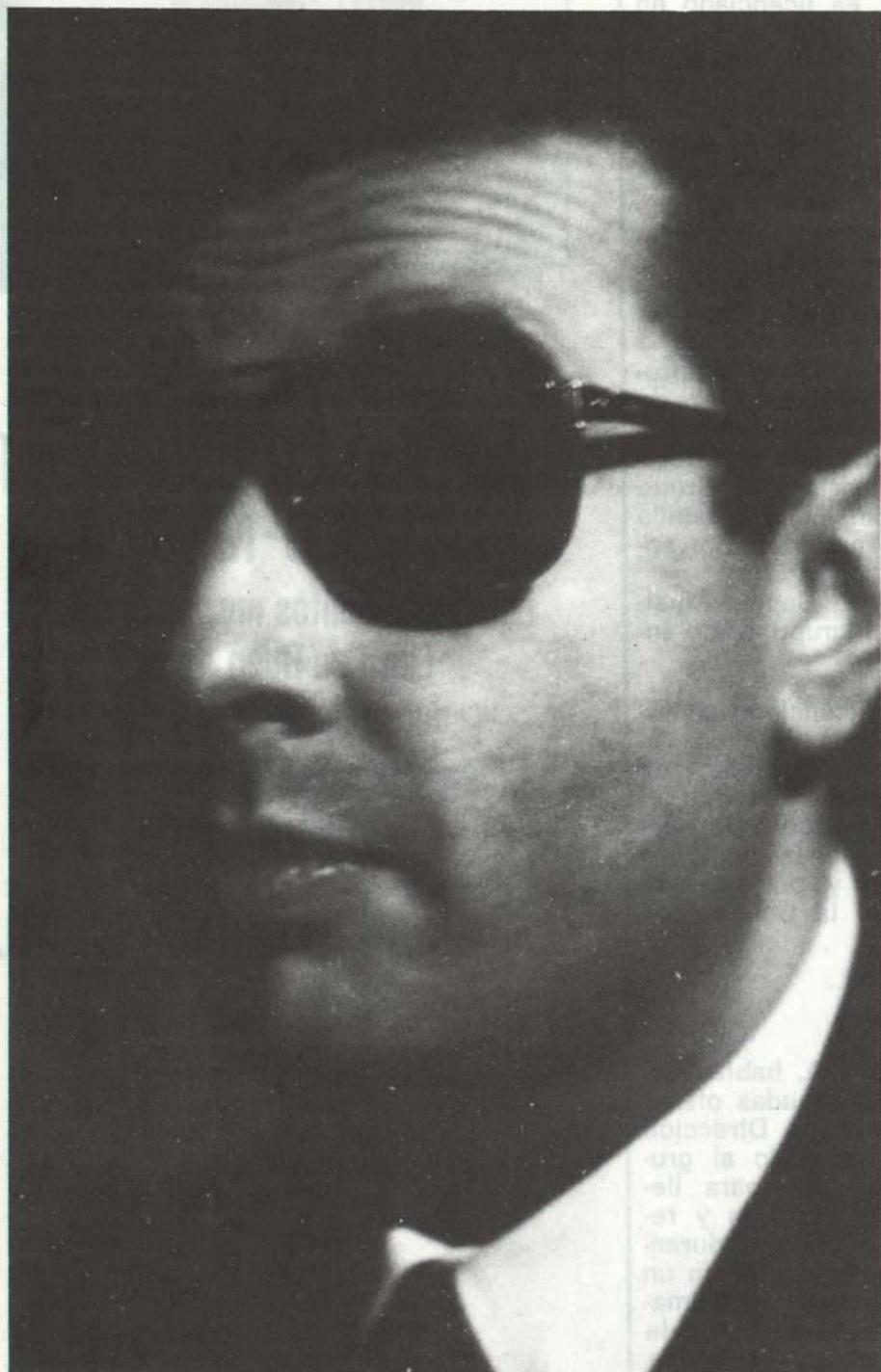
Ilustraciones musicales de GREGORIO PANIAGVA



# JAZZ

## SOBRE LA CRITICA, LOS CRITICOS Y LAS SECCIONES EXPECIALIZADAS

Tete Montoliú.



La única figura española de categoría mundial de la que, realmente, nos podemos vanagloriar (hablando, por supuesto, dentro del mundo del "jazz"), es el pianista Tete Montoliú; este catalán, ciego de nacimiento, capaz de crear mundos musicales de apasionantes fantasías, ha comentado en varias ocasiones que "... no hay música mala, sino malos músicos...". Incluso recientemente, y ante la pregunta de cómo le gustaría que evolucionara el "jazz", contestaba: "... Dejemos tranquila a la Música y exijamos que sean los músicos los que evolucionen...".

Esta parrafada puede ser un buen principio para una sección de "jazz" (esa música creada por el pueblo negro americano, a principios de siglo, en algunas zonas del sur de la Unión) que nace en pleno verano y que se ve rodeada por mentes calenturientas, como las que se lanzan a organizar (sólo en el mes de julio y en nuestro aontinente) más de 28 festivales, desde el de Montreux hasta el de Pisa-Florenca, desde el de Londres hasta el de La Haya; desde el yugoslavo de Zadar hasta el nuestro de San Sebastián (que por mor de los fracasos de los de Barcelona y Sitges se ha convertido en el de mayor solera de España), que del 20 al 25 de este mes va a traer más de cien músicos y va a festejar su décimo tercera edición, con una subida en los premios de los grupos ganadores en las categorías de "Jazz Tradicional", "Jazz Moderno" y "Jazz-Rock" (ésta última por aquello de estar en la cresta de la ola de la actualidad), en su habitual concurso de "Jazz Amateur", en el que se han seleccionado 14 grupos de los 72 que pidieron ser admitidos. En la segunda entrega de esta sección hablaremos del resultado del Concurso, del mayor o menor acierto del Jurado en su menester y de la actuación de los músicos profesionales, que este año son Sonny Rollins, Lee Konitz, Bill Evans, la Pasadena Roof Orchestra, McCoy Tyner y nuestro Juan Carlos Calderón.

La música de "jazz" se crea en el instante, se quema en busca de su continuidad y arde buscando una efímera consistencia. Es ése su mérito y es éste su drama, cosas ambas que los "jazzólogos" se niegan y se negarán a aceptar. Su mérito, porque su interés ha de saber perder, ha de estar convencido de que lo que hace, por muy bueno o bello que sea, no tiene valor de eternidad. Cada nota, cada frase, cada idea vive lo suficiente para servir de matriz a la siguiente... Y es éste su drama, porque ha necesitado el frío y aséptico soporte del disco, cinta, "cassette" o cartucho para mantenerse, difundirse y encantar, en el exacto y esotérico sentido de esta palabra.

De ahí que la crítica, los críticos y las secciones especializadas sirvan para crear mitos, cerrar caminos, construir vanidades, fomentar enemigos, y en ocasiones intereses, y sólo de vez en cuando para decirse a ese heroico aficionado de provincias que se acaban de editar tales discos, dónde y cuándo se van a celebrar esos 28 festivales, y que el concierto de tan afamado intérprete (tan alabado por los demás críticos) ha sido decepcionante. También sirven ocasionalmente para descubrir un talento en ciernes, llenar un club que intenta ofrecer buena música y decir verdades como puños...

El día que los críticos y sus lectores se tomen las cosas mucho más en serio, esto es, con mucho más sentido del humor, con una clara idea de la relatividad de los juicios humanos y de la inevitabilidad del error, la crítica y las secciones especializadas habrán salido ganando.

Como me gustaría que les pasara a ustedes en este pequeño rincón que a partir de ahora vamos a compartir.—PACO MONTES.

## Aspectos idiomáticos en recientes versiones operísticas

Cuando se analizan los antecedentes de las versiones de óperas de compositores eslavos en Buenos Aires, lo cual es también una constante para muchos otros centros operísticos, puede advertirse que contadas veces se han presentado totalmente en su idioma. Personalmente, he tenido oportunidad de asistir a muchos espectáculos, en el Colón de Buenos Aires y en otros teatros del mundo, donde esta práctica para ofrecer óperas rusas causaba siempre una complicación, ya que los coros se encontraban, generalmente, entrenados para óperas italianas, francesas y hasta alemanas.

Pero de un tiempo a esta parte se fue revertiendo la situación. Y en lo que hace al teatro de la capital argentina se fueron presentando con su identificación idiomática trabajos que otrora llegaban en italiano, el idioma mayormente manejado por el cuerpo coral. Se conseguía superar así un problema importante, ya que toda traducción implica cierta modificación en la mecánica silábica y prosódica del canto, y, por ende, una alteración de aquello que le es tan propio a la ópera, su contexto específico.

Así es que en el presente envío desde esta Corresponsalía en Sudamérica habré de referirme a recientes «mise en scène» de óperas de autores eslavos ofrecidas en el Teatro Colón, comenzando por una muy esperada reposición (casi un estreno para las generaciones actuales en la Argentina) de **Eugenio Onegin**, de Chaikovsky. Hacia sesenta y seis años que la ópera estaba ausente del Colón. En lo personal debo decir que nunca había tenido ocasión de apreciarla en escena, aun cuando estuve en un tris de hacerlo en unas recordadas funciones dadas en París hace algunos años y que no coincidieron en mi calendario de gira. **Eugenio Onegin** es una ópera llena de bellos momentos. La vena chaikovskiana asoma en forma radiante en la gran escena de «Tatiana», del acto inicial; en la inspirada aria de «Lensky», «Dónde están los hermosos días de la juventud», o en la brillante polonesa, entre otros pasajes; pero toda esa serie de números cerrados conforman un todo absoluto, donde se deja traslucir cierta endeblez de contexto, porque la ópera no aparece vertebrada teatralmente. Con todo, esto no lo ignoraba el compositor, que escribió alguna vez a su hermano Modesto estas palabras: «¡Qué riqueza poética posee **Onegin!** Tiene errores, bien lo sé. No ofrece muchas posibilidades para efectos de tratamiento escénico, pero el esplendor de la poesía, la humanidad y simplicidad del tema expresado en los inspirados versos de Pushkin compensan todas sus debilidades.» Y esta confesión, amigo lector, puede dar idea de las limitaciones que el mismo Chaikovsky encontraba.

Versión cuidada, atildada, la que brindó el Colón bonaerense, cantada en ruso como al comienzo señalaba; una versión de la que fue responsable principal, en el podio, el maestro estoniano Neeme Yarvi, y que tuvo en el palco escénico, en los «rôles» principales, al barítono brasileño Nelson Portella, la soprano checoslovaca Gabriela Benackova y el tenor soviético Virgilio Noreika, acompañados por numerosos elementos locales en ponderable cometido.

Otro motivo para hablar de aspectos idiomáticos lo proporcionó la reposición



The Rake's Progress (La carrera del libertino), de Stravinsky, ofrecida en su idioma original en la capital argentina.

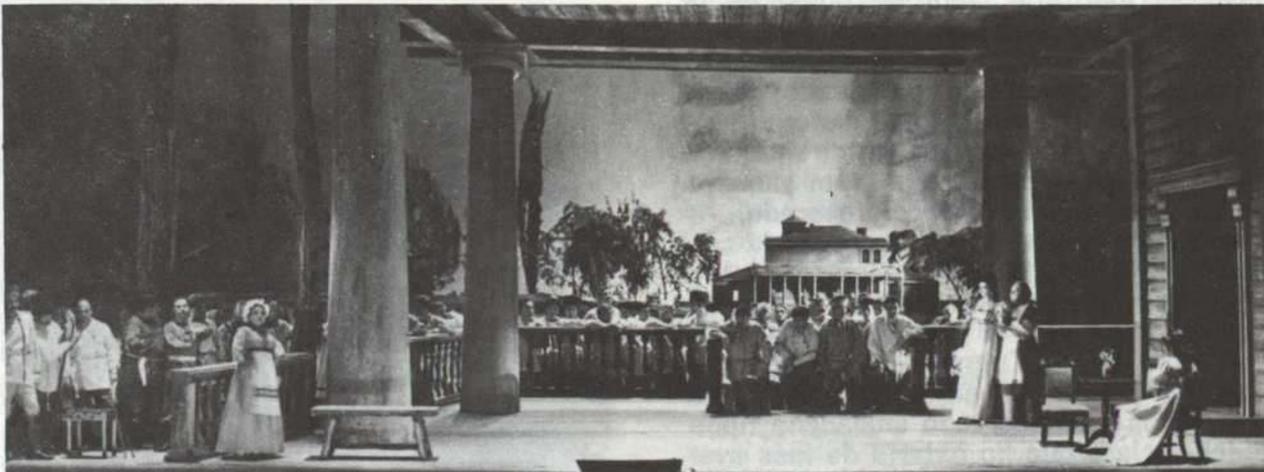
de la ópera, de Stravinsky, **The Rake's Progress**, que el propio Teatro Colón había incluido en su repertorio hace casi veinte años en traducción italiana y que ahora respetó en su lengua de origen, según la fábula trazada por Auder y Kallmann. Obra ésta que, en contraposición a otros intentos de teatro musical por parte del insigne músico ruso —caso de **Mavra**, de **Le Rosignol** o bien de **Oedipus Rex**—, el que me ocupa está facturado sobre elementos esenciales del «settecento», como el recitativo acompañado por clavicémbalo, y ciertos diseños vocales, que traen el recuerdo de diversos creadores, de manera reconocible. Todo eso, inserto en un tejido orquestal que acusa, en la considerable extensión de la partitura, una perceptible monocromía de tratamiento, una unilateralidad conducente, en última instancia, a reclamar la fatiga del espectador. Resulta evidente que este Stravinsky que ha recreado el Colón con una esmerada puesta en escena y dirección musical de Antonio Tauriello, no se coloca a la altura de otras creaciones, y va decreciendo en el interés de los teatros. Una obra que, a cuarto de siglo largo del estreno veneciano, en ocasión de la edición decimocuarta del Festival Internacional de Música Contemporánea, se ve hoy, irrecusablemente, limitada en respuesta, aunque el genial músico evidenciara en ella su cabal profesionalismo.

Un caso bien patente de obra olvidada se presentó con un estreno ofrecido por el Colón de Buenos Aires para estas latitudes, con extensión a toda Sudamérica, puesto que fue primera versión. Se trata de la ópera **Las dos viudas**, del compositor checo Bedrich Smetana, que, para facilitar el seguimiento del texto, se prefirió brindar traducida a nuestro idioma. No aparece aquí condensado lo mejor de Sme-

tana, el tantas veces llamado «padre de la música checoslovaca», concepto que se ha tornado bastante convencional pero que no falta a la verdad. Es decir, no raya este trabajo a la estatura de su proverbial **No- via vendida**, pero encierra algunas páginas ricas en expresión localista, esas que tanto estiman los moravos y los bohemios. También el elenco argentino interviniente presentó con entusiasmo la versión, sin alcanzar un nivel suficientemente compatible con la posibilidad de disimular de la obra algunas de sus debilidades. Y por eso no despertó mayor entusiasmo esta «première» sudamericana, valiendo más, entonces, como curiosidad musicológica.

Por último, como cierre de este comentario, **Boris Godunov**. La ópera por antonomasia del teatro musical ruso. La más solicitada, sin duda, en los teatros de ópera internacionales. Y nuevamente, aquí, en saludable costumbre, en idioma ruso, práctica surgida desde hace unos años, cuando se ofreció la última reposición con elementos del Teatro Bolshoi de Moscú, y sobre la cual di cuenta a los lectores de RITMO (ver núm. 462). Esta vez, la «mise en scène» no varió, ajustándose a las particularidades que señalé entonces; pero tuvo como aditamento la vuelta al cuadro del «Boudoir» de «Marina», extirpado aquella vez para ser reemplazado por la escena frente a la Catedral de San Basilio. Como esta escena permaneció ahora, la versión de la ópera mussorgskiana representada este año en Buenos Aires fue la más extensa para sus anales musicales. El protagonista fue el bajo ruso Alexander Vedernikov, formado en las filas del citado coliseo moscovita, quien no llegó, en la pintura del atormentado zar, a redondear méritos y niveles de muy notables bajos que han desfilado otras veces por el escenario argentino. Una voz algo despareja, una entonación no muy atildada y una mímica subrayada con escasa naturalidad hicieron de este protagonista un traductor discreto de la magna obra del teatro lírico ruso. Competentes todos quienes formaron el copioso elenco de cantantes locales, el Coro (de trascendente contenido en esta obra) y la Orquesta, cuya responsabilidad debía estar confiada al maestro francés Alain Lombard, pero que a último momento, por una operación quirúrgica de urgencia canceló su contrato, dejando el podio al director argentino Mario Perusso.

Problemas idiomáticos, reposiciones y estrenos fueron temas de la presente entrega para mis acostumbrados lectores del panorama bonaerense, que proseguiré con su actualización en futura nota.—**NESTOR ECHEVARRIA**.



Escena de Eugenio Onegin, de Chaikovsky, repuesta tras sesenta y seis años en el Colón, de Buenos Aires.

# GALICIA

**«ASI SE COMPON O MUNDO, AUNQUE A XENTE NONO CREA. UNS MORRENDO DE FAME E OUTROS BUFANDO COA CHEA»**

Dice Dürretman que son tristes los tiempos en los cuales es preciso demostrar lo evidente. En España, durante muchos años, ni siquiera la posibilidad de demostrarlo había. Va a hacer un año hubo las primeras elecciones casi libres y, en general, no hubo grandes sorpresas. Aquí, en Galicia, pocas cosas cambiaron, y más de uno pensamos en que más nos hubiera valido incrementar la suma de ese cincuenta por ciento de abstenciones. De hecho, la situación política aquí es de profundo desencanto, y si bien está claro que la pre-autonomía equivale a darle cuerpo legal al caciquismo, no se puede acusar de farsa a sus hechos, ya que casi todos los gallegos tenemos muy claro lo que se juega en esto. La distribución de millares de xerocopias del «dossier» que *Interviú* dedicó a la familia Rosón —«dossier» que logró, por decisión judicial, distribución legal— contribuyó a la creación de este clima de desconfianza total. En realidad, poco se nota que algo ha pasado en Sephard —aparte de la muerte del mozo de cuadra que derribando al príncipe de su montura usurpó su puesto—, y como la vida musical es siempre reflejo de la sociedad en la que se desarrolla, todo lo anteriormente dicho es aplicable a nuestro tema concreto.

La Dirección General de la Música decidió suprimir las Semanas de Música Española y del Corpus Lucense —no sin despertar protestas airadas de las fuerzas vivas, que se molestaron al ver desaparecer sus fastos—, si bien el dinero malgastado en ellas no parece que vaya a revertir en beneficios para Galicia; más bien se aplicará la conocida norma del «esto o nada».

Las Sociedades Filarmónicas prosiguen en su dormitar secular, y si despiertan es para contratar al filón televisivo del violinista extranjero de turno, en este caso chino. Mejor no plantear siquiera que un concierto es un acto vivo cuya misión es crear algo y dejar algo. Al parecer, lo correcto es realizar piruetas circenses del tipo «más difícil todavía», y contratar o bien al ancianísimo pianista que a pesar de su edad jaún toca!, o bien al último producto desodorizado y envasado en plástico, precedido por hojas publicitarias abrumadoras. El caso es dejar satisfecho el bandullo del papanatas tragaldabas que pretende continuar su meritoria labor de pulpo de la cultura que, cual nuevo Midas, convierta en «kistch» todo lo que toque.

Los Conservatorios, dependiendo, como siempre, de la peseta que nunca llega. RITMO intentó la realización de una encuesta —con preguntas del tipo: número de alumnos, asignaturas, profesorado...— como paso previo a una mesa redonda con los directores de los seis Centros sobre la problemática específica. Sólo se molestaron en responder A Coruña, Lugo y Santiago. Pontevedra, Orense y Vigo debieron encontrar problemas en proporcionar una información a la que todo ciudadano tiene derecho; claro que no estaría de más averiguar cuál es la titulación de alguno de los profesores y, en último término, las razo-

nes últimas por las que existe desinterés por la elevación de la categoría del Centro. Resumiendo: que dependiendo de lo que se cuece en el puchero, interesa o no que el visitante compruebe el aroma del manjar. La situación de los Conservatorios gallegos es, en general, penosa, fundamentalmente por la masificación —no olvidemos que Galicia es la nación española donde mayor número de prestaciones musicales se efectúan por año—, agravada por el hecho de que el profesorado, en gran parte, sigue siendo el mismo. Por mi parte, no hay renuncia a la celebración de la mesa redonda, y si algún director de estos seis Centros no asiste, será confirmación de que existe desinterés por los problemas.

Las Orquestas prosiguen su lento despeque. La de Vigo comienza a viajar, y cuando salgan estas líneas habrá hecho su presentación en Santiago con la *Oda a Santa Cecilia*, de Purcell, en colaboración con *Ars Musicae*. La de A Coruña, con el problema económico que ya es tradición; en estos momentos, como la Dirección General de la Música sólo subvenciona a las orquestas dependientes de instituciones oficiales, corre el riesgo de quedarse sin limosna. La carestía de su existencia no le impide seguir su camino hacia la conversión en la Orquesta Sinfónica de Galicia.

Los profesionales de la música de «entretenimiento» han decidido organizar su sindicato, y es de reconocer que ha servido de bastante ayuda al avance cultural gallego. No sólo por su especial capacitación para presentar alternativas a las Asociaciones de Vecinos, sino para hacer volver la vista a los grupos hacia los problemas de la música de su país. No deja de ser contradictorio que, al mismo tiempo, los cantantes «progres» planteasen, en asamblea organizada por «O eixo», el Día das Letras Galegas, una postura «elitista», antipopular y anticultural. Salvo las excepciones de rigor, la Asamblea fue una sucesión de autohalagos, y quedó muy claro que la mayor parte de estos músicos —en su mayor parte no profesionales— están interesados en una gloria personal o en un proselitismo político, pero absolutamente desarraigados de su pueblo y de su realidad. De todas formas, de esta Asamblea salió un proyecto que no es apoyado por estos artistas, cual es el de la celebración de un Congreso da Música Galega.

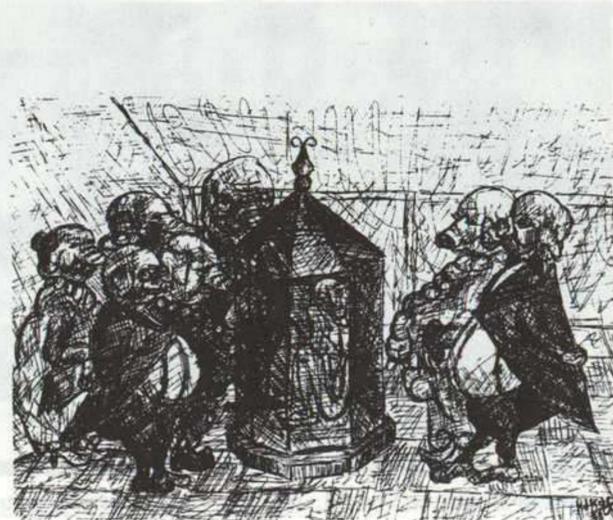
Hubo invasión de discos, en su inmensa mayoría de los músicos antedichos. De

esto se habla un tanto en el artículo de Carlos Villanueva, que se publica en esta misma sección. Sólo dejar constancia de lo que hemos sufrido aquellos que nos hemos visto en el deber de oírlos todos; sin embargo, ha habido aportaciones importantes en todos los campos, especialmente en el de la música «culta». En relación con esto es justo apuntar el interés que Tomás Marco ha tomado por nuestra música de cámara romántica y postromántica, y es de esperar que, próximamente, en los archivos de Radio Nacional de España estén grabaciones de los compositores gallegos, ya que bastantes intérpretes se han interesado por el estudio de sus partituras. Sería penoso que estas grabaciones de música histórica se diluyesen, como sucede con las de los maestros catalanes, mallorquines o vascos. ¿No es hora de que Radio Nacional de España inaugure un programa dedicado a la música en las nacionalidades y se clarifique el sentido de la música que se hizo y se hace en España desde el último tercio del XIX?

De lo que hubo mucho en este año ha sido de recitales de «rock». En su organización, resulta curioso destacarlo, en Galicia interviene continuamente gente íntimamente relacionada con Alianza Popular. Si algo ha de destacarse en estos recitales, que acostumbran a durar hasta doce horas, es la falta de calidad musical de los intérpretes —les juro que soy aficionado al «rock», e incluso admirador de alguno de los músicos de esta especialidad—, la debilidad mental del público adicto y lo desagradable del ambiente que allí se respira. Lois ha analizado repetidamente cómo el «rock», en Galicia, es parte de un proceso que él llama «colonización cultural»; quizás un día se anime a describirlo en estas páginas.

Por lo que falta, poco puedo decir. De los nacimientos hemos dado noticias ya en la sección: Asociación Guitarrística Galega, *Ars Musicae* y Grupo de Música Antigua de la Universidad. Por error, dio noticia RITMO de algo que murió antes de nacer, el Conxunto Galego de Música Contemporánea; prefiero velar este tema, no por querer ocultar algo, sino porque era una de mis grandes ilusiones. El Cancionero sigue siendo el proyecto utópico y ucrónico al cual no estamos dispuestos a renunciar; el Museo do Pobo Galego puede ser quien realice este sueño. De momento, una buena noticia; está a reeditarse el *Cancionero* de Castro Sampedro. Y en el campo de la creación, entre otras partituras, quisiera destacar: *A Manuel de Falla: «In memoriam»*, de Roxelio Groba, y *Diálogos monologados*, de Enrique X. Macías (éste estrenó otras dos obras en Madrid, pero creo que son menos importantes).

Podría seguir hablando de la situación, pero no tengo ganas de comparecer ante el juez por presunto delito de libelo. No es tan fácil arrancar las máscaras y los disfraces. Incluso creo que aquí nos encontramos todos cansados y casi desanimados. Quizás si aguantamos sea por tozudez y no por fe o por esperanza. Y si no ven razones para el escepticismo, vénganse por Galicia unos días y dedíquense a observar los «eventos que acaecen consuetudinariamente», como diría el político de turno.—**XOAN M. CARREIRA.**



# PREMIOS DA CRITICA GALICIA 1978

Con gran solemnidad se celebró el pasado 16 de mayo, en el hotel Samil, de Vigo, la entrega de los Premios da Crítica Galicia 1978, una ambiciosa iniciativa del Círculo Orensano-Vigués, encuadrada dentro de los actos conmemorativos del «Día das Letras Galegas». Los premios de crítica comprendían las modalidades de creación, ensayo, investigación, disco e iniciativas culturales.

Tan sólo leyendo esta breve nota introductoria es fácil comprender que un proyecto de esta naturaleza, en el que hay que atar demasiados cabos (Jurados, elección de material, organización del acto social, notas de prensa, etc.), es perfectamente criticable cuando nos acercamos a aspectos más concretos de la organización de uno u otro premio. Por esto mismo, y comprendiendo la gran complejidad que toda esta operación lleva consigo, quiero dejar claro de antemano cualquier malentendido que pueda surgir del tono crítico de alguna de las propuestas que desde aquí apunto: es digno de aplauso el esfuerzo del Círculo Orensano-Vigués; un proyecto que merece un impulso hacia el futuro; es necesario, sin embargo, diagnosticar unos cuantos males, a fin de que lo que ha nacido débil —y me voy a ceñir al apartado del disco— no caiga antes de haber dado los primeros pasos.

## REALIZACION DEL PROYECTO

Sin entrar en detalles, excesivamente prolijos, de cartas escritas y contestadas entre los miembros del Jurado y el secretario del mismo, hay varios apartados que quedaron perfectamente delimitados desde el primer momento: miembros del Jurado (1), discos que entrarían en concurso (2) y baremo a aplicar respecto a los discos que pasarían a la discusión final (3). En una segunda nota dirigida por el secretario a los miembros del Jurado, aquél hacía referencia a la sugerencia por parte de todos los componentes del Jurado («al menos los que habéis escrito o he tenido oportunidad de hablar») de no dar un único premio, sino dos o más, según decidiesen los miembros del Jurado. «Yo, que tengo voz, pero no voto —escribe en su circular el secretario—, sugiero: un premio al disco clásico; un premio a un cantante o grupo; un premio a una grabación de música popular...» (siguen sugerencias).

Realizadas las votaciones sobre los discos que pasarían a la fase de discusión final, tan sólo tres de ellos consiguieron los votos que, en principio, eran precisos para optar al premio (4).

Reunidos los seis miembros del Jurado en una discoteca de Vigo, nos fueron presentados por el secretario del Jurado los

(1) Julio Andrade Malde (crítico), Juan M. Carreira (crítico), Nonito Pereira (crítico, productor de Zafiro-Abrente), José Quintas (músico), Gerardo Rodríguez (crítico, productor de Movieplay-Xeira), Carlos Villanueva (PNN de la U. de Santiago, crítico) y Enrique X. Macías, secretario del Jurado (compositor).

(2) Veintiocho en total. Estas grabaciones fueron realizadas entre marzo de 1977 y abril de 1978 y corresponden a los siguientes sellos: Ariola (1), Columbia (10), EMI (1), Movieplay (6) y Zafiro (9).

(3) El derecho a pasar a la fase final quedó establecido mediante un mínimo de cuatro propuestas. Cada miembro del jurado tenía opción a seis votos.

(4) Fue preciso derogar la disposición expuesta en la nota anterior, ya que de otro modo, sin llegar a una discusión final, podrían haberse establecido los ganadores —cosa nada lógica al tratarse de un sondeo de clasificación— en cada uno de los apartados: Clásico: Cantata Nova Galicia (con cuatro propuestas). Popular: Milladoiro (cinco propuestas). Folklórico: Cómo canta a miña gaitiña (cuatro propuestas).

puntos preliminares que servirían de base para la elección del premio de la crítica, puntos que, frente a todo lo establecido anteriormente, y sin previo consentimiento de cada uno de nosotros, variaban sensiblemente los criterios establecidos anteriormente: el Jurado sólo podrá conceder un premio; aparte, las menciones que considere conveniente; el Jurado tendrá que ir realizando diversas descalificaciones hasta quedarse con el disco ganador; el secretario, en caso de empate, puede deshacerlo con su voto; el premio no podrá quedar desierto, etc. La decisión del Jurado, que accedió a todos los puntos, excepto al primero, quedó reflejada en el acta leída tras la cena de los premios: acordó conceder el primer premio a tres discos que representasen tres distintas modalidades (clásica, popular y folklórica), «dadas las especiales características del fenómeno musical».

Antes de pasar a comentar la «acogida desconcertante» —como escribió el crítico de El Pueblo Gallego, de Vigo— por parte del público ante este reparto de méritos, es preciso anotar un punto a tener en cuenta en sucesivas ediciones: aunque todos nos conocemos y garantizamos la seriedad y conocimientos técnicos de cuantos formábamos el Jurado, considero inconveniente, de cara a la opinión pública, incluir en dicho Jurado a personas de algún modo relacionadas con Casas discográficas cuyos discos entraban en concurso. Esta circunstancia desusada se vio paliada con la exclusión de su voto en aquellos apartados en los que figuraban discos de los sellos por ellos representados. En fin, la novatada, como antes indicaba.

## ESA ACOGIDA DESCONCERTANTE

Como era de esperar, cuando se leyeron los resultados de las votaciones se puso de manifiesto, en un sector del público asistente, una cierta contrariedad, al comprobar la división del premio del disco. Las razones son obvias: el público presente carecía de los antecedentes necesarios para considerar lógico el criterio seguido por el Jurado. En segundo lugar, englobado el premio del disco en el contexto general del PREMIO DE LA CRITICA, no es justificable ese triple apartado, a no ser que tengamos en cuenta aspectos técnicos (distinción de géneros, premios a la técnica, al diseño...) que permiten homologar un concurso de esta naturaleza con otros que se llevan a efecto en España y en el extranjero (RITMO, Montreux, etc.), y no, tan sólo, dentro del encuadre musical de un acto social en el que, sin criterio selectivo posible, se concede un premio al disco que todos están esperando, el que más suena esos días, el que está mejor promocionado..., o el que es menos malo. Sobran argumentos para justificar ese triple premio que permite prever del próximo premio del disco gallego algo maduro, con entidad propia, con unos estatutos preestablecidos, sin irregularidades notables, con la suficiente riqueza y complejidad que exige la naturaleza del mismo. La prensa gallega reflejó estas circunstancias. Algunos comentaristas apoyaron la división del premio (El Ideal Gallego, de La Coruña), otros no la supieron explicar, mostrándose contradictorios en sus razonamientos (La Voz de Galicia, de La Coruña), y otros la rechazaron (El Pueblo Gallego y La Voz de Galicia, de Vigo). Cada uno, como es lógico, defiende sus opiniones o sus intereses.

## LOS PREMIOS DEL DISCO

Discutido el sistema de votación (aunque, propiamente, no existió sistema alguno, al desaparecer el requisito de las cuatro propuestas previas), y tras los previstos tira y afloja (sin haber sido determinada la triple división del premio como algo consumado), se procedió a la elección en cada uno de los apartados (clásico, popular y folklórico), dejando para el final si se daría o no un único premio. A final prosperó la opinión de ese primer premio compartido.

En el apartado del disco clásico resultó elegido Cantigas Galegas dos séculos XIX e XX (5), «por su aportación al conocimiento y difusión de las versiones originales de las cantigas gallegas que alcanzaron un mayor grado de popularidad en nuestro país»; fue finalista la cantata Nova Galicia, de Rogelio Groba y Groba.

En el apartado de música folklórica resultó elegido A Roda, interpretado por el colectivo del mismo nombre, llegando a la votación final la grabación Homenaxe popular aos Gaiteiros Galegos, por «Froito Novo», de Melide, y Cómo canta a miña gaitiña.

Finalmente, en el apartado correspondiente a música popular fue reconocido como merecedor de la máxima distinción el disco Milladoiro, interpretado por A. Seoane, R. Romanía y X. Ferreirós; este disco mereció, aparte de sus valores musicales de contenido y tratamiento instrumental, una mención por méritos en grabación y diseño (6). Llegaron a las conversaciones, dentro de este apartado, Fonte do Araño, de Emilio Cao; Ti Galiza, de Miro Casabella, y O Tequeletequele, del colectivo «Fuxan os Ventos».

Al margen de estos premios, el Jurado hizo constar en el acta el homenaje que se le tributa al etnomusicólogo Faustino Santalices, y asimismo manifestó el deseo de que, en ediciones sucesivas, se tuviera presente un tipo de reconocimiento oficial hacia un personaje destacado en el panorama de la música gallega.

## OPINIONES AL MARGEN

Como era de esperar, a la no entendida división del premio se vino a sumar los resultados de la concesión de los mismos. No faltará quien dude de la rectitud, seriedad o competencia del Jurado. En cuestiones de gusto no hay nada escrito, y menos cuando a aspectos de valoración externos se unen otros de tipo técnico y de contenido que no siempre son del conocimiento del aficionado. Mirando incluso a la composición del Jurado, era fácil suponer que se establecerían ciertas diferencias a la hora de escoger los mejores. En el apartado de música popular no existió discusión; desde el primer momento Milladoiro obtuvo el voto de todos los miembros.

No ocurrió lo mismo en los apartados de música clásica y folklórica. En el primero se establecieron dos opiniones contrapuestas: una primera se fijaba especialmente en los aspectos técnicos de grabación y en la interpretación, concediendo su voto a la cantata Nova Galicia, mientras que un segundo grupo, a pesar de las deficiencias con que se presentaba Cantigas Galegas..., se inclinaba por este úl-

(5) Disco criticado en RITMO, número de octubre de 1977.

(6) La portada e interiores de la carpeta se deben a nuestro colaborador Kukas, autor de la gaita encadenada y de la mayor parte de las fotografías publicadas en esta sección.

timo; prosperó esta segunda opinión y se llevó los votos en una segunda vuelta.

En el apartado dedicado a la música folklórica fue declarado primer premio **A Roda**. Si bien en materia de fórmula no existió ninguna irregularidad, he de manifestar, como opinión personal, que la concesión de este premio es en sí una irregularidad de tipo estético. Sin que aún sea capaz de explicarme el «por qué», prevaleció la idea de la gran espontaneidad, «enxebrioso» y valor de testimonio popular que tiene ese disco, llegándose, como contraposición, a hablar de excesivo refinamiento de discos de la categoría de **Cómo canta a miña gaitiña**, de Emilio Corral, o **Coral de Ruada**. No se han tenido en cuenta esos factores musicales que son condición «sine qua non» para una cierta consideración artística: afinación, precisión, equilibrio, etc. Tampoco se tuvieron en cuenta otras consideraciones: trayectoria artística, reconocimiento popular, esperanza de trabajo futuro, etc. **A Roda** es una grabación simpática y nada más. Muy espontánea (excesivamente espontánea) y asilvestrada, como bien dijo uno de los miembros del Jurado.

#### PUNTO FINAL

A la hora de recapitular he de fijarme en dos puntos: el primero, expuesto anteriormente y que quiero permanezca como idea medular de estas notas rápidas: los Premios de la Crítica Gallega es una magnífica idea de base, un trabajo del Círculo Orensano-Vigués digno de aplauso; es preciso consolidarlo con unos estatutos bien pensados, para dar a la elección de cada uno de los premios (creación, ensayo, disco...) una entidad propia, basada en la realidad de cada especialidad y en la coherencia que cada apartado exige. Hemos hablado de discos; los Jurados de otras especialidades, como pudimos constatar en sus actas, hicieron consideraciones semejantes a las que he apuntado.

Un segundo punto a considerar es el gran número de producciones discográficas gallegas realizadas entre marzo de 1977 y abril de 1978. Siguiendo el refrán, deberíamos concluir que del número se deriva la calidad; en este caso no es del todo cierto. Si repasamos las listas, hay demasiado «compañero maduro» que no ha decidido abandonar el tren de la música

gallega. De los nuevos y de las nuevas orientaciones quiero destacar el disco **Milladoiro** y **Fonte do Araño**; es posible, si saben librarse de ciertos calcos y siguen una línea de investigación coherente, que tengan una notable cabida en niveles mayores de audiencia. Por supuesto, si se les promociona convenientemente.

En el nivel de la música clásica hay que destacar los notables trabajos de Rogelio Groba y Groba al frente de la Orquesta de La Coruña y la Coral Polifónica «El Eco».

Cabe, antes de poner punto final a estas notas rápidas, hacerse una pregunta: ¿cuál es la opinión de los productores de música gallega? Yo me temo que, ante los bajos niveles de calidad constatables, esta euforia es un tanto inflacionista, y posiblemente tras esta primera oleada de interés se produzca una contracción del mercado del disco gallego. En fin, ojalá me equivoque y, definitivamente, se haga bueno el refrán: **del número surge la calidad**.

CARLOS VILLANUEVA

#### AGRUPACION MUSICAL UNIVERSITARIA

Con el concierto de fin de curso la Agrupación Musical Universitaria ha culminado, en un clima de éxito total, su quehacer musical. Son ya treinta y seis años de fecunda labor, no exenta de dificultades, salvadas gracias al entusiasmo de Emilio Zapatero, Francisco Argüello y Francisco Barranco, y que en el presente curso ha coincidido, además, con la celebración del concierto número quinientos, a cargo del dúo pianístico Frechilla-Zuloaga con la Orquesta Filarmónica de Madrid.

A lo largo del curso la Agrupación ha mantenido en sus veladas el altísimo nivel del que, afortunadamente, venimos disfrutando los aficionados. De entre tanto bueno como se nos ha ofrecido hay que destacar las actuaciones de los pianistas Rafael Orozco y Antonio Baciero, el dúo Frechilla-Zuloaga, y sobre todo la Orquesta Finarmónica de Brno y la Sinfónica de la Radio de Bratislava, agrupaciones sinfónicas que iniciaron y culminaron el curso, respectivamente, con la mayor brillantez.

Actuaron, además, las Orquestas de Cámara de Pardubice, Tolbuhin, Paul Kuentz y «Camerata» de Bucarest; los Cuartetos Pfeifer, de Stuttgart, y Holandés, de Amsterdam; los Quintetos «Armonía» y «Concertino», de Bucarest; el Noneto Checo; los pianistas Isidro Barrio y Leopoldo Querol; el violinista Chu Liang Lin y el concertista de bandoneón Alejandro Barletta.

#### SOCIEDAD DE CONCIERTOS

Muchos y graves han sido los problemas en la Sociedad Vallisoletana de Conciertos a lo largo del curso. Pero casi todos ellos pueden centrarse en la ausencia del podio del director titular, Octav Calleya, a partir del segundo trimestre. Las versiones lo han sido para todos los

## VALLADOLID

gustos, según hayan provenido de una u otra parte interesada, entremezclándose cuestiones económicas con otras de disciplina interna o de situaciones de tirantez. Sin entrar ni salir en las mismas, el auténtico «perdedor» lo ha sido al aficionado, sumido en perplejidades del principio a fin.

Pese a todo ello, la Sociedad ha efectuado un gran esfuerzo en aras de evitar la discontinuidad y los baches originados por la nueva situación, invitando a dirigir la Orquesta de Cámara a directores como Luis Remartínez, Felipe Amor, Benigno Prego y José Buenagu, contando además con la participación de solistas como el violinista Lukas David, la soprano Eulalia Gil y los pianistas locales Carmen Morín y Pedro Zuloaga. A destacar el magnífico concierto ofrecido por la propia Orquesta de Cámara con la colaboración de la Coral Vallisoletana y el Coro Universitario, que dirige Carlos Barrasa, y en el que interpretó con total lucimiento la **Novena Sinfonía** de Beethoven. También hay que referirse con elogio a los conciertos sacros programados con ocasión de la Semana Santa, y en los que, junto a la Orquesta, participaron la «Camerata» de Madrid, la Coral Vallisoletana, el Orfeón Logroñés y el organista Francis Chapelet.

La Orquesta Sinfónica de Bamberg fue la encargada de la apertura de curso en un clima de apoteosis entre el público. Los dúos Ramos-Ferrer y Frechilla-Zuloaga mantuvieron una excelente altura artística. Y además actuaron en la Sociedad los pianistas Klaus Zoll y Guillermo González, el dúo de violín y piano Lukas David-Isabel Guerras, el Trío Foerster, de Praga; el Cuarteto de Solistas de la Orquesta de RTVE, el «Empire Brass Quintett» y el Grupo «Koan», de Madrid.

#### AMIGOS DE LA OPERA

La Asociación Vallisoletana de Amigos de la Opera, que iniciara el pasado año

su andadura con el mayor de los éxitos artísticos, ha visto cómo el mismo éxito, o aún mayor, ha acompañado a su actividad en el presente curso.

Ya el recital a cargo de Josefina Arregui y Sergio de Salas, acompañados al piano por María del Carmen Sopeña, fue como un prelude del buen hacer de ambos con posterioridad, en el II Festival de Opera, celebrado en el mes de mayo. Junto a ellos, Luciano Saldari, Montserrat Aparici y Julio Catania dieron vida a un magnífico **Rigoletto** en el luminoso marco del Teatro Calderón de la Barca.

Con anterioridad, **La flauta mágica**, de Mozart, había tenido en los solistas, Coro y Orquesta del Teatro de la Opera de Brno a unos admirables intérpretes, tan lejanos del divismo como de la vulgaridad, siempre dignos y en todo momento grandes profesionales. La Asociación cumplía, con la programación de este Festival, la encomiable tarea de la continuidad con el Festival del año anterior, salvando con entusiasmo los no pocos obstáculos presentados.

● El Conservatorio Profesional de Música ofreció un nuevo Ciclo de Extensión Cultural, iniciado por el Coro de Cámara del Centro, bajo la dirección de Pedro Aizpurúa, con un interesante programa dedicado a la Música Hispana Autónoma (Hispano-Visigótica y Renacentista). Intervinieron asimismo Javier de Lorenzo, Pedro Zuloaga y Jaime Catalá, en conferencias y conciertos, así como los alumnos de la clase de Canto en un recital de ópera.

A reseñar, por último, la Semana Musical, organizada por la Coral Vallisoletana, y varios recitales patrocinados por la Alianza Francesa. Todo ello como resumen de un curso que, una vez más, fue denso en el campo musical para el aficionado vallisoletano.—ANGEL LUIS GARCIA FRAILE.



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

*La casa más surtida en discos  
microsurco de toda Andalucía*

## Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

# directorio comercial

## PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

### BILBAO TRADING, S.A.

Marqués del Puerto, 9  
Teléf.: 415 52 55-44  
BILBAO-8

Modesto Lafuente, 41

Teléf.: 234 90 20  
MADRID-3

### DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Ctra. 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)

### GARIJO

Santiago, 8  
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13  
MADRID - 13

### GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88  
Bailén, 19  
Teléf.: 248 28 29  
MADRID-13

### HAMMOND IBERICA, S.A.

Bolivia, 239  
Teléfs.: 308 35 62 - 308 35 66  
BARCELONA-20

### HAZEN

Juan Bravo, 33  
Teléfs.: 411 28 48 - 411 24 06  
MADRID-6

### LETURIAGA

Corredera Baja, 23  
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55  
MADRID - 13

### MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía Km. 12, 600  
Teléfs.: 695 91 00 - 04 - 08  
GETAFE (Madrid)

### RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal,14)  
Teléf.: 232 85 88  
MADRID-13

### RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3  
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19  
MADRID - 4

### RODES

Avda. Catedral, 6 y 8  
Teléf.: 310 04 90  
BARCELONA-2

### SPA MUSIC, S.A.

Edificio Indubuilding - Nave 4 - 14  
Vía de los Poblados s/n.  
Teléfs. 763 82 02 - 763 85 72  
MADRID - 33 (Hortaleza)

### VELLIDO, S.A.

Marqués del Puerto, 9  
Teléf.: 415 52 55-44  
BILBAO-8

## GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

### CAPRICE, S.A.

Cuerdas para Guitarra  
Padre Urbano, 1  
Teléf.: (96) 366 80 12  
VALENCIA - 9

### GARIJO

Santiago, 8  
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13  
MADRID - 13

### GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88  
Bailén, 19  
Teléf.: 248 28 29  
MADRID-13

### GARRIDO

Instrumentos de Música  
Guitarras española y acústicas  
Desengaño, 2 - Valverde, 3  
(detrás Telefónica)  
Teléf.: 222 72 02  
MADRID-13

### JUAN ESTRUCH

General Primo de Rivera, 30 - 32  
Teléfs.: 301 98 41 - 302 32 97  
BARCELONA - 2

### LETURIAGA

Corredera Baja, 23  
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55  
MADRID - 13

### LLUQUET

Avda. del Oeste, 43  
Teléf.: 22 73 45  
VALENCIA-1

### RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal,14)  
Teléf.: 232 85 88  
MADRID-13

## INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

### GARIJO

Santiago, 8  
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13  
MADRID - 13

### GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88  
Bailén, 19  
Teléf.: 248 28 29  
MADRID-13

### LETURIAGA

Corredera Baja, 23  
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55  
MADRID - 13

### LLUQUET

Avda. del Oeste, 43  
Teléf.: 22 73 45  
VALENCIA-1

### RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal,14)  
Teléf.: 232 85 88  
MADRID-13

## INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines - Violas - Violonchelos  
y Contrabajos

### GARIJO

Santiago, 8  
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13  
MADRID - 13

### RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal,14)  
Teléf.: 232 85 88  
MADRID-13

## MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

### ENRIQUE KELLER

Apartado 15  
Teléf.: 85 14 45  
ZARAUZ (Guipúzcoa)

### GARIJO

Santiago, 8  
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13  
MADRID - 13

### GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88  
Bailén, 19  
Teléf.: 248 28 29  
MADRID-13

### LLUQUET

Avda. del Oeste, 43  
Teléf.: 22 73 45  
VALENCIA-1

### RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14)  
Teléf.: 232 85 88  
MADRID-13

## EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

### EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70                      Canuda, 45  
Teléf.: 276 39 50              Teléf.: 231 08 86  
MADRID-9                      BARCELONA-2

### EDITORIAL ALPUERTO

Caños del Peral, 7  
Teléf.: 247 01 90  
MADRID-13

### GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88  
Bailén, 19  
Teléf.: 248 28 29  
MADRID-13

### HAL LEONARD DE ESPAÑA, S.A.

Talleres, 9, pral.-A.  
Teléfs.: 302 27 44 - 302 25 92  
BARCELONA-1

### RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14)  
Teléf.: 232 85 88  
MADRID-13

## DISCOS, CASSETTES Y CARTUCHOS

### BASF

Paseo de Gracia, 99  
Teléf.: 215 13 54  
BARCELONA- 8

### DISCOPHON

Valencia, 288  
Teléf.: 215 13 70  
BARCELONA-7

### DISCOS C.B.S.

Avda. Generalísimo, 25  
Teléfs.: 455 38 45 - 455 40 26  
MADRID-16

### DISCOS COLUMBIA

Libertad, 24  
Teléf.: 221 10 95  
MADRID-4

### EMI-ODEON

Tuset, 23-25                      Plaza Ramales, 2  
Teléf.: 227 31 81                      Teléf.: 242 52 07  
BARCELONA-6                      MADRID-13

### ENSAYO

Zaragoza, 16, 3.º-5.º  
Teléf.: 217 55 80  
BARCELONA-6

### FONOGRAM

Avda. América/Hernández de Tejada  
Teléf.: 267 42 00  
MADRID-27

### HISPAVOX

Torrelaguna, 64  
Teléf.: 415 23 04  
MADRID-27

## HI-FI

### ATAIO INGENIEROS

Enrique Larreta, 12  
Teléfs.: 733 05 62 - 733 37 00  
MADRID-16

### COMERCIAL EAR

Av. de Sarriá, 67 - bis  
(esquina Taquígrafo Garriga)  
Teléf.: 239 31 03  
BARCELONA (29)

### COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21  
Teléfs.: 270 28 51 - 279 80 21  
MADRID - 20

### EAR

H. Fournier, 21  
Teléf.: 25 34 11  
VITORIA

### FOX IN - DEL - SON

Agujas y Fonocápsulas  
Calle Alta, 58  
Teléf.: 23 97 66  
SANTANDER

### GERMAN INDUSTRIAL

Consejo de Ciento, 368  
BARCELONA-9

### MABEL

Ripollés, 84  
Teléf.: 235 40 00  
BARCELONA- 26

### PROSON

Rda. General Mitre, 174  
Teléf.: 211 85 04  
BARCELONA-6

### REIEL

Manigua, 50  
Teléfs.: 340 08 00 - 340 07 16  
BARCELONA- 27

### TRINGENIER

Compañía de Electroacústica  
Española, s.l.  
Grucer, 3  
Teléf.: 255 53 84  
MADRID-17

### VIETA

Bolivia, 239  
Teléfs.: 307 47 12 - 307 47 16  
BARCELONA- 20

## MECANICOS AFINADORES

### GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88  
Bailén, 19  
Teléf.: 248 28 29  
MADRID-13

### MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía Km. 12, 60  
Teléfs.: 695 91 00 - 04 - 08  
GETAFE (Madrid)

### REAL MUSICAL

Carlos III, 1  
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65  
MADRID-13

### RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3  
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19  
MADRID - 4

PIANOS  
BECHSTEIN

*Grard*

GAYEAU

PLEYER

SCHIMMEL

KAWAI

ZENDER



Las  
grandes marcas  
reunidas en

**GARRIDO • BAILEN**

Mayor, 88 - Bailén, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2  
MADRID - 13



ORGANOS  
TODA LA  
GAMA DEL  
INCONFUNDIBLE  
SONIDO  
HAMMOND



# 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