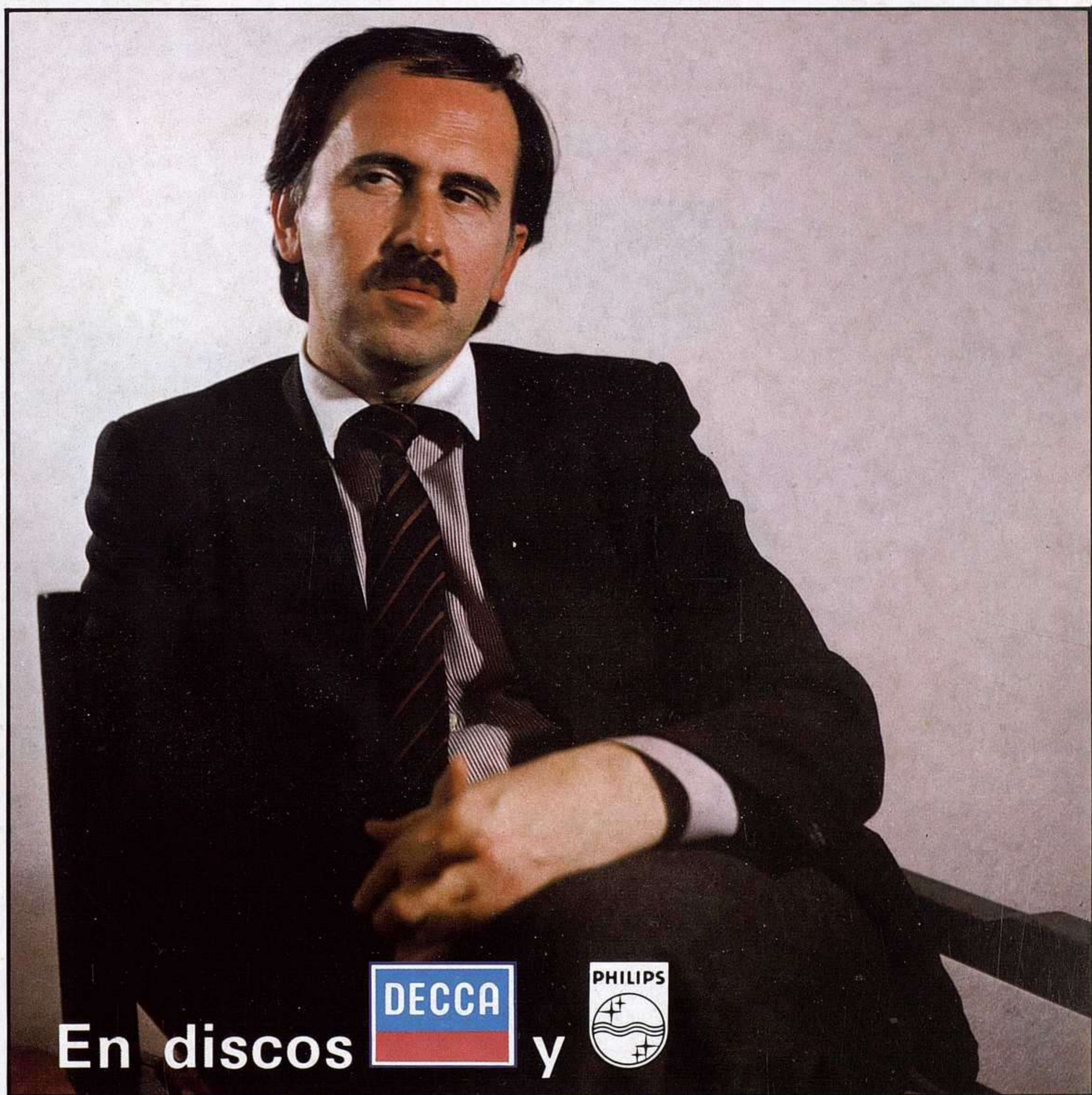


EL DISCO COMPACTO

RITMO

AÑO LIV • NUM. 541 • FEBRERO 1984 • PRECIO 375 PTAS.

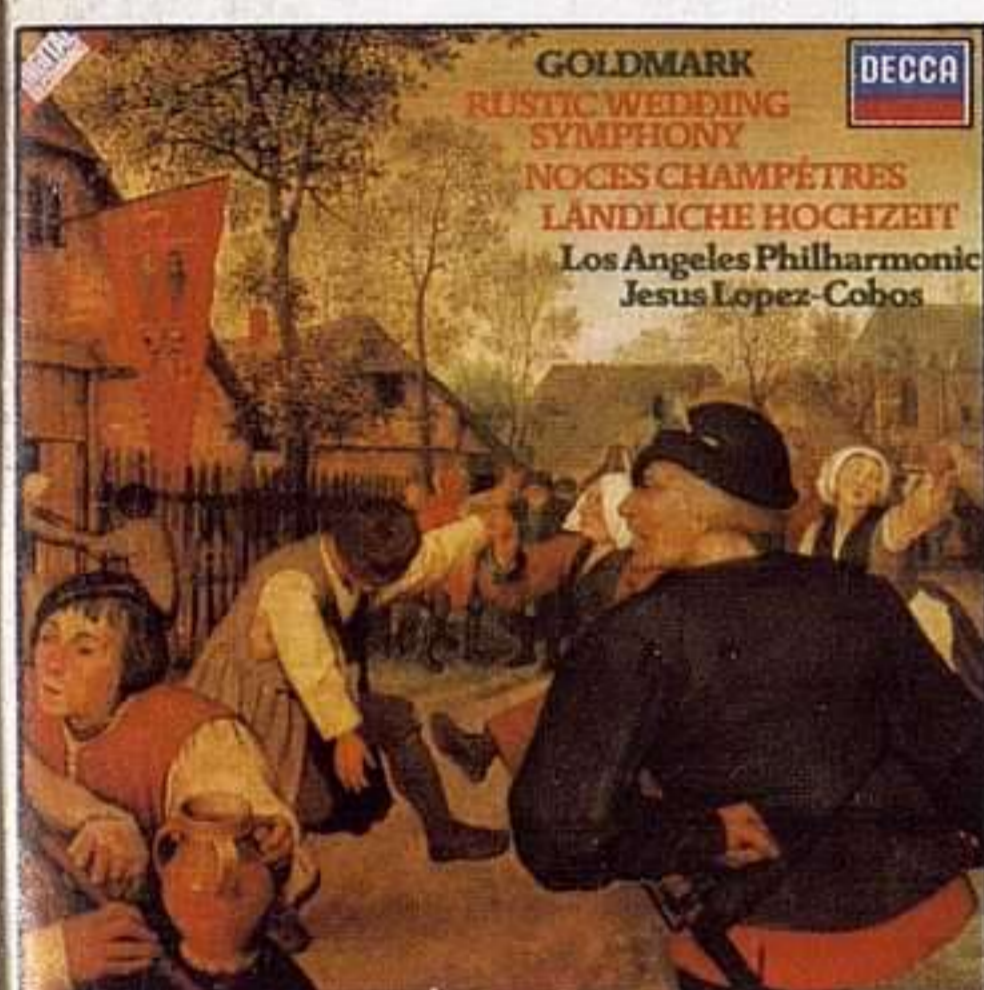
Lopez Cobos



En discos



y



ORGANOS YAMAHA

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



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

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

HAZEN

Juan Bravo, 33-Tlf. 411 28 48
Carretera de la Coruña, Km. 17.200
Las Rozas (Madrid)-Tlf. 637 10 08

RITMO

FUNDADA EN 1929
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

AÑO LIV • NUM. 541
FEBRERO 1984

Fundador:

Fernando Rodríguez del Río.

Director:

Antonio Rodríguez Moreno.

Director Comercial:

Fernando Rodríguez Polo.

Subdirector:

Ramón Barce.

Adjuntos a la Dirección:

Angel Carrascosa y Manuel Chapa Brunet.

Jefe de redacción:

Amelia Díe.

Colaboran en este número:

Rafael Banús, Juan Luis Bardisa, Pablo Cano, Martín Codax, Francisco Chacón, Fernando Checa, Antonio Fernandez-Cid, Andrés Fernández Rubio, Luis Carlos Gago, Margarita Guerra, Pedro González Mira, Sabas de Hoces, Beryl Kenyon, José López Calo, Javier López de Guereña, Ignacio Martín, Enrique Martínez Miura, Javier Monjas, Gerardo Queipo de Llano, Arturo Reverter, Fausto Roca, Daniel Stefani y Tartessos.

Diagramación:

Antonio Roca.

Fotografías:

Pedro Guardón, Agustín Muñoz, Paco Tur y Manuel Martínez Muñoz.

Corresponsales:

Ricardo Ruiz Barquero (Alicante), Enrique Molina Segura (Badajoz), I Taddei (Roger Alier, Xosé Aviñoa, Santiago Bueno, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardell) (Barcelona), Patrocinio de los Ríos (Burgos), Francisco Vicent Domenech y Antonio Gascó (Castellón), Juan Miguel Moreno Blanco (Córdoba), Carlos Villanueva (Galicia), Grupo Gárgata (Granada), Juan Antonio Torres Planell (Ibiza y Formentera), Carmelo Dávila (Las Palmas), José García Morales (Murcia), Francisco Javier Monreal Arizmendi (Navarra), Pere Estelrich (Palma de Mallorca), Juan Urteaga (San Sebastián), Ricardo Hontañón (Santander), José Manuel Delgado (Sevilla), Gonzalo Badenes, Blas Cortés y José Domenech (Valencia), María Isabel Núñez (Valladolid), José Urquijo Respaldiza (Vizcaya), Eduardo Fauque (Zaragoza), Nestor Echevarría (Argentina), Gerardo Antonio Leyser (Austria), Nicolas Koch Martin (Bélgica), Leticia Pagano (Brasil), María Fernanda Cidrais (Portugal).

Edita:

LIRA EDITORIAL S.A.

Virgen de Aránzazu, 21 (Edificio Falla), Madrid

Redacción:

Virgen de Aránzazu, 21 (Edificio Falla), Madrid-34. Tlfs.: (91) 729 15 56 - 729 15 52. Télex: 45490 FERI E.

Publicidad, Suscripciones y Distribución: S.A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES.

Ordóñez, 1. Madrid-29. Apartado 151036. Tlfs.: (91) 215 74 77 - 215 68 48 - 215 68 49. Télex 45490 FERI E

Suscripciones: España: Año 3.900 ptas. número suelto: 375 ptas.; atrasado: 400 ptas. Extranjero: Vía terrestre o marítima: 45 dólares USA, vía aérea: 65 dólares USA.

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

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

Sumario

CARTAS

4 CINE

Prenom, Carmen, de Jean-Luc Godard. Bizet en un silbido 54

EDITORIAL

Temas polémicos

5

II FESTIVAL MUNICIPAL DE OPERA DE VIGO

Por fin, ópera de calidad 55

LOPEZ COBOS

Odio el divismo tanto como la especialización

6

Una Orquesta en marcha
Aquel muchacho sencillo
y estudioso
Discografía

10

11

14

JAZZ

III Festival de Jazz de San Juan Evangelista. Contra viento y marea 58

DISCOS EDITADOS

60

ENSAYO

Prospección a la crítica

15

LIBROS

61

INTERNACIONAL

62

MUSICOS ESPAÑOLES DEL PASADO

Joaquín Martínez (I)

20

PAIS MUSICAL

66

MADRID

74

MUSICA

CONTEMPORANEA

Punta Altiva (el sueño de Icaro), de Alfredo Aracil. Más allá del sonido

24

DE MADRID AL CIELO

¿Está sirviéndose el futuro? 75

ENTREVISTA

Edmond Colomer, Director de la Joven Orquesta Nacional de España 79

COLABORACION INVITADA

Compositores en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Cristóbal Halffter y Antón García Abril

28

DON TADDEO IN BARCELONA

Werther, con un joven y gran director y una gran cantante 82

PEDAGOGIA

Los estudios y la carrera de música en Gran Bretaña

30

DISCOS

CRITICADOS 86

REPORTAJE

Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla

36

CURSOS, BECAS Y CONCURSOS

87

CRITICA

DISCOGRAFICA

38

CARTELERA

Selección y comentarios de programas de Radio 2 (RNE) 88

HI-FI

Informe sobre el disco compacto
El Compact disc, casi perfecto

48

52

MUSICOS DEL SIGLO XX

Mauricio Ravel 95

EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

REPORTAJE

El sintetizador y los estudios de música electrónica en España.

DISCOTECA BASICA

Indice de artículos.

ENTREVISTA

Alfredo Kraus.

HISTORIA

La música aleatoria en el siglo XVIII.

Cartas

En RITMO núm. 539, correspondiente a diciembre de 1983 y en la sección «La Coruña», se incluye el artículo **La guerra de los pianos**, de la autoría de Carlos Villanueva. Se refiere a tres pianos de cola propiedad del Ministerio de Cultura y que fueron donados en depósito, en su día, a diversas entidades de La Coruña, Ferrol y Santiago. Sobre estos instrumentos informará repetidamente RITMO en la sección Galicia, publicando incluso el historial administrativo de algunos de ellos.

El «Steinway» gran cola de La Coruña fue donado por la Comisaría de la Música en 1970 a la Asociación «Manolo Quiroga» y nunca se utilizó para dar un concierto —no lo permiten los estatutos de la Asociación—. Todos los delegados provinciales de Cultura se interesaron activamente por el tema desde que se publicó por vez primera en RITMO y fui consultado por ellos sobre aspectos extra-administrativos. El primero, Sr. Seijas Flores, intentó recuperarlo por reclamación directa y apremiante, no obteniendo respuesta. El segundo, Sr. Vidán Torreira, intentó diversas vías administrativas, encontrándose en un callejón sin salida. La tercera, Sra. Lago Artimes —procedente de la carrera administrativa—, supo coger el toro por los cuernos y procedió a reconstruir el expediente desde su inicio, logrando, en febrero de 1983, la orden firme de devolución. En mayo fue sucedida por el Sr. Parguñá Lage, quien continuó con el procedimiento, que incluía el problema arquitectónico mencionado por Villanueva. Al final, este piano fue sacado por la ventana del edificio y desde hace más de un mes está en la Delegación Provincial de Cultura. El estado del instrumento es excelente y sólo hace falta afinarlo para ser usado en conciertos.

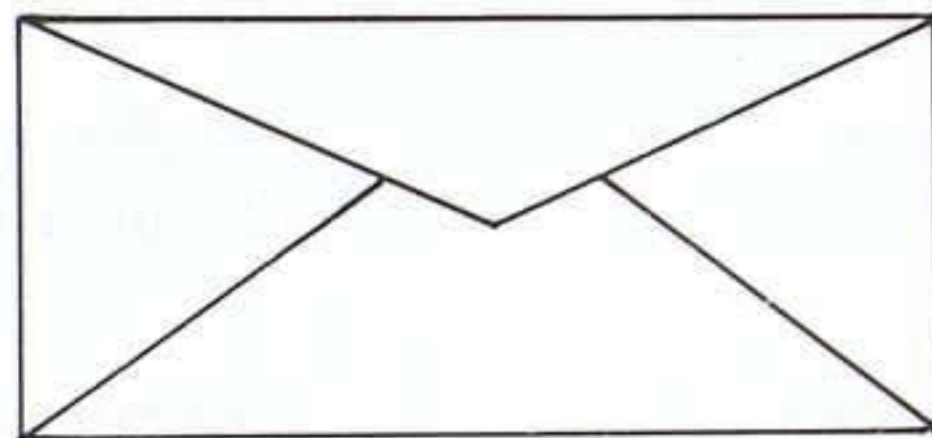
«Yamaha» compostelano fue cedido por la Comisaría de la Música a la Sociedad Filarmónica, la cual sumamente burocratizada, apenas tuvo vida activa y celebró su último concierto hacia 1971, según creo recordar, con un recital de Rafael Sebastián en el Hostal de los Reyes Católicos. Dicho piano viajó por diversas dependencias compostelanas y terminó en el inclemente monasterio de Santo Domingo de Bonaval, para su uso en la V y VI Semana de Música Española (1975 y 1976) y en «Música en Compostela». Fue, asimismo, el piano utilizado por la Universidad cuando los «Jueves Musicales» no utilizaban el «Aula de Cultura» de la Caja de Ahorros —y fue providencial cuando el «Aula se quemó». El piano era custo-

diado por la Universidad en la Capilla de la Facultad de Fonseca, y de allí salió para su uso exclusivo por «Música en Compostela», tras un informe administrativo en el cual era juez y parte Antonio Iglesias. Como recordarán algunos lectores de RITMO, todo intento de negociación por parte de la Universidad fue infructuoso, dado que siempre dependía el asunto de Antonio Iglesias. El caso es que desde que en 1978 realizó una polémica inspección a «Música en Compostela» el Sr. León Ara, el «Yamaha» fue cedido en exclusiva al Curso, y nadie lo ha podido utilizar, con el consiguiente daño para un instrumento, que ya para entonces sufriera daños por almacenamientos prolongados en Santo Domingo de Bonaval. Según deduzco del artículo de Villanueva, se pretende ahora que la nueva Sociedad Filarmónica sea la custodia del piano como lo fuera la vieja. Ello sería razonable si se explicase en dónde se va a custodiar, dado que la Sociedad Filarmónica no posee local propio y utiliza auditorios ajenos —el Universitario, el Colegio La Salle y la Iglesia de San Martín Pinario—. El Auditorio Universitario ya posee un piano Bechstein. El Colegio La Salle es un colegio que alquila frecuentemente su auditorio-cine y no parece lugar idóneo para guardar allí un piano. San Martín Pinario tiene tal humedad que dañaría irreversiblemente el instrumento. Dado que el Ayuntamiento piensa restaurar en muy breve plazo el Teatro Principal, ese sería el lugar idóneo en su día. Mientras tanto, parece que el

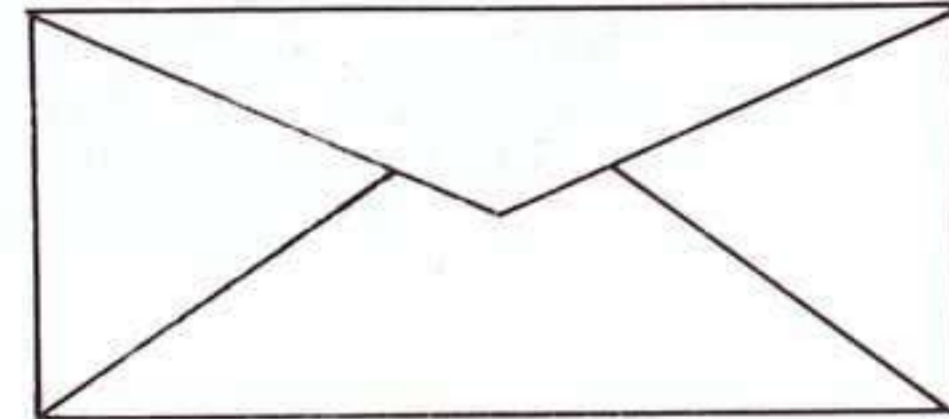
lugar idóneo fuera el pequeño local de la Delegación de Cultura en Santiago, dado que, según mis noticias, el «Yamaha» no admite muchos más traslados ni almacenamientos inhóspitos y exige ser utilizado.

Nunca hablé del piano de Ferrol, custodiado en el Teatro Jofre, dado que su conservación y uso por la Sociedad Filarmónica se atiene a lo normal. Incluso esta Sociedad nunca negó su uso a cualquier concertista, aunque no fuera invitado por ella. Así pues, la situación es regular. En Ferrol, todos los conciertos, excepto los de la Caja de Ahorros, se celebran en el Jofre. Recientemente inauguró el Ateneo un excelente local en la calle de la Magdalena y, es evidente, que precisan un piano. Pero es difícil decidir la ecuanimidad de privar a la Sociedad Filarmónica de uno para cederlo al Ateneo, si bien éste puede alegar la gratuidad de su local frente al forzoso alquiler del Jofre. Por otra parte, cualquier solución habría de eludir los traslados frecuentes del instrumento.

Finalmente quisiera insistir en que la Delegación Provincial del Ministerio se interesó siempre por el problema de sus pianos, con mayor o menor fortuna, dependiente de la habilidad administrativa de los delegados, pero siendo innegable el interés y los intentos de recuperación en beneficio de las ciudades. Por esta razón siempre creyó, a lo que sé por conversaciones con los delegados, que el piano de Ferrol estaba bien custodiado y con buen uso.—**XOAN M. CARREIRA (La Coruña).**



Les escribo muy agradecido y emocionado por la publicación —conmemorativa de mi mujer, Consuelo Rubio— del artículo de Josefina Cubeiro publicado en el último número de RITMO.—**JORGE USCATESCU (Madrid).**



NOTAS DE LA REDACCION

Creemos necesario puntualizar que la crónica de Carlos Villanueva titulada **La guerra de los pianos** fue recibida en nuestra redacción el día 7 de octubre de 1983 y hubo de ser postergada su aparición hasta nuestro nú-

mero de diciembre, por razones de espacio. El piano fue entregado, como apunta el señor Parguñá, el 7 de diciembre, por lo que la crónica de Carlos Villanueva es anterior a la resolución del problema y su fecha de publicación coincidente con la referida fecha de resolución del mismo. Es más, es posible que antes de que vean la luz estas cartas estará también resuelto el problema del último piano (el de Música en Compostela). Roga-

mos disculpen este desfase de fechas ocasionado por necesidades de redacción.

En el último número de RITMO, en el artículo que se refería al nuevo Auditorio Nacional, conviene aclarar que la escala de los pianos que se indicaba en los pies de fotos es la escala original de dichos pianos y no concuerda (lógicamente) con el tamaño a que han salido reproducidos en nuestra publicación.

TEMAS POLEMICOS

El continuo progreso tecnológico, la constante presentación de novedades técnicas, las enormes sumas de dinero que se mueven en torno, y la admiración de las gentes por los hallazgos en este terreno no podían dejar fuera de su influjo a la música. Al menos, a una parte importante del consumo musical: a la reproducción mecánica. Equipos de alta fidelidad, variantes en la grabación y en la lectura, se han convertido en noticia tan apasionante y multitudinaria como los fastos más espectaculares de la música en vivo. Ha surgido el snob tecnológico como en otro tiempo surgió el snob estético: alguien que se embarca en la novedad, se esfuerza por estar atento al último descubrimiento y se compadece despectivamente de todo lo que cree ya obsoleto. Pues a veces, por supuesto, no siempre, no se trata de un problema de mejoras reales en las condiciones de escucha, sino sólo de la adoración al gran juguete del siglo XX: la tecnología. Y, por otra parte, del lado de la producción y la distribución, existe una lógica presión industrial y comercial, acuciada no sólo por los avances técnicos, sino también por la necesidad del beneficio y de la competencia. Todo ello —la adhesión del consumidor y la presión industrial— ha creado un mundo musical casi autónomo e independiente: el mundo del disco.

No sería, pues, imaginable una publicación musical moderna que marginase los problemas del consumo discográfico y de su equipamiento. RITMO mantiene por ello una constante información en este sentido, no sólo a través de artículos y críticas y de su sección «Discoteca básica» (cuya extensión y amplitud pondrá de manifiesto el índice que de dicha sección publicaremos en nuestro próximo número), sino con sus anuales Premios del Disco. Años atrás, cuando la producción discográfica experimentó un

crecimiento vertiginoso (porque tuvo que surtir de material a una población que hasta entonces poseía pocas grabaciones, y se inició una masiva formación de discotecas particulares), RITMO reflejó este crecimiento dedicándole siempre una parte sustancial de sus páginas. Hoy, que como en otros aspectos del equipamiento tecnológico doméstico (neveras, aparatos de radio, automóviles, lavadoras, lavavajillas, aparatos auxiliares de cocina y otros muchos), se ha llegado a una normalización del mercado, la producción básica ha de limitarse a alcanzar algunas capas de la población aún mal equipadas, a equipar los hogares nuevos y a reponer el material desgastado (al menos mientras no se abran vías masivas de exportación). Ojalá que el interés por las fonotecas, el ensanchamiento cierto de la vida musical española y la novedad de una producción propia e inédita impulsen otra vez la demanda discográfica.

Pero en todo caso, y pese a mantener una información constante, no sólo de las novedades del mercado del disco, sino de los equipos reproductores —información ésta a veces controvertida y polémica, pues en este terreno ha de ser la experiencia personal de colaboradores y lectores la mejor referencia—, RITMO no puede limitarse a ser solamente una revista discográfica (que, por otra parte, no existe en España). Pues hay toda una vida musical variada e inagotable a la que atender; una actividad que va también más allá del concierto o de las crónicas locales (siempre importantes como señal del pulso artístico del país), y que abarca toda una gama de implicaciones sociales, políticas, económicas, profesionales, estéticas, culturales y técnicas que de ninguna manera pueden eludirse. Y que, en cierta medida, parece que debieran interesar a todo músico profesional y también (¿por qué no?) a todo aficionado a la música.

López Cobos

«ODIO EL
DIVISMO
TANTO
COMO
LA
ESPECIALIZACION»

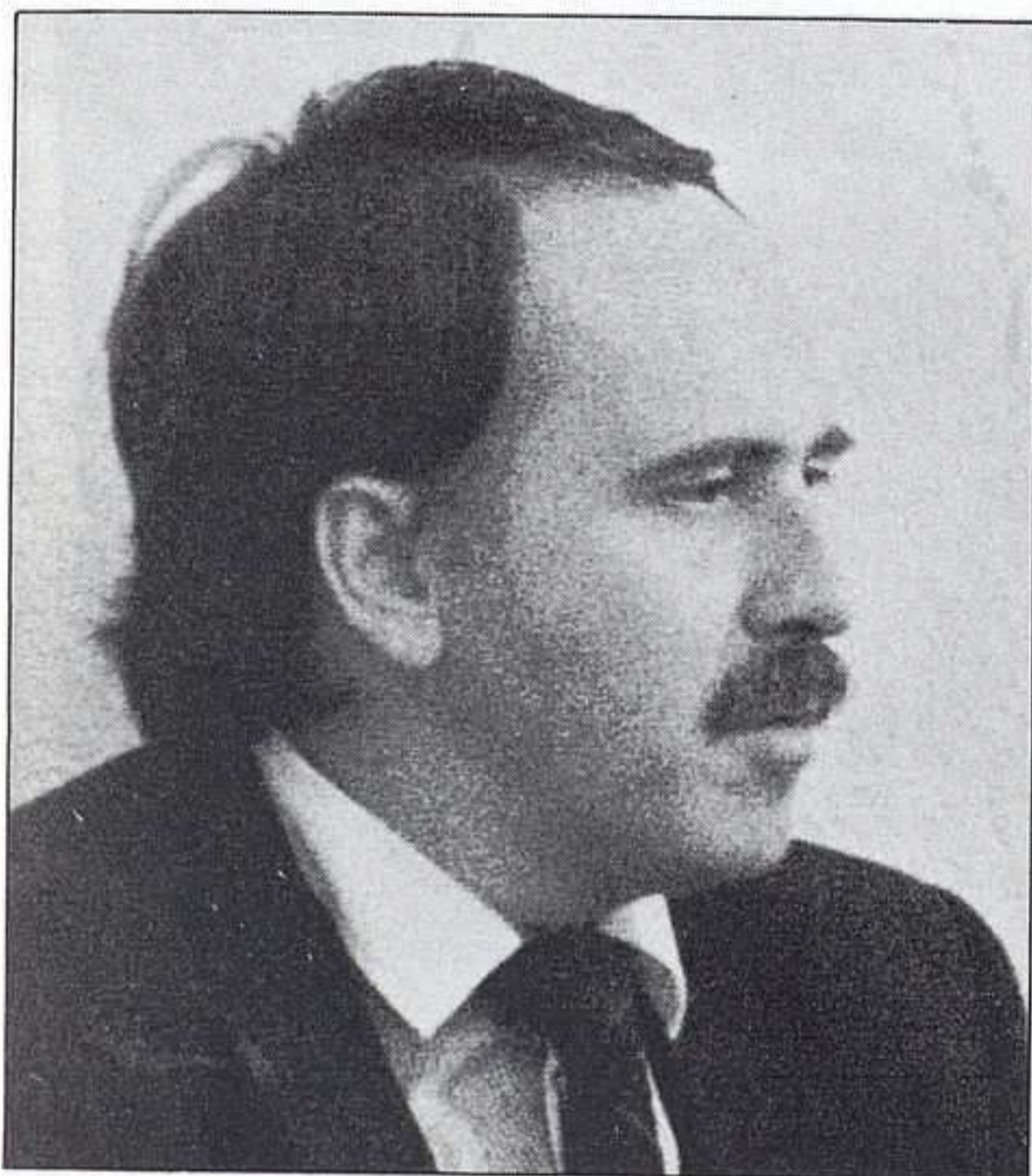


Por Javier Monjas

Fue en Málaga, en 1957, cuando Jesús López Cobos escuchó su primer concierto en vivo. La orquesta era la Nacional de España, pero para aquel muchacho, nacido diecisiete años antes en el zamorano pueblo de Toro, la música no pasaba de ser un mero pasatiempo. Jamás había pensado en dedicarse a ella ni, por supuesto, ambicionaba dirigir aquella orquesta o cualquiera otra. Aún tardaría diez años más en tomar tal decisión.

En 1968, López Cobos obtiene el tercer premio en dos concursos internacionales de dirección de orquesta. Había decidido a presentarse porque Franco Ferrara, con quien había seguido cursos en Venecia, le aseguró que tenía condiciones objetivas para llegar a ser un buen director de orquesta. El joven aspirante le había demandado una opinión sincera sobre sus aptitudes, pues no le iba a causar ningún trauma una respuesta negativa. Era licenciado en Filosofía y Letras y esto, en aquellos tiempos, aún era una garantía de futuro. Además, dirigía el Coro Universitario de Madrid y podría continuar activa su afición a la música. Entonces tomó la decisión de permanecer fuera de España el máximo tiempo posible.

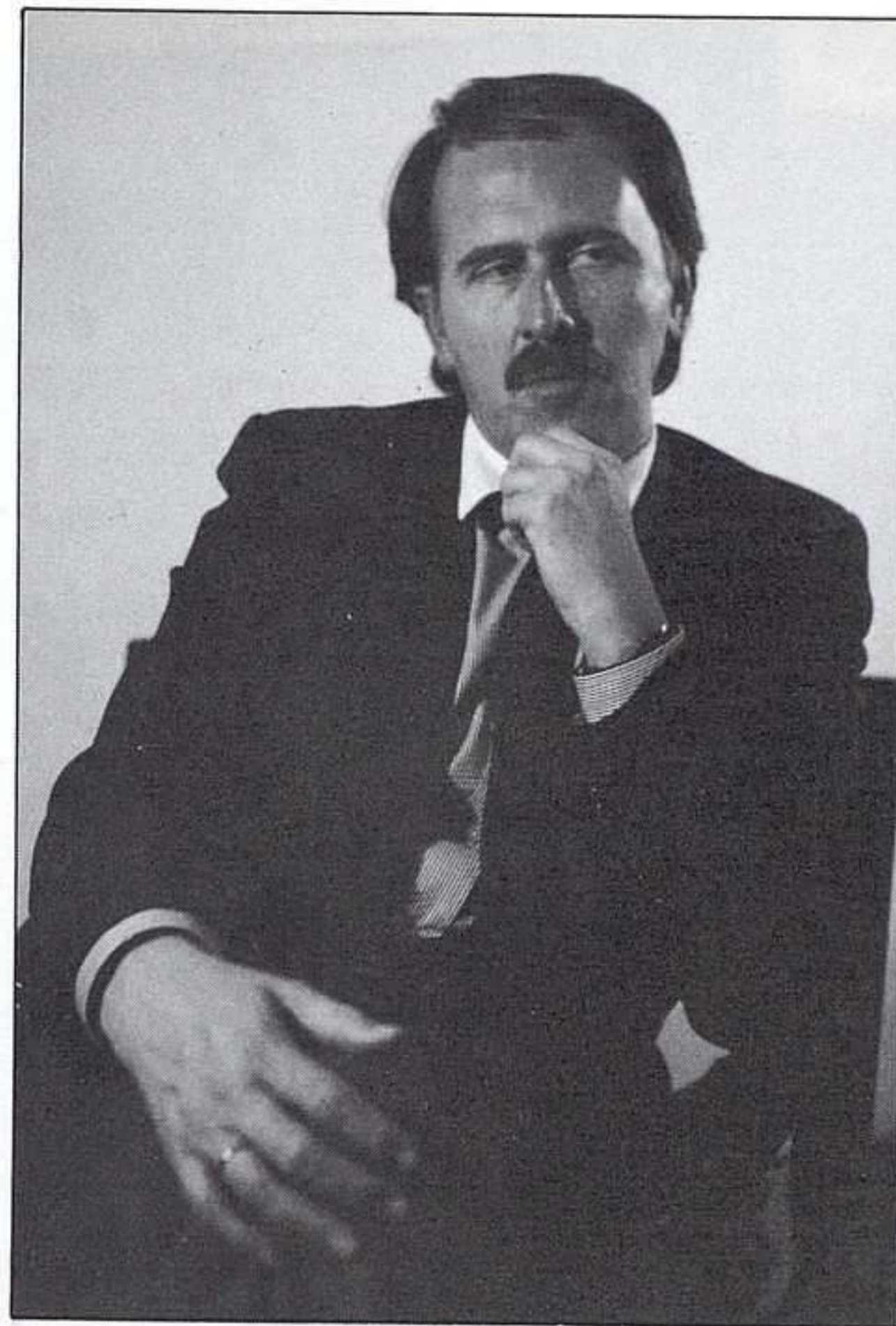
«En la Universidad, en el aspecto filosófico yo era progresista, pero en el pragmático la política me era indiferente».



La cuestión profesional, lo que son las ambiciones, aspiraciones y demás, fueron para mí muy confusas y avanzaba a pasos de los que yo mismo no era consciente. Tampoco tenía claro el dedicarme a la música pues era muy realista. Cuando entré en contacto con el mundo de la música, estando ya en Madrid, me di cuenta de que en España las posibilidades profesionales eran poquísimas. Si quería hacer algo debería marcharme fuera, pero yo tampoco conocía cómo era el ambiente en el extranjero ni me interesaba mucho por esa época. Había hecho prácticas de Filosofía y Letras con lo que podría hacer perfectamente cátedra en la Universidad. Quizás esta fuese una de mis grandes ventajas: el tener cubiertas las espaldas. Al no deber dedicarme a la música por absoluta necesidad, podía escoger y no tener prisa.

A mí me interesa la Historia del Arte y ésta se encontraba integrada en Filosofía. Quizás también pudiera influir en la elección de esta carrera el hecho de que a mi padre le interesaran mucho los conocimientos filosóficos. El no había podido estudiar en la Universidad porque se quedó huérfano a los siete años y era el mayor de cinco hijos, con lo que debió ponerse a trabajar en cuanto tuvo la edad para hacerlo.

Recuerdo que en mi casa siempre había libros de filosofía. Mi padre había sufrido un proceso de conversión de la masonería al catolicismo antes de que yo naciera, y, por tanto, le interesaba mucho lo filosófico y también la teología, pues fue justamente a partir del contacto con un teólogo como se produjo aque-



lla conversión. Por entonces yo leía mucha filosofía tomista, Santo Tomás, San Agustín, etc., pero luego, por reacción, abandoné todo aquello y aun comenzaron a interesarme más las corrientes alemanas, Leibniz, Kant, Heidegger y también el existencialismo.

Más tarde, cuando llegué a la Universidad, ya eran los años en que comenzaba la resistencia contra todo lo tradicional y lo tomista. Concluí mis estudios en el año 64 y en el 65 empezaron los problemas políticos en la Universidad, pero, como en mi época aún estaba todo tranquilo, nunca perdía un día de clase. Aranguren era mi profesor de Ética y me dio clase durante tres años. Por supuesto, él no enseñaba la ética tomista ni mucho menos. Dentro de la misma filosofía, existían ya posiciones contrarias, profesores que eran políticamente muy de derechas, que enseñaban la filosofía puramente tomista y, a su lado, otros profesores que se salían un poco de esas líneas, y que eran los que más interesaban a los alumnos.

En el aspecto puramente filosófico yo me identificaba con los sectores más progresistas. Pero en el pragmático, la política me era totalmente indiferente, como lo era para la mayor parte de los que estábamos en la Universidad por esa época. Quizás en mi caso esta indiferencia era mayor, porque fuera de la Universidad dirigía el coro además y tenía mi tiempo al límite. Muchas veces pienso en cómo podía darme tiempo para hacerlo todo. Recuerdo solamente que dormía muy poco».

López Cobos es fundamentalmente un hombre equilibrado, tanto en su visión del arte como en sus actitudes ante la vida. Resulta un tanto chocante contemplar al austero maestro rodeado por las decenas de piezas de un mecano multicolor, que su hijo pequeño había ORDENADO por el suelo en un caos importante. Justamente con ellas, el niño se construía violines hasta que, ante la pasión demostrada, sus padres

«El sacar las cosas de quicio, el exagerar por cualquiera de las partes es siempre una traición a la estética».

han optado por comprarle uno de verdad, y ahora anda todo el día rechinándolo. Contemplando el desbarajuste de la moqueta, afirma que, de aparecer su hijo, sería quimérico seguir con la entrevista.

Jesús López Cobos es un hombre satisfecho, dotado de una plácida serenidad que convierte en elegancia de compostura y lirismo ante una orquesta. Se considera de constitución intelectual apolínea y, para él, el arte es algo así como la facultad del dorado término medio. Su profesionalidad está regida por un acusado sentido de la responsabilidad y por una deontología de la moderación que convierte en deber ético. No obstante, su vertiente de director operístico le obliga a corregir su natural inclinación virando hacia lo dionisiaco. Ha dirigido un Wagner lírico como el Tannhäuser, identificándose plenamente con él, y ahora le espera un compromiso con el Anillo, aguardando con curiosidad su obligada visita a la consulta del doctor Faustus.

Que lo demasiado es enemigo del arte no lo digo yo sólo; ya lo habían afirmado Wagner y Bruno Walter. Creo que el sacar las cosas de quicio, el exagerar por cualquiera de las partes, es siempre una traición a la estética. Un verdadero sentido estético requiere siempre armonía, y todo lo que sea irse por los extremos es destruir un poco el sentido armónico que toda obra de arte encierra en sí misma.

Por supuesto, el compositor tiene que ir siempre buscando vías nuevas, debe llegar a lo que no se ha oído, a lo no experimentado, y eso significa siempre un extremo. Pero esto no justifica el que la visión del intérprete tenga que exagerar ese punto de vista del autor de tal manera que se llegue a romper la armonía o el sentido estético de la obra. Y, sobre todo, se encuentra la distancia del tiempo, que hace que para nosotros haya dejado de ser sorprendente lo que en otra época podía ser revolucionario.

Y es que la identificación entre el intérprete y el compositor no existe. Uno se encuentra con signos que pueden interpretarse de muchas maneras y se toma conciencia de selección de posibilidades. Hay veces en que, ante esta elección en un momento concreto, estoy convencido que la opción elegida no es la mejor. En el fondo, el intérprete es una pura anécdota, una necesidad, porque el compositor sin el intérprete estaría perdido.

«Los directores de orquesta, aún los más grandes, en cincuenta o sesenta años caen en el olvido».

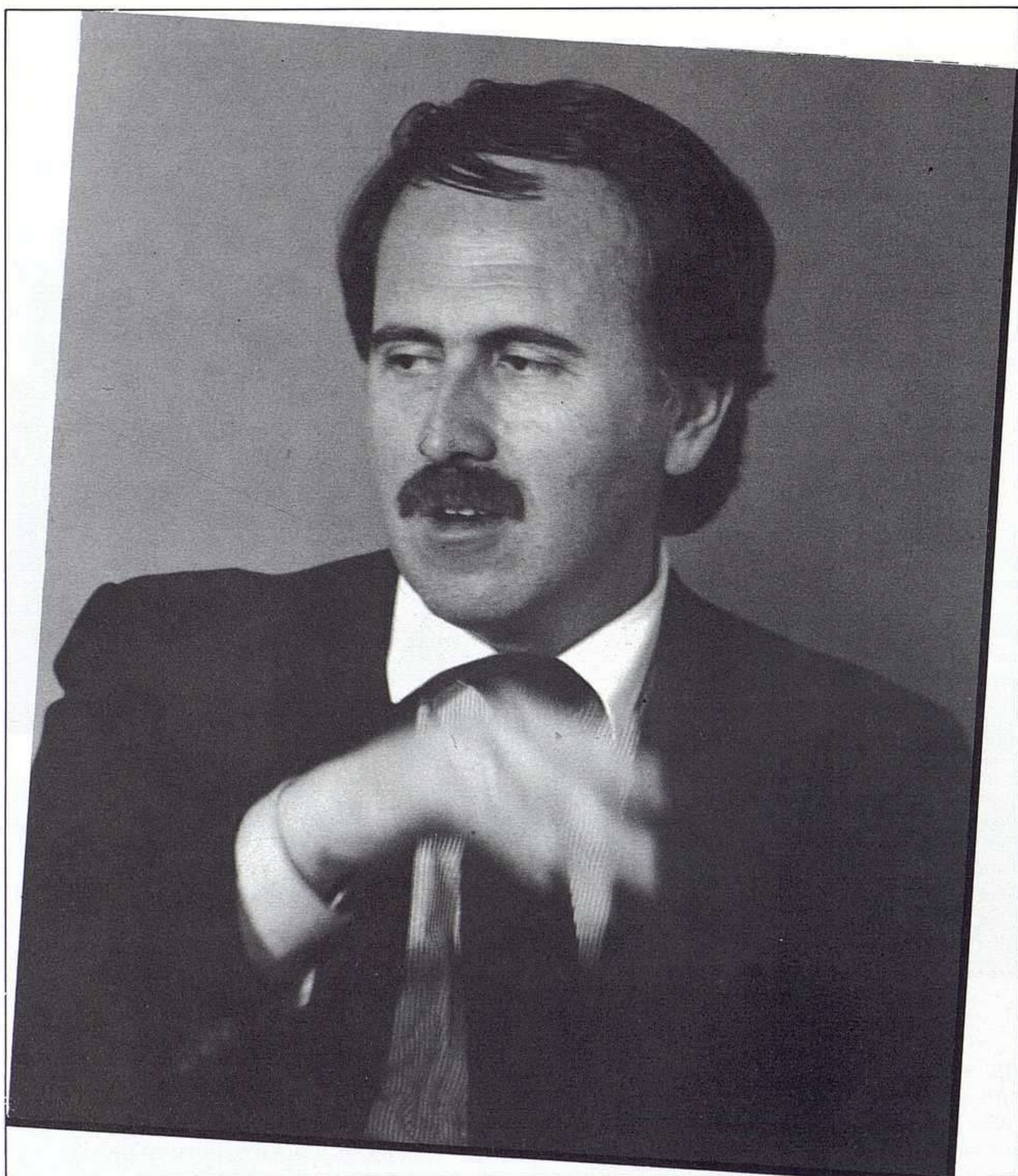
«Creo que los directores de orquesta, aun los más grandes, en unos cincuenta o sesenta años caen en el olvido, incluidos sus discos. ¿Quién escuchará a Mengelberg mañana? Mengelberg es ya hoy día una idea solamente para algunos, pero no para la gran mayoría de la gente. Y, sin embargo, Wagner seguirá siendo siempre Richard Wagner. Somos un puro transmisor. Después de pasado un determinado tiempo caemos todos en el olvido, y queda el compositor que es quien realmente interesa.

De todas formas, el no dejar memoria no significa para mí ningún choque. Solamente puede sentir frustración el que tiene el suficiente orgullo como para pensar que lo que está haciendo es tan importante que debe perdurar para el futuro. Yo no tengo en absoluto ese orgullo. Pero si se me tiene que recordar por algo, quisiera que se recordase que fui lo más sincero posible conmigo mismo, que el camino lo anduve con la mayor rectitud y siempre al servicio de la música. Y en el caso de la Orquesta Nacional, que hice todo lo que estuvo en mi mano para que ella y la vida musical en España siguieran hacia adelante.

¿Que si tengo sentido de una misión que cumplir en España? Sí, y siento una gran responsabilidad. Debemos poner todos nuestro grano de arena para que no podamos seguir diciendo que aquí no se puede hacer nada y que es mejor marcharse, lo cual es algo que hemos dicho todos. Cuando a mí se me preguntó seriamente por mis condiciones para dirigir la Orquesta Nacional, supe desde ese mismo momento que tenía una responsabilidad y que no podía replicar con lo de siempre.

Es una satisfacción el que te conozcan, pero hay que ser realistas y darse cuenta de qué es lo que se le pide a uno, y, sólo entonces, obrar en consecuencia. No se puede jugar con la ilusión de la gente usando estas ocasiones para medrar uno mismo. Soy muy consciente de las esperanzas que se han abrigado conmigo.

Además yo odio los divismos casi tanto como las especializaciones. Es la gente quien convierte en divo al director, quizás por el hecho puramente físico de ser el señor que se encuentra en el centro del punto de mira. Pero, a mi modo de ver, es mucho mejor para el compositor el que un director pueda hacer olvidar al público que él se encuentra allí y sólo se concentre en la música. Tanto en mi vida privada como en mi vida como músico, lo mejor que me pue-



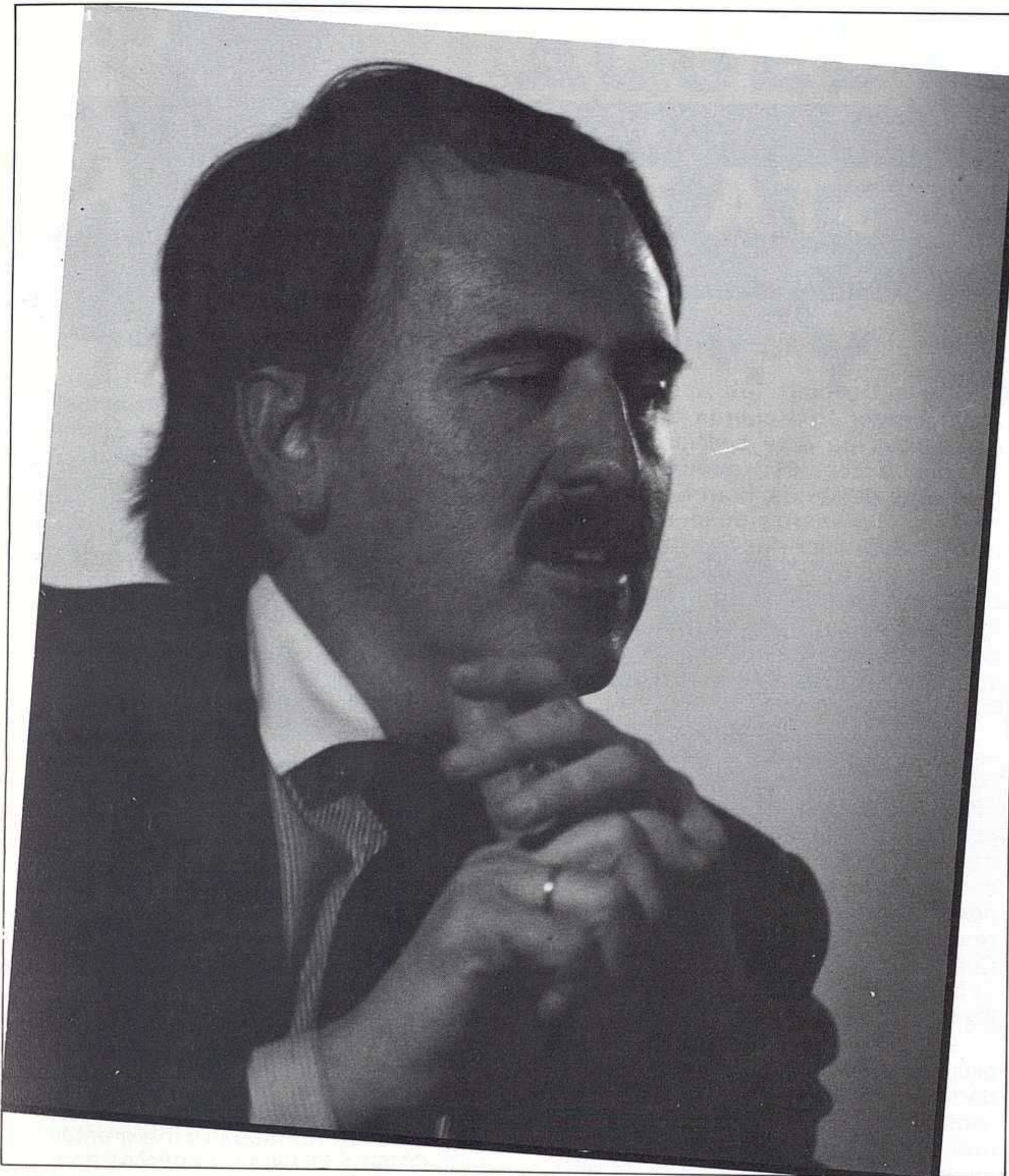
de ocurrir es que no tenga que perder el tiempo en cosas que no me interesan en absoluto, como es la vida de sociedad o aparecer aquí o allá. Es más importante para mi labor que me dejen tiempo para concentrarme, pues me he dedicado durante muchos años de mi vida a otras cosas. Por ejemplo, me han pedido que imparta cursos de dirección de orquesta y he debido contestar que no tengo interés todavía en hacerlos. No voy a ser falsamente modesto y decir que no sé dirigir, pero por ahora prefiero aprender y perfeccionarme.

El maestro zamorano es consciente de que comenzó muy tardíamente a relacionarse en serio con la música en su ámbito profesional, y ello hace que entrame minuciosamente hasta sus expectativas simbólicas. En una entrevista que publicaba esta revista hace siete años, López Cobos señalaba que el período de madurez de un director puede situarse entre los cuarenta y los cuarenta y cinco años de edad. Sin embargo, el pasado mes de agosto, cuando ya se encontraba en ese hipotético meridiano lúcido, posponía su inicio hasta la cincuentena, en un retroceso cronológico que impone el principio del empuñamiento tanto como las procelosas alturas de la Música.

Siempre he pensado que la madurez de un director depende de cuándo comience a dirigir. Yo empecé a los treinta años, y nosotros tenemos una etapa de preparación y de conocimiento del repertorio que puede durar hasta los quince o veinte de experiencia. Me siento maduro para algunas obras y, sin embargo, inmaduro para otras. Al menos en mi caso concreto no se podrá hablar de madurez antes de los cincuenta años.

Quizás en el intérprete instrumental puedan ser positivos los valores de la juventud y la inmadurez, esa capacidad que tiene el joven de expresarse a través de un instrumento en contra de la tradición aportando un factor de frescura. Pero en el caso de un director de orquesta las cosas son muy diferentes porque tenemos muchos más problemas en ese aspecto. No eres tú solo el que tocas, sino que te encuentras sometido a una orquesta, con unas tradiciones establecidas y un determinado modo de tocar. El director necesita mucho más tiempo para prepararse y adquirir experiencia. Lleva mucho tiempo conocer a los compositores y la época en que vivieron.

«Personalmente, yo tuve una etapa en la que me interesó mucho lo medieval. Es posible que esto se deba a mi carrera universitaria, en la que comencé a estu-



«La nobleza y la hidalguía propias del carácter español, sí que son valores positivos y no deberíamos perderlos».

sus países. Estaban también conviviendo con los emigrantes y con su carácter, su modo de trabajar, de ser, etc. Eso ha producido en esos países una picaresca ante el trabajo y la vida que quizás sea negativa. Aunque al final, a lo mejor salimos viviendo mucho mejor ¿no?

Ante tal visión del terruño, el entrevistador replica si no hay mucho tópico en todo esto: «Yo creo que es un enriquecimiento el hecho de que los pueblos conserven sus características propias y que no nos hagamos una masa amorfa. Por supuesto, hay mucho tópico también y, por desgracia, en España hemos acentuado el tópico. Hemos ofrecido fuera lo de siempre, la España de la pandereta, etc., pero pienso que hay unos caracteres más profundos que estos, basados en el sentido filosófico que el español ha tenido siempre ante la vida. La nobleza y la hidalguía propias del carácter español sí que son valores positivos y no deberíamos perderlos».

Jesús López Cobos tiene fama de utilizar una severidad pacífica y ataráxica allí donde los demás han topado con cimas y disidencias varias. Explica que ante personalidades explosivas e irascibles es mejor oponer una frialdad serena, utilizando «tácticas más refinadas» para que hagan lo que él quiere que hagan, creyendo que hacen lo que ellos quieren hacer. Ante la cuestión de las idiosincrasias nacionales —tema que sale a relucir en todas sus entrevistas por una u otra causa— manifiesta su disgusto por la desafortunada transcripción de un diario madrileño atribuyéndole unas declaraciones en las que la dejadez latina se trasladaba a una falta de profesionalidad en la Orquesta Nacional en concreto.

«Pffff... eso no se puede poner, hombre... es que yo no dije esas cosas... no voy a ser tan idiota como para echar piedras a mi propio tejado», dice, saludando con complacencia la aparición a escena de una grabadora al principio de la entrevista. De hacer caso a algunas teorías, estaría comenzando a ser una de esas personalidades periodísticas que comparten el peso de la fama con los problemas con los informadores, casi como condición «sine qua non». Al final de la plática, Jesús López Cobos invita amablemente al entrevistador a montar en su coche y, sin hacer el más leve gesto de contrariedad ante los tirones de un motor demasiado frío, inicia una conversación de circunstancias: «Yo no sé lo que tú pensarás, pero yo creo que en una entrevista...».

diar esa filosofía tomista y platónica que a mí me interesaba incluso desde el punto de vista estético. Además, mis primeros contactos con la música se produjeron dirigiendo al Coro Universitario, con el que interpretaba música antigua y polifonía, no yendo mi interés más allá de Bach.

Hacia los veintiocho o veintinueve años comencé a descubrir auténticamente sobre todo el mundo de la ópera y, más tarde aún, como resultado de mi estancia en Viena, empecé a meterme más en el sinfonismo de finales de siglo y principios del actual, por ejemplo Bruckner y también Mahler, aunque éste último me interesa más desde un punto de vista de orquestación y no tanto desde el de composición, como Bruckner, por ejemplo.

A Jesús López Cobos le parece una soberana tontería que le llamen español universal. Considera que todos somos universales, todos estamos en el mundo y somos ciudadanos de él. No obstante, cree firme y sinceramente en los caracteres nacionales y raciales. Cuando se le pregunta por sus impresiones al regresar a España en virtud de su larga proyección internacional va desgranando toda su teoría sobre las distintas idiosincrasias y sus plasmaciones profesionales.

Cuando regresaba a España me parecía que estábamos muy atrasados ya desde la misma organización ante la vida. La mentalidad y el modo de trabajar de estos países me llamaban mucho la atención y me dolían las comparaciones. Pensaba que con las cualidades que nosotros tenemos de todo tipo —la intuición, el sentido de la improvisación, el quijotismo— también pudiéramos asimilar un día esa seriedad en el trabajo, ese sentido de la responsabilidad.

«Hoy día todo esto ha cambiado mucho en todas partes. Los hechos migratorios del turismo de aquí para allá han hecho que imitemos todo lo malo de los demás pueblos. Es decir, los alemanes son también holgazanes ahora, como éramos nosotros entonces, y eso ha hecho mucho daño. Los caracteres nacionales los veía cuando yo comenzaba mis viajes mucho más acusados de lo que los veo ahora.

«En este aspecto, este trasiego ha sido negativo porque, como te digo, lo peor es que siempre se imitan las malas cosas y no las buenas. Por entonces, en los años sesenta, los alemanes y los suecos vinieron de vacaciones a España y vieron que sin trabajar también se vivía bien y que se divertía mucho la gente. Entonces intentaron hacer lo mismo en

UNA ORQUESTA EN MARCHA

Casi cuatro años se han invertido en la negociación y aceptación de las condiciones que Jesús López Cobos puso sobre el tapete para hacerse cargo de la ONE. Tras este periodo, y aprobado el Reglamento de la formación, las ideas han comenzado a afluir, aunque el maestro las irá poniendo en práctica con sus habituales criterios de lentitud y cautela.

«A mi modo de ver, el único error de Antonio (Ros Marbá) fue el hacerse cargo de la Nacional sin establecer unas condiciones mínimas. El firmó y se encontró con una situación hecha, una situación que no era la ideal, y que luego tuvo que asumir, lo que le ha dañado seguramente en su trabajo de que la Orquesta fuese hacia adelante. Yo no dudo en absoluto de las cualidades de Antonio y siento verdaderamente que en aquel momento, o no estuviera suficientemente informado, o, quizás, no se lo pensara dos veces. Se lo tenía que haber pensado como yo me lo pensé». Así valoraba López Cobos la polémica estancia del anterior titular de una Orquesta Nacional enconsertada y apabullada por rémoras de todo tipo.

Según el director zamorano, el principal problema de la ONE estribaba en el bloqueo de oposiciones. La Orquesta albergaba demasiados contratados temporales (hasta veinte ha llegado a tener) que, por añadidura, estaban mal pagados, además de no encontrarse cubiertos por ninguna seguridad en sus contratos por años. Una de las condiciones impuestas por López Cobos, siempre dependiendo de la aprobación de un Reglamento —durante los cuarenta años de vida de la Nacional han llegado a proyectarse hasta siete diferentes, prontamente abortados—, fue la posibilidad de traer extranjeros. Ya preveía que no iban a poder cubrirse todas las plazas con instrumentistas españoles «como, en efecto, se ha comprobado cuando hemos realizado las oposiciones: no hay nivel para formar una orquesta nacional como yo creo que debe ser».

De esta forma, en las primeras oposiciones, convocadas a finales de 1983, «pasó lo que tenía que pasar», que se cubrieron las vacantes de madera y una de trompeta mientras que en las de cuerda sólo se aprobaban tres, habiéndose presentado un sólo violonchelo y ninguna viola. El resultado de las pruebas realizadas el pa-

sado mes de enero fue, si cabe, más desalentador en la cuerda. Las veintidós plazas de esta sección que se sacaron a concurso quedaron íntegramente desiertas; por no haber, no había ni el número suficiente de candidatos para cubrir las en su totalidad: se presentaron siete violines para cubrir diez plazas, cuatro violas para igual número de atriles, dos violonchelos para cuatro vacantes y cuatro contrabajos para otros cuatro puestos de este instrumento.

Habrà, pues, que echar mano del extranjero, fundamentalmente de instrumentistas ingleses que, junto con diez contratados, ocuparán las veintidós plazas malditas. Estos cobrarán menos que los de plantilla y tendrán contratos temporales. Como ello supone un alto riesgo de indiferencia respecto a posibles candidatos, López Cobos ha iniciado conversaciones con el Ministerio para tratar de elevar las remuneraciones de los profesores.

En cuanto a la programación, el propósito inicial es rehuir partituras demasiado complejas al menos durante los dos primeros años, hasta que la Orquesta alcance un baremo adecuado de cohesión. Durante este tiempo se tocará, fundamentalmente, un repertorio clásico, alrededor de las figuras de Haydn y Mozart y su tiempo, «donde veo auténticas dificultades de interpretación». Inclinado a los recitales monográficos, basados en autores o en otros criterios de unificación, el recién estrenado director titular interpretará también conciertos extraordinarios que podrán pasar por la zarzuela o la ópera en concierto, sin descuidar al marginado público de la infancia y la tercera edad, al que se brindarán programas especialmente concebidos sin necesidad de trasnocharse en exceso.

Asimismo, a comienzos y finales de temporada, cuando está más desasistida la oferta musical, se realizará una especie de concurso entre compositores españoles, en el cual la orquesta decidirá qué partitura considera con más méritos para ser interpretada. Este aspecto no se circunscribe exclusivamente a autores contemporáneos, sino que se investigará la música nacional antigua que, por una u otra razón, ha quedado empolvada en el olvido.

En cuanto a directores que visitarán a la ONE, aún es pronto para concretar nombres, aunque López Cobos está comenzando a hablar con las

primeras batutas mundiales. Se institucionalizará la figura del principal director invitado, que para la próxima temporada será Maximiliano Valdés. El director titular opina que «por el momento es mejor que no vengamos demasiado invitados para que la Orquesta trabaje con pocas manos». Al extranjero se saldrá a partir de 1985 (Suiza) y para 1986 y 1987 están previstas giras por América y Alemania, respectivamente. Dentro de España se seleccionarán mucho más los lugares susceptibles de ser visitados por la ONE en función de la dignidad y equipamientos que tengan.

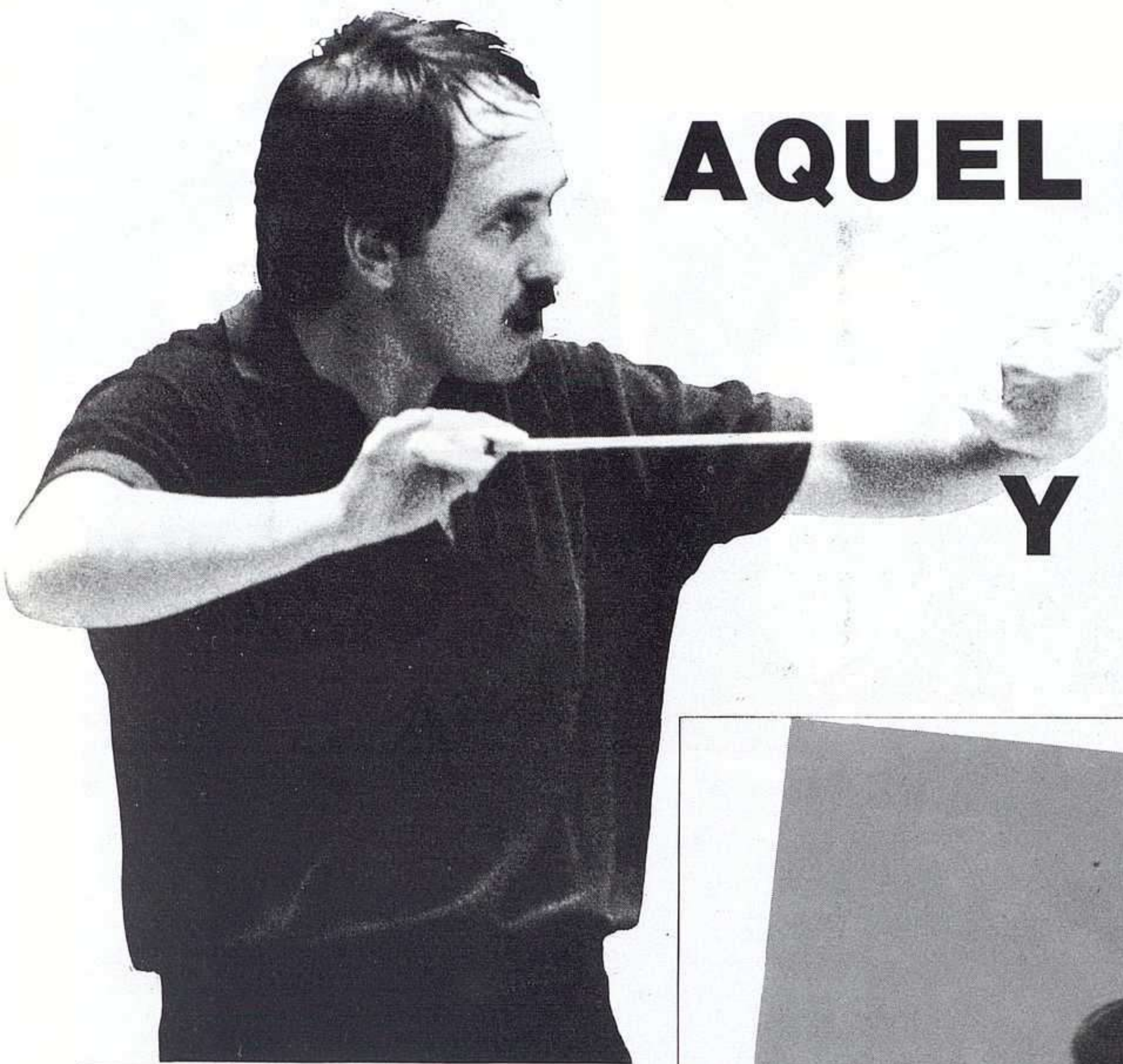
El sistema de abonos también sufrirá modificaciones. Se realizarán abonos con distinto número de conciertos para que el público pueda escoger aquella posibilidad más acorde con sus expectativas de asistencia. Con un deseo de «tratar de educar un poco al abonado», los programas incluirán una nota anunciando un número de teléfono al que dirigirse el abonado que no vaya a utilizar su localidad para que ésta sea puesta a la venta en taquilla.

Los ciento veinticuatro integrantes de la ONE van a estar inmersos en un sistema de trabajo racional e integral. Se terminará con la costumbre de dos repartos parciales para un mismo concierto como sucedía hasta ahora. Los músicos que no deban interpretar el próximo concierto previsto se encontrarán ya preparando el siguiente o haciendo música de cámara, cuyos conjuntos, en el último caso, ya se encuentran en marcha. Todos estos planes están sometidos a la falta de espacio que impone el compartir el Real con otra orquesta sinfónica, obstáculo que se salvará con la inauguración del Auditorio Nacional.

La Comisión de la ONE también podrá participar activamente en la preparación de programas o en cuantas sugerencias deseen ya que el director manifiesta su propósito de «no hacer nada de espaldas a la Orquesta». Con todo ello, y apoyado en un Reglamento «verdaderamente flexible para todas las partes» —que cubre la retirada del director con la suficiente antelación como para no caer en nuevas orfandades—, Jesús López Cobos intentará olvidar aquel «escepticismo y pesimismo» que dominaba su ánimo cuando le hablaron por primera vez de convertirse en director titular de una gaseosa Orquesta Nacional de España.—J.M.

López Cobos

AQUEL MUCHACHO SENCILLO Y ESTUDIOSO



Por Arturo Reverter

Era difícil imaginar, a principios de los sesenta, que aquel joven espigado, de aire sencillo y campechano, con aspecto de sabio despistado, al que se podía ver en algunas de las aulas más interesantes del Conservatorio (la de Gerardo Gombau, o la de Sopeña, por ejemplo) y al que uno se encontraba en los conciertos más significativos del Monumental, acabaría siendo, al comienzo de la década de los ochenta, veinte años más tarde, uno de los directores más cotizados del mundo, al tiempo director artístico de la Staatsoper de Berlín, principal invitado de la Filarmónica de Londres y de la Suisse Romande y, por fin, tras algunos años de vacilaciones, quinto titular de la Orquesta Nacional de España. Y no cabe duda de que Jesús López Cobos, nacido en Toro, Zamora, en 1940, que alternó desde muy joven los estudios musicales con el bachillerato y posteriormente con los universitarios de Filosofía y Letras, en Granada y en Madrid, se ha ganado a pulso, poco a poco, con esfuerzo, con tesón y con inteligencia, la posición que ahora ocupa. Como suele decirse, nadie le ha regalado nada, se ha ido abriendo camino él solo partiendo de una rigurosa formación humanística y musical, eligiendo siempre lo mejor, lo más interesante para su carrera, obteniendo información allá donde ésta se producía y tomando consejos de las personas más sabias y conocedoras.

En Madrid, donde se licencia (1964), y en donde obtiene el título de composición (1966), dirige el coro de cámara «Tomás Luis de Victoria» y la coral universitaria «Santo Tomás de Aquino». Ya no existe duda de cuál es su auténtica

vocación, y a ella se dedica con entusiasmo. El mismo con el que aplaude a directores a los que un día le gustaría asemejarse. Recuerdo un concierto en el Palacio de la Música —con menos de media entrada— de la Orquesta Nacional Belga, gobernada por el malogrado y excelente maestro André Cluytens: López Cobos, tras las correspondientes propinas, fue uno de los últimos en abandonar el recinto.

En Viena, a donde viaja becado por la Fundación «March», el Ministerio de Educación y Ciencia y el Ministerio de Asuntos Exteriores, estudia durante tres años dirección coral, con Schmid; operística, con Oesterreicher, y orquestal, con el fa-

moso Swarowsky, cuyos métodos, que dejan en gran libertad la iniciativa de los alumnos, convienen perfectamente a nuestro director, que siempre tendrá con posterioridad un recuerdo para el maestro austriaco, desaparecido hace algunos años y sin duda un excelente pedagogo, ya que no propiamente un gran director: de sus aulas salieron también, entre otros, Zubin Mehta y Claudio Abbado. Con un buen bagaje técnico y cultural, acrecentado por su visita a la Juilliard School, de Nueva York, se presenta a los concursos internacionales de dirección Nicolai Malko, de Copenhague, y Besançon, en donde es galardonado. Estudia después con Franco Ferrara, y con Peter

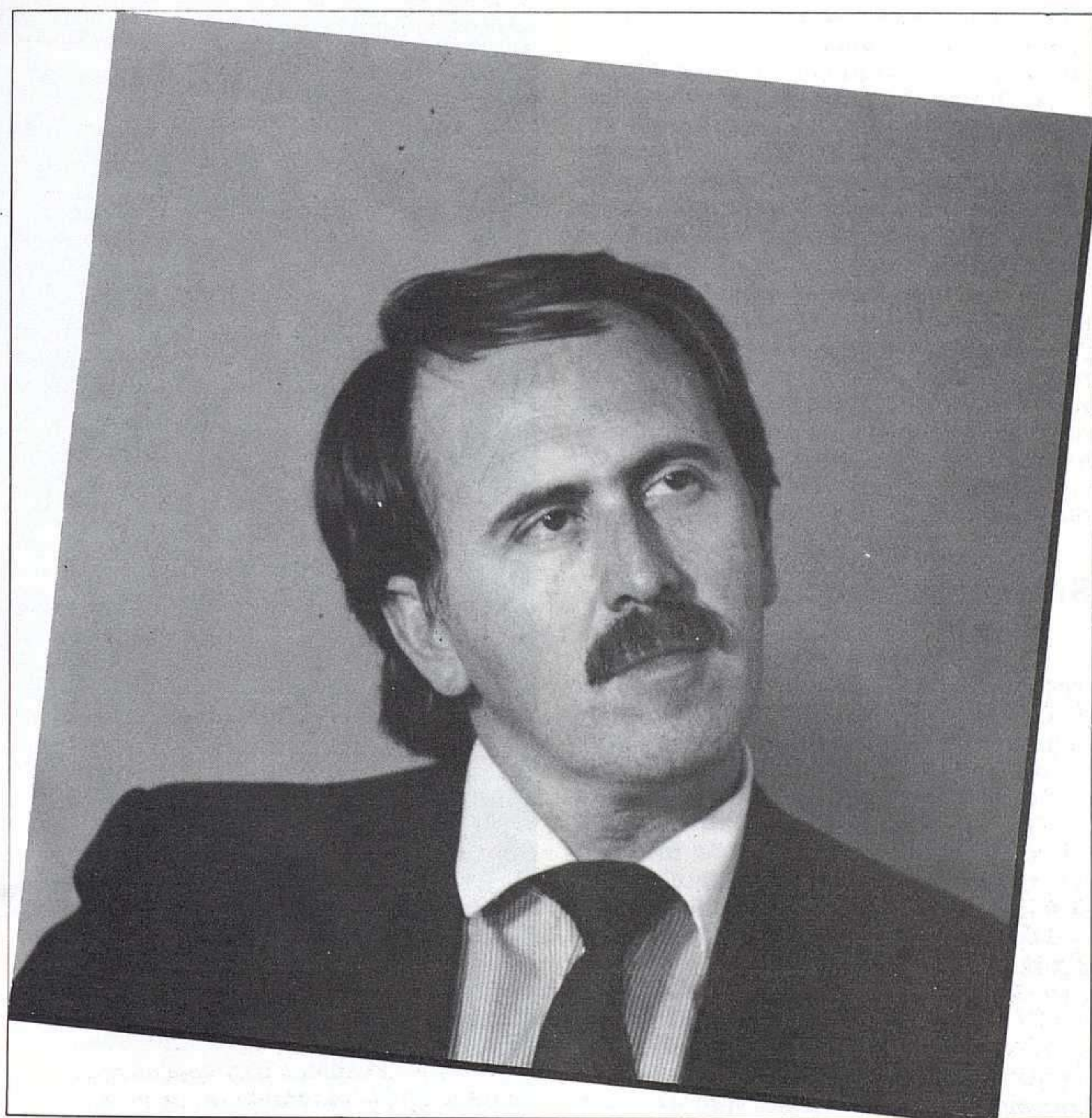


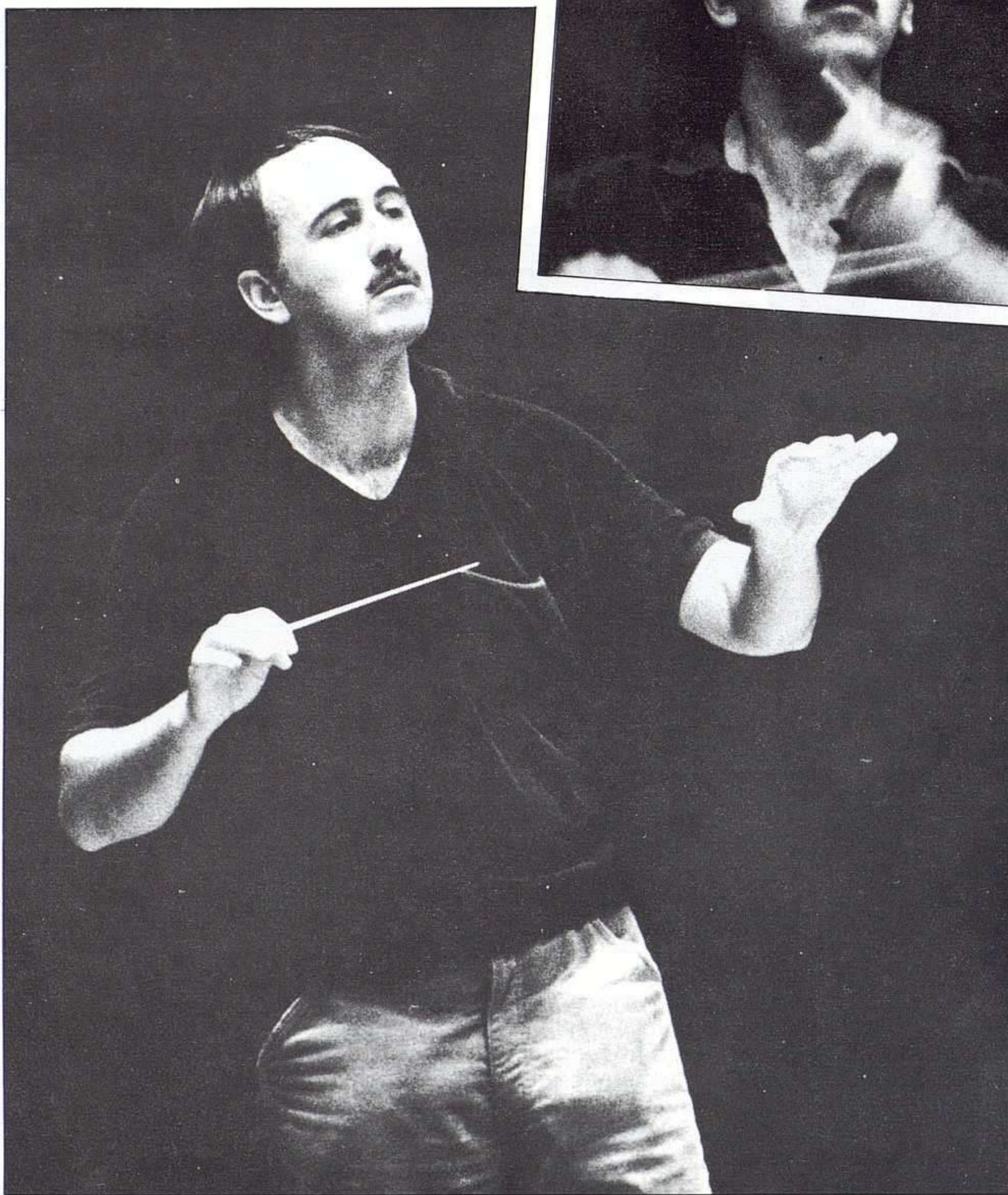
FOTO: PACO TUR

Maag, de quien se convierte en asistente, lo que le proporciona su primer contrato fijo como director de foso en el Teatro de La Fenice, de Venecia, en donde el músico suizo era a la sazón director artístico. Obtiene un gran éxito con **La flauta mágica**, de Mozart. Paralelamente actúa, en conciertos sinfónicos, en Praga, Zurich, Trieste y Viena, presentándose en Salzburgo, en el verano de 1972, dirigiendo a la Filarmónica de Viena un programa en el que se incluye la **Sinfonía núm. 2**, de Schumann. Desde entonces a 1976 se convierte en uno de los directores estables de la Opera Alemana de Berlín, al tiempo que actúa en otros coliseos líricos de Europa. Realiza diversas giras con la New Philharmonic, con la Royal Philharmonic y con la London Symphony (a partir de este momento empieza a estar muy ligado a la vida musical londinense) y colabora también, entre otras, con la Orquesta del Concertgebouw, Radio Bávara y Suisse Romande. Comienzan sus grabaciones, las primeras para la firma Ensayo, y recibe su espaldarazo estadounidense cuando debuta en 1977 en el Metropolitan de Nueva York y dirige a la Filarmónica de Los Angeles.

Carrera importante, rápida, casi meteórica, podría decirse, la del director zamorano, que es hoy, no cabe duda, un hombre perfectamente establecido, cotizado, reclamado y aplaudido, situado en una envidiable posición por encima de la que se ubican únicamente, a efectos de cotización y a efectos de estimación y valoración, muy pocos grandes maestros.

Sus actuaciones españolas

López Cobos comenzó a dar ya muestras de su talento en aquellas primeras actuaciones corales, aunque no se le llegara a conocer realmente como director de orquesta hasta años después, tras su etapa vienesa. En una Semana Santa de Cuenca sorprendió ya la frescura y claridad con la que ofrecía la **Misa en Do**, de Beethoven. De 1973 data su presentación con la Orquesta Nacional, con la **Segunda Sinfonía** de Schumann, obra querida, en los atriles. Poco después reaparece con la citada formación y, con ella y con su coro, consigue su primer gran éxito madrileño en un programa singular y atractivo: **Misa núm. 3** y **Te Deum** de Bruckner. Éxito que en 1976 es refrendado con la Orquesta y Coro de la Radiotelevisión, a los que dirige la versión íntegra de **Das Klangelied**, de Mahler. Es el momento en el que comienza a apreciarse que López Cobos no es ya un joven director que promete, sino que es, realmente, un espléndido músico, en camino de convertirse en un magnífico conductor, en los aledaños de la verdadera maestría. También con la Radiotelevisión brinda dos excelentes conciertos en la temporada 78/79, uno con obras de Mozart (más **Aubade**, de Poulenc), con la colaboración de la pianista Ingrid Haebler, y otro constituido por una sola obra: la **Octava Sinfonía**, de Bruckner, de la que obtiene, con una buena prestación orquestal, una muy interesante y lírica versión, superior a la



FOTOS: AGUSTIN MUÑOZ

que, en su primer contacto con el conjunto, años atrás, había conseguido de la **Séptima** del mismo compositor.

Además de estas actuaciones con las dos orquestas madrileñas, el director español se deja ver también en la capital con algunos conjuntos foráneos, como las ya citadas Real Orquesta Filarmónica, Sinfónica y Filarmónica, todas ellas de Londres.

Características esenciales del director

Desde el principio López Cobos mostró una sorprendente y eficaz técnica gestual, que ha ido perfeccionando con el tiempo y que es uno de sus mejores aliados, puesto que con ella se hace entender y se comunica a la perfección con el instrumentista a sus órdenes, con lo que se facilita la comprensión del mensaje musical que ha de ser recibido por el auditor. Es una técnica fluida, elástica, convincente, clara y precisa; muy directa, sugerente y ágil. Se basa en unos brazos muy amplios, generalmente abiertos en aspa, que batan en cualquier plano, aunque actúan prefe-

rentemente desde la horizontal que pasa a la altura del pecho hacia arriba. Unas manos perfectamente independizadas entre sí, con unas muñecas extraordinariamente elásticas, que dibujan de manera muy nítida y nada seca todas las partes del compás, y una batuta clarividente, que no busca líneas fenomenológicas y sí impulsos permanentes de carácter agógico, facilitan la labor y propician la clarificación y traducción a sonidos del pentagrama. No puede decirse que nos encontremos ante una técnica gestual dotada de elegancia —lo que viene impedido frecuentemente por el nerviosismo en la forma de batir, por la colocación, en compás abierto, de las piernas, por las frecuentes inclinaciones y por un cierto amaneramiento general—, pero sí ante una técnica precisa, eficaz, funcional, que coordina a la perfección con las ideas musicales —muchas veces discutibles, otras superficiales— que quieren expresarse. La mano izquierda es, en cualquier caso, un elemento muy activo, que sugiere ataques y moldea dinámicas con extraordinaria soltura. La derecha porta una batuta móvil y flexible, capaz de imantar la atención de orquesta y público. Raro es por todo ello que puedan producirse confusiones o errores de

medida en las interpretaciones de López Cobos. Su forma de marcar, como se dice, elástica y flexible, es, sin embargo, implacable, segurísima y rigurosa. Pese a ello su rítmica resulta las más de las veces variada, con adecuado empleo del rubato y con eficaz aplicación del ritardando. Hay en la mente del director una luz que no deja de despedir destellos, ora débiles, ora intensos, que alimenta el continuo impulso agógico que preside todas sus interpretaciones.

Técnica fácil, eficaz y directa, que puede llegar a embelesar. ¿Qué mensaje musical nos es ofrecido por ella? Las más de las veces se establece un perfecto encaje entre esta mímica y la idea dramático-musical que tras ella subyace: facilidad y homogeneidad, también equilibrio, de gesto, por un lado, y claridad, sencillez, lógica y sobriedad de planteamientos, por otro. Hay, no cabe duda, un buen ensamblaje, una coordinación y una articulación excelentes. El peligro surge cuando —y pueden señalarse casos— el gesto no aparece efectivamente alimentado desde dentro por una idea musical válida, intuitiva o intelectualmente elaborada. Entonces aquél puede quedar un poco en el aire, un tanto hueco, vacío de contenido y, por tanto, mera-

debe pedírsele lo máximo o, al menos, lo mejor dentro de lo posible. Y si esto no es alcanzado en todas las oportunidades por el músico zamorano no se debe, por supuesto, o al menos así debe creerse, a un abandono consciente de los presupuestos musicales que le impulsaron desde su juventud, sino, hay que pensarlo, a un cierto anquilosamiento general, a un cierto manierismo que muchas veces determina que algunas de sus interpretaciones no despeguen, no vayan mucho más allá, mucho más lejos de la mera letra.

En los últimos tiempos, sobre todo, ha podido observarse que tras el voluntarismo del director, siempre presente en el proceso de dinamización de cualquiera de sus interpretaciones musicales, tras la evidencia del gesto, no exento en ocasiones de preciosismo, no se halla esa idea, ese pensamiento —que a veces puede ser sustituido por una intención— conectado con el proceso de análisis y elaboración del texto (pentagrama) y relacionado con toda una serie de valores culturales y estilísticos, que debe encontrarse siempre en el fondo de cualquier interpretación. De ahí al decorativismo, a la lectura epidérmica, a la extraversion (por muy buena factura que tenga el

auditiva clara. Esa necesaria disparidad de enfoques, esa obligada diferenciación de presupuestos interpretativos (en la aplicación, por ejemplo, de valores dinámicos y rítmicos, de intensidades, de formas de ataque, etc.) no nos es mostrada. En su última actuación en Madrid, por ejemplo, en concierto en el que se interpretaron la **Sinfonía núm. 103** de Haydn y la **Sinfonía núm. 4 de Bruckner**, no pareció que estuviera prevista la comentada diversificación, a no ser por el hecho de que para el primer compositor se utilice una orquesta más pequeña que para el segundo. Los intentos, tímidos en cualquier caso, de otorgar al compositor austro-húngaro una mayor ligereza de acento y una mayor transparencia de texturas (esta última ha de presidir también la interpretación de las obras del austríaco) no tuvieron efectividad práctica y, en definitiva, todo sonó muy parecido.

De todas formas, no es ésta quizá la principal limitación actual del director —después de todo, la dimensión estilística, aunque siempre debe exigirse, es, pese a todo y todavía, una «rara avis» en el mundo de hoy—. Se observa en las interpretaciones del director español —que siempre da, eso es cierto, pruebas de saber guardar y mantener, con expresividad, una línea melódica y de saber cantar con cierta elocuencia, y que, como buen director de ópera, es capaz de establecer muy expresivos contrastes dinámicos entre el forte y el piano, una evidente dificultad en combinar los antedichos elementos, en coordinar de forma orgánica tales factores, con objeto de que se mantenga la continuidad del discurso y de que éste no pierda coherencia. Hay una cierta tosquedad en la definición de estos aspectos, que se ofrecen muchas veces de un sólo trazo, poco depurados en su dibujo y en su gradación sonora. Se establece, eso sí, una idea previa general, globalizadora, de la interpretación que ha de llevarse a cabo, pero después no se trabaja de la misma forma, a conciencia, cada una de las partes del todo, que son vertidas al exterior de manera igual, con un tratamiento indiscriminado, lo que contribuye a que por ello ese todo aparezca como algo dotado de escasa personalidad, de definición, como un bloque excesivamente monolítico.

Veamos algunos ejemplos concretos. Hace dos temporadas López Cobos nos ofreció, en versión brillante, bien estructurada, eficaz desde un punto de vista dramático, **La condenación de Fausto**, de Berlioz. Muchas cosas estuvieron en su sitio y el conjunto fue dirigido con vitalidad y calor. Sin embargo, las irrisaciones, los contrastes de sol y sombra, el histrionismo de determinados pasajes, el sarcasmo de otros, la belleza inmaterial de ciertos fragmentos, factores que son los que alimentan, desde dentro, el valor dramático-musical de la obra, no quedaron debidamente resaltados. Los árboles (en este caso las líneas maestras de la composición) no dejan a veces ver el bosque (los detalles acentuales, fraseológicos, dinámicos y expresivos), cuya personalidad es la que, después de todo, debe ascender a primer plano por-



mente exterior. Peligro, por supuesto, que acecha a cualquier director —y, si se nos apura, a cualquier intérprete—, pero que puede ser mayor en un caso como el de López Cobos en el que el gesto es tan visual, tan plástico, y en el que, después de todo, con justicia, desde luego, nos encontramos ya ante un intérprete hecho y derecho, ante un director al que

producto sonoro) no hay más que un paso.

Da la impresión, escuchando algunas de las interpretaciones en vivo de Jesús López Cobos, que la cuestión del estilo, tan fundamental, a la que sin duda presta su atención, no la tiene por completo asumida o, al menos, no aparece convenientemente dimensionada, de forma

López Cobos

que es la que define, de dentro a afuera, la composición. Gran parte de lo mismo sucedió en la interpretación de la **Sinfonía Dante**, de Liszt, bien construida, pero algo chata en su plasmación sonora. Y otra obra sinfónico-coral —composiciones que López Cobos conduce con mucha seguridad no exenta de claridad— cual las **Escenas del Fausto**, de Schumann, ofrecida la pasada temporada, nos puso nuevamente de relieve una cierta rigidez de concepto al equiparar prácticamente, dentro de la misma atmósfera musical, los diversos números (que, como se sabe, discurren en distintos ámbitos).

No es precisamente el fuerte del director cuya figura estamos tratando la pintura a la acuarela, la delicadeza en el tratamiento de los colores y de los timbres orquestales, tan importantes muchas veces para ciertas obras románticas, como las antedichas, y tan fundamental para dar forma a composiciones a caballo entre los siglos XIX y XX, las de Mahler, por ejemplo. López Cobos nos ofreció hace algunas temporadas una atractiva versión de la **Primera Sinfonía** de este compositor; bonita, espectacular... y un tanto superficial, pues no hubo en ella ni acidez ni misterio, sólo una exposición algo estentórea de sus tradiciones.

Los factores dinámicos, generalmente bien tratados por el director, no alcanzan su en muchas ocasiones deseable alquitaración, matización y diferenciación. Los contrastes pueden llegar a ser excesivamente bruscos, tajantes, cuando a lo mejor lo que se pide es una gradación, la aplicación de «sfumature». No suele haber fantasía a este respecto en las construcciones de López Cobos, lo que se puso en evidencia en la ya comentada interpretación de la **Cuarta Sinfonía** de Bruckner, compositor que requiere, como pocos, el riguroso juego de intensidades, el permanente control de las gradaciones, la planificación constante de las masas sonoras. Y la flexibilidad rítmica, factor éste que sí, por lo común, domina el director.

Son limitaciones, que muchas veces conducen a que no se pueda alcanzar la deseada efusión lírica que nace de lo más hondo, que quedaron constatadas también en las, por otra parte, estimables interpretaciones que López Cobos nos ofreció, en aquel caluroso mes de julio, de las cuatro **Sinfonías** de Brahms.

López Cobos titular de la Nacional

En este momento, en el que, por un lado, nos encontramos con el punto más alto, en fama, de cotización, en conocimientos, de la carrera del director zamorano y en el que, por otro, se advierten en su modo de hacer determinadas rigideces, manierismos e insuficiencias (no hay que descartar, por supuesto, la rutina que se deriva de cualquier trabajo repetitivo y la escasez de tiempo para preparar y para estudiar), López Cobos asciende, por fin (aunque para él no sea la culminación de una carrera, ya que con anterioridad ha escalado puestos

más importantes), a la titularidad de la Orquesta Nacional, que desde 1981, año en que terminó su contrato Ros Marbá, se encontraba sin director. No hay duda de que ha de ser beneficioso para el conjunto la presencia de un hombre de la talla y de la seguridad del zamorano, que sólo después de que se cumplieran algunas de sus condiciones (reglamento, contratación de extranjeros...), accedió a ocupar el puesto. De momento, ha establecido en las dos convocatorias de oposiciones para cubrir puestos vacantes (en torno a veinte), un alto nivel de exigencia. Ello ha determinado que la mayoría de los opositores quedara fuera y que ahora, según lo previsto, haya que buscar en el extranjero los instrumentistas del nivel adecuado que hacen falta para completar la orquesta. Hay que aplaudir esta exigente postura, aun cuando ello pueda haber truncado las esperan-

zas de jóvenes instrumentistas españoles, algunos ya trabajando como interinos en la Nacional, y aunque ello haya de llevarnos a lamentar que a esta situación se haya llegado por la mala estructura y disposición de la enseñanza musical en nuestro país. Tema candente del cual habría que tratar largo y tendido.

¿Hasta qué punto es López Cobos el director que puede necesitar una orquesta en crisis, en plena renovación como la Nacional? Esto es algo que sólo el tiempo dirá. El nuevo titular es, además de hombre ecuánime, como ha demostrado, director competente, como hemos comentado, y trabaja bien en los ensayos. Hay que esperar ahora que tenga tiempo suficiente para ir modelando poco a poco al conjunto con el fin de darle la categoría que tuviera hace años y para impulsarle artísticamente hasta que ocupe los lugares que le corresponden ■

DISCOGRAFIA DE JESUS LOPEZ COBOS

Por Angel Carrascosa

ALBINONI: Concierto para trompeta en Re menor (M. André, Orq. Filarmónica de Londres). EMI 065-003.350 Q.

ARRIAGA: Sinfonía. Obertura Los Esclavos Felices. (Orq. Inglesa de Cámara). Ensayo ENY-804.

BIZET: Te Deum. (S. Greenberg, G. Winbergh, Coro y Orq. de la Suisse Romande). Decca digital, de próxima aparición.

BRUCH: Concierto para violín núm. 2. Fantasía Escocesa. (I. Perlman, Orq. New Philharmonia). EMI 065-002.804 Q.

CHABRIER: España. (Orq. Filarmónica de Los Angeles). Decca 6594037.7.

DONIZETTI: Lucia di Lammermoor. (M. Caballé, J. Carreras, V. Sardinero, S. Ramey, Coro Ambrosian, Orq. New Philharmonia). Philips 6769005.8, 3 discos.

FALLA: Suite de El Sombrero de tres Picos. (Orq. Filarmónica de Los Angeles). Decca 6594037.7.

GOLDMARK: Boda Campesina. (Orq. Filarmónica de Los Angeles). Decca 9-40001.2. Digital.

HAYDN: Concierto para trompeta en Mi bemol mayor. (M. André, Orq. Filarmónica de Londres). EMI 065-003.350 Q.

LALO: Concierto para violoncelo núm. 1. (J. Lloyd Weber, Orq. Filarmónica de Londres). RCA RL 25420.

LISZT: Sinfonía Dante. (Coro y Orq. de la Suisse Romande). Decca 9-40010.4. Digital.

A. MARCELLO: Concierto para trompeta en Do menor. (M. André, Orq. Filarmónica de Londres). EMI 065-003.350 Q.

POULENC: Gloria. (S. Greenberg, W. Williams, Coro y Orq. de la Suisse Romande). Decca digital, de próxima aparición.

RESPIGHI: Arias y Danzas antiguas; Suites 1, 2 y 3. (Orq. Filarmónica de Londres). Decca 6594403.0.

RIMSKY-KORSAKOV: Capricho Español. (Orq. Filarmónica de Londres). Decca 6594037.7.

RODRIGO: Concierto para un Divertimento para violoncelo. (J. Lloyd Weber, Orq. Filarmónica de Londres). RCA RL 25420.

ROSSINI: Otello. (J. Carreras, F. von Stade, S. Ramey, S. Fisichella, N. Condo. Coro Ambrosian, Orq. Philharmonia). Philips 6769023.2, 3 discos.

TELEMANN: Concierto para trompeta en Fa menor. (M. André, Orq. Filarmónica de Londres). EMI 065-003.350 Q.

TURINA: Canto a Sevilla, 4 escenas vocales. Danzas Fantásticas. La Oración del Torero. (P. Lorengar, Orq. de la Suisse Romande). Decca digital, de próxima aparición.

Arias de óperas de CILEA, GIORDANO, GOMES, LEONCAVALLO, MAS-CAGNI, PONCHIELLI y PUCCINI. (J. Carreras, Orq. Sinfónica de Londres). Philips 9500771.2.

Fragmentos orquestales (Orquesta Filarmónica de Londres). Grandes Temas de Música. Salvat, fascículos 61 y 62. Philips, de próxima aparición.

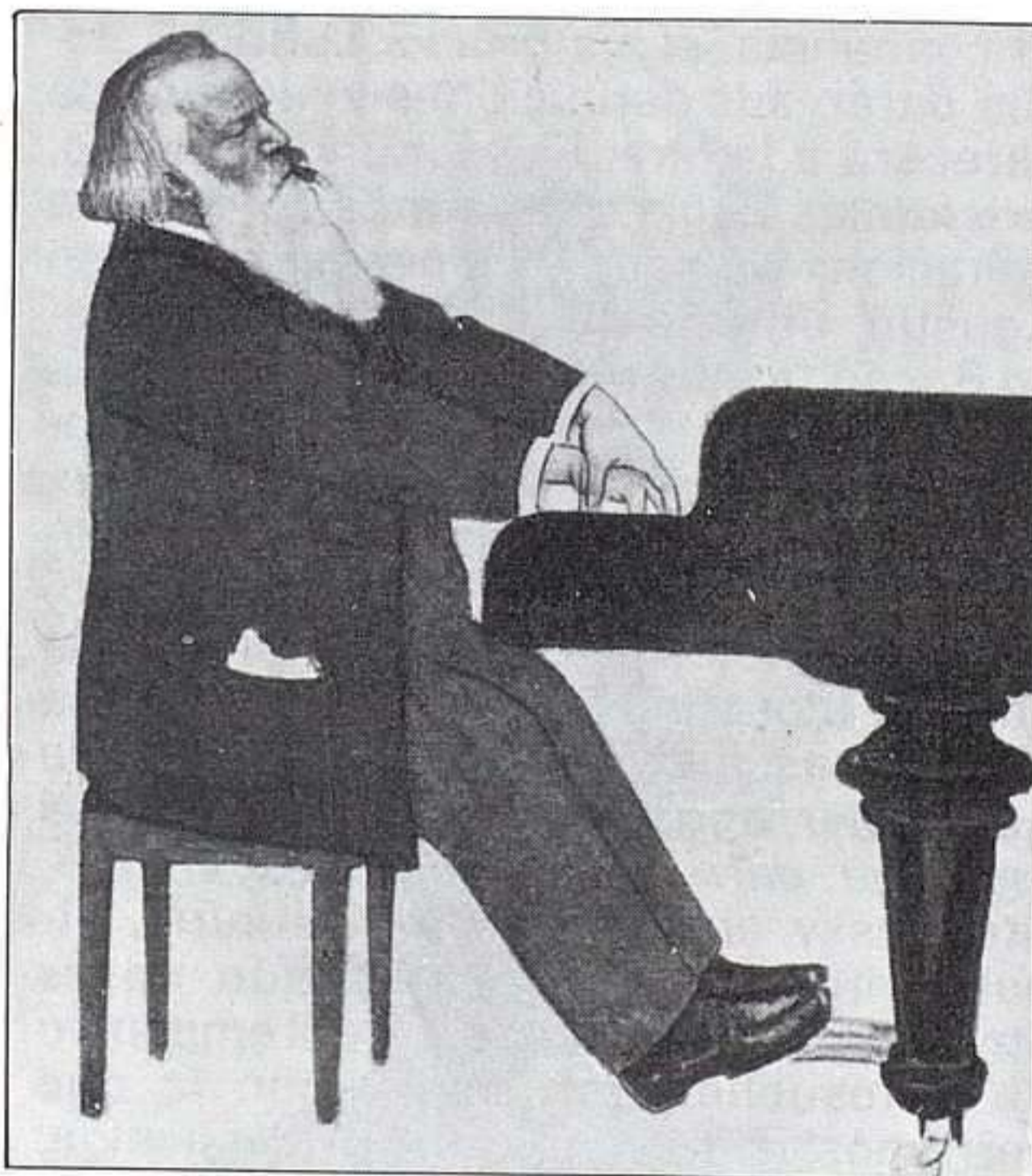
PROSPECCION A LA CRITICA

EN ALGUNOS GENEROS, ENTRE LA TEURGIA Y EL ESPERPENTO

Por Sabas de Hoces

Viene a ser una fiel radiografía musical de hace aproximadamente un cuarto de siglo en Estados Unidos, que muy parejamente podría ser la que en estos momentos ofrezcamos seguramente desde nuestro propio país. Referente al ejercicio profesional de los críticos musicales —toda especie de ellos, desde el CULTO al COMERCIAL— planteaba su autor entonces la necesidad —o recomendación— de versar en toda página o columna crítica sobre «tres factores mentales» imprescindibles. Primero, lo físico —las sensaciones—; luego, lo emotivo —los sentimientos—, y, finalmente, lo intelectual —la crítica basada en los conocimientos TECNICOS. Esto es, además, aplicable a cualquier arte en general. Cuando falta alguno de estos tres factores mentales, todo el ejercicio que se haga está condenado a desplomarse como el trípode sustraído de una de sus patas. Y es que la gran mayoría de los críticos, IGNORAN EL TERCER FACTOR. En tales condiciones, es imposible confiar en ellos.

Por esas mismas fechas —hacia 1970— ya se planteó en España —por los nuevos compositores, que a falta de oportunidades para interpretarles sus obras, tenían que ocuparse en funciones críticas —ya se planteó, digo, si la columna crítica tenía que ser un discurso estético— literario o, por el contrario, una argumentación técnico-musicológica. Fue un año muy entretenido, pero absolutamente inútil, por cuanto cada cual se explayó a gusto desde su columna —«cual almuédano desde su alminar»— sobre sus inclinaciones personales, y parece que ganaban las opiniones pro estético-literarias... A nadie se le ocurrió manifestar que semejante planteamiento ya iba viciado desde el principio, pues pro-



Brahms. Dibujo de Willy von Beckerath.



Benjamin Britten. Caricatura actual.

Conservo todavía, entre mis viejos libros, un querido y gastado volumen llamado **Forum and Music** (S.M. Pherson. 1969. Associated Music Pub. Inc. New York), en el que se trata amena y consistentemente sobre una amplia gama de la problemática musical, referida a la intervención en ella de los distintos agentes profesionales, desde los empresariales a los intérpretes y pasando por los CRITICOS.



Scriabin. Dibujo de Leonid Pasternak.

poner el dilema «estética o técnica», era una dicotomía maniquea parecida a si nos cuestionásemos sobre qué pierna habríamos de andar... la derecha o la izquierda...

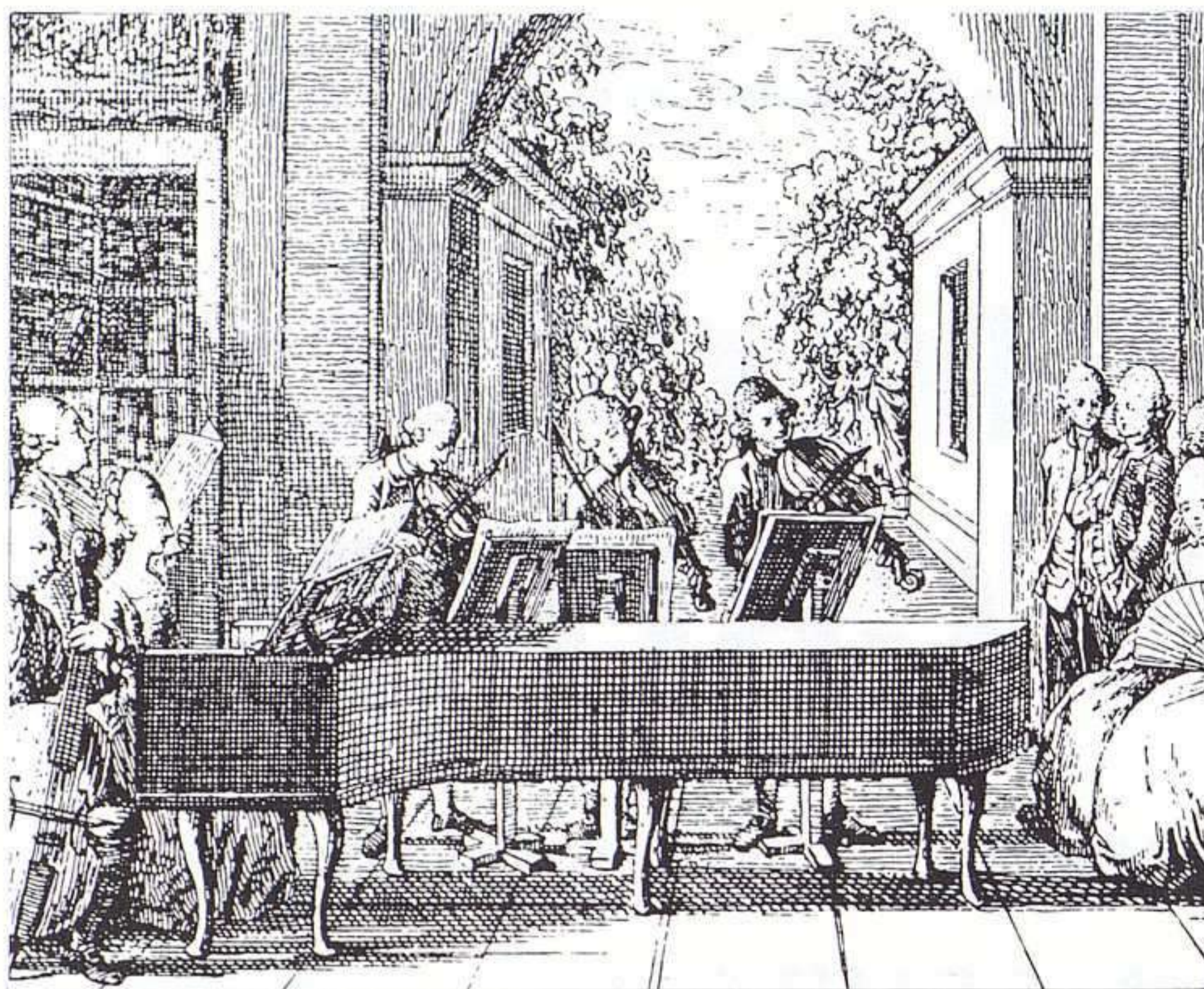
Pues bien, aquella convocatoria para la cojera es la que todavía viene practicándose más o menos por las páginas de nuestras diversas publicaciones periódicas. Cojan ustedes cualquiera de ellas y, salvo contadas y conocidas ocasiones, leerán casi siempre un ejercicio imposible, tratando de esforzarse en traducirnos a un discurso literario lo que en un principio, y aunque difícilmente lo parezca, era un discurso musical... Se encontrarán ustedes con una prosa que puede ir lo mismo de lo sublime a lo cursi y según en que géneros —los tenidos por más comerciales o populares— a lo grotesco, a lo esperpéntico. Hay también el crítico curtido, enterado, con suficiente trapío en el oficio, para cubrir el expediente refugiándose en la erudición... Otros parecen estar convencidos de te-

ner hilo directo con los dioses y hallan en la crítica la ocasión de explicarnos sus trances, por los que llegamos a ver cómo se entra en comunicación con las mismísimas divinidades... Por último, no falta —¡críticos de toda la vida!— quien llevando dos o tres décadas explicándose desde esa parcela, tiene su columna ya con ronchas de cosa propia y la utilizan a menudo —cada vez más a menudo, porque cada vez hay más sucesos novedosos— para mostrar lisa y llanamente sus aversiones insuperables, es decir, sus incapacidades irreversibles. A cada uno de estos cinco o seis casos mencionados, el lector avisado puede tener ocasión de asociarle alguno de los correspondientes ejercientes, sin necesidad de salir de su prensa local.

Decía Luis de Pablo, en uno de sus pequeños, pero más conseguidos trabajos (*Lo que sabemos sobre música*. 1967. Ediciones Toro. Madrid.), que «es proverbial que al enfrentarse con la música, lo más usual, normal y corriente sea abrir la espita de un falso lirismo —falso por fácil, gratuito y desprovisto de la menor relación con la realidad de lo que se ha escuchado— y dar rienda suelta a metáforas, eufemismos, imágenes y un anecdotario más o menos rico que sirva, en el mejor de los casos, para proporcionar un ambiente emocional en torno a una obra, una interpretación, con un curioso olvido de lo que esa misma obra pudiera suponer o ser. Unas veces, será la extemporánea supervivencia de un enfoque romántico; otras, un legítimo, aunque equivocado en cuanto a procedimiento, deseo de aproximar al auditor no especializado al mundo de la música, por vía no musical predominantemente afectiva; otras, en fin, ignorancia pura y simple. El resultado lo estamos viendo todos los días: la música, entre nosotros, se suele escuchar —cuando se escucha— CON CRITERIOS NO MUSICALES. Esto es, sentencia finalmente Luis de Pablo, «una verdadera campaña de difamación sufrida por nuestro arte».

Este es el problema, el meollo del problema: El notable incremento de público que asiste a los conciertos, colecciona discos, escucha la radio y ve televisión musical, junto a esa otra cifra desconocida, pero potencial, que lee y habla sobre música, se ha multiplicado en extremo últimamente y no cabe duda que cada vez son más los aficionados que pueden tener como tema de conversación a la música... Esto es muy satisfactorio... Lo que ya no es para conformarse, es el NIVEL en que tales conversaciones se desarrollen. Puesto que no procede culpabilizar del posible fallo a una pedagogía escolar por inexistente, digo yo que habrá que entrar en el análisis de tal situación —aunque sea provisional e informalmente—, considerando el grado de implicación que puedan tener en ello los críticos, como únicos y más importantes mediadores cotidianos entre la obra y el público, a falta de aulas para la música.

Sucede que toda materia artística es según quién habla de ella. No debería ser así. Pero es. La causa está, quizá, en el margen de subjetividad que admiten las materias no científicas. En música,



Músicos aficionados. Grabado en cobre de Daniel Chodowiecki.

ya sólo desde el intento histórico de definirla, se entra en una interminable ceremonia de la confusión. Cada observador da el diferente concepto que tiene desde su prisma. El teórico, el músico, el filósofo, el teólogo, el poeta, el médico, el psicoanalista, el historiador cultural... todos darán sus definiciones y ninguna se parecerá a la otra. En el mundo antiguo, Aristóteles decía que la música era una imitación de sensaciones. Para San Agustín, un arte de movimientos. Rogelio Bacon la apreciaría como un orden de la Naturaleza. Más recientemente, Leibniz ve en ella un movimiento aritmético. Rameau la estudia, cultiva y enseña como una ciencia de los sonidos; Beethoven dice que es una revelación más alta que la filosofía. Debussy la considera como unas fuerzas disueltas que había que saber agrupar: «il faut chercher la musique derriere de tous ses voiles». Stravinsky era incapaz de definirla. Finalmente, Freud aseverará que no es otra cosa que un reflejo contemplativo de autosublimación anal... con lo que cerramos, más mustios que una acelga, el presente muestrario. Por aquí no vamos a ninguna parte.

Intentemos acomodar, sólo para los modestos fines de este artículo, nuestra propia definición: la música es un continuo, un fluir organizado de tiempo y acción sonora, que implica un empuje y un final y, por consiguiente, un desarrollo de diversos parámetros temporales y acústicos entre dichos extremos, a elegir —tales parámetros— libérrimamente por el compositor. El proceso de ese desarrollo tiene básicamente dos aspectos: los estéticos y los técnicos. Es a partir de aquí, cuando la epistemología germánica —muy señaladamente a raíz de la crítica kantiana del juicio estético— ha desmembrado esos dos aspectos, primando una estética concebida desde el sujeto, como producto de una vivencia, y postergando la técnica desde el objeto, como definición, ya, de la estructura de lo bello. Lo peor de esta disgregación es que al resultar preterida la técnica desde el objeto, se ha desaprovechado la mejor vía para poner de manifiesto las innegables —aunque relegadas— conexiones entre técnica y estética, entre herramienta y estilo, entre material y forma, en fin, entre órgano y obra. No sería muy difícil demostrarlo. Veamos: hagamos un pri-



Velada musical. Dibujo inglés de 1851.

mer acopio de parámetros musicales: intensidad, tono o altura, timbre, medida, tonalidad, compás, movimiento... Bastan por ahora estos siete, advirtiendo que el otro orden de elementos propios de la música, como son el ritmo, la melodía y la armonía —a más del contrapunto— ya están implicados de alguna manera en los correspondientes a compás y movimiento (ritmo), intensidad, tono, timbre y medida (melodía) y tonalidad (armonía). Una segunda melodía, sobre o bajo la primera, implicará también al contrapunto.

Si somos capaces de a cada forma estética delimitarle sus parámetros, es que con estos parámetros podremos a la inversa, afluir recíprocamente a tales formas estéticas. Observemos cómo quedaría delimitado, por ejemplo, el canto gregoriano popular, según sus parámetros:

intensidaduniforme sin matices.
 tono o alturas en intervalos de grado.
 timbrevoces masc. de pareja te-
 situra.
 medidafrases en corcheas y ne-
 gra final (o negras y blan-
 ca final).
 tonalidadsistemas pretonales de
 los modos eclesiásticos.
 compásamétrico.
 movimientolento
 accesoriostextos piadosos en latín;
 inmovilidad física.

Cualquier cosa que hagamos con estos elementos —sometiéndonos a las cualidades señaladas para cada parámetro— no nos va a salir, ¡estaría bueno!, el **Hosanna in excelsis** ni el **O virgo pulcherrima!**... ni siquiera un gregoriano en sentido lato —ya sabemos que nunca del puro planteamiento matemático ha salido una expresión con categoría estética. Por eso, quizá, Xénakis es el mayor fracaso de la historia de la composición— pero sí una música QUE SUENA A GREGORIANO, que tiene el estilo gregoriano, y si tiene el estilo, es decir, el modo particular de ese arte, es que también nos puede dar su SENSACION. Reparemos en la propia etimología del vocablo « $\alpha\beta\theta\eta\epsilon\lambda\varsigma$ », sensación.

Se pueden ensayar más ejemplos, y lo voy a hacer, porque no me negarán ustedes que esta especulación que me está saliendo no se si será cierta, pero lo que no cabe duda es que resulta muy divertida. A ver, ¡oh manes de mis ancestros! ¡Servirme otra de lo mismo, que me encuentro en apuros!... Veamos:

Intensidad«*fff*» exclusivamente
 (120 decibelios).
 alturasoctava de diez grados
 (7 diatónicos + 3 notas
 blues).
 timbrepercusión crispada y mo-
 norrítmica; guitarras eléc-
 tricas.
 medidafiguras sincopadas, po-
 breza de ideas.
 tonalidadarmonía en mayor, melo-
 día en menor.



Jules Massenet. Caricatura francesa.



Bruckner. Silueta de Bühler.



Michail Glinka. Dibujo de I. J. Riepin.

compás4/4 en coros de 12.
 movimiento«medium bounce» o sea

.....cada cual a su aire.
 accesoriosvoces suburbiales en no
 importa qué idioma —pa-
 ra lo que se les entien-
 de— y mucho brinco in-
 conexo, hasta poder lle-
 gar a caerse de espalda,
 peligrando la vida del ar-
 tista.

No cabe duda que estamos en la antítesis del gregoriano. Esto lo habrán notado hasta los chorlitos. Tal vez, y por los mismos razonamientos anteriores, podríamos ponernos todos de acuerdo en que nos encontramos ante una proyección paramétrica, que de alguna manera la asociáramos a la estética del rock, aunque ya sería más aventurado precisar si éste caería dentro del original estilo que hacen los grupos aborígenes —«capra hispánica» denominaríamos, con perdón— o, por el contrario, los de extramuros GUEDEJAS BLONDAS les apodaríamos, para compensar posibles e involuntarias descortesías con el personal del gremio lugareño.

Queda, pues, evidenciada la conexión entre técnica y estética, a falta de las objeciones que se me puedan hacer y que acepto por adelantado, puesto que yo también percibo tales objeciones. Entonces —aquí quería yo venir a parar— ¿por qué se sigue ensayando la aproximación a la música a través de meros discursos estéticos y no mejor por medio de una referencia técnica? O, en todo caso, y para no reincidir en maniqueísmos, ¿por qué no se emplean los dos aspectos simultáneamente, el estético y el técnico? No tengo más remedio que manifestar a la crítica habitual, que o bien desconoce las herramientas de su oficio, o lo, que es peor, las subestima.

La psicología moderna asegura que buscamos en el arte aquello en que nos vemos reflejados a nosotros mismos. De ahí los diferentes gustos musicales, en función de las diferentes sensibilidades y, en cierto modo, de las diferentes formas de amar. El aprecio artístico es, en definitiva, un ejercicio amatorio. La cuestión está en reparar si la aproximación al objeto amado, en este caso la obra de arte, sabe ser un ciego —por no decir bajo— movimiento instintivo, o si, por elevación, cabe un acercamiento platónico, en el sentido más mental del término —PEREGRINAJE DE LA INTELIGENCIA AL ENCUENTRO DE LA BELLEZA— por medio de la operación de la herramienta técnica que le es propia a cada lenguaje artístico.

A mí me parece, en este sentido, que la crítica española, por unos géneros más que otros y repito que salvo excepciones conocidas, está, seguramente por mor de un público profano en la materia, empantanada en: (a) las valoraciones instintivas, (b) el cliché de la rutina erudita —hay quien trabaja con fichas estereotipadas y las mete como longanizas con el mismo texto biográfico para cada tres de sus crónicas— y (c) el ejercicio, ya se ha

Ensayo

visto que improcedente y falsificador, de una página literaria, cuando lo que necesitamos es (a) valoraciones lógicas, (b) renovación de criterios y (c) lecciones de análisis musicales.

Parece que mis apreciaciones resultarían una intemperancia, y, sin embargo, están bastante en consonancia con la contrariedad sucedida, no hace mucho, a un editorialista de una importante revista musical alemana, que, con motivo del centenario de Béla Bartók, escribía muy convencido de la vieja postura literaria: «*La música de Bartók no puede ser comprendida más que por medio del estudio de Bartók, el hombre... necesitamos una nueva interpretación de los hechos, preferible de un biógrafo familiarizado con los métodos freudianos...*» Pero a mí me parece que el aficionado alemán tiene para la música —como el español para la pintura— muy perfiladas sus percepciones por la propia fenomenología de los sonidos. Y el editor de la revista fue contestado por un cúmulo de lectores, de entre cuyas misivas hubo que incluir, en el número siguiente, una que, en términos aproximados, se expresaba así: «*Yo me permito ser de contraria opinión a la del editor de la revista, en lo que se refiere a la valoración artística de un conocimiento obtenido por medios no musicales. La buena música sólo puede ser entendida por medio de AQUELLO QUE EN ELLA TIENE LUGAR y el más extenso conocimiento de Bartók, el hombre, no aumentará nuestra comprensión MUSICAL en ni un sólo silencio de sus corcheas...*»

Un inciso: alguien, no cualificado, ha querido alguna vez dar la explicación técnica, como en la siguiente muestra, tomada de un cronista de jazz en uno de los diarios más importantes de Madrid y recogida por esta misma revista, RITMO, en el número 515, de cuyo significado nunca hubieramos sabido descifrar la calidad del intérprete, a no ser por nuestra pertinente asistencia al mismo: «*...su técnica, hecha a base de ACORDES SALVAJES, capaces de destrozar cualquier piano, que se turna con ARPEGIOS RAPIDÍSIMOS —craso error, no hizo ni uno. Estuvimos ese verano en San Sebastián. Los arpeggios han muerto en jazz, hace más de quince años— con la mano derecha, mientras la izquierda crea un sonido sólo CALIFICABLE COMO ORQUESTAL resulta aplastante...*» Si McCoy Tyner se hubiera leído, habría resultado efectivamente aplastante, pero más bien para la integridad física de «*una presunta autoridad del jazz en esta tierra de recién llegados*».

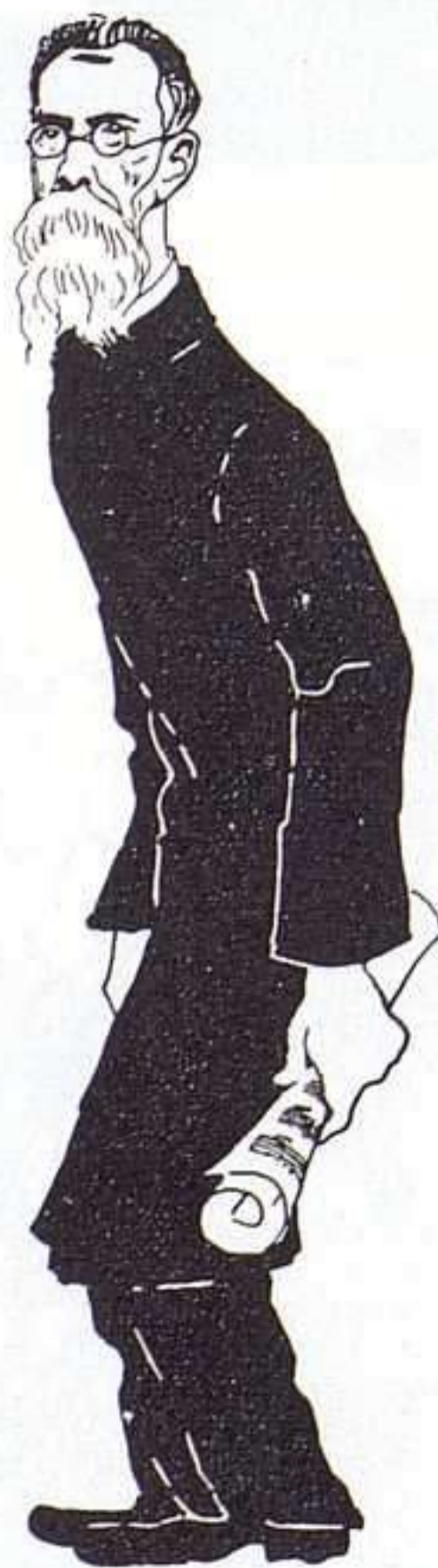
Para recapitular y proponer, o desestimar, algún rasgo de toda crítica acorde con el CAMBIO de los tiempos... ¿Qué cualidad más notable podríamos esperar y qué defecto rehusar, de alguien que nos narre lo que ha sido un concierto, cualquiera que sea su especie? En primer lugar, darse cuenta que lo que va a hacer es casi un imposible: traducir al lenguaje ARTICULADO de la palabra, lo que originalmente fue un discurso en el lenguaje INARTICULADO de los sonidos. ¡Pasar del diccionario infinito de los sonidos al diccionario finito de las palabras! Una dosis apabullante de humildad es lo único que puede salvar al escritor aventurero. Además, solamente podrá valorar una



Gustav Mahler. Caricatura de H. Lindloff.



Max Reger. Grabado de Franz Nolken.



Rimsky-Korsakov. Caricatura rusa.

obra y juzgarla, si previamente demuestra que es un maestro, un enseñante... Y para enseñar, hay que haber aprendido previamente. Por lo tanto, la primera respuesta a la pregunta de la recapitulación: ESTUDIAR MUSICA. Parece una perogrullada, pero es que estamos rodeados de críticos que no han pasado por más escuelas de música que las discotecas... o los conciertos. No se si voy a mostrar una deformación profesional por lo que voy a decir, pero el arte de juzgar las producciones literarias y las muestras de arte plásticas es más simple que la valoración de la música, precisamente por un condicionamiento TÉCNICO: en literatura, pintura, etc., la composición y la interpretación recaen en el mismo individuo operante. En música son dos operaciones distintas. Es un problema exclusivo de la música —y del teatro— y en cierto modo su mayor riesgo, para poder llegar a ser su mayor gloria.

En cuanto a un defecto a rehusar: sí, es la insipidez ideológica que traslucen la mayoría de las crónicas musicales. Querer permanecer en el escueto ejercicio de la Estética —rémora de pasadas censuras— es una quimera de inconsecuentes, a los que habría que amonestarles como a niños mal aplicados con la copia, cien veces, de aquella frase épica y lapidaria, cuando el autor de **Dreigroschenoper** (**La Opera de poca monta o de calderilla**, traduciríamos), a la sazón Bertolt Brecht, dijo: «*Jede Art von Ästhetik ist Ethik, und jede Art von Ethik ist, letzten Endes, eine Politik*». (La he puesto en alemán, porque es la única que me sé y además queda muy bien). Que para que lo entiendan hasta las ratas, quiere decir: «*Toda estética es una ética y toda ética es, en definitiva, una política*» Lo digo porque el compromiso político es todavía en algunos medios culturales, como mentar a la bicha...» ¡Yo no me meto en política! ¡No entiendo de política! se oye decir frecuentemente entre gente que nunca pisaron fuerte... Y no se dan cuenta que es como si nos dijeran: «*¡Yo no tengo moral! ¡Soy un indecente!*... Hace aproximadamente dos milenios y medio un genio histórico de la civilización occidental, arengaba a sus conciudadanos desde un montículo en estos términos: «*Hay que mirar al que rehuye preocuparse de la política, NO como un hombre virtuoso o inofensivo, SINO como un ciudadano viciado y peligroso, para la supervivencia de la democracia...*» El texto es del discurso **Epitafion**. El montículo desde el que se dijo fue la Tribuna de Pnyx, sobre la que se construyó la democracia griega. Y el orador fue Pericles, aquel que le diera a Atenas un siglo irrepetible. Recordemos que Pericles tuvo por primeros maestros a un filósofo eleático —Zenón— y a un músico pitagórico —Damón—. Cualquier parecido con el oficio de cronista no puede ser mera coincidencia, al menos hasta que nos hayamos leído todos, ya que no la **Opera de poca monta**, que es un ladrillo así, cuando menos el **Epitafion**, que es más cortito —lo que queda de él—, para la adecuada RECONVERSION de tanta cacharrería estética, y alguna porcelana que la estoy viendo, pero que no voy a decir quién es...■



Schiller
PIANOS

**Belleza
y ritmo
en sus venas.**

VEALOS EN :
Barcelona
IBERMUSICAL
GRAN VIA, 496

Madrid
RINCON MUSICAL
Pza. DE LAS SALESAS, 3

Valencia
CENTROMUSICA
GUILLEM DE CASTRO, 13

Y en las tiendas especializadas
de toda España.

SOLICITE INFORMACION EN
centromúsica/sa.
Tel. (96) 3514477



Músicos españoles del pasado

Serie tercera:

Catedral de Palencia —I—

JOAQUIN MARTINEZ

(I) (1)

I. INTRODUCCION

Por José López-Calo

Don Santiago Kastner tituló uno de sus mejores estudios sobre la música hispánica de otros tiempos **Palencia, encrucijada de los organistas españoles del siglo XVI** (2). Lo que el ilustre hispanista dijo de los organistas del siglo XVI se podría muy bien aplicar a los otros siglos y a las otras categorías de los músicos: Palencia fue siempre una auténtica encrucijada para los músicos españoles de todas las épocas.

Por eso, al pretender escribir esta nueva serie de estudios acerca de música y músicos españoles de los siglos pretéritos, quiero comenzar por recordar a algunos de los músicos que pasaron por la catedral palentina, que si como edificio es llamada «*la bella desconocida*», no lo es menos en música, pues allí vivieron eminentes maestros de canilla, organistas, cantores y ministriles, y su archivo guarda aún hoy insospechados tesoros, si bien ni esa catedral ni sus músicos o su música gozan de la fama que tan merecida tienen.

Algo de todo esto irá saliendo en las páginas de RITMO, al que agradezco la hospitalidad que me brinda para poder publicar estas notas. Las biografías y estudios no seguirán precisamente un orden cronológico, pero sí procuraré agrupar los músicos que, de alguna manera, tuvieron relación entre sí. Por este motivo, tras la biografía de Joaquín Martínez y los estudios que le dedicaré, presentaré la de Francisco Zubieta, por haber éste apoyado al primero en sus opiniones cuando la **Controversia de Valls**. De todos modos, la orientación general será la misma que seguí en las dos series precedentes.

La Controversia de Valls es uno de los capítulos mejor conocidos de toda la Historia de la Música española —todas las historias hablan de ella, incluso muchas de las historias generales de la música escritas por autores extranjeros—, pero también de las menos conocidas, puesto que los autores suelen limitarse a repetir datos conocidos. En esta serie de artículos de hoy comienza a publicar RITMO se darán a conocer las biografías de los principales protagonistas de la Controversia, escritas a base de documentos originales y muchas veces desconocidos, así como algunos estudios sobre cuestiones fundamentales de la misma Controversia.



Joaquín Martínez siempre guardaría un cálido recuerdo para el Templo del Pilar.

II. DATOS BIOGRAFICOS

II, 1. Zaragoza

Joaquín Martínez (3) parece que nació en Zaragoza (4). Lo que sí es cierto es que estudió en Zaragoza con fray Pablo Nasarre; lo afirma el mismo Martínez en su aprobación a la **Escuela Música** de Nasarre (5):

«He visto la Escuela Música, que ha compuesto mi venerado maestro el Padre fr. Pablo Nasarre...; siendo Escuela Música, y su autor maestro mío, la estrecha obligación de discípulo amante empeñaba toda mi atención...»

Lothar Siemens lo supone ayudante de Jerónimo Latorre, organista y maestro de capilla del Pilar de Zaragoza, y posiblemente de Andrés de Sola (6).

El 10 de marzo de 1695 fue nombrado organista del Pilar, a pesar de la protesta de dos canónigos (7). Su paso por el Pilar de Zaragoza queda sintetizado en los siguientes hechos, sacados de las Actas Capitulares: el 15 de marzo del mismo año 1695 le concede el Cabildo

licencia para que entre en el coro «con hábitos» (porque no era clérigo); el 30 de abril de 1699 le otorga el Cabildo congrua perpetua para ordenarse, «obligando la hacienda del dicho Santo Templo» (del Pilar); en este documento aparece ya como «licenciado»; pero no llegó a ordenarse de Ordenes Mayores, pues por documentos posteriores sabemos que luego se casó; en este documento figura también ya con el apellido *Martínez*, que parece ser el verdadero y que a partir de ahora será el que empleen las actas, desapareciendo la confusión primera del apellido *Pérez*.

Dejando a un lado diversos acuerdos intrascendentes —licencias para ausentarse...—, importa mucho lo que sucedió el 6 de julio de 1708. He aquí el acta capitular completa:

«Se leyó un memorial de don Joaquín Martínez, organista del Santo Templo del Pilar, y habiéndose leído propuso el señor deán que los señores de la Junta del Pilar habían conferido varios motivos que se ofrecían para hacer la gracia que don Joaquín pide al Cabildo. Y entre otros se tuvieron presentes los motivos del pretendiente y conocida habilidad, y asimismo la grande atención que ha tenido siempre a la santa iglesia, despreciando muchas y cuantiosas conveniencias por dedicarse únicamente al servicio del Cabildo. Y, por otra parte, también se tuvo atención a las grandes necesidades de la iglesia, y que en la coyuntura presente se debía buscar todo género de arbitrio para suplirlas en la mejor forma que se pudiese, con tal que se hiciese sin menoscabo del culto divino. Y así parecía

que podía darse el magisterio a don Joaquín Martínez con retención del ministerio de organista, quedándose con el mismo salario que hoy tiene y aumentándole para el nuevo empleo, y con el cargo de mantener sujeto hábil que toque el órgano en la forma que se dirá abajo, cincuenta escudos en cada un año; y a más desto, que en las fiestas de fuera de la iglesia tenga dos partes, una como organista y otra como maestro de capilla, pues ha de dar sujeto que acompañe y él ha de asistir a echar el compás.

Y habiendo el Cabildo enterádose de la propuesta, resolvió hacerle la gracia del magisterio de capilla con retención del empleo de organista y del salario antiguo, y asimismo de las cincuenta libras y dos partes en las fiestas, como se dijo en la propuesta, y la casa de el rincón del corralico en que vivió el maestro Ambiola. Y mandó el Cabildo que para que sepa don Joaquín Martínez cómo se ha de gobernar en ambos empleos y no se haga falta a alguno de ellos en detrimento del culto, se ordenase un papel en el cual se pusiesen las condiciones con que ha de tener y regir ambos empleos, y son las siguientes:

Primeramente, será obligado don Joaquín Martínez a cumplir con todas las obligaciones y encargos que han tenido los demás maestros de la santa iglesia, como son de componer, echar el compás, dar lición a los infantes y cuidar de ellos, de su comida y asistencia, con la puntualidad y cuidado, como lo han hecho hasta aquí los maestros.

Item, asistirá en todas las funciones [en] que se haya de echar el compás en la santa iglesia, según el orden de la tabla dispuesto por el Cabildo.

Item, será obligado a tener organista decente y hábil que supla su ausencia en el órgano y pueda acompañar cuando haya de echar el compás en el coro.

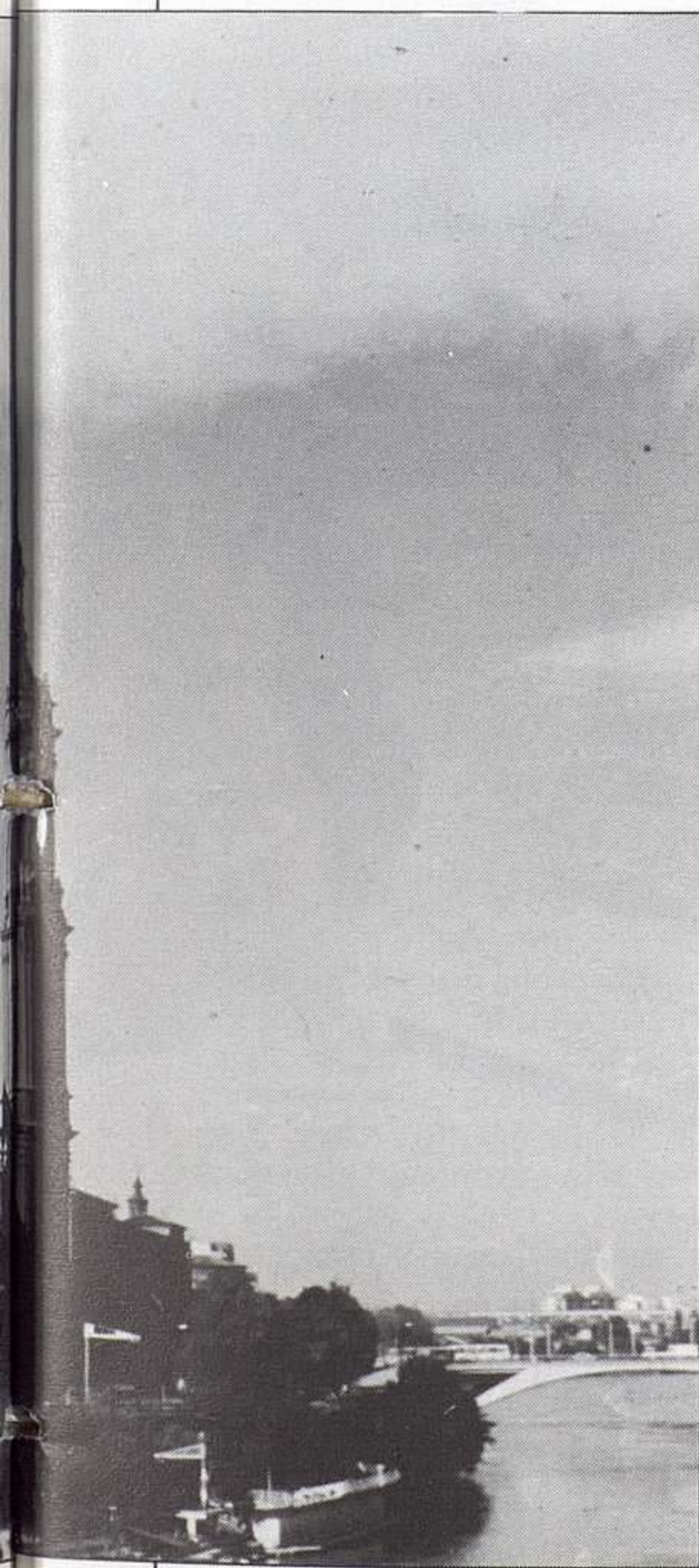
Item, será obligado de tocar el órgano en las primeras clases, así en las vísperas como en la misa mayor; y lo mismo se entenderá en todas las funciones de Cabildo, Te Deum laudamus de acciones de gracias y otras cosas ordinarias que se ofrecen; y asimismo en las octavas del Corpus y de Nuestra Señora, es a saber: en la del Corpus a la nona y en la octava de Nuestra Señora en la misa de la Santa Capilla; y si acaso en alguna de estas concurrencias se hubiere de cantar alguna obra nueva que necesitare de el mismo eche el compás, lo advertirá al señor Presidente y con su orden encomendará el órgano al sustituto; y en todo caso en las primeras clases echará uno o más versos en el órgano como es costumbre.

Item, se le encarga mucho el cuidado de los infantes, así en la lición como en su limpieza y asistencia.

Item, que el sustituto de organista haya de tocar en todas las fiestas de fuera de la iglesia, y que sea capaz de acompañar todos los papeles, para que los músicos no puedan tener queja alguna.



Nuestra Señora del Pilar.



YAMAHA

prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales



Importador:

HAZEN

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



Vista nocturna de la Basílica del Pilar y el río Ebro.

Item, los días que se hubiere de tocar el órgano en la santa iglesia encomendará al músico a quien tocare el que eche el compás, advirtiéndoselo, para que no esté desprevenido y no haya quiebra alguna en desorden en la capilla.

Item, juntará a todos los músicos y les leerá este papel, para que sepan de la forma y modo que el Cabildo le ha confiado estos dos empleos y sepan en lo que le han de obedecer como a maestro y jefe principal de la capilla» (8).

El 6 de julio de 1714 solicitó ser eximido del empleo de maestro de capilla, «por el quebranto que advierte en su salud», pidiendo además que se tuviesen presentes «sus muchas obligaciones para el salario que goza». El Cabildo dio comisión a la Junta del Santo Templo, para que, «con mira a su notoria habilidad, no se le admita la dejación, y que se le aumente el salario correspondiente a su trabajo y buenas prendas» (9).

En cabildo del 13 del mismo mes la Junta expuso su dictamen, que era que, efectivamente, no se le debía relevar del empleo de maestro de capilla, pero que, «respecto de ser uno de sus mayores gravámenes la educación de los infantes y darles lición de música, se le podía relevar esta obligación cometiéndola a otro músico del mismo Santo Templo que pueda dar salida», como así se acordó por el Cabildo (10).

Finalmente, el 26 de octubre de 1717, «se leyó un memorial de don Joaquín Martínez, organista y maestro de capilla del Santo Templo del Pilar, en que suplica se le permita ir a servir el empleo de organista de la santa iglesia de Palencia, en que le tiene admitido aquel Cabildo con el salario de seis mil reales de vellón en cada un año, y se resolvió en conformidad al tenor de la súplica» (11).

Siempre guardaría Joaquín Martínez un cálido recuerdo para su Cabildo zaragozano y para el Santo Templo del Pilar, donde, como acabamos de ver, no se escatimaron las frases de estima hacia él. Y cuán merecidas fueran esas muestras de aprecio se deduce del hecho de que las mismas las encontraremos luego en Palencia. Sin duda alguna, Joaquín Martínez fue un músico de notables cualidades. Lo cual es digno de tenerse presente, ya desde el comienzo de este estudio, pues destruye en raíz el sambenito que trae puesto sobre su fama, desde que Pedrell lo flagelara sin piedad como músico cerrilmente retrógrado y hasta como «abogado de las malas causas» en la música (12).

NOTAS

(1) Las dos series precedentes aparecieron en la revista *Tesoro Sacro Musical*. La primera estuvo dedicada a la *Escuela Granadina* y la segunda a la *Controversia de Valls*; ésta llevaba como subtítulo *Estudios sobre la música religiosa en España en los siglos XVII y XVIII*.

(2) *Anuario Musical*, XIV (1959), 115-164.

(3) Hay confusión en el nombre verdadero y completo: los primeros documentos de la catedral de Zaragoza le llaman *Joaquín Pérez Martínez*, e incluso *Joaquín Pérez* a secas. En algún caso el secretario capitular tachó *Pérez* y añadió encima *Martínez*. Pero esto sólo fue muy al comienzo, pues luego los documentos de Zaragoza ya le llaman siempre, como todos los demás, *Joaquín Martínez*. A veces figura como *Joaquín Martínez de la Roca*; así, por ejemplo, en la comedia *Los Desagravios de Troya*, tanto en la página de título como en la aprobación del Padre Nasarre. Pedrell (*Catálogo de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, Barcelona, 1908-1909, vol. I, pág. 67) añade un segundo apellido y *Bolea*, que parece lo toma de un escrito del mismo Joaquín Martínez, que describe en la pág. 78. Véase a este propósito lo que dice Lothar Siemens Hernández en *Anuario Musical*, XXXI-XXXII (1976-77), pág. 202.

(4) *Biblioteca Antigua y Nueva de Escritores Aragoneses de Latassa, aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico*, por don Miguel Gómez Uriel, tomo segundo, Zaragoza, 1885, pág. 275.

(5) *Escuela Mvsica, segvn la practica moderna, dividida en primera y segvnda parte...* sv avtor el Padre Fr. Pablo Nassarre, organista del Real Convento de San Francisco de Zaragoza. 2 vols., Zaragoza, 1723-1724. Edición facsímil con estudio preliminar de Lothar Siemens, Zaragoza, 1980.

(6) Lothar Siemens Hernández: *La Seo de Zaragoza, destacada escuela de órgano en el siglo XVII*. II-Andrés de Sola y sus discípulos, en *Anuario Musical*, XXIII (1968), 129-156; véase en particular pág. 147.

(7) *Actas Capitulares de la Catedral de Zaragoza*, vol. de 1688 a 1700, sin foliación. Véase también Siemens Hernández: *La Seo...*, pág. 147, y Pedro Calahorra Martínez: *Música en Zaragoza, Siglos XVI-XVII*, vol. I, *Organistas, Organeros y Organos*, Zaragoza, 1977, págs. 72s.

(8) Act. Capit. de Zaragoza, vol. de 1708, págs. 27-28.

(9) Act. Capit. de Zaragoza, vol. de 1714, pág. 49.

(10) *Ibid.*, pág. 50.

(11) *Ibid.*, pág. 82.

(12) Pedrell: *Op. cit.*, pág. 78 ■



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

*La casa más bulida en discos
microsurco de toda Andalucía*

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

Música contemporánea

Si a menudo se ha dicho que el arte es uno de los medios por los que el hombre trata de comprender el mundo que le rodea, hay épocas en las que la utilización del lenguaje artístico, por sí mismo convencional y arbitrario, se convierte en el único y privilegiado medio de conocimiento; sin duda uno de estos momentos históricos es el siglo XVI y cierta parte del XVII, una época ya conocida universalmente con el nombre de Manierismo. Si durante otros períodos se creía que la naturaleza podía ser captada mediante métodos racionales de lenguaje, como el científico, aparentemente sin fisuras, en el Manierismo el hombre pierde la confianza en su capacidad de raciocinio, y la naturaleza, de dominada, se trueca en dominadora y sus leyes escapan a toda capacidad de control.

Es entonces cuando el texto de la Naturaleza, anteriormente objetivado y distanciado, se lee como algo profundo, complejo y abstruso, y los lenguajes artísticos, apenas distintos de él, participan de sus mismas cualidades. El Manierismo implica oscuridad y confusión, no sólo por la propia complejidad con que se observa lo real, sino por la imposibilidad cierta de separar los productos artificiales —el arte— de los referentes naturales: dónde comienza lo natural y termina lo artificial es algo difícil y complejo de discernir, teniendo en cuenta, además, que es un tema que parece no interesar demasiado al artista.

Prometeo: los límites del conocimiento

Punta Altiva (El Sueño de Icaro), drama musical para la radio de Alfredo Aracil, parte de estas premisas culturales y se plantea como reflexión sobre, y homenaje a *«todos aquellos que han tratado de superar o trascender su propio ámbito o naturaleza y han fracasado»*; este sería el caso de Icaro, pero también el de mitos tan importantes como el de Eva, Prometeo...

Con **Punta Altiva** nos encontramos ante una obra vertebrada desde los supuestos de ambigüedad y complejidad, tanto en el desarrollo de su argumento, como en los medios literarios y musicales empleados. Su tema central, la posibilidad del conocimiento de la naturaleza por parte del artista, queda sin respuesta, ya que termina con una interrogación sobre el particular; y en la obra se aboga por el artificio como mejor método de penetración de la realidad: no en vano, la que quizá pueda considerarse frase central es aquella exclamación de Huysmans en **A Rebours**, que hace decir a su protagonista: *«L'artifice paraissait à Des Esseintes la marque distinctive du génie de l'homme»*.

Pero, vayamos por partes. ¿Cuáles son los materiales con los que se juega? Dejando aparte la música, sobre la que

«Punta altiva (el sueño de Icaro)», de Alfredo Aracil

MAS ALLA DEL SONIDO

Por Fernando Checa

Aracil y Checa en el Sacrobosco de Bomarzo.

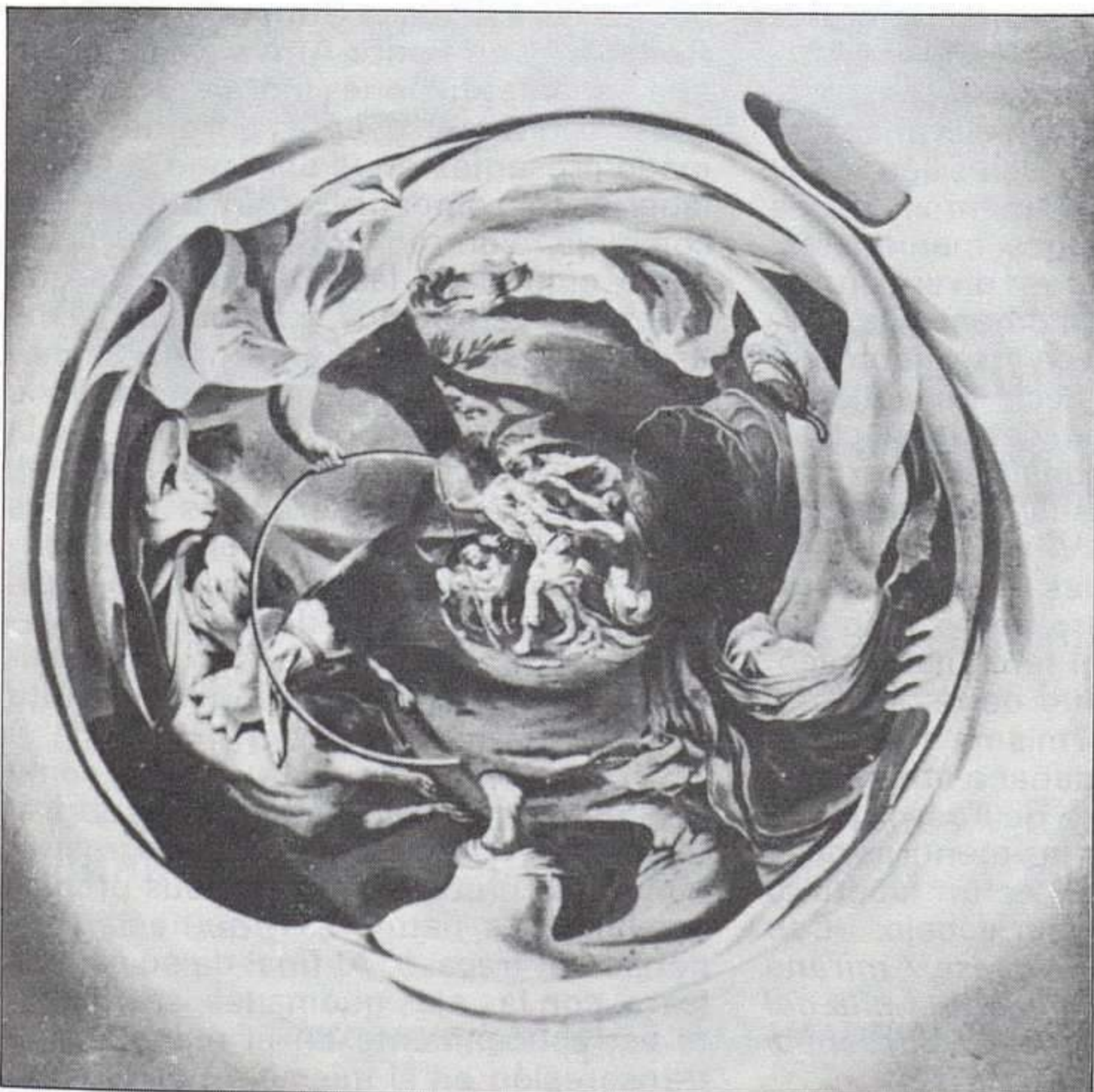


Naturaleza y artificio: estatua del Monte Apénino. Villa Pratolino (Florenca).

nos extenderemos más tarde, el autor ha escogido y trabado a su particular manera fragmentos de cinco textos de épocas distintas, todos ellos caracterizados por la complejidad, la ambigüedad y el refinamiento. Si el texto de Marino, **L'Adone**, hace especial hincapié en el tema de la contraposición natural-artificial, el **Paradise Lost** de Milton se utiliza fundamentalmente para las descripciones de los procesos cósmicos de la Naturaleza, mientras que el poema de Sor Juana Inés de la Cruz, **Primero Sueño**, nos habla de algo tan barroco como la oposición realidad-sueño y las novelas **A rebours** de Huysmans o **Der Sandmann** de E.T.A. Hoffman son llamadas exasperadas al mundo del arte y del artificio como única tabla de salvación del hombre.

La obra comienza describiendo la caída de la noche, la aparición de la sombra, del silencio, el sueño y el crepúsculo; *«Ma già fugge la luce e l'ombra riede e s'accosta a Marocco il Sole intanto»*, canta el coro, siguiendo los versos de Mari-

(10) (DESCRIBA / REVERBERACIÓN)
 CARGO IN FOTO... ...ILUSTRADO



▲ Fragmento de la partitura de «Punta altiva (el sueño de Icaro)».

◀ «Venus y Adonis», cuadro de Simon Buet, reflejado en un espejo anamórfico (siglo XVIII).

no. Pero, y aquí nos encontramos ante una de esas paradojas y aparentes contradicciones de las que la obra está llena, es este mismo sueño el que facilita nuevas y más profundas posibilidades de acercamiento a la realidad. La imaginación humana es ahora capaz de ir formando, «*las imágenes todas de las cosas / y el pincel invisible iba formado / de mentales, sin luz, siempre vistosas / colores, las figuras*», pero lo que aparece en estos momentos son los extraños ambientes de Des Esseintes o la mujer inmóvil de Hoffman, mundos cerrados, verdaderos paraísos artificiales que en un punto determinado, el clímax de la obra, muestran su irrealidad y falta total de consistencia; surge el tema del fracaso, pues «*cegada por la cantidad de objetos que se presentan a su vista, la imaginación ha caído —se nos dice— de su vuelo, incapaz de comprender nada*».

Los elementos paradójicos de la obra culminan en la parte final, «El Amanecer», en las que la aparición de la luz, parece proponer un final optimista que termina, sin embargo, con una duda: se pregunta acerca de la verdadera importancia, en realidad ínfima, de la tierra en el conjunto del cosmos; y a parte de esto, cuando el coro susurra, «*Tutto di smalto...*», para referirse a los magníficos mundos antes descritos, vale como decir que todo lo que se ha hablado hasta el momento es un artificio. Entonces todo se enfría y la ambigüedad vuelve a aparecer por doquier.

Naturaleza y Artificio

La contraposición entre naturaleza y artificio no sólo se produce desde un punto de vista literario, sino, naturalmente, también musical. La música juega en la obra un papel de sexto texto, más importante que cualquiera de ellos considerado por separado, pero, eso sí, menos que los cinco juntos, y constituye, por así decirlo, el elemento artificial de la misma. Se emplean instrumentos tradicionales contrapuestos a las voces, que actúan como INSTRUMENTOS naturales. Pero el juego entre naturaleza y artificio es aún más sutil y profundo, ya que **Punta Altiva** sólo tiene sentido dentro del mundo específico del sonido manipulado y grabado. Nos encontramos ante un DRAMA MUSICAL RADIOFÓNICO, y tan inexpressivo como la lectura de la partitura sería su escucha en una sala de conciertos. En el proceso de su creación tan importante fue su escritura como el complejo momento de la grabación, en el que se emplearon todo tipo de procedimientos técnicos —reverberaciones, ecos, «delay...»— lo que hace de la obra un producto artificial en el que, otra vez, los sonidos naturales se contraponen a los artificiales de manera indisoluble; el tratamiento de laboratorio se extiende igualmente a ciertos textos.

El argumento dista mucho de presentarse lineal, pues los motivos se entrecruzan, aparecen, desaparecen y, sobre todo se reflejan. La propia estructura de la obra es, si queremos hablar así, manierista. Y aquí interviene la música como parte esencial del juego; cuando, por

ejemplo, uno de los recitadores recoge varias veces unos versos de Milton: «*If metal, part seemed god, part silver clear;/ if stone, carbuncle most or chrysolite,/ ruby or topaz*», se está usando además el eco. La música subraya el sentido reflectante del texto de manera muy inmediata, aunque, a veces, las repeticiones se producen con varios minutos de por medio ya que, por ejemplo, la mayor parte del material musical empleado al final de la descripción de los fracasos se vuelve a usar más tarde cuando los textos explican el por qué se ha producido el cataclismo.

Pero el juego de reflejos es más útil, hermético y, normalmente, ha de pasar desapercibido para el oyente, aunque sea imprescindible para la total comprensión de la obra. Así sucede con las citas de otras partituras del autor, como la muy difusa de **Mosaico**, otra más clara del segundo tiempo de la **Sonata núm. 2 Los Reflejos** —que aparece al comienzo de la narración del fragmento de Hoffman que describe la aparición del autómatas— y todavía otra de **Retablo**, al final del preludio y durante la descripción del amanecer. Con estas citas se insiste en el hermetismo, en la inaccesibilidad de **Punta Altiva**, como a la vez es inaccesible el mundo que nos rodea, sólo captable en su integridad por unos pocos. Lo cual culmina en el sistema de reflejo memorístico que surge en los momentos de la aparición del autómatas y en la descripción, a través de versos de Marino y Milton, del juego de correspondencias; se trata de un sutil juego con la memoria, en el que lo que se repite no son tanto elementos idénticos que ya habían aparecido en otras obras, sino la variación de la forma de combinar estos elementos, es decir, la repetición de un cambio. La paradoja se acentúa no sólo en lo que respecta a la obra misma, sino en relación con las anteriores, pues en éstas, la reminiscencia se usaba como elemento de identificación por parte del oyente de unos sonidos ya aparecidos, en tanto que ahora, al complicar el método, acaba perdiendo esta función identificadora y se convierte en sistema solo válido como tal, desprovisto de finalidad. Nos encontramos ante un puro y artificioso juego formal.

El laberinto manierista y la mentira

Pero sobre el juego ya hablaremos más adelante, pues ahora prefiero hacer un pequeño «excursus» histórico. Si lo natural no se distingue de lo artificial, si ambos conceptos se entremezclan no sólo paradójica, sino hasta contradictoriamente y se entrecruzan en un mundo de espejos y laberintos, hemos de comprender la obra como enraizada en una tradición histórica, la del Manierismo, que, aunque localizable en los siglos XVI y XVII, supone una veta cultural presente en gran parte de las manifestaciones del mundo contemporáneo. La idea de la excepción como norma y la de perdición como modo de encuentro, ha recibido



El laberinto de Teseo, fragmento de una pintura florentina del siglo XVI. Museo del Petit Palais (Avignon).

toda una serie de manifestaciones plásticas CORRESPONDIENTES al mundo de reflejos, repeticiones y ecos de **Punta Altiva**. De estas manifestaciones destacaríamos tres de especial relevancia: el laberinto, el espejo y la colección. Si el primero es uno de los elementos tópicos de los palacios y jardines manieristas, lugares de placer, juego y diversión, su presencia supone un momento de desconcierto, de pérdida y de incertidumbre; lo mismo se podría decir de aquellas colecciones de cuadros y estatuas clásicas, pero a la vez de monstruos y rarezas de la naturaleza («*lusus naturae*») tan típicas de los siglos XVI y XVII, a la vez laberintos inextricables y reflejos de un cosmos ordenado. Pero sobre todo habríamos de destacar el tema del espejo, lugar de reconocimiento de uno mismo y a la vez imagen en sí misma mentirosa y con capacidad de engañar a otros. Pensemos en aquel pasaje de Tasso donde Rinaldo es captado por las mentiras de la maga Armida; el lugar, es un laberinto de jardín y el objeto, un espejo: «*Con luci ella ridente, ei con accese,/ mirano in vari oggetti un sólo oggetto:/ ella del vetro a sé fa specchio, el egli/gli occhi di lei sereni sé fa spegli*».

No en vano la anterior cita encabezaba una obra como la **Sonata núm. 2 Los Reflejos**, y en **Punta Altiva** existen toda una serie de alusiones literarias no explícitas, ocultas al oyente, pero de algún modo presentes en la obra que la hacen laberíntica como un jardín manierista, compleja, contradictoria y maravillosa como alguna de las colecciones a que antes nos referíamos, y mentirosa como un juego especular. La partitura se cierra con una cita —que, naturalmente, no se declama— de Sor Juan Inés de la Cruz (y que preferimos mantener oculta), y algunas de las referencias literarias sólo se comprenden si se conoce el contexto —naturalmente, no explícito— del poema de Marino de donde se han extraído. Es un juego exquisito, pero irritante, del todo acorde con el espíritu general de **Punta Altiva**.

El sentido último de la obra es, como decimos al principio, reflexionar sobre el tema del conocimiento transgresivo, aquel que pretende superar sus propias posibilidades naturales y que está condenado al fracaso. Al final de su carrera Icaro, con las alas quemadas, se precipita estrepitosamente en el mar. Pero la transgresión en sí misma no es el tema

de la partitura que permanece en un nivel de ideas inferior, ya que nunca llega a adquirir un tono trágico. Antes bien, parece como si se quisiera huir de él; **Punta Altiva** no adquiere un sentido general pesimista —tampoco, claro, optimista— si bien no se concibe como obra reconfortante o consoladora. Habría que entenderla como un puro juego formal, al que se accede a través de recursos abstractos y psicológicos; estamos ante un mundo cerrado donde, por poner un ejemplo, la misma escala cromática descendente que acompaña las descripciones del crepúsculo, vuelve a aparecer al final para ilustrar el amanecer.

El juego como método

La perspectiva en la que, desde este punto de vista, se sitúa la obra habría que calificarla, una vez más, de manierista. El manierismo es un arte cuyo sentido trágico final, se interrumpe, unas veces de manera brusca y otras sutil, por la aparición del tema del juego, de lo lúdico, alcanzando a veces lo intrascendente y lo banal. Los artistas y teóricos del manierismo, en la eterna discusión acerca del predominio en el arte de los valores de utilidad y pragmatismo, o los de diversión o «diletto», optan, con enorme frecuencia, por este último. El hom-

bre perdido entre los laberintos de los jardines, entre los miles de objetos heteróclitos de las colecciones, o reflejado, una y mil veces, por extraños espejos, ha perdido en efecto su identidad y su capacidad de dominio. Se trata, en definitiva, no de un destino trágico, sino de un juego voluntario, al que se opta como medio evasivo de una sociedad heroica, eminentemente monótona y aburrida.

Punta altiva juega con todos estos conceptos y hace gala de un sentido fundamentalmente irónico en la descripción, que podía haber sido trágica, del alma perdida en los laberintos del cosmos. Veamos algunos ejemplos; tras el momento más dramático, cuando fracasan las distintas historias e intentos de dominio de la realidad exterior, aparece un cantor que declama un martinete. Es indudable que esta forma popular cumple una función de «scherzo», concebido en su forma romántica, es decir, como período musical aparentemente desconectado del resto, de efecto relajante; por otra parte, el martinete es el elemento en el que desembocan todas las tensiones literarias de los fracasos y las musicales de los «tutti» orquestales, que se cortan definitivamente con su aparición. En definitiva, de lo que se trata es de desdramatizar un momento, actuando como EFECTO DISTANCIADOR, casi propio del teatro épico.

Pero la mayor ironía, aparte de la ambigüedad general que la obra respira, le vendría quizá del empleo de otra cita musical, en este caso procedente de una obra célebre de la tradición, pues se trata de la «Llamada al paraíso» de la **Cuarta Sinfonía** de Gustav Mahler. Si el paraíso mahleriano se caracteriza por su banalidad e incluso superficialidad, en **Punta Altiva**, la referencia no puede dejar de contemplarse como una broma, ya que, colocada como punto final al preludio significa tanto el hecho de concebir la obra musical como paraíso, como, desde un punto de vista más paradójico, considerar los fracasos como paraíso. Si Mahler sitúa la cita como anticipo de los mundos celestiales, en **Punta Altiva** lo está como prólogo a los fracasos. ¿Son por tanto éstos el verdadero paraíso? Lo más seguro es que es que contestemos afirmativamente la pregunta, culminando así de una manera bromista, lúdica, pero también algo desencantada una obra que, si bien, como hemos visto, tiene clarísimos antecedentes históricos, muy bien conocidos por el autor, y es susceptible de todo tipo de correlatos culturales, literarios y artísticos, como buena obra manierista se agota en sí misma, en sus propias claves interpretativas, a veces explícitas y accesibles, pero muy a menudo herméticas, elitistas, sofisticadas... ■



Cancioneros

Para el Ciclo Inicial, Medio
y 2ª Etapa de E.G.B.

MANUELA GARCIA NAVARRO

**Imprescindibles para el AREA
DE EXPRESION ARTISTICA**

Contienen una amplia y exhaustiva recopilación de canciones del Folklore Español, divididas por regiones, y a las que se añaden notas didácticas para ayudar al profesor.

Su objetivo es conservar las tradiciones y difundirlas entre el mundo infantil, resaltando su sabor popular. A cada libro le corresponde una cassette.

Sm
Ediciones
EducAR hoy

Distribuye **Cesma, S.A.** MADRID: Aguacate, 25. BARCELONA: Progreso 482-484 Badalona.

Colaboración invitada

Compositores en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

CRISTOBAL HALFFTER Y ANTON GARCIA ABRIL

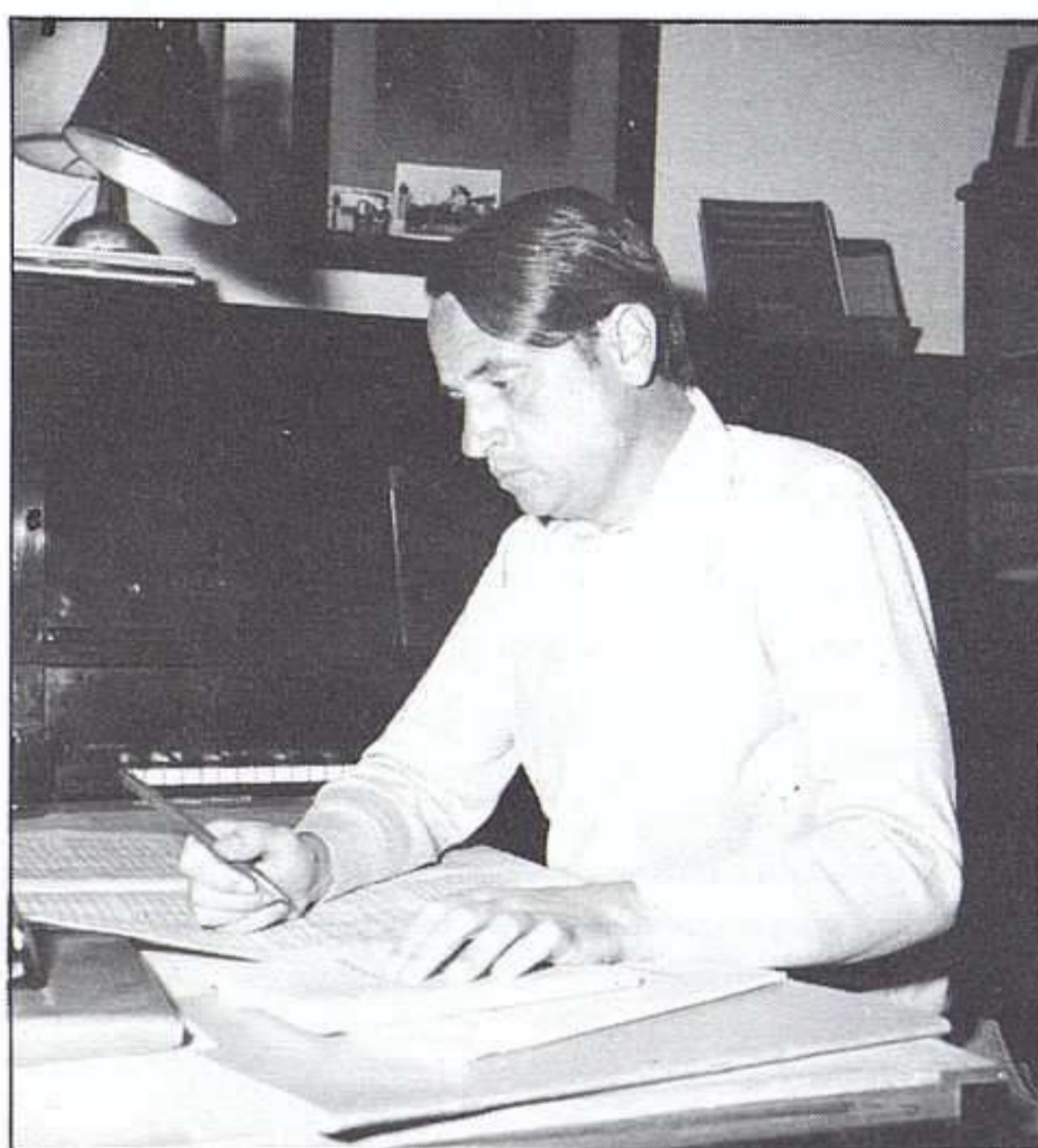
Por Antonio Fernandez-Cid
(de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

La Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, hermana de las de pintura, Escultura y Arquitectura que completan sus filas, acaba de recibir a dos nuevos miembros, los compositores Antón García Abril y Cristóbal Halffter, que aportan a la institución el prestigio de sus nombres y la tan necesaria y conveniente savia nueva que dosifique y equilibre el desarrollo de los trabajos corporativos.

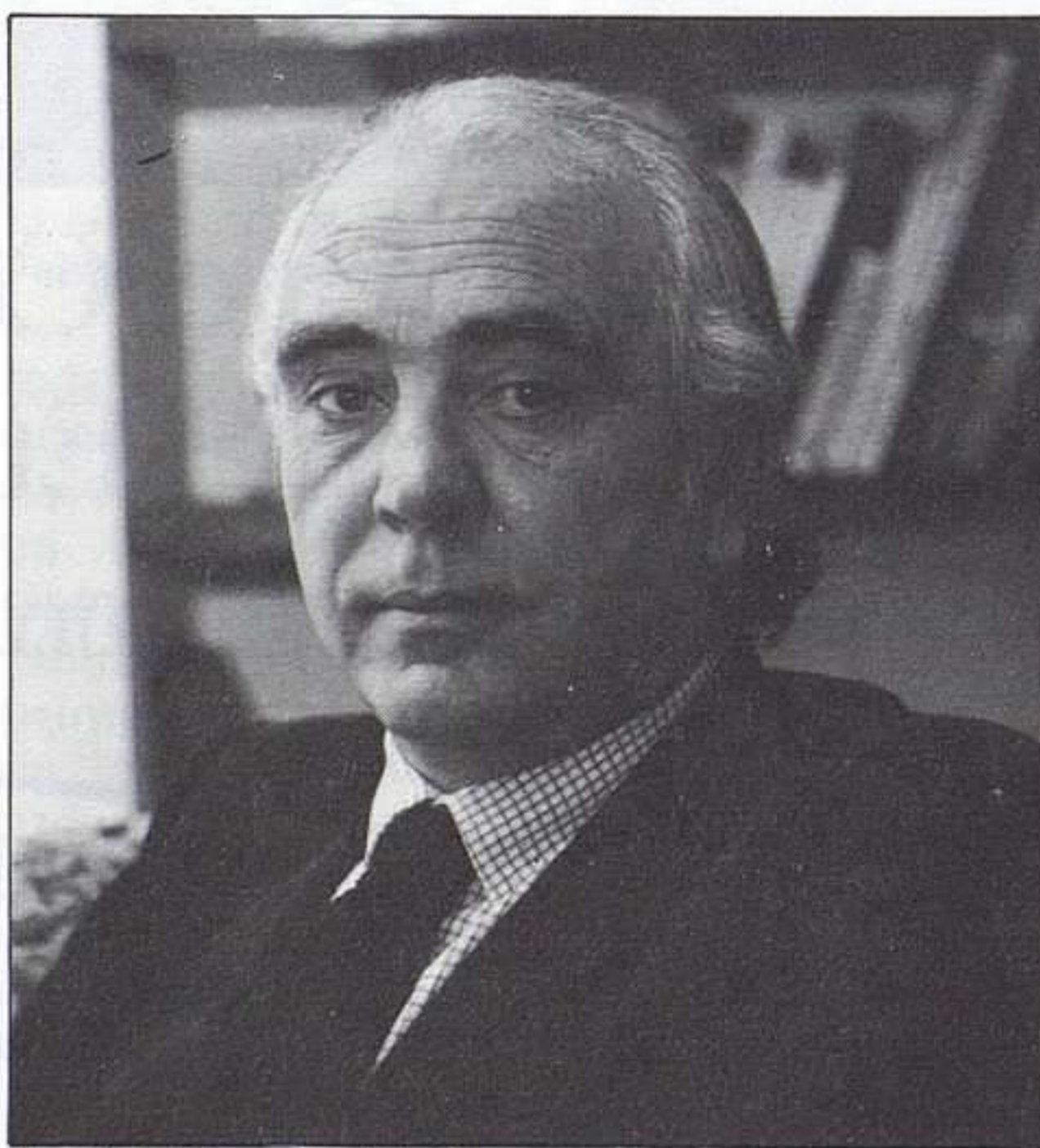
Junto con representantes musicales de otros campos, alguno tan relevante como Andrés Segovia, en el interpretativo, y Rafael Frühbeck, en el directorial, ambos con amplias resonancias internacionales para sus respectivas actividades, la Real Academia de Bellas Artes se honra con la presencia de muy calificados compositores de generaciones y líneas estéticas muy distintas. Joaquín Rodrigo, Ernesto Halffter y José Muñoz Molleda son nombres que eximen de la adjetivación y han saludado a los nuevos colegas en el quehacer académico, muy al margen de que las coincidencias y afinidades sean más o menos acusadas, según los casos, con ese abierto afán de que la entidad no se cierre, todo lo contrario, a tendencias distintas en busca de la recomendable variedad.

En el fondo, ya se advierte ese deseo en la misma elección de los dos nuevos académicos, si de una generación próxima a representantes ambos de la composición actual, muy diferentes por sensibilidad y actitud creadora.

Cristóbal Halffter, el más joven de la dinastía, heredero de un apellido con lugar envidiable en la historia de nuestra música, puede considerarse punto de partida, en 1950, de un movimiento del que fue puntal, con Luis de Pablo, ambos pronto reconocidos internacionalmente. Afiliado a credos vanguardistas, su obra constituyó como un revulsivo para los hábitos en aquel momento conservadores en extremo de nuestros músicos. Hoy, con cerca de veinticinco años de labor, Cristóbal Halffter puede mostrar un catálogo tan variado como representativo. Es una figura de actividad exterior permanente, ya no sólo en la parcela



Cristobal Halffter.



Antón García Abril.

creadora, sino como director de orquesta, muchas veces de sus propias obras, al frente de conjuntos de primer rango. Es figura siempre inquieta, personal, con capacidad de comunicación. Cabría decir que representante de los conceptos que, por actuales, se enfrenten con el recelo de los más, sabe romper esta barrera y cuenta con seguidores fieles que le aplauden y admiran.

Antón García Abril, conoció desde jovencísimo el triunfo. Hoy, recién cumplidos los cincuenta años, luce un pal-

marés envidiable, en el que ha de figurar su condición de catedrático en la parcela compositiva del Real Conservatorio madrileño, Hijo Predilecto de su Teruel natal, profeta en su tierra y académico. De sólida formación, ampliada en largos plazos de estudio y residencia en Italia, condecorador de todas las técnicas actuales, en posesión de premios, varios de ellos internacionales, con una labor extendida a lo largo y lo ancho, en el número de obras y la variedad de géneros, García Abril se mantiene fiel a sus principios, lejos de acerados vanguardismos, atento a crear belleza y hacerlo con un léxico si fuera de patrones reaccionarios, también de afanes ultravanguardistas.

Los dos se produjeron con sapiencia y sinceridad en sus discursos de ingreso, leídos con solo dos semanas de diferencia: primero, por Cristóbal Halffter, aunque el que antes logró puesto en la preceptiva votación para el nombramiento fue García Abril.

Halffter, contestado por Ramón González Amezcua, que calificó la fecha de día grande y alegre para la Academia, habló sobre **Tradición y coetaneidad** y resumió sus conceptos, fiel a esa voluntad de no olvidar aquella y tampoco el devenir actual de las cosas y las artes.

García Abril, en su discurso **Defensa de la melodía**, que tuvo el honor de responder en nombre de la Academia con profunda satisfacción, esbozó una historia de la música en relación a sus propias bases formativas para recaer en lo que, título del discurso, ha sido siempre base de su labor: cantar, ser sincero al dar libre cauce a una fluidez melódica por la que un mensaje establece comunicación y se hace inconfundible.

Estoy convencido, muy sinceramente, de que ambos han sido magníficos FICHAJES para la Real Academia de Bellas Artes. Lo estoy de que es en la mezcla de experiencias e inquietudes, de tradiciones y buscas, de respeto al ayer, atención al hoy, siembra para el mañana, donde está el necesario equilibrio. Y que la Academia, con venerables varones de los que cabe aprender el consejo avezado, se enriquece con estos brotes que ahora se incorporan a sus filas.

Con este comentario no hago sino ratificar la calorosa felicitación que en su día rendí a los nuevos compañeros, humilde colega en las tareas de la Casa de la que ya son parte.



SECTORES

- Producción fonográfica.
- Ediciones musicales.
- Fabricantes.
- Estudios de grabación.
- Equipos de reproducción.
- Instrumentos musicales.
- Videomúsica.
- Radiodifusión y Televisión.

PATROCINA

- Asociación Fonográfica y Videográfica Española (AFYVE).

ENTES COLABORADORES

- Ministerio de Cultura.
 - Dirección General de Música y Teatro.
 - Dirección General del Libro y Bibliotecas.
 - Subdirección General de Ediciones Sonoras.
- Excmo. Ayuntamiento de Madrid.
- Concejalía de la Juventud
- Asociación de Emisoras de Radiodifusión Privadas.

ACTIVIDADES

- Entrega de los Premios Nacionales de Música y de los Discos de Oro.
- Concurso de "rock and roll".
- Actuaciones en directo y firmas de autógrafos.
- Emisiones de programas musicales por las cadenas de radiodifusión en directo.



MADRID, 11-15 MAYO 1984

Palacio de Exposiciones. P.º de la Castellana, 257



IFEMA

INSTITUCION FERIAL DE MADRID

Apartado de Correos 11.011. Teléfono 470 10 14. Telex 44.025. Madrid

Por Beryl Kenyon

La enseñanza de la música en todos sus niveles (elemental, profesional y divulgativo) es uno de los problemas que nuestro país tiene aún por resolver. RITMO quiere mostrar en una serie de artículos la organización de los estudios musicales en otros países, con sus logros y sus lagunas. El primero de estos reportajes está dedicado a la enseñanza en Gran Bretaña.

Gran Bretaña cuenta solamente con nueve conservatorios, pero tiene además unos sesenta centros universitarios (incluido el equivalente británico a la UNED) que imparten cursos para la obtención del título de licenciado en música. En la mitad de estos centros universitarios también es posible realizar estudios musicales para la obtención de un doctorado u otro título de postgraduado. Existen asimismo algunas escuelas politécnicas (escuelas de formación profesional) con departamentos de música. El número relativamente pequeño de conservatorios, en comparación con el de centros académicos, puede causar cierto asombro en España, pero se explica por la existencia de una mayor demanda de músicos con cierta base teórica (para la investigación, la industrial musical y, sobre todo, la enseñanza), que de músicos puramente prácticos (concertistas y profesores de orquesta).

Requisitos para el ingreso en un conservatorio o en un departamento de música universitario

En España, un niño de ocho años que no tenga ningún conocimiento de música puede matricularse en un conservatorio. En Gran Bretaña, por el contrario, la edad mínima de ingreso, tanto en un conservatorio como en una universidad, es generalmente de dieciocho años, ya que se trata de centros de enseñanza superior, aunque en casos excepcionales puede rebajarse hasta los dieciseis años. La edad máxima para el ingreso en un conservatorio está fijada generalmente en los veinticinco años.

En el caso de una licenciatura, los otros requisitos necesarios para la matriculación son los mismos que para cualquier carrera universitaria, a saber: tener dos asignaturas aprobadas al nivel "A" (superior) y tres al nivel "O"

Los estudios y la carrera de música en Gran Bretaña

(inferior) del GCE (certificado general de educación) (1), o bien tres al nivel "A" y una al nivel "O". El estudiante debe tener aprobado también el nivel VI del grado elemental de piano (cualquiera que sea su instrumento principal) y ser capaz de repentizar al piano y armonizar un acompañamiento a primera vista, además de tener aprobado un nivel más alto en su instrumento principal.

El estudiante que vaya a matricularse en un conservatorio con intención de obtener el diploma profesional, no siempre necesita haber realizado estudios de piano ni estudios al nivel "A", pero sí un nivel adecuado en una segunda especialidad musical (teórica o práctica), además de un buen nivel técnico en su primera especialidad

(instrumento, Canto, Composición) que correspondería a un sobresaliente en el cuarto o quinto curso (según que instrumento) de un conservatorio español. El nivel de teoría exigido para la matriculación en la especialidad de instrumentista o cantante es menos alto que en la de compositor. Las escuelas politécnicas son menos exigentes y algunas se contentan con cinco asignaturas aprobadas al nivel "O".

Hay que subrayar que los requisitos que acaban de enumerarse no son más que el mínimo aceptable. A diferencia del sistema educativo español, la enseñanza superior en Gran Bretaña es bastante selectiva, debido al número restringido de plazas disponibles cada año. La enseñanza musical no consti-



Orquesta de alumnos de la Universidad Tecnológica de Surrey (Guildford).

tuye ninguna excepción. Los conservatorios y universidades seleccionan los nuevos alumnos, en unos casos, a base de una entrevista; en otros, más exigentes, a base de exámenes escritos, orales y prácticos. Así, por ejemplo, la Royal Academy of Music (R.A.M.), uno de los conservatorios más prestigiosos del país, aceptó solamente 204 nuevos estudiantes para el curso 1983-84, de los cuales 38 están realizando estudios de postgraduado o de perfeccionamiento. (En el presente curso hay en total 628 estudiantes matriculados en la R.A.M.)

Para dar una idea de las pruebas que tiene que superar un futuro alumno de conservatorio, a continuación se describen los exámenes de ingreso en la R.A.M. El aspirante debe hacer la petición de matrícula a principios del curso anterior, en septiembre, o sea, con un año de antelación. Los exámenes tienen lugar en el mismo conservatorio en diciembre para los candidatos considerados aptos. Constan de la ejecución de dos obras de carácter contrastado en el instrumento principal y de una obra en el segundo instrumento (todas ellas con acompañamiento, cuando convenga); un examen de repentización, de oído musical (distinguir y nombrar valores rítmicos, diferentes tipos de cadencias, acordes con sus inversiones y modulaciones) y de teoría de la música (oral); un examen escrito de Armonía, Contrapunto y Teoría; y, para los que vayan a seguir una carrera de graduado o licenciado, un examen de armonización práctica al piano.

Los candidatos también deben entregar ejemplos de sus trabajos escritos, realizados con anterioridad: trabajos de Armonía, para todos los alumnos; ejemplos de Composición, para alumnos de esta asignatura; y trabajos escritos sobre temas de historia o de formas musicales, para los futuros graduados. Para tener éxito en exámenes tan competitivos se necesita estar aproximadamente al nivel de un alumno que prepare el último curso del grado medio en un conservatorio español, aunque la edad, el talento y el instrumento elegido también juegan un papel.

Estudios previos

¿Dónde y cómo consiguen los jóvenes británicos los conocimientos musicales necesarios para ingresar en un conservatorio o departamento de música universitario? Las escuelas privadas de música, bastante arraigadas en España, casi no existen en Inglaterra. Sin contar unos pocos colegios exclusivamente para niños con talento musical y algunos otros para los niños de coro de ciertas catedrales, la enseñanza musical elemental se da normalmente o bien por profesores privados (muchos son los músicos que se ganan la vida de esta manera), o bien como asignatura en los colegios normales.

La enseñanza musical en las escuelas británicas no es obligatoria en el sentido de que no hay ningún programa oficial y tampoco hay la obligación de aprobar la asignatura. Los maestros de

enseñanza elemental y los profesores de música en los centros de enseñanza secundaria tienen bastante libertad en la materia que enseñan. Sus cursos generales están condicionados por sus propias preferencias, el horario del centro y la aprobación de los inspectores de la administración regional de educación. Normalmente, cada clase recibe una o dos horas semanales de educación musical. Según el colegio y el maestro, los pequeños pueden iniciarse en la música por el método Kodály, formar conjuntos instrumentales más o menos según el método Orff, o simplemente aprender a cantar de memoria algunos himnos o canciones infantiles. Los mayores de once años aprenden algo de Solfeo e historia de la música, pero el programa está en manos del profesor, que puede decidir —tomando, por ejemplo, dos casos extremos— que en un barrio obrero los alumnos aprovecharán más si los cursos están basados en la música «pop» clásica (los Beatles, etc.) o que en una sociedad multirracial tiene más sentido enseñar la música étnica que la música clásica europea. La mayoría de los centros de enseñanza secundaria, y algunos elementales, tienen un coro de alumnos y

muchos también una orquesta que ensaya al mediodía o después de terminar las clases. Los mejores alumnos instrumentistas pueden participar en orquestas juveniles locales, regionales o nacionales. Algunas ciudades cuentan con varias orquestas juveniles (orquestas para alumnos de hasta diez, quince o dieciocho años de edad, bandas de instrumentos de viento y orquestas de cuerda, de cámara o sinfónicas). Es impresionante escuchar a una orquesta donde el «concertino» tiene solamente diez años.

En la actualidad, los niños británicos pueden beneficiarse de un sistema de enseñanza gratuita de los instrumentos orquestales. Las administraciones locales poseen un «stock» de instrumentos que ponen, teóricamente sin cargo alguno, a la disposición de niños que deseen aprender un instrumento de orquesta. También cuentan con una plantilla de profesores visitantes que van de colegio en colegio para enseñar, gratuitamente y en clases semanales individuales o en grupos, los instrumentos en que están especializados. Los estudiantes de instrumentos de cuerda pueden empezar a los nueve años y los de viento

El departamento de música de Surrey tiene un estudio de grabación para la asignatura: Técnicas de grabación y Audición técnica.



a partir de los once o doce años. Los instrumentos no están siempre en perfecto estado y se espera que los alumnos verdaderamente interesados adquieran su propio instrumento, pero los niños menos favorecidos económicamente pueden disponer del instrumento hasta terminar sus estudios secundarios, si así lo desean. Aunque en teoría cualquier niño puede aprovecharse de estas facilidades, su utilización depende de varios factores como, por ejemplo, el entusiasmo y estímulo del profesor de música del colegio o la situación financiera de la administración local. En esta época de crisis económica, las administraciones se ven forzadas a reducir sus gastos y uno de los primeros presupuestos afectados suele ser, por desgracia, el de la enseñanza instrumental gratuita, que algunos consejeros consideran un lujo innecesario.

Hasta ahora hemos hablado de la enseñanza musical elemental que no conduce a ningún título. En la enseñanza secundaria británica, sin embargo, la música puede estudiarse como asignatura de BUP y de COU (los mencionados niveles «O» y «A» del GCE). Dado que los alumnos tienen una considerable libertad para elegir las asignaturas que deseen estudiar, es aconsejable, naturalmente, que los futuros músicos profesionales incluyan la música entre ellas, ya que en los cursos del GCE aprenderán las materias que necesitan para ingresar en un centro de enseñanza musical superior, concretamente, Historia de la Música, Análisis formal, Armonía, Contrapunto elemental y el estudio analítico-histórico de obras prescritas. Los propios conservatorios (por un lado, los cuatro conocidos como «Reales Escuelas de Música» y, por otro, el Trinity College of Music) organizan dos o tres veces al año exámenes elementales libres (prácticos y teóricos) a ocho niveles, en varios centros de todo el país y en algunos centros del extranjero. Los exámenes prácticos se hacen con acompañamiento al piano desde el primer nivel e incluyen pruebas de repentización y oído en todos los niveles. Muchos alumnos de profesores privados se presentan a estos exámenes, incluidos los que no tienen ninguna ambición de llegar a ser músicos profesionales. Estos exámenes sirven de estímulo al alumno, permiten medir su progreso y pueden ser una ayuda al profesor, ya que las papeletas contienen, además de las notas para cada obra y ejercicio, algunas observaciones sobre el ritmo, interpretación, estilo y técnica del alumno. Una de las ventajas de estos exámenes es su flexibilidad; el alumno no tiene que presentarse a los sucesivos niveles a intervalos de tiempo fijos y hasta puede SALTAR uno o más niveles si le conviene.

Los conservatorios otorgan, después de otro examen libre de nivel más alto, el título básico de músico profesional (LRAM, ARCM, LTCL, etc.), que corresponde al título español de profesor o instrumentista (grado medio). Existen dos variantes de este examen: una para pedagogos, que contiene más teoría y pedagogía y menos práctica, y otro para instrumentistas que requiere más habi-

lidad técnica y menos teoría e historia. Hay programas especiales para la Composición y la Dirección de orquesta. Este título básico es considerado idóneo para profesores privados o profesores de centros de enseñanza secundaria, aunque para enseñar en un centro estatal hace falta tener además el diploma en Ciencias de la Educación, que se consigue después de un año de estudios en un instituto de pedagogía. El título también sirve para quien necesite demostrar un nivel profesional de conocimientos musicales, por ejemplo en un puesto de trabajo paramusical. Los candidatos invidentes pueden presentarse a los exámenes, tanto de nivel elemental como de grado medio, estando las pruebas adaptadas a su condición especial (utilización del Braille, pruebas de memorización en lugar de repentización, etc.).

Para que no parezca que los conservatorios desatienden la enseñanza de los músicos menores de edad, hay que mencionar la existencia de secciones juveniles en casi todos los conservatorios para los niños de gran talento que no pueden empezar la carrera por no tener edad suficiente. A un número restringido de músicos jóvenes excepcionales, de once años en adelante se les permite asistir a clases especiales en los conservatorios los sábados por la mañana o, en algunos casos, otro medio día de la semana.

Los conservatorios

Antes de matricularse, el músico joven debe considerar en qué campo de la música tiene la intención de trabajar más adelante: interpretación, pedagogía, musicología, composición o tecnología musical. Unos títulos son más idóneos que otros para sus ambiciones y debe elegir el centro de estudios más adecuado. Los alumnos que aspiren a ser concertistas o profesores de orquesta, y quieran estudiar el máximo de técnica y menos teoría, deben intentar matricularse en uno de los conservatorios para conseguir un diploma de profesional, un certificado de estudios musicales superior o un diploma de concertista, lo que exige tres, cuatro o hasta cinco años de estudios intensivos y exclusivos (2). Los nueve conservatorios comprenden las mencionadas cuatro escuelas reales (Royal College of Music y Royal Academy of Music, en Londres; Royal Northern College of Music, en Manchester, y Royal Scottish Academy of Music and Drama, en Glasgow); otros tres conservatorios londinenses (Trinity College of Music, Guildhall School of Music and Drama y London College of Music); la Birmingham School of Music y el Welsh College of Music and Drama en Cardiff (Gales) (3). El programa de estudios varía de conservatorio en conservatorio. En la Royal Academy of Music, por ejemplo, los estudiantes que quieran conseguir el diploma profesional deben examinarse cada año de una asignatura principal y otra secundaria (que pueden ser de instrumento, canto o composición), ejercicios de oído (solfeo a nivel superior) y técnicas musicales (armonía y

contrapunto). Asimismo, deben asistir a clases de Historia de la Música, Repentización, repertorio del instrumento y cursos prácticos de coro, orquesta y música de cámara. La Dirección de orquesta puede estudiarse como asignatura adicional, mientras que los estudiantes de instrumentos de tecla deben examinarse de «keyboard skills» (habilidad al teclado; concretamente, repentización, transposición, realización al teclado de una partitura orquestal o vocal, realización de bajo cifrado, improvisación y armonización a primera vista).

Además, hay cursos de idiomas para los cantantes y directores de orquesta. Las asignaturas entre las que los alumnos pueden elegir su estudio principal son: Canto (con posibilidad de estudiar ópera a partir del segundo curso), Piano, Clave, Organo, Acompañamiento al piano (a partir del segundo curso), Violín, Viola, Violoncello, Contrabajo, Guitarra, Viola da gamba, Laúd, Arpa, Flauta travesera, Flauta dulce, Oboe, Clarinete, Fagot, Saxofón, Trompa, Trompeta, Trombón, Tuba, Tumbales y Percusión, Composición y Dirección de orquesta (como estudio adicional). Instrumentos subsidiarios, tales como el flautín o el contrafagot, no se pueden estudiar como instrumento principal. A diferencia de otros conservatorios, el Piano no es una asignatura obligatoria para quienes quieran conseguir el diploma profesional en un instrumento de orquesta en la Royal Academy of Music. Entre los instrumentos antiguos que pueden estudiarse en este conservatorio, solamente se encuentran los más corrientes. Sin embargo, otros conservatorios, por ejemplo el Royal College of Music o el Trinity College of Music, tienen un departamento de música antigua que abarca una gama más amplia de instrumentos históricos. Hay que mencionar una interesante asignatura optativa que se imparte en el Royal College, a saber, la «Alexander technique», un método de combatir la tensión muscular que afecta a tantos músicos durante sus actuaciones.

La mayoría de los conservatorios otorgan un título alternativo al diploma profesional, el de GRADUADO, que es equivalente a una licenciatura. Igual que el diploma profesional, requiere tres años de estudios, pero se pone más énfasis en asignaturas teóricas y se exigen conocimientos de piano, aunque éste no sea el instrumento de estudio principal ni secundario. Además de un nivel más alto de Armonía, Contrapunto e Historia, los alumnos siguen estudios analíticos de formas y estilos, y estudios prácticos de música contemporánea. Según cual sea el estudio principal, deben asistir a clases de acompañamiento al piano, habilidad al teclado, improvisación al órgano, métodos de pedagogía instrumental, repertorio del instrumento, música de cámara e idiomas, y a ensayos de coro y/o orquesta. Entre las asignaturas optativas figuran la dirección de coro, dirección de orquesta, composición y un tercer instrumento. Con las diferentes opciones el alumno puede elegir entre desarrollar más su técnica vocal o instrumental y ampliar sus conocimientos generales de técnicas musicales.

Después de conseguir el diploma de profesional (equivalente al título de profesor superior en España) o el de graduado, los estudiantes pueden terminar sus estudios con un curso de un año en un instituto de Ciencias de la Educación (obligatorio para los que vayan a enseñar música en un colegio estatal), o bien con uno o dos años más de estudio instrumental para la carrera de concertista.

Como ya hemos dicho, el título de graduado de un conservatorio equivale a una licenciatura. Algunos conservatorios ofrecen, sin embargo, la posibilidad de realizar estudios para conseguir una licenciatura propiamente dicha. Aunque el conservatorio no puede otorgar el título de licenciado, sus profesores imparten las enseñanzas adecuadas y, bajo convenios con universidades específicas, los alumnos se examinan en la universidad a finales del tercer curso.

Universidades y escuelas politécnicas

Para aquellas personas cuyo objetivo vaya a ser enseñar, investigar o trabajar en otro campo que no sea el puramente instrumental, la carrera de licenciado, con su programa más académico, resulta más idónea que un diploma de profesional. Acabamos de mencionar que en algunos conservatorios existe la posibilidad de realizar estudios de licenciatura, pero éstos normalmente se llevan a cabo en una universidad o en un College of Higher Education (centro de enseñanza superior). Licenciarse en música es una manera realista de hacer frente al problema de que un porcentaje relativamente pequeño de los estudiantes de música podrán ejercer más tarde como concertistas o profesores de orquesta con dedicación exclusiva. Muchos acabarán en el campo de la enseñanza o de la industria musical (edición, grabación o difusión). Según el centro de enseñanza, el título otorgado es el de Bachelor of Music o el de Bachelor of Arts, y en algunos de los centros, la música puede estudiarse no como único tema sino en combinación con otros, como por ejemplo, lengua y literatura francesa, teología o estudios superiores de bibliotecario. La carrera exige una dedicación exclusiva y normalmente tiene una duración de tres años, a veces cuatro. Los programas incluyen muchas clases de tipo lección magistral, pero los alumnos continúan también con sus estudios instrumentales.

La primera licenciatura en música en Gran Bretaña fue otorgada por la Universidad de Cambridge a mediados del siglo XV y la Facultad de Música de Cambridge es actualmente una de las más prestigiosas. Sin embargo, muchas de las universidades modernas (fundadas en la posguerra) poseen también una facultad o departamento de música. Entre estas universidades se encuentra la universidad tecnológica de Surrey, situada en Guildford, a unos cincuenta kilómetros de Londres. El programa de la licenciatura en «*aplicaciones académicas y prácticas de la música*» de esta universidad puede servirnos como ejemplo concreto.

Las normas de ingreso en su departamento de música son las habituales. Unos meses antes de empezar el curso, los candidatos son entrevistados y tienen que demostrar su habilidad tanto con el piano como con su instrumento principal, cuando éste no sea el piano (4). En el primer curso, los alumnos realizan estudios sobre los períodos barroco y clásico (como asignaturas independientes) además de Historia general de la música, Acústica, características de los instrumentos, Composición, ejercicios de oído y piano (para todos los alumnos). En el segundo, continúan sus estudios de Historia de la Música en general, y del renacimiento, época romántica y siglo XX en particular, añadiendo a estas asignaturas las de Orquestación, Dirección de coro y orquesta, Jazz y Música Étnica. El programa del tercer curso incluye las asignaturas de Música del siglo XX (análisis y tecnología), estudios del barroco (ampliación) y del romanticismo tardío, Composición y Orquestación. Durante los tres cursos los alumnos prosiguen sus estudios de instrumento con profesores de la propia universidad o, según el instrumento, con profesores de fuera. En el último curso de la carrera los estudiantes deben elegir una de las siguientes especialidades: la ejecución instrumental o vocal, evaluada a base de un breve concierto público; la dirección de coro y orquesta, evaluada a base de ensayos y de un examen oral; la composición, con la presentación de dos o tres obras, una de las cuales debe ser grabada en «cassette»; o la musicología, con la realización de una tesina. Después de conseguir el título de Bachelor of Music los estudiantes pueden aspirar a un título de posgraduado (Master o Doctor) o a un diploma especializado (por ejemplo, en Musicología), dentro de la propia universidad, o bien a un certificado de estudios superiores en un conservatorio, siempre que puedan demostrar un nivel de técnica instrumental suficientemente alto.

Anteriormente, nos hemos referido a la posibilidad de realizar una licenciatura combinada. En unas pocas universidades es posible combinar la música y la física dentro de la licenciatura, como preparación para una carrera profesional en el campo de la reproducción de la música. La universidad de Surrey, sin embargo, instituyó hace unos doce años una licenciatura, B. Mus. (Tonmeister), concebida específicamente para esta finalidad. Los estudios duran cuatro años y se necesita tener aprobadas tanto la Física como la Música al nivel A del GCE. Los alumnos asisten a la mayoría de las clases de la licenciatura en música, pero en lugar de la Composición, Dirección de orquesta, estudios de jazz y Música Étnica, y un segundo curso de Orquestación y de estudios barrocos, deben seguir cursos de Acústica (curso de ampliación), Electrónica, Electro-acústica, Matemáticas, Técnicas de grabación y Audición técnica. Como especialidad, en el último curso pueden optar a presentar una colección de grabaciones hechas durante el curso, una tesina sobre un tema relacionado con sus estudios o un breve recital instrumental. El

departamento de música tiene un estudio de grabación con equipo y material de tipo profesional, además de una unidad móvil de grabación. El penúltimo de los cuatro cursos está dedicado totalmente a trabajar fuera de la universidad para adquirir experiencia práctica en este campo.

Unas pocas escuelas politécnicas, cuyo nivel de estudios es más bajo, también pueden otorgar un diploma en música. Este tiene menos valor o prestigio que una licenciatura y, en un país donde la oferta de músicos profesionales excede a la demanda de los mismos, las posibilidades de colocarse que tienen estos diplomados son menores.

La carrera de constructor de instrumentos musicales

La formación profesional de un constructor de instrumentos musicales puede ser considerada como un tipo de estudio musical. Tradicionalmente, la técnica de construcción de instrumentos se ha aprendido en Gran Bretaña a través del aprendizaje con un constructor reconocido y está garantizada mediante exámenes organizados por cuerpos tales como el Institute of Musical Instrument Technology (Instituto de Tecnología de Instrumentos Musicales) o la Incorporated Society of Organ-Builders (Asociación de Constructores de Organos), que otorgan los correspondientes diplomas. Sin embargo, en Londres existe una escuela para el estudio de la construcción de muebles (London College of Furniture) que posee un departamento de instrumentos musicales y organiza cursos intensivos para la obtención de diplomas, tanto de grado inferior (dos cursos) como superior (otros dos cursos). También admite la posibilidad de estudiar con dedicación parcial. Este departamento ofrece las siguientes especialidades: instrumentos antiguos de teclado (excepto el órgano), instrumentos antiguos de viento, instrumentos antiguos de cuerda con trastes, instrumentos modernos de cuerda con trastes, instrumentos de la familia de los violines, el piano (diseño, construcción, afinación y mantenimiento), y electrónica para la industria musical. También cabe mencionar la West Dean Musical Instrument School, un centro privado donde se puede hacer un aprendizaje de constructor que dura tres años. Como hoy día es de esperar, los actuales y futuros constructores de instrumentos ya no pertenecen exclusivamente al sexo masculino.

En este apartado también podemos incluir un tipo de formación que se imparte a los ciegos, a saber, la de afinador de pianos. El diploma nacional para afinadores ciegos de piano puede conseguirse después de terminar de modo satisfactorio unos cursos organizados por el London College of Furniture y el Royal National College for the Blind (Real Escuela Nacional para Ciegos).

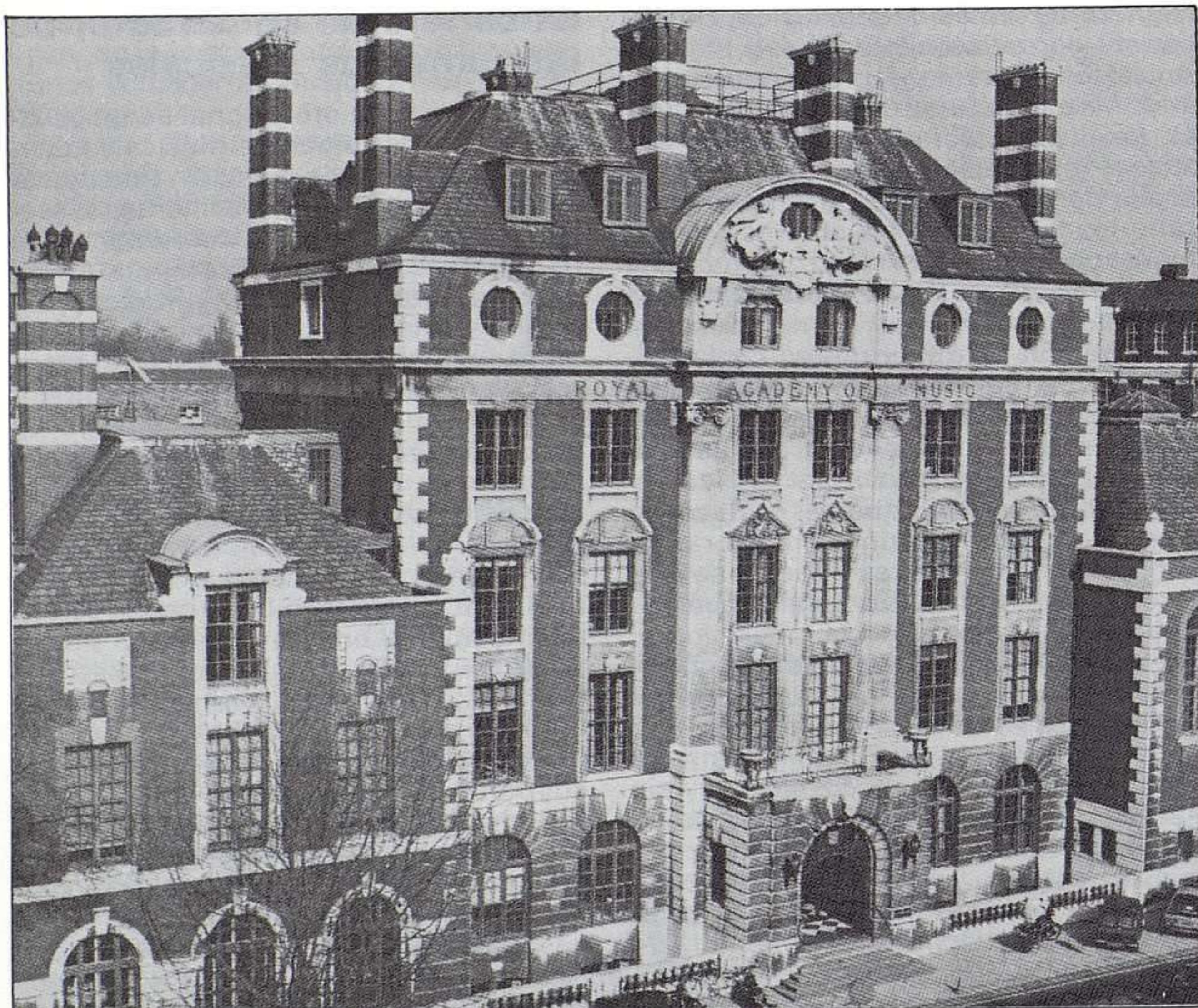
La financiación de los estudios

Los derechos de matrícula y de enseñanza en los conservatorios y univer-

Pedagogía

idades británicas son muy elevadas en comparación con las tasas españolas. Sin embargo, para los estudiantes británicos y los de países del mercado común europeo, su importe queda considerablemente reducido gracias a las subvenciones estatales que para estos alumnos reciben los centros. Así, por ejemplo, los alumnos del Royal College of Music deben abonar 1.197 libras esterlinas (unas 275.000 ptas.) al año, con la subvención, mientras que los estudiantes extranjeros que no pertenezcan a países del mercado común deben pagar la bonita cifra de 3.744 libras (unas 850.000 ptas.) En la Universidad de Surrey, las cantidades correspondientes

propio estudiante. Las universidades y los conservatorios también conceden unas pocas becas, pero su importe es meramente simbólico. Su valor reside en el prestigio que llevan consigo. A los estudiantes que a final de curso sean suspendidos, se les permite presentarse otra vez a los exámenes, pero no siempre repetir el curso dentro del centro. Asimismo, se exponen al riesgo de perder su beca, lo que representa un buen estímulo para trabajar con objeto de aprobar el curso a la primera ocasión. De esta manera se evita que el número de estudiantes crezca desproporcionadamente, debido a la acumulación de los que están repitiendo.



La Royal Academy of Music, en Marylebone Road, Londres.

son 480 libras (110.000 ptas.) y entre 3.456 y 3.856 libras (790.000, 880.000 ptas.) al año. Sin embargo, un joven británico que haya sido admitido para estudiar una carrera de licenciado u otro título de enseñanza superior (incluidos el diploma de un conservatorio y el diploma superior del London College of Furniture) tiene derecho actualmente a una beca concedida por su administración local de educación, incluso cuando realice sus estudios fuera de la región donde resida habitualmente. La ayuda económica comprende el pago de todos los derechos de matrícula y de enseñanza, y una suma para su manutención, que asciende a un máximo de 1.225 libras (270.000 ptas.) al año, para los que vivan con su familia, y de 1.595 (350.000 ptas.), para los que vivan fuera de casa. (Para los que tengan que residir en Londres, esta última cantidad es de 1.900 libras, o sea unas 420.000 ptas.) Esta suma varía, sin embargo, según los ingresos de los padres y los del

La enseñanza musical para aficionados

Aunque en Gran Bretaña los conservatorios estén dedicados exclusivamente a la formación de músicos profesionales, no quiere ello decir que a los aficionados les falten posibilidades para estudiar música. Nos hemos referido ya a la abundancia de profesores particulares de música y al sistema de enseñanza gratuita en los colegios para aquellos niños que quieran aprender a tocar un instrumento de orquesta. Existen además, por las tardes, clases para adultos, en grupos, organizadas y subvencionadas por los ayuntamientos, que ofrecen una amplia gama de temas, tanto formativos como recreativos (idiomas, contabilidad, artes, deportes, etc.). Estas clases brindan la oportunidad de seguir cursos, por ejemplo, de apreciación de la música, canto coral, conjunto orquestal, flauta dulce o guitarra, por un precio

módico. La televisión también contribuye a la enseñanza musical, no solamente a través de las lecciones que la UNED ofrece por televisión, sino también mediante un curso de guitarra televisado. El curso original, dirigido a principiantes, tuvo tan buena acogida, que se ha iniciado una continuación del mismo.

La selectividad para el ingreso en los conservatorios no parece restringir la práctica de la música por parte de los aficionados. En Gran Bretaña existen numerosos coros y orquestas de aficionados. Algunos cuentan con un público constituido fundamentalmente por amigos y familiares, pero otros, bajo un director profesional, alcanzan un nivel lo suficientemente alto para poder actuar en las grandes salas de concierto. También suele ser frecuente la práctica de la música de cámara entre amigos. Algunas bibliotecas municipales poseen incluso un registro de los músicos aficionados que hay entre sus lectores. Este registro se encuentra a la disposición de cualquier persona que busque, por ejemplo, un violoncelista para completar su cuarteto de cuerda. Por ser relativamente baratos y fáciles de tocar, los instrumentos de viento para música antigua, de todo tipo, gozan de una creciente popularidad entre los aficionados, tanto adultos como niños o jóvenes, que pueden perfeccionar su técnica en cursos de verano.

Reservar la enseñanza en los conservatorios para los alumnos que hayan alcanzado un cierto nivel de técnica, como ocurre en Gran Bretaña y en otros países, tiene la ventaja de que los profesores pueden dedicarse plenamente a estudiantes serios y capaces, que saben aprovechar mejor sus clases. En contrapartida, es necesario poder disponer al mismo tiempo de amplias facilidades —tanto oficiales como privadas— para que los principiantes y los músicos no profesionales puedan disfrutar de su afición. El modelo británico, sin ser necesariamente el mejor, representa una solución al problema de cómo proporcionar una enseñanza musical a un gran número de personas sin el peligro de caer en una masificación perjudicial dentro del conservatorio ■

NOTAS

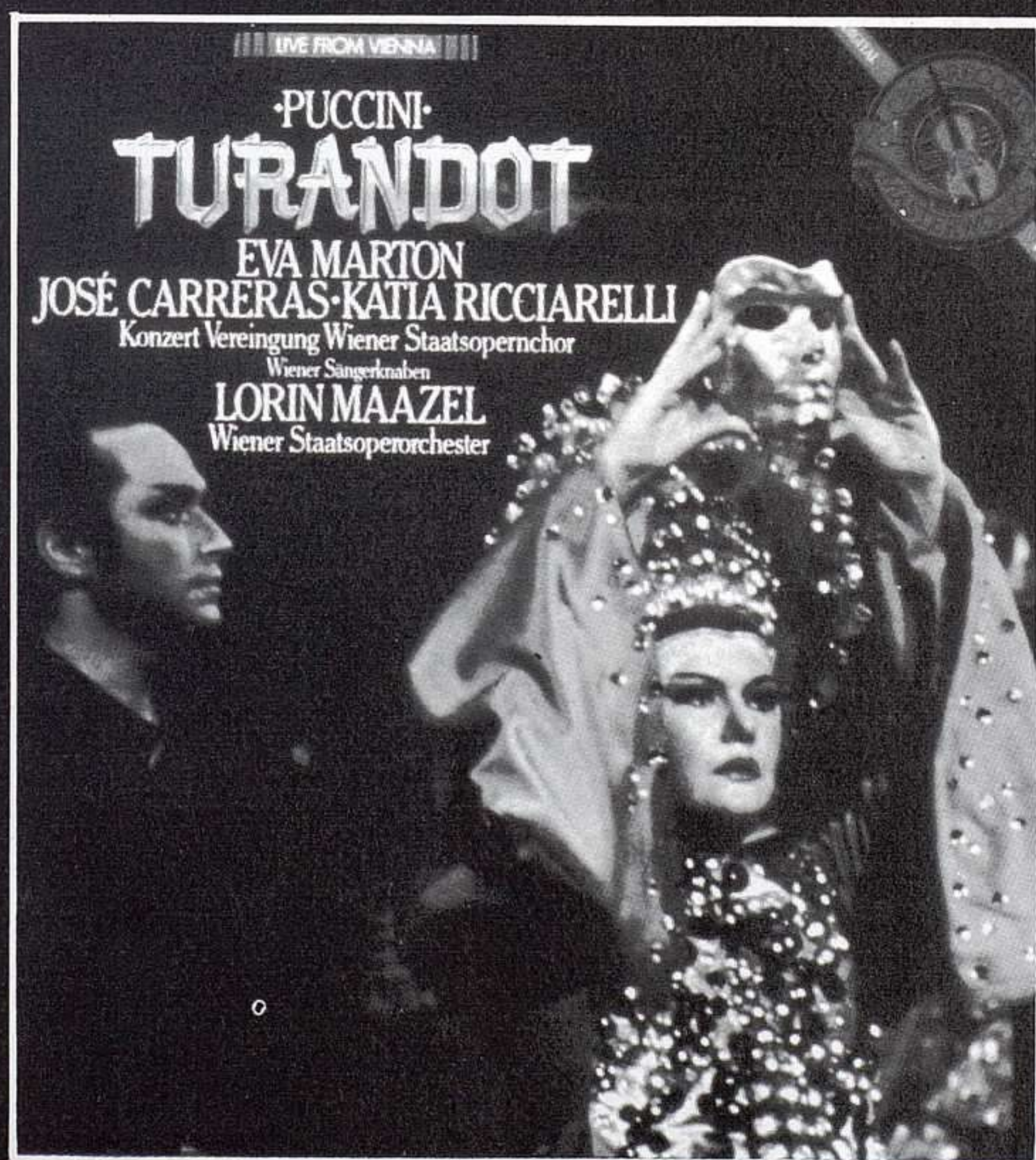
(1) El nivel superior es equivalente al COU y el nivel inferior al BUP, aunque el número y nivel de asignaturas en la enseñanza británica son distintos de los del sistema español. Los niveles VIII y VI de los exámenes elementales libres organizados por los conservatorios corresponden a los niveles «A» y «O» del GCE. Normalmente se exige para la matriculación la asignatura de música al nivel «A» o VIII (teoría y práctica).

(2) No se les permite realizar otros estudios al mismo tiempo, aun en el caso —poco probable— de que les quedara tiempo para ello.

(3) Hay que señalar que en Gran Bretaña es muy corriente realizar los estudios superiores, de cualquier tipo que sean, en una ciudad distinta de la que es residencia familiar habitual. Así, en un conservatorio de Londres puede haber estudiantes de todas las regiones del país.

(4) En Gran Bretaña el piano está considerado como un instrumento de trabajo indispensable para cualquier músico serio, lo que explica su presencia en casi todos los programas de enseñanza superior de la música.

EVA MARTON



PUCCINI

Turandot

José Carreras. Katia Ricciarelli
Grabación en vivo, en la Opera
del Estado de Viena
en Septiembre de 1983
Director: Lorin Maazel
(Próximo lanzamiento)



KORNGOLD

Violanta

Walter Berry.
Siegfried Jerusalem
Orquesta de la Radio de Munich
Director: Marek Janowski
S 79229 - 2 LPs.

BEETHOVEN

"Ah! Pérvido!"

Sinfonía n.º 4 (versión de cámara)
English Chamber Orchestra
Director: Michael Tilson-Thomas
D 37209 - DIGITAL
(Próximo lanzamiento)

MAHLER

Sinfonía n.º 2 "Resurrección"

Jessye Norman
Coro de la Opera del Estado
de Viena
Orquesta Filarmónica de Viena
Director: Lorin Maazel
D2 38667 - 2 LPs - DIGITAL
(Próximo lanzamiento)

ORQUESTA BÉTICA FILARMÓNICA DE SEVILLA

LUIS IZQUIERDO:
«Las entidades locales nos han despreciado»

JUAN ANTONIO PEREZ MILLAN:
«La Junta de Andalucía no será la única responsable de las orquestas»

Para cualquier ciudad, su orquesta significa, en lo que a música se refiere, su columna vertebral. Lejos quedan los años en que las catedrales con sus nutridas «capillas» eran el eje sobre el que rotaba la vida musical, truncada por la desamortización. Los tiempos actuales reclaman otras vías, otros medios.

Por José Luis Delgado

Sevilla tiene una orquesta y esto es algo que, habida cuenta del poco apoyo que desde los estamentos locales se le presta, no dudamos en calificar de MILAGROSO. Dos veces al mes se repite el prodigio. La música sinfónica de la mano de la Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla aparece, a pesar de las deplorables condiciones en que se desenvuelve, cubriendo ese enorme espacio que no pueden llenar las esporádicas apariciones de grandes orquestas extranjeras, a las que nada se les niega por parte de quienes tienen como primera obligación proteger las agrupaciones locales. Pero dejemos que sea Luis Izquierdo, director titular de la Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla quien nos hable.

LUIS IZQUIERDO.— Llevo veinticinco años dirigiendo prácticamente por todo el mundo, creo que soy un profesional auténtico que ha luchado y seguirá luchando por la profesión, demasiadas veces en contra de ideas particulares y de poca categoría que se muestran en la ciudad. Yo tengo mi vida resuelta. No trabajo por mí, sino por la profesión, por la Orquesta Bética Filarmónica y por dar a esta región música sinfónica.

JOSE MANUEL DELGADO.— ¿Cuántos años repitiendo el MILAGRO?

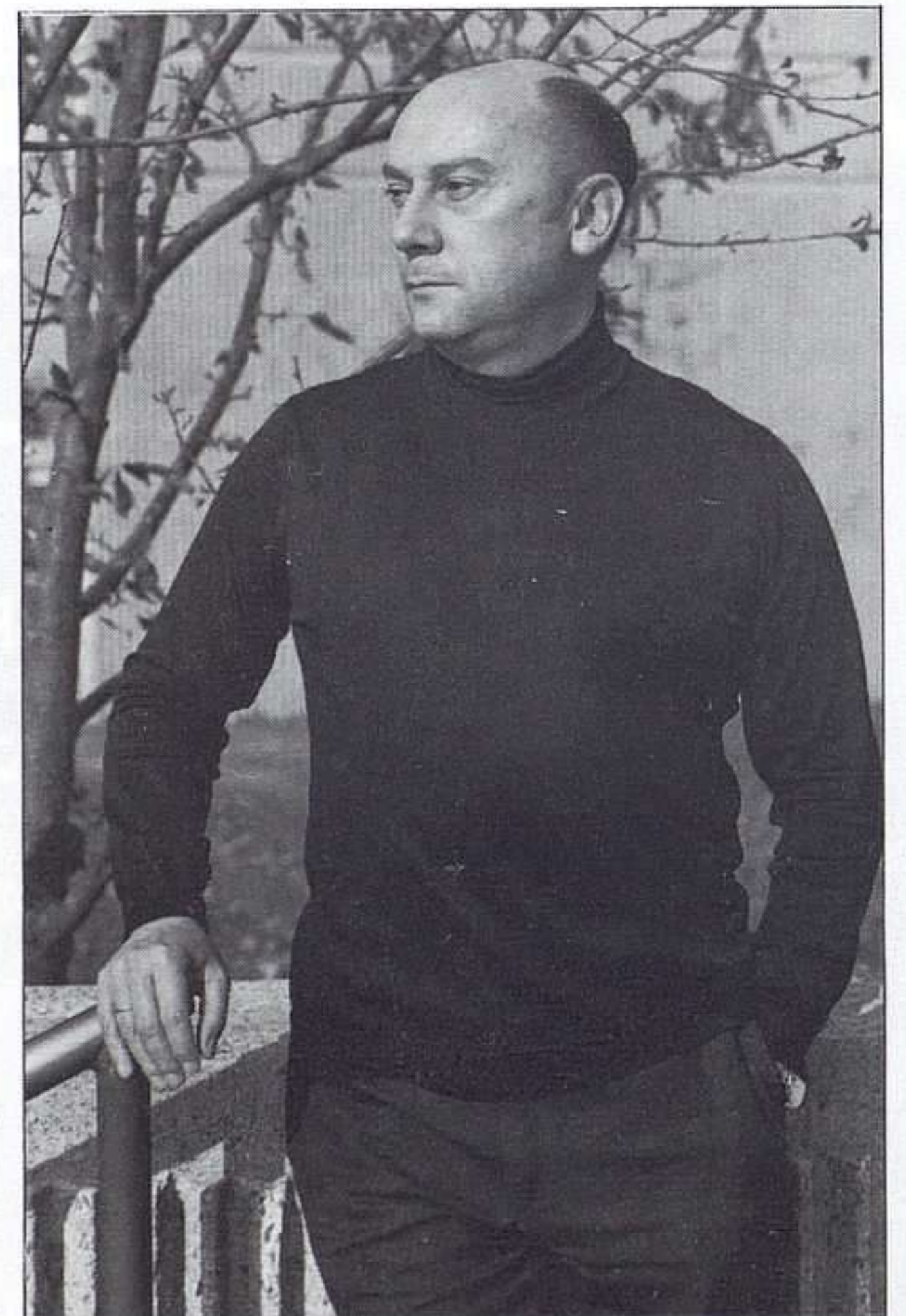
L.I.— La Orquesta en su etapa actual cumple este año los diez y nueve de vida, aunque entronca con la antigua Orquesta Bética de Cámara, fundada por Manuel de Falla, y de la que yo fui el último director titular, desde 1962 al 64. Es en este año cuando se convierte en Orquesta Filarmónica y en 1976 retoma el nombre de Bética. Realmente son sesenta sus años de existencia.

J.M.D.— ¿Cuál es la línea artística de la Orquesta Bética Filarmónica?

L.I.— La labor más importante es mantener en la ciudad música sinfónica de forma continuada y, por otra parte, favorecer al músico andaluz y sevillano, tanto en el campo interpretativo como compositivo. La Orquesta, además de FABRICAR profesionales (muchos de los cuales han tenido que emigrar, por la estructura económico de la orquesta), también ha servido como plataforma para que muchos de ellos actúen como solistas. En cuanto a compositores, la orquesta ha estrenado obras de Manuel de Falla, Joaquín Turina, Manuel Navarro, Manuel Castillo, Luis Mariani, Luis Ignacio Marín y un largo etcétera.

J.M.D.— ¿Cuáles son los directores y solistas más importantes que han actuado con la Orquesta?

L.I.— Además de los españoles más destacados, como Spiteri, Odon Alonso, García Asensio, Ros Marbá, Manuel Gal-



Luis Izquierdo.

duf, García Nieto, José María Redondo, Manuel Cid, Pedro León, Pedro Corostola, Julio Catania, Paloma Pérez Iñigo, Víctor Martín, Miguel Quiros, Miguel Ángel Colmenero, Joaquín Soriano, Ramón Coll, Gonzalo Comellas, Luis y Gerardo Claret, Angeles Rentería, Jacinto Matute, Pilar Bilbao, José María Ortiz, Marcial Cervera, Rafael Ramos y creo que todos los solistas y directores españoles, muchos de los cuales no recuerdo en este momento. Así como extranjeros, entre los que se cuentan Russian Raytschff, Björn Woll, Sheldon Morgenstern, Tadeus Strugala, Pierre Colombo, Yevgeni Mogilewsky, Dimitri Bashkirov, Gyorgy Sandor, Jean-Pierre Rampal, Christian Ferras, Aaron Rosan, Maurice Hassond, Andre Navarra, Robert Gutter, Corrick Brown, Güre Aikal, Ivo Cruz, Eduardo Valenzuela, Valentina Kamenikova, Hans

Graf, Nikolai Demidenko, Rosalyn Türeck y un larguísimo etcétera, que sería prolijo enumerar. Por supuesto, han actuado los Coros Nacional, Radiotelevisión, Asociación Coral de Sevilla, Coro de la Universidad de Sevilla y otros de provincias limítrofes. La Orquesta ha hecho hasta ahora unas seiscientas obras sinfónicas de todo tipo, cifra importante que creo no ha superado ninguna orquesta española.

J.M.D.— ¿Qué organismos hacen posible la supervivencia de la Orquesta?

L.I.— Los organismos de la penuria económica, ya que no han aportado lo necesario para el mantenimiento digno de una agrupación de este tipo. Para este año contamos con la subvención que vino dando el Ministerio de Cultura, y que parece que en breve pasará a la Junta de Andalucía. Esperamos que este organismo tome cartas en el asunto. Me refería a la penuria económica, porque la Orquesta viene viviendo últimamente con unos dieciocho millones de pesetas anuales, aproximadamente. Sé que otras orquestas estatales tienen para gastos de tipo artístico, aparte de los sueldos como funcionarios, del orden de doscientos millones de pesetas.

J.M.D.— ¿Qué atención prestan a la Orquesta las entidades locales, Ayuntamiento, Diputación, etc.?

L.I.— Las entidades locales en general han prestado su desprecio, porque no son sólo las ayudas económicas, (que desconozco si pueden aportarlas y tampoco quiero comparar con otras ciudades) pero en general, esta meritoria agrupación ha notado siempre que no ha habido el más mínimo calor en el apoyo físico aún cuando la orquesta acaba su nombre con «de Sevilla».

J.M.D.— ¿Cuáles son las necesidades más perentorias de la Orquesta?

L.I.— Abundando en lo anteriormente expuesto, llevamos desde el año 1964 deambulando por locales tenebrosos, con paredes desnudas, con luz insuficiente, con sillas increíbles, sin ventilación, sin lugar para el archivo que se ha ido formando a través del tiempo, porque incluso fuimos expulsados de la Universidad... Recientemente me encontré sin poder hacer el primer ensayo del concierto que hace poco nos grabó Televisión Española, ya que el local de ensayo era auténticamente tercermundista, una especie de almacén con techo de uralita, inaceptable por el calor que hacía y en el que ni siquiera se podían afinar los instrumentos. Ultimamente, el Conservatorio nos tiene acogidos en un lugar, desde luego no apto para que ensaye una orquesta sinfónica; se trata del garage del nuevo edificio, aunque de todas maneras hay que agradecerle que nos permita ensayar allí. Partiendo del local, que es lo mínimo que se puede pedir, tampoco hay posibilidad de renovación de instrumental ni vestuario.

J.M.D.— ¿Cuál es el régimen laboral de los componentes de la Orquesta?

L.I.— No existe.

J.M.D.— ¿Qué gana un músico por concierto?

L.I.— No gana, pierde. Porque el término medio de un profesor por seis ensayos de tres horas y el concierto es de doce mil pesetas. Si dividimos estas cantidades, sale a seiscientas pesetas la hora... y eso cuando se toca. Si hay diez y ocho programas, como esta temporada, cobran doscientas dieciséis mil pesetas anuales; suponiendo que el presu-

puesto nos llegue para dar los diez y ocho conciertos programados.

J.M.D.— Al hilo de sus respuestas casi parece ocioso preguntar si se siente optimista o pesimista de cara al futuro.

L.I.— Por primera vez en veintitrés años soy pesimista, mientras el cambio del que tanto se habla no se haga patente en nuestra agrupación, aunque siempre queda un resquicio de esperanza.

Hasta aquí las declaraciones que nos hacía Luis Izquierdo, pero creímos que este artículo no estaría completo sin recabar las opiniones de algún representante de la cultura en la Junta de Andalucía. Para ello entrevistamos a Juan Antonio Pérez Millán, Director General de Promoción Cultural de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

J.M.D.— ¿Existe en estos momentos por parte de la Junta de Andalucía algún proyecto concreto para la creación de orquestas en Andalucía?

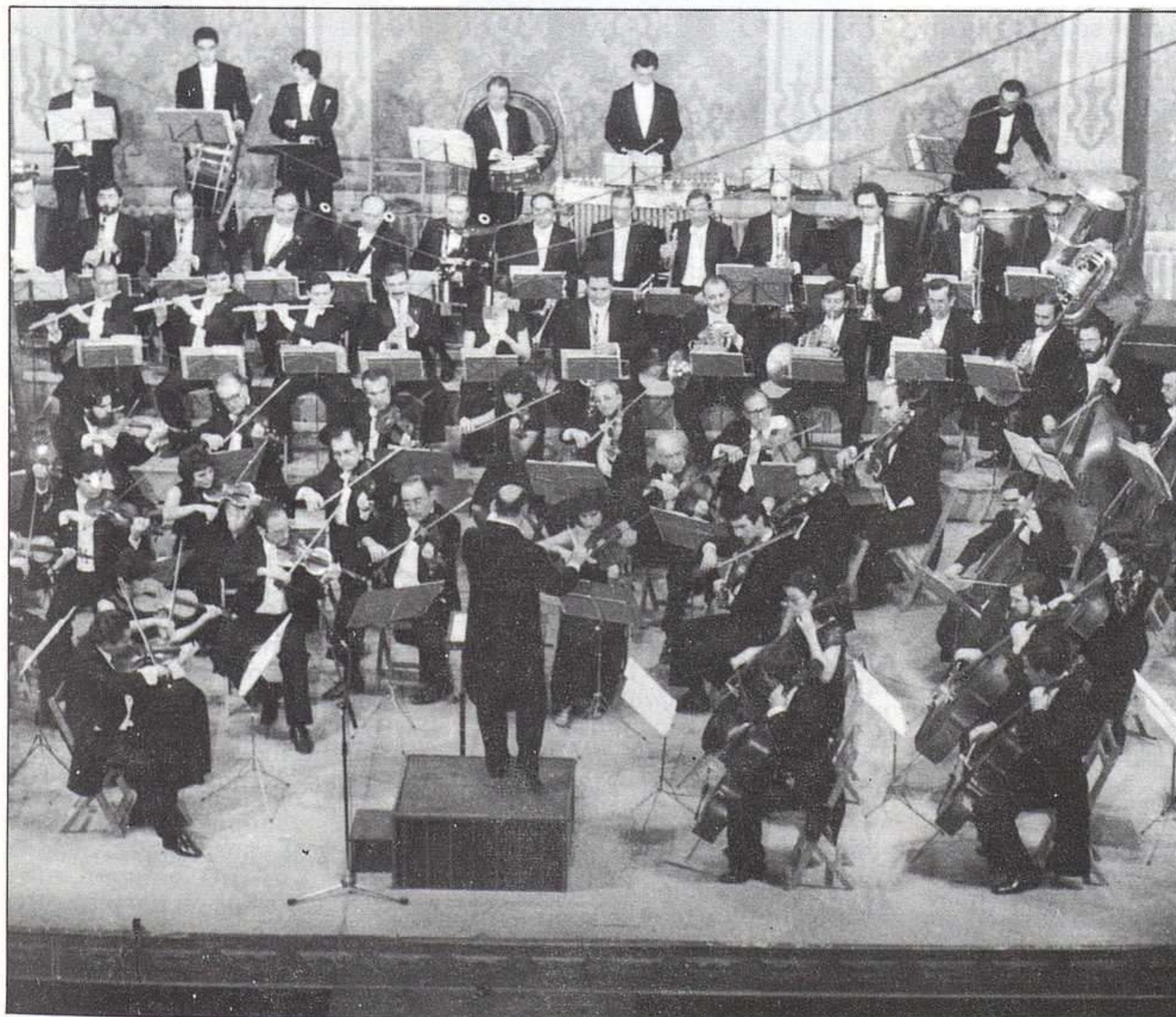
JUAN ANTONIO PEREZ MILLAN.— Hay un proyecto de la Junta para crear una Orquesta Sinfónica de Andalucía que está formulado en el discurso de investidura del Presidente Escuredo, y que además ha sido expuesto repetidamente por el Consejero de Cultura de la Junta. Lo que no hay es la fórmula definitiva de llevar a cabo la creación de esa orquesta en cuanto a forma de contratación, composición, etc.

J.M.D.— ¿Serán una o dos las orquestas a crear?

J.A.P.M.— Se ha pensado siempre en una orquesta sinfónica que tendría que cubrir dos funciones: la difusión sistemática de la música sinfónica dentro de Andalucía y también su proyección exterior. Si de los estudios que se están haciendo se sacara la conclusión de que no es posible hacerlo con una sola orquesta, habría que ver otra posibilidad, pensar otra fórmula.

J.M.D.— Será absorbida de alguna manera la Orquesta Bética Filarmónica por alguna de estas orquestas de nueva creación o, por el contrario, se piensa partir de cero?

J.A.P.M.— De ninguna manera queremos absorber las orquestas que existen, pero tampoco se quiere partir de cero, dando la idea de que en Andalucía no existe nada en música sinfónica. Nuestra voluntad no es en modo alguno perjudicar a las orquestas existentes, pero tampoco se trata de ser el único sostén de las mismas. Por otra parte, cabe sin duda la posibilidad de que creación de la Orquesta Sinfónica de Andalucía pueda afectar indirectamente a la composición de las existentes. Por la Consejería se ha afirmado con toda claridad que, en las circunstancias actuales, la Junta de Andalucía asume el compromiso de mantener el apoyo que el Ministerio de Cultura concedía hasta ahora tanto a la Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla como a la Orquesta Sinfónica de Málaga, pero eso no supone en modo alguno que la Junta se considere responsable única de la supervivencia de dichas formaciones, sino copartícipe con las demás instituciones responsables en el tema ■



La Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla, cuya existencia es calificada de «milagrosa».

Crítica discográfica

BACH: Sonatas para viola da gamba y clave. Yo-Yo Ma, violoncello. Kenneth Cooper, clave. CBS, D 37794.

Interpretación: * *
Sonido: * * *

Uno se pregunta a veces cómo es posible que en los tiempos actuales, en que se tiende a ofrecer la música en interpretaciones que responden a criterios de autenticidad, se publiquen discos como el presente.

Y de antemano debo decir que Yo-Yo Ma es un extraordinario violoncelista. Y si alguien, tras esta afirmación se pregunta el por qué de la baja puntuación otorgada a la interpretación, responderé, que, evidentemente este gran cellista chino no está en su elemento dentro de la música barroca (o, por lo menos, en estas **Sonatas** de Bach). Otra cuestión, aunque quizás ello pueda tener algo más de lógica (no para mí), es la de utilizar un cello, cuando Bach habla específicamente de la viola da gamba.

Repito, este tipo de cosas era concebible hace años, hoy en día no debería tolerarse. Pero si Yo-Yo Ma me parece un espléndido cellista, aunque aquí esté verdaderamente desacertado, hay que decir que su colega Cooper resulta aún peor. La sensación que me ha dado es la de que se trata de un pianista que, en este caso, y «como, en definitiva son dos instrumentos de teclado», se ha sentado al clave poco menos que por primera vez en su vida.

«Tempi» absolutamente fuera de lugar, total ausencia de articulación, una ornamentación que con frecuencia mueve casi a hilaridad, hacen absolutamente desaconsejable esta versión. Los intérpretes se limitan a hacer un alarde de virtuosismo (el cembalista, ni eso) totalmente desacertado y fuera de lugar.

Realmente, es una interpretación en las antípodas de lo que hoy se sabe que es lo verdadero. La grabación es correcta, aunque creo que el clave demasiado apagado en relación con el cello, sobre todo pensando que su papel aquí no es de mero acompañante, sino que está en un plano de total igualdad con él. En definitiva, un disco para abstenerse y, si no se puede, tratar de olvidarlo cuanto antes.—**PABLO CANO.**

BACH: Concierto para flauta, violín y clave en La menor, BWV 1044. Concierto para oboe d'amore (reconstrucción del BWV 1055) y Concierto para tres violines (reconstrucción del BWV 1064). Auréle Nicolet, flauta. Manfred Clement, oboe d'amore. Gerhart Hetzel, Walter Forchert y Rubén González, violines. Or-



Karl Richter.

questa Bach de Munich. Director, Karl Richter. Archiv 2533 452.

Interpretación: * * *
Sonido: * * * *

Ya hemos escrito anteriormente en varias ocasiones sobre el Bach de Karl Richter, Bach discutido y discutible. No es necesario incidir aquí demasiado en lo ya dicho en otras críticas: estamos ante un Bach muy germano, serio, pesadote, grandioso (la distribución instrumental es 8/6/6/4/3), lineal y a veces, sólo a veces, bello. Se echa en falta —especialmente en estos **Conciertos**— una componente más declarada de italianismo y jovialidad, un más acentuado vigor rítmico, una mayor claridad sonora, un vuelo lírico de mayor libertad y, claro está, una belleza más homogénea en toda la ejecución. Richter se ostinaba en dirigir —como también hemos señalado alguna vez— **METRÓNICAMENTE**, y el metrónomo —ya lo decía Schoenberg— es uno de los grandes enemigos del músico-intérprete. No es problema —esto hay que dejarlo bien claro— de instrumentación; es de concepto. No se puede descalificar a Richter porque emplee una agrupación muy numerosa y de instrumentos **NO ORIGINALES** o porque sus «tempo» sean lentos. No. Igual que no se puede descalificar a Harnoncourt por utilizar instrumentos **ORIGINALES** (copias, ya se sabe) o porque tenga un acendrado amor por los tiempos rápidos. Tampoco. Se puede descalificar —o no gustar, mejor— a uno o a otro por fallos en el **CONCEPTO**, en el modo de transmisión de ese **ALGO** invisible e intangible que se esconde tras las notas. Se trata de decir, de comunicar ese **ALGO** —tarea nada fácil, ya se sabe— y eso, únicamente eso, es lo que debe juzgarse al valorar una interpretación con cierta objetividad. Lo de los instrumentos (mientras no desafinen, claro), los «tempo», y demás no pasa de ser un puro problema de gusto o afinidad personal, nada más. Y la manera en que Richter interpreta Bach en este disco, a mí me aburre, porque me parece lineal y

en exceso monótona. El concepto no me interesa. No se desafina, los solistas son magníficos (aunque prefiero al Hetzel de los solos con la Filarmónica de Viena), lucen un bello sonido (demasiado **BONITO** en el caso de Clement) y una perfecta técnica, pero falta algo más, que es precisamente lo que, a mi juicio, distingue una buena de una mala o mediocre interpretación, aunque en ambos casos las ejecuciones sean irreprochables.

Así pues, creo que este es el último disco grabado por Richter, posterior a su irregular pero excelente **Pasión** (ahí sí había casi siempre emoción) y que recoge una transcripción del propio Bach (**BWV 1044**) y dos reconstrucciones de W. Fischer —autor, asimismo, de las notas que acompañan al disco— a partir de sendos **Conciertos** para uno y tres claves (**BWV 1055** y **1064**). Aquí estriba quizás el mayor interés del disco. La interpretación no pasa del aprobado.—**LUIS CARLOS GAGO.**



Béla Bartók, de niño.

BARTOK: Para los niños. Zoltan Kocsis, piano. Hispavox-Hungaroton 167 003, 2 discos.

Interpretación: * * * *
Sonido: * * *

Este álbum de dos discos, que preside un encantador dibujo de Alvaro Delgado, contiene los cuatro volúmenes que integran las 79 pequeñas piezas escritas por Bela Bartók, y agrupadas bajo el título de **Para los niños**.

Como acertadamente señala Andras Wilhelm en las notas de los discos, «*Bartók probablemente nunca se imaginó que su serie pianística Para los niños llegaría alguna vez, como un todo, a formar parte del repertorio y a ser interpretada en salas de concierto o en grabaciones*».

En efecto, este conjunto de piezas, tal y como hoy lo concebimos, no fue planeado en absoluto por su autor. Sin embargo, aunque no tenga el carácter de ciclo, en el sentido estricto del término, resulta congruente su escucha seguida. La brevedad y

variedad de las piezas, su aparente sencillez formal y estructural, que por supuesto pueden servir para la finalidad que expresa su título, no impide su visión desde otros campos, o desde una óptica más adulta. No se trata de una gran creación, pero estas miniaturas, deliciosas, las más de las veces con hondas raíces en lo popular, llegan a formar un mosaico, que, visto en conjunto, resulta muy convincente. Frente a un piano clásico o romántico, o en búsqueda de nuevos derroteros, estas piezas sirven para que Bartók devuelva a nuestros oídos el gusto por lo sencillo, por el ensueño infantil, por lo popular en el sentido exacto de la expresión, y que es sin duda, una de las bases del «pathos» del maestro húngaro.

Desde la vieja versión de Tibor Kozma (1953), hasta las actuales de Deszo Ranki (Telefunken), Kornel Zempléni (Hungaroton) y Michel Béroff (EMI), existe un buen muestrario de cómo no resulta fácil interpretar lo que tanto lo parece. Quizás la clave que explique esta dificultad sea precisamente la aparente sencillez de lenguaje de cada una de las piezas, y por otro lado, la necesidad de ajustarse, con verdad, al diferente espíritu que subyace en las mismas.

Zoltan Kocsis, de quien conozco su espléndida versión del **Allegro barbaro**, **Quince canciones campesinas húngaras**, **Improvisaciones**, **Cantos populares húngaros del distrito de Csisk**, etc... se comporta aquí con la misma sensibilidad y calidad de sonido. Su lectura, resulta, a mi parecer, inatacable, por la belleza sonora, por la adaptación ideal al microcosmos de cada pieza, por el fraseo y la medida adecuados. Plenamente recomendable. La grabación es muy fiel al sonido del piano, pero el prensado resulta algo deficiente. En cualquier caso, quiero reseñar que se trata de la primera opción frente a las otras lecturas antes reseñadas.—**GERARDO QUEIPO DE LLANO.**

BEETHOVEN: Sonatina WoO 43, núm. 1. Adagio WoO 43, núm. 2. Sonatina WoO 44, núm. 1. Andante con variaciones WoO 44, núm. 2. Lajos Mayer, mandolina; Imre Rohmann, piano. **Seis Aires nacionales con variaciones Op. 105. Seis Danzas alemanas.** Bela Banfalvi, violín. Sandor Falvai, piano. Hispavox, 190 101.

Interpretación: * * *
Sonido: * * *

Realmente sin el disco pensado como fenómeno comercial no se concibe la **RESURRECCION** de ciertas páginas de los grandes maestros. En nada va a cambiar,

por descontado, nuestra apreciación del autor de **Fidelio** con el conocimiento de las *obritas* que esta grabación nos ofrece.

Las dos **Sonatinas**, el **Adagio** y el **Andante con variaciones** son todo lo que Beethoven compuso con destino a la mandolina. Son piezas de circunstancias, no productos rigurosamente artísticos. El acompañamiento original estaba encomendado al clave; sustituirlo por el piano —como aquí— falsea la relación de timbres y fuerza el equilibrio entre los instrumentos; debiendo el pianista moderarse en todo momento. El balance en este disco parece logrado artificialmente. Con todo, los dos intérpretes tocan las obras con gracia y vigor.

Los **Seis Aires nacionales con variaciones** surgen cerca de la serie de armonizaciones de canciones populares que realizó Beethoven más por motivos financieros que estéticos. No es ésta una obra de transcendencia, no obstante pertenecer a una importante época creadora (1816-1818). No tendría sentido, pues, INFLAR de contenido esta obra con una interpretación ampulosa. Banfalvi y Falvai se limitan a subrayar su gusto popular, su amabilidad y ligereza. Postulados semejantes rigen la ejecución de las **Seis Danzas alemanas**.—**ENRIQUE MARTINEZ MIURA.**



Ana María Miranda.

BRAHMS: Cuartetos vocales Op. 31, 64, 92 y 112. Le Lieder Quartett (Ana María Miranda, Clara Wirz, Jean-Claude Orliac, Udo Reinemann); Noel Lee, piano. Arion-Hispavox, 190 192.

Interpretación: ★
Sonido: ★

Se agrupan en el presente disco la casi totalidad de los cuartetos vocales con piano escritos por Johannes Brahms. Faltan las bellísimas **Tres canciones zingaras, Op. 103**, y las dos colecciones de **Valses, Op. 52 y 65**; estos últimos pertenecen a otro apartado tanto por estructura como por género y estilo. En el núm. 537 de RITMO, correspondiente al mes de octubre,

apareció mi comentario al vol. 6 de la «Edición Brahms» de DG, que contiene todos los conjuntos vocales del compositor hamburgués, por lo que no me voy a extender acerca de las partituras.

Las versiones del Lieder Quartett son de nivel muy inferior a las incluidas en el citado volumen. Los miembros de esta agrupación francesa no pueden superar las grandes dificultades vocales, y tampoco logran una traducción adecuada del texto, condicionados por esas dificultades, pero también por el amaneramiento que aplican, y que vuelve a traer el cliché de un Brahms cursi y blando, que parecía estar superado. Las voces son de escasa entidad, y su acoplamiento deja bastante que desear. Ana María Miranda emite sonoridades ásperas y calantes. Clara Wirz es la mejor, pero ni de lejos puede igualarse a Fassbaender. El tenor Jean-Claude Orliac, estimable en el repertorio barroco, no posee un color adecuado para el «lied». Udo Reinemann es un artificial sucedáneo de barítono. Lo mejor del disco es la labor del pianista Noel Lee, aunque no ofrece todos los recursos del piano de Brahms (Karl Engel, en el álbum DG, también está mejor).

La toma sonora es de gran palidez y opacidad, sin cuidado por el equilibrio entre las voces y el piano (este último es sepultado inmisericordemente), y el prensado está plagado de ruidos de fondo. Los comentarios de carpeta son buenos, pero no se incluyen los textos. En resumen, aunque exija un desembolso económico mucho mayor, hay que acudir al álbum de DG para conocer esta parcela vocal de Brahms.—**RAFAEL BANUS.**

BRAHMS: Un Requiem Alemán, Op. 45. Cuatro Cantos Serios, Op. 121. Mathis, Fischer-Dieskau. Coro del Festival de Edimburgo. Orquesta Filarmonica de Londres. Director y pianista: Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon Privilege 410950-1.5, 2 discos.

Interpretación: ★★★★★ (Requiem)
★★★★★ (Cantos)
Sonido: ★★★★★ (Requiem)
★★★★★ (Cantos)

Que aparezca, por primera vez en nuestro país, un **Requiem Alemán** en serie económica es ya motivo de alborozo, y mucho más si es en una interpretación tan sobresaliente como ésta. Tal vez su publicación —que, como la mayoría de las del sello «Privilege», alcanza una gran difusión— ayude bastante a popularizar en España una obra tan admirable como el **Requiem** brahmiano, y ¡para qué hablar de ese breve pero impresionante y conmovedor ciclo de lieder que ocupa la cuarta cara! Es de esperar que descubra todo un mundo a un nutrido grupo de aficionados

que nunca hubieran pensado en adquirirlo por sí solo.

¿Y las interpretaciones? Con este álbum debutaba en 1972 en el famoso «sello amarillo» (después de múltiples grabaciones para EMI) el músico Daniel Barenboim en su doble faceta de pianista y director. Y preciso es decir que, como director, este Brahms es mucho más redondo e inatacable que el de su ciclo sinfónico en Madrid ahora hace un año: aquel su debut discográfico en Brahms desde el podio mostraba a un músico absolutamente admirable y compenetrado con el difícil universo del hamburgués (lo que había demostrado previamente en sus grabaciones como pianista: los dos **Conciertos** con Barbirolli, las **Sonatas de cello** con Jacqueline Du Pré y las **de clarinete** con De Peyer).

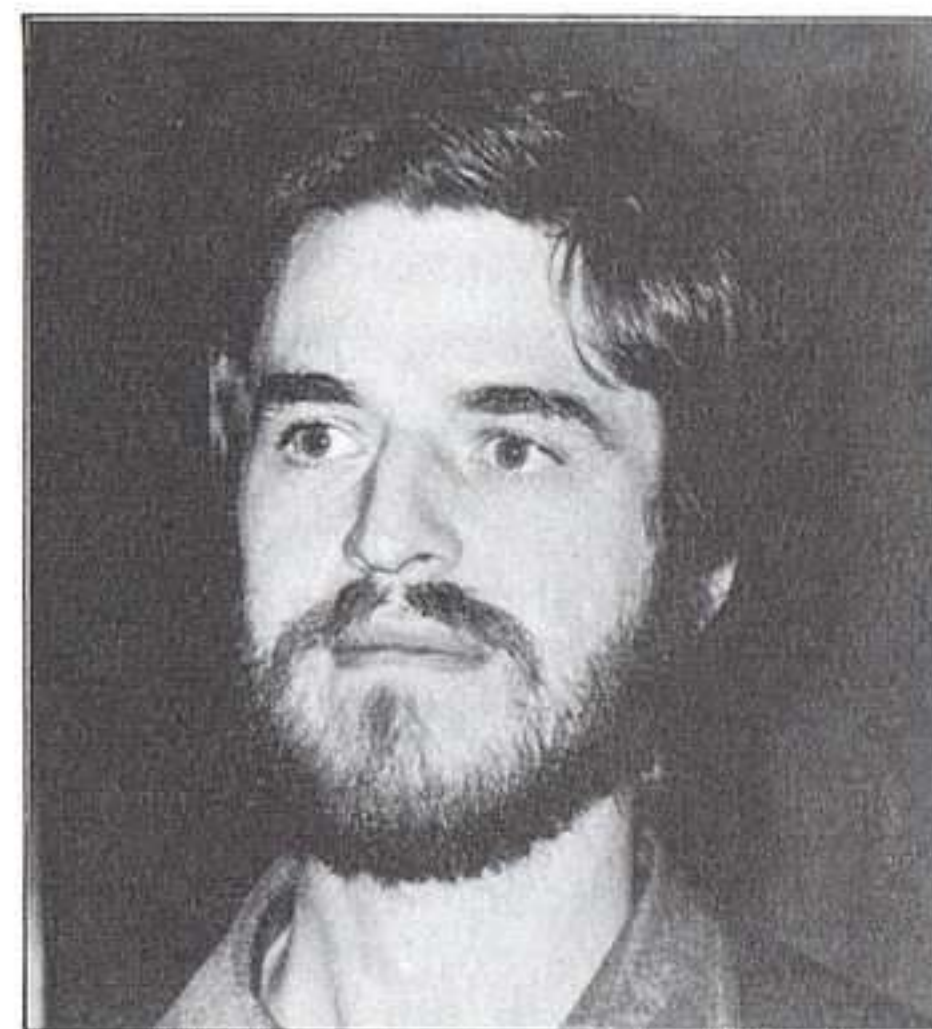
El presente **Requiem** está, de hecho, concebido por Barenboim con una hondura difícil de encontrar incluso en directores consagrados: llama la atención sobre todo por su riqueza meditativa, por su madurez (¡y eso aun antes de haber cumplido los treinta años!) y reposo —tempi tan lentos como los de Solti y mucho más que los de Klemperer: diez minutos más—. Morosidad que no atenúa la pujanza y el dramatismo, a veces bordeando la rebeldía, de esta música, y que acentúa su dulzura melódica y su profundidad de reflexión. De la espléndida Filarmonica de Londres —quizá la más BRAHMSIANA de las orquestas británicas— obtiene una gran belleza sonora (particularmente de los violines), riqueza de matices y una dinámica muy extensa, reservando los extremos inferiores para el inicio y superiores para el tremendo clímax del segundo movimiento. El Coro muestra una atenta preparación antes que una calidad excepcional en las voces —aspecto este último en el que no alcanza a los mejores del Reino Unido—. Edith Mathis canta su número con gran musicalidad, sensibilidad y belleza vocal, pero sin esa cualidad extática de la aquí incomparable Schwarzkopf (con Klemperer). Fischer-Dieskau, por su parte, está tan extraordinariamente bien en todos los aspectos, que por sí solo bastaría para recomendar este álbum a quienes no tengan un **Requiem Alemán** cantado por él. Si bien su interpretación difiere en apreciables detalles de sus anteriores registros con Kempe (magnífica pero muy antigua versión) y Klemperer (muy desigual), en cualquiera de las tres sobrepasa de lejos a todos los barítonos que han grabado el **Requiem** de Brahms.

No menos entusiasta es preciso ser de su interpretación de los **Cuatro Cantos Serios**, que ni la Ferrier ni la Baker —por citar a dos cantantes eximias— alcanzan, por su enorme dramatismo y poder expresivo sometidos al control más sobrio y riguroso: algo así como un MILAGRO, al que

contribuye no poco el piano justísimo de Barenboim, que iniciaba aquí (creo) una extensísima y enormemente fructífera colaboración con el insigne barítono.

En el **Requiem**, la acústica de la amplia sala —que difumina el sonido, pero lo empasta adecuadamente, con notable presencia del órgano— es un tanto extraña, aunque es fácil acostumbrarse a ella a lo largo de la audición. Inconveniente que no existe en los **Cantos**.

Resumiendo: quizá el **Requiem** más recomendable en conjunto de los disponibles en España después del modélicamente dirigido por Solti (Decca, aunque éste no cuenta con Dieskau), y los **Cantos Serios** más perfectos que se han grabado hasta el momento. Y a precio asequible. Se incluyen comentarios y los textos cantados en alemán y castellano.—**TARTESSOS.**



José Manuel Berea.

CANO: Quinteto Hedonista. OTERO: Del Silencio y de la Ausencia. BEREa: Estudio. GARCIA ROMAN: La del alba sería. Grupo Instrumental; Adolfo Garcés, clarinete. Director: Joan Guinjoan. ACSE. RCA, RL 35399.

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Francisco Cano plantea su **Quinteto Hedonista** como una lectura sensual de la música. Los aspectos formales se reducen a lo elemental, siendo apartados en favor de los aspectos táctiles del sonido.

La interpretación consigue crear un clima calmo y estático, en el que se contemplan los fenómenos sonoros desde la óptica PLACENTERA que propone el autor.

Del Silencio y de la Ausencia, de Francisco Otero, se segmenta en dos partes bien diferenciadas: la instrumental y la electrónica. El resultado final logra amalgamar la cinta (realizada en un estudio privado) y la interpretación viva. A resaltar la actuación del oboe, cuyo nombre no figura en la carpeta del disco.

Estudio, de José Manuel Berea, alcanza un equilibrio interesante y personal entre lo concer-

tante, parte confiada al violonchelo, y lo camerístico.

La traducción de Guinjoan es una muestra de buen hacer y sobriedad. En algunos momentos el violonchelo solista tiene un sonido poco depurado, pero en general su intervención es válida.

La última obra recogida participa también de lo concertante, con destino al clarinete en este caso; **La del Alba sería** es una propuesta de ensanchamiento de las posibilidades del instrumento y su oposición a un grupo de cuerdas.

Adolfo Garcés sale con éxito de la nada fácil prueba. Guinjoan, por su parte, la segunda con una dicción objetiva de la DRAMÁTICA apoyatura de las cuerdas.—**E.M.M.**

CHAIKOVSKY: Capricho Italiano; Polonesa y Vals de «Eugene Onegin». **RIMSKY-KORSAKOV: Capricho Español; Danza de los Saltimbanquis de «La Doncella de Nieve».** Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Leonard Bernstein. CBS Great Performances, S 60115.

Interpretación: * * * *
Sonido: * * *

He aquí una excelente alternativa discográfica para aquellos que todavía no cuenten en su discoteca con estas POPULARES obras; tanto por su precio como por la calidad de las interpretaciones y grabación. Ahora bien, dejando claro con prontitud que no se trata de versiones especialmente ESPECTACULARES. Para este comentarista, ello, más que una carencia, es una ventaja, pues, en mi opinión, cuando músicas como éstas se floreen demasiado los resultados suelen poner de manifiesto de manera demasiado clara sus defectos reales. Dicho de otra manera: no es ningún descubrimiento que obras como el **Capricho Italiano** no estén precisamente entre las mejores de su autor. Así, Bernstein, en esta ocasión, se decide por una línea interpretativa basada en la sobriedad, huyendo del aplauso fácil y de los efectos orquestales deslumbrantes. Su Chaikovsky resulta vigoroso, sincero, efusivo, bien trazado y —dentro de lo que cabe— muy musical. El **Capricho Español** de Rimsky está asimismo muy bien dirigido, en una línea reposada, de «tempo» muy marcado pero lo suficientemente amplio, muy festivo y bastante versátil en el aspecto colorístico. La **Danza de los Saltimbanquis de La Doncella de Nieve**, completa este espléndido disco.

La grabación es correcta, aunque quizá algo dura en los timbres. En definitiva un buen disco, bastante recomendable a aficionados que comienzan a construir su discoteca. También, como es obligado decir en estos casos, a coleccionistas, curiosos o amantes incondicionales de la música rusa.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**

CHOPIN: Mazurcas. Preludios. Marcha Fúnebre. Marisa Robles, arpa. Argo, ZRG 944 - 9-41024.

Interpretación: (léase el texto)
Sonido: * * * *

Interpretar obras directamente pensadas para un instrumento sobre otro radicalmente distinto es un procedimiento cuando menos dudoso. En aquellos repertorios (desde la segunda mitad del s. XVIII) en los que ya se ha abierto paso un pensamiento inequívocamente instrumental, seguir adelante con el sistema supondrá una barrera que echará por tierra los mejores y más sinceros propósitos del artista. El caso que nos ocupa, Chopin tocado en arpa, apenas podemos imaginar una intención más pianística por parte del autor, intención que pasaba a convertirse en la fuerza motriz en torno a la cual toda la obra iba cobrando forma. Llevar a Chopin a otro medio sonoro pensamos que carece de sentido.

Marisa Robles ha realizado con amor y sentido musical este trabajo arduo y lastrado en su origen. Ha escogido con prudencia las obras más LIGERAS del polaco, las que en la práctica pueden tocarse por el arpa sin alterar su escritura. La magnífica arpista expone esta música —¿de Chopin?— con gusto, buen orden y pulcro sonido. La valoración, pese a ello, no puede ser positiva. Creemos que la empresa ha sido una equivocación.—**E.M.M.**

DEBUSSY: El Mar. Nocturnos. Orquesta Sinfónica de Houston. Voces femeninas de la Coral Sinfónica de Houston. Director, Sergiu Comissiona. Vanguard 190 095. Distribuido por Hispavox. Digital.

Interpretación: * *
Sonido: * * *

Imagine usted a un Karajan haciendo como que hace música en uno de esos días esplendorosamente afectados que de vez en cuando se le escapa. O a un Celebidache bailándole la música desde el podio de director. O, simplemente, al director más amanerado y pretencioso que conozca. Bien, imagine eso, pero olvidándose de la técnica increíble del primero, de la magia sonora y la personalidad del segundo, o de la virtud más significativa del hipotético tercero. Pues si así lo hace, tendrá ante usted a un caballero llamado Sergiu Comissiona.

El disco a propósito del cual ha tenido que soportar este largo e historiado preámbulo —la ocasión parecía merecerlo— es uno más del susodicho director, y siendo muy malo, no es el peor de los que de él he escuchado. En dos palabras: la Orquesta Sinfónica de Houston es un mejor instrumento que el que habitualmente utiliza Comissiona para

sus discos (Orquesta Sinfónica de Baltimore). La cosa suena a Debussy; SUENA, pero nada más. La concepción de las respectivas obras es tan descabellada como de costumbre. A saber: se toma la partitura, se lee —si es que se llega a LEER DEL TODO—, y a correr. El resultado, obviamente, es absurdo, insoportable, antimusical. Como además las músicas que graba el tal Comissiona son obras de repertorio supertrillado, lo mejor es que, caso de que decida fiarse de este comentarista, se olvide de este disco. Y, desde mi punto de vista, de todos los demás de este director de orquesta (con perdón).—**P.G.M.**

ELGAR: Variaciones Enigma. Marchas de Pompeya y Circunstancia (núms. 1 al 5). Orquesta Filarmonía. Director, Andrew Davis. CBS D37755. Digital.

Interpretación: * * * *
Sonido: * * * *

Entiendo que éste es un disco bien construido, bien realizado; que todo está bien hecho, esmeradamente hecho. Pero no me gusta. Ni me identifico con estas versiones, ni, por otro lado, me parece que se pueda hablar de trabajos especialmente interesantes. **Variaciones Enigma** es una obra bellísima, llena de vigor y, a la vez, de poesía. De lectura nada fácil, la versión que de ella hace Andrew Davis es, para mí, de una blandura fuera de tono en una música tan sugerente y rica en matices. El director inglés, preocupadísimo por el sonido, traza una realización cuyo manierismo sonoro llega a empalagar. El discurso está bien expuesto y la técnica directorial es buena; lo que falla es, para mi gusto, el concepto, la idea motriz: en ocasiones, el desangelamiento, la falta de hálito, son patentes, y no creo que el asunto sea salvable ni siquiera aceptando que lo que Davis pretende es una versión tenue, suave e implícitamente refinada; entre otras razones, porque esta música no lo es.

Con las **Marchas** sucede algo parecido. Frasea bien, cuida la planificación dinámica para no incurrir en estridencias o espectacularidades efectistas; pero vuelve a ser aburrido, a estimular muy poco, a encogerse ante una música a la que si quitamos su componente de serena grandiosidad se queda en prácticamente nada.

Las **Variaciones Enigma**, a pesar de ser obra muy grabada, no es precisamente una música agradada por el disco; grandes directores PINCHAN en su interpretación. No podría recomendar plenamente ni las de Mehta, Solti o Barenboim; tampoco la muy reciente de Bernstein. De las que conozco —no he escuchado las de Sir Adrian Boult, pero tengo entendido que son excelentes— mi preferida es la de Haitink —para Philips— versión ya descata-

logada. De las 5 **Marchas** disponibles en España, ni las de Barenboim ni las de Bliss son más aconsejables que éstas de A. Davis.—**P.G.M.**



Neville Marriner.

HAYDN: Concierto para violín en Do Mayor. VIEUXTEMPS: Concierto para violín y orquesta núm. 5 en La Menor. Cho Liang Lin, violín. Orquesta de Minnesota. Director, Neville Marriner. CBS D37796. Digital.

Interpretación: * * * *
Sonido: * * * * *

A pesar de ser éste su primer disco, Cho Liang Lin es un violinista bien conocido en nuestro país, donde ganara en 1977 —con tan sólo 17 años— el Primer Premio del Concurso Internacional Reina Sofía. El programa que aquí nos ofrece es, por un lado, disparatado y, por otro, buen indicador para juzgar las virtudes de un instrumentista en dos repertorios opuestos en casi todos los sentidos.

Lin nos ofrece una extraordinaria interpretación del **Concierto en Do** de Haydn; luce en todo momento un sonido bellísimo, de una gran tersura, y un fraseo impecable, sólo empañado por algún «portamento» de más —especialmente en los cambios de posición largos—, característica, por otra parte, común a casi todos los alumnos de Dorothy Delay en la Juilliard neoyorquina. Lo que queda claro, en todo caso, es que el violinista chino es algo más que un mero virtuoso, que sabe hacer música y muy bien. No en vano saca de este **Concierto** —que suscita muy pocas simpatías en quien esto escribe— un partido más que considerable. Se ve ayudado para ello por un excelente Marriner —consumado haydniano—, que le brinda un magnífico acompañamiento orquestal por fraseo, sonido (la Orquesta de Minnesota suena en sus manos de un modo admirable) y, sobre todo, estilo.

En el **Concierto** de Vieuxtemps —ya interpretado por Lin en Madrid con motivo del mencionado Concurso—, el violinista chino sigue tocando bien, muy bien, pero este tipo de partituras

requieren un sonido más intenso y una mayor dosis de DESMELENAMIENTO para hacerlas soportables y medianamente creíbles —dentro, claro está, de su característica incredibilidad. Técnicamente, la versión es irreprochable, ya que Lin hace gala de un virtuosismo de primera línea, cuyo único defecto sea quizás el de ser poco EXCITANTE. Me explico. En esta clase de repertorio, el único consuelo del sufrido oyente es el de poder exclamar a cada momento «¡cómo toca!», «¡qué bestia!» o cosas similares. Lin toca admirablemente bien —no hay quien lo dude—, pero no exhibe ese virtuosismo insultante de, por ejemplo, un Perlman, que te sirve para compensar de algún modo las deficiencias de una música con las excelencias de su interpretación, consuelo, es verdad, bastante estúpido, pero que nos vale para matar el hastío, y que no encuentro en esta versión, en exceso rápida, medida y controlada.

En suma, versión magnífica en los pasajes líricos y lentos (fundamentalmente por el bellísimo sonido y la envidiable musicalidad del violinista chino) y algo corta en los de bravura. Preferible la de Perlman/Barenboim (EMI, descatalogado), que rebosa fuego y artificios técnicos por doquier. En cuanto al Haydn, la aquí recogida constituye una opción más que recomendable. El sonido, en ambos casos, de primerísima línea.—L.C.G.

HAYDN: Sonatas para piano Hob. XVI: 20 y 49. Alfred Brendel, piano. Philips 95 00 774.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Asombra el abandono en el que se encuentra la producción pianística de Haydn, y no tanto porque no existan grabaciones como porque las que existen no reúnen la calidad que aquella requiere. Sólo con escuchar la versión que Brendel nos ofrece en este disco de estas dos obras maestras, es suficiente para darnos cuenta de lo que hace falta si se las quiere restablecer en todo su brillo y colocarlas en el primer plano que merecen: la mano del maestro. **Sonatas** éstas de una riqueza contrapuntística tal que nos parece estar oyendo en algún momento frases de Brahms, que denotan una facilidad y libertad en cuanto a modulación tonal que nos hace pensar en un Beethoven ya muy avanzado, y además de una belleza e imaginación inventiva en el desarrollo que nos coloca ante dos obras dignas del esfuerzo de los mejores pianistas.

Y en verdad que el esfuerzo realizado por Brendel para hacer una recreación de estas **Sonatas** está logrado totalmente. Como en tantas ocasiones de su carrera, Brendel tiende a sacar a la luz lo olvidado (recordemos su reciente grabación de las últimas

composiciones para piano de Liszt), no por falta de un valor musical, sino por efecto de la pereza de los intérpretes y del público, que se conforman con lo habitual, vicio que no hace más que fomentar la rutina y el arrinconamiento de no pocas joyas musicales, que formarían una larga lista. En este caso, tendría Brendel por delante una gran labor a realizar si abordara la grabación de las **Sonatas** de Haydn al nivel que lo ha hecho con estas dos que nos ocupan, porque realmente estamos ante una interpretación modelo del piano clásico. Brendel sigue siendo uno de los intérpretes clásicos por excelencia del piano de la transición del siglo XVIII al XIX, por su equilibrio entre razón y sentimiento que tan bien corresponde al estilo del período clásico. Razón que se manifiesta en un estudio exhaustivo de todos los matices y una lectura detenida de todas las figuras que contiene la escritura, aparentemente fácil, pero de una elaboración refinadísima en cuanto a detalles y más compleja en lo tocante a la expresión que en lo concerniente a la ejecución. Esta es brillante sin duda en Brendel, pero siempre al servicio de la expresión, que no desprecia lo galante sino que, como buen clásico, lo utiliza como soporte del sentimiento en su plenitud, pues reúne el brío y apasionamiento de un espíritu joven, y madurez en lo profundo de la expresión; y al mismo tiempo el sentimiento impregna a la forma galante de tal manera que idea y forma, razón y sentimiento se conjugan en un perfecto equilibrio tan típico y afín a los epígonos de la época clásica. Todo ello, además, a través de una dicción clarísima, incluso allí donde la estructura polifónica se convierte en labor de filigrana, recorriendo todos los grados de la expresión con una articulación tan fluida de la corriente sonora que no produce ruptura alguna en el paso de un episodio musical a otro.

Hay que añadir a lo dicho que la grabación es de una calidad superior, haciendo honor a todo lo anterior, por lo que merece todas nuestras recomendaciones. En resumen, un disco que no debiera faltar en ninguna discoteca del buen aficionado a la música clásica.—JUAN LUIS BARDISA.

LOPEZ-CHAVARRI: Concierto para piano y orquesta de cuerda. PALAU: Dos Sonatas de Soler. FERRIZ: Pasacalle Iles. P. García Chornet. Orquesta del Conservatorio de Valencia. Director, José Ferriz. Harmony, HA 5007.

Interpretación: ★
Sonido: ★ ★

Una grabación que hay que comprender y aceptar como apoyo y difusión de nuestra música y

en concreto de una institución joven, la Orquesta del Conservatorio de Valencia, que debe tener un peso importante a nivel formativo, pero que no es, ni mucho menos, un instrumento cuajado. La edición viene patrocinada por el Ministerio de Cultura dentro del plan de dar a conocer autores e intérpretes españoles.

El **Concierto** de López-Chavarrí es una obra muy AÑOS CUARENTA. Colorido valencianista y un entendimiento del folklore de segunda mano son sus líneas conductoras. Partitura, en definitiva, de RETAGUARDIA, que nada aporta en nuestros días.

Perfecto García Chornet toca brillantemente su parte solista. El acompañamiento queda lejano y oscurecido. La sección de cuerda de la Orquesta valenciana tiene constantes problemas de afinación; su sonido es duro y tocan de forma poco empastada.

Las orquestaciones de obras barrocas han dejado de tener sentido. En el presente, es un procedimiento más de falsear que de popularizar las músicas así tratadas. Este es el caso que nos ocupa. Por ende, ni Palau ni Ferriz hacen gala del suficiente ingenio tímbrico como para salvar su labor. Los miembros del Conservatorio de Valencia tocan con entusiasmo e ilusión, pero sus intenciones no superan las muchas deficiencias de sus diversas familias instrumentales. Desde aquí les animamos a superarlas.—E.M.M.

MOZART: Arias de óperas y de concierto. Ernst Haefliger, tenor. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Joerg Ewald Daehler. Claves D 8305. Digital DMM.

Interpretación: ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Conocidas arias de las principales óperas de Mozart más dos arias de concierto, interpretadas por uno de los mejores tenores mozartianos de su época, grabadas en abril de 1983, muy tardíamente dentro de la larga vida profesional del cantante. La Orquesta Inglesa de Cámara, dirigida modestamente por J.E. Daehler, con claridad y brillantez sonora, pero de manera algo dulce y amanerada. La decadencia de Haefliger no está exenta de méritos, pues conserva bastante fresco su peculiar timbre de voz, y se maneja con una técnica segura, que le confiere fiato suficiente para mantener un fraseo amable dentro de un aceptable estilo mozartiano. La voz, sin embargo, acusa debilidad y cansancio generalizados, que se hacen más patentes en los agudos, desvaídos y cambios de color en el aria del **Così fan tutte**, en las agilitades algo atropelladas de «Il mio Tesoro», en los abruptos «soles» de «Dalla sua pace», y en los adornos emborronados y rematados por débiles falsetes en **El Rapto** en el

Serrallo. Asimismo, tiende a entrecortar todas las agilitades intercalando un sonido h, recurso vocal de dudoso gusto, que le resta belleza y homogeneidad al discurso vocal. Está especialmente mal en el aria de **La Clemencia de Tito**, torpe y desentonado. Mayor interés ofrecen las arias de concierto, **Misero o sogno, o son desto** (K. 431) y **Per pietá non ricercate** (K. 420), por estar menos TRILLADAS y porque las canta con entrega y buena intención. Bastante aceptables, dentro del contexto, el aria de **La Flauta Mágica** y Torna la pace de **Idomeneo**, logradas con suficiente corrección. En resumen, un disco de escaso interés, salvo el de mostrar la prolongada pervivencia y relativamente digna decadencia de un tenor que en su día hizo época.—FRANCISCO CHACON.

PROKOFIEV: Los dos Conciertos para violín, Op. 19 y Op. 63. Isaac Stern, violín. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Zubin Mehta. CBS D37802. Digital.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Cuando ya parecía que Stern, tras varios discos fallidos, iniciaba un rápido y progresivo declive, este disco viene a poner de manifiesto todo lo contrario, esto es, que el violinista judío se encuentra en un glorioso momento de su carrera (o que, lo que es más probable, a pesar del declive, el día de la grabación de estos **Conciertos** se encontraba en un glorioso momento de inspiración artística y técnica). Efectivamente, Stern hace gala en ambas obras de esas cualidades que han hecho de él uno de los más grandes violinistas de nuestro siglo: potente y bello sonido, perfecta afinación, gran seguridad y agilidad en los cambios, y una completísima técnica de arco, todo ello acompañado de un vigor y una fuerza (característicos de la escuela rusa, de la que procede) que han hecho de él uno de los violinistas más idóneos para abordar las obras especialmente necesitadas de intensidad en su interpretación. Stern tiene detalles antológicos en ambos **Conciertos** (el difícilísimo «Scherzo» del **Primero** y el bellísimo «Andante» del **Segundo** son un dechado de maestría en todos los sentidos), que domina de principio a fin (no en vano los ha grabado, con ésta, en tres ocasiones) y con los que parece sintonizar de un modo especial.

La labor del irregular Mehta al frente de la Filarmónica de Nueva York es también antológica, haciendo sonar a la Orquesta como en sus mejores días y prestando un acompañamiento a su amigo y compatriota atento, preciso e idiomático, plenamente revelador del prodigioso orquestador que fue Prokofiev. Es quizás la grabación en que se aprecia un

mayor entendimiento entre ambos (admirables todos los diálogos entre violín y orquesta en el primer movimiento del **Op. 63**, por ejemplo), que poseen una visión idéntica de estos pentagramas.—Llenos de lirismo, humor, acidez e ironía— y que se entregan de lleno en su interpretación, lo que se pone de manifiesto en unas versiones realmente irresistibles que, para colmo, suenan de auténtica maravilla.

En suma, a pesar de que estos **Conciertos** gozan de extraordinarias traducciones discográficas (Stern/Ormandy, Milstein/Giulini y Frühbeck, Chung/Previn y Perlman/Rozhdestvensky), estamos ahora ante los, para mí, mejor dirigidos y unos de los, sin duda, mejor tocados. Un serio candidato a uno de los Premios RITMO de 1984. Recomendable sin reservas.—L.C.G.



Orquesta Filarmónica de Los Angeles.

PROKOFIEV: Suite de «El Teniente Kijé»; Suite de «El Amor de las tres Naranjas»; **Obertura Op. 42.** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Michael Tilson Thomas. CBS 76987.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Magnífico disco Prokofiev, por diversas razones. En primer lugar, por la espléndida versión que de una obra tan poco frecuente como la **Obertura Op. 42** contiene. Esta pieza, pensada inicialmente para un reducido grupo de instrumentistas, más tarde ampliado, ha constituido una grata sorpresa para quien esto escribe. Se trata de un Prokofiev refulgente en la orquestación—nada raro en él, por otro lado—, pero de un lenguaje particularmente interesante. La obra lleva el sobrenombre de **Obertura Americana**, sin embargo, no debe pensarse ni en influencias indias o negras, ni en prestaciones estilísticas de los propios compositores americanos de la época: es enormemente personal y el idioma es de un modernismo fuera de toda duda.

Pero este disco tiene otros valores, y quizás más resaltables a primera vista. Están las extraordinarias versiones de dos de las **Suites** más conocidas de

Prokofiev: las de **El Teniente Kijé** y **El Amor de las tres Naranjas**. Michael Tilson Thomas hace de la primera una lectura variada en estados de ánimo. Pasa con facilidad de momentos de gran incisividad a otros de melancolía soterrada e inefable ternura. Siempre es intencionada y riquísima en cuanto al colorido. En ocasiones es brillante y extrovertida, para pasar después a un clima de serenidad definido bastantes veces por la grandeza de lo mucho de cotidiano que hay en el personaje motor de la obra. La Orquesta está perfecta—las intervenciones solistas de saxofón, flauta, trompeta, etc. son encomiables—, confirmando la irresistible ascensión que últimamente está operando en el ranking musical americano.

Otro tanto se podría decir de la versión de la **Suite de El Amor de las tres Naranjas**, expresiva, intensa, muy musical, rítmicamente perfecta, inteligentemente irónica y técnicamente deslumbrante (véase la manera de articular de las cuerdas agudas en los números 2 y 6).

En definitiva, un disco extraordinario que además posee el valor añadido de una grabación impresionante. Recomendación total, por consiguiente.—P.G.M.

PUCCHINI: **Messa di Gloria.** José Carreras, Hermann Prey. Ambrosian Singers. Orquesta Philharmonia. Director, Claudio Scimone. Erato 190130. Digital.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Recordemos que Puccini fue, antes de decidir su camino operístico, organista y maestro de capilla en la catedral de Lucca. En esa época escribió varias piezas religiosas, entre ellas esta **Misa**, compuesta en 1876, es decir cuando el autor sólo contaba dieciocho años. En la misa del siglo XIX cabía todo tipo de formas, tanto «a cappella» como orquestales, con omisión de partes tradicionales del texto e inclusión de variados recursos, vocales y orquestales. Como en otros compositores italianos, Rossini o Verdi, la composición religiosa de Puccini destaca por tres preocupaciones fundamentales: la línea melódica vocal, próxima al aria operística, los desarrollos dramáticos y el colorido orquestal. Y en el caso de esta **Misa**, hasta tal punto la expresión de algunas partes de la obra sobrepasa el formalismo de las composiciones religiosas, su estilo, que Puccini utilizará partes del «Agnus» y del «Kyrie» para sus primeras óperas, como es el caso de **Manon Lescaut**. Pero lo que destaca del conjunto en una primera audición de la obra es la preocupación pucciniana—más tarde desarrollada hasta un hermoso patetismo— por alcanzar momentos dramáticos de intensidad emocional (recordemos el

logro de su «Te Deum» en la futura **Tosca**). Puccini no duda para ello en recurrir a formas operísticas. Hay ecos de arias de Verdi, como en el «Credo», en donde la voz de Carreras contribuye a crear esa resonancia, o en algunas partes del «Sanctus» a cargo de Hermann Prey.

La personalidad más bien extrovertida de Claudio Scimone y la proverbial fluidez de su batuta resultan perfectamente encajadas con el estilo de la obra. Resulta magnífica la claridad de algunos pasajes fugados, el color orquestal y magnífica la actuación de los Ambrosian Singers y de ambos solistas, Carreras y Prey. En resumen, una obra de importancia limitada, pero en la que, como ocurre tantas veces, una versión de lujo es capaz de descubrirnos momentos interesantes, tanto en las partes vocales solistas como en el tratamiento orquestal, donde ya se percibe esa pericia pucciniana que más tarde un Ravel reconocería en **La Bohème** y **Butterfly**.—BLAS CORTES.

RAVEL: **Concierto para la mano izquierda; Alborada del Gracioso; Rapsodia Española.** Leon Fleisher, piano. Orquesta Sinfónica de Baltimore. Director, Sergiu Comissiona. Vanguard 190 096. Distribuido por Hispavox. Digital.

Interpretación: ★
Sonido: ★ ★

Dios los cría y ellos se juntan, dice el sabio adagio. Para un director de la talla de Comissiona, qué menos que un pianista como Leon Fleisher... Hay que ver; qué harán señores como éstos para que se les grabe un disco... No es razonable, pero ahí está—están, pues Comissiona prueba suerte una y otra vez—, y no hay más remedio que hablar de ellos. Este, que es un verdadero castigo, incluye la versión más zafia, vulgar, amanerada, retórica, vacía, desajustada, mal tocada, y en suma horrible que escuché nunca en disco del **Concierto para la mano izquierda** de Ravel. Y a pesar de que molesta mucho hacer juicios de esta clase—por la carga dogmática que conllevan— mi honradez profesional no me permite hablar—en esta ocasión— de otra manera. Así que cargo con el compromiso de tener que expresarme de forma



«Bolero», de Ravel.

tan escueta, pido disculpas y dejo de escribir sobre esta versión. La de **Alborada del Gracioso** está exenta de unidad conceptual alguna, es deslabazada, ilógica en el discurso y desmesurada en el matiz. Otro desastre. Para finalizar, una **Rapsodia Española** de

brocha gorda, apenas leída, afectadísima, e incluso por momentos ridícula.

La grabación es muy mala: por falsa en los timbres y por su inexistente gradación de planos sonoros. El prensado, mucho peor. A lo mejor, en Baltimore tragan. Aquí, lugar por otro lado de no grandes conocimientos musicales, sí por lo menos llegamos a distinguir la música de las judías con chorizo. Sobre todo cuando las judías están rancias y el chorizo brilla por su ausencia.—P.G.M.

RAVEL: **Bolero; La Valse; Alborada del Gracioso; Suite núm. 2 de Daphnis y Chloe.** Orquesta Filarmónica de Nueva York. Orquesta Nacional de Francia (**Bolero**). Director, Leonard Bernstein. CBS, Great Performances, 60101.

Interpretación: ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

En el número 494 de RITMO (septiembre de 1979), en crítica de un disco que incluía tres de las obras que conforman el presente—**La Valse, Alborada del Gracioso y Bolero**—, mostraba mi decepción ante la interpretación que de las mismas hacía Bernstein. En éste, sólo el **Bolero** es versión repetida con respecto a aquél, ya que **La Valse** y **Alborada del Gracioso** son aquí realizaciones con la Filarmónica de Nueva York, mientras que aquellas lo eran con la Nacional de Francia. ¿Algo que añadir a lo que dije entonces? Con respecto a **La Valse** y la **Alborada**, pocas cosas nuevas: siguen siendo versiones anodinas, exentas de entusiasmo y lenguaje muy poco raveliano, cuando no—caso de **La Valse**— abiertamente equivocadas en el concepto. En cuanto al **Bolero**, las cosas funcionan, si cabe, todavía peor. Bernstein lo dirige con prisas, de pasada; y además la orquesta adolece de grandes defectos, tanto en el ajuste y equilibrado de las voces, como en buena parte de las intervenciones solistas. Por lo que se refiere a la **Suite núm. 2 de Daphnis y Chloe**—y para redondear la mediocridad de un disco cuya publicación sólo tiene un descarado objetivo comercial—, Bernstein la dirige con cierta claridad, y poco más: su falta de carácter, su blandura, la casi nula matización, la ausencia

de transiciones. la lisura tímbrica y, en suma, la total inexistencia de sensualidad, la convierten en una pobrísima alternativa discográfica.

En resumen, un disco nada interesante, a pesar de salir en una serie económica.—P.G.M.

RODRIGO: Concierto de Aranjuez. Fantasía para un Gentilhombre. John Williams. Orquesta de Filadelfia. Orquesta Inglesa de Cámara. Directores: Eugene Ormandy, Charles Groves. CBS 60104.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

La crítica cuenta con abundantes referencias sobre las versiones nacionales y sobre todo foráneas, que nos ofrecen instrumentistas, orquestas y directores varios, respecto a estas dos obras, discográficamente inevitables, de Rodrigo.

El repertorio creacional de Rodrigo adolece, como es bien sabido, de un aprovechamiento en sus posibilidades orquestales. La inspiración melódica del maestro es superior a su capacidad de instrumentación. Interpretativamente, hace falta el dominio de una agógica original, para sacar al **Concierto de Aranjuez** esa versión tan buscada por todos sus intérpretes, que le aúpe de los límites estéticos —no debemos llamar provincianos, pero sí localistas— en que está escrito, al objeto de poder infundirle esa fuerza inherente a toda obra universal. John Williams domina esa agógica —vocablo este, introducido por H. Riemann, para referirse a la adecuada acentuación dinámica— y en estudio entendimiento con la dirección de Ormandy —en un gran momento— consigue diluir esa sensación que siempre tuvimos al escuchar el famoso **Concierto**, resumida en la particular opinión de: «*A este Concierto, para ser un Concierto, le falta orquestación... Está desaprovechado!*»

Otra cosa es la **Fantasía para un gentilhombre**, basada como es sabido en temas y danzas de Gaspar Sanz, notable guitarrista en la corte del penúltimo Austria, Felipe IV, por lo que la forma de escritura elegida entra en más apropiada correspondencia con la técnica del compositor, y así, la interpretación de John Williams y en este caso la Orquesta Inglesa de Cámara, dirigida por Groves, discurren por una ejecución obediente, limpia y sin preocupaciones. La musicalidad del intérprete dialoga con la partitura muy cómodamente, y consigue lucir un equilibrio de interlocución entre su papel de solista y el de la Orquesta como pocas veces se ha logrado en obras concertísticas para guitarra, ya desde la propia escritura de estas piezas, que ciertamente y —digamos lo que digamos— son difícilísimas de orquestar, hasta el punto de que pocas veces el compositor está seguro del grado de diafanidad que con su mejor escritura pueda garantizarle a los intérpretes. En esta grabación toda la problemática entre la escritura y la lectura, ha resultado magníficamente resuelta, quedando constatado igualmente en orden a la calidad del propio registro.—**SABAS DE HOCES.**

SCHUMANN: Davidsbündlertänze Op. 6. RAVEL: Miroirs. Marian Lapsansky, piano. Zafiro, ZL 414.

Interpretación: ★ ★
Sonido: ★ ★

El único nexo de unión entre las obras programadas en este registro de Schumann y Ravel es la extrema dificultad de ambas; por lo demás, su acoplamiento no parece justificarse demasiado.

El **Op. 6** schumanniano, las **Davidsbündlertänze** (y no «Davidsbündler» a secas, como figura en la carpeta), es una obra dispersa por la misma búsqueda de libertad formal que preconiza, cuya unidad global —en la opinión de quien esto escribe— no ha sido del todo alcanzada. Sólo una interpretación que potencie al máximo la dirección expresiva, rítmica, etc., de cada número puede salvar la obra. No es este el caso; lamentablemente, Lapsansky ofrece una lectura blanda, en la que todas las aristas se han visto limadas. Hay momentos cantables de apreciable valor, pero los fuertes contrastes que la página requiere han sido reducidos al mínimo.

Los **Miroirs** de Ravel tienen mejor suerte en el piano de Lapsansky. No puede decirse, desde luego, que la versión agote, ni siquiera como SONORIDAD, las posibilidades de la rica escritura pianística del francés. La interpretación no transpasa la epidermis del virtuosismo, sin que éste sea desplegado en su totalidad. Los registros de Marian Lapsansky permanecen en un estrecho margen monocromo.

Un disco poco significativo.—**E.M.M.**

R. STRAUSS: Don Juan; Till Eulenspiegel; Muerte y Transfiguración. Orquesta de Cleveland. Director, George Szell. CBS Great Performances, 60108.

Interpretación: ★ ★ ★ (Don Juan)
★ ★ ★ ★ (resto)

Sonido: ★ ★ ★

En general, y al margen de que el Strauss de Szell me guste más o menos, pienso que hay en él un valor musical absolutamente determinante: la autenticidad. Szell tiene fe en esta música; cree en ella, y la interpreta desde una actitud de entrega y sinceridad. Pero esta entrega es a veces —escúchese **Don Juan**— tan incondicional, tan vehemente, que el discurso llega a resentirse seriamente al pasar por momentos de verdadero desequilibrio o descontrol. Este es, para mí, el inconveniente de un Ricardo Strauss que, en todo caso, es aceptable —mucho más que aceptable, diría— en **Muerte y Transfiguración** (una versión de gran veracidad) y **Till Eulenspiegel** (muy sarcástica), y poco interesante en **Don Juan**. En ésta última, además de la preci-

pitación con que se plantean las ideas y de la permanente crispación que reina en toda ella, se puede encontrar algún que otro error de bulto en lo que a planificación de los diferentes centros de atención de la misma se refiere: las transiciones se producen de forma brusca y apresurada; el discurso, de esta forma, queda DICHO de un tirón, sin pausas ni reflexión. Al resultado, desde mi punto de vista, le falta por consiguiente poesía y emoción y le sobra desafortunamiento.

En definitiva, un disco recomendable sólo a medias. Quizás sería más conveniente pensar en otras alternativas. A saber: para **Till Eulenspiegel** sin duda la versión de Solti con la Sinfónica de Chicago; en **Muerte y Transfiguración** es buena alternativa la de Horenstein/Sinfónica de Londres y buenísimas las de Karajan/Filarmónica de Berlín y Klemperer/Philharmonia; para **Don Juan**, por último, habría que pensar en las de Solti/Sinfónica de Chicago, Böhm/Filarmónica de Berlín o Klemperer/Philharmonia.—**P.G.M.**

R. STRAUSS: Así hablaba Zaratustra; Macbeth. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Lorin Maazel. Deutsche Grammophon 410 597-1.0. Digital.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

No es Lorin Maazel un director que se caracterice precisamente por la regularidad. Desconozco si existe alguna razón concreta que justifique tal circunstancia, pero lo que sí sé es que cuando cuida de verdad su trabajo, cuando se siente a gusto con lo que hace, los resultados suelen ser poco menos que geniales, y en algunas ocasiones casi irrepetibles. Afortunadamente para el aficionado, el presente disco se podría situar en ese grupo de ESCOGIDOS o especialmente bien elaborados. Una suerte, y en doble sentido, pues descubrir que de obras tan grabadas como **Así hablaba Zaratustra**, todavía se puede decir cosas nuevas, es un verdadero placer. La aproximación que Maazel realiza de esta música tiene un enorme interés, tanto en lo conceptual como en el aspecto técnico. Desde el punto de vista psicológico, Maazel traza un **Zaratustra** muy humanizado, nada distante o endiosado, y por ello razonablemente reflexivo. En el orden expresivo, lo es, pero sin arrebatos —su antítesis en este sentido bien podría ser la extraordinaria versión de Karajan, también para D G—. Musicalmente, el análisis sonoro es portentoso; la paleta de colores incluye desde la suave acuarela hasta el exultante «gouache», pasando por el espesor expresivo del claroscuro al óleo; y la disección del discurso —que no está exento de algún toque de

fina ironía— está realizada con precisión de relojero. En suma, una versión cuyo denso sustrato no puede ser producto más que de la confluencia de dos factores —no siempre bien conjugados por Maazel— esenciales: técnica y madurez de ideas.

Técnica y madurez que, aplicadas a una obra básicamente inmadura como es **Macbeth**, primer poema sinfónico de R. Strauss, consiguen de él una audición mucho más que soportable. Máxime si se tiene en cuenta que a pesar de que la orquestación posee un interés sumo —piénsese que se trata de una pieza de juventud—, la obra en sí es bastante retórica y vacía de ideas.

En síntesis, un disco indispensable: para mi gusto, el más recomendable **Zaratustra** de cuantos existen en disco.—**P.G.M.**

VIVALDI: Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione (12 Conciertos, Op. 8). The Academy of Ancient Music. Director, Christopher Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 9-80004.1, 2 discos.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Nueva versión de unas páginas llevadas al disco con tanta frecuencia como, generalmente, desahogado. Pero en esta ocasión hay que decir que verdaderamente vale la pena. A modo de ejemplo, diré que, en relación con las celeberrimas **Cuatro Estaciones**, que son los cuatro primeros conciertos de la serie, su audición ha constituido un verdadero REDESCUBRIMIENTO, pese a que, como es natural, he oído esas obras bastantes veces. Para mí, la presente es la mejor versión que se ha hecho hasta la fecha de esos famosos conciertos. Son numerosísimos los detalles que, pasando inadvertidos en otras muchísimas interpretaciones, aquí aparecen perfectamente nítidos. Aparte de la tremenda fuerza y vitalidad que, como siempre, imprime The Academy of Ancient Music a todas sus realizaciones.

Gran acierto de Hogwood, entre otros muchos, es la labor del continuo, en la que siempre hay un instrumento de teclado (órgano de cámara o clavicémbalo) junto con uno de cuerda pulsada (guitarra barroca, tiorba, archilaúd), con lo que resulta un continuo verdaderamente rico. Por supuesto, que lo dicho hasta aquí a propósito de **Las Cuatro Estaciones** vale para todo el resto de la serie; únicamente he querido hacer mención expresa de esos conciertos, por ser los más populares de la colección.

De los **12 Conciertos**, diez tienen como solista al violín, y los dos restantes, al oboe. Los solistas de violín (todos ellos miembros de The Academy of Ancient Music) son Christopher Hiron,

John Holloway, Alison Bury, Catherine Mackintosh y Monica Hugget. El solista de oboe es Michel Piguet. Todos ellos realizan una labor espléndida.

La toma de sonido es verdaderamente impecable, así como la presentación. En suma, una versión totalmente recomendable, aunque solamente fuera por contener las mejores **Cuatro Estaciones** de la historia, al menos en mi opinión. Incluso me atrevo a imaginar que si Stravinsky hubiese podido escuchar interpretaciones como la presente, no hubiera formulado su conocido y despectivo comentario sobre Antonio Vivaldi.—P.C.C.



Hugo Wolf (1860-1903).

WOLF: Lieder. Elly Ameling, soprano. Rudolf Jansen, piano. Etcetera ETC 1003. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

He aquí un repertorio no demasiado habitual para el melómano español: **Lieder** del austríaco Hugo Wolf sobre poemas de Goethe y del poeta suizo-alemán Gottfried Keller (1819-1890). Todo ello interpretado magistralmente por una de las voces más privilegiadas dentro del difícil y sutil arte de la canción de concierto: la soprano holandesa Elly Ameling, acompañada a la perfección por Rudolf Keller, un pianista ejemplar en intención, comprensión y exposición de cada pentagrama. La Ameling, que debe no poco a las enseñanzas maestras de Pierre Bernac, debutó en la ópera hace diez años tan sólo («Ilia» de **Idomeo**), posee una de esas voces únicas y peculiares de las cuales es imposible no enamorarse una vez se las ha escuchado. Su color, extensión, inflexiones, todo está supeditado a una inteligencia musical, a un conocimiento del texto que la sitúan hoy día en la tradición de una Schwarzkopf y en niveles tan ejemplares como Jessye Norman, por ejemplo. Su fraseo es sencillamente arrebatador y bastaría su interpretación de **Kennst du das Land** para convencernos de la validez y permanencia de estas versiones. Elly Ameling, voz que al igual que muchas no se ha prodigado

demasiado en España, posee igualmente un control del matiz y una ductilidad interpretativa que, no importa si la escuchamos en Wolf, Handel, Mozart, Rodrigo o Ives, siempre, siempre nos subyuga. No en balde fue Primer Premio del Concurso de Ginebra y ha cantado en todo el mundo principalmente en recital y concierto, aunque también cultiva el oratorio. El disco está magníficamente grabado. No hay soplos ni efectos artificiales que distorsionen el equilibrio voz-piano.—**JOSE DOMENECH PART.**

RECITALES

«THE GUITAR IS THE SONG».

Colección de catorce temas de variado origen popular. John Williams con diferentes conjuntos instrumentales. CBS 73679. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Se consigue en este álbum reunir un buen manojo de tonadas populares, baladas, aires folklóricos, melodías antiguas y modernas... de origen diverso, europeo, americano y africano que, por arte de unos arreglos instrumentales fieles a las características de cada pieza y puestas al servicio de una guitarra —la de John Williams— dan un grato resultado correspondiente a la ductilidad del instrumento solista. Es un hecho comprobado que la guitarra se ha hecho en nuestro tiempo tan universal como hasta hace pocos años lo fue básicamente hispánica. La guitarra ha dejado de hablar solamente en español para atreverse con todos los idiomas de la Tierra. El instrumento ha acabado por superar sus orígenes y ya no cabe hablar con aires de suficiencia desde la «escuela española de guitarra», porque hoy ésta la toca bien mucha gente de áreas culturales remotísimas: japoneses, australianos, canadienses, suecos, alemanes, ingleses, americanos del Norte y del Sur... y cada cual la acaba adaptando técnica y estéticamente a su propia cultura. Esta grabación es un lúcido ejemplo de ello, en donde no se contradice que la guitarra sea originalmente española, para mostrarse flexiblemente universal, precisamente por ser políglota. Tiene su trascendencia esta consideración, sobre todo por cuantos pretenden juzgar intérpretes foráneos, desde nuestra propia cultura. Hay que admitir que la literatura musical para guitarra tiene ya ganada legítimamente una lectura no necesariamente española. Así es en esta ocasión el comportamiento de John Williams, que ha grabado un espléndido disco. Un comportamiento **DIFERENCIADOR** que lleva al extremo de tocar los aires tradicionales venezolanos con un instrumento construido

por Ignacio Fleta, pero cuando salta a las tonadas escocesas lo cambia por el correspondiente al luthier Martin Fleeson... Entérense de esto los jueces que descalifican a la guitarra que no haya salido de un taller español, o a los intérpretes extranjeros que no toquen dentro de la llamada escuela española, lo que sería menester aclarar igualmente a cuál de ellas se refieren: la catalana, la andaluza, la castellana, la levantina...—**S. de H.**

«Encuentro Nacional de Polifonía Juvenil, Cuenca 1983».

Autores varios interpretados por los coros Xiquets Cantors, de Algemés; Tomás Bretón, de Salamanca; Schola Cantorum Ars Nova, de León; Coral Universitaria de La Laguna, y Coro Oinarri, de Rentería. CFE, 2 discos. Con el patrocinio de la Dirección General de Promoción del Libro y Bibliotecas. Grabado en directo.

Interpretación: sin calificar.
Sonido: ★

Los Encuentros Nacionales de Polifonía de Cuenca cierran su ciclo anual de actividades (ciclo complejo y de amplias ramificaciones que se inicia en las convocatorias, se continúa en las fases de sector por toda España y culminan en el encuentro final de LOS MEJORES con una grabación EN VIVO, testimonio y tarjeta de presentación de novedades de lo que acontece en la España coral de grupos aficionados y etiquetados como juveniles; conceptos más de referencia socio-artística que de connotaciones rigurosas en cuanto a calidad y edad de los participantes. Lo cierto es que este certamen, al igual que otros más locales y limitados económicamente, genera una importante actividad previa, merecedora de atención y apoyo.

La presente grabación contiene el trabajo, recogido en vivo en la Iglesia de San Pablo, de Cuenca, en la reciente edición de 1983, de varios coros que se supone son los mejores de la competición, y que, de no conocerse las circunstancias y condiciones que concurren en una grabación directa como ésta, daría testimonio, a tenor de lo escuchado, de los torcidos caminos de nuestras escuadras cantoras juveniles. Globalmente, nadie sale ganando con la presente **TARJETA DE VISITA**, y formaciones como la Coral Universitaria de La Laguna o el Coro Oinarri, de los que yo conozco, quedan muy por debajo de sus posibilidades reales por el deficiente acabado técnico (impresentable) y por unas condiciones ambientales poco idóneas para un registro «ad eternum». Ahora bien, como nadie duda del valor de estos «Encuentros» en lo que suponen de «aggiornamento» para los coros, revisión de repertorio y acicate para plantearse metas (muchas veces —como vemos

aquí— inalcanzables), y, al mismo tiempo, es la grabación el mejor premio que se le puede otorgar al competidor esforzado, entonces habrá que estudiar el modo de hacerlo con medios, tiempo y visión comercial idóneos. Pues de otro modo, este empeño, caro y poco competitivo, acabará encuadrándose en la categoría de producciones inútiles, que no voy a decir que abundan en nuestro país, entre otras razones porque no abundan las producciones. Con el riesgo apuntado, damos, pues, un voto de confianza al registro de futuros encuentros juveniles.—**CARLOS VILLANUEVA.**

«El Folklore Infantil y Navideño en España».

Realización de María del Carmen García-Matos. Hispavox 130 132.

Interpretación: sin calificar.
Sonido: ★ ★ ★

En un momento como el presente en el que el Villancico de Navidad, por encuadres sociológicos concretos y por presión comercial, ha perdido en la mayor parte de nuestro país esa frescura y anonimato necesarios para ser considerados como material de interés folklórico, y en un mercado donde el consumismo musical del producto discográfico es capaz de ahogar cualquier destello de generosidad editorial, la aparición de un registro de folklore infantil navideño es motivo de atención e incondicional aplauso.

El esquema ofrecido es un sencillo muestreo por diversas áreas de la geografía española de villancicos interpretados «por el pueblo español», por lo que hemos de entender que se han utilizado las mismas técnicas de recopilación y el mismo tipo de informantes que los empleados en trabajos pretéritos del profesor García-Matos, padre de la realizadora de este trabajo. La falta de información sustancial usual en este tipo de estudios, nos impiden saber si se están presentando materiales ya grabados desde años o cuál es la categoría de los mismos desde el punto de vista metodológico; con lo que, en un primer momento, no podemos encuadrar este interesante trabajo como un estudio monográfico, sino como un atractivo artículo de consumo navideño. Esperamos que esta serie de **Temas Folklóricos Españoles** siga prodigándose.

La toma de sonido es buena y, de concurrir en el disco intereses de tipo comercial, no dudamos en asegurar que nuestros niños llegarían a hacer suyas piezas de la belleza, frescura y originalidad como las aquí recogidas, aunque dudamos que a los editores, padres de ideas como «Enrique y Ana» y similares, les interese lanzar competencias desleales.—**C.V.**

ULTIMAS CRITICAS RECIBIDAS

JANAČEK: Jenufa. E. Söderström, E. Randová, P. Dvorsky, W. Ochman. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Sir Ch. Mackerras. Decca 9-90009.3, 3 discos. Digital. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

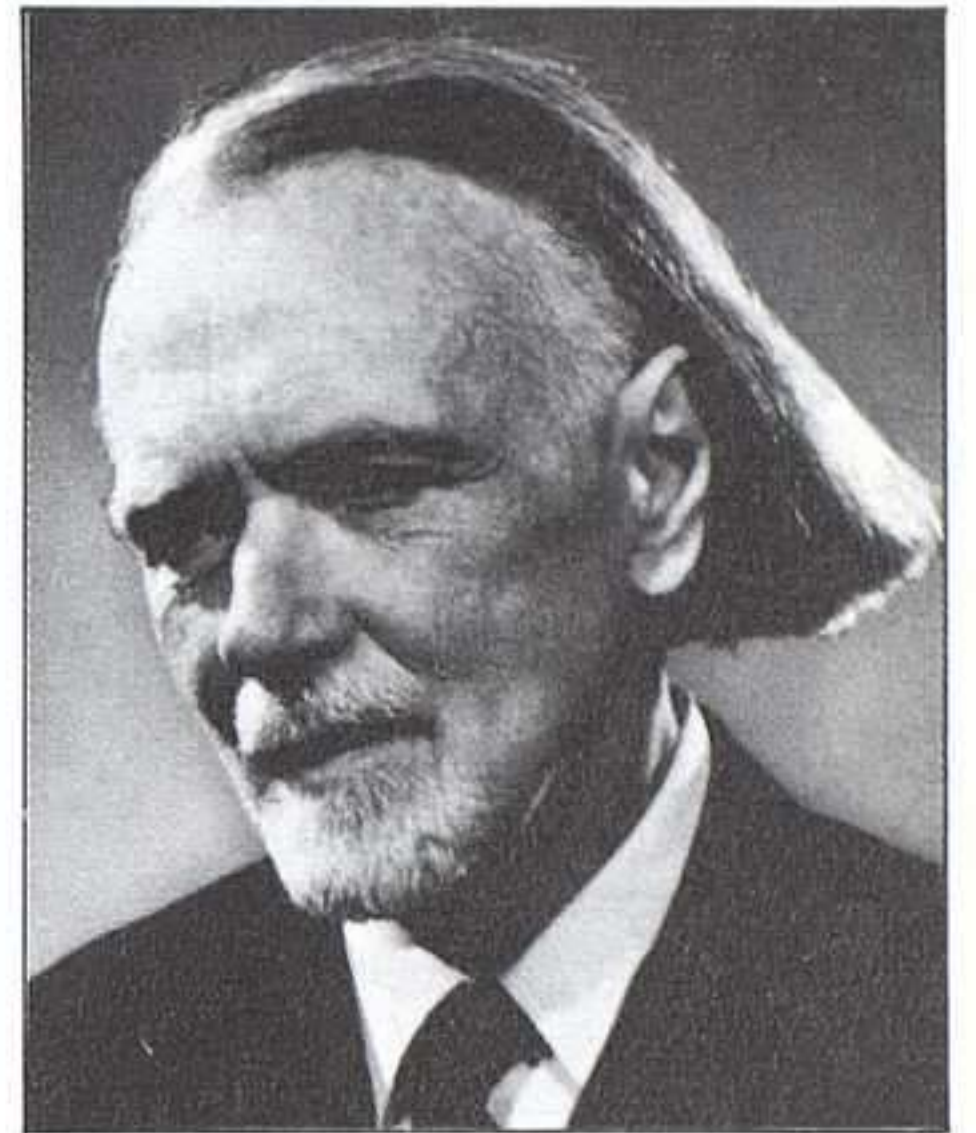
Jenufa es la tercera ópera de Janaček y, probablemente, la más hermosa. Basada en el texto teatral de la escritora checa Gabriela Preissová **Su hijastra** —y este es el título original de la ópera— combina una indudable belleza melódica con un certero instinto dramático, una orquestación tan espléndida como original y un acertado sentido de las proporciones. Si el argumento es en exceso folletinesco y casi parece el guión de uno de los inefables melodramas de Sara Montiel —una mujer abandonada por su amante cuando se queda embarazada y estropeada su belleza con una horrible cicatriz en la cara que le hace otro amante despechado, un pobre bebé ahogado en el río para ocultar el pecado...— la música contrarresta estos excesos con una línea de contenida sobriedad. El resultado es altamente satisfactorio y **Jenufa** es una ópera que, no sin dificultades, ha logrado conquistar un puesto en el repertorio de los grandes teatros. Con todo merecimiento. La recomiendo con calor a todos los amantes del género.

La interpretación está a cargo del habitual Mackerras con el Coro de la Opera y la Orquesta Filarmónica de Viena, que han sido también protagonistas de los anteriores registros Decca de otras óperas de Janaček (**Kata Kabanova**, **El caso Makropoulos**, **Desde la casa de los muertos** y **La zorrilla astuta**). De nuevo hay que insistir en el amor y la comprensión que el director australiano muestra por la obra del maestro checo y que lo ha convertido en su más prestigioso intérprete. En sus manos, la

importantísima parte orquestal suena con brillo y con hondura, y en los momentos folklóricos con ajustado sentido del ritmo. Excelente también el Coro, en una intervención no extensa pero sí importante. Mis reservas, como casi siempre, se centran sobre todo en los protagonistas vocales. Elisabeth Söderström —que contaba 56 años en el momento de la grabación— es una cantante inteligente, que comprende y expresa de manera admirable el personaje central. La voz aparece en muy buen estado, pero nunca ha sido la adecuada para un papel tan dramático. Le falta densidad, anchura vocal y graves. Es decir, materia prima. Con la suya sale airosa pero se echa de menos la intensidad dramática que sólo una voz de mayor poderío puede conferir a **Jenufa**. El otro personaje fundamental, el de la madrastra capaz de llegar al crimen por el amor hacia su hijastra, está encomendado a Eva Randová y, es curioso, los mismos reproches y las mismas alabanzas que a la cantante sueca se le pueden hacer también a ella. Necesita este papel para alcanzar su verdadera dimensión, una voz más desgarrada, más amplia y dramática, y aunque en algunos momentos Eva Randová lo consigue —final del segundo acto, por ejemplo— en otros el personaje queda un tanto alicorto debido a una vocalidad no suficientemente poderosa. Los dos amantes están encarnados por Wieslav Ochman y Petr Dvorsky, y ambos tenores, en especial el segundo, están acertados y expresivos. Lucia Popp en el breve papel de Karolka canta con su habitual buen gusto y contribuye al alto resultado global. La grabación se inicia con la obertura **Celos** —escrita inicialmente por Janaček para la ópera y luego retirada— que sirve de adecuado inicio a este drama rural dulcificado en su última página por el amor y la esperanza. También se incluye el final arreglado por Karel Kovarovic que durante muchos años sustituyó al realizado por el autor (aunque contando con su permi-

so) y que no deja de resultar interesante. En cualquier caso, un buen apéndice. El sonido es excelente como el prensado. El álbum es de importación, conteniendo el correspondiente libreto en el original checo y su traducción al inglés, francés y alemán. El amplio artículo sobre **Jenufa** que figura en el libreto, firmado por John Tyrell, es útil e interesante.

En pocas palabras: **Jenufa** es una excelente creación del verismo checo que debe figurar en la discoteca de todo amante de la ópera. El álbum Decca es plenamente recomendable.—**MARTIN CODAX**.



Zoltán Kodály (1882-1968).

KODALY: La Hilandería. E. Komlóssy, G. Melis, I. Simándy, E. Andor. Coro de la Radio Húngara. Orquesta Filarmónica Budapest. Director, J. Ferencsik. Hispavox (Hungaroton) 67005, 2 discos. Oferta.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

La Hilandería es una especie de ópera en un acto basada en textos y canciones populares húngaros que se relacionan por medio de una leve trama argumental. En realidad, es una obra en la que lo que menos importa es lo que pasa, centrándose el interés en los aspectos puramente musicales —y supongo que en una representación también en los coreográficos—. Pero esta carencia dramática se compensa con la belleza, en ocasiones magnífica, de las melodías de raigambre magiar, pasadas a través del filtro conocedor y depurador de Kodály. En la hora y cuarto que aproximadamente dura **La Hilandería** encontramos pasajes melancólicos, brillantes, vitales, alegres e íntimos. Es difícil que este cuadro escénico, que el maestro húngaro completó en 1932, sea contemplado en nuestros escenarios debido a su dificultad de montaje y a la de encontrar intérpretes adecuados. Por ello es de agradecer esta

edición —pese al retraso de diez años con el que llega— que nos pone en conocimiento de una partitura tan representativa de la estética nacionalista de Hungría. Cuenta con la autoridad de Janos Ferencsik, un director que tanto ha hecho por la difusión de la música de su país. Esa autoridad se combina con el indudable amor, la sensibilidad y la adecuación estilística que muestra en toda la interpretación y que supone el principal atractivo de la misma. A ella se suma un buen plantel de solistas, entre los que destaca el admirable barítono György Melis —tal vez excesivamente poderoso para una parte que intuyo más lírica— y una brillante intervención del Coro de la Radiotelevisión Húngara y de la excelente Filarmónica de Budapest, que en manos de Ferencsik se muestra en espléndida forma. En suma, una obra atractiva en dignísima interpretación. El álbum ofrece el texto traducido al castellano, pero no el original. Aunque no sea la fórmula más perfecta, algo es algo, en un mercado como el español en el que las grandes multinacionales nos hurtan habitualmente la versión castellana de los libretos. El sonido, aceptable, es más brillante que nítido, y el prensaje contiene los leves pero crónicos ruidos de fondo de los productos Hispavox.—**M.C.**

TRANSPORTES ANTONIO GONZALEZ

PIANOS Y ORGANOS
...ES NUESTRA ESPECIALIDAD CAMIONES
DE TRANSPORTE PARA TODA ESPAÑA

PUERTO DE LUMBRERAS - 16
TELEF.: 777 81 44
MADRID - 31





LA MUSICA CLASICA PRODUCIDA EN EUROPA



JEAN SIBELIUS
SINFONIA N.º 1. FINLANDIA.

Esta excelente grabación digital fue realizada en el Gothenburg Concert Hall, uno de los lugares con mejores aptitudes acústicas del mundo. Los críticos vieron en ella influencia directa de Tchaikovsky, así como de los jóvenes compositores rusos Rimsky-Korsakov, Balakirev y Borodin. Cerrando este álbum, se encuentra el poema sinfónico Finlandia, una protesta camuflada contra la censura zarista, compuesto por Sibelius en 1.899.



JEAN SIBELIUS
SINFONIA N.º 5. ANDANTE FESTIVO. OBERTURA KARELIA.

Este segundo volumen de las obras completas de Sibelius reúne, de la mano de Neeme Jarvi y la Orquesta Sinfónica de Gothenburg, tres de los grandes trabajos del gran compositor finlandés. La Quinta Sinfonía es su homenaje al mundo clásico ahondando en las raíces de Beethoven. El Andante Festivo es un trabajo escrito por contrato en Diciembre de 1.922 para cuarteto de cuerda.



Wilhelm Stenhammar debutó como compositor y pianista en 1.892 en Estocolmo, y a principios del siglo se convertía en primera figura de la Música Escandinava. Durante sus estudios de piano en Berlín, Stenhammar tomó contacto con la música germana, principal estímulo de su trabajo. Tanto como Wagner influyó Brahms y su romanticismo en muchas composiciones de aquel tiempo. Cuando Neeme Jarvi llegó a director de la Orquesta Sinfónica de Gothenburg, decidió interpretar e, inmortalizar su sinfonía n.º 1 en Fa mayor.



LARS ERIK LARSON escribe en 1.934 su concierto para saxofón. Está en plena línea neoclasicista.

ALEXANDRE GLAZUNOV, escribió su Concierto para saxofón en 1.934, logrando una atmósfera algo gálica, quizá bajo la inspiración de París.

JON PANULA, en 1.956 compuso un adagio y allegro para viola y piano, que en 1.982 arregló para saxo y orquesta de cuerda.

PEKKA SAVIJOKI realizó sus estudios de saxo en Helsinki y París, y durante un tiempo fue discípulo de Daniel Defayyet.

OTRAS NOVEDADES.

Todas estas novedades, las podrá encontrar en nuestros Departamentos de Discos a partir del 10 de Marzo.

BIS-LP-217 Courtly trumpet ensemble music from the 17th to the 19th C. Anton Diabelli: Four Processional Fanfares for 6 trumpets in two choirs and timpani — No. 12, 4, 3, 7. Daniel Speer: 1. Sonata No. 1 for 3 Trombones (1687) 2. Sonata a 4 for Trumpet and 3 Trombones (1687) 3. Sonata No. 28 a 5 for 2 Trumpets and 3 Trombones (1688) 4. Sonata for 4 Trombones (1685) Heinrich Ignaz Franz Biber: Sonata Sancti Polycarpi for 8 trumpets in two choirs, timpani, and basso continuo (1673) Anonymous (Lisbon c. 1770): Sonatas No. 51 and 52 of the *Charamela real* for 12 trumpets in two choirs and timpani Max Keller: Six Processional Fanfares for 6 trumpets in two choirs, timpani, and optional organ (1834) Anonymous (Lisbon c. 1770): Sonata No. 54 of the *Charamela real* for 24 trumpets in four choirs and timpani Bengt Eklund's baroque ensemble with special guest artists: Edward H. Tarr (conductor) and George Kent (organ and natural trumpet) **BIS-LP-218** Saxophone concerti by Lars-Erik Larsson, Alexandr Glazunov and Jorma Panula Pekka Savijoki, saxophone The New Stockholm Chamber Orchestra Jorma Panula, conductor **BIS-LP-219** Wilhelm Stenhammar: Symphony No. 1 F maj The Gothenburg Symphony Orchestra Neeme Jarvi, conductor. Live Performance! **BIS-LP-221** Jean Sibelius, The Complete Orchestral Music, Volume 1 Symphony No. 1 e min Op. 39 and Finlandia Op. 26:7 The Gothenburg Symphony Orchestra Neeme Jarvi, conductor DIGITAL **BIS-LP-222** DIGITAL. Jean Sibelius,

The Complete Orchestral Music, Volume 2 Symphony No. 5 in E flat Op. 82, Andante Festivo, Karelia-Ouverture Op. 10 The Gothenburg Symphony Orchestra / Neeme Jarvi, conductor **BIS-LP-224** DIGITAL. Cello Concerti by Carl Philipp Emanuel Bach, Couperin, Luigi Boccherini (D maj) Elemer Lavotha, cello / Kalmar Ians kammarorkester Jan-Olav Wedin, conductor **BIS-LP-225**. Jocular Upsalienses in their inimitable way perform music by Alfonso el Sabio (Cántigas de Santa Maria, Spain, 13th C.), Cancionero de Upsala (Venezia c. 1550), Thielman Susato (Danserye, Antwerpen 1551) and Piæ Cantiones (1582) **BIS-LP-220**. Trio Sonatas on Original Instruments — Telemann: c min; Quantz: C; Vivaldi: g min; CPE Bach: F Cles Pehrsson, recorders, Predrag Novović, violin/viola, Alf Petersén, violone Arnold Ostman, harpsichord **BIS-LP-223**. Dance music from the 1600s to the 1800s by, i.a. Pezel, Roman, Duben, arranged for brass quintet played by The Stockholm Philharmonic Brass Ensemble **BIS-LP-226**. Italian Music for Lute and Chitarrone by, i.a. Laurenzini, Piccinini, Kapsperger, Molinaro, Castaldi played by Jakob Lindberg **BIS-LP-227**. Eduard Tubin: Symphony Nr. 4 "Sinfonia lirica" (1943/1978) The "Harmonien" Orchestra, Bergen-Neeme Jarvi **BIS-LP-228**. Sibelius: Volume 3: Symphony Nr. 3 & King Kristian Suite The Gothenburg Symphony Orchestra Neeme Jarvi **BIS-LP-229**. The unique new organ (built from old material) in Kristine Church, Sweden — Sweelinck, Buxtehude, Krebs, Bach, Pachelbel, Kauffmann, Kellner played by Mats Aberg with Per Sjöberg, oboe **BIS-LP-230**. Sibelius: The Piano Music, Vol. 5: 5 Pieces Op. 75 & 85, 6 Pieces Op. 94, Bagatelles Op. 97 Erik T. Tawaststjerna. DMM **BIS-LP-231**. North German Baroque Music on a 1739 organ by Hedlund —

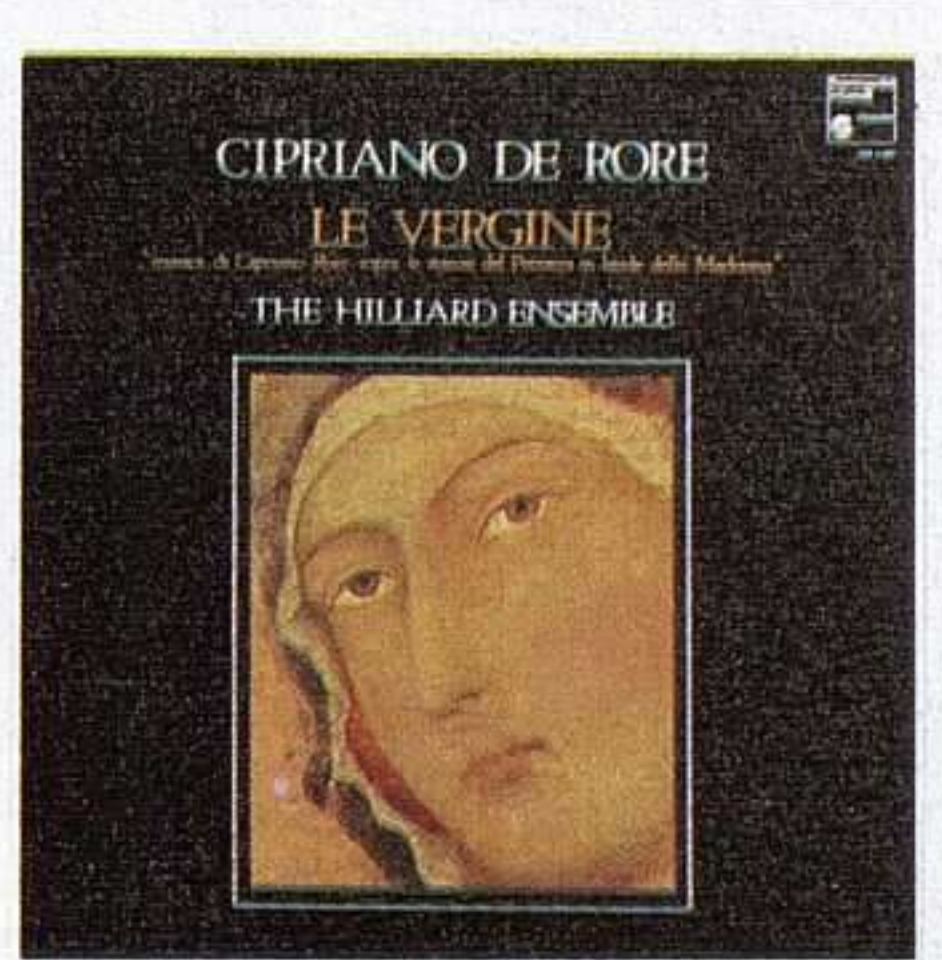
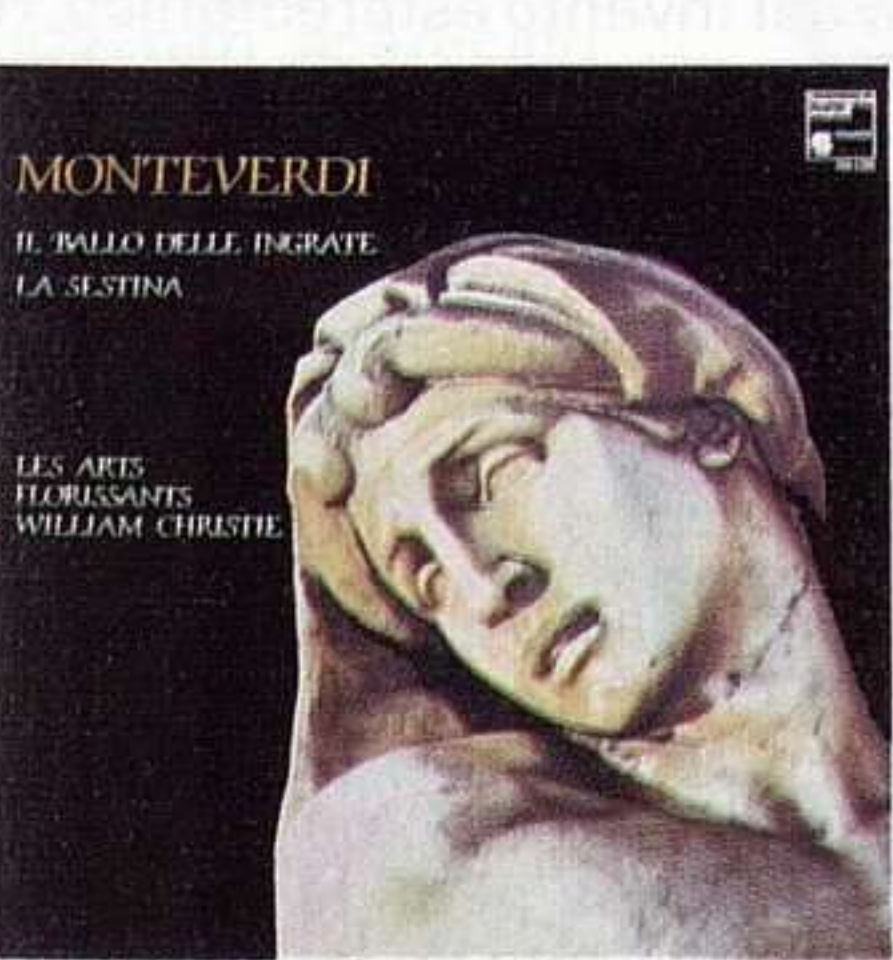
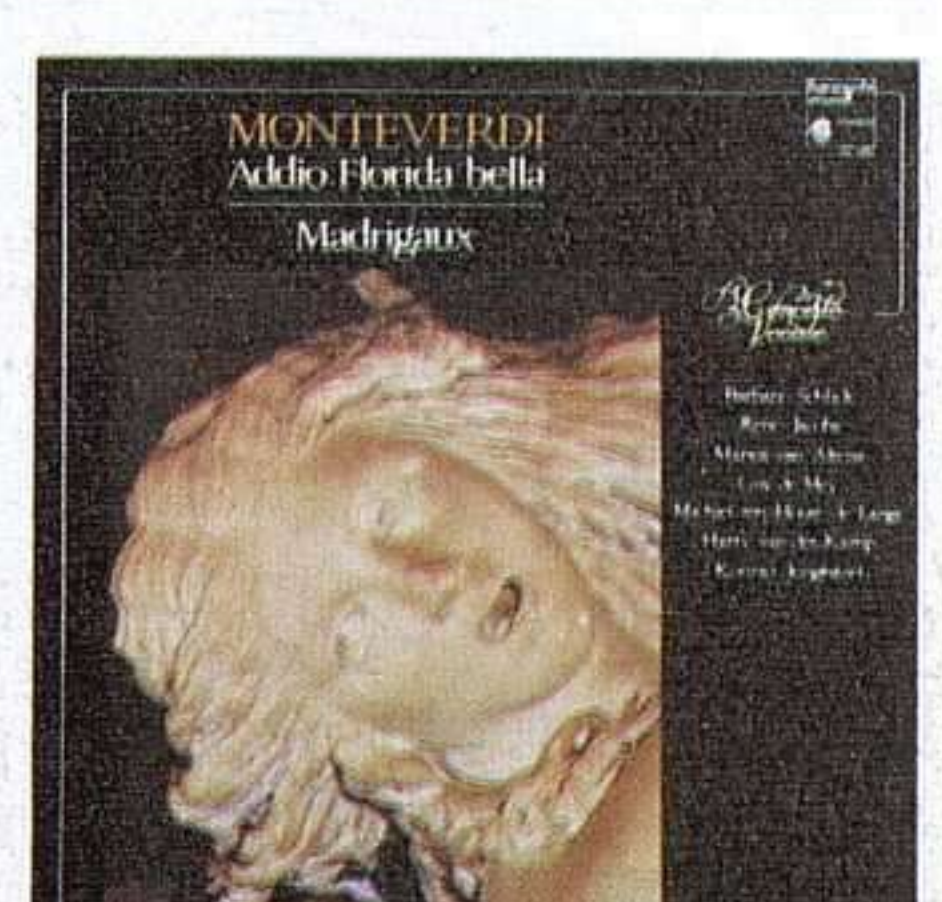
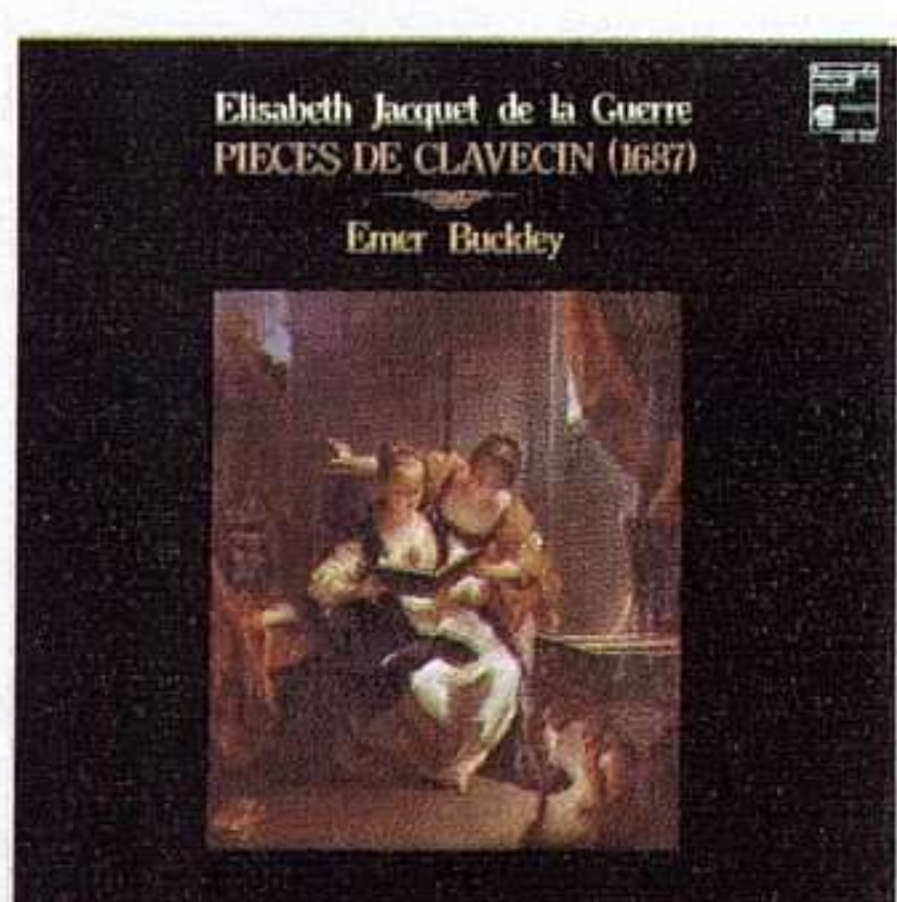
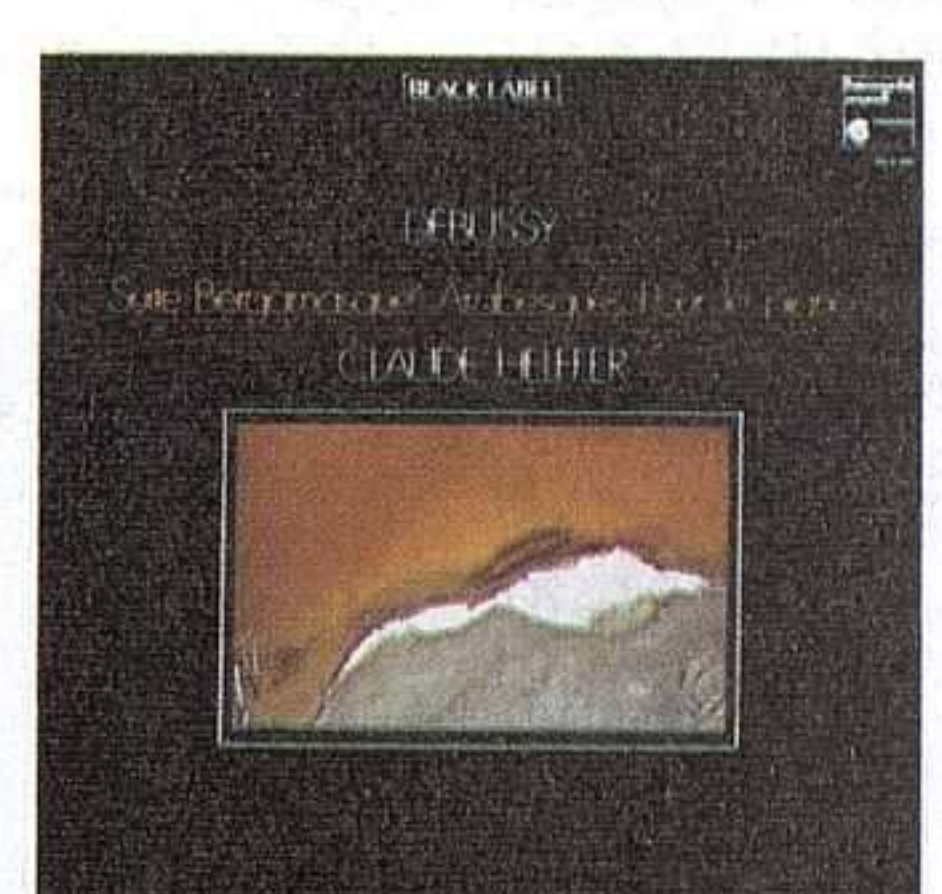
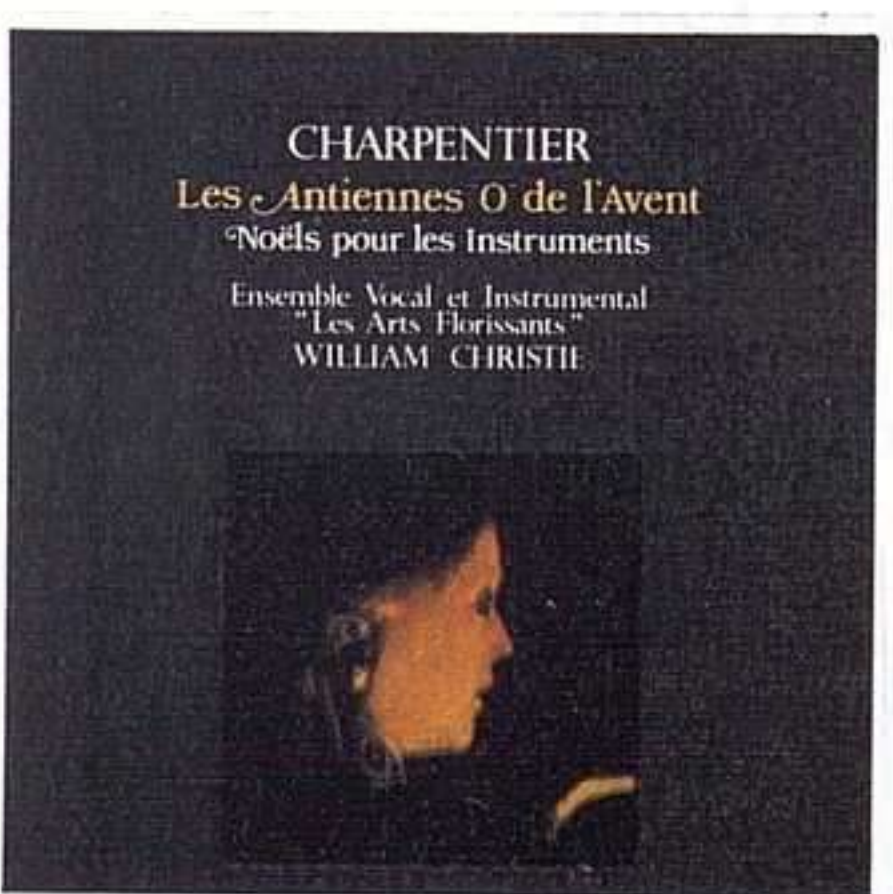
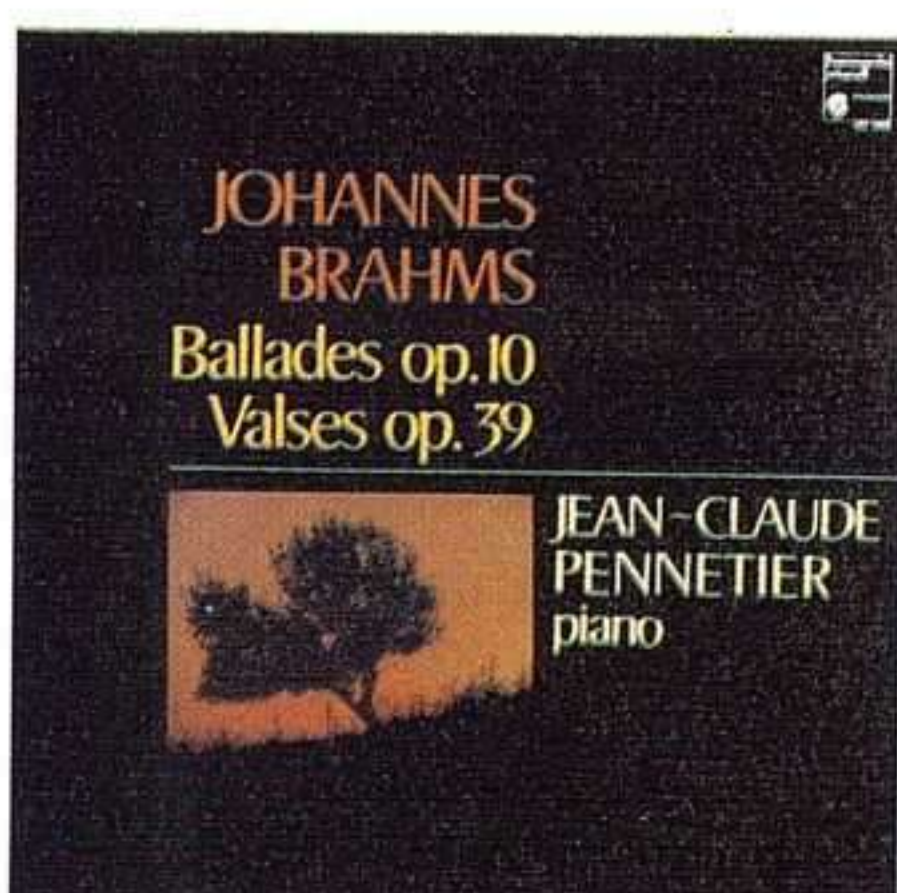
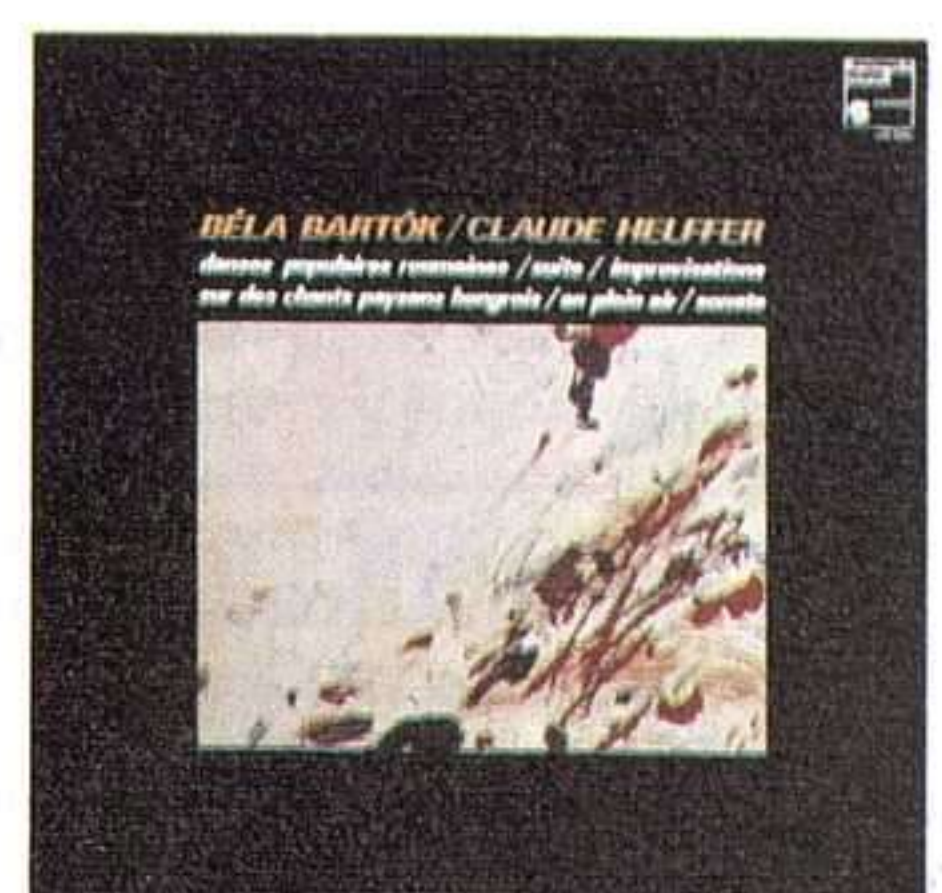
Scheideman, Weckmann, Böhm, Reincken, Buxtehude played by Hans Fagius **BIS-LP-232**. Percussion Music by Cage, Cowell, Lundquist and Taira The Kroumata Percussion Ensemble Programme: see above — Marvellous Demonstration Record **BIS-LP-233**. DIG/DMM. The Favourite Guitar — Tarrega, Myers, Yocoh, Albeniz, Villa-Lobos Diego Blanco **BIS-LP-234**. Bohuslav Martinů: The Piano Music, Vol. 1 — Sonata, Etudes and Polkas Radoslav Kvapil **BIS-LP-235/6**. DIG/DMM. Bach: 18 Chorales & Schubler-chorales for organ played on the unique Kristine Church (see Lp-229) Hans Fagius (double record) **BIS-LP-237**. DIG/DMM. Sibelius: Volume 4: Symphony Nr. 6 & Pelleas & Melisande, Suite The Gothenburg Symphony Orchestra / Neeme Jarvi **BIS-LP-238**. DIG/DMM. Dag Achatz Transcribes Along — Stravinsky: The Firebird — Tjajkovsky: The Nutcracker Suite Dag Achatz, piano **BIS-LP-239**. An Anthology of Icelandic Choir Music from 1400 to 1980 Kór Langholtskirkju/Jón Stefánsson (Icelandic Choir) **BIS-LP-240**. World Premiere Recording — Koshking: The Prince's Toys / Rak: Three pieces Vladimir Mikulka, guitar **BIS-LP-241**. Electronic Music — Ten Temperaments Ragnar Grippe, Composer & Performer **BIS-LP-242**. DIG/DMM. Max Reger — Organ Music: Phantasy & Fugue on Bach Op. 46 and d min Op. 135 b; Benedictus, Ave Maria Lionel Rog on the Jakob organ, Stockholm. **BIS-LP-243**. String Serenades — Tjajkovsky: C Op. 48; Dvorák: E Op. 22 The New Stockholm Chamber Orchestra / Paavo Berglund **BIS-LP-244**. DIG/DMM. World Premiere Recording — Liszt's Own Chickering Grand Piano in Budapest: Consolation, Rapsody 3 etc. Dag Achatz

BIS-LP-245. Dvorák: The Cello Concerto & Waldesruhe for cello and orchestra Frans Helmerson / The Gothenburg Symphony Orchestra / Neeme Jarvi Programme: see above **BIS-LP-246**. DIG/DMM. **BIS-CD-246** Ravel: Miroirs and Le Tombeau de Couperin Yukie Nagai-Irizuki, piano Programme: See above — Demonstration record **BIS-LP-247**. Carl Nielsen, Volume 1: Symphony Nr. 2 & Aladdin-Suite Op. 34 The Gothenburg Symphony Orchestra / Myung-Whun Chung Programme: see above — Demo record **BIS-LP-248**. DIG/DMM. Brass Quintet Music by Ewald (Nr. 3), Bozza, Holmboe, Arnold The Swedish Brass Quintet **BIS-LP-249**. DIG/DMM. Original Instruments — Telemann: Double Concerto; Babel: Recorder Conc Nr. 3 e min; Bach: Suite b min Clas Pehrsson, recorders; Penelope Evison, baroque flute; The Drottningholm Baroque Ensemble **BIS-LP-250**. DIG/DMM. World Premiere Recording — Sibelius: Volume 5: The Opera (The Maiden in the Tower) & Karelia Suite Haggander, E. Hagegard, Hynninen, Kruse, The Gothenburg Symphony Orch. & Choir / Neeme Jarvi **BIS-LP-251**. DIG/DMM. Wilhelm Stenhammar: Volume 2: Symphony Nr. 2 & Excelsior! overture The Gothenburg Symphony Orchestra / Neeme Jarvi Live Performance! **BIS-LP-252**. DIG/DMM. Sibelius: Volume 6: Symphony Nr. 2 & Romance for string orchestra The Gothenburg Symphony Orchestra / Neeme Jarvi **BIS-LP-253/4**. DIG/DMM. Schubert: The Winter Journey (Winterreise) Martti Talvela, bass / Ralf Gothóni, piano (double record) **BIS-LP-255**. DIG/DMM. Manuel Ponce: Guitar Music (sonatas etc) Jukka Savijoki **BIS-LP-256**. Percussion Music — Nordgard (I Ching), Xenakis (Psappha), Carter (Pieces for Timpany) Gert Mortensen

El Corte Inglés



LA MUSICA CLASICA PRODUCIDA EN EUROPA



Esta muestra, sólo es parte de nuestro catálogo especializado en música antigua, el más completo del mundo. A partir del 10 de Marzo, podrá disponer de estas joyas discográficas en cualquiera de los Departamentos de Discos de El Corte Inglés.

Informe sobre el DISCO COMPACTO

Por Alfredo Orozco

Las observaciones que aquí se exponen derivan de una serie de audiciones en ambientes diversos y con equipos distintos y además, de una cuidadosa selección de comentarios y estudios que han aparecido en los últimos tiempos en las revistas especializadas de Alta Fidelidad que considero decentes y con un cierto grado de objetividad.

Después haré citas muy concretas y, por supuesto, comprobables. También ha constituido fuente de conocimiento para la redacción de estas líneas la impresión comunicada por algunos colegas audiófilos en torno a la nueva tecnología. No citaré marcas de los lectores de compacto que he tenido ocasión de escuchar; sí, en cambio, haré algunas referencias en torno a las electrónicas y cajas acústicas que han servido para probar el guiso. Y, para terminar este breve exordio, he de aclarar que las ideas que aquí se exponen se refieren naturalmente a lo HASTA AHORA OIDO y no a las posibilidades de una técnica que a lo mejor en un futuro incierto produce resultados fabulosos.

Lo que yo esperaba del «compact disc» antes de tomar contacto con el invento era algo así como un ideal compuesto por las mejores virtudes del disco analógico y sin el menor ruido de fondo. De ello sólo ha resultado cierto lo segundo. No había cifrado grandes esperanzas en cuanto a la dinámica del mensaje sonoro, toda vez que hay muchos discos analógicos que en este aspecto son difícilmente superables, y, a decir verdad, la mayor parte de los compactos que he escuchado dejan mucho que desear en este sentido, a no ser que se confunda DINÁMICA CON ESTRUENDO.

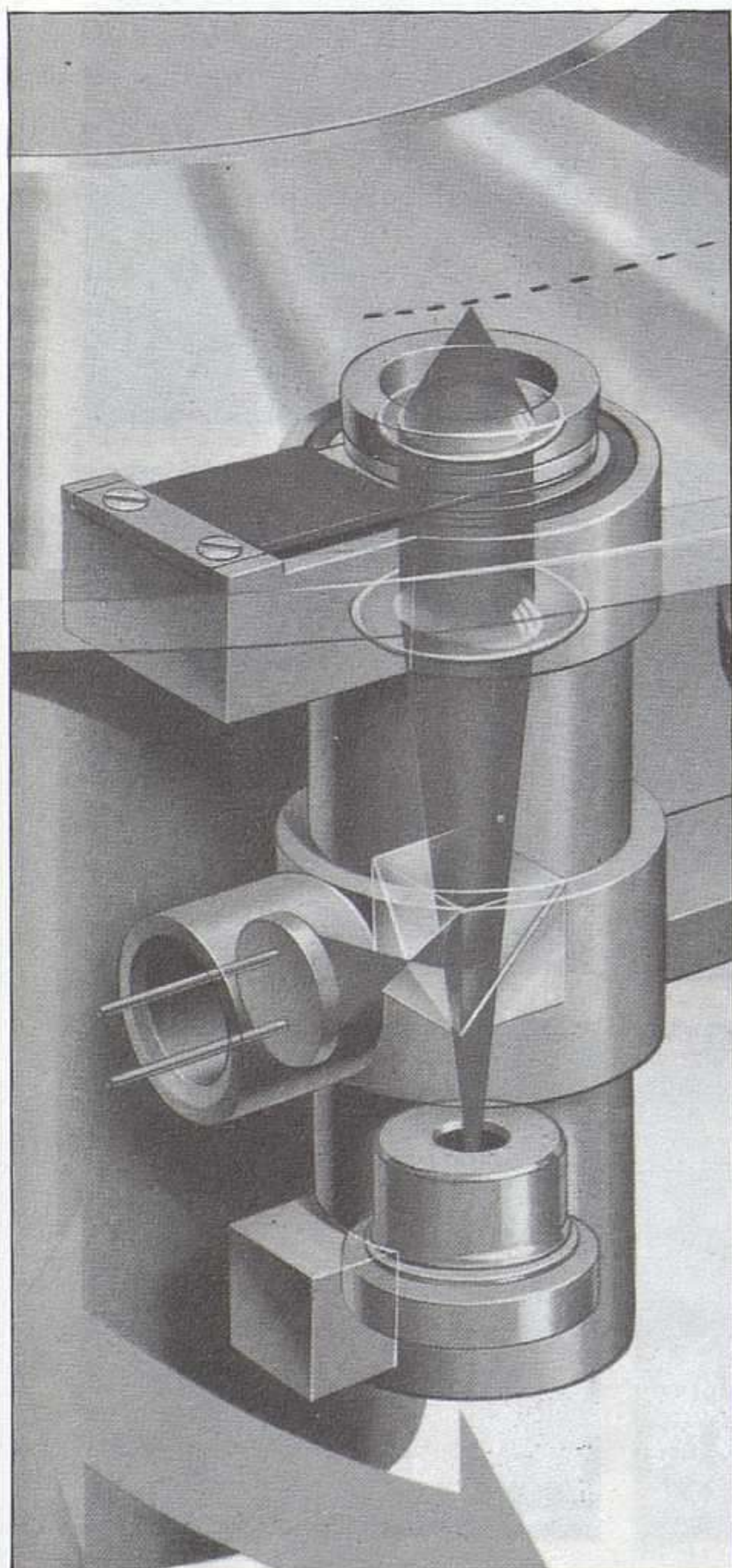
El sonido es de una frialdad absoluta, no se percibe por parte alguna la emoción de la música y una escucha prolongada produce verdadero aburrimiento. Todos los instrumentos se oyen en el mismo plano, no hay pues relieve orquestal y los sonidos quedan como cortados de golpe. No hay ecos ni murmullos, todo se ofrece como perfectamente PLASTIFICADO. A veces, el tamaño de los instrumentos resulta desmesurado dentro del papel que les corresponde en la orquesta y la propia virtud, indiscutible virtud, de la total ausencia de ruido en fondo determina que el oyente repare con mayor atención en toda esa serie de no pequeños defectos. Una de las audiciones fue realizada con la ayuda de una electrónica (previo y etapa) Mark Levinson y unas pantallas acústicas Quad ESL-63, y la audición de las **Cuatro Estaciones**, de Vivaldi, me hizo inmediatamente recordar el viejo disco Decca de Karl Munchinger o el Philips de Félix Ayo con *I Musici*. Ni la electrónica Levinson ni las formidables electrostáticas Quad pudieron disfrazar una fuente sonora absolutamente mediocre. A veces, la pretendida claridad del compacto queda seriamente entredicho, como, por ejemplo, en el disco **El sombrero de tres picos** dirigido por Charles Dutoit, que tiene un sonido

pastosísimo. Quien tenga ocasión de realizar una prueba concluyente, compare este disco con el disco analógico de Ansermet (Decca, As de diamantes) o el de Seiji Ozawa (D.G.).

Dentro del campo de los discos compactos hasta ahora editados se produce el mismo fenómeno que con los analógicos y es que existen grandes desigualdades de calidad en las tomas de sonido, con lo que topamos con el problema de siempre; una buena grabación se defiende bien incluso en un equipo modesto, una toma de sonido mala resulta inaguantable con cualquier clase de medios de reproducción acústica. Después de haber escuchado discos compactos con equipos muy diversos, pero, en general, de una cierta calidad, pueden ser establecidas algunas observaciones de bastante importancia práctica que podrían ser enumeradas de la siguiente forma:

Primera: A un equipo de alto nivel y bien equilibrado en todos sus componentes un lector de discos compactos no le añade nada, y si se considera el mismo equipo de alto nivel con un conjunto óptimo de lectura de discos analógicos, la sustitución de éste por el lector de compactos determinará un descenso notable en la calidad global del equipo. A este respecto podría formularse una observación muy cierta: hay muy pocas personas que hayan escuchado el disco analógico tradicional en condiciones óptimas, con lo cual yo me atrevería a afirmar que el disco analógico constituye un objeto bastante desconocido en cuanto a sus posibilidades y a la enorme información que puede extraerse del mismo. Resulta a este respecto bastante paradójico que, coincidiendo con la etapa de lanzamiento del compacto, muchos audiófilos y melómanos, entre los que se encuentra el autor de estas líneas, estén buscando afanosamente los viejos discos Decca de la etiqueta color naranja, los enormes Mercury grabados en América en los años cincuenta y otras joyas por el estilo que ni siquiera gozaban del invento estereofónico. Había en estas producciones una dinámica y una perfección tímbrica con lo que el más exigente puede darse por satisfecho, siempre y cuando, y ello es vital, se disponga de un equipo de reproducción coherente y se tengan los conocimientos necesarios para manejarlo.

Segunda: Dentro de la evolución de la Alta Fidelidad se ha producido una indudable tardanza en darle al conjunto plato-brazo-cápsula la importancia debida, lo que ha traído como consecuencia una muy dilatada pérdida de tiempo en el análisis y disfrute de los discos analógicos.



El haz lector de láser.

Tercera: El proceso de masificación del disco trajo como consecuencia, aparte de otros muy beneficiosos efectos, una cierta invasión de material mediocre que ha contribuido a desacreditar grandemente el producto, como ha sucedido en otros campos de la producción de bienes de consumo. Sin embargo, este lamentable hecho de la realidad no puede servir como argumento para descalificar el disco analógico.

Cuarta: Si el nivel medio del producto analógico fuera, por ejemplo, como el de la **Tetralogía** de Solti, para la firma Decca, o el de las **Sonatas para violín y piano** de Beethoven de Ingrid Haebler y H. Szeryng, para Philips, y los elementos técnicos empleados fueran del orden de Thorens, Oracle, Linn, Ariston, Hadcock, Decca, SIME, Koetsu, EMT, Ortofon etc., dudo mucho que nos encontrásemos actualmente examinando el nuevo producto en las condiciones en que se ha presentado en los medios de consumo.

Quinta: Un equipo modesto o mediocre no mejora nada con la introducción del lector de compactos, aparte de que pueden darse ciertas incompatibilidades con el resto de los componentes y muy en particular con la etapa de potencia y con las cajas acústicas. Es decir, el lector de compactos no constituye por sí mismo ninguna panacea para transfigurar un equipo mediocre o corriente.

excelencia. Resulta, por otra parte, perfectamente comprensible que el audiófilo nipón que se recrea con los viejos brazos SME, las cápsulas SPU Ortofon, Decca o EMT y que busca afanosamente las viejas labores europeas y americanas de válvulas no haya admitido en absoluto el resultado práctico de la nueva tecnología.

En Inglaterra, que es una de las CATEDRAS de la Alta Fidelidad y donde se recibe siempre con un cierto escepticismo cualquier novedad, la acogida ha sido bastante fría. La mensual y prestigiosa **Hi-Fi News**, en mi opinión una de las mejores revistas del mundo sobre Alta Fidelidad, ha dedicado el número de marzo de 1983 en plan monográfico al análisis del compact disc en todos sus aspectos: la tecnología, los equipos reproductores y los discos. Toda la plantilla de esta publicación ha tomado parte en el estudio y el resultado global ha sido de «*Suspense con esperanzas*». Así, el redactor-jefe, John Atkinson, que firma la Editorial en este caso, y tras toda una serie de consideraciones muy diplomáticas, pero al propio tiempo severas, concluye su trabajo con la siguiente frase: «*en tanto las compañías de discos no reconsideren la calidad de los mismos, el sonido del disco compacto será una experiencia frustrante*». El resto de los trabajos que componen el número pre-

pesimista, y en lo que concierne a la crítica de discos concretos por el nuevo sistema se expresan frases muy duras. En líneas generales, se ataca mucho más al disco en sí que a los aparatos de reproducción. En el mismo número de marzo 83 se publica un trabajo sobre el tema firmado por Bernard Coutaz, Presidente de Harmonia Mundi France, en el que expresa serias y abundantes dudas de que se produzca un desplazamiento del disco analógico. Más adelante, Angus Mckenzie pasa revista a aproximadamente docena y media de discos compactos sin que haya una sola crítica claramente favorable, con la única excepción, y con reservas, del disco CBS/Sony que recoge la **Cuarta Sinfonía** de Bruckner (Kubelik-Bavarian Radio Symphony Orchestra). Termina su amplio reportaje con las siguientes palabras: «*No pretendo ser demasiado destructivo, expreso la esperanza de que en el futuro se hagan las cosas mejor*».

Igualmente, en marzo 83, **Practical Hi-Fi** da repaso al nuevo sistema dentro de una tónica similar a la de **Hi-Fi News**. El editorial de Peter Herring, bajo el título «*Will it fall on deaf ears?*», está redactado en forma de carta y comienza de la siguiente guisa: «*Mis queridos Philips, Sony y Polygram. Créanme, no pretendo aguarles la fiesta....*» El resto puede fácilmente ser imaginado. Más adelante se publica un «Sound Forum» con todo el panel de la revista dando su opinión sobre el asunto. Uno de los críticos, Chris Thomas, dice, por ejemplo, lo siguiente:

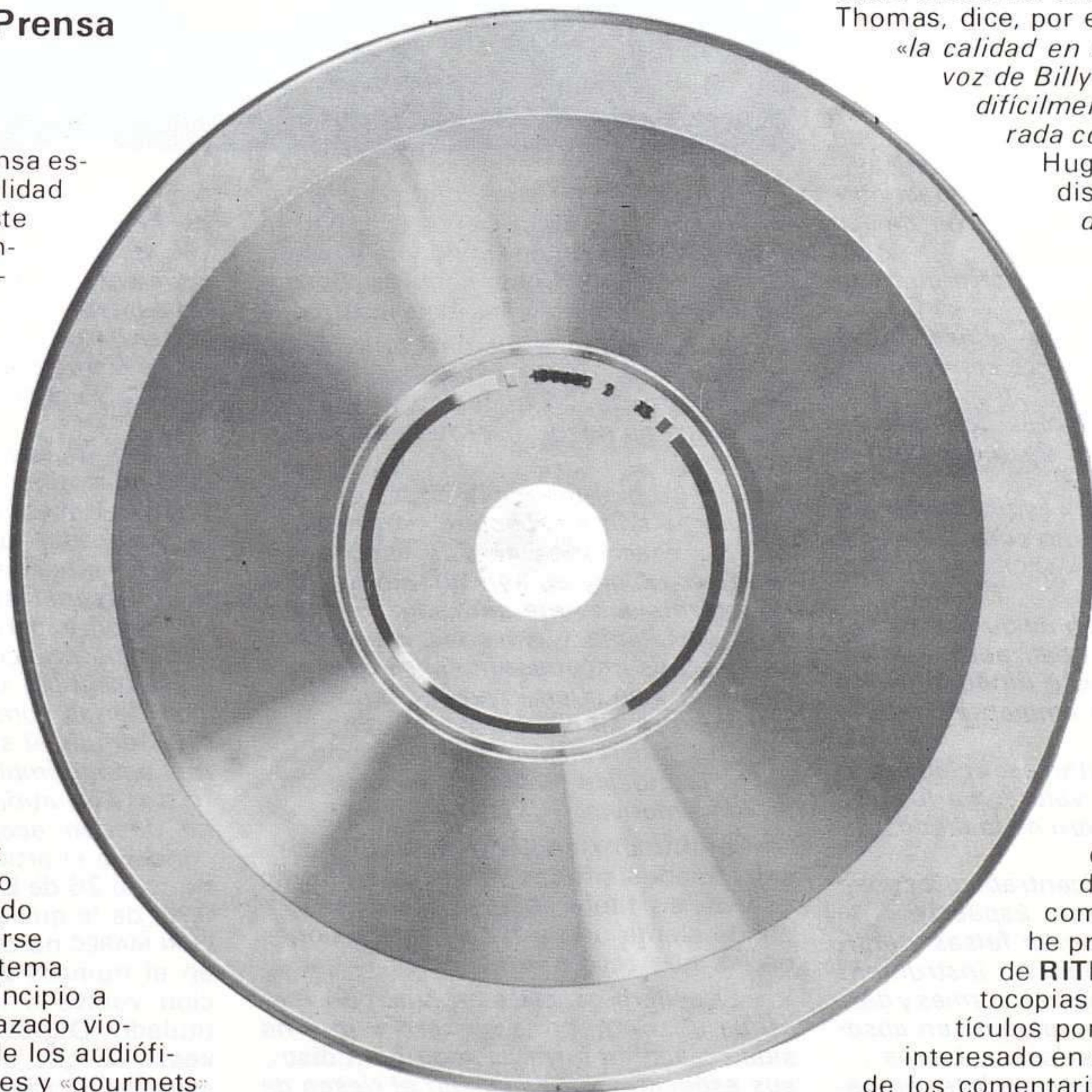
«*la calidad en la reproducción de la voz de Billy Joel es tan mala que difícilmente puede ser comparada con la realidad*». Jimmy Hughes, comentando un disco concreto, dice: «*Me da la impresión de que la cinta utilizada para producir el disco (por supuesto compacto) no es original, sino copia de copia*». Y así sucesivamente.

En Francia, la bimensual y realmente profesional **L'Audiophile**, en sus números 26 y 28, respectivamente, recoge dos trabajos de Guy Marec, que, en mi opinión tienen una importancia superlativa, hasta el punto de que, dada la imposibilidad de su reproducción completa en este trabajo, he provisto a la Dirección de **RITMO** de un juego de fotocopias de cada uno de los artículos por si algún lector está interesado en el análisis exhaustivo de los comentarios de Marec, que es una de las autoridades mundiales en materia de Alta Fidelidad desde hace ya bastantes años. No obstante, recojo a continuación, traducidos con exactitud,

Opiniones de la Prensa especializada

Es natural que la prensa especializada en Alta Fidelidad se haya ocupado de este asunto en los últimos tiempos, una vez que el público y los críticos y analistas se han enfrentado con el hecho concreto del disco compacto en los comercios. En líneas generales, ha habido una reacción desigual un poco en proporción al grado de especialización de las publicaciones. Las «underground» americanas han rechazado el objeto del plano, mientras que en las revistas estilo GRAN PUBLICO han aparecido los ditirambos de costumbre como cada vez que se ofrece algo nuevo en el complejísimo mundo del sonido. Puede decirse que en Norteamérica el tema ha sido aceptado en principio a niveles masivos y rechazado violentamente en el nivel de los audiófilos, músicos profesionales y «gourmets» de la Alta Fidelidad, y algo similar, aunque posiblemente con mayores acentos, ha sucedido en Japón, país en el que la Alta Fidelidad constituye el «hobby» por

sentan, en general, una realidad muy



algunos comentarios concretos por el mismo orden en que figuran en los artículos.

Artículo del núm. 26 titulado: «Digital, attention danger!»

«No se trata de ninguna discusión bizantina, se trata de una toma de posición objetiva ante un peligro muy real por un técnico apasionado de la música que lleva ocupándose de la reproducción sonora durante más de veinte años».

«Por primera vez, desde el advenimiento de la Alta Fidelidad en los años cincuenta, hay peligro. Peligro de ver una evolución tecnológica prematura...»

«La utilización parcial o total de técnicas digitales trae como consecuencia en el estado actual de la tecnología una disminución de la calidad global de la reproducción sonora. Resulta inquietante constatarlo y muy desagradable el verse obligado a escribir esto para defenderse, pero el hecho cierto está ahí y cada cual puede comprobarlo».

«Pensaba que la prensa técnica especializada no podría permanecer impasible y que, tarde o temprano, una campaña unánime y objetiva vendría a poner orden en todo esto». «Un acontecimiento me ha movido bruscamente a salir de ese letargo colectivo: se trata de la presentación pública, en noviembre de 1982, en Grenoble, de un sistema de reproducción denominado Discos compactos a lectura por Láser».

Sobre la demostración de Grenoble expresa juicios como los que siguen:

«No existe imagen en absoluto; una gran orquesta sinfónica queda reducida a una línea entre dos cajas acústicas».

«El mensaje musical queda desnaturalizado por la rápida extinción de los sonidos».

«C'est de la musique morte que l'on nous diffuse».

«No hay finura en los violines ni se percibe el contacto del arco con las cuerdas».

«Algunos instrumentos tocando en solo ocupan espacios desmesurados e incoherentes».

«La dinámica real resulta débil. Me temo que quienes hayan concebido este sistema confundan DINAMICA con NIVEL SONORO».

«Tengo la impresión de que las tomas de sonido han sido realizadas en una cámara sorda: no existe ninguna de las pequeñas señales de ambiente habituales».

«Los sonidos resultan esqueléticos en su monstruosidad (a valorar en función del enorme nivel sonoro de la demostración)».

«Una flauta y un contrabajo ocupan prácticamente el mismo espacio».

«Las voces, totalmente falsas y anti-naturales, ocupan, como los instrumentos, superficies y espacios enormes y desproporcionados. No se percibe en absoluto la respiración de los cantantes».

«Las voces pierden su carácter humano; semejan voces sintéticas».

«Cuando aumenta el nivel sonoro la dureza de la reproducción resulta insostenible».

Digital : le temps des paradoxes ?

Guy Marec

Dans le n° 26 de l'Audiophile, j'ai dû prendre très violemment parti contre les premières présentations publiques du disque compact et surtout contre l'esprit de certaines de ces démonstrations. Je n'admets pas, en effet, le comportement et la démarche de certains faire croire à un public peu informé que ce qu'il entend est le « summum » de l'art et de la technologie alors que la restitution est manifestement d'une qualité exécrable est une attitude indigne, révoltante et inadmissible quand elle porte atteinte à la reproduction musicale.

Depuis la rédaction de cet article, j'ai pu avoir en mains (peu de temps malheureusement) et utiliser chez moi un lecteur de disques compacts. Cet essai, dans mes conditions habituelles d'écoute, m'a amené par souci d'objectivité à nuancer et préciser ma position sur ce nouveau support d'enregistrement.

Je ne dirai pas quel lecteur j'ai utilisé. Mon but n'est pas de faire de la publicité ou de l'anti-publicité. Je dirai simplement, puisqu'il y a déjà une classification de qualité en cour, que l'appareil utilisé est considéré comme « l'un des bons » disponibles actuellement.

Les conditions d'écoute : (se référer au schéma et aux photos)

Toujours par souci d'objectivité et de précision

suje, je vais préciser très exactement les conditions de comparaison (à la marque près du lecteur de compact-disc bien entendu).

La salle d'écoute : Ses proportions sont loin d'être idéales, 32 m² au sol, hauteur 2,55 mètres, temps de réverbération moyen, un peu de « flutter ».

Les enceintes acoustiques : sont issues du « système Neveu » publié dans les premiers numéros de l'Audiophile, mais complètement remaniées et am-

Leur disposition dans la pièce d'écoute est précisée sur le schéma. Elles sont très largement décollées du mur arrière ce qui est très important pour l'aération et l'ouverture spatiale de la restitution.

Les amplificateurs de puissance : le système est mono-amplifié.

Les amplificateurs spécialement étudiés et réalisés sont à tubes A, d'une puissance de « de vrais

Seguidamente, Marec apunta dos aspectos positivos del invento, a saber, la ausencia de ruido de fondo y la posibilidad de fuertes niveles sonoros. Pero a continuación siguen las diatribas:

«La ausencia de diafonía (una de las características de esta clase de discos) no aporta nada: las señales de espacio y ambiente están desesperadamente ausentes».

«Repito que las notas de las que doy cuenta no son en absoluto exageradas».

«Las reacciones ante la escucha de los discos digitales son unánimes: falta de información, que se traduce en falta de musicalidad y ausencia de espacio sonoro. Los instrumentos no se oyen con realismo y no suenan en absoluto como pueden ser percibidos en el concierto. Timbres sin realismo, reproducción sin calor, la música queda vacía de su contenido emotivo».

Continúa extendiéndose en sus consideraciones críticas y llega a un punto que da en titular «Où est le danger?», donde sienta una serie de conclusiones de las que recojo lo esencial:

«El peligro consiste en que, considerando el contubernio comercial que ha sido creado en torno al «compact disc», sus especificaciones corren el riesgo de devenir NORMA INTERNACIONAL, que una vez lanzada resultará muy difícil, por no decir imposible, detener. El peligro no proviene del principio digital en sí mis-

mo, sino de un riesgo de NORMALIZACION del hecho consumado de un sistema cuyas características técnicas han sido insuficientemente elaboradas». «Mejor sería esperar varios años más y poder disponer de un sistema numérico capaz de mejorar realmente la restitución de la música y constituir un progreso auténtico».

Como puede verse, no deja títere con cabeza, a mi juicio con mucha razón. Las últimas frases del agresivo artículo son categóricas y lapidarias:

«Hay que considerar el disco compacto de lectura láser como una experiencia interesante, pero nada más que una experiencia y no como un sistema TERMINADO susceptible de ser puesto a disposición de los consumidores».

«Admitir el sistema digital en su actual estado implica una regresión manifiesta. Los audiófilos y los melómanos no pueden aceptarlo». Con esta frase concluye el artículo de Guy Marec en el número 26 de L'Audiophile. Pero la historia de lo que pudiéramos llamar REACCION MAREC no concluye ahí, puesto que en el número 28 de la misma publicación vuelve a la carga con un trabajo titulado «Digital: le temps des paradoxes?», del que, al igual que en el anterior, extraigo párrafos y frases que me parecen importantes e ilustrativas para cualificar con realismo lo que se ha puesto a disposición del público como MARAVILLOSO INVENTO.

EL METRONOMO

discográfico



AÑO II • NUM. 16 • MARZO 1984 • PRECIO 75 PTAS.

Boletín informativo de la S.A. de Promociones y Distribuciones Musicales Ferysa





Quizás algunos de nuestros habituales seguidores pueden pensar que nuestra insistencia en la promoción de la música antigua, y en especial del catálogo HARMONIA MUNDI FRANCE, puede pecar de repetitiva. Más en contra de esta opinión argumentaríamos que la música antigua en general, y en especial el catálogo HARMONIA MUNDI FRANCE, es la que en estos momentos cubre los primeros puestos de interés, y en consecuencia de ventas, entre toda la música que FERYSA importa al mercado español.

Un motivo de peso, como el anteriormente indicado, es el que nos ha movido a realizar una presentación, podríamos decir que monstruo, de HARMONIA MUNDI FRANCE.

Dedicamos este número especial de nuestro Metrónomo Discográfico por completo al célebre catálogo francés, reproduciendo a todo color las carátulas de sus fondos, y dando toda la información precisa sobre los títulos, intérpretes y referencias.

DESCRIPCION DEL CATALOGO HARMONIA MUNDI FRANCE

Una de las mayores lagunas de nuestra discografía se ha centrado, hasta el momento, en la música de la Edad Media, Renacimiento y ciertos aspectos del Barroco, parcelas que quedan perfectamente cubiertas por el fondo editorial de HARMONIA MUNDI. Fondo que, además de cubrir ese importante sector, mantiene un elevado interés en otros muchos campos de la música, como seguidamente indicamos:

En el catálogo HARMONIA MUNDI que insertamos, al completo, se pueden establecer los siguientes apartados:

- Discos clásicos por orden alfabético.

Un apartado muy amplio, en el que se encuentran las diferentes producciones clasificadas por el orden alfabético de autor, que cubren todo el espectro de la historia de la música y en donde podemos encontrar, por ejemplo la edición completa de la obra de clavecín de Françoise Couperin, en interpretación de Kenneth Gilbert, siendo la primera edición completa de una de las obras cumbres de la música para teclado de todos los tiempos.

- Discos sobre temas de Música Antigua, Edad Media y Renacimiento.

Es este apartado del catálogo que presentamos uno de los más interesantes, tanto por las obras que recoge, como por la indiscutible calidad musical de muchos de sus intérpretes.

- Organos históricos.

Un nutrido conjunto de discos, ciertamente interesantes, que llegan por primera vez a nuestro país, entre los que podríamos destacar, por ejemplo, el Diccionario del Organo, con diversos ejemplos de la sonoridad de distintos órganos históricos de Europa.

- Recitales.

Una sección en la que encontrará interpretaciones de famosos solistas instrumentales o cantantes. Sin duda, merecedores de elogios los protagonizados por Alfred Deller, contratenor inolvidable y quizás insuperable.

- Liturgia y canto llano.

En este apartado, destaca como novedad la edición de los volúmenes 6 y 7 del canto gregoriano, en la versión de Alfred

Deller, que viene a completar un ciclo verdaderamente emocionante.

- Varios.

Se aglutinan en esta sección discos de la más variada índole, y que pueden ir desde la banda sonora original de la película Molière, con interpretaciones perfectas de Clemencic Consort hasta un ejemplar de música Judeo Barroca.

- Música para los niños.

Los discos aquí recogidos pueden constituir un adecuado medio de colaboración en la enseñanza de la música en las escuelas españolas, y para los jóvenes estudiantes de flauta, piano, violín, etc., que en discos con un repertorio muy escogido, y acompañados de su correspondiente partitura, pueden encontrar un fácil y económico sistema de perfeccionamiento interpretativo.

- Series económicas.

Bajo esta denominación contempla el catálogo HARMONIA MUNDI, tres colecciones de una calidad media notable, tanto en lo que se refiere a intérpretes como a grabaciones, con un precio económico sobre los normales.

- Musique D'Abord.

- Colección 2/30.

- Black Label.

- El catálogo HARMONIA MUNDI queda completado por una serie de Folklore, que intentan constatar la auténtica realidad folklórica de muy diversos países del mundo.

Como resumen, y balance general hemos de insistir en que nos hallamos ante una importante ampliación del no muy ancho panorama discográfico español, con algunos ejemplares imprescindibles en la discoteca del aficionado, y lo que es más destacable, con un conjunto de una elevada calidad media, con grabaciones notables y, en lo que hemos podido comparar, con un prensado excelente frente al realizado en España. Es pues este un feliz acontecimiento que esperamos reciban con satisfacción los aficionados españoles.

¿COMO REALIZAR SU PEDIDO DE LOS DISCOS HARMONIA MUNDI FRANCE?

Los discos de importación HARMONIA MUNDI FRANCE podrá usted adquirirlos, a partir del próximo día 10 de marzo en los principales establecimientos de venta de discos de música clásica de nuestro país, y en especial en la relación de estos que incluimos en la penúltima página de nuestro boletín, pues ellos dispondrán de todo el fondo de catálogo en sus existencias.

Si su proveedor habitual no tuviera los discos que usted desee de este catálogo, o en su lugar de residencia no tuviese un establecimiento especializado, puede emplear el muy efectivo Servicio de Venta por Correo de FERYSA, que le garantiza la recepción de todos los discos que desee del fondo de catálogo HARMONIA MUNDI FRANCE, directamente en su domicilio, por correo y contra reembolso. Para emplear este servicio rellene con sus datos el boletín de pedido general y nos lo remite por correo según se indica en las instrucciones del reverso del mismo.

LOS PRECIOS

Serie y localización en catálogo	Precio normal de cada LP o cassette
Fondo de catálogo	1.600 pts.
Musique D'Abord últimas páginas del catálogo	1.000 pts.
Black Label Se antepone a la referencia la letra B	1.100 pts.
Colección 2/30 Indica 2/30 en la referencia	1.600 2 tomos.

¿Cómo recibir «El metrónomo» quincenalmente?

FERYSA, en colaboración con las principales firmas discográficas nacionales e internacionales, ha realizado de entre los ficheros de aficionados españoles a la música clásica una selección de 30.000 personas, a las que regala, cada 15 días un nuevo número de **El metrónomo discográfico**. Esta suscripción gratuita, que le incluye en la cartera de clientes de nuestra empresa, se mantendrá gratuita siempre y cuando una vez cada tres meses, como mínimo, nos compre un disco de las más de 200 referencias distintas que le presentaremos cada tres meses. Si no cumpliera este requisito consideraremos que no le interesa la información de nuestro boletín y pasaremos a regalar su suscripción a otro aficionado.

NOTA: Servicio de venta por correo de FERYSA de todas las novedades de este boletín, en la página 32.

Director: Fernando Rodríguez Polo.

Edita: S.A. de Promociones y Distribuciones Musicales FERYSA c/ Ordóñez, 1. Madrid-29. Tlfs.: 215 68 48/49.

Imprime: Pentacrom S.L. Diseño, fotomecánica y fotocomposición: Taller de Diseño y Producción Gráfico S.A.

D.L.: M-1551-1983.

Precio ejemplar 75 ptas. Suscripción anual 1.500.— Ptas. **EDICION QUINCENAL**

Cualquier persona que nos adquiera un disco pasa automáticamente a nuestro fichero de clientes y a recibir **El metrónomo discográfico**, en las condiciones anteriormente apuntadas.

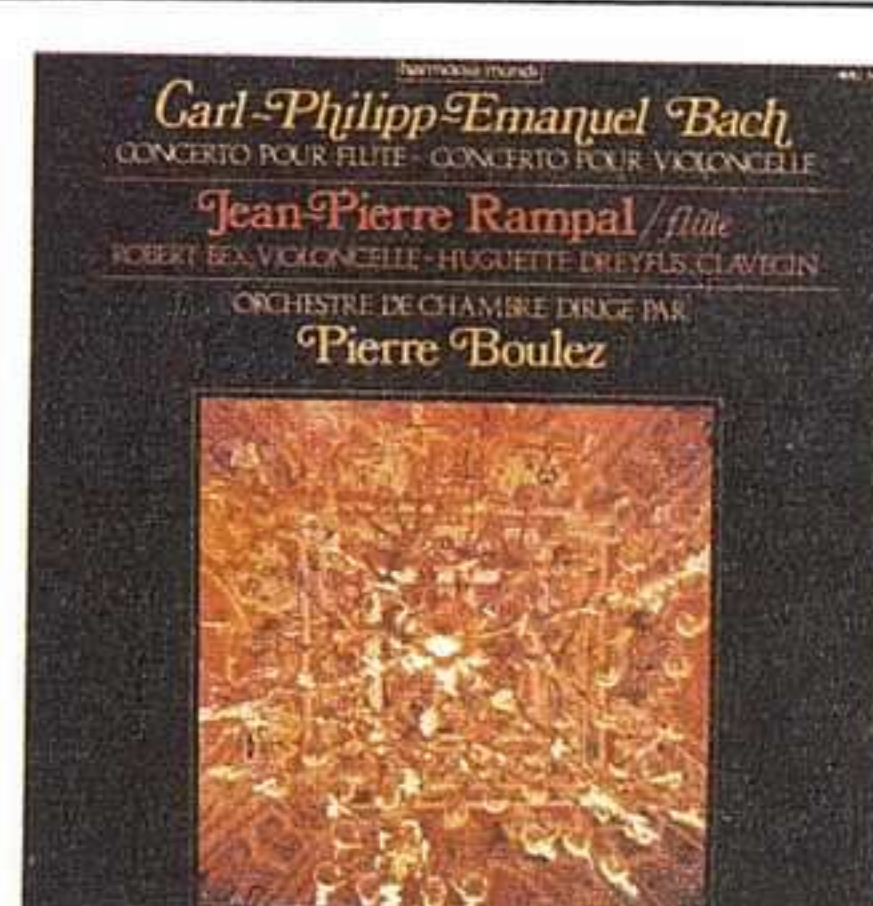
disques et cassettes classés par ordre alphabétique des compositeurs



JEAN-HENRI D'ANGLEBERT
Pièces de clavecin (1689). Suites en ré mineur, Sol majeur, sol mineur
Kenneth Gilbert, clavecin Albert Delin, 1768
HM 941



C.P.E. BACH
Concerto pour clavecin Wq 23. Concerto pour hautbois Wq 165.
Gustav Leonhardt, Helmut Hücke. Collegium Aureum
HM 20381



C.P.E. BACH
Concerto pour flûte. Concerto pour violoncelle
Jean-Pierre Rampal, Robert Bex, Huguette Dreyfus. Orchestre à Cordes, dir. Pierre Boulez
HM 545 . MC 40.545

C.P.E. BACH
Magnificat
Elly Ameling. Maureen Lehane. Theo Altmeyer. Roland Hermann. Tölzer Knabenchor. Collegium Aureum, dir. Kurt Thomas
99624

C.P.E. BACH
Sonate pour clavecin et hautbois Wotq. 135, Wotq. 48/3 (voir aussi J.S. Bach)
Michel Piguet, hautbois. Colin Tilney, clavecin
99939

C.P.E. BACH
Quatre Symphonies de Hambourg en si mineur, La majeur, Do majeur, Si bémol majeur.
Collegium Aureum
99691

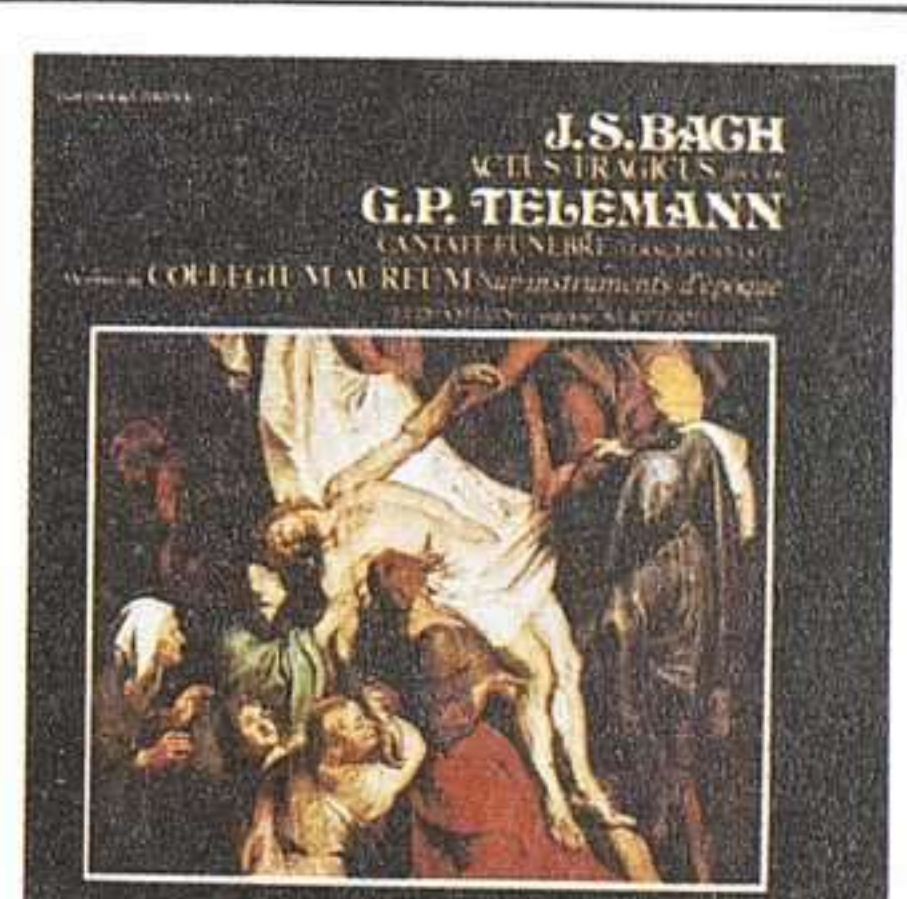
JEAN-CHRETIEN BACH
Trois Symphonies londoniennes op. 18/4, 18/6, 6/6
Collegium Aureum
99759



JEAN-SEBASTIEN BACH
L'Art de la Fugue, BWV 1080
Gustav Leonhardt, Bob van Asperen, clavecins
Album 2 disques HM 20303/04



JEAN-SEBASTIEN BACH
Quatre Cantates profanes.
Elly Ameling. Siegmund Nimgern. Gerald English. Collegium Aureum
Collection 2/30
Album 2 disques HM 2.904



JEAN-SEBASTIEN BACH
Cantate BWV 106 «Actus Tragicus»
E. Ameling. M. Lehane. K. Equiluz. B. McDaniel. Collegium Aureum (voir aussi Telemann)
HM 21441



JEAN-SEBASTIEN BACH
Le Clavier Bien Tempéré. 1ère et 2ème parties. BWV 836-869 et 870-893
Gustav Leonhardt, clavecin
Coffret 5 disques HM 20309/13



JEAN-SEBASTIEN BACH
Le Clavier bien tempéré (extraits)
Friedrich Gulda, piano
HM B 5126. MC B 40.5126



JEAN-SEBASTIEN BACH
Concertos Brandebourgeois BWV 1046-1051
Collegium Aureum
Album 2 disques HM 20331
Coffret 2 cassettes 30.331



JEAN-SEBASTIEN BACH
Double Concerto BWV 1060. Triple Concerto BWV 1044
Collegium Aureum
HM 20348 . MC 30.348



J.S. BACH
CONCERTO pour violoncelle et orchestre en ré mineur BWV 1052
C.P.E. BACH
CONCERTO pour deux violoncelles en Fa majeur
Gustav Leonhardt, Alan Curtis
COLLEGIUM AUREUM sur instruments d'époque
HM 29367



JOHANN SEBASTIAN BACH
Concertos pour Violon BWV 1041/1042
Concerto pour deux Violons BWV 1043
LA PETITE BANDE · SIGISWALD KUIJKEN
HM 20387 · MC 30.387



J.S. BACH
MAGNIFICAT en ré majeur BWV 243
CANTATE pour le premier jour de Noël BWV 110
(« Unser Mund sei voll Lachens »)
COLLEGIUM AUREUM sur instruments d'époque
HM 21584



JEAN SEBASTIEN BACH
LES SEPT GRANDS MOTETS
Kantorei Barmen-Gemarke / Collegium Aureum
direction Helmut Kahlhöfer
HM 2.903

JEAN SEBASTIEN BACH
Oratorio de Noël
Choeur Tölz.
Collegium Aureum
99640/42

JEAN SEBASTIEN BACH
Choeurs de l'Oratorio de Noël
Tölzer Knabenchor. Collegium
Aureum
99638

JEAN SEBASTIEN BACH
Sonate pour clavecin et hautbois
BWV 1030b et BWV 1020 (voir
aussi C.P.E. Bach)
Michel Piguet, hautbois. Colin
Tilney, clavecin
99939



J.S. BACH
ORGELBÜCHLEIN
Chorals pour orgue BWV 599-644
RENÉ SAORGIN
HM 1215/16



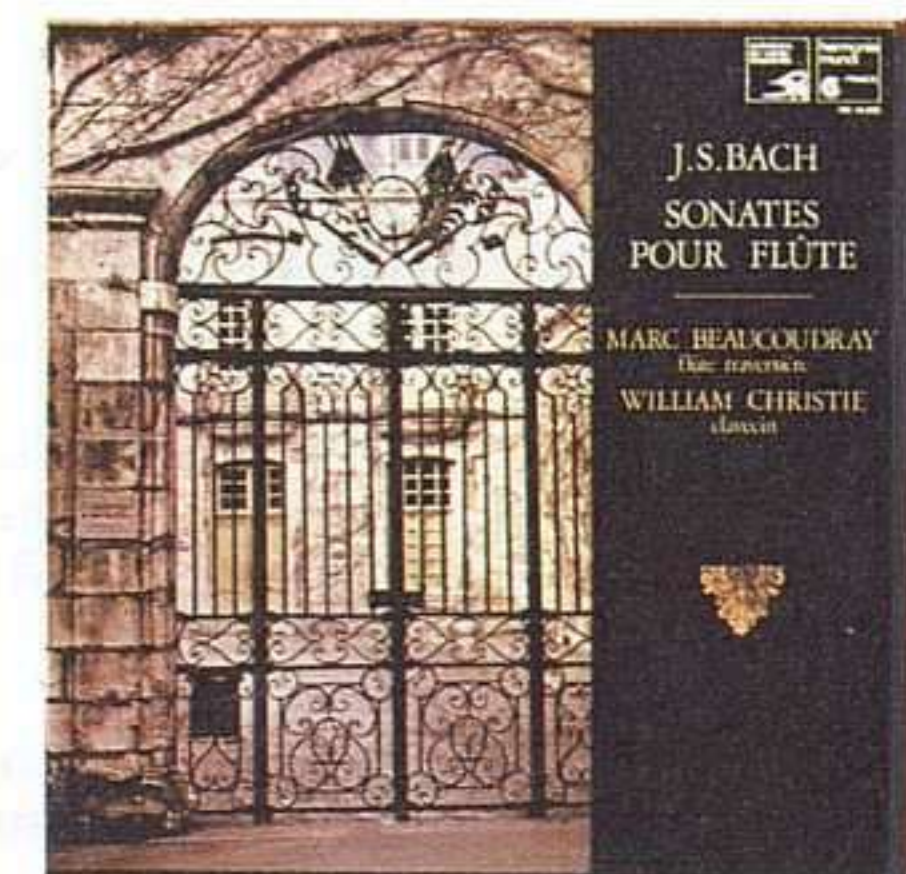
J.S. BACH
Ouverture à la française BWV
831. Concerto Italien BWV 971
(Klavierübung II). Prélude, Fu-
gue et Allegro BWV 998
Gustav Leonhardt, clavecin
HM 20380 · MC 30.380



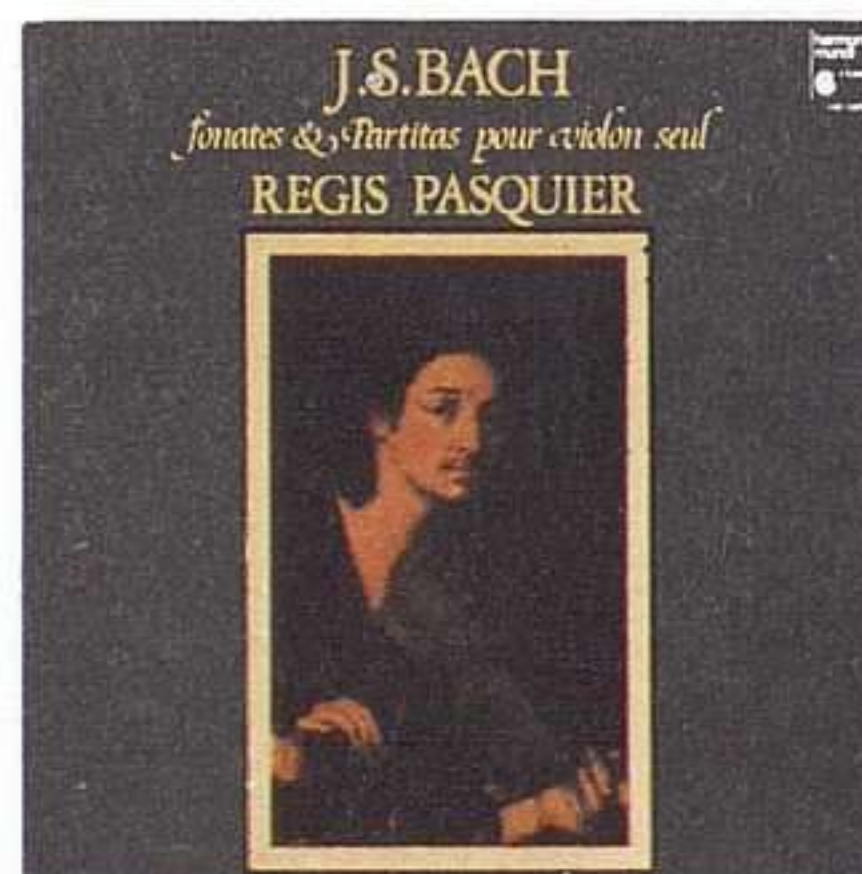
JEAN SEBASTIEN BACH
Les Six Partitas
Klavierübung I
GUSTAV LEONHARDT
clavecin
Coffret 3 disques HM 20315/17



PETIT LIVRE D'ANNA MAGDALENA BACH
Elly Ameling · Gustav Leonhardt · Hans-Martin Linde
HM 20327 · MC 30.327



J.S. BACH
SONATES
POUR FLÛTE
Marc Beaucoudray
flûte · William Christie
clavecin
HM 10065 · MC 40.065



J.S. BACH
sonates & Partitas pour violon seul
REGIS PASQUIER
HM 1085/87



JEAN SEBASTIEN BACH
Six Sonates pour violon et
clavecin BWV 1014-1019
Sigiswald Kuijken, violon. Gu-
stav Leonhardt, clavecin
Collection 2/30
Album 2 disques HM 2.901



J.S. BACH
Trois Sonates pour viole de gambe
et clavecin BWV 1027-
1029
Wieland Kuijken, viole de gambe.
Gustav Leonhardt, clavecin
HM 22225 · MC 30.225



J.S. BACH
fuites pour les Anglois
KENNETH GILBERT
HM 1074/75
MC 40.1074 & 40.1075



JEAN SEBASTIEN BACH
Les Suites Françaises BWV 812-
817
Kenneth Gilbert, clavecin Ru-
ckers
Album 2 disques HM 438 (2)



JEAN SEBASTIEN BACH
Les Suites pour Orchestre
La Petite Bande, dir. Sigiswald
Kuijken
1 double album HM 20388/89
MC 30.388/89 (double durée)



J.S. Bach
Les Suites pour violoncelle
seul BWV 1007-1012
Nikolaus Harnoncourt
Coffret 3 disques HM 381/83
Coffret 3 cassettes 40.381/83



J.S. BACH
Suites pour violoncelle seul
No 5 et 6
Nikolaus Harnoncourt
HM B 383. MC B 40.383



J.S. BACH
Toccata et Fugue en ré BWV
565. Chorals BWV 734a, 645,
659. Passacaille et Thème fugué
BWV 582
René Saorgin, orgue de Colmar
HM 1214 . MC 40.1214



J.S. BACH
Variations Goldberg BWV 988
(Klavierübung IV)
Gustav Leonhardt, clavecin
HM 20344

J.S. BACH
Intégrale de l'œuvre d'orgue.
Lionel Rogg à l'orgue histori-
que d'Arlesheim

Volume 1
Coffret 6 disques HM 521

Volume 2
Coffret 6 disques HM 522

Volume 3
Coffret 6 disques HM 523

J.S. BACH
Oeuvres d'orgue
Concertos pour violon
Lionel Rogg. Michel Chapuis.
Stoika Milanova. Georgi Badev.
Orchestre de Chambre de Sofia
Collection 2/30
Album 2 disques HM 2.462

CLAUDE BALBASTRE
Pièces de clavecin. Armand-
Louis Couperin. Pièces de clave-
cin
Gustav Leonhardt
99922

BELA BARTOK
Sonates pour violon et piano
Nos 1 et 2, op. posth. (1903).
Sonate pour violon seul (1944).
Jenny Abel, Roberto Szidon
Album 2 disques 99783/84



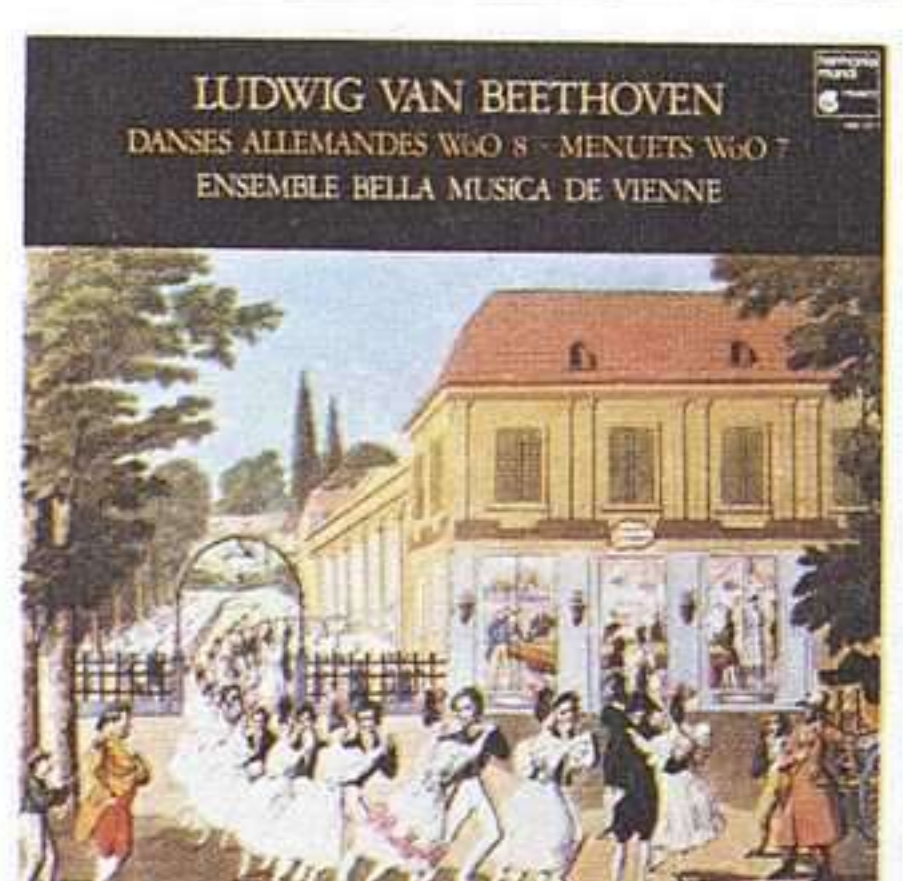
BELA BARTOK
Microcosmos. Intégrale
Claude Helffer, piano
Coffret 3 disques HM 968/70



BELA BARTOK
Danses populaires roumaines.
Improvisations sur des chansons
paysannes hongroises op. 20.
Suite op. 14. En plein air
Claude Helffer, piano
HM 1094 . MC 40.1094



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Concerto pour piano et orchestre
No 4 en Sol majeur op. 58
Paul Badura-Skoda, hammerflü-
gel. Collegium Aureum
HM 20347 . MC 30.347

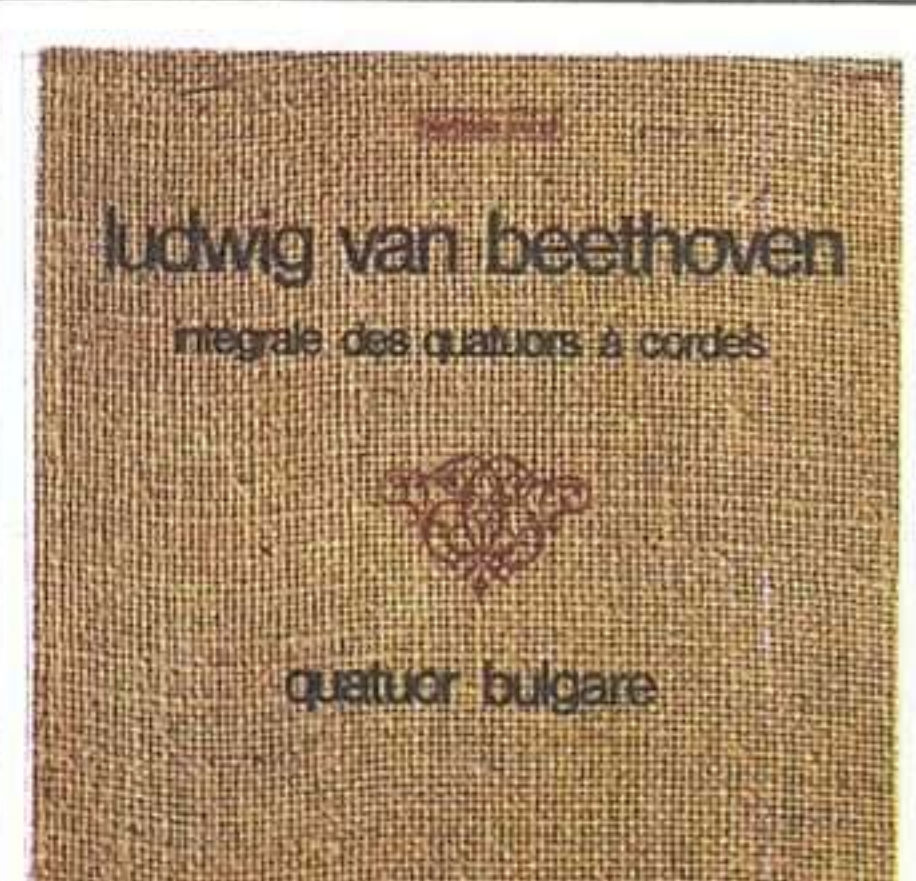


LUDWIG VAN BEETHOVEN
Deutsche Tänze WoO 8. Menuets
WoO 7
Ensemble Bella Musica de Vienne
HM 1017 . MC 40.1017

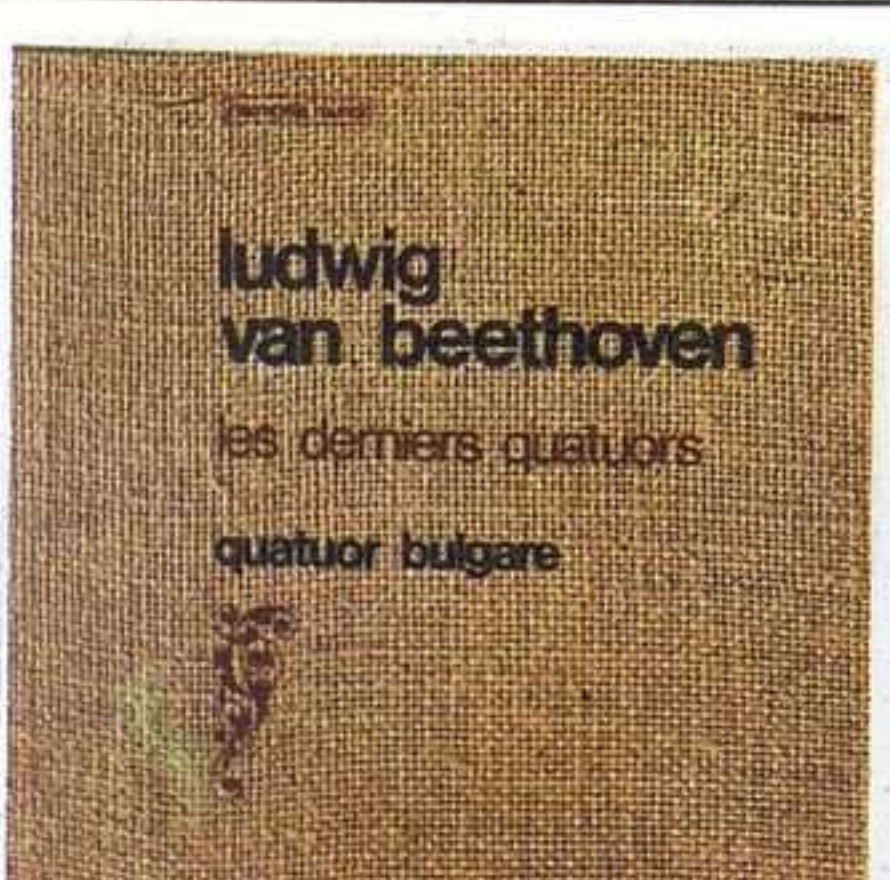
LUDWIG VAN BEETHOVEN
Missa Solemnis
Solistes, Süddeutscher Madrigal-
chor. Collegium Aureum, dir.
Wolfgang Gönnerwein
Coffret 2 disques 99668/69

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Septuor pour clarinette, cor,
basson et quatuor à cordes
op. 20
Collegium Aureum
99713

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Trio op. 70 No 1 «Fantôme».
Trio op. 11 «Gassenhauer»
Jörg Demus, Franzjosef Maier,
Hans Deinzer, Rudolf Mandalka
99839



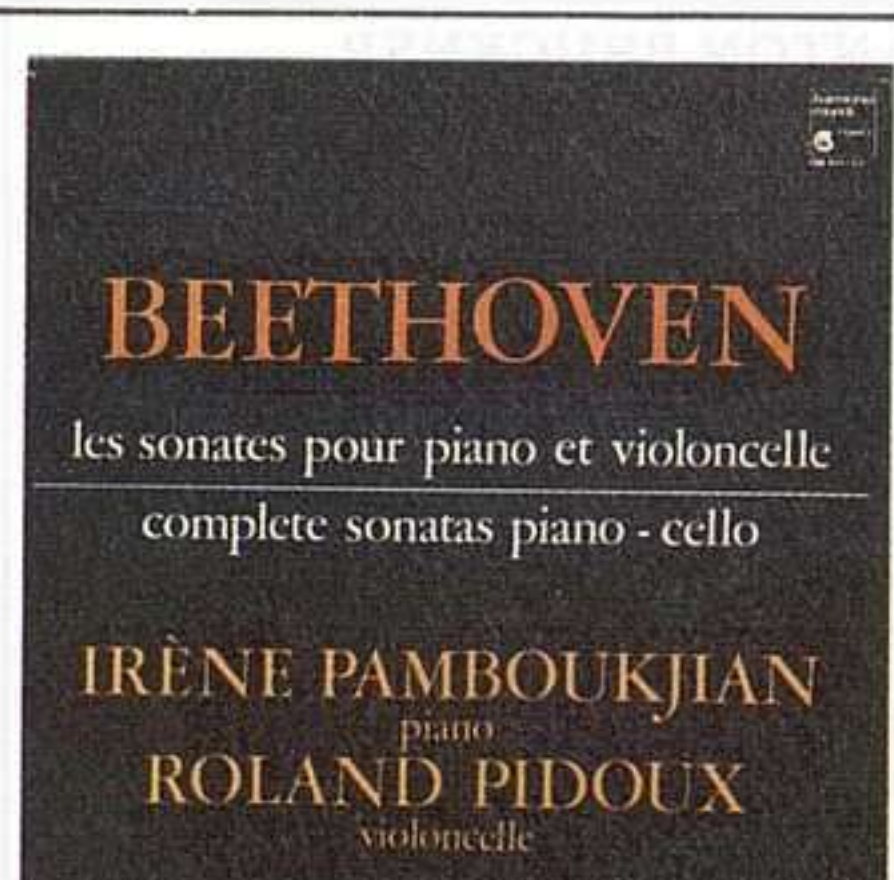
LUDWIG VAN BEETHOVEN
Intégrale des quatuors à cordes.
Quatuor Bulgare
Coffret 10 disques HM 403 (10)



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Les Derniers Quatuors. No 12,
13, 14, 15. «Grande Fugue»,
op. 132. No 16, op. 135
Quatuor Bulgare
Coffret 4 disques HM 344 (4)



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sonates «Appassionata», «Il Tes-
tamento», «Clair de Lune», «Les
Adieux»
Paul Badura-Skoda
Collection 2/30
Album 2 disques HM 2.905



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Les Sonates pour violoncelle et
piano. Intégrale
Irène Pamboukjian, piano. Ro-
land Pidoux, violoncelle
Coffret 3 disques HM 491/93



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Variations Diabelli op. 120
Friedrich Gulda, piano
HM B 5127. MC B 40.5127

ALBAN BERG
 Concerto pour violon et orchestre «A la mémoire d'un ange». Trois pièces pour orchestre op.6. Ulf Hoelscher, violon. Orchestre Symphonique de la Radio de Cologne, dir. Hiroshi Wakasugi 99848

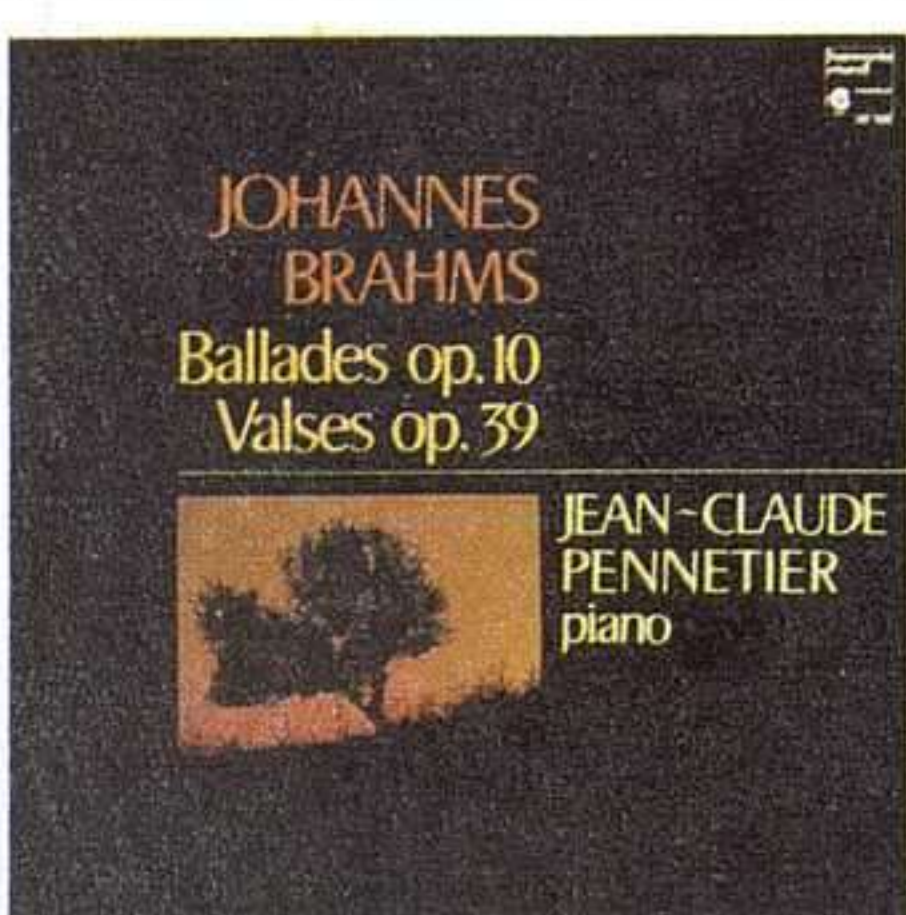


HECTOR BERLIOZ
 Symphonie Fantastique op. 14. Orchestre Philharmonique de Lille, dir. Jean-Claude Casadesus HM 10072 . MC 40.072

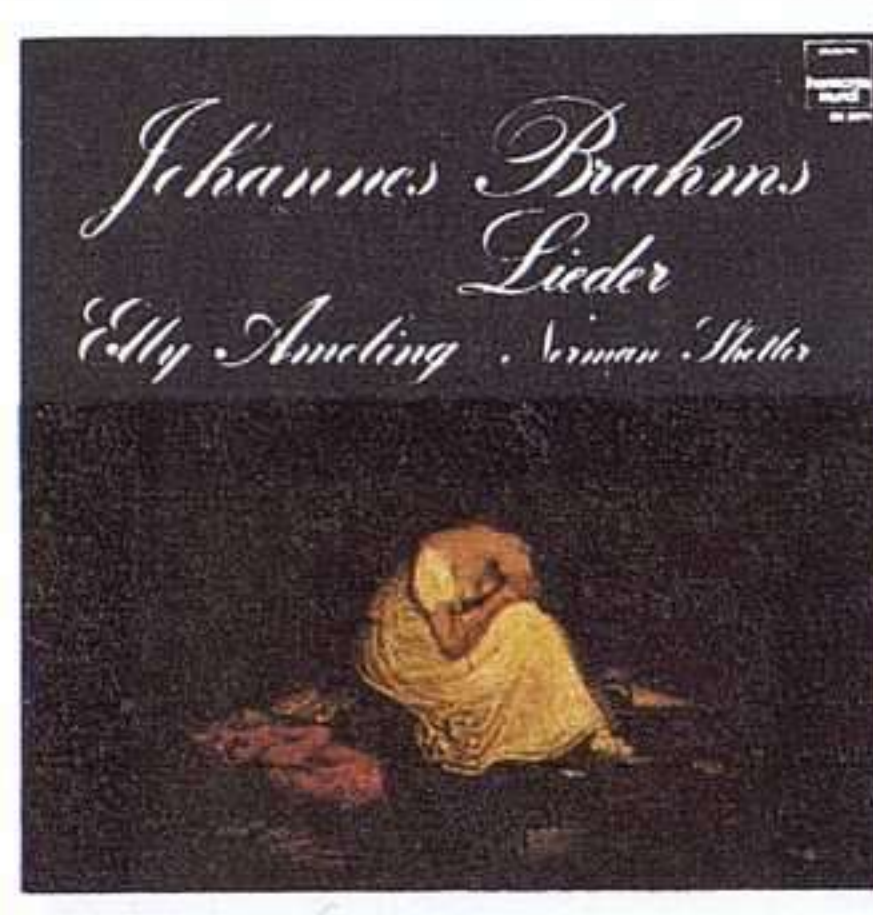


GILLES BINCHOIS
 Chansons, Rondeaux, Ballades. Missa. Magnificat Clemencic Consort, dir. René Clemencic HM 10069 . MC 40.069

HILDEGARD VON BINGEN
 Ordo Virtutum (drame musical du moyen-âge) Ensemble de Musique du Moyen-Age Sequentia Coffret 2 disques HM 20395/96



JOHANNES BRAHMS
 Ballades op. 10. Valses op. 39. Jean-Claude Pennerier, piano HM 1093 . MC 40.1093



JOHANNES BRAHMS
 Lieder Elly Ameling, soprano. Norman Shetler, piano HM 20379

JOHANNES BRAHMS
 Motets op. 29, 74, 110. Fest- und Gedenksprüche op. 109 Collegium Vocale de Gand. La Chapelle Royale de Paris, dir. Philippe Herreweghe HM 1122. MC 40.1122

JOHANNES BRAHMS
 Requiem allemand. Oeuvres d'orgue Orchester der Ludwigsburger Festspiele, dir. Wolfgang Gönnerwein. W. Jacob, orgue 99703/04

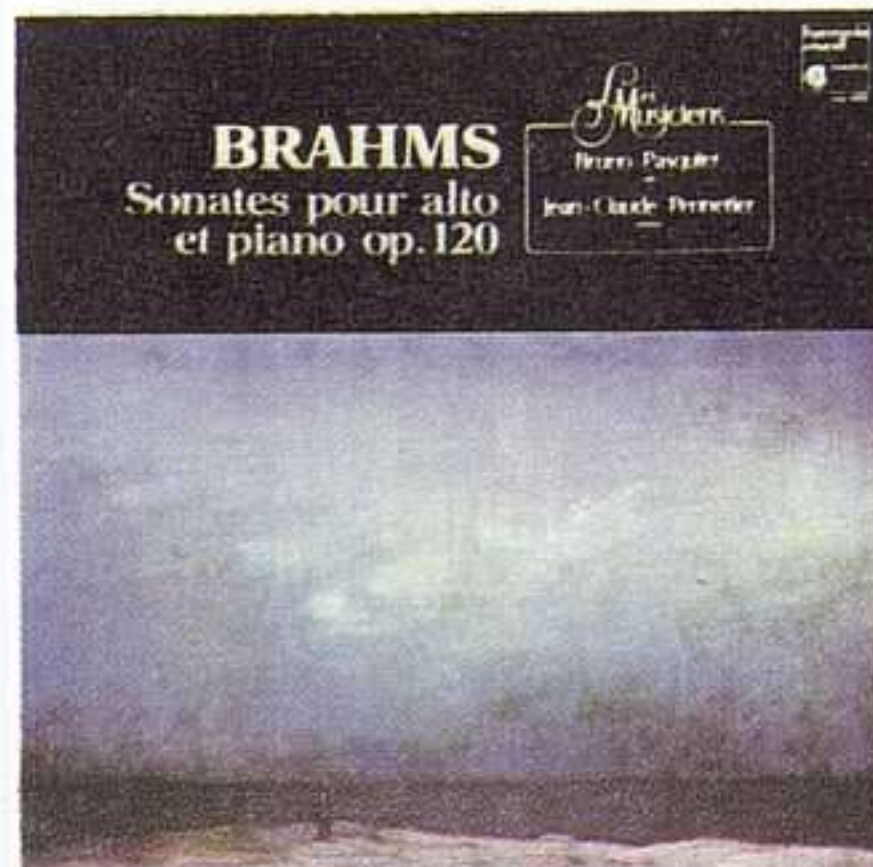
JOHANNES BRAHMS
 Sonates pour violon et piano op. 78, op. 100, op. 108 Jenny Abel, violon. Leonhard Hokanson, piano Album 2 disques 99705/06



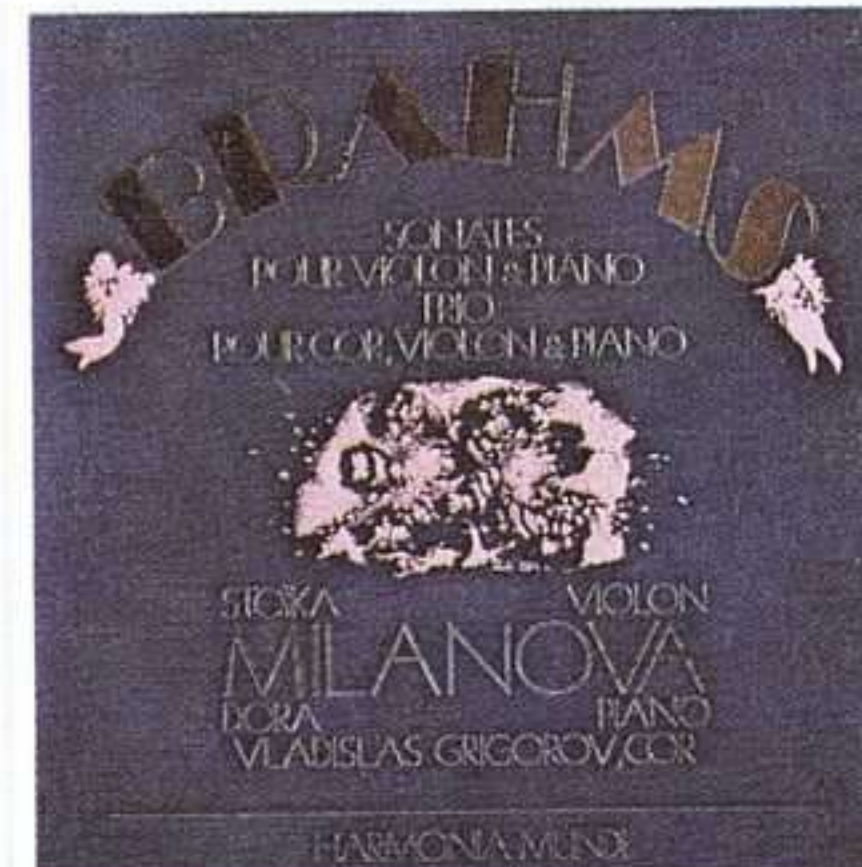
JOHANNES BRAHMS
 Quatuor pour piano et cordes en sol mineur No 1, op. 25 Les Musiciens: Régis & Bruno Pasquier, Roland Pidoux, Jean-Claude Pennerier HM 1062 . MC 40.1062



JOHANNES BRAHMS
 Sextuor No 1 op. 18 Les Musiciens : Régis Pasquier, Raphaël Oleg, Bruno Pasquier, Jean Dupouy, Roland Pidoux, Etienne Péclard HM 1073 . MC 40.1073



JOHANNES BRAHMS
 Sonates pour alto et piano op. 120 Nos 1 & 2 Les Musiciens : Bruno Pasquier, Jean-Claude Pennerier HM 1092 . MC 40.1092



JOHANNES BRAHMS
 Sonates pour violon et piano, No 1, No 2, No 3. Trio pour cor, violon et piano op. 40 Stoika Milanova, Dora Milanova, Vladislav Grigorov Coffret 2 disques HM 115/16

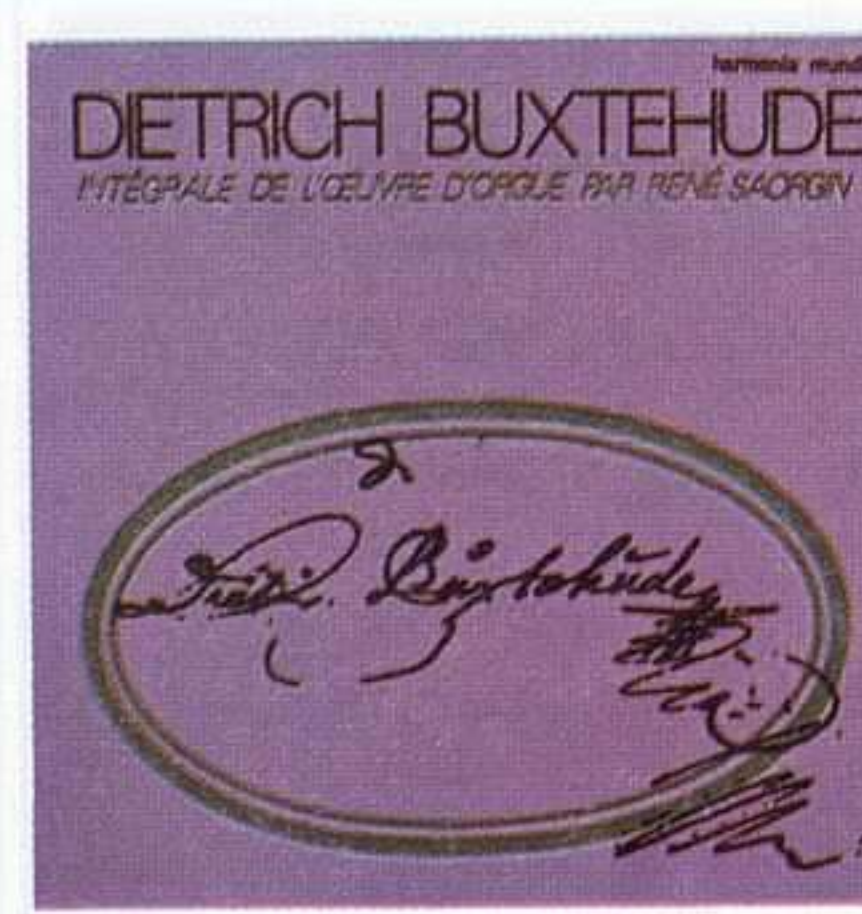


JOHANNES BRAHMS
 Trios pour piano, violon et violoncelle op. 8, 87 et 101 Les Musiciens. J.C. Pennerier. R. Pasquier. R. Pidoux Coffret 2 disques HM 1063/64 MC 40.1063 (op. 8)



JOHANNES BRAHMS
 Sonates pour violoncelle et piano No 1 op. 38, No 2 op. 99 Les Musiciens : Roland Pidoux, Jean-Claude Pennerier HM 1104. MC 40.1104

ANTON BRUCKNER
 Symphonies Orchestre Symphonique de la Radio de Cologne, dir. Günter Wand
 Symphonie No 1 en ut mineur 99937
 Symphonie No 2 en ut mineur 99938
 Symphonie No 3 en ré mineur 99923
 Symphonie No 4 en Mi bémol majeur 99738
 Symphonie No 5 en Si bémol majeur Album 2 disques 99670/71
 Symphonie No 6 en La majeur 99672
 Symphonie No 7 en Mi majeur Album 2 disques 99877/78
 Symphonie No 9 en ré mineur 99804



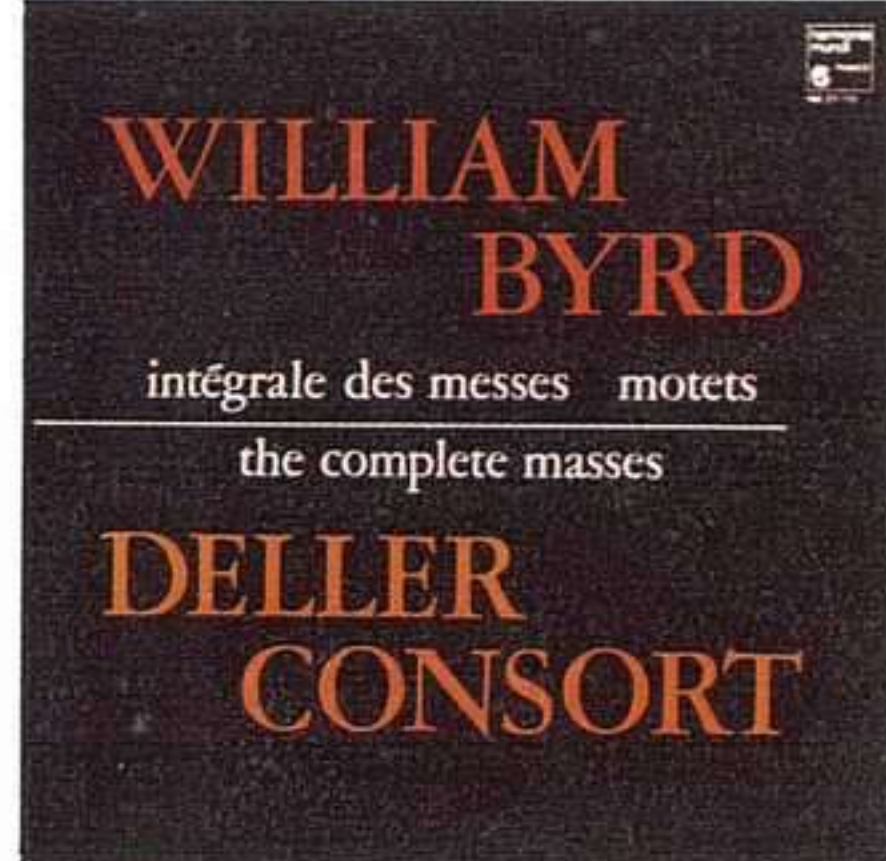
DIETRICH BUXTEHUDE
 Intégrale de l'oeuvre d'orgue, René Saorgin aux orgues historiques d'Alkmaar, Altenbruch, Zwolle, Arlesheim Coffret 7 disques HM (7) 505



DIETRICH BUXTEHUDE
 Sonatae a due pour violon, viole de gambe et basse continue. Sonates op. 1 Nos 3 et 4, op. 2 Nos 3 et 6 The Boston Museum Trio HM B 1089. MC B 40.1089



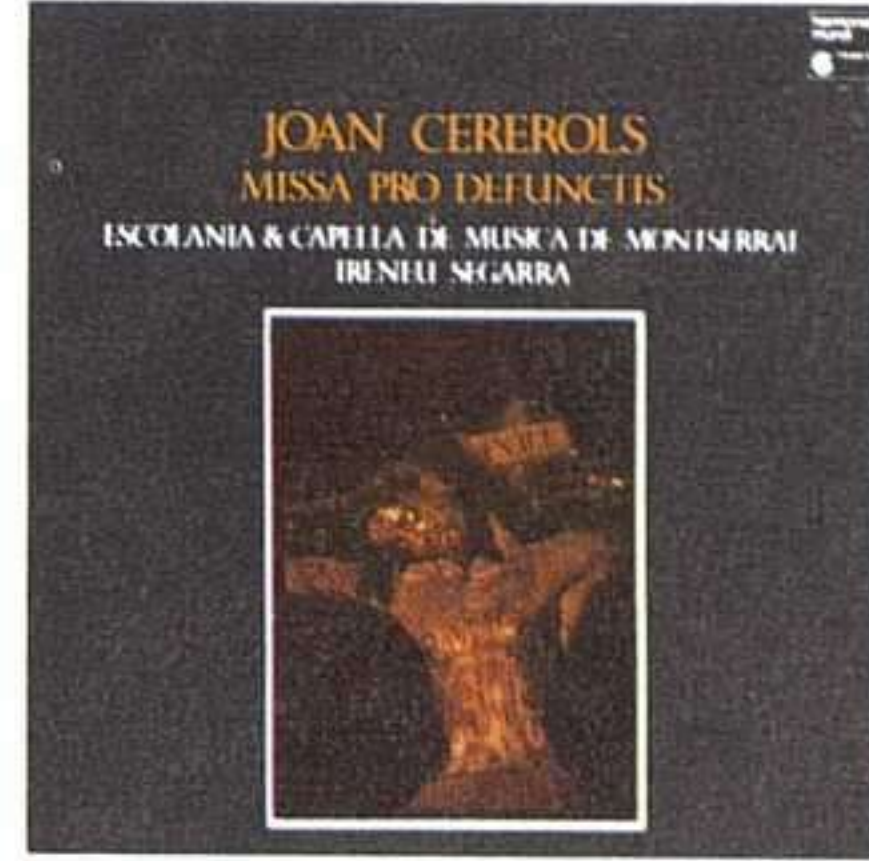
WILLIAM BYRD
Sacrae Cantiones
Deller Consort, dir. Mark Deller
HM 1053



WILLIAM BYRD
Messas et Motets. Messe à 3 voix.
Messe à 4 voix. Messe à 5 voix.
Deller Consort
Coffret 3 disques HM 211/13



ANDRE CAMPRA
L'Europe Galante. Suite de Ballet pour voix et orchestre.
Solistes. La Petite Bande, dir. Gustav Leonhardt
HM 20319



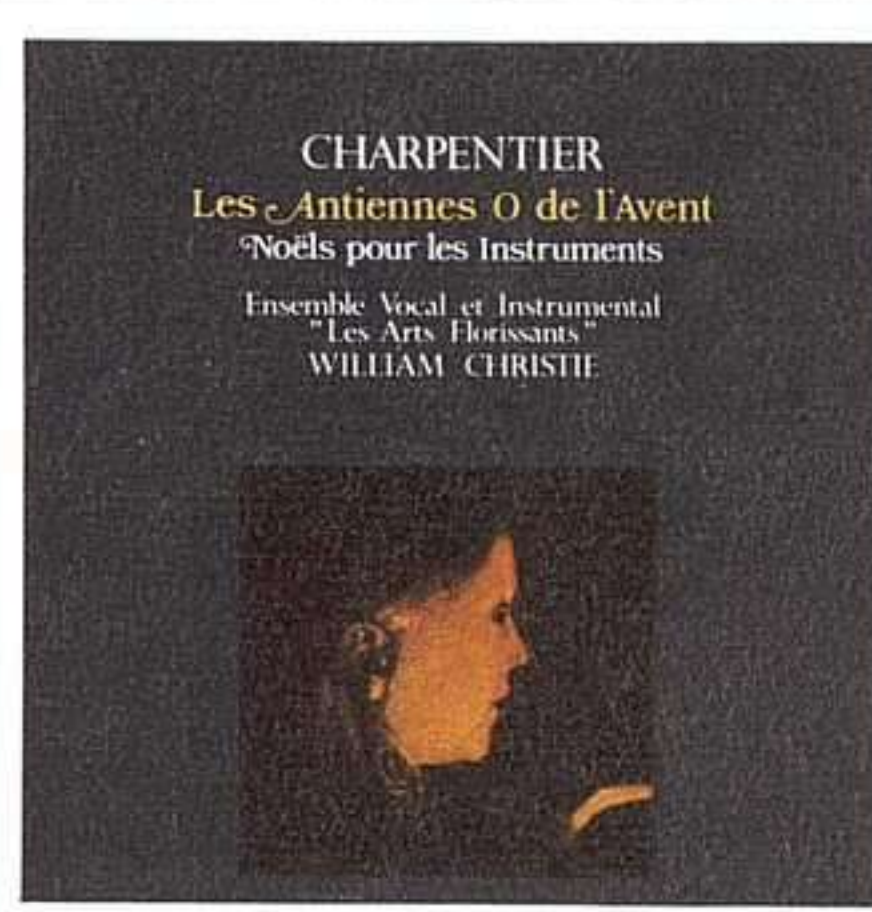
JOAN CEREROLS
Missa pro defunctis à 4 voix
Escolania & Capella de Musica de Montserrat, dir. Ireneu Segarra
HM 20373



PIETRO ANTONIO CESTI
Cantate
Concerto Vocale. Judith Nelson.
René Jacobs. William Christie.
Jaap ter Linden. Konrad Jung-
hänel
HM B 1018 . MC B 40.1018



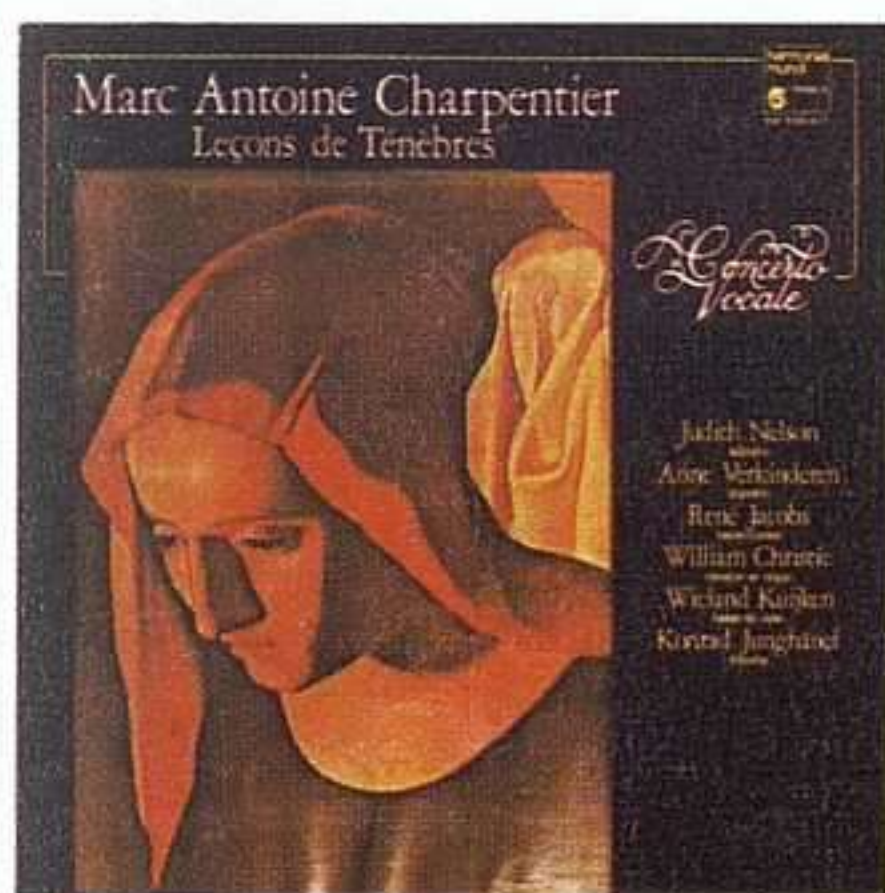
PIETRO ANTONIO CESTI
Orontea
Opéra en 3 actes
Concerto Vocale, dir. René Ja-
cobs
Coffret 3 disques HM 1100/02
Coffret 3 cassettes 40.1100/02



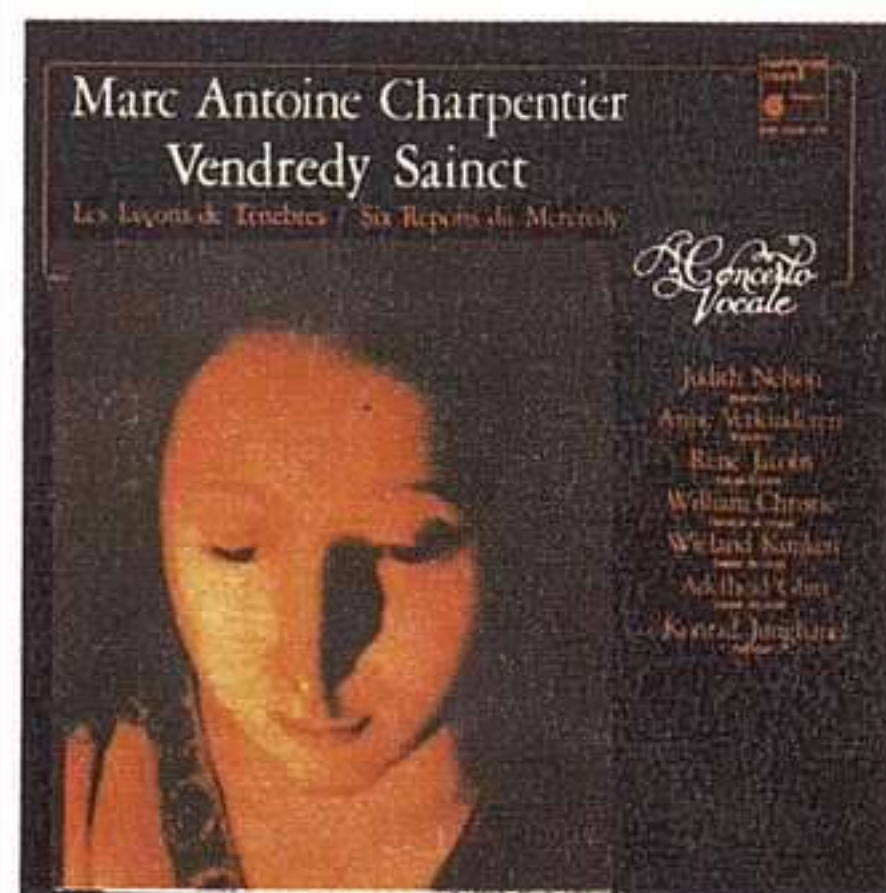
M.A. CHARPENTIER
Les Antiennes «O» de l'Avent.
Noëls pour les instruments
Ensemble Vocal et Instrumental
«Les Arts Florissants», dir.
William Christie
HM 5124 . MC 40.5124



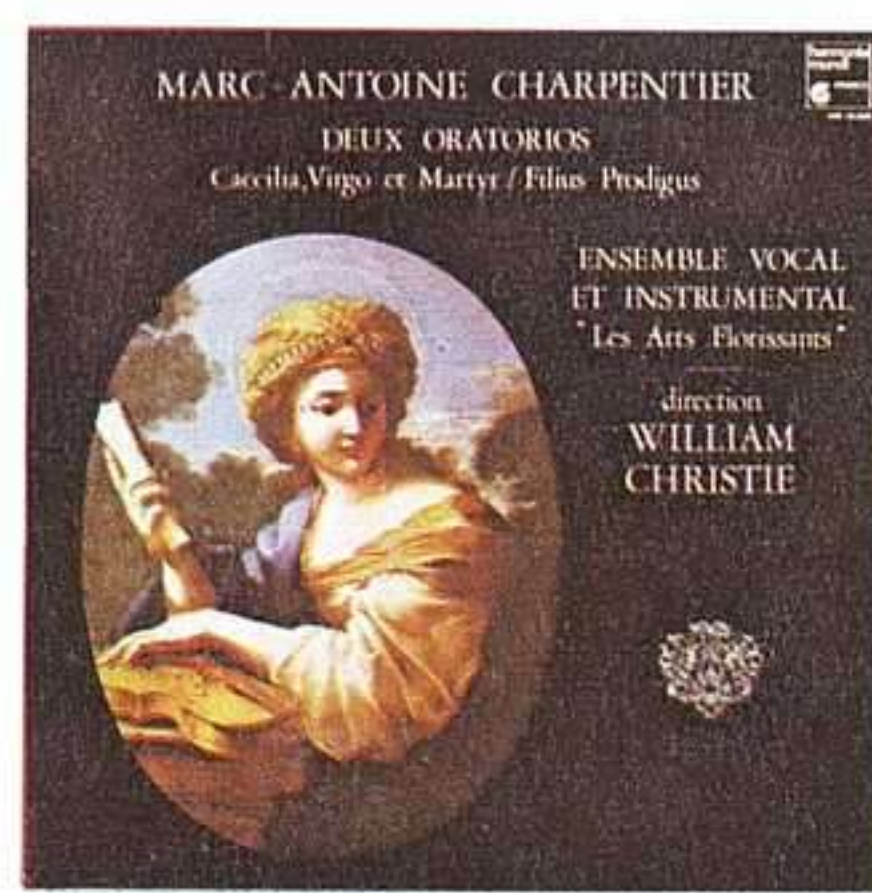
M.A. CHARPENTIER
Actéon. Opéra de chasse
Ensemble Vocal et Instrumental
«Les Arts Florissants», dir.
William Christie
HM 1095 . MC 40.1095



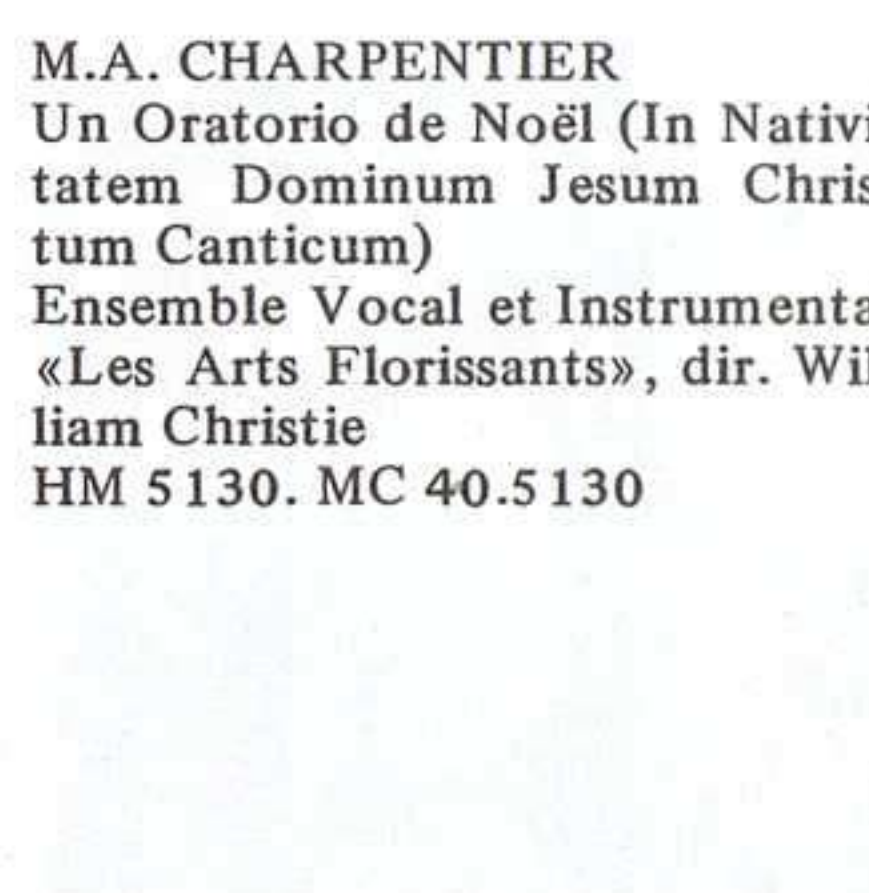
M.A. CHARPENTIER
Leçons de Ténèbres du Mercredi
et du Jeudi
Concerto Vocale
Coffret 3 disques HM 1005/07
Coffret 3 cassettes 40.1005/07



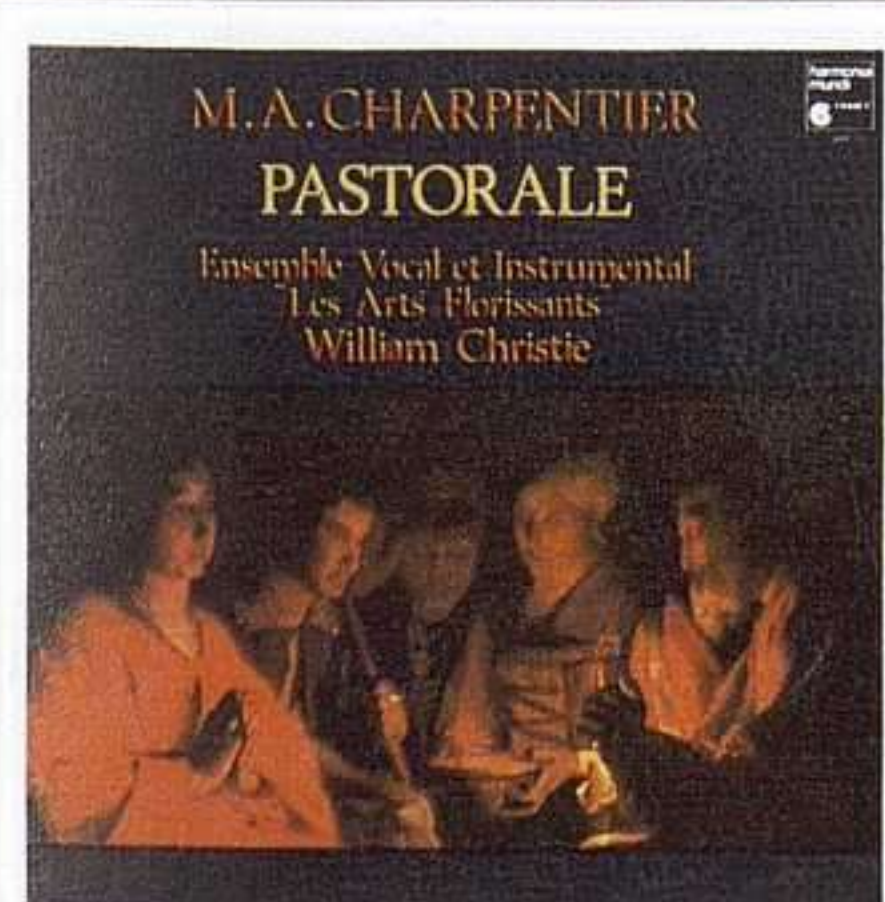
M.A. CHARPENTIER
Vendredi Saint. Leçons de
Ténèbres. 6 Répons du Mercredi
(2e et 3e nocturnes)
Concerto Vocale
Coffret 2 disques HM 1008/09
MC 40.1008/09 (double durée)



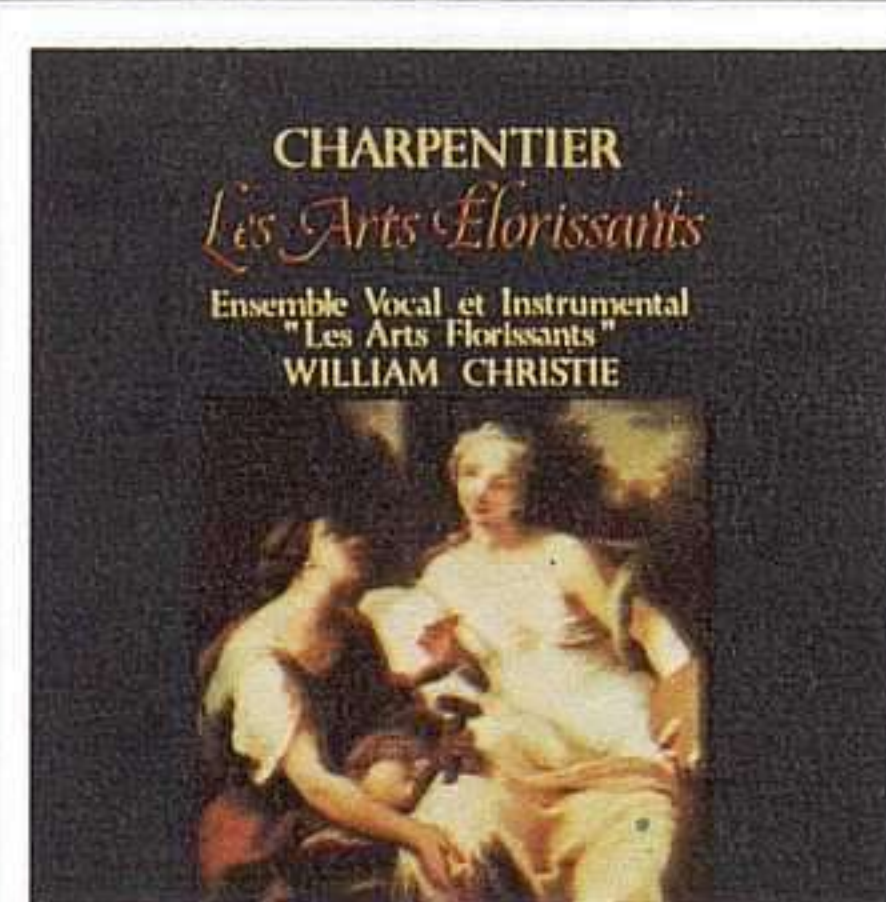
M.A. CHARPENTIER
Deux Oratorios. Caecilia, Virgo
et Martyr. Filius Prodigus
Ensemble Vocal et Instrumental
«Les Arts Florissants», dir.
William Christie
HM 10066



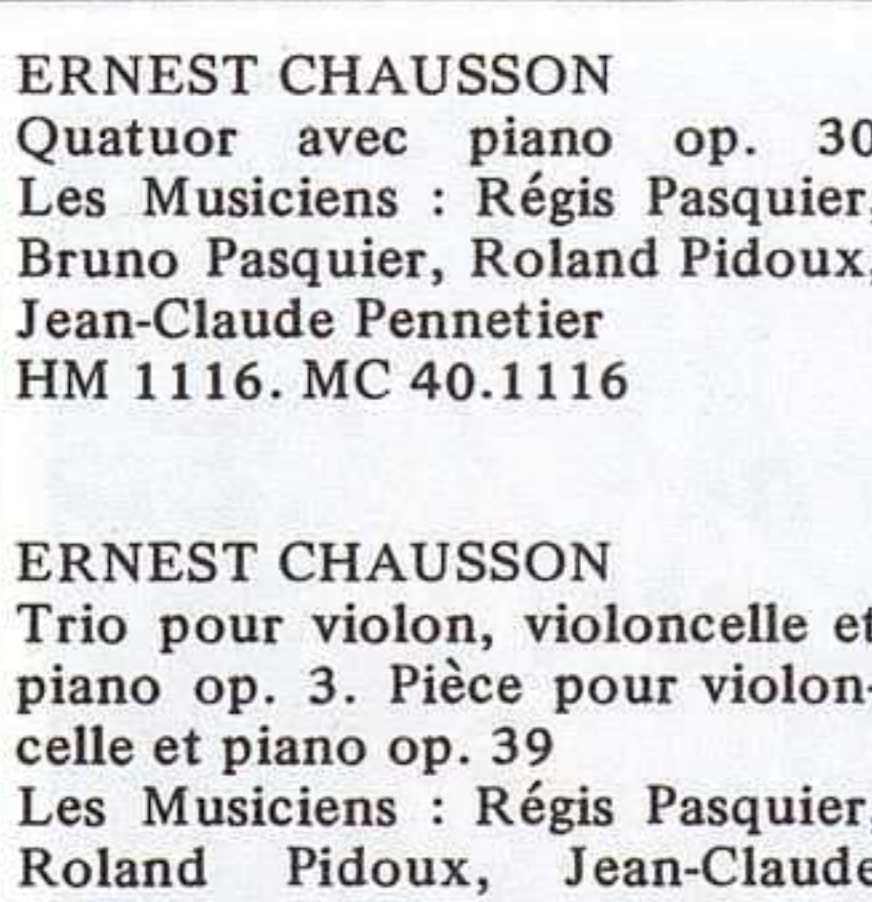
M.A. CHARPENTIER
Un Oratorio de Noël (In Nativitatem
Dominum Jesum Christum
Canticum)
Ensemble Vocal et Instrumental
«Les Arts Florissants», dir. Wil-
liam Christie
HM 5130. MC 40.5130



M.A. CHARPENTIER
Pastorale de Noël
«Les Arts Florissants», dir. Wil-
liam Christie
HM 1082 . MC 40.1082

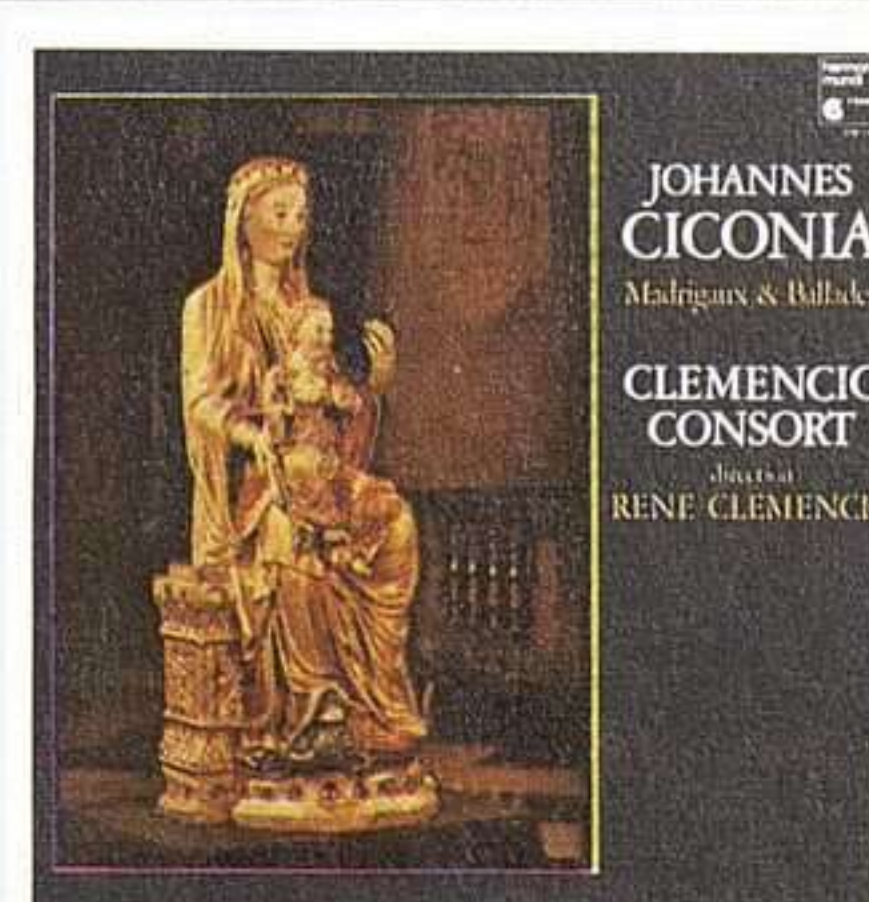


M.A. CHARPENTIER
Divertissement «Les Arts Floris-
sants»
Ensemble Vocal et Instrumental
«Les Arts Florissants», dir.
William Christie
HM 1083 . MC 40.1083



ERNEST CHAUSSON
Quatuor avec piano op. 30
Les Musiciens : Régis Pasquier,
Bruno Pasquier, Roland Pidoux,
Jean-Claude Pennetier
HM 1116. MC 40.1116

ERNEST CHAUSSON
Trio pour violon, violoncelle et
piano op. 3. Pièce pour violon-
celle et piano op. 39
Les Musiciens : Régis Pasquier,
Roland Pidoux, Jean-Claude
Pennetier
HM 1115. MC 40.1115



JOHANNES CICONIA
Madrigaux & Ballades
Clemencic Consort, dir. René
Clemencic
HM 10068



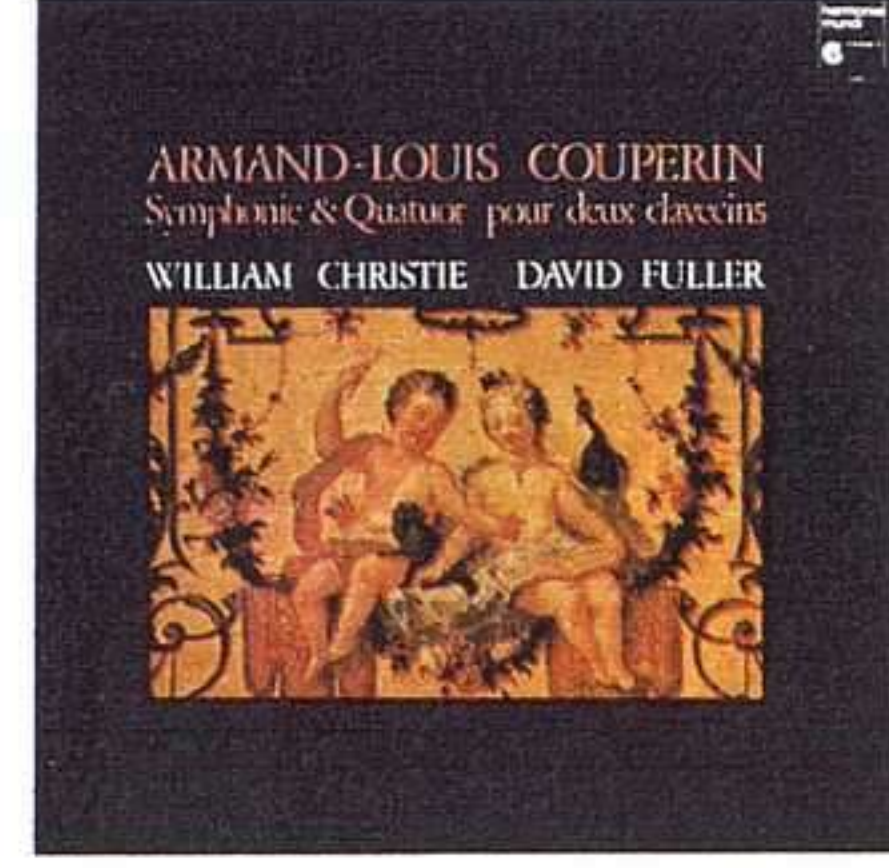
MARTIN CODAX
Cantigas de Amigo. Cantigas de Santa Maria d'Alphonse le Sage. Ensemble de Musique Ancienne «Euterpe»
HM 1060 . MC 40.1060



ARCANGELO CORELLI
Concerti Grossi op. 6, No 1 à 4. La Petite Bande, dir. Sigiswald Kuijken
HM 20305



ARCANGELO CORELLI
Concerti Grossi op. 6, No 1 à 12. La Petite Bande, dir. Sigiswald Kuijken
Coffret 3 disques HM 20305/07



ARMAND-LOUIS COUPERIN
Symphonie & Quatuor pour deux clavecins. L'Italienne. La Française. William Christie, David Fuller
HM 1051 . MC 40.1051



FRANÇOIS COUPERIN
Concerts des «Goûts Réunis». 14e, 11e, 7e, 6e Concerts. Michel Piguet, hautbois. Martin Derungs, clavecin. Pere Ros, viole de gambe
HM 1070. MC 40.1070

FRANÇOIS COUPERIN
Intégrale de l'oeuvre pour clavecin. Kenneth Gilbert

Le Premier Livre, Ordres 1 à 5
Coffret 4 disques HM 351/54

Le Second Livre, Ordres 6 à 10
Coffret 4 disques HM 355/58

Le Troisième Livre, Ordres 13 à 19
Coffret 4 disques HM 359/62

Le Quatrième Livre, Ordres 20 à 27
Coffret 4 disques HM 363/66



FRANÇOIS COUPERIN
Pièces pour clavecin. Pages choisies et interprétées par Kenneth Gilbert. Ordres 10, 12, 14, 18, 23, 26
Coffret 3 disques HM (3) 350



FRANÇOIS COUPERIN
Pièces de clavecin. Concert pour mes amis. Kenneth Gilbert
HM B 340 . MC B 40.340



FRANÇOIS COUPERIN
Trois Leçons de Ténèbres. Alfred Deller, haute-contre. Philipp Todd, ténor. Raphaël Perulli, viole de gambe. Michel Chapuis, orgue
HM 210



FRANÇOIS COUPERIN
Messe à l'usage des couvents. Michel Chapuis à l'orgue historique de Saint-Maximin
HM 715

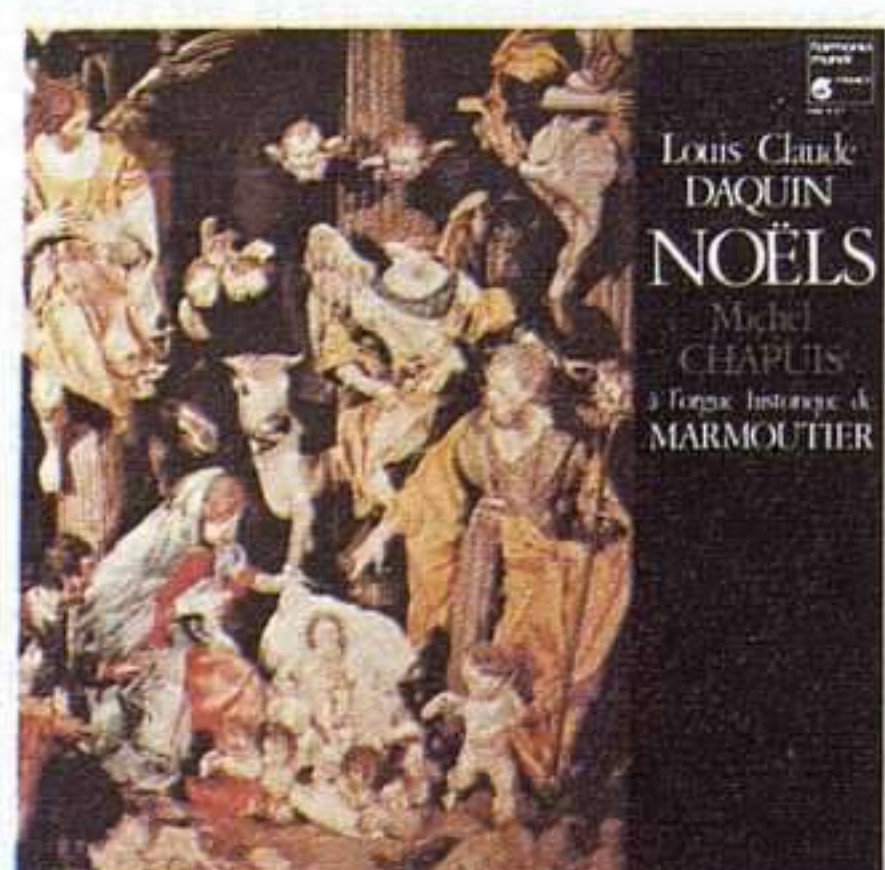


FRANÇOIS COUPERIN
Messe à l'usage des paroisses. Michel Chapuis à l'orgue historique de Saint-Maximin
HM B 714 . MC B 40.714

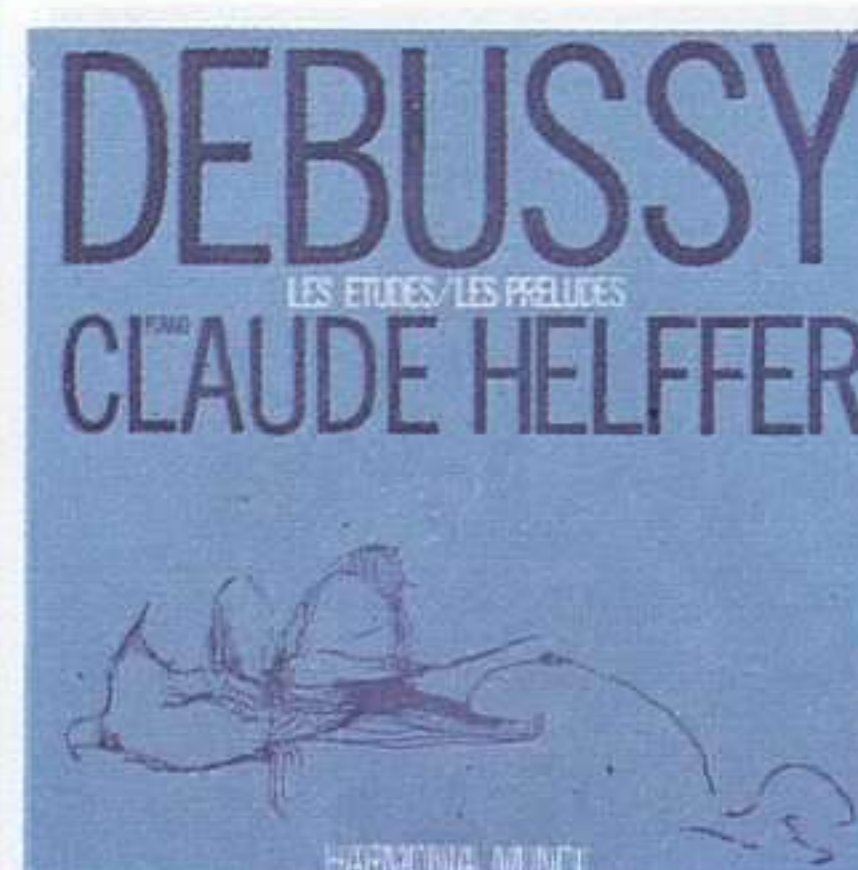
LOUIS COUPERIN
Intégrale de l'oeuvre pour clavecin. Davitt Moroney, clavecins Père Bellon et Albert Delin
Coffret 5 disques HM 1124/28



LOUIS COUPERIN
Suites en la mineur, Do majeur, Fa majeur. Pavane en fa bémol mineur. Gustav Leonhardt, clavecin
HM 20377



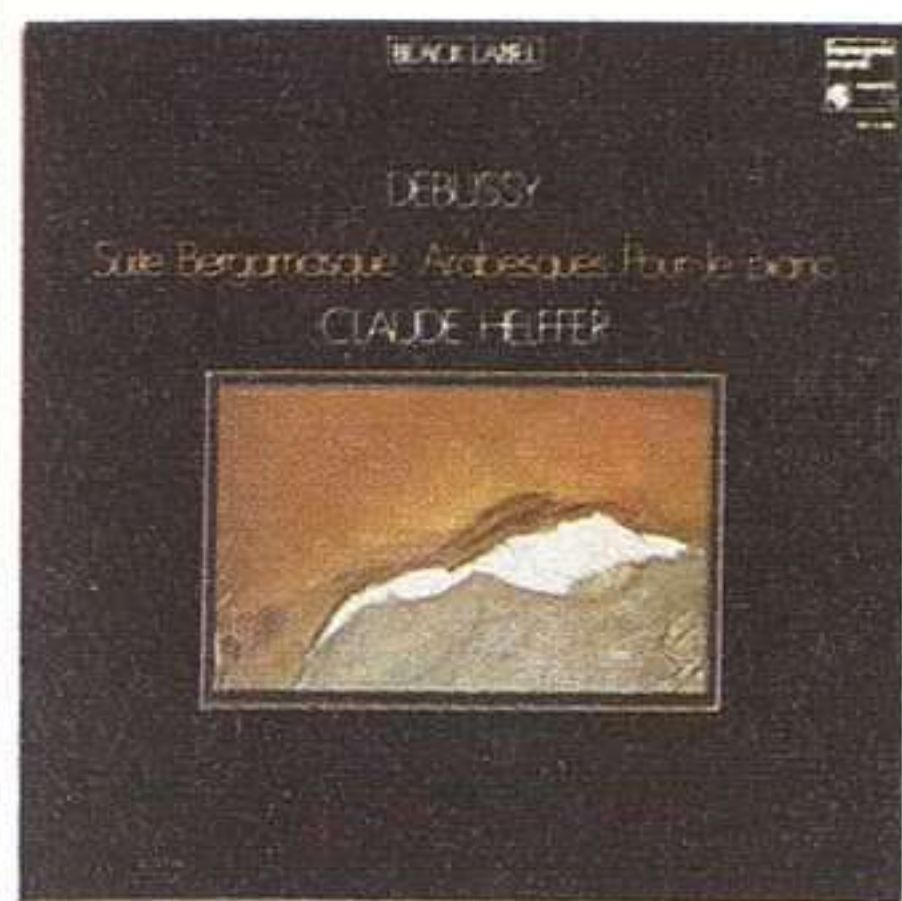
LOUIS-CLAUDE DAQUIN
Noëls à l'orgue. Noëls VI, XI, XII, X, IX, VII. Michel Chapuis à l'orgue Silbermann de Marmoutier
HM 531



CLAUDE DEBUSSY
L'oeuvre pour piano. Les Etudes / Les Préludes. Claude Helffer
Coffret 3 disques HM 951/53



CLAUDE DEBUSSY
Images I et II. Children's Corner. Claude Helffer, piano
HM B 954. MC B 40.954

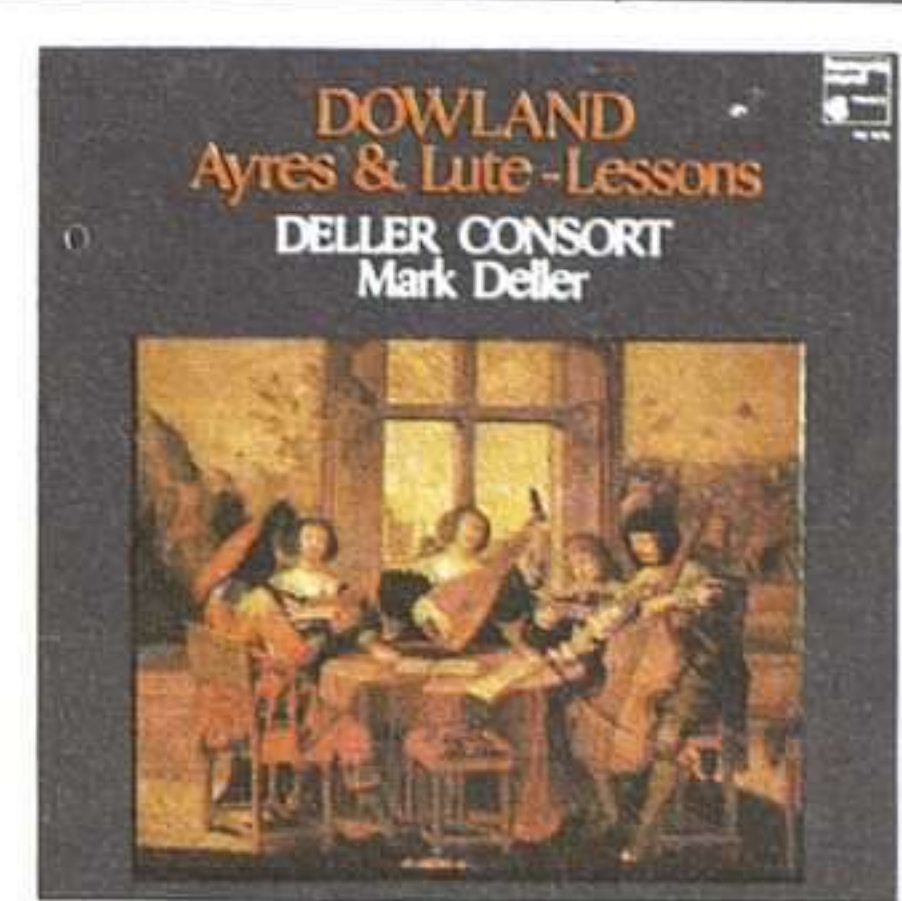


CLAUDE DEBUSSY
Suite Bergamasque. Deux Arabesques. Pour le Piano. Estampes
Claude Helffer, piano
HM B 955. MC B 40.955

CHRISTOPHER DEMANTIUS
La Passion Selon St Jean. Motets de Bruck, Schütz, Burgh, Praetorius
Stuttgarter Kantatenchor, dir. August Langenbeck
99745



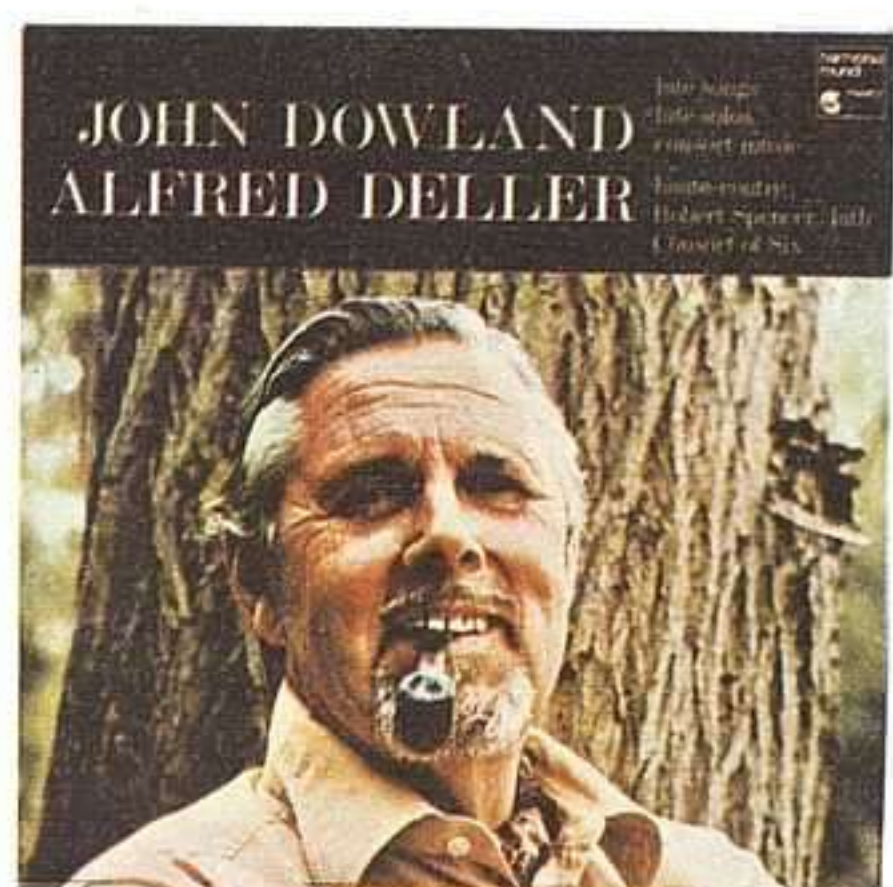
JOSQUIN DES PREZ
Missa Pange Lingua
The Boston Camerata, dir. Joël Cohen
HM 5119 . MC 40.5119



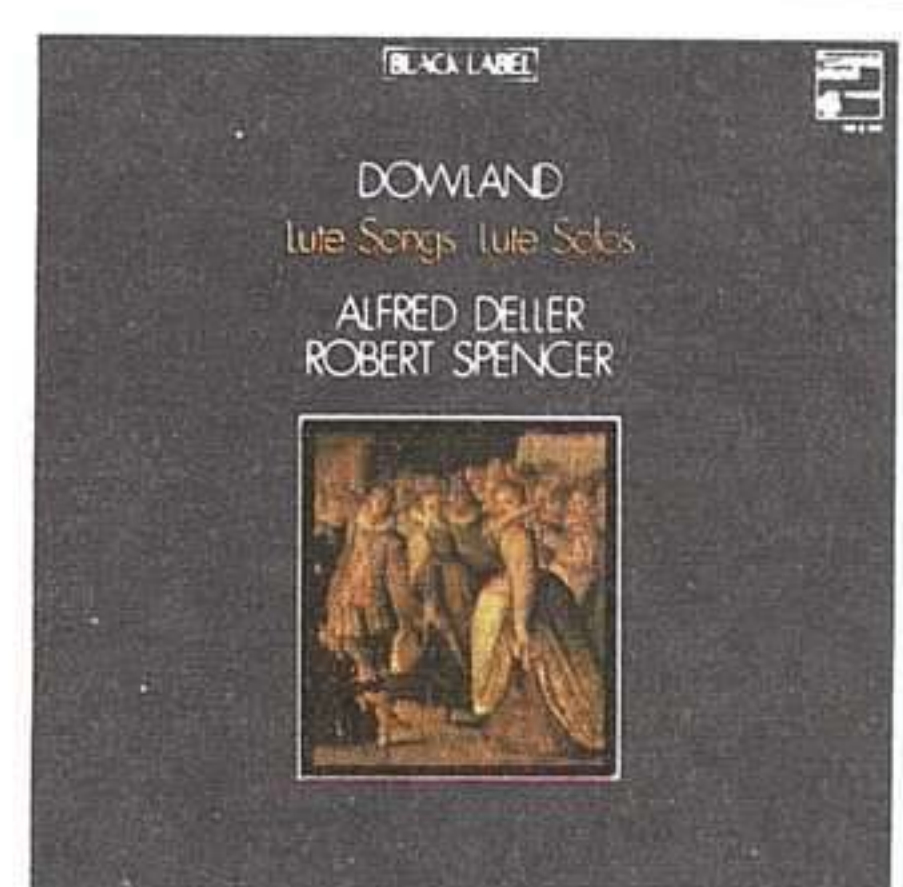
JOHN DOWLAND
Ayres and Lute Lessons
Deller Consort, dir. Mark Deller
HM 1076 . MC 40.1076



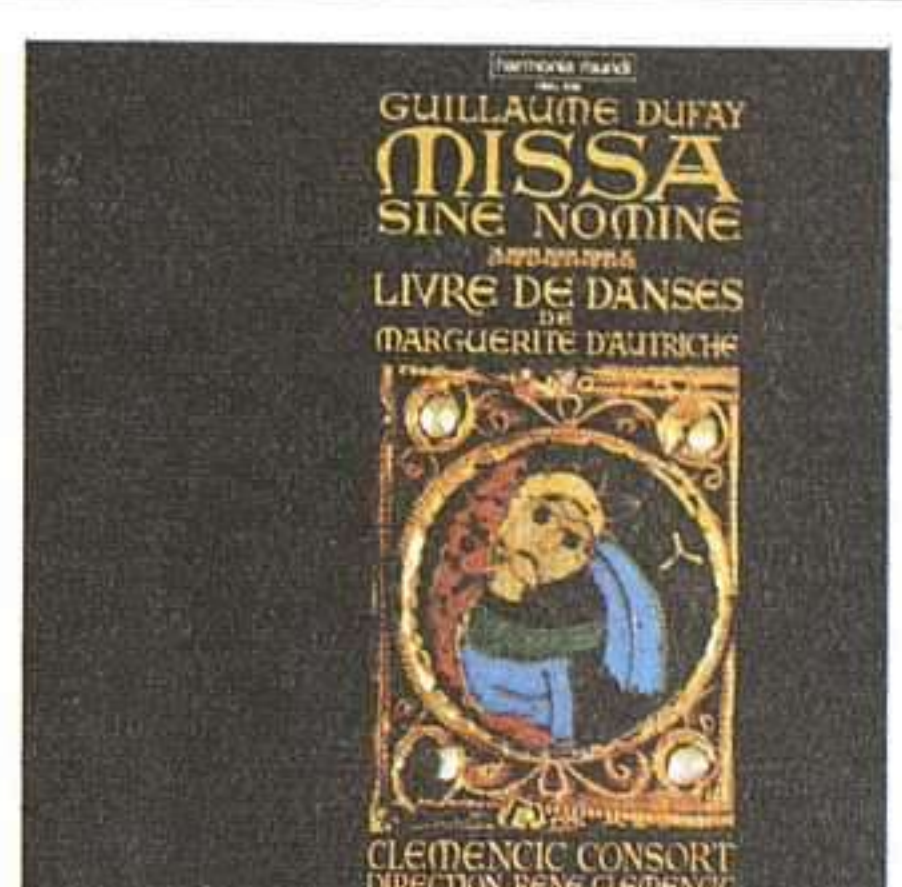
JOHN DOWLAND
Lachrimae or seven tears. Musique pour violes de gambes. Ensemble de gambes de la Schola Cantorum Basiliensis. August Wenzinger
HM 20328



JOHN DOWLAND
Lute Songs, Lute Solos
Consort of Six. Alfred Deller, haute-contre. Robert Spencer, luth
Coffret 3 disques HM 244/46



JOHN DOWLAND
Lute Songs, Lute Solos
Consort of Six. Alfred Deller, haute-contre. Robert Spencer, luth
Coffret 3 disques HM 244/46
HM B 244. MC B 40.244

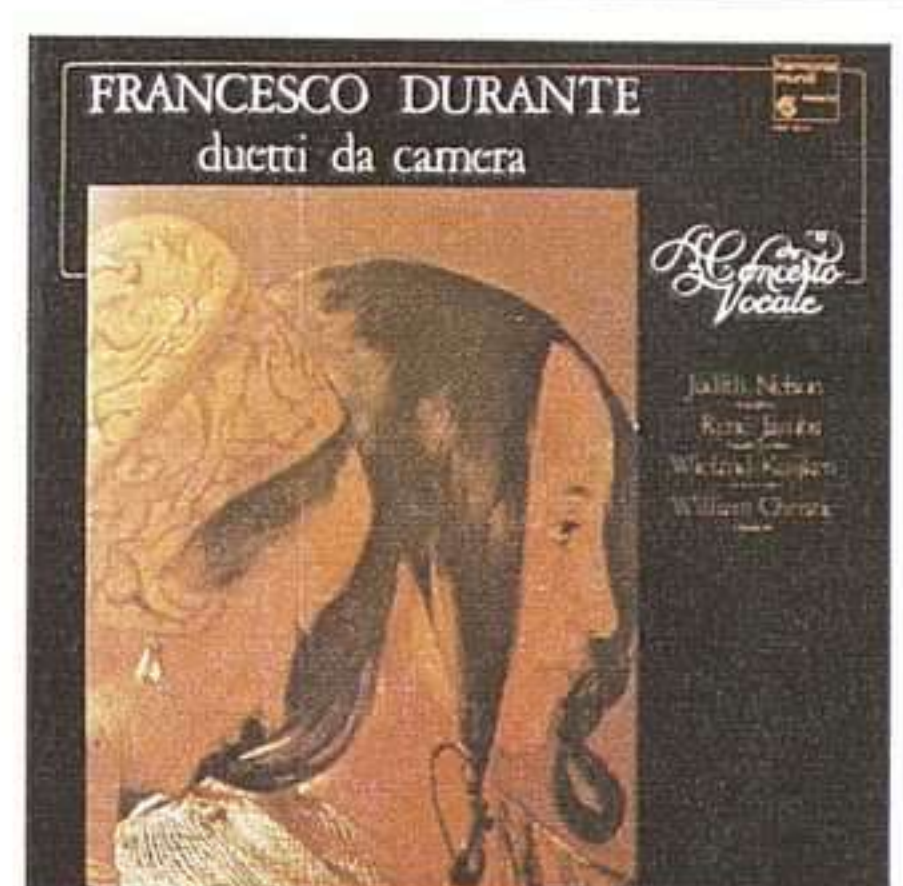


GUILLAUME DUFAY
Missa Sine Nomine
Clemencic Consort, dir. René Clemencic
HM 939



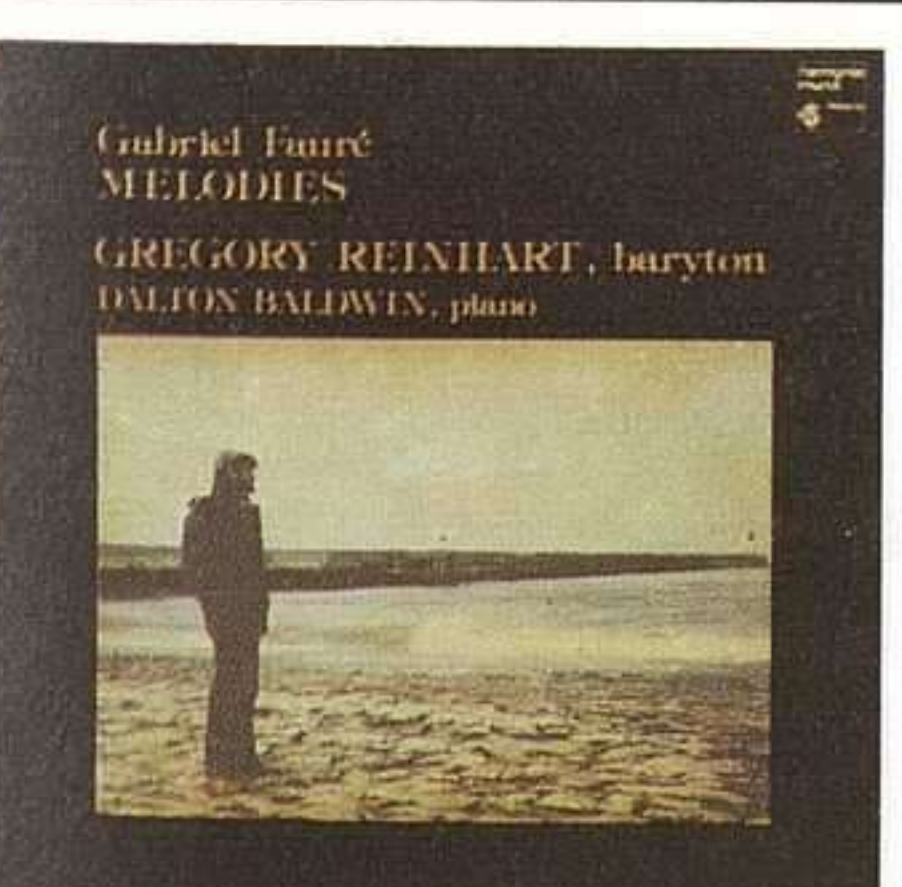
HENRY DU MONT
Les Grands Motets
Solistes, Chœurs et Orchestre de la Chapelle Royale, dir. Philippe Herreweghe
HM 1077 . MC 40.1077

JOHN DUNSTABLE
Dunstable et son époque : Power, Goke, Danett
Pro Cantione Antiqua, dir. Bruno Turner
99739

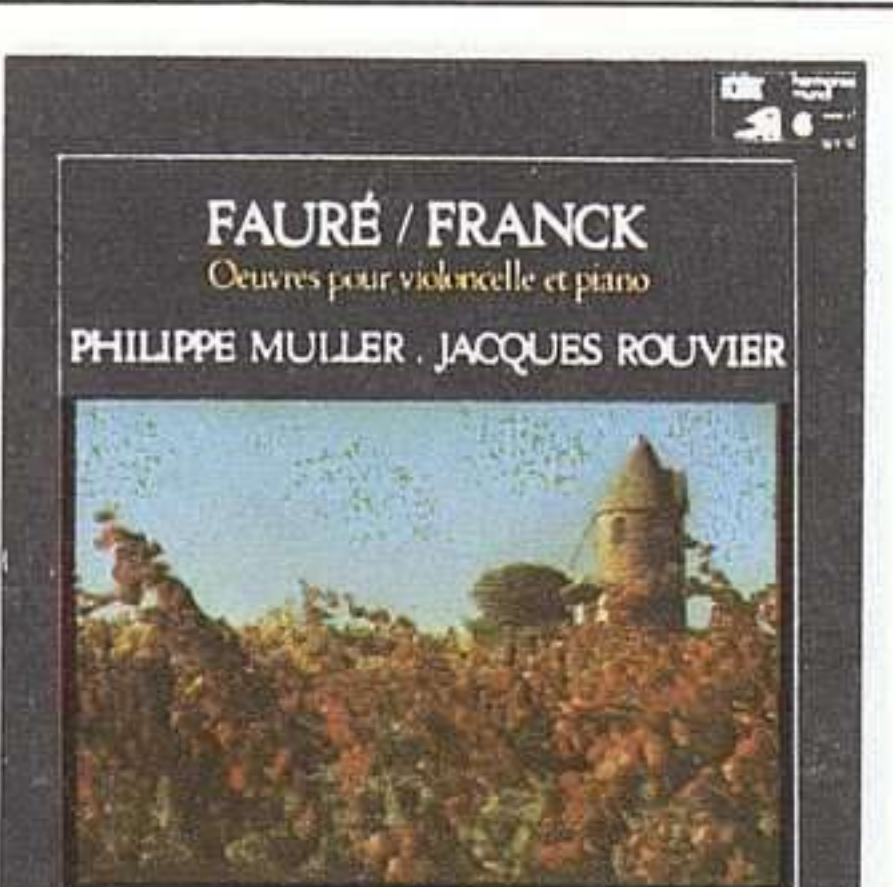


FRANCESCO DURANTE
Duetti da camera
Concerto Vocale. Judith Nelson. René Jacobs. Wieland Kuijken. William Christie
HM 1014 . MC 40.1014

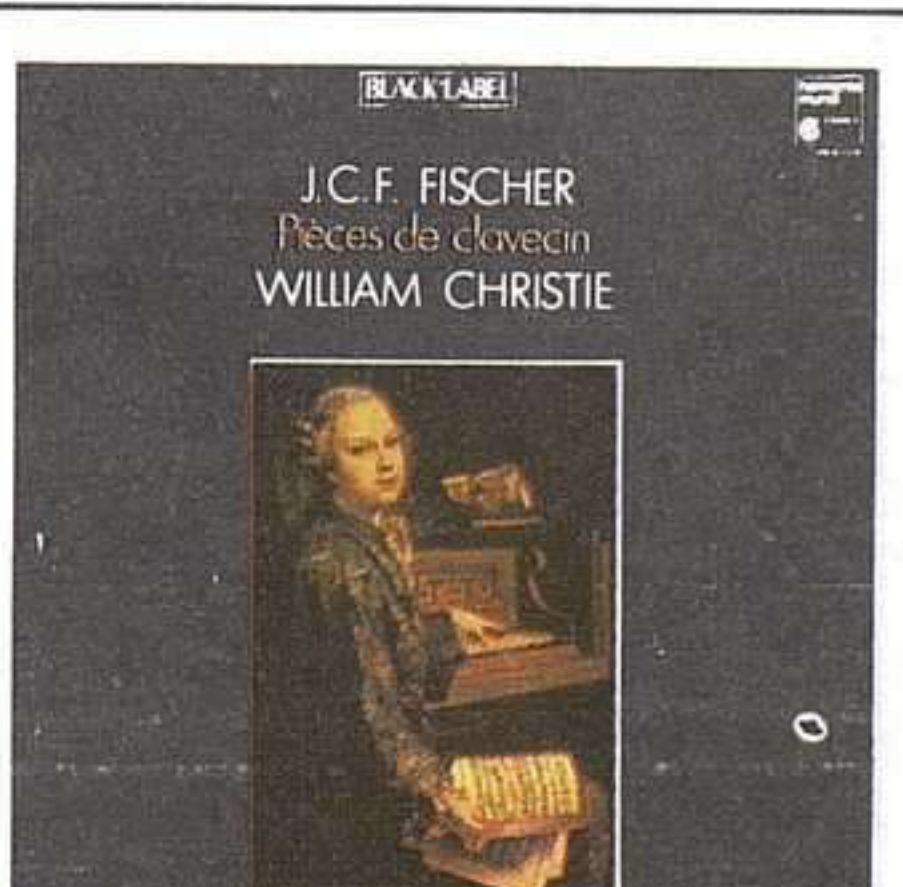
PASCAL DE L'ESTOCART
Octonaires de la Vanité du Monde
Ensemble Clément Janequin
HM 1110. MC 40.1110



GABRIEL FAURÉ
Mélodies
Gregory Reinhart, baryton. Dalton Baldwin, piano
HM 1117. MC 40.1117



GABRIEL FAURÉ
Oeuvres pour violoncelle et piano. C. Franck. Sonate pour violoncelle et piano en La majeur
Philippe Muller, violoncelle. Jacques Rouvier, piano
HM 5125 . MC 40.5125

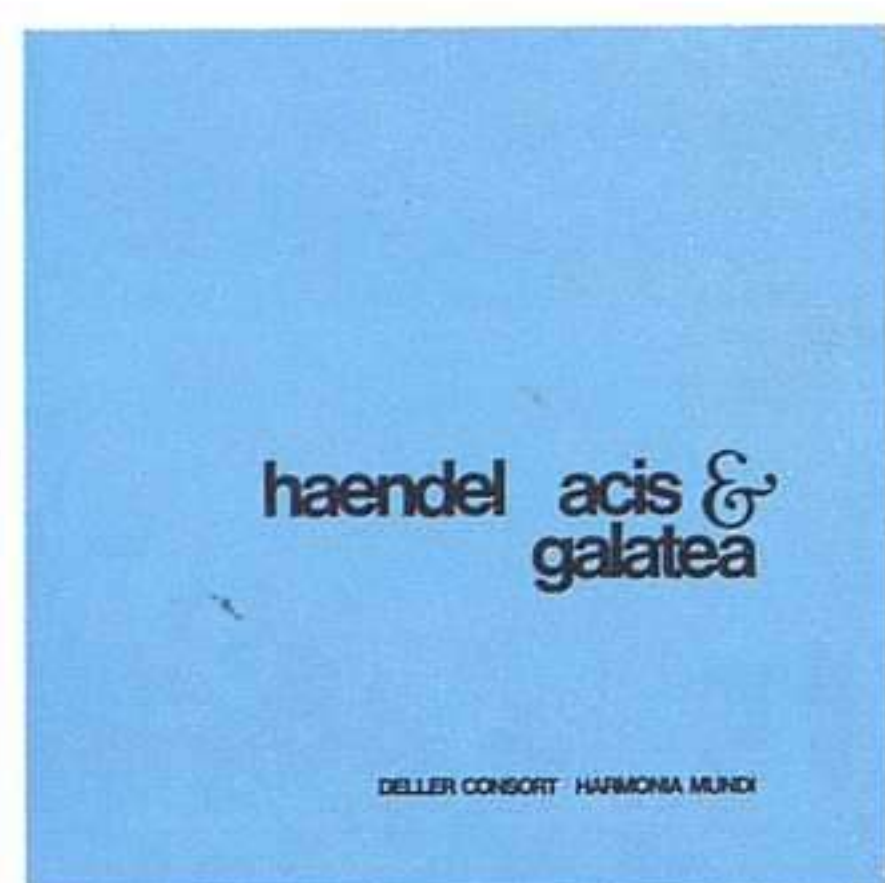


J.C.F. FISCHER
Pièces de clavecin (Musikalisches Blumen-Bueschlein). Le Parnasse Musical. Euterpe - Uranie
William Christie, clavecin
HM B 1026. MC B 40.1026

GIROLAMO FRESCOBALDI
Capricci
Gustav Leonhardt, orgue et clavecin
99835/36



GEORGE GERSHWIN
Rhapsody in blue. Rhapsody No 2. Variations «I got rhythm». Theodor Moussev, piano. Orchestre Symphonique de la RTV Bulgare, dir. A. Vladigherov
HM 126 . MC 40.126



G.F. HAENDEL
Acis and Galatea. Masque pour soli, chœur et orchestre
Deller Consort. Stour Music Chamber Orchestra. Dir. Alfred Deller
Coffret 2 disques HM 216/17



G.F. HAENDEL
Quatre Cantates. Praise of Harmony, Nel dolce dell'oblio. Ah che troppo inegali, Silete venti
E. Ameling. H. Lukomska. T. Altmeyer. Collegium Aureum
Album 2 disques HM 20355/56



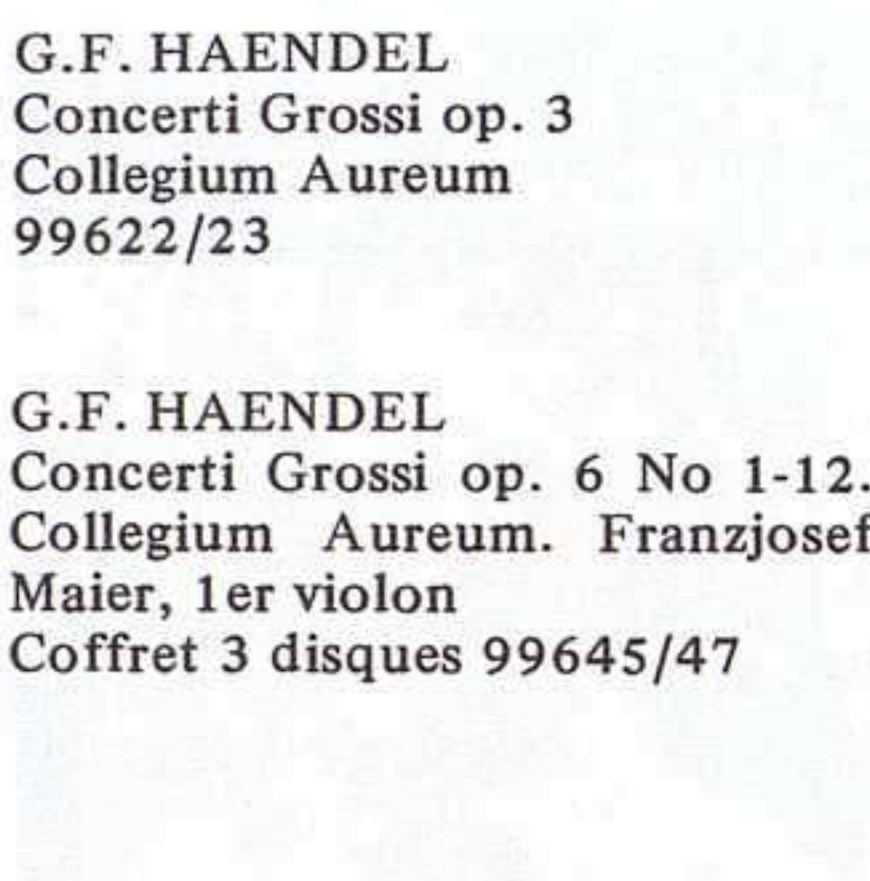
G.F. HAENDEL
Duetti e cantate da camera. Concerto Vocale. Judith Nelson. René Jacobs. Wieland Kuijken. William Christie. Konrad Jung-hänel
HM 1004 . MC 40.1004



G.F. HAENDEL
Concerti pour orgue vol. 1. Rudolf Ewerhardt. Collegium Aureum
Album 2 disques HM 29049



G.F. HAENDEL
Concerti pour orgue vol. 2. Rudolf Ewerhardt. Collegium Aureum
Collection 2/30
Album 2 disques HM 2.902

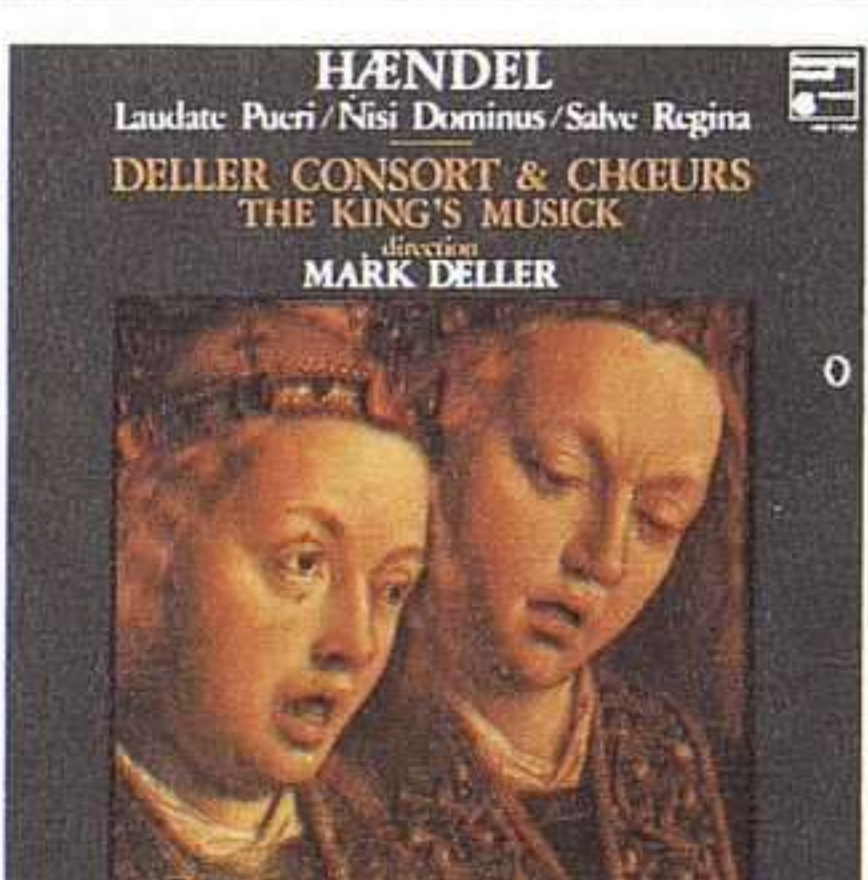


G.F. HAENDEL
Concerti Grossi op. 3
Collegium Aureum
99622/23

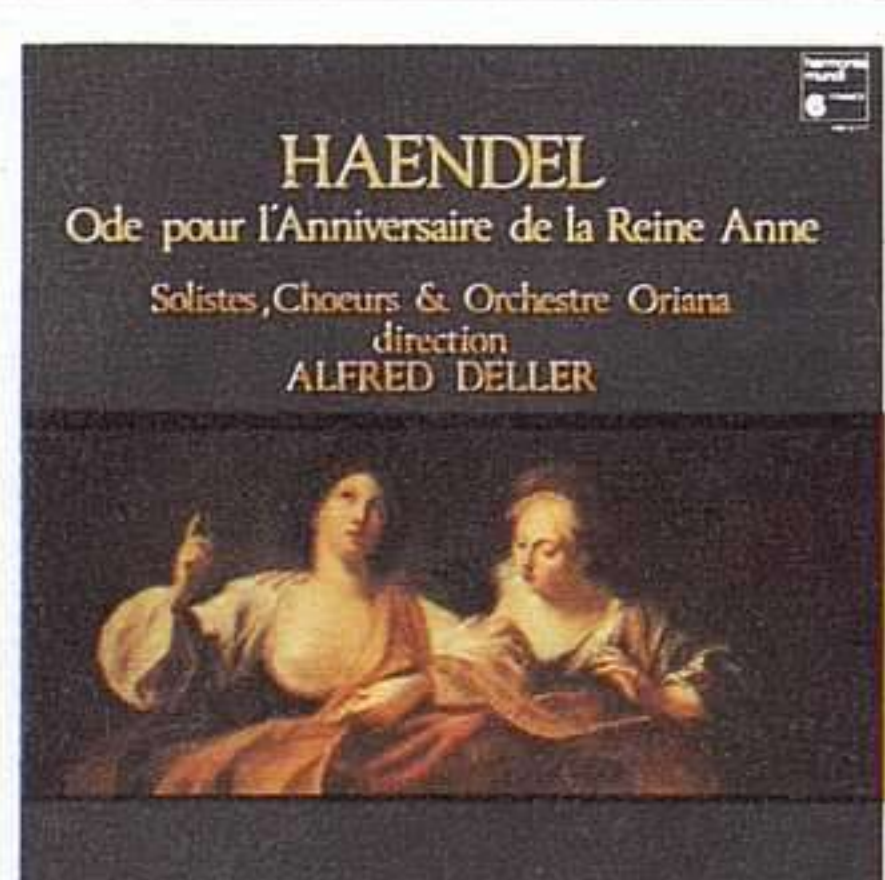
G.F. HAENDEL
Concerti Grossi op. 6 No 1-12. Collegium Aureum. Franzjosef Maier, 1er violon
Coffret 3 disques 99645/47



G.F. HAENDEL
Le Festin d'Alexandre
H. Sheppard. M. Worthley. M. Bevan. Dir. Alfred Deller
Collection 2/30
Album 2 disques HM 5 104/05
MC 40.5 145 (extraits)



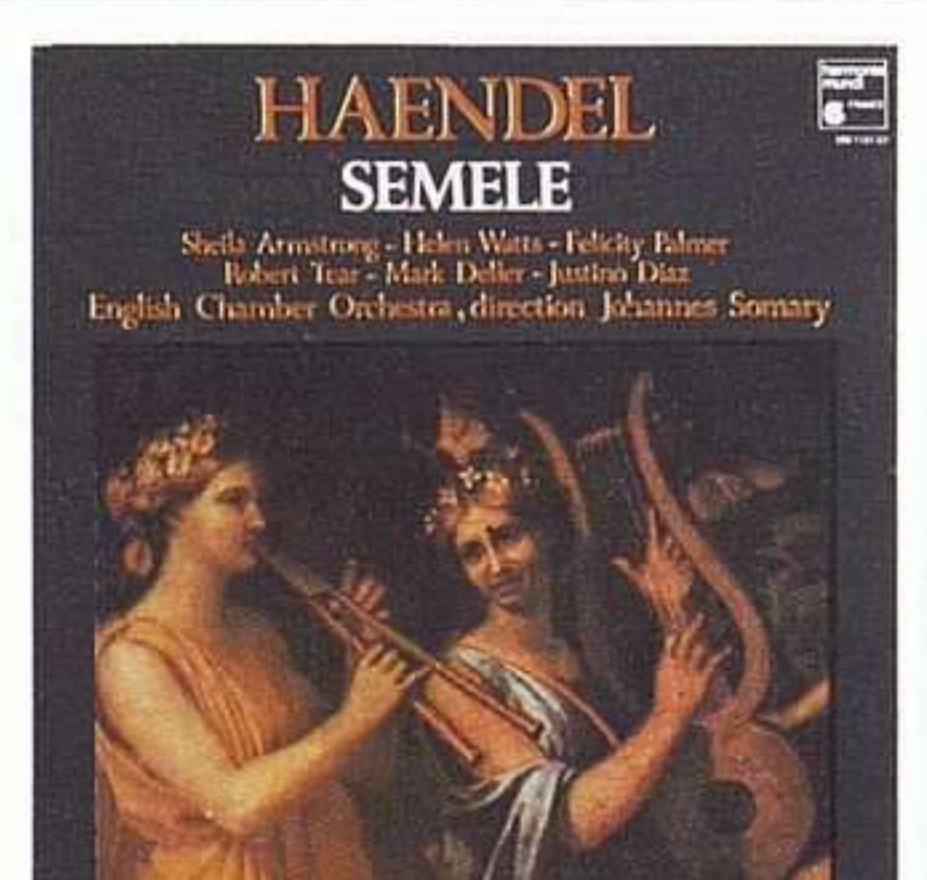
G.F. HAENDEL
Nisi Dominus. Laudate Pueri. Salve Regina
Deller Consort. Chœurs. The King's Musick, dir. Mark Deller
HM 1054 . MC 40.1054



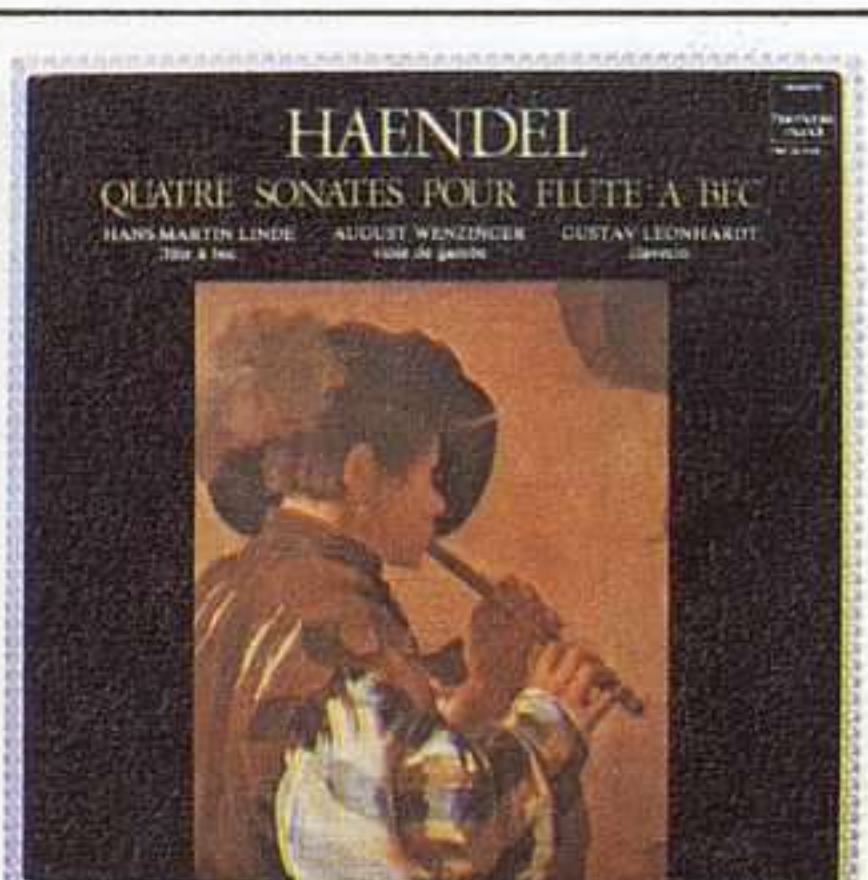
G.F. HAENDEL
Ode pour l'anniversaire de la Reine Anne. 3 Anthems
H. Sheppard. M. Thomas. A. & M. Deller. M. Bevan. Chœurs et Orchestre Oriana, dir. A. Deller
HM 5 111 . MC 40.5111



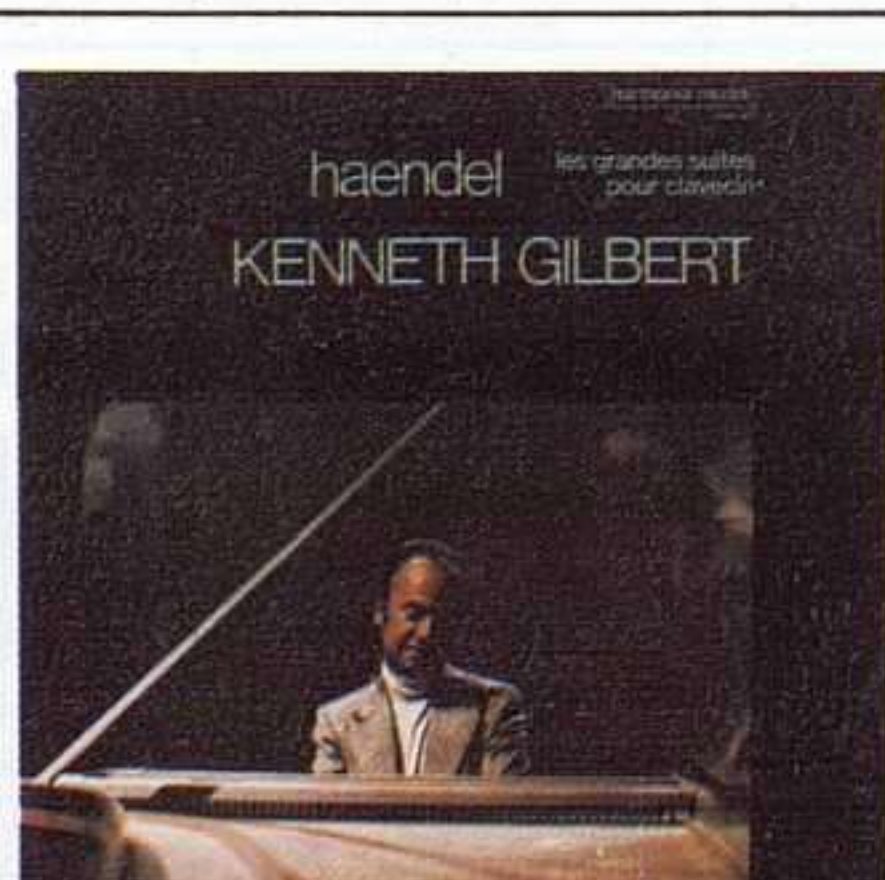
G.F. HAENDEL
Parthenope. Opéra
K. Laki. H. Müller Molinari. R. Jacobs. J.Y. Skinner. M. Hill. S. Varcoe. La Petite Bande
Coffret 4 disques HM 20364/67
Coffret 3 cassettes 30.364/66



G.F. HAENDEL
Semele
S. Armstrong. F. Palmer. M. Deller. R. Tear. J. Diaz. English Chamber Orchestra, dir. Somary
Coffret 3 disques HM 5 101/03
HM 5 123 (extraits) . MC 40.5 123



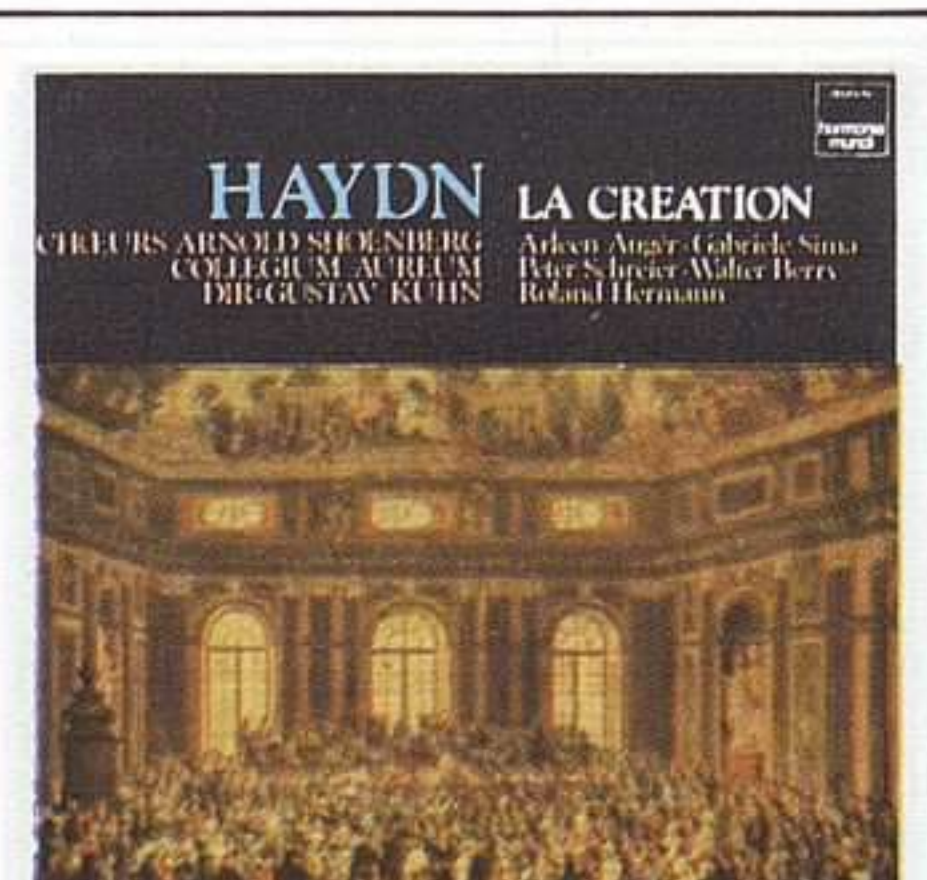
G.F. HAENDEL
Quatre Sonates pour flûte op. 1. Hans-Martin Linde, flûte. August Wenzinger, viole de gambe. Gustav Leonhardt, clavecin
HM 20349 . MC 30.349



G.F. HAENDEL
Les Grandes Suites pour clavecin. Suites No 1 à 8
Kenneth Gilbert
Album 2 disques HM 447 (2)



G.F. HAENDEL
Watermusic. Suites en Fa majeur, en Ré majeur
Collegium Aureum
HM 20341 . MC 30.341



JOSEPH HAYDN
La Création
A. Auger, G. Sima, P. Schreier, W. Berry, R. Hermann. Collegium Aureum, dir. G. Kuhn
Coffret 2 disques HM 20325/26
Coffret 2 cassettes 30.325/26

JOSEPH HAYDN
Messe «Lord Nelson»
Solistes. Stuttgarter Kantatenchor. Ensemble Werner Kelttsch, dir. August Langenbeck
99625

JOSEPH HAYDN
Symphonies No 94 «La Surprise» et No 103 «Roulement de Timbales»
Collegium Aureum
99873

JOSEPH HAYDN
Symphonie Concertante en Ré majeur Hob. 1:105. Concerto pour violon en Do majeur Hob. VIIa:1
Franzjosef Maier, violon. Collegium Aureum
99626

JOSEPH HAYDN
Symphonie des «Adieux» No 45, No 17 et No 27
Ensemble 13 Baden-Baden, dir. Manfred Reichert
99900

JOSEPH HAYDN
Theresienmesse en Si bémol majeur
E. Speiser. M. Lehane. R. Altmeyer. W. Schone. Tölzer Knabenchor. Collegium Aureum
99693

JOSEPH HAYDN
Concerto pour cor en Ré majeur. Concerto pour flûte en Ré majeur.
E. Penzel, cor. H.M. Linde, flûte. Collegium Aureum
99650



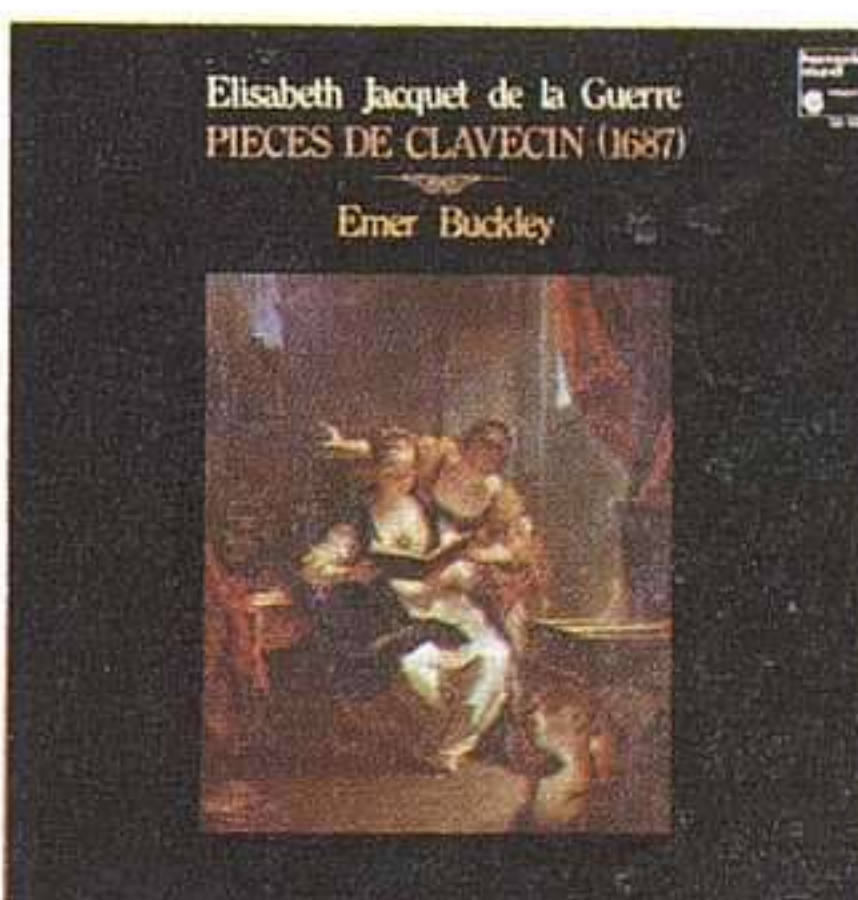
JOSEPH HAYDN
Zingarese, Ländler, Nocturnes.
Ensemble Bella Musica de Vienne, dir. Michael Dittrich
HM 1057 . MC 40.1057

PAUL HINDEMITH
7 Kammermusiken
Ensemble 13 Baden-Baden, dir. Manfred Reichert
Coffret 3 disques 99721/23

ANTHONY HOLBORNE
Pavanes and Galliardes. Lessons for consort, lute, cittern & opharion
Ensemble Ricerare. Michel Piguet
99975



SIGISMONDO D'INDIA
Duetti, Lamenti e Madrigali.
Concerto Vocale. Judith Nelson. René Jacobs. Wieland Kuijken. William Christie. Konrad Junghänel
HM 1011



E. JACQUET DE LA GUERRE
Pièces de clavecin (1687)
Emer Buckley
HM 1098 . MC 40.1098



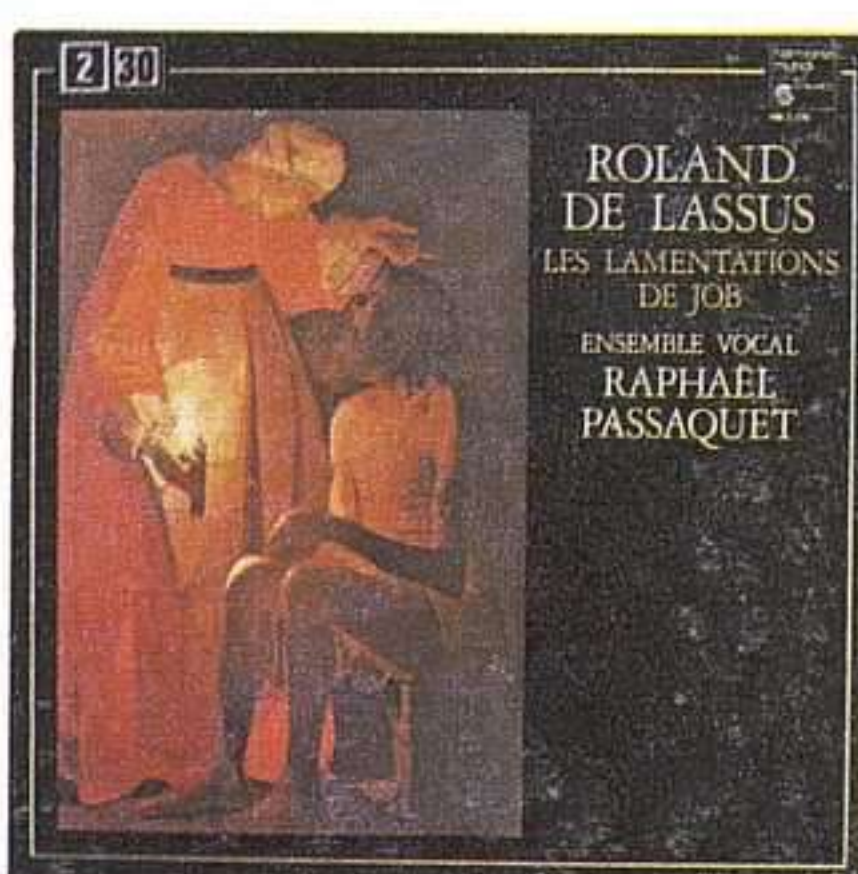
CLEMENT JANEQUIN
Le Chant des Oyseaux
Ensemble Clément Janequin
HM 1099 . MC 40.1099



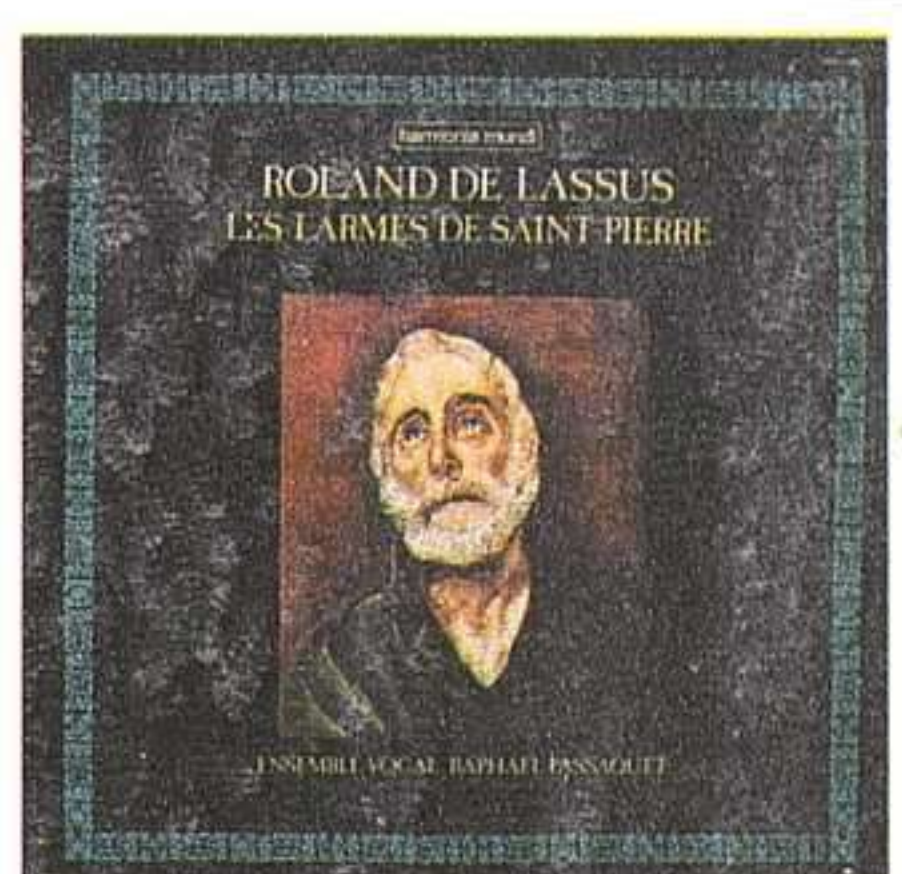
GILLES JULLIEN
Livre d'Orgue (extraits)
René Saorgin à l'orgue historique Micot de Vabres l'Abbaye
HM B 1211



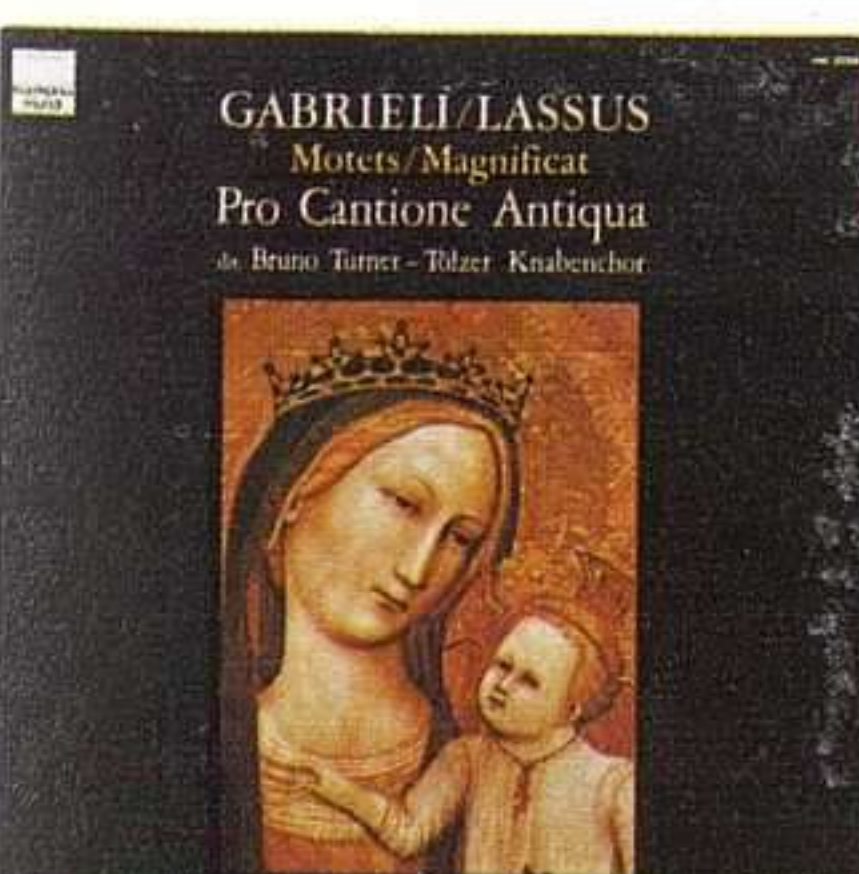
MICHEL LAMBERT
Airs de Cour
René Jacobs, contre-ténor. Konrad Junghänel, théorbe. Wieland Kuijken, basse de viole. Dirk Verelst, Mihoko Kimura, violons
HM 1061 . MC 40.1061



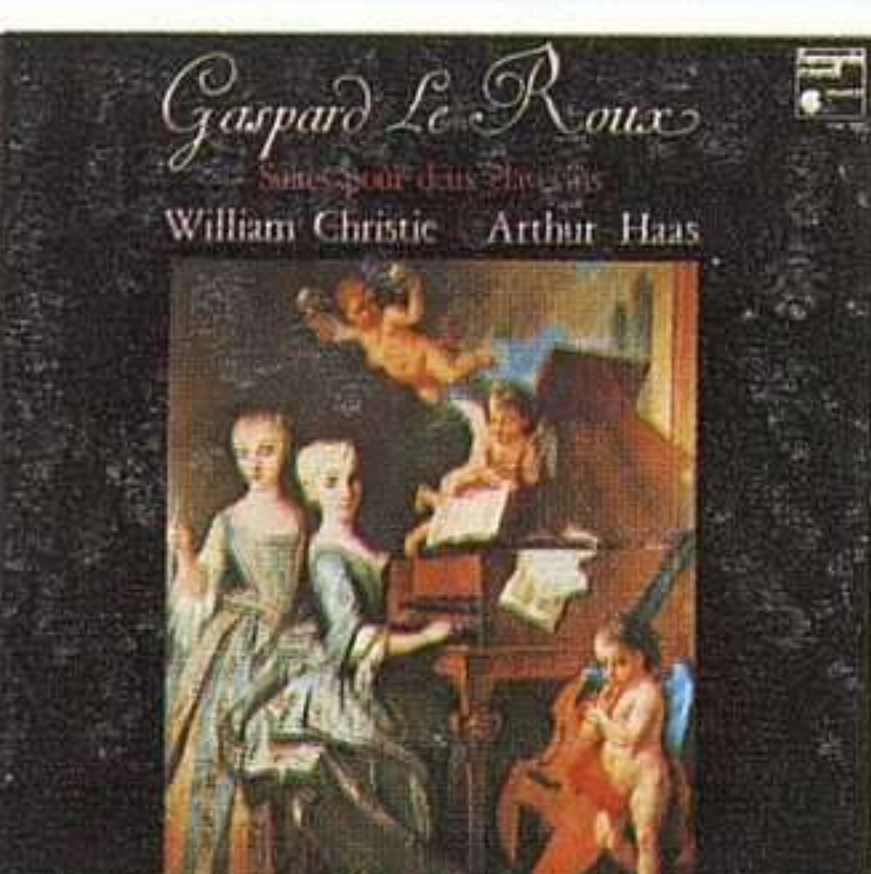
ROLAND DE LASSUS
Les Lamentations de Job
Ensemble Vocal Raph Passaquet, dir. Raph Passaquet
Collection 2/30
Album 2 disques HM 2.479



ROLAND DE LASSUS
Les Larmes de Saint-Pierre (Lagrime di San Pietro)
Ensemble Vocal Raph Passaquet, dir. Raph Passaquet
Album 2 disques HM 2.961

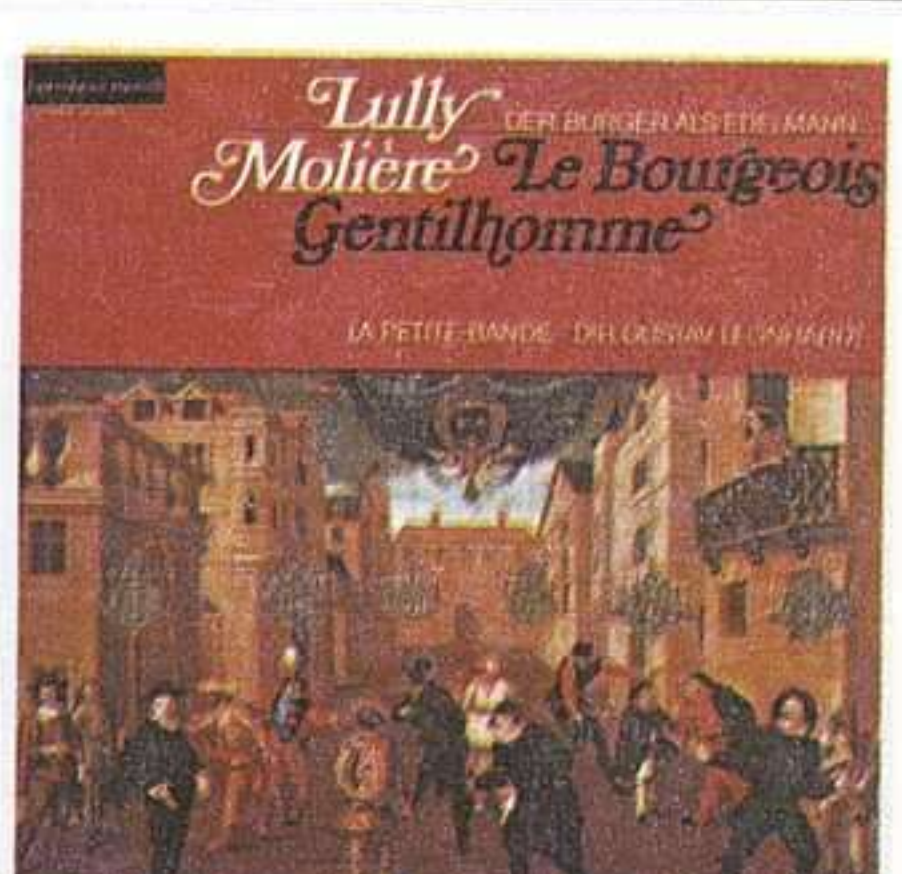


ROLAND DE LASSUS
Magnificat «Praeter Rerum Serium». Giovanni Gabrieli : Sonates, Motets
Tölzer Knabenchor. Pro Cantione Antiqua. Collegium Aureum
HM 20358



GASPARD LE ROUX
Suites pour deux clavecins. Suites No 2, 3, 4, 6
William Christie & Arthur Haas
HM 399

CARLO AMBROGLIO LONATI
Sonates pour violon (1701)
Jaap Schröder, Christophe Coin, Peter Williams, Hopkinson Smith
99760



JEAN-BAPTISTE LULLY
Molière. «Le Bourgeois Gentilhomme». Comédie-ballet
S. Nimsgern. D. Schortemeier. R. Yakar. R. Jacobs. La Petite Bande, dir. Gustav Leonhardt
Coffret 2 disques HM 20320/21



JEAN-BAPTISTE LULLY
Suite «Amadis» (1684). Henry Purcell : Suite «King Arthur». Collegium Aureum
HM 20322



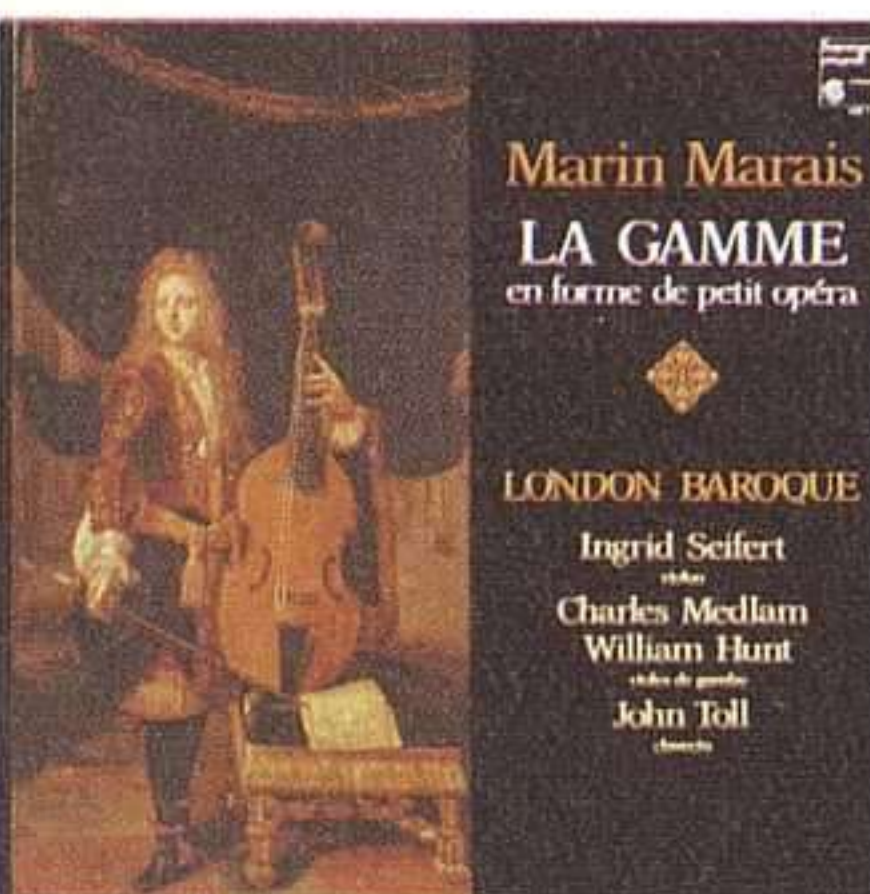
GUILLAUME DE MACHAUT
Messe Nostre Dame
Deller Consort. Collegium Aureum
HM 29377



GUSTAV MAHLER
Des Knaben Wunderhorn (Le cor merveilleux de l'enfant)
Maureen Forrester. Heinz Rehfuss. Orchestre du Festival de Vienne, dir. Felix Prohaska
HM B 5116 . MC B 40.5116



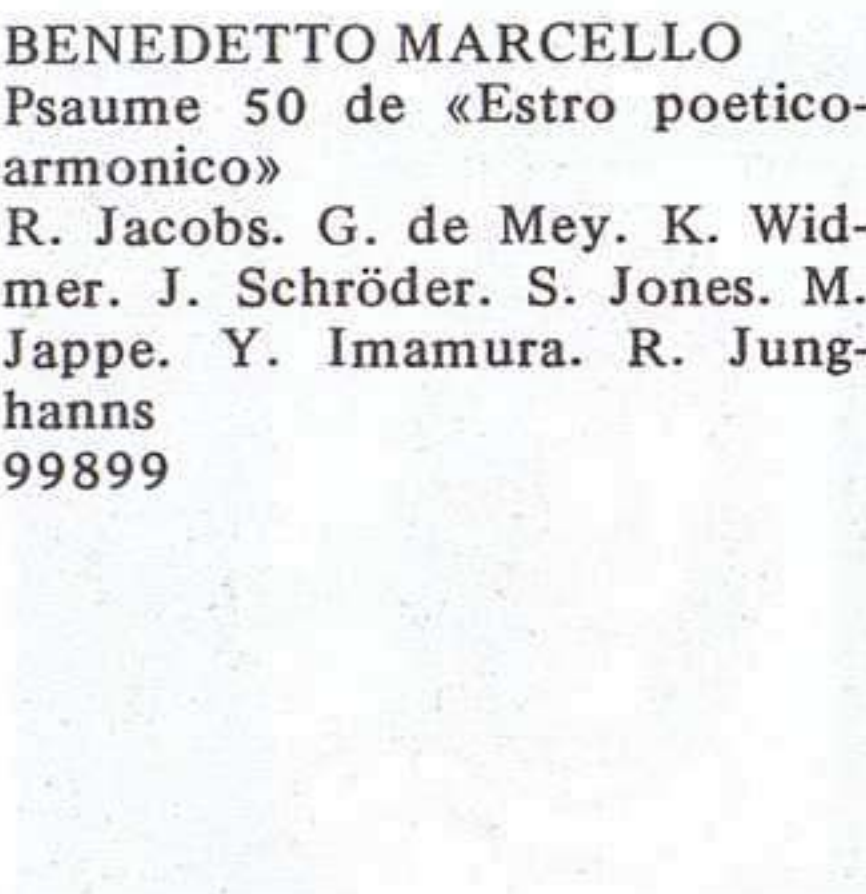
GUSTAV MAHLER
Troisième Symphonie
H. Roessl-Madjan. Les Petits Chanteurs de Vienne. Orchestre du Wiener Konzertverein
Collection 2/30
Album 2 disques HM 2.469



MARIN MARAIS
La Gamme. Sonate à la Maré-sienne
London Baroque : I. Seifert, violon. C. Medlam, W. Hunt, violes de gambe. J. Toll, clavecin
HM 1105. MC 40.1105



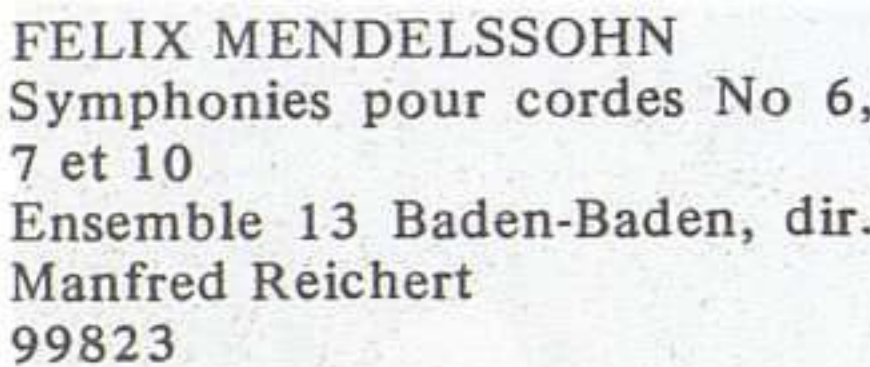
MARIN MARAIS
La Sonnerie de Ste Geneviève du Mont. Suites No 1 et 4
Nikolaus Harnoncourt, viole de gambe. Alice Harnoncourt, violon. Herbert Tachezi, clavecin
HM B 414. MC B 40.414



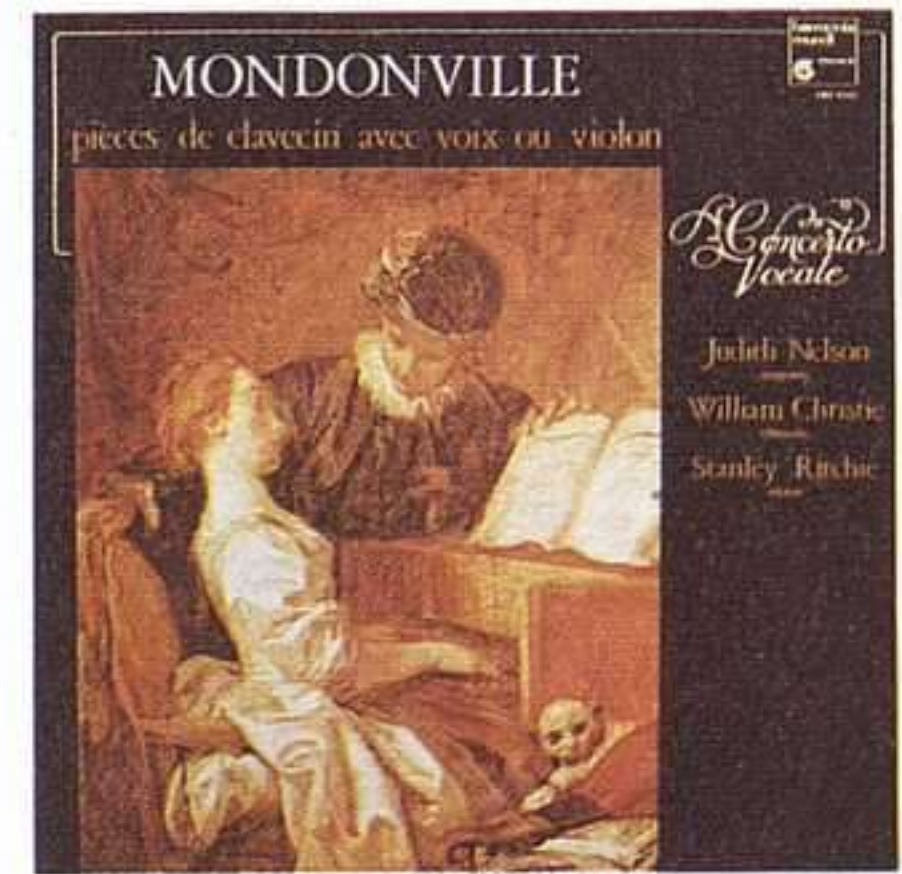
BENEDETTO MARCELLO
Psaume 50 de «Estro poetico-armonico»
R. Jacobs. G. de Mey. K. Widmer. J. Schröder. S. Jones. M. Jappe. Y. Imamura. R. Junghanns
99899



LUCA MARENZIO
Madrigaux à 5 et 6 voix
Concerto Vocale. Schlick. Jacobs. van Altena. de Mey. ten Houte de Lange. van der Kamp. Kraenz Junghänel
HM 1065 . MC 40.1065



FELIX MENDELSSOHN
Symphonies pour cordes No 6, 7 et 10
Ensemble 13 Baden-Baden, dir. Manfred Reichert
99823



J.J.C. DE MONDONVILLE
Pièces de clavecin avec voix ou violon
Concerto Vocale. Judith Nelson. William Christie. Stanley Ritchie
HM 1045



CLAUDIO MONTEVERDI
Addio Florida Bella
Madrigaux à 4, 5 et 6 voix
Concerto Vocale
HM 1084. MC 40.1084



CLAUDIO MONTEVERDI
Altri canti. Madrigaux des VIIe et VIIIe Livres
Ensemble Vocal et Instrumental «Les Arts Florissants», dir. William Christie
HM 1068 . MC 40.1068



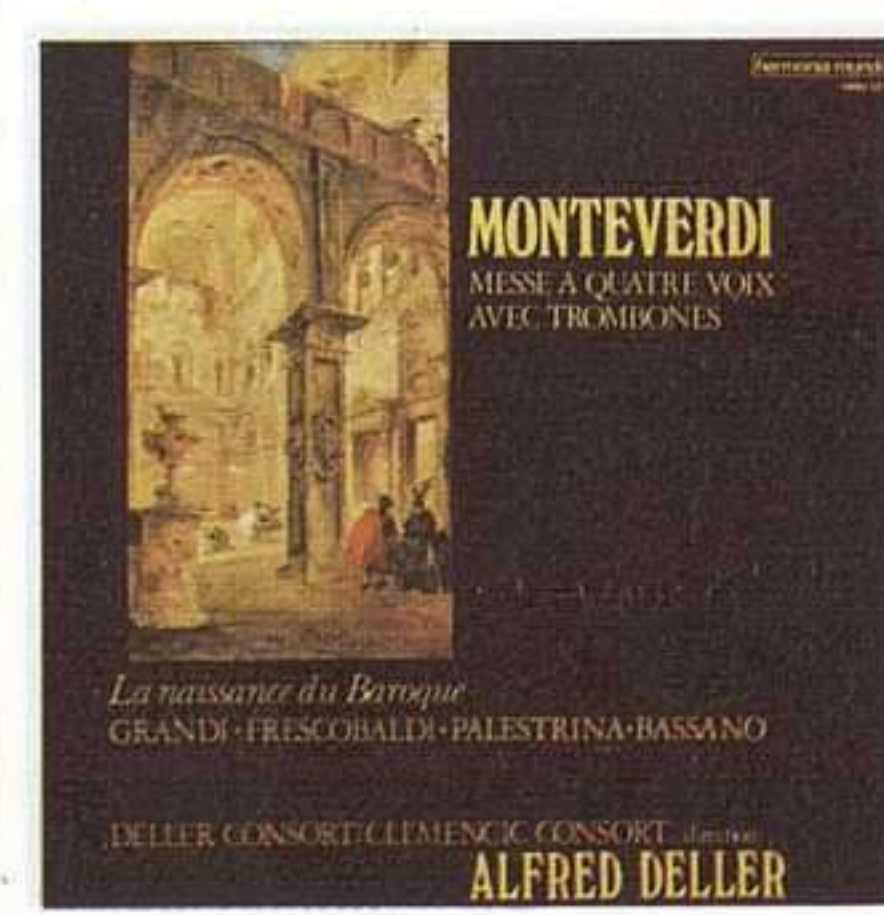
CLAUDIO MONTEVERDI
Il Ballo delle Ingrate. La Sestina
Ensemble Vocal et Instrumental «Les Arts Florissants», dir. William Christie
HM 1108. MC 40.1108



CLAUDIO MONTEVERDI
Il Combattimento di Tancredi e Clorinda. Lettera Amorosa. Introduzione al ballo, Ballo Clemencic Consort, dir. René Clemencic
HM 986 . MC 40.986



CLAUDIO MONTEVERDI
Un Concert Spirituel
Concerto Vocale. Nelson. Jacobs. Grenat. Kimura. Christie. Junghänel. ter Linden
Coffret 2 disques HM 1032/33
Coffret 2 cassettes 40.1032/33



CLAUDIO MONTEVERDI
Messe à quatre voix. La naissance du Baroque. Frescobaldi, Palestrina, Bassano, Grandi
Deller Consort, Clemencic Consort, dir. Alfred Deller
HM 221 . MC 40.221



CLAUDIO MONTEVERDI
Vespro della beata vergine
Pro Cantione Antiqua, Escolania de Montserrat, Collegium Aureum, dir. Ireneu Segarra
Coffret 2 disques HM 20337/38 MC 30.337/38 (double durée)



THOMAS MORLEY
Ho, wo comes here. O mistress mine. About the maypole. Now is the month. Love took his bow...
Deller Consort. Morley Consort
HM 241

MODESTE MOUSSORGSKY
Enfantines. Mélodies
Alexandrina Milcheva, mezzo-soprano. Svetla Protich, piano
HM B 15 i. MC B 40.151

W.A. MOZART
Concertos pour piano No 12 K. 414, No 27 K 595
Jörg Demus, hammerflügel. Collegium Aureum
99767

W.A. MOZART
Divertimenti en Ré majeur KV 251, en Fa majeur KV 247.
Collegium Aureum
99627

W.A. MOZART
Farces musicales. Sextuor K. 522. Contredanses. Galimathias Musicum K. 32
Collegium Aureum
99874



W.A. MOZART
Duos pour violon et alto en Sol majeur K. 423, en Si bémol majeur K. 424
Les Musiciens : Régis Pasquier, violon. Bruno Pasquier, alto
HM 1052 . MC 40.1052

W.A. MOZART
Messe du Couronnement K. 317. Vesperae Solennes
Theo Altmeyer. Michael Schopper. Tölzer Knabenchor. Collegium Aureum
99763

W.A. MOZART
Missa Solemnis KV 139 «Waisenhausmesse»
Sebastian Hennig. Rafael Harten. John Elwes. Stephen Varcoe. Knabenchor Hannover. Collegium Aureum, dir. Heinz Hennig
99910

W.A. MOZART
Quintette pour clarinette et cordes K. 581. Sonate pour basson et violoncelle K. 292.
Membres du Collegium Aureum
99764



W.A. MOZART
Une petite musique de nuit.
Symphonie No 29 K. 201
I Filarmonici di Bologna, dir. Angelo Ephrikian
HM B 1022. MC B 40.1022

W.A. MOZART
Quintette pour clarinette et cordes K. 581. Trio pour clarinette, alto et piano K. 498
Les Musiciens : Michel Portal (clarinette), Régis Pasquier et Roland Daugareil (violons), Bruno Pasquier (alto), Roland Pidoux (violoncelle), Jean-Claude Penneret (piano)
HM 1118. MC 40.1118



WOLFGANG AMADEUS MOZART
LES QUINTETTES A CORDES
QUATUOR BULGARE / NIKOLAI SIDAROV, 2^e alto
W.A. MOZART
Les Quintettes à cordes K. 174, 515, 516, 406, 593, 614
Quatuor Bulgare. Nikolai Sidarov, 2^e alto
Coffret 3 disques HM 146/48

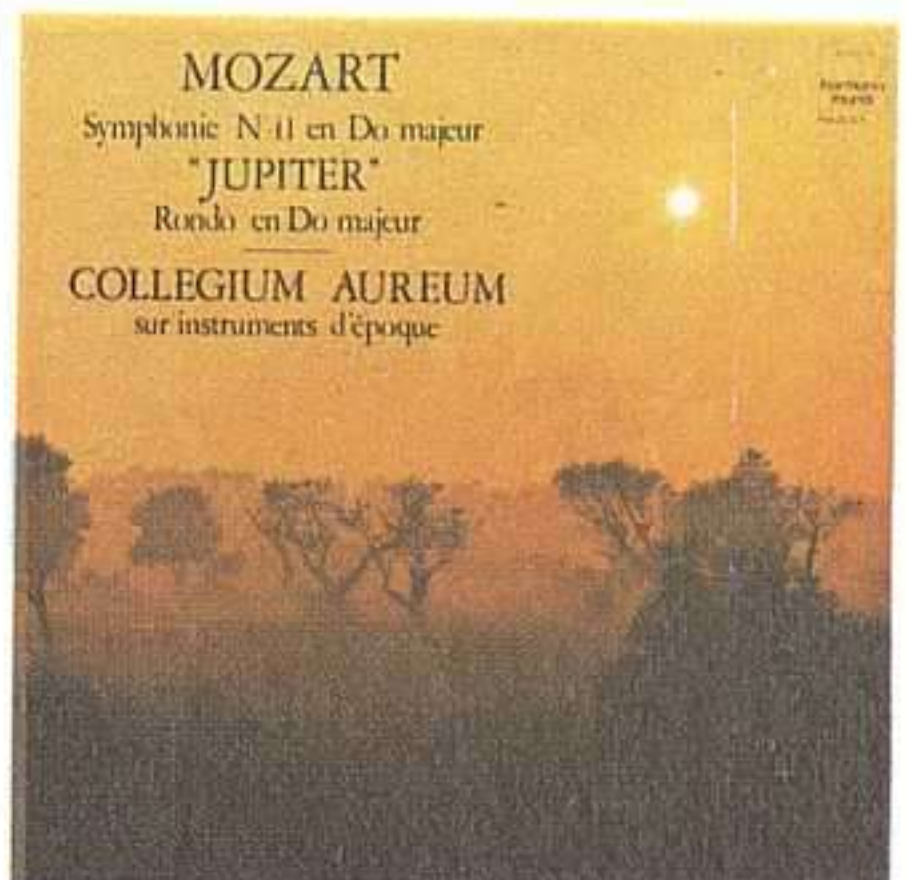
W.A. MOZART
Requiem
Tölzer Knabenchor. Collegium Aureum, dir. Gerhard Schmidt-Gaden
99694

W.A. MOZART
Sérénade en Ré majeur K. 320 «Cor de Postillon»
Collegium Aureum
99697

W.A. MOZART
Sérénade «Haffner» K. 250.
Collegium Aureum
99765



W.A. MOZART
Symphonie No 40 en sol mineur KV 550. Symphonie No 33 en Si bémol majeur K. 319
Collegium Aureum
HM 21511



W.A. MOZART
Symphonie No 41 «Jupiter» en Do majeur K. 551. Rondo K. 373
Collegium Aureum
HM 20323 . MC 30.323



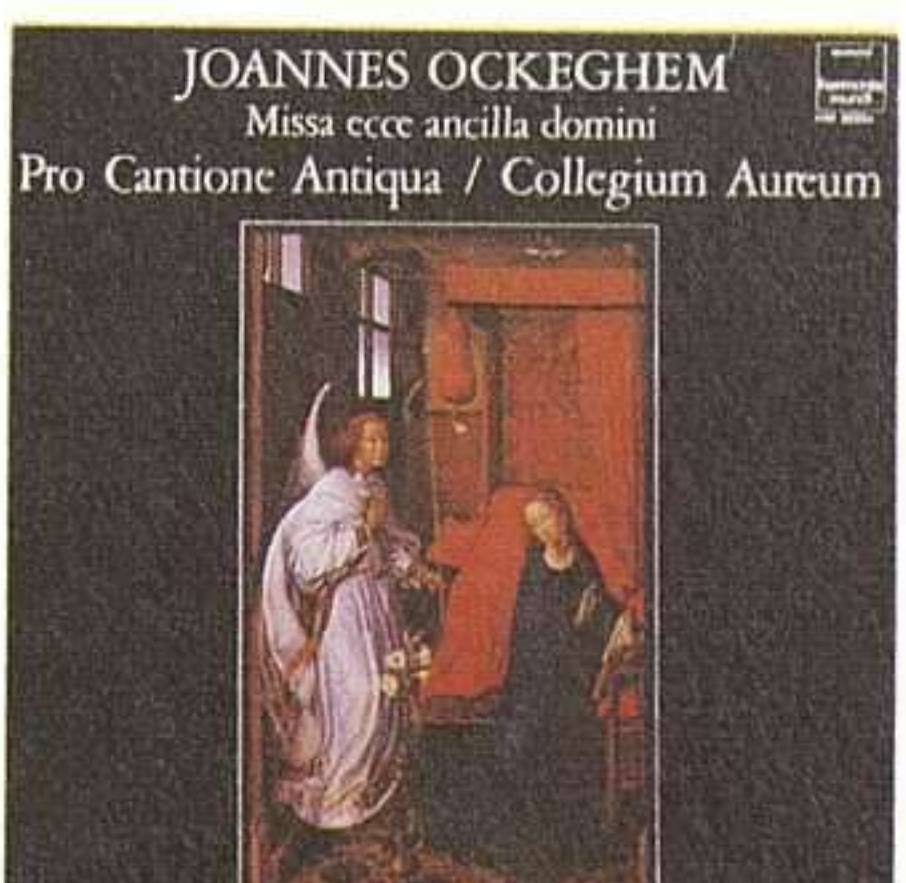
W.A. MOZART
Symphonie n° 38 PRAGUE
Symphonie n° 39
COLLEGIUM AUREUM
W.A. MOZART
Symphonie en Ré majeur «Prague» K. 504. Symphonie en Mi bémol majeur K. 543
Collegium Aureum
HM 20370



W.A. MOZART
Transcriptions d'airs d'opéras. Le Mariage de Figaro. L'Enlèvement au Sérail, pour instruments à vent par J.N. Wendt
Collegium Aureum
HM 20384



GEORG MUFFAT
Concerti en Sol majeur, sol mineur. Suites «Nobilis juvenus» et «Laeta poesis»
La Petite Bande, dir. Sigiswald Kuijken
HM 20383 . MC 30.383



JOANNES OCKEGHEM
Missa ecce ancilla domini
Pro Cantione Antiqua / Collegium Aureum
JOANNES OCKEGHEM
Missa Ecce Ancilla Domini. Motets «Intemerata Dei mater». Pro Cantione Antiqua, Collegium Aureum, Ensemble de Vents de Hambourg, B. Turner
HM 20324



JACQUES OFFENBACH
Suites pour deux violoncelles
op. 54
Roland Pidoux, Etienne Péclard
HM 1043 . MC 40.1043



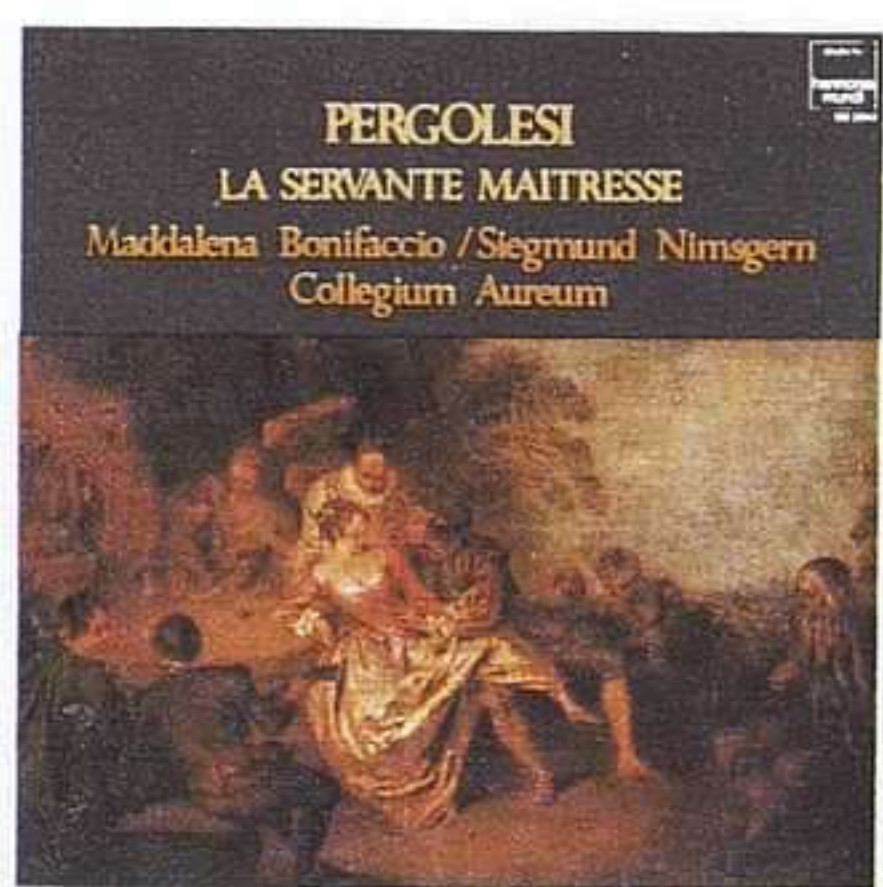
JOHANN PACHELBEL
Oeuvres d'orgue
Helmut Winter, orgue de Trebel
HM B 582. MC B 40.582

PALESTRINA
Missa «Tu es Petrus». Trois
Motets
Tölzer Knabenchor, dir. Ger-
hard Schmidt-Gaden
99685

KRZYSTOF PENDERECKY
La Passion selon Saint Luc.
Tölzer Knabenchor, Chœurs et
Orchestre Symphonique de la
Radio de Cologne, dir. Henryk
Czyz
Coffret 2 disques 99660/61



G.B. PERGOLESI
Missa Romana
T. Altmeyer. S. Haertel. M.
Schopper. Escolania de Mont-
serrat, Tölzer Knabenchor, Col-
legium Aureum, dir. I. Segarra
HM 21230

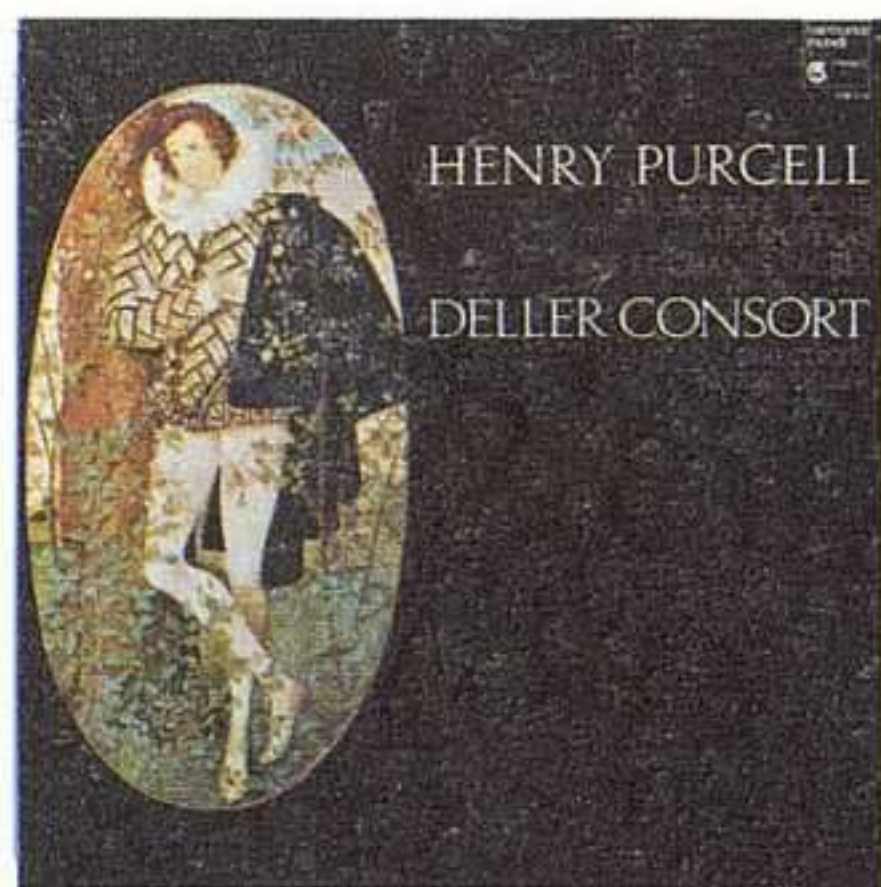


G.B. PERGOLESI
La Serva Padrona. Intermezzo
pour soprano, basse et orchestre.
Maddalena Bonifaccio, soprano.
Siegmond Nimsgern, basse. Col-
legium Aureum
HM 20343 . MC 30.343

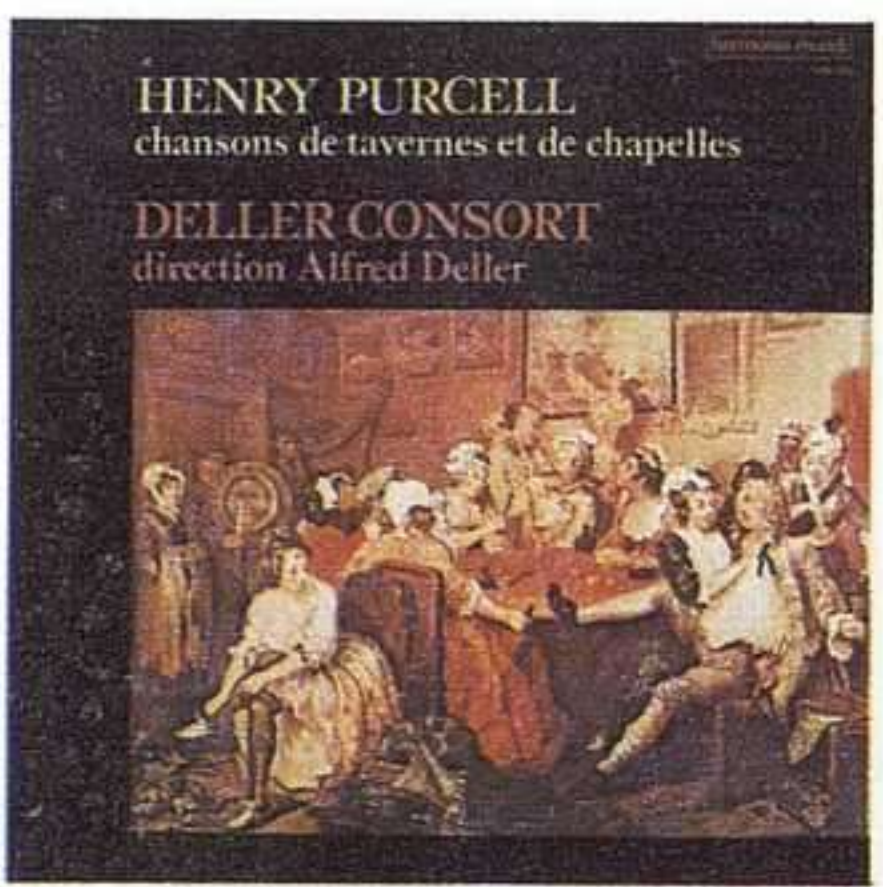
G. B. PERGOLESI
Stabat Mater pour soprano, alto,
cordes et orgue
Concerto Vocale : Sebastian
Hennig, soprano. René Jacobs,
contre-ténor
Ensemble Instrumental. Dirk
Vermeulen, 1er violon. Johan
Huys, orgue
HM 1119. MC 40.1119



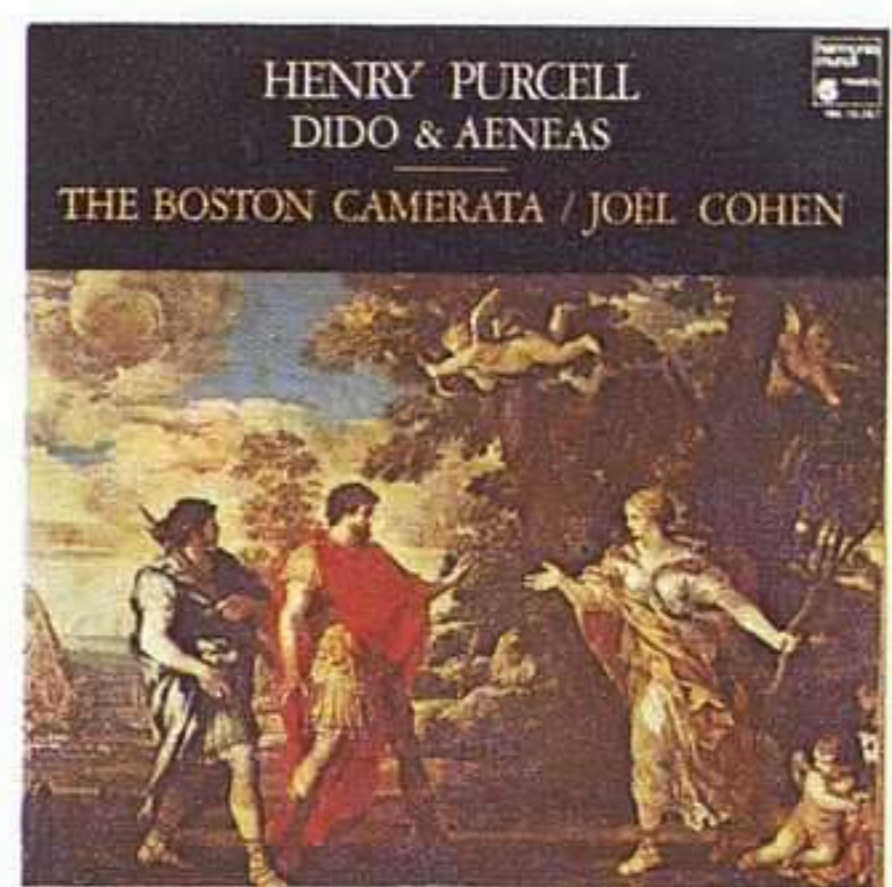
HENRY PURCELL
Harmonia Sacra. The Blessed
Virgin's Expostulation. An Even-
ing Hymn. In Guilty Night...
Concerto Vocale. Judith Nelson.
René Jacobs. Max van Egmond...
HM 1081. MC 40.1081



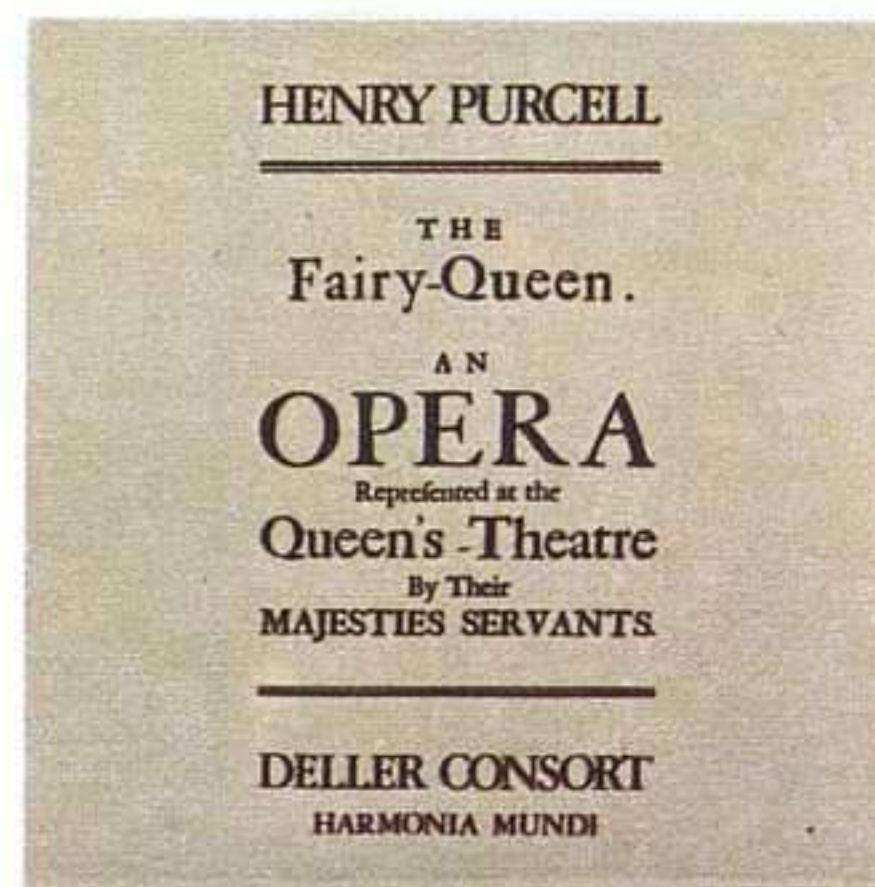
HENRY PURCELL
Ayres pour soli et instruments,
vol. 2
Deller Consort, dir. Alfred Deller
HM 218



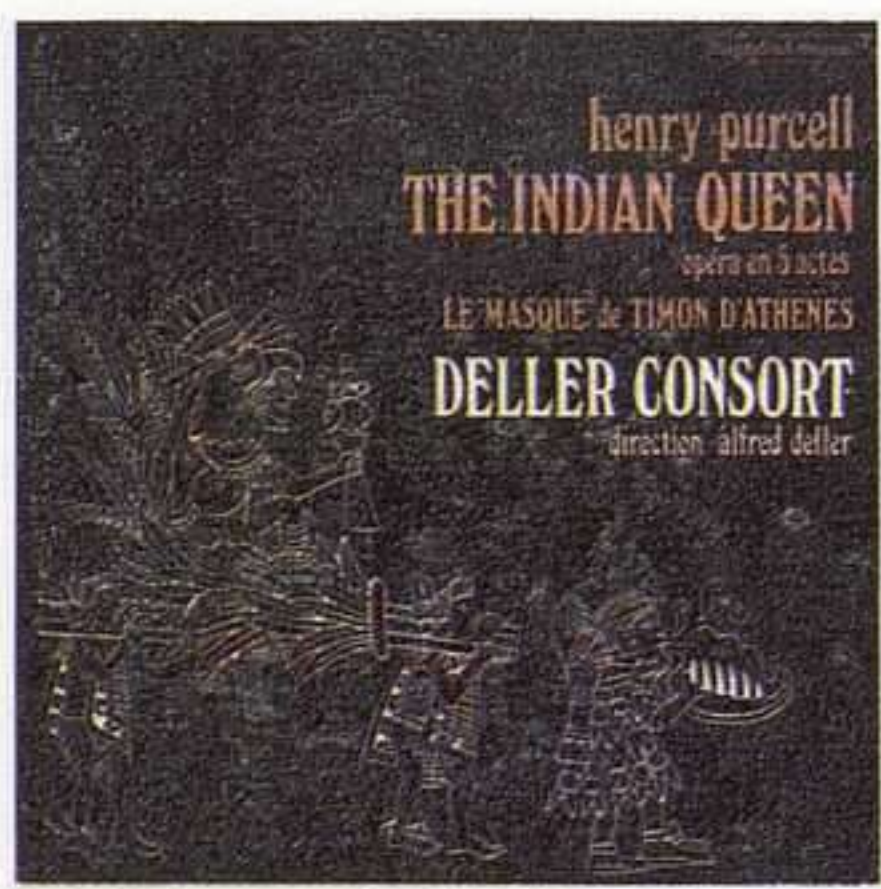
HENRY PURCELL
Chansons de tavernes et de
chapelles. If ever I more riches
did desire. Laudate Ceciliam
(1683)
Deller Consort, dir. Alfred Deller
HM 242 . MC 40.242



HENRY PURCELL
Dido & Aeneas. Opéra en 3
actes
The Boston Camerata, dir. Joël
Cohen
HM 10067



HENRY PURCELL
The Fairy Queen. Opéra en 5
actes
Deller Consort, Stour Music
Orchestra, dir. Alfred Deller
Coffret 3 disques HM 231 (3)



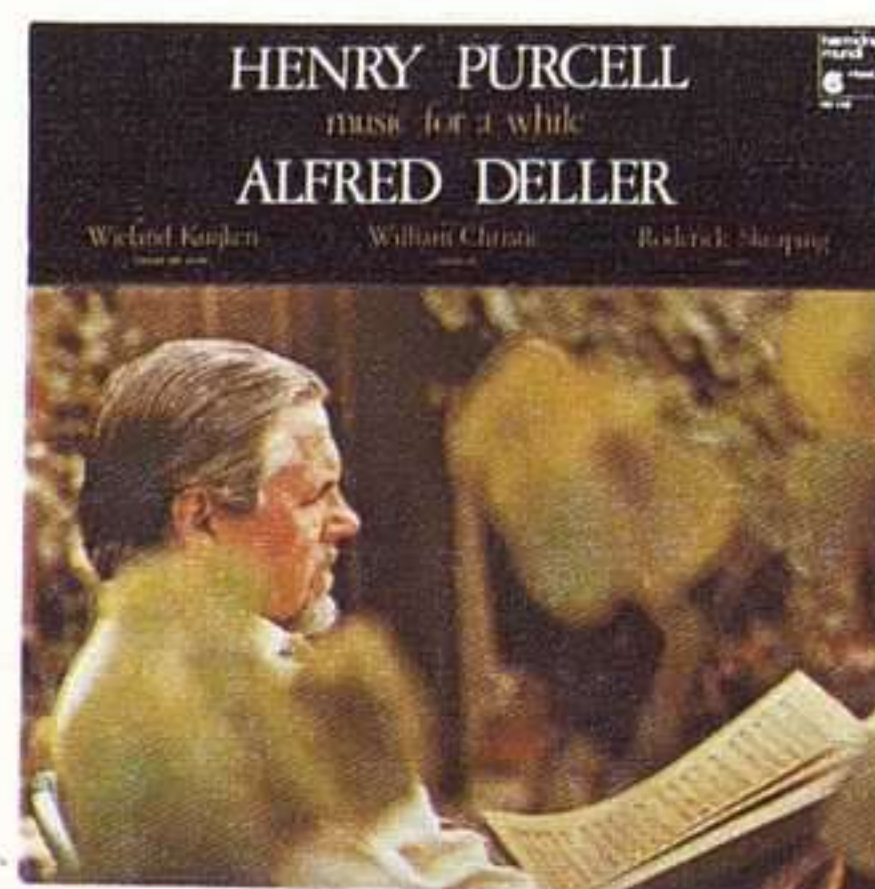
HENRY PURCELL
The Indian Queen. Opéra en 5
actes. Le Masque de Timon d'Athènes
Deller Consort, Ensemble Instru-
mental, dir. Alfred Deller
Coffret 2 disques HM 243



HENRY PURCELL
King Arthur. Opéra
Deller Consort, The King's Mu-
sick, dir. Alfred Deller
Coffret 2 disques HM 252/53
Coffret 2 cassettes 40.252/53



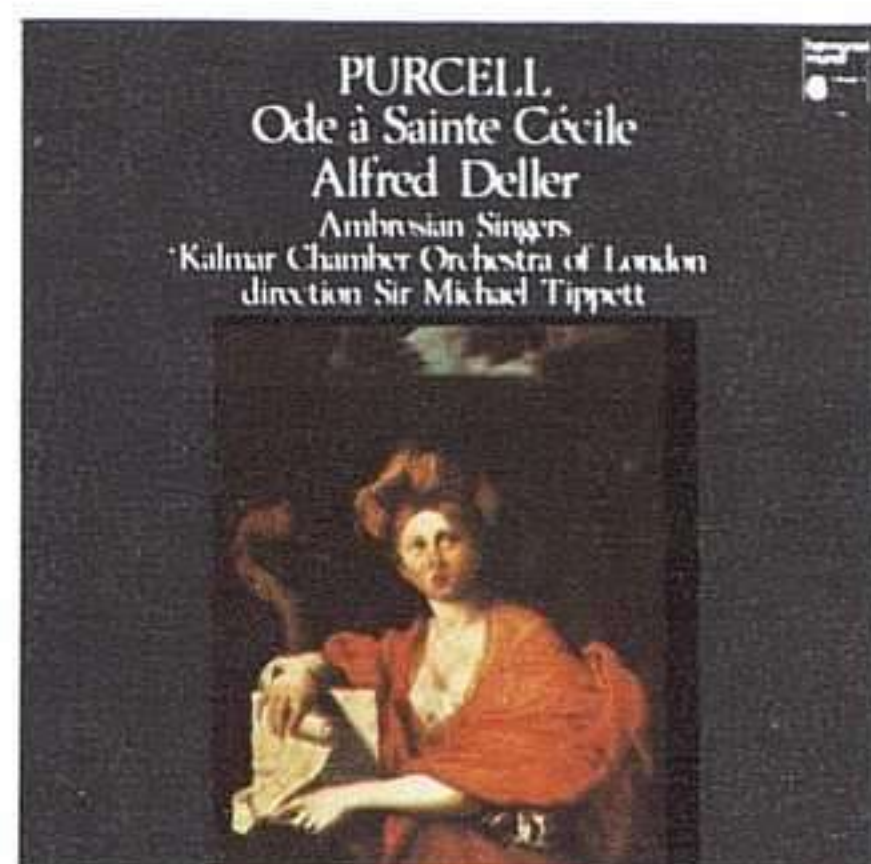
HENRY PURCELL
Laudate Ceciliam. Motets
Pro Cantione Antiqua, dir. Mark
Brown. Collegium Aureum
HM 20359



HENRY PURCELL
Music for a while et autres chants
Alfred Deller, haute-contre. Ro-
derick Skeaping, violon. Wieland
Kuijken, basse de viole. William
Christie, clavecin
HM 249 . MC 40.249



HENRY PURCELL
Ode à Sainte-Cécile (1683). Ode pour l'anniversaire de la Reine Mary (1692)
Deller Consort, Stour Music Festival Orchestra, A. Deller
HM 222 . MC 40.222



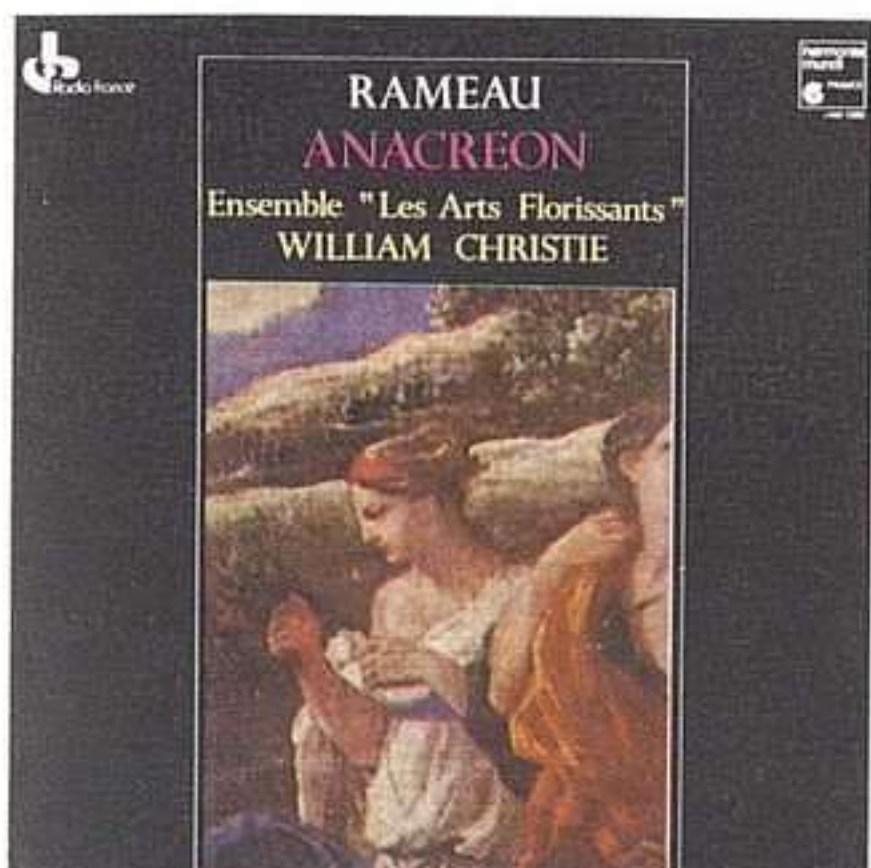
PURCELL
Ode à Sainte-Cécile (1692). Alfred Deller. April Cantelo. Wilfred Brown. Maurice Bevan. Kalmar Chamber Orchestra of London, dir. Sir Michael Tippett
HM 5110 . MC 40.5110



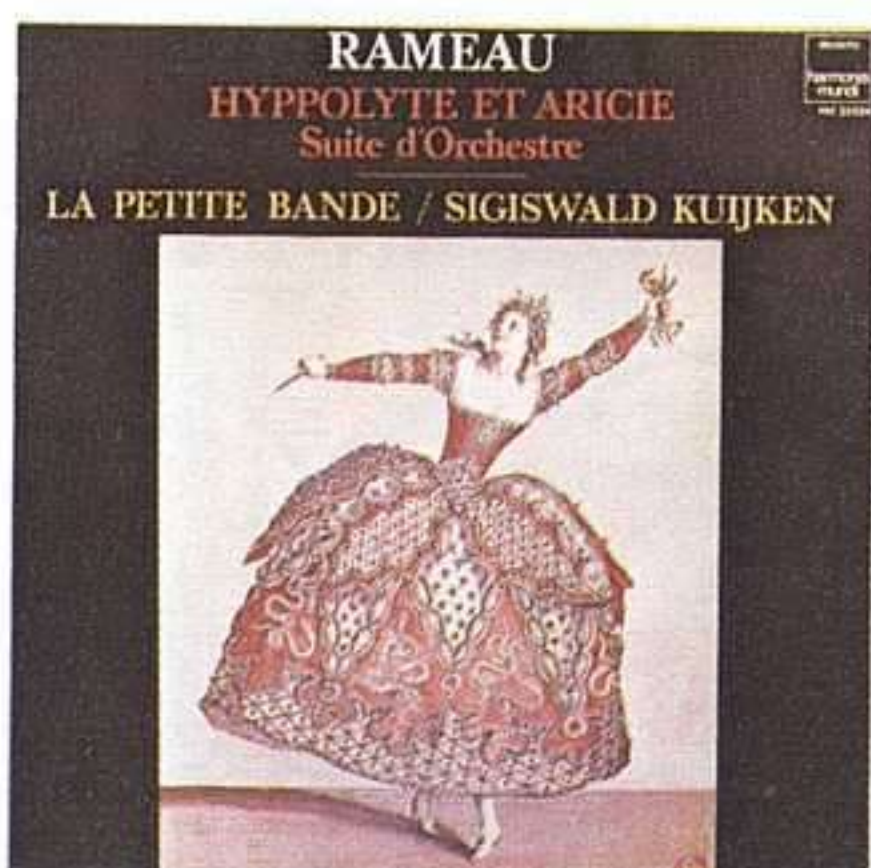
Purcell
O Solitude. Chants et Anthems. Deller Consort, dir. Alfred Deller
HM 247 . MC 40.247



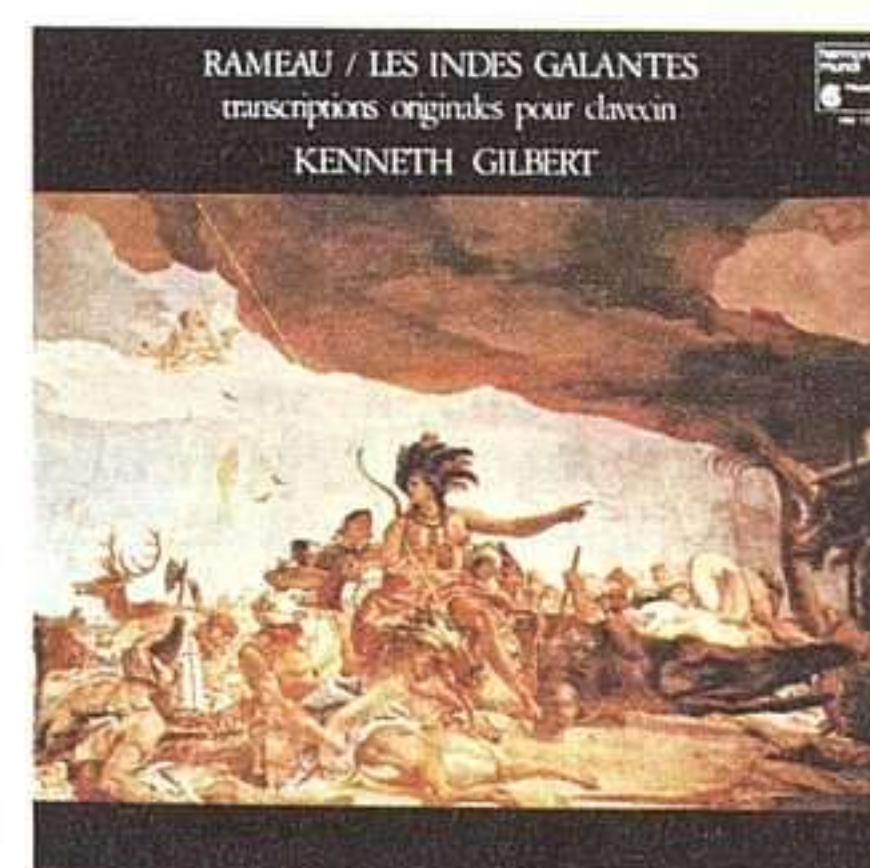
HENRY PURCELL
Te Deum & Jubilate Deo. In Guilty Night. Man that is born of a Woman
Deller Consort, Stour Festival Chamber Orchestra, A. Deller
HM 207 . MC 40.207



RAMEAU
ANACREON
Ensemble "Les Arts Florissants" William Christie
HM 1090 . MC 40.1090



RAMEAU
HYPPOLYTE ET ARICIE
Suite d'Orchestre
LA PETITE BANDE / SIGISWALD KUIJKEN
HM 20334 . MC 30.334



RAMEAU / LES INDES GALANTES
transcriptions originales pour clavecin
KENNETH GILBERT
HM 1028 . MC 40.1028

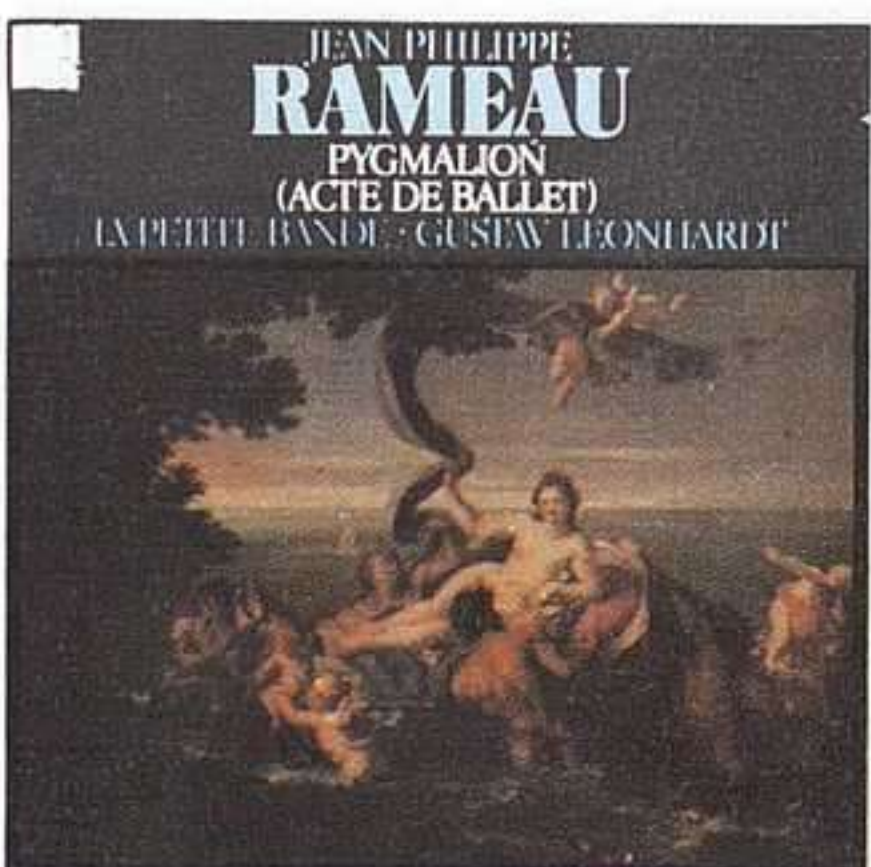
JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Suite des «Indes Galantes»
Collegium Aureum
99864

JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Nouvelles suites de pièces pour le clavecin
Alan Curtis
Collection «Documenta» de la Schola Cantorum Basiliensis
99918

JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Oeuvres pour clavecin
William Christie, clavecins. Ruckers-Taskin et Goujon-Swanen
Coffret 2 disques HM 1120/21
MC 40.1120



RAMEAU
Les Grands Motets
Solistes, Chœurs et Orchestre de la Chapelle Royale
PHILIPPE HERREWEGHE
HM 1078 . MC 40.1078

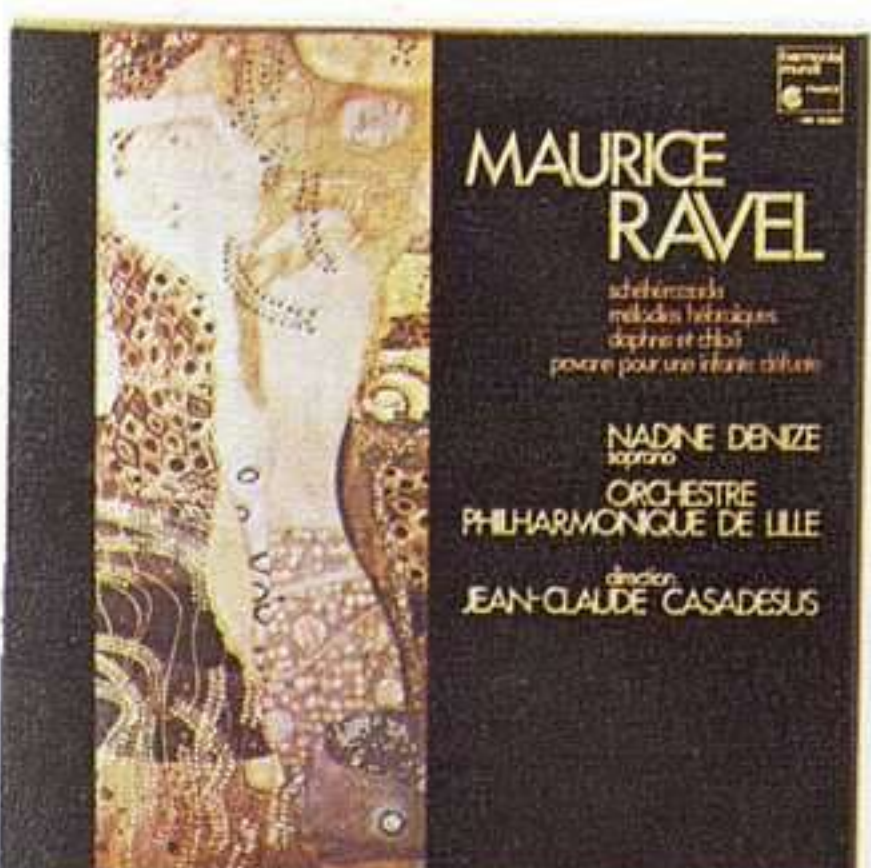


JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Pygmalion
La Petite Bande, dir. Sigiswald Kuijken
HM 20386 . MC 30.386

JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Zoroastre. Tragédie lyrique
John Elwes. Greta de Reyghere. Mieke van der Sluis. Agnès Mellon. Gregory Reinhart. Jacques Bona. Michel Verschaeve. François Fauché. Philippe Cantor.
Collegium vocale, Gent. La Petite Bande, dir. Sigiswald Kuijken
Coffret 4 disques HM 20391/94



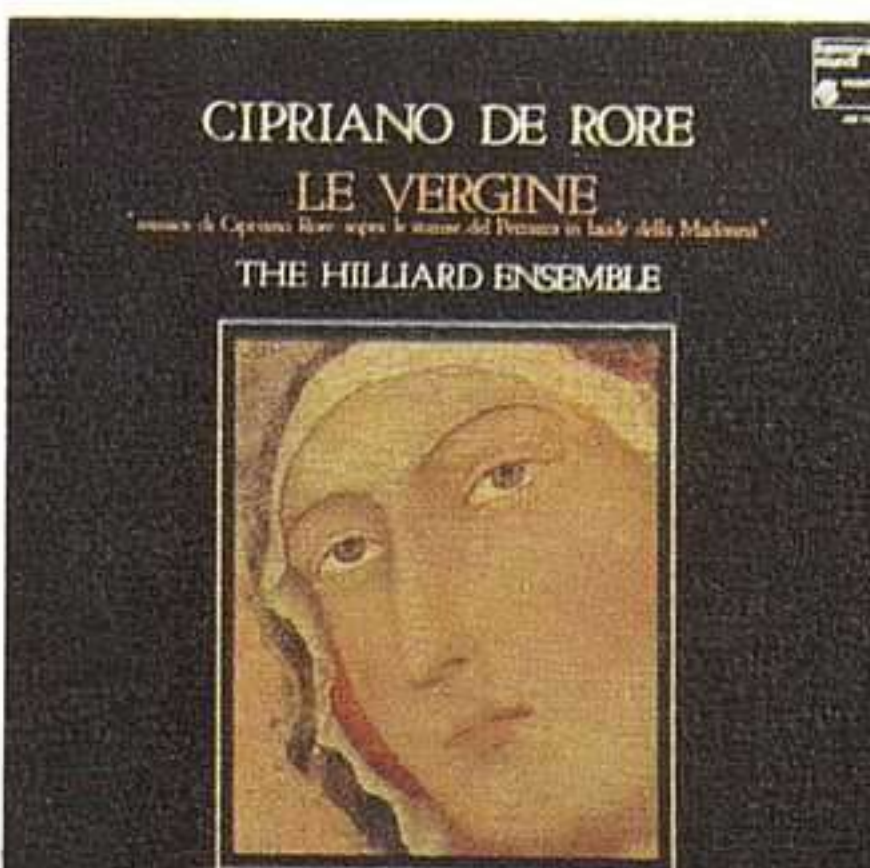
MAURICE RAVEL
Intégrale de l'œuvre pour piano.
Claude Helffer
Coffret 3 disques HM 922/24
MC 40.924



MAURICE RAVEL
Schéhérazade. Mélodies hébraïques. Daphnis et Chloé. Pavane pour une Infante défunte
N. Denize. Orchestre Philharmonique de Lille, J.C. Casadesus
HM 10064. MC 40.064



N. RIMSKI-KORSAKOV
Vera Cheloga. Opéra en 1 acte.
Solistes et Orchestre de la Radio Nationale Bulgare, dir. Stoyan Angelov
HM B 152 . MC B 40.152



CIPRIANO DE RORE
Le Vergine. Stances à la Vierge
The Hilliard Ensemble : Ashley Stafford, Paul Elliott, Leigh Nixon, Rogers Covey-Crump, Paul Hillier
HM 1107. MC 40.1107

LUIGI ROSSI
Canzonette Amoroze
Schola Cantorum Basiliensis.
Rosemarie Hofmann, René Jacobs, Kurt Widmer, Sharon Wel-
ler
99950/51



LUIGI ROSSI
Cantate
Concerto Vocale. Judith Nelson, soprano. Wieland Kuijken, basse de viole. William Christie, clavecin et orgue
HM 1010



LUIGI ROSSI
Deux Oratorios. «Il peccator pentito» & O Cecità
Ensemble Vocal et Instrumental Les Arts Florissants
William Christie
HM 1091 . MC 40.1091



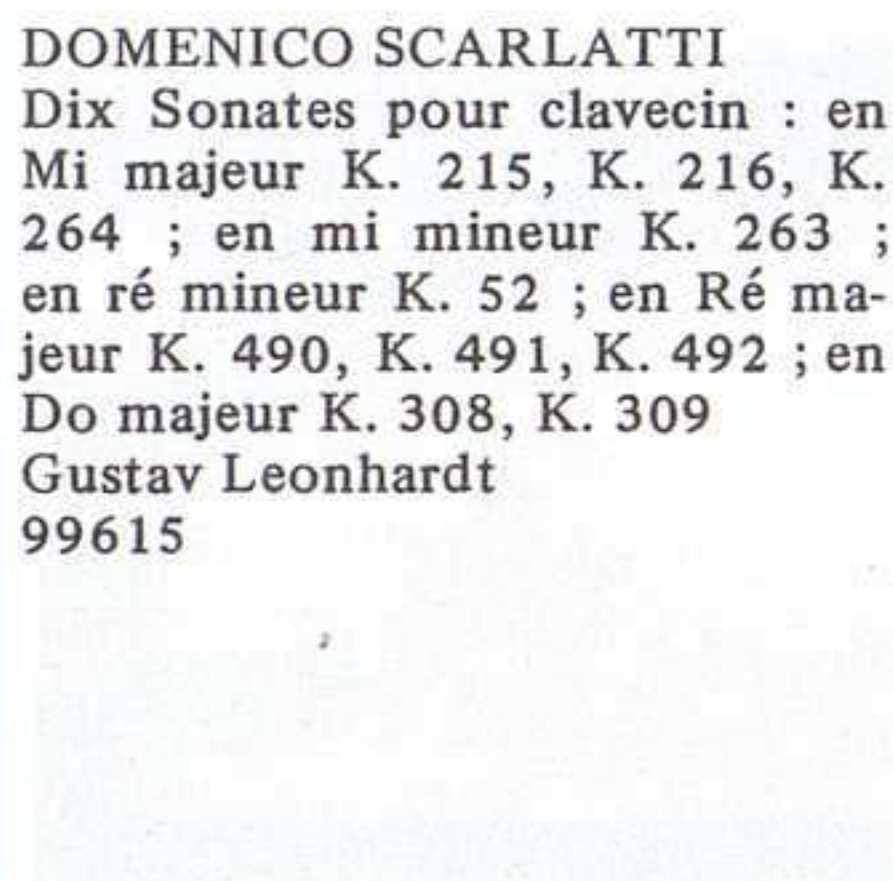
MICHELANGELO ROSSI
Toccatas de «Toccate e Correnti d'intavolatura d'Organo e Cimbalo» (1657)
Emer Buckley, clavecin William Dowd
HM 1069



GIOACCHINO ROSSINI
Ouvertures d'opéras
Orchestre Philharmonique de Plovdiv, dir. Ruslan Raytchev
Collection 2/30
Album 2 disques HM 2.466
MC 40.466



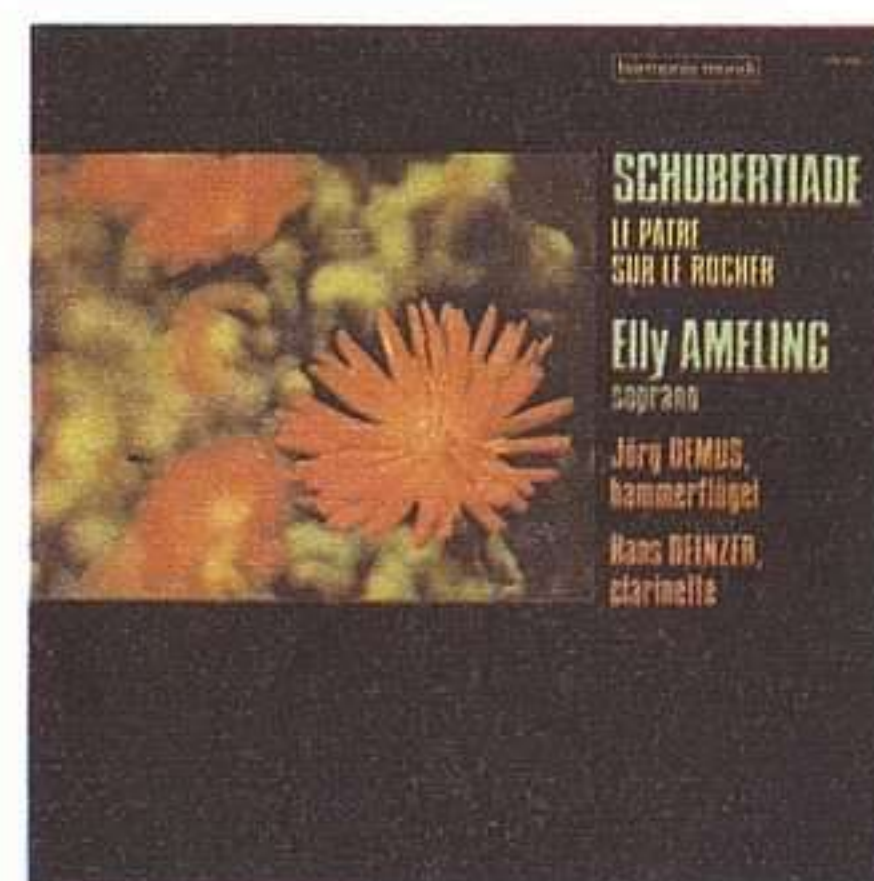
PANCRACE ROYER
Pièces de clavecin (1746). Intégrale
William Christie
HM 1037



DOMENICO SCARLATTI
Dix Sonates pour clavecin : en Mi majeur K. 215, K. 216, K. 264 ; en mi mineur K. 263 ; en ré mineur K. 52 ; en Ré majeur K. 490, K. 491, K. 492 ; en Do majeur K. 308, K. 309
Gustav Leonhardt
99615



FRANZ SCHUBERT
Schubertiade. Lieder et pièces pour piano
Judith Nelson. Jörg Demus. Alfred Prinz. Franz Söllner
Coffret 2 disques HM 1023/24
Coffret 2 cassettes 40.1023/24



FRANZ SCHUBERT
Schubertiade. Le Pâtre sur le Rocher
Elly Ameling. Jörg Demus. Hans Deinzer
HM 696 . MC 30.696



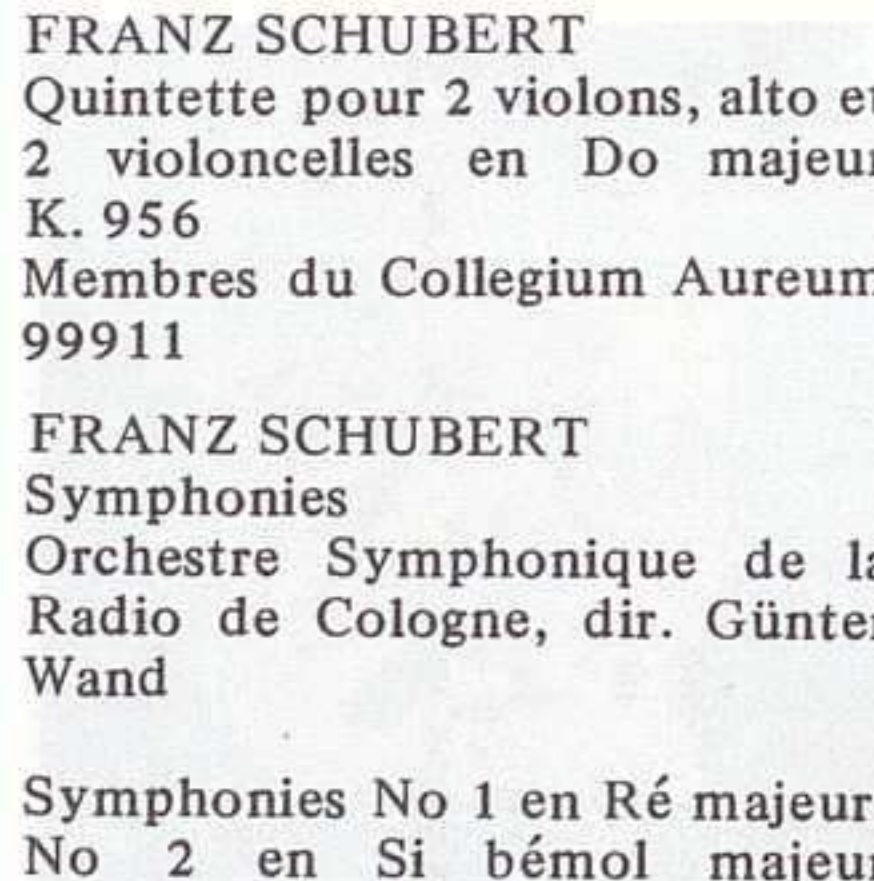
FRANZ SCHUBERT
Messes op. 13 No 2 & 3
Solistes, Chœurs Rodina. Chœurs Rodna Pessen. Les Solistes de Sofia, dir. Vassil Kazandjiev
HM 111



FRANZ SCHUBERT
Octuor en Fa majeur D. 803.
Collegium Aureum
HM 20369



FRANZ SCHUBERT
Quintette «La truite» op. 114.
Nocturne op. 148
Jörg Demus, hammerflügel. Collegium Aureum
HM 20314



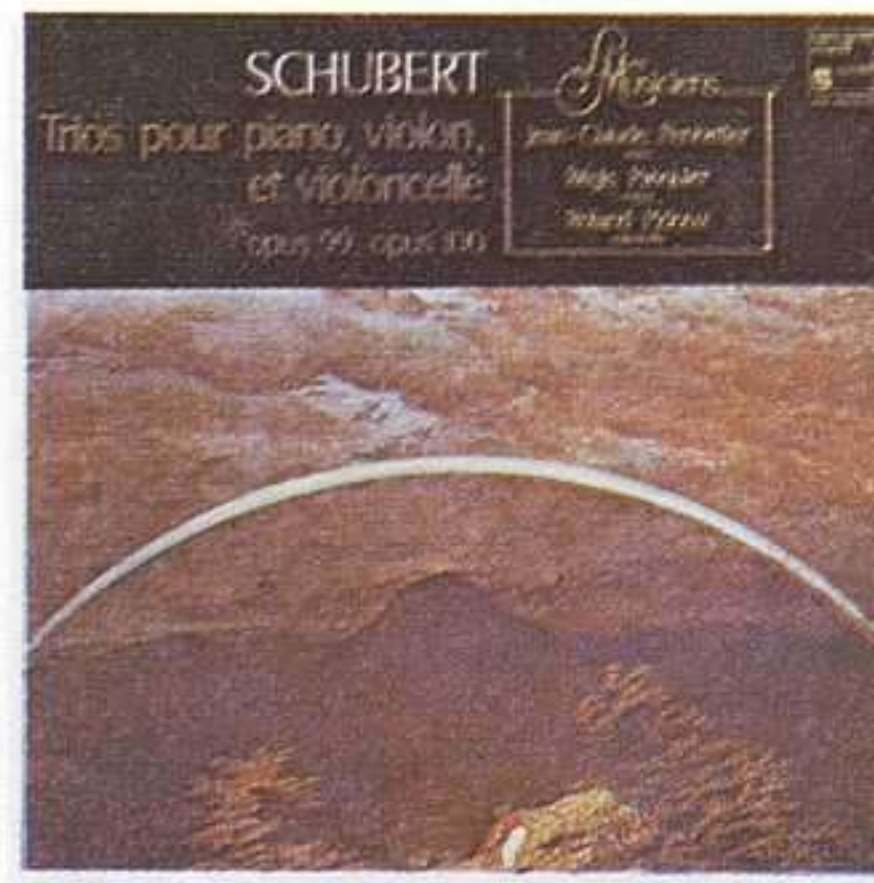
FRANZ SCHUBERT
Symphonies
Orchestre Symphonique de la Radio de Cologne, dir. Günter Wand
Symphonies No 1 en Ré majeur, No 2 en Si bémol majeur 99772
Symphonies No 8 en Si mineur, No 4 en Ut mineur 99913
Symphonie No 9 en Ut majeur 99736



FRANZ SCHUBERT
Sonate en la mineur D. 784. Sonate en do mineur D. 958.
Hans Richter-Haaser, piano
HM 10063



FRANZ SCHUBERT
Trio à cordes D. 581. Sonate pour arpeggione et piano D. 821.
Les Musiciens. Régis & Bruno Pasquier. Roland Pidoux. Jean-Claude Pennetier
HM 1035 . MC 40.1035



FRANZ SCHUBERT
Trios pour piano, violon et violoncelle op. 99 & 100
Les Musiciens. Jean-Claude Pennetier. Régis Pasquier. Roland Pidoux
Coffret 2 disques HM 1047/48

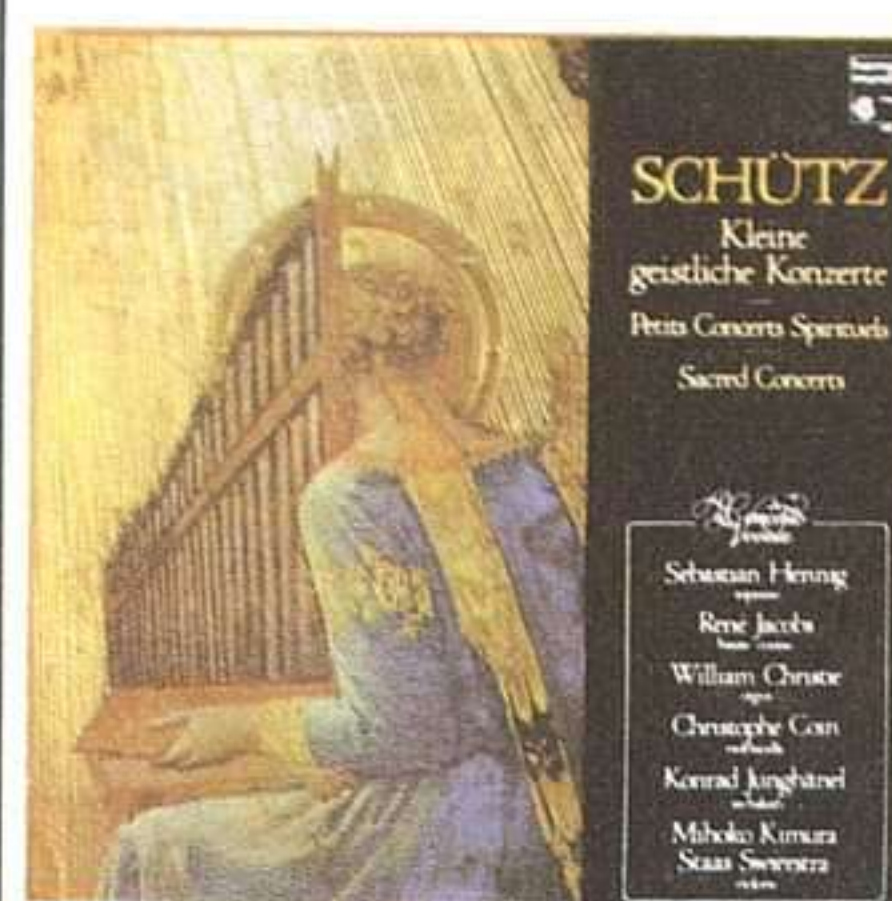


FRANZ SCHUBERT
Trio pour piano, violon et violoncelle op. 100
Les Musiciens. Jean-Claude Pennetier. Régis Pasquier. Roland Pidoux
HM B 1047 . MC B 40.1047

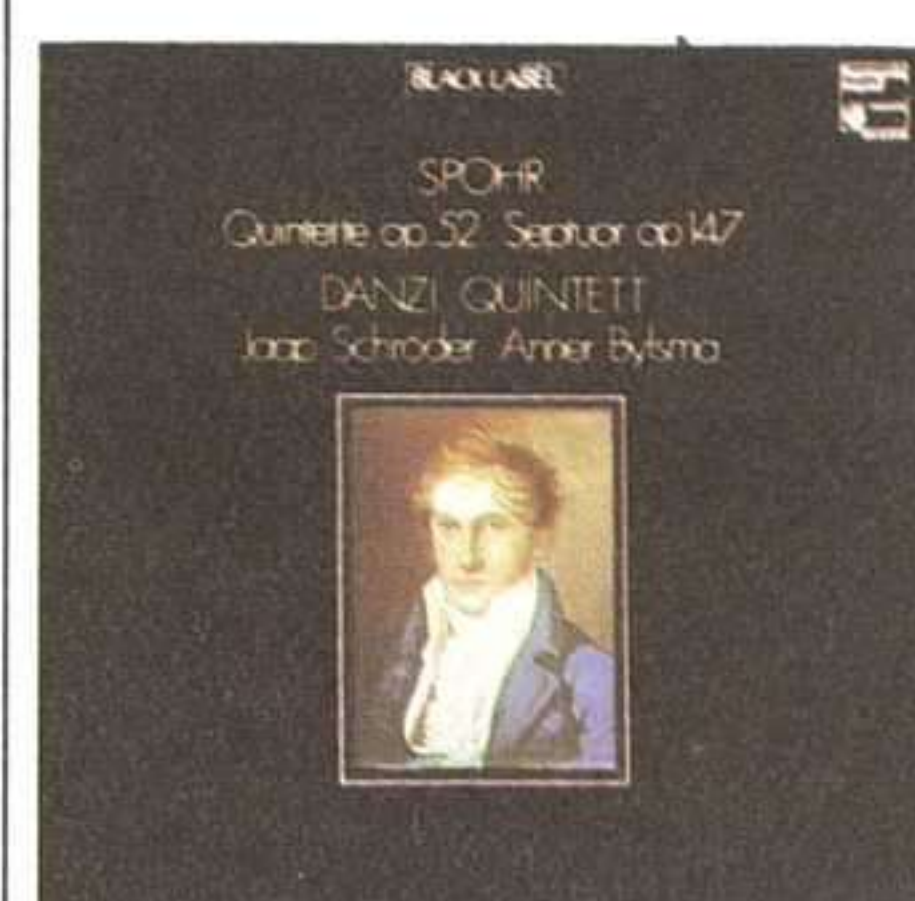
ROBERT SCHUMANN
Carnaval op. 9. Trois Romances
op. 28
Yves Henri, piano
HM 5131



ROBERT SCHUMANN
Sonates pour violon et piano
No 1 en la mineur op. 105, No
2 en ré mineur op. 121
Raphaël Oleg, violon. Yves
Rault, piano
HM 489. MC 40.489



HEINRICH SCHÜTZ
Petits Concerts Spirituels
Concerto Vocale. S. Hennig. R.
Jacobs. W. Christie. C. Coin. K.
Junghänel. M. Kimura. S. Swier-
stra
HM 1097. MC 40.1097



LOUIS SPOHR
Quintette op. 52
Septuor op. 147
Quintette Danzi. Jaap Schröder,
violon. Anner Bylsma, violoncel-
le. Werner Genuit, piano
HM B 5128. MC B 40.5128

CARL STAMITZ
Symphonie Concertante en Ré
majeur. Symphonie en Mi bémol
majeur
Ulrich Grehling. Ulrich Koch.
Collegium Aureum, dir. Rolf
Reinhardt
99863



AGOSTINO STEFFANI
Duetti da camera
Concerto Vocale. Judith Nelson.
René Jacobs. Wieland Kuijken.
William Christie. Konrad Jung-
hänel
HM 1046. MC 40.1046

JOHANN STRAUSS
Le Chevalier à la Rose, 1. Musi-
que pour la version filmée.
Ensemble 13 Baden-Baden
99904

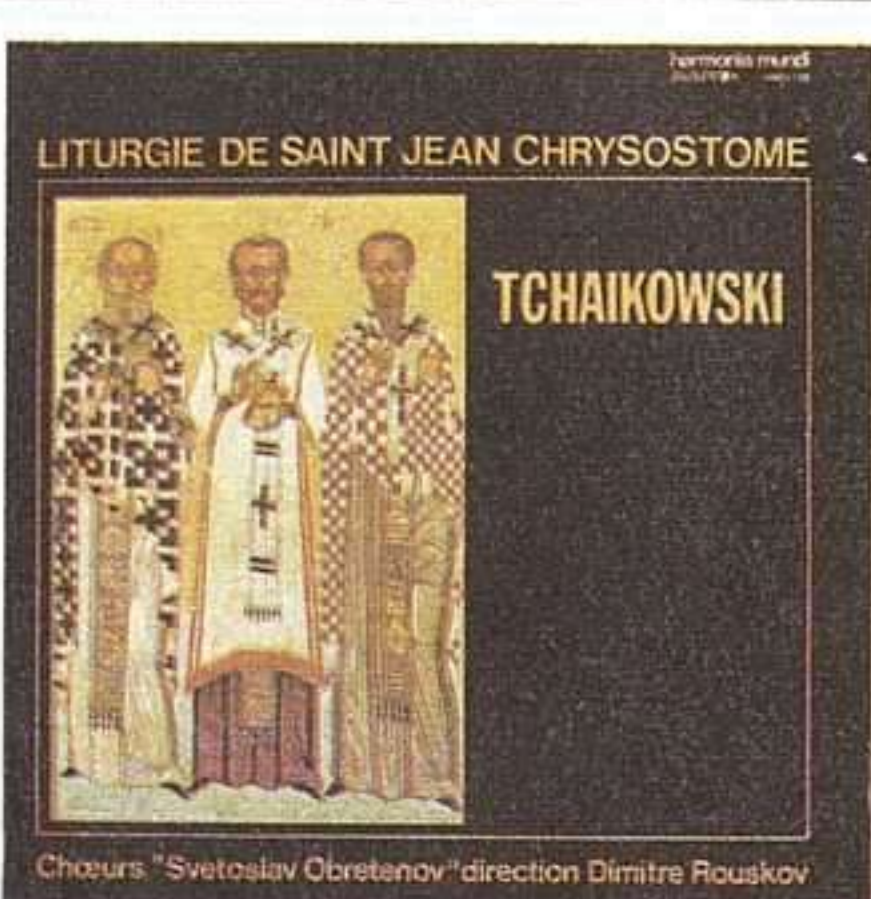
JOHANN STRAUSS
Le Chevalier à la Rose, 2. Musi-
que pour la version filmée.
Ensemble 13 Baden-Baden
99905



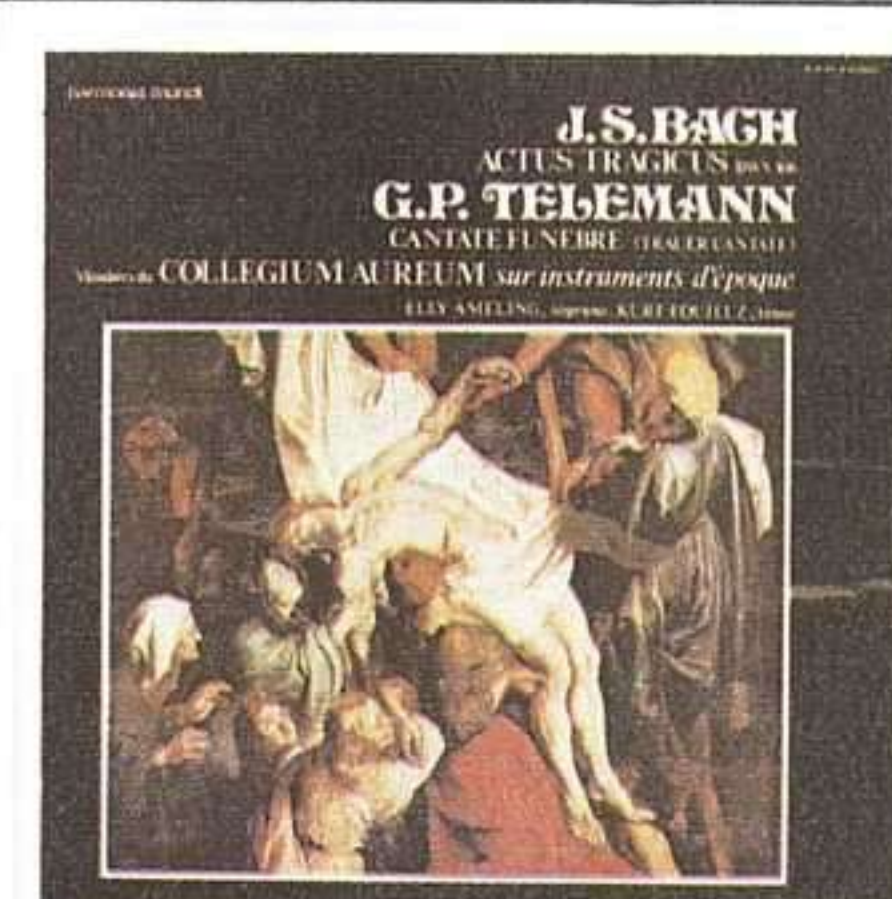
IGOR STRAVINSKY
Apollon Musagète. Septuor.
Concerto en Ré
Ensemble 13 Baden-Baden, dir.
Manfred Reichert
HM 20361. MC 30.361



BARBARA STROZZI
Cantates
Concerto Vocale : Judith Nelson,
William Christie, Christophe
Coin, John Hutchinson
HM 1114. MC 40.1114

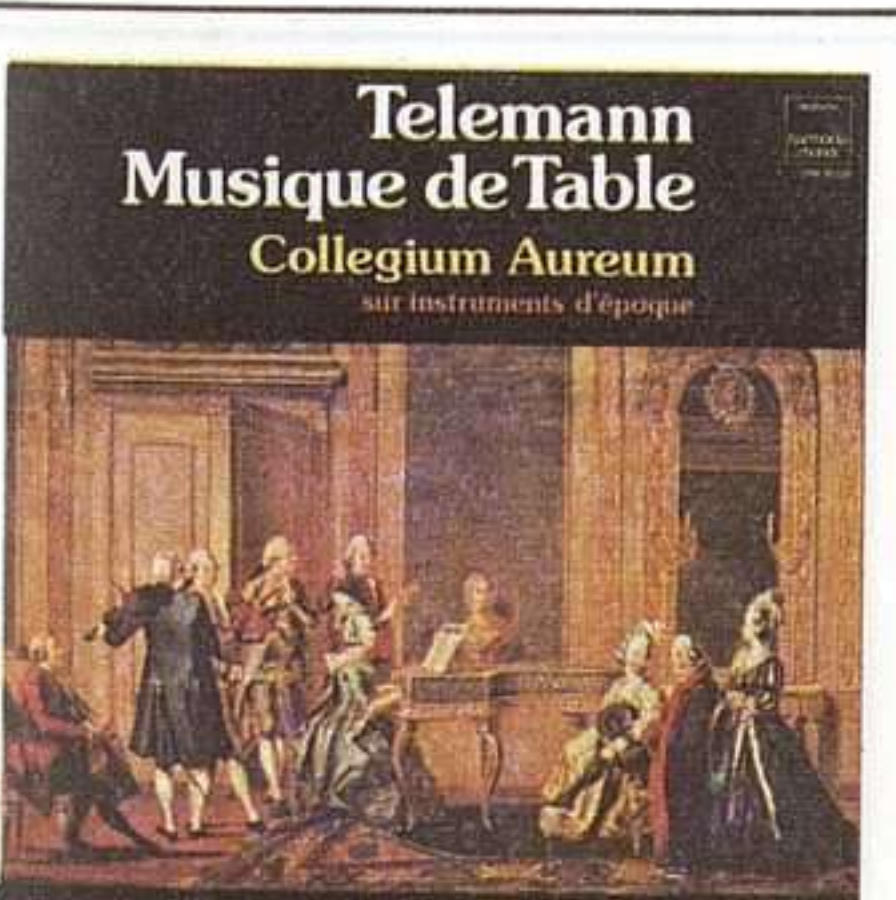


PIOTR TCHAIKOVSKY
Liturgie de Saint-Jean Chrysos-
tome
Chœurs Svetoslav Obretenov,
dir. Dimitre Rouskov
HM 138. MC 40.138

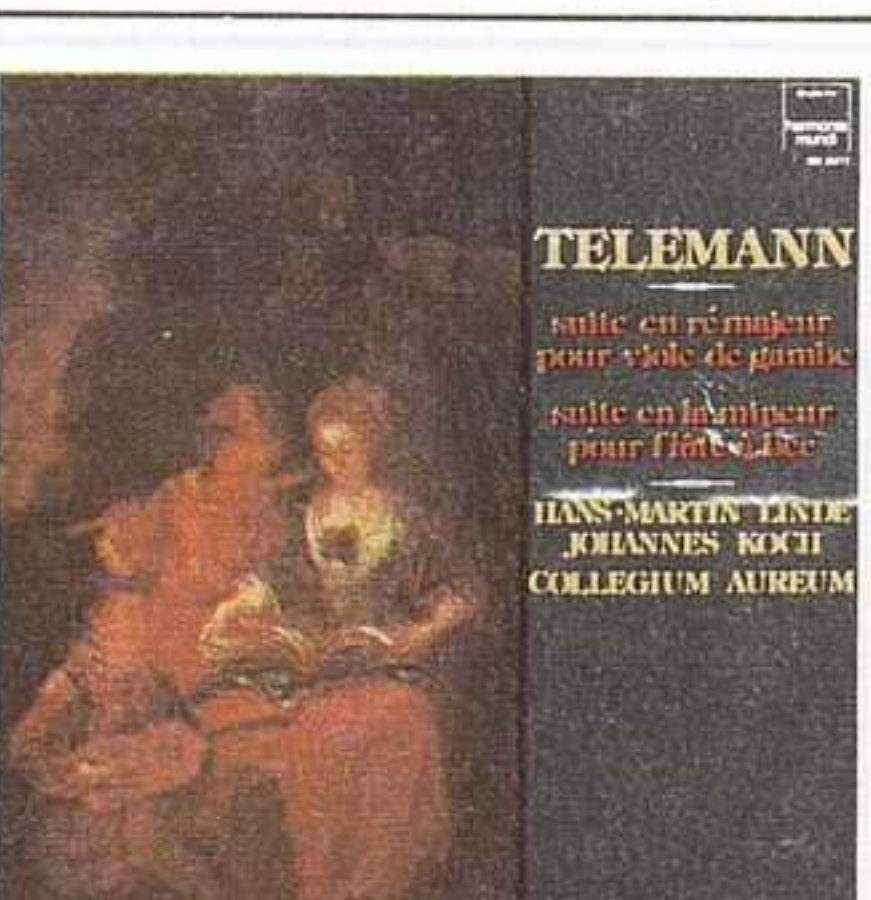


GEORG-PHILIPP TELEMANN
Cantate funèbre. «Du aber Da-
niel gehe hin»
Elly Ameling. Barry Mc Daniel.
Collegium Aureum (voir aussi
Bach, Actus Tragicus)
HM 21441

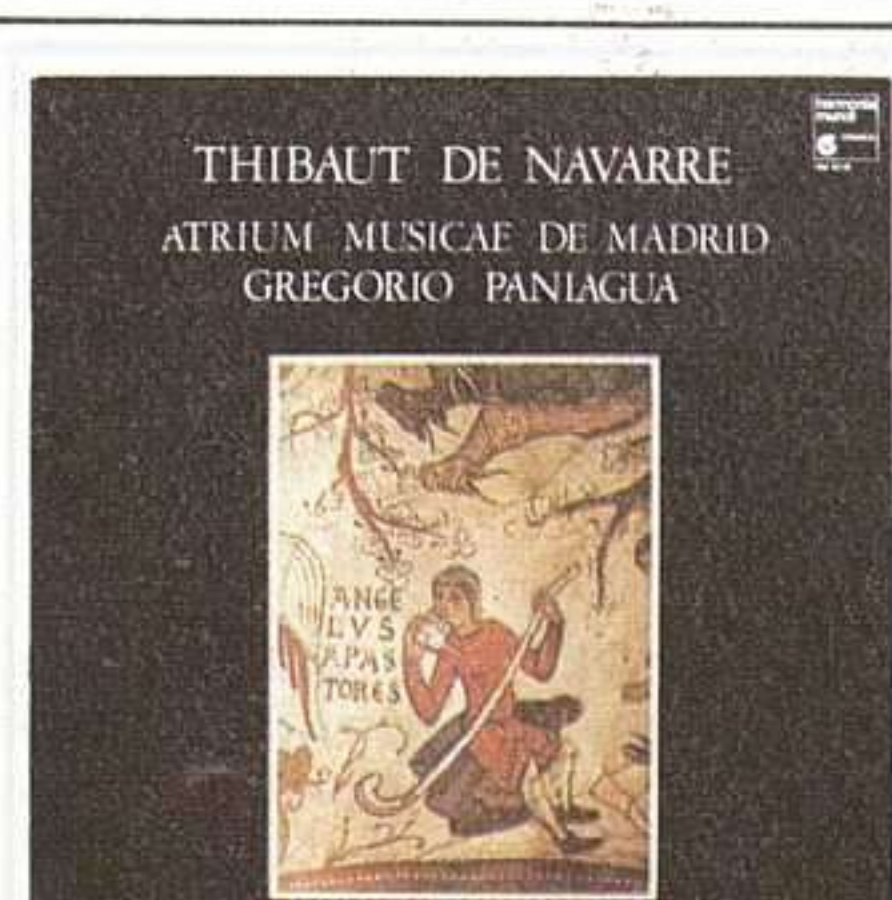
GEORG-PHILIPP TELEMANN
Trois cantates profanes. Der
Schulmeister. Die Landlust. Von
geliebten Augen
Elisabeth Speiser, soprano. Sieg-
mund Nimsgern, basse. Petits
Chanteurs de Stuttgart. Colle-
gium Aureum
99692



GEORG-PHILIPP TELEMANN
Musique de Table. Concertos
pour flûte et violon en La, pour
3 violons en Fa, pour 2 cors en
Mi bémol
Collegium Aureum
HM 20329. MC 30.329



GEORG-PHILIPP TELEMANN
Suite en Ré pour viole de gambe.
Suite en la mineur pour flûte à
bec
J. Koch. H.M. Linde. Collegium
Aureum
HM 20372. MC 30.372



THIBAUT DE NAVARRE
Quant fine amor. Amor me fet
commencier. Chançon ferai.
L'autre nuit. Contre le tens...
Atrium Musicae de Madrid, dir.
Gregorio Paniagua
HM 1016

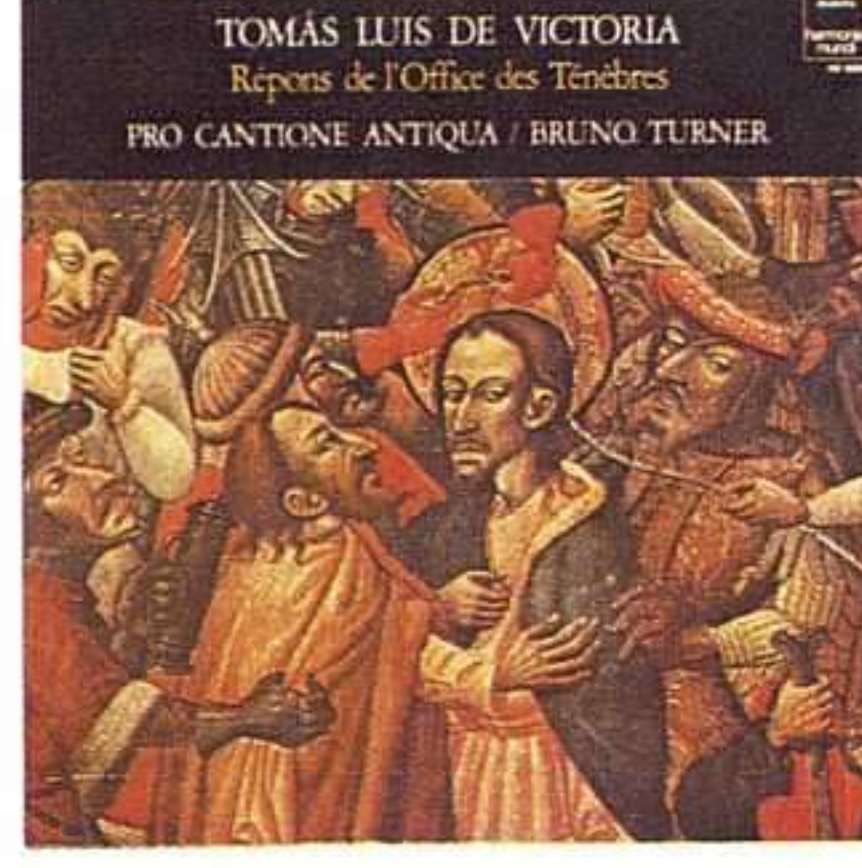
JAN VACLAV TOMASEK
Lieder de Goethe (Le Roi des
Aulnes, Chant de Mai, Le Roi à
Thule, La Nuit)
Kurt Widmer, Klaus Linder
99834



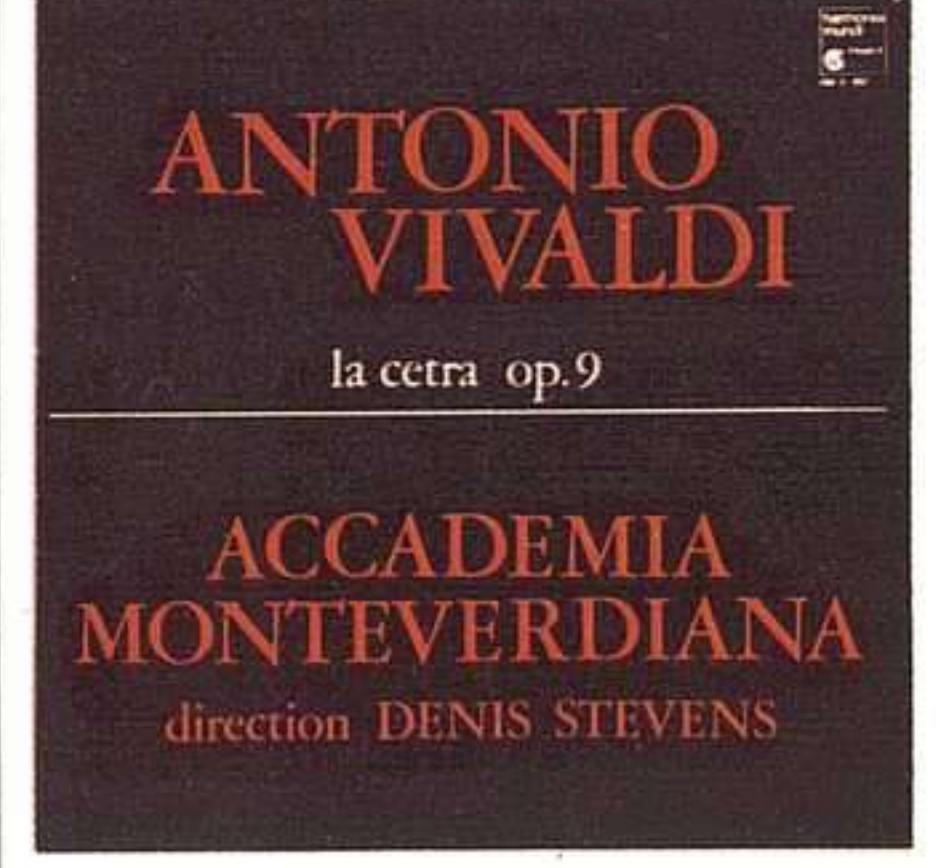
ORAZIO VECCHI
L'Amfiparnaso. Commedia harmonica en 3 actes
Deller Consort, Ensemble instrumental, dir. Alfred Deller
HM 20371



GIUSEPPE VERDI
La Traviata
Mirella Freni. Franco Bonisoli. Sesto Bruscantini. Staatskapelle Berlin, dir. Lamberto Gardelli
Coffret 3 disques HM 10056/58
Coffret 3 cassettes 40.056/58



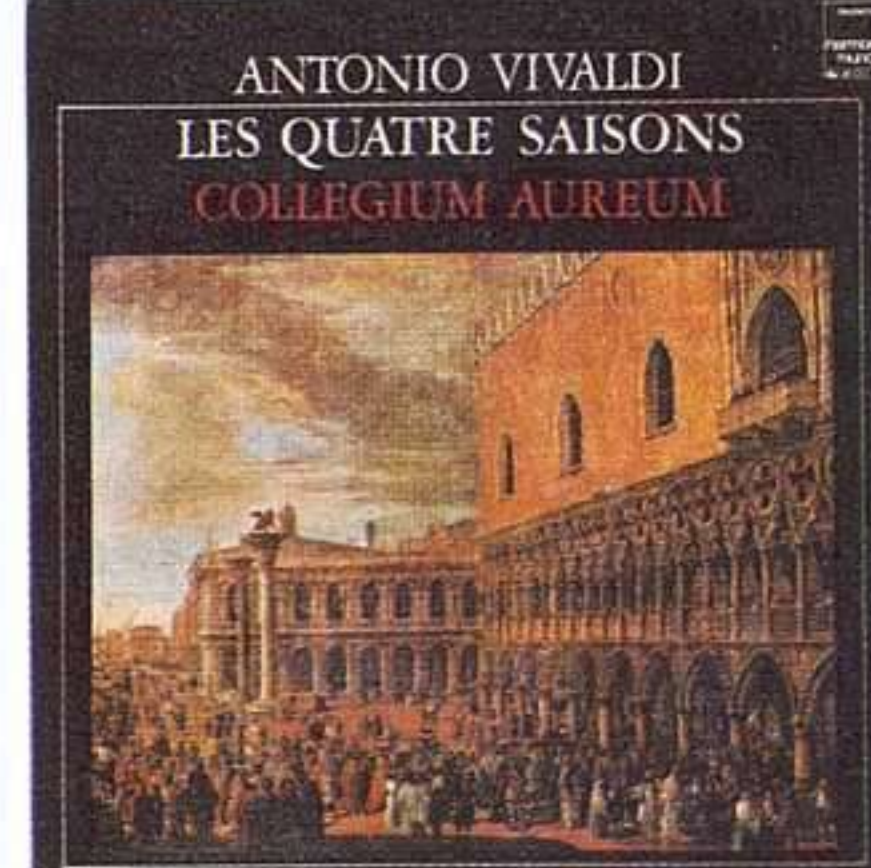
TOMÁS LUIS DE VICTORIA
Répons de l'Office des Ténèbres.
Pro Cantione Antiqua, dir. Bruno Turner
HM 20368



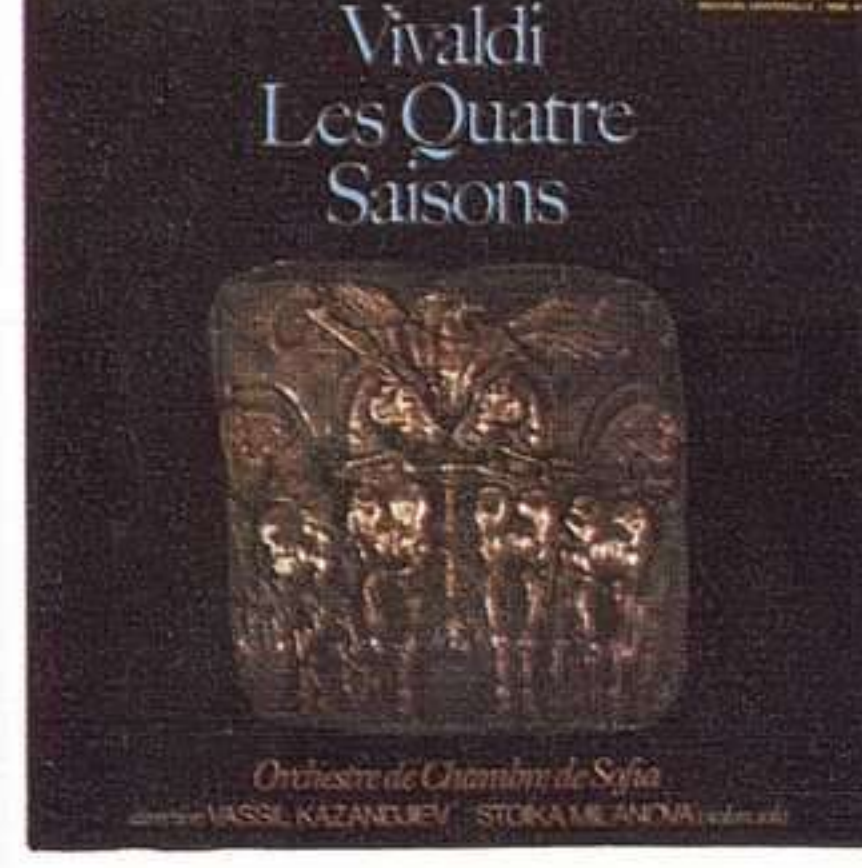
ANTONIO VIVALDI
La Cetra. 12 concertos op. 9.
Carl Pini. John Tunnell. Anthony Pini. Harold Lester. Orchestre de l'Accademia Monteverdiana, dir. Denis Stevens
Coffret 3 disques HM 367 (3)



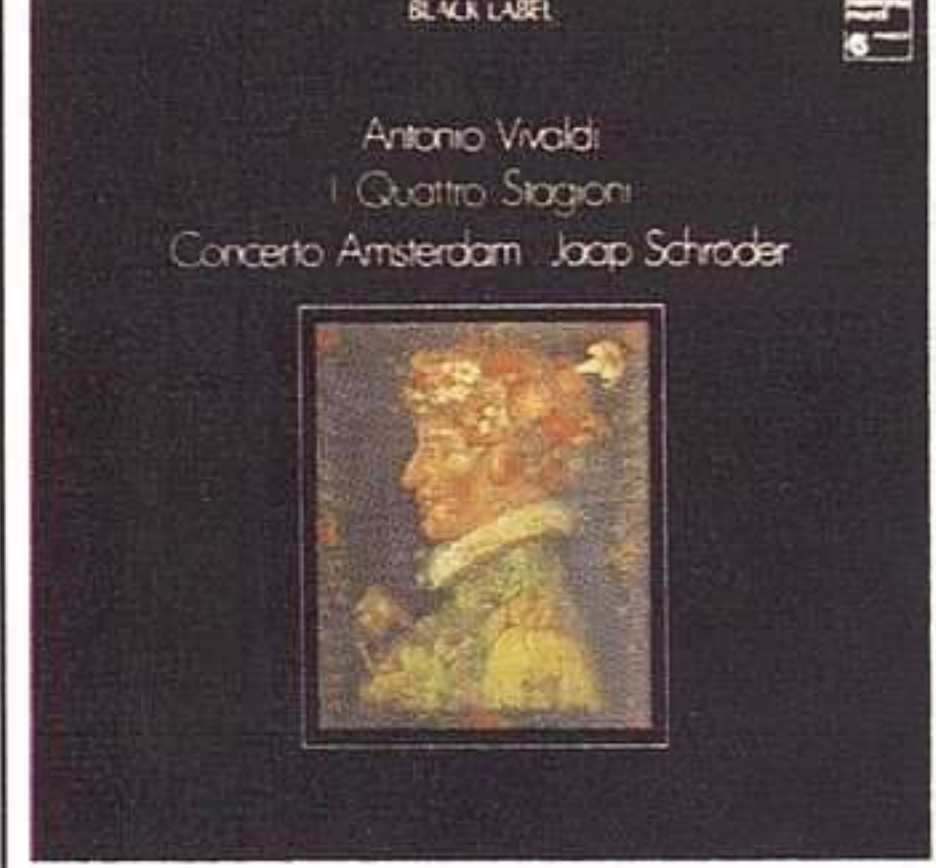
ANTONIO VIVALDI
Concerti opus 8 pour violon / hautbois et cordes «Il cimento dell'armonia e dell'invenzione».
Collegium Aureum
Coffret 3 disques HM 20374/76
MC 30.375



ANTONIO VIVALDI
Les Quatre Saisons
Franzjosef Maier, 1er violon.
Collegium Aureum
HM 20333 . MC 31.333



ANTONIO VIVALDI
Les Quatre Saisons
Stoika Milanova, 1er violon.
Orchestre de Chambre de Sofia, dir. Vassil Kazandjiev
HM 107 . MC 40.107



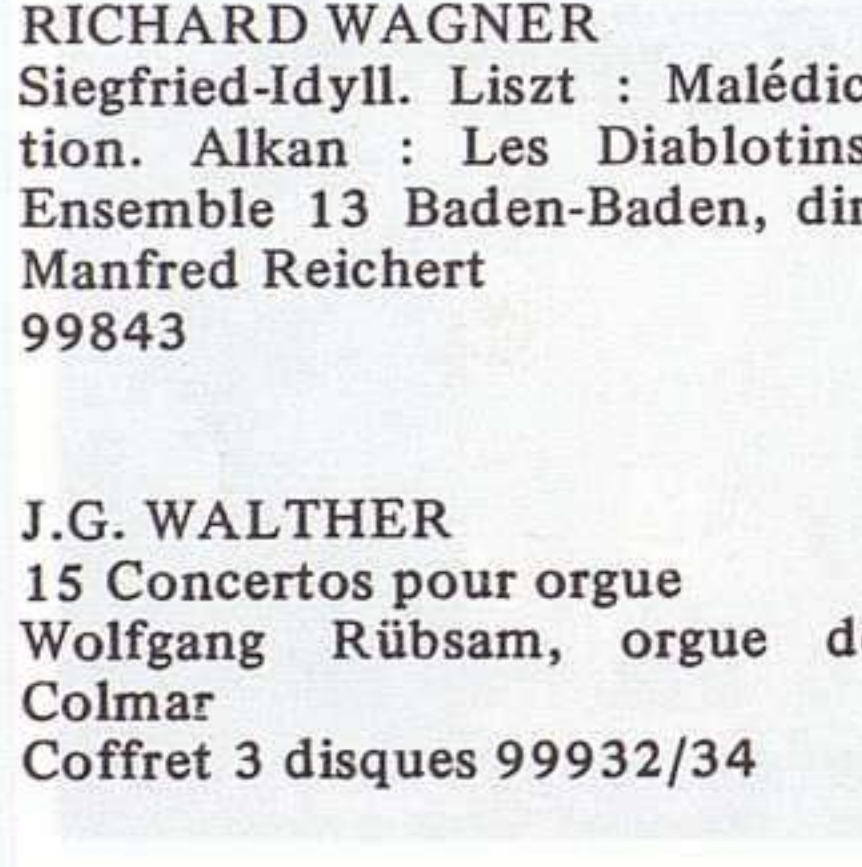
ANTONIO VIVALDI
Les Quatre Saisons
Concerto Amsterdam, dir. Jaap Schröder
HM B 5129. MC B 40.5129



ANTONIO VIVALDI
Serenata a tre
Petya Grigorova. Marjorie Vance. Kurt Spanier. Clemencic Consort, dir. René Clemencic
Coffret 2 disques HM 1066/67
MC 40.1066/67 (double durée)

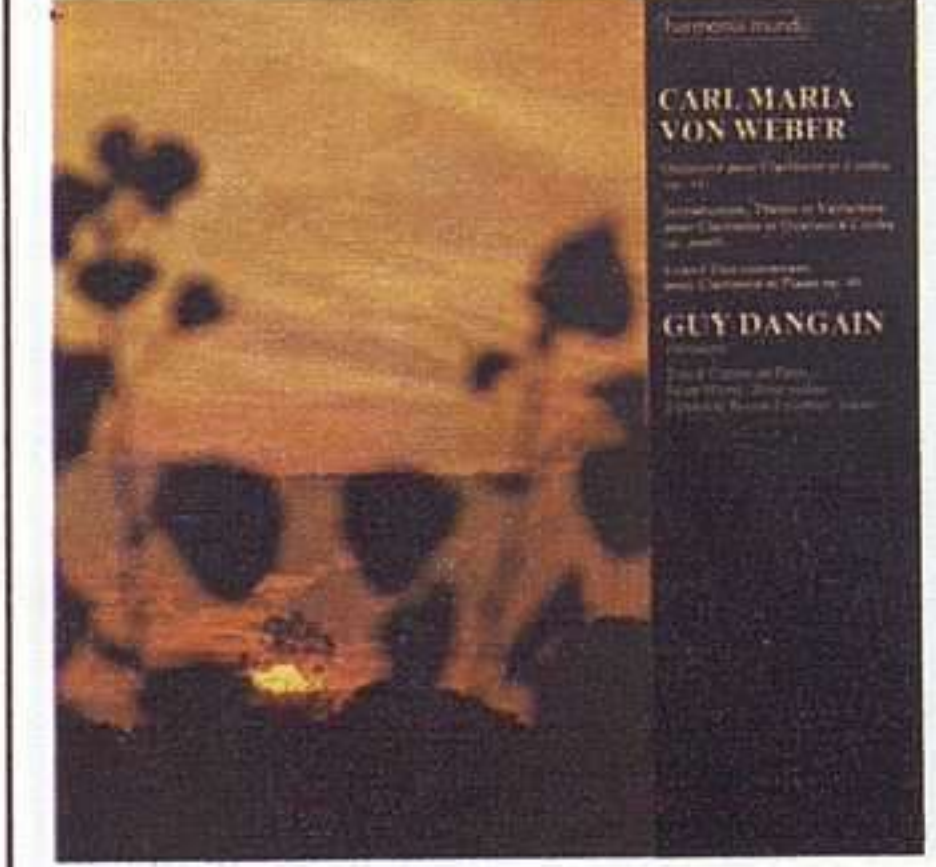


ANTONIO VIVALDI
Sonates à Pisendel
The Boston Museum Trio. Daniel Stepper, violon. Laura Jeppesen, viole de gambe. John Gibbons, clavecin
HM B 1088 . MC B 40.1088

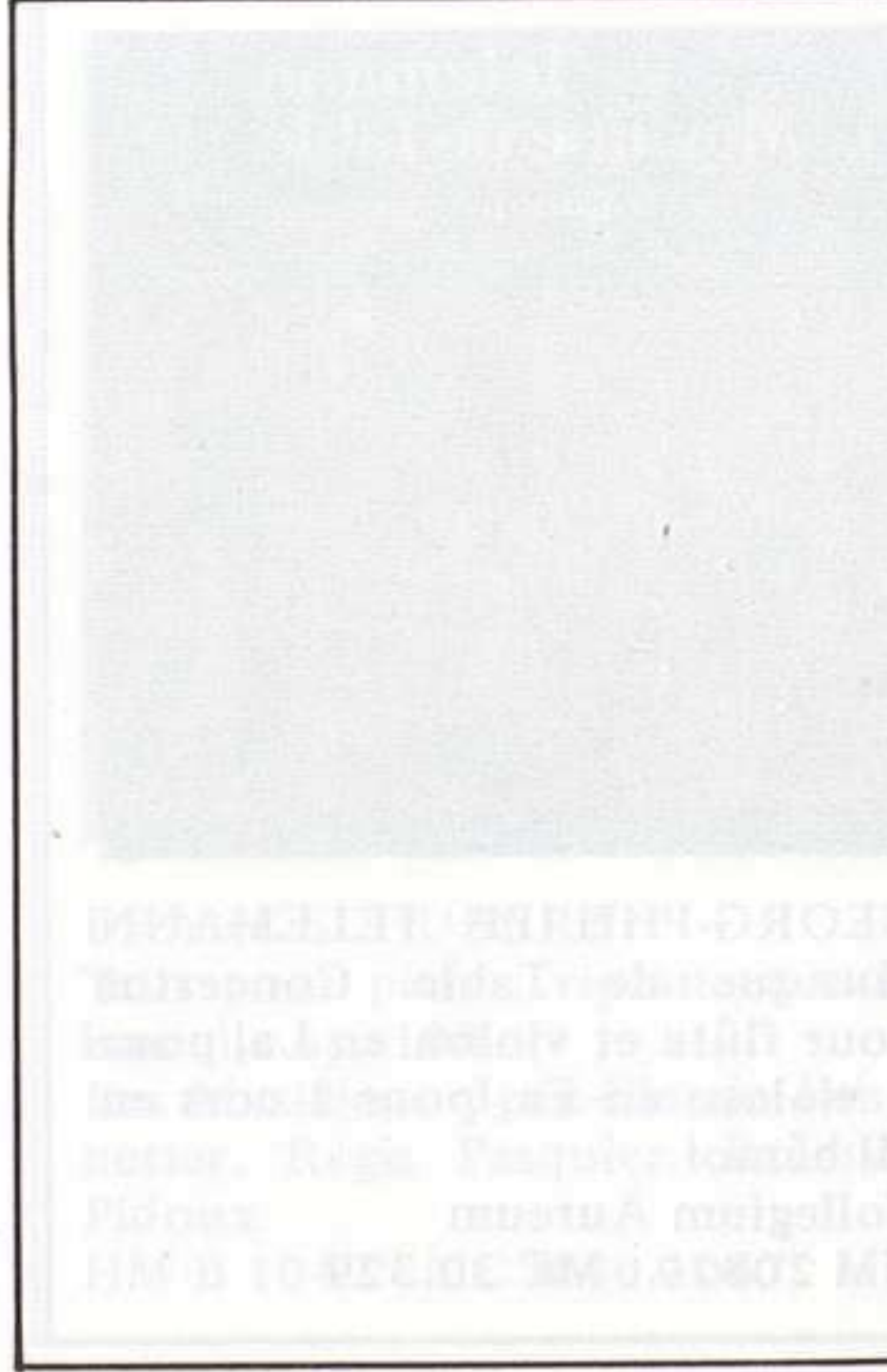
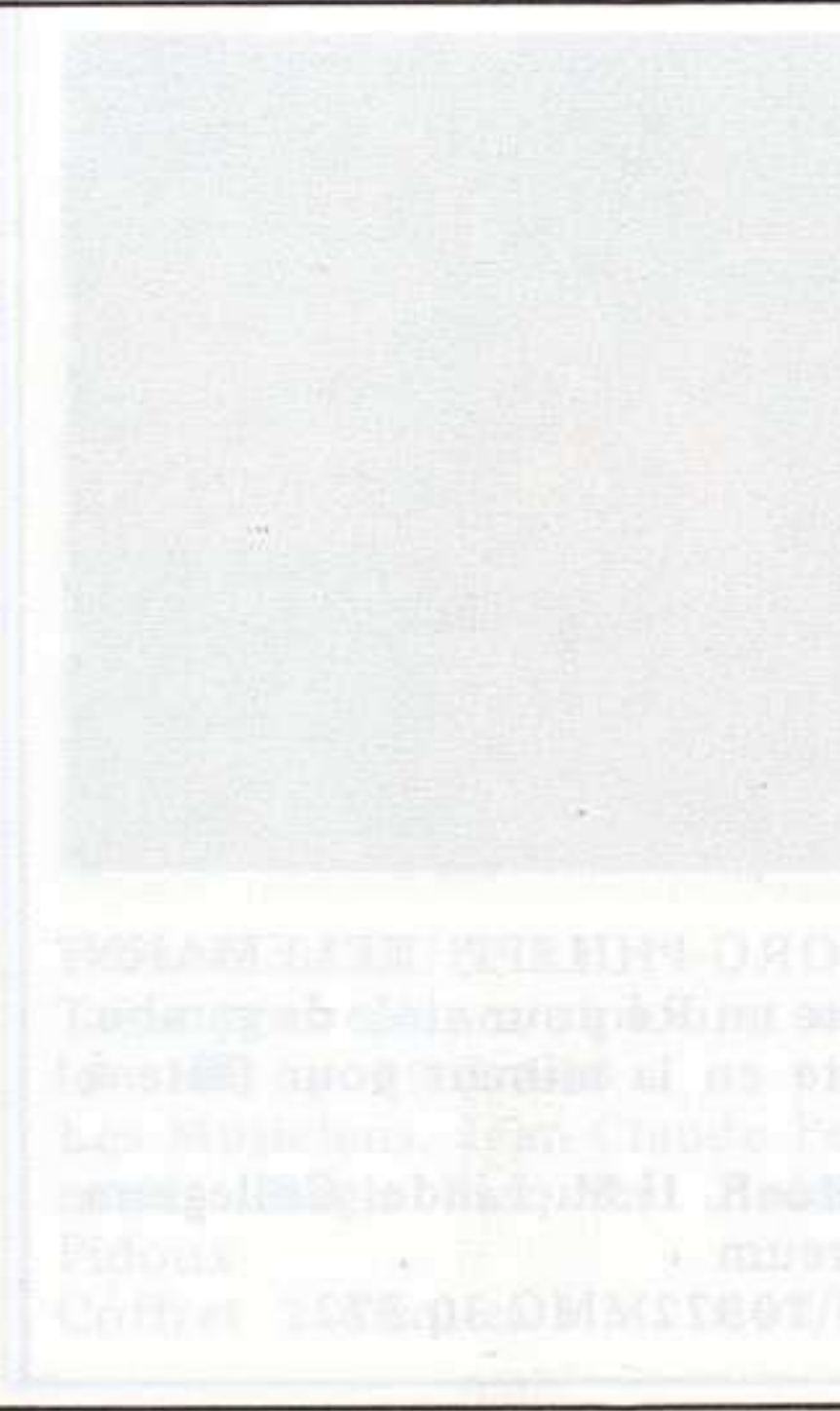
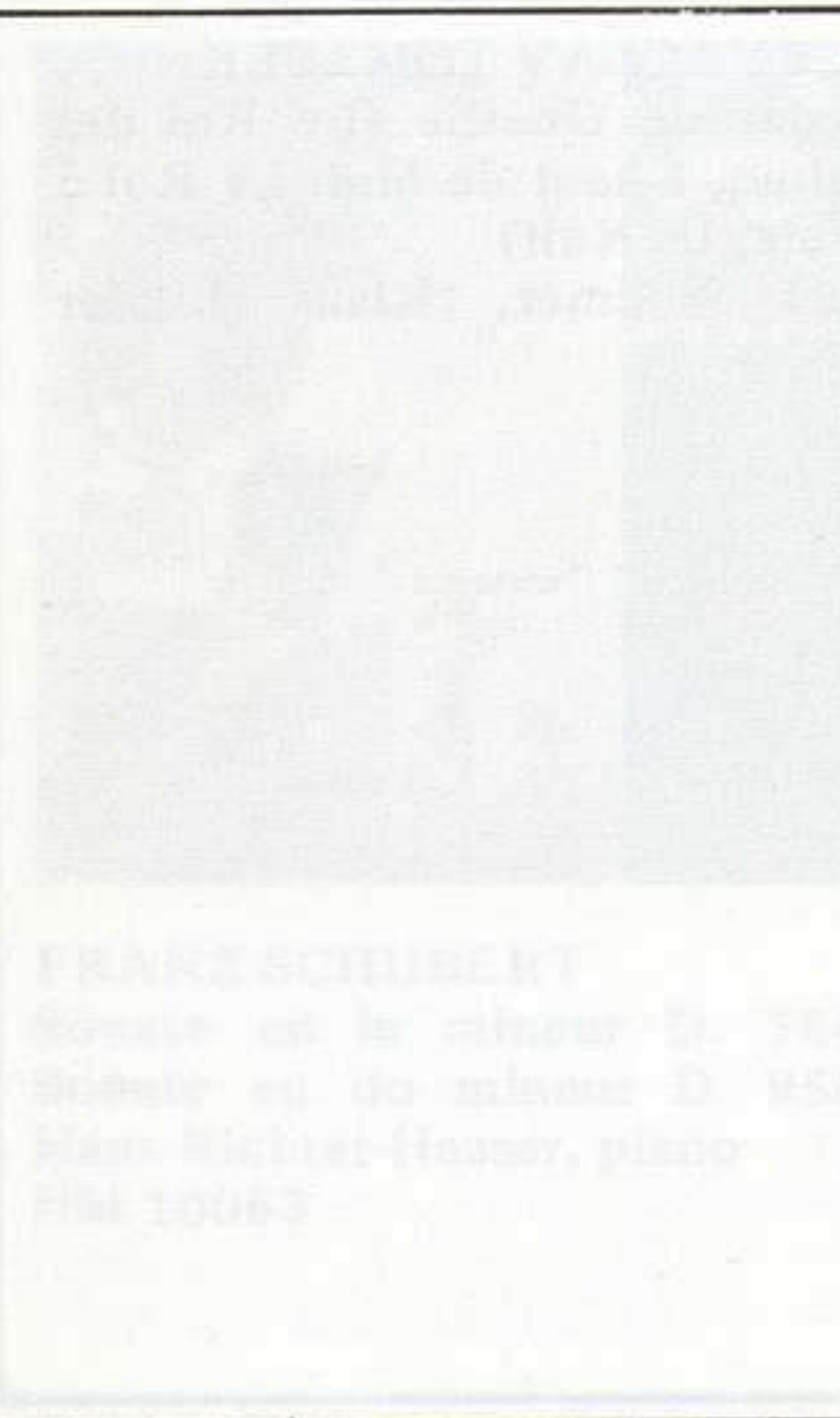


RICHARD WAGNER
Siegfried-Idyll. Liszt : Malédiction. Alkan : Les Diablotins.
Ensemble 13 Baden-Baden, dir. Manfred Reichert
99843

J.G. WALTHER
15 Concertos pour orgue
Wolfgang Rüksam, orgue de Colmar
Coffret 3 disques 99932/34



CARL MARIA VON WEBER
Quintette pour clarinette op. 34. Grand duo concertant op. 46
Guy Dangain. Trio à cordes de Paris. F. Boury-Fournier
HM 348 . MC 40.348



anthologies / récitals

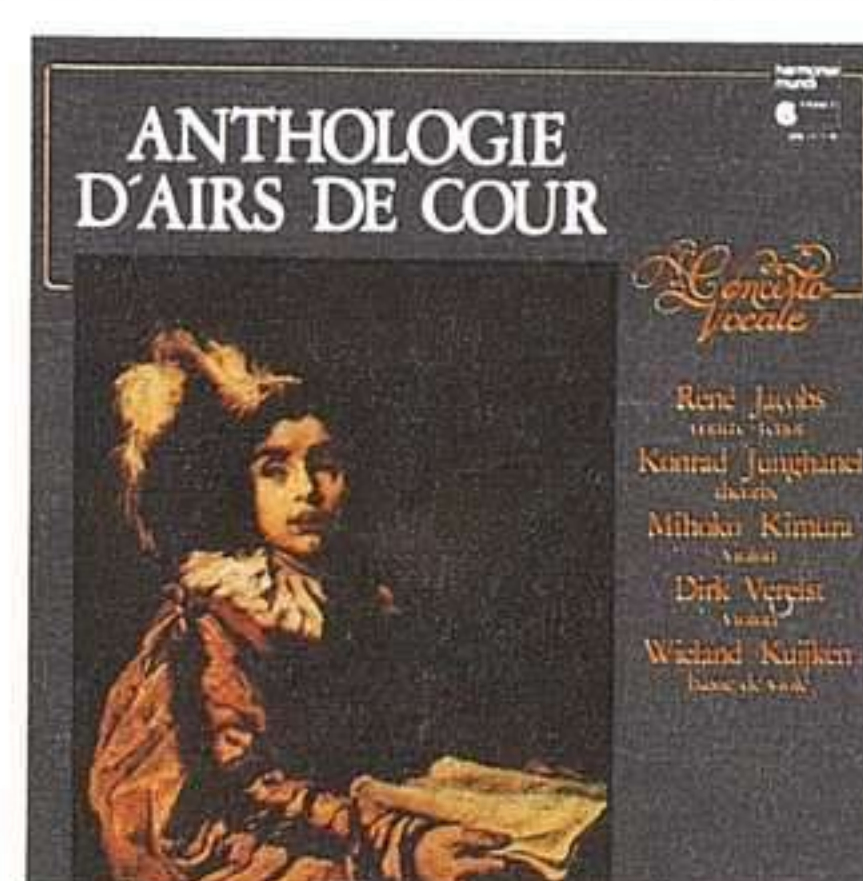


ADIEU MADAME
Chansons de cour pour les rois
Tudor
Pro Cantione Antiqua, dir. Mark
Brown
HM B 20342 . MC B 30.342

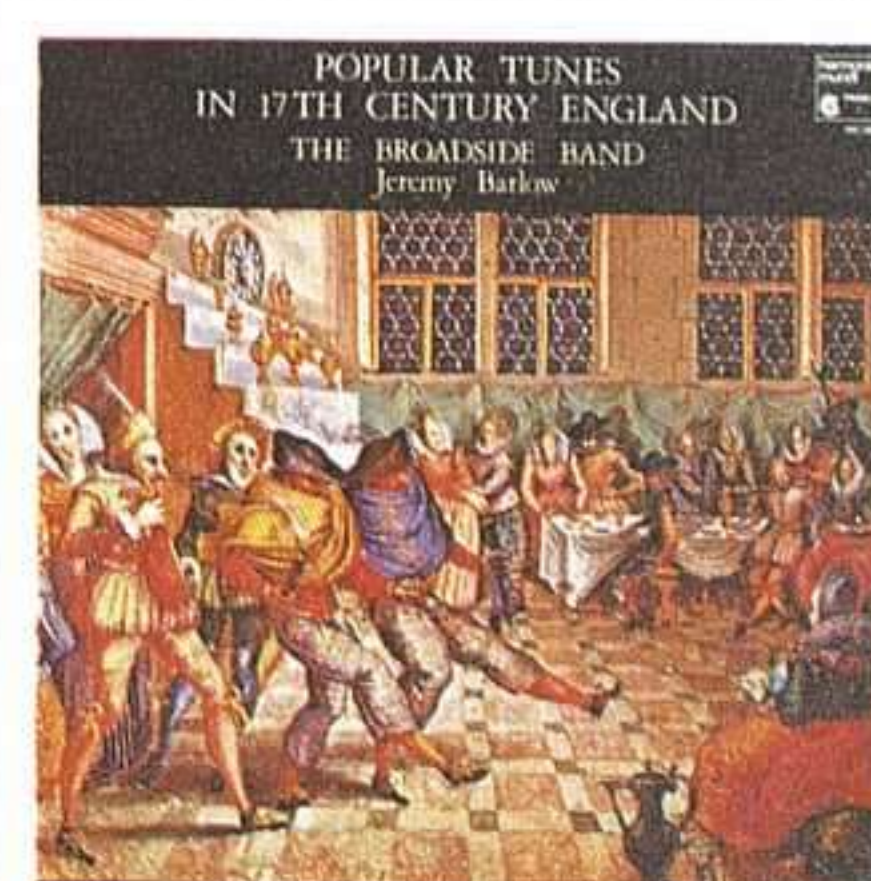
AFFETTI MUSICALI
Musique instrumentale de l'épo-
que de Monteverdi
Collection «Documenta» de la
Schola Cantorum Basiliensis
99917

ART DE L'ORNEMENTATION
autour de 1600. Bassano, Ca-
zon...
M. Figueras, R. Jacobs, K.
Widmer, P. Piguet, H. Smith...
Collection «Documenta» de la
Schola Cantorum Basiliensis
99895/96

AVE MARIA IMPERATRICE
Musique à la Cathédrale d'Aix la
Chapelle
Aachener Domchor, dir. R. Pohl
99601



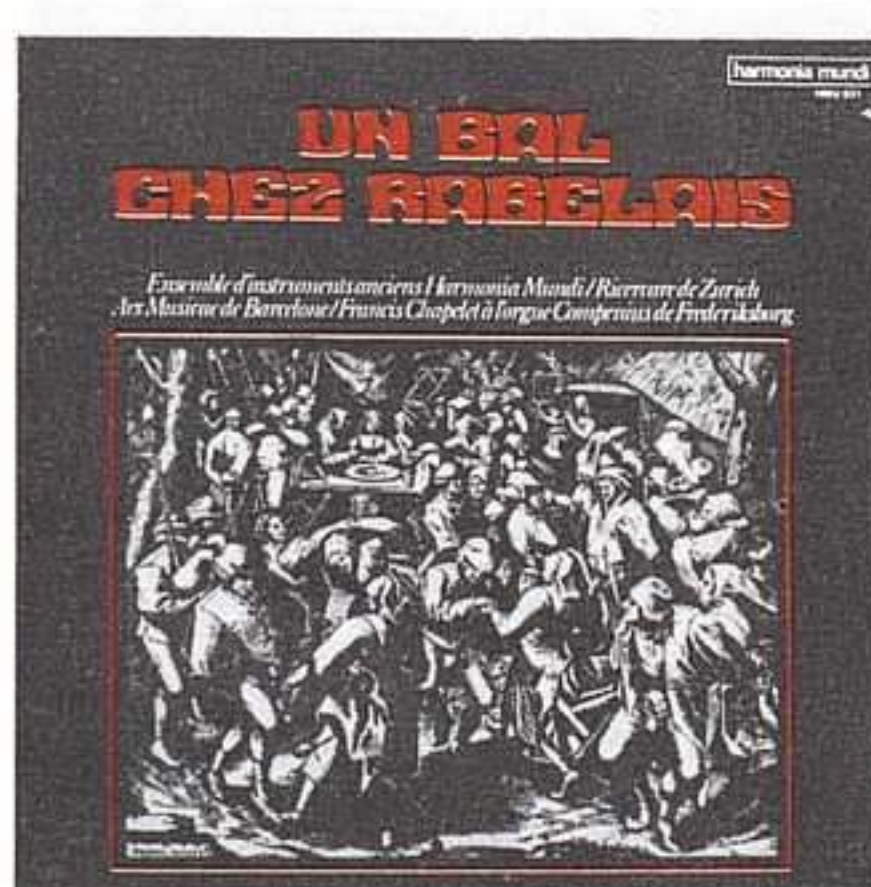
AIRS DE COUR
Boesset, Guédron, de la Barre,
Courville, Lambert, Bacilly...
R. Jacobs. K. Junghänel. W.
Kuijken. D. Verelst. M. Kimura
Coffret 2 disques HM 1079/80
MC 40.1079/80 (double durée)



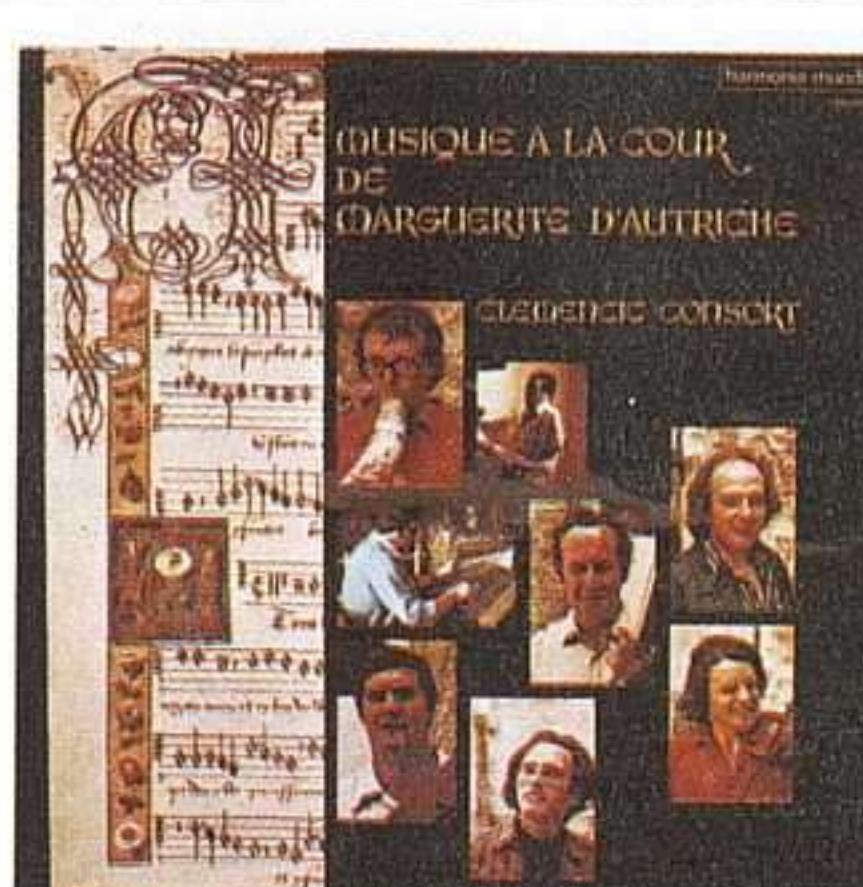
AIRS POPULAIRES ANGLAIS
du XVIIe siècle. London tunes,
Country dances, 4 ballad tunes
mentioned by Shakespeare...
The Broadside Band, dir. Jere-
my Barlow
HM 1039 . MC 40.1039



L'ART DE J.P. RAMPAL
Marcello, Krebs, Telemann, Pe-
pusch, J.S. & W.F. Bach
J.P. Rampal, M. Duschenes,
K. Gilbert
Collection 2/30
Album 2 disques HM 2.439



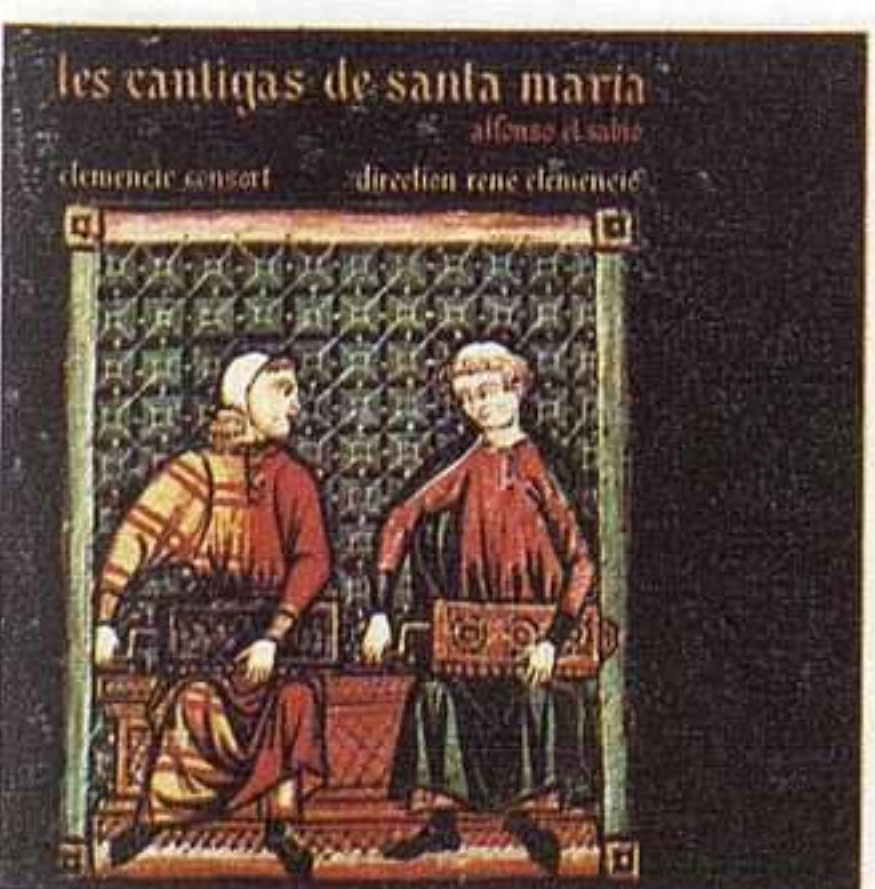
UN BAL CHEZ RABELAIS
Ensemble Ricercare. Ars Musi-
cae de Barcelone. Francis Cha-
pelet, orgue de Frederiksborg
HM 931. MC 40.931



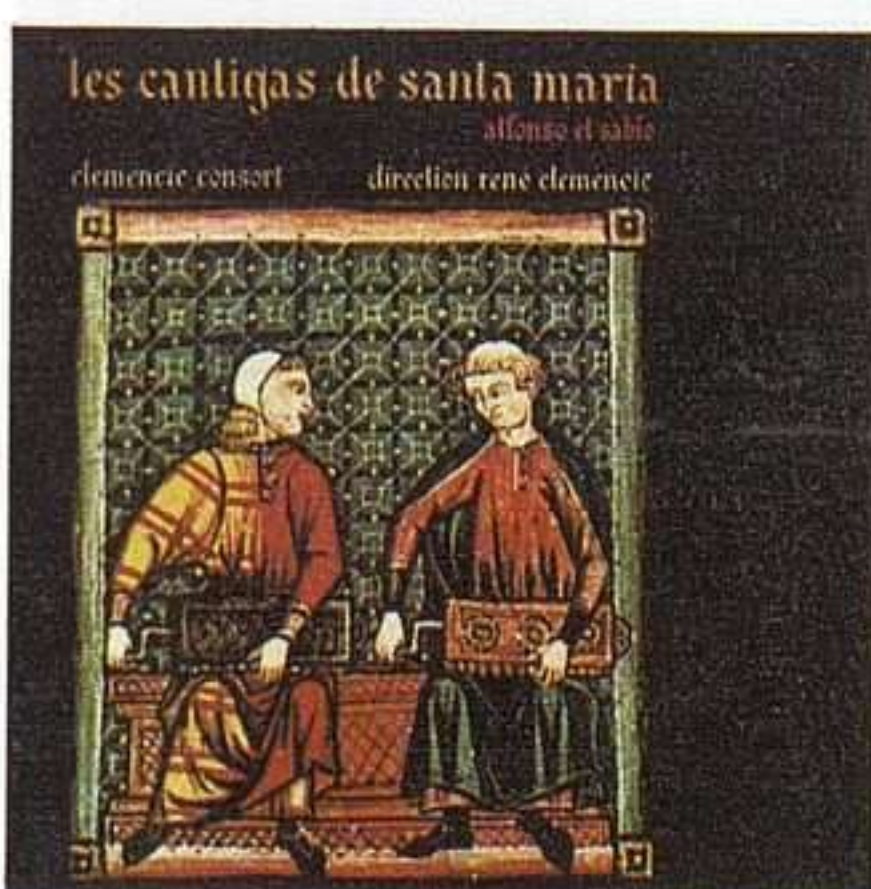
**BASSES DANSES ET CHAN-
SONS 1450-1550**
Ockeghem, Attaignant, Weck,
de la Torre, Pierre de la Rue...
Clemencic Consort, dir. René
Clemencic
HM 990



BELLA CIAO
Chants du peuple en Italie.
Ensemble du Nuovo Canzoniere
Italiano
Programme de Roberto Leydi et
Fernando Crivelli
HM 734 . MC 40.734



CANTIGAS DE SANTA MARIA
d'Alphonse le Sage, vol. 2.
Cantigas No 340, 166, 73, 13,
370, 303 et 25
Clemencic Consort, dir. René
Clemencic
HM 978 . MC 40.978

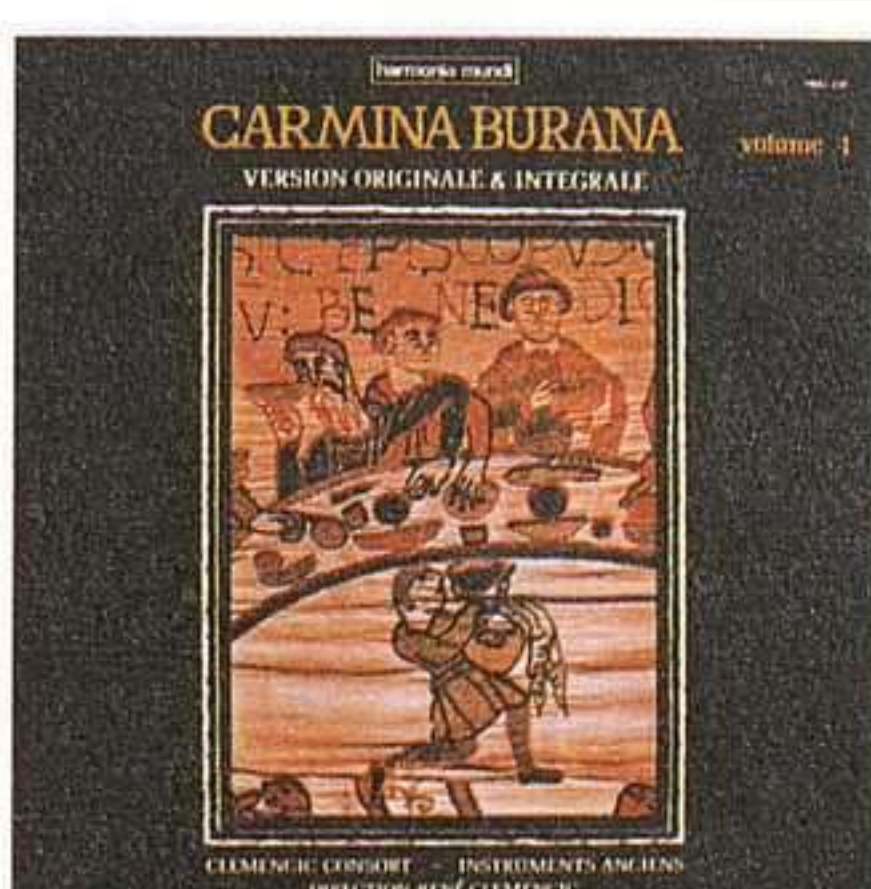


CANTIGAS DE SANTA MARIA
d'Alphonse le Sage, vol. 1, 2, 3.
Clemencic Consort, dir. René
Clemencic
Coffret 3 disques HM 977/79

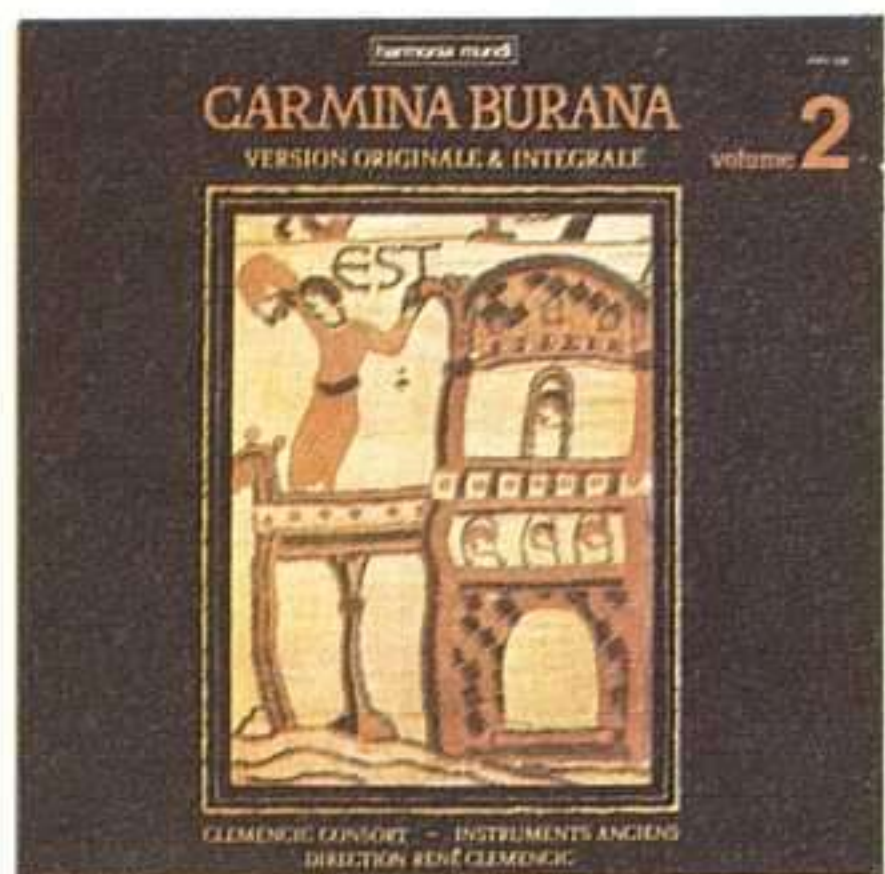


CANTIGAS DE SANTA MARIA
M. Figueras, J. Benet, J. Prou-
basta, Ensemble instrumental,
dir. Thomas Binkley
Collection «Documenta» de la
Schola Cantorum Basiliensis
99898

CHANSONS YIDDISH I
Oksana Sowiak, chant. Anton
Stingl, guitare
99709



CARMINA BURANA I
Chansons à boire et à manger.
Version Originale
Clemencic Consort, dir. René
Clemencic
HM 335 . MC 40.335



CARMINA BURANA II
Chansons morales. Version Originale
Clemencic Consort, dir. René Clemencic
HM 336 . MC 40.336



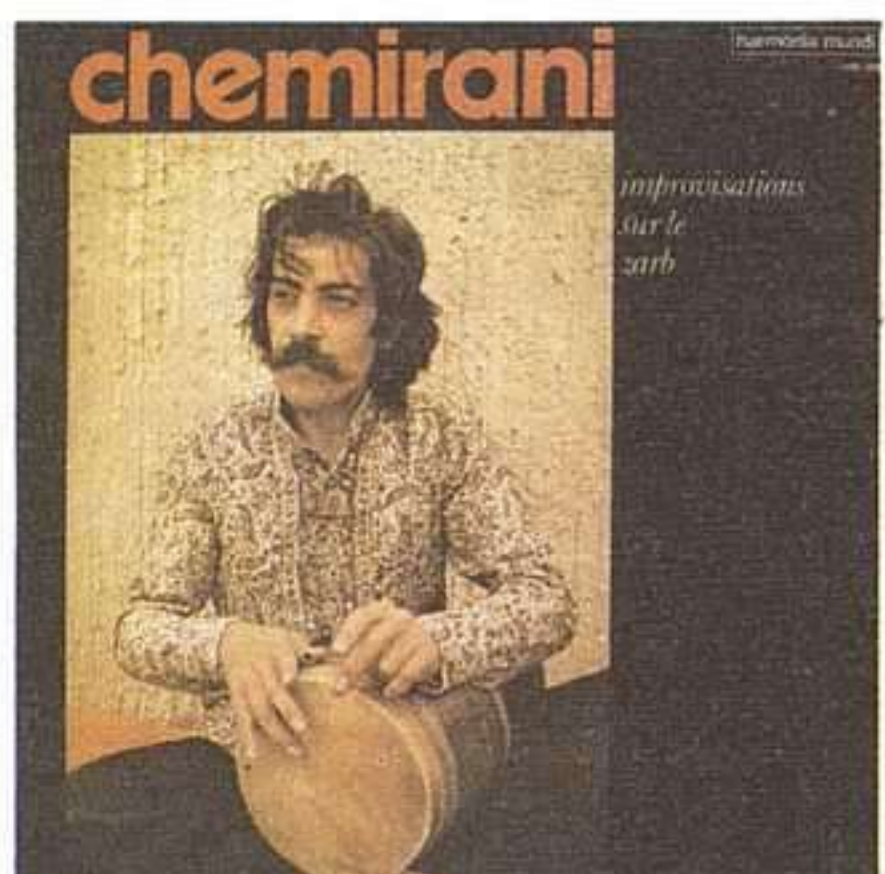
CARMINA BURANA III
Messe des joueurs. Version Originale
Clemencic Consort, dir. René Clemencic
HM 337 . MC 40.337



CARMINA BURANA IV
L'Amour et l'Argent. Version Originale
Clemencic Consort, dir. René Clemencic
HM 338 . MC 40.338



CARMINA BURANA V
Plaintes mariales du Jeu de la Passion. Version Originale
Clemencic Consort, dir. René Clemencic
HM 339



CHEMIRANI
Improvisations sur le zarb. Improvisations à 6/8, 6, 5, 7 et 4 temps
Djamchid Chemirani, zarb. Jacques Marcovich, 2e zarb
HM 388

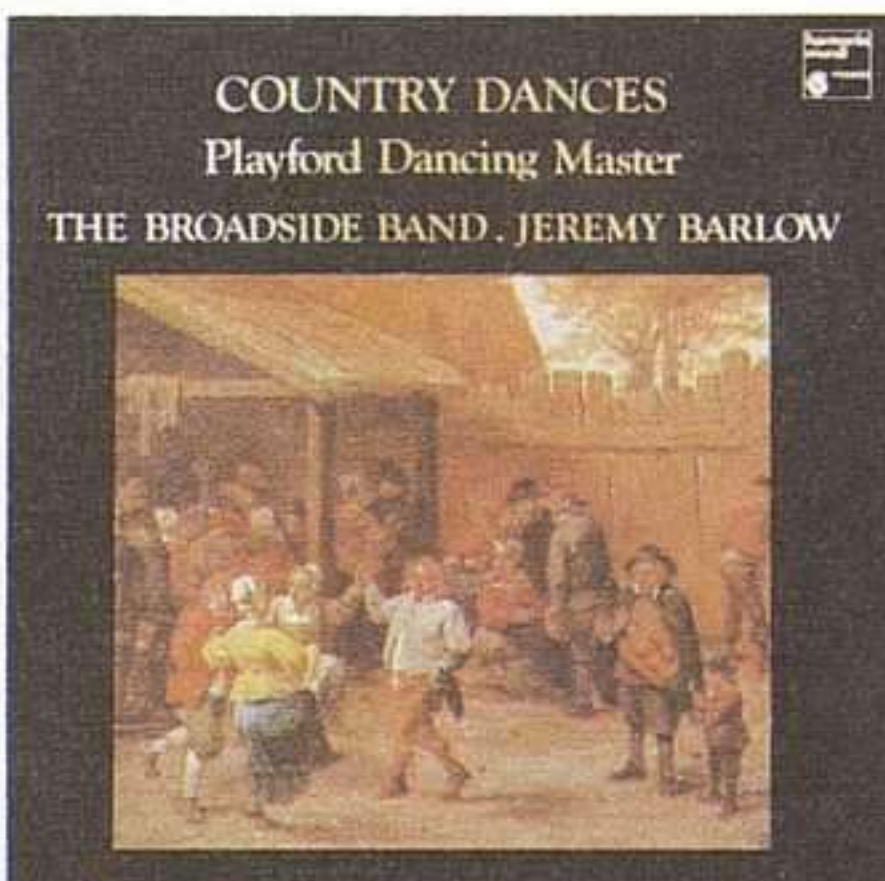


CLEMENCIC ET SES FLUTES.
21 flûtes du Moyen-Age au Baroque
René Clemencic, Peter Widen-sky, Andràs Kécskès, Esmail Vasseghi, Wolfgang Reithofer
HM 384 . MC 40.384

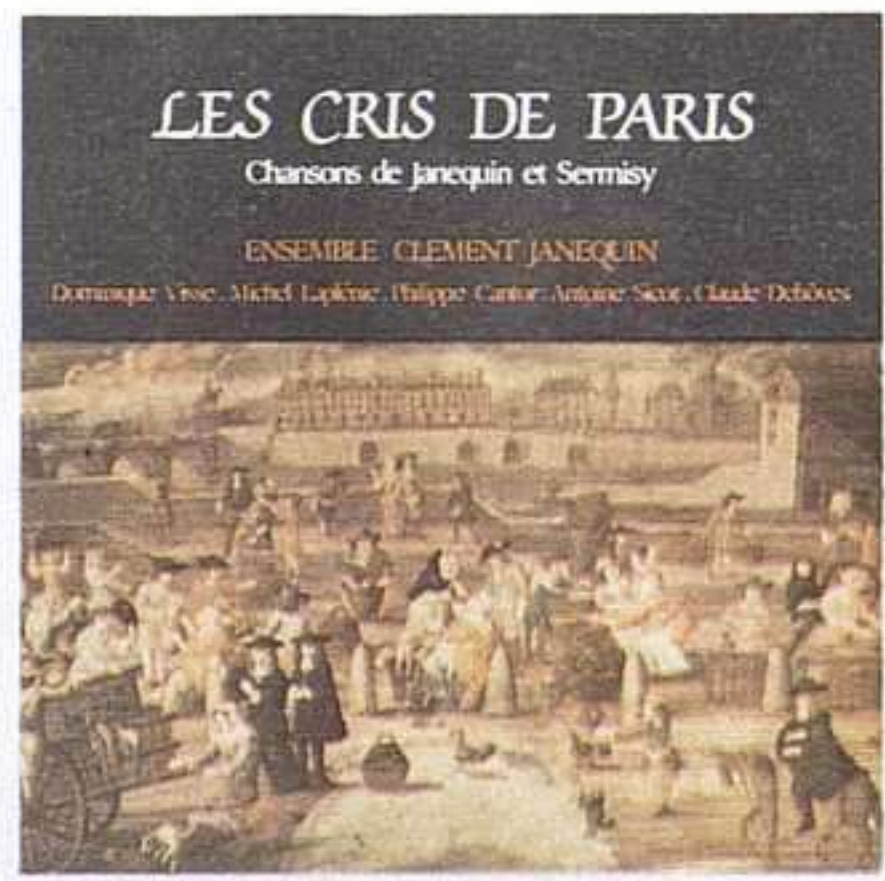


CONCERTOS POUR TROM-PETTE
Torelli, Tartini, Albinoni
Jean-Luc Dassé, trompette. I Filarmonici di Bologna, dir. Angelo Ephrïkian
HM 1049 . MC 40.1049

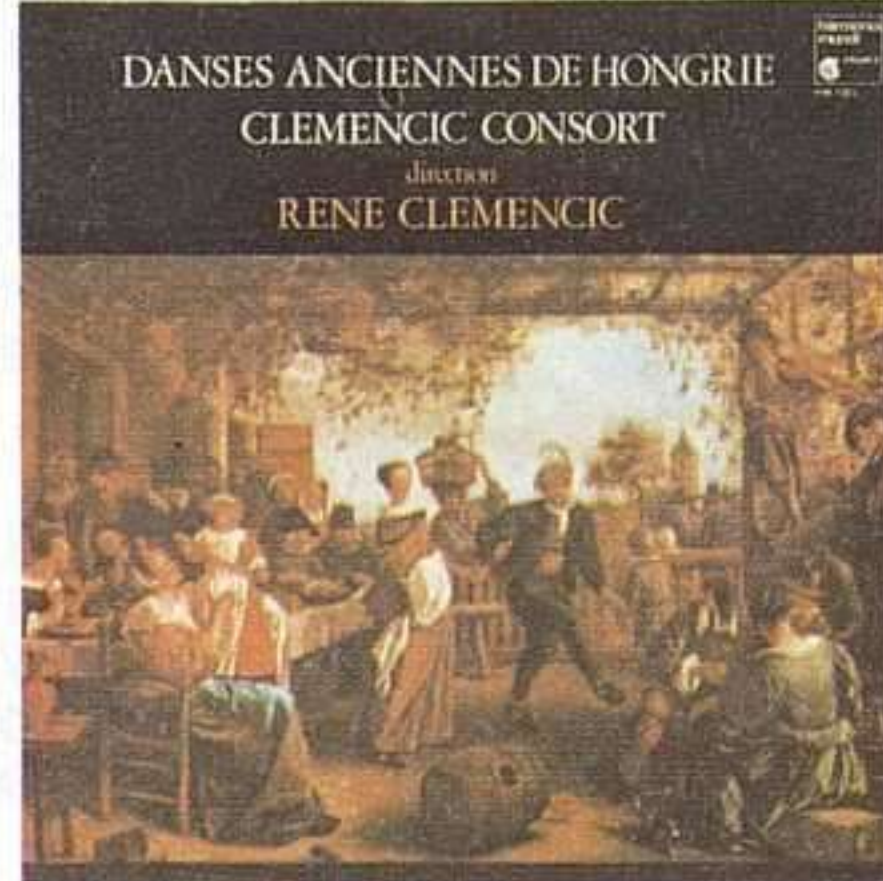
CONCERTOS VENITIENS
Vivaldi : Concerto en Mi bémol P.I. No 9. Locatelli : Concerto en Fa op. 7 No 12. Albinoni : Sonate en sol à 5 op. 2 No 6. Collegium Aureum
99614



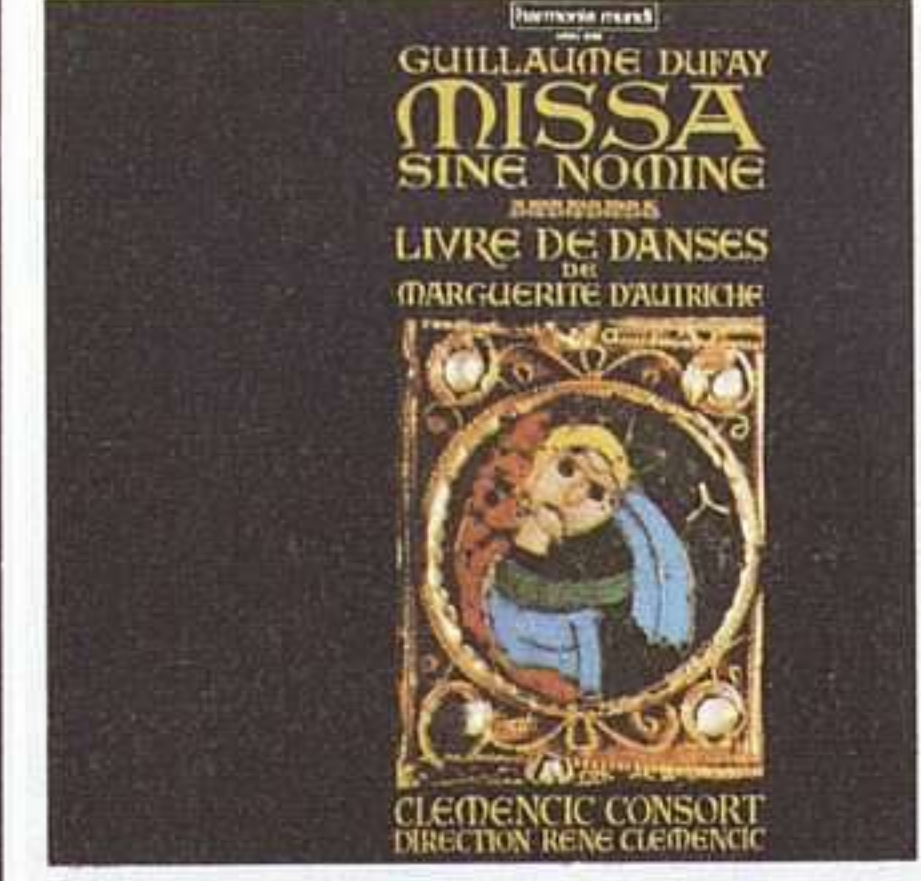
COUNTRY DANCES
(extraites de «John Playford's English Dancing Master», 1651)
The Broadside Band, dir. Jeremy Barlow
HM 1109 . MC 40.1109



LES CRIS DE PARIS
Chansons de Janequin et Sermisy
Ensemble Clément Janequin
HM 1072 . MC 40.1072



DANSES ANCIENNES DE HONGRIE
Codex Kajoni - Codex Vietoris 17e siècle
Clemencic Consort, dir. René Clemencic
HM 1003 . MC 40.1003



DANSES MEDIEVALES
Clemencic Consort, dir. René Clemencic
HM 939



DANSES DU MOYEN-AGE
Clemencic Consort. Ensemble Ricer-care. Lionel Rogg, orgue positif
Collection 2/30
Album 2 disques HM 2.472



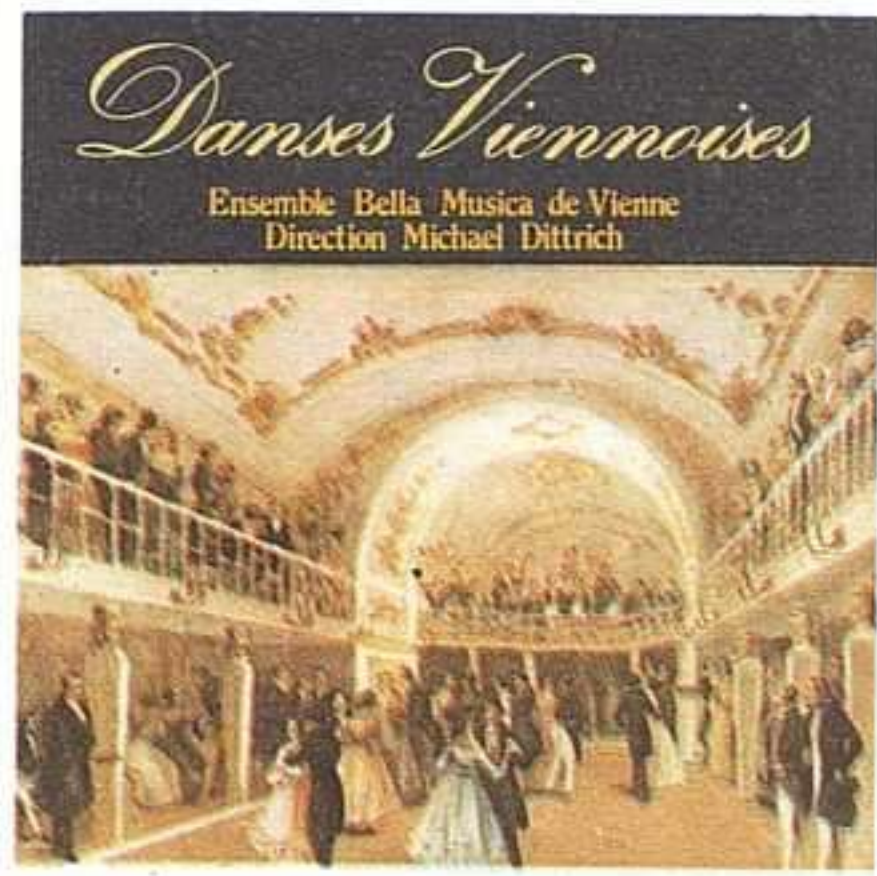
DANSES ET PASTORALES
Daquin, Zipoli, Bâch, Walther, Sweelinck
René Saorgin à l'orgue du Château ducal de Chambéry
HM 1059 . MC 40.1059



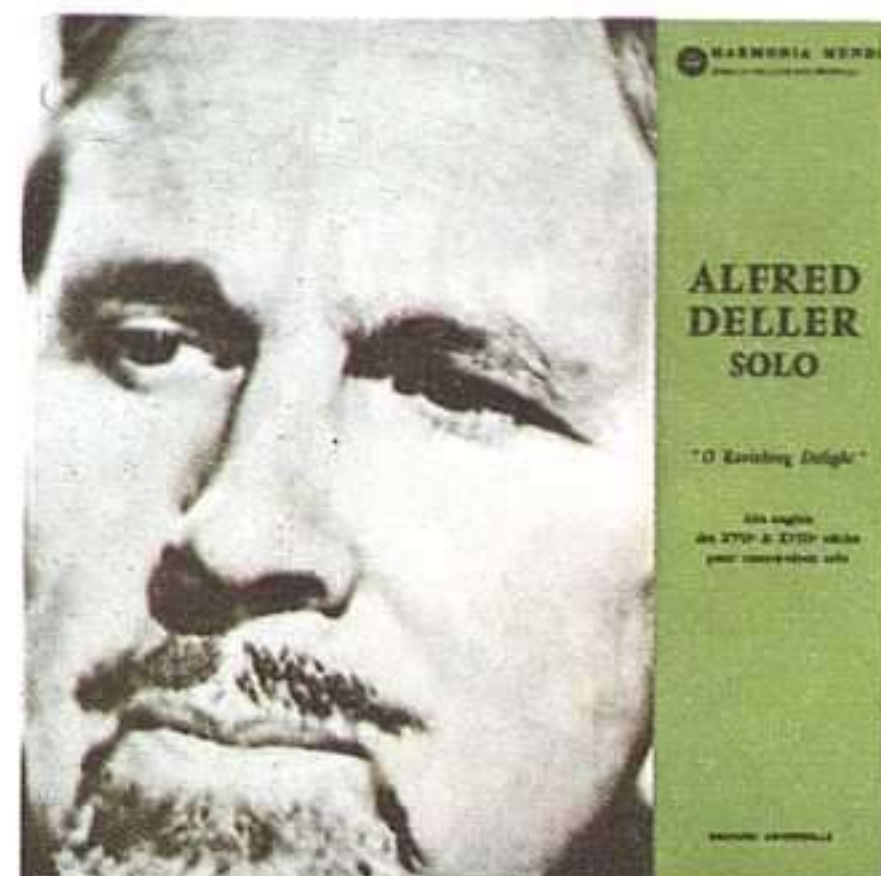
DANSES DE LA RENAISSAN-CE
Clemencic Consort, dir. René Clemencic
HM 610 . MC 40.610



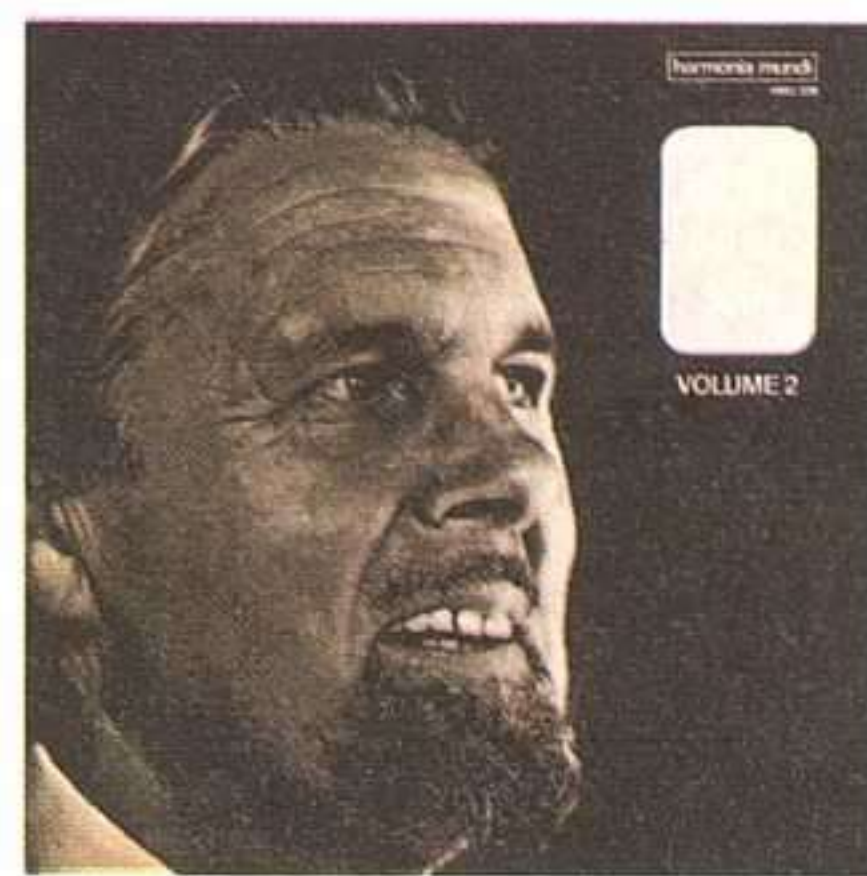
DANSES DE LA RENAISSAN-CE AUX ORGUES ET AU CLAVECIN
F. Chapelet, orgue. Lionel Rogg, clavecin et orgue de table
Collection 2/30
Album 2 disques HM 2.465



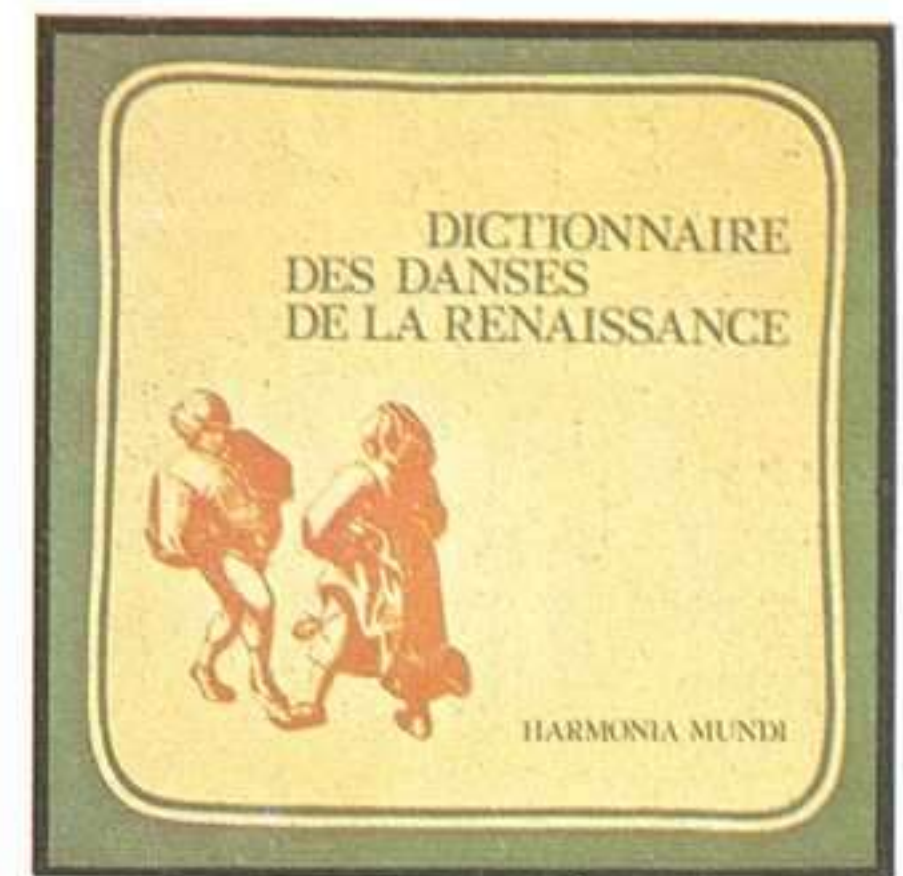
DANSES VIENNOISES
 J. Strauss fils : Czechen Polka.
 J. Strauss père : Galop, Valse
 «Tivoli». Schubert : Danses...
 Ensemble Bella Musica de Vienne,
 dir. Michael Dittrich
 HM 1058 . MC 40.1058



ALFRED DELLER SOLO, I
 Alfred Deller, haute-contre. David
 Munrow, flûte à bec
 HM 215



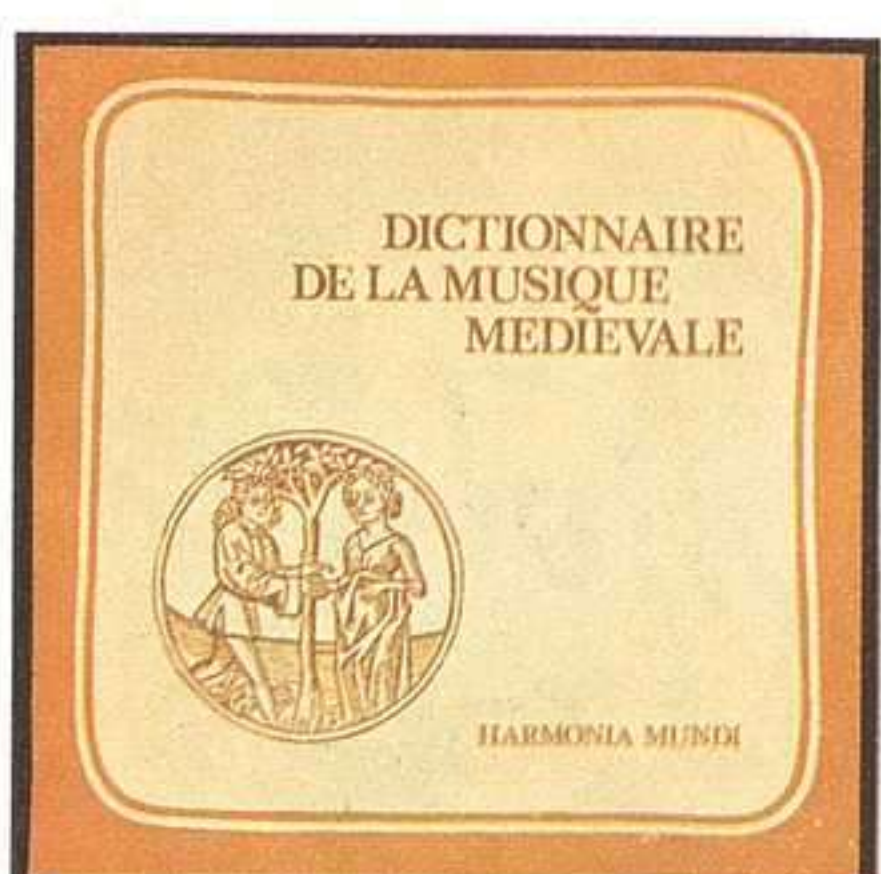
ALFRED DELLER SOLO, II
 Alfred Deller, haute-contre. Ensemble
 Instrumental
 HM 228



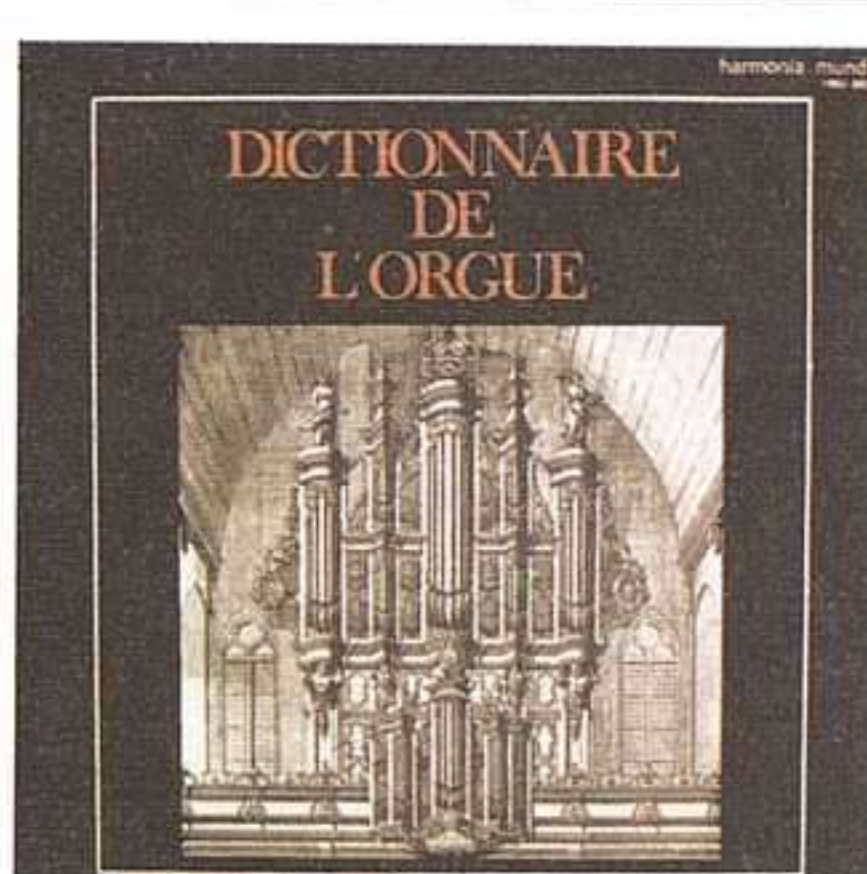
**DICTIONNAIRE DES DANSES
 DE LA RENAISSANCE**
 Clemencic Consort. Ricercare.
 L. Rogg. Canzona Ensemble.
 Jaye Consort of Viols. H. Lester.
 Accademia Monteverdiana
 Coffret 3 disques HM 446 (3)



**DICTIONNAIRE DES INSTRUMENTS
 ANCIENS**
 Clemencic Consort. Ars Musicae.
 Atrium Musicae. Ricercare.
 Deller Consort. Schola Cantorum
 Coffret 3 disques HM 445 (3)

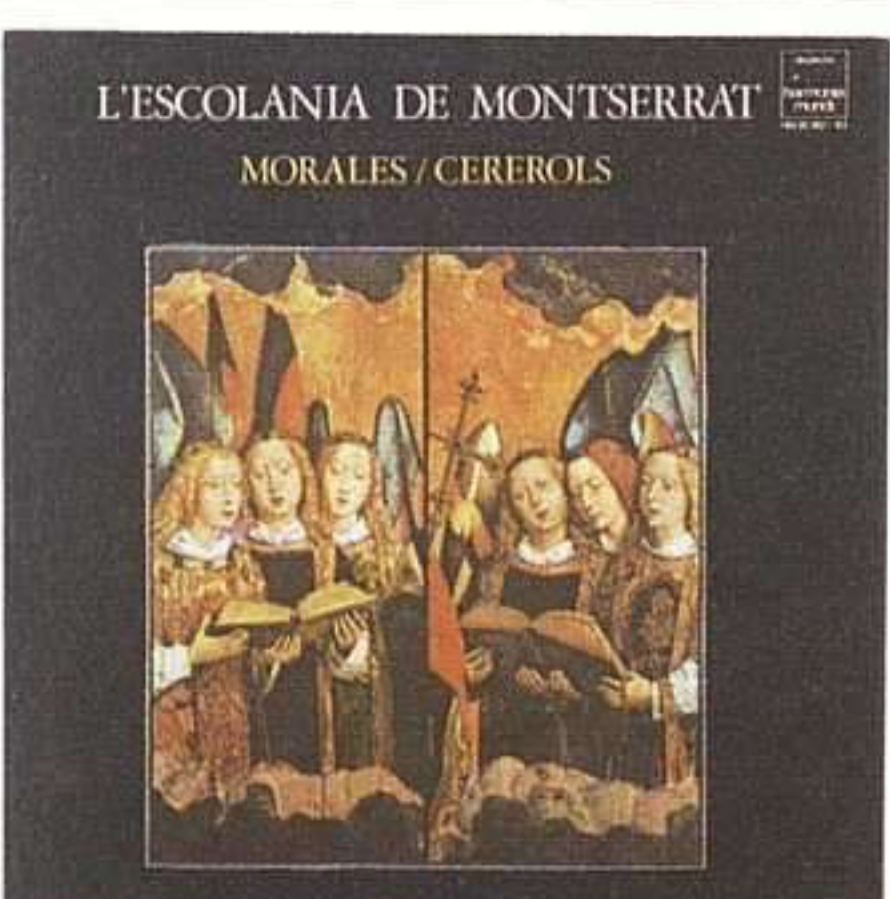


**DICTIONNAIRE DE LA MUSIQUE
 MÉDIÉVALE**
 Schola Cantorum de Londres,
 dir. Edgar Fleet et Denis Stevens
 Coffret 3 disques HM 440 (3)



DICTIONNAIRE DE L'ORGUE
 Michel Chapuis, Francis Chapellet,
 René Saorgin, Helmut Winter,
 Marcel Pehu, Marinette Extermann
 aux orgues historiques d'Europe
 HM 960

DUNSTABLE ET SON ÉPOQUE
 Dunstable, Power, Cooke, Dammatt...
 Pro Cantione Antiqua, dir. Bruno
 Turner
 99739



L'ESCOLANIA DE MONTSERRAT
 MORALES / CEREROLS
 Dir. Ireneu Segarra
 Coffret 2 disques HM 20362/63
 MC 30.362/63 (double durée)



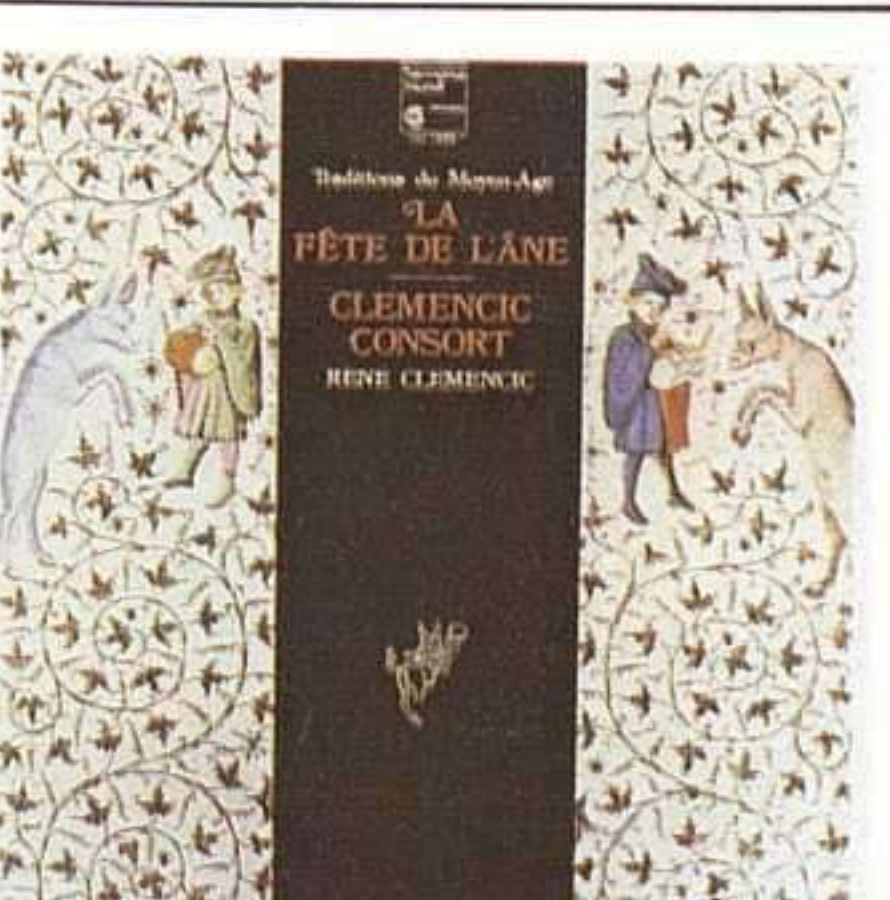
**ESTAMPES, BASSES DANSES,
 PAVANES**
 Ensemble Ricercare. Lionel
 Rogg, orgue positif
 HM 573



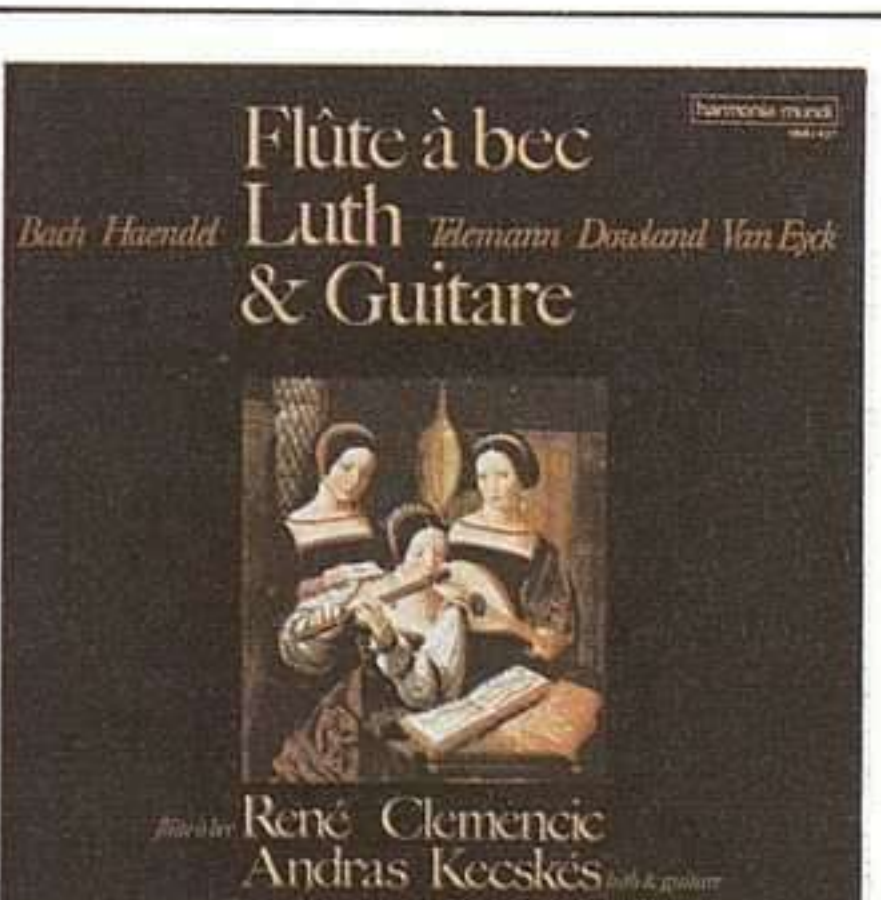
FESTIVAL HOFFNUNG 1
 Morley College Orchestra. Membres
 du Département de Musique de la
 BBC. Trompettes du Conservatoire
 Militaire et quelques autres
 HM 768 . MC 40.768



FESTIVAL HOFFNUNG 2
 The Hoffnung Orchestra, dir.
 Norman Del Mar. Trompettes du
 Conservatoire Militaire. Dolmetsch
 Ensemble
 HM 769



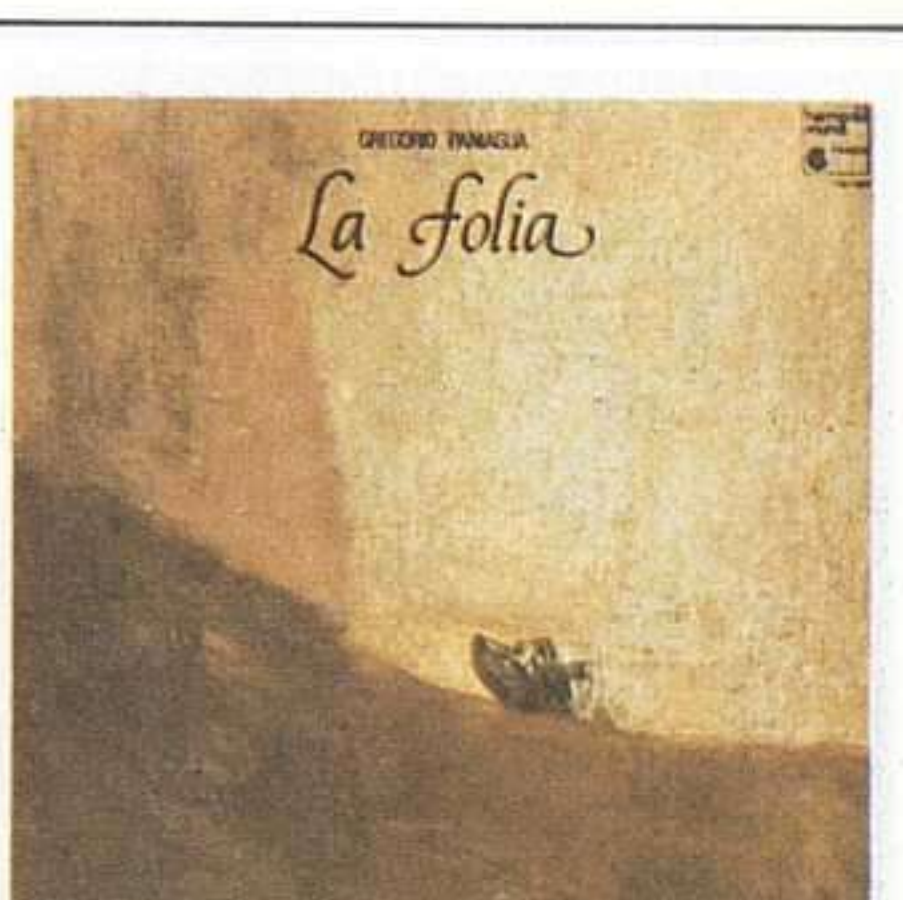
LA FÊTE DE L'ÂNE
 Traditions du Moyen-Âge
 Clemencic Consort, dir. René
 Clemencic
 HM 1036 . MC 40.1036



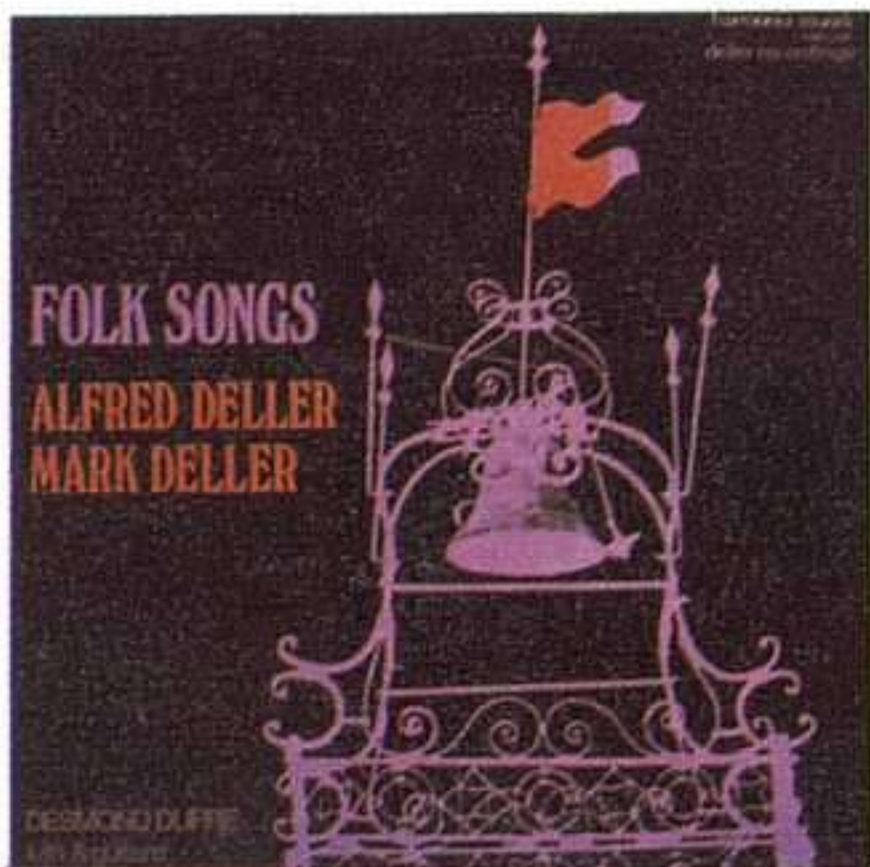
**FLÛTE À BEC, LUTH ET
 GUITARE**
 Telemann, Bach, Haendel, Dowland,
 Van Eyck
 René Clemencic. Andràs Kécskès
 HM 427 . MC 40.427



FLÛTE & GUITARE
 Lœillet, de Visée, Giuliani
 Jean-Pierre Rampal. René Bartoli
 HM 711. MC 40.711



LA FOLIA DE LA SPAGNA
 Des «Folies d'Espagne». Réalisation
 a-musicologique Gregorio Paniagua
 Atrium Musicae de Madrid
 HM 1050 . MC 40.1050



FOLKSONGS
Alfred Deller, haute-contre.
Mark Deller, haute-contre. Desmond Dupré, luth et guitare
HM 226 . MC 40.226

JEU PASCAL DE FLEURY
Messe de Pâques à Notre-Dame,
vers 1200
Schola Cantorum Basiliensis
99925/26

JONGLEURS ET CLERCS
Lais bretons
Sequentia, ensemble de musique
médiévale
99921



LUTH A LA RENAISSANCE
Antonio Rotta, Codex Istvanffy,
Danses Polonaises, Francesco da
Milano, Vincenzo Galilei, Tabla-
ture de luth de Dantzig.
András Kécskés, luth
HM 766



MEDIEVAL ENGLISH MUSIC
Anonymes des 14e et 15e siècles
The Hilliard Ensemble : Ashley
Stafford, Paul Elliott, Leigh
Nixon, Rogers Covey-Crump,
Paul Hillier
HM 1106. MC 40.1106



**MESSE DE TOURNAI - MESSE
DE BARCELONE**
Pro Cantione Antiqua, dir. Mark
Brown
HM 20382



MISSA SALISBURGENSIS
Escolania de Montserrat. Tölzer
Knabenchor. Collegium Aureum.
Dir. Ireneu Segarra
HM 22073



MOLIERE
Bande Originale du Film d'Aria-
ne Mnouchkine. Musique de
René Clemencic
Clemencic Consort
HM 1020 . MC 40.1020



LE MOYEN-AGE CATALAN
De l'Art roman à la Renaissance.
Ars Musicae de Barcelone, dir.
Enric Gispert
HM 10051

**MUSICA ALLA TURCA AU
18e SIECLE**
Michael Haydn, C.W. Gluck,
Mozart
Collegium Aureum
99897

MUSIQUE A SANS-SOUCI
Frédéric II, Carl Philipp Emanuel
Bach, Benda, Quantz
Hans-Martin Linde, flûte. Jo-
hannes Koch, viole de gambe.
Hugo Ruf, clavecin
99865



**MUSIQUE ARABO-ANDALOU-
SE**
Atrium Musicae de Madrid, dir.
Gregorio Paniagua
HM 389 . MC 40.389



MUSIQUE A BOURDON
Récital René Zosso, chant et
vielle à roue. Anne Osnowycz,
chant et épinette des Vosges
HM 1019



MUSIQUE FRANÇAISE
Marin Marais, d'Anglebert, For-
queray
S. Kuijken, violon et viole de
gambe. W. Kuijken, viole de gam-
be. G. Leonhardt, clavecin
HM 20346



**MUSIQUE DE LA GRECE
ANTIQUE**
Une lecture des documents qui
sont parvenus jusqu'à nous.
Atrium Musicae de Madrid. Réa-
lisation et dir. G. Paniagua
HM 1015 . MC 40.1015



MUSIQUE JUDEO-BAROQUE
Salamone de Rossi Ebreo, Louis
Saladin. Carlo Grossi
Camerata de Boston, dir. Joël
Cohen
HM 1021 . MC 40.1021



MUSIQUE RENAISSANCE
pour les Cours d'Europe
Ensemble Musica Antiqua de
Vienne, dir. Bernhard Klebel
HM 938 . MC 40.938



NOELS A L'ORGUE
Daquin, Balbastre, Dandrieu,
Corrette
René Saorgin aux orgues de
Tende et de Pertuis. Michel
Chapuis à l'orgue de Marmoutier
Coffret 3 disques HM 486/88



THE BEGGAR'S OPERA
Original songs & airs
L'OPERA DES GUEUX
Chansons & airs originaux
Patrizia Kwella, Paul Elliott
The Broadside Band
direction Jeremy Barlow



Orgues d'Espagne
Orgues de Covarrubias, Trujillo,
Salamanca, Tolède, Palma de
Mallorca (Sant-Augusti)
Francis Chapelet, orgues
Coffret 5 disques HM 765 (5)



QUATRE SIECLES DE DANSES
Dances anciennes de Hongrie.
Dances de la Renaissance. Beet-
hoven : Dances allemandes.
Vienne 1850 - Dances
Clemencic Cons. Bella Musica
HM 655/58



Le roman de Fauvel
Clemencic Consort. Récitant :
René Zosso. Dir. René Clemencic
HM 994



Orgues historiques
le monde de l'orgue n°3
une monographie - un disque 30 cm

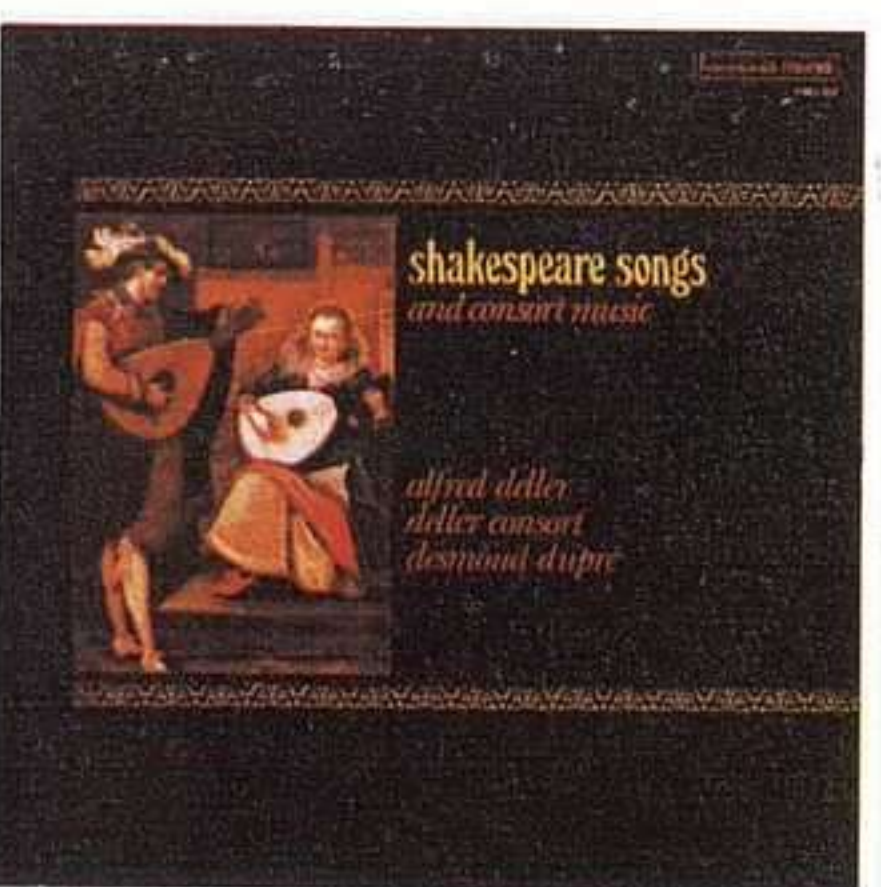
L'ORGUE DE TENDE
Padre Davide, Petrali, Martini,
Zipoli
René Saorgin, à l'orgue Serassi
(1807)
HM 947



Orgues de France
Souvigny, Saint-Jean de Losne,
le Petit Andely, Bastia, St Chi-
nien, St Maximin, Avignon...
M. Chapuis, F. Chapelet, R.
Saorgin, L. Antonini
HM 756



radif
Tradition musicale de l'Iran.
Madjid Kiani, santour. Djamchid
Chemirani, zarb
HM 391



**Shakespeare songs
and consort music**
Morley, Wilson, Weelkes, John-
son, Cutting, Ravenscroft, Byrd.
Deller Consort
HM 202 . MC 40.202

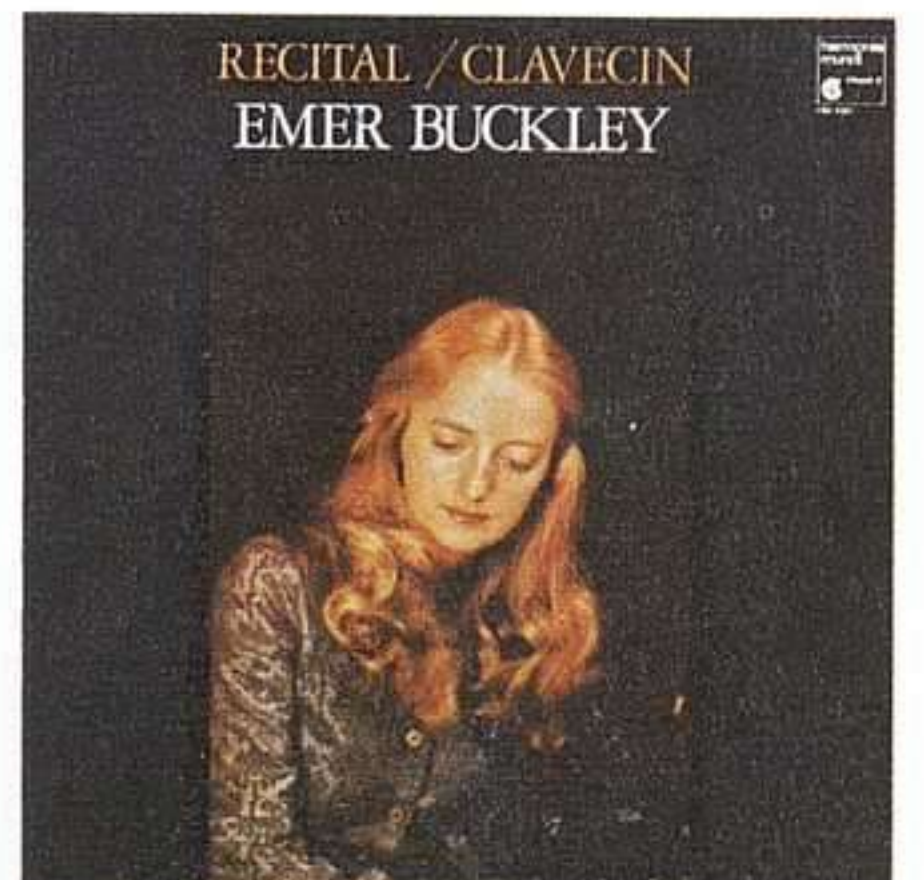


Orgues historiques
le monde de l'orgue n°13

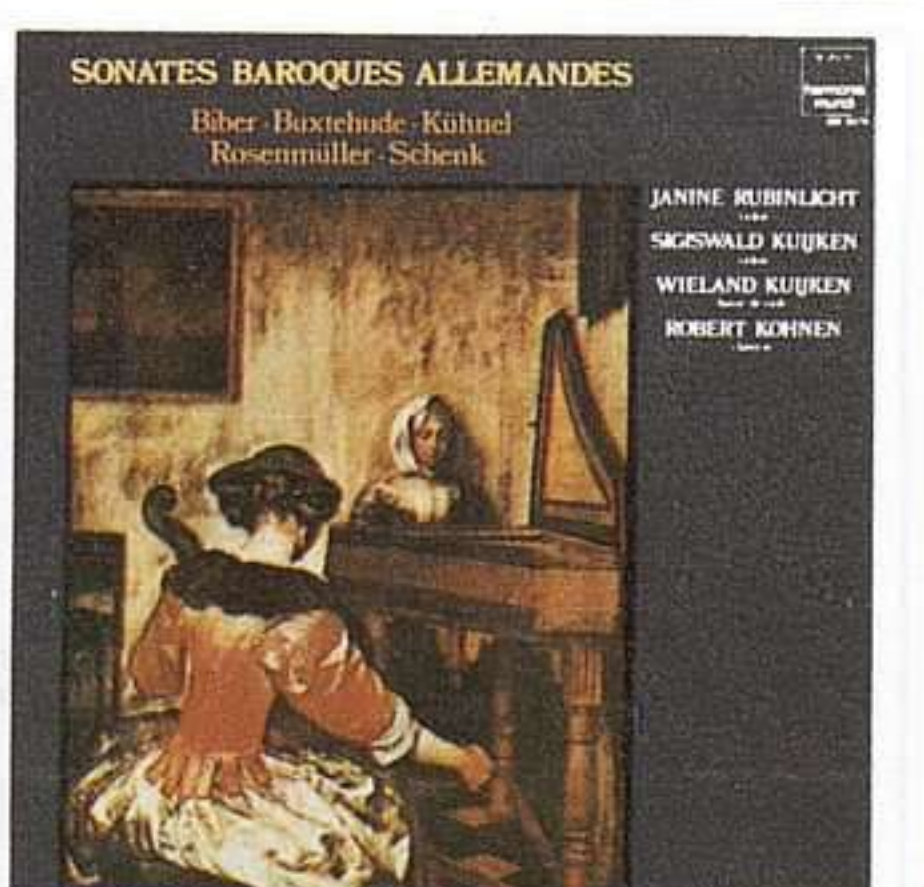
CESAR FRANCK
trois chorals
RENE SAORGIN
à l'orgue Cavaillé Coll
de Castelnaudary (1878)
HM 1213



Ouvertures d'opérettes célèbres
Offenbach, Suppé, Strauss...
Orchestre Philharmonique de
Plovdiv, dir. Russlan Raytchev
Collection 2/30
Album 2 disques HM 2.467
MC 40.467



RECITAL / CLAVECIN
EMER BUCKLEY
Croft, Le Roux, Rossi, Frober-
ger, J.S. Bach
Emer Buckley, clavecin William
Dowd
HM 490

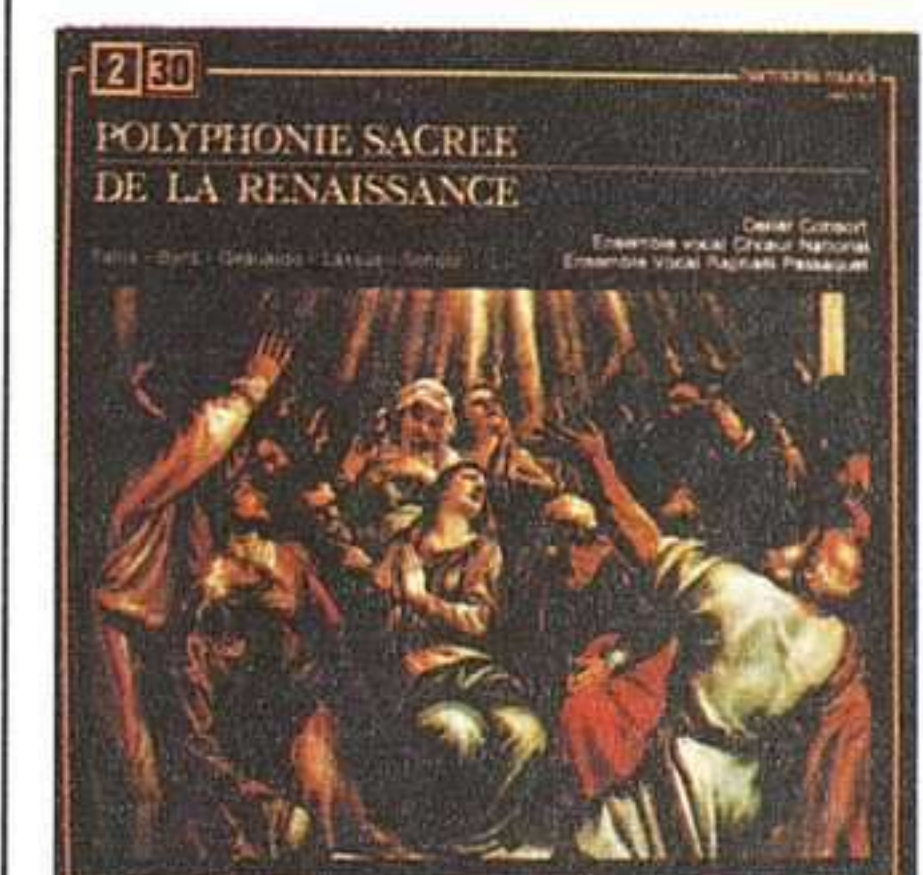


**SONATES BAROQUES AL-
LEMANDES**
Biber, Kühnel, Rosenmüller,
Schenk, Buxtehude
S. Kuijken, J. Rubinlicht, W.
Kuijken, R. Kohnen
HM 20378



Orgues historiques
le monde de l'orgue n°14

SAORGE
RENE SAORGIN
à l'Orgue Lingiard (1877)
HM 1212



**POLYPHONIE SACREE DE LA
RENAISSANCE**
Lassus, Gesualdo, Byrd, Tallis, Schütz
Ensemble Raph Passaquet. Del-
ler Consort...
Collection 2/30
Album 2 disques HM 2.473



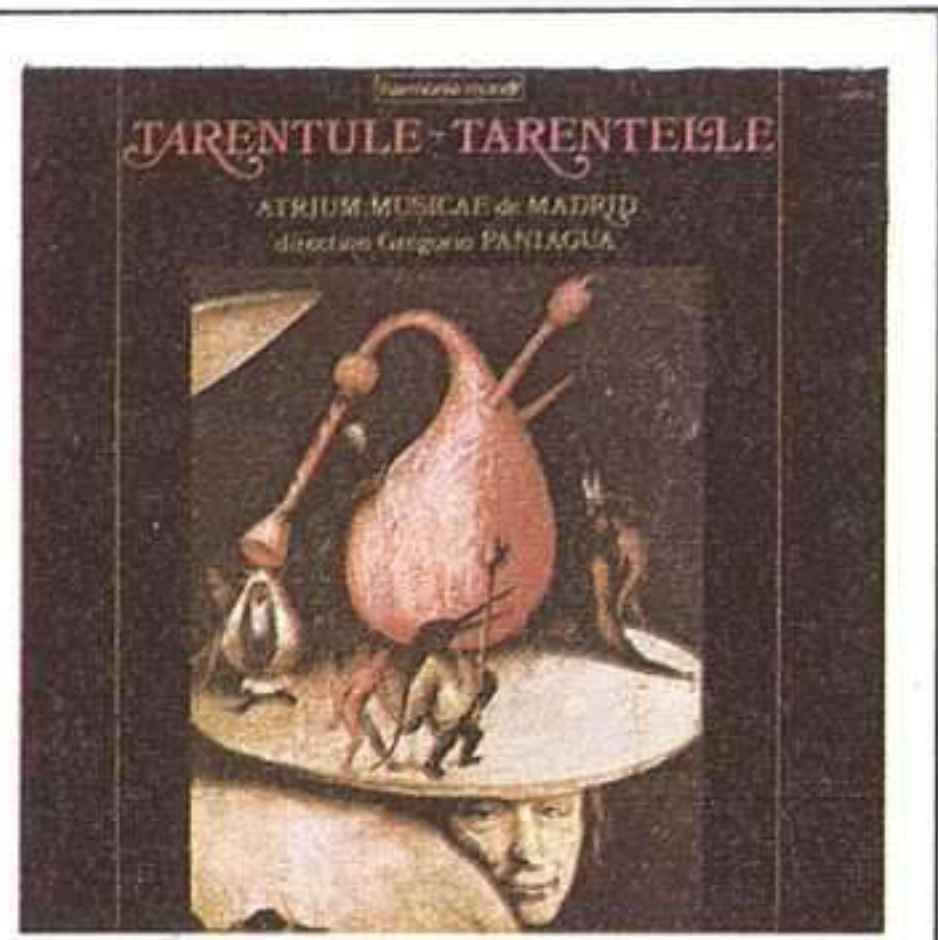
LA RENAISSANCE ANGLAISE
Lute songs. Musique instru-
mentale. Tallis : Les lamentations
de Jérémie. Byrd : Messe à 5 voix.
Deller Consort. Morley Consort
Coffret 3 disques HM 260 (3)



SONATES FRANÇAISES
pour clarinette et piano
Saint-Saens, Milhaud, Schmitt,
Poulenc, Honegger, Debussy
Claude Faucomprez, clarinette.
Alain Raes, piano
HM B 5121 . MC B 40.5121



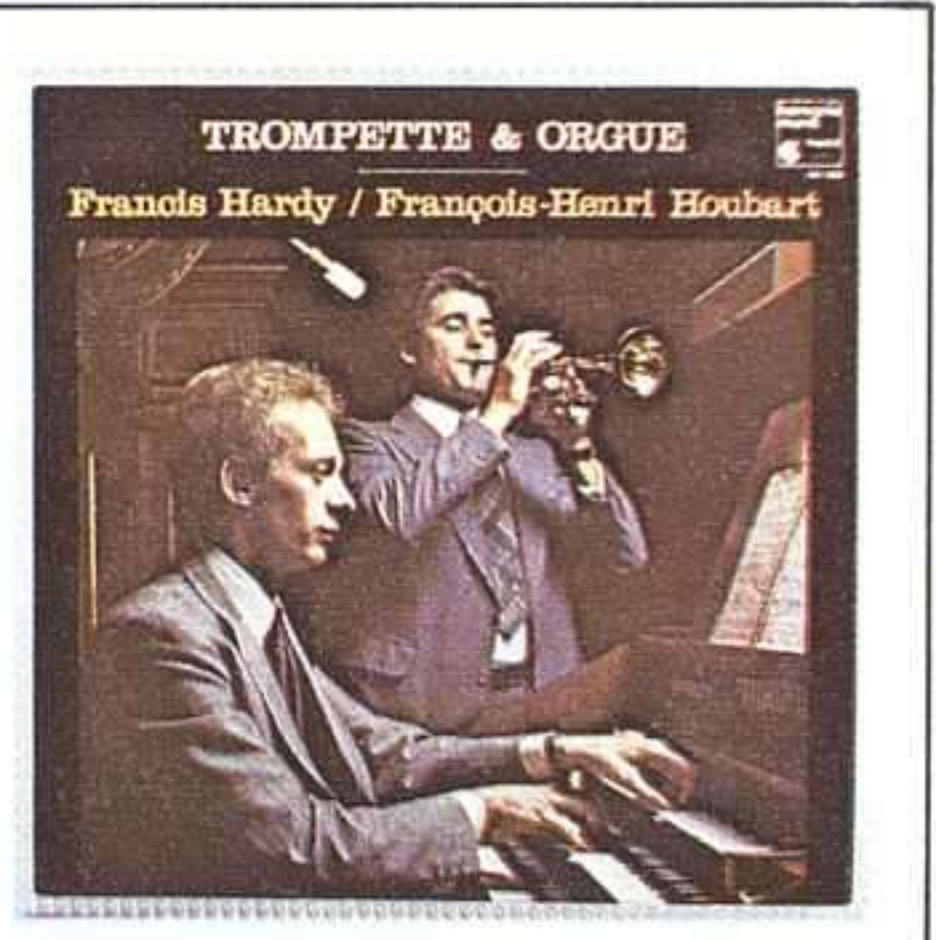
SONATES ITALIENNES POUR HAUTOIS
Geminiani, Sammartini, Besozzi.
Michel Piguet, hautbois. Christophe Coin, violoncelle. Aline Parker-Zylberajch, clavecin
HM 1096 . MC 40.1096



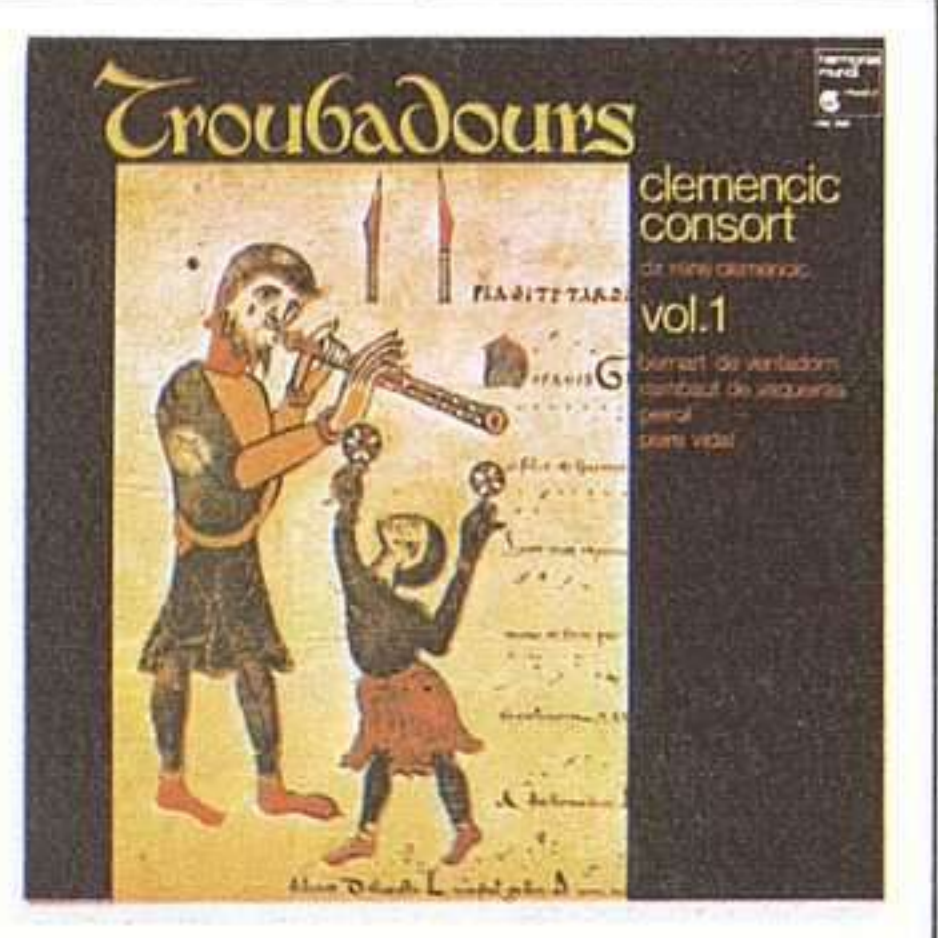
TARENTULE - TARENTELE
Tarentelles des XVIIe et XVIIIe siècles
Atrium Musicae de Madrid, dir. Gregorio Paniagua
HM 379 . MC 40.379



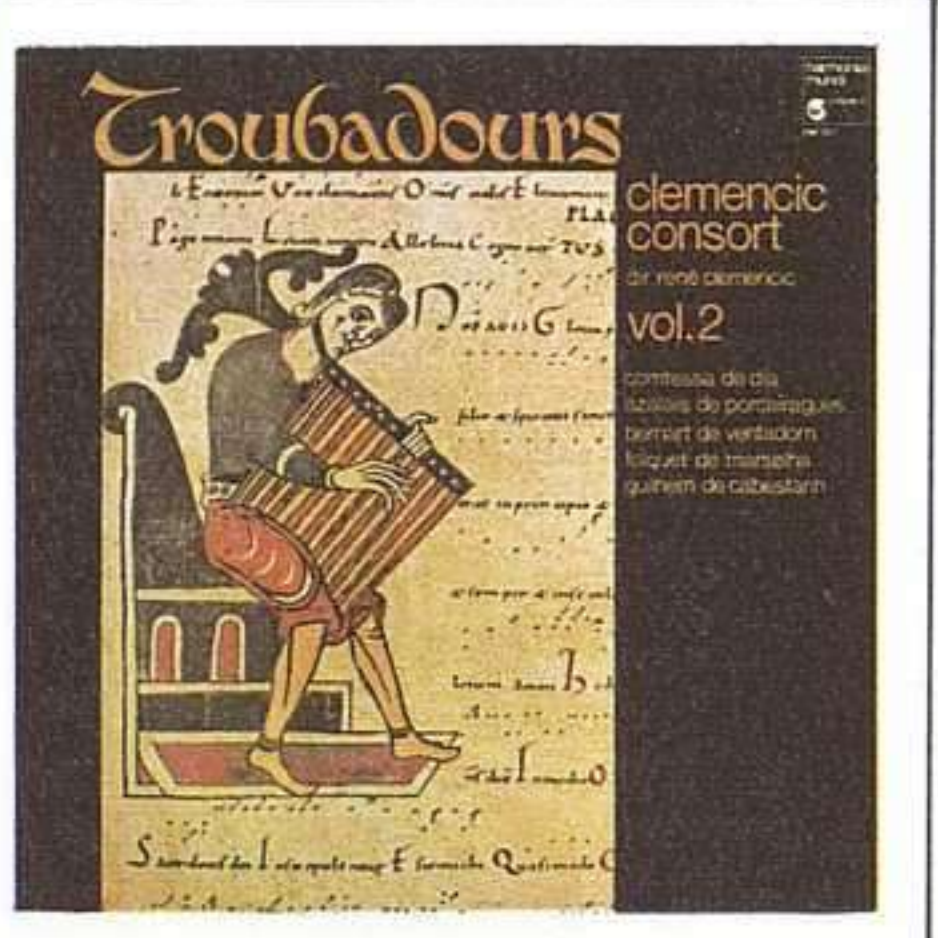
TRADITION CLASSIQUE DE L'IRAN
Dariush Tala'i, tar. Djamchid Chemirani, zarb
HM 1031



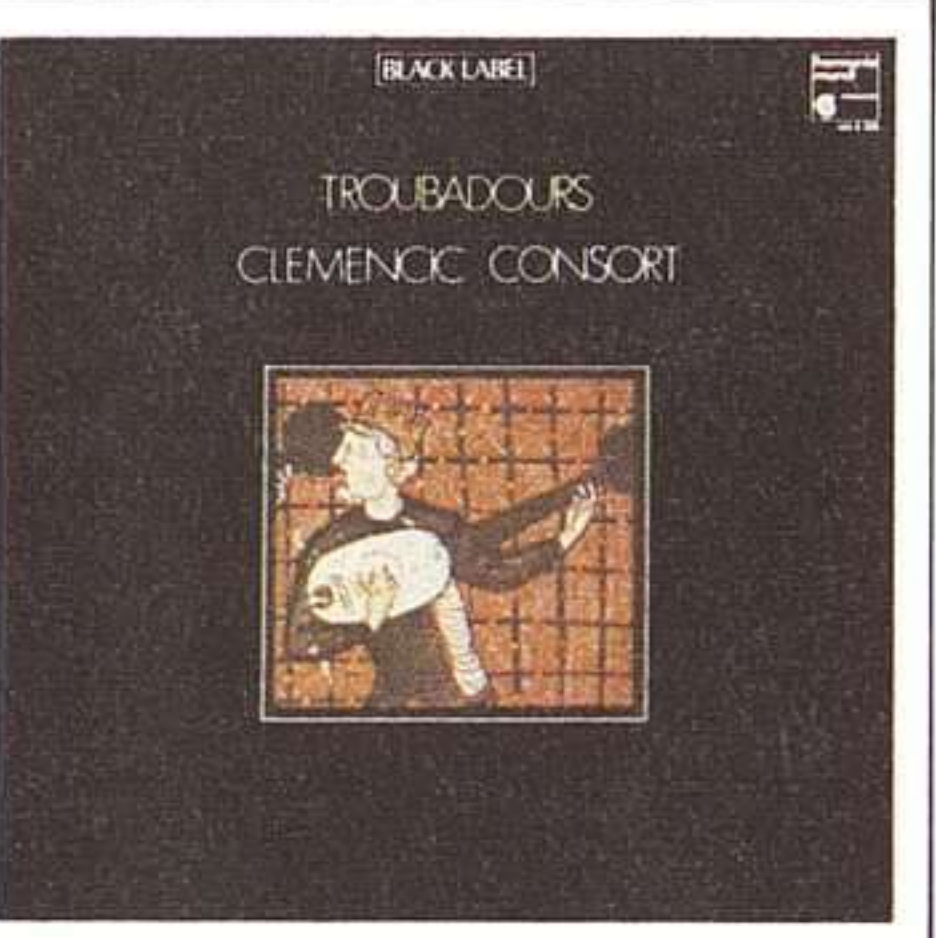
TROMPETTE ET ORGUE
Ortiz, Bach, Telemann, Vivaldi.
Francis Hardy, trompette. François-Henri Houbart, orgue
HM 1029



TROUBADOURS, I
Peirol, Peire Vidal, Bernart de Ventadorn, Raimbaut de Vaqueiras.
Clemencic Consort. Récitant : Yves Rouquette
HM 396 . MC 40.396



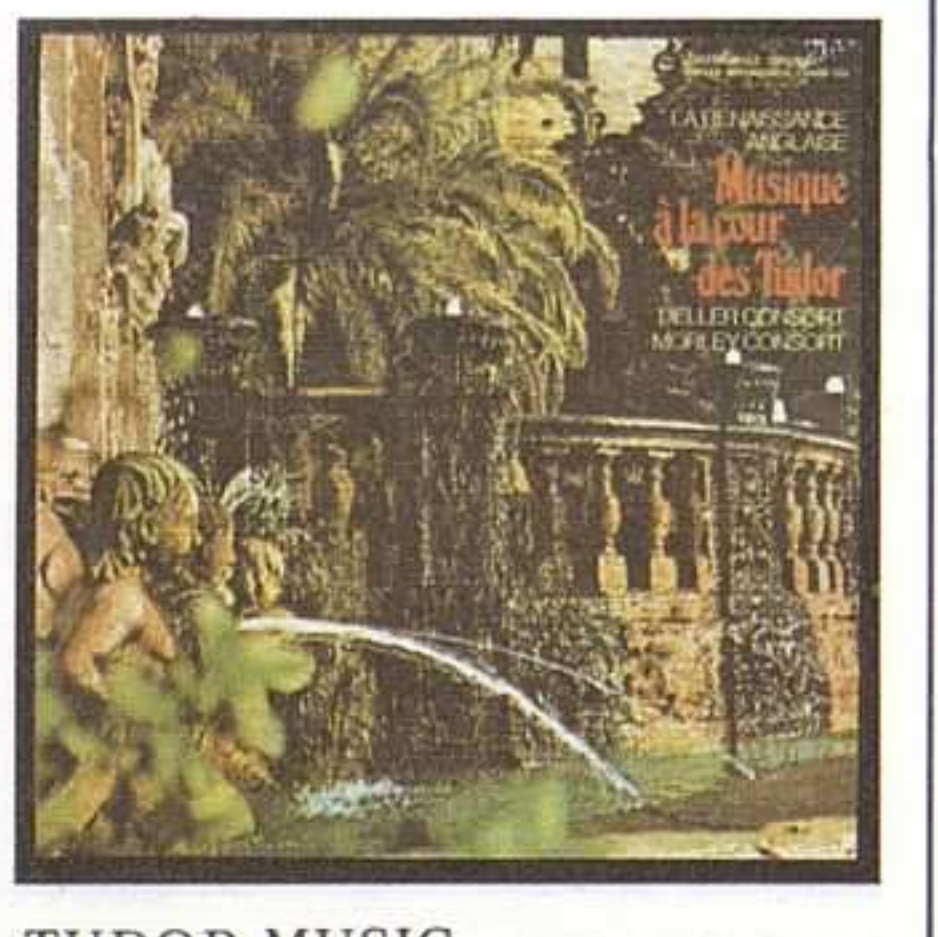
TROUBADOURS, II
Comtessa de Dia, Folquet de Marselha, Azalais de Porcairagues, Guilhem de Cabestanh.
Clemencic Consort. Récitant : Yves Rouquette
HM 397 . MC 40.397



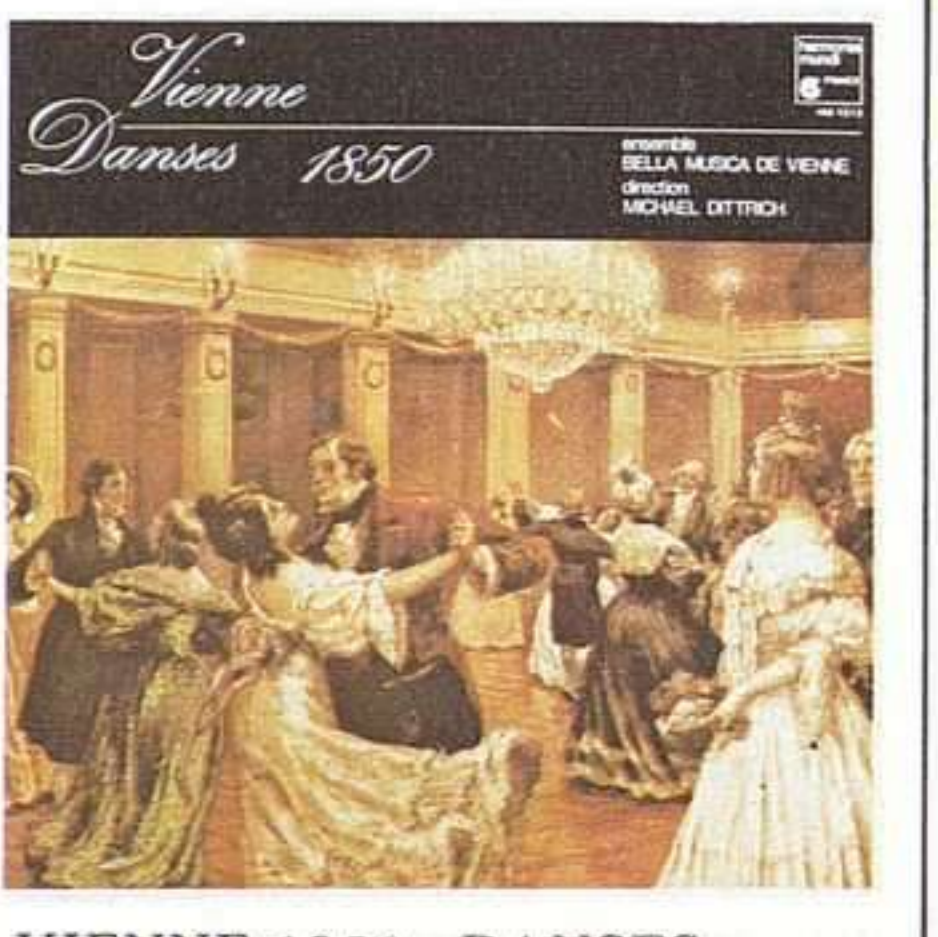
TROUBADOURS, III
Marcabrun, Anonyme, Raimon de Miraval, Jaufre Rudel
Clemencic Consort. Récitant : Yves Rouquette. Dir. René Clemencic
HM B 398 . MC B 40.398



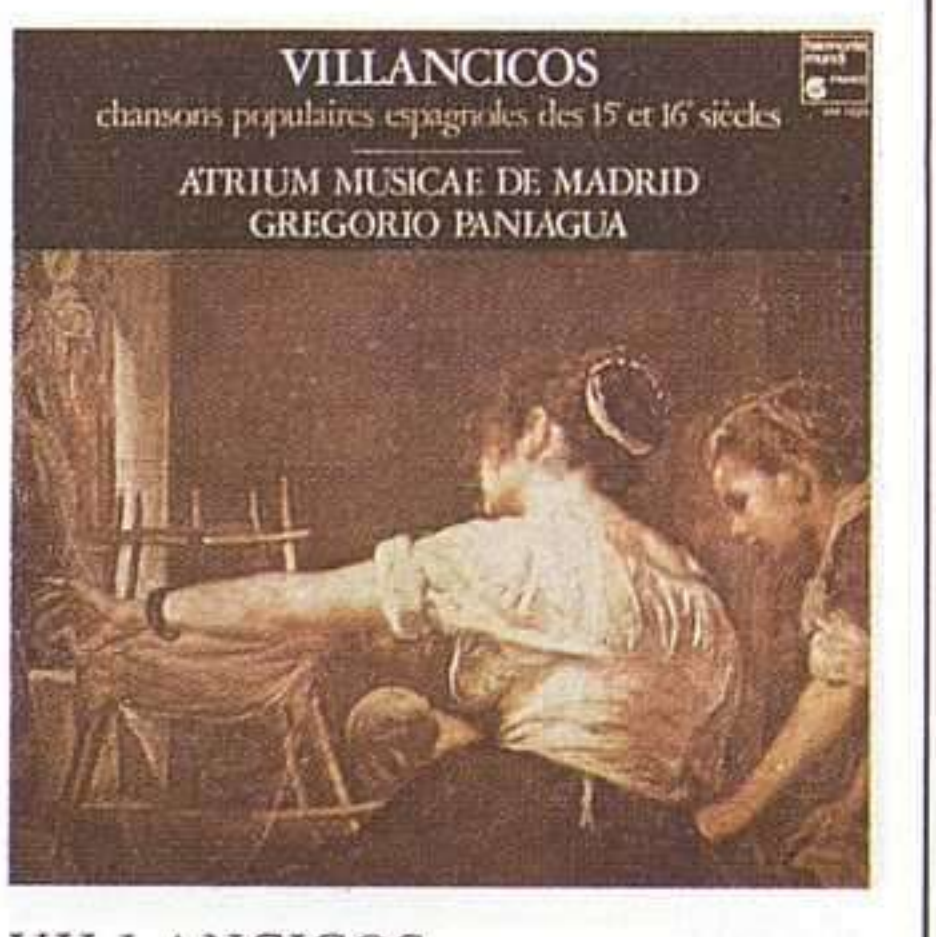
TROUBADOURS, I, II & III
Coffret 3 disques HM 396/98



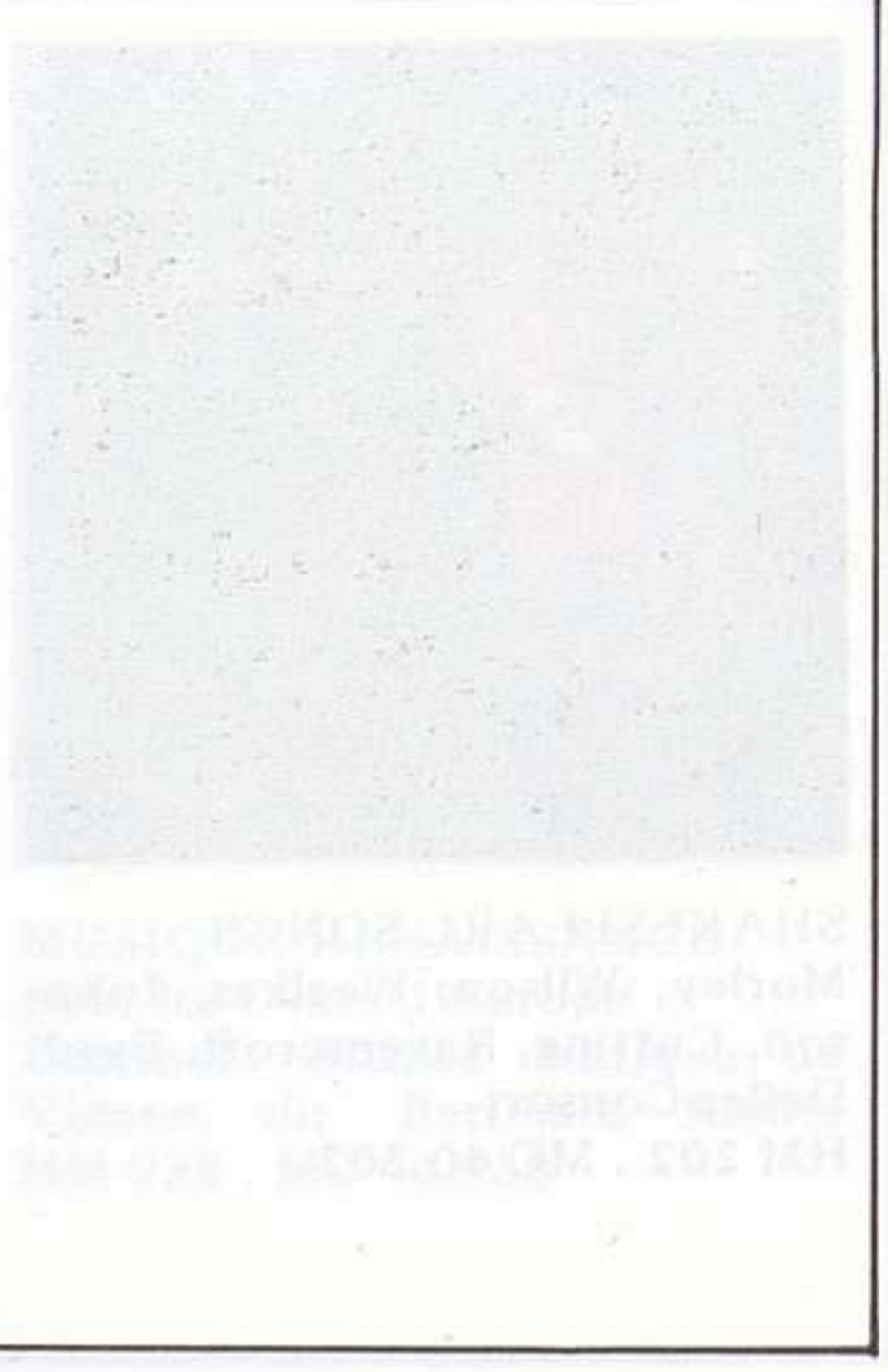
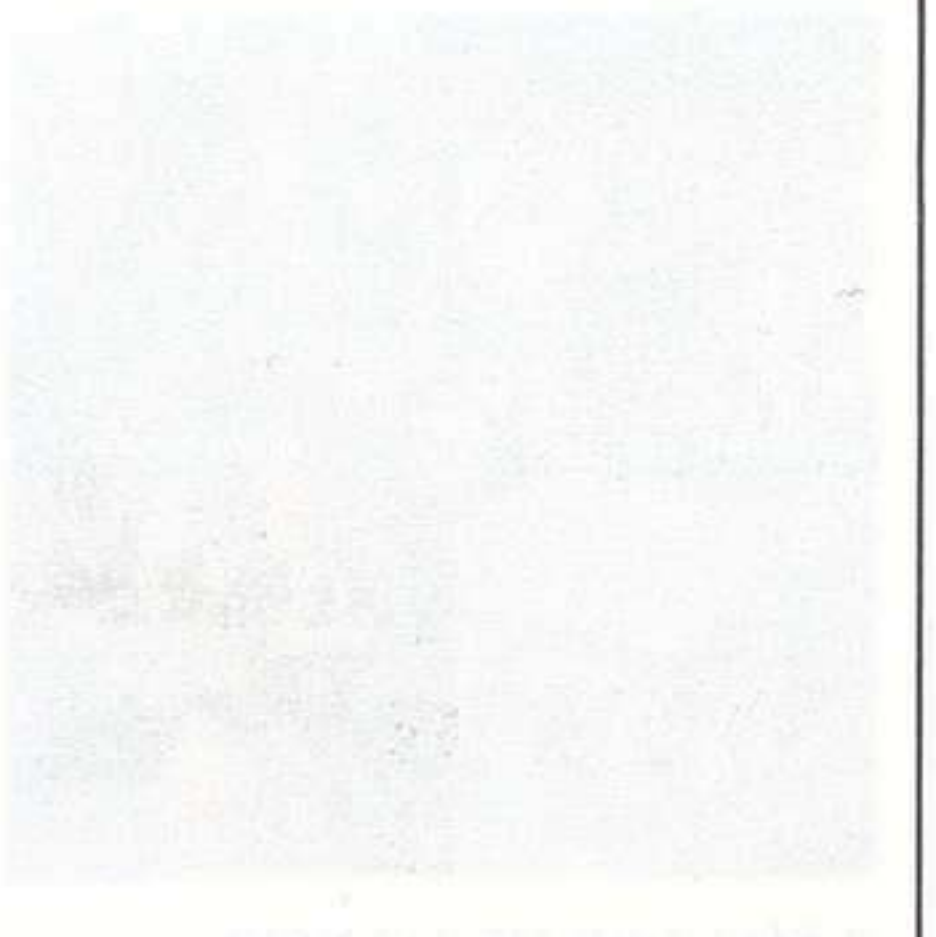
TUDOR MUSIC
Morley, Dowland, Tomkins, Ford, Philips, Johnson, Leighton, Pilkington
Deller Consort. Morley Consort
HM 223



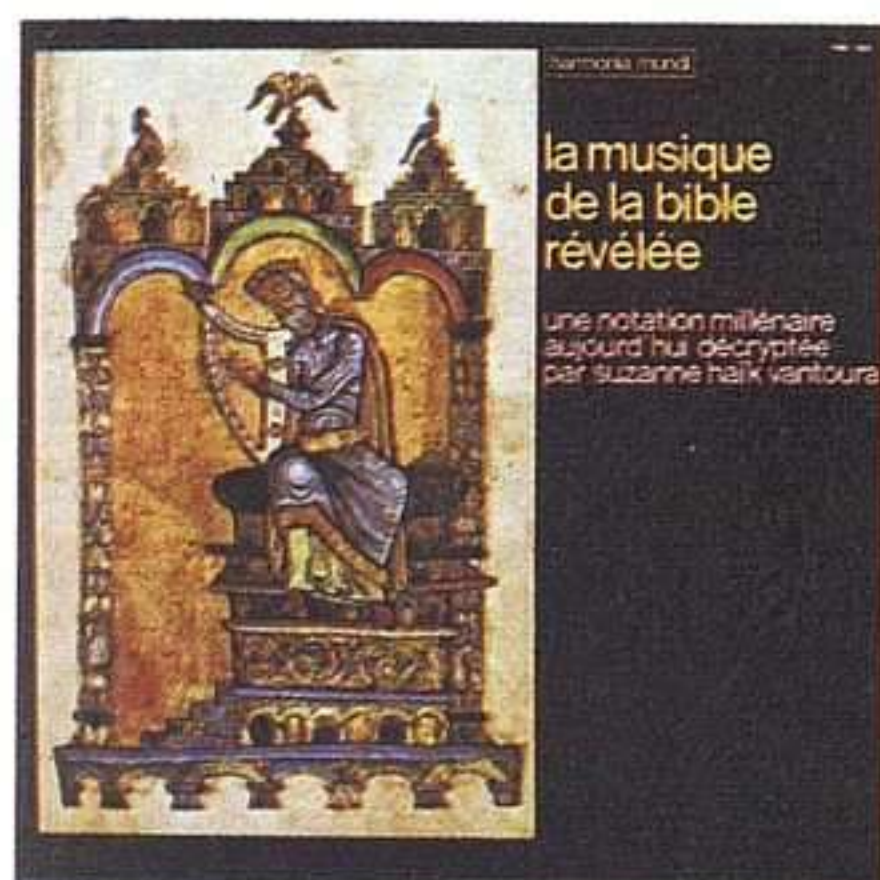
VIENNE 1850 - DANSES
Strohmayer, Strauss, Lanner, Diabelli, Stelzmüller, Mayer
Ensemble Bella Musica de Vienne, dir. Michael Dittrich
HM 1013 . MC 40.1013



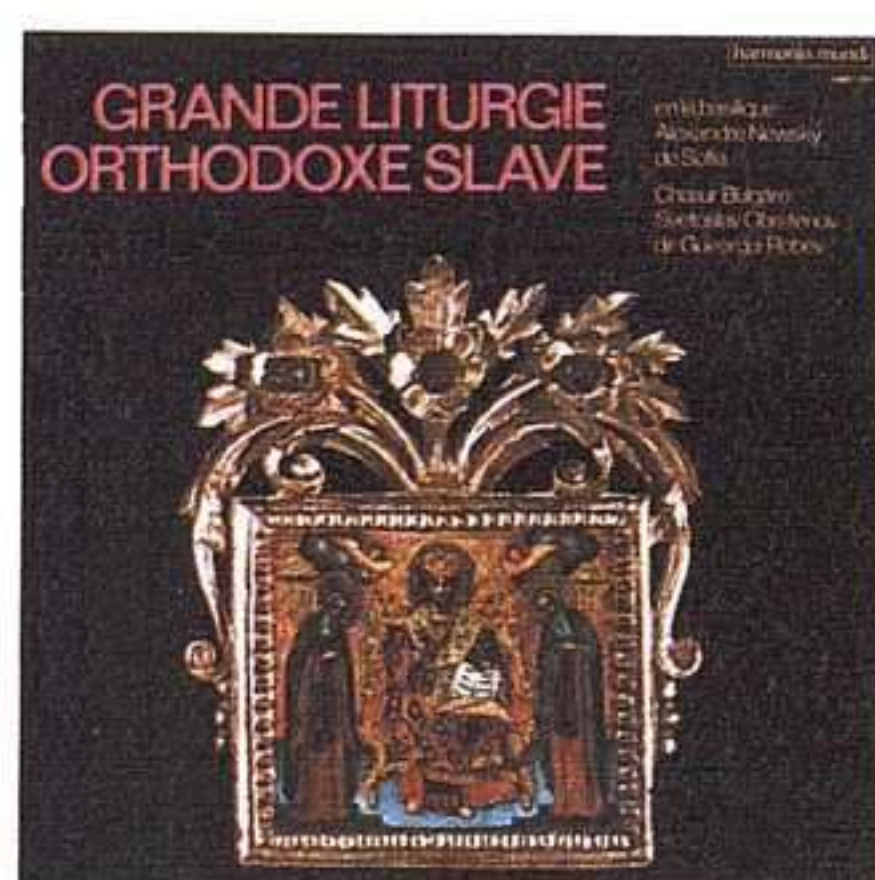
VILLANCICOS
Dances et chansons de villages espagnols des XVe et XVIe siècles
Atrium Musicae de Madrid, dir. Gregorio Paniagua
HM 1025 . MC 40.1025



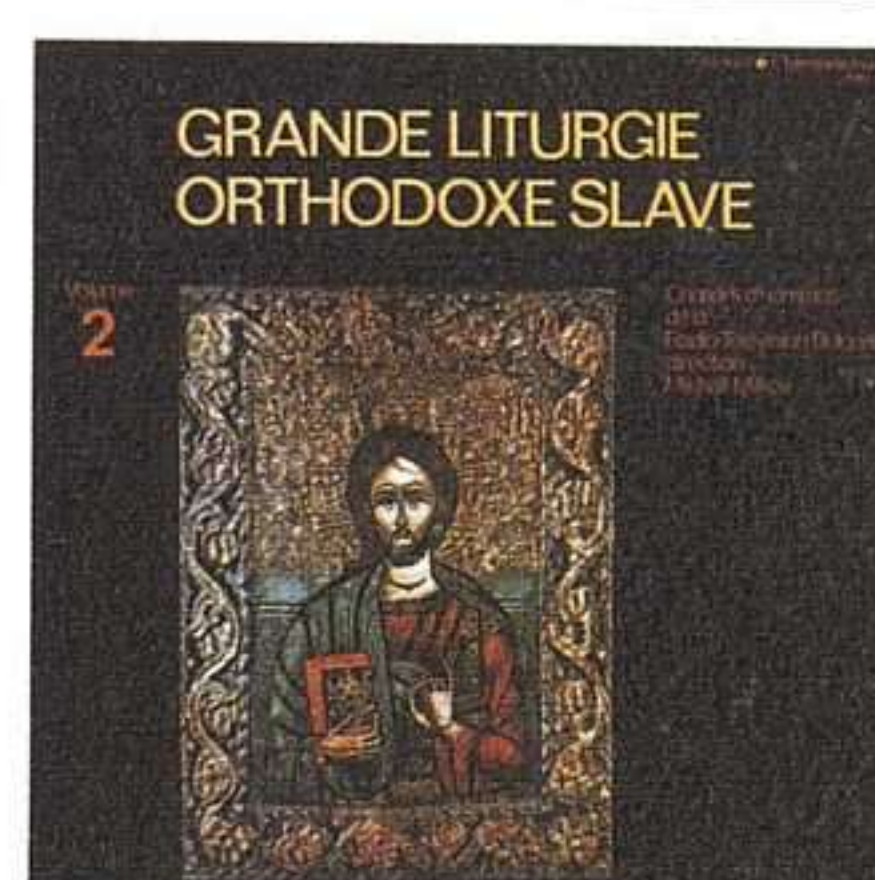
liturgies / plain-chant



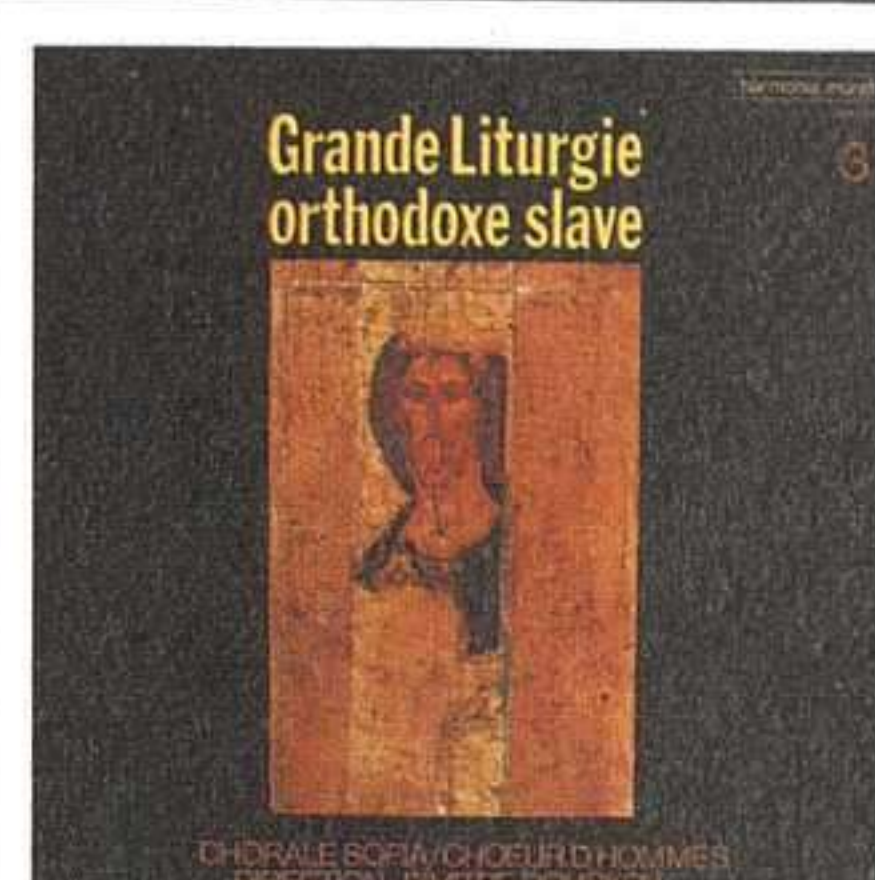
LA MUSIQUE DE LA BIBLE REVELEE
A. Attia. M. Scherb. E. Kacmann. Chœurs, dir. M. Benhamou. M. Geliot. R. Couste. G. Perrotin. P. Pollin
HM 989 . MC 40.989



LA GRANDE LITURGIE ORTHODOXE SLAVE, I
Chœurs Svetoslav Obretenov, dir. Georgi Robev
HM 101 . MC 40.101



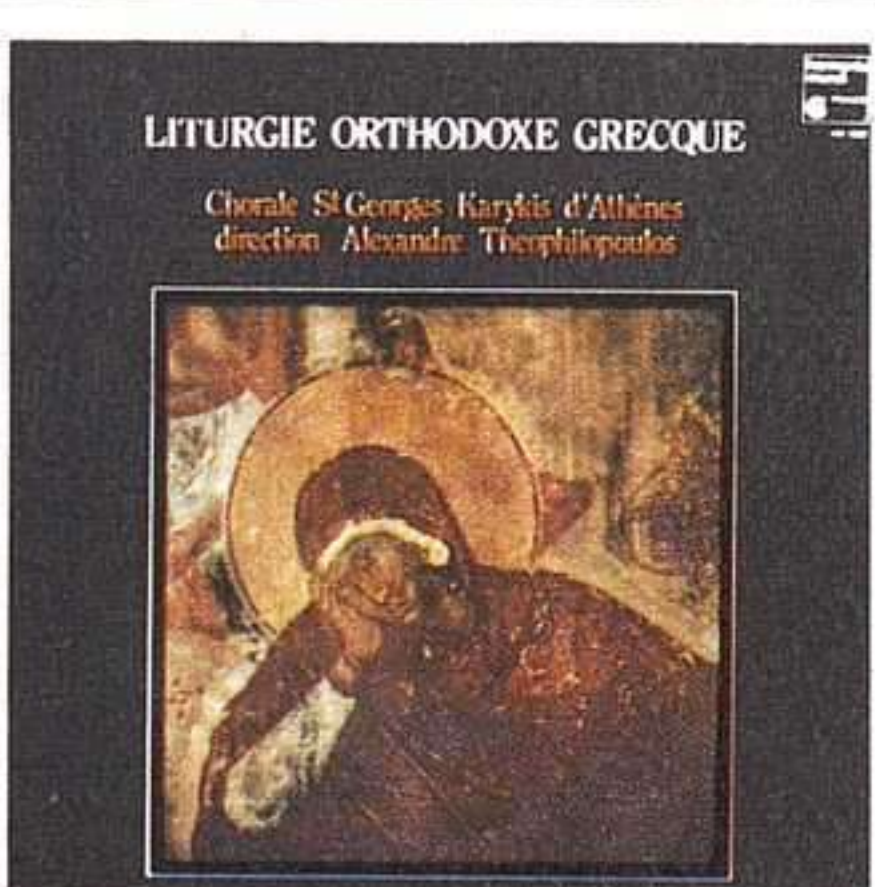
LA GRANDE LITURGIE ORTHODOXE SLAVE, II
Chœurs d'hommes de la RTV Bulgare, dir. Mikhail Milkov
HM 105 . MC 40.105



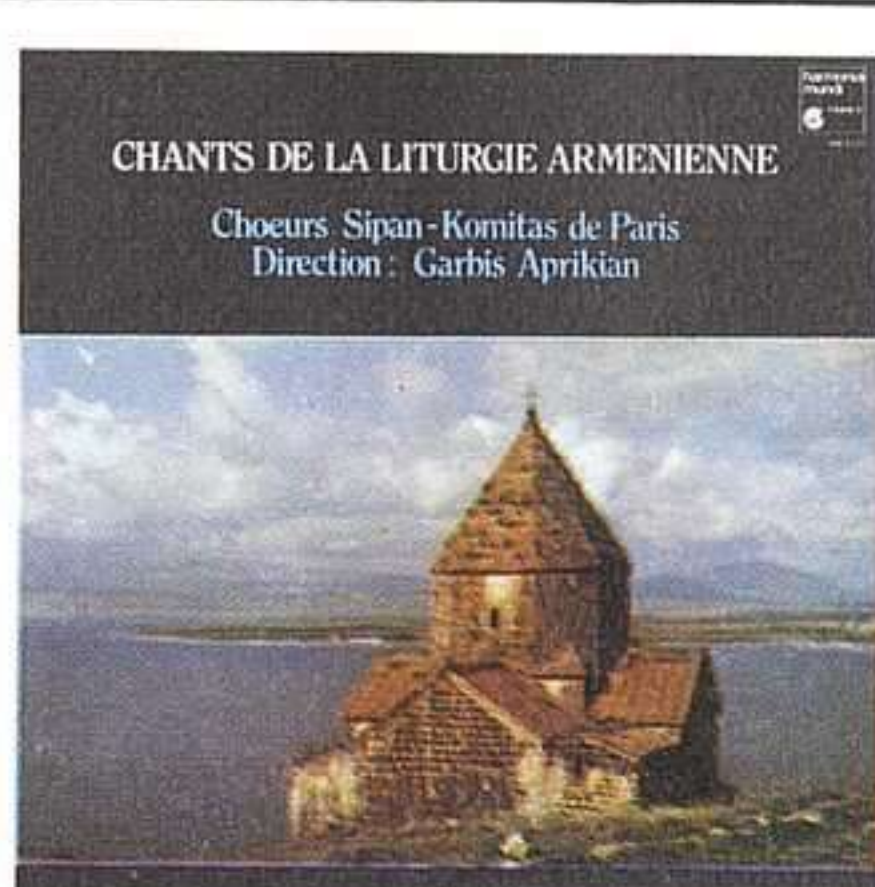
LA GRANDE LITURGIE ORTHODOXE SLAVE, III
Chorale Sofia, dir. Dimitre Rousskov
HM 137 . MC 40.137



GRANDE LITURGIE BULGARE
Chœurs mixtes de la RTV Bulgare, dir. Mikhail Milkov
HM 122



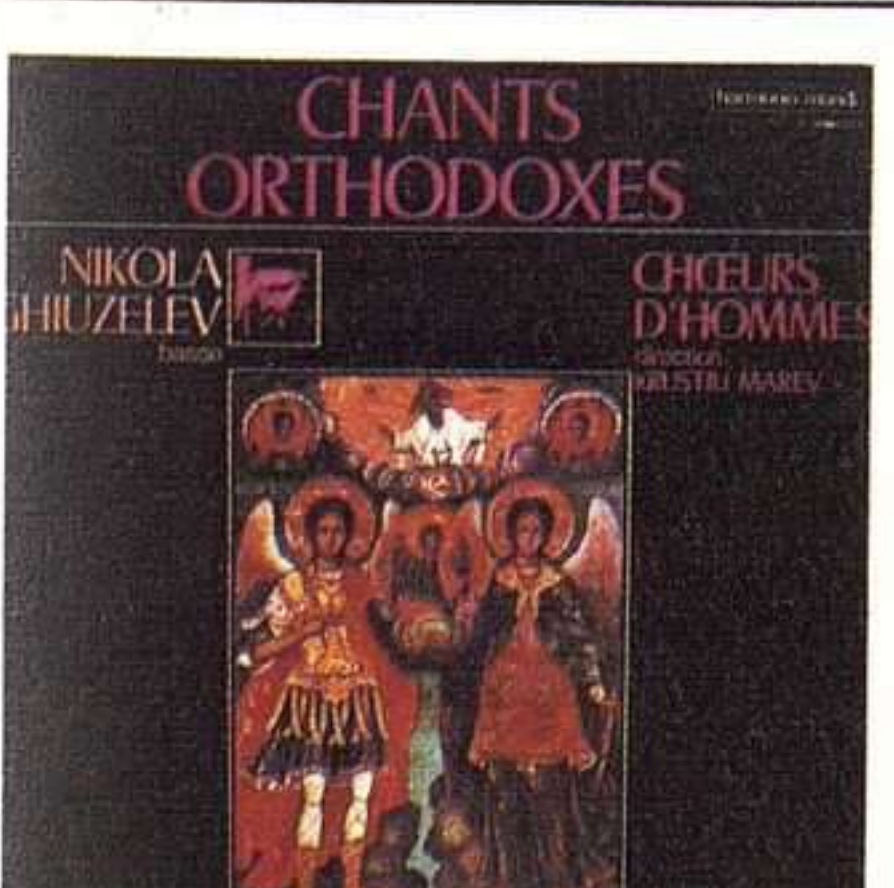
LITURGIE ORTHODOXE GRECQUE
Chorale St Georges Karykis d'Athènes, direction Alexandre Theophilopoulos
HM 1056 . MC 40.1056



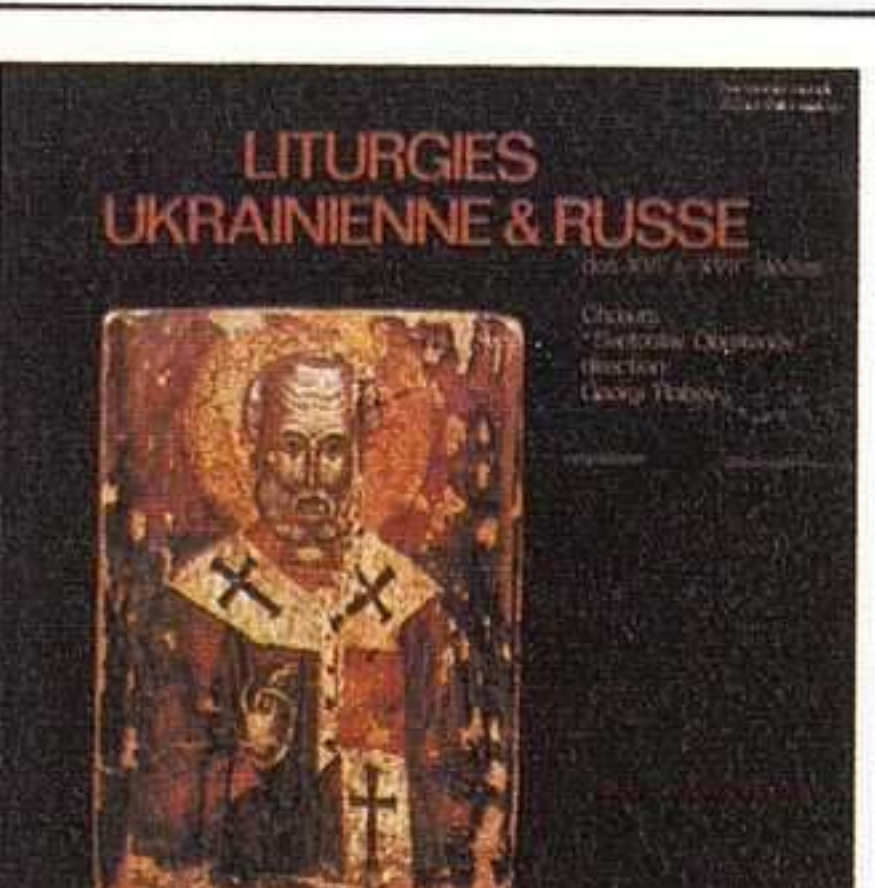
CHANTS DE LA LITURGIE ARMENIENNE
Chœur Sipan-Komitas de Paris, Direction: Garbis Aprikian
HM 5120 . MC 40.5120



MONODIE SACREE BULGARE
Ivan Koukouzel et le XIVe s. Ensemble Ivan Koukouzel, dir. Tania Christova
HM 123



CHANTS ORTHODOXES
Manolov, Sapojnikov, Strokin, Marev, Vedel, Degtiarev, Nikola Ghiuzelev, basse. Chœurs d'hommes, dir. Krustiu Marev
HM 133 . MC 40.133



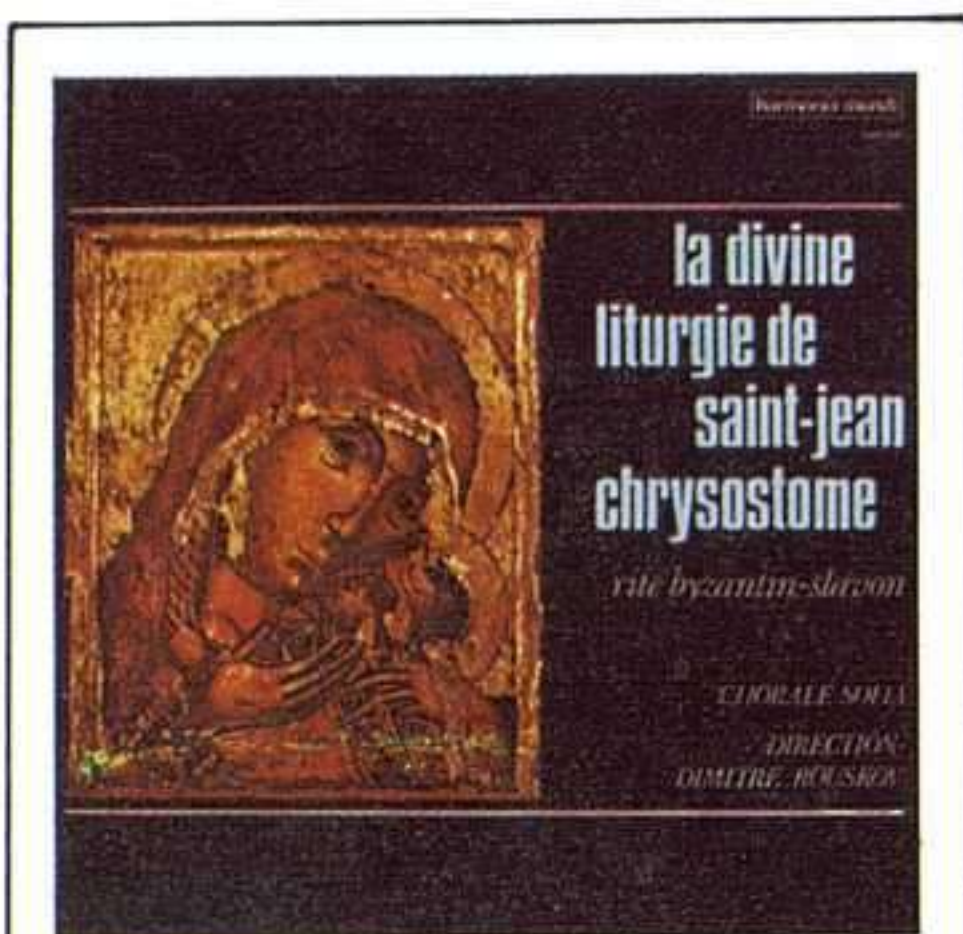
LITURGIE RUSSE ET UKRAINIENNE
Chœurs Svetoslav Obretenov, dir. Georgi Robev
HM 127



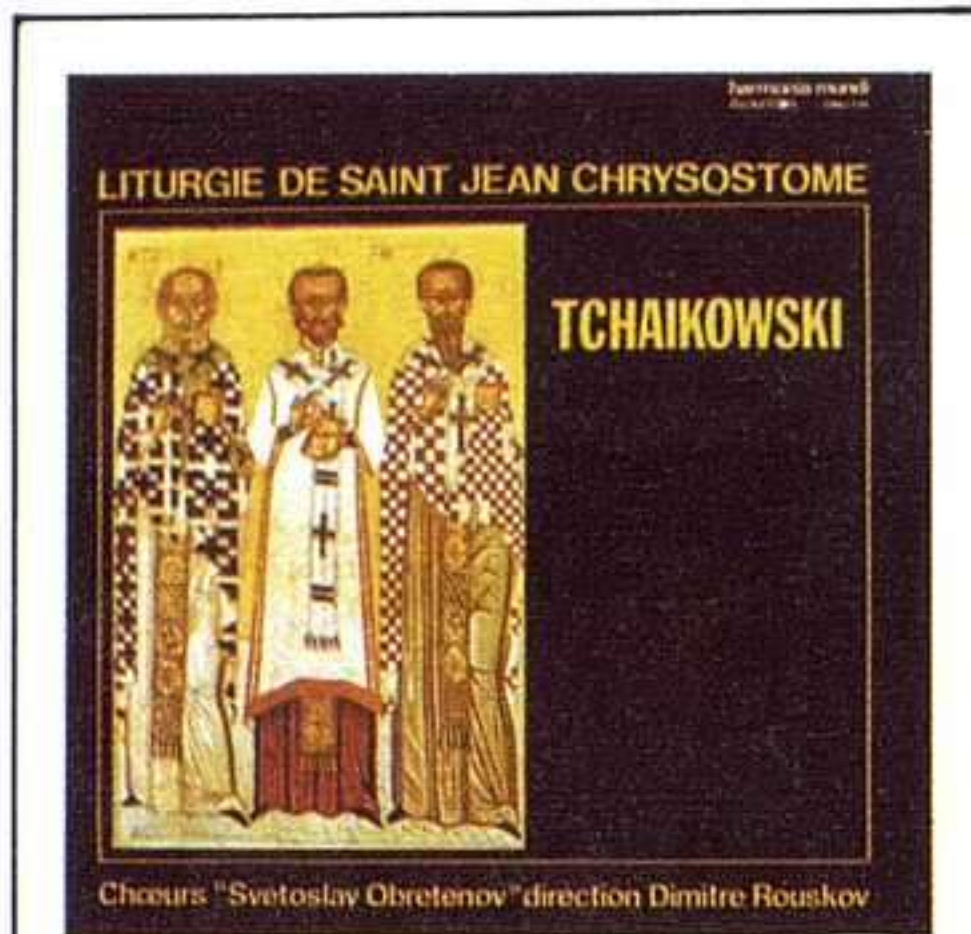
LA LITURGIE SLAVONNE
Chœurs des moines bénédictins de Chevetogne, dir. Dom Grégoire Baidridge
HM 567 . MC 40.567



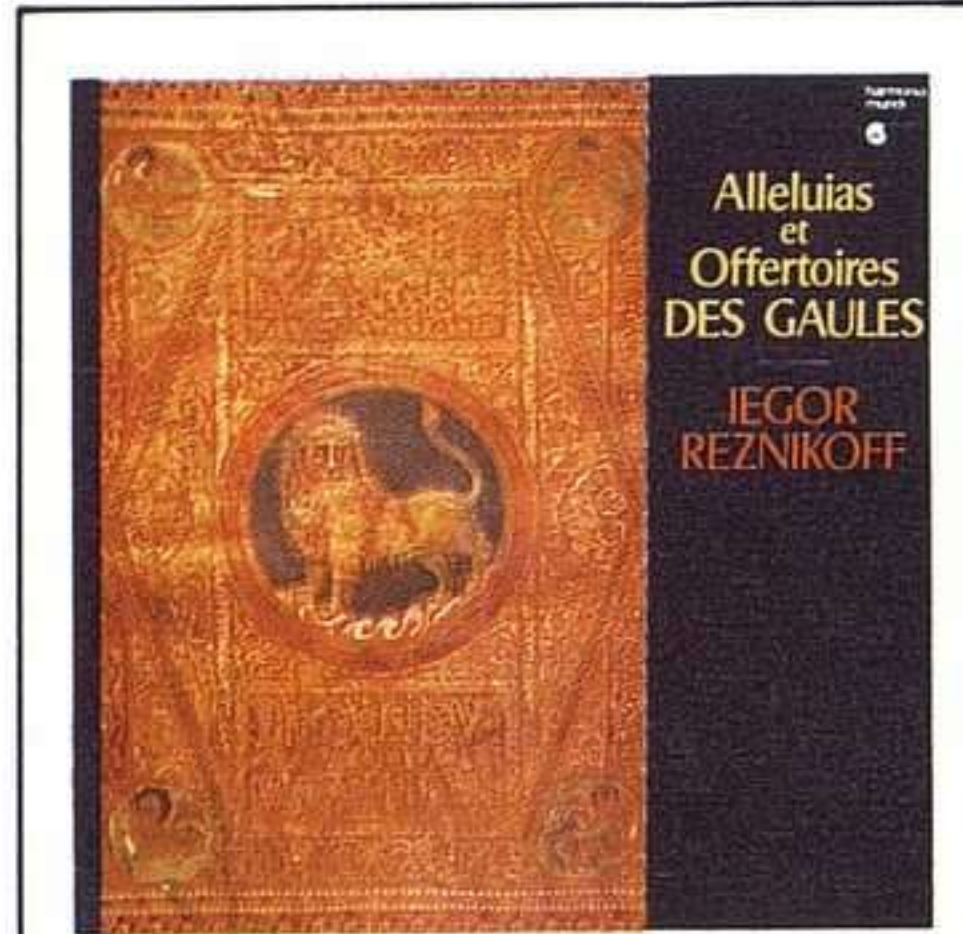
LITURGIES DE L'ORIENT
Chœurs Svetoslav Obretenov. Chœurs des moines bénédictins de Chevetogne. Ensemble Trajan Popesco
HM 520 . MC 40.520



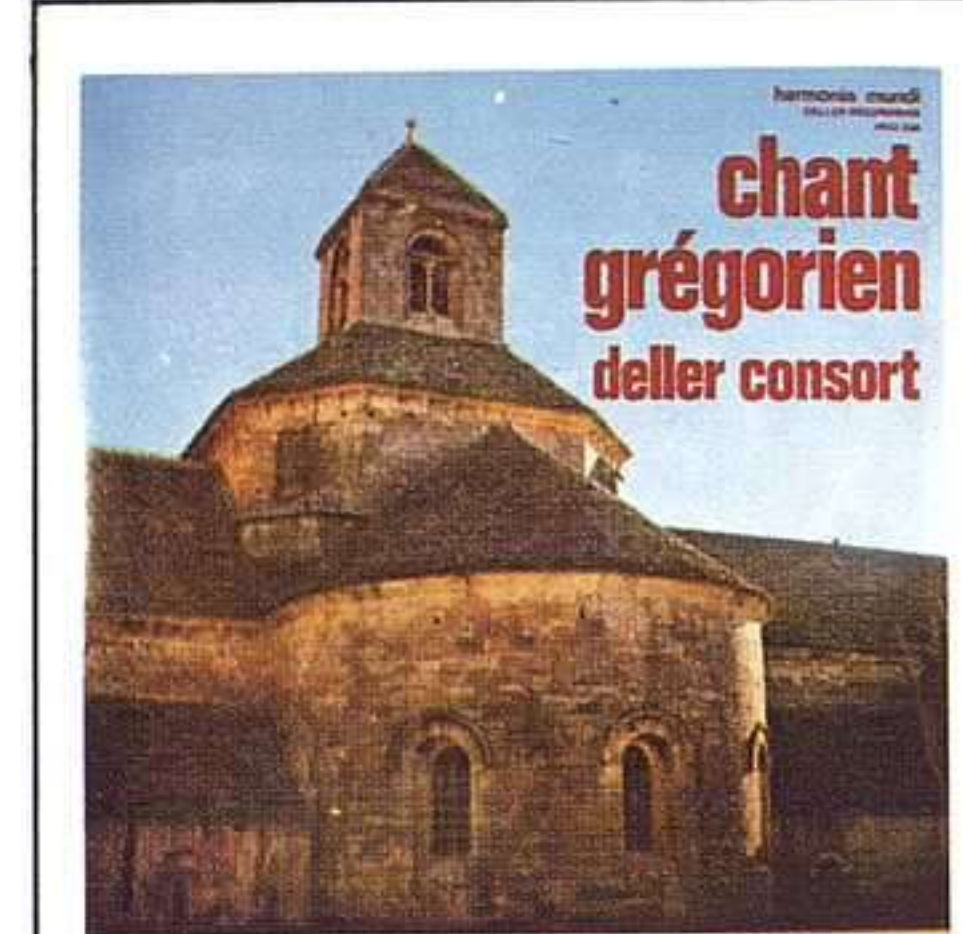
LA DIVINE LITURGIE DE ST JEAN CHRYSOSTOME
Chorale Sofia, dir. Dimiter Rouskov
HM 641 . MC 40.641



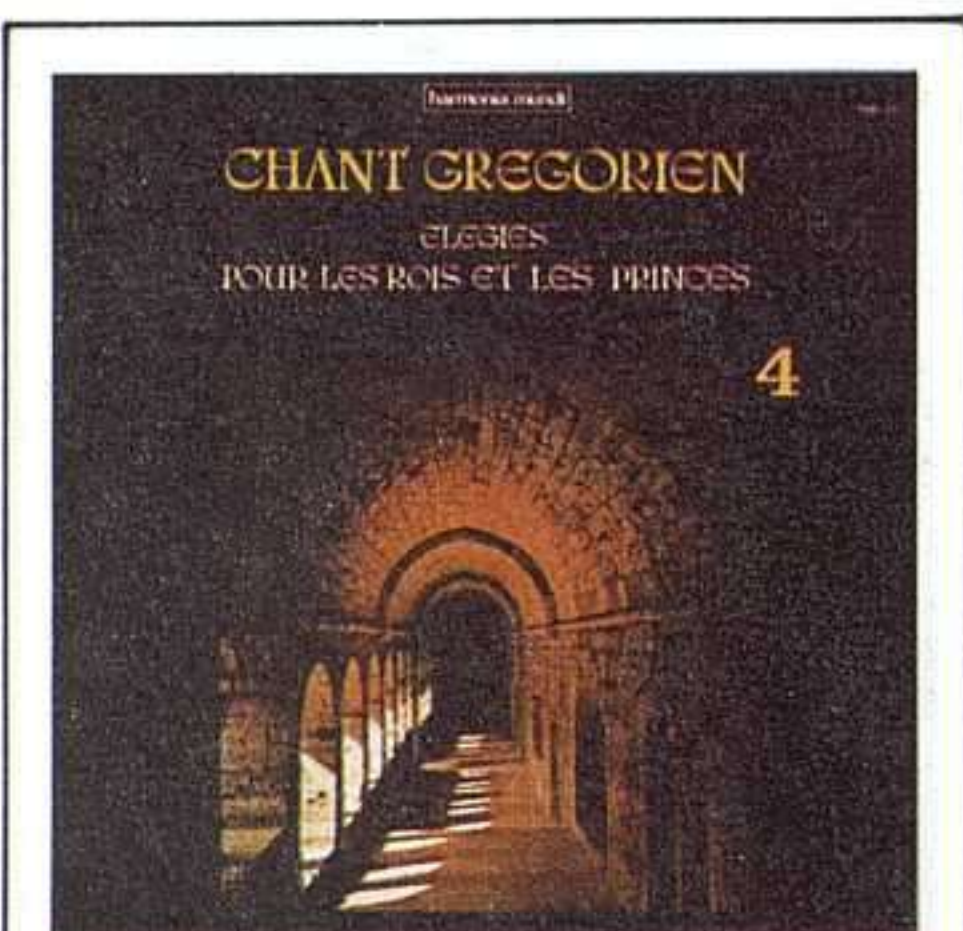
PIOTR TCHAIKOVSKY
La Divine Liturgie de St Jean Chrysostome
Chœurs Svetoslav Obretenov, dir. Dimiter Rouskov
HM 138 . MC 40.138



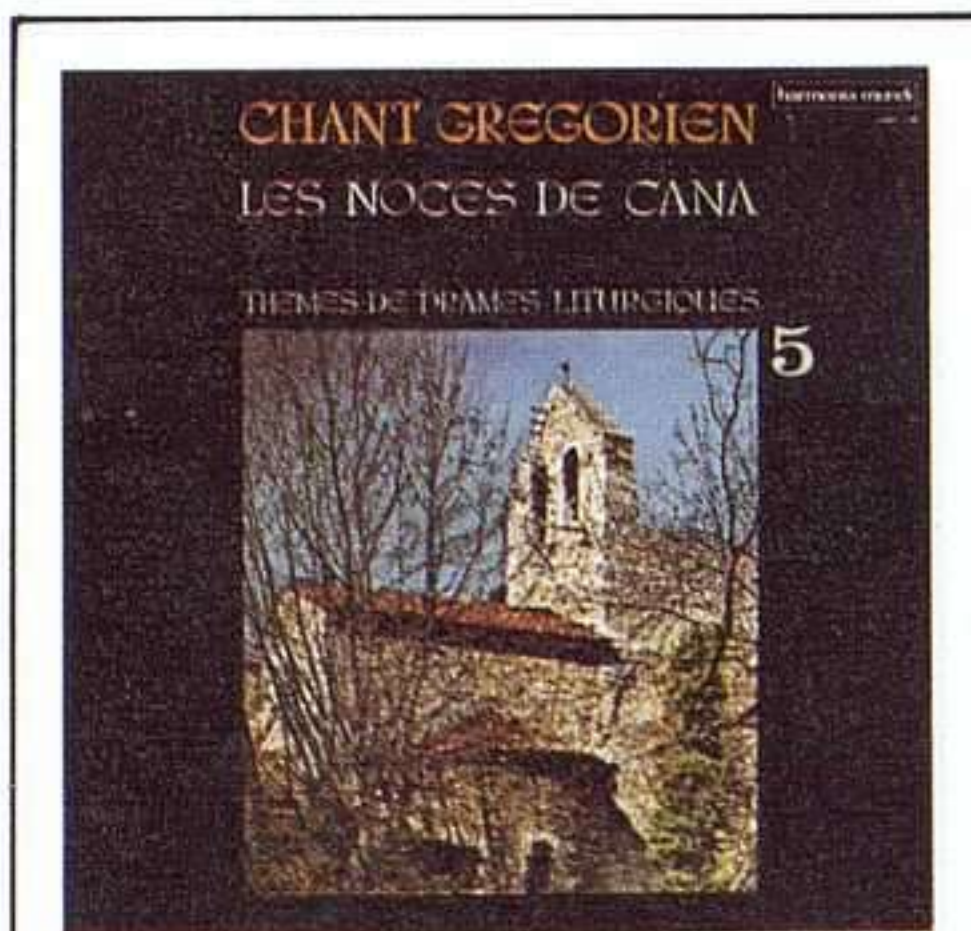
ALLELUIAS ET OFFERTOIRES DES GAULES
Igor Reznikoff, chant
HM 1044 . MC 40.1044



CHANT GREGORIEN, 1
Répons et Monodies gallicanes.
Deller Consort, dir. Alfred Deller
HM 234 . MC 40.234



CHANT GREGORIEN, 4
Elegies Funèbres pour les Rois et les Princes
Deller Consort, dir. Alfred Deller
HM 237



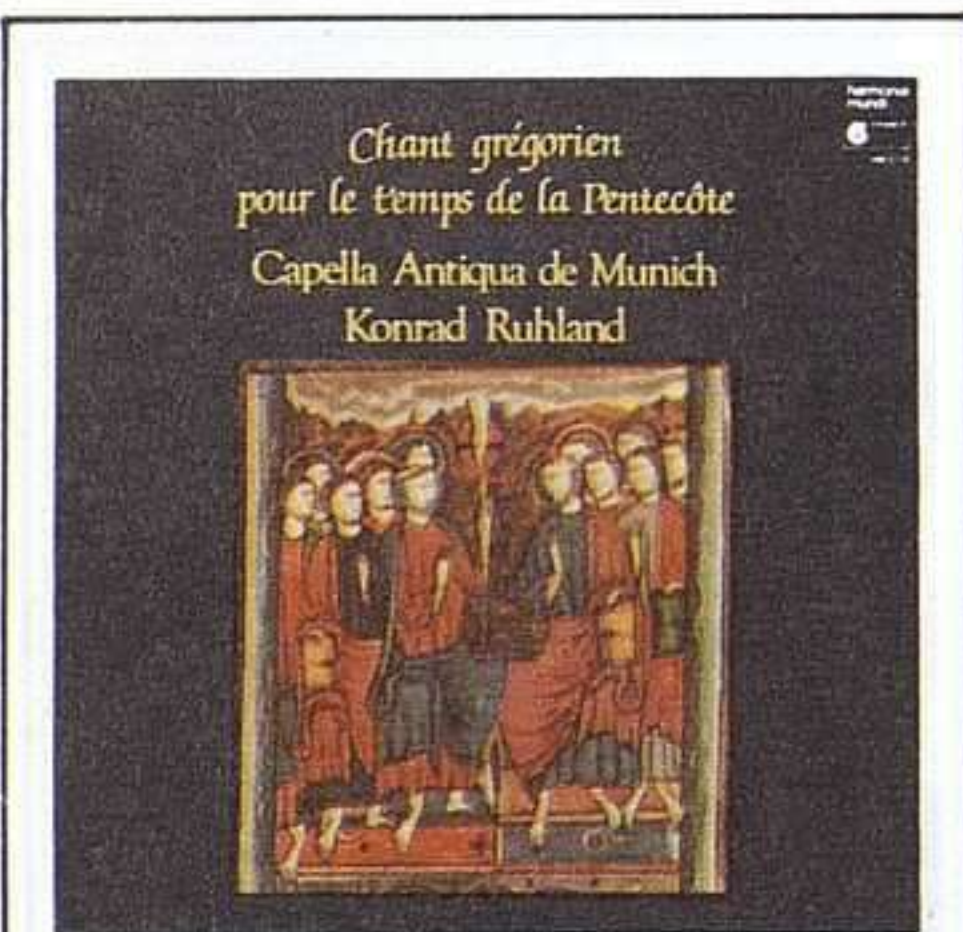
CHANT GREGORIEN, 5
Les Noces de Cana. Thèmes de Drames Liturgiques
Deller Consort, dir. Alfred Deller
HM 238



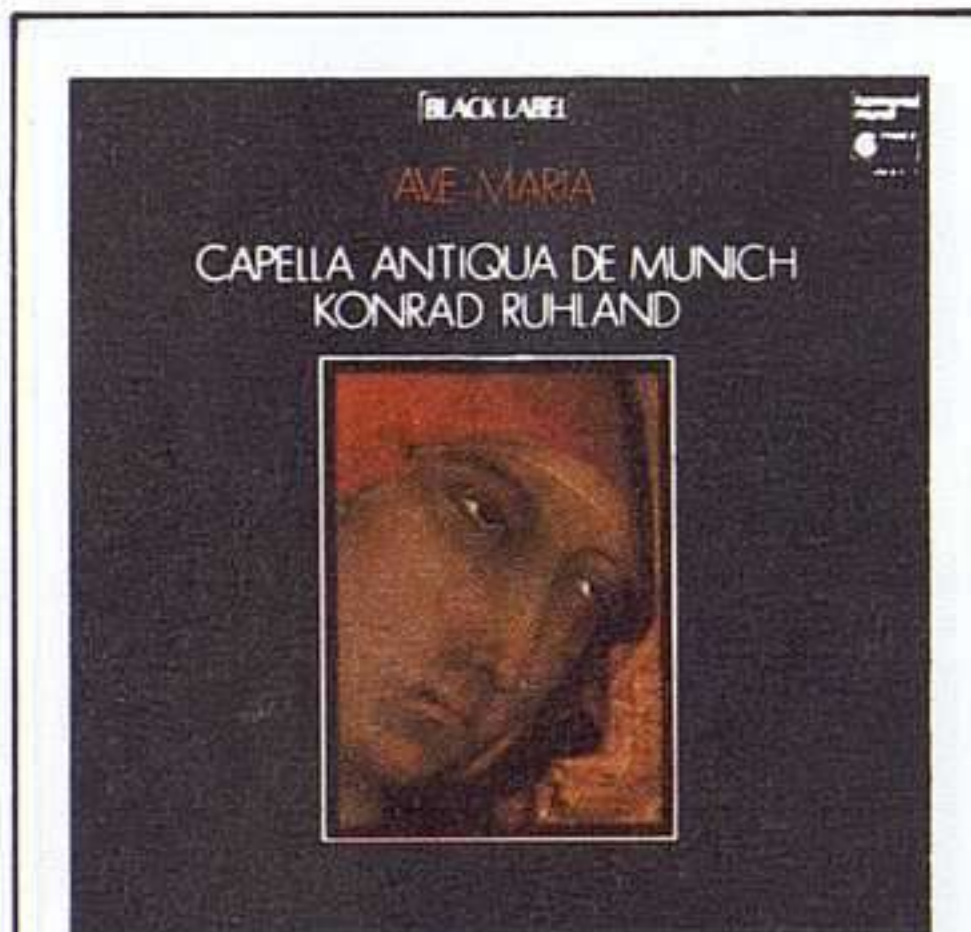
CHANT GREGORIEN
Noël
Capella Antiqua de Munich, dir. Konrad Ruhland
HM 5112 . MC 40.5112



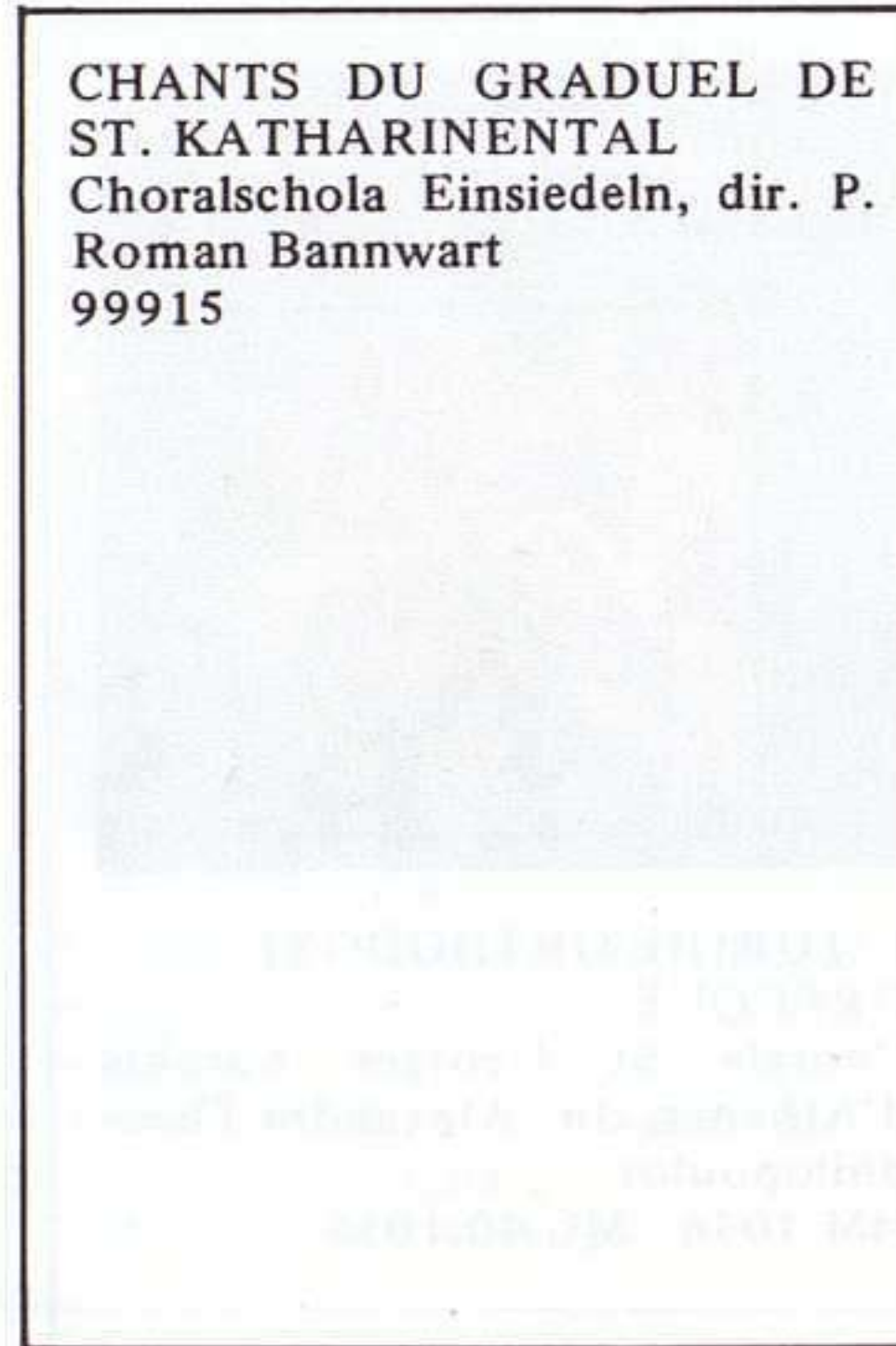
CHANT GREGORIEN
Pâques
Capella Antiqua de Munich, dir. Konrad Ruhland
HM 5113 . MC 40.5113



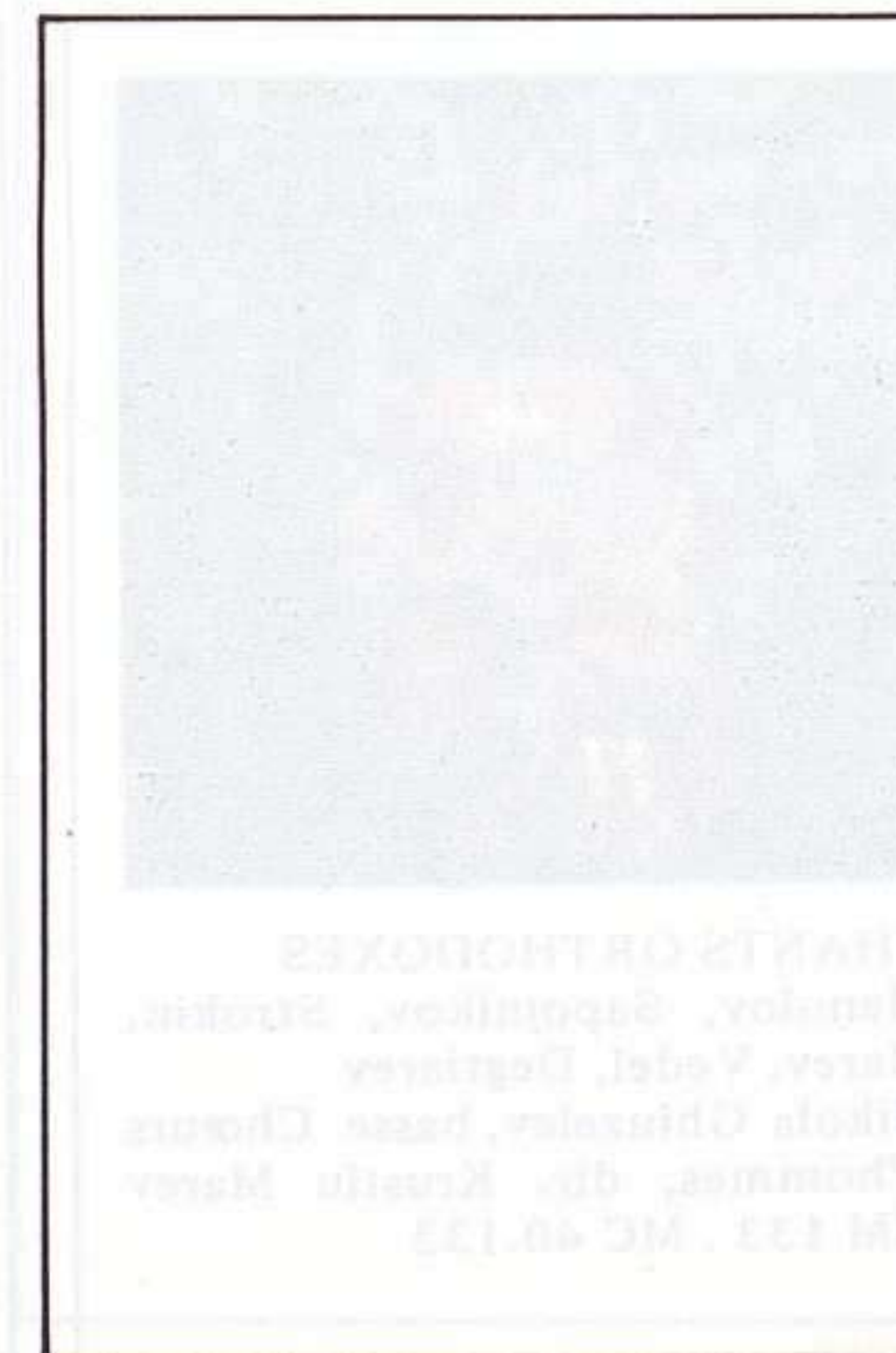
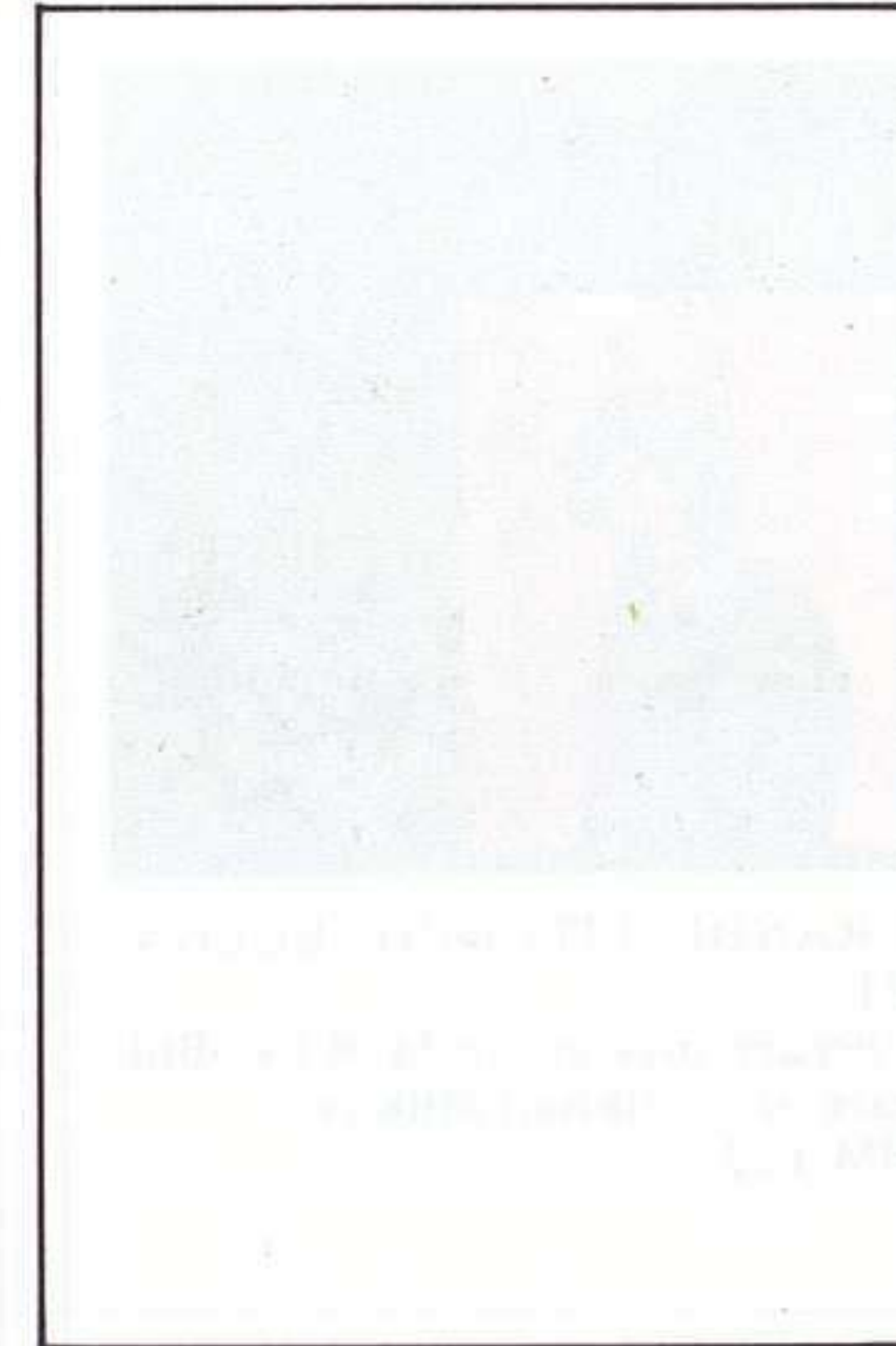
CHANT GREGORIEN
Pentecôte
Capella Antiqua de Munich, dir. Konrad Ruhland
HM 5114 . MC 40.5114



CHANT GREGORIEN
Ave Maria
Capella Antiqua de Munich, dir. Konrad Ruhland
HM B 5115 . MC B 40.5115



CHANTS DU GRADUEL DE ST. KATHARINENTAL
Choralschola Einsiedeln, dir. P. Roman Bannwart
99915



pour les enfants



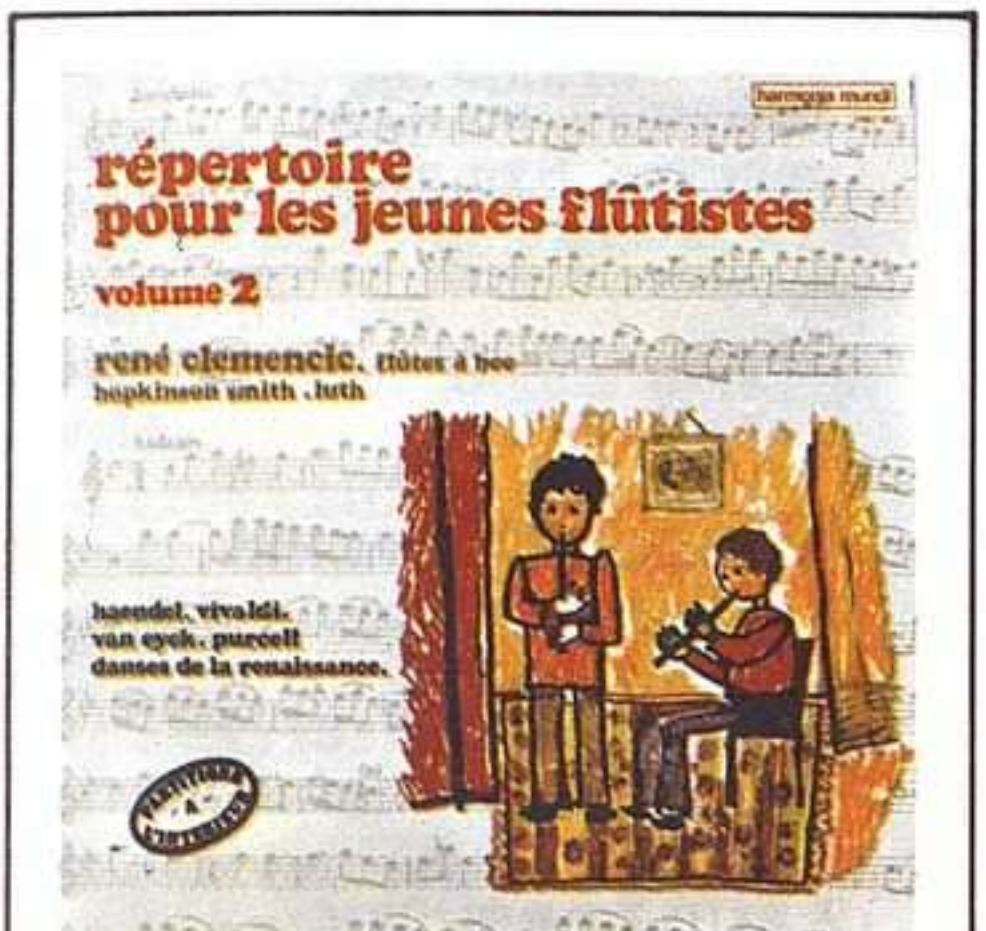
répertoire pour les jeunes clarinettistes
volume 1
guy dangain clarinette
fabienne boury-fourrier piano
saint-saëns, stamitz, pascal, delerue, duvernoy, weber, wagner

REPERTOIRE POUR LES JEUNES CLARINETTISTES, 1
Mozart, Stamitz, Wagner, Xavier Lefèvre
Guy Dangain, clarinette. Fabienne Boury-Fournier, piano
HM 342 . MC 40.342



répertoire pour les jeunes flûtistes
volume 1
rené clemencic, flûte à bec
hopkinson smith, luth
haendel, susato, hotteterre
Mozart, Hotteterre
HM 981

REPERTOIRE POUR LES JEUNES FLUTISTES A BEC, 1
Haendel, Susato, Hotteterre
René Clemencic, flûte à bec.
Hopkinson Smith, luth
HM 981



répertoire pour les jeunes flûtistes
volume 2
rené clemencic, flûte à bec
hopkinson smith, luth
haendel, vivaldi, van eyck, purcell
dances de la renaissance.

REPERTOIRE POUR LES JEUNES FLUTISTES A BEC, 2
Van Eyck, Haendel, Vivaldi.
René Clemencic, flûte à bec.
Hopkinson Smith, luth
HM 982



répertoire pour les jeunes guitaristes
volume 1
rené bartoli, guitare
dowland, de visée
sor, tarrega
giuliani, carulli
carcassi, negri

REPERTOIRE POUR LES JEUNES GUITARISTES, 1
Carulli, Carcassi, Giuliani, Agudo, Sor, Dowland, Negri, Roncalli, Visée, Tarrega, Bartoli...
René Bartoli, guitare
HM 346



répertoire pour les jeunes guitaristes
volume 2
rené bartoli, guitare
purcell, weiss
haendel, sanz, sor
paganini, giuliani
vallet, lecoq

REPERTOIRE POUR LES JEUNES GUITARISTES, 2
Vallett, Purcell, Weiss, Baron, Lecoq, Haendel, Sanz, Sor, Paganini, Chaput, Coste, Bartoli...
René Bartoli, guitare
HM 347



répertoire pour les jeunes pianistes
volume 1
irène pamboukjian
mozart, haendel, couperin, rameau, corelli, bach, schumann, bartok, stravinsky
HM 712

REPERTOIRE POUR LES JEUNES PIANISTES, 1
Mozart, Haendel, Couperin, Rameau, Corelli, Bach, Schumann, Bartok, Stravinsky
Irène Pamboukjian, piano
HM 712



répertoire pour les jeunes pianistes
volume 2
irène pamboukjian
mozart, schumann, bartok, chopin, beethoven, weber, prokofiev, schenker

REPERTOIRE POUR LES JEUNES PIANISTES, 2
Beethoven, Mozart, Scarlatti, Schumann, Bartok, Prokofiev, Schoenberg, Webern
Irène Pamboukjian, piano
HM 713



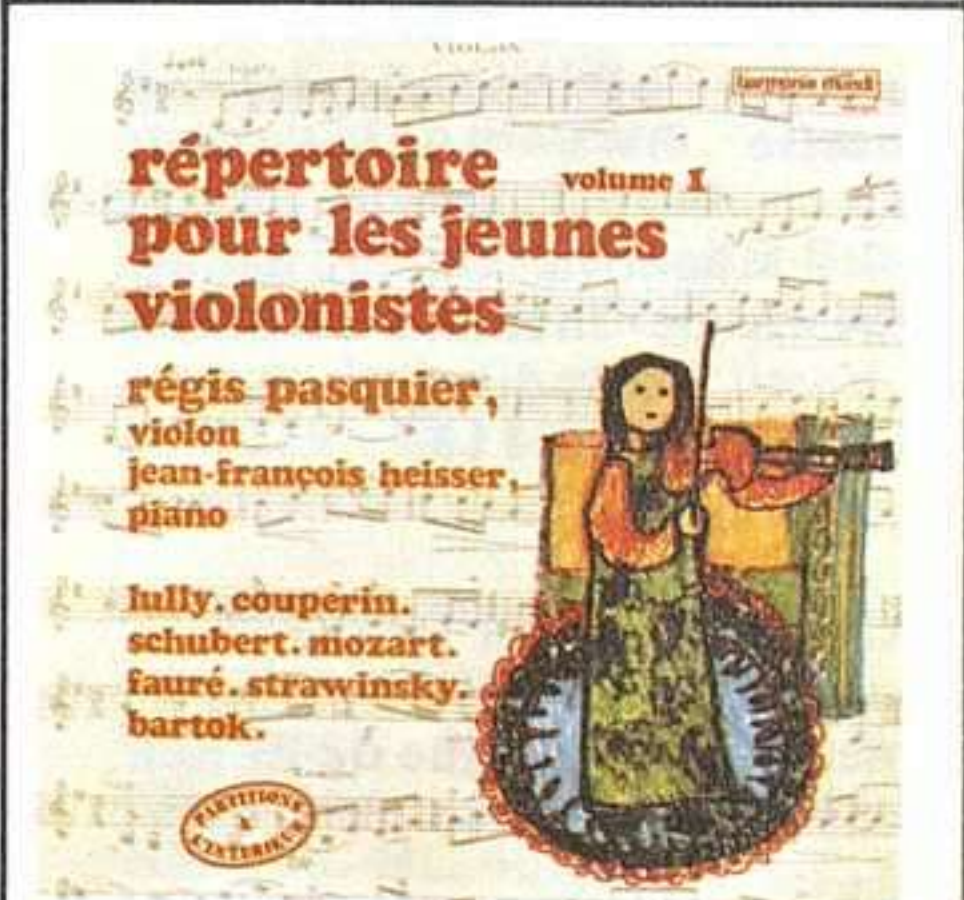
répertoire pour les jeunes pianistes
volume 4
beethoven
pièces faciles
jörg demus, piano

REPERTOIRE POUR LES JEUNES PIANISTES, 4
Beethoven I. Sonatines, Menuets et Pièces faciles
Jörg Demus, piano
HM 392



répertoire pour les jeunes violoncellistes
dimitre kozev
mozart, haydn, beethoven, schubert

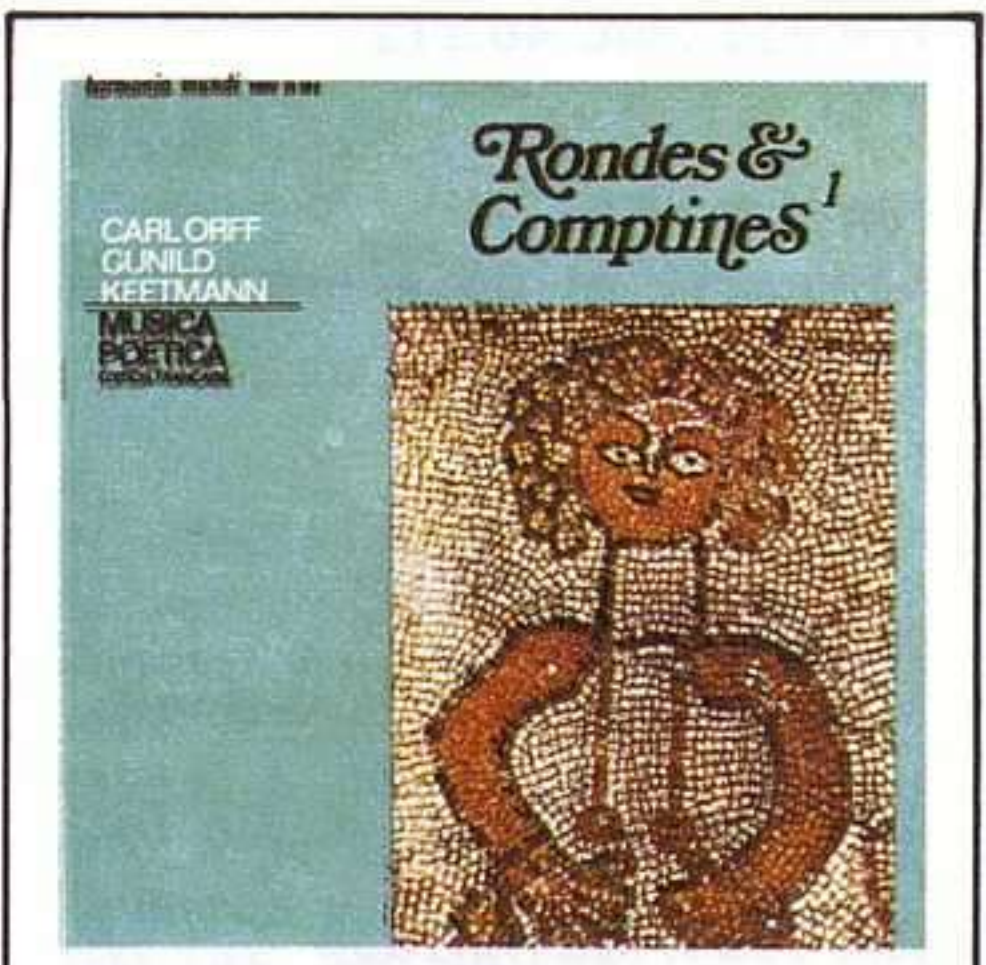
REPERTOIRE POUR LES JEUNES VIOLONCELLISTES
Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert
Dimitre Kozev, violoncelle
HM 1038



répertoire pour les jeunes violonistes
volume 1
régis pasquier, violon
jean-françois heisser, piano
lully, couperin, schubert, mozart, fauré, stravinsky, bartok

REPERTOIRE POUR LES JEUNES VIOLONISTES, 1
Lully, Couperin, von Paradis, Fiocco, Schubert, Mozart...
Régis Pasquier, violon. Jean-François Heisser, piano
HM 386

musica poetica



Rondes & Comptines
CARL ORFF
GÜNILD KEETMANN
MUSICA POETICA
METHODE ORFF
Version française et direction Jos Wuytack
2. RONDES ET COMPTINES I
HM 30.002
3. LE PRINTEMPS
HM 30.003

- 4. L'ETE
HM 30.004
- 5. LA RONDE DES ANIMAUX
HM 30.005
- 6. RONDES ET COMPTINES II
HM 30.006 . MC 40.006
- 7. LA RONDE DES METIERS
HM 30.007
- 8. FLUTE A BEC ET PERCUSSIONS
HM 30.008
- 9. L'HIVER
HM 30.009
- 10. LA RONDE AUTOUR DE L'EUROPE
HM 30.010

- Albums-disques 17 cm illustrés
- COMPTINES ET JEUX
HM 4504
- FABULETTES
HM 4505
- CHANTONS LES ANIMAUX
HM 4506
- CHANTONS A TUE-TETE
HM 4507
- METIERS DES VILLES ET DES VILLAGES
HM 4508
- LA FETE AU VILLAGE
HM 4509

collection musique d'abord

"N'achetez pas la pochette mais la MUSIQUE D'ABORD"

CHARLES-VALENTIN ALKAN
Pièces pour piano. Sonatine,
Zorcico, Scherzo Diabolico
Bernard Ringeissen, piano
HM 927 . MC 40.927

JEAN-CHRETIEN BACH
Concerti pour hautbois et or-
chestre en Fa ; pour flûte et
orchestre en Ré ; pour clavecin
et orchestre en do
Orchestre de l'Angelicum de
Milan, dir. Umberto Cattini
HM 349 . MC 40.349

JEAN-SEBASTIEN BACH
Chorals de Noël
Lionel Rogg à l'orgue Silber-
mann d'Arlesheim
HM 717 . MC 40.717

JEAN-SEBASTIEN BACH
Concertos pour violon(s) et
orchestre BWV 1041, 1042,
1043
Stoika Milanova. Georgi Badev.
Orchestre de Chambre de Sofia,
dir. Vassil Kazandjiev
HM 113 . MC 40.113

JEAN-SEBASTIEN BACH
Oeuvres d'orgue
Lionel Rogg à l'orgue de Zurich
HM 548 . MC 40.548

JEAN-SEBASTIEN BACH
Oeuvres d'orgue
René Saorgin à l'orgue Dunand
de St-Victor de Marseille
HM 1204 . MC 40.1204

JEAN-SEBASTIEN BACH
Bach chez Mozart. Six Fugues
du «Clavier bien tempéré» trans-
crites pour quatuor à cordes par
Mozart
Lionel Rogg, clavecin. Quatuor
Bulgare
F'M 739 . MC 40.739

W. F. BACH
Oeuvres pour clavier. Prélude en
do. Capriccio en ré. Fantaisies
en la et en mi. Huit Fugues.
Hélène Salomé, piano
HM 514

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Messe en Ut majeur op. 86.
E. Markova. L. Parachikova. C.
Kamenev. I. Petrov. Chœurs
Rodina, dir. V. Arnaudov. Or-
chestre de la Philharmonie d'E-
tat de Sofia, dir. C. Iliev
HM 109 . MC 40.109

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Concerto No 6 pour piano et
orchestre en Ré, op. 61a
Orchestre du Wiener Konzert-
verein, dir. Charles Adler
HM 503 . MC 40.503

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Les Quatuors Razoumovski, 1.
Op. 59/3 et 59/2
Quatuor Bulgare
HM 909

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Les Quatuors Razoumovski, 2.
Op. 59/2 (suite) et 59/1
Quatuor Bulgare
HM 910

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sonates op. 27/1 et 27/2.
Jörg Demus, piano
HM 485 . MC 40.485

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sonates pour violoncelle et
piano Nos 1 et 3
Roland Pidoux, violoncelle. Irè-
ne Pamboukjian, piano
HM 983 . MC 40.983

LUCIANO BERIO
Laborintus 2
Christiane Legrand. Janette Bau-
comont. Claudine Meunier.
Edoardo Sanguinetti. Ensemble
Musique Vivante, dir. Luciano
Berio
HM 764

JOHN BLOW
Ode sur la mort de M. Henry
Purcell. Ode au Mariage. Cloe
found Amyntas
Deller Consort. Stour Festival
Chamber Orchestra, dir. Alfred
Deller
HM 201

LUIGI BOCCHERINI
Sinfonia en ré (La Maison du
Diable). Sinfonia en Do avec
guitare
Orchestre de l'Angelicum de
Milan, dir. Umberto Cattini
HM 511 . MC 40.511

PIERRE BOULEZ
Domaines
Michel Portal, clarinette. En-
semble Musique Vivante, dir.
Diego Masson
HM 930

JOHANNES BRAHMS
Oeuvres d'orgue. Marinette Ex-
termann à l'orgue de la Piaristen-
kirche de Vienne
HM 936 . MC 40.936

JOHANNES BRAHMS
Sonates op. 120 pour alto et
piano
Roger Lepauw, alto. André
Krust, piano
HM 547

JOHANNES BRAHMS
Sonates op. 120 pour clarinette
et piano
Michel Portal, clarinette. Geor-
ges Pludermacher, piano
HM 904 . MC 40.904

JOAN BRUDIEU
Madrigaux. Missa pro defunctis.
Chorale Sant-Jordi. Capella Clas-
sica Polifonica
HM 10055

NIKOLAUS BRUHNS
Intégrale de l'œuvre d'orgue.
Helmut Winter à l'orgue histori-
que d'Altenbruch
HM 799

DIETRICH BUXTEHUDE
Préludes et Fugues. Cantates.
Chorals
Alfred Deller, haute-contre. Del-
ler Consort. Michel Chapuis,
orgue positif. René Saorgin,
orgues d'Alkmaar
HM 929 . MC 40.929

WILLIAM BYRD
Messe à trois voix. Motets.
Deller Consort
HM 211 . MC 40.211

WILLIAM BYRD
Messe à quatre voix. Motets.
Deller Consort
HM 212 . MC 40.212

JOHN CAGE
Sonates et Interludes pour piano
préparé
Maro Ajemian, piano
HM 730

PIERRE CERTON
Messe «Sus le pont d'Avignon».
Chansons
The Boston Camerata, dir. Joël
Cohen
HM 1034 . MC 40.1034

LUIGI CHERUBINI
Requiem en do mineur
Choeurs Morski Zvutsi de Varna,
dir. Mikhail Tchonev. Orchestre
Symphonique de la RTV Bulga-
re, dir. Vassil Stefanov
HM 143 . MC 40.143

DIMITRI CHOSTAKOVITCH
12e Symphonie «1917»
Orchestre Symphonique de la
RTV Bulgare, dir. Russlan Rayt-
chev
HM 125 . MC 40.125

FRANÇOIS COUPERIN
3e Concerto Royal. Sonates.
Ensemble Ricercare
HM 718 . MC 40.718

CLAUDE DEBUSSY
Les œuvres pour deux pianos
et piano à quatre mains
Claude Helffer et Haakon Aust-
bö, pianos
HM 957 . MC 40.957

CLAUDE DEBUSSY
Quatuor à cordes en sol mineur.
Quatuor Bulgare (voir aussi
Ravel)
HM 723 . MC 40.723

ANTON DIABELLI
Sonatines
Hans Kann, Rosario Marciano,
piano-table 1835. Romulo La-
zarde, guitare
HM 435

CESAR FRANCK
Pièces pour piano. Prélude, cho-
ral et fugue. Pièces de «L'Orga-
niste»
Jörg Demus, piano
HM 423 . MC 40.423

GIROLAMO FRESCOBALDI
Oeuvres d'orgue
René Saorgin à l'orgue histori-
que de Bastia
HM 537 . MC 40.537

GIOVANNI GABRIELI
Sacrae Sinfoniae
Les Solistes de Sofia, dir. Vassil
Kazandjiev
HM 134 . MC 40.134

CARLO GESUALDO
Feria Sexta. Répons de l'Office
des Ténèbres du Vendredi Saint.
Troisième Nocturne
Deller Consort, dir. Alfred Deller
HM 240 . MC 40.240

CARLO GESUALDO
Madrigaux. Sacrae Cantiones.
Deller Consort
HM 203 . MC 40.203

ORLANDO GIBBONS
Prayer to Hezekiah. Behold
Thou haste made my days.
Pavan. The secret Sins. O
Lord in Thy Wrath...
Deller Consort, Jaye Consort
of Viols, dir. Alfred Deller
HM 219 . MC 40.219

VINKO GLOBOKAR
Fluide. Ausstrahlungen. Atem-
studie
Ensemble Musique Vivante, dir.
Diego Masson
HM 933

ENRIQUE GRANADOS
Goyescas
Eulalia Solé, piano
HM 10032 . MC 40.032

CLEMENT JANEQUIN
Chansons
Ensemble Pro Arte Antiqua
HM 10070 . MC 40.070

LOUIS LEFEBURE-WELY
Oeuvres d'orgue
René Saorgin, orgue Lété de
Nantua
HM 1205 . MC 40.1205

CLAUDE LE JEUNE
Messe en ré
Deller Consort
HM 251

FRANZ LISZT
Transcriptions pour orgue
François-Henri Houbart à l'or-
gue de Grenade-sur-Garonne
HM 1210 . MC 40.1210

GUILLAUME DE MACHAUT
Messe Notre-Dame
The London Ambrosian Singers.
Les Menestrels de Vienne
HM 10071 . MC 40.071

BENEDETTO MARCELLO
Sonates pour flûte et basse
continue No 2, 4, 9, 12
R. Clemencic. C. Jaccottet.
A. Bachtiar. V. Stadler. A.
Kécskès. P. Widensky. W. Stift-
ner
HM 975 . MC 40.975

LOUIS MARCHAND
Pièces d'orgue
Michel Chapuis à l'orgue Clic-
quot de Souvigny
HM 532 . MC 40.532

MARCHAND, DUPHLY, FOR-
QUERAY
Pièces de clavecin
Kenneth Gilbert
HM 940 . MC 40.940

FELIX MENDELSSOHN
Symphonie No 4 en La op. 90
«Italienne». Le songe d'une nuit
d'été (extraits)
The Philharmonia Promenade
Orchestra, dir. Heinz Wallberg
HM 10062 . MC 40.062

CLAUDIO MONTEVERDI
Ballets et Madrigaux
Deller Consort. Collegium Au-
reum
HM 209 . MC 40.209

MODESTE MOUSSORGSKY
Les grands airs de Boris Godou-
nov
Récital Nikolai' Ghiuzelev, basse
HM 130

W.A. MOZART
Fantaisies
Jörg Demus, piano
HM 484 . MC 40.484

W.A. MOZART
Petite Musique de Nuit. Séré-
nade K.525. Adagio et Fugue
K.546. Quatuor K.370
Quatuor Bulgare. Georges Ge-
liazov, hautbois
HM 921 . MC 40.921

W.A. MOZART
Quintettes à cordes K.593 et
614
Quatuor Bulgare. Nikolai' Sida-
rov, 2e alto
HM 148 . MC 40.148

GEORG MUFFAT
Six Toccatas pour orgue
René Saorgin à l'orgue histori-
que de Malaucène
HM 966

JACOB OBRECHT
Missa Fortuna Desperata
Clemencic Consort, dir. René
Clemencic
HM 998 . MC 40.998

DIEGO ORTIZ
Recercadas
Atrium Musicae de Madrid, dir.
Gregorio Paniagua
HM 393 . MC 40.393

SERGE PROKOFIEV
Sonates pour violon et piano
No 1 op. 80, No 2 op. 94.
Georgi Badev, violon. Nikolai'
Evrov, piano
HM 102

SERGE RACHMANINOV
Concerto pour piano et orche-
stre No 1 op. 1. Préludes,
Etudes
Marta Deyanova, piano. Orche-
stre Philharmonique de Sofia,
dir. Dimitri Manolov
HM 139 . MC 40.139

SERGE RACHMANINOV
Concerto pour piano et orche-
stre No 4. Sept Préludes
Ivan Drenikov, piano. Orchestre
Symphonique de la RTV Bulga-
re, dir. Vassil Stefanov
HM 119 . MC 40.119

JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Suite en mi mineur.
Chambonnières, L. Couperin,
Dumont, d'Anglebert
Kenneth Gilbert, clavecin
HM 334 . MC 40.334

MAURICE RAVEL
Quatuor à cordes en Fa majeur.
Quatuor Bulgare (voir aussi
Debussy)
HM 723 . MC 40.723

N. RIMSKI-KORSAKOV
Mozart et Salieri. Opéra
Avram Andreev. Pavel Gerd-
zhikov. Chœur Svetoslav Obre-
tenov, L. Mitropolitski. Orche-
stre Symphonique de la RTV
Bulgare, dir. Stoyan Angelov
HM 145 . MC 40.145

FRANÇOIS ROBERDAY
Fugues et Caprices
Michel Chapuis aux orgues hi-
storiques de l'Isle-sur-Sorgue et
de Manosque
HM 530

ALBERT ROUSSEL
Sérénade op. 30. Impromptu.
Trio
Quintette Marie-Claire Jamet
HM 735

ARNOLD SCHOENBERG
Intégrale de l'œuvre pour piano.
Claude Helffer, piano
HM 752

FRANZ SCHUBERT
Quintette à cordes en Ut majeur
op. 163, OED 956
Quatuor Bulgare. Roland Pi-
doux, 2e violoncelle
HM 980 . MC 40.980

FRANZ SCHUBERT
Moments musicaux op. 94. So-
nate pour piano op. 42
Karl-Ulrich Schnabel, piano
HM 424 . MC 40.424

FRANZ SCHUBERT
Sonate «Arpeggione» en la.
Beethoven : Variations pour
piano et violoncelle
Robert Bex, violoncelle. André
Krust, piano
HM 534 . MC 40.534

FRANZ SCHUBERT
Symphonie No 9 en Ut majeur
D. 944 «La Grande»
Halle Orchestra, dir. John Bar-
birolli
HM 10059 . MC 40.059

ROBERT SCHUMANN
Concerto pour piano en la, op.
57. Grieg : Concerto pour piano
en la, op. 16
John Ogdon, piano. New Phil-
harmonia Orchestra, dir. Paavo
Berglund
HM 10061 . MC 40.061

ROBERT SCHUMANN
Sonates pour violon et piano en
la, op. 105, en ré op. 121
Sylvaine Billier, piano. Clara
Bonaldi, violon
HM 568 . MC 40.568

HEINRICH SCHÜTZ
Musique à la Cour de Dresde.
Chœur National. Ensemble Vo-
cal et Instrumental Ars Europae,
dir. Jacques Grimbart
HM 958

ALEXANDRE Scriabine
Etudes et Poèmes. Sonate No 5.
Marta Deyanova, piano
HM 132

PADRE SOLER
Quintettes pour cordes et clave-
cin No 1 en Do, No 2 en Fa.
Cervera, Wachsmuth, violons.
Vauquet, alto. M. Cervera, cello.
C. Jaccottet, clavecin
HM 10052 . MC 40.052

KARLHEINZ STOCKHAUSEN
Aus den sieben Tagen
Solistes du Westdeutscher Rund-
funk de Cologne et de l'ensem-
ble Musique Vivante
HM 795

THOMAS TALLIS
Les Lamentations de Jérémie le
Prophète. Hymnes
Deller Consort
HM 208 . MC 40.208

THOMAS TOMKINS
Too much I once lamented. To
shady woods. Oft did I marle.
Oyez, has any found a lad...
Deller Consort, Ensemble de
violes August Wenzinger, dir.
Alfred Deller
HM 232

GIUSEPPE VERDI
Requiem I
Solistes. Orchestre Philharmoni-
que de Sofia, dir. I. Marinov
HM 140/I

GIUSEPPE VERDI
Requiem II
Solistes. Orchestre Philharmoni-
que de Sofia, dir. I. Marinov
HM 140/II

THOMAS WEELKES
Les Cris de Londres
Deller Consort, dir. Alfred Deller
HM 224

disques à thèmes

ADAM DE LA HALLE ET LE
XIIIe SIECLE
Schola Cantorum de Londres
HM 443 . MC 40.443

L'AGE D'OR DU MADRIGAL
Gentian, Sermisy, Monteverdi,
Gibbons, Johnson, Weelkes...
Deller Consort. Quatuor Bulgare.
René Saorgin. Raphael Perulli.
Dir. Alfred Deller
HM 204 . MC 40.204

AIRS BAROQUES
Buxtehude, Haendel, Gratiani,
Boyce, Morley, Purcell
Honor Sheppard. Robert Elliott.
Desmond Dupré. Clarence Myer-
scough. Irvine Arditti
HM 229 . MC 40.229

CARMINA BURANA
Les plus belles pages
Clemencic Consort, dir. René
Clemencic
HM 385 . MC 40.385

CHANT GREGORIEN
Le Jeu Pascal de Prague
Deller Consort, dir. Alfred Deller
HM 235 . MC 40.235

CONCERTOS POUR FLUTE
Benda, Telemann
Jean-Pierre Rampal, flûte. Or-
chestre du Festival de Paris
HM 425 . MC 40.425

LA GUITARE CATALANE
Llobet, Sors, Tarrega, Pujol.
José-Luis Lopategui, guitare
HM 10034 . MC 40.034

RECITAL DE GUITARE
Galilei, Dowland, Rameau, Sanz,
Weiss, Bartoli, Tarrega, Villa-
Lobos, Lauro
René Bartoli, guitare
HM 928 . MC 40.928

RECITAL DE GUITARE II
De Visée, A. & D. Scarlatti,
Llobet, Bartoli, Villa-Lobos
René Bartoli, guitare
HM 583

LA GUITARE AU SIECLE
D'OR ESPAGNOL
Renaissance / Baroque
José-Luis Lopategui, guitare
HM 10003 . MC 40.003

LE HAUTOBOIS BAROQUE
Telemann, Lavigne, Loeillet,
C.P.E. Bach
Michel Piguet. Hans Jürg Lange.
Lionel Rogg
HM 589 . MC 40.589

L'HERITAGE DES TROUBA-
DOURS
Schola Cantorum de Londres,
dir. Edgar Fleet et Denis Stevens
HM 442 . MC 40.442

LE LUTH A LA RENAISSAN-
CE II
Italie, Allemagne, Pologne,
Hongrie
Andràs Kécskès, luth
HM 796 . MC 40.796

MADRIGAUX ET CHANSONS
D'ANGLETERRE
Vautor, Morley, Cavendish, Pil-
kington, Weelkes, Tomkins
Deller Consort, dir. Alfred Deller
HM 593 . MC 40.593

MAITRES BAROQUES D'AL-
LEMAGNE DU NORD
Ritter, Böhm, Brunckhorst,
Kneller, Leyding
Helmut Winter à l'orgue histori-
que de St Nikolas d'Altenbruch
HM 916 . MC 40.916

LES MAITRES DU CLAVIER
EN ANGLETERRE
Babel, Arne, Byrd, Farnaby,
Byrd, Bull, Blow, Locke
Harold Lester, clavecins de la
collection Colt, Bethersden,
Kent
HM 227

MESSE DE BARCELONE
Ars Nova du XIVe siècle
Atrium Musicae de Madrid, dir.
Gregorio Paniagua
HM 10033 . MC 40.033

MOINES ET TROUBADOURS
Hymnes ambrosiens, Chants gré-
goriens, Séquences, Versets. Bal-
lades, Rondeaux et Virelais.
Schola Cantorum Londoniensis,
dir. Denis Stevens
HM 441

MUSIQUE POUR LES CATHÉ-
DRALES D'ANGLETERRE
Byrd, Tallis, Parsons, Morley,
Blow, Purcell, Arne
Deller Consort
HM 225 . MC 40.225

MUSIQUE A LA COUR DE
CHARLES-QUINT
Cabezon, Valderrabano, Mudar-
ra, Narvaez...
Maria-Carmen Bustamente.
Montserrat Torrent, Carlos San-
tos, Rosa Balcells
HM 10001

MUSIQUE A NAPLES
A. & D. Scarlatti, Fiorenza,
Sarri
Michel Piguet, flûte à bec et
hautbois. Orchestre de Chambre
de la Sarre, dir. Karl Ristenpart
HM 596 . MC 40.596

ORGUE HISTORIQUE DES
BALEARES
Sweelinck, Scheidt, Böhm, Fi-
scher, Pachelbel
Francis Chapelet à l'orgue de
Palma de Mallorca
HM 948

ORGUE HISTORIQUE DE
COVARRUBIAS
De Sola, De Heredia. Duron,
Bruna, De Arauxo, Menalt,
Cabanilles
Francis Chapelet
HM 793

ORGUE HISTORIQUE DE
FREDERIKSBORG
Musique profane de la Renais-
sance. Scheidt, Sweelinck, Cabe-
zon, Pasquini, Valente
Francis Chapelet
HM 579

ORGUE HISTORIQUE DE
LISBONNE
De Araujo, De Conceição, do
Reis, Cabanilles, de Arauxo,
anonymes
Francis Chapelet
HM 704

ORGUES DE PROVENCE
L. & F. Couperin, Frescobaldi,
Roberday
Francis Chapelet. Michel Cha-
pui. Lucienne Antonini
HM 760 . MC 40.760

ORGUES HISTORIQUES D'EU-
ROPE
Espagne, France, Italie, Dané-
mark, Allemagne
Francis Chapelet. Michel Cha-
pui. René Saorgin. Helmut
Winter
HM 580

ORGUE DE ROQUEMAURE
Sweelinck, Scheidt, Buxtehude,
L. Couperin, Lanes
Francis Chapelet
HM 932 . MC 40.932

LES PLAISIRS DE LA RE-
NAISSANCE
Zeger Vandersteene, haute-con-
tre. Andràs Kécskès, luth. René
Clemencic, flûte à bec
HM 963 . MC 40.963

PROCESSIONS ET FANFARES
A PRAGUE AU XVIIIe SIECLE
Linek, Cernohorsky, Tuma,
Zach, Myslivecek
Pro Arte Antiqua de Prague
HM 509 . MC 40.509

SEMAINE SAINTE A MONT-
SERRAT
Marti, Casanoves
M.C. Bustamente. J.S. Ochoa.
M. Martorell. M. Torrent. Chora-
le Sant-Jordi. Orchestre de
Chambre, dir. O. Martorell
HM 10023 . MC 40.023

LE SIECLE D'OR DU CLAVIER
ESPAGNOL
Cabezon, Mudarra, Palero, de
Santa Maria, de Soto, anonymes.
Pablo Cano, clavicorde et clave-
cin
HM 1001 . MC 40.1001

TROUBADOURS
Cantigas d'Alphonse le Sage
José-Luis Ochoa, Louis-Jacques
Rondeleux, barytons. Roger Le-
paw, vièle. Serge Depannemaker,
percussion
HM 566 . MC 40.566

LES VIRGINALISTES
Farnaby, Bull, Byrd, Munday,
Tomkins, anonyme
Lionel Rogg, clavecin Ruckers
et orgue du XVIe siècle
HM 754

folklore

AFRIQUE
Chants et Danses de République
Centrafricaine, enregistrés par
Simha Arom
HM 733

BULGARIE
Chants de Femmes
Ensemble National de Folklore
Bulgare, dir. Filip Koutev
HM 104 . MC 40.104

FLAMENCO
El Malagueno. Antonio Cano,
guitare. Isabel, chant
HM 925 . MC 40.925

LOS MALAGUENOS
Flamenco vol. 2
Antonio Cano, Marino Cano,
Nena Cano, Conchita Cano
HM 965

ITALIE
Chants de Mendiants
Matteo Salvatore, chant et gui-
tare
HM 434 . MC 40.434

RAJASTHAN
Chants de dévotion et d'amour,
enregistrés au Rajasthan par
Geneviève Dournon-Taurelle
HM 959



LAS TIENDAS

harmonia mundi

EN ESPAÑA.

RELACION DE COMERCIOS EN DONDE PODRA ENCONTRAR TODO EL FONDO DE CATALOGO HARMONIA MUNDI FRANCE

CASTELLO
Tallers, 3
BARCELONA.

CASTELLO
Tallers, 79
BARCELONA.

CASTELLO
Nou de la Rambla, 44
BARCELONA.

**UNION MUSICAL
CASA WERNER**
Fontanella, 20
BARCELONA.

**DPTOS. DE DISCOS DE
EL CORTE INGLES**
Madrid
Barcelona
Sevilla
Bilbao
Valencia
Murcia
Vigo
Las Palmas
Málaga
Zaragoza

CASA DEL LIBRO
Gran Vía, 29
MADRID.

MELODIE
Ppe. de Vergara, 259
MADRID.

REAL MUSICAL
Carlos III, 1
MADRID.

RITMO
Pl. del Callao, 3
MADRID.

S.A. LAINZ
Puente, 2
SANTANDER.

BOLETIN DE PEDIDO GENERAL

BOLETIN 16

Control

DATOS DEL CLIENTE

Nombre y apellidos
Domicilio (calle o plaza n.º piso letra)
Ciudad D.P. Provincia
Teléfono

Si es socio del Club Fonográfico Internacional de Ferysa, indicar el número de asociado.

Si conoce el número de suscriptor que figura en la etiqueta de envío del presente boletín, se ruega indicarlo, aunque este dato no es imprescindible para realizar el pedido

Sobre los precios marcados en los discos, los socios del Club Fonográfico Internacional de Ferysa, tendrán una reducción del 15%.

PEDIDO

REFERENCIA	TITULO	PRECIO
CATALOGO GENERAL ESPAÑOL POLCAR (P.V.P. 1.200. Ptas.)		
Costo fijo de empaquetado y envío		150. PTS.
Importe total del pedido, y por el que será atendido el reembolso.		

PARA REALIZAR SU PEDIDO, CORTAR POR LA LINEA DE PUNTOS Y REMITIRLO A:

Ferysa
S.A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES
APARTADO DE CORREOS 151036
MADRID

NOTAS SOBRE NUESTRO SISTEMA DE VENTA POR CORREO

Si desea adquirir cualquier disco de los ofertados en este boletín por medio del **Servicio de envíos por Correo de FERYSA**, rellene la presente hoja de pedido con sus datos y las referencias de los discos y demás productos musicales que desee adquirir, y tal como se indica deposite el mismo en sobre cerrado y nos lo remite a nuestro apartado postal.

Los discos o demás productos musicales por usted solicitados llegarán a su domicilio por correo y contra reembolso de su importe más 150 ptas. de gastos de empaquetado y envío.

Los embalajes empleados por FERYSA le garantizan la perfecta recepción de los discos solicitados, y en el caso de que éstos se deterioraran en el envío, o tuviesen algún defecto de la fábrica, FERYSA procedería a cambiárselo, sin ningún gasto por su parte, o en su defecto a reembolsarle todo el dinero por usted pagado.

PEDIDOS POR TELEFONO

Los pedidos también puede realizarse por teléfono, de 8 a 15 horas en días laborables, a los números de Madrid (91) 215 68 48/49. Servicio permanente (Día y noche, sábados y festivos) de recogida automática de pedidos por teléfono al número de Madrid (91) 215 74 77.

FOLIOCAR

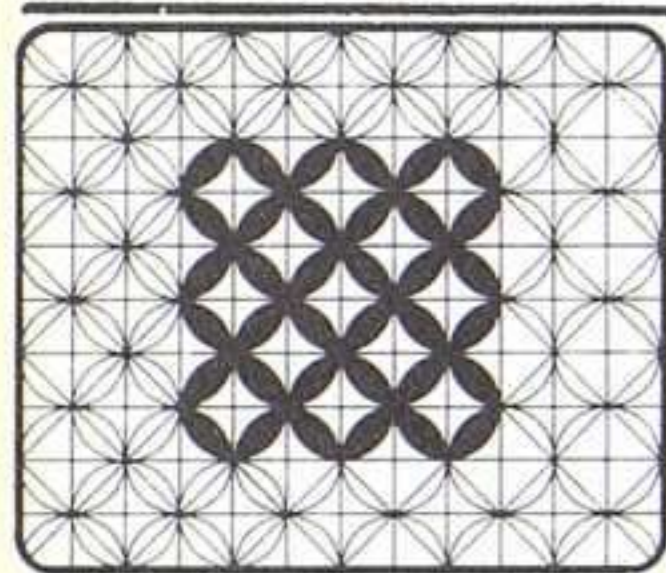
1984

**CATALOGO GENERAL DE DISCOS,
"CASSETTES" Y "COMPACT DISC"
DE MUSICA CLASICA Y JAZZ. EQUIPOS
Y COMPONENTES HI-FI**

YA ESTA A LA VENTA EN TODA ESPAÑA

Puede solicitarlo en el presente boletín de pedido, contra reembolso de su importe 1.200 Ptas.

ferysa



IMPORTADOR Y DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO PARA ESPAÑA

c/ Ordóñez, 1
MADRID-29
Apartado 151036
Tlfs.: 215 74 77
215 68 48
215 68 49

S.A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES



Digital, attention danger !

Guy Marec

L'auteur tient tout d'abord à préciser qu'il est électronicien, et que ses activités professionnelles l'amènent à utiliser et surtout à concevoir des ensembles électroniques, et donc des circuits, utilisant des techniques digitales ou numériques.

Ces lignes ont, de ce fait, été rédigées avec en arrière plan une parfaite connaissance des problèmes liés à la transcription digitale de signaux analogiques et à la reconstitution de ces signaux après échantillonnage.

Ce n'est donc pas d'une querelle de chapelle qu'il est question ici, mais d'une prise de position objective, devant un danger très réel, par un technicien passionné de musique, et qui s'intéresse à la reproduction sonore depuis plus de vingt ans.

Pour la première fois, en effet, depuis l'avènement de la « haute-fidélité » dans les années 50, il y a danger. Danger de voir une évolution technologique prématurée, donc présentée à tort comme un progrès, risquer de figer pour un temps indéterminé, mais vraisemblablement très long, la qualité maximum de la reproduction électro-acoustique.

L'utilisation partielle ou totale de technique digitales a pour conséquence dans l'état actuel de la technologie, une diminu-

tion de la qualité globale de la reproduction sonore. Il est inquiétant de le constater, très désagréable d'être obligé de l'écrire pour s'en défendre, mais le fait est là certain et vérifiable par chacun.

J'ai personnellement considéré comme la présentation d'un gadget amusant la première audition de disques à enregistrement digital et à lecture laser lors du Festival de Salzbourg en 1978.

ce salon, j'aurais dû me méfier, et pressentir ce danger plus tôt.

La prolifération, d'autre part, de disques à gravure conventionnelle mais à enregistrement digital me préoccupait bien un peu, mais je voyais là l'effet d'une mode passagère plus que d'un fait technologique.

Au niveau de l'utilisation il n'y avait pas de différence, mais on n'avait pas de différence, mis à part le bien entendu la perte

na. Sin diferencias notables. La reproducción es tan mala con un sistema como con otro.

Disco Polydor **Roxy Music**. Avalon. Ventaja para el disco normal con mejores definiciones en el agudo y en el extremo agudo y más ambiente y espacio en la restitución sonora.

Hasta aquí, las cuatro comparaciones de discos y, después, algunos comentarios derivados de las enormes diferencias que existen entre escuchar un digital compacto a través de una instalación decente o en una demostración pública desorganizada. Entre otras cosas, dice esto: «Las escuchas de noviembre en Grenoble no las he soñado ni he sido el único que ha quedado defraudado. Se llega, pues, a una situación paradójica en la que para poder conseguir un resultado medianamente aceptable de un digital-compacto hay que utilizar un super equipo, pero no hay duda de que cuando se utiliza un superequipo un disco convencional produce mejores resultados. No tengo más remedio que atribuir esta situación paradójica a una difusión prematura de los sistemas digitales».

He incluido esta amplia recensión de los trabajos de Marec en **L'Audiophile** porque estoy plenamente de acuerdo con su tesis en relación con mis propias experiencias de audición de discos compactos, y, además, porque ha expresado su opinión de una manera muy valiente y al propio tiempo ética. Esencialmente no existe diferencia de fondo entre la Teoría Marec y la que mantienen los críticos ingleses. Marec es más crudo en su lenguaje, los ingleses son más finos y diplomáticos, pero las tesis, en el fondo, son las mismas.

Finalmente quiero hacer una consideración histórica dedicada a quienes estén en la creencia de que el sistema de grabación numérica constituye una idea nueva. Fue en 1934 cuando Norman Crowhurst apuntó la idea entre otras muchas que sirvieron para abrir nuevos caminos en el campo de la Alta Fidelidad. Crowhurst en aquel tiempo era consejero técnico para la firma inglesa Tannoy y desarrolló una actividad enorme en el campo de la investigación del sonido. Sus más de trescientos artículos sobre amplificación pueden ser considerados como una auténtica Biblia sobre la materia y una magnífica enciclopedia sobre la amplificación a válvulas. Algunos de sus trabajos iban firmados con los seudónimos de Mr. Integrant y M. Ravenswood. Fue el inventor de los pabellones replegados, las unidades coaxiales y de algunos circuitos que posteriormente fueron bautizados con los nombres de «Olson» o «Williamson». También hace unos cuarenta años, aproximadamente cuando comenzaron sus colaboraciones con AES, anticipó inventos tales como los circuitos integrados, altavoces dinámicos de membrana plana (tipo Magneplanar), brazos de lectura tangenciales (ahora de moda), sintetizadores electrónicos y lo que ahora nos ocupa: la codificación digital. Por lo tanto, si en un futuro, que deseamos próximo, el sistema produce resultados satisfactorios, no habrá más remedio que acordarse del gran investigador británico.

Número 28 de «L'Audiophile»

El segundo trabajo comienza con las siguientes espeluznantes palabras: «En el número 26 de **L'Audiophile** he atacado duramente las primeras presentaciones públicas del disco compacto y he arremetido sobre todo contra el espíritu que ha presidido alguna de estas demostraciones. Decididamente NO ADMITO el comportamiento de ciertos DEMOSTRADORES ignorantes, incompetentes o, quizás, simplemente MALHONNÊTES (pongo la palabra en francés porque me resulta duro poner lo que en castellano significa). Intentar hacer creer a un público generalmente poco informado que lo que se escucha es el SUMMUM DEL ARTE Y DE LA TECNOLOGIA, cuando la calidad de los resultados es manifiestamente execrable, constituye una actitud indigna e inadmisibles». Indudablemente es el exordio, no muy diplomático ciertamente, de un auténtico purista del Arte de la Alta Fidelidad.

Personalmente coincido absolutamente con Marec desde el punto de vista técnico y desde el punto de vista ético. Me pregunto ¿cual será la opinión de Arthur Radford o de Saul Marantz sobre el disco compacto? o ¿Qué dirían James B. Lansing o Guy R. Fountain si levantarán la cabeza? Volviendo al segundo de los dos artículos de Marec, éste ha sido realizado no sobre la base de DEMOSTRACIONES públicas, sino sobre audicio-

nes hechas en su estudio con un equipo fenomenal: Cajas acústicas Système Neveu y etapas de potencia clase A de válvulas en bloques «mono», acompañadas de un preamplificador asimismo de válvulas SRPP (Realización de **L'Audiophile**). Para hacer comparaciones con discos analógicos se ha valido de un brazo Lurné y de una cápsula de bobina móvil Denon 103, indudablemente una de las mejores en su género. Después, procede a comparar los mismos discos digitales en su versión compacta y en su versión normal, lo que constituye, como es obvio, un procedimiento correcto. Solamente ha podido realizar el experimento con cuatro discos y he aquí los resultados:

Conciertos para piano de Mozart: Brendel-Academy of St. Martin-in-the-fields. Más amplitud y espacio sonoro en el disco normal. No demasiada diferencia en el aspecto cuantitativo de la información.

Disco D.G.G. Ravel: **Bolero**. Orchestre de París. Daniel Barenboim. La grabación de base es numérica en ambos casos. Gana la versión «normal» a través de los siguientes aspectos:

Neta diferencia en la amplitud de la restitución sonora.

Mejor respuesta en el medio bajo y en el grave.

Más relieve en el sector de agudos.

Tiempo de resonancia más largo en los timbales.

Disco CBS. Beethoven: **Quinta Sinfonía**. Lorin Maazel. Filarmónica de Vie-

EL «COMPACT DISC»

Por Manuel Embuena

Ya era hora de desarrollar un sistema de disco que rompiera con la vieja idea de Berliner. Se han necesitado casi cien años para desterrar el contacto mecánico de una aguja sobre una superficie circular, con todos los inconvenientes que lleva asociado.

En 1974 se desarrollan los discos PCM (Pulse Code Modulation) o discos digitales, denominación ésta realmente desafortunada, ya que la grabación sobre el disco es analógica.

En estos discos, la transferencia de la señal de audio a la cinta magnética se hace en forma de impulsos. En el proceso de corte del acetato se reconvierten los impulsos, reconstruyendo la señal analógica primitiva, resultando un disco de aspecto convencional que se lee como el resto de los L.P.

Como cintas master se utilizan magnetoscopios, dado su ancho de banda superior en doscientas veces a la de los magnetófonos de audio.

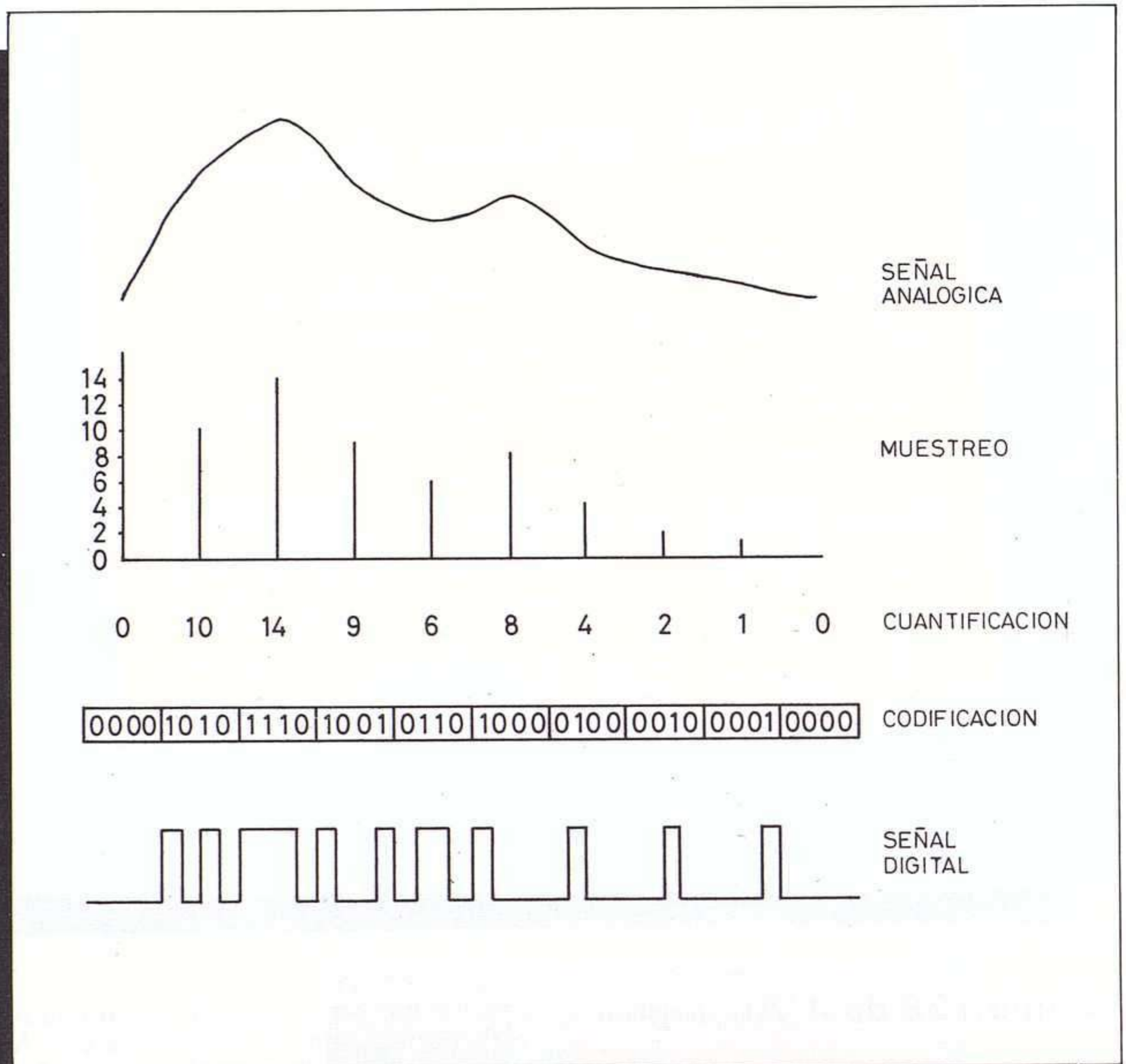
Las ventajas de la grabación digital son, entre otras:

- Amplia dinámica, unos 90 dB (decibelios), frente a los 60 dB de los analógicos.
- Menor lloro.
- Mayor separación entre canales.
- Mayor respuesta en frecuencia.
- Ausencia de efecto de copia (preeco).
- Menor ruido.

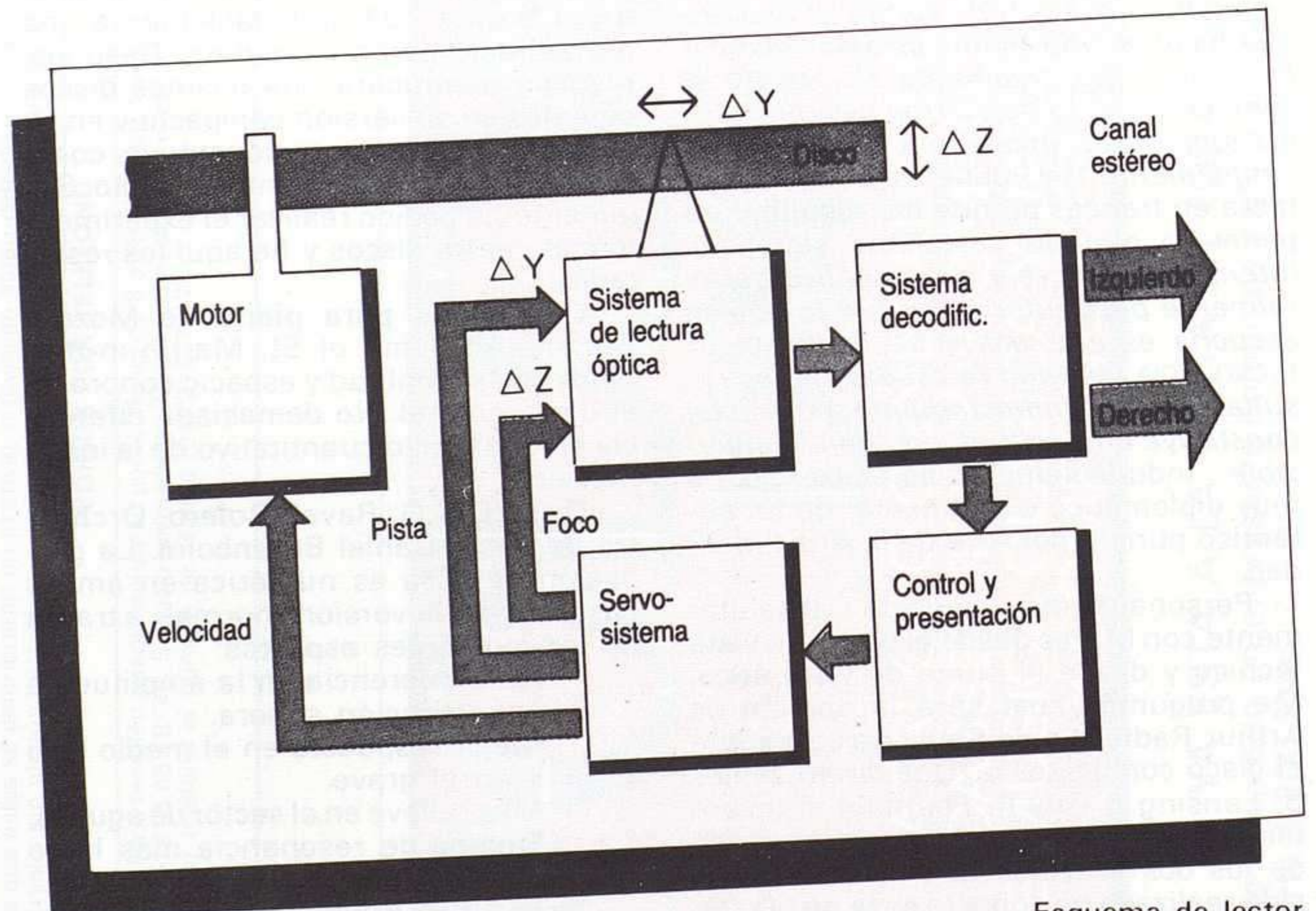
Desgraciadamente, en el proceso de prensa, estas ventajas disminuyen notablemente.

Por fin, en 1979, se hacen los primeros experimentos para la creación de un sistema de disco enteramente digital. Desarrollado por Philips y adoptado por Sony, aparece el Compact Disc Digital Audio, que se presenta en público en la Audio Fair de Tokio en 1981.

El disco mide 12 cms. de diámetro, está plastificado y su interior es metalizado, prácticamente indeteriorable, su respuesta en frecuencia es excepcionalmente plana entre 20 y 20.000 Hz (ciclos por segundo), sólo cae 0,3 dB, la dinámica es de 90 dB., el ruido de fondo del sistema de codificación digital le proporciona una relación señal/ruido de 90 dB y sólo se verá limitada por la propia de la cadena amplificadora, todavía analógica. La separación entre canales es prácticamente independiente. El lloro y centelleo es mínimo debido a la gran velocidad de rotación, variable de 500 a 200 r.p.m. y a los impulsos de control que también van

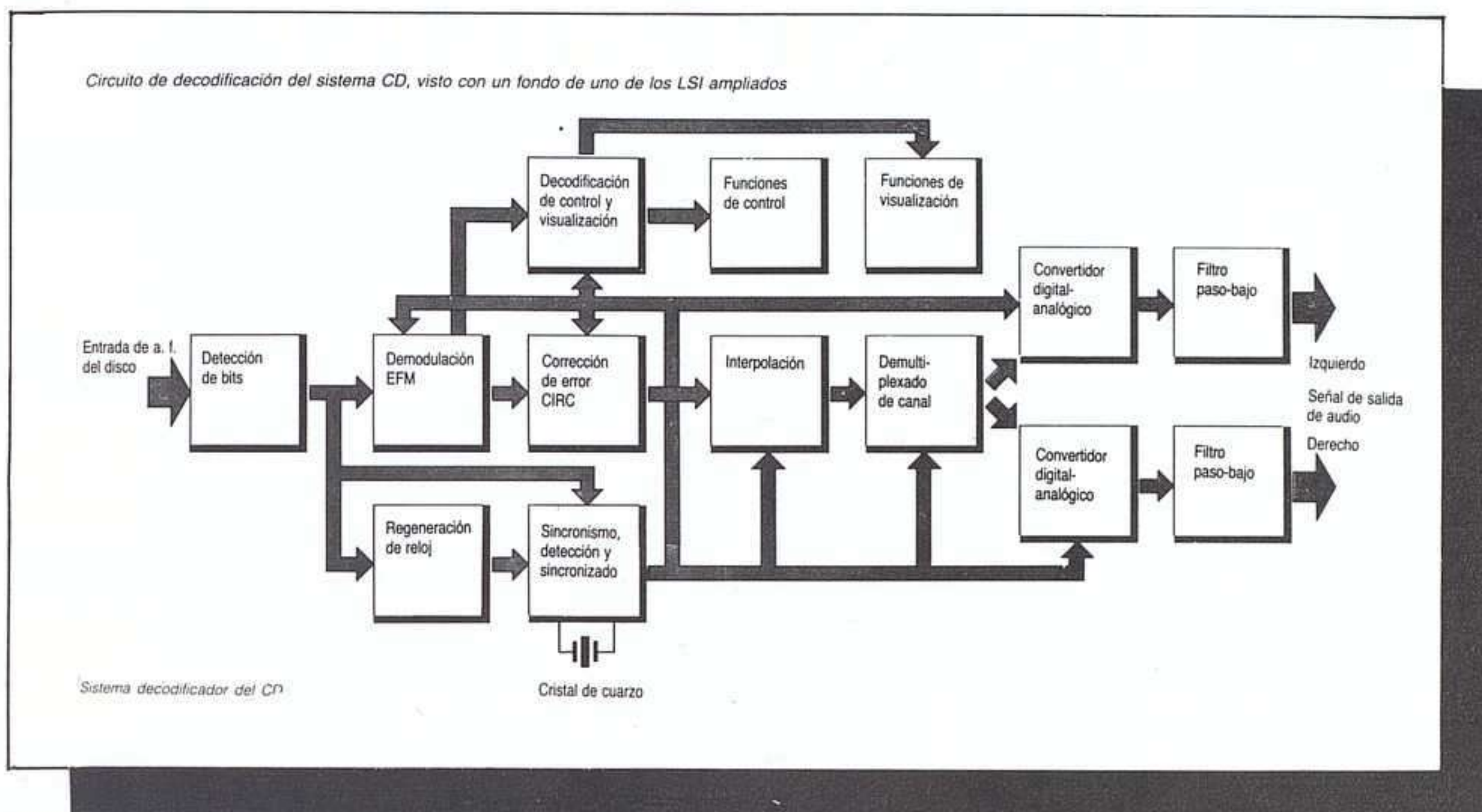


Ejemplo de digitalización de una señal empleando un sistema de codificación de 4 bits. (amplitud en ordenada y tiempo en abcisa).



Esquema de lector del disco compacto.

CASI PERFECTO



Esquema del sistema decodificador del disco compacto.

grabados en el disco. Se lee de dentro a afuera manteniendo la velocidad lineal, (no la angular) constante.

El efecto skating no aparece, por la ausencia de contacto mecánico del elemento captor, consistente en un laser servocontrolado por el mismo disco, mediante unos impulsos de posicionamiento que, por otra parte, permiten el acceso rápido a cualquier corte del disco.

Todas las señales de audio que nos son familiares son analógicas, continuas en el tiempo. Cambian de amplitud y de frecuencia pasando por todos los valores intermedios. La señal digital, por el contrario, es discontinua y está formada por un conjunto de valores codificados en sistema binario, usando combinaciones de unos y ceros o, para ser más exacto, de presencia y ausencia de tensión.

Bit, en inglés Binary Digit, es la mínima unidad que puede tener significación en notación binaria.

El número de combinaciones distintas de unos y ceros depende del número de bits o cifras que se elijan; así pues, la expresión 2 elevado al número de bits del sistema binario expresa el número de combinaciones del código.

Con tres bits: $2^3=8$, existen 8 expresiones distintas: 000, 001, 010, 011, 100, 101, 110 y 111, o sea, cada bit más dobla el número de expresiones y por consiguiente ofrece 3 dB de expansión dinámica.

El sistema PCM utiliza 16 bits, con lo cual existen 65.536 expresiones distintas en cada instante para representar la señal, equivalentes a 90 dB.

El primer paso del proceso para la obtención de una señal digital es el muestreo, que consiste en analizar y convertir la señal en valores discretos a intervalos de tiempo fijos. El intervalo viene definido por la velocidad de muestreo o frecuencia, que debe ser al menos el doble de la frecuencia más alta analizada. En el PCM se fija en unos 43 KHz.

El segundo paso consiste en la cuantificación para digitalizar la amplitud y se realiza mediante una operación electrónica parecida que, junto al muestreo, se produce en un circuito A/D (analógico/digital).

Cuando se reproduce una cinta magnética o un disco convencional, todos los elementos perturbadores (suciedad, rallados, estática, etc.) se manifiestan en forma de ruido. Sin embargo, cuando se trata de una señal digital, esas perturbaciones alteran la estructura del código dando lugar a distorsión. Es imprescindible, por tanto, contar con un sistema de corrección de errores o compensador de interrupciones. Empleando un compensador de redundancia cíclica CRCC (Cyclic Redundancy Chek Code) se detecta casi el cien por cien de los errores mediante un formato de código llamado Interleaving, que alterna partes de diferentes mensajes no relacionadas entre sí y sustituye el error de código por el valor medio de los datos anteriores y posteriores al mismo.



Aguja de haz laser.

A la señal totalmente digitalizada y con impulsos de detección de errores se le añaden unos bits más para controlar la velocidad de rotación y el posicionamiento del captor en cada instante y se obtiene, finalmente, una señal de alrededor de 1.500.000 bits por segundo, que en frecuencia es de 1,5 MHz (1 MHz=1.000 KHz=1.000.000 Hz). Es obvio que un magnetófono de audio con sus 20 KHz de ancho de banda no es capaz de retener esta información, por lo que es preciso recurrir a un videocasette (su ancho de banda es de 4,5 MHz).

En el proceso de fabricación del disco se introduce la señal del magnetoscopio modulando microscópicas superficies reflectantes que, leídas por un haz muy estrecho de luz coherente que incide en ellas y se refleja, y convertidas de nuevo en forma analógica por un proceso inverso, se amplifica de manera convencional para llegar a las pantallas acústicas como el sonido grabado más perfecto que se puede conseguir por el momento.

Conclusiones:

Es indiscutible que las posibilidades técnicas del Compact Disc, son incomparablemente superiores a las de los discos negros convencionales. Ahora bien, en la práctica, las diferencias que un oyente pueda apreciar en su casa, con su propio equipo, entre uno y otro sistema, pueden quedar disminuidas en mayor o menor medida por las siguientes causas:

- 1.— Resto del equipo reproductor (amplificador y pantallas).
- 2.— Condiciones acústicas de la sala.
- 3.— La calidad inherente a la grabación.

Por lo que se refiere al punto primero, esto ocurrirá si el equipo de que se dispone no reúne un mínimo de calidad en cuanto a respuesta en frecuencia, dinámica, relación señal/ruido y distorsión armónica.

En cuanto al segundo punto, el tiempo de reverberación de la sala en función de la frecuencia puede alterar gravemente las características fundamentales de todo sonido, y en un caso extremo, incluso añadir resonancias tonales.

Con respecto al tercer punto es fundamental hacer una distinción clara entre la calidad física de una grabación (realización técnica de los procesos electromagnéticos) y la calidad originaria de su toma de sonido. Y no hace falta añadir que una grabación analógica no puede ser mejorada al ser presentada en Compact Disc más que en lo que se refiere a su conservación. Cuando, en el futuro, se editen en Compact Disc, por poner un ejemplo, las grabaciones de Caruso, su sonido no va a mejorar, pese a la mejora indudable del soporte técnico.

«PRENOM CARMEN»

de Jean-Luc Godard

BIZET EN UN SILBIDO

Por Andrés
Fernández Rubio

Es preciso acercarse a Godard desde la admiración, pues a él se deben varias de las películas más interesantes de los últimos años: podríamos citar «A bout de souffle» (1959), actualmente en la cartelera de Madrid. «Prenom: Carmen» resulta un magnífico juego de alusiones. Dependiendo de la actitud del espectador puede agrandar o disgustar. Divierte el juego al espectador activo, no sólo por sus referencias extracine-matográficas sino también por el continuo ejercicio de gramática fílmica: se trata de un cuadro de ráfagas cuyo contorno podría parecer fácil. Pero no lo es.

Godard no tiene la medida como virtud ni dirige para públicos convencionales. Busca la emoción de una manera delirante y sólo le importa la historia de Carmen, la Carmen de Merimée y la de Bizet, como pretexto y soporte de su divertimento de alusiones. Queda, de todas formas, un hilo conductor. La narración es como sigue: «Carmen» va al hospital a visitar a su tío, enfermo imaginario. Le convence para que le preste su apartamento y le pide colaboración en el rodaje de un documental. Este trabajo se financiará con el botín de un asalto a un banco. El guarda del mismo es «Joseph», quien detiene a «Carmen» y la deja escapar, por lo que será juzgado. Más tarde se produce el reencuentro y ella le convence para que participe en el proyecto cinematográfico, que oculta el auténtico fin de la banda: secuestrar a un hombre rico. Al final, «Joseph» mata a «Carmen» instigado en apariencia por sus superiores.

La trama acaba siendo parecida a la de la ópera, pero disparada de su contexto. Quedan, eso sí, las referencias, las frases, los guiños de Godard. Música de Bizet hay sólo en un silbido: alguien en una escena de bar entona parte de la célebre habanera. Aprovecha el director otros detalles, como el de la flor, y retazos siempre risueños. Hervé Guibert escribe en *Le Monde* que aquí «los arquetipos se convierten en irregularidades». Tiene razón. Esta Carmen es una irregularidad. Maruschka Detmers bien pudiera parecer una holandesa un poco tonta que intuye que tiene fascinados a todos sus tíos carnales. La actriz no posee esa «extraña belleza salvaje ni sus ojos tienen «expresión voluptuosa y fiera al mismo tiempo». Está claro que no es la de Merimée. Es distinta pero resultaría imposible desacralizarla por completo. Conserva la idea del destino, la que le interesa a Godard.

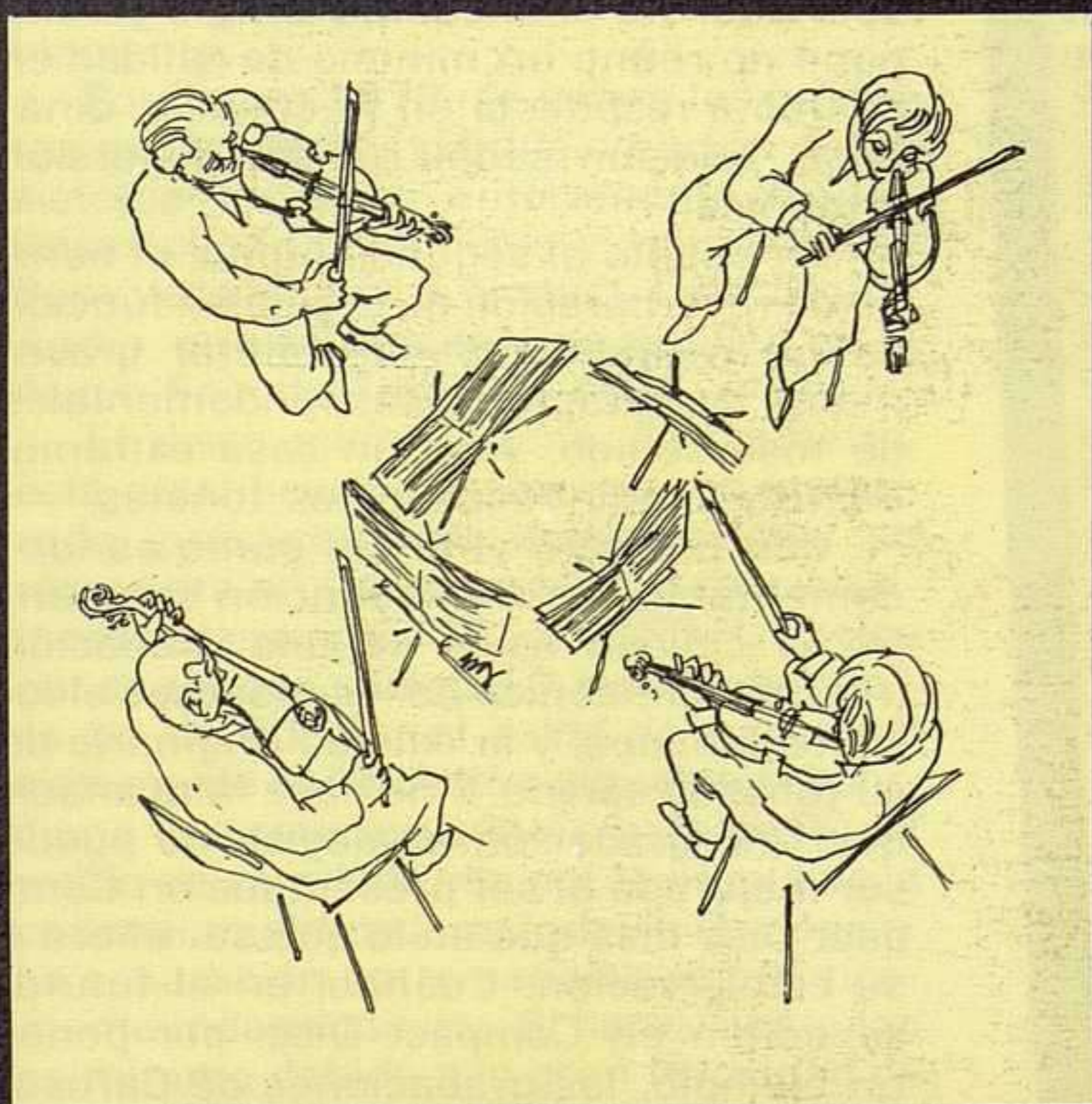
Ahora cabría preguntarse el por qué de que el director no aproveche la ópera. Uno de los aspectos más admirables de la composición de Bizet es su capacidad para transmitir con hondura la implacabilidad del destino. El destino siempre es adverso. Y Carmen lo sabe. Godard se reserva unas palabras y desestima lo demás. Así, oímos que ella responde a la pregunta de si la historia acaba bien con un «no lo sé todavía». Luego advierte rotunda a su amante: «Te lo digo claramente: si me amas estás perdido».

Joseph la ama desde su primer encuentro, en el asalto al banco,

cuando al intentar detenerla mantiene con ella una lucha erótica que es una farsa de los sentimientos. Acaban en el apartamento. Godard remarca la historia por medio del sexo. En estas escenas «Carmen» empieza a «demostrar lo que una mujer hace con un hombre». La mujer cuyas manos habían sido atadas con una corbata aparece libre en una filosofía donde «mañana» y «puede ser» se colocan como constantes. Una «Carmen» predestinada que suelta groserías trascendentes en los momentos más serios y cuya libertad fuera de control desespera a su amante, quien se siente impotente al intentar violarla, en una escena de muy dudoso gusto.

Hay otro personaje, «Claire», que es como una «Micaela cursi y redicha». Toca en un cuarteto y mientras ataca las frases musicales larga parrafadas de los diarios de Beethoven. Dice: «Actúa en vez de preguntar» y «Muestra tu poder, destino. Nosotros no somos nuestros propios amos». Queda señalado que Godard rechaza la música de Bizet aunque aluda a ella. A cambio, utiliza a Beethoven, uno de sus favoritos (Cuartetos núms. 9, 10, 14, 15 y 16). La música también salta por ráfagas y a veces los ejecutantes se ven. Para Godard «una melodía es una cierta manera de contar una historia». Aunque resulta difícil precisar todos los momentos musicales parece importante la escena amorosa del apartamento. Se nota un intento de que los tiempos musicales se acoplen a los tiempos reales. La música se mezcla con rumor de olas, ellos mueven los labios pero no se les oye. Rumor de olas otra vez. Vuelta a la realidad. La música traspasa los límites. Los Cuartetos empleados sirven. En el número 9 Beethoven saluda a su destino con un grito de rebeldía; en el 10 se consume, desterrado y preso, sin ver a su amada; en el 14 surge una espiritual vitalidad que triunfa sobre la amargura del destino, tema que se renueva en los dos siguientes. Todo esto no está precisado en el filme pero no es casualidad el empleo de la música. Godard pinta las olas en movimiento y la música les responde; también responde brevemente a unos trenes que se cruzan. Lentitud de la naturaleza y la vida ordenada, tan llenas de acontecimientos en su interior.

Godard no se ajusta a los acontecimientos; él los ajusta. Por eso su Carmen no es que rompa el molde de todas las otras, es que está ceñida a Godard. Con su trayectoria cinematográfica creo que se puede permitir ese lujo ■



Dibujo sobre una escena de «Prenom Carmen», de Godard.

Se puede decir que ha sido el festival del equilibrio. No ha habido MONSTRUOS SAGRADOS en los repartos, pero tampoco «partiquini» que mueven a la risa en sus pequeñas intervenciones, ni coros berreantes y desajustados y sobre todo, no ha habido ese REFRITO heterogéneo de músicos recolectados aquí y allá para que luego juntos desafinen para sufrimiento de los amantes del «bel canto». Este año, señores, hemos tenido una gran Orquesta Sinfónica con setenta y dos profesores, una orquesta que sonaba a gloria, que hacía «piani» para poder escuchar a los cantantes, una orquesta que no leía (casi) a primera vista las «particellas», una orquesta que fraseaba, que seguía al cantante, en definitiva, que hacía Música.

Este año hemos tenido un gran coro formado por sesenta y cuatro personas con técnica, que se movía con soltura por el escenario, que disfrutaba con lo que estaba haciendo, tomando parte en el todo que es la ópera. No era esa masa rara, hierática e inexpresiva que hace que su intervención en la escena parezca un «collage» sonoro. Este año hemos tenido unos repartos en los que nadie ha hecho un mal papel. Todos y cada uno de los cantantes ha hecho su parte con gran dignidad. Este año, por fin, hemos escuchado ópera en toda la extensión de la palabra. Todo este milagro sonoro se ha logrado —aunque no se lo crean— en un pabellón polideportivo que posee el Círculo Mercantil en las afueras de la ciudad, un pabellón en el que se consiguió —sin ningún tipo de amplificación— una sonoridad magnífica, en el que podía escucharse con toda claridad un solo de violonchelo o el arpegiado del arpa. Un pabellón en el que cerca de dos mil personas, absortas con la buena música, nos olvidamos que las butacas no eran de terciopelo y que los focos centrales de la iluminación estaban situados al lado de una canasta de baloncesto plegada. Este año la mala ópera no fue privilegio de unos pocos, la gran ópera fue asequible a cualquier economía y a los ensayos generales asistieron un batallón de niños.

Es justo que después de contarles todo este cúmulo de aciertos conozcan los nombres de las personas y de las instituciones que los han hecho posibles. Los infatigables Amigos de la Ópera nada de esto hubieran logrado sin el gran apoyo económico del Ayuntamiento vigués impulsados por su alcalde Manuel Soto que, con su entusiasmo e interés por todo lo cultural, animó al Departamento de Cultura a esta gran empresa. En este esfuerzo de organización, han estado ayudados por el Círculo Mercantil, Caja de Ahorros, Corte Inglés, Ministerio de Cultura y el periódico **Faro de Vigo** en las facetas de difusión, propaganda, transporte de los escolares a los ensayos, etc.

El gran acierto de traer para estas representaciones a la Orquesta y Coro estables de la Institución de Conciertos y del Teatro Lírico «Pier Luigi da Palestrina» (Cerdeña), Ente Autónomo de Cagliari, que vinieron con ayuda económica del gobierno italiano, se debe a las acertadas gestiones realizadas por el barítono vigués Sergio de Salas.

II Festival Municipal de Opera en Vigo

POR FIN, OPERA DE CALIDAD

Por Margarita Guerra

Ha sido verdaderamente gratificante el ver que todos los grandes esfuerzos de organización y el gran desembolso económico que supone la materialización de unas representaciones operísticas, por primera vez en la Ciudad de Vigo han tenido la compensación de una calidad que nos ha hecho disfrutar plenamente y desear que llegue pronto la III edición del Festival.

Las representaciones

El Festival constó de tres representaciones en las que pudimos escuchar: **Nabucco**, de Verdi; **Cavallería Rusticana** y **Pagliacci** juntas, como es habitual para clausura la ópera del gran compositor Giordano, **Andrea Chenier**. Para estas representaciones hubo que improvisar un gran escenario (trabajo muy bien realizado por Eduardo Ferri) que permitió la colocación de unos sencillos decorados que ambientaron con gusto, a pesar de la austeridad, todas las representaciones. La iluminación, buena, en algunos momentos excesiva (posiblemente por necesidad para la cámara de televisión que filmó la representación de **Nabucco**).


Esta primera representación de **Nabucco** —obra muy del agrado del público, que se caldeó con la sonoridad de la gran orquesta en la «Obertura»— fue escuchada con emoción, y al finalizar el primer acto, todos los comentarios eran de asombro ante la sorpresa de la buena música que se estaba escuchando. Los papeles estelares estaban a cargo de

II festival municipal de ópera de vigo.

NABUCCO
I PAGLIACCI
CAVALLERIA RUSTICANA
ANDREA CHENIER

4, 7 y 10 de Diciembre 1983

Ciudad Deportiva del Círculo Mercantil de Vigo



El Corte Inglés

ORGANIZA LA COMISION DE CULTURA DEL AYUNTAMIENTO DE VIGO CON LA COLABORACION DE LA ASOCIACION AMIGOS DE LA OPERA

Anne Marie Antoine (soprano titular de la Ópera de Bruselas), Bonaldo Gaiotti (bajo), Sergio de Salas (barítono) y Gabriel Vivas (tenor). La soprano belga, que ya era conocida en Vigo, estuvo magnífica en el papel de «Abigail» no solo como cantante; es además una gran actriz que con su presencia llena la escena y su vena dramática da garra y solidez al personaje. Su voz es potente, clara y de bello timbre y va del registro grave al agudo con facilidad y sin cambio de color en los pasos. También, es de destacar al bajo Bonaldo Gaiotti («Zacarias»), reuniendo los dos aspectos de cantante y actor de gran calidad, con una técnica depurada y el fraseo apropiado en cada una de sus intervenciones. El barítono vigués Sergio de Salas, interpretó el papel del «Rey Nabucodonosor»; demostró que sus facultades han mejorado mucho desde su actuación en el festival del año pasado. Fue muy meritorio su buen hacer en tan importante papel, ya que tuvo que compatibilizarlo con la organización, y debido al cansancio no solo físico sino psíquico, su voz en algunos pasajes cambiaba de color, perdiendo belleza en al-

gunos registros; su labor como actor fue buena. No obstante, tuvo intervenciones de gran expresividad en las que emocionó al público, como al final de la segunda escena del último acto. En los papeles secundarios destacaron el bajo Mario Luperi, con poderosa voz de timbre profundo y lleno de armónicos y la mezzosoprano Agnese Sgro que encarnó a «Fenena» (hija de «Nabucodonosor»). El tenor Gabriel Vivas estuvo correcto en las escenas de conjunto y algo inseguro e irregular en las partes dialogantes. Iviano Lecea y Ana María Lai cumplieron en sus intervenciones.

El artífice del brillante resultado final fue el veterano director del Ente Autónomo de Cagliari, Nino Bonavolontà, que además de ser un gran artista, conocía la obra en todos sus aspectos musicales y escénicos, sacando el máximo partido a todos y cada uno de los intérpretes. Los coros cumplieron a lo largo de toda la obra con gran calidad y en la interpretación del famoso «Va pensiero», reforzaron su brillantez al unirse a ellos la veterana Coral Casablanca de Vigo (fragmento que junto con otros coros de distintas óperas tienen ellos en su repertorio). La ovación fue tan grande, que pese al acuerdo anterior de no repetir nada, el maestro cedió al bis.

García Asensio, en «Pagliacci»

El segundo día del Festival pudimos escuchar **Cavalleria Rusticana** y **Payasos**, estas dos óperas cortas que eran esperadas por el público; ya que las obras conocidas tienen gran interés para la mayoría. Fue contratado para esta representación el director español Enrique García Asensio, que no consiguió los resultados apetecidos. En ambas obras hubo algunos desajustes, y los cantantes, en determinados momentos, no pudieron expresarse libremente, teniendo que atenerse a una dirección excesivamente cuadrada; no obstante, la calidad de la orquesta y de los coros quedó nuevamente patente a pesar de los pequeños problemas en los pasajes en que el coro canta sólo acompañado por el órgano. En determinados momentos, el coro tuvo que limitar su potencia, debido a la enfermedad del gran barítono Aldo Protti, que no quiso ser sustituido (debido a su gran profesionalidad). Este gran cantante no estuvo a la altura acostumbrada, pero a pesar de todo fue buena su interpretación dramática y cómica en ambas obras, y con su gran técnica supo salir airoso en la parte vocal, aunque su voz tuviera menos brillo y potencia. Katia

Angeloni (mezzo) y Bruno Sebastian (tenor) estuvieron magníficos ambos, con sus voces potentes, con buena dicción, claro timbre y belleza de color. Agnese Sgro (mezzo) se movió con arrogancia y buena voz en su corta intervención; Paola Posan cumplió en su papel, que es más de actriz que de cantante. En el «rol» de «Canio» de **Payasos**, pudimos ver al tenor español Pedro Lavirgen; no fue su actuación tan brillante como esperábamos (dado que es un papel en el que es especialista). Su mejor momento fue «Un grande spettacolo». Muy acertada la escena del teatrito, la serenata cantada por el tenor lírico-ligero Santiago Sánchez Gericó, que hizo una muy buena interpretación en su corta intervención. La soprano lírica María Luisa Garbato, se movió bien en la escena y cantó con bonita voz, pero con menos potencia de la que requiere el personaje. Guido Manzini cumplió en su breve pero difícil papel. El movimiento escénico estuvo a cargo del excelente profesional Flavio Trevisan, que pensando que iba a trabajar en el reconstruido García Barbón, tuvo que conformarse con el justo espacio improvisado, con el buen sentido de ser austero en la decoración, que fue agradable y suficiente para el lugar elegido para las representaciones.

UN APLAUSO CONDICIONADO

Por Carlos Villanueva

La reacción de sorpresa ha sido unánime. El II Festival de Opera de Vigo ha dado LA DE CAL, cuando las apuestas de unos y las previsiones de otros no apuntaban grandes cosas. Y es que el genio improvisador cuando funciona, funciona. No todo iban a ser tópicos.

El barítono Sergio de Salas (que también cantó, y bien según nuestra colaboradora Margarita Guerra) estuvo más acertado con su AGENDA DE DIRECCIONES y con más suerte que en la anterior edición. También cuenta la experiencia acumulada y la sorda y eficaz labor de los Amigos de la Opera de Vigo, el apoyo incondicional del Ayuntamiento y otras entidades públicas y privadas..., hasta la acústica y el MAQUILLAJE de una sala — un polideportivo — impensadamente acogedora y apta para las exigencias del espectáculo total que es la ópera. Y por supuesto, la respuesta del público y la cobertura de la prensa local, sin la cual poco o nada podría hacerse.

Acostumbrados como estamos a auténticas HECA TOMBES en centros operísticos y ciclos de cierta solera, podríamos calificar de imperdonable pedantería no prepararse, aprovechando si acaso este éxito, para el

año de las VACAS FLACAS, que sin duda aparecerá; desde el momento que, como colonizados que somos a todos los niveles, no contamos con un teatro de ópera estable — como el que nos visitó de Cagliari (Cerdeña) —, una escuela de canto o una orquesta de magnitudes y «status» determinado — a Vigo nos referimos, por supuesto —, lo que permitiría una planificación, una supervisión y una normalización del servicio que ofrecen.

Digamos, como norma general, no aplicable inmediatamente al caso concreto del festival que comentamos, que, salvo momentos iniciales en los que priman las necesidades políticas de un lanzamiento y en los que no se repara en GOLPES DE FALONARIO, la base organizativa que preside una actividad como la que comentamos debería tener como base el principio, razonablemente potenciado por subvenciones, de la oferta POLITICA y la demanda social. Hay que primar necesariamente una producción pero hay que estudiar las repercusiones y el enganche de toda esa infraestructura que genera. Ese apoyo debería ir encabezado por el Gobierno central y el Autonómico, pasando por la aportación de las corporaciones y organismos locales, y dirigido a buscar

en primera instancia las ayudas abiertas y sin plazos que hay que colocar en obras de infraestructura (Conservatorio, Orquesta, etc.)...; hay que evitar que tome cuerpo y razón una protesta que está en el aire y es que el Ayuntamiento ha vestido el SANTO del II Festival, desnudando otros ciclos e iniciativas.

Otro punto a tratar es el de la conveniencia de coordinar los esfuerzos y enjugar al alimón los gastos de los dos ciclos operísticos gallegos (La Coruña y Vigo); las producciones en solitario resultan insostenibles en términos monetarios.

Es indudable que el éxito de este II Festival de Vigo anima a una dinámica directa y de resultados espectaculares a corto plazo. Hay, no obstante, un fondo oscuro que está abierto con todas sus interrogantes: la presentación de un espectáculo total obliga a pensar, a medio y largo plazo, en la dinamización local de alguna de las partes que integran la MOVIDA, hoy importadas en su totalidad: coro, actores secundarios, base orquestal, etc. Con todos los riesgos del mundo y con resultados desiguales, éste ha sido el camino emprendido por los hermanos mayores de La Coruña. Es cuestión de voluntad y de tiempo. Mientras, habrá que seguir firmando talones ■

Necesidad de coro y orquesta estables

En la tercera y última representación, tuvieron el acierto de programar **Andrea Chenier** de Giordano. Esta ópera sólo puede representarse teniendo una gran orquesta como había en esta ocasión, ya que la parte instrumental es de una gran complejidad. El maestro Bonavolontà le sacó todo el partido a los planos sonoros que van entretejiendo la trama dramática y con el entusiasmo del buen sonido, en determinados pasajes los cantantes tuvieron que luchar con la poderosa orquesta que todo lo envolvía, haciéndonos sumergir dentro de la representación. Fue emocionante ver a tantos aficionados sin pestañear y disfrutando de un gran momento. Los coros potentes, justos, afinados y con buen movimiento escénico permanente; su maestro Gianpiero Catocci, merece el máximo elogio por su trabajo. Todos los "partiquini" cumplieron en sus intervenciones y en esta ocasión también destacó la poderosa voz del joven bajo Mario Luperi, en el amigo de "Chenier". Guido Manzini, buen barítono, en "Mathieu", un "sans culotte" simpático y buen actor. Agnese Sgro, Guido Malfati, Pereu, Angelo Marchiandi y Gabriel Vivas, todos estuvieron bien.

Los tres protagonistas que llevan el peso de esta gran obra, tuvieron momentos de gran belleza. Anne Marie Antoine estuvo espléndida, su hermosa voz se proyectaba clara y vibrante, es una gran actriz y además guapa, con bella figura ¿qué más se puede pedir? Su "Magdalena" nos hizo estremecer en va-

rias ocasiones. El barítono vigués Sergio de Salas que estrenaba su papel de "Gerard", tuvo su gran noche; personalmente, ha sido la vez que mejor le he escuchado. Su voz sonó cálida y potente y sin cambios de color como en **Nabucco**; tras su aria "Nemico della Patria" consiguió la primera gran ovación del público, pues indudablemente está en su mejor momento vocal y éste personaje lo ha montado bien; le deseamos continúe en esta línea. Para mí fue una desilusión el escuchar al tenor Gianfranco Cecchele que venía con una gran aureola y a mí, sintiéndolo mucho, en ningún momento me hizo disfrutar; su voz resultó insuficiente, TRABADA, como si le costara un gran esfuerzo. En los dúos con la soprano su voz quedaba cubierta, a pesar de que ella disminuía su volumen. Tanto al verle como al oírle comenzaba a salir del encantamiento y empezaba a darme cuenta de que se estaba representando una ópera y que este SEÑOR estaba haciendo de... El resto de la representación pensé que había retrocedido a la Revolución Francesa y me hallaba inmersa en ese momento histórico.

Lo tengo clarísimo, ésta es la fórmula: una orquesta estable, un coro estable, unos "partiquini" dignos y unas figuras principales con categoría vocal para desempeñar con soltura sus personajes; unos decorados sencillos pero con gusto y un lugar con buena sonoridad aunque no sea un gran teatro; si no, más vale que no se gasten dinero y esfuerzos. Esperamos que el Ayuntamiento de Vigo seguirá apoyando y financiando el Festival siempre que reúna todo lo que ha habido este año.



Sergio de Salas («Gerard»): potencia, calor y color.

RITMO TIENDA RITMO TIENDA RITMO TIENDA RITMO TIENDA RITMO TIENDA RITMO TIENDA RITMO TIENDA RITMO TIENDA RITMO TIENDA RITMO

PLAZA DEL CALLAO, 3. MADRID-13.

III Festival de Jazz del San Juan Evangelista

Contra viento y marea

Por Javier López de Guereña

¡Había que ver las caras de los responsables del Club de Música del Colegio Mayor San Juan Evangelista! Las veinticuatro horas transcurridas desde el final del tercer y último concierto de este su tercer —y esperemos que no último— Festival sólo habían servido para transformar la desilusión en desesperanza. Los supervivientes de la «Invencible» no debían de presentar mucho peor aspecto. El mencionar «el año que viene» era convertirse en el blanco de unas cuantas miradas casi asesinas. Ningún argumento era suficientemente convincente como para justificar el descalabro: Hizo muy mal tiempo, el San Juan no está excesivamente a mano, el Festival de Madrid había tenido lugar hacía escasamente dos meses con lo que supone de desembolso económico... El caso es que la asistencia de público fue prácticamente anecdótica y eso que el cartel sin ser irresistible, sí era lo suficientemente atractivo como para justificar el lleno del pequeño salón de actos del

San Juan Evangelista. Sobre todo conociendo algo de la trayectoria del Club de Jazz y la calidad de las actuaciones a la que nos tienen acostumbrados (y cualquier aficionado de Madrid algo de esto sabe).

El viernes 2 de diciembre tuvo lugar el primer concierto de este «III San Juan Evangelista Jazz Festival», —así titulado bien por darle un aire más internacional o bien por ahorro de artículos y preposiciones—, a cargo de «Hannibal» Marvin Peterson y su Sunrise Orchestra. Esta formación, amén de ser nueva para todos, resultó ser la sorpresa. «Hannibal» con su trompeta y la Orchestra, integrada por su hermano Pat (voz y bailes), Ron Burton (piano e introducciones esotéricas), Allan Nelson (batería) y otro elemento al bajo eléctrico cuyo nombre desconozco, embarcaron en una aventura musical llena de brío y vitalidad a un público que les superaba en número casi de casualidad. No sé si el vacío en las butacas, en vez de desanimarles les enardeció, pero hacía bastante tiempo que no se veía tanta energía sobre un escenario. Lo más brillante del recital fue sin duda el propio líder, Marvin Peterson; lo peor, el batería Allan Nel-

son que se limitó a hacer de metrónomo y no siempre con exactitud. Peterson tiene un sonido increíblemente poderoso en su trompeta que se basa en una cuidada técnica de respiración (de hecho es uno de los pocos instrumentistas que utiliza la respiración circular con inteligencia y no como exhibicionismo barato). Esa terrible potencia la dosifica con sabiduría como un elemento más de su atractivo discurso.

El concierto del sábado fue sin embargo bastante irregular. Los Timeless all Stars tocaron bastante peor en el primer pase que en el segundo y daba la impresión de que algo hacía que no estuvieran cómodos juntos. Curtis Fuller (trombón), Harold Land (saxo tenor), Bobby Hutcherson (vibráfono), George Cables (piano) y Philly Joe Jones (batería) tuvieron la desgracia de compartir el entarimado con el contrabajista Herbie Lewies que, vistas sus actuaciones de estos últimos años, lo mejor que podía hacer es retirarse una temporada a descansar (o a estudiar). A casi todos ellos se les había escuchado recientemente en Madrid en diversas formaciones. Fuller estuvo casi tan ausente como en el IV Festival de Jazz de Madrid y Land casi tan inspirado como en aquella ocasión. Philly Joe Jones hizo una buena segunda parte con la que compensó el «pasotismo» que le dominó durante la primera. Cables y Hutcherson quedaron ligeramente relegados a un segundo plano, menos por cuestiones puramente musicales que de política interna. El concierto no fue tan malo como pudiera parecer por lo que acabo de contar ni tan bueno como podría suponerse «a priori»: estuvo entretenido y compensó las incomodidades del frío y el desplazamiento.

Escuchar a Tete Montoliu en cuarteto es generalmente quedarse con las ganas de oírle tocar. Esta vez, domingo 4 de diciembre, no fue así. Por una vez el viento solista dejó sitio abundante para escuchar las improvisaciones de Tete y por una vez Tete se sintió menos «acompañante» que otras veces. Lo cierto es que Pepper Adams (saxo barítono) no tuvo ni ganas ni imaginación; sin embargo, a nadie le importó demasiado porque Montoliu apoyado en Mark Johnson (contrabajo) y Víctor Lewis (batería) ofreció un recital de los que no se olvidan fácilmente. Todo el mundo sabe lo bien que toca este pianista; poca gente sabe lo bien que tocan estos dos jóvenes músicos que posibilitaron que Tete se entregara a fondo. ¡Tete, no les pierdas de vista!

En fin, no queda más remedio que acabar diciendo lo de siempre: mientras el Ministerio de Cultura se empeña en ignorar este tipo de actividades servidas en bandeja la música seguirá siendo el niño enfermo y desvalido que es ahora. Los locos del San Juan Evangelista siguen luchando por el jazz contra viento y marea pero también contra la ceguera estatal. El cochino dinero terminará para hacerles sentar la cabeza. ¡Que pena! □



Tete Montoliu.

Javier López de Guereña
(un poco más descorazonado)

Freddie Hubbard
OUTPOST
Kenny Barron
Buster Williams
Al Foster

JORGE PARDO
EL CANTO DE LOS GUERREROS

clados), Paco de Lucía (guitarra), Carlos Carli (batería y percusión), Manolo Toro (bajo), Pepe de Lucía (cantor), Carles Benavent (bajo), Santiago Reyes (guitarra), Rubem Dantas (percusión), Tomatito (guitarra), Tarok Albanzi (percusión y recitado), Lourdes Vicente (castañuelas). Linterna Música A 483-003.

La aparición de un nuevo sello discográfico es siempre una buena noticia, máxime cuando las intenciones que lo animan son rescatar grabaciones de alto nivel, que de otra forma no llegarían al mercado español, y fomentar producciones propias de calidad artística que tienen una salida comercial poco clara (o más bien terriblemente tenebrosa como sucede con el jazz o con cualquier música relativamente SELECTA). Este es el caso de «Linterna música». Los dos objetivos están representados por sendos L.P. en esta presentación del sello: «Outpost» de Hubbard en el terreno internacional y «El canto de los guerreros» de Jorge Pardo en el nacional.

«Outpost» es un disco impecable en el que intervienen, además del citado trompetista, Kenny Barron (piano), Buster Williams (contrabajo) y Al Foster (batería). Los pares de fuerzas energía-dulzura, virtuosismo-sencillez, trompeta-filiscornio determinan el singular equilibrio de este músico. En esta grabación, se recoge en todos sus ma-

tices ese dominio de la proporción, resaltado por un excelente acompañamiento, dentro del cual Buster Williams tiene momentos particularmente brillantes.

En «El canto del guerrero» se paga el impuesto de inexperiencia en la producción. De todas formas el contenido del disco tiene suficiente valor en sí como para revelar algo más que buenas intenciones. El hecho de que, además del grupo habitual de Jorge (Jesús Pardo, teclados; Carlos Carli, batería; Manolo Toro, bajo; Rubem Dantas, percusión) intervengan tantos colaboradores de buen nombre (Paco de Lucía, guitarra; Pepe de Lucía, cantor; Carles Benavent, bajo; Santiago Reyes, guitarra; Tomatito, guitarra; Tarrak Albanzi, percusión; Lourdes Vicente, castañuelas) diluye excesivamente la figura del líder. Acaba el disco y uno tiene la impresión de que no ha escuchado ningún solo a cargo de Jorge Pardo, y es que, efectivamente, casi no ha quedado sitio para él. Por otro lado, el sonido menos cuidado de todos resulta, paradójicamente, el del saxo (en concreto en «La isleta» está bastante mal). Contra todo esto el disco es bueno en líneas generales, con algunos solos sobresalientes (atención a los dos bajos de Benavent en «Al doblar la esquina» y al solo de guitarra de Paco de Lucía en el mismo tema). ¡Lástima que a Jorge se le oiga tan poco!— J.L.G.

HUBBARD, Freddie: «Outpost». Hubbard (trompeta y fliscornio), Barron (piano), Williams (bajo), Foster (batería). Linterna Música A 383-002. Enja.

PARDO, Jorge: «El canto de los guerreros». Jorge Pardo (saxos tenor y soprano y flauta), Jesús Pardo (te-

CONCURSO DE COMPOSICION CORAL ASTURIANO

Organizado por la Federación Asturiana de Masas Corales se convoca el 7.º CONCURSO NACIONAL DE COMPOSICION CORAL sobre temas asturianos, con arreglo a las siguientes:

BASES

- 1.º.— Las composiciones deberán ser originales para 4 v.m.
- 2.º.— Las obras podrán estar basadas en temas de creación propia o extraídos de la tradición popular, conservando en todo caso el carácter regional.
- 3.º.— La extensión de las obras quedará a la entera libertad del compositor.
- 4.º.— Las composiciones deberán enviarse antes del SIETE de Abril de 1984 a esta dirección: **Federación Asturiana de Masas Corales**. Casa de la Música. Pola de Siero (Asturias) indicando en el sobre: Para el séptimo Concurso Nacional de Composición Coral.
- 5.º.— Las obras deberán presentarse por sextuplicado, en sobre cerrado, con un lema. En otro sobre, también cerrado y en cuyo exterior aparezca el lema, se incluirá el nombre del autor, domicilio, teléfono, breve biografía, título de la obra y procedencia del tema o temas empleados, en su caso.
- 6.º.— La partitura deberá ser clara, sin enmiendas ni tachaduras y con las páginas enumeradas.
- 7.º.— Para este CONCURSO se establecen tres premios. Uno, dotado con **CIEN MIL PESETAS**, y dos de **CINCUENTA MIL PESETAS**. Uno de estos llevará el nombre de Premio Asturias y sólo podrá ser otorgado a la obra de un compositor asturiano (residente o no en la región) o a la obra de un compositor afincado en Asturias.

- 8.º.— El Jurado se reserva el derecho de dividir los premios o declararlos desiertos.
- 9.º.— La Federación se reserva el derecho de editar las obras premiadas y las finalistas.
- 10.º.— Las obras presentadas a este CONCURSO no serán devueltas y quedarán en poder de la Federación.
- 11.º.— Los nombres de los Jurados se darán a conocer el mismo día del fallo.
- 12.º.— El fallo será inapelable y se hará público el último sábado del mes de mayo de 1984.

Oviedo, enero de 1984

NOTAS A LAS BASES

- A) Se sugiere a los compositores participantes, que sus obras sean asequibles a coros de tipo medio, ya que sus intérpretes serán, en todo caso, ilusionados cantores, pero aficionados. Lo ideal sería una equilibrada calidad coral, acorde con la sensibilidad del pueblo que va a recibir el mensaje, sin excesivas preocupaciones técnicas o culturales.
- B) Por estar en presencia del Séptimo Concurso, buen número de compositores participantes en ediciones anteriores han recurrido a diversas fuentes, especialmente al Cancionero musical de la lírica asturiana, de Eduardo Martínez Torner. A título informativo, señalamos los temas de este Cancionero que ya han sido empleados repetidamente: Los números: 114, 115, 124, 135, 148, 179, 182, 184, 206, 220, 264, 268, 387, 403, 407 y 417.
- C) Como orientación a la Base 3, la duración en minutos de la obra podría quedar comprendida entre los seis y los ocho.

Patrocinado por: Caja de Ahorros de Asturias y
Consejería de Cultura.

Discos editados

Entre el 1 de Diciembre de 1983 y el 1 de Febrero de 1984

I. ORQUESTAL

BIZET: *La Arlesiana*, suites 1 y 2. *Carmen*, suite 1. Orquesta Royal Philharmonic, Londres. Director, Sir Th. Beecham. EMI, Grandes Intérpretes, 053-1013301.

BIZET: *La Arlesiana*, suites 1 y 2. *Juegos de Niños*. Orquesta de Cleveland. Director, Lorin Maazel. Decca 6594 039.1.

BIZET: *Carmen*, suite. *Sinfonía*. Orquesta de Cámara Eslovaca. Director, Z. Kosler. Zafiro ZL-417.

BRUCKNER: *Sinfonía núm. 4 «Romántica»*. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca 9-40000. 5. Digital.

COPLAND: *Primavera Apalache*. **BARBER:** *Adagio para cuerdas*. **BERNSTEIN:** *Obertura Candide*. **W. SCHUMANN:** *Obertura Festival Americano*. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, L. Bernstein. Deutsche Grammophon 2532083.6. Digital.

MOZART: *Conciertos para violín núms. 3 y 5*. I Perlman. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, J. Levine. Deutsche Grammophon 2532080.5. Digital.

MOZART: *Les Petits Riens*. *Oberturas de La Finta Semplice, L'Impresario, Lucio Silla e Il Re Pastore*. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. EMI, Grandes Intérpretes, 053-1022291.

STRAVINSKY: *La Consagración de la Primavera*. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, I. Markevitch. EMI, Grandes Intérpretes, 053-1009141.

J. STAMITZ: *Concierto para clarinete en Si bemol mayor*. *Sinfonías Op. 3/2, Op. 4/2 y en Sol mayor*. A. Hacker. Academy of Ancient Music. Director, Ch. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 9-40011.1.

R. STRAUSS: *Don Juan*. *Muerte y Transfiguración*. *Las Travesuras de Till Eulenspiegel*. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 2532099.7. Digital.

STRAVINSKY: *Sinfonía en Do mayor*. *Sinfonía en tres movimientos*. Orquesta de la Suisse Romande, Ginebra. Director, Ch. Dutoit. Decca 9-40024.1. Digital.

VIVALDI: *Conciertos para 4 violines; flauta; 2 trompetas; 2 mandolinas; mandolina*. Solistas. Orquesta de Cámara de Toulouse. Director, L. Auria-combe. EMI, Grandes Intérpretes, 053-1100681.

II. CAMARA

BRAHMS: *las 2 Sonatas para violoncelo y piano*. L. Harrell, V. Ashkenazy. Decca 9-41028.8.

BRUCH: *Septeto para viento y cuerda en Mi bemol mayor*, Op. póst. **MENDELSSOHN:** *Octeto para cuerda*, Op. 20. Octeto Filarmónico de Berlín. Cuartetos Brandis y Westphal. Deutsche Grammophon 2532077.5. Digital.

HAYDN: *Cuarteto de cuerda núm. 34*, Op. 20/4. *Divertimento «El Cumpleaños»*. **BOCCHERINI:** *Minueto del Quinteto de cuerda Op. 13/5*. **MENDELSSOHN:** *Canzonetta del Cuarteto de cuerda Op. 12*. Conjuntos de Cámara de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Deutsche Grammophon 2532081.2. Digital.

MOZART: *Serenata núm. 10. K 361, para viento, «Gran Partita»*. Solistas de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Deutsche Grammophon 2532089.8. Digital.

III. INSTRUMENTAL

LISZT: *Rapsodias Húngaras núms. 2, 6, 12 y 15*. G. Cziffra. EMI, Grandes Intérpretes, 053-1730101.

SCHOENBERG: *Scherzo para cuarteto de cuerda. Ein Stelldichein. Die eiserne Brigade*. Transcripciones de obras de **BUSONI**, **DENZA**, **SCHUBERT**, **SIOLY** y **J. STRAUSS Hijo**. Schoenberg Ensemble. Director R. de Leeuw. Philips 6570811.3.

SCHUMANN: *Carnaval. Escenas del Bosque*. P. Egorov, Zafiro ZL-410.

IV. VOCAL Y CORAL

HAENDEL: *Cantatas: Nell'Africane Selve; Nella stagion*. *Duetos: Quel fior che all'alba; No, di voi non vo fidarmi; Tacete, Ohime!*. Trío Se tu

non lasci amore. E. Kirkby, J. Nelson, D. Thomas. Ch. Hogwood, S. Sheppard. Decca Oiseau-Lyre 9-40032.6.

PUCCHINI: *Misa de Gloria*. J. Carreras, H. Prey. Coro Ambrosian. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, C. Scimone. Hispavox 190130. Digital.

PURCELL: *Música para teatro, vol. 1: Abdelazer. Distressed Innocence. The Gordian Knot Untied. The Married Beau*. J. Roberts. Academy of Ancient Music. Director, Christopher Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 9-40027.2.

PURCELL: *Música para teatro, vol. 2: Bonduca. Sir Anthony Love. Circe*. J. Nelson, J. Bowman, M. Hill, Ch. Keyte. Coro Taverner. Academy of Ancient Music. Director, Ch. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 9-40028.9.

SCHUBERT: *14 Lieder*. D. Fischer-Dieskau, G. Moore. EMI, Grandes Intérpretes, 053-1431381.

R. STRAUSS: *Cuatro Ultimas Canciones. 5 Lieder*. E. Schwarzkopf. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director, G. Szell. EMI, Grandes Intérpretes, 053-1006081.

TURINA: *Canto a Sevilla*. V. de Los Angeles. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Fistoulari. EMI, Grandes Intérpretes, 053-1008131.

V. OPERA

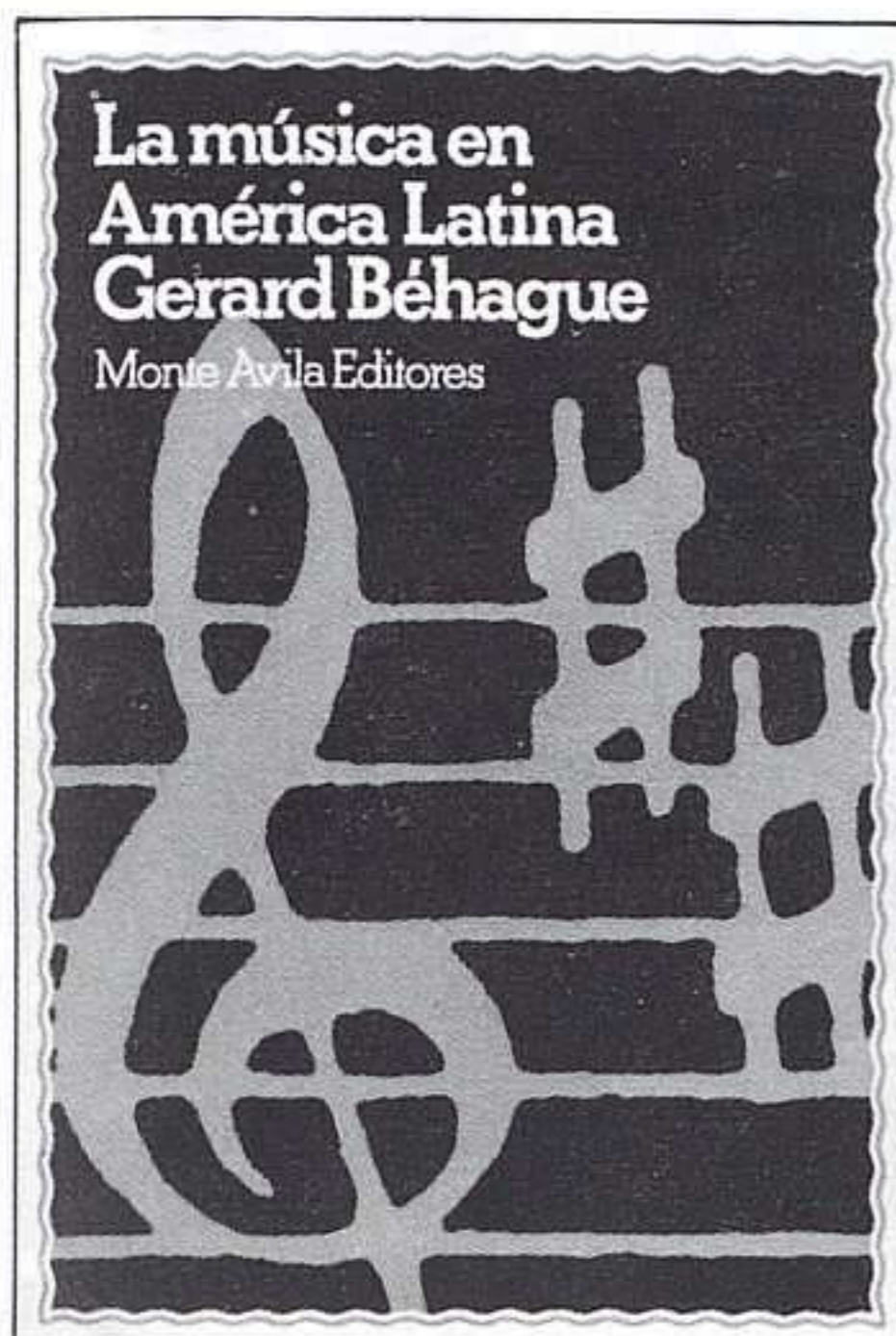
VERDI: *Arias de Aida, La Forza del Destino, Macbeth y Otello*. M. Caballé. Orquesta Royal Philharmonic, Londres. Director, A. Guadagno. EMI, Grandes Intérpretes, 053-1022201.

VI. RECITALES

ANDRE, MAURICE, interpreta obras de **ALBINONI**, **BACH**, **M.A. CHARPENTIER**, **GOUNOD**, **HAENDEL**, **HAYDN** y **SCHUBERT**. EMI, Grandes Intérpretes, 053-1431161.

«**BARROCO, GRANDES PAGINAS DEL**»: De **ALBINONI**, **BACH**, **BOMPORTI**, **MOLTER** y **PACHELBEL**. Orquesta de Cámara Jean-Francois Paillard. Director, J.F. Paillard. Hispavox 190131. Digital.

Libros y partituras



BEHAGUE, Gerard: *La música en América Latina (Una introducción)*. Traducción de Miguel Castillo Didier. Caracas, Monte Avila editores, 1983. 502 págs.

Aunque de manera irregular, la información sobre la música en América ha crecido vertiginosamente en los últimos años. No todas las zonas pueden ofrecer el mismo material: hay países cuya historia musical está aún por hacer; otros, Argentina, Uruguay, Chile y México, poseen ya una bibliografía considerable; en algunos casos, la investigación está descubriendo ahora una riqueza artística importante de las primeras etapas coloniales, como es el caso de Brasil. Con materiales de base tan desiguales resulta problemático lanzarse a establecer un balance de conjunto, por provisorio que pueda ser. Y sin embargo, ese tipo de trabajo —tan perecedero por estar sujeto a continuas aportaciones y a nuevas valoraciones— resulta cada día más imprescindible, desde que, hace ya casi cuarenta años, Nicolás Slonimsky publicó su *Música de Latinoamérica*.

Gerard Béhague ha emprendido la tarea consciente de su dificultad. Ha utilizado una documentación muy amplia y ha conseguido sintetizarla con claridad y eficacia. Una sencilla pero útil distribución cronológica y por países permite seguir con facilidad épocas y corrientes a pesar de la multiplicidad de territorios, nombres y tendencias, éstas no siempre definidas ni homogéneas. En muchos casos se percibe una

información directa y de primera mano que resume con sorprendente condensación análisis de obras muy precisos y esclarecedores. Es también un mérito del autor el haber superado, a fuerza de síntesis y de agilidad, el peligro de que un libro de este tipo se convierta en una verdadera GUIA TELEFONICA. Hasta los autores más fugazmente mencionados reciben, en unas pocas líneas, un tratamiento individualizado y realmente caracterizador. Y los compositores más significativos son estudiados con relativa amplitud y seguidos con cierto detalle en su trayectoria estética. Así, por ejemplo, el estudio dedicado a Villa Lobos cuenta entre lo mejor que se haya escrito sobre el compositor brasileño.

Hemos hecho antes referencia al material bibliográfico empleado, y que figura al final de cada capítulo. Haremos hincapié en el hecho de que supone un enorme repertorio de libros y de artículos de revista; repertorio del que Béhague ha hecho un uso escueto y esencial, y que representa una fuente básica de información.

Esperamos y deseamos un gran éxito para el libro de Béhague, que recomendamos a todo el que se interese por la música de América. Quizá para un próxima nueva edición pudiera Béhague reconsiderar la excesiva rigidez de las divisiones cronológicas, que obliga a veces a tratar de un mismo compositor en capítulos distintos y alejados. Y sugerimos al autor que no deje de incluir un índice de nombres, tarea pesada y trabajosa pero que facilitaría muchísimo la consulta de este imprescindible volumen.—**RAMON BARCE.**

* *

SAGARDIA, Angel: *Vives*. Barcelona, Edicions de Nou Art Thor, Col·lecció Gent Nostra, 1983. 32 págs. (En catalán).

Han aparecido ya veinticinco títulos de la colección Gent Nostra, en la que se recogen sumarias biografías ilustradas de diversas personalidades catalanas. Entre los músicos, **Casals** (por Jesús García), **Toldrá** (por Manuel Capdevila), **Mompou** (por Manuel Valls), y este **Vives** que se debe a Angel

Sagardía, autor ya de un libro más extenso sobre el autor de **Maruxa**, publicado en 1971, y autor bien conocido por sus numerosos trabajos sobre los compositores españoles.

Recoge aquí Sagardía los acontecimientos más importantes de la vida de Amadeo Vives (1871-1932), desde sus comienzos en Barcelona hasta sus grandes éxitos con la zarzuela en Madrid. En tan breves páginas, Sagardía traza un justo cuadro biográfico y un perfil humano del compositor. La información se completa con una amplia cronología y una abundante parte gráfica (cuarenta y cinco fotografías).—**R.B.**

Boletines e información bibliográfica

Ariel. Revista de Artes y Letras de Israel. Núms. 53 y 54. Jerusalem, 1983. Se incluyen artículos sobre música como **Un arreglo musical**, por Nina G. Flyer (núm. 53). Color, ilustraciones.

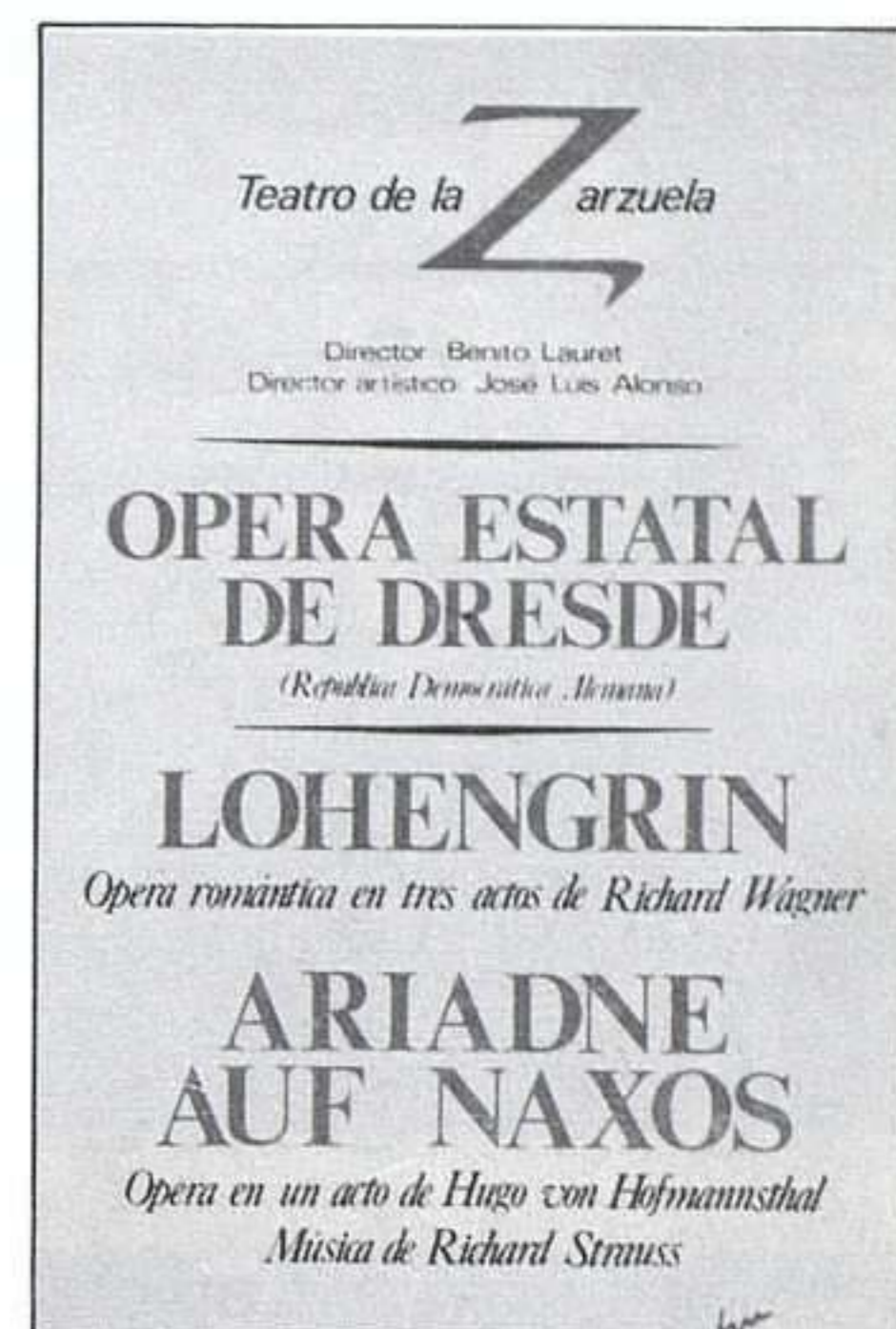
Royal Opera House, Annual Report 1982-83. Londres, noviembre 1983. 33 págs.

Coro Manuel de Falla, X Aniversario. Boletín con informaciones sobre los actos programados en el décimo aniversario de la fundación del Coro. Colaboraciones de Ricardo Rodríguez, Antonio Gallego, Domingo Sánchez-Mesa, Juan Alfonso García, Cristóbal Halffter, Germán Tejerizo, Rafael Vara Thorbeck y Juan Carlos Villacorta. Granada, 1983.

Arte Lírico. Boletín de la Fundación Nacional de Arte Lírico. Núm. 1, Madrid, 1983. Director del Boletín, Carlos Gómez Amat. 16 págs., ilustraciones.

Sociedade Filarmónica de Compostela. Boletín. Núm. 0, primer trimestre 1983-84. Junta directiva del boletín: Beiras, Casanueva, Crespán, Elorrieta, Millán, Tomé, Trillo, San Luis y Villanueva. Entrevista con David Russel. Ilustraciones.

Teatro de la Zarzuela. Programa de la Opera Estatal



de Dresde. Dirección General de Música y Teatro. Ministerio de Cultura. Madrid, noviembre de 1983. 146 págs., ilustraciones, color.

II Curso Internacional de Interpretación Pianística de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. En colaboración con el Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea». Memoria del curso celebrado del 22 de agosto al 2 de septiembre de 1983. Santander, 1983. 29 págs., ilustraciones.

Mozart: Ciclo de Sonatas para violín y piano. Boletín de la Fundación Juan March. Enero-febrero, 1984. Madrid, enero 1984. 46 págs., ilustraciones.

Alianza Editorial. Boletín informativo de novedades. Diciembre de 1983. Incluye información sobre la colección «Alianza Música». 16 págs., ilustraciones, bicolor.

Indice Cultural Español. Núm. 12. Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores. Incluye artículo de Delfín Colomé y Pujol, sobre «La música contemporánea española: De la normalización a la brillantez». Madrid; noviembre de 1983. 122 págs.

Libros recibidos

ROBERT SIOHAN: Stravinsky. Antoni Bosch, Editor, Barcelona, 1983. Traducción de Ana Angle. 220 págs., ilustraciones.

JOSEP SOLER: Victoria. Antoni Bosch, Editor. Barcelona, 1983. 160 págs., ilustraciones.

(Brasil)

LA VIDA MUSICAL BRASILEÑA

Por Leticia Pagano

El pasado 1983 fue un año de grandes actividades en este país. En el mes de febrero, el Presidente Joao Figueiredo propuso la creación de un Consejo Cultural con la participación de tres personas: Pedro D'Alessio, periodista; Esther Goes, actriz, e Ilka Marinho Zanotto, crítica de arte.

La Secretaría Municipal de Cultura de Sao Paulo organizó en febrero y marzo de 1983 la «Feira da Cultura Brasileira», formada por seminarios, actuaciones folklóricas, muestras literarias, centrandos los debates en el tema de «Negro e indio en la cultura brasileña». Ennio Squeff, fue el coordinador general de esta Feria y Neide Rodrigues, la coordinadora ejecutiva. De esta Secretaría Municipal depende un Centro Cultural con capacidad para veinte mil personas, que es comparable al Barbican Center, de Londres y al Georges Pompidou, de París. Este Centro Cultural es llamado «espejo del Brasil» y tiene en funcionamiento distintos sectores dedicados a cine, teatro, exposiciones, biblioteca, taller de artes plásticas y laboratorios musicales.

El Departamento Cultural de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de Sao Paulo organizó el I Seminario de Compositores, que culminó con la edición de un álbum con obras de compositores brasileños contemporáneos. Hay que señalar, que la Universidad de Sao Paulo mantiene una Orquesta Sinfónica, que dirigen Camargo Guarnieri, Ronaldo Bologna y Olivier Toni.

La Orquesta Sinfónica del Estado de Sao Paulo celebró sus diez años de existencia realizando una serie de conciertos. Durante el mes de mayo, en el Teatro Cultura Artística y en el Teatro Sao Pedro, el director titular de la orquesta, Eleazar de Carvalho, programó música

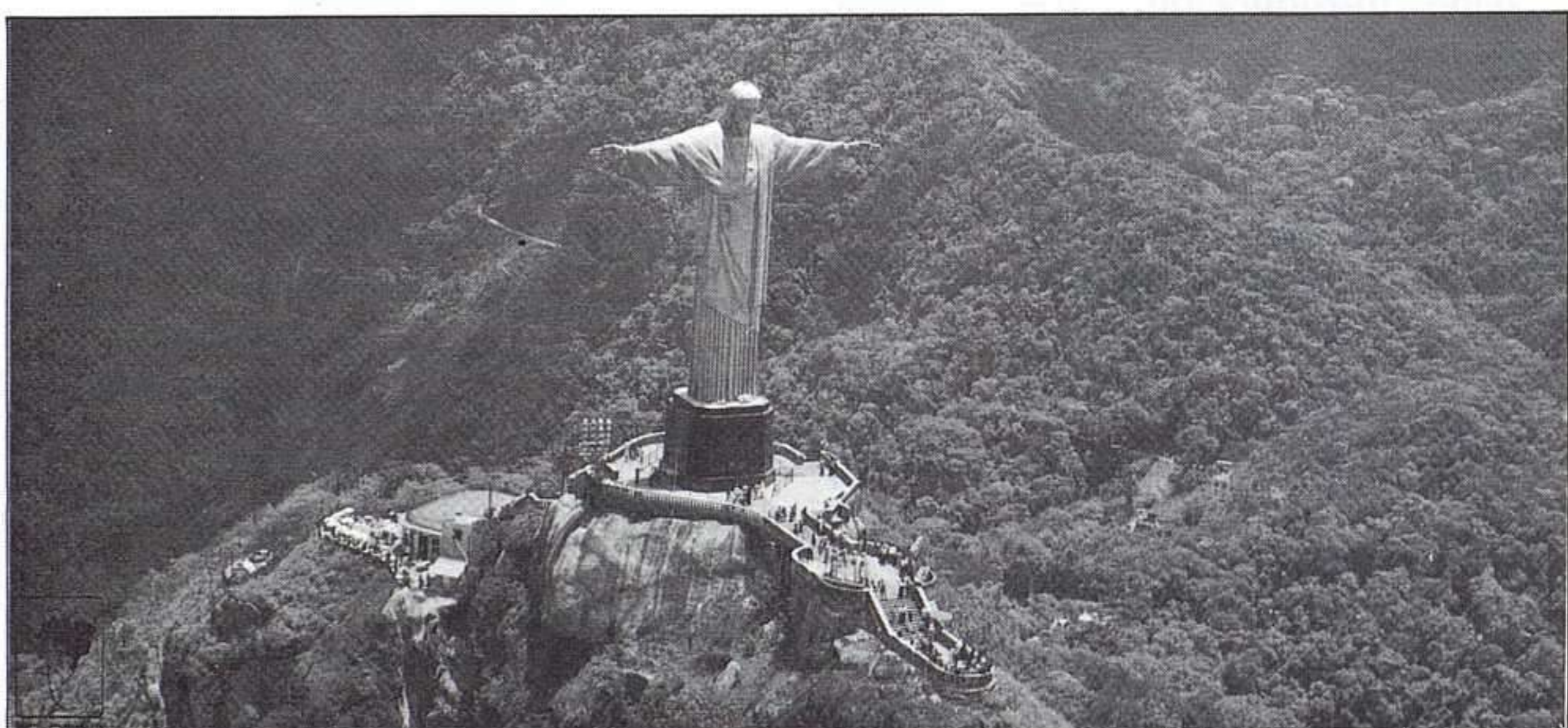
brasileña. Esta agrupación fue fundada en 1954 y reorganizada en 1973. Tanta importancia como las óperas y conciertos sinfónicos tuvieron en esta efemérides de la Orquesta los recitales de canto, los solistas de piano y violín y la música de cámara. En el mes de junio, se presentó con la agrupación, el vencedor del Concurso para Jóvenes Directores de Orquesta.

En este mismo mes, se estrenó la **Cantata del Chimborazo**, para coro, orquesta, tenor y barítono, obra encargada del gobierno venezolano al compositor Marlos Nobre, con motivo de la conmemoración del segundo centenario del nacimiento de Simón Bolívar. Este es uno de los encargos más importantes que se ha hecho a un compositor brasileño.

Otra mención especial hemos de hacer del IV Festival de Invierno de Campos de Jordao, que este año cambió la orientación tradicional de otros. La inaugura-



Donald Johanos dirige la Sinfonietta del Festival de Campos do Jordao.



Parque Nacional de Tijuca (Rio de Janeiro).



Coral de la Universidad Metodista de Piracicaba.

ción de este Festival, que duró quince días, contó con la presencia del Gobernador, Franco Montoro y del Secretario de Cultura, Joao Pacheco Chaves.

En el mes de agosto, la Orquesta Sinfónica Municipal, bajo la dirección de Isaac Karabtchevsky, y contando con la organización de la Prefeitura Municipal de Sao Paulo y Paulistur, hicieron un proyecto denominado «Música en invierno», en el que hubo numerosos conciertos por las calles y plazas de la ciudad.

Este año que acaba de pasar fue muy prolijo en conmemoraciones, celebradas con gran número de conciertos, como el centenario de la muerte de Wagner, los ciento cincuenta años del nacimiento de Brahms y los trescientos de Rameau. Otras conmemoraciones ya propias de Brasil fueron los veinticinco años de la fundación de la Facultad de Música «Marcelo Tupinamba», los veinte años del Departamento Cultural del Consulado de Austria, y el bicentenario de Simón Bolívar, celebrado este último en el Teatro de Cultura Artística, con la actuación de la Orquesta Sinfónica Estatal.

En resumen, fueron muy numerosas las promociones musicales del Departamento Cultural de Prefeitura de Sao Paulo y de entidades como el Mozarteum Brasileño, Sociedad de Cultura Artística, y Universidad de Sao Paulo.

Los directores de corales, asociados en una entidad, organizaron en 1983 el «II Painel Paulista de Regentes Corales». Las actividades de las corales son muchas en Brasil y podemos destacar, entre ellas, la organización de los Encuentro de Corales, en octubre, y el VIII Festival Internacional de Corales, que contó con la participación de setenta y cinco grupos de este país, junto con agrupaciones argentinas y peruanas. Este Festival es el más importante de toda América Latina, con tres mil coralistas participantes.

En cuanto a la enseñanza, es destacable la introducción de los alumnos de la Escuela de Comunicaciones y Artes (Departamento de Cultura) en la práctica de la música de cámara, incluyendo en su repertorio obras del siglo XVII al XX, bajo la dirección de Olivier Toni. En este campo de la enseñanza es importante la labor del Departamento de Cultura de la Fundación «Getulio Vargas» y del Conservatorio Estatal de Tatui (con una magnífica banda), bajo la dirección de Hans Joachim Koelreutter, que ha enseñado en China, Japón, Tailandia, Indonesia, Filipinas.

El patrocinio de las empresas privadas ha sido muy positivo, en especial, el de las entidades bancarias, como el Banespa y el Banco Sul America, que junto a la empresaria Sula Jaffé (creadora de la entidad «Jovenes Concertistas Brasileños»), patrocinó un Concurso de jóvenes intérpretes.

En Sao Paulo la Televisión Cultura RTCE, Canal 2, mantiene el programa **Ligue para un clásico**, programa de música clásica, que dirige Walter Lorençao. En suma, 1983 ha sido un año con mucha música en el Brasil, una gran parte de la cual se pudo escuchar en Rio de Janeiro. Esperamos nuevos horizontes para 1984.



El Festival Musica na Praia



Banda Sinfónica del Estado de Sao Paulo.

ENTIDADES MUSICALES DEL BRASIL

Ministerio de Educación y Cultura.
Escuela de Música de la Universidad Federal de Rio de Janeiro.
Academia Nacional de Música (Rio de Janeiro).
Discoteca Pública Municipal (Rio de Janeiro).
Museo Folklórico (Rio de Janeiro).
Asociación Brasileña de Folklore (Rio de Janeiro).
Secretaría Estatal de la Cultura (Rio de Janeiro).
Centro de Cultura Musical (Nueva Friburgo).
Discoteca Municipal (Sao Paulo).
Teatro Municipal (Sao Paulo).
Archivo Artístico (Sao Paulo).
Lunes Musicales (Teatro Municipal de Sao Paulo).
Asociación Paulista de Críticos de Arte (Sao Paulo).
Consejo Estatal de Artes y Ciencias Humanas.
Sinfonía Paulista (Sao Paulo).
Cultura Popular.
Federación Paulista de Bandas (Sao Paulo).
Sinfonía en los Parques (Sao Paulo).
Festivales de invierno (Campos do Jordao).
Festival Zequinha de Abreu (Santa Rita de Pasa Cuatro).
Festival de Verano (Santos).
Festival de Otoño (Itatiba).
Semana de la Patria.

Movimiento Coral del Estado de Sao Paulo.
Teatro de Cultura Artística (Sao Paulo).
Sociedad de Cultura Artística (Sao Paulo).
Auditorio Dinorah de Carvalho (Sao Paulo).
Jornal de Musica (Editorial Irmanos Vitale).
Musicalia (tienda de música de la Editorial Ricordi Brasileña).
La Melodía (Editorial Mangione).
Conservatorio Dramático Musical (Sao Paulo).
Conservatorio Dramático Musical Carlos de Campos (Tatui).
Facultad de Música de la Universidad de Sao Paulo.
Facultad de Música Santa Marcelina (Sao Paulo).
Escuela Municipal de Música (Sao Paulo).
Escuela Magda Tagliaferro (Sao Paulo).
Academia Paulista de Música.
Facultad Mozarteum (Sao Paulo).
Facultad de Música Marcelo Tupinamba (Sao Paulo).
Conservatorio de Canto Orfeónico Maestro Juliao (Campinas).
Orden de los Músicos del Brasil (sindicato).
Radio Eldorado (programa Jornal de la Música).
Radio Excelsior.
Radio Televisión Cultura RTC, Canal 2 (programa Ligue para un clásico).

BRUSELAS

(Bélgica)

«LA BOHEME» EN LA MONNAIE

Por Nicolas Koch-Martín

La Monnaie de Bruselas ha ofrecido numerosas representaciones de **La Bohème**, de Puccini y esta vez lo hizo con una escenografía totalmente nueva de Claus Drese, director de la Opera de Zurich y bellos decorados de Suisse Bosinger.

La interpretación de esta **Bohème** fue confiada a grandes voces internacionales. En la primera escena resaltó la voz del tenor español Aragall, grande por el volumen y noble por su pureza y la emoción de su sentimiento. Rodolfo vive en un estudio con su amigo el pintor Marcello, encarnado por el gran barítono alemán Grundheber, de voz amplia, ancha y muy emocionante. Los solí de los ocho solistas que realizaron la representación ofrecieron un bel canto de un nivel óptimo.

La soprano polaca Barbara Madra encarnaba el papel de Mimi. Nos llamó la atención la calidad de su voz, de un metal puro en la segunda escena: su gran aria *Sí mi chiamano Mimí* le valió el favor de todo el público. Vocaliza con una maravillosa pureza, una ternura que emociona y, más tarde, con una gran intensidad dramática.

Aparte de esas bellas voces, hubo la revelación de un muy buen director, el portorriqueño John Nelson, habitual de las grandes óperas del mundo. Su batuta es enérgica, incluso fogosa, incisiva. Su dirección de los solistas vocales, ejemplar, y le perdonamos gustosos que no dirigiera Puccini A LA ITALIANA. Este director recibió grandes aplausos personales al finalizar el espectáculo. La puesta en escena de Drese fue muy vitalista. El segundo acto, con escenas de multitudes en una plaza, en Montmartre, ofreció una reconstrucción bastante auténtica de la Plaza Pigalle de hace cien años. Los decorados de los tres actos fueron un placer para los ojos. Los coros, con dirección de Gunter Wagner, tuvieron una cohesión perfecta. Un muy bello espectáculo que atrajo a gran masa de melómanos.

ESTRENO DEL BALLET «MISA POR EL TIEMPO FUTURO»

En noviembre de 1967 tuvo lugar en este local del Cirque Royal de Bruselas, el estreno del ballet **Misa por el tiempo presente**, reflexión sobre la angustia contemporánea. Y dieciséis años más tarde, la **Misa por el tiempo futuro**, «*futuro que nos fascina y que está pleno de presentimientos*», en palabras del coreógrafo Bejart. Pero a pesar de las angustias y la deshumanización, Bejart proclama su optimismo «*porque de la eventual destrucción nacerá un mundo nuevo, diferente del nuestro*». Este nuevo ballet de dos horas y media de duración tiene como soporte literario los pensamientos y poemas de Dom Helder Camara, arzobispo de Recife, en Brasil, que lucha por los desheredados y que Bejart admira. Seis de sus reflexiones se publican en el programa del estreno. El espectáculo comprende siete títulos y catorce secuencias.

Sobre el escenario blanco sesenta mujeres y hombres están sentados al comienzo, de pronto, nacen a la vida por el «Soplo», con movimientos lentos, y miradas curiosas e inquisitivas, les ha sido dada la «Vida». Las primeras parejas se forman y podemos oír cómo latan sus

pañe en la danza. Veinte hombres (torso y pies desnudos) y doce mujeres bailan «el mundo rítmico», primera coreografía sobre una música india. Estos bailarines son de una ligereza admirable. Otra música india acompaña la lenta secuencia del «cuerpo melódico», igualmente, de un nivel coreográfico extraordinario. Dos flautas indias y algunos tambores y timbales acompañan estas melodías voluptuosas.

El «mundo» (tercer movimiento) es bailado por quince danzantes disfrazados de animales prehistóricos, un globo gigante (la «Tierra») desciende sobre ellos. Después aparece la «Pareja» (cuarto movimiento) formada por los norteamericanos Shonack Mirk y Ronald Perry, que bailan el primer «pas de deux», llamado «La Unión». El «Ritual por los cuatro elementos» (quinto movimiento) va ilustrado con música oriental. Dieciséis bailarines presentan «El agua»; doce hombres y seis mujeres bailan la secuencia de «El aire», acompañados por otra pareja de alta calidad: Grazia Galante y Patrick Touron. Otros tres artistas evocarán «El agua», vestidos de color verde; son Kira Kharkevitch, Rira Poelvorde y Yan Le-Gac, sobre música japonesa. La secuencia titulada «La danza» es rápida y endiablada; bajo la dirección del solista Patrice Touron, diez bailarines realizan pequeños saltos. Quedamos impresionados por el nivel técnico óptimo de esta «troupe», que Nueva York aplaudió durante tres semanas, en



Philippe Lizon y Marco Berriel en el «Ritual por los cuatro elementos».

corazones en una escena impresionante, sin música. Dos «chinos» atraviesan la multitud y se enzarzan en un duelo. Escena sorprendente, incomprensible. «Ying» y «Yang» se retiran (volverán a luchar, más adelante, en un duelo a sable).

Vuelve la danza, comenzada por Gil Romand (primer bailarín) en vaqueros y camisa azul. Al fondo, un disco blanco gigante gira continuamente, después se escucha un «Kyrie» de una sonoridad chirriante. Solo el protagonista lo acom-

los meses de octubre y noviembre del pasado año.

La segunda parte de esta **Misa** es mucho más corta, con tres secuencias. Bejart ha recurrido a músicas MODERNAS para expresar nuestras angustias al encarar el futuro. Vemos cuatro cabinas de plástico ocupadas por robots. Los bailarines son Jorge Donn, Roben Bach, Christian Dedeene y Sidi Gorostidi, bailan una especie de danza AUTOMATIZADA, después de la cual Shonack Mirk y Ronald Perry vuelven con el «pas de deux».

titulado «Amorisation», muy puro y sin sensualidad. Pero, de pronto, una nueva escena HERMETICA: los cincuenta bailarines se interrumpen y hacen todos el saludo fascista ¡Nada explica el por qué! ni tampoco, por qué, después, de esta promesa, el «Kyrie» monstruoso suena de nuevo.

Mientras los robots bailan con música de Pierre Henry, el solista Gil Romand se hace el harakiri. Los robots, le rodean y le resucitan. Ellos no son nuestros enemigos, y según Dom Helder Camara y Bejart contribuyen a mejorar nuestro bienestar y nos llevan a la conclusión grandiosa de este ballet, titulada «Attente», que será verdaderamente optimista y bella: sesenta jóvenes evolucionan en armonía (con los robots) y gracia, saltando dulcemente en alto sobre las músicas repetitivas de los norteamericanos Philip Glass y Steve Reich, con temas melódicos repetidos hasta cuarenta o cincuenta veces.

Este nuevo fresco de Bejart encantó a los dos mil espectadores, y contó con la presencia de los Reyes de Bélgica y de Dom Helder Camara, en el Circo Real de Bruselas, en el cuadro de la gala anual de la Asociación Belga de Periodistas Profesionales.

REGGIO EMILIA

(Italia)

CONCIERTO PARA CHILE

Por Ramón Barce

En Reggio Emilia se celebró la Festa dell'Unitá, organizada por el Partido Comunista Italiano, y cuya parte musical se dedicó esta vez al décimo aniversario del golpe militar en Chile.

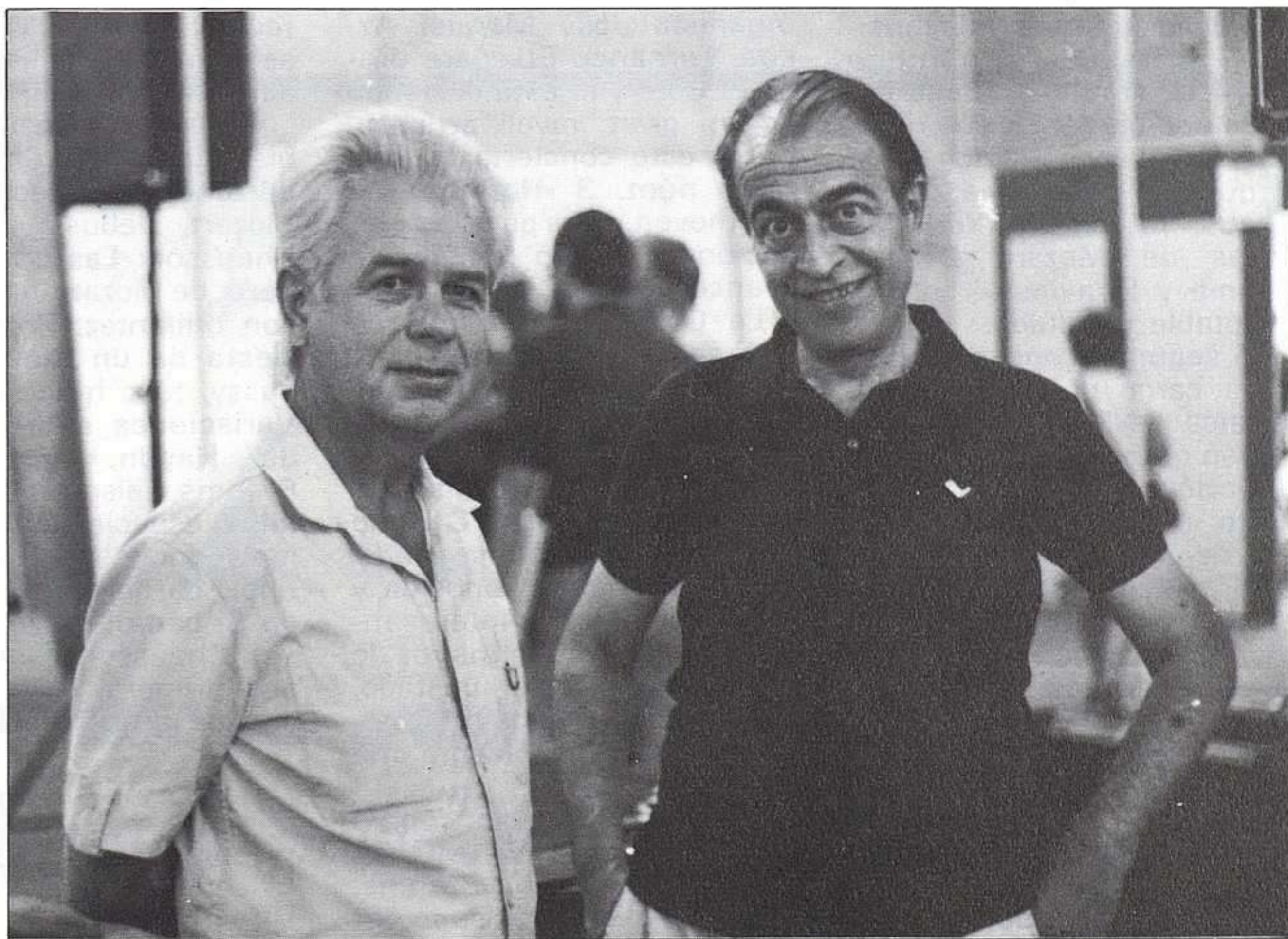
Se solicitaron obras nuevas a veintisiete compositores de doce países: Elliott Carter, Istvan Martha, Friedrich Goldmann, Chaijan Mirza-Zadé, Zoltan Jeney, Giacomo Manzoni, Klaus Huber, Franco Oppo, Nicolaus A. Huber, Luigi Nono, Richard Felciano, Domenico Guacero, Frederic Rzewski, Dario Maggi, Fausto Razzi, Goffredo Petrassi, Luca Lombardi, Josep M. Mestres Quadreny, Henri Pousseur, Aldo Clementi, Sergio Ortega, Ramón Barce, Franco Fabbri, Edison Denisov, Iannis Xenakis, Vinko Globokar y Louis Andrie-

ssen. Algunas de las obras, llegadas demasiado tarde (las de los tres músicos últimamente citados), no pudieron ya ser ensayadas y tocadas. Pese a ello, y a haberse pedido a los compositores duraciones mínimas, el concierto fue enormemente largo y complicado de montaje (el director de escena, Moni Ovadia, salvó muchas dificultades). Actuaron la soprano inglesa Dorothy Dorow e intérpretes italianos: el pianista Giuseppe Scotese y el grupo cremonense Musica Insieme que dirige Giorgio Bernasconi, que hicieron un trabajo muy notable, más si se tiene en cuenta que no pudieron disponer de todo el tiempo que hubieran necesitado para ensayar.

Hubo dos grandes grupos de composiciones: para voz (sola o acompañada por el piano) y para conjunto instrumental. Un atractivo uso de la voz sola fue el que hizo Giacomo Manzoni (sobre texto de F. Leonetti). Para soprano y piano destacó la pieza de Fausto Razzi (texto de Alfonso Gatto). Refinada la página del húngaro Zoltan Jeney para voz y grupo (textos de Gonzalo Millán). Y, en el terre-

decir tan sólo —para desilusión de los habituales maniqueos— que si la intención política era perfectamente unitaria (una protesta contra la dictadura chilena), la estética de las obras era absolutamente variada y no coincidía sistemáticamente con las ideologías —también variadas— de los compositores.

Además de la presencia física de muchos de los autores, y por supuesto de la de los intérpretes, hubo más protagonistas en el enorme cobertizo levantado en la gran explanada cercana a Reggio Emilia: Luigi Pestalozza, organizador del concierto, habló breve y atinadamente; el grupo folklórico Inti Illimani actuó en varios intermedios; estuvieron presentes varios dirigentes demócratas chilenos (entre ellos Raul Matta y Jorge Insunza); habló Hortensia Allende, principal invitada al acto; habló también, brillantemente, el diputado comunista Giancarlo Pajetta, que leyó además una carta de adhesión del presidente Sandro Pertini. Un público muy numeroso —más de mil quinientas personas— acudió al acto, que, por supuesto, tenía un



Edison Denisov y Ramón Barce en Reggio Emilia.

no instrumental, podrían destacarse las aportaciones de Friedrich Goldmann, de Mestres Quadreny y del soviético Edison Denisov, cuyo bello **Epitafio** cerró el concierto.

Desde el punto de vista estético, la experiencia fue muy atractiva; pues, aparte de constituirse un variado muestrario de tendencias, generaciones y países, se puso de nuevo sobre la mesa la siempre discutible cuestión de la relación entre estética musical e ideología política; cuestión que, a mi entender, no puede afrontarse sobre datos intrínsecos, sino más bien referida a relaciones coyunturales entre la posible carga de agitación de una estética más o menos renovadora y la capacidad de absorción de la misma por una determinada cristalización política. De momento habría que

aire eminentemente político y popular, con carácter mixto de concierto y de mitin. Pero hubo para la música una atención y un silencio no frecuentes con auditorios tan numerosos; hubo también una comunicación emocional que muchas veces no se consigue en la más refinada sala de conciertos. Consideramos muy positivo este acercamiento de la música contemporánea al gran público; y lamentamos mucho que en España los partidos políticos progresistas, en sus fiestas populares, se limiten a mantener y fomentar el bajo nivel de conciencia artística de los ciudadanos ofreciéndoles música de consumo más o menos multinacional, y promocionando lo que ya está perfectamente promocionado por los canales comerciales, precisamente por ser un producto fácil y de bajo nivel.

País musical



LA ORQUESTA ORPHEUS, EN LA SOCIEDAD FILARMÓNICA

La Sociedad Filarmónica comenzó su temporada musical y en esta ocasión lo hizo fuera de su sede habitual, a causa de obras. En su primer concierto escuchamos a la Orquesta de Cámara Orpheus, de Nueva York, en obras de Mozart, Dvorak, Grumb y Stravinsky, con un aceptable resultado.

El segundo concierto estuvo a cargo de la Camerata Música de Berlín, que componen quince artistas, bajo la dirección de Zeljko Straka, junto a la soprano Regina Werner, quienes ofrecieron una brillante sesión. En el programa, obras de Torelli, Vivaldi, Rossini, Haendel, Telemann y Mozart. El conjunto tiene excelente técnica y bello sonido. Un tercer concierto fue el del pianista Ivo Pogorelich, con obras de Bach, Scarlatti, Mozart, Brahms y Chopín. El concierto no fue tan brillante como se esperaba, quizá por encontrarse algo indispuerto el artista.

Orquesta Sinfónica de Euskadi

Brillante comienzo de la temporada y gran éxito el logrado en su primer concierto. La versión de la **Sinfonía en Re**, de Arriaga nos complació totalmente. Después, la escuchada de **El sombrero de tres picos**, de Falla, hemos de calificarla de extraordinaria. El director Max Valdés ha sabido dar el empuje, sonoridad y brío necesarios para cuajar una ex-

celente interpretación. Si en la obra de Falla apreciamos el avance artístico de la orquesta, en la **Sinfonía núm. 4**, de Brahms, no fue menos, y su actuación resultó en conjunto extraordinaria.

En el siguiente concierto actuó la Orquesta con el Coro Ametsa de Irún, bajo la dirección del catalán Salvador Mas. Del autor (catalán también) Leonardo Balada se interpretaron **Dos homenajes a Casals y Sarasate**, y de Mozart, **Vísperas Solemnes de Confesor, KV 339**. El Coro Ametsa respondió en forma de gran conjunto, así como el cuarteto solista y el organista José Manuel Azkue. Fernando Etxepare dirige el Coro y lo está elevando a un gran nivel artístico. Cerró este concierto la **Sinfonía núm. 3 «Heroica»**, de Beethoven, cuya perfecta ejecución demostró también el avance de esta orquesta.

La Orquesta Sinfónica de Euskadi, y en el templo de San Felicísimo, de Deusto, ofreció posteriormente un interesante concierto. Gustó al numeroso público asistente tanto la versión de **El Caserío** (Preludio del acto segundo) de Guridi, como la conocida, y no por ello menos interesante, **Sinfonía en Re mayor** de Arriaga. El director invitado, Tomás Aragüés, buen conocedor de la obra, plasmó una versión digna.

Cerró el concierto con la **Sinfonía núm. 2, en Re mayor, Op. 73**, de Brahms. El maestro Aragüés supo dar a esta obra la profundidad que encierra a lo largo de esa apacible melodía de carácter pastoral del primer tiempo, de los tres elementos temáticos mantenidos en clima elegíaco en el «Adagio», y la exuberancia y plenitud del «Allegro» final.

Conmemoración Wagner

La Orquesta Sinfónica de Bilbao ofreció su Quinto concierto, conmemorativo del Centenario de Richard Wagner. Comenzó el concierto con la «Obertura» de **Rienzi**, y siguió con el **Tannhäuser**

(Aria de «Elisabeth»), interviniendo como soprano Sophia Larson, que lo hizo con expresividad. Siguió **Cabalgata de las Walkyrias**, prelude del tercer acto; **El buque fantasma** (Balada de «Senta»), para dar fin a la primera parte con la obertura de **Tannhäuser**. **El Ocaso de los Dioses** (Viaje de Sigfrido por el Rhin) y **Marcha fúnebre**.

Finalmente, **Tristán e Isolda** («Preludio y muerte de Isolda»), para soprano y orquesta. Tras la amplia y bella introducción de la orquesta, escuchamos de nuevo a la soprano, con bella voz y expresión sentimental. El director, Charles Vanderzand, se mantuvo en línea de sus actuaciones anteriores.

Un cuarto concierto, también dirigido por Charles Vanderzand, nos ofreció obras de Mozart, Debussy, Brahms y Chausson. **Las bodas de Figaro**, de Mozart, fue expuesta con brillantez; **Preludio a la siesta de un fauno**, de Debussy, tuvo nítida expresión. **Variaciones sobre un tema de Haydn, Op. 56**, de Brahms, discurre sobre el tema especial de cada una, moviéndose la orquesta con rigor. La obra final, **Sinfonía en Si bemol mayor, Op. 20**, de Chausson, interpretada por primera vez, tuvo una versión a destacable.

IV Festival Lírico de Navidad

La A.B.A.O., en su IV Festival Lírico de Navidad, puso en escena la ópera de Verdi **Ernani**, con un reparto (a pesar de una sustitución por enfermedad) muy aceptable y, en general, sin llegar a ofrecernos una gran versión, sí resultó muy digna. El barítono Piero Capuccilli se llevó las máximas ovaciones en el personaje de «Don Carlo». Destacó asimismo el tenor Nunzio Tadisco en «Ernani», y en una buena línea se mantuvo la soprano Olivia Stapp. El bajo Giorgio Surjan mostró buenas cualidades. Bien, la Orquesta Sinfónica de Bilbao, bajo la batuta de Urbano Ruiz Laorden, con un

buen rendimiento, los Coros de la ABAO, que dirige Juan José Larrínaga. Los partiquinos locales, el tenor Urbano García, el barítono Ezekiel Ellakuria y la soprano María Mendizábal trataron de salvar sus respectivos escollos con la mejor dignidad artística posible.

Juventudes Musicales de Bilbao ha presentado, en el Paraninfo de la Universidad de Deusto, al Grupo de Cámara «Syrinx», compuesto por flauta, clave y bajo continuo, y cuyos titulares son también profesores de la Orquesta de Euskadi.

Se ha estrenado la obra del compositor vasco Antón Larrauri, **Elegía**, inspirada en las inundaciones del pasado mes de agosto; se trata de un canto fúnebre, «pero esperanzado», a la tragedia sufrida por el País Vasco.

Nueva Sala de Conferencias del Banco de Bilbao

El Banco de Bilbao, a través de su Departamento de Cultura, ha inaugurado su Sala de Conferencias, precisamente con una conferencia-concierto sobre el tema **Falla-Zuloaga**. Estuvo a cargo de Sabino Ruiz Jalón, quien con palabra fácil y amena desarrolló el tema que tuvo como protagonistas a las grandes figuras del músico y el pintor. La parte musical corrió a cargo de la mezzosoprano María Folcó y el pianista Carlos Ibarra, los cuales interpretaron **Siete canciones** de Manuel de Falla y finalmente, un **Tríptico**, del conferenciante Ruiz Jalón.

La Asociación Vizcaína del Acordeón ha celebrado un concierto en el Teatro Campos Elíseos, presentando a la soprano Rosario Morillas y al barítono Santos Ariño, que interpreta arias y dúos de ópera de diversos autores italianos. En la segunda parte, actuó la Orquesta de Acordeones de Bilbao, que dirige Josu Loroño, con obras de Grieg, Mozart, Chapí, Loroño, P. Arrúe y Sorozábal.—**JOSE URQUIJO RESPALDIZA.**

CASTELLÓN DE LA PLANA

LAS BANDAS DE MÚSICA DE LA PROVINCIA

Dentro de este capítulo habría que reseñar el que todas las bandas de música de nuestra provincia festejaron ampliamente con numerosos conciertos la festividad de Santa Cecilia. Más de medio centenar de actos musicales pusieron de relieve el incremento musical que está alcanzando Castellón, labor a la que no es ajena la creación hace tres años del Conservatorio Provincial, que este año ha alcanzado rango de profesional. La presencia de esta institución está potenciando grandemente la música y, sobre todo, las bandas de música; asimismo la formación de orquestas de cámara, como la del propio Conservatorio, que está dando numerosos conciertos de los que prometemos ocuparnos en próximas crónicas.

También hay que reseñar la celebración del Certamen Provincial de Bandas de Música, que patrocina la Diputación y del que ya podemos reseñar que en la segunda sección se ha alzado con el triunfo la Banda de Benicasim, que dirige Antonio Alapont. Las otras dos bandas seleccionadas para la final (Benicarló y Almazora) tuvieron una actuación inferior a la primera seleccionada, pero no obstante el Jurado actuó de una forma un tanto atrabiliaria al conceder a Almazora el segundo premio, cuando su prestación había sido muy inferior a la de Benicarló. El público que llenaba el auditorium de Vinaroz, donde se celebró el certamen, abucheó enormemente al Jurado, organizándose un espectáculo lamentable, pero que de todas formas estaba justificado.

La Sociedad Filarmónica

La Sociedad Filarmónica de Castellón, que tiene más de sesenta años de vida, va mejorando año tras año sus

conciertos, que ya se celebran casi todos en el Teatro Principal, debido al incremento de socios, que rozan ya el millar. Es una importante labor la de la nueva Junta, que está en una línea de progreso, con una programación inteligente, que permite acercar mucho a la juventud a la música clásica. No nos extenderemos demasiado en los conciertos puesto que muchos de ellos son organizados por agencias y están repetidos en diversos puntos de la geografía española.

Comenzó el curso en octubre, con la actuación de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Bulgaria, que dio una versión digna del **Concierto para piano** de Grieg, quizá demasiado aporreado por el solista, que se resistió a cantar y se lanzó mucho al efectismo sonoro, perdiendo intención el fraseo, y la **Sinfonía Patética**, de Chaikovsky, ejecutada noblemen-

te y con intensidad de acento, particularmente en el «Adagio lamentoso».

Recibimos también a Valentina Kamenikova, con un programa a base de obras románticas, que interpretó con una impecable ejecución y con un sonido de impresionante intensidad, pero por el contrario careció de regulación y matiz, La Kamenikova, que es una gran intérprete, posee un sonido fuera de serie, pero que cuando crece, parece que le resulta imposible descender al «piano», con lo que sus lecturas de las obras resultan poderosas, pero demasiado homogéneas. No obstante, alcanzó aplausos por su excelso virtuosismo.

Un concierto digno, el del Cuarteto de Edimburgo, en el que pudimos degustar un programa ecléctico, que iba desde el siglo XVI hasta Stravinsky, pasando por Mozart y Haydn, en el que la

agrupación nos deparó una versión de las obras de impecable factura, pero descafeinada. Más atentos los instrumentistas estaban a tocar bien que a decir bien. Es lástima, porque el conjunto posee virtuosismo y buen técnica, así como sentido de la conjunción.

La Orquesta de Cámara Helvética ofreció dos **Sinfonías**, una de Haydn y otra de Mozart, un **Concierto de oboe** de Lebrun y otro de violín de Pergolesi. Como solistas, intervinieron los propios primeros atriles de la orquesta. El conjunto es importante, con una cuerda y una madera muy encomiables. No así las trompas, que tocaban excesivamente fuerte y con un sonido lacerante en muchos casos, por problemas de embocadura. Se destacaban excesivamente del conjunto y eso es grave porque restaba homogeneidad a la interpretación.



Concurso de composición Coral sobre Música Tradicional Zamorana

La Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Zamora convoca un concurso de composición coral sobre temas del Cancionero de Folklore Zamorano, cuyas bases pueden solicitarse a dicha Obra Cultural, Subcentral de la Caja, c/San Torcuato, 19-Zamora, tlfno. 988-524750.

El plazo de admisión de originales terminará el 30 de abril de 1984, a las 12 de la noche.



LA CAJA

DE AHORROS PROVINCIAL DE ZAMORA

Por último, para cerrar el año, escuchamos un muy digno **Mesías** de Haendel a la Orquesta y Coros de Marburg. Una versión clásica haendeliana, muy ortodoxa y escolástica, basada en la instrumentación original, lejos de las posteriores ampliaciones de Mozart y lejos de las monumentales lecturas a las que el microsuro nos tiene acostumbrados. **Mesías** más cercano a Leppard que a Klemperer, que era desconocido para los castellanenses. No hay reparos que poner a la actuación del conjunto ni a los solistas, que, sin ser voces de primera fila, cumplieron su cometido cantando cuadrados, con sentido interpretativo, haciendo muy bien las fermatas y dando ductilidad al fraseo. Aplauso pues para el **Mesías** de Marburg, que, por cierto, fue cantado en inglés.—ANTONIO J. GASCO.

asistiendo a cada una de las cuatro sesiones gran número de personas, atraídas por esta curiosa y rigurosa investigación de nuestras raíces musicales. Los resultados artísticos de estos actos se mantuvieron a niveles elevadísimos de perfección, pudiéndose calificar de IMPACTANTE la belleza sonora de esta música EXTRA LIRICA.

Murió Isidoro López

Otro impacto, éste ciertamente doloroso, fue el fallecimiento de Isidoro López,

de Schuman) fue, a decir verdad, ideal. Zacharias sorprendió al auditorio con versiones técnicamente perfectas, con la musicalidad precisamente medida, enorme expresividad muy bien encauzada y un chocante efecto sonoro próximo al clavecín en pasajes en los que no desentonaron. Se trata de un intérprete creativo, intimista, muy homogéneo en sus versiones, en las que emplea más las alteraciones de los tiempos que las de la potencia sonora, consiguiendo versiones muy expresivas.

homenaje. De entre estos conciertos destaquemos el del Cuarteto de Saxofones del Conservatorio Superior de Música de Murcia (Antonio G. Abellán Alcaraz, José Mirrete Barberá, Antonio J. García Mengual y Antonio Bailén Sarabia), por lo inusual de este tipo de formación, por lo novedoso de su programa (**Sarabande and Badinerie**, de Bach-Johnos; **Miniatures**, de Vic Legley; **Saxophone quartet**, de Gordon Jacob, **Scherzo** de Mielenz Voxman, **Concertino** de Marcel Poot, **Three pieces** de Nelhybel, **Prelude and beguine**, de Vaughan Williams, y **Pavane** de M. Gould), y por el esmero y meticulosidad que hay en su labor. Factores éstos que, reunidos, dieron como resultado una actuación de muy grato recuerdo.

Compañía de Opera Popular

La Compañía Española de Opera Popular hizo posible que también hubiese ópera en vivo durante diciembre. En dos actuaciones presentaron dos obras de la importancia de **La Traviata** y **El Barbero de Sevilla**, cuyo anuncio despertó gran expectación general, aunque a las representaciones acudiera, a la postre, un público no excesivamente numeroso. La Compañía dispone de medios humanos y materiales suficientes para llevar a buen término estas funciones, como sucediera en esta visita a Murcia. Si bien el resultado global fue muy digno, no cabe duda de que algunos aspectos podrían mejorar, tales como: moderar la teatralidad tópica en algunos cantantes, mejorar la sincronización entre la acción teatral pura y la música, huir del peligro de derivar hacia estilos CUASI ZARZUELISTICOS... Y, por encima de todo, incluso de Angeles Gulin, de Francisco Ortiz, o de Antonio Blancas, destaquemos la calidad de la Orquesta Titular de la Compañía, y en especial de Miguel Roa.

Conciertos de Navidad

Cuando se aproximaba la Navidad recibimos la mala noticia de que Promúsica no participaría, este año, en el ya clásico Festival de Música en la Navidad. Sin embargo, con el apoyo municipal así como el de otras instituciones, pudimos disfrutar de un buen número de conciertos, corales en su gran mayoría, y no



EXPOSICION DE WAGNER

Desde los últimos días de noviembre, la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia ofreció, con la colaboración de entidades culturales magrileñas y catalanas, una exposición conmemorativa del centenario Wagner. Constaba de una BIOGRAFIA FOTOGRAFICA sumamente interesante, así como de fotografías de montajes de obras de Wagner, de menor interés. La exposición se simultáneo con la proyección de las óperas **Tannhauser**, **El Holandés errante** y los **Maestros Cantores**, a las que asistió un público muy numeroso y heterogéneo. Digna conmemoración que incidió con fuerza en el aspecto divulgativo de la obra de Ricardo Wagner.

Coincidiendo con los días y horas de proyección de las películas referidas, se desarrolló, por iniciativa del Aula de Música de la Universidad de Murcia, un Festival de Música Árabe-Andaluz, que tuvo por escenarios el Paraninfo y la Iglesia de La Merced. Al igual que en el caso anterior, el éxito de la convocatoria fue importante,



Una sesión del Festival de Música Árabe-Andaluz.

director de la sociedad Promúsica de Murcia, en la víspera del concierto convocado por esta entidad a cargo de Christian Zacharias. Un minuto de silencio, respetuoso y denso de sentimientos, abrió la velada, durante la cual un foco iluminó la localidad habitual, ahora vacía, de Isidoro López, en la que se instaló un ramo de flores. Por lo demás, el concierto (**Sonata núm. 12, KV 332, Fantasía en Do menor, KV 475, y Sonata en Re menor, KV 576**, de Mozart, y **Carnaval**,

Cincuentenario del Orfeon «Fernández Caballero»

En la clausura del Cincuentenario del Orfeón Murciano «Fernández Caballero», fueron otras agrupaciones musicales de la región las que, en jornadas sucesivas, ofrecieron sus conciertos a esta veterana entidad. Y una vez más, el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia brindó el soporte material para este



Cuarteto de Saxofones del Conservatorio de Murcia.

solamente restringidos a la ciudad de Murcia. La práctica totalidad de pueblos y ciudades, con sus bandas y demás agrupaciones, celebraron con música la Navidad 83.

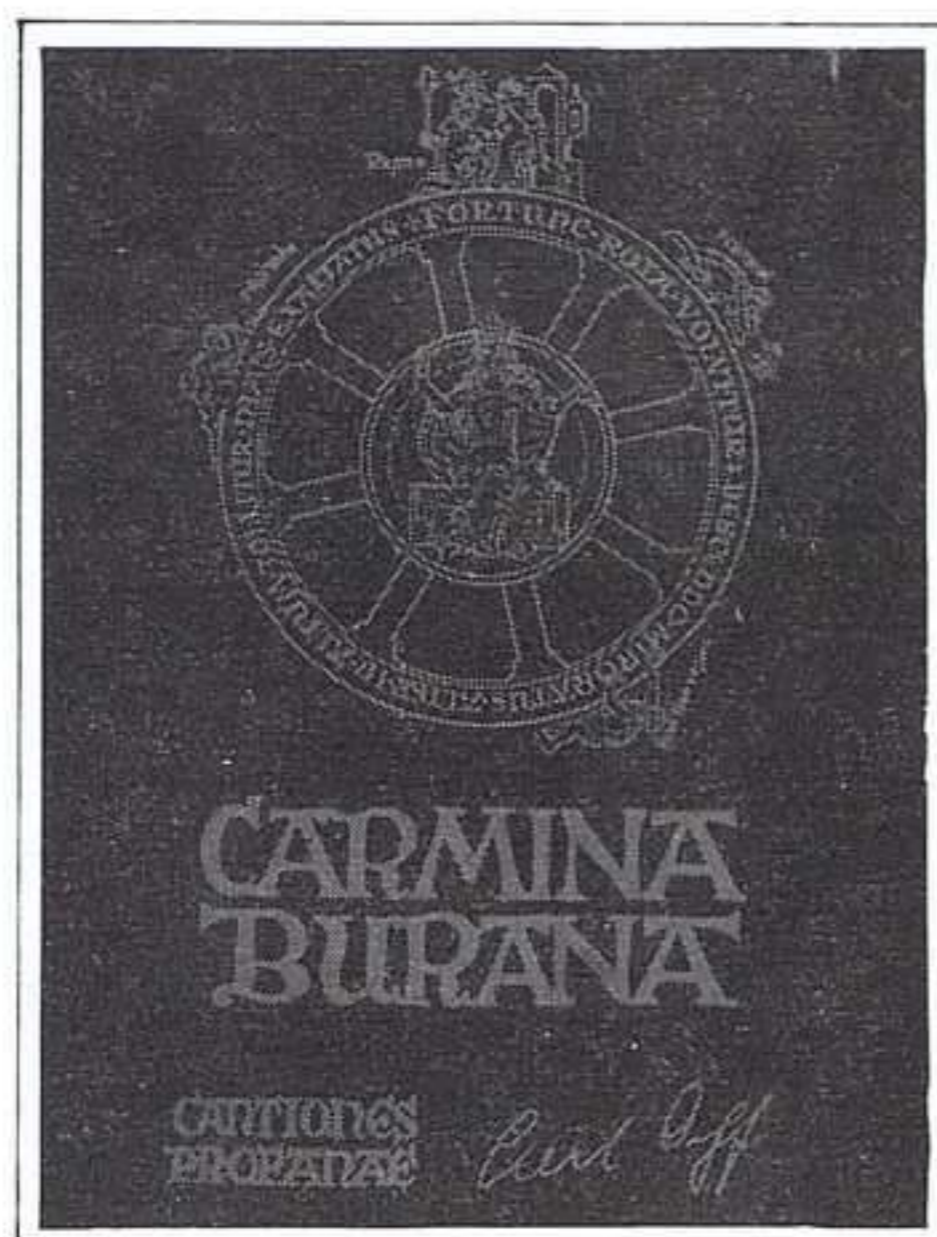
Para terminar, y a raíz de esta eclosión coral navideña, nombraremos a «Los Auroros», «Campanas de Auroros», de gran tradición en nuestra región, y poco conocidos fuera del ámbito de la vega media del río Segura. Su origen se remonta al siglo XIV, aunque su historia requiera más estudios, y son agrupaciones constituidas por un «trovero» y por una «rondalla». El «trovero», solista, improvisa letras en rima, que la «rondalla» toma, en parte, por estribillo que acompaña con instrumentos, entre los que no faltan violín y guitarra, habiendo además bandurrias,... Originalmente este acompañamiento era ejecutado con una campana, cuya presencia se mantiene en nuestros días. También es sumamente interesante la colocación de la «rondalla» en círculo y del «trovero» aislado, que a veces se rodea por los instrumentistas, quedando, entonces, la parte coral de la «rondalla» en un círculo aparte. Y todo ello en un estilo musical de ritmos populares con abundantes rasgos MEDIEVAL-POLIFONICOS. Esperemos que esta burda y aproximada explicación de los «Auroros» contribuya al auge que actualmente experimentan.—

JOSE GARCIA MORALES.



NUEVO CONSERVATORIO EN TUDELA

En el comienzo de curso de esta temporada musical dos hechos positivos atisban cierta esperanza para la música: de una parte, el espléndido Conservatorio construido en Tudela, capital de la Ribera Navarra, y de otra, la ayuda concedida a la Orquesta Santa Cecilia de Pamplona, que aunque no es ni mucho menos la solución definitiva para la orquesta, supone un alivio.



Diversos actos se celebraron para inaugurar el centro cultural «Castel Ruiz» de Tudela (Navarra), donde está ubicado el Conservatorio, un edificio antiguo, muy bien restaurado, de modo que sea funcional y cómodo, a la vez que bello y amplio, para la enseñanza de la música. De entre estos actos cabe destacar el concierto de clausura a cargo del Grupo de Percusión de la Orquesta de Burdeos-Aquitania y el Orfeón Pamplonés, bajo la dirección del titular del coro, José Antonio Huarte, con la obra **Carmina Burana**, de Orff, versión original para dos pianos y percusión, versión muy hermosa y poco interpretada, que resultó de un éxito total, por la espectacularidad de la percusión, que tocó sola en la primera parte un programa contemporáneo. Repetimos aquí una vez más que este es el camino a seguir, construir buenos y suficientes conservatorios; lo demás vendrá después.

La Orquesta Santa Cecilia, bajo otra batuta

Miguel Roa se ha hecho cargo de la orquesta tras la marcha, se ignoran exactamente los motivos, de Javier Bello Portu. La orquesta, que se debate entre la escasez de medios y el entusiasmo de algunos de sus miembros, planteó a las instituciones corales un ultimatum respecto a las subvenciones; parece ser que la Diputación Foral está dispuesta a elevarlas, lo que redundará en una mayor dedicación de sus miembros a ensayos y en una futura consolidación de la misma. Hasta ahora, de los conciertos que han dado destacaría el homenaje a Sarasate, con Víctor Martín como solista invitado, quien demostró una vez más su gran técnica y virtuosismo.



Miguel Roa y Victor Martin.

Agrupación Coral de Cámara de Pamplona

Tras la muerte de Luis Morondo, la Coral de Cámara de Pamplona sigue bajo la dirección de José Luis Eslava, con la mitad de la plantilla renovada, lo que hace que, en un grupo de cámara, haya que esperar un tiempo prudencial de acoplamiento hasta juzgar los resultados.

Conservatorio de Pamplona

Con los problemas sin resolver de falta de espacio y masificación, con nuevo director en funciones, el Conservatorio de Pamplona sigue con la buena costumbre de dar conciertos de alumnos. El día de Santa Cecilia se destacó por el esfuerzo realizado por Ignacio Martínez Zabaleta en la dirección del Conjunto Coral e Instrumental del Conservatorio, quien dio, como otros años, obras de Bach y Haendel y tuvo un momento espléndido en el **Adagio en Sol menor** de Albinoni. De los celebrados en el auditorium del centro hay que destacar el concierto de los alumnos de violín del profesor Eduardo H. Asiain.

En este mismo ambiente hay que destacar también el premio conseguido por María Bayo, alumna de canto de la profesora Edurne Aguerri, en Logroño, premio nacional dotado con cien mil pesetas, y al que concurrían unos cuarenta cantantes de todo el país. En la voz de sopranos, la cuerda más nutrida en cuanto a participantes, María Bayo se llevó el primer premio por sus grandes dotes y por sus perspectivas de futuro, a juzgar por lo que dijo el Jurado, presidido por Marimí del Pozo.

Agrupación Coral de Elizondo

El grupo baztanés que dirige Juan Eraso se presentó en el Gayarre junto con la Santa Cecilia, con Miguel Roa en el podium, con el **Requiem** de Faure, partitura bellísima y muy querida del maestro Eraso, quien sabe darle todos los matices, y toda la riqueza que requiere esta música.

La Orquesta de Euskadi ha dado dos conciertos, uno en diciembre y otro en enero, con variado programa y diferente director. Ambos espléndidos y de gran éxito. Es grato observar la consolidación de la orquesta y la respuesta, cada vez mejor, que da a las buenas direcciones.

Dentro del ciclo de la Sociedad Filarmónica, la Orquesta Sinfónica de la Radio Búlgara, la Camerata de Berlín, y Chistian Zacharias, han cubierto lo que llevamos de temporada.— FRANCISCO JAVIER MONREAL ARIZMENDI.



LA FIESTA DE LA SIBIL.LA

De la última crónica a ésta, los acontecimientos musicales en Mallorca van marcados con el signo de la Navidad, como en casi todas las partes de Occidente. La fiesta de Nadal predomina durante todo el mes de diciembre, convergiendo en ella cantidad de tópicos y acontecimientos. Así sucesivamente se van programando actividades culturales, que tienen sabor navideño.

Por lo que a música se refiere, el **Cant de la Sibil.la** es lo más significativo. En todas las parroquias e iglesias, la «nochebuena» es noche de Sibil.la. Un niño (o últimamente la moda impone también niñas) vestido con atuendos característicos profetiza los acontecimientos venideros el día del Juicio: «*El jorn del Judici...*» empieza diciendo.

Es el **Cant de la Sibil.la** una tradición que ha llegado hasta nosotros no con pocos problemas. No siempre la

Iglesia ha visto con buenos ojos el mantenimiento de este canto, prohibiéndolo en diversas ocasiones e instaurándolo en otras (algunas veces desobedeciendo incluso las órdenes de la jerarquía). De cualquier modo, la Sibil.la perdura.

Bien. Pues esta tradición del **Cant de la Sibil.la** ha ido poco a poco ganando terreno. Así, de un tiempo a esta parte, corales de diferentes lugares (me han llegado noticias de tres: Capella Mallorquina —dirigida por Bernardo Juliá— en la iglesia de Santa Eulalia; Coral Universitaria —dirigida por Joan Company— en el Auditorium y en la iglesia de Sant Jeroni, y la Coral de Felanitx —que dirige Jaume Estelrich— en la ciudad misma de Felanitx) organizan los llamados conciertos de la «Festa de la Sibil.la», en los cuales alternan el canto de la misma (a cargo de un «*escolanet*») con otras piezas polifónicas propias del tiempo de Navidad o con armonizaciones de villancicos. Todo ello ante un auditorio numeroso que agradece el buen trabajo de esos grupos corales.

Y hablando de Corales, señalar el concierto que la Coral Universitaria nos dio con motivo de la celebración de su concierto número cien. Un repaso a las piezas más características de su repertorio llenaron la capilla barroca de Sant Jeroni.

Y la Capella Oratoriana (que participó con la Coral Universitaria en la «Festa de la Sibil.la») también es noticia: ha grabado un disco con piezas polifónicas castellanas. No he tenido todavía tiempo de escuchar la grabación, por lo que no puedo hacer un extenso comentario. De todas formas no hay que decir que toda la afición mallorquina celebra con interés estas pruebas de profesionalidad de sus intérpretes, que no regatean esfuerzos ni estudios.

La Federació de Corals (entusiasmada con el número de Nadal de su revista **Madrigal**) cantó la Navidad en el Auditorium el pasado 20 de diciembre. Casi todas las Corales federadas sumaron las voces en un acto multitudinario.

Y para terminar, reseñar la Trobada de Bandas de Música que el domingo día 8 de enero se celebró en el Monasterio de Lluch, para conmemorar el «Any de Lluc». El Consell de Mallorca repartió subvenciones a las diferentes bandas (lo viene haciendo desde hace unos años) y pidió

ilusión. Esperemos que los organismos oficiales se den cuenta de que la música debe ampararse desde arriba.—**PERE ESTELRICH I MAS-SUTI.**



GRABACION ANTOLOGICA DE LA CORAL SALVE

No es concesión por mi parte ocuparme reiteradamente de la Coral Salvé de Laredo. La razón es clara: constantemente está en la brecha de la actualidad. Unas veces como viajera y mensajera de nuestra música más allá de nuestras fronteras; otras por sus aportaciones de interés. Ahora, por la publicación de su Antología discográfica —Columbia stereo cps 9736/43— recientemente galardonada con el premio nacional del disco, concedido por el Ministerio de Cultura a las producciones fonográficas de interés. En este caso lo tiene por cuanto demuestra la atención al folklore y a su creatividad.

Creatividad que su director, José Luis Ocejo, supo imprimir a esta agrupación desde su nacimiento en 1975. Su trayectoria queda reflejada en estos ocho volúmenes que informan la mencionada An-



tología, de cuidada realización y con jerarquía. De manera lógica en su ordenamiento, se nos muestra una amplia panorámica de música coral. Por eso, los discos primero y octavo están dedicados a la denominada música pejina; es la popular de Laredo, y por extensión a la costera y ribereña. Se recogen expresiones bellísimas, frescas y espontáneas; dos entonadas conjuntamente con el pueblo. Todas servidas de sutiles armonizaciones, incluyendo una del compositor santanderino Miguel Ángel Samperio. Las **Canciones montañesas** de Arturo Dúo Vital, el músico cántabro más importante, configuran el segundo disco. El tercero se dedica al mundo de la habanera; el cuarto plasma en vivo un concierto dado por esta agrupación en el Teatro Real, de Madrid —17 de marzo de 1981—, donde presentaron un programa con la etiqueta denominada «Canciones populares de España por compositores de nuestro siglo». Le sigue el grabado en noviembre del mismo año en el Teatro Colón, de Buenos Ai-

res, y los otros dos presentan sendos bloques dedicados a la poesía y a la música de la Generación del 27, a la música tradicional en los pueblos de España; cerrando con las espléndidas **Cantigas de Laredo**, compuestas por Antón Larrauri.

La grabación, con buen prensaje, cuenta con una muy buena interpretación. Se cuida la presentación del estuche en el cual se incluye un cuadernillo de treinta y una páginas, con amplia información. Junto a comentarios firmados por Angel Barja, Antonio Fernández-Cid, Enrique Franco, Larrauri, Ocejo, se ofrecen textos de todo el repertorio, referencia biográfica de sus autores, así como diversas reproducciones gráficas de la Salvé en distintas actuaciones de relieve.

Vida musical cántabra

Prosigue a buen ritmo, valga la expresión, la vida musical de Cantabria, aun cuando el sempiterno esperado Teatro de Festivales



La Coral Salvé de Laredo.

sigue sin poner su primera piedra. Y menos ahora, cuando la Diputación cántabra y Ayuntamiento no parecen ponerse de acuerdo, por cuestiones que en el fondo buscan un protagonismo. Esperemos que la crisis del Gobierno Autónomo se resuelva y pueda el ejecutivo darnos datos en cuanto a plazos de construcción y en lugar de reiterativos proyectos, nos ofrezcan realidades.

Lo que sí es una realidad es que el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Santander y Cantabria continúa sin sobresaltos su labor, en la que la música ocupa un lugar destacado. Recientemente fue presentado a los medios de comunicación de esta región el programa de actos correspondiente al primer trimestre de 1984. Se brindan quince conciertos y catorce recitales. Entre los primeros están el que rindió homenaje a la inolvidable Rosa Sabater, a cargo de quien fue una de sus alumnas: la pianista Susana Allende. Se cuenta con la presencia de la pianista japonesa Kyoko Okawa; los conciertos dados por Elmira Darvanova (violín) y Bozhida Noyev; los encomendados al Coro Santa María de Solvay, y a las Corales de Cabezón y de Santander. Entre los recitales señalemos el muy desigual del guitarrista Octavio Bustos, y el de arpa por la excelente María Rosa Calvo Manzano. Indiquemos por su interés la continuidad de los conciertos pedagógicos.

También, la Asociación de Amigos del Festival continúa su curso con jerarquía, aun cuando haya tenido que aplazar para el mes de septiembre el concierto del Trío Beaux Arts. Por lo que respecta a los ya celebrados, señalemos los de más jerarquía, entre los cuales dudo mucho que se puedan incluir los dados por los Solistas de Zagreb y por el Cuarteto Prazak. En cambio, fueron magníficos los recitales de Ekaterina Novistkaya, con obras de Mozart y de Chopin; el dado por Francois Joel Thillier, con unos espléndidos **Cuadros de una exposición**, de Mussorgsky, y el de Misha Dichter.

Otros conciertos, como el de Ana María Guijarro, que fue precedido por una conferencia de Antonio Gallego, conmemoró el año Soler en el Ateneo, donde tocó Luis Angel Sarobe; el dado por el Syrius Quintet, organizado por el Banco de Bilbao, o los brillantemente ofrecidos por la Coral de Santander, redondean un panorama amplio y

activo. Pero por ser significativo, resalto el dado por la Orquesta Sinfónica de Asturias, auspiciado por la Conserjería de Cultura del Gobierno Autónomo. Significativo por cuanto puede ser el principio de un intercambio musical y artístico, importante por cuanto evidencia lo positivo que puede ser que una agrupación sinfónica se desplace a otros lugares donde no poseen la propia, y aquí es muy difícil, por no decir utópico que esto ocurra, si se quiere hacer con dignidad. El concierto de los asturianos tuvo muy buen nivel. La que no fue buena fue la elección de la fecha, el 23 de diciembre. Tampoco hubo por parte de la organización cuidado en la utilización de un piano en condiciones.

Aun así, Guillermo González hizo lo que pudo y se mostró espléndido solista del **Concierto en La menor** schumanniano. Por su parte, Víctor Pablo Pérez se mostró director eficaz y seguro en el **Paisaje asturiano**, de Manuel del Fresno, y en la **Sinfonía núm. 88** de Haydn.—RICARDO HONTAÑÓN ACHA.



DOS CONCIERTOS DE LA ORQUESTA BÉTICA

La Orquesta Bética Filarmónica nos ha ofrecido dos conciertos. En el primero tocó el **Concerto Grosso, Op. 6 núm. 8**, de Corelli **Concierto para violín, oboe y orquesta**, de Bach; **Adagio para corno inglés y cuerda**, de Mozart y la **Sinfonía núm. 84**, de Haydn. En el podium, el



La Orquesta Bética Filarmónica.

titular Luis Izquierdo y como solistas, Cristina Pérez y Carlos Baena (oboe y corno inglés), concertino y primer oboe respectivamente de la propia orquesta y que estuvieron a una gran altura en actitud de auténticos solistas, con fraseo y musicalidad en todo momento y lo que es más importante formando un auténtico DUO, siendo reconocido su trabajo por un público que les aplaudió con tanta fuerza que hubieron de repetir el último tiempo del concierto.

La segunda actuación de la Orquesta fue un homenaje a la zarzuela, con el concurso de la Asociación Coral de Sevilla y como solistas, el tenor Ricardo Jiménez, que estuvo bien, el barítono Antonio Lagar, que no parece estar en su mejor momento y la soprano Carmen González, auténtica revelación de la tarde y que brindó su bien timbrada voz con afinación y facultades. Dirigió Antonio Moya que fue bastante aplaudido por un público ciertamente muy condescendiente.

V Quincena de Flamenco y Música Andaluza

Juventudes Musicales ha ofrecido un concierto a cargo de Annick Roussin, violin, y Nathalie Bera-Tagrine, piano, con obras de Mozart, Mendelssohn, Chopin, Sarasate y C. Franck. Magnífica la violinista que dio muestras de gran seguridad y técnica realmente extraordinarias. Lástima que la acompañante no asumiera su papel calibrando mejor su sonido que más de una vez resultó excesivo.

La misma entidad ofreció dentro de la V Quincena de Flamenco y Música Andaluza un recital de piano a cargo de José Manuel de Diego, con obras de Manuel Castillo, Turina, Albéniz y Falla. Correcto en todo momento se mostró este artista que hizo gala de una fina sensibilidad de forma destacada en los **Rincones de Sanlúcar**.

Cerró esta entidad el ciclo «In memoriam de Arthur Rubinstein» con un recital de Marek Drewnowsky que fue precedido de la imposición de la insignia de oro de la FIJM a Pilar Chao, que fundara en 1952 Juventudes Musicales de Madrid, así como de unas palabras del presidente de la entidad, Julio García Casas, sobre el artista recordado.

El concierto integrado exclusivamente por obras de Chopin, constituyó una auténtica maravilla sonora, ya que además de una técnica impecable y un criterio interpretativo totalmente acertado, el pianista polaco nos mostró uno de los sonidos más bellos que recordamos. Obvio es decir que el público después de disfrutar en grande, premió mercedamente a este magnífico instrumentista.

Quinteto de Viento «Ateneo de Sevilla»

El Ateneo de Sevilla, por su parte, brindó diversas actuaciones del Quinteto de Viento de la entidad en distintos puntos de la ciudad. Este Quinteto, integrado por destacados instrumentistas ofreció un bello programa con obras de Mozart, Beethoven, Washburn y Hindemith, que fue muy bien acogido por el público que subrayó con grandes aplausos sus interpretaciones.

Así mismo, esta entidad propició un concierto de Navidad a cargo del Coro Universitario de San Felipe Neri que interpretó un buen concierto bajo la dirección de Fernando España, con un programa de villancicos y canciones populares. Empaste, afinación y seguridad en todas las obras recibieron el justo premio del aplauso general.—JOSE MANUEL DELGADO.



SOCIEDAD FILARMÓNICA Y CAJA DE AHORROS

La actividad musical en Valencia, aparte de la Or-

questa Municipal sigue apoyada en dos pilares: los conciertos de la Sociedad Filarmónica y los de la Caja de Ahorros. Cada una en su estilo representa la continuidad y ofrece los máximos puntos de interés. La Sociedad Filarmónica presentó en sus ocho primeros conciertos cuatro cambios, por distintas circunstancias, sobre el programa previsto a principio de temporada. Con ello el predominio de los pianistas, siempre presente, ha sido casi absoluto. Enrique Pérez Guzmán con la **Sonata en Fa menor Op. 5** de Brahms y obras de Liszt (transcripciones y paráfrasis) repitió el buen nivel del pasado año, aunque con resultado más irregular. Eliso Virsaladse dedicó su programa a Chopin: un Chopín nítido y poético con momentos importantes en la **Sonata núm. 3** y, sobre todo, en las cuatro **Baladas**. Eugene Sarbu (violín) y Caroline Haffner, con obras de Tartini, Brahms, Vieuxtemps y la **Sonata Kreutzer** de Beethoven. Jean Bernard Pommier, con un Haydn y Schubert sólo correctos y un interesante Debussy. Marc Raubenheimer, fallecido en el accidente de Barajas, interpretó en Valencia uno de sus últimos conciertos: Haydn, preciso pero monocorde; Schumann (**Carnaval, Op. 9**), con notable altura técnica pero desigual, y un buen Debussy (**Cinco Preludios**). Christian Zacharias, en una interesante versión de las **Sonatas** mozartianas KV. 331 y KV 576 y, sobre todo, de la **Fantasia en Do menor** («Adagio»), por la acentuación dramática y por su estilo, discutible, pero personal. Los solistas de Zagreb, con obras de Vivaldi, Mozart, Janaček y Bartók, destacando en su correcta aproximación estilística a Vivaldi y el sonido y la precisión de toda la cuerda en la **Suite para cuerdas** de Janaček. Y, por último, lo que ha tenido mayor altura hasta el momento: el concierto del Trío Beaux Arts de Nueva York, cuya interpretación, importante, sobrepasó siempre la simple y ajustada EJECUCION. Se forzó en ocasiones el sonido, se sacrificó su belleza o su delicadeza (los ataques de la cuerda y algunos pasajes del violinista Isidore Cohen, tuvieron sus destemplanzas) al servicio de la expresión, rica y variada. Resultó magnífico el Beethoven del **Trío en Sol mayor, Op. 1 núm. 2**, obra contrastada, casi abigarrada, en la que el Trío Beaux Arts acentuó todas sus partes,

como queriéndonos ofrecer una recreación sumaria de todos los registros beethovenianos contenidos en la obra: desde los tonos mozartianos hasta los más maduros del Beethoven más posterior. Magnífico también el **Trío en Mi bemol mayor Op. 100** de Schubert, lleno de inusitada fuerza, buscándose ante todo los puntos más tensos de la partitura. Hay que destacar al pianista Menahem Pressler. Su interpretación, matizada, variada e intensamente poética en muchos momentos, resulta inusitada en estas formaciones.

Ciclo Wagner de conciertos y películas

En el Centro Cultural de la Caja de Ahorros alternan, a diario, cine, música y conferencias. Su continuidad es admirable, la entrada es además gratuita, y en estos últimos meses ha tomado una mayor coherencia en sus programaciones. Tras un interesante ciclo dedicado al Medioevo y Barroco, programó a lo largo del pasado mes de diciembre un Ciclo Wagner en conmemoración de su centenario. Se proyectó **Luis II** de Visconti, **El rey loco** de



Luchino Visconti.

Helmut Kautner, **Ludwig** de Syberberg, así como varios cortos (pasados meses antes en la Filmoteca valenciana): **Cien años de los Festivales de Bayreuth**, **Cien años del Anillo de los Nibelungos**, **El Bayreuth dieciochesco de la princesa artista** y **Winifred Wagner** de Syberberg, entre otros. El ciclo se abrió con una conferencia a cargo de Andrés Ruiz Tarazona en la que recorrió la vida y obra del compositor alemán. Se cerró con una exposición Richard Wagner, cedida por el Instituto Alemán de Barcelona y que resultó en conjunto bastante pobre.

Los conciertos tuvieron interés: el primero por la programación, tan inusual aquí, dedicada a la obra pianística de Wagner. Perfecto García Chornet ofreció una buena interpretación, atenta siempre al carácter dramático de las obras. El programa incluía **Canción sin palabras**, **Hojas de álbum para la señora Schott**, **Con los cisnes negros**, **Una sonata para el álbum de Matilde Wesendock**, **Polonesa** (a cuatro manos), **Polka**, **Züricher Völliiebchen-Waltzer** y **Fantasia**. El segundo concierto lo ofreció la Agrupación Lírica Valenciana, de la que es fundadora y directora María del Carmen Martínez Lluna. Colaboraron la Coral Polifónica Valentina (en la escena tercera del acto primero de **Lohengrin**), las pianistas Rosa Castañer Tormo y Dora Solís Gomis y un reducido grupo instrumental. Se dieron fragmentos de **Tannhäuser**, **Los maestros cantores**, **Parsifal** y **Lohengrin**. La dificultad de las obras propició una interpretación irregular, pero globalmente correcta si se tienen en cuenta fines y medios empleados. De las voces hay que destacar a Gloria Fabuel, soprano, por su timbre y limpieza de emisión; Víctor Alonso, barítono lírico adecuado por volumen, gusto y buena afinación, para el concierto camerístico; Lamberto Climent, tenor lírico ligero, que siempre ha tenido una emisión delicada y gusto en el fraseo, y que ha adquirido últimamente —así me pareció en algunos momentos de este concierto— una mayor densidad y volumen en su registro medio. Hay que destacar también a Vicente Carrasquer, voz de bajo sólida y correctamente emitida, y al barítono Jaime Tortosa por su centro auténticamente baritonal y por la pastosidad de su timbre, aunque la emisión resulte tensa. Actuaron también el tenor Salvador Peris y la soprano Concepción Ruiz, esta última con tres intervenciones comprometidas en las que la voz mostró aspectos interesantes, pero que resultó todavía desigual.

Los mejores momentos del concierto fueron: la escena de preparación de la «Canción del premio» (acto tercero, escena segunda) de **Los maestros cantores**, a cargo del tenor Lamberto Climent, y los fragmentos de **Parsifal**, a cargo de Climent, Víctor Alonso y Vicente Carrasquer. Estos momentos del **Parsifal** (y especialmente los del tenor) lograron una buena adecuación entre el nivel de los

medios (voces e instrumentistas) el carácter camerístico del concierto, y sus resultados. Es donde mejor se logró transmitir la música wagneriana.

Primer Seminario de Directores de Coro

El 12 y 13 de noviembre pasados se celebró en Valencia este primer Seminario y con ello el Encuentro de las Federaciones y Movimientos Corales del Estado Español. Teniendo en cuenta la situación de la música coral y su importancia, tantas veces marginada por la música OFICIAL, conviene dejar constancia de este primer encuentro celebrado hace ya algunos meses. Hubo representantes de doce federaciones y dos ponencias a cargo del profesor Oriol Martorell, sobre **Metodología pedagógica del ensayo**, y de Ion Bagués, de la Federación Guipuzcoana, sobre la **Problemática de la localización de nuevo repertorio coral**. Ofreció un concierto el grupo vocal valenciano Studium Musicae, en el que interpretaron una muestra de su repertorio básico con obras del **Cançoner del Duc de Calábria**, «Chanson» francesa del XVI y Madrigales ingleses. Asistí a la conferencia de Oriol Martorell, de la Federación catalana d'Entitats Corals y catedrático en la Universidad Autónoma de Barcelona. Su conferencia tuvo garra y personalidad. Al acabar su ponencia nos amplió en una amable conversación toda la problemática actual de la música coral: la necesidad de una acción colectiva, la necesidad de que las entidades corales abandonen labores de suplencia, replanteamiento de su papel en la sociedad, mayor exigencia musical, ampliación de repertorio, la falta de obras corales en los compositores actuales y la necesidad de corregir ese divorcio, en líneas generales, entre la música coral y la música que llamamos culta y, en suma, poner sobre la mesa, de una vez, la problemática y el futuro de la música coral, algo que ya se planteó en otros países y que en España sólo estamos empezando a considerar seriamente.—**BLAS CORTES.**



VALLADOLID

LUIS REMARTINEZ, DIRECTOR DE LA ORQUESTA CIUDAD DE VALLADOLID

La Orquesta Ciudad de Valladolid prosigue su marcha con paso firme y ascendente. Sus actuaciones cuentan con llenos en el Teatro Calderón, el magnífico coliseo vallisoletano que sirve de marco para los conciertos de la joven orquesta.

Suenan los últimos compases de la *Sinfonía «Escocesa»* cuando nos dirigimos al escenario para saludar al maestro Luís Remartínez y mantener un diálogo con él, para los lectores de RITMO. Su positiva labor musical y su gestión permanente en favor de la orquesta lo justifican.

MARIA ISABEL NUÑEZ.—
¿A quién se debe la creación de la Orquesta Ciudad de Valladolid?

LUIS REMARTINEZ.— A la Fundación Municipal de Cultura. Tomando como base el grupo anterior, pero con una reestructuración en profundidad, se ha conseguido esta plantilla que también cimentará cuanto proyectamos con ella para el futuro.

M.I.N.— **Hablemos un poco de lo realizado hasta el momento.**

L.R.— La orquesta cuenta con un año de existencia, habiendo efectuado su presentación pública el pasado mes de marzo. Se interpretaron el pasado curso cuatro programas que sirvieron para ofrecer unos veinte conciertos, algunos de ellos fuera de la ciudad. Hemos grabado muy recientemente para Televisión Española una serie de obras, que se emitirán el próximo mes de abril, entre las cuales he tenido la satisfacción de presentar en estreno una composición del autor vallisoletano Jesús Legido, titulada *Saudade* cuyos valores artísticos tendrán ocasión de apreciar muy pronto.

M.I.N.— **¿Quiere esto decir que darán hueco en su repertorio futuro a obras de compositores vallisoletanos?**

L.R.— Sí, por supuesto.
M.I.N.— **¿Qué sistema de trabajo van a seguir?**

L.R.— De momento, para no forzar las cosas, pienso ocuparme de un programa mensual, que se repite siempre en audición dominical dirigida a la juventud. Este sistema está dando muy buenos resultados. Usted verá la sala llena a reborar todos los domingos de una juventud realmente entusiasmada. Ellos son la garantía de un futuro más sonriente en cuanto a la

violas, tres contrabajos más el viento y la percusión. Sé que esta composición ha suscitado algunas críticas por el porcentaje de músicos extranjeros. Recuérdese que en muchas importantes orquestas extranjeras esta proporción llega a un sesenta por ciento de extranjeros y en Alemania, concretamente es de un cuarenta por ciento. No es exagerado que la nuestra tenga un poco más del veinticinco por ciento.

M.I.N.— **¿Ha pensado en**

cinios y apoyos económicos?

L.R.— Sí, es un asunto de vital importancia para la supervivencia de la orquesta. Creemos que es la Junta de Castilla y León la que debe entrar el liza y ayudarnos de muchas maneras para consolidar el futuro que la orquesta creo merece.

M.I.N.— **Háblenos de proyectos.**

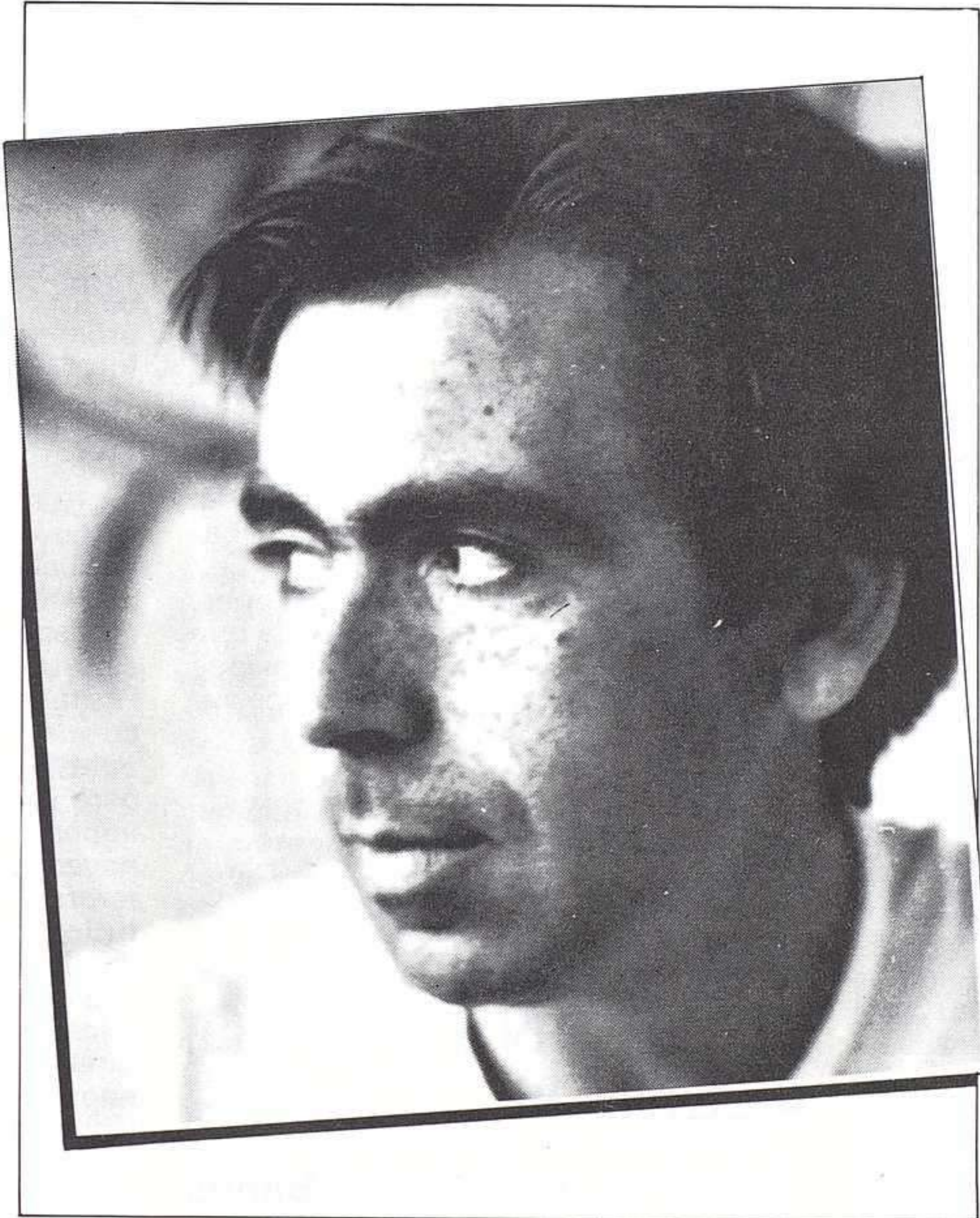
L.R.— Preparamos un concurso de jóvenes intérpretes que esperamos tenga un alcance considerable con una especie de festival de solistas de la ciudad y de la región. También se está perfilando una escuela, dentro de la orquesta, que pueda servir de complemento y ayuda al Conservatorio de la ciudad. Seguirá como local habitual el Teatro Calderón, que es algo importante que decide en parte la asistencia del público. En cuanto a conciertos, tenemos comprometidos fuera de esta región siete. En diciembre participamos en el Concurso de Piano «Pilar Bayona», en Zaragoza. Después actuaremos en el Teatro Real, de Madrid. Habrá, también una gira con conciertos en algunos puntos de Andalucía, como Córdoba y Granada. No quiero dejar de citar también el proyecto de facilitar becas a los componentes de la orquesta, sin que pierdan el salario base.

M.I.N.— **¿Qué impresión, qué reflejo ve usted en la ciudad, en los auditorios del, trabajo de la Orquesta?**

L.R.— A mí me parece que Valladolid está muy contento con su Orquesta y creo que se reconoce bastante, de manera general, esta realidad. Confío que ello sea la mejor garantía para el futuro. Si Valladolid ama a su Orquesta tendrá siempre orquesta. Es muy alentadora la opinión del gran compositor Tomás Marco durante su última visita, con motivo del estreno de su concierto para violín, y en la que calificó como de «*resultados asombrosos*» los logrados por la orquesta en tan escaso tiempo.

M.I.N.— **¿Cuál es su máxima aspiración al frente de esta Orquesta Ciudad de Valladolid?**

L.R.— Aspiro, ante todo, a que esto sea una gran opción cultural y que más que una orquesta solamente, logremos un gran centro musical, con mayores posibilidades de conciertos cada día, para que todo ello ayude a la elevación cultural y artística de nuestro país.—**MARIA ISABEL NUÑEZ.**



Luis Remartínez.

música en nuestro país. Tenemos el proyecto de añadir otra audición los sábados, exclusivamente para niños, acompañadas de unos comentarios amenos, para tratar de hacer llegar con mayor facilidad las grandes partituras a las mentes infantiles. Pensamos, también, crear un carnet para estudiantes que les permita asistir a los ensayos, lo que puede ser otro motivo importante de toma de contacto con la música sinfónica.

M.I.N.— **¿Qué elementos integran la plantilla de la Orquesta?**

L.R.— En este momento contamos con cuarenta y cuatro componentes, de los que hay una docena de extranjeros y trece profesores de esta misma ciudad. Componen la orquesta doce primeros violines, diez segundos, ocho

ampliar esta formación actual?

L.R.— Sí, por supuesto. Tenemos esperanzas en poner en práctica esta idea, pero sin que el propósito pase de unos sesenta y cinco instrumentistas como máximo. El proyecto, sin embargo, no va a ser de fácil realización por el momento por la escasez de presupuesto, incomprensiones, voces en contra de algunas asociaciones de vecinos, algunos concejales. Todo esto puede dificultar mucho el desenvolvimiento futuro. Pero confiemos en que se imponga el buen criterio y las grandes adhesiones supongan algo así como una fuerza muy favorable que neutralice los peligros que puedan cercinarse en torno a la orquesta.

M.I.N.— **¿No se ha pensado en buscar nuevos patro-**

VIDEO SOBRE UNA OBRA DE CRISTOBAL HALFFTER

Por Ignacio Martín

Dentro del ciclo «Música para la Paz» que se desarrolló el pasado mes de diciembre en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, pudimos asistir a la proyección del vídeo realizado en 1979 sobre la obra **Elegías a la muerte de tres poetas españoles** que Cristobal Halffter compuso en 1976. El vídeo estaba producido por Allegro Films de Londres.



El atractivo especial de este acontecimiento radicaba en que, sobre la música de un autor español, y con textos de tres poetas asimismo españoles, una productora extranjera aúna tres materias tan diferentes e interesantes como con música, poesía e imagen. La acción principal del vídeo nos muestra a Cristóbal Halffter dirigiendo la orquesta que interpreta su partitura, con superposición de algunas imágenes evocadoras. El resultado es la fusión de la materia sonora pura con esas imágenes, a veces distorsionadas, creando una atmósfera de sensaciones, placenteras unas veces, de inestabilidad otras...

Las imágenes no quieren, ni mucho menos, explicar la música de Halffter —música redonda, sin aristas—, sino que quieren formar parte de ésta, ser un elemento sensorial más.

La obra está dividida en tres estructuras, cada una de las cuales corresponde a uno de los tres poetas en cuestión (Antonio Machado, Miguel Hernández y Federico García Lorca).

La **Primera Elegía** se refiere a Machado y está titulada **Exilio**. Se inicia con una nota repetida frecuentemente en el registro grave del arpa, que nos hace recordar unas CAMPANADAS A MUERTE, las campanadas a la muerte de poetas que con sus versos hicieron melodías.

La **Elegía a la muerte de Miguel Hernández**, con el subtítulo de **Cárcel**, nos quiere mostrar una angustia vital, conseguida mediante un juego de matices y calidades tímbricas y sonoras.

La **Tercera Elegía (Sangre)**, se refiere a Lorca, y nos muestra, mediante efectos de percusión principalmente, reminiscencias de la sangre derramada en fusilamientos.

El estreno mundial de la partitura tuvo lugar el 18 de febrero de 1976 en Baden-Baden y en España se realizó el 29 de junio de 1977. La realización del vídeo, como anteriormente apuntábamos, se hizo en 1979.

En definitiva, nos encontramos pues, ante una obra muy BIEN DICHA en la que nuestro tan prestigioso autor consigue un perfecto equilibrio sonido-poesía-imagen.

MUSICA VOCAL DEL SIGLO XX EN EL INSTITUTO ALEMAN

Por Rafael Banús

El Instituto Alemán continúa en su línea de preocuparse por aspectos que se salen de lo trillado, como prueba su atención a parcelas infrecuentes u olvidadas. En esta ocasión ha organizado un concierto en base a diversos compositores y tendencias, cuyo común denominador es el de vivir (o haberlo hecho) en el presente siglo.

El programa se inició con una brillante y audaz obra de Carles Santos, **Tocotocata**, en la línea de sus últimas composiciones; el estilo directo, sugerente, vivaz del autor está plenamente presente aquí. La escritura presenta una concatenación paulatina de nuevos elementos, ejecutados sin interrupción por la cantante-recitadora-máquina de ruidos respiratorios y gutura-

les, de la que exige control e inteligencia pasmosos. Después, dos de las **Folk songs**, de Berio, interpretadas con escasa gracia y vivacidad (muy lejos de las versiones de la desaparecida Cathy Berberian, su destinataria, o incluso de Esperanza Abad) por Margarita Schack. **Zodiaco**, de Stockhausen, partitura inmersa en la tendencia cósmica de su autor, que se acerca, curiosamente, bastante a procedimientos tradicionales al encomendar cada signo zodiacal a un motivo musical. **Sinimbu**, de Almeida Prado, es una original y muy atractiva —por ritmo y color— síntesis de elementos folclóricos sudamericanos y de técnicas actuales, aunque esta simbiosis esté más lograda en el **Hino da fonte da vida**, de H.J. Kollreutter, si bien la preocupación por el texto la mantiene dentro de un clima menos innovador que el que prometerían los planteamientos del autor. Como introducción a la segunda parte se incluyó una pieza de Joan de Lobarbala, fuertemente emparentada con el teatro, basada en el sonido del tacto y de la respiración ante un micrófono.

Ludions, de Satie, no encontró una traducción verdaderamente poética por parte de la cantante, de la delicada, humorística y ambiental página del compositor francés. **Aquella Moça** de Pedro de Freitas Branco, es una pieza sobria, bien construida (dentro de los esquemas tonales), con fácil y atrayente lirismo. Y, para finalizar, lo que a mi juicio fue más importante del concierto, tanto por la novedad en sí como por el riesgo de interpretar una obra de este tipo: **Substitution**, de Y.A. Matsudaira, obra muy difícil por su estructura vocal-pianística como por las demandas expresivas, cómicas y escénicas. La voz y el piano (utilizado este último sobre todo con enorme riqueza, aprovechando sus posibilidades habituales como nuevas, basadas en el contacto de diferentes materiales —humanos y materiales—) no se complementan: son elementos antagónicos, que pretenden (y consiguen) impedir la comunicación tanto entre ellos como entre cada uno y el público.

La mezzosoprano Margarita Schack brilló en este recital por su inteligencia, más expresiva que vocal, y por el difícil aprendizaje de partituras de tan tremendas exigencias. La voz, muy potente, no es bella, y algo destemplada, por lo que las piezas que necesitan de una voz en el sentido más tradicional son servidas de modo menos afortunado que aquéllas en las que se puede sustituir por elementos extravocales.

La interpretación pianística de María Elena Barrientos merece comentario aparte por su calidad, muy lejos del simple acompañamiento. Encontró el clima apropiado para las melódicas canciones de Berio, Satie o Freitas Branco, y la modernidad de la complejísima escritura de Matsudaira (en la que, además, actuó con mucha gracia). Una pianista de magnífica técnica, sensibilidad e inteligencia, verdaderamente entregada en muchas ocasiones a la difusión de la música más avanzada.

¿ESTA SIRVIENDOSE EL FUTURO?

Por Arturo Reverter

Varios acontecimientos musicales protagonizados por jóvenes han tenido lugar durante las últimas semanas en Madrid. Su carácter general, el tono, por lo común positivo, en el que se han desenvuelto, han contrarrestado en cierto modo el mal sabor de boca producido por el infausto **Rigoletto** del Teatro de la Zarzuela, que más abajo se comenta brevemente, y las no demasiado buenas perspectivas que, tras él, se presentan en el desarrollo de nuestra actividad lírica.

La presentación en Madrid, el 15 de enero último, de la Joven Orquesta Nacional de España es una de las buenas noticias que deben ser glosadas, más por lo que significa cara al porvenir que por el resultado artístico-musical del concierto en sí. Lo mismo cabe decir de la presentación, el 18 del mismo mes, del Ballet Nacional Español-Clásico, un buen pilar en el que apoyar el futuro de nuestra danza. Un concierto organizado por la Compañía Mercantil de Seguros, realizado en el Real el 4 del citado mes de enero (repetido el 5), dirigido por Víctor Pablo Pérez, nos puso ya en la onda, a pesar de los muchos defectos que tuvo la interpretación de la **Novena Sinfonía**, de Beethoven, dentro de la que, enmarcada por aquellas dos presentaciones, había de discurrir la actividad musical madrileña en este comienzo de 1984, inaugurado con un fresco aire renovador, en el que había participado ya, en cierto modo, el también joven pianista canario, de padre sueco, Martín Soderberg (22 años), que en la Sala Fénix demostró encontrarse en un excelente camino para cuajar, dentro de poco, en un serio y conspicuo instrumentista. Posee ya una técnica nada despreciable —muy sólida a ratos— y una sensibilidad musical rara. Interpretó, con sólido criterio, más que correctamente, los **Estudios Op. 42**, de Scriabin, y, de forma casi sorprendente, con detalles muy personales y general precisión, dentro de una plausible calidad

global, la difícil **Sonata en Si menor**, de Liszt. A menor nivel, la **Sonata en La menor K 310**, de Mozart, en la que no hubo la necesaria pureza de línea y en la que faltaron efusión lírica y elocuencia poética.

LA JOVEN ORQUESTA NACIONAL

Designada también con el feo anagrama J.O.N.D.E., esta agrupación, creada recientemente por el Ministerio de Cultura a través de la Dirección General de Música y Teatro, nace, como se consigna en sus bases fundacionales, «con el fin de fomentar la vocación de los jóvenes instrumentistas cuyo objetivo inmediato sea la profesionalidad. Con ello se pretende estimular a los jóvenes españoles que demuestren una inclinación hacia el cultivo de la música, promover la creación de orquestas similares en España y potenciar las ya existentes». Loable y oportuno propósito, en verdad, que no supone, por supuesto, ninguna solución —éstas han de venir tras una larga planificación y remodelación, hasta creación, de estructuras educativas—, pero sí un importante paso, aunque pueda denominarsele **PARCHE**, cara al futuro de nuestros instrumentistas y, por consiguiente, al de nuestras orquestas, tan pocas, tan pobres y depauperadas. De

momento, las cosas parece que se están haciendo bien, de la mano de Alfredo Carrión, secretario general técnico, Edmon Colomer (1), director musical y de los cuatro «profesores de trabajo» hasta el momento nombrados: Agustín León Ara, violín, Elías Arizcuren, violoncello, Fernando Sala, contrabajo y Bruno Pizzagaglio, oboe.

Los resultados musicales obtenidos en el primer concierto madrileño —la presentación en España había tenido lugar días atrás en Salamanca—, con ser estimables, teniendo en cuenta las circunstancias, no son lo más importante, que indudablemente se centra en el entusiasmo, la organización previa, el desarrollo de actividades, el programa previsto (con reuniones periódicas en lugares ad-hoc) y, sobre todo, las posibilidades que cara a los próximos años se van a brindar a estos jóvenes instrumentistas, situados entre los 16 y los 25 años. Es, en efecto, fundamental que, bien encauzados, en labor educativa complementaria de las enseñanzas que han recibido en sus respectivos centros escolares —o facilitadas por profesores particulares—, estos jóvenes vayan forjándose poco a poco, aprendiendo a tocar en grupo, a escucharse los unos a los otros, a perfeccionar su técnica, a ampliar su expresividad, a conocer repertorio y a profundizar, con la guía equilibrada de rectores competentes, en la música de cámara y sinfónica; en contacto permanente con los grandes compositores. El día de mañana, quién sabe,



La Joven Orquesta Nacional de España.

muchos de estos músicos entrarán a formar parte de la Orquesta Nacional de España o de otras agrupaciones españolas, que bien necesitadas están de nueva y competente savia.

Para la presentación madrileña se escogió un bello y bien seleccionado programa, no exento de coherencia: Danza de las furias de **Orfeo y Euridice**, de Gluck; **Sinfonía 38 en Re mayor K 504**, «Praga», de Mozart; «Intermedio» de **Goyescas**, de Granados; **Pelléas et Mélisande**, de Fauré y **Ma mère l'oye**, de Ravel. La interpretación de estas obras, dirigidas de memoria, con conocimiento y seguridad por Edmon Colomer, puso de manifiesto que, aún cuando al conjunto le falta todavía mucho para adquirir la debida consistencia, sus cualidades actuales tienen ya un valor y, sobre todo, advierten de que pueden ampliarse y engrandecerse. Así, en una primera audición, se observa que el flaco de la orquesta —como el de casi todas las españolas, jóvenes o viejas— es la cuerda. La aguda, de sonido algo gris, tiene, no obstante, cierta compactibilidad y actúa con envidiable seguridad, con a veces sorprendente igualdad de arco y justeza de ataque (no dejan de existir muchas irregularidades, por supuesto). Resulta muy débil y poco unitaria, mucho menos igual y homogénea, la cuerda grave, en donde chelos y contrabajos luchan todavía por asentarse, por ganar un sitio en el espacio acústico. La cuerda intermedia de violas está también en período de evidente formación.

Quizá la familia más compacta sea la madera, en donde se ha conseguido un muy considerable equilibrio y en donde destacan dos aceptables oboes, uno de ellos bueno (el que tocó, muy bien, el corno inglés en la obra de Ravel) y dos más que discretas flautas. A buen nivel los clarinetes y algo más bajos los fagotes. Los cuatro trompas son potentes, aunque más bien bastos, sin especial sentido para el matiz. Inseguros aunque cumplidores, los trompetas.

Desde el punto de vista interpretativo lo mejor, con bastante diferencia, se centró en la obra de Fauré, expresada con bastante nitidez, belleza sonora y justa expresión y conducida con finas maneras por Colomer. Aceptable también el Intermedio de **Goyescas** y simplemente pasable **Mi madre la oca**, en donde se produjeron algunas irregularidades métricas y en donde la dinámica no estuvo siempre aceptablemente controlada; como en el final, realizado sin ninguna gracia ni cuidado en la regulación de las intensidades. Brillante —dentro de lo que cabe según las posibilidades— y muy enérgica la página de Gluck y, quizá lo peor, en versión que no fue mucho más allá de una mera aproximación a la letra, la **Sinfonía** mozartiana, en la cual hubo destellos, sobre todo en el segundo movimiento, donde Colomer puso de manifiesto sus cualidades expresivas y su habilidad para cantar. Pero el conjunto fue desigual, falto de continuidad, de equilibrio, de finura y de gracia. Faltó el

fundamental ensamblaje que, dentro de la correspondiente unidad estilística, pide la partitura (que sin duda es la más difícil de las cinco ofrecidas).

Edmon Colomer evidenció, ya se ha dicho, buenas maneras, demostró suficiencia, técnica fácil —no siempre controlada—, claridad de concepto y de gesto y notable entusiasmo, mezclado a veces con un lógico nerviosismo. Como la orquesta, y aunque tiene ya 32 años, ha de ir a más y adquirir también personalidad, seguridad y aplomo.

EL BALLET NACIONAL ESPAÑOL-CLÁSICO

Juventud, y en grandes cantidades, hay también en esta nueva formación balletística, resultado de la refundición de los antiguos Ballet Nacional Clásico y Ballet Nacional Español, dirigidos respectivamente por Víctor Ullate y, en los últimos tiempos, por Antonio (el primer titular del Ballet Nacional Español había sido Gades). Muchos de los actuales componentes, 36 en total incluyendo solistas, figuraban ya en la agrupación de Ullate. Otros han sido incorporados por la directora de la moderna formación, María de Avila, que lo había sido anteriormente del Ballet Clásico de Zaragoza.

A la hora de decidir qué se hacía con el Ballet Nacional Clásico y el Ballet Nacional Español, cuyas actividades a veces se entrecruzaban por cuestiones de repertorio —más que de coreografía—, la Dirección General de Música y Teatro acordó refundir en un solo cuerpo, bajo la misma dirección, que se encomendó a María de Avila, aquellas dos formaciones (lo que dio lugar a alguna que otra polémica). El tiempo dirá si la decisión fue acertada. Lo que parece claro es que se ha escogido el camino más tradicional, más trillado, el de la constitución y asentamiento de un cuerpo de baile netamente clásico, pero dotándole de cierta amplitud, de tal forma que en él puedan ofrecerse espectáculos típicos del tradicional ballet de puntas o prospecciones más actuales, con incorporación de nuevas técnicas; en cualquier caso, no demasiado avanzadas ni especialmente creativas. Esta última era la línea que en parte, y siguiendo los postulados de uno de sus maestros y mentores, el gran Maurice Béjart, había elegido Ullate, que asumía también las funciones de coreógrafo, dentro de las que había ofrecido alguna creación de interés, aún cuando en dicho aspecto se encontraba todavía por hacer en buena medida. María de Avila, y los aficionados al ballet lo saben, es una excelente profesora, maestra de muchos (entre ellos del propio Ullate), que ha logrado levantar de la nada en Zaragoza un ballet, que actuó hace un par de temporadas en el Teatro de la Zarzuela de forma más que estimable. Sus conocimientos y experiencia no hay duda de que habrán de dar su fruto, ya lo están dando en parte, en el nuevo Ballet Nacional de España-Clásico, que,

poco a poco, va adquiriendo, con algunas de las experiencias heredadas, mayor soltura y homogeneidad; técnica, agilidad y gracia.

El camino elegido es limitado, sin duda, quizá demasiado estrecho, ya que forzosamente ha de reducir las posibilidades de ampliar repertorio y ha de surcar unos caminos por los cuales transitan ya desde hace muchos años la mayoría de los ballets europeos tradicionales que, lógicamente, poseen un mayor aplomo, seguridad y variedad; y sería raro que el nuevo Ballet Nacional de España las poseyera. Pero, claro está, no pueden evitarse las comparaciones a la hora de realizar y de poner en pie obras que, desde un punto de vista coreográfico, nada nuevo nos traen; obras que han sido recreadas multitud de veces por las grandes formaciones balletísticas mundiales. Pero al elegir este camino hay duda de que se favorece una cosa que puede llegar a ser fundamental: la consolidación, con paulatina incorporación de nuevos elementos, de un ballet que, con el tiempo, pueda constituirse en cuerpo estable de un hipotético teatro de la ópera (que puede llegar a construirse, cuando se terminara el todavía no iniciado Auditorio de Madrid, en un remodelado Teatro Real).

De las tres obras montadas en esta presentación madrileña no hay duda de que la de realización más conseguida, dentro de un nivel no excepcional, algo superior al mero aseo en todo caso, fue la primera, **Serenade**, con música de Chaikowsky (**Serenata para cuerdas**) y coreografía, ya bastante conocida, de Balanchine. Las tres jóvenes solistas (Carmen Molina, Mar López y Sofía Sancho), como todo el cuerpo de baile, aún sin llegar a exprimir de la forma delicada y



Fernando Bujones y Cynthia Gregory.

exquisita que a veces se pide los matices expresivos marcados por la música y la coreografía, evidenciaron finura, sentido del ritmo y musicalidad y en tal aspecto quedaron algo por encima de los solistas masculinos, Raúl Tino y Jorge Christoff.

NOTA

(1) En este número de RITMO se publica una entrevista de Fausto Roca a Edmon Colomer.

Los trajes, el movimiento de los conjuntos, las luces, todo muy cuidado, dieron como resultado un espectáculo atractivo que, dentro de sus limitaciones y su general aire académico, merece verse y aplaudirse. Más, desde luego, que la forzada coreografía de Tudor para el **Poema** de Ernest Chausson (bien tocado al violín desde el foso por Gonzalo Comellas) que, con el título **Jardín de lilas**, se ofreció a continuación. La tercera composición, **Sinfonía pastoral**, con música de Beethoven, coreografía de Sparembek, no llegó a interesar demasiado, a pesar de la buena labor que, en general, realizó el ballet. El movimiento ideado por Sparembek no resulta especialmente original y sí bastante convencional; desaprovecha el valor sugerente de la música, que actúa únicamente, al parecer, como plataforma de carácter rítmico. No se ha sabido crear y aplicar una línea ARGUMENTAL, que pudiera evitar la

general sensación de vacuidad que se desprende del montaje.

En el segundo entreacto (día 18) bailaron un paso a dos de exhibición, el **Don Quijote**, de Petipa, con música de Minkus, el cubano Fernando Bujones y la norteamericana Cynthia Gregory, que dieron muestras de dominio formal, basado en una espléndida y fácil técnica, y, sobre todo ella, de notable musicalidad, provocando las mayores ovaciones de la noche. Sería interesante, no obstante, verles desenvolverse en una obra con ARGUMENTO. La Orquesta Sinfónica Arbós colaboró, no siempre de manera aseada ni impecable, pero voluntariosa y atenta a las órdenes del entusiasta y bien intencionado, aunque no en todo momento preciso, Jorge Rubio, en la parte musical, prestando soporte, EN VIVO (siempre preferible, a pesar de las imperfecciones, a la grabación), a las evoluciones del ballet.

«NOVENA SINFONIA» DE BEETHOVEN

No especialmente original ha sido este año la convocatoria que, desde hace tres, realiza por Navidades la Compañía Mercantil de Seguros, S.A. En esta oportunidad, para interpretar la **Novena** de Beethoven, se ha contado con la Orquesta y Coro Nacionales y con la prestación directorial del joven Víctor Pablo Pérez, actual titular de la Sinfónica de Asturias y sin duda cada vez más asentado, tras sus iniciales balbuceos, en el podio. No es que en esta ocasión se haya escuchado, ni mucho menos, una versión de especial relieve de la magna obra beethoveniana, ya que ni la orquesta —con muchas suplencias—, ni el coro —potente pero no demasiado FINO—, ni tampoco la batuta ofrecieron grandes cosas fuera de —lo que puede considerarse, según los casos, suficiente— una voluntariosa aproximación a la partitura, que en ocasiones fue traducida de manera bastante confusa e inconexa (pri-

mer movimiento), sin la última medida de la efusión lírica (tercer movimiento) y sin el impulso y justeza rítmica requeridos (segundo movimiento). Pero, en cualquier caso, Víctor Pablo Pérez, cada vez más seguro, con técnica más suelta —aunque un tanto monocorde—, dio pruebas de su capacidad para la concertación de grandes masas y, sin hacer nada realmente feo, para el mantenimiento de una línea de interpretación general, en muchos momentos, es cierto, insuficientemente matizada. El último movimiento fue quizá lo mejor, realizado de un solo trazo, sin especiales refinamientos, pero con poder y sentido de las proporciones. Contribuyeron discretamente los solistas Ana Higuera, Kaja Borris, Herbert Becker y Manfred Schenk. Interesantes, curiosas e ilustrativas las notas al programa de Víctor Manuel Burell.



Víctor Pablo Pérez dirigió la «Novena» en Madrid.



Programa del concierto convocado por la Compañía Mercantil de Seguros.

De Madrid al cielo

MUSICA CONTEMPORANEA

El Ensemble Intercontemporain (IRCAM)

Con piedra blanca hay que marcar el concierto que el 24 de enero ha interpretado en el Teatro Real, dentro del VI Ciclo de Música de Cámara y Polifonía, este conjunto francés creado en 1976 que presta sus servicios en el IRCAM, Institut de Recherche et de Coordination Acoustique-Musique, organismo que, como se sabe, dirige Pierre Boulez. A las órdenes del pianista y director Jean-Claude Pennerier, que por lo visto es dueño de una clara, sencilla y eficazísima técnica y de una notable sensibilidad musical, el conjunto parisino brindó un muy interesante programa de obras de nuestro siglo. En primer lugar, **Michaels-Gruss**, de Stockhausen, que viene a ser el prelude de la ópera **Donnerstag**, del propio compositor. Es una pieza en tres partes, construida, de manera muy sencilla y espartana, sobre extensos planos musicales, casi estáticos, con importantísima participación de la trompeta solista (que tocó magistralmente Antoine Curé). La partitura, que posee toda la concisión, contundencia y brillantez de la escritura de Stockhausen, fue espléndidamente tocada por los ocho instrumentos de metal, el piano y los tres percusionistas.

Concierto de cámara, de Francisco Guerrero, que data de 1977, fue la obra siguiente. Descansa sobre el choque estático/dinámico y hace intervenir a una flauta, un clarinete bajo y un cuarteto de cuerdas, con especial protagonismo para el chelo, que inicia la composición con una larga cadencia de escritura microintervalica en la que abundan los pizzicati y glissandi. La flauta, que interviene en papel solista durante un gran fragmento central, es sabiamente utilizada en atractivos efectos vocales-instrumentales. Como otras obras de Guerrero, en ésta se revela la fuerza y temperamento de su lenguaje, tan dinámico, recio y vital, lleno de claroscuros y de singulares sonoridades. **Tornasol**, de Luis de Pablo, hace intervenir a ocho instrumentos, cuatro de madera y cuatro de cuerda, y a una banda sintetizada por ordenador. En ella, como confiesa el autor, se intenta partir de la técnica serial, cuya TIRANIA es rechazada, para elegir la utilización de un azar más o menos controlado. Después de un DESPERTAR de mágicas sonoridades, con intervención de las maderas, que emiten repetidos trinos, la obra va creciendo y acelerando su ritmo. Tras un extenso climax y diversos comentarios entre los distintos instrumentos, se llega a un pasaje estático con diálogos planos, a modo de preguntas y respuestas. Una brusca intervención del ordenador rompe la quietud y se produce entonces un momento muy bello con diseños, sobre el fondo grabado, en agudo, de las cuerdas. Todo se desvanece al final. La composición, ter-

De Madrid al cielo

minada el 2 de marzo de 1981, resulta quizá excesivamente larga para el material que ofrece, aunque esté cuidado y bien distribuido.

Sorprendente, **Scenic Railway**, de la compositora Michèle Reverdy, escrita para dieciséis instrumentos, de madera y metal, más tres partes de percusión y un contrabajo. Obra de sorprendente sonoridad, variada, incisiva, tan pronto calma como agitada, que permite la utilización de los instrumentos en sus registros más extremos y en intervenciones verdaderamente virtuosas (como la cadencia inicial para las trompas). En la parte central intervienen, con carácter muy protagonista, las percusiones, a las que contrapuntea el contrabajo, que lleva a cabo también una cadencia de gran dificultad. Momento mágico el producido, tras un violento *tutti*, por la entrada, serena y cálida, del corno inglés, que en notas largas circula sobre trémolos del contrabajo y golpes de campanilla. Música dotada de fuerte sentido dramático.

En la interpretación de estas partituras, lo mismo que en la exposición de la más conocida **Oiseaux exotiques**, de Messiaen —que traduce con gran fantasía los cantos de pájaros de distintas latitudes—, el Ensemble Intercontemporain demostró ser un conjunto de primera magnitud, en el que cada instrumentista es un solista y en el que la precisión, la brillantez y la contundencia, en combinación con el más terso lirismo, están presentes. Admira en estos instrumentistas su justeza de ataque, el colorido refulgente que otorgan a determinados pasajes y la capacidad para regular las intensidades dinámicas a voluntad. No hay duda de que para conseguir un conjunto así hace falta no solo contar con instrumentistas de primera línea, sino planificar sus actividades de manera racional, inteligente y cuidada. El Ensemble Intercontemporain responde a una necesidad, según su declaración de principios: difundir la música contemporánea sin contentarse con programarla de forma marginal, al azar de las ocasiones más o menos entresacadas del contexto general de la vida musical. Solo con este fin, realizado de manera rigurosa y con las ayudas oportunas, puede conseguirse que se interprete, por ejemplo, a Stockhausen, a Guerrero, al mismo Messiaen, con idéntico cuidado, unción y exquisitez con los que se aborda a Mozart. Un gran concierto, pues.

«Fantasía sobre una sonoridad», de Cristobal Halffter

Los días 19 y 20 de enero el compositor y director Cristobal Halffter ha presentado en Madrid, en programa en el que aparecían también el **Concierto para órgano y orquesta Opus 7 núm. 4**, de Haendel, la **Sinfonía núm. 7**, de Sibelius, y **Pinturas negras**, del propio Halffter, su **Fantasía sobre una sonoridad de Haendel**, que data de 1981 y fue estrenada en Alemania. Como el compositor manifiesta, la obra utiliza una sono-

ridad haendeliana, constituida por los primeros compases, encomendados a los chelos, del citado **Concierto Opus 7 núm. 4**, y la desarrolla dentro del lenguaje de nuestro tiempo. No ha pretendido una reconstrucción arqueológica sino, simplemente, una prolongación de una sonoridad «*tomando ésta como una célula que dé vida a una obra que se desarrolla en una circunstancia temporal distinta a la de su momento*». La frase inicial del concierto haendeliano es incluso escuchada literalmente en el centro de la composición de Halffter. En realidad ésta viene estructurada en dos partes bien diferenciadas, separadas por la frase comentada: una primera configurada por un largo proceso evolutivo-depurador en el que la música va, un poco a tientas, desenvolviéndose, sin un norte concreto, hasta que, inopinadamente, en momento muy bien preparado, tras una insistente repetición de una nota pedal en los bajos y breves y significativas detenciones, se desemboca en la frase haendeliana, que es citada, efectivamente, de manera textual. Una segunda mitad en la que todo se deriva del motivo comentado, que sufre una lenta y paulatina descomposición, pasando por diversas modificaciones. Primero es transportada a la cuerda alta, donde actúan, en divisi, los violines, mientras los chelos siguen alimentando la sombra del tema. Después se produce una brusca ruptura y un gran silencio y, de nuevo, el motivo, esta vez casi desoyuntado, que conduce a una nota mantenida que va desvaneciéndose poco a poco. Tras un nuevo gran silencio, y luego de una larga nota aguda del primer violín, glissandi de la cuerda alta con incorporación de los chelos. El sonido se va perdiendo en un mágico sobreagudo.

Frente a esta sencilla, casi espartana y concisa composición, **Pinturas negras**, estrenada por la Orquesta Nacional el 2 de febrero de 1973, que incorpora un órgano solista (en esta ocasión Martín Haselbock), resulta un tanto retórica, enfática, repetitiva y excesiva a pesar de sus hallazgos tímbricos y sus juegos dinámicos. Se abusa de los clusters y de las grandes y espectaculares sonoridades, de los fortísimos y de los violentos contrastes. Dentro de similares planteamientos, Halffter ha hecho con posterioridad obras más logradas. El músico dirigió, con su no muy canónica técnica y su entusiasmo habitual, de manera expresiva y convincente, sus composiciones. Menos convincentes fueron las interpretaciones de Haendel y, sobre todo, de Sibelius, que no pasó de ser una aproximación bien intencionada.

EL FIASCO DE «RIGOLETTO»

No procede extenderse mucho en el **Rigoletto** interpretado, dentro de la temporada lírica 83/84, los días 7, 9, 11, 14, 16 y 18 de diciembre en el Teatro de la Zarzuela. Por lo que respecta a la representación del día 7, no cabe decir nada, o casi nada, bueno: voces mediocres,

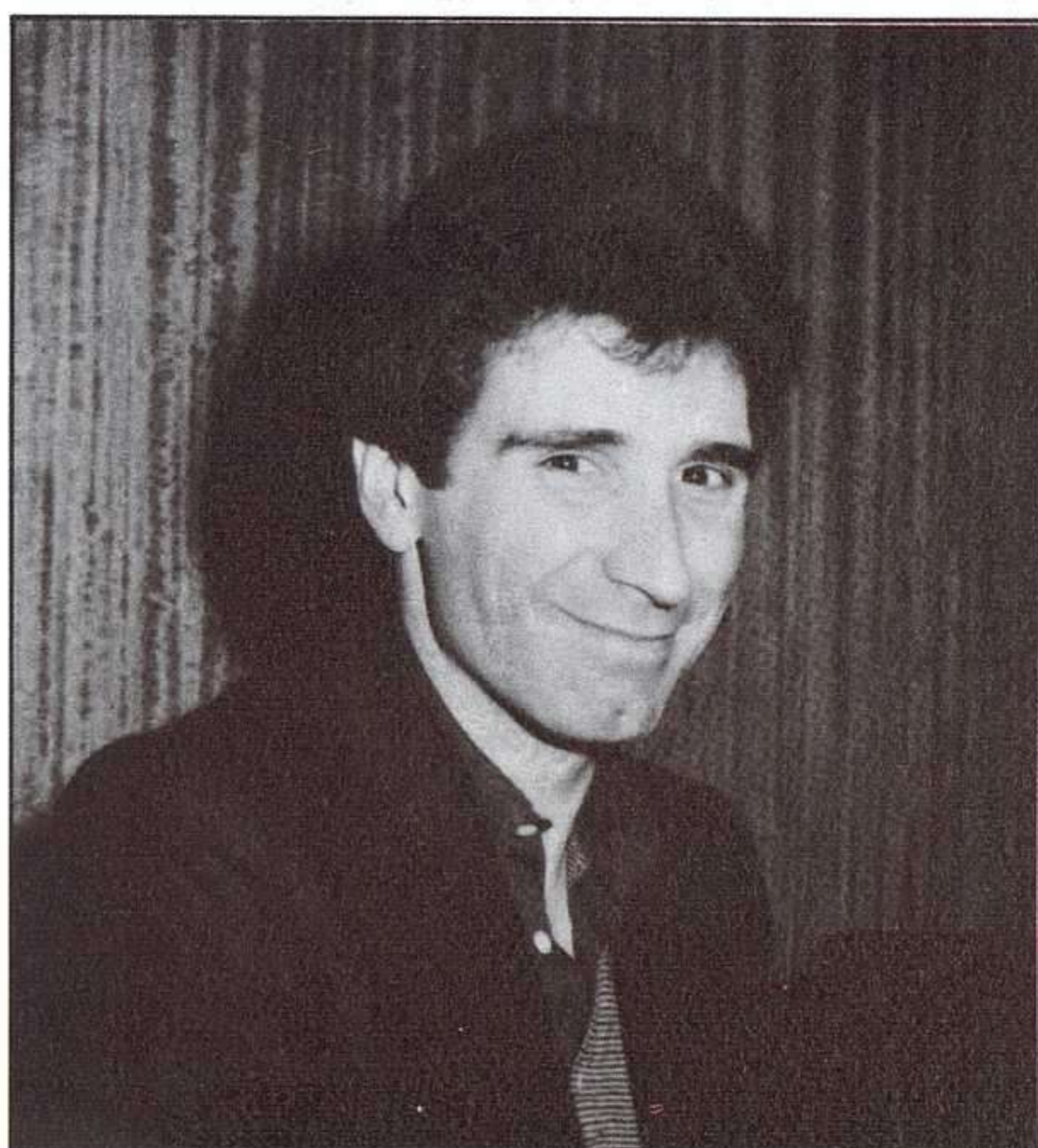
alguna inaceptable, auténticamente impresentable, como la del tenor Antonio Barasorda (con dos sonoros gallos en el último acto); puesta en escena banal, ingenua, en exceso esquemática, un poco acartonada a pesar de ciertos detalles exóticos; dirección musical insegura —no parece que se trabajara mucho en los ensayos—, anodina, plana, de espaldas a la tremenda carga romántica que se esconde —y que muchas veces sale a la superficie— en la partitura, un producto elaborado por Verdi con un cuidado y con un cálculo casi matemáticos y que aquí quedó reducido prácticamente a cenizas. El suceso, aparte de la importancia que tiene como representante de una mala interpretación, es peligrosamente sintomático, ya que se integra en una temporada que, como primera de una nueva etapa, era aguardada con cierta expectación y algunas esperanzas. Se pensaba que, con el CAMBIO, se iba a sustituir aquel festival elitista de años atrás por un ciclo de manifestaciones, de ópera, de zarzuela y de ballet, que mantuviera la continuidad y alimentara, con vistas al futuro, no solo a una afición, sino las posibilidades de crear una compañía lírica que sirviera de base para un hipotético teatro de la ópera. Desde estas mismas páginas se alabó la idea, considerada ésta en abstracto, aunque se criticó —con las salvedades y excusas propias de una primera y apresurada singladura— el desequilibrio programador. La selección de obras quedaba coja por muchos lados. Ahora, meses después, y conociendo ya, al menos en gran parte, los repartos —con referencia concreta a los títulos operísticos—, y después del fracaso de **Rigoletto**, hay que empezar a dudar de si, por ejemplo, Benito Lauret, director musical del teatro —y director de la comentada representación— es la persona en la que pueda confiarse ciegamente para llevar a buen puerto una tarea evidentemente compleja y pesada como esta. Y hay que rogar —con el fin de intentar evitarlo en un próximo futuro— para que no tome cuerpo la idea siguiente: sustituir la calidad (que en los breves festivales primaverales de otros años a veces aparecía aquí o allá) por la cantidad. Porque la ópera, singular y fundamental manifestación cultural, es algo muy serio. Sólo a partir de un entendimiento y concienciación de esta importancia puede valorarse, elegirse y construirse en concreto, otorgando a cada espectáculo en particular la dignidad, artística y técnica, requerida para que pueda ofrecerse en las mejores condiciones al espectador y para que éste, de tal forma, capte el mensaje del compositor. Dar muchas representaciones, aunque sea a precios módicos, no conducirá a nada si las cosas no se hacen con un mínimo de seriedad y de rigor. La temporada en sí misma, en su globalidad, lo exige así; y lo exigen más los abonados de tantos años, servidos por los Amigos de la Opera de Madrid, que pagan religiosamente unos precios altísimos. Hay que comprender la indignación de la persona que paga 3.000 o 3.500 ptas. por una butaca para asistir a un espectáculo tan poco edificante como el de **Rigoletto**.

EDMON COLOMER

DIRECTOR DE LA JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Por Fausto Roca

La Joven Orquesta Nacional de España ha comenzado su andadura bajo la dirección de Edmon Colomer, también un joven director cuya vida de estudiante aún no se ha consumado, según sus propias palabras. Colomer nació en Barcelona en 1951 y estudió en el Conservatorio Municipal de su ciudad y en la Indiana University School de Bloomington (Estados Unidos). Ha recibido enseñanzas de Hans Swarowsky, George Hurst, Antoni Ros Marbá, Sergiu Celebidache, Thomas Baldner y Brian Balkwill. Su trayectoria, aunque todavía corta, está llena de premios de composición y dirección. Ha dirigido, además, la Orquesta del Conservatorio de Barcelona y el Conservatorio Profesional de Música de Manresa. Actualmente, compagina su labor al frente de la Joven Orquesta con la dirección de la Hertfordshire Chamber Orchestra de Londres. Acerca del concierto de presentación de la Joven Orquesta Nacional de España dirigida por Colomer, Arturo Reverter hace un comentario en este mismo número de RITMO.



«La Joven Orquesta no pretende sustituir, pero sí influir en la planificación de la enseñanza musical»

FAUSTO ROCA.— ¿Cuál es su trayectoria profesional?

EDMON COLOMER.— Yo creo que me encuentro en un camino hacia la profesionalidad, pero en período de transición, de transición voluntaria, porque de hecho, hace ya algunos años estuve trabajando no sólo como director de orquesta sino como director de un conservatorio, después recibí una beca para ir a estudiar a Estados Unidos, lo que me permitió ampliar estudios, en este sentido mi vida de estudiante aún no se ha consumado y espero que continúe.

F.R.— ¿Cuál es la labor de la Joven Orquesta?

E. C.— Fundamentalmente formativa. En principio, la Orquesta tiene que llenar un espacio que no se llena ni en conservatorios, ni en escuelas de música, que es el de practicar el conjunto instrumental, lo que llamamos práctica de orquesta. Pero claro, práctica de orquesta significa tener una formación, una formación que se ha recibido muy parcialmente en las escuelas de música, y que esta Orquesta debe proporcionar: la práctica de música de cámara, y las lecciones, podríamos decir magistrales,

que ellos reciben de sus profesores; profesores que intentamos que tengan un nivel alto, superior a la media de los profesores españoles, y por último, la práctica orquestal, pero hecha a conciencia; trabajando por secciones. Luego, en el trabajo de conjunto orquestal, siendo muy exigente.

F. R.— ¿Cree que es suficiente para desarrollar ese trabajo, las dos o tres reuniones al año, que tiene estipulada la Orquesta?

E. C.— Evidentemente, de acuerdo con el planteamiento de ella no será nunca suficiente. Lo que pretende esta orquesta es no desvincular a sus integrantes de sus respectivos puntos de origen. Creemos que si la situación en España es precaria, y más precaria en unas áreas que en otras, la Orquesta no debe interferir sino que debe potenciar, y claro, el hecho de que se reúna durante unos períodos RELATIVAMENTE cortos, sólo dos veces al año, permitirá a sus integrantes no desvincularse de sus respectivas comunidades, lo cual creemos positivo, pues todo lo que ellos aprendan en esta Orquesta debe rever-

tir en el entorno en que ellos están ejerciendo su actividad.

F. R.— ¿Cómo es el nivel de los integrantes de esta Joven Orquesta?

E. C.— El nivel lo hemos diseñado nosotros mismos, hemos dicho que de un nivel hacia arriba se puede pertenecer a la orquesta y de un nivel hacia abajo no se puede pertenecer. Creemos que es relativamente alto, y esto no tiene otra razón que la misma filosofía de una orquesta. Nadie, por joven o por viejo que sea, puede tocar en conjunto orquestal si no tiene ya una alta formación técnica. El repertorio orquestal sinfónico requiere esta preparación. Los compositores nunca escribieron para gente que se estaba formando, excepto en determinadas ocasiones (ejercicios, obras para estudiantes) y el gran repertorio siempre se ha escrito para gente con un nivel técnico culto. Aparentemente quizás pueda contradecirme; alguien podría decir que si ya tiene un nivel no necesita aprender. Pero hace falta un nivel técnico alto para empezar a aprender.

F. R.— ¿Por qué en los conservatorios españoles, al contrario que en otros conservatorios extranjeros, no hay orquestas de estudiantes, lo que podría ser un paso intermedio para entrar en esta Joven Orquesta, y pasar posteriormente a las orquestas profesionales?

E. C.— Este sería el proceso lógico. Básicamente, porque quienes dirigen estos conservatorios nunca se lo han planteado debidamente. Hay honrosas excepciones, vaya mi más sincero homenaje para quienes están luchando para que esto se lleve a cabo. Pero debo decir con toda sinceridad, que en muchos sitios no se ha planteado, y si se ha planteado no se ha hecho adecuadamente. Esta es una experiencia que yo viví en Barcelona. Estuve de director de la Orquesta del Conservatorio, y debo decir sinceramente que se pusieron todos los medios para que esta Orquesta pudiera funcionar, pero el planteamiento estructural del Conservatorio no permitió que la Orquesta siguiera adelante, y aquí ya no es el caso de echar la culpa a una persona sino a una estructura.

F. R.— ¿Cómo ve en los planes de estudios de los conservatorios las asignaturas de Conjunto Instrumental o de Música de Cámara?, ¿cree que están programadas en el momento adecuado?, ¿la música de conjunto debe de hacerse desde el principio y establecer niveles y dificultades?

E. C.— Hay dos tipos de música de conjunto. Yo creo que no se puede empezar a trabajar en conjunto hasta que no se tengan unos conocimientos técnicos un poco sólidos, por ejemplo, una persona que toca cuatro años un instrumento, ya puede participar en pequeños grupos de cámara. Pero al frente de estos grupos, o al frente de la programación de estos grupos, tiene que estar un pedagogo, que conozca las limitaciones que se pueden tener a estos niveles, que sepa elegir repertorio, que sepa adaptarlo. Y en esto hay países como Inglaterra, que nos dan ejemplo. Hay editoriales que

«En Estados Unidos es el sistema, aquí hay más talento, pero el sistema está mal orientado».

publican simplificaciones de obras y compositores que han escrito pequeñas obras para estos grupos. De esta manera, la gente puede tocar en conjunto, pero para tocar lo que llamamos el gran repertorio de música de cámara hay que tener un nivel técnico muy alto.

F. R.— ¿Qué tipo de prueba media hay que realizar para poder entrar en la Joven Orquesta? ¿Qué obras concretas hay que tocar?

E. C.— Por ejemplo, en el caso de la cuerda, hay que estar preparado para afrontar el repertorio camerístico, me refiero a sonatas de diversos compositores y estilos. En las pruebas nos encontramos con gente que sólo trajo algún Vivaldi; se pueden superar las pruebas técnicas de un Vivaldi (¡cuidado, aquí todo son conceptos relativos!) sin haber hecho estudios muy profundos; pero a esta misma persona le costarán mucho más las pruebas técnicas de un Mozart, por ejemplo. En resumen, hay que estar preparado para tocar diversos estilos en el repertorio propio del instrumento. No es necesario ningún título, porque los títulos lamentablemente muchas veces no avalan los necesarios conocimientos. Ha habido quien se ha quejado de no haber entrado en la orquesta, a pesar de tener un séptimo o un octavo año de instrumento. Pero lo que me sorprende es cómo aún no podían afrontar este repertorio exigido, y que se debe de exigir para el nivel.

F. R.— Usted ha estudiado fuera de España, ¿qué diferencias marcaría entre los estudiantes de los países en los que ha estado, y la trayectoria de los estudiantes de este? Porque lo que es cierto es que aquí hay alumnos que sí estudian. Y sin embargo, pasan los años y no se desarrollan adecuadamente y no llegan a cumplir esa meta mínima que dice. No sé si será por el alumno, por el profesorado o por el sistema.

E. C.— Me has respondido en parte a la pregunta al hablar del profesorado y de los sistemas. Varía de país a país, pero un sistema bien orientado para los estudiantes de música siempre da su fruto; un sistema que no tiene una orientación adecuada (como es el sistema que impera en España) no puede dar un buen resultado. No hay más secreto que el de una buena estructuración y planificación, y a partir de ahí pensare-

mos en un buen profesorado, en medios económicos y técnicos; que los alumnos participen en audiciones, en grupos de cámara, en orquestas, en sus propios centros de enseñanza. Si estos medios no se ponen a su alcance, es difícil que ellos puedan tener el estímulo para seguir perfeccionándose. Y ¿por qué no están los medios?, pues porque los responsables o parte de los responsables no ven la necesidad, quizá ellos no han tenido esa formación y no se les ha ocurrido que a los alumnos hay que darles muchísimo más. En Estados Unidos lo que funciona es el sistema. Quizá en España hay más talento, yo lo creo sinceramente, pero el sistema americano funciona de maravilla. Un país que sabemos que es rico, capitalista, todo lo que queramos, pero en el que el dinero está bien administrado, y se emplea pensando en los frutos que va a reportar. En el caso de la vida cultural y artística, tiene sus frutos en la gente que ellos preparan, que siempre tiene un nivel medio muy alto.

F. R.— Volviendo a las pruebas para entrar en la Joven Orquesta, ¿se hacen pruebas de lectura a primera vista?

E. C.— Sí, es una prueba que no en todos los sitios se acepta como válida. Hay orquestas que no hacen esta prueba, orquestas importantes en el mundo. Yo creo en esa prueba. Yo estaba preparado para poner fragmentos de gran dificultad, y tuve que bajar, porque el nivel no es tan alto y las dificultades debieron ser reducidas. Y con todo, nos encontramos que al no haber experiencia, la gente tenía dificultades importantes en la lectura a primera vista.

F. R.— ¿En esto se nota diferencia con los estudiantes extranjeros?

E. C.— No, en absoluto. España tiene mucho talento en este aspecto. Y mira, parece una contradicción: en Estados Unidos es terrible, la gente no lee demasiado a primera vista. Es un aspecto en el que falla la preparación.

F. R.— ¿Qué incidencia cree que puede tener la Joven Orquesta en la enseñanza musical en España, tal y como está estructurada?

E. C.— La Joven Orquesta pretende, no sustituir, pero sí influir en la futura planificación de la enseñanza de la música en España. No debe sustituir, precisamente porque los chicos se reúnen sólo unos pequeños períodos, pero en éstos ya deben recibir una orientación, una educación musical, tal como deseáramos que la recibieran en un conservatorio. Claro, partiendo del núcleo orquestal y educándoles en función de este conjunto orquestal. Pero creemos que si ellos deben trabajar con un buen profesor, pues que tengan un buen profesor; que si deben trabajar la música de cámara (porque creemos que debía ser el objetivo más esencial de todo músico), pues hagamos música de cámara. Si cuando se trabaja en orquesta hay que hacerlo por secciones y con rigor, pues trabajaremos con rigor. Esto es lo que hemos pretendido, y que tengan los medios: aulas para estudiar, un horario pensado, controlado y relati-



vamente estricto. Creo que con ésto ya hemos hecho mucho.

F. R.— Sin embargo, a mí me parece que sólo dos o tres encuentros al año es poco, que esa es una labor que debía hacerse en las comunidades autónomas y que orquestas similares a ésta tenía que haber en Cataluña, Asturias, Galicia, Castilla, Andalucía, etc. para que los alumnos tuvieran esa formación todo el año y durante tres o cuatro años. Entonces sí que cogerían una buena formación de base.

E. C.— Sí, estoy de acuerdo totalmente, pero por ésto decía que no se trata de sustituir, sino más bien de concienciar. Y aquí sí que podemos decir que los frutos no los vamos a coger ahora, sino que van a tardar años.

Depende con qué interés se acepte en la periferia, en todas las regiones de España, un tipo de trabajo como éste, pero yo creo que es el único medio para que un músico pueda formarse como deseamos que se forme.

F. R.— En estos dos encuentros, la Joven Orquesta ya ha montado un programa formado por la «Danza de las furias» de Orfeo y Euridice, de Gluck; la Sinfonía Praga de Mozart; el «Intermedio» de Goyescas, de Granados; la Suite de Pelleas et Melisande, de Fauré y Ma mère l'Oye, de Ravel. ¿Cuáles son las mayores dificultades que ha tenido a la hora de montar estas obras en concreto?

E. C.— De tipo técnico las dificultades de cualquier orquesta profesional. Tocar Mozart es muy difícil y por éso lo

hemos programado, porque hay que superarlo aunque sea difícil. Con las otras obras también aceptamos el riesgo, relativo, porque los chicos tienen posibilidades para superar estas dificultades, de hecho lo están haciendo, y en algunos momentos hasta admirablemente. Aceptamos el riesgo de superar a Fauré, a Ravel, a Granados, que es muy difícil, mucho más de lo que el público piensa. Y de esta manera ellos van encontrando, van aprendiendo, lo que es el color orquestal. Básicamente, lo que intentamos es hacer esta doble función de afrontar dificultades del repertorio más esencial y a la vez hacerles tener ese sentido del conjunto y del color; y no sólo eso sino dar personalidad sonora a la orquesta. Esto lo conseguimos sobre todo con los franceses, cuyo concepto de

«Al hacer la selección corroboramos que no hay violas, pocas buenas trompas, muchas clarinetes y poquísimos contrabajos».

la orquestación es tan particular y tan esencial a la vez.

F. R.— Esta orquesta es una selección de los mejores estudiantes de música de toda España, lo que puede servir un poco de baremo de cómo están las diferentes familias de instrumentos, ¿qué sección o secciones encuentra que están mejor y peor dentro de la Joven Orquesta?

E. C.— Atreverme a decir qué es lo que está más flojo, es mucho atreverse, en este caso. Sí, porque yo diría que todas las secciones tienen sus virtudes y sus defectos. En el momento de hacer la selección corroboramos de nuevo que desde un punto de vista numérico no hay violas. Que hay pocas buenas trompas. Que hay muchos clarinetes, lo que hace que haya posibilidades de tener los buenos. No hay muchos violines, pero hay. Hay poquísimos contrabajos. Hay muchas flautas pero más cantidad que calidad. En la Orquesta creo que hay momentos en los que cada sección da un gran nivel. Pero yo no diría que en esta Orquesta una sección es mejor que otra, preferiría que esto lo dijera el público.

F. R.— Si ya se sabe que no hay violas desde hace muchos años, ¿por qué en los conservatorios no se hace hincapié para que se estudie ese instrumento?

E. C.— Esta es una pregunta que me hago yo. Estuve un año y medio de director del Conservatorio de Manresa, e impuse que se tenía que estudiar la viola, y así se empezó. Pero yo no entiendo por qué los directores no lo imponen.

F. R.— Claro, tiene que haber libertad para que cada uno elija el instrumento que quiera, pero no se entiende que haya por ejemplo miles de matriculados en piano y en guitarra y ninguno en viola.

E. C.— Hay un problema muy grave de raíz, que es el del planteamiento pedagógico del conservatorio. A mí me hace reír y llorar el pensar que en un conservatorio puede haber matriculados mil pianistas. ¿Qué autoridad tiene un director para decir «este conservatorio tiene sus plazas limitadas», ¿qué quiere decir que hay mil pianistas?, pues ni más ni menos que hay mil personas que quieren estudiar el piano, no mil personas que tienen intención de ser profesionales. De estos mil serán profesionales tres, cuatro o cinco, tendrán el piano como complemento, cien. Y los demás lo dejarán muy pronto o lo tocarán como aficionados. Lo cual está muy bien, pero es que esta gente no debería ir a un conservatorio. Creo que lo que hace falta es una buena orientación social y decir que el que quiera estudiar piano que vaya con profesores particulares, a academias, etc... y que vaya al conservatorio en el momento en el que el piano sea importante en su formación como músico. En esto entramos en otro terreno que es la estructuración de los conservatorios en Elemental, Profesional, y Superior. Estructuración difícil y compleja que algún día habrá que afrontar, si no, nunca mejoraremos dentro de la planificación ■

Don Taddeo in Barcellona

«WERTHER» CON UN JOVEN «WERTHER» Y GRAN DIRECTOR «WERTHER» Y UNA GRAN CANTANTE

FOTOS: BOFILL



La inteligencia de Fiorenza Cossotto.

Por Alberto Vilardell

A lo largo de mis comentarios he constatado en repetidas ocasiones el hecho de que el rendimiento de la orquesta está, usando términos matemáticos, en relación directa y en progresión geométrica con la calidad del director. De ello ha habido pruebas evidentes esta temporada tanto en sentido positivo (*Falstaff* y *El Buque Fantasma*) como en sentido negativo (*Aida*).

En las representaciones de la ópera de Massenet, Maximiano Valdés volvió a corroborar este criterio: su labor fue inteligente de gran calidad y de muy interesantes resultados, consiguiendo no sólo que la orquesta fuera un cuerpo compacto y sin fisuras, sino que además alcanzó una versión de gran belleza, colorido, pasión y, lo que es más importante, un fraseo, una matización, una expresividad expositiva y un sonido tanto en el «forte» como en los «piani», que nuestra masa orquestal alcanza en contadas ocasiones. Su concepción del *Werther* fue romántica, dúctil y elegante, aprovechando al máximo las posibilidades actuales de todas las familias musi-

cales. A nivel de detalle lo único que puede decirse de su versión es que su romanticismo tuvo un cierto aire almibarado, pero repito, ello no es una crítica sino un comentario sobre la forma de entender el planteamiento de la obra. Por todo ello bien venido sea Maximiano Valdés, y espero poder oírle en próximas ocasiones.

La inteligencia de una cantante se demuestra más en aquellos «roles», que el personaje tiene más vida interior, que en aquellos en que la evolución del mismo es más extrovertida; este es el caso de Fiorenza Cossotto que demostró, aunque no fuera del todo apreciado hasta el final, hasta qué punto se puede conseguir una alta cota interpretativa sin tener que llegar a efectos populares. La cantante concibió la «Charlotte» de los dos primeros actos con inocencia, con delicadeza, con dulce fraseo (¡que bien cantó su dúo con «Werther» del primer acto!) y de ahí que su voz apareciera contenida, más pendiente de la intención que del efecto, para ir evolucionando en los dos últimos actos, en los que el personaje adquiere un mayor dramatismo, pero aún así este dramatismo, y así lo entendió la Cossotto, es distinto, más melancólico en el tercero, con su maravillosa escena de las cartas, mucho más intenso en el último acto ante el suicidio del ser querido. En conjunto una gran interpretación de la «mezzo» italiana, en un buen momento de voz, que le permite, en obras como la que comentamos, hacer valer su categoría artística y la maduración que consigue con sus personajes.

Al hablar de John Sandor debe partirse de dos condicionantes previos: primero las propias características actuales del cantante, y segundo, lo que yo llamaría, en la concepción totalmente positiva de la frase, el SÍNDROME KRAUS. Cantar el personaje de «Werther» después de Krauss es hoy una prueba que pocos tenores podrían superar, porque el cantante canario ha conseguido que el personaje parezca hecho a su medida y pensado para él. Sandor es un cantante discreto, que va mejorando su interpretación, a medida que transcurre la función y así el primer día alcanzó su mejor nivel en la difícil aria, que corresponde a la lectura del poema de Ossian *Pourquoi me reveiller*, completándola con un cuarto acto de estimable corrección. Consigue bellos efectos, partiendo de una voz de color variable, alguno no bello, con una personalidad no muy desarrollada artísticamente hablando, que le lleva asimismo a ser flojo como actor. Con todos estos antecedentes es difícil llegar a una gran interpretación, pero sí a una corrección, tal como se pudo comprobar el segundo día, que tuvo una actuación que se podría clasificar con esta corrección que antes hemos mencionado.

Dentro de *Werther* tienen gran importancia los dos protagonistas, y quedan en un segundo nivel la «Sophie», hermana de «Charlotte», que interpretó María Angeles Peters corroborando la muy buena impresión que nos produjo en la *Nannetta* de *Falstaff*, evidenciando una buena línea, una exquisitez, y desde el punto de vista escénico dando al personaje la ingenuidad requerida; también el rol de Albert magníficamente visto por Enric Serra, que unió a su habitual profesionalidad la sobriedad que del personaje enmarca la acción. Completaron el reparto la veteranía de Ivo Vinco en el «Alcalde», la inteligente intervención tanto en el plano escénico como vocal de José Ruiz («Schmidt»), cantante que se está haciendo imprescindible en esta clase de tipos, y Vicenç Esteve, como «Johann», correcto escénicamente, pero flojo vocalmente.

Los decorados de Ferruccio Villagrosi estuvieron muy acertados en los dos primeros actos, muy románticos, y con un carácter naturalista, que acompañados de una inteligente utilización de las luces, consiguieron bellísimos efectos; discutible el tercer acto por quedar la habitación donde transcurre la acción demasiado encajonada, en mi opinión fuera de lugar el cuarto, donde el hecho de que el suicidio de «Werther» transcurra

en medio de la calle no parece lo más consecuente con la escena. La dirección de Giuseppe Di Tomasi tuvo sus más y sus menos; muy interesante como ya se ha dicho en luces y en aprovechamiento de los decorados, poco afortunada en la dirección de actores y en detalles de intervención de personajes secundarios, como el lacayo que va a buscar las pistolas a casa de «Albert», que entra sin llamar, y la entrega de pistolas al presunto suicida, que después de coger una, le devuelve la caja. Es una pena que De

Tomasi no haya trabajado más con los artistas con lo que el nivel de la versión hubiera subido enteros, sobre todo en el propio personaje que da nombre a la obra. Muy correcta la corta intervención del coro, muy acurada la actuación del coro infantil de la Escola Pía Balmaes que dirige el maestro Antoni Coll, y que en el transcurso de esta temporada ha dado repetidas pruebas de su valía, desde **Carmen**, hasta su deliciosa versión de la canción navideña, unida a una actuación escénica coherente.

dura (un mínimo de cuatro actos) para que la «*grande boutique*» pudiera seguir considerándose a sí misma el ombligo del mundo.

En la época en que Massenet escribía sus óperas, esa institución aspiraba a que todas sus producciones llevaran el sello de las grandes óperas de Meyerbeer, hoy tan desprestigiadas, pero entonces espejo y norte de los empresarios de la Opera de París, tanto en el antiguo local como en el nuevo teatro construido por Garnier.

A esto se debe la especial estructura de **Hérodiade**, una ópera con todos los ingredientes del gran espectáculo requerido por las normas de la casa. Y, sin embargo, la ópera fue rechazada por el empresario Vaucorbeil, por lo que Massenet tuvo que acabar presentándola en Bruselas, en el Teatro de La Monnaie (19 de diciembre de 1881), donde fue muy bien recibida. Tardaría, como siempre, la máxima institución lírica de Francia en reconocer su error, y no se programó **Hérodiade** hasta 1921. Y es que **Hérodiade** realmente merecía un puesto entre los espectáculos de un teatro que entonces había programado ya más de mil veces (sí mil) ese globo hinchado de aire que es **Los hugonotes**, de Meyerbeer, y no se había dignado programar aún, en 1921, **Un ballo in maschera** o **La forza del destino**, de Verdi, ni **Madama Butterfly**, de Puccini, por citar sólo algunos títulos curiosamente ausentes por varias de las causas antedichas.

Las representaciones barcelonesas

Esta larga digresión no ha tenido otro objeto que la de preparar al paciente lector para comprender por qué **Hérodiade** era un gesto arriesgado, y cómo fueron vencidos los obstáculos en las representaciones liceístas. Estas sólo espectacularmente podían dar satisfacción a un público que se muestra siempre cautamente reacio ante cualquier título que no se haya representado reiteradamente por lo menos en los últimos veinte años (mejor si ha sido toda la vida). Es decir, fueron representaciones completas, conjuntadas, brillantes y llevaban el sello de las grandes ocasiones.

Dirigió la orquesta el conocido especialista en ópera francesa Jacques Delacote, quien hizo trabajar correctamente a los músicos, obteniendo un buen sonido de conjunto e incluso cierta elegancia, aunque, tal vez contagiado de la espectacularidad de la escena, dio a veces excesivo vigor a la sección de viento con el resultado de forzar a los cantantes a cruzar un denso muro sonoro para hacerse oír.

Los decorados y el vestuario de Kristin Osmundsen tuvieron su parte en la espectacularidad con que fue presentada la obra, y si los primeros abusaban de los bloques de escalinatas, el hecho quedaba excusado por la numerosísima comparsa y el coro (cerca de docientas personas en escena, en algunos momentos). El vestuario, vistoso y no muy preocupado por la veracidad histórica, alcanzaba un elevado nivel en cuatro de los prota-

«HERODIADE»

UN MAGNO ESPECTACULO

Por Roger Alier

El último título de 1983 se presentó el 30 de diciembre en el Gran Teatro del Liceo, una fecha pródiga en grandes acontecimientos liceístas (para citar unos cuantos, el estreno absoluto de **Turandot**, en 1928; la reexhumación de **Anna Bolena**, en 1947, para conmemorar el centenario del teatro; el debut de Joan Sutherland, en 1960, con **I Puritani**; el estreno de **Medea**, de Cherubini, por la Caballé, en 1976). Este año la mágica fecha era la del reencuentro de Montserrat Caballé con su público, el del Liceo, y esto es siempre un acontecimiento, que suele ir acompañado de una reposición interesante o de un título infrecuente que la diva ofrece, casi siempre por primera vez, al público de SU TEATRO.

Este año le tocó el turno a una ópera altamente infrecuente de Massenet: **Hérodiade**, cuyas dos únicas representaciones en el Liceo databan de 1924. Los motivos de la elección de esta ópera no pudieron ser otros que su carácter de «grand'opéra», es decir, de pieza de gran espectáculo, con cinco papeles importantes que pueden lucirse adecuadamente en numerosas escenas de esta ópera, amén del coro, cuyas frecuentes intervenciones son también de tonos muy variados.

El envite era fuerte, porque el riesgo era muy elevado: si quería lograrse un triunfo todo tenía que estar al mejor de los niveles, porque **Hérodiade** es una ópera difícilmente soportable si la repre-

sentación no alcanza el más rutilante desempeño, tanto en la escena como en la orquesta, los solistas y el coro.

Una institución singular: la Opera de París

Una ópera como **Hérodiade** sólo pudo haber nacido en el seno de una institución tan peculiar como lo era la Opera de París en el siglo pasado. Verdi la llamó, con irritación y menosprecio, la «*grande boutique*», y ciertamente tuvo sus razones para ello, puesto que la institución fue siempre (y ha sido incluso, hasta bastante recientemente) el teatro de ópera más inconsistente y extraño del orbe.

La causa de todo ello es, en buena parte, el haber nacido lastrado por el tremendo peso del dirigismo cultural de un Luis XIV: la Opera nació como Académie Nationale de Musique creada en 1669, e inaugurada en 1671 con la **Pomone** de Robert Cambert, y no tardó en esclerosarse severamente al cerrar sus puertas a toda iniciativa que no estuviera avalada por sólidos bloques de tradición y sujeción a normas. La primera de éstas, que ha pesado como una losa sobre sus destinos, fue la de que todo espectáculo lírico debía contener obligatoriamente un espectáculo de ballet, un género artístico al que Francia ha dado muy notables glorias, pero cuyo maridaje con la ópera sólo favorece a ambos géneros cuando está justificado por la trama argumental de la obra (cosa que pocas veces ocurre).

Esta institución aceptó sólo a regañadientes las óperas de Rameau, necesitó la poderosa influencia de María Antonieta para aceptar a Gluck y se opuso sistemáticamente a toda innovación, para acabar admirándola después tardíamente. En el siglo XIX, la Opera de París siguió imbuida de los mismos principios que habían acabado por echar al público francés en brazos de la ópera italiana, cuyas producciones fueron aceptadas en la fastuosa institución sólo a condición de que sus autores escribieran —viniera o no a cuento— el preceptivo ballet y dieran a sus obras la necesaria envergadura.

gonistas, y un severo, franciscano aspecto en el personaje de «Juan el Bautista».

La dirección de escena de Jacques Karpo luchó con eficiencia contra el enorme PAQUETE de una ópera que requiere todo lo requerible para una «grand'opéra» decimonónica: coros subdivididos en facciones que luchan entre sí, marchas, ballet, por supuesto, bacanales, conspiraciones abortadas por la oportuna llegada de los romanos, cánticos en el templo, escena de prisión, etc. Hay que reconocer el lado positivo de la labor de Jacques Karpo, sin cuya precisión en el movimiento de las masas se podía haber alcanzado un verdadero desastre, y no podemos acusarle en vista de todo lo dicho si la bacanal de «Herodes» quedó un tanto ridícula y apagada y si no había forma de solucionar el rápido final de la ópera tras el inverosímil suicidio de una «Salomé» a la que Saint-Saens ya acusó de haberse convertido, en la ópera de Massenet, en una María Magdalena.

Y entrando ahora en el terreno de las prestaciones vocales, deberemos señalar la feliz conjunción que acabó de dar el espaldarazo positivo a estas cuatro funciones de **Hérodiade** en las que, pese a la novedad incómoda, el teatro estuvo abarrotado cada día.

Para empezar, es obligado hablar de Montserrat Caballé, verdadera protagonista por más que la ópera lleve el nombre de su oponente femenina. Con la natural curiosidad y aprensión se esperaba su reaparición después del incidente cardíaco sufrido pocas semanas antes en Viena, pero en la primera función (30 de diciembre) ya quedó claro que la Caballé estaba en forma, pues ya en su aria del primer acto, «Il est doux, il est bon» se mostró en el más rotundo dominio de sus facultades, cosechando una sonora ovación que caldeó el ambiente del modo que sólo puede comprender quien ha asistido a este tipo de grandes ocasiones. Otro punto culminante fue la hermosísima aria que «Salomé» canta en el templo (hemos expuesto extensamente que la ópera es muy irregular, pero debemos dejar claro que tiene algunos momentos de gran belleza, y éste es uno de ellos), después de la cual una tenaz ovación obligó a la diva a saludar repetidamente, lo que ocurrió también al término de la ópera, clamorosamente.

En la segunda función (2 de enero), Montserrat Caballé apareció bastante menos inspirada, aunque, por supuesto, manteniéndose dentro del nivel superior a que nos tiene acostumbrados. Pero la verdadera revelación de Montserrat Caballé en esta ópera tuvo lugar el 4 de enero. Ya en su primer aria su voz corrió con mil matices y sutilezas excepcionales, pero en la escena del templo sorprendió literalmente a todo el Liceo con un tipo de voz que me atreveré, consciente de lo difícil de definir estas cosas, a calificar de nueva, portentosamente dramática. Ya hace tiempo que vengo observando en la diva catalana un progresivo incremento del vigor de su canto en los momentos que lo requiere la partitura, aunque hasta ahora este vigor había tenido algún matiz de dureza. Ahora, la voz surgió dúctil, pura, intensa y

sensacionalmente dramática. El público lo captó inmediatamente, y al término de la escena con «Herodes» prorrumpió en un estallido aclamatorio que el director de orquesta, habituado a no interrumpir allí la función, intentó acallar por tres veces con un fortísimo acorde de la orquesta, sin lograrlo: Montserrat Caballé tuvo que reaparecer, y en un gesto característico, cruzó el escenario para que Joan Pons («Herodes») compartiera con ella el triunfo.

La Caballé volvió a lucir constantemente ese canto fascinante, no reñido con su conocida habilidad para los «pianissimi», ni para la media voz, que lució generosamente. Su escena con Carreras («Juan Bautista») tuvo la misma, si no mayor grandeza que el celebrado dúo final de **Andrea Chénier** con la que guarda un superficial parecido.

José Carreras tiene en el papel de «Juan Bautista» una excelente plataforma para poner ejemplarmente de manifiesto sus considerables dotes, su excelente gusto interpretativo y su capacidad de destilar el cálido encanto amoroso, contenido y a la vez intenso. Su participación en **Hérodiade** es generosa, e incluye dos escenas con la protagonista:



Los divos hacen triunfar una ópera olvidada.

sendos dúos que figuraron entre los momentos más elevados de la representación, especialmente el segundo, que transcurría en la cárcel después de su hermosa aria, página también muy destacada de su papel. La emisión clara, el timbre cálido y la entrega más absoluta levantaron oleadas de entusiasmo que contribuyeron poderosamente a hacer de esta **Hérodiade** un triunfo resonante.

Joan Pons fue un «Herodes» excelente, pues el barítono menorquín se ha convertido en un excelente actor. Su aria «Vision fugitive», esperada por ser la única pieza un tanto conocida de la ópera, le permitió rayar a gran altura y mostrar su voz de gratos matices líricos. También su escena con «Salomé» en el templo tuvo un nivel excepcional.

En el papel de «Phanuel» o «Fanuel» se presentó un bajo de notables faculta-

des, Roderick Kennedy, que sirvió el papel correctamente y alcanzó un grato triunfo con su poco grata y extensa aria «Astres étincelants», cuyo texto francés es poco menos que abominable.

Completó el quinteto rector una buena prestación de Dunja Vejzović en el papel supuestamente titular de «Hérodiade», pero que en la práctica resulta ser relativamente reducido, aunque tiene ocasiones de lucimiento en su escena con «Phanuel» y en otros puntos de la partitura. Acaso esperábamos algo más de esta prestigiosa cantante, a quienes muchos recuerdan por su excepcional Kundry en el **Parsifal** de concierto de hace pocos años en el Palau. Sin embargo, cumplió muy satisfactoriamente y fue considerablemente aplaudida.

El sexto protagonista fue, sin lugar a dudas, el coro. No nos cansaremos de insistir en la excepcional altura a que ha llegado en poco tiempo nuestra hasta poco achacosa formación coral de la mano de Romano Gandolfi y su adjunto Vittorio Sicuri. De todos los logros alcanzados en el Liceo en estas últimas temporadas, el del coro me ha parecido siempre el más espectacular. Su participación en **Hérodiade**, frecuentísima, y de tipos muy distintos, fue siempre resuelta con una finura de matices y una eficiencia especialmente distinguidas. Momentos como el breve pasaje polifónico (que Massenet interrumpió para dar paso a una absurda charanga) y como su participación en el impresionante concertante final del tercer acto (segundo en la distribución de la ópera que hizo el Liceo) son hitos a recordar.

El ballet fue resuelto con el refuerzo de figuras de importación, cuyo rendimiento fue discreto pero aceptable, aunque no faltó quien manifestara alguna disconformidad. El ballet es el punto que el Liceo todavía no ha solucionado de un modo decisivo y toda intervención de danzarines en escena causa un cierto relajamiento en la tensión del espectáculo que, sin ser grave, sería conveniente subsanar.

La extensísima, desigual, a ratos bella, a ratos CARTON-PIEDRUZCA (valga el neologismo) **Hérodiade** se benefició, en definitiva, de una de las más espectaculares conjunciones que se han dado en el escenario del Liceo en estos últimos años. Esto es, en definitiva, lo que cuenta.

EXPOSICION «ESPAIS WAGNERIANS»

Como colofón a la celebración del centenario wagneriano se ha preparado en el Museo del Teatro de nuestra ciudad una exposición de espacios wagnerianos que pone en evidencia el hecho, ya conocido, de la repercusión que tuvo en todos los campos del arte, y especialmente en el escenográfico, el fenómeno wagneriano. Nombres como Alarma, Soler i Rovirosa, Urgellés, Chia, Vilumara,

y, sobre todo más recientemente, José Mestres Cabanes, consiguieron que sus realizaciones estuvieran impregnadas del espíritu del compositor alemán, que fueron verdaderas obras de arte y que aún hoy, a pesar de los cambios de estética y de las nuevas ideas que en este campo se han desarrollado, puedan considerarse, dentro de un estilo clasicista, como válidas por su concepción, luminosidad, por su belleza y por el sentido de profundidad que poseen.

Es todo ello y más, lo que esta exposición muestra; se pueden ver decorados, esquemas de representaciones, bocetos, copia de las producciones realizadas, etc., hasta llegar a la reproducción de pequeños teatritos montados para su representación, algunos de los cuales, como los de Jaume Respall —en sus primeros años liceistas, el que esto escribe recuerda haberlo visto— realizados en el propio teatro, durante las representaciones. Debemos felicitarnos por esta iniciativa, que muestra cómo el concepto de arte total fue entendido en Barcelona, cómo el hecho wagneriano se integró en la vida artística de la ciudad y tuvo repercusiones en todos los campos, incluso en el de la publicidad, y ello es doblemente interesante en los momentos de renacimiento del fervor wagneriano que estamos viviendo, con su mejor prueba, la asistencia del público a las representaciones de las obras de aquel genio de la música.—A.V.

«ARIADNE AUF NAXOS»

El 12 de enero volvió al escenario del Liceo, tras casi veinte años de ausencia, esta pequeña maravilla de la producción de Richard Strauss, que tiene sólo un inconveniente: el extenso prólogo lleno de incidentes que el público no versado en lengua alemana no puede seguir adecuadamente, ni siquiera con las informaciones que pueda proporcionarle una obra de consulta previa.

Para esta obra, que requiere multitud de cantantes de primer orden y una reducida pero competente orquesta, se contó con la producción del Staatstheater de Braunschweig, de la R.F.A., bastante lograda en todo salvo en

las dimensiones, pues el gigantesco escenario del Liceo dejaba un espacio sobrante en la parte superior que hubo que cubrir como se pudo, con un techo que parecía de entoldado. La dirección escénica, de Mario Krüger, fue ágil a ratos, simplemente correcta en otros, aunque hay que reconocer la dificultad de mover en escena a tantos cantantes y seguir las intrincadas incidencias del libreto con eficacia teatral. En general los números de los cantantes bufos sabían un poco a humorismo alemán, y es lógico que así fuera pues alemanes eran los cantantes en su mayoría, además del director de escena. Pero en conjunto la representación fue vistosa y positiva.

El reparto fue una pura delicia. En el papel de la protagonista brilló espectacularmente Montserrat Caballé, con una voz plena, rica, llena de matices, que

dieron de esta ópera (12, 15 y 18 de enero). Además, la Lindsley se movió, bailó y evolucionó con gran efectividad.

Eficacísimos los cantantes del grupo cómico, especialmente el «Arlequín» de Georg Tichy, quien cantó con grato timbre y elegante dicción su canción a «Ariadne» y se movió con gracia y espontaneidad; lo mismo puede decirse de Ernst Dieter Suttheimer, Ude Krekov y Wolf Appel, este último en el doble papel de «Brighella» y de «maestro de baile», actividad que combinó con difíciles movimientos para un cantante ocupado en su papel.

Queda por comentar el sentimental y noble papel del «compositor», incorporado por Alicia Nafé con homogeneidad y buen gusto, siquiera su voz sea un punto pequeña, lo que hizo desear en algún momento un mayor volumen por parte



Los contrastes de «Ariadne auf Naxos».

obviamente disfrutaba cantando Richard Strauss, autor que aprendió a estimar en sus años de estancia en Suiza y Alemania. Su «Ariadne», impaciente y caprichosamente imperiosa en el primer acto o prólogo fue maravilla vocal y escénica en el segundo episodio, en el que el amplio espectro de su canto alcanzó a los sutiles pianissimi de impar belleza y la robusta frase de desgarró y emoción entristecida, que nos confirmó la espléndida forma en el que se encuentra la cantante catalana actualmente, pese a la reciente afección sufrida. En el breve cometido de «Bacchus», tenor serio, se destacó brillantemente Klaus Köning, un Heldentenor de categoría que tuvo poca dificultad en cubrir admirablemente su papel a solo y en dúo vigoroso y exquisito con la diva.

En los papeles cómicos debe señalarse como un verdadero acontecimiento la «Zerbinetta» de Celina Lindsley. Esta (que había cantado la última «Reina de la Noche» de las representaciones de 1981) confirmó la excelente impresión que nos había causado exhibiendo unas facultades brillantísimas en su difícil aria «Grossmächtige Prinzessin» que le mereció sonoras y prolongadísimas ovaciones en cada una de las tres funciones que se

de los espectadores muy alejados del escenario. Sin embargo su interpretación fue excelente y muy ajustado a lo que se espera del personaje.

Debemos añadir el correcto «maestro de música» de Ernst Gutstein, la pomposidad ideal de Hans Christian en el papel hablado del antipático «mayordomo», la efectividad de los papeles menores y la corrección del «trío de ninfas», no muy potentes de voz, pero con estilo y elegancia tanto en el canto como en sus movimientos en escena.

Dirigió la orquesta János Kulka, quien obtuvo de la orquesta un excelente rendimiento, no sin dejarse llevar en alguna ocasión por su tendencia a los fortissimi, pero dejando en conjunto un recuerdo muy grato de su reaparición en el Liceo.

Como suele pasar en las buenas representaciones, el conjunto resultó aún mejor que la suma de sus elementos, de modo que estas funciones tuvieron el mérito suplementario de la homogeneidad: con el extenso reparto que la integra, esta ópera quedó en todo momento servida con voces excelentes, actores eficaces y una excelente conjunción entre orquesta, personajes y movimiento.—R.A.

Don Taddeo in Barcellona

LA OPERA DE CAMARA DE CATALUÑA

Por Xose Aviñoa

Una entidad tan vigorosa como la Opera de Cambra de Catalunya, que ha hecho posible que los numerosos aficionados al género operístico puedan entrar en contacto en vivo con el repertorio camerístico que tan difícilmente puede tener lugar en los escenarios consagrados al «bel canto», no podía permanecer indiferente ante la creciente demanda que de un tiempo a esta parte se viene operando en los ambientes musicales de la ciudad, signo indefectible de la madurez que va orientando la programación y la interpretación de las entidades barcelonesas.

En este sentido, cabe mencionar la programación, presentada días atrás a los medios informativos, de esta entidad presidida por la soprano Sílvia Gasset; conciertos, recitales, conferencias, representaciones operísticas de vanguardia y películas operísticas forman un plan ambicioso que a buen seguro contará con el respaldo de los numerosos socios y el público en general. La primera manifestación de este vigor fue el concierto celebrado en el Teatre Regina bajo el epígrafe de «Noranta anys, si us plau», homenaje a dos de las figuras más insignes de la creación artística catalana del momento, el poeta Joan Vicens Foix y el músico Frederic Mompou; lectura de los poemas de Foix, a cargo de Montserrat Julió y Pau Garsaball, interpretación de la **Suite compostelana** de Mompou, a cargo de Jordi Codina a la guitarra, que bordó con gran exquisitez cada uno de los episodios, que muestran una gran carga expresiva y una enorme dificultad de interpretación, lo que motivó que la «Muñeira» desluciese un tanto del conjunto; una espléndida versión de los **Suburbis** del mismo compositor, a cargo de Liliane Maffiotte y, como colofón, seis canciones del compositor homenajeado interpretadas con delicadeza por Sílvia Gasset acompañada por Manuel García Morante, satisficieron al numeroso público que se agolpaba en la entrada del teatro y que obsequió con numerosos aplausos a los dos valores de la cultura catalana del presente siglo.

Los proyectos no son menos embiciosos. Un ciclo de conferencias sobre la Historia de la Opera poniendo de manifiesto vertientes estilísticas de cada uno

de los períodos de la historia del género a cargo del historiador y crítico Roger Alier, cuatro conciertos vocales a cargo de cantantes vinculados a la entidad, todos ellos figuras destacadas de la lírica catalana, Rosa María Isàs, María del Carmen Hernández, Enric Serra, Isabel Aragón, Eduard Giménez, sesiones de óperas filmadas en colaboración con la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, **El buque fantasma**, **Los maestros cantores**, **Tannhäuser**, **Aida** y **Fidelio** y, finalmente, la representación de dos óperas de cámara de carácter vanguardista, **Botxí-Botxí**, de Lleonard Balada y **Caledonia 33/33 o El bon samarità**, de Manuel Valls, que tendrán lugar en el Retaule Artístic de Terrassa.

Sin duda, este tipo de actividades que pretenden vincular la creación musical de vanguardia y la tradición camerística del género lírico tendrán su continuidad en los próximos meses. Se nos anuncian oficiosamente una representación de **Il barbiere di Siviglia**, de Paisiello, para la temporada del Grec'84 y una ópera de encargo para el Festival Internacional de Música de Barcelona de este año, que contará con una partitura de Xavier Benguerel, escenografía del pintor Tharrats y dirección de escena de Josep María Espada y que girará sobre un tema muy sugerente: las experiencias de un pintor que se ve obligado a recurrir a las drogas para entrar en trance y de este modo encontrar motivos para su creación artística, lo que dará pie a una iluminación y una escenografía alucinante y a episodios coreográficos muy atractivos. En cualquier caso, la demanda musical barcelonesa va en aumento.

DISCOS CRITICADOS

BACH: Sonatas para viola da gamba y clave (Yo-Yo Ma, Cooper).....	38
BACH: Conciertos para flauta; oboe d'amore y tres violines (Nicolet, Clement, Hetzel, Forchert, González, Richter).....	38
BARTOK: Para los niños (Kocsis).....	38
BEETHOVEN: Sonatinas (Mayer, Rohmann, Banfalvi, Falvai).....	38
BRAHMS: Requiem Alemán, Cuatro cantos serios (Mathis, Fischer-Dieskau, Barenboim).....	39
BRAHMS: Requiem Alemán, Cuatro cantos serios (Mathis, Fischer-Dieskau, Barenboim).....	39
CANO: Quinteto Hedonista. OTERO: Del silencio y de la ausencia. BERA: Estudio. GARCIA ROMAN: La del alba sería (Garcés, Guinjoan).....	39
CHAIKOVSKY: Capricho Italiano, Polonesa y Vals de «Eugene Onegin». RIMSKY-KORSAKOV: Capricho Español (Bernstein).....	40
CHOPIN: Mazurcas, Preludios, Marcha Fúnebre (Robles).....	40
DEBUSSY: El Mar, Nocturnos (Comissiona).....	40
ELGAR: Variaciones Enigma, Marchas de Pompa y Circunstancia (Davis).....	40
HAYDN: Concierto para violín en Do mayor.	
VIEUXTEMPS: Concierto para violín núm. 5 (Liang Lin, Marriner).....	40
HAYDN: Sonatas para piano (Brendel).....	41
LOPEZ-CHAVARRI: Concierto para piano y orquesta de cuerda. PALAU: Dos sonatas de Soler. FERRITZ: Pasacalle y Batalla imperial de Cabanilles (Ferriz).....	41
MOZART: Arias de ópera y de concierto (Haeflinger, Daehler).....	41
PROKOFIEV: Dos conciertos para violín, Op. 19 y Op. 63 (Stern, Mehta).....	41
PROKOFIEV: Suite de «El Teniente Kije», Suite de El Amor de las Tres Naranjas, Obertura Op. 42 (Tilson Thomas).....	42
PUCCINI: Messa di Gloria (Carreras, Prey, Scimone).....	41

RAVEL: Concierto para la mano izquierda, Alborada del Gracioso, Rapsodia Española (Fleisher, Comissiona).....	42
RAVEL: Bolero, La Valse, Alborada del Gracioso, Suite núm. 2 de «Dafnis y Chloe» (Bernstein).....	42
RODRIGO: Concierto de Aranjuez, Fantasía para un Gentilhombre (Williams, Ormandy).....	43
SCHUMANN: Davidsbündlertanze. RAVEL: Miroirs (Lapsansky).....	43
R. STRAUSS: Don Juan, Till Eulenspiegel, Muerte y Trasfiguración (Szell).....	43
S. STRAUSS: Así hablaba Zarathustra, Macbeth (Maazel).....	43
VIVALDI: Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione (Hogwood).....	43
WOLF: Lieder (Amelyng, Jansen).....	44

RECITALES

«The guitar is the song» (Williams).....	44
«Encuentro Nacional de Polifonía Juvenil».....	44
«El Folklore Infantil y Navideño en España».....	44

ULTIMAS CRITICAS RECIBIDAS

JANAČEK: Jenufa (Södeström, Randová, Dvorsky, Ochman, Mackerras).....	45
KODALY: La Hilandería (Kömölóssy, Melis, Simándy, Andor, Ferencsik).....	45

Cursos, becas y concursos

□ La Fundación «Jacinto e Inocencio Guerrero» convoca dos premios para apoyar la difusión del género lírico español. El premio «Jacinto Guerrero» es de cuatro millones de pesetas y está destinado a una zarzuela inédita. Otro premio de dos millones de pesetas es para un libro sobre el tema: «El maestro Guerrero y su tiempo», igualmente inédito. La obra premiada será estrenada y el libro, editado. El patrocinio es de la Dirección General de Música. Información en la Fundación «Jacinto e Inocencio Guerrero», Gran Vía, 78. Madrid-13.

□ La Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Zamora convoca un **Concurso de Composición Coral sobre música tradicional zamorana**. Las composiciones deberán de ser para cuatro voces mixtas y basadas en el **Cancionero de Folklore Zamorano**, que recopiló Miguel Manzano y editó Editorial Alpuerto. La duración de la obra debe ser entre 3 y 5 minutos. El plazo de admisión termina el 30 de abril. El premio es de 120.000 ptas. y habrá cuatro accesit de 60.000. Información y envío de partituras a la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Zamora, Oficina Subcentral, c/ San Torcuato, 19. Zamora.

□ El Instituto Joan Llongueres organiza diversos cursos de dirección coral, con la coordinación del Coro Madrigal y la colaboración de la FCEC. Los profesores son Manuel Cabero, Joan Company y Montserrat Pueyo. Información en el Institut Joan Llongueres, c/ Séneca, 22, 2n. Barcelona-3.

□ El **XXII Concurso Internacional de Música de Budapest** de 1984 está convocado para las disciplinas de **viola y trompeta**. El límite de edad son los treinta y dos años y la fecha máxima de inscripción, el 15 de abril de 1984. Se desarrollará en la capital húngara del 3 al 16 de septiembre. Información e inscripciones en el Bureau des Concours Internationaux de Musique, POB 80, H-1366 Budapest 5, Vörörmarty tér 1. Hungría. Teléfono: 179-910.

□ La Universidad de Maryland (Estados Unidos) organi-

za del 14 al 21 de julio un **Festival Internacional de Piano**, en el que se incluye un **Concurso** para este instrumento. Los participantes tendrán que tener entre 16 y 32 años y los tres primeros premios son de 10.000, 5.000 y 2.500 dólares. El día 2 de abril es el último de inscripción. Dirigirse a Piano Competition, Summer Programs, University of Maryland, College Park, MD 20742 (Estados Unidos). Teléfono: (301) 454-5910.

□ En Londres, el **Carl Flesh International Violin Competition** se desarrollará del 18 al 26 de julio y la fecha límite de inscripción es el 31 de marzo. En total, el montante de los premios asciende a 14.000 libras esterlinas. Información: Carl Flesh International Violin Competition, c/o City Arts Trust Ltd. Bishopsgate Hall, 230 Bishopsgate, London EC2M 4QH. Teléfono: (01) 377 05 40.

□ En la Sala Wilfred Pelletier, de Montreal (Canadá) tendrá lugar el **XVII Concurso Internacional de Música de Montreal** que este año está reservado a la disciplina de **piano**. El último día de inscripción es el 1 de marzo y la edad, de los 16 a los 30 años. El concurso del próximo año será de canto. Información: Concours International de Musique de Montreal. Place des Arts 1501, rue Jeanne-Mance. Montreal (Quebec) Canada H2 1Z9.

□ El **Concurso «Primavera de Praga»**, en Checoslovaquia está convocado para **órgano y cuarteto de cuerda**. El límite de edad para la primera de las especialidades son los 30 años y para el cuarteto de cuerda, globalmente, no deben sumar sus componentes más de 140 años. El 1 de marzo es el último día de inscripción. Hay tres premios para órgano y dos para cuarteto de cuerda. Información: Concours «Printemps de Prague», Alsóvo nábřeží 12, CS-11000 Praha 1 (Checoslovaquia). Teléfono: 231 92 81 y 231 93 07.

□ También el 1 de marzo se cierra el plazo de inscripción para el **Concurso Internacional de Piano «Gina Bachauer»**, que tiene lugar en Salt Lake City, en el Estado de

Utah (Estados Unidos). Los participantes han de estar en edades comprendidas entre los 19 y los 33 años. El primer premio de este concurso consiste en lo siguiente: Medalla de Oro, un piano Steinway modelo L, un recital en Nueva York, encargos para recitales con la Orquesta Sinfónica de Utah durante la temporada 84-85 y otros recitales en diversos lugares de Estados Unidos. El segundo premio obtendrá Medalla de Plata, 5.000 dólares, un recital con la Sinfónica de Utah y otros recitales. El tercero, Medalla de Bronce, 3.000 dólares y algunos conciertos. Hay un cuarto, quinto y sexto premios dotados, respectivamente, con 2.000, 1.500 y 1.000 dólares. Inscripciones: The Gina Baucher International Piano Competition, P.O. Box 11664, Salt Lake City, Utah 84147 (Estados Unidos). Teléfonos: (801) 533-5626, o (801) 375-8079.

□ El **VIII Concours International de Jeunes Chanteurs d'Opera** tiene lugar en Sofía (Bulgaria) del 15 de junio al 4 de julio y la fecha máxima de inscripción es el 15 de febrero. El límite de edad es de 33 años para las mujeres y 35 para los hombres. Información e inscripciones: Secretariat du Concours International de Jeunes Chanteurs d'Opera, 56, rue Alabine, 1040 Sofía (Bulgaria). Teléfono: 87 17 72.

□ En el Festival de Música de Toulon (Francia) habrá un **Concurso Internacional para instrumentistas de viento**, con la especialidad de **oboe**. Los participantes han de tener entre 18 y 30 años. La fecha máxima de inscripción es el 1 de marzo. Para 1985 la especialidad será clarinete. Información: Secretariat du

Concours, Palais de la Bourse, Avenue Jean-Molin, F-8300, Toulon (Francia). Teléfono: (94) 93 52 84.

□ La Federación Asturiana de Masas Corales organiza el **VII Concurso Nacional de Composición Coral sobre temas asturianos**. Las obras deben ser compuestas para cuatro voces mixtas y puedan estar basadas en temas originales o procedentes de la tradición popular, conservando en todo caso el carácter regional. El plazo de admisión de partituras se cierra el 7 de abril. El primer premio es de cien mil pesetas y el segundo y tercero, de cincuenta mil. Información en la Federación Asturiana de Masas Corales, Casa de la Música. Pola de Siero (Asturias). Las bases completas de este concurso se publican en este mismo número de RITMO.

□ El **Concurso Paloma O'Shea convoca un certamen para elegir el cartel anunciador de la VIII edición de este Concurso**. Podrán presentar carteles los menores de treinta años nacidos en Cantabria o residentes en esta región. El tema es libre, pero deberá girar en torno al piano, al carácter internacional del Concurso y a su llamada a la juventud. El tamaño de la obra no excederá de 50 X 35 centímetros y debe presentarse montada en bastidor o con cualquier otro medio que facilite su exposición. Los premios son de 100.000, 60.000 y 40.000 pesetas. Cada participante podrá enviar como máximo tres carteles. Información y envío de originales al Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea. c/ Hernán Cortés, 3, entlo. Santander. Teléfono 21 48 01.

<p>Compro -vendo</p> <p>□ Vendo Tetralogía wagneriana a estrenar, versión Solti. 10.000 ptas. Salvador Pernalba Parra. Llanera de Ranes. Valencia. Teléfono: (96) 225 43 78.</p>	 <p>LES ESPERAMOS EN NUESTRA SECCION DE COMPRO-VENDO</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Cartelera

PROGRAMAS Y FECHAS SUSCEPTIBLES DE MODIFICACION

ESPAÑA

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA (Teatro Real, de Madrid)

Abono A

16, 17 y 18 de marzo.— Dallapiccola: **Piccola Musica Notturna**. Ohana: **Anneau du Tamarit**. Debussy: **El mar**. A. Meunier (violoncelo). Director, Manuel Valdés.

Abono B

9, 10 y 11 de marzo.— Stenhammar: **Sinfonía núm. 2**. Liszt: **Tasso**. Respighi: **Pinos de Roma**. Orquesta Filarmónica de Estocolmo. Director, Yuri Ahronovich.

30, 31 de marzo y 1 de abril.— Schumann: **Concierto en Re menor para violín y orquesta**. Dvorak: **Sinfonía núm. 9 en Mi bemol menor**. Lysy (violín). Director, Peter Maag.

Abono libre

2, 3 y 4 de marzo.— Mozart: **Sinfonía núm. 38 en Re mayor**. Tisné: **Concierto núm. 3 para piano y orquesta**. Turina: **Canto a Sevilla**. Ravel: **Ma mère l'Oye**. Dupuy (piano), Stenhammer (soprano). Director, Colombo.

23, 24 y 25 de marzo.— Beethoven: **Leonora III**. Soler: **Concierto para viola**. Cano: **Concierto para guitarra**. Ravel: **Dafnis y Cloe**. Pamies (viola), Bitetti (guitarra). Director, Devos.

CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y POLIFONIA (Teatro Real, de Madrid)

Abono D: Música de Cámara

13 de marzo.— Obras de Arteaga, Ruiz Pipó, Mazro y Julio Gómez. José Luis Rodrigo (guitarra), Víctor Martín (violín). Orquesta de Cámara Española. Director, José Ramón Encinar.

20 de marzo.— Obras de Beethoven, Stravinsky y Faure. Cuarteto Vivaldi de París.

27 de marzo.— Obras de Beethoven. Cuarteto Oxford de Canadá.

Abono E: Polifonía

6 de marzo.— Cantatas barrocas. Coro Nacional de España. Conjunto Instrumental. Director, Enrique Ribó.

GRAN TEATRO DEL LICEO (Barcelona)

4, 7 y 10 de marzo.— Richard Strauss: **Elektra**. Vinzing, Hass, Szirmay, Böhm, Raffel, Boeck, Boschkova, Moore, Slania, Shiraishi, Haberereder. Escena, Drobesh. Producción, Staatsoper de Viena. Director, Vanderzand.

16, 18 y 20 de marzo.— Alban Berg: **Wozzeck**. Berry, Armstrong, Steinbach, Reen, Zednik, Mazzolla, Jahn, Johnson, Riener. Escena, Riber. Producción, Opera de Bonn. Director, Uwe Mund.

23, 25 y 28 de marzo.— Verdi: **Nabucco**. Carroli, Dimitrova, Nesterenko, Ruiz, Ysás. Escena, Tomasi. Decorados, Gómez. Vestuario, Arrigo (Milán). Director, Gandolfi.

ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA (Palau de la Música Catalana)

3 y 4 de marzo.— Sibelius: **Concierto para violín y orquesta**. Dvorak: **Sinfonía núm. 8**. Pierre Amoyal (violín). Director, Antoni Ros-Marbá.

10 y 11 de marzo.— Brahms: **Concierto para violín**. Stravinsky: **Petruchka**. Altenburger (violín). Director, Rahbari.

17 y 18 de marzo.— Stravinsky: **Dos Pequeñas Suites**. Prokofiev: **Concierto núm. 5 para piano y orquesta**. Beethoven: **Sinfonía núm. 4**. Giménez Atenelle (piano). Director, Boetcher.

31 de marzo y 1 de abril.— Webern: **Seis piezas para orquesta**. Mahler: **Kindertotenlieder**. Schumann: **Sinfonía núm. 4**. Finnillae (mezzo). Director, Ros Marbá.

ORQUESTA Y CORO DE RTVE (Teatro Real, de Madrid)

1 y 2 de marzo.— Schumann: **Obertura, Scherzo y Finale**. Martinu: **Concierto para dos violines y orquesta**. Dúo concertante para dos violines y orquesta. Dvorak:

Sinfonía núm. 9. Luis Mitchell y Martha Carfi (violines). Director, Gómez Martínez.

8 y 9 de marzo.— Monteverdi: **Vespro de la Beata Virgine**. Coro Itxas Soinua de Lekeitio. Director del Coro, Gorka Sierra. Coro de RTVE. Director, Odón Alonso.

15 y 16 de marzo.— Obra concurso de la ORTVE. Webern: **Seis piezas para orquesta**. Stravinsky: **El pájaro de fuego**. Director, Skrowaczewski.

22 y 23 de marzo.— Olavide: **Estigma**. Mahler: **Des Knaben Wunderhorn**. Director, Arturo Tamayo.

29 y 30 de marzo.— Blanquer: **Sinfonía Coral**. Stravinsky: **La consagración de la primavera**. Coro de la RTVE. Director, García Asensio.

ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS

14, 15 y 16 de marzo.— Schubert: **Sinfonía núm. 5**. Turina: **La oración del torero**. Falla: **El Amor Brujo**. Director, José María Cervera. Día 14, Oviedo; día 15, Mieres; día 16, Pola de Lena.

28, 29 y 30 de marzo.— Chaikovsky: **Concierto núm. 1 para piano y orquesta**. Dvorak: **Sinfonía núm. 8**. González Alonso (piano). Director, Víctor Pablo Pérez. Día 28, Oviedo; día 29, Gijón; día 30, Avilés.

SOCIEDAD FILARMONICA DE LAS PALMAS

28 de marzo.— Programa a determinar. Israel Quartet.

ORQUESTA BETICA FILARMONICA (Sevilla)

9 de marzo.— Korn: **Piter Jona**. Saint-Saëns: **Concierto para violoncelo**. Beethoven: **Sinfonía núm. 4**. Eduardo Valenzuela (violoncelo). Director, Samuel Freidman. Conservatorio Superior de Música.

23 de marzo.— Programa a determinar. Director, Odón Alonso. Teatro Lope de Vega.

PATRONATO PROMUSICA (Barcelona)

13 de marzo.— Schubert: **Canto del cisne**. Ibert: **Canciones de Don Quijote**. Liszt:

Cuatro Lieder sobre textos de Victor Hugo. Harald Stamm (bajo), Wilhelm von Gruneliu (clavicémbalo).

28 de marzo.— Mendelssohn: **Sinfonía núm. 4 Op. 90**. Mathus: **Concierto para percusión y orquesta**. Beethoven: **Sinfonía núm. 7, Op. 92**. Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Director, Kurt Masur.

29 de marzo.— Prokofiev: **Concierto núm. 2 para piano y orquesta**. Bruckner: **Sinfonía núm. 3 en Re menor**. Peter Roessl (piano). Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Director, Kurt Masur.

30 de marzo.— Strauss: **Muerte y Transfiguración**. Brahms: **Sinfonía núm. 1 en Do menor**. Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Director, Kurt Masur.

CONSERVATORIO SUPERIOR MUNICIPAL DE BARCELONA

1 de marzo.— Reineke: **Sonata Undine, Op. 167**. Martin: **Balada**. Honneger: **Danza de la cabra**. Oltra: **Sonatina**. Bartók: **Cantos populares tristes**. Josefina Santmartin (flauta), Angel Soler (piano).

8 de marzo.— Reicha: **Quinteto en Si bemol**. Brotons: **Quinteto**. Hindemith: **Pequeña Música de Cámara**. Quinteto de Viento Ciudad de Barcelona.

15 de marzo.— Sors: **L'encorragungement**. Castelnuovo Tedesco: **Preludio y Fuga**. Fleta Polo: **Impromptu núm. 10**. Rosetta: **Sonata**. Codina: **Dúo caprichoso**. Bruwer: **Cuatro Micropiezas**. Joan B. Furió y Elisabeth Roma (dúo de guitarras).

22 de marzo.— Mozart: **Divertimento núm. 2**. Beethoven: **Variaciones sobre un tema del «Don Juan» de Mozart**. Ventas: **Trío núm. 1**. Stravinsky: **Tres piezas para clarinete**. Tomasi: **Concierto campestre**. López (oboe), Carbonell (clarinete), Borrás (fagot).

29 de marzo.— Bach: **Suite francesa en Sol mayor**. Haendel: **Sonata en Fa menor**. Scarlatti: **Sonata en Mi mayor, K. 215**. **Sonata en mi mayor, K. 216**. Maria Lluisa Cortada (clavicémbalo).

RETAULE ARTÍSTIC DE TERRASA

1 de marzo.— Concierto espectáculo «Visca el piano». Carles Santos (piano). Centro Cultural de la Caja de Ahorros.

11 de marzo.— Haydn: **Divertimento núm. 1**. Milhaud: **Trois Rag Caprices**. Wagner: **Idilio de Sigfrido**. Schubert: **Octeto en Fa mayor**. Strauss: **Vals de l'Emperador**. Canadian Chamber Ensemble. Director, Raffi Armenian. Centro Cultural de la Caja de Ahorros.

25 de marzo.— Vivaldi: **Sonata en Do menor**. Mozart: **Sonata del Cuarteto K. 370**. Yvon: **Sonata para corno inglés y piano**. Godard: **Cantilena**. Debussy: **Images, primera serie**. Heath: **Out of the cool**. Gershwin: **Fantasia de «Porgy and Bess»**. Jeremy Polmear (oboe, corno inglés y saxo), Diana Ambache (piano).

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA DE BADAJOZ

13 de marzo.— Obras de Mozart, Beethoven, Stamitz y Brahms. Quirós (oboe), Romero (piano).

FONOTECA DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE (Facultad de Derecho, de Madrid)

Músicas étnicas de tradición no documental

14 de marzo.— **Música de América**. Tradiciones indias del Norte y del Sur. Tradiciones esquimales. Tradiciones afroamericanas. Selección y comentarios, Alfredo Carda.

15 de marzo.— **Música de África negra**. África Subsahariana. Selección y comentarios, Alfredo Carda.

21 de marzo.— **Música árabe**. Norte de África. Oriente próximo. Selección y comentarios, José Igés.

22 de marzo.— **Música de Asia**. India, Indochina, Tailandia, Malasia, Camboya, Nepal, Filipinas. Selección y comentarios, Javier Navarrete.

28 de marzo.— **Música de Asia**. China, Japón, Corea, Tíbet, Mongolia, Manchuria y Vietnam. Selección y comentarios, Javier Navarrete.

29 de marzo.— **Música de Asia**: Indonesia. **Música de Oceanía**. Selección y comentarios, Alberto Iglesia.

CENTRO DE DIFUSION DE LA MUSICA CONTEMPORANEA (Sala Turina, del Teatro Real de Madrid)

Conferencias:

7 de marzo.— **Análisis del concepto de vanguardia**. Por Mario Bortolotto.

21 de marzo.— **Edgard Varese**. Por Harry Halbreich.

28 de marzo.— **La música teatral de Philip Glass**. Por Vicente Molina Foix.

ASOCIACION ESPAÑOLA DE MUSICA DE CAMARA (Escuela Superior de Canto, Madrid)

5 de marzo.— Programa a determinar. Cuarteto Hispánico Numen.

26 de marzo.— Obras de Beethoven, Mendelssohn y Villalobos. Casaux-Corréa.

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID (Teatro Real)

5 y 7 de marzo.— Orquesta de Cámara «Mozart», de Hamburgo.

TEATRO DE LA ZARZUELA (Madrid)

Marzo.— Puccini: **Madame Butterfly**. Mascagni: **Cacalleria Rusticana**. Leoncavallo: **I Pagliacci**.

IV CICLO DE INTRODUCCION A LA MUSICA (Teatro Principal, de Zaragoza)

La voz, instrumento musical

19 de febrero.— Dos solistas: voz y piano.

26 de febrero.— Cuarteto «a capella».

4 de marzo.— Concierto Coral.

Las orquestas

11 de marzo.— La Orquesta de cámara.

18 de marzo.— La orquesta clásica.

25 de marzo.— La orquesta sinfónica.



comini, Vernet. Roberto Abbado.

Día 9

13,00.— La Zarzuela y sus autores. **Doña Francisquita**, de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw. Música de Amadeo Vives.

16,00.— Música y palabra. **Le Villi**, de Puccini. Scotto, Domingo. Coro Ambrosiano, Orq. Filarmónica Nacional. Maazel.

Día 10

16,00.— El Caminante.

18,50.— Concierto por la Orquesta Nacional de España. Transmisión Directa desde el Teatro Real. Obras de Haydn, José Luis Turina, Berlioz. Jesús López Cobos.

Día 11

8,00.— Solistas. Jean Pierre Rampal (flauta).

11,35.— Nuestro Programa.

20,00.— Músicos Españoles. **Variaciones sobre un tema salmantino**, de Julio Gómez.

Día 12

14,00.— Iberoamérica cinco siglos. Obras de Mario Peruso.

15,35.— Música Coral. La Polifonía vocal de los pigmeos del África Central.

21,00.— La ópera. **Kiu**, de Luis de Pablo. Orquesta Sinfónica de Madrid. José Ramón Encinar.

Día 13

19,00.— Lunes Musicales de RNE. Transmisión directa desde el Teatro del Círculo de Bellas Artes de Madrid. La viola española en el siglo XX. Mateu (viola) y González Sarmiento (piano).

Día 14

10,30.— Clásicos españoles. **Rapsodia Española**, de Albéniz. Soriano y Orquesta Nacional de España. Frühbeck de Burgos.

16,00.— Grandes Voces. José Carreras.

Día 15

9,35.— Selección de Radio 2. **Concierto para cello y orquesta**, de Casals. Lluís Claret y Orquesta Ciudad de Barcelona. Ros Marbá. **Noches en los jardines de España**, de Falla. Achúcarro y Orquesta Sinfónica de Londres. Mata.

Día 16

22,10.— Intercambio Internacional. Semana Internacional de Órgano de Nuremberg 1983. Buchner, Rein, Walter.

12,00.— Nuevo Concierto. Disco Compacto. **Sinfonía núm. 1**, de Mahler. Sinfónica de Chicago. Abbado.

Día 17

17,30.— Grabaciones de hoy.

18,50.— Orquesta Nacional de España. Transmisión directa desde el Teatro Real de Madrid.

Día 3

9,35.— Selección de Radio Dos **Cinco piezas para orquesta**, de Schoenberg. Sinfónica de la BBC. Boulez.

20,00.— Concierto de la Serie Promenos. Transmisión directa desde el Estudio Vara de Hilversum. Obras de Andriessen, Chostakovitch, Stravinsky. Director, Jan Krenz.

Día 4

19,00.— Estudio de Música Antigua. La misa, de John Dunstable a Guillaume Dufay.

23,30.— A cuatro manos. **Petite Suite para piano a cuatro manos**, de Debussy. Rentería y Matute. **Rapsodia Española para dos pianos**, de Ravel. Alfons y Aloys Kontarsky.

Día 5

2,00.— El Concierto con solista y la sonata. **Sonatina para flauta y piano**, de Boulez. **Concierto para piano núm. 3** de Beethoven. Orquesta de la Ópera Estatal de Viena. Barenboim, Somogy.

8,00.— Música de Francis Poulenc. **Cuatro Pequeñas oraciones de San Francisco de Asís**. Coro de Cámara Gubelian. **Concierto para dos pianos y orquesta en Re menor** Billard y Azais. Orquesta ORTF. Suzan.

Día 6

9,35.— Selección de Radio Dos. **Poema Sinfónico Op. 21**, de Granados. «Cuadro III de **Goyescas**», de Granados.

12,00.— Música Argumental. Smetana, selección de **Mi patria**, **El Moldava**, **De los Bosques y Prados de Bohemia**, **Tabor**. Orquesta Sinfónica de Boston. Kubelik.

19,00.— Lunes Musicales de Radio Nacional. Música en la Poesía. Esperanza Abad (soprano), Daniel Stéfani (piano).

Día 7

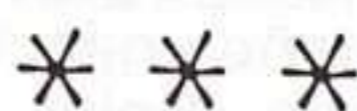
12,00.— Clásicos Contemporáneos. Prokofiev. **Alexander Nevsky Op. 78**, Obratsova. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Abbado. **Concierto núm. 1 en Re bemol mayor, Op. 10 para piano y orquesta** Ashkenazy. Sinfónica de Londres. Previn.

16,00.— Grandes Voces. Christa Ludwig.

Día 8

16,00.— La música y su ambiente.

20,50.— Gran Teatro del Liceo. Transmisión Directa de **Turandot**, de Puccini. Marton, Gia-



Cartelera

Obras de Mozart. Orfeón Donostiarra. López Cobos.

Día 18

- 8,00.— Solistas. Rostropovich (cello). **Sonata para cello y piano núm. 1**, de Beethoven. Richter (piano).
19,05.— Estudio de la Música Antigua. **Missa, l'homme armé**, de Antoine Busnois.

Día 19

- 8,00.— Música de Manuel de Falla.
10,50.— Concierto por la Orquesta Ciudad de Barcelona, desde el Palau de la Música Catalana. Obras de Schubert y Bartók. Pesko.

Día 20

- 19,00.— Lunes Musicales de RNE. Los hijos de Bach. Obras de Emanuel, Friederich y Christian Bach.
20,30.— Concierto patrocinado por la Unión Europea de Radiodifusión. Transmisión directa desde Cincinnati. Obras de Varese, Kramer y Berlioz.

Día 21

- 9,35.— Selecciones de Radio Dos. **Sinfonía núm. 9**, de Schubert. Orquesta Filarmónica de Berlín. Böhm.
17,05.— Grabaciones de ayer. **Concierto para piano Op. 31**, de Pfitzner. Gieseking (piano).

Día 22

- 8,00.— Pequeño Concierto. **Nueve Preludios**, de Fauré y **El aprendiz de brujo**, de Dukas. Filarmónica de Israel.
19,00.— Miércoles Musicales de RNE, desde el Palau de la Música Catalana. Música española para canto y guitarra de los siglos XVIII y XIX. Aragón (mezzo). Sanz (guitarra).

Día 23

- 19,20.— Concierto por la Orquesta Sinfónica de RTVE. **Música para un homenaje**, de Rodríguez Albert. **Concierto núm. 24 para piano y orquesta**, de Mozart. Larrocha. **Sinfonía núm. 4**, de Chaikovsky. Gómez Martínez.

Día 24

- 14,00.— La vida en Música. Ritos y costumbres.
22,25.— Intercambio Internacional. Grabación ORF. Festival de Salzburgo 1983. «**Lieder**» de Brahms y Schumann.

Día 25

- 8,00.— Solistas. Fischer-Dieskau (barítono) y Zabaleta (arpa).
19,05.— Estudio de la Música Antigua. Josquin Despres: **Missa, L'home armé**.
21,00.— El flamenco en su raíz.

Día 26

- 8,00.— Música de Ralph Vaughan Williams.
15,35.— Música coral. Música sacra etíope.

21,00.— La ópera. **Madame Butterfly**, de Puccini. Scotto, Wixell, Knigh.

Día 27

- 11,40.— Los otros instrumentos. **Concierto para guimbarda, mandora y orquesta en Fa mayor**, de Albrechtsberger.
12,00.— Música Argumental. **Sinfonía núm. 3**, de Mahler.
19,00.— Lunes Musicales de RNE. Transmisión directa. La guitarra contemporánea. Mikulka interpreta obras de Villalobos, Brower, Rak, Terzi y otros.

Día 28

- 16,00.— Grandes voces. Hermann Prey (barítono).
20,50.— Temporada de Opera del Gran Teatro del Liceo. Transmisión directa de **El rapto en el serrallo**, de Mozart.

Día 29

- 17,05.— Grabaciones de ayer. María Callas canta a Verdi, Wagner, Donizetti y Thomas.

COMENTARIOS

Por Daniel Stefani

El día 7 de febrero a las 16 horas, Domingo del Campo seleccionó para su espacio Grandes voces, la de Christa Ludwig, una de las más grandes cantantes líricas y liederista de los últimos tiempos. «*Voz de color seductor que emite con franqueza y limpieza se impone por la calidad de su fraseo y la variedad de sus recursos de expresión*». Con estos conceptos calificó Valenti Ferro a esta excepcional cantante alemana, de la cual pudimos disfrutar en Radio 2.

Por su parte, Manuel Balboa programa en su espacio Músicos Españoles que se emite el día 11 las **Variaciones sobre un tema salmantino**, de Julio Gómez. Gómez es uno de los músicos más interesantes del panorama español y quizá el menos transitado de su generación. Sus **Variaciones sobre un tema salmantino** para piano es una obra de inmensas dificultades de interpretación y junto a las **Canciones sobre textos de la poetisa uruguaya Juana de Ibarborou** pertenecen a lo mejor de su producción de música de cámara.

Por su parte, quien selecciona y hace estos comentarios para ustedes destaca de su programa Iberoamérica, cinco siglos, que se emite el domingo 12 de febrero a las 14 horas, la ópera en un acto de Mario Peruso, **La voz del silencio**, obra que se estrenó en 1969 en el Teatro Colón, de Buenos Aires. Se trata de un acto único donde se suceden, sin interrupción, diez escenas a través de contrastes y oposiciones de dramáticas secuencias. El libro expone distintas situaciones que ocurren simultáneamente en planos de lugar y tiempo diferentes. Señalemos que Mario Peruso nació en Buenos Aires el 16 de septiembre de 1936 y que se formó junto a Alberto Ginastera y Luigi Nono.

Noticias



Nuevo edificio del Covent Garden.

LA ROYAL OPERA HOUSE CONSTRUIRÁ LA SEGUNDA FASE DE UN NUEVO EDIFICIO

Tras la inauguración por el Príncipe Carlos de Inglaterra, el 19 de julio de 1982, del nuevo edificio que ampliaba las dependencias del histórico Royal Opera House, se ha pensado en construir una segunda fase del mismo, para lo cual se ha sacado a libre concurso el proyecto. De las 121 candidaturas recibidas (92 procedentes del Reino Unido y 29 de otros países), se llevará a cabo una selección por un comité creado al efecto y aconsejado por un grupo de asistentes técnicos. En julio del presente año, se tomará la decisión definitiva sobre la adjudicación del proyecto, de las obras y la fecha del comienzo de las mismas.

MURIO ANGEL ARTEAGA

EL día 17 de enero murió en Madrid el compositor y profesor del Real Conservatorio Angel Arteaga de la Guía, tras un largo proceso canceroso. Angel Arteaga nació en la provincia de Ciudad Real el 28 de enero de 1928 y realizó estudios musicales con Vitorino Echevarría, Francisco Calés y Julio Gómez, y más tarde con Carl Orff y Harald Genzmer. Formó parte de la llamada «Escuela de Madrid». En 1960, obtuvo el Premio «Hugo Von Monfort», concedido en Bregenz (Austria), por su obra **Prólogo para orquesta** y un año más tarde, el «Ferdinando Ballo», de la Academia Chigiana, de Siena (Italia), por **Trío para órgano**.

En nuestro país obtuvo también un galardón en 1962 por **Las cuevas de Nerja**. Otras de sus obras destacables son **Kontakion** (1962), **Elogios** (1963), **Segunda palabra** (1971) y **El santo de palo** (1972). Su ópera **La mona de imitación** fue estrenada en el Teatro de la Zarzuela en 1973, con interpretación de Ester Casas, Pedro Farrés y María Aragón, y bajo la dirección de Odón Alonso, y con escenografía de Pérez Sierra. Esta ópera estaba basada en textos de Ramón Gómez de la Serna.

ENCUESTA RITMO SOBRE LOS PREMIOS «PRINCIPE DE ASTURIAS»

Han sido convocados los Premios «Príncipe de Asturias» que, a partir de este año, han sido ampliados a las personalidades e instituciones de Brasil y Portugal, además de las de Hispanoamérica y España.

Nuestra revista ha sido requerida para presentar candidaturas a estos premios, lo que hará dentro de la modalidad de «Artes». RITMO quiere abrir una encuesta entre sus lectores y colaboradores, para que propongan nombres de personas o instituciones que crean merecedoras del galardón en el campo musical. La candidatura de RITMO se realizará contabilizando las proposiciones de nuestros lectores y eligiendo aquella que reciba mayor número de votos.

No se admitirán propuestas recibidas después del 30 de marzo, ya que existe un plazo de admisión de candidaturas para el propio concurso fijado el 16 de abril. Tampoco se admitirá ninguna propuesta que no vaya claramente firmada y con el número del documento de identidad del proponente. Recordamos, asimismo, a nuestros colaboradores y lectores que no pueden optar al premio aquéllos que ya lo hayan recibido, como es el caso de Jesús López Cobos, en el campo musical.

Esperamos sus propuestas para que RITMO pueda avalar su candidatura mediante esta encuesta pública.

CURSO SOBRE LA MODERNA EJECUCION PIANISTICA

El pianista Humberto Quagliata dictará un Curso sobre la Moderna Ejecución Pianística basado en el método Leimer-Giesecking. Dicho método, lleva al estudiante a utilizar menor tiempo de estudio por la mayor concentración y rendimiento. El curso de Quagliata estará dividido en tres niveles: elemental, medio y superior, y no se exigirá por parte del cur-

sillista la presentación de obras. Se desarrollará según la temática siguiente: la interpretación natural, forma de estudiar, problemas técnicos especiales, técnica mediante el trabajo mental, rítmica, dinámica, los géneros de toque, octavas, sextas, terceras, acordes, fraseo y pedal.

El curso tendrá lugar en el estudio de Quagliata y la información e inscripciones pueden hacerse llamando al teléfono: (91) 402 21 19 o (91) 401 30 15.

ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO



Pilar Lorengar ha sido nombrada miembro honorario de la Opera Alemana de Berlín. La soprano española cumplía el veinticinco aniversario de su debut en la Opera Alemana, en la que ha actuado en más de veinte «premières». **Pilar Lorengar** dio, con motivo de su nombramiento, un concierto bajo la dirección de **Jesús López Cobos**.

De nuevo la película de **Saura**, **Carmen**, protagonizada por **Antonio Gades** y **Laura del Sol**, obtiene éxitos más allá de nuestras fronteras. En esta ocasión, ha sido nominada para los premios «Cesar» 1984, que se conceden en Francia, galardones similares a los «Oscar» de Hollywood, para los que **Carmen** competirá con **Los dioses deben estar locos**, de Jaime Uys; **Fanny y Alexan-**

dre, de Ingmar Bergman, y **Tootsie** de Sydney Pollack, por el «Cesar» a la mejor película extranjera.

Frederick Marvin interpretó la música del **Padre Antonio Soler** en el Auditorio Coolidge, de Washington, en homenaje al músico cuyo segundo centenario del fallecimiento se celebró el 20 de diciembre pasado. La Embajada de España en Estados Unidos participó y colaboró en la organización del acto.

El único español que participará en los actos culturales que se desarrollarán con motivo de la Olimpiada de Los Angeles será **Plácido Domingo**. El español cantará la ópera **Turandot** con la compañía del Covent Garden, de Londres, dentro del llamado Olympics Arts Festival. El presidente del comité organizador de estos actos culturales ha declarado que nuestro país no presentó ninguna sugerencia de incluir manifestaciones culturales españolas.

La **Antología de la Zarzuela** hará otra gira por Estados Unidos a partir del próximo mes de mayo. Visitará Nueva York, Washington, Chicago y Los Angeles. En 1985 actuarán en Japón y Extremo Oriente, y en 1986, en Canadá.

Tomás Marco ha dado una conferencia en Spezia (Italia), a la que siguió un concierto con obras suyas y un coloquio con el crítico **Cesare Orselli**. Todo ello bajo el epígrafe «La Spagna musicale del Novecento». El Ensemble Garbarino, de Milán, ofreció versiones de **Albor y Nuba**, de **Marco** y **Oda**, de **Cristobal Halffter**, **Dibujos**, de **Luis de Pablo** y el **Concierto de Falla**.

DICEN

«La gente que está trabajando ahora renuncia a afiliarse a un «ismo», a una moda. Cada cual a lo suyo, a desarrollar el esquema propio. La discusión del dualismo ruido-sonido musical se resolvió cuando la música electrónica permitió estudiar el «sonido blanco», base de todo ruido, se llegó a la conclusión de que era un complejísimo sonido mucho más rico que el otro. Físicamente está demostrado que ya no se puede decir: esto es sonido musical y lo otro no (...) No me parece mal que un compositor actual practique la melodía si aporta algo nuevo a ella (...) Que cada cual haga lo que quiera. Después veremos el resultado, que es lo que importa». **JUAN HIDALGO**, en **La Vanguardia** del 25 de diciembre de 1983.

«La música sin la vida sería insorportable. Tiene que existir una alquimia constante entre música y vida (...) Me volví visceralmente mediterráneo estando en el extranjero (...) Europa está ciega, no es capaz de valorar el peso específico de la cultura hispana y nos da la espalda (...) Siempre fui un optimista empedernido. De lo contrario no habría pasado de la escala de Do mayor». **ANTONIO BACIERO**, en **El País semanal** del 8 de enero de 1984.

«Todo el mundo ha creído siempre que yo hacía la música para provocar a las personas. Puedo decir que no me gusta la provocación. No está dentro de mi temperamento. Me pongo muy contento cuando una obra va bien, y muy triste cuando

no va bien (...) Se escribe siempre para el público. Es falso decir lo contrario. Pero no se cambia por el público». **MICHEL DECOUST**, en el **Journal des XII Encontres Internationales de Musique Contemporaine de Metz**. Francia, 17 de noviembre de 1983.

«Es difícil abrirse camino aquí. Cada director se vale de su cargo para mejorar su situación en el mundo, a base de intercambios, y no se acuerdan de los nuevos directores. Las agencias de conciertos también se dedican a potenciar esos intereses particulares. Es difícil acabar con esto, como no fuera a través de una supervisión estatal en la que se obligara a dar oportunidades a los directores jóvenes, de la misma forma que debería ser obligatorio el repertorio contemporáneo de autores del país». **XAVIER GUELL**, en **El País** del 7 de enero de 1984.

«Mientras no se arregle la música en la Universidad, no habrá solución para la gran música española. Por gracia o por desgracia, la Universidad establece, a la postre, el código de valores de las ciencias humanas, y la música no ocupará el lugar que le corresponda mientras no esté en igualdad de condiciones con otras enseñanzas humanísticas (...) Será imposible salir del atolladero actual, de esta vergüenza nacional, si la música no se instala en la Universidad con los mismos derechos que otras ciencias humanas». **EMILIO CASARES**, en **El País** del 10 de enero de 1984.

CON NOMBRE PROPIO

MARIANO MELGUIZO, violoncelista cordobés, acaba de ser nombrado catedrático del Conservatorio de Murcia, tras ganar unas oposiciones convocadas a tal efecto. Melguizo es profesor de la Orquesta de Radiotelevisión y forma parte de diversas agrupaciones de música de cámara. Estudió en el Conservatorio de Córdoba y en el de Madrid con los profesores Gant, Vivó y Correa y recibió clases de perfeccionamiento de Corostola y Radu Adulescu. Su padre, Francisco Melguizo ha sido corresponsal de RITMO en Sevilla hasta hace pocos meses.

KLARA KOKAS, profesora del Instituto Kodály de Budapest, impartirá dos cursos pedagógicos en nuestro país. El primero, del 27 de febrero al 2 de marzo, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, acerca del tema **La Creatividad en la educación musical**, y el segundo, los días 3 y 4 de marzo, en Zaragoza. Su especialidad es la psicología de la educación musical, materia que imparte en el Instituto Kodály.

PIERRE BOULEZ ha dirigido en París obras del músico de rock **Frank Zappa**. **The perfect Stranger**, **Naval Aviation in art** y **Dupree's Paradise** fueron compuestas por Zappa para el Ensemble Intercontemporaine y han sido estrenadas en París, lo que se ha calificado como el acontecimiento musical del año. Otras obras de Zappa han sido ya interpretadas por la London Symphony Orchestra. Boulez declaró que estaba interesado «en la introducción de un estilo instrumental y de prácticas musicales diferentes, que se sitúan en la periferia de lo clásico», y que su interés se centraba en el «profesionalismo» y no en el «ecumenismo».

SOFIA JENTOVA, crítica musical soviética, acaba de publicar cuatro volúmenes dedicados a la vida y la obra de **Dimitri Chostakovich**. Los críticos de Leningrado, donde se ha publicado los libros, han destacado que el mayor mérito de la edición es

que su autora no separa la personalidad del músico de su obra, así como las obras inéditas de **Chostakovich** que Jentova saca a la luz pública en estos libros.

ANA MARIA LABAD CARAVACA y **MARCELINO LOPEZ DOMINGUEZ** son los ganadores del II Concurso Nacional de Jóvenes Intérpretes «Ciudad de Albacete», en la especialidad de piano. Los segundos premios «Pilar Amo Vázquez» y «Virgen de los Llanos» han sido concedidos a **Aurora Manzanero Sua** y **María Luisa Pérez Sanchez**. El premio para la especialidad de canto ha quedado desierto.



JOSE MARIA GARCIA DE PAREDES realizará el proyecto arquitectónico del Palau de la Música «Ciutat de València», que se piensa construir en esta capital. El coste estimado de las obras es superior a los quinientos millones de pesetas y su emplazamiento estará situado en la margen izquierda del río Turia que, según el plan urbanístico del arquitecto **Bofill**, se transformará en zona verde. El Ministerio de Cultura y el Ayuntamiento valenciano corren con los gastos de este nuevo Auditorio. **García de Paredes** es, como se sabe, el autor del proyecto del Auditorio Nacional y del «Manuel de Falla», de Granada.

EL SINDICATO MUSICAL DE CATALUÑA CREA NUEVOS SERVICIOS

La Comisión Ejecutiva del Sindicato Musical de Cataluña acordó la creación de dos nuevos servicios: uno de contratación y otro de estudios



DIBUJO: A. ROCA

EXPOSICION SOBRE AGAPITO MARAZUELA

En el Torreón Lozoya, de Segovia, se ha inaugurado una exposición acerca de Agapito Marzuela, que va acompañada de una serie de actos culturales sobre su figura. La exposición fue inaugurada el día 11 de febrero con una conferencia de Joaquín Díaz, y consiste en una serie de elementos personales, libros escritos, discos grabados, instrumentos musicales e iconográficos de Agapito Marazuela. Los actos culturales siguieron con un concierto de componentes de la Escuela de Dulzaina procedentes de la cátedra de Agapito Marazuela, en Segovia; una mesa redonda sobre su aspecto humano, artístico y político, que contará con la participación de Manuel González Herrero, Carlos Muñoz de Pablos y Francisco Lorenzo Tardón; la actuación del cantante Ismael y un concierto de la Escuela Taller de Dulzaina y Grupo de Danzas de Carbonero Mayor. El patrocinio de todos estos actos proviene de la Diputación segoviana, el Ayuntamiento, la Delegación Provincial de la Consejería de Cultura de la Autonomía de Castilla-León, la Caja de Ahorros y el Conservatorio. La organización corrió a cargo de una comisión, formada a

musicales. El primero pretende luchar contra el creciente paro de músicos profesionales y el segundo estará dedicado a la enseñanza básica de la música. Los interesados en alguno de los servicios pueden dirigirse al organismo, llamando al teléfono: (93) 258 96 07, de 16 a 20 horas.

instancias de la Delegación de Cultura e integrada por Pedro Alvarez de Frutos (senador el PSOE por Segovia), José María de Andrés Maldonado y Joaquín González (alumnos de Marazuela), José Moro y Luis Peñalosa (amigos y compañeros del folklorista) e Ignacio Sanz (sociólogo).

POSIBLE ESTATUTO PARA EL CORO NACIONAL

El Coro Nacional podría tener un estatuto propio a finales de este año. Mejorar la situación laboral de sus miembros, equiparándola a la de los componentes de la Orquesta Nacional, sería el principal objetivo de la nueva regulación.

En enero, Comisiones Obreras e Independientes redactaron sus particulares propuestas de proyecto de estatuto; UGT no ha presentado hasta ahora ningún borrador. Los representantes sindicales apuntan finales del mes de febrero como fecha más probable para la elaboración conjunta —entre los miembros y responsables del Coro— del proyecto estatuario.

Actualmente, los componentes de este organismo figuran como contratados dependientes del Ministerio de Cultura, una situación laboral que tanto Independientes como Comisiones coinciden en calificar de «confusa e injusta»; no se les reconoce su condición de artista ni se les retribuye adecuadamente. Los representantes sindicales afirman su voluntad de que el proyecto de estatuto que se está elaborando salga adelante «y no se quede en una mera iniciativa frustrada, como nos ha ocurrido ya alguna vez».

ESTRENOS

MIGUEL ANGEL ROIG FRANCOLI: Vita Nuova. Encargo de la ONE. Coro Nacional de España. Orquesta Nacional. Director, Galduf. Teatro Real. Madrid, 24 de febrero.

JOSE LUIS TURINA: Penitimento. Encargo de la ONE. Orquesta Nacional. Director, López Cobos. Teatro Real. Madrid, 10 de febrero.



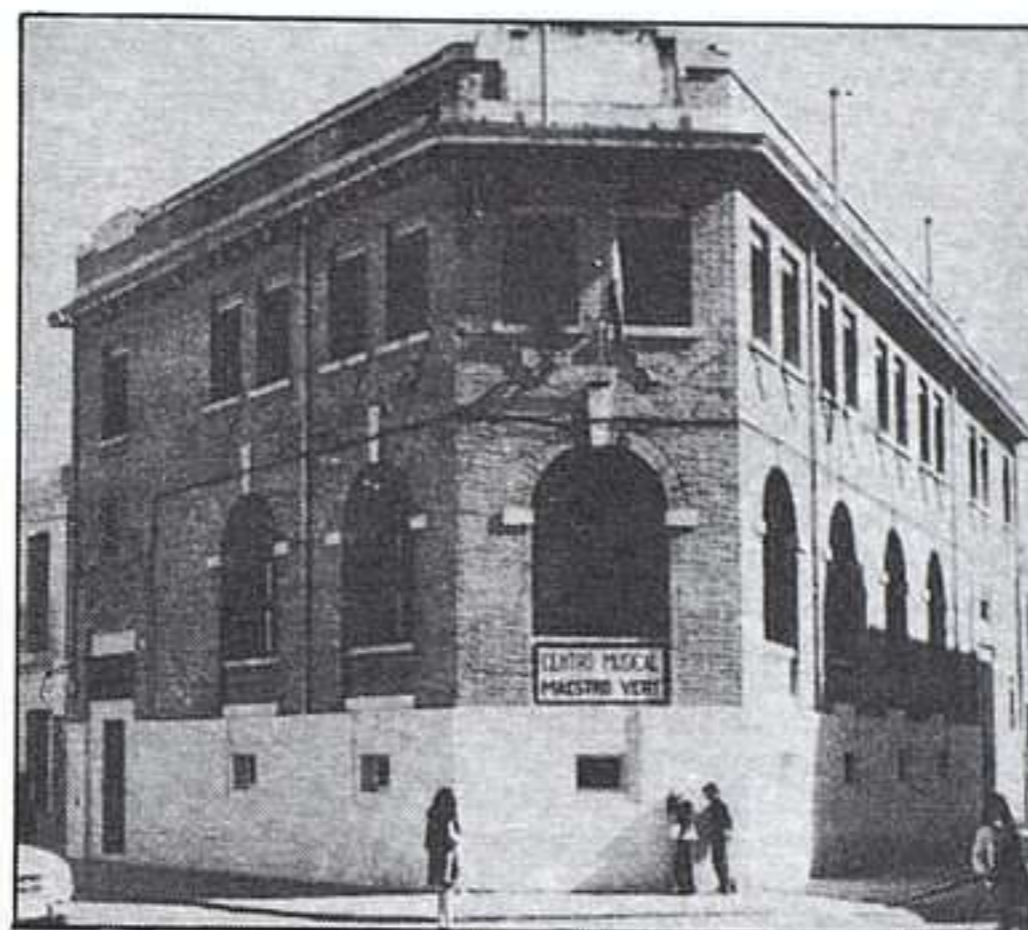
Vamos a contar un chiste dedicado a críticos y forofos directoriales (que los hay, en cantidad).

Como aficionados y críticos no se ponen de acuerdo, se reúnen Solti, Karajan, Böhm y Bernstein para decidir cuál de ellos es el mejor director del mundo. Empieza Bernstein argumentando que el mejor es él, sin duda, «Porque un director ha de ser un músico completo, intérprete, compositor, como soy yo, por ejemplo». Le replica Solti que «el mejor director es el que logra hacer la mejor orquesta del mundo; ahora es la Sinfónica de Chicago, que, como todo el mundo sabe, la he hecho yo». Böhm, ya muy viejecito, cuenta que ha tenido una visión: «El mejor director soy yo, porque el otro día se me apareció Dios y me lo dijo». Salta Karajan: «¿Yo?, ¿cuando te he dicho yo eso?»...

Un dinero bien empleado es el que se gasta el Banco Urquijo Unión en sus regalos de empresa de Navidad. La firma bancaria formada por la unión del Hispano Americano, el Urquijo y el Bankuniön regala nada menos que cinco discos con estupendas grabaciones, muy bien presentados y metidos en una carpeta de madera. La idea ya la tuvo el año pasado el Bankuniön en solitario, regalando lo que se titulaba «Obras incompletas de Bankuniön»: también, cinco discos con la misma presentación. Animamos a otras firmas a que utilicen ese dinero que se gastan en las típicas botellas navideñas en emular al Banco Urquijo Unión, promocionando la difusión de la música.

Esto no es un chiste, sino un suceso; un señor entró en una tienda de discos y pidió que le dieran la «Fogata», de Bach. El vendedor, abrumado, le pidió que le aclarara un poco el nombre de la obra, porque seguramente tendría otro nombre. «Ah!, si, ya sé lo que me dice —le respondió el comprador—. El nombre completo es la Fogata y Tuba».

Lean, pero que muy atentamente, los precios que han alcanzado algunos manuscritos y originales de partituras en la última subasta de la sala londinense Christie's. Oído al parche. Una carta de Brahms a Joachim escrita en marzo de 1877: 850 libras (192.100 pesetas); otra carta de Chaikovsky aceptando ir a dirigir a la Exposición Universal de Viena: 1.200 libras (271.200 pesetas); una copia del «Theasaurus Harmonicus», de Besardus, fechada en 1603: 650 libras (146.900 pesetas); la última hoja del «Cuarteto de cuerda en Re menor», de Mozart: 11.500 libras (2.559.000 pesetas). En Sotheby's, otra famosa sala de subastas de Londres, tampoco ha estado la cosa mal, porque se han pagado 11.000 libras (2.486.000 pesetas) por el manuscrito original de la Cantata «Te Rechnung Donnenwort», de Bach; 10.500 libras (2.373.000 pesetas), por dos manuscritos de «lieder» de Schubert y 14.000 libras (3.164.00 pesetas), por un manuscrito inédito de Debussy. Pero lo que ya es pasarse es el precio que han alcanzado cuatro páginas de un carné de notas de Beethoven con algunos apuntes de sus obras: 25.000 libras (¡más de cinco millones y medio de pesetas). Para que luego digan que no hay dinero para la música.



El local provisional del nuevo conservatorio.

EL CENTRO «MAESTRO VERT», RECONOCIDO COMO CONSERVATORIO

El Centro Musical de Grado Elemental «Maestro Vert», de Carcaixent (Valencia), ha sido reconocido como Conservatorio Municipal de Grado Profesional. Durante diez años, este Centro había sido dependiente del Conservatorio de Valencia, tiempo en el que desarrolló una labor de reforma económica, renovación del profesorado, cambio de ubicación, con la ayuda del

Conservatorio del que dependía y del Ministerio de Educación.

Para hacer su presentación oficial como Conservatorio, este centro organizó un concierto de la Agrupación de Música Antigua, que contó con la asistencia de autoridades provinciales y musicales. La actividad del nuevo Conservatorio no se circunscribe a la ciudad de Carcaixent, sino que es más bien de ámbito comarcal, consiguiendo, de esta manera, desglosar la masificación actual del Conservatorio de Valencia.

Teatro de la **Z**arzuela

Director Benito Lauret
Director artístico José Luis Alonso

Del 4 al 19 de Febrero

LA VILLANA

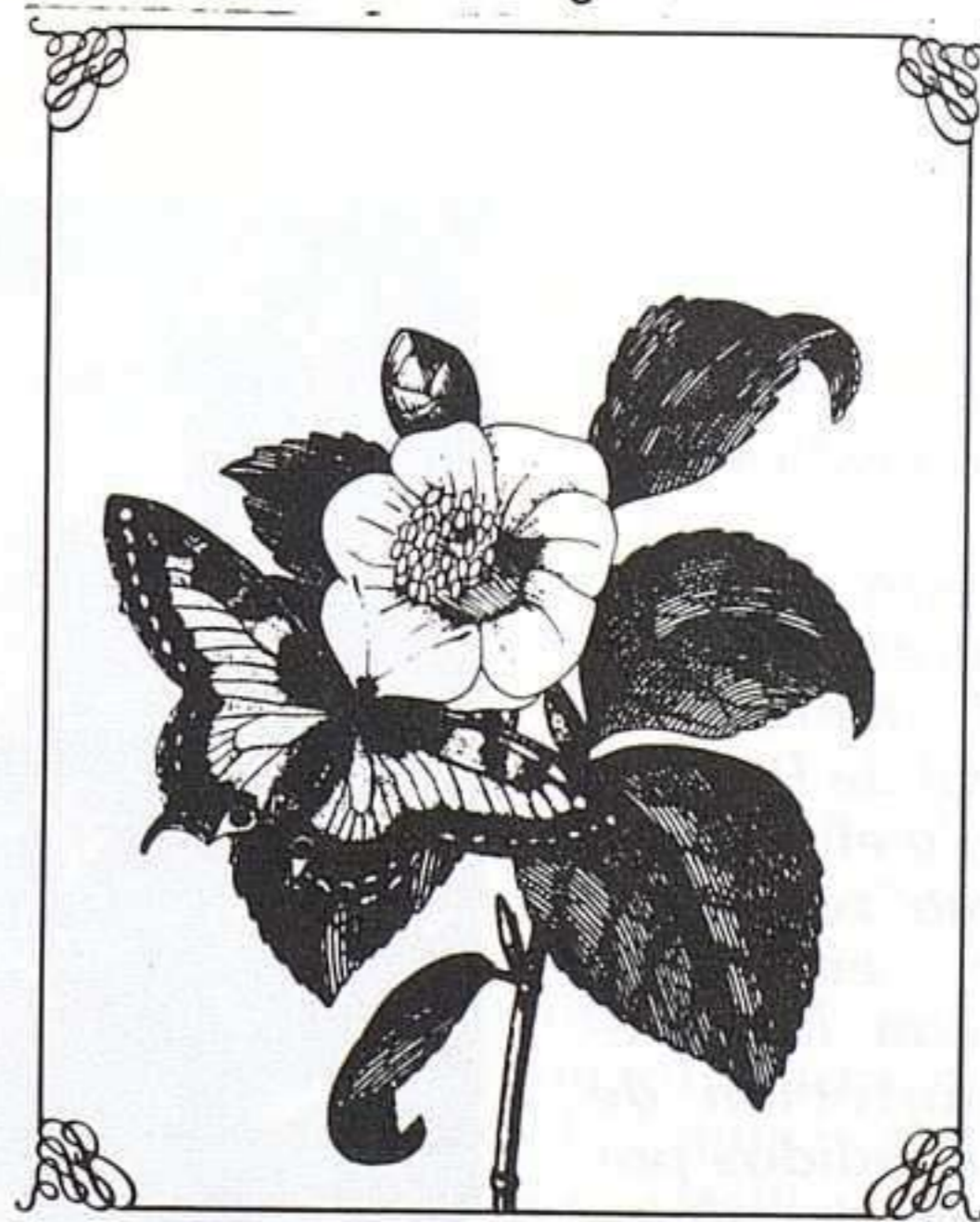
Libro de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw

Música de Amadeo Vives

Inspirada en «Peribáñez y el comendador de Ocaña» de Lope de Vega

Director musical: Enrique García Asensio

Director escénico: Angel F. Montesinos



Principales intérpretes (Por orden alfabético)

Javier Alaba, Antonio Blancas, Jesus Castejon, Alfonso Echeverría, Belén Genicio, F. Martín Grijalba, Ana de Guanarreme, Antonio Ordóñez, Francisco Ortiz, Paloma Pérez Iñigo, Guadalupe Sánchez, Santiago Sánchez Gericó, Jesus Sanz Remiro, José Antonio Urdiaín.

Horario: Todos los días 7 tarde. Sabados 10,30 noche.
Lunes descanso.

MINISTERIO DE CULTURA. DIRECCION GENERAL DE MUSICA Y TEATRO.



FOTOS: TADEUSZ DABROWSKI

LA FERIA DE FRANCFORT

De el 4 al 8 de febrero tuvo lugar una nueva edición de la Feria de Música de Francfort, feria monográfica internacional dedicada a los instrumentos de música, aparatos electrónicos, accesorios musicales y ediciones.

Esta Feria, sin duda la más importante del sector,

oferta de instrumentos varios totalizaba 41 «stands». La electrónica para orquesta, los accesorios musicales y muebles especiales y las ediciones musicales y otros productos ocupaban 154, 107 y 115 departamentos expositores, respectivamente.

La presencia española, estuvo representada por



reunió este año a más de setecientos expositores, provenientes de treinta países. Los instrumentos mecánicos de teclado ocuparon 68 «stands», y los teclados electrónicos, 55. 126 «stands» exponían instrumentos de cuerda, los de viento estaban presentes en 52 y la percusión en 42. La

quince empresas: Manufacturas Alhambra, Artesanía Musical, Musical Cuenza, Guitarras Francisco Esteve, Guitarras Mervi, Enrique Keller, José Mas y Mas, Miguel Angel, José Ramírez Martínez, Prudencio Sáez, Raimundo y Aparicio, Hermanos Taymar, José L. y S. Tatay Martín (instrumentos de cuerda y punteo). Aplicaciones electrónicas Quasar S. Coop, Lda. (instrumentos electrónicos para orquesta). D.A.S. Audio y José Ortola Muntaner (accesorios musicales).

Coincidiendo con la Feria se celebraron numerosos actos y conciertos. En este aspecto es destacable la concesión del «Premio de Música de la Feria de Francfort» concedido al pianista Alfred Brendel, artista exclusivo de Philips.—NAHUEL CERRUTI (Enviado especial).



La Feria de Francfort, la más importante del sector de instrumentos musicales.

EL PRESIDENTE DE LA GENERALITAT RECIBE A «SECARTYS»

Una representación de la Junta Directiva de Secartys, encabezada por su Presidente en funciones, Sr. Alpiste, acompañado de los Vicepresidentes, Secretario General, Tesorero y varios vocales, visitó el pasado mes de diciembre al Presidente de la Generalitat Sr. Pujol.

En la entrevista estuvieron además presentes el Conseller de Comercio, el Director General de Promoción Comercial y el Jefe del Sapex, así como representantes de las entidades galardonadas con los Premios a la Exportación de Electrónica, concedidos por Secartys como motivo de su XV aniversario, y patrocinados por el Departamento de Comercio de la Generalitat de Cataluña, los cuales recayeron en Cecsca, Cables

de Comunicaciones, Diemen, Gaes, Releco y Tagra. El Director de Secartys destacó la competitividad de la industria electrónica, solicitó mayor diálogo y contactos más frecuentes entre la Generalidad y los

industriales del sector electrónico, y agradeció al Presidente Pujol las ayudas y apoyos prestados, entregándole una memoria de la Entidad y un ejemplar del diploma y del trofeo de los premios respectivamente.



La Junta directiva de Secartys con el Presidente de la Generalitat

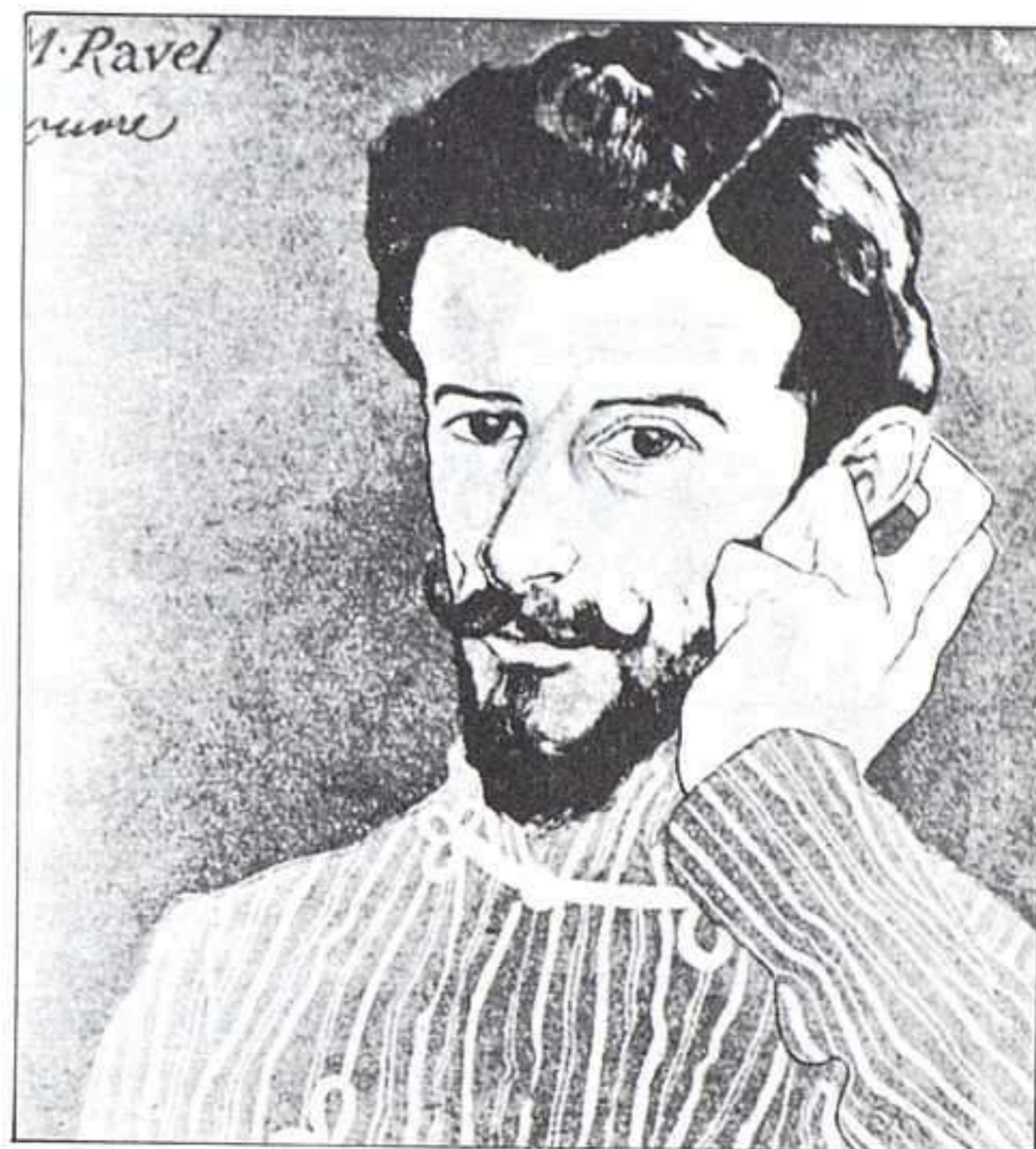
EL GRAN TEATRO DEL LICEO EN «FITUR-84»

El Gran Teatro del Liceo, de la Ciudad condal, ha estado presente en la Feria Internacional de Turismo, edición 1984, como una de las entidades que han figurado en la representación catalana.

La señora Rocha se ocupó de las relaciones públicas de la delegación del Liceo.

Músicos del siglo XX

MAURICE RAVEL



Por Pedro González Mira

VIDA Y OBRA

nitivos en la gestación del Impresionismo. Por ejemplo, la producción raveliana —salvo alguna aislada excepción como puedan ser **La Tumba de Couperin**, seguramente inspirada por la muerte de su madre, o, en cierta manera, el **Concierto para la mano izquierda**— es siempre producto más de la reflexión intelectual, del estudio paciente, del trabajo concienzudo, que de la confesión de emociones personales. Sin embargo, su afición a lo miniatúresco, lo íntimo, lo delicado; su casi enfermiza sensibilidad y un carácter hipercrítico, que más de una vez raya en la soberbia —la ironía es constante en su obra, pero no como defensa sino como mero placer de sentirse DIFERENTE—, apuntan hacia un arquetipo romántico del que, parece, no debía estar tan alejado como muchos han deseado. Es pues más que probable que en su música nos encontremos ante una extraña y fascinante síntesis entre los elementos estructurales propios del nuevo MUSICO URBANO y la retrospectión emocional característica del enamorado de los bosques y las aguas.

Hombre cosmopolita, pero a la vez amante de lo rústico, no adopta una postura dogmática ante la encrucijada de tendencias musicales que desfilan ante sí. Abre su capacidad receptiva y sensibilidad creadora ante música y lugares INFRECUENTES, lo que le conduce a la búsqueda —y encuentro— de un lenguaje personal, nuevo, distinto, tanto en el aspecto sonoro cuanto en el campo de la construcción musical. Ravel, partiendo de un análisis minucioso de cada idea, crea una música cuyo impacto —por unas razones u otras— es siempre movilizador y directo. Impacto que puede ser sencillamente exultante (**Dafnis y Cloe**, **Bolero**), airadamente convulsivo (**La Valse**), me-

ditativamente bello (**Pavana para una infanta difunta**, **Cuarteto de Cuerda**, **Concierto para piano en Sol mayor**), absolutamente mágico (**Mi madre la oca**, **Shéhérezade**), entrañablemente lúdico (**El niño y los sortilegios**), o, por decirlo de alguna manera, producto de un encuentro feroz con el más terrible de los nihilismos («**Gibet**» de **Gaspard de la nuit**). En otras palabras, en ningún caso, y a pesar de su pertinaz condición de INTELLECTUAL de la música, estamos ante un ARTISTA DE LABORATORIO: la emoción es casi siempre esencial en sus obras.

La producción de Ravel no es apabullante en cantidad; sí es, en cambio, versátil y original. Se forma como pianista —la influencia de Viñes es, en este sentido, fundamental— y es en este campo donde forja su lenguaje. Posteriormente, mirará sobre todo hacia la orquesta, ámbito en el que no sólo demostrará una intuición increíble para IMAGINAR el sonido, sino el total dominio de los parámetros musicales generadores de tensiones: el ritmo, la fluctuación de «tempi», la dinámica, etc. Así adquiere toda su dimensión musical, por ejemplo, una obra —para muchos su pieza maestra— cuya idea central se tambalearía de no ser por ese portentoso manejo de los medios técnicos. Naturalmente, me estoy refiriendo a **Bolero**.

En suma: Ravel, hombre exquisito y mordaz, noble pero sarcástico, mitad pensamiento mitad placer, a partes iguales vasco y parisino, modela como ningún otro músico de su entorno el último eslabón de una cadena que, desde Couperin y Rameau pasando por Berlioz, compone un singular proceso musical: ése en el que muchos siguen viendo no más que otra consecuencia de lo que se ha dado por llamar la «*grandeur*» francesa.

Que a Maurice Ravel (Ciboure, cerca de San Juan de Luz, 1875 —París, 1937) se le haya reconocido como uno de los cocreadores del movimiento musical impresionista, es un hecho que a estas alturas no merece más discusión o comentario justificatorio; su protagonismo en la edificación del mismo está fuera de duda. Ahora bien, ¿en qué grado, bajo qué influencias y con qué premisas se produce? Evidentemente, desde una perspectiva diferente a la de su inseparable compañero de viaje, y en buena medida predecesor, Claude Debussy. En Ravel se puede encontrar un buen número de rasgos antirrománticos, al parecer tan defi-

BIBLIOGRAFIA

RENE CHALUPT Y MARCELLE GERARD: Ravel au miroir de ses let-

tres. Robert Lafont.
VLADIMIR JANKELEVITCH: Ravel. Le Seuil.
GEORGES LEON: Ravel. Seghers.
FRANK ONNEN: Mauricio Ravel.

Traducción castellana, Editorial Juventud.
PIERRE PETIT: Ravel. Traducción española, Espasa-Calpe.

OBRAS

Piezas para piano:

Menuet Antique (1895).
Pavane pour une infante difunte (1899).
Jeux d'eau (1901).
Sonatina (1903-1905).
Miroirs (1904-1905).
Gaspard de la nuit (1908).
Menuet sur le nom de Haydn (1908).
Ma mère l'oye (1908-1910).
Valses nobles et sentimentales (1911).
A la manière de... Chabrier (1913).
A la manière de... Borodine (1913).

Prélude (1913).
Le tombeau de Couperin (1914-1917).

Música de cámara:

Sonata para violín y piano (1897).
Cuarteto de cuerda (1902-1903).
Trío para violín, violoncelo y piano (1914).
Sonata para violín y violoncelo (1920).
Sonata para violín y piano (1923-1927).

Música vocal:

Shéhérazade, para voz y orquesta (1903).
5 Mélodies populaires grecques, para voz y piano —la una y la cinco, también con conjunto instrumental— (1904-1906).
Histoires Naturelles, para voz y piano (1906).
Sur l'herbe, con texto de Verlaine, para voz y piano (1907).
Vocalise-étude en forme de habanera, para voz y piano (1907).
Chansons populaires, para voz y piano (1910).
3 poèmes de Stéphane Mallarmé, para voz y piano —o conjunto ins-

trumental— (1913).
Mélodies Hébraïques, para voz y orquesta (1919).
Chansons madécasses, para voz y piano —u orquesta— (1932-1933).

Opera:

L'heure espagnole (1911).
L'enfant et les sortilèges (1925).

Obra orquestal:

Obertura de Shéhérazade (1898).
Rapsodie espagnole (1907-1908).
Pavane pour une infante difunte (1910).
Ma mère l'Oye (1912).
Daphnis et Chloé (1911-1913).
Valses nobles et sentimentales (1912).
Alborada del gracioso (1918).
Le tombeau de Couperin (1919).
La Valse (1920, revisada en 1928).
Tzigane (1924).
Bolero (1928).
Menuet Antique (1929).
Concerto pour la main gauche (1929-1930).
Concierto para piano en Sol mayor (1929-1931).

DISCOGRAFIA

Integral de la obra para piano. Monique Hass, piano. Erato S96307, 3 discos.

Cuarteto en Fa mayor. Cuarteto de Tokyo. CBS 76824.

Sonata para violín y piano (1923-1927). Grumiaux Hajdu. Philips.

Trío para violín, violoncelo y piano. María de la Pau, Y. P. y P. Tortelieder. EMI.

Tzigane. Perlman O. de París Martinon. EMI.

Shéhérazade. Jessye Norman O. Sinfónica de Londres Colin Davis. Philips 95 00783.

Shéhérazade; Chansons madécasses; 2 mélodies populaires grecques; 2

mélodies hébraïques. Frederica von Stade O. Sinfónica de Boston Ozawa. CBS D36665.

Histoires Naturelles. Regine Crespin/Philippe Entremont. CBS 76967.

3 poèmes de Stéphane Mallarmé. Janet Baker/Conjunto Melos de Londres. Decca, As de Diamantes.

Mélodies Hébraïques. Jessye Norman/Dalton Baldwin. Philips.

L'heure espagnole. O.R.T.F. Maazel. D. G., Privilege.

L'enfant et les sortilèges. O. Sinfónica de Londres/Previn. EMI 067-043169.

Integral de la obra orquestal (incluye los Conciertos para piano). O. de París/Martinon.

Integral de la obra orquestal. O. Filarmónica de Nueva York y O. de Cleveland/Boulez. CBS 79404.

Rapsodie Espagnole; Ma mère l'Oye. O. Filarmónica de los Angeles/Giulini. DG 2531 264.

Pavane pour une infante difunte; La Valse. O. de París/Barenboim. DG 2532041. Digital.

La Valse. O. Sinfónica de Londres/Abado. DG 2532057. Digital.

Ma mère l'Oye. O. Sinfónica de Pittsburgh/Previn. Philips.

Daphnis et Chloé. O. de Cleveland/Maazel. Decca.

Daphnis et Chloé (integral Martinon).
Daphnis et Chloé (integral Boulez).

En disco suelto CBS 76425.

Valses nobles et sentimentales (integral Boulez).

Valses nobles et sentimentales. O. Concertgebouw de Amsterdam/Haitink. Philips.

Alborada del gracioso. O. de Filadelfia/Muti. EMI.

Alborada del gracioso (integrales Boulez y Martinon).

Le tombeau de Couperin. O. Sinfónica de Chicago/Solti. Decca 65 94 031. Digital.

Bolero (integral Martinon).

Bolero. O. Filarmónica de Berlín/Karajan. EMI.

Concerto pour la main gauche. Gawrilow/O. Sinfónica de Londres/Rattle. EMI 063-03259.

Concerto pour la main gauche. Samson-François/O. del Conservatorio de París/Cluytens. EMI.

Concierto en Sol mayor. Michelangeli/O. Philharmonia/Ettore Gracis. EMI.

Concierto en Sol mayor (integral Martinon; Aldo Ciccolini, piano).

Directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S. A.
Marqués del Puerto, 9.
Teléfonos 415 52 55-415 52 44.
BILBAO-8

BILBAO TRADING, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS
Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ENRIQUE KELLER
Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

MAXPER, S. A.
Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

POLIMUSICA, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

RESPALDIZA
Plaza de Celenque, 1.
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.



RUY-DIAZ

Pianos y organos europeos, japoneses y americanos.
San Bernardo, 108.
Teléfono 445 97 99. MADRID-8.

VELLIDO, S. A.
Gran Vía, 77.
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

VIETRONIC, S. A.
Bolivia, 239.
Teléfono: 307 47 12.
BARCELONA-20.



ROIG - SEDILES
Instrumentos de música y partituras.
C/ de los Reyes - 5
Teléfono: 232 29 95
MADRID-8

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

ENRIQUE KELLER
Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

CAPRICE, S. A.
Cuerdas para guitarra
Padre Urbano, 1.
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

J. L. ALBERDI
Instrumentos de música
Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.
Teléfonos 237.16.00 - 237.14.30
237.14.90 y 237.15.50
BARCELONA-12.
Calle Galileo, 26-28.
Teléfonos 448 85 64-448 86 64.
MADRID-15.

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

Instrumentos musicales

Garijo

La gama más extensa
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

Instrumentos musicales

Garijo

Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

HAZEN DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS, S.A.
Carretera de La Coruña, Km. 17,200
Tifs.: 637 10 04-08-12
LAS ROZAS DE MADRID (Madrid)

JORQUERA PIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades
de Concierto.
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfonos 319 60 96-310 69 12.
BARCELONA-3.



GARRIDO
Instrumentos de música
Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.

JUAN ESTRUCH, S. L.
C/ Vallés, 47. Teléfono 674 06 82.
SAN CUGAT DEL VALLES (Barcelona).
Servicio postventa en Barcelona:
C/Ample, 30. Teléfono 315 44 07.
BARCELONA-2.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

VELLIDO, S. A.
Plaza Moyua, 14.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales

Garijo

Todo para bandas, orquestas etc.
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13

**INSTRUMENTOS MUSICALES**

Pianos y Organos.
Central: Carretería, 13. telf. 222972-79.
MALAGA.
Sucursal: Virgen del Pilar, 21.
MARBELLA.

INSTRUMENTOS DE ARCO**ERVITI**

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales

Garijo

Diversidad de instrumentos
y accesorios

Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

instrumentos
musicales

Garijo

Completísimo para la
iniciación de la música.

Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS**EDICIONES QUIROGA**

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
MADRID-9.
Canuda, 45.
Teléf. 231 08 86.
BARCELONA-2.

MUSIC DISTRIBUCION, S. A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfonos 302 27 44-302 25 92.
BARCELONA-1.

DISCOS, CASSETTES, MUSICA CLASICA COMERCIOS ESPECIALIZADOS**VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

EMPRESAS DISCOGRAFICAS**DISCOS COLUMBIA, S. A.**

Av. de los Madroños, 27.
Parque Conde de Orgaz.
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

HI-FI**COMERICA HI-FI**

General Cabrera, 21.
Teléfonos 270 28 51-279 80 21.
MADRID-20.

FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO, S.A.

Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas Cerámicas Cristal y Magnéticas. Micrófonos y Microcápsulas. Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita y Samarium Cobalto. Accesorios y Cables de Conexiones.
Fábrica: Calle Alta, 58. P.O. Box 348.
Telf.: 942 - 370 816/239 766.
Telex: 35930 MSFI E.
SANTANDER - España.

COMERCIOS DE ALTA FIDELIDAD**VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

MECANICOS AFINADORES**MAXPER, S. A.**

Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL

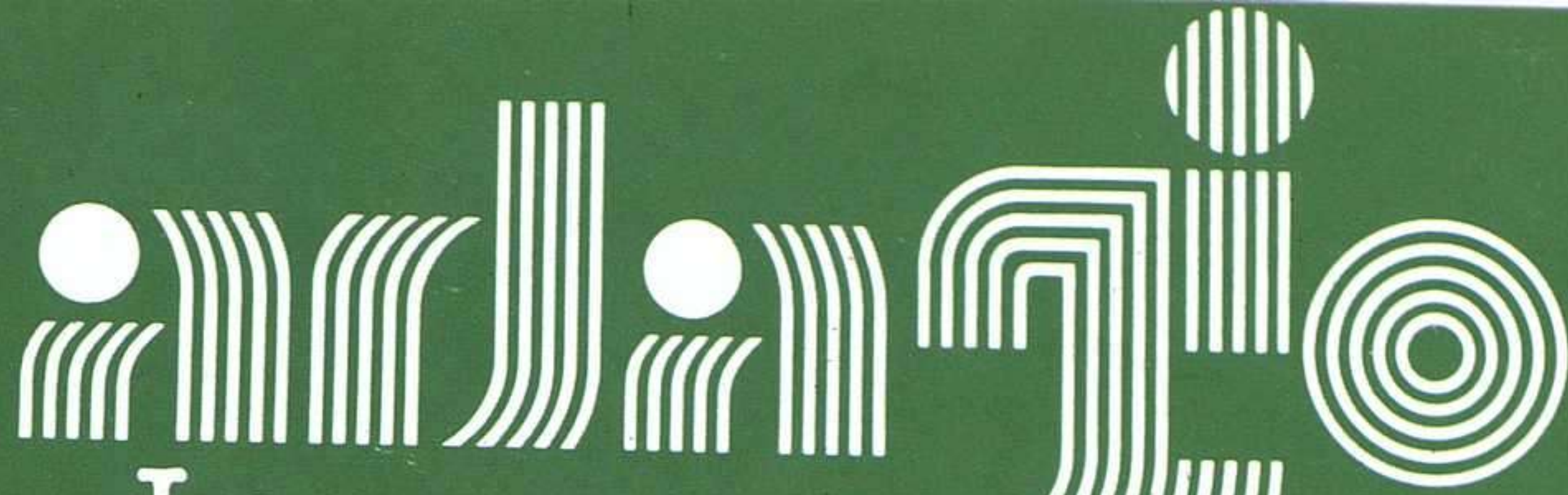
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.

POLIMUSICA, S. A.

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

INDICE DE ANUNCIANTES

ADAGIO	99
BILBAO TRADING	100
CASA DAMAS	23
CBS	35
CORTE INGLES	46-47
EDICIONES S.N.	27
HAZEN	2-22
IFEMA	29
J. SCHILLER	19
T.A. GONZALEZ	32
ZARZUELA	93



La mayor
organización
al servicio de la música

PIANOS

Bechstein
Dietmann

RIPPEN

HORUGEL

Kemble

OTTO BACH

SAUTER

TOYO

ORGANOS

HOHNER

GRANADA

 **JEN**

 **LOWREY®**

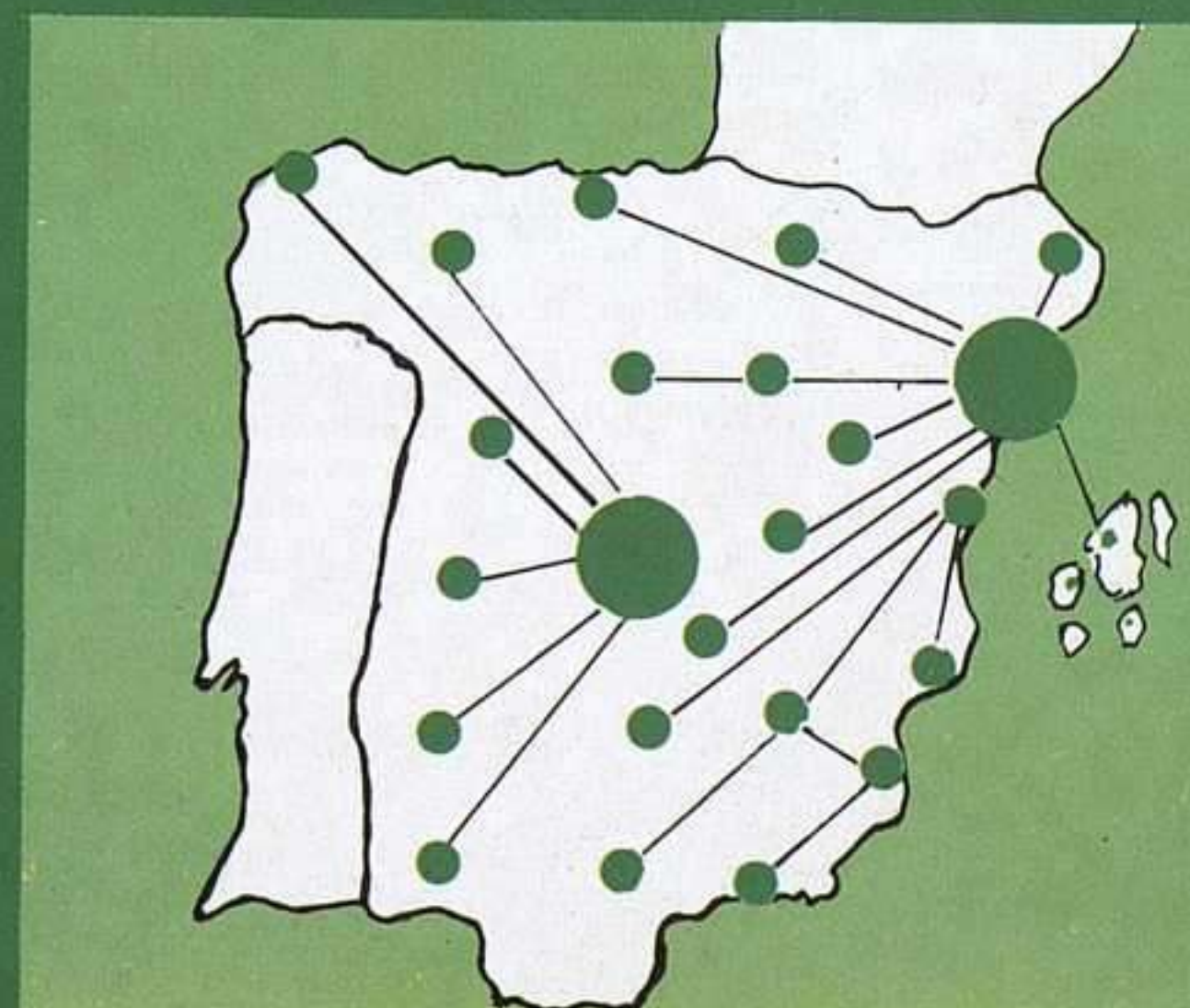
viscount®

Y....

PRESENTA LA NUEVA FRONTERA DEL SONIDO CON:

CASIO®

DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA



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



SCHIMMEL®

EL PIANO ALEMAN DE MAYOR VENTA EN EL MUNDO



Representantes exclusivos para España: **BILBAO TRADING S.A.**,
Caracas 6. Tlf.: 419 94 50 - MADRID-4.