

RITMO

AÑO LV • NUM. 548 • NOVIEMBRE 1984 • PRECIO 375 PTAS.

LA MUSICA EN LA COMUNIDAD VALENCIANA



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

LA MUSICA EN LA COMUNIDAD VALENCIANA



Numero patrocinado por la
GENERALITAT VALENCIANA

Nuestra portada:

Hemos simbolizado la tradición musical valenciana en el «Retablo de los timbaleros» (siglo XVIII) y los azulejos de cerámica que se conservan en el Museo Nacional de Cerámica, del Palacio del Marqués de Dos Aguas, de Valencia. En este número monográfico dedicado a «La Música en la Comunidad Valenciana», que ha coordinado José Domenech Part, podrán encontrar referencias sobre la historia y situación actual de la música valenciana. Intérpretes, compositores, musicólogos, agrupaciones, maestros, comerciantes de la riquísima cantera musical de esta zona de España, aparecen en las cuarenta y dos páginas de este número de RITMO.

Número especial elaborado con el patrocinio de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana

Nuestra gratitud a:

*Muy Honorable Sr. Presidente de la Generalitat Valenciana
D. Joan Lerma i Blasco
Honorable Sr. Conseller de Cultura, Educación y Ciencia
D. Cipriá Ciscar i Casaban
Ilmo. Sr. Director General de Cultura
D. Emilio Soler i Pascual
Sr. Jefe del Servicio de Música, Teatro y Cinematografía
D. Rodolf Sirera i Turó
Sección de Música: D. José Doménech i Part
D. Vicent Vera i Chanqués*

También han patrocinado

*Ayuntamiento de Alicante
y Ayuntamiento de Valencia.*

EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

Entrevista: Michael Gielen y Jean Pierre Rampal. Festivales Internacionales de: Bayreuth, Glyndenbourne, La Habana, Berlín (R.D.A.), Munich, «Nuova Consonanza», etc. Música Contemporánea: El estreno de «Spleen», de Xavier Benguerel.

Sumario


Editorial: La cantera y la emigración	5
La música en la Comunidad Valenciana	7
Dos mil años de música o una historia con demasiados mitos	8
Opera en la Comunidad Valenciana: pasado, presente y ¿futuro?	12
Los intérpretes valencianos	16
Lucrezia Bori: la leyenda de una voz	17
El momento coral valenciano	18
Bandas y banderas: en torno a la música de viento	20
La musicología	23
Mi público y yo	24
IV Concurso Internacional de Piano «José Iturbi»	25
La educación musical: incongruencias estructurales	26
La música contemporánea valenciana	29
Habla la Orquesta Municipal de Valencia	30
«Antología de la Música Valenciana»	32
Aproximación a una discografía valenciana	34
Juan Gil Albert y la música	36
Oscar Esplá y el renacimiento musical alicantino	37
La acción musical del Ayuntamiento de Valencia y su proyección educativa y cultural	42
Federación Regional Valenciana de Sociedades Musicales	46
El Salón de la Música de la Feria de Valencia	48
Crítica discográfica	50
Discos editados	57
Don Taddeo in Barcellona: Perspectiva musical barcelonesa	58
Danza: El ballet en el Festival de Otoño	62
Internacional	67
Madrid: El Festival de Otoño	72
País musical	80
Cine: «Carmen», de Francesco Rosi: el torpe descaro del mito	91
Hi-fi: Los espartanos	92
Cursos, becas y concursos	95
Cartelera	96
Noticias	98
Mercado	102
Músicos del siglo XX: Eduardo López-Chavarri Marco	103



OFERTA ESPECIAL

NUM. 751272 (2 LPs. Digital)

PURCELL
KING ARTHUR
JENNIFER SMITH/GILLIAN FISHER
ELISABETH FRIDAY/GILL ROSS/ASHLEY STAFFORD
PAUL ELLIOTT/STEPHEN VARCOE
MONTEVERDI CHOIR & ENGLISH BAROQUE SOLOISTS
JOHN ELIOT GARDINER



Versión única

OTOÑO 1984

ALBUMES DE IMPORTACION

15% descuento

Hasta el 15 de Enero de 1985

NUM. 751522 (2 LPs. Digital)

ALBINONI
IL NASCIMENTO DELL'AURORA
JUNE ANDERSON - MARGARITA ZIMMERMANN
SUSANNE KLARE - SANDRA BROWNE - YOSHIHISA YAMAJ
I SOLISTI VENETI
CLAUDIO SCIMONE




COMUNE DI VICENZA
ASSESSORATO ALLA CULTURA
GRAN TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Casa di Risparmio di Padova e Rovigo
SPONSOR

Primera grabación mundial

NUM. 751303 (3 LPs. Digital)

HANDEL
THE MESSIAH
MARJANNE KWEKSILBER/JAMES BOWMAN
PAUL ELLIOTT/GREGORY REINHART
CHORUS "THE SIXTEEN"
THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA
TON KOOPMAN



NUM. 751342 (2 LPs. Digital)

J.S. BACH
BRANDENBURGISCHE KONZERTE
BWV 1046-1051
CONCERTS BRANDEBOURGEOIS
BRANDENBURG CONCERTOS
THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA
TON KOOPMAN



NUM. 751373 (3 LPs. Digital)

J.S. BACH
WEIHNACHTS-ORATORIUM
ORATORIO DE NOËL / CHRISTMAS ORATORIO
SOLISTES - ENSEMBLE VOCAL & ORCHESTRE DE CHAMBRE DE LAUSANNE
MICHEL CORBOZ



NUM. 750762 (2 LPs. Digital)

J.S. BACH
OUVERTÛREN / SUITES
BWV 1066-1069
ENGLISH BAROQUE SOLOISTS
JOHN ELIOT GARDINER



NUM. 751412 (2 LPs. Digital)

j. Haydn
4 symphonies
101-104
the Scottish Chamber Orchestra
Raymond Leppard



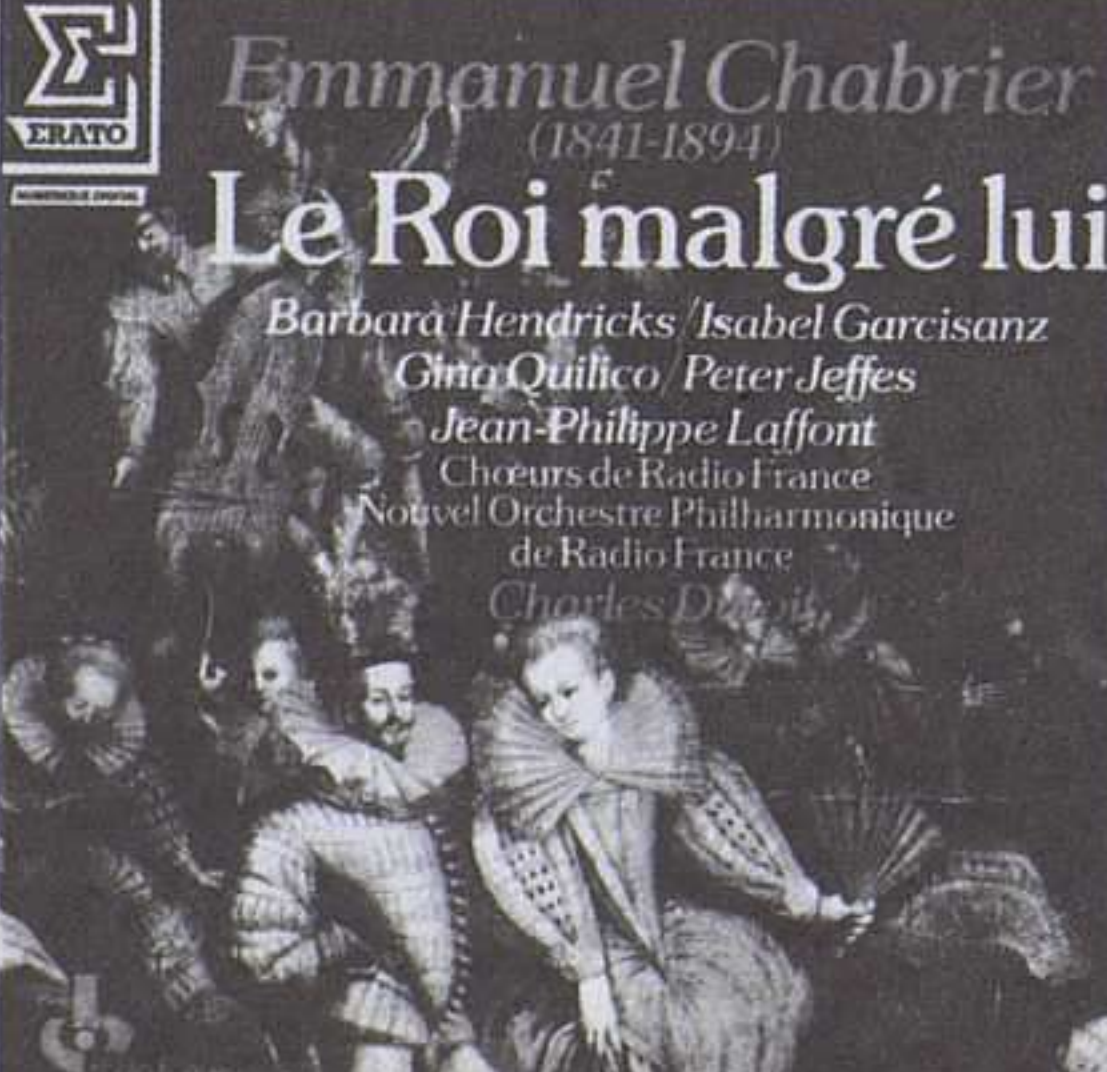
NUM. 751582 (2 LPs. Digital)

LISZT
eine FAUST-Symphonie
ZWEI EPISODEN AUS LENAU'S FAUST
MEPHISTO WÄLTZER DER NACHT UND DER TAG
JAMES CONLON
ROTTENBURG'S PHILHARMONISCHES ORCHESTER



NUM. 751623 (3 LPs. Digital)

Emmanuel Chabrier
(1841-1894)
Le Roi malgré lui
Barbara Hendricks / Isabel Garcisanz
Gino Quilico / Peter Jeffes
Jean-Philippe Laffont
Chœurs de Radio France
Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France
Charles Dutoit



NUM. 751473 (3 LPs. Digital)

MENDELSSOHN
ELIAS
ELIE ELIJAH
EDITH WIENS
CAROLYN WATKINSON
KEITH LEWIS
BENJAMIN LUXON
MICHEL CORBOZ
CHORUS & ORCHESTRE DE LA FONDATION COLLEGIUM REGIUM DE LONDON




(Al precio de 2 discos)

Primera grabación mundial

Fundador:

Fernando Rodríguez del Río.

Director:

Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector:

Ramón Barce.

Adjuntos a la Dirección:

Angel Carrascosa y Manuel Chapa Brunet.

Redactora Jefe:

Amelia Díe.

Director Comercial:

Fernando Rodríguez Polo.

Colaboran en este número:

Rafael Aguilar, J.M. Agramunt, Joaquín Arnau Amo, Rafael Banús, Francisco Chacón, José Antonio Díaz Pinilla, Andrés Fernández Rubio, Luis Carlos Gago, Juan Gil Albert, Pedro González Mira, José Iturbi, Francisco Hernández, Eduardo López-Chavarri Andújar, Mónica Martín, Enrique Martínez Miura, Juan Vicente Mas Quiles, Vicente Perelló Domenech, José Peris Lacasa, Gerardo Queipo de Llano, Pep Ruviera, Bernabé Sanchis Sanz, Salvador Seguí, Antonio Sendra, Rosa Solá y Laura Toledo.

Diagramación:

Antonio Roca.

Corresponsales:

Victoria Casares (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Enrique Molina Segura (Badajoz), I. Taddei (Roger Alier, Xosé Avinoa, 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), Francisco Esnaola (Guipúzcoa), Grupo Gárnata (Granada), Juan Antonio Torres Planell (Ibiza y Formentera), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas), José García Morales (Murcia), Francisco Javier Monreal Arizmendi (Navarra), Pere Estelrich (Palma de Mallorca), Ricardo Hontañón (Santander), José Manuel Delgado (Sevilla), Gonzalo Badenes, Blas Cortes y José Domenech (Valencia), María Isabel Muñoz (Valladolid), José Urquijo Respalda (Vizcaya), Eduardo Fauquie (Zaragoza), Nestor Echevarría (Argentina), Gerardo Antonio Leyser (Austria), Nicolas Koch Martín (Bélgica), Leticia Pagano (Brasil), Agustín Blanco Bazan (Gran Bretaña).

Redacción:

Virgen de Aránzazu, 21 (Edificio Falla) 28034 Madrid. Tlfs. (91) 729 15 56 - 729 15 52. Télex 45490 FERI E.

Publicidad y Distribución:

S.A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES.
Ordóñez, 1. 28029 Madrid. 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.

Imprime: Pentacrom S.L., Hachero, 4. 28018 Madrid

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

La cantera y la emigración

Alienta RITMO un proyecto de largo alcance: la paulatina edición de números monográficos dedicados a cada una de las comunidades autónomas, hasta que un día pueda completarse un verdadero «mapa musical» de España. Pensamos que, tras largos años de tendencias unificadoras, de búsquedas de un «estilo internacional de época», es hora de regresar a una variedad de situaciones que ciertamente el estado de las autonomías puede favorecer.

Ocupa hoy nuestras páginas el País Valenciano. Un territorio de carácter muy definido por su música luminosa, mediterránea, a menudo lúdica, de fuerte implicación popularista y tradicional (aunque también con una escuela de compositores modernos de poderosa y renovadora inventiva). Muchos rasgos tipifican la vida musical valenciana, pero quizá ninguno tan determinante como las bandas. Estas agrupaciones, que llegan a los más apartados rincones del país, constituyen en muchos casos el único núcleo de cultura musical de las poblaciones pequeñas. No sólo por la música que difunden, sino porque el entusiasmo local que originan se convierte en un acicate para que muchos jóvenes estudien música para integrarse en su banda. La banda misma se ocupa a menudo de cubrir las primeras necesidades pedagógicas en este sentido. El resultado es que los instrumentos de viento (sobre todo, aunque también los de percusión) se han popularizado hasta el punto de que, aun sin tener la pretensión de tocar en público, gentes de las más variadas profesiones dedican horas a manejar una trompa o un trombón.

Es bien sabido que el País Valenciano nutre prácticamente a todas las orquestas españolas de instrumentistas de viento (también se encuentran frecuentemente en orquestas extranjeras). Se hallan en tan crecido número que en Madrid ha sido posible fundar una gran banda sólo con instrumentistas valencianos residentes en la capital. Así como las orquestas sinfónicas no pueden en manera alguna cubrir a buen nivel todas sus vacantes en la cuerda, en el viento, gracias a la aportación valenciana, pueden siempre elegir cómodamente entre muchos excelentes instrumentistas.

Esta emigración de músicos valencianos es ciertamente favorable; pero por otra parte muestra una indudable infrautilización local de ese excelente material humano. Sin que por ello esta Comunidad dejase de ser la espléndida cantera que es hoy, parecería lógico que esos instrumentistas encontrasen acomodo profesional, antes que en otra parte, en su propia tierra: en orquestas y en quintetos de viento (este último aspecto nunca ha sido suficientemente cuidado) que debieran proliferar y que contribuirían a elevar el nivel musical del País Valenciano, nivel del que las bandas representan un positivo y brillante primer escalón.

Creemos en la gente que cree.



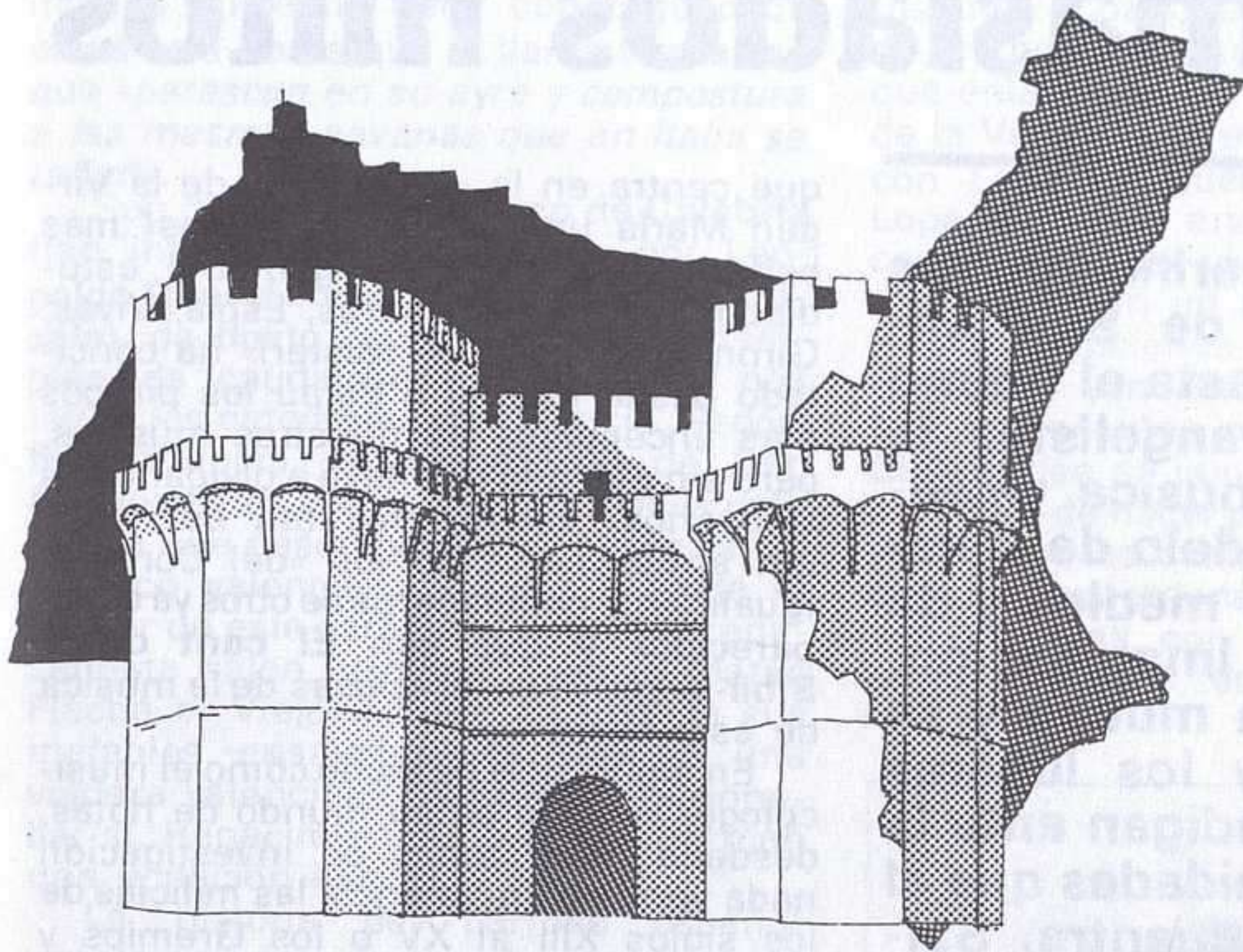
Creemos en la gente que cree.
En la que crea. En la que crece.
Eso es lo que importa, lo que cuenta.
Más que el importe de la cuenta.
Saber encajar sus problemas.
Atenderlos con interés.
Ahorrándoles preocupaciones.
Sin ahorrarnos esfuerzos ni atenciones.

CAJAS DE AHORROS CONFEDERADAS



Creemos en la gente que cree.

La música en la Comunidad Valenciana



Un nuevo número monográfico de RITMO que nuestra revista dedica a glosar la historia, institución y problemática musical en una zona concreta de España. En este caso la Comunidad Valenciana, cuyo «sustancioso árbol musical» (como se califica en un trabajo) daría pie no a uno, sino a varios monográficos por su amplio y trascendental espectro musical. El número que ofrecemos a nuestros lectores, coordinado por José Domenech Part, ofrece un resumen panorámico de esta actividad musical presente y pasada y unas buenas perspectivas de futuro. Y como muestra de esta esperanza de futuro, las palabras del Conseller de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Ciprià Ciscar y Casaban, que nos honra haciendo la presentación del número.

Uno de los fenómenos más recientes y más gratos del panorama cultural español es, a mi juicio, la extraordinaria proyección de la actividad musical, con la creciente sensibilización de público cada día más numeroso e interesado. Se va colmando así una antigua laguna, denunciada reiteradamente por los melómanos al tiempo que olvidada o soslayada por las instancias responsables, públicas o privadas.

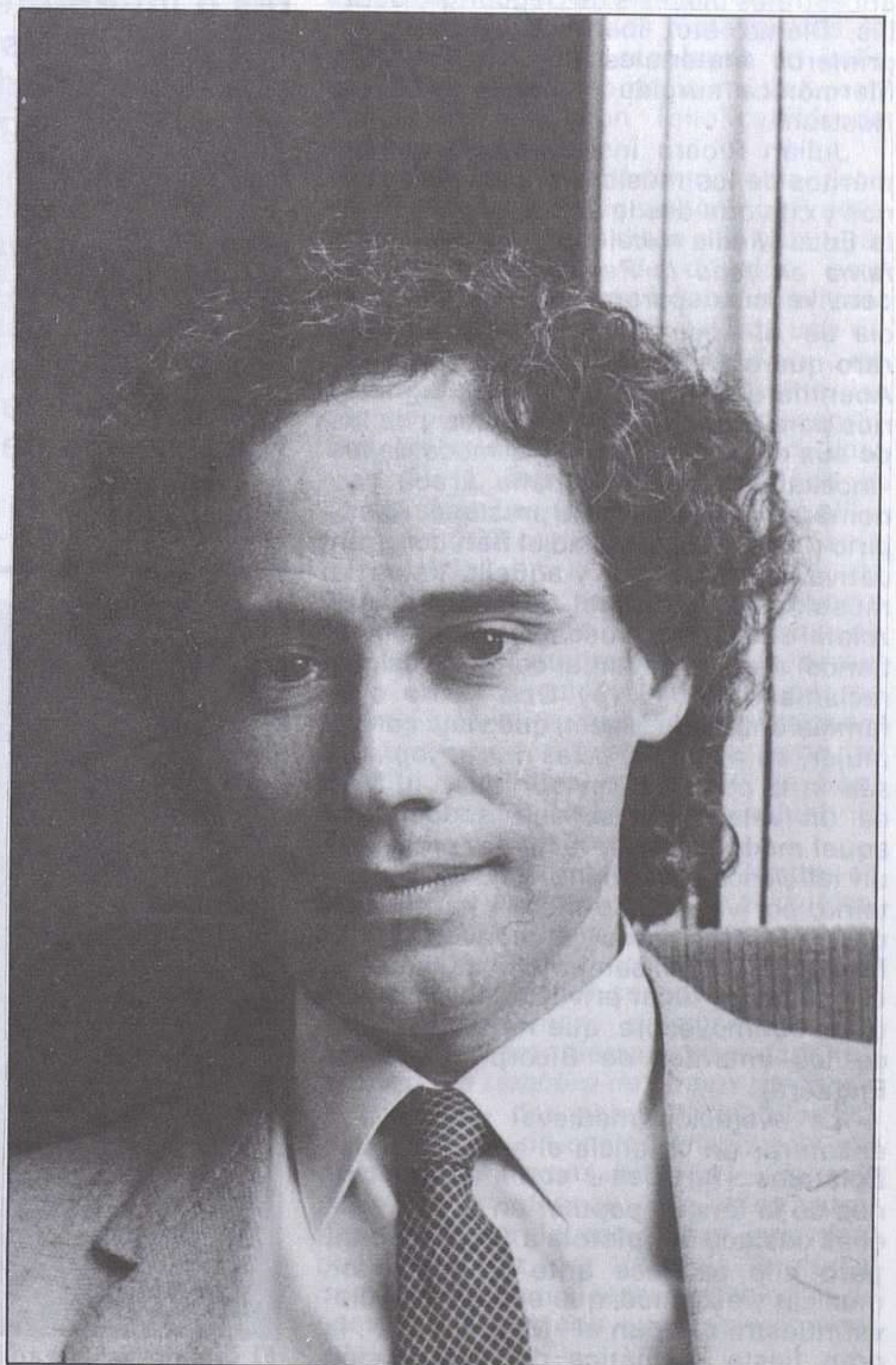
Afortunadamente hoy asistimos a un cambio notable de la situación. La parcela musical ensancha sus fronteras y moviliza inquietudes, que se traducen no sólo en un enriquecimiento de las carteleras de espectáculos, sino también en un plausible propósito de mejorar los estudios musicales en los programas docentes.

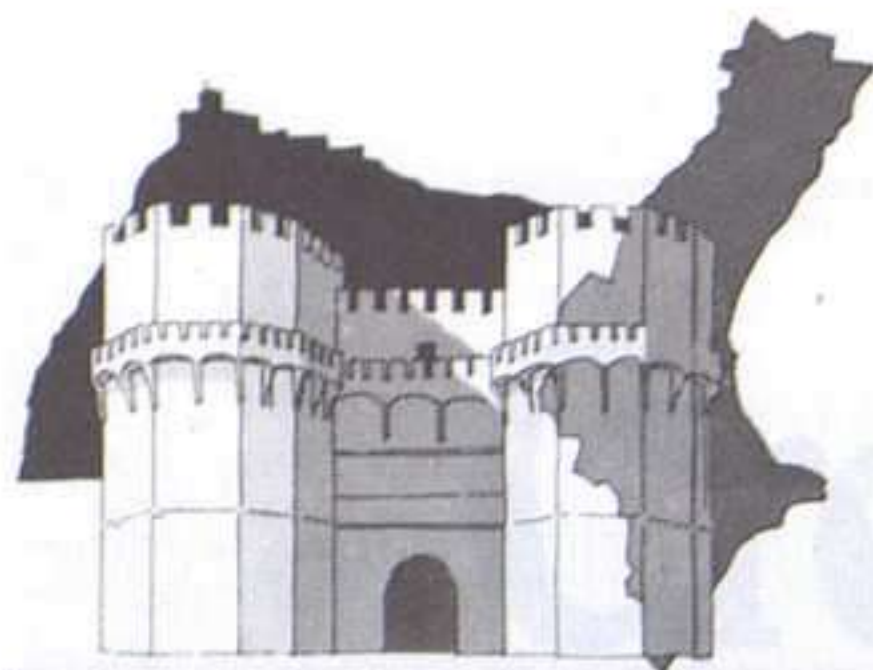
La Comunidad Valenciana no es una excepción. A su larga y viva tradición musical popular, en los últimos años se ha sumado un excelente censo —por su calidad y número— de intérpretes y compositores jóvenes, para los cuales han aumentado, sin duda, las oportunidades profesionales.

Nos consta, claro está, la magnitud de las carencias, tanto en el fomento de la práctica musical como en el de los gustos y preferencias de los grandes públicos. Se trata, en suma, de instrumentar una política musical que, administrando los recursos siempre escasos contribuya a consolidar las cotas de sensibilidad alcanzadas y aborde decididamente ese otro aspecto —menos vistoso, pero no menos decisivo— que es el colaborar con el diseño y desarrollo de una industria de la música, desde la grabación al espectáculo.

Con esta perspectiva, espero y deseo que esta edición de la revista RITMO nos ayude a conocer mejor la realidad musical valenciana. Será un servicio para todos y un estímulo importante para nosotros.

CIPRIÀ CISCAR I CASABAN. Conseller de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana.





Dos mil años de música o una historia con demasiados mitos

Por E.L.—Chavarri Andújar

Raíces de pobladores ibéricos que lucían sus danzas en los citados vasos, que dedicaban preces a la diosa de la Música, como se advierte en algún mosaico romano y que acompañarían a la espléndida Dama de Elche con instrumentos y cánticos que realzasen su dignidad sacerdotal; magia, misterio, espectáculo y ofrenda están pues presentes en estos albores de nuestra música, en la del entorno de la Palas Athenea de Denia o de los pícaros Silenos de la Albufereta alicantina. Fenicios, griegos... hasta los cristianos de las ancestrales diócesis de Segóbriga, Setabis, Dianio, etc., iban conformando los primeros materiales de una creación filarmónica surgida al borde del Mare Nostrum.

Julián Ribera insistió en la valía y méritos de los músicos árabes valencianos y cita que desde Játiva irradian en la Edad Media excelentes ejemplos, «de fama en toda la Península»; siglos de convivencia depararon aquí una influencia de Al-Andalus importante y no es raro que el señor de Valencia y Murcia, Abenmardanís, reuniera a sus dignatarios para apreciar las canciones y bailes de sus cantoras. Cuando la moda de las «moaxahas» por la España árabe hay nombres valencianos de prestigio: Abenjéric y Abenzeid Alhadad el Batedor o, en Játiva, Abenmoahad y aquella Valencia musulmana del rabel, la quenira o el zolamí EXPORTA (incluso a los reinos cristianos) artistas de fama, como Halezigua reclamado por el rey Don Pedro o la familia entera de Mazot, que viaja con su mujer, su madre «y otras moras juglaresas» a la corte del rey don Juan II. Más de un valenciano se dejó seducir por aquel modo de vida y la Iglesia procesó a un tal Descalz, cristiano viejo de Cocentaina, por vivir como moro y cantar con un laúd incitando a convertirse a Mahoma...; precisamente este laúd es el que ocupa lugar privilegiado en la historia, conmovedora, que narra Escolano de los amantes de Bicorp (Sierra de Enguera).

La evolución medieval nos lleva a encontrar en Valencia el ejemplo de las **Epístolas «farcides»**, con interpolaciones de la lengua popular en el latín y de ellas destaca la **Epístola a San Esteban**, pero ello palidece ante el esplendor, musical y escénico, que el teatro medieval nuestro cifra en el «Misteri d'Elx», la gran fiesta dramática de la Asunción

Desde los danzarines de los vasos ibéricos de San Miguel de Liria, hasta el último estreno de **Evangelista**, la historia de la música valenciana es un modelo de escasez, de falta de medios y de abundancia de imaginación; aquí se mitifica mucho y se estudia poco y los lugares comunes se prodigan ante la falta de oportunidades que el investigador encuentra. Salvo biografías de compositores o intérpretes individuales (igualmente escasas) y algunos libros dedicados a una etapa o a un grupo determinado (siempre dentro de una tónica de cortedad suma), el que quiere estudiar el sustancioso árbol de la música valenciana, desde sus raíces hasta sus más recientes brotes, se encuentra con una falta de elementos prácticamente total.

que centra en la «dormición» de la Virgen María uno de los «misterios» más bellos de la época. Largamente estudiado, polémico (Pomares, Esplá, Vives, Gironés, Rubio...) el «Misteri» ha concitado desde Pedrell a Palau los piropos más encendidos de nuestros músicos, pero sin que ello nos lleve a olvidar otros «misterios» valencianos tan bonitos y tan atractivos como los «del Corpus», igualmente compañeros de otros ya desaparecidos y que con **El cant de la Sibil-la** son joyas preciosas de la música de esta tierra.

En algún sitio he dicho cómo el musicólogo, vencido en su mundo de notas, desdeña otras zonas de investigación nada yermas; en Valencia las milicias de los siglos XIII al XV o los Gremios y Cofradías aportan un rico conocimiento de costumbres, instrumentos, etc. y desde los «tabalots» del Gremio de Pelaires a las constituciones gremiales de «constructores de órganos, címbalos, clavicímbalos, monocordios», etc., encontramos un material lleno de interés sobre el que algún día habrá que volver con detenimiento.

Renacimiento

La Valencia renacentista fue opulenta, magnífica y bastaría recordar el siglo XV valenciano (con Ausias March, Jaime Roig, la Lonja de la Seda, los cuadros del maestro de Villahermosa, Rodrigo de Osona y un largo etcétera) para enmarcar unos años de gran prestancia artística; eran los días de la corte del



El órgano de Cabanilles.

duque de Calabria, del libro de Guillermo Despuig, de las «ensaladas» de Cárceres, de las figuras con instrumentos musicales que decoran los seductores platos de cerámica de Paterna... Aquí, en la corte de don Fernando de Aragón, es personaje importante, como escritor y como músico, Luis de Milán, el autor de **El Cortesano** y también del **Libro de música de vihuela de mano, intitulado El Maestro...**; era el Lluís de Milán que recrea la pavana, más compleja que en el extranjero y que nuestro cortesano músico trae después de un viaje a Italia, incluso pudiendo decir con orgullo de estas seis obras que él llama **Fantasías que «parecen en su ayre y compostura a las mismas pavanas que en Italia se tañen»**.

Son días del **Cancionero de Calabria** (tan intensamente estudiado por Leopoldo Querol como **Cancionero de Upsala**), de boato musical profano y también de caudalosa tradición que nos legan las catedrales de Valencia, Segorbe, Orihuela, el monasterio de San Miguel de los Reyes, etc., una savia polifónica que desembocará en la gloria del Barroco valenciano. La luz y hasta el humor de este carácter valenciano renacentista salen, irradian y así el Mateo Flecha el Viejo incluye en una de sus inefables «ensaladas», **La Negrina**, una viadera valenciana: **N'Eulalia vol gone-lla**; sí, Renacimiento y Valencia forman una ecuación exacta.

La historia del barroco español cuenta con dos páginas de oro valencianas: Comes y Cabanilles, el primero el fulgor y el palpito de la polifonía y el segundo, majestad, juego y aliento del órgano. Comes conoció la guía magistral de Ginés Pérez —otra figura clave valenciana— y el apoyo del Santo Patriarca Juan de Ribera, fundador del Real Colegio del Corpus Christi, cuna de músicas excelsas; la creación comista está insuflada, vertebrada por un misticismo que impulsa el culto eucarístico y así, villancicos y otras páginas van surgiendo con el paréntesis madrileño de Felipe III y la coda final de la catedral. Comes, con sus **Motetes, Tonadas**, etc., es astro de primera magnitud de la música vocal, pero ni desconoció la parcela profana ni olvidó la instrumental, terreno precioso para Cabanilles, el algemesiense que a los vein-

tiún años será primer organista de nuestra catedral cuando sólo era estudiante eclesiástico; con los años llegarán la tonsura y el sacerdocio y... un catálogo por el que desfilan **Tientos, Gallardas, Batallas, Himnos**, etc., todo ello calurosamente ensalzado por los Pedrell, Anglés, Tournemire, Dufourcq, Bonnet, etc., hasta llegar a las actuales investigaciones de Ros, Cisteró, Mesquer, etc.

Pero si Comes y Cabanilles encabezan un capítulo envidiable, en él hay cabida para una pléyade de polifonistas insignes: Cotes, Ortells, Vargas, Peris, de la Torre, Mariner y un largo etcétera que enlaza con un momento importante de la Valencia de este tiempo, el teatral, con Lope de Rueda aquí avecindado, Lope de Vega enamorado de nuestra capital, Quevedo viviendo entre nosotros y todo ello en un ambiente de danzas, jácaras, canciones... En este mundo de tañedores y ministriles existían grupos tan interesantes como la Cofradía de Ciegos, con su importante capilla musical capaz de hacer puntas a las de iglesia y también los comediantes tenían indicado en sus ordenanzas los músicos de sus plantillas, con violines, oboes, atabales, chirimías, etc.



Juan Bautista Comes (1568-1643)

El Clasicismo

Con el Clasicismo, el clave de Soler, las tonadillas de Misón y los cuartetos de Canales tienen el contrapunto valenciano de Vicente Rodríguez Monllor y su producción clavecinística y el operístico de Vicente Martín y Soler; el primero, de Onteniente, aporta un **Libro de Tocatas para címbalo** en el que hay resortes técnicos peculiares (como el cruce de manos), la denominación del término «sonata» y un espíritu clarificador que no elude, en alguna ocasión, auras populares.

Martín y Soler, aclamado en Italia, mimado por el público de Viena, fue en la capital austriaca rival de Mozart en popularidad y en el mismo **Don Juan** acredita aquella fama con unos compases de la ópera **La cosa rara**, del valenciano que también triunfó en Londres y **acabó sus días en San Petersburgo; El árbol de Diana, La burla per amore, El retorno de Poliorceto**, etc., fundamentaron una carrera teatral brillantísima que ahora recuperamos gracias a montajes de Operas como la de Madrid, Estocolmo, etc. y al interés de cantantes como Teresa Berganza. Merece la pena, hoy, apostar otra vez por Martín y Soler; como lo ha hecho el Instituto Valenciano de Musicología al editar sus **Sis cançons italianes**.

En los años en que estalla la polémica de la **Misa «Scala Aretina»**, de Valls, en la época de tratadistas como el P.Arteaga o Requeno, Valencia da un Eximeno, ilustre jesuita que, después de haber destacado en las matemáticas, la física, etc., al vivir expulsado en Italia se dedica al estudio de la música, con resultados que Leon Tello califica de «*talento portentoso*».

El clasicismo valenciano está poco estudiado y una figura como Pradas debiera tener, en el disco y la partitura, más oportunidades de difusión; este músico castellonense siente ya el palpito del teatro y Ripollés califica una de sus cantatas, «*al señor San José*», de 1724, como ópera. Mejor suerte ha corrido, gracias a la colección discográfica del ministerio de Educación, Joaquín Furió, maestro de capilla de la Catedral de Las Palmas y que dejó allí... ¡más de 500 obras! algunas felizmente recuperadas en la última Semana de Música Religiosa conquense. La misma colección, en su edición de maestros de capilla de la Catedral de Oviedo, arroja luz y exhibe preciosos pentagramas de Pedro Furió, alicantino y cuya obra guardan archivos tan prestigiosos como las bibliotecas de las catedrales de Santiago, Guadix, León, etc., incluso El Escorial y Montserrat.

Valencia se divertía con el teatro en el XVIII y la ópera se alió con zarzuelas, sainetes, tonadillas, etc.; en uno de estos espectáculos presentados por el empresario Calcani se aplaudió a este curioso «showman» dieciochesco que tocaba, al mismo tiempo, un órgano, un salterio, «*la tambora de ambos parches*», el triángulo, dos pares de platillos y... ¡cuatro pares de castañuelas!, a la par que cantaba tiranas, boleros y —faltaría más— arias italianas... No es de extrañar que Cotarelo comentara que, después de Cádiz, era Valencia la ciudad que tuvo mayores representaciones de ópera en el período que estoy comentando.



Portada de la partitura de «Una cosa rara», de Martín y Soler.

El Romanticismo

El Romanticismo nos recuerda otra deuda que Valencia y España tiene con un compositor hijo de Onteniente, José Melchor Gomis, sobre el que el fantasma de la autoría del **Himno de Riego** ha hecho olvidar su espléndida carrera de operista en París, a donde hubo de marchar por sus ideas liberales. En la capital francesa, Rossini le prologó su **Método de solfeo y canto**, Boieldieu elogió igualmente este texto y el público aplaude y celebra sus óperas **Le diable a Seville**, **Aben-Humeya**, **Le Revenant**, etc; caballero de la Legión de Honor (presentado por Cherubini), destinatario de un cálido elogio fúnebre de Berlioz, etc., Gomis es hoy una cita en los diccionarios e historias de la música ¿Cuándo lo recuperarán los teatros españoles actuales? La parcela operística valenciana injustamente olvidada del romanticismo pasa también por el alcoyano Espí Ulrich (**El recluta**, **Aurora...**) y por Salvador Giner (**Sagunto**, **El soñador**, **El fantasma...**), pero a este último hay que situarle mejor como llave que abre el sinfonismo valenciano con sus coloristas y muy atractivos poemas **Una nit d'albáes**, **Es xopá...** hasta la Moma, etc.

En esta España volcada con el fenómeno operístico (italiano, claro) el nombre del castellonense de Vila-Real, Tárrega, es bandera y clave de una guitarra rescatada del tablao y de la farra; el milagro de llevarla al mundo del concierto lo realiza Tárrega con ilusión franciscana y desde Arrieta a Saint-Saens las alabanzas han premiado aquella labor y la creación de páginas como **Capricho árabe**, **Recuerdos de la Alhambra**, **Estudios**, etc.

Del sur, de Villena, se trasladará a Madrid un nombre base en el teatro lírico español del XIX: Chapí, estudiante de flautín y cornetín y maestro de la zarzuela con **El tambor de granaderos**, **La Revoltosa**, **La Tempestad**, **El puñado de rosas**, etc., títulos que no deben hacer palidecer esa otra obra de mayor ambición, en las lindes de la ópera, como **Curro Vargas**, **La bruja**, **Circe**, etc., ni su vertiente sinfónica ni cuartetística.

Siglo XX

Alicante.—La tradición precedente hace que ahora tengan especial relieve Capillas tan importantes como la catedralicia de Orihuela, la ahora concatedral de San Nicolás y la de Santa María, en Elche, más una nutrida nómina de coros y orfeones (en la capital, Alcoy, Crevillente, Elche, Jacarilla, Torrevieja...) que se contraponen a musicólogos como Llorca, Víctor Espinós, Aldeguer, Gosálbez, etc., que enlazan en nuestros días con Salvador Seguí, López Mira, etc. Si importante ha sido el desvelo filarmónico de la Caja de Ahorro alicantina, también hay que citar los intentos de formación orquestal, la reciente Sociedad de Conciertos y sobre todo la fundación del Conservatorio «Oscar Esplá», sin desdeñar ese mundo peculiar y caudaloso de las bandas de ciudades y pueblos.

Muchos de los más relevantes artistas alicantinos desarrollaron su carrera en otras ciudades o en el extranjero, como los cantantes María Ros y Cortis,



La representación de «El árbol de Diana» en el Teatro Principal de Valencia, en mayo de 1983.



Amand Blanquer.



Rafael Rodríguez Albert.

el compositor Blanquer, Consuelo Colomer, Genoveva Galvez, Spiteri... con memoria de éxitos internacionales como los de Gonzalo Soriano. Figura clave de

la música alicantina actual es Oscar Esplá (**Canciones playeras**, **Nochebuena del diablo**, **Sinfonía Aitana** y un largo etcétera), capaz de estudiar el Misteri y el diapasón, de escribir crítica o de incidir en la ópera con **El pirata cautivo**. Más joven es Amand Blanquer, alcoyano, catedrático del Conservatorio valenciano, director de bandas y autor de un catálogo copioso en el que destacan éxitos brillantes como varios **Conciertos Sonata para cello y piano**, **Cantata de Nadal**, **Vida de María**, **Sinfonía muntanyenca**, etc. y también es nombre muy a tener en cuenta el de Luis Blanes, Premio Izquierdo y que alterna su cátedra con la composición de páginas como **Música para metales, órgano y timbales**, **Aquae vivae**, **Quinteto núm. 2**, **Exacordos**, etc.

Premios nacionales jalonaron la carrera de Rafael Rodríguez Albert, el artista enamorado del paisaje natal (**Sinfonía del Mediterráneo**, **Sonata del mar...**) y luego de él hay nombres que prestigian los pentagramas de tan hermosa región: Juan Esteve, Manuel Berná, Bertomeu, Roch, Torres Climent, Carlos Palacios, Javier Darías y Vidal Peiró, nombres que no agotan la nómina de este apartado, pero sí el espacio del presente trabajo, apurado con la coda de tres intérpretes jóvenes y de estimulantes carreras: Jesús Angel Rodríguez, Diego Cayuelas e Ignacio Rodes.

Castellón.—Un investigador ejemplar, riguroso y con imaginación, Vicente Ripollés, también compositor distinguido, abre el siglo con otros nombres como Ajado, Gil Ramos, Redó, Villata, etc. Investigador del **Cancionero de Upsala** y pianista de mérito, capaz de sumar en su biografía el estreno de treinta **Conciertos** es Leopoldo Querol, mientras que el violín de Josefina Salvador ha llevado en recitales y como solista la obra de Rodrigo, Asencio, Esplá, etc., sin olvidar su grabación de las **Sonatas** del dieciochesco Herrando, ni su cátedra en el Conservatorio alicantino. Los pentagramas contemporáneos están en deuda con el pianista de Vinaroz Carles Santos, también autor de espectáculos inusuales como el **Concierto irregular**, sin olvi-



Francisco Tárrega, oleo de Vicent Castell.



Dibujos de Alberti para Oscar Esplá.



Carlos Santos.

dar a otro ilustre violinista castellanense, Abel Mus, largos años titular del atril de la Orquesta Municipal valenciana.

Aunque nacido en Valencia se vincula a estos pentagramas la figura de Vicente Asencio, que en el ballet (**Llanto a Manuel de Falla**), la guitarra (**Colectivo íntimo**, **Dipso**, etc.) y la orquesta y el piano (sus **Danzas valencianas** son modélicas de color y propiedad instrumental...) indican a un compositor destacado cuyas obras figuran en los programas de Segovia, Yepes, Lelia Gousseau, etc.

Matilde Salvador, su discípula y esposa, muestra uno de los catálogos más nutridos de la música de su tierra: preciosos ciclos vocales como **Canciones de nana y desvelo** o **Arietes de primavera** enlazan con la gran aventura escénica que le ha deparado éxitos calurosos como **La filla del Rei Barbut** y **Vinatea**, para seguir, en otros pentagramas, con la **Misa del Lledó**, la cantata **Les hores** y más recientemente **Cant a la terra nativa**.

No podía quedar sin recuerdo de este breve viaje musical castellanés su Conservatorio, la Casa de la Cultura, el Círculo Medina y su ejemplar Sociedad

Castellanense de Cultura, más la Banda Municipal, su Sociedad Filarmónica (por la que desfilaron el mítico Sauer, Magaloff, Iturbi...) y el flamante y con proyección internacional Certámen «Tárrega», de Benicasim, sin que deje de ser alentador el trabajo en nuestros días de quienes ponen en pie el Festival de Morella, las Jornadas de Villafamés, el festival polifónico de Segorbe y... —¡bendito sea el Señor! —la rica tradición folklórica que aflora hoy, amorosa, en Els Millars, El Forcat, Grup Castelló, etc.

Valencia.—La redacción telegráfica de estos últimos párrafos hace más agobiante el recorte de nombres; sólo los coros y bandas pedirían ya un espacio amplísimo y con ellos la tradición orquestal, en cabeza la Municipal y con «requiem» para la Sinfónica. Si la fundación del Conservatorio supuso un estadio histórico para Valencia, otras entidades han colaborado en su información musical: El Micalet, La Sociedad Filarmónica, etc., desembocan en actitudes oficiales y en días muy próximos con la de la Consellería de Cultura. Musicología y folklore han encontrado cauces plausibles (como en la Institución «Alfonso el Magnánimo») en libros de L.

Chavarri, Seguí, Ros, Pérez-Jorge, Piedra, etc., hasta llegar a los más recientes de Berenguer, Báuena, Piles, etc.

Después de la ventana abierta que fueron los poemas sinfónicos gineristas y de la obra y magisterio de López-Chavarri (reseñada en otras páginas de este número), hay que destacar la figura prematuramente desaparecida de Cuesta, para seguir con Sosa y Moreno Gans, este último algemesiense de notable nivel con sus **Conciertos**, **Cuartetos**, Premio Nacional, etc.

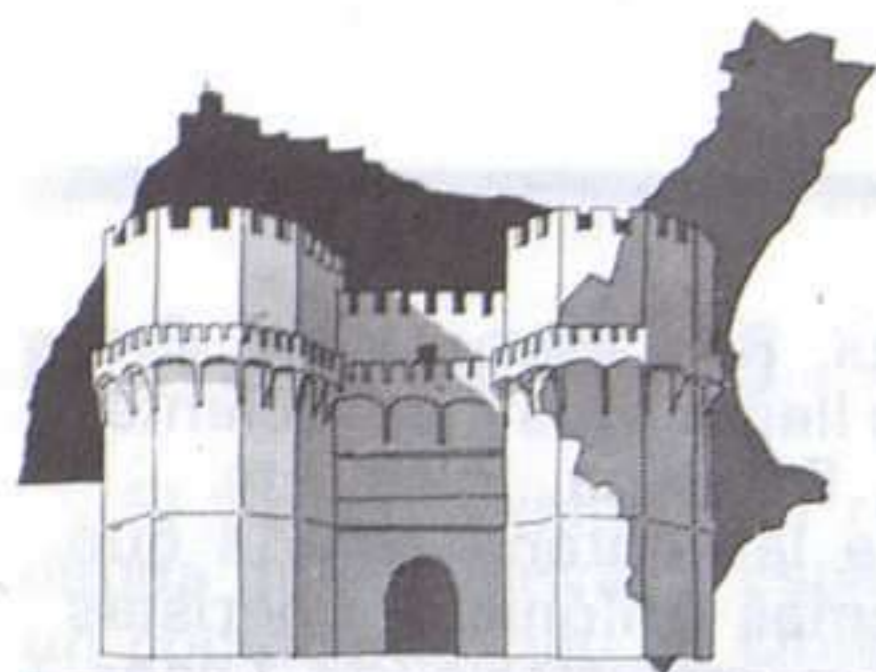
Una de las figuras contemporáneas más importantes es Manuel Palau, el músico de Alfara del Patriarca que obtuvo también en el Premio Nacional (1927 y 1945), director del Conservatorio, del Instituto Valenciano de Musicología, académico, etc. y con catálogo que incluye títulos como **Concierto levantino**, **Gongoriana**, **Marcha burlesca**, **Preludios a España**, tantas canciones, polifonía... Corta es por el contrario la producción de Vicente Garcés, aunque muy interesante (encabezada por el ballet **Marinada**) y Luis Sánchez, en Málaga y Ricardo Olmos, en Madrid, pertenecen a una diáspora valenciana con éxitos halagueños; con pasaporte para la fama, el **Concierto de Aranjuez** significa en la creatividad de Joaquín Rodrigo (Sagunto, 1902) una cota que no debe hacer olvidar páginas tan señaladas como el **De Estío**, **Ausencias de Dulcinea**, **El hijo fingido**, **Madrigales amatorios** y tantas otras obras de programación frecuente.

El teatro, con personalidades como el Lleó de **La corte de faraón** o Serrano con sus zarzuelas centenarias en escena (**La reina mora**, **Los de Aragón**, **Los claveles...**), el Penella de **El gato montés** y tantos otros, enlaza, ya en días contemporáneos, con Báuena Soler y Francisco Llácer Plá, que en la orquesta, la voz o la parcela camerística indican sensibilidades despiertas y de lenguaje actual. Bernardo Adam y Eduardo Montesinos son ya citas más inmediatas, con José Evangelista, Llorenç Barber y la presencia femenina de María Teresa Oller, López Artiga, etc. y... el quehacer diario, ahora, se hace posibilidad estimulante con Talens, Tamarit Fayos, Pedro Vidal, Chuliá, Pons Server, Ramón Ramos, Domenech Part, etc. Con todos sus problemas, con sus cortapisas (carencias teatrales...), con su falta de grabaciones, etc., el final del XX valenciano es pródigo en alicientes, ávido, todo un reto que esperamos afrontar con unos excelentes, magníficos intérpretes que prolongan la saga de los Iturbi, Bori, etc.—

 la mà de guido



Tipografía musical por ordenador
Apto 22. Ctra de Prats, 2
SABADELL T. 716 13 50



Opera en la Comunidad Valenciana

Pasado, presente y ¿futuro?

Por Gonzalo Badenes

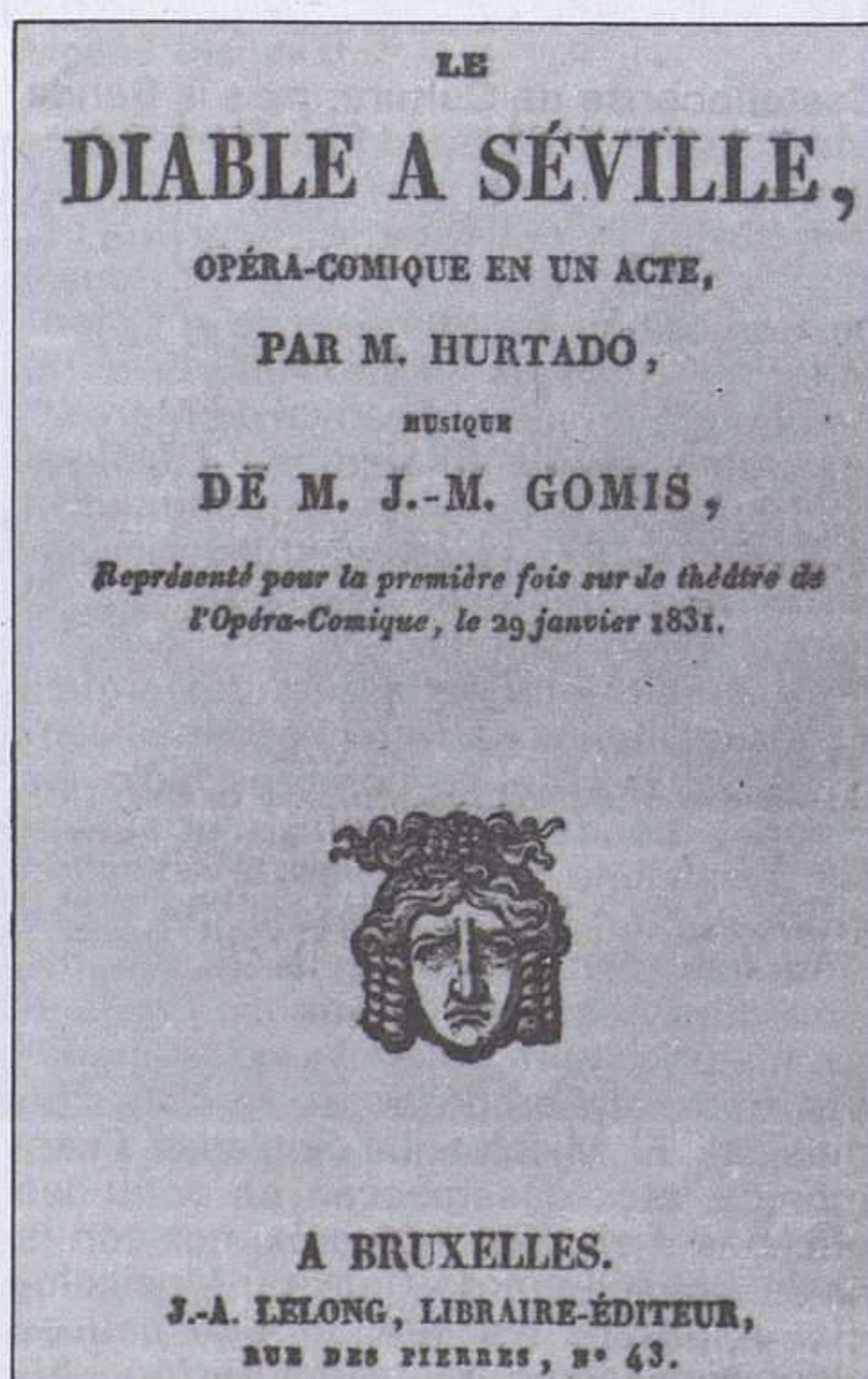
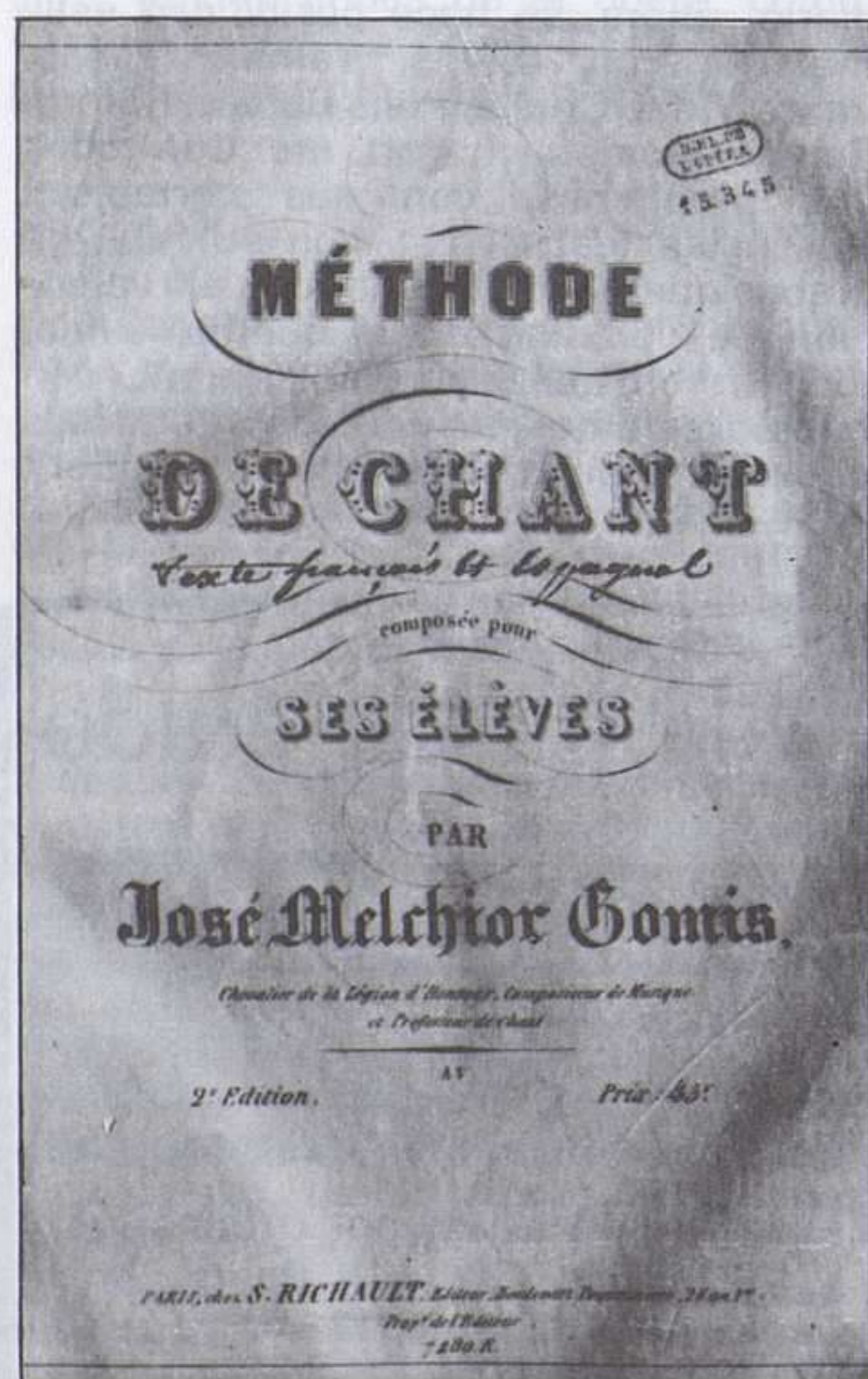
Desde 1720 era gobernador y capitán general de la ciudad y reino de Valencia el príncipe de Campofiorito, Luis Reggio y Brancaforte Saladeno y Colona. Gran aficionado a la ópera, en 1728 nombró maestro de su capilla al napolitano Francesco Corradini, autor de dieciocho óperas y diversas composiciones para comedias y autos sacramentales. En diciembre de 1727, Corradini dirigió varias funciones líricas, con el título genérico «Follia Real». Pocos meses después presentó su propia ópera **Bacco e Serpilla**. Las representaciones tenían lugar en el Teatro del Palacio del Real de Valencia (1) y hubo un total de seis entre 1727 y 1734. Las funciones gozaban de excelente acogida por parte de la aristocracia valenciana y en 1731 se ofreció un título italiano nuevo con motivo de la visita del infante Don Carlos, futuro Carlos III.

La compañía italiana que actuaba en el Real fue autorizada a representar ante el público valenciano en las fechas que Campofiorito no utilizaba sus servicios. A partir de 1729, Corradini organizó espectáculos operísticos en el Corral de l'Olivera, un popular teatro que había sido reconstruido en 1715 ante la ame-

Las primeras manifestaciones operísticas en la ciudad de Valencia se remontan a las postrimerías del siglo XVII. De 1694 data la representación de un «Orfeo el divino» y existe constancia de actividad lírica, más o menos «amateur», entre los años 1703 y 1705, en torno a las visitas a Valencia del rey Felipe V. Fue escenario de estas representaciones el Palau de la Generalitat. En 1710 se repitió «Orfeo el divino» por una compañía italiana que representó asimismo la «Andromeda» de Francesco Manelli (1595-1667), ópera estrenada en Venecia en 1637. Hacia 1723 se dieron «Amor vencido de amor», «Las arañas de Theseo» y «Eurotas y Diana».



Ruperto Chapí (1851-1909).



«Método de Canto» y «El diablo en Sevilla», de José Melchor Gomis (1791-1836).

naza de ruina. La ópera parecía haber arraigado en amplios sectores de público cuando, en 1748, el arzobispo Andrés Mayoral Alonso de Mella obtuvo del municipio la suspensión de toda actividad teatral, por un espacio de cinco años, argumentando que la catástrofe originada por los terremotos de los días 23 de marzo y 2 de abril había sido un aviso del cielo ante el escándalo del siglo y que únicamente la interdicción de aquellas funciones profanas alcanzaría a aplacar la ira divina. El 27 de julio de 1748 el rey Fernando VI decretó la prohibición en todas las ciudades y pueblos del reino de Valencia y en septiembre la orden se extendió «incluso a las funciones de aficionados o particulares». En 1750, Mayoral obtuvo la demolición del Corral de l'Olivera.

En 1760 y a instancias del municipio valenciano, el rey Carlos III revocó el decreto de 1748, pese a la resistencia de Mayoral. Un almacén de trigo, próximo al río conocido como la «Botiga de la Balda», fue acondicionado y abierto al público como nuevo teatro el 23 de marzo de 1761. En 1763, la compañía de ópera italiana de Petronio Setti solicitó permiso para actuar en este local. El municipio, para no perjudicar los intere-

ses de las compañías de teatro que actuaban en la «Botiga de la Balda», autorizó a que las funciones de ópera se dieran en la Casa de la Cofradía del Gremio de Zapateros. En 1768, se improvisó un teatrillo en la palacio de los duques de Gandía. Allí se presentó la compañía italiana de Luis Mariscalchi, comandada por el empresario barcelonés Francesc Creus.

Decadencia de la ópera

En 1779 una Real Orden suspendía todas las actividades teatrales, pretextando la inseguridad de los locales. En efecto, la «Botiga de la Balda» estaba construida en madera y recientemente se había producido un incendio en el teatro de Zaragoza con un saldo de ochenta víctimas.

sino acentuar aun más si cabe, la decadencia de la ópera. Muchos compositores se vieron obligados a emigrar. Conocido es el caso de Vicente Martín y Soler (1756-1806), exiliado artístico y triunfador en los escenarios europeos, totalmente ignorado en Valencia. La recuperación de su obra se ha iniciado sólo recientemente, gracias al esfuerzo de musicólogos como José Doménech Part (3). Quizá sea menos conocido el caso de José Melchor Gomis (1791-1836), quien tras obtener un primer éxito en Madrid con su ópera **La aldeana** (1822) tuvo que emigrar a Londres por motivos políticos. Gomis era autor de varios himnos patrióticos, atribuyéndosele el célebre **Himno de Riego**. Rossini, que le profesaba gran aprecio, le llamó a París y en esta ciudad vio triunfar sus óperas **Le diable a Seville** estrenada en el Ventadour en 1831—, **Le**

XIV el Grande y un acto de la ópera **La Cenerentola**. El local tenía un aforo que 1.800 plazas y a partir de 1853 fue denominado Teatro Principal (la fachada fue levantada un año más tarde por el arquitecto José Zacarías Camaña).

En la dirección musical del teatro destacábase Ramón Vilanova y Manuel Giner Rossetti. Se presentaban todas las novedades del repertorio italiano a cargo de elencos prestigiosos y cuerpos estables de relativa calidad. Rossini era uno de los autores preferidos, con títulos como **La Gazza Ladra** o **L'Assedio di Corinto**. La **Norma** de Bellini llegó aquí en 1834, a los tres años de su estreno en la Scala. José Orga Piñana (1800-1881) traducían y publicaba libretos de los operistas italianos del momento.

Entre 1836 y 1863 el Liceo Valenciano encomendó conciertos operísticos a miembros de la Academia Filarmónica en su teatro instalado en el antiguo noviciado del Temple. Otro tanto sucedía en el Coliseo del Cid y en el Casino del Comercio, fundados en 1846 y 1847, respectivamente, alternándose las funciones de comedia y las de ópera.

La época de oro

La burguesía liberal valenciana había encontrado en la ópera un espectáculo a la medida de sus necesidades culturales y sociales. No es de extrañar encontrar en el Almanaque **Las Provincias** de 1880 una referencia al disgusto que siente el público valenciano cuando «se ve privado de la ópera italiana, que es su espectáculo favorito».

Pronto surgió el culto a los divos: Adelina Patti, Julián Gayarre, Francisco Viñas... En 1889, Teodor Llorente tradujo a la lengua de los valencianos el famoso **In fernem Land** del **Lohengrin** wagneriano, que Viñas cantó en el Principal. Se iniciaba la era del wagnerismo, cuyos ecos percibimos en los escritos de Vicente Blasco Ibáñez y que culminaría con la puesta en escena de **Parsifal** ya entrado el siglo XX. En 1901 debutó en la «Micaela» la jovencísima Amparo **Albau**, exquisita soprano lírica de muy corta carrera (falleció en 1912). Grandes nombres valencianos en la ópera: Lucrecia Bori (1888-1960), estrella indiscutible del Met, Antonio Cortis (1892-1950), sucesor de Caruso en la Opera de Chicago, María Llácer (1888-1962), primera gran «Kundry» española, María Rosa (1891-1970), recordada como «Margarita» y «Gilda», Lamberto Alonso (1863-1929), alumno de Cotogni, para quien Giner compuso su ópera **El Fantasma**, los hermanos Gorgé, etc.

Los compositores valencianos aspiraban a crearse un nombre en la ópera: de Ruperto Chapí son **Las Naves de Cortés**, **Roger de Flor**, **La Hija de Jefe**, **La Muerte de Garcilaso** y por encima de todas ellas, **Margarita la Tornera**, estrenada en el Teatro Real de Madrid en 1909. Salvador Giner alcanzó a estrenar en el Principal, el 20 de diciembre de 1890, su **Sagunto**, sobre libreto de Luis Cebrián Mezquita, con mediano éxito y un total de nueve representaciones. Una compañía lírica formada por Vicente Sánchez Torralba estrenó, en 1901, **El Soñador**, con Viñas y la Garci-Nuño. Siguió **El Fantasma** y dentro del mismo festival Giner se repuso **Sagunto**. Por su parte, Manuel Penella estrenaba su



Lucrecia Bori.

En 1780 José Croce organizó un espectáculo operístico en la posada de San Martín. Hubo también algunas funciones privadas, así como «academias» en las que era normal la inclusión de fragmentos de óperas. En 1790 se restableció la normalidad y la ópera retornó a la «Botiga de la Balda». Sin embargo, aquel largo paréntesis había perjudicado seriamente el nivel de apoyo prestado al género por las clases altas, así como su capacidad de concurrencia frente a las demás manifestaciones teatrales. De aquella época procede el sometimiento de las representaciones de ópera a la categoría de espectáculos subsidiarios, que vienen a llenar los huecos en la programación de la temporada teatral (2). Por otra parte, la dependencia económica frente a las clases dominantes ha significado que el espectáculo decae o incluso llega a desaparecer en el momento en que tales grupos de poder pierden interés en el género.

Representaciones mediocres, esporádicos conciertos de canto encomendados a celebridades, auge creciente de los géneros menores, como la zarzuela, la tonadilla, etc. Tal era el panorama operístico de la Valencia de finales del XVIII. La guerra contra los franceses no haría

Revenant y **Le Portefaix**. Esta última, sobre un libreto de Eugene Scribe —libretista favorito de Meyerbeer— fue presentada en la Opera Comique en 1836.

Auge de la ópera en Valencia

De 1774 data el proyecto de construir un nuevo teatro con capacidad y dotación en consonancia con el desarrollo de la ciudad de Valencia. Los planos originales del arquitecto Felipe Fontans, revisados posteriormente por Salvador Escrig y Cristóbal Sales, iban a convertirse en realidad a principios de siglo, concretamente el día 14 de enero de 1808, cuando se puso la primera piedra del nuevo teatro. Pero la Guerra de la Independencia y la consiguiente penuria económica impedirían la continuación de las obras hasta 1831. En aquel año y por iniciativa del intendente Manuel Fidalgo se encomendó al arquitecto Juan Marzo la remodelación del proyecto, haciéndolo menos ambicioso y permitiendo así que el día 24 de julio de 1831, onomástica de la reina María Cristina, se inaugurara el nuevo teatro, en sesión que incluyó la comedia **Luis**

Gato Montés, en el Principal, el 23 de febrero de 1917. La obra de mayor aliento de José Serrano, **La Venta de los Gatos**, completada por Enrique Estela, sería representada en 1943, ya fallecido el maestro.

La decadencia

El cierre del Teatro Real de Madrid marcó el principio de la decadencia lírica en Valencia. La última gran temporada se dio en 1929, con un total de cuarenta representaciones. Hubo después funciones de calidad, aunque con carácter esporádico, con la presencia de divos como Fleta, Pertile o Gigli. Poco a poco, la ópera fue siendo desplazada por otros espectáculos y se llegaron a montar funciones líricas en la Plaza de Toros, con maquinaria de megafonía que desnaturalizaba las prestaciones vocales e instrumentales, o en la explanada de los Viveros, siempre con tan mortífero complemento.

Los largos años de la posguerra vieron acontecimientos líricos cada vez más escasos. Las breves temporadas operísticas que comandaron Hans von Benda y Napoleone Annovazzi apenas llenaron el hueco dejado por la carencia de una continuidad en las representaciones. Aun así, el público valenciano pudo escuchar los albores de algunas figuras tan importantes como Victoria de los Angeles, Alfredo Kraus y Montserrat Caballé (ésta cantó en concierto en el Principal, en una de sus primeras actuaciones públicas, en la década de los cincuenta).

La experiencia de la A.V.A.O.

El gusto de las clases sociales altas por el esplendor mundano de las funciones de gran gala iba a ser hábilmente aprovechada por un grupo de aficionados, en gran parte procedentes de esas mismas esferas. El invento supo conjugar el inevitable tributo a la vanagloria de esa alta sociedad con un indudable interés por la causa lírica. Nació así la Asociación Valenciana de Amigos de la Ópera. De la Junta directiva, presidida en principio por Juan Colomina, se hizo pronto cargo José María Torres Murciano, gran entusiasta de la ópera que se rodeó de un equipo ilusionado y con excelentes relaciones en el Mercado lírico. La primera temporada, desarrollada en mayo de aquel 1971, ofreció cuatro títulos: **Aida**, **La Bohème**, **Il Trovatore** y **Lohengrin**. Los resultados artísticos fueron solo medianos, a pesar de haber contado con voces prestigiosas como Gianni Raimondi, Franco Bordoni o Flaviano Labbo. El segundo festival, en 1972, registró una **Traviata** ya histórica con la Caballé, Carreras y Sardinero. **Lucia di Lammermoor** y **Manon** sirvieron de vehículo al triunfo clamoroso de Alfredo Kraus, en 1973. Plácido Domingo se presentó, en 1974, con **Tosca**. En todos estos festivales la Orquesta Municipal de Valencia prestaba su concurso desde el foso. El coro y el cuerpo de baile eran más bien improvisados y la escenografía, luminotecnia y dirección escénica se inscribían en la más rancia tradición del pasado. Con todo, la atracción de las grandes voces hizo que el número de socios aumentase rápidamente, alcanzándose en 1975 los 1310.

En aquel año empezó a funcionar el sistema de turnos, dándose dos funciones por título programado. 1975 es también el gran año de Montserrat Caballé: la soprano catalana cantó la «Leonora» de **Il Trovatore**, a pocas fechas de su interpretación en el Covent Garden, y encabezó junto a Plácido Domingo una **Bohème** excepcional.

El balance artístico de la A.V.A.O. entre 1971 y 1979 arroja un saldo potencialmente positivo. La matización debe hacerse a cuenta de graves defectos técnicos y de planteamiento que no llegaron a superarse y que estuvieron presentes a lo largo de toda su andadura, acentuándose al final, cuando todo el aparato de la entidad se disolvió rápidamente sin dar una explicación completa ni convincente de su colapso. Las vías de financiación, buscadas al mar-



Vicente Blasco Ibañez se hizo eco en sus escritos del wagneriano valenciano.

El momento actual

Las fantasmagorías continuaron en 1981, con la tan traída y llevada CARPA que debía alojar unas representaciones operísticas presumiblemente dantescas. Al final, enfrentamientos casi físicos nos libraron del empeño. En 1982, la Caja de Ahorros de Valencia organizó un ciclo de ópera de cámara, en base a un repertorio muy poco explotado aquí. **La Guerra de los Gigantes**, de Durón, **Il Campanello**, de Donizetti, **Los Denegues**, de Julio Gómez, **Ligazón**, de J.L. Turina, **Il Combatimento di Tancredi e Clorinda**, de Monteverdi y **El Maestro de Música**, de Pergolesi, conformaron un total de ocho representaciones, con mejor voluntad que resultados prácticos,

si bien confirmaron nuestra idea de la conveniencia de organizar pequeños ciclos selectivos en los cuales tengan cabida títulos y autores normalmente ausentes de los repertorios al uso.

En 1983 se planteó un primer ciclo de Ópera y Solistas, para cuyo análisis pormenorizado remito al lector al artículo de Blas Cortés aparecido en RITMO (ver número 538, noviembre 1983). Por mi parte y dentro de una valoración global de la actividad lírica en Valencia señalaré que en dicho ciclo se dieron los dos extremos, positivo y negativo, mostrando cuál era el camino acertado y cuál el erróneo. El estreno valenciano de **El Arbol de Diana** fue un ejemplo del primero. Las actuaciones de las compañías invitadas concentraron el segundo. De modo muy particular, la representación de **Lohengrin** —calificada de «calamidad inenarrable» por Joaquín Arnau— demostró hasta qué punto puede resultar arriesgado, por no decir otra cosa, el encomendar las grandes obras del repertorio a elencos de escasa o nula garantía. Al parecer, según Blas Cortés (ver RITMO número 546, septiembre 1984) ciertas puestas en escena producidas en el II Ciclo Opera y Solistas han replanteado tan desaconsejable estrategia, ya que «por debajo de cierto nivel, la representación de una ópera se convierte en un piadoso simulacro, en el mejor de los casos» (art. citado).

Perspectivas de futuro

En el momento de redactar este comentario, nos hallamos aún lejos del inicio de la nueva temporada y por supuesto, cualquier alusión a un nuevo Ciclo de Ópera y Solistas resulta, cuanto menos, aventurada. Sí, en cambio podemos intentar esbozar algunas de las líneas maestras que, en nuestra opinión, podría ayudar a reconstituir una actividad lírica habitual en la ciudad de Valencia.

En primer lugar, la dotación de unos cuerpos estables (orquesta, coro, ballet) debería ser prioritaria en estos momentos. La Orquesta Municipal, convenientemente reorganizada, potenciada al máximo con la incorporación de elementos nuevos y de calidad en su sección de cuerdas —aquí surge la cuestión de IMPORTAR músicos del Este, en tanto

nuestros Conservatorios no pueden nutrir el conjunto con elementos autóctonos—. Esta Orquesta Municipal renovada podría muy bien asumir la preparación concienzuda, a lo largo del curso, del repertorio lírico solicitado para la temporada de ópera. Uno o dos títulos, para empezar, podría ser una cota a alcanzar en el primer ejercicio siempre y cuando se produzca YA la necesaria renovación de profesores.

En segundo lugar, la constitución de un gran coro, capaz de cubrir el repertorio programado por la Orquesta Municipal a lo largo del año —que no pasa de dos o tres obras, como máximo— y a la vez de atender unas prestaciones operísticas de calidad, lejos de la improvisación y de los reclutamientos de última hora. Pienso que el gran número de corales existentes en nuestra comunidad autoriza a plantearse la creación de este coro a medio e incluso corto plazo. Otro tanto cabe predicar del cuerpo de baile, elemento éste de más costosa creación, pero que debería constituir una meta a alcanzar en un plazo prudencial.

En tercer lugar, el acondicionamiento del Teatro Principal para una actividad operística no esporádica. Aquí me refiero tanto a la necesidad de unas reformas materiales de su infraestructura como a la adecuación del calendario de representaciones, permitiendo que la ópera ocupe su lugar en el conjunto de la programación, sin necesidad de concentrar en un bloque la actividad lírica anual.

Frente a estas actuaciones primarias, que permitirían la preparación de ciclos operísticos progresivamente más dilatados, no podemos obviar la necesidad que tiene el ciudadano de contar ya desde ahora con espectáculos líricos de calidad. A este respecto, yo me permitiría hacer una sugerencia a los responsables actuales del Teatro Principal. Se trata de concertar la venida a Valencia de producciones de interés —tanto por los títulos como por los intérpretes—, aprovechando los montajes realizados en otras ciudades, singularmente Barcelona y Madrid. Una política inteligente y oportuna propiciaría que algunos títulos presentados en esas ciudades vinieran completos a Valencia, con elencos, coro, orquesta y escena. El gasto sería proporcionalmente mucho menor que si se intentase producir aquí directamente el espectáculo, con la ventaja adicional de

contar con sesiones homogéneas, entrenadas, sin los sobresaltos de la improvisación. En este capítulo cabría incluir uno o dos títulos CON GANCHO —óperas conocidas, cantantes famosos— a la vez que se presentaba algún título nuevo para nuestro público. Un poco en la línea que siguió A.V.A.O. en sus últimos años, conjugando repartos estelares con producciones de compañía —éstas reservadas para el repertorio eslavo, imposible de montar aquí.

Otra de las líneas a seguir sería la preparación de óperas con elementos autóctonos, en base a voces nuevas que todavía no poseen experiencia escénica. Estos montajes se nutrirían de alumnos aventajados de nuestro Conservatorio, en títulos cuyo carácter más camerístico permite un riesgo menor para el cantante joven. Pienso que el montaje de uno o dos títulos anuales —óperas del siglo XVIII poco o nada escuchadas, obras contemporáneas— supondrían un acicate para estos jóvenes, a la vez que el nivel forzosamente modesto de tales espectáculos permitiría encuadrarlos dentro de una categoría didáctica, con precios populares y mayor número de representaciones, susceptibles de viajar por nuestras comarcas. De este modo, la ópera llegaría a zonas habitualmente no adscritas a la afición lírica —por lejanía física o falta de oportunidades para iniciarse—. Pero, insisto, estas representaciones constituirían una tercera vía, paralela a las dos mencionadas con anterioridad: el montaje de producciones propias con mayor ambición artística y la importación de producciones ESTELARES o de compañía. En ningún caso la presencia de una vía debería excluir a las demás.

Esta triple direccionalidad en la actividad operística nos pondría en el camino de estabilizar en Valencia una afición y unos rendimientos —artísticos, pero también económicos— que constituyen la base de toda posible continuidad. Hay que contar con la financiación pública, que habrá de ser especialmente generosa en los inicios para enjugar así las inevitables pérdidas económicas. Pero la iniciativa privada también deberá contar: asesorando, promoviendo, haciendo en suma que la aventura operística en Valencia se aleje de su actual excepcionalidad y devenga en actividad habitual y socialmente amplia. Ni que decir tiene que habrá que ser muy riguroso en la selección de artistas, no fiando la suerte de las representaciones a elementos poco menos que desconocidos. La experiencia de los ciclos organizados desde el poder habrá de servir de aleccionamiento a los responsables.

En sus manos está actualmente la posibilidad de que Valencia retome sin sobresaltos y sin actuaciones asmáticas una tradición lírica que viene de siglos. Confiamos en ese futuro.

gen de los ingresos por cuotas y venta de localidades —que nunca cubrieron el presupuesto— incluían la colaboración del Ministerio de Información y Turismo, el de Educación, la Diputación y Ayuntamiento de Valencia, el Patrimonio Artístico y Cultural, así como la aportación de entidades privadas, como la Caja de Ahorros de Valencia y algún conocido establecimiento comercial. El número de socios, que había alcanzado el techo de dos mil en 1979, cae verticalmente en 1980 a poco más de ochocientos. De repente, fallan las subvenciones oficiales. Las entidades locales, quizá afectas del síndrome clásico —«la ópera es un espectáculo elitista que hemos de hacer llegar al pueblo»— organizan una lamentable mini-temporada lírica, en la cual naufraga desde la orquesta al último tramoyista. La frustrada intención fue ampliamente reseñada en RITMO (núm. 504, septiembre 1980).

CUADRO I: OPERAS REPRESENTADAS POR A.V.A.O. (1971-1979)

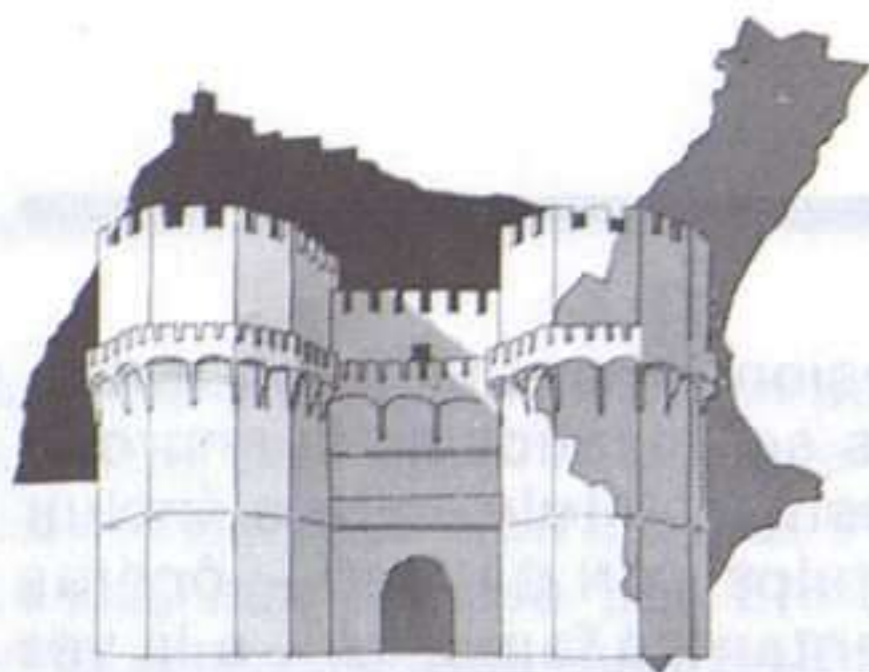
AÑO	TITULO	Nº DE REPRESENTACIONES	AÑO	TITULO	Nº DE REPRESENTACIONES
1971	Aida	1		Mefistofele	2
	La Bohème	1		Werther	2
	Il Trovatore	1	1976	La Fanciulla del West	2
	Lohengrin	1		La Favorita	2
1972	Rigoletto	1		Tristan und Isolde	2
	La Traviata	1		Don Carlo	2
	Madama Butterfly	1	1977	I Puritani	2
	Carmen	1		Thais	2
	Tosca	1		Ernani	2
1973	Lucia di Lammermoor	1		Un Ballo in Maschera	2
	Il Barbiere di Siviglia	1	1978	Manon Lescaut	2
	Manon	1		Les Pêcheurs de Perles	2
	Turandot	1		Die Zauberflöte	2
	Cavalleria Rusticana	1		Boris Godunov	2
	I Pagliacci	1		El Principe Igor	2
	Norma	1		Nabucco	2
1974	Adriana Lecouvreur	1	1979	Khovantchina	2
	Faust	1		La Dame de Pique	2
	Andrea Chénier	1		Katerina Ismailova	2
	La Forza del Destino	1		Simon Boccanegra	2
	L'Elisir d'Amore	1		Don Pasquale	2
	Otello	1		Samson et Dalila	2
1975	Tannhauser	2			
	Der fliegende Holländer	2			
			TOTAL:	46	

CUADRO II: OPERAS REPRESENTADAS POR INICIATIVA OFICIAL (DIPUTACION 1980, OPERA Y SOLISTAS 1983/84)

AÑO	TITULO	Nº DE REPRESENTACIONES
1980	Carmen	2
	Rigoletto	2
	Tosca	2
	Madama Butterfly	2
1983	Lohengrin	1
	L'Arbore de Diana	2
	Così fan tutte	1
	Don Pasquale	1
1984	Il filosofo in campagna	1
	Cavalleria Rusticana	1
	I Pagliacci	1
	Don Giovanni	1
	Il Barbiere di Siviglia	1
TOTAL:	13	TOTAL: 18

NOTAS

- (1).—Destruído en 1810, por decisión del general Blake, sin fundadas razones militares.
- (2).—Situación que ha perdurado hasta nuestros días.
- (3).—Véase el prólogo de Roger Alier a la edición de 6 **Cançons Italianas** de V. Martin i Soler, así como la bibliografía allí reseñada.



Los intérpretes valencianos

Por Antonio Sendra

Siendo la música arte de fecunda actividad y producción en todas las comarcas valencianas, no es de extrañar que los protagonistas de este sector artístico surgidos en Castellón, Alicante y Valencia hayan figurado desde hace muchos años entre las más importantes representaciones de la música nacional e internacional.

Remontándonos a tiempos pasados, el recuerdo de Luys de Milán, vihuelista y compositor, músico de la Corte del Duc de Calabria fue, ya en el XVI valenciano, representante relevante cuya producción musical (no hay que olvidar sus trabajos literarios) ha llegado hasta nosotros con frescura y utilidad, siendo hoy interpretada y grabada por los mejores guitarristas del momento. Siglos más tarde, la figura de Francisco Tárrega iba a conmocionar el mundo de tan español instrumento. Tanto en su vertiente de compositor



Aurora Buades.

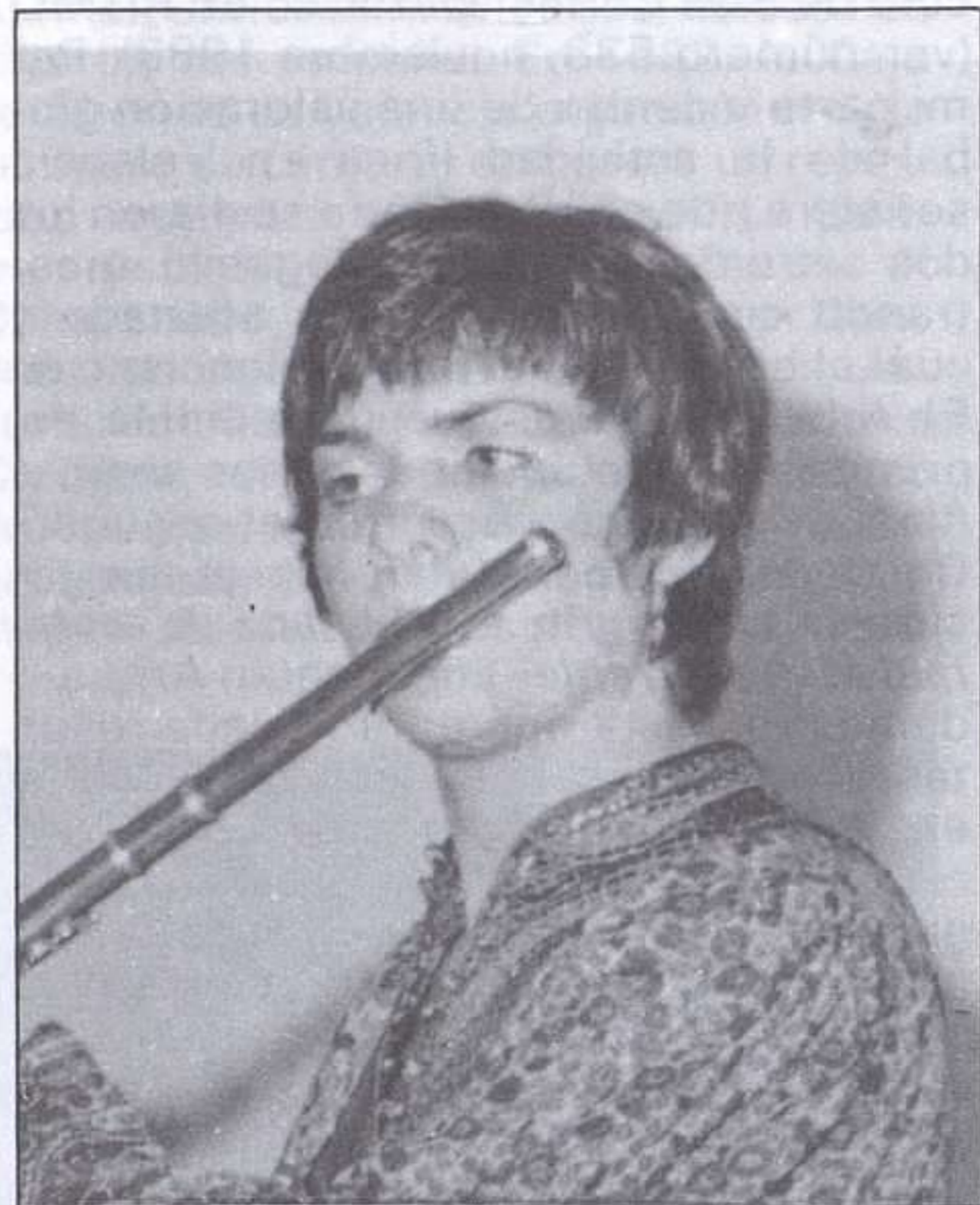
como en la de intérprete, Tárrega abrió nuevos caminos a las generaciones que siguieron su trayectoria musical. Sus pequeñas piezas, producto muy preciso de la época social y cultural que le tocó vivir, forman parte del repertorio de todos los estudiantes y profesionales de la guitarra en todo el mundo. Más tarde siguieron Josefina Robledo, alumna directa de Tárrega, José Tomás, Miguel Barberá, Pepe Lázaro, Rafael Cabedo, José Pechuan, hasta llegar a los novísimos Manuel Babiloni (de Castellón) e Ignacio Rodes (de Alicante).

La lírica valenciana desde antiguo tuvo representantes en el mundo de la ópera y la zarzuela. Nuestras cantantes recorrieron Europa y América durante el XIX iniciando con la soberbia mezzo Elena Sans —notable en la escena y fuera de ella por su «liaison» sentimental con un alto personaje real español— una larga lista de cantantes hasta llegar a las voces de Enedina Lloris, Angeles Peters e Isabel Rey. Lucrecia Bori, figura indiscutible del Met neoyorquino sin olvidar sus triunfos en Buenos Aires, Montevideo, La Habana, París, toda Italia y Estados Unidos. Antonio Cortis, Aurora Buades, con largas temporadas en el Colón, en la Civic Opera de Chicago, Luis Muñoz Degrain (al que a veces encontramos en los programas de la época como Luigi Mugnos), Vicente Ballester, los hermanos Gorgé, Carmen Andujar, Angeles Lopez-Artiga, Francisco Valls etc., han puesto el nombre de Valencia en los mejores teatros del mundo. El piano valenciano, que había tenido antecedentes domésticos muy a tener en cuenta, pasó a ser protagonista inevitable con las figuras de José y Amparo Iturbi, quienes, junto a Leopoldo Querol y Gonzalo Soriano, colocaron al teclado valenciano a una altura nada común. Consuelo Colomer, Mario Monreal, Perfecto García Chornet, etc., hasta llegar a los nuevos valores como el alicantino Diego Cayuelas, o la valenciana Amparo Hontanilla.

Los directores de orquesta, desde el mismísimo Lopez-Chavarri Marco y Ramón Corell, también han tenido representantes de renombre: Luis Antonio García Navarro, Miguel de la Fuente, Cervera Collado y Manuel Galduf. Todos están en la cresta de la batuta tanto en España como en medio mundo.

Violinistas como Juan Alós, Abel Mus y Josefina Salvador repartieron su tiempo entre el concierto y la docencia. Les siguen Joan Llinares y Joaquín Palomares. La música de viento de tanta tradición en la Comunidad tiene individualidades de alto valor: los flautistas, Rafael Casasempere, Joana Guillen y Magdalena Martínez. El oboista Francesc Salanova. El trompa Manuel Zarzo y la clavecinista Genoveva Gálvez.

La música antigua hace coincidir a los integrantes de grupos como el Studium Musicae o Sintagma Musicae. El barroco atrae con destreza al Collegium Musicum cuyo director José Luis Martínez realiza una brillantísima labor en este campo. También surge el interés



Joana Guillen.

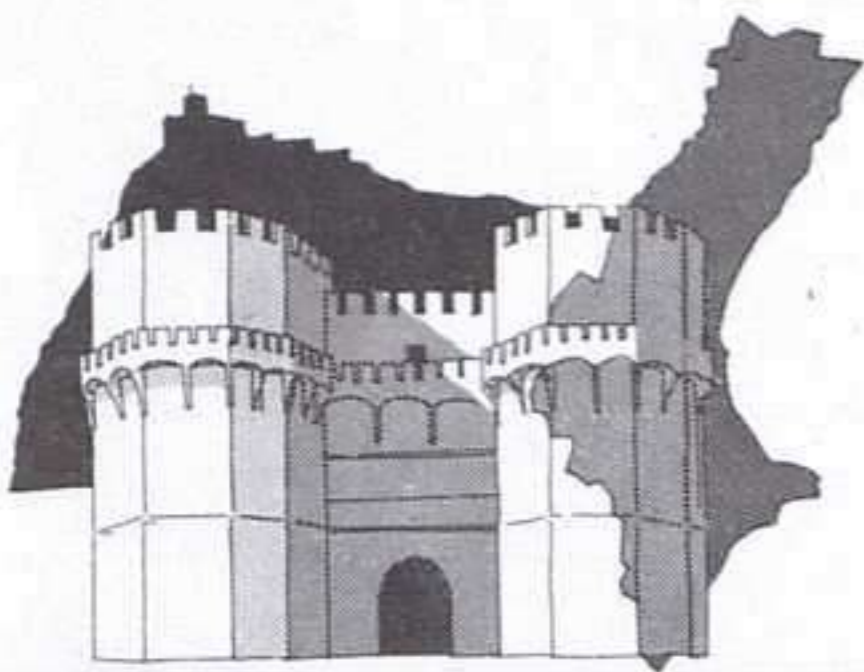
por la música de nuestros días y desde la carrera internacional de Carles Santos a las últimas experiencias sonoras de Llorenç Barber pasando por las elaboradas creaciones de Rafael Mira, las nuevas tendencias han sido escuchadas dentro y fuera de la Comunidad.

La música coral se abre paso a través de los años con grupos de solera como el Orfeón Universitario o la Coral Polifónica creándose nuevos conjuntos de cantores como el Orfeón Universitario de Alicante o la Coral de Lledó de Castelló. Las bandas de música, auténtico vivero de instrumentistas comienzan a interesarse por la música de cámara y así se inician varias orquestas de jóvenes en muchos pueblos de nuestras comarcas.

No hay duda que el intérprete valenciano ha contado y cuenta a la hora de hacer balance nacional y/o internacional de nuestra música. Hay madera musical. La sensibilidad mediterránea está presente.



Joaquín Palomares.



Lucrezia Bori: la leyenda de una voz

Por José Domenech Part

Al igual que otros artistas (músicos, pintos, escritores) valencianos, el nombre de Lucrezia Bori permanece, hasta ahora, en el más pleno desconocimiento en cuanto a su vida y obra. Músicos como Martín y Soler, Melchor Gomis, Martínez Valls, etc. son más conocidos fuera que dentro de nuestras fronteras.

Si el mundo de la lírica constituye, por el propio oropel que lo rodea, un mundo aparte, el caso Bori representa un ejemplo claro de que nadie es profeta en su tierra. Nacida en Valencia en 1887 (dato confirmado y documentado), estudió en el Conservatorio valenciano, marchando posteriormente a Milán, donde perfeccionó sus condiciones vocales y artísticas con Melchor Vidal. Su debut como Micaela en Roma en 1908 fue seguido con diversas representaciones en teatros de Génova, San Remo, etc. El destino —gran aliado de la diva valenciana— la hizo debutar en el Chatelet, de París, en junio de 1910, al lado de Caruso y de Seguro, bajo la batuta de Toscanini, en el estreno francés de su **Manón Lescaut**. De inmediato se le abren las puertas de la Scala, el Colón bonaerense, el Urquiza de Montevideo; el Kursaal, de Ostende, y otros teatros italianos. Lucrezia intenta cantar en el Real madrileño, pero sus ofertas apenas son contestadas. Su actividad sigue en Italia y Sudamérica hasta que en 1912 llega a Nueva York, donde el Met la presenta al lado nuevamente de Caruso y Toscanini. Tres temporadas en aquel teatro y muchas funciones en Brooklyn, Atlanta, Boston, Washington, etc. la promocionan hasta lo increíble. Se convierte en ídolo. Una dolencia en las cuerdas vocales la devuelve a Europa, donde, en su casa valenciana, y teniendo de vecino al —entonces niño— escritor Juan Gil-Albert, se repone debutando en Montecarlo en 1919. Llega incluso a ensayar **Bohème** para el Liceu barcelonés, donde el empresario Juan Mestres la quería para el estreno de **Bohemios** por solicitud del propio Amadeu Vives. Una dolencia de última hora impide su debut español y es sustituida por Fidela Campiña. Una vez de vuelta, en 1921, en su Nueva York, Lucrezia no cantará en ningún otro país. Giras del Met, «**tournées**» de recitales, charlas y conferencias la mantienen activa hasta marzo de 1936. Desde que en 1910 grabara en Londres sus primeras arias, la carrera discográfica de Bori fue sobresaliente, aunque no tengamos ningún registro íntegro



comercial (existen grabaciones piratas o radiofónicas de **Peter Ibbetson** y de **Pelleas y Melisande**). Estrenó **La Vida Breve**, de Falla. Estuvo a punto de hacerlo con **Goyescas**, en 1916. Las

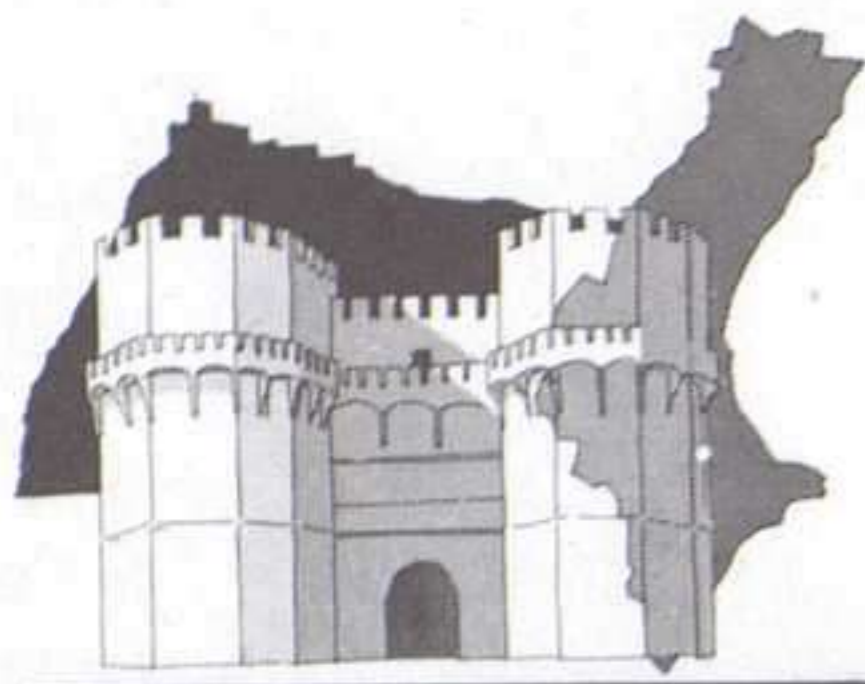


canciones de Falla, Nin, Serrano, Manent, Alvarez, Padilla, Turina, Manuel Font, Granados, Obradors, Valverde, Penella, Pagans, etc. tuvieron valedora de altura en aquella voz que, si bien no poseía un gran volumen, sí imprimía carácter y estilo inolvidables en cualquier obra que hacía suya. Desde Micaela hasta Violeta sin olvidar Nanetta, Manon, Susana, Olimpia, Iris, Mimi, «**Flora**», «**Gilda**», «**Cio-Cio San**», «**Nedda**», etc. Bori recorrió un repertorio bastante extenso para la época, sin olvidar «**lieder**» y canciones de Pergolesi, Haendel, Mozart, Tosti, Bizet, Respighi, Cesar Franck, Debussy, Vivaldi, Charpentier, y diversos autores ingleses y norteamericanos.

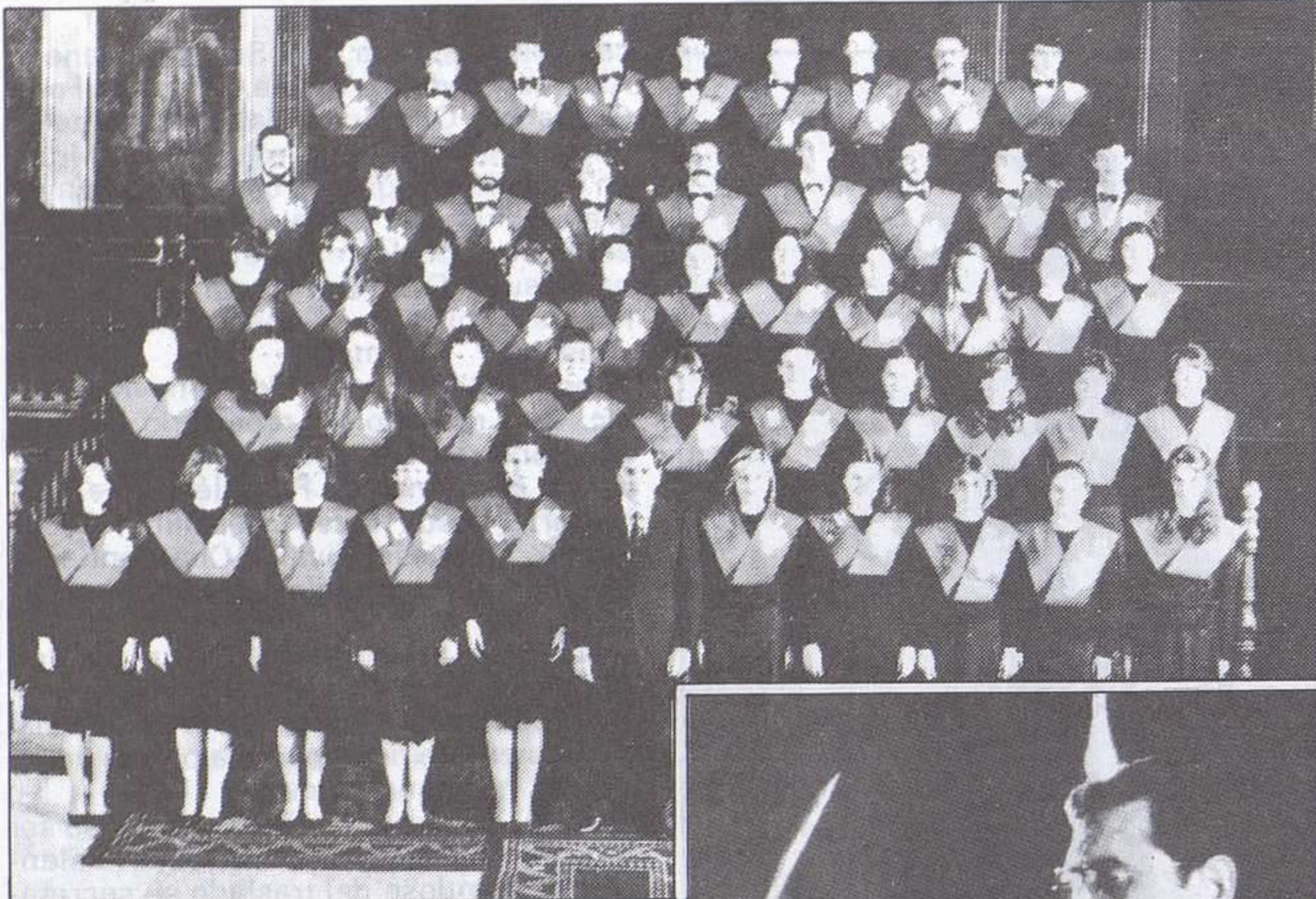
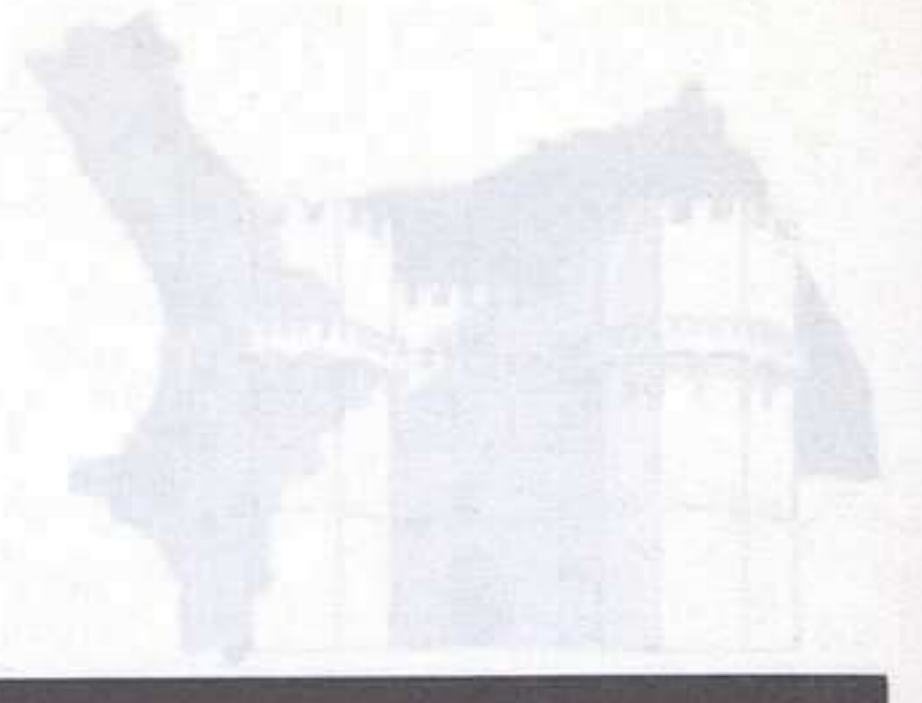
El caso tiene interés: Lucrezia Bori nunca cantó en un escenario español. Su propia madre jamás la oyó en escena. Viajó siempre acompañada por su padre y su hermano Vicente. Pero a su muerte, en mayo de 1960, ella quiso ser enterrada al lado de los suyos en Valencia, ocupándose del traslado su secretaria desde 1929, Jennie Grazzini, quien todavía vive en New Jersey rodeada de recuerdos de la diva. La aportación de Lucrezia a la salvación del Metropolitan fue grandiosa e indispensable. Así se la recuerda con un busto y dos óleos en el inmenso Foyer del nuevo Met, en el Lincoln Center neoyorquino. Un pequeño auditorio, parte del Spanish Institute de la misma ciudad, lleva su nombre y fue realizado con fondos donados por la propia cantante.

Sus relaciones sociales en Estados Unidos, Francia, Suiza e Italia fueron inmejorables. Los Vanderbilt, los Bliss, los Morgan, los Rockefeller formaron parte de su círculo de amistades. Atendió a don Juan de Borbón, en su casa de la calle 72 y en una de las visitas de éste acompañado de Doña Mercedes. Lucrezia regresó a España a comienzos de los 50, recorriendo Europa durante casi nueve meses. Valencia fue especialmente mimada por la cantante con motivo del desastre de la riada de 1957 con cuyo motivo Bori reunió a Iturbi, Victoria de los Angeles, Licia Albanese y otros artistas, en el Town Hall neoyorquino, en una función benéfica especial cuyo importe trajo ella misma a Valencia para la construcción de un bloque de viviendas para los damnificados de clase humilde. Nunca olvidó Valencia. España estuvo siempre presente en su vida y su actividad. De hecho los primeros cincuenta y seis mil dólares aportados para la construcción de la Ciudad Universitaria de Madrid fueron recogidos en otra gala benéfica que, bajo, el patrocinio de Alfonso XIII, se realizó en el Met.

Tenía una profunda admiración por Victoria de los Angeles. De hecho, sus voces tenían no pocos puntos en común. Lucrezia imprimía una forma de ser y de estar a cada personaje que suplía cualquier otro detalle. Fue famosa en vida y su nombre continuará en la gran galería de celebridades que nuestro país ha dado a la lírica mundial.



de una voz
la leyenda
Lucrécia Borj



El Orfeón Universitario de Valencia y su director Eduardo Cifré.



El momento coral valenciano

Por J.M. Agramunt

Hablar de la situación coral en el País Valenciano, en las tierras que constituyen la Comunidad Valenciana entre el Cenia y el Segura, requeriría bastante espacio por los muchos temas pendientes y por la complejidad de los mismos.

Vamos por ello a elegir un par de temas para aproximarnos a ese momento coral. El primero, sin duda el más interesante desde el punto de vista de la dimensión colectiva del canto coral, hace referencia al nacimiento y desarrollo de la Federación Valenciana de Cors. La Federación nace

como reflejo del movimiento coral valenciano, de sus inquietudes, de sus necesidades y de sus proyectos de futuro, y tiene en el espectacular crecimiento de las entidades corales en la década de los setenta, con la incorporación de juventud y ganas de renovación, una de las claves de su nacimiento.

La realización de Aplecs o reuniones de cantores en Borriana, Ontinyent, Valencia y Alcoi durante 1978 y 1979, propició un clima general de encuentro e intercambio que se consolidó con la organización de los Festivales Corales de la Diputación de Valencia (hasta el presente tres ediciones en 1981, 1983 y 1984), y otros Festivales que de alguna manera se relacionan con éste, como son los de Quart de Poblet, Elda y Cocentaina, todos ellos también en su III Edición. De aquí al planteamiento de la necesidad de una Federación, sabedor el movimiento coral de su importancia social y musical, solo hubo un paso. Los Orfeones de L'Horta (comarca en la que se encuentra ubicada la capital), prepararon los Estatutos que, ofrecidos a las Entidades Corales Valencianas, consoli-

daron el intento de Federación. Un equipo provisional desde junio de 1983 gestiona el programa aprobado en la última Asamblea General celebrada en Montcada en diciembre pasado.

El ofrecimiento de soluciones colectivas a los problemas comunes, el fomento del conocimiento mutuo y el intercambio entre entidades y coralistas, la promoción de avances técnicos para mejorar el trabajo coral, la presencia colectiva ante la Sociedad, la promoción del canto coral en todos los ámbitos y la representación de los Coros Valencianos ante las autoridades autónomas, y las Federaciones del Estado Español y las Internacionales, son algunos de los objetivos más importantes de la Federación.

Sus realizaciones, en esta primera etapa, han sido escasas pero intensas con la organización de un Seminario de Directores de Coros en noviembre de 1983, en colaboración con la naciente Confederación Coral Española; la organización del Primer Fin de Semana de Técnica Vocal, en julio de 1984 y con la colaboración del Conservatorio Superior de Música de Valencia; y la puesta en marcha de los primeros Aplecs Federativos en las Comarcas —Novelda (Valls del Vinalopó), el 28 de octubre y Segorbe (Alto Palancia) el 18 de noviembre—, así como también de los Conciertos Federativos patrocinados y subvencionados por el Servei de Música de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana.

Si es intensa la vida Federativa, con más de veinte miembros de pleno derecho en la actualidad, de las aproximadamente setenta entidades corales existentes, no lo es menos la de los coros valencianos.

Este segundo tema, el de las realizaciones concretas de los coros valencianos, puede considerarse como estimulante tanto por la cantidad como por la calidad de las actividades realizadas. Desde el trabajo serio y riguroso del Grupo de Cámara Studium Musicae con su última aproximación al barroco valenciano, Comes y a la evolución de la música del Renacimiento en Italia, pasando por el estreno, por el grupo Aula de Música de Valencia, de un interesantísimo espectáculo titulado **El Siglo XV Valencia**, hasta las recientes giras de Els Xiquets Cantors d'Algemesí por Alsacia y Alemania, y las realizadas por el Orfeón Universitario de Valencia a Roma y Checoslovaquia, donde obtuvo recientemente, a finales de septiembre, el primer premio del Concurso Internacional de Pardubice.

La vida coral celebra este año el veinte aniversario de la fundación de los Pequeños Cantores de Valencia, que, dirigidos por Jesús Ribera, han sido un verdadero semillero de coralistas, y en esa faceta de los coros infantiles cabe destacar el trabajo que están realizando entidades como las de Benicarló, Elda, Aldaia y Quart de Poblet, por señalar solo algunas, que aseguran desde la base el futuro coral valenciano.



Schiller
PIANOS

**Belleza
y ritmo
en sus venas.**

VEALOS EN :
Barcelona
IBERMUSICAL

GRAN VIA, 496

Madrid
RINCON MUSICAL

Pza. DE LAS SALESAS, 3

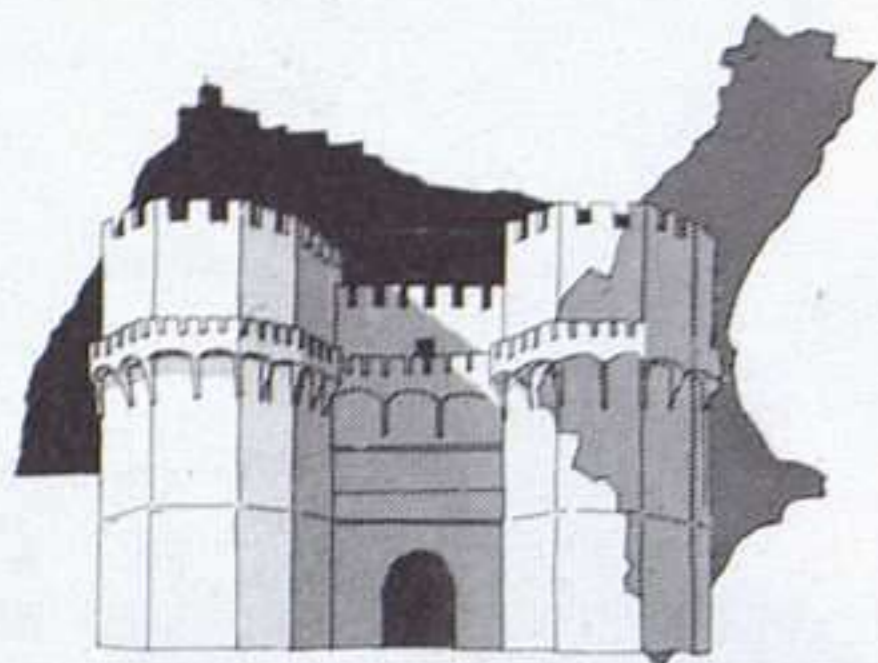
Valencia
CENTROMUSICA

GUILLEM DE CASTRO, 13

Y en las tiendas especializadas
de toda España.

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





Bandas y banderas: en torno a la música de viento

Por Joaquín Arnau Amo

Es natural que una tierra sensibilizada a las «banderas» sea una tierra de «bandas». La cultura y los símbolos se compenetran en buena lógica. Y la cultura es, en nuestro caso, música de viento que se practica en los pueblos, grandes y pequeños, a través de las «bandas» y de las sociedades que las enmarcan (las ciudades, a propósito de esta costumbre, se «inspiran» en los pueblos y no al revés, como sucede en tantos otros menesteres de la civilización).

Esas bandas argumentan, en primer lugar, asociaciones en donde se cultiva una positiva afición a la música sobre la base del ejercicio casi cotidiano de sus instrumentos de viento en un esforzado trabajo, saludable y entretenido, que beneficia la sensibilidad y relaja de otras tensiones. Y el marco propio de tales asociaciones es, desde luego, el vecindario. Sólo a esa escala justa de vecindad la banda puede prosperar, de modo que la metrópoli, en donde la escala ha sido infringida, ha de recuperar, en parte al menos, esa medida para promover sus bandas. Las bandas, a su vez y en correspondiente «feed-back», contribuyen, donde prosperan, a identificar rasgos de vecindad acaso desdibujados. Un barrio rehace, aunque solo sea por un tiempo efímero, su imagen hasta cierto punto cuando

acierta a potenciar una banda. De esa sencilla y evidente idoneidad derivan dos notas que caracterizan nuestras bandas: su esencia FESTIVA y su vocación de COMPETICIÓN.

Nos conviene, por lo tanto, no perder nunca de vista que la razón de ser de las bandas es la FIESTA. La música ha lugar en ellas y por medio de ellas como aderezo de la fiesta. Por eso, su manera de acontecer más espontánea y natural es, ante todo, LUDICA, con lo que ese modo de ser conlleva. Cuando cierto arte asume un todo lúdico invita a la participación: es todo lo contrario de un arte DESPEGADO, de vanguardia o de élite. Los artistas, apenas diferenciados de sus vecinos, son meros estimuladores de una acción y de un regocijo compartidos.

De ahí que el DESFILE sea práctica habitual en la música de bandas. En oca-

siones los músicos desfilan —el pasacalle es una de sus firmes tradiciones, diferenciado del passacaglia culto, pero afín a él por el gusto de la recurrencia— y pasean así su invitación a la fiesta, su provocación del happening, mucho más vetusto de lo que los snobs creen. Pero, en ocasiones también y en justa correspondencia, en plazas y jardines, los músicos toman asiento y es el auditorio el que pasea. Es un modo de hacer música itinerante, con flujo y reflujo, en perspectiva y por ende dinámico, activo más que contemplativo —los ingleses han acuñado el término popular promenade concert—. La música va y viene y sirve su refresco de alegría con algunas gotas, si se tercia, de nostalgia.

Digo todo esto, demasiado evidente por otra parte, para bien entender cómo



se violenta ese fenómeno de suyo itinerante, callejero y bullanguero, de día de fiesta, cuando se reduce a la etiqueta ceremoniosa propia de un concierto sinfónico, en donde los músicos se esmeran en una disciplina ejemplar y los oyentes asisten conteniendo la respiración. Tanto las arcadas de los instrumentos de arco como la respiración de los atentos escuchas están acompasadas por las BARRAS de una partitura minuciosamente escrita y primorosamente leída. En un concierto sinfónico el tiempo discurre con la gravedad sacerdotal de un reloj impasible.

El discurso de la música de banda, de su ejecución y de su recepción, no es así. Y si al público se le impone silencio y quietud, el público acusa con razón su desazón, como un niño que pregunta, sobrado de buen sentido: ¿por qué he de callarme y por qué he de estar quieto? La música, ¿no es algarabía y zarandeo? La música es muchas cosas y, en cada caso, es lo que es: la música de banda, de viento al aire libre —en el AIRE ACONDICIONADO el viento no ha lugar porque el viento no acepta CONDICIONES—, es música festiva o no se sabe lo que es. ¿Qué cosa más natural que el VIENTO sople al aire libre? No es que la banda se reconozca al aire libre: es que la banda, ella misma, es aire libre. Y si no lo es, algo chirria.

Ahora bien: parece claro que, si la banda es de suyo festiva, su repertorio ha de serlo. Si la banda no se hizo para el CONCIERTO encopetado y austero, formal y reservado, el uso y abuso de transcripciones del repertorio sinfónico —del romántico muy en particular— pueden no ser lo más adecuado a su naturaleza y a lo que de ella se espera con perfecto derecho.

La transcripción es un traslado a conjunto de viento de una partitura concebida y escrita para una orquesta en donde el grueso de la masa sonora lo constituyen los instrumentos de arco. Pero recuérdese que, como es sabido, una banda no es una orquesta a la que se ha recortado su sección de arcos para dejarla reducida a su sección de viento, con el apéndice de la percusión —a pesar de que ciertas bandas son denominadas «secciones de viento» de sus correlativas orquestas, insinuándose con ello una dependencia que no las favorece—: en una banda, el viento de la orquesta se multiplica e invade los puestos de los arcos ausentes —así, docenas de violines son reemplazadas por docenas de clarinetes, cuando en una gran orquesta sinfónica tardo-romántica los clarinetes, contadas todas sus variedades, no pasan de cuatro—. Una banda no es un RESTO de una orquesta. En ella, ciertos instrumentos, recibidos con cuentagotas en la orquesta, se multiplican y proliferan y otros, ausentes de las orquestas, aun de las más nutridas y variadas, se añaden.

Una banda es una alternativa a lo sinfónico: de ahí que la transcripción sepa siempre a SEGUNDA MANO, reconociéndose desde luego sus méritos. Mérito del transcriptor, en primer lugar, que ha de traducir a SOPLO lo que se pensó para ser FROTADO. Y mérito no pequeño de intérpretes que trabajan denodadamente a contrapelo para remedar con sus pulmones valientes pasajes que el autor invita a rasgar —pienso en el tejido de fondo del cabalgar de las célebres hermanas walkyrias, concebido

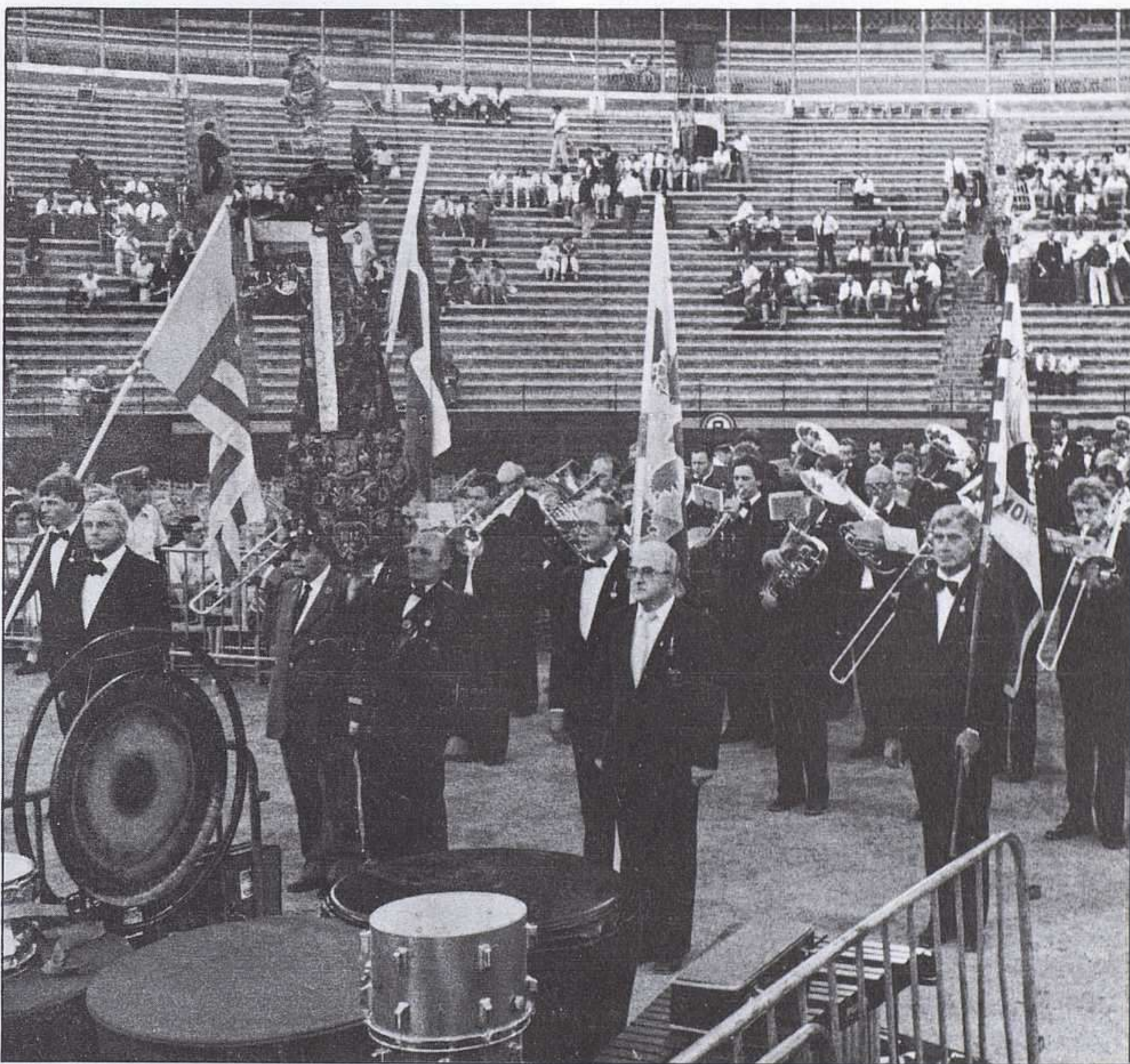
para los instrumentos de arco y desde ellos, soplado por habilísimos cuanto decepcionantes clarinetes—. El sinfonismo así producido no deja de ser, con todos los honores, un sinfonismo de segunda clase.

Esa DESVIACION sinfónica que las mejores bandas de esta tierra han practicado y aún practican satisfizo en su momento el gusto protocolario de otros tiempos, tiempos para los cuales lo bueno, sin engolado, era dos veces bueno y la música eminente a condición de ser SINFONICA. La banda, REDIMIDA de su pasacalle y de su calle, era condecorada con el título sinfónico por medio del concierto y en la sala de conciertos.

Pero los tiempos son otros. Una música no es mejor por el hecho de ser SINFONICA. Tampoco es más noble cuando es más PURA, esto es independiente de otros acontecimientos vitales. Una música no tiene por qué ser útil, pero tampoco tiene por qué ser inútil. Los recalitrantes de la MUSICA PURA se empeñan en destacar las composiciones

Pero está claro que, donde los niños juegan y hacen bulla y los mayores pasean y aun conversan, una música que se precie de su naturaleza lúdica ha de ser menos sutil y más directa, algo estrepitosa si se tercia y chillona ¿por qué no?, con acentos alegres y nostalgias, si las hay, agazapadas. Recuérdese que el sinfonismo europeo decimonónico arranca con la **Heroica** de Beethoven, en cuyo centro gravita una monumental «marcha fúnebre», y concluye con esa desolación de desolaciones que es la **Patética** de Chaikowsky. No es eso.

Para restaurar, pues, su sentido FESTIVO, que es su sentido propio, la banda ha menester de un repertorio idóneo, más cercano a Weill o a Pepusch que a Wagner o a Chaikowsky, más antiguo o moderno que clásico o romántico. Y no sólo por la idoneidad de los géneros y de sus instrumentaciones, sino por el tono de la escucha, desde un público variopinto y desenfadado. Una banda pide un auditorio relajado y una audición de vaivén.



de Juan Sebastian Bach ajenas a todo servicio, pero está demostrado que muchas de esas piezas de música PURAMENTE instrumental son PARODIAS aderezadas por el propio autor de retales de su música de iglesia.

Por otra parte, tampoco es más noble una música cuando son más nobles los fines a los cuales se destina, o viceversa. Colloredo era un grosero y no por ello empañaba la fragancia de la música que Mozart, su súbdito, le fabricaba. De donde se deduce con buen sentido que la música de banda ni gana cuando se asimila a los procedimientos sinfónicos, que no le van, ni pierde cuando sirve a menesteres intrascendentes —divertir es, dicho sea de paso, nobilísimo fin—.

La otra componente del carácter de una banda es la COMPETICION —tema que merece un comentario más por menudo—. La VECINDAD es un supuesto y una consecuencia de la banda. La fiesta es el marco en donde la banda contribuye activamente a fabricar una imagen de identidad. Pero la identidad se refuerza por contraste con otras identidades: un diferencial. La competición es el estimulante de esas diferencias —está comprobado que, sin estímulos competitivos, las bandas se mustian y absolescen: es así—. No importa que las músicas suenen a oídos ajenos como semejantes: la vecindad conoce a su banda y su banda la conoce a ella. Y nadie se confunde.

Garijo
INSTRUMENTOS MUSICALES

Valencia
(Marcha de "La bien amada")

J. PADILLA.

Guión en DO.

Mad. y mtl.; Sax. a. y t.



Garijo suena en las mejores bandas

MELTON

ZILDJIAN



HOLTON



SEIWA

Con 8^{as}

Rigoutat



YORK



GETZEN



Benge



Schreiberg

YAMAHA



Vandoren
PARIS

CONDOR



Thomastik

PIRASTRO



Hernals y Sun Haruno

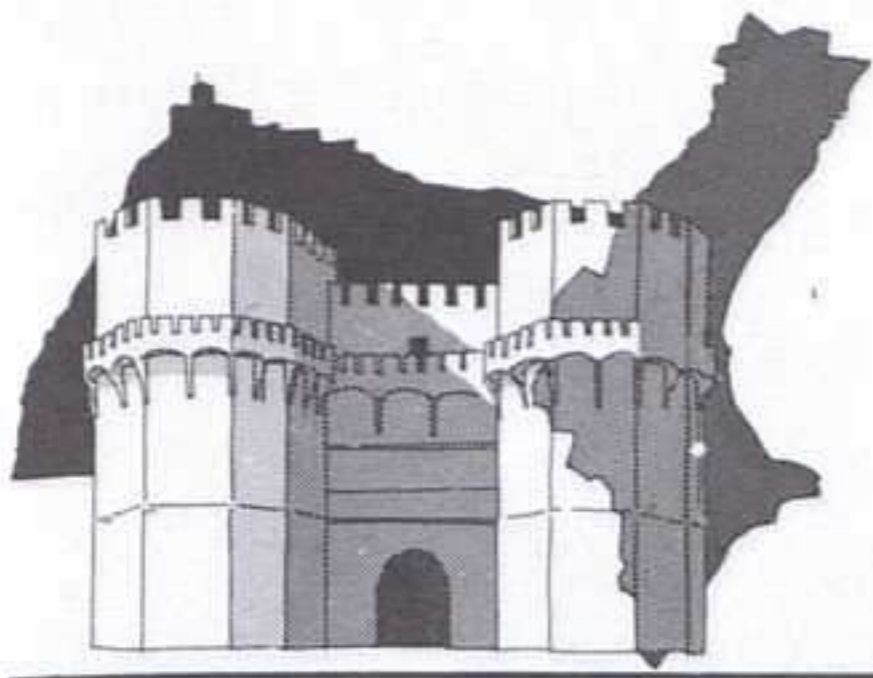
Bandmaster



MARIGAUX

Royal percussion

SCHILKE



La musicología

Por Mónica Martín

Los nombres de Eximeno, Ripollés, López-Chavarri Marco, Piedra, Climent, Ruiz de Lihory, Julian Ribera, Baron de Alcahali, Padre Tena, Baquena Soler, María Teresa Oller, Eduardo López-Chavarri Andújar, Amparo Ranch, José Doménech Part, José María Vives, etc., han participado, desde épocas pasadas hasta el momento actual, en los estudios, investigaciones y publicaciones valencianas.

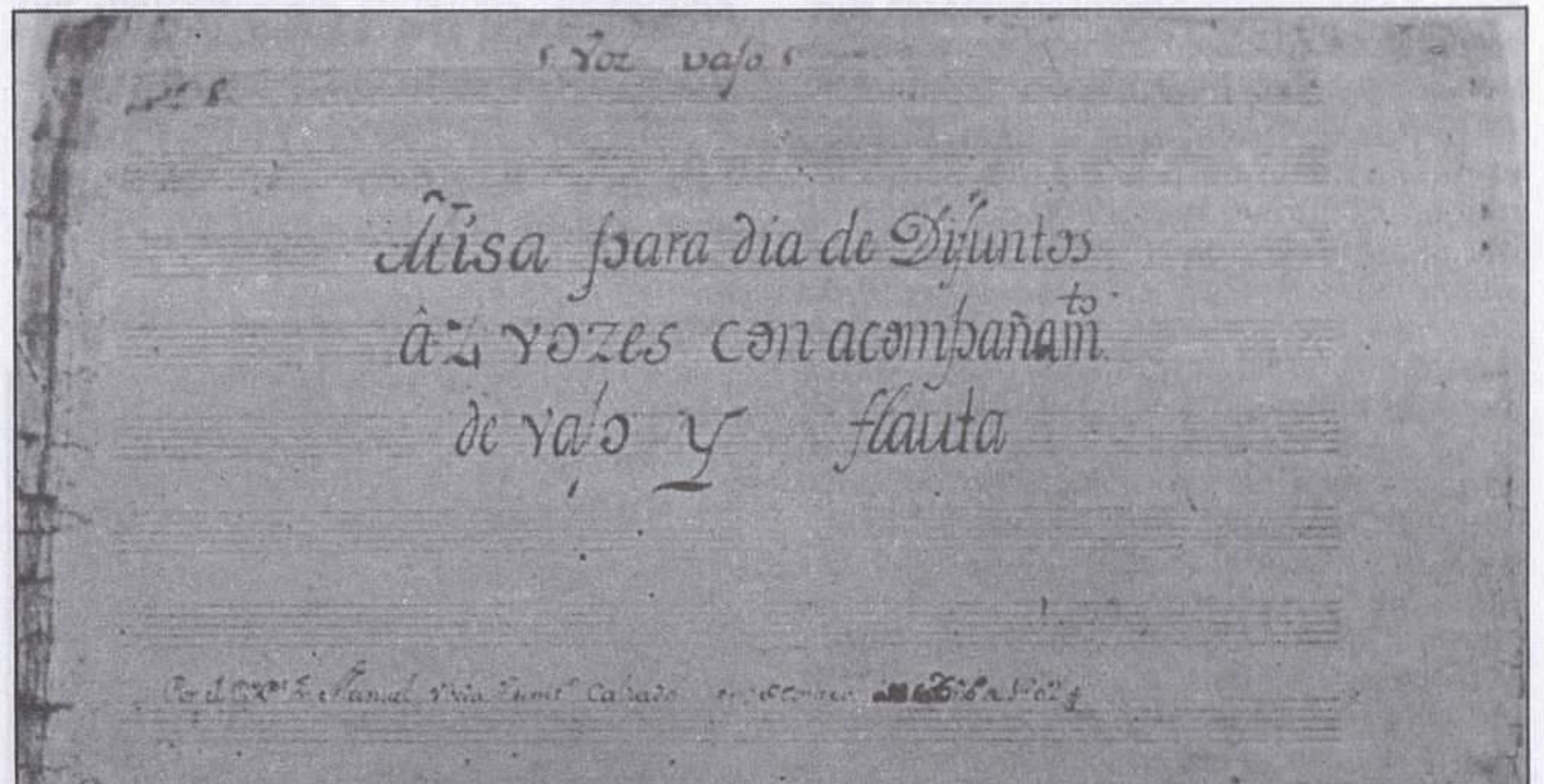
El rico pasado musical que desde la época árabe existió en estas comarcas tuvo representantes importantísimos con los músicos de la Corte del Duc de Calabria. Ahí está el **Cancionero** conocido como el Uppsala conteniendo obras anónimas y de Milán, Mateo Flecha, Cárceres, etc. El **Cancionero de Gandía** trabajado por el musicólogo catalán Miquel Querol. Las obras vocales de Cabanilles revisadas por Josep Climent. Las **Sonatas** de Vicent Rodríguez corregidas por López-Chavarri Marco. Las partituras de Martín y Soler investigado —casi perseguido— por bibliotecas y archivos de medio mundo occidental por José Doménech Part. La obra desconocida del popular Maestro Salvador Giner que está siendo motivo de un estudio exhaustivo por parte de José María Vives. La colección **Compositors del País Valencià** del Institut Valencià de Musicología de la Institución Alfons el Magnanim que ha editado en los últimos cuatro años obras de Vicent Rodríguez, Eduardo López-Chavarri Marco, Vicent Asencio, Francisco Cuesta, Matilde Salvador, etc. Los catálogos de las catedrales de Valencia, Segorbe, Orihuela y de la iglesia del Patriarca de Valencia realizados por Climent. La historia de los últimos **Cien años de la música valenciana** trabajo premiado por la Caixa d'Estalvis de Valencia y realizado por López-Chavarri Andujar y José Doménech Part. El folklore estudiado por Manuel Palau, José Baguena, María Teresa Oller, Dolores Sendra, Salvador Seguí, Fermin Pardo, etc.

Pero sí, aún quedan obras y compositores por investigar los archivos extranjeros guardan incalculables tesoros de músicos valencianos: obras de Melchor Gomis en Centroeuropa, óperas comple-



Vicente Martín y Soler (1754-1806).

tas de Martín y Soler en Estados Unidos y Canadá y una **Misa de difuntos**, obra de Fray Manuel de Ubeda compuesta en Montevideo en 1802 y que se tiene por la primera obra escrita en aquella república sudamericana. Ubeda nació en Valencia alrededor de 1760 y se ordenó como sacerdote de la Orden de los Trinitarios-Descalzos. Partió hacia América el 19 de diciembre de 1800 desde Barcelona a bordo de la fragata «Nuestra Señora del Pilar de Soledad». Dicho navío arribó a Río de Janeiro donde Ubeda permaneció algunos meses. A finales de 1801 embarcó rumbo a Montevideo. El 19 de enero de 1802 es designado como sacerdote en la localidad de Porongos, administrando durante veinte años la Capilla de Santísima Trinidad de Porongos. Manuel de Ubeda apoyó la causa independentista y junto a él se colocaron todos sus feligreses. Murió el 4 de mayo de 1823 en la misma localidad «de enfermedad natural». El manuscrito conservado en Montevideo numerado con el 94 en el inventario del Archivo de la Iglesia de San Francisco, consta de catorce folios que representan las partes sueltas de la **Misa de Difuntos**, faltando la partitura de soprano. Se tiene como la primera composición que se conserva en la historia musical del Río de la Plata.



Portada de la «Misa de Difuntos», de Fray Manuel de Ubeda, compuesta en Montevideo en 1802.

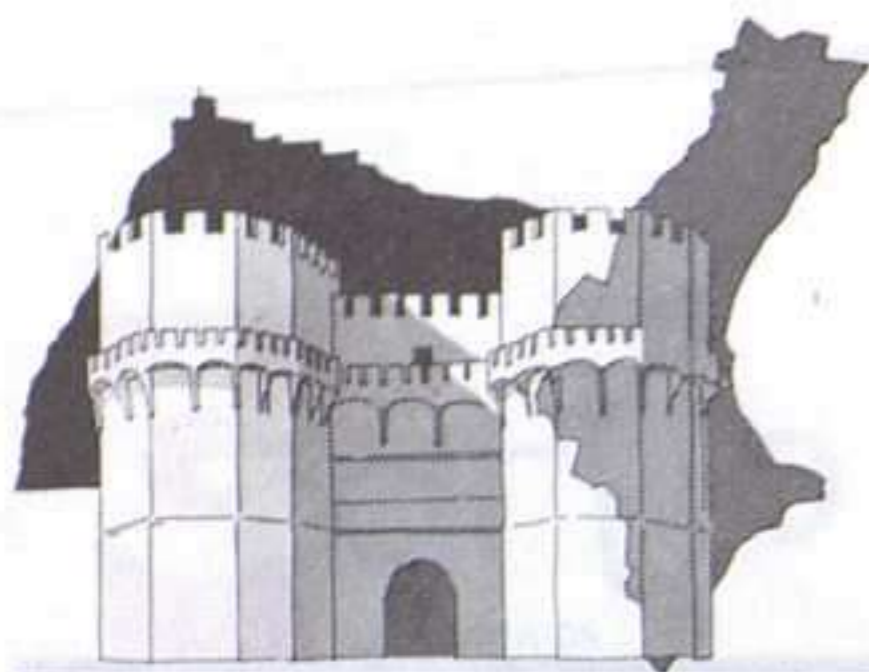
BALLET CLASICO DE ZARAGOZA

Dirección: Cristina Miñana.

PARA BAILARINES COMPAÑIA

Audiciones del 5 al 30 de Noviembre.

Se ruega llamar por teléfono para confirmar día y hora.
Domingo Miral s/n. Tel.: (976) 451034. 50009 Zaragoza.



El público ha sido siempre mi amigo. Si de repente se te toma como una «star», puedes estar completamente seguro de que eso no será para largo. No confíes en la gente que dice que eres maravilloso o que dicen que piensan que lo eres antes de conocerte. Entonces ¿cómo puede un público saber que un músico es maravilloso? Puedes tener una personalidad deslumbrante la cual ciega a la audiencia por un momento haciéndole pensar que eres bueno; pero cuando te oyen una y otra vez, el brillo desaparece y al final opinan que no eres tan bueno, o que no todo lo tocas bien o que lo haces como un animal. Sería mucho mejor haber comenzado por pensar que no estabas mal y gradualmente llegar a conocerte por tu buen trabajo.

Los mejores públicos son aquellos que van siempre a los conciertos. Así se escuchan las mismas obras por diferentes artistas o idénticas orquestas dirigidas por hombres distintos. De esta manera puede diferenciarse lo bueno de lo malo. ¿Cómo puede alguien decir si le ha gustado leer un determinado libro si es el primero que lee en su vida? Sin un auténtico conocimiento musical no puede haber una evaluación significativa de una actuación. El público puede gustar de lo que escucha, pero no puede diferenciar si ha sido una actuación honesta o no. Yo he escuchado interpretar la **Sinfonía Heróica** con 12 trompas. ¡Beethoven la escribió para tres!

El trabajo honesto es el todo. Cuando el público sale de una de mis actuaciones en la que yo he tocado o dirigido no me gusta oírles decir: «*Ha estado maravilloso esta noche. ¡Qué movimiento de brazos! Tuve hasta escalofríos*». Sinceramente puedo decir que a mí no me gusta hacer temblar al público. Quiero que la música les haga estremecerse y no yo. Toda mi vida he sentido antipatía por la emoción personal en la música. Desearía que se olvidaran de mí y que pensarán sólo en el mensaje musical. Y si cuando salen de un concierto dicen: «*No te parece que la Heróica es una obra maestra*», me doy por satisfecho.

Mi mente siempre está en lo que tengo que hacer y por ello yo quiero llevarlo a cabo a toda costa cada vez que doy un recital. Es así por lo que pienso sólo en ello y no en el público. En los músicos de la orquesta tampoco pienso si estoy dirigiendo. Sólo en aquello que quiero hacer. La gente piensa que un director debe ser un gran caudillo de hombres. No pienso de igual manera. Ellos me ayudan a llevar a cabo lo que yo siento con la música que debo ofrecer y de la manera que creo que será honesta y sincera. Y no de la manera que la quiso el compositor ni como el público quiere oírlo.

Cuando un artista comienza a pensar lo que el público le gustaría oír, puede darse por perdido.

Para mí, luego de los primeros minutos de un concierto, el público no existe en absoluto. Yo no siento nunca que



Mi público y yo

Por José Iturbi

(Traducción de José Domenech Part).

El presente artículo de José Iturbi data de 1943 y es inédito en España. Fue encontrado en la New York Public Library escrito en ciclostil por José Domenech Part, en 1981.



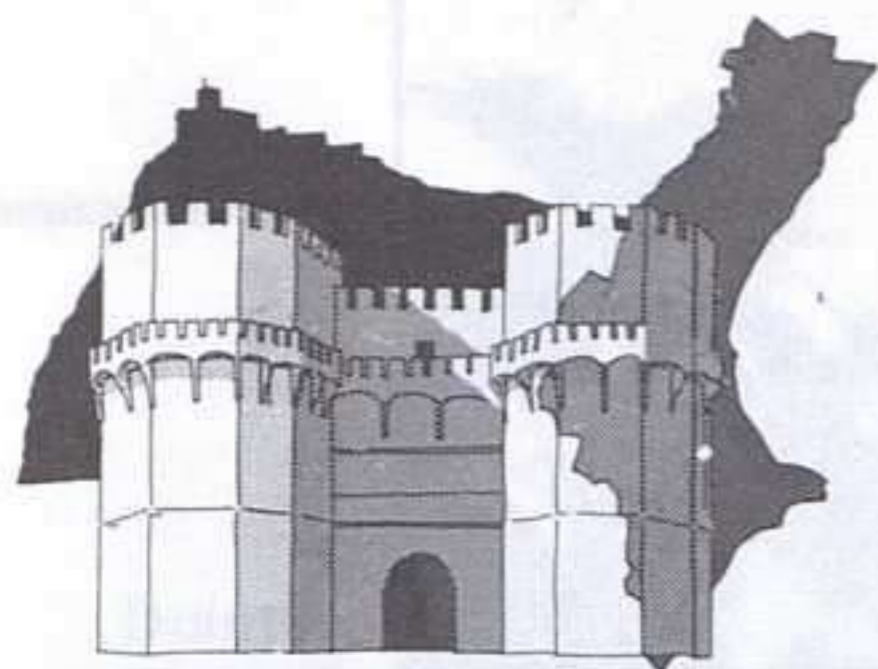
estoy en un escenario interpretando para un grupo de gente. Yo trabajé muy duro. Yo trato de hacerlo lo mejor que puedo en cada ocasión. Si no lo hago sé que me he equivocado. Cada actuación de un artista honesto es un debut. Las otras actuaciones no cuentan para nada. Sólo la del momento es importante. Una vez en Philadelphia se me acercó el manager antes del concierto para decir-

me que les gustaría mucho que en el siguiente concierto interpretara la **Segunda Sinfonía** de Beethoven, ya que asistirían un gran grupo de estudiantes de música que habían estudiado dicha obra durante el pasado curso. Yo acepté de inmediato pero el hecho de la asistencia de estos estudiantes me hizo reestudiar cada movimiento para asegurarme de que lo haría de la mejor manera sobre el escenario. La gente me llamó tonto por hacer esto sólo por un grupo de estudiantes. En verdad, no lo hice por ellos sino por que algo estaba guiándome. Cada vez que me pongo delante del público es para llegar a una meta que me propongo y no para hacer lo que ellos esperan que yo haga. Siempre quiero hacerlo mejor que en ocasiones anteriores. Algunas veces sale peor, pero yo trato que no sea así. Un corredor no siempre puede batir o igualar su propio record.

Es cierto también que algunos públicos son más inspirados que otros y los que mayor conocimiento musical poseen hacen que yo toque mejor. La radio y las películas han contribuido enormemente a la formación de los públicos. Las mejores orquestas del mundo pueden ser oídas por cualquiera que esté interesado a través de las ondas de la radio. Sucede entonces que cuando la gente va a las salas de conciertos ya sabe lo que va a ser interpretado. Muchas veces, incluso, van a escuchar sus composiciones favoritas.

Si en alguna ocasión el público está inquieto al comienzo de un concierto, la mejor manera de tranquilizarlo no es tocar fuerte, lo que les daría opción a aumentar su desazón y volumen. Si usted le grita a una persona, no se molestará en escucharle pero si le susurra, se acercará. Una de las cosas más interesantes en los recitales es que uno puede decir de inmediato si ha hecho lo que quería o si, por lo contrario, ha fallado en el intento. Algunas personas siempre te dicen que has estado bien, pero los realmente interesados te dirán siempre la verdad. Las multitudes que acuden a saludarme luego de un concierto jamás me cansan si dicen la verdad. Cuando estoy muy cansado, me descansa oírles. Algunas veces hacen preguntas realmente tontas pero si tienen buena intención respondo lo mejor que sé.

Los padres, y en particular las madres, me traen muchas veces sus hijos y preguntan si creo que tienen un futuro musical. ¡Cómo puedo yo saber eso! Quién sabe si para lo que realmente sirven las criaturas en la vida es para la fontanería o la venta de ultramarinos. Todo lo que puedo responder es que hoy día hay más futuro en la música que antes. Nunca ha habido tanta oportunidad para la música honesta. El mundo está hambriento de músicos que puedan interpretar música de los grandes maestros y que no traten de superar a Beethoven, pongo por ejemplo. Yo siempre digo hay demasiados de los segundos y muy pocos de los primeros.



IV Concurso Internacional de Piano «José Iturbi» de Valencia

Por Gonzalo Badenes

Durante los días 24 a 27 de octubre ha tenido lugar en Valencia la cuarta edición del Concurso Internacional de Piano «José Iturbi», organizado y patrocinado por la Excm. Diputación, con la colaboración de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat, Excmo. Ayuntamiento y Caja de Ahorros de Valencia.

De las doce inscripciones recibidas, tan sólo tres aspirantes se presentaron a las pruebas, celebradas en el Centro Cultural de la Caja de Ahorros. Dos españolas, Albada Olaya y Margarita Palou y un rumano, Christian Beldi, interpretaron en la primera fase un **Preludio y fuga** de J.S. Bach, una **Sonata** de A. Soler, **Estudios** de Chopin y Debussy y la obra obligada, que este año era la versión pianística de la **Marxa del Rei Barbut**, de la ópera **La Filla del Rei Barbut**, de la compositora castellanense Matilde Salvador.

En la segunda prueba fueron eliminadas las dos participantes españolas, pasando Christian Beldi a la fase final, en la que interpretó los **Estudios Sinfónicos**, de Schumann, **Albada i dansa**, de Asencio, **Pour le piano**, de Debussy y **Klavierstücke Op. 11**, de Schoenberg.

El jurado estuvo integrado por Mme. Helena Costa (Portugal) y los profesores Harry Datyner (Suiza), Antonio Bujanda (Venezuela), Eduardo López-Chavarri Andújar y José Doménech Part (España). La decisión de este jurado fue conceder a Christian Beldi el Primer Gran Premio, dotado con setecientas mil pesetas por la Excm. Diputación de Valencia, así como conciertos en España, actuación con la Orquesta Municipal de Valencia y grabación de un disco. También se adjudicaron a Beldi los siguientes premios: Unión Musical Española, a la mejor



Matilde Salvador, autora de la obra obligada.

interpretación de la obra obligada; Yamaha, a la mejor interpretación de música contemporánea y Premio Especial de la Crítica, ofrecido por Pianos Kawai. Quedaron desiertos los premios segundo, tercero y cuarto, el «Rosa Sabater» (música española) y el «Ernesto de Quesada» (música francesa).

En el acto de entrega de premios, el ganador interpretó **Sonata núm. 52 en Mi bemol mayor** (Haydn), **Tres Danzas de Petrushka** (Stravinsky), **Marxa del Rei Barbut** (Salvador), **Albada i Dansa (Asencio)** y **Estudio en Mi bemol menor** (Rachmaninoff).

La interpretación de Christian Beldi me pareció, en términos generales, correcta. Unicamente la obra de Rachmaninoff evidenció borrosidades y quizá, cansancio físico. Las **Danzas de Petrush-**

DIBUJO: EUSEBIO SEMPERE.

ka suponen un desafío técnico de envergadura, cuya superación está al alcance de muy pocos intérpretes. Aun así, eché en falta una mayor diferenciación dinámica y expresiva en el interior de cada una de las danzas y de modo muy particular en la última, donde el sonido quedó congestionado en exceso y con poca nitidez en la, por otra parte, endiablada simultaneidad de líneas melódicas. La sonata haydniana fue ejecutada con limpieza, aunque se le escapó a Beldi el tono dulcemente interrogativo del «Adagio», donde abusó en algún momento de una sonoridad muy percusiva —o al menos, excesivamente percusiva para Haydn— mientras el «Presto» resultó un tanto pesante. La obra de Asencio ha sido interpretada con mejor estilo por otros pianistas en ediciones anteriores del Iturbi y la «Marcha» de Matilde Salvador tuvo una versión suficientemente precisa. He de añadir que la acústica del pequeño auditorium de la Caja de Ahorros peca de resultar más bien seca, perjudicando notablemente al sonido del piano y favoreciendo de modo bastante cruel las características apuntadas en el joven pianista rumano, a quien espero escuchar en mucho mejores condiciones, tanto acústicas como psicológicas. No se me oculta la tensión a que viene sometido todo concursante, aun cuando el reducidísimo elenco de este cuarto premio Iturbi no habrá perjudicado precisamente las condiciones —y las tiene positivas— de Christian Beldi.

Christian Beldi

Cristian Beldi, ganador del Primer Gran Premio del IV Concurso Internacional de Piano «José Iturbi» 1984, nació en Bucarest en 1958, inicia a los cinco años sus estudios musicales de piano y violín dedicán-

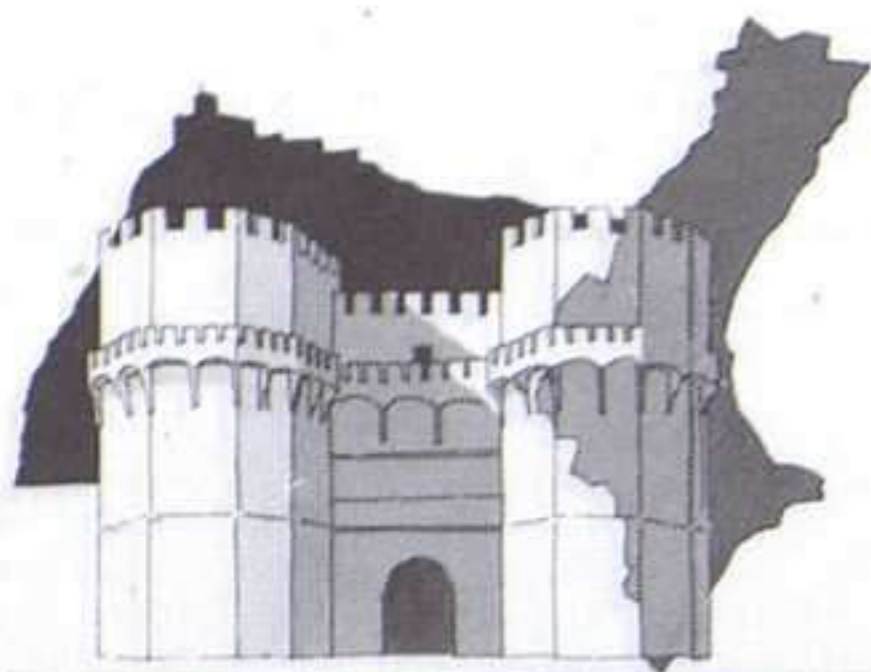


dose más tarde, exclusivamente, al estudio del piano.

Luego de estudiar en el Liceo Musical de Bucarest bajo la dirección de L. Popisteanu pasa al Conservatorio Superior de esta ciudad con el profesor G. Amiras donde obtiene el Diploma Superior en 1981. En la actualidad reside en Suiza donde continúa estudios de virtuosismo con el profesor Harry Datyner en el Conservatoire de Musique de Ginebra.

Ganador desde muy joven de dos importantes primeros premios para pianistas noveles en concursos nacionales de su país, se inició desde muy temprano en actuaciones públicas con orquesta y grupos de música de cámara. Ha visitado profesionalmente Checoslovaquia, Yugoslavia, Hungría, Austria, Italia y Alemania. En 1983 obtuvo el primer premio «Citta de Senigallia» (Italia), el segundo premio en el Concurso «Tomassoni» de Colonia, y el segundo premio en el Concurso Internacional de Maryland (Estados Unidos).

El ganador de esta edición del «Iturbi» se presentará en la temporada 85-86 con la Orquesta Municipal de Valencia, y en recitales en Valencia, Castellón, Alicante y Murcia.



La educación musical: incongruencias estructurales

La situación de la enseñanza de la música no presenta en Valencia variantes significativas con respecto al resto del Estado. Si exceptuamos la proliferación de ban-

das de música (1), el conjunto del panorama docente aparece relativamente similar al que puede encontrarse en Madrid, Cataluña o Andalucía.

Por Rosa Solá

Un panorama, por cierto, determinado desde sus orígenes por una incongruencia estructural que lo condiciona negativamente: por una parte existe una DEMANDA abundante de estudios musicales. Por otra, la única OFERTA real, dentro de los actuales moldes educativos, es la que, mejor o peor, proporcionan los conservatorios. De ahí resulta una doble consecuencia: en primer lugar, se obliga a cualquiera que desee aprender música a seguir unos programas concebidos para profesionales, no para aficionados o diletantes (2). En segundo lugar, la masificación de los conservatorios es una de las causas — aunque no la única, desde luego — que impide a los músicos con intención y posibilidades de profesionalizarse el gozar de un aprendizaje comparable al que brindan muchos conservatorios europeos. Es decir: la ausencia de la música en los niveles educativos generales (EGB, BUP, FP), unida a la inexistencia de programas específicos para los numerosos estudiantes que no tienen vocación de concertista (3), provoca tanto el analfabetismo musical de casi todos los niños y adolescentes valencianos, como el fracaso escolar de aquellos que van al conservatorio buscando lo que, de hecho, debería proporcionarles la escuela (4). Pero esto, insistimos, no es una situación privativa de Valencia. Lamentablemente, la encontramos también en el resto de España.

Números cantan. En la Comunidad Valenciana existen actualmente cuatro conservatorios. Dos de ellos (Valencia y Alacant) son superiores. Los otros dos (Castelló y Carcaixent) imparten el grado elemental y el profesional. El de Valencia tuvo matriculados, durante el curso 83-84 (5), 9.065 alumnos, de los que 4.757 eran oficiales. El de Alacant, 2.219 alumnos oficiales y 2.260 libres. En Castelló tuvieron 920 alumnos. Todos ellos registraron un significativo aumento de la matrícula con respecto a años anteriores. El de Carcaixent se estrena este curso como conservatorio. Antes era un centro reconocido, es decir, con autonomía para examinar, a excepción de los finales de grado. De estos centros reconocidos, existen diez dependientes del Conservatorio de Valencia y otros diez del de Alacant (con 6.000 alumnos). Con ellos se consigue, de alguna manera, acercar el centro de enseñanza al alumno y descongestionar los conservatorios. Suelen estar ubicados en poblaciones importantes de distintas comarcas, aunque en la misma ciudad de Valencia hay dos: la Escuela Municipal de Música (con 1.500 alumnos) y la sociedad «El Micalet». Dentro de los alumnos libres, tienen su especificidad los que asisten a centros filiales, ya que los tribunales de los conservatorios se desplazan a las poblaciones

El Quinteto de Viento del Conservatorio de Valencia.



donde están ubicados para examinarlos. Existen veintitres dependientes del Conservatorio de Valencia y cinco del de Castelló.

Necesidad de más profesorado

Con todos estos datos en la mano, no es difícil comprender las quejas que los directores con respecto a la necesidad de más profesorado (Valencia y Alacant) y más espacio (Alacant y Castelló). En Alacant y Valencia se ha tenido que limitar la matrícula para conseguir un mínimo de calidad en la enseñanza. Durante el curso 83-84 hubo, solamente en Alacant, 2.500 alumnos que no pudieron matricularse. Vicent Ros, director del Conservatorio de Valencia, nos manifestaba que podía limitarse la entrada de los que se matriculan por primera vez, pero no de los que continúan los estudios, y que se había producido un agravio comparativo hacia los conservatorios por el hecho de no ampliar las plantillas en la misma proporción que en BUP o EGB. Comentando la problemática específica del Conservatorio de Valencia, Ros nos informó también del programa que piensa llevar adelante la nueva junta directiva: creación de una asociación de estudiantes, representación de los mismos y del personal no docente en el claustro, creación de una revista dedicada a los problemas que plantea la docencia musical, así como de un departamento de investigación musicológica, publicación de una colección de partituras de música antigua valenciana y de otra serie dedicada a los maestros del Conservatorio de los siglos XIX y XX, potenciación de la Orquesta y Coro del Conservatorio, trabajar para conseguir la realización del Auditorium del nuevo Conservatorio, etc.

Pero vayamos ahora al otro aspecto de la cuestión, que nos indicará la educación musical recibida por la mayoría de niños valencianos. ¿Cómo se enseña la música en los centros de EGB y de BUP? Al igual que en el resto del Estado, la existencia SOBRE EL PAPEL de unas asignaturas no implica, ni mucho menos, una realidad educativa. En la Consellería de Educación no disponen de datos sobre la forma concreta en que se verifican los horarios y los contenidos que la ley marca para esta asignatura en EGB. Hace ya mucho tiempo, la Asociación de Profesores de Educación Musical en la Escuela (APEME) elaboró una encuesta para obtener datos en torno al material disponibles, número de horas REALES de educación musical, nivel de titulación

del profesorado, contenido de los programas, metodologías aplicadas, etc. Esta encuesta se puso a disposición de la consellería con el fin de que la remitiera a los centros. En cualquier caso, la impresión generalizada entre los enseñantes es que la música no se da —o se da mal— en la mayoría de colegios valencianos. Los miembros de APEME están intentando iniciar, con o sin apoyo oficial, una campaña de sensibilización conectada con los movimientos de renovación pedagógica. En torno a ella se procuran diferenciar bien las tareas docentes de las interpretativas, puesto que APEME estima que se trata de aspectos absolutamente distintos en la formación del músico, y que la pedagogía musical está muy descuidada en la mayor parte de los conservatorios.

En cuanto al BUP, de los noventa y un institutos de Bachillerato que existen en el País Valenciano, sólo diecinueve tienen un profesor con contrato completo de música. Esto quiere decir —también, como en el resto de España— que, en los demás, imparten las clases de música los licenciados en cualquier otra materia a los que les faltan horas de su asignatura para completar la jornada laboral. Según la consellería de Educación, «el cupo existente de Profesores de Música procede de los antiguos profesores del Movimiento, y hasta que no se normalice la situación con las oposiciones convocadas no se podrán regular los cupos». Las mencionadas oposiciones, cuya convocatoria se publicó en el Diario Oficial de la Generalitat Valenciana del pasado 16 de agosto, establecen 20 plazas de profesores agregados de música. Teniendo en cuenta que diecinueve de ellas corresponden a distintas clases de reserva, puede asegurarse que el curso próximo seguirán las cosas como están, excepto en el hecho de que habrá aumentado en uno (!) el número de institutos cuyo profesor de música tenga la titulación adecuada. Existen casos penosos, como el del Instituto «Isabel de Villena» de Valencia, donde no se ha contratado a ningún profesor de música, a pesar de que el número de alumnos permitiría cubrir con creces la jornada laboral de un especialista.

No hay que extrañarse, pues, de que los estudiantes valencianos acudan masivamente a los conservatorios aunque quieran ser médicos, ingenieros o pintores. No encuentran la música en sus centros de enseñanza y la buscan en el único sitio al que pueden acudir. Esto no sucede en ningún país civilizado, donde los conservatorios se reservan para los músicos profesionales, y donde la música, sin embargo, está presente de una manera real en todos los niveles de la enseñanza. Pero nosotros hemos hecho las cosas al revés. Y los resultados, a la vista están.

NOTAS

- 1.—La existencia de bandas de música en gran número de pueblos implica una realidad muy compleja, tanto en el ámbito interpretativo como en el educacional. En otras páginas de este mismo número se analiza esta situación.
- 2.—Los programas actualmente vigentes responden a un intento de formar músicos profesionales. Otra cuestión es que sean más o menos operativos o más o menos razonables, pero en ningún caso resultan apropiados para la educación musical de un ciudadano cualquiera.
- 3.—Durante el curso 83-84 terminaron el ciclo superior veintiséis alumnos, contabilizando los de todas las especialidades. En el mismo año académico había 7.696 matriculados en el grado elemental. (Estos datos se refieren únicamente al Conservatorio de Valencia).
- 4.—Véanse, por ejemplo, dos casos tan alejados, geográfica y políticamente, como Gran Bretaña y Hungría. Las diferencias en metodologías, programas, estructuras educativas, etc., no impiden el libre acceso a la música de todos los estudiantes, a la vez que existen centros altamente cualificados que se reservan para la formación de los mejores profesionales.
- 5.—En el momento de redactar estas líneas no estaban todavía disponibles los datos referentes al curso 84-85.

El Conservatorio de Carcaixent

De los cuatro conservatorios existentes en la Comunidad Valenciana hemos querido particularizar la situación del Conservatorio Municipal Maestro Vert de Carcaixent, por ser éste el más recientemente reconocido como centro oficial. El breve informe que leerán a continuación está basado en la memoria presentada en el acto de apertura del curso 84-85.

Durante el curso pasado, el Centro Musical Maestro Vert fue reconocido como conservatorio de grado profesional. Este paso aportó ventajas múltiples: aumentó el alumnado en más del doble, aumentó, correspondientemente, el cuadro de profesores y fueron incrementadas las materias impartidas con el fin de alcanzar el grado profesional.

Pero quizás el mayor logro consistió en el alcance de la docencia, ya que el alumnado actual no se circunscribe solamente a la ciudad de Carcaixent, sino que alcanza ya a diecisiete poblaciones del entorno consiguiendo así el desglose del Conservatorio Superior de Valencia y mayores facilidades para el alumnado de la zona. Pero esta ventaja ha tenido la contrapartida de que el centro se ha visto saturado y desbordado por insuficiencia de local, lo que ha obli-

gado a la habilitación de dos emplazamientos contiguos provisionales. El problema quedará subsanado con el nuevo edificio que se proyecta construir el curso próximo.

En relación al curso precedente, el 83-84 ha sido pródigo en actividades concertísticas, audiciones y conferencias, entre las que merecen ser destacadas las ofrecidas por la Agrupación de Música Antigua formada por profesores y alumnos durante el curso pasado, bajo la dirección del profesor Francisco Hernández Guirado, y que ha actuado incluso ya en certámenes nacionales. Otra agrupación que se está poniendo en marcha es la Masa Coral del Conservatorio, bajo la dirección del profesor Ramón Ramírez Beneyto, que actuó en el acto de clausura del curso pasado. Sin embargo, la proyectada orquesta del Conservatorio no ha podido llegar finalmente a su consecución por problemas económicos, a pesar de que ya se han solicitado (incluso concedido por parte de algunas entidades como la Generalitat y la Diputación Provincial) las necesarias subvenciones. A este respecto, se tomó el acuerdo de última hora de adquirir una serie de instrumentos de cuerda, como consecuencia de estas subvenciones ya concedidas, para dar comienzo a la completa formación de la Orquesta, que ya cuenta con cuarenta y cinco componentes locales, a los que van a agregarse los esparcidos por la comarca, alumnos igualmente del Conservatorio a través de los nuevos centros



El Grupo de Metales de la O.N.E., que actuó en la apertura de curso del Conservatorio de Carcaixent.

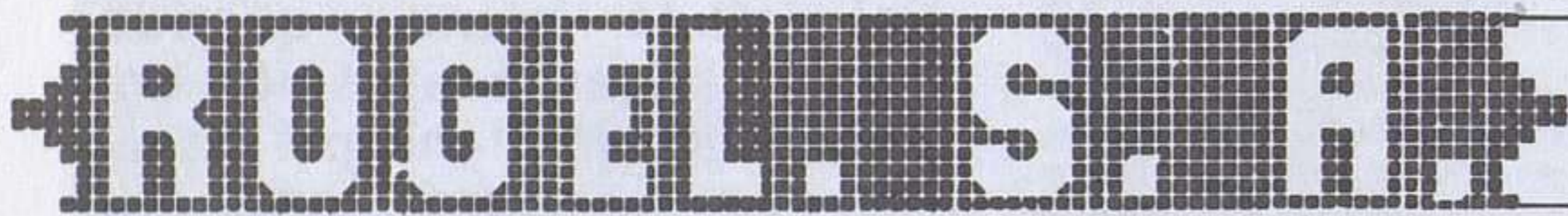
filiales, que alcanzan ya a cerca de veinte poblaciones. Otro acuerdo tomado en esta apertura de curso se refiere al reforzamiento de la masa coral con aumento de cuarenta a sesenta plazas.

En relación al cuatrienio anterior, las cifras del curso pasado alcanzan notables mejoras: de 367 alumnos de promedio, se ha pasado a 1.012 en el curso 83-84; el número de asignaturas ha aumentado también en una proporción similar (del trescientos por cien). El por-

centaje de alumnos locales sobre la matrícula general se mantiene, mientras que el de foráneos casi se duplica, pues pasa del veinticuatro al treinta y ocho por ciento y, si sigue este aumento está en estudio la creación de centros filiales. El cuadro de profesores ha aumentado en un cuarenta por ciento.

En el acto de apertura del curso 84-85 ofreció un concierto el Grupo de Metales de la Orquesta Nacional de España.

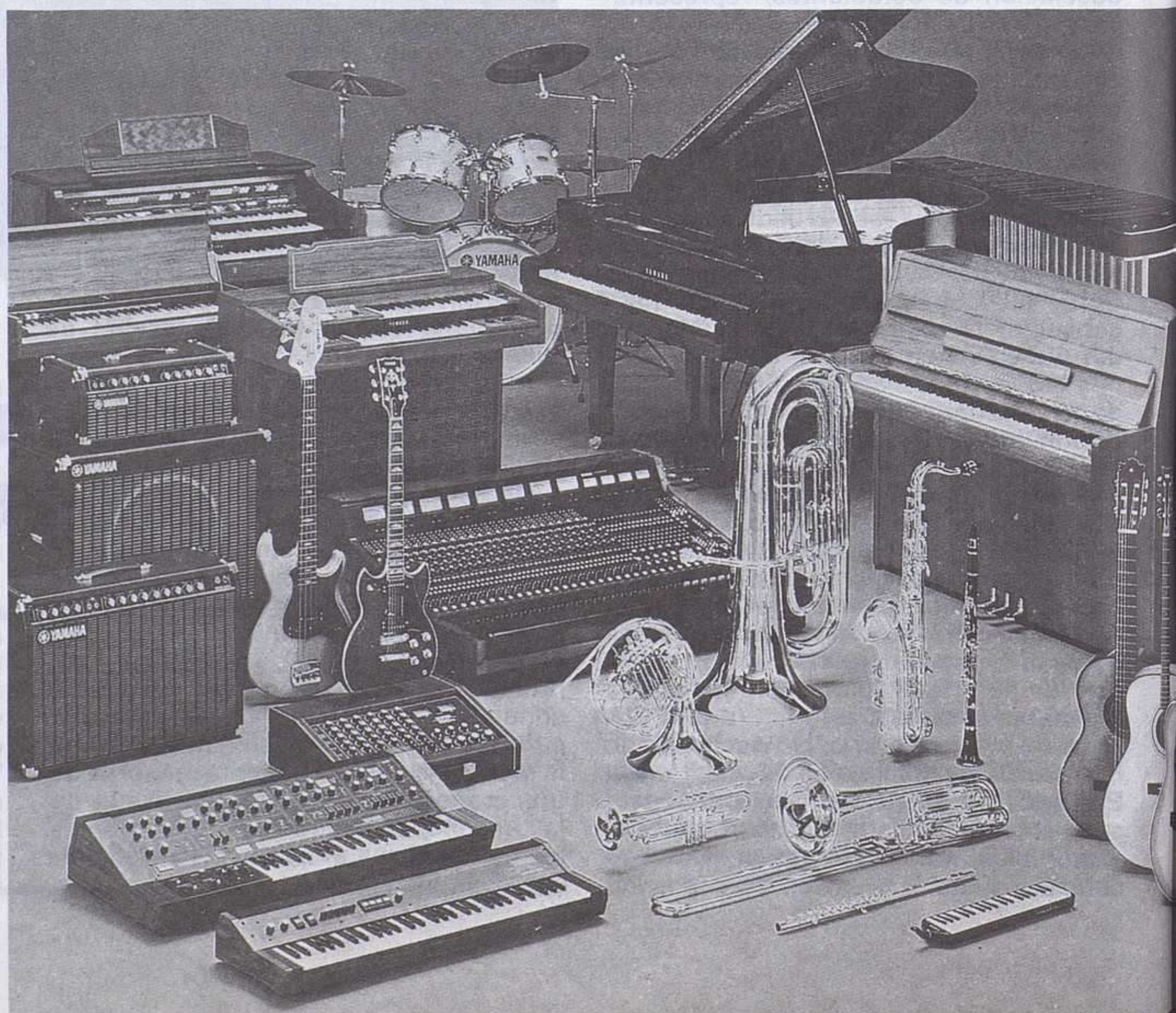
INSTRUMENTOS MUSICALES



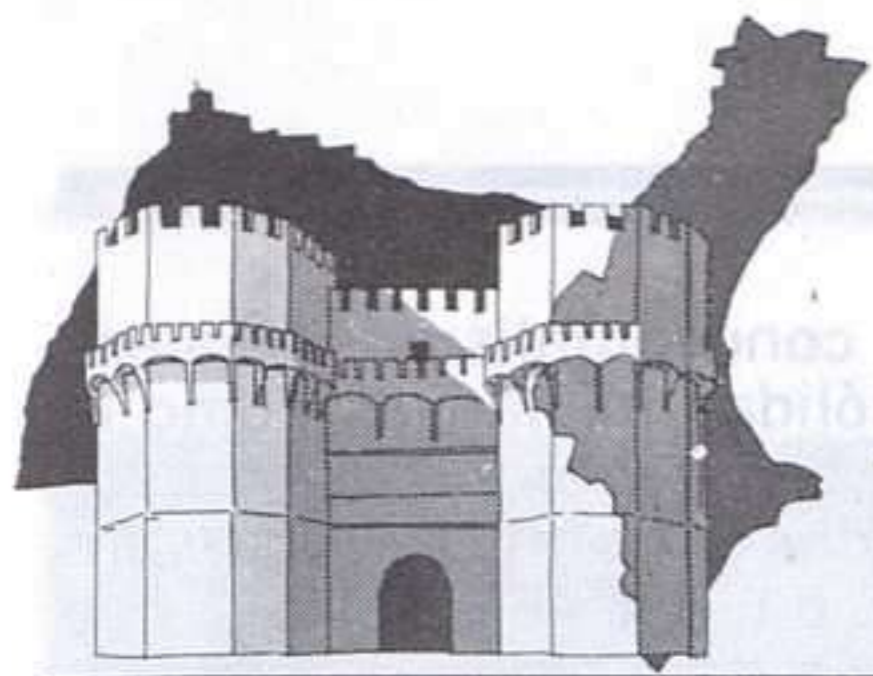
prestigio y calidad en la más amplia gama de instrumentos musicales

**DISTRIBUIDOR PARA
ALICANTE Y PROVINCIA DE:**

YAMAHA
SELMER
KING
ROTT
BUFFET
MURAMATSU
BACH
MIRAPHONE
NOBLET
MELTON
MARIGAUX
HOLTON
ZIMMERMANN



Avenida de Alcoy, 65-67 Tel.: 23 39 14
ALICANTE



La Música contemporánea valenciana

Por Pep Ruvira



Vicent Asensio.

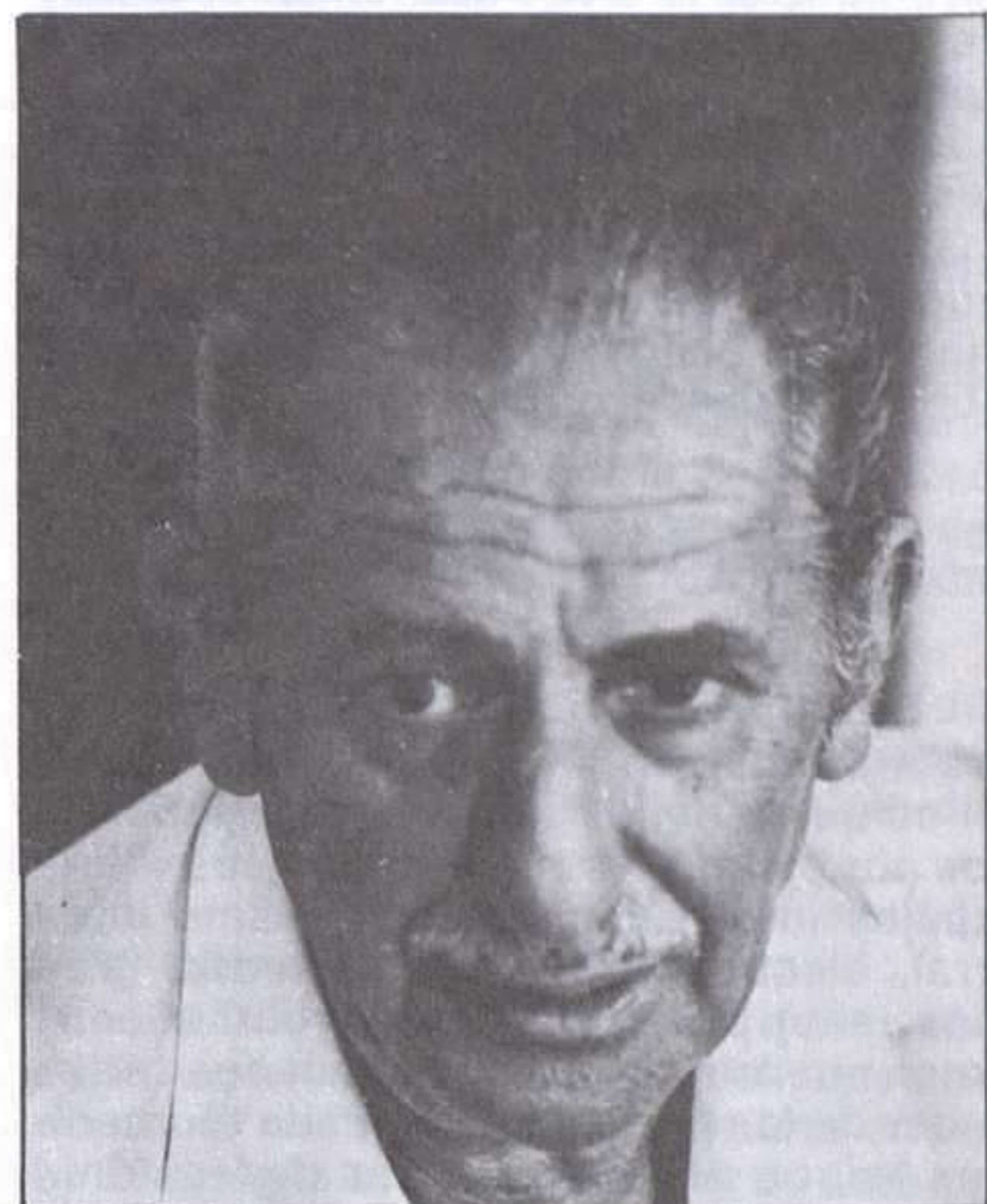


Llorenç Barber.

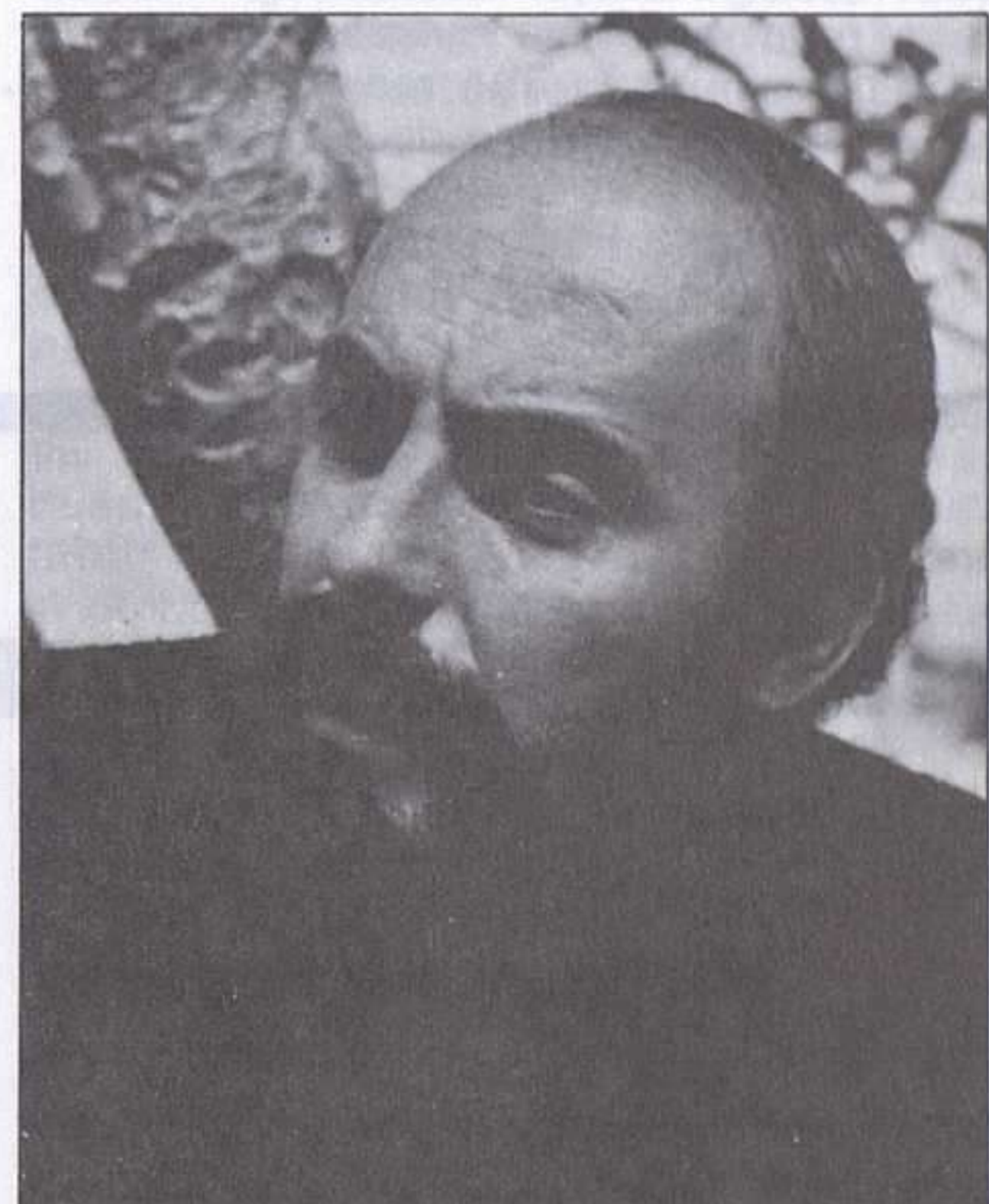
No resulta de excesivo rigor hablar de la música contemporánea valenciana o intentar una panorámica de la misma, sin practicar un sinnúmero de acotaciones preliminares entorno a la extensión de los términos «valenciano» y «contemporáneo». Tal no es posible, ya que sólo estas acotaciones bien podrían rellenar por completo este texto, pero sentada esta advertencia, intentaremos ofrecer una sucinta visión de las relaciones existentes entre la producción musical valenciana y los lenguajes más próximos a nuestra época.

Las identificaciones de carácter nacionalista que pueden aplicarse a las obras musicales, como a cualquier tipo de producción artística, se fundamentan siempre sobre determinados criterios: En primer lugar, por la existencia, si la hubiera, de una determinada ESCUELA autóctona; por la recurrente recuperación/revisión de la tradición folklórica; o, en última instancia, por la simple constatación de la partida de nacimiento de sus protagonistas.

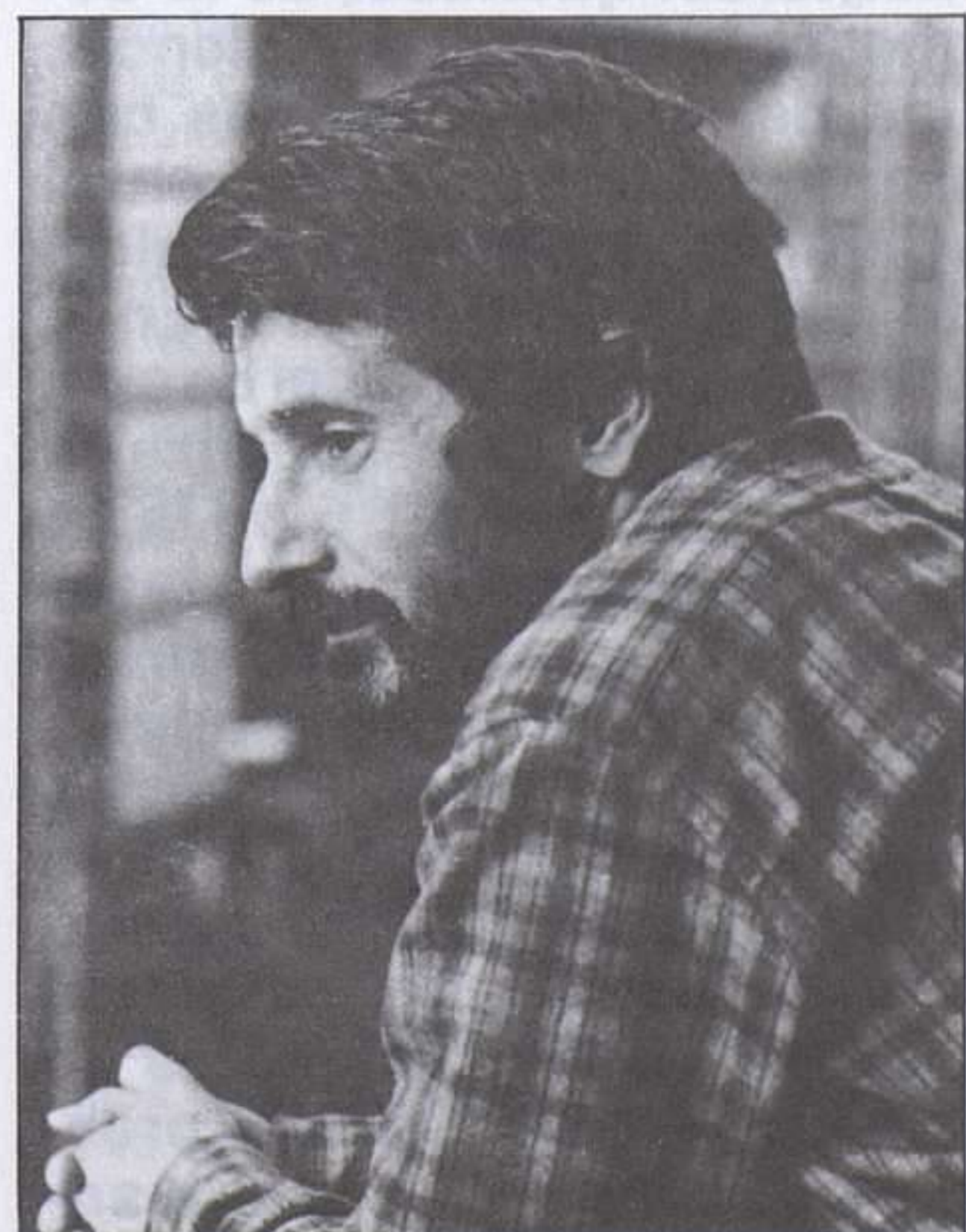
Por lo que respecta a nuestro caso, no se puede hablar de la existencia de ESCUELA en el ámbito de la Comunidad Valenciana, y si algo se ha transmitido de unas generaciones a otras (pues, ciertamente, una buena parte de compositores valencianos han ejercido o ejercen la docencia musical) (1) esto ha sido un SABER ligado a lo académico y, en algunos casos, una cierta inquietud de renovación. La tentación de operar sobre la revisión del folklore ha sido una constante en nuestro siglo, y exponentes valencianos de esta revisión, como Vicente Asensio, Matilde Salvador, Vicent Garcés o M. Asins Arbó, no han



Llacer Plá.



Javier Darías.



José Evangelista.

escaseado, aunque tal revisión nunca, por lo general, ha sobrepasado los techos formales de lenguajes como el IMPRESIONISTA. Por último hay que verificar que, si bien existe una notable presencia de compositores valencianos en el panorama musical español, éstos han encontrado con frecuencia patrias más fértiles que la del nacionalismo, amén de que las estrechas condiciones para sobrevivir de la música, han determinado un continuo éxodo de compositores hacia el amparo de otros lugares e instituciones. La exigua historización que se ha hecho de la música valenciana, ya consta este hecho como corriente desde principios de siglo.

El presente musical

Durante los últimos veinticinco o treinta años, en los que podemos situar el esfuerzo de los compositores españoles por asumir las nuevas técnicas y lenguajes internacionales (serialismo integral, electroacústica, aleatoriedad, gráficas, etc.) podemos observar un asomo intermitente de los valencianos a la labor de las tendencias de cada momento. Así, tras las incursiones dodecafónicas de compositores como F. Llácer Plá, encontramos continuamente músicos cuya producción ha mantenido los ritmos de evolución que marcaba la vanguardia española. Uno de los casos más sobresalientes es el del compositor alicantino, Agustí Bertomeu, asimilado por

algún autor a la Generación del 51, y cuya obra, partiendo de un escrupuloso serialismo, se ha preocupado cada vez más por las construcciones gráficas y la ampliación del material sonoro. Otro caso, de relevante proyección internacional, es el del valenciano José Evangelista, actualmente profesor en la Universidad de Montreal, y cuyas investigaciones en el terreno de la etnomusicología (especialmente en la música del sudeste asiático), de marcada influencia en su obra, le han desmarcado notablemente del contexto español.

Una sensible convulsión va a suponer la vanguardia de los años setenta. Los cambios, alternativas y líneas de fuga que toda una generación va a proponer, no sólo se inscriben en el terreno formal de la creación, sino que su mirada crítica se dirige hacia lo estético-ideológico que subyace en la producción y el consumo musical. La amalgama de circunstancias concurrentes a esta reacción son muchas y variadas: el inicio de una crisis artística coincidente aquí con los estertores del franquismo, la asimilación de ciertas vanguardias, como la americana, o la necesidad de revisar el cuerpo musical en su raíz misma. En todo este magma se da una notable presencia de músicos valencianos (Llorenç Barber, Carles Santos, J.L. Berenguer, Javier Darías, etc.) con mayor o menor grado de complicidad en este fenómeno. La apuesta por tendencias como el minimalismo, la música repetitiva y algunas otras manifestaciones, que no han acabado de sacudirse una determinada

inclinación al conceptualismo, encuentra, además, sólidas iniciativas como el grupo Actum, o determinados encuentros consagrados a la música de vanguardia, caso de los «ENSEMS», que desde 1979 han mantenido su estabilidad hasta el momento presente.

Lo que a esto sigue, durante la presente década, no es más que una atomización de la anterior eclosión. Las consignas de la anterior década se han volatilizado, la creación, empero, continúa y encuentra nuevos herederos, que quizá resulte prematuro consignar. Las profecías no son posibles, sin embargo, la creación musical hoy en la Comunidad Valenciana está siendo objeto de una todavía leve, pero mayor, atención por parte de instituciones y público. El mantenimiento de encuentros de música contemporánea, la reciente creación de la Sociedad Valenciana de Música Contemporánea, la proliferación de inquietudes creadoras en las nuevas generaciones, así como la proliferación de conciertos dedicados a esta música, parecen constituir los síntomas de una recuperación.

NOTA

(1).—Podría citarse a Vicente Asencio, Báuena Soler, Llácer Plá o Amando Blanquer como casos más representativos.

Habla la Orquesta Municipal de Valencia

Por Gonzalo Badenes

RITMO se ocupa habitualmente del quehacer de la Orquesta Municipal de Valencia, una de las instituciones con mayor peso específico en el conjunto de la vida musical de nuestra Comunidad. En la sección de País Musical de este mismo número se analiza la temporada 1984-85 de la O. M.V. Ahora son los profesores de la orquesta y su director titular, Manuel Galduf, quienes responden a nuestro cuestionario. Reproducimos íntegramente sus contestaciones, agradeciendo a Manuel Galduf y a los profesores de la O.M.V. la atención prestada a nuestras preguntas.





Manuel Galduf, director titular de la O.M.V.

RITMO.—¿De qué organismo/s público/s depende la Orquesta Municipal, tanto desde un punto de vista administrativo como financiero?

O.M.V.—Exclusivamente del Ayuntamiento.

R.—¿En qué medida dicho organismo influye directa o indirectamente en la vida de la orquesta?

O.M.V.—Es el gestor exclusivo, tanto a nivel administrativo como económico.

R.—Desde un punto de vista de la escala de funcionarios ¿qué consideración reciben los profesores de la Orquesta Municipal? ¿Cuál es la retribución media de un profesor de la Orquesta Municipal? ¿Consideran justo este nivel de retribuciones económicas?

O.M.V.—Si bien estamos equiparados a licenciados superiores, económicamente nuestras retribuciones globales no reflejan el grado de preparación técnica que conlleva dicho nivel, ya que un cabo bombero con coeficiente 1'9 percibe un sueldo similar al nuestro con el coeficiente 4'5. Esto es así debido a que casi todos los colectivos del Ayuntamiento perciben unos complementos e incentivos de los cuales la Orquesta sistemáticamente ha venido siendo excluida hasta el momento.

R.—Describan la figura del Secretario Técnico de la Orquesta Municipal, así como las posibilidades reales de actuación que le confiere la actual estructura administrativa.

O.M.V.—Aunque en el Reglamento antiguo se contemplaba esta figura con esta denominación, en la actualidad está vacante y las funciones que normalmente debería desempeñar este cargo corresponden a las de un Gerente de Empresa, de cualquier forma y con cualquier tipo de denominación, esta figura es imprescindible para el correcto funcionamiento de la O.M.V.

R.—Describan cuál es la función actual del director titular y cuál debería ser, de una manera ideal.

O.M.V.—Programar y dirigir los conciertos previstos por la Corporación. Al carecer la Orquesta en la actualidad de una infraestructura organizativa normal, el

director se ve obligado a suplir con su persona todas estas lagunas administrativas y de gestión.

R.—Toda titularidad propicia un cierto grado de promoción personal. ¿Hasta qué punto es esto cierto en el caso concreto del director titular de la Orquesta Municipal?

O.M.V.—Con el fin de no herir sensibilidades preferimos no entrar en esta cuestión.

R.—¿Cuál es el promedio de tiempo dedicado a la preparación de un concierto?

O.M.V.—Ocho sesiones de ensayo de tres horas cada una.

R.—¿Consideran que es suficiente el actual número de ensayos?

O.M.V.—En la actualidad la Orquesta tiene pendiente de aprobación por la Corporación Municipal un reglamento en el cual se contempla un notable incremento de estos, dentro de un conjunto de iniciativas encaminadas a realizar una proyección de actividades y funciones similares a las de cualquier otra orquesta europea.

R.—¿Dispone la Orquesta de un local apropiado para efectuar los ensayos a plena satisfacción?

O.M.V.—En la actualidad, la O.M.V. no dispone de una sala idónea para este fin. Si bien, en el momento actual, la O.M.V. ensaya en el salón de actos de las Escuelas Profesionales de San José con una buena acústica, este salón se ha de abandonar en invierno para pasar a otro local de condiciones acústicas menos favorables.

R.—¿Qué tipo de problemas sufre el músico de la Orquesta Municipal por causa de la acústica del Teatro Principal?

O.M.V.—El Teatro Principal está enfocado casi exclusivamente a la programación de obras teatrales y carece de las condiciones acústicas necesarias, (entiéndase, falta de una adecuada cámara acústica) y luz adecuada, así como las características propias de la sala, que no favorecen una idónea proyección sonora.

R.—¿Qué perspectivas ofrece a la orquesta el proyecto Auditorium?

O.M.V.—Debido a que el Teatro Principal tiene una programación paralela a

la de la O.M.V., con cierta frecuencia ésta se ve obligada a cancelar o suspender sus conciertos por coincidir con representaciones teatrales, presentaciones falleras u otras actividades, por lo tanto esperamos con ansiedad el proyectado Auditorium como sede definitiva de la O.M.V.

R.—¿Qué medidas concretas podrían ayudar, ya desde ahora, a que la orquesta recuperase su buena imagen? O.M.V.—1º.—Nombramiento del Gerente. 2º.—Cobertura de las numerosas plazas vacantes. 3º.—Puesta en vigor del Reglamento Interno de la O.M.V., pendiente de aprobación por la Corporación, esto con independencia de un plan de propaganda e imagen en los medios de comunicación.

R.—¿Qué piensan de la anunciada Orquesta de la Comunidad Valenciana, en cuanto a posibilidades reales de actuación?

O.M.V.—En el seno de la O.M.V. se desconocen los planes a este respecto.

R.—Señalo cuatro factores que pueden determinar la elección del repertorio: a) El valor intrínseco de una obra, b) El interés artístico para el director y su orquesta, c) Las posibilidades reales de su ejecución. d) El gusto del público. Asigne un tanto por cien ideal a cada uno de estos factores y señale el tanto por cien real que se da en la Orquesta Municipal.

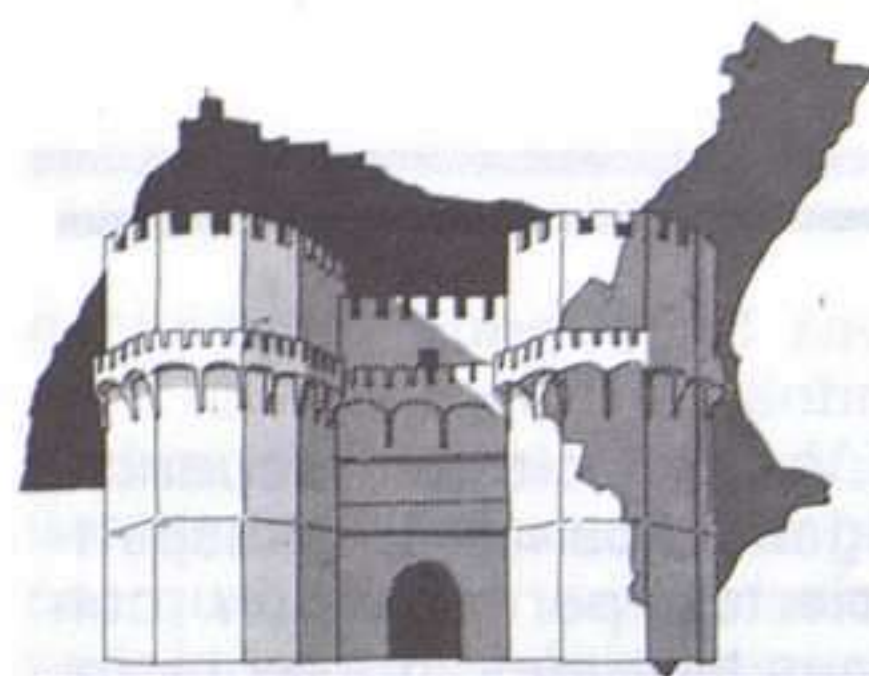
O.M.V.—Los cuatro factores que usted señala son realmente los que determinan la elección del repertorio, que a la vez están condicionados por la nómina de solista y directores invitados; así pues, un tanto por ciento ideal es un tanto complejo y de difícil contestación. A la vista de la programación es quizás la crítica especializada la que de una forma siempre subjetiva podría realmente asignar porcentaje.

R.—¿Cuál debería ser la función de la crítica, desde un punto de vista ideal y cual es, en la práctica?

O.M.V.—Consideramos que el poder oír en vivo gran cantidad de obras que no existen en la discografía habitual del aficionado medio debería valorarse muy positivamente, creemos que la crítica nunca ha valorado este concepto. El tratar de comparar versiones discográficas de las mejores orquestas del mundo con los conciertos realizados en vivo de cualquier orquesta española, es siempre negativo, consideramos que la crítica valenciana ha utilizado únicamente este baremo para valorar las actuaciones de la O.M.V.

R.—Si un músico recibe un aplauso o una crítica favorable frente a una actuación propia que, en conciencia, él considera no justificada ¿cómo valora esa reacción positiva del público o de la crítica?

O.M.V.—Consideramos que el público refleja generalmente el resultado de una actuación, aunque también sabemos que tiene un gusto no siempre coincidente con la obra programada, pero la misión de una orquesta es elevar la cultura musical del aficionado programando obras de todas las épocas y estilos. Si la reacción del público y de la crítica es favorable, casi seguro que la interpretación ha sido correcta, difícilmente podemos pensar que se equivoquen ambos a la vez.



Ensayo Discográfico

«Antología de la Música Valenciana»

Por Gonzalo Badenes

Canciones de Palau, Asencio, Rodrigo, Sosa, G. Gomá, Palacios, L. Chavarri, Penella, A. Arbó, R. Albert y Salvador. Obras para piano de Asencio, Cuesta, Blanquer. Obras para quinteto de viento de Blanquer, Sempere, Blanes y Talens. Obras para orquesta de Garcés y Palau. Bustamante, Peters y Lloris (sopranos), García Chornet y Monreal (pianos), Cabedo (guitarra), Campos y Forés (flauta), Salanova (oboe), Sanjaime y Vercher (clarinetes), Rosell (trompa), Benet y Sancho (fagotes). Orquesta Municipal de Valencia. Director, Manuel Galduf. L'Anec A-001/5. 5 discos. (Con libreto).

Estamos ante el primero de una serie de cinco volúmenes, con un total de 25 discos, que ha producido L'Anec en colaboración con la Conselleria de Cultura de la Generalitat valenciana y diputaciones y ayuntamientos de la Comunidad Valenciana.

Lógicamente, esta primera entrega no nos permite sino adelantar una idea, por fuerza parcial, de lo que ha de suponer en su conjunto la presente publicación. Este volumen contempla sólo las parcelas de la canción culta, con acompañamiento de piano o guitarra, música de cámara para instrumentos de viento y una primera aproximación a la música para orquesta y para piano solo. Es evidente que los sectores ahora no reflejados recibirán, en su momento, la atención debida. Así, la música coral, la zarzuela, las obras para banda o las de la vanguardia musical valenciana. Digamos también que la vocación de «antología» condiciona forzosamente la amplitud y profundización de cada área compositiva, de suerte que habrán de producirse ausencias y lagunas que obedecerán a la mayor o menor anchura de miras de las personas encargadas de establecer esta selección.

El criterio que ha presidido la realización de cada uno de estos discos se enmarca en el esquema tradicional del recital. Tenemos por ello unos programas que giran en torno a un determinado artista o conjunto, reuniendo diversas composiciones de diferentes autores y estilos. Con todo, existe una voluntad de hacer los contenidos lo más homogéneos posible y a este respecto parece ejemplar el disco dedicado a



música para piano, del cual adelantamos ya que representa el punto más alto alcanzado en este volumen, tanto por lo atractivo de su contenido como por la calidad misma de la interpretación.

Selección de compositores e intérpretes

Desde un punto de vista estrictamente cronológico, podríamos establecer tres grandes bloques de compositores presentes en este volumen. En primer lugar, la generación de los nacidos alrededor de 1890: González Gomá, Sosa, Cuesta y Palau. Por afinidad espiritual situaríamos en este grupo a dos

cal en la década de los años veinte han influido en la formación y hasta en el desenvolvimiento de unos artistas cuya obra, sin dejar en absoluto la raigambre valenciana y popular, MIRA hacia Europa y se proyecta con más fuerza en el panorama español del momento.

Por último, vendría una VANGUARDIA ESTABLECIDA, en base a una serie de autores que se hallan todavía en pleno desarrollo, pero cuya producción se escucha con frecuencia en nuestras salas de concierto. Blanquer, Sempere, Blanes y Talens, cada uno de ellos con un talento y una estatura diferentes, nos ofrecen formulaciones más renovadoras con un ropaje armónico que, sin renegar de la tradición, intenta conjugar el sustrato popular con una mayor abstracción de sus elementos externos.

Para la interpretación de este amplio repertorio, no menos de sesenta composiciones, se ha seguido una política de alternar valores consagrados de nuestro presente con figuras que ya empiezan a adquirir perfil y renombre en el panorama nacional. Tenemos a una soprano ya muy HECHA, incluso con proyección internacional, como es Carmen Bustamante, de reconocida musicalidad, junto a dos valores jóvenes, que parecen por fin haber DESPEGADO en sus actuaciones fuera de Valencia: María Angeles Peters y Enequina Lloris, dos sopranos de características bien diferenciadas, como se verá después. Los pianistas Mario Monreal y Perfecto García Chornet figuran desde hace muchos años en los programas de concierto en Valencia. Ambos son hombres todavía jóvenes, pese a su no corta experiencia, cuentan con actuaciones internacionales reputadas de favorables y representan dos MANERAS muy distintas de hacer música. Incluso puede hablarse, dentro de Valencia, de una cierta RIVALIDAD —presumo que tan sólo artística— y aquí dan medida de su capacidad interpretativa en dos campos diversos: Monreal como concertista y García Chornet como acompañante. Ni que decir tiene que sería aleccionador invertir los papeles en sucesivas publicaciones.

Hay que mencionar al guitarrista Rafael Cabedo, que ha cosechado buen número de premios dentro de nuestra patria. Se le escucha aquí acompañando a la soprano María Angeles Peters, con la cual ha formado dúo en numerosas ocasiones. Asimismo, el grupo de instrumentistas de viento, componentes de la Orquesta o de la Banda Municipales de Valencia, atestiguan la permanencia de una interpretación de muy elevado interés. Es obligado decir que algunos de estos solistas, en sus actuaciones con la Orquesta Municipal, han SALVADO con su profesionalidad y buen hacer momentos de auténtico peligro, en partituras intrincadas que superaban con mucho las posibilidades REALES del conjunto. Y a éste, claro, lo escuchamos en dos interesantes interpretaciones, bajo la dirección de su actual titular, Manuel Galduf, que aún no lo era en el momento de ser efectuadas las presentes tomas.

En cuanto a los intérpretes, hay que destacar la participación de María Angeles Peters. Y hacerlo en su sentido doble. Es sabido que esta soprano ha adquirido últimamente una mayor relevancia, tras sus dos actuaciones en el Gran Teatro del Liceo (*Falstaff* y *Werther*). Ello no puede por menos de congratularnos, toda vez que la soprano valenciana parece empezar a recoger ahora los frutos de una labor de años. Razón de más para que ella comprenda y trate de superar todas las dificultades que ha de encontrar en su incipiente carrera escénica. Ya nos advertía Lauri-Volpi (*Voces paralelas*) de que «el arte de decir y las intenciones del personaje» están en la



Ilustraciones contenidas en el libreto del disco «Antología de la música valenciana, vol. 1». Junto a estas líneas, manuscrito de una carta de Iturbi a Eduardo López Chavarri. Abajo, Vicent Asencio con el pianista Mario Monreal.

compositores nacidos en décadas anteriores: Eduardo López-Chavarri (n. 1871) y Manuel Penella (1880). Una característica común a señalar en todos ellos sería la de haber cultivado una forma de NACIONALISMO musical amable, enraizado en la tradición romántica y que en algún caso concreto (Palau) mira hacia un impresionismo posado, equilibrado y siempre sugestivo.

Viene después la generación intermedia, constituida por un grupo muy numeroso de compositores nacidos en el transcurso de las dos primeras décadas de este siglo. Resulta en todo caso un poco simplista agrupar a Joaquín Rodrigo, Miguel Asíns Arbó, Vicente Asencio, Rodríguez Albert, Carlos Palacios, Vicente Garcés y Matilde Salvador, dado que cada uno de éstos posee una personalidad muy acusada y han seguido a menudo derroteros muy diversos. Existe sin embargo en la mayoría una vocación que yo llamaría PARISIENSE, por cuanto en gran medida París y su ambiente musi-

Música vocal

Abre la colección el recital de Carmen Bustamante y Perfecto García Chornet (A-001). Esta soprano, de quien habrá siempre que recordar una deli-

base de toda interpretación lírica. En el campo del «*lied*», donde faltan los «*dramatis personae*», es el ARTE DE DECIR el que ocupa un puesto primordial. Quizá sea superfluo recordar que el DECIR empieza por la correcta pronunciación de los sonidos. En la lengua de los valencianos es impensable no diferenciar con nitidez las sutiles y a la vez decisivas sonorizaciones consonánticas, dado que en buen número de casos poseen éstas un valor diacrítico. Por lo demás, el presente recital de María Angeles Peters permite apreciar cómo la variedad en la emisión, la amplitud de la gama dinámica y la ortodoxia de la colocación de la voz son factores que han de contar —y me consta que ya cuentan— para la joven soprano valenciana, cuyo perfeccionamiento se ha de producir a cada paso y sin regatear esfuerzos.

Brevemente, señalaré cómo la colaboración de Rafael Cabedo a la guitarra cumple su cometido, supliendo el aquí innecesario virtuosismo con un sentido y una adecuación evidentes.

Música para piano

Mario Monreal protagoniza el disco dedicado a las **7 Dances**, de Vicente Asencio, las **Danzas Valencianas**, de Francisco Cuesta y los **Quatre Preludis**, de Amando Blanquer (A-003). No voy aquí a descubrir los méritos de Monreal como intérprete de estas páginas ceñidas, de claro sabor nacionalista. Este se hace romántico en la colección de Cuesta, a la que confiere Monreal un tono intimista, lejos de cualquier sentimentalidad. Los preludios de Blanquer alían el virtuosismo más endiablado con las sonoridades más sutiles. Monreal hace suyas estas páginas personalísimas y ofrece una lección de excelente musicalidad. Las piezas de Asencio, son campo ideal para mostrar la amplia gama dinámica y expresiva del pianista. La precisión rítmica y la claridad de texturas dominan en las danzas 2 y 7, mientras resalta a la perfección el clima de la 4, la célebre **Albada**, con un soberbio manejo del pedal y un fraseo extraordinario por su contenida elocuencia. Personalmente debo confesar mi debilidad por la **Danza número 3 en Fa sostenido menor**, tan evocadora de Debussy (*¿Soirée dans Grenade?*) y con ese sutil juego de tensión y relajación que desemboca en un final muy poético. Destaco aquí la delicadeza con que Monreal enuncia las alusiones a la célebre canción popular **Per la flor del Ileri blau**, así como el exquisito «pp» con el que concluye la pieza. En resumen, una música excelente, reflejo de la gran talla compositiva de Vicente Asencio y una interpretación totalmente al servicio de su espíritu. Y es que Monreal, en este disco como en otras ocasiones ya comentadas en RITMO (1), demuestra hasta qué punto resulta gratificante el hacer las cosas BIEN. Cuando esto NO sucede, es lógico que el artista deba aceptar, con elegancia, las opiniones adversas de la crítica.

Música para quinteto de viento

Si bien no tan alto, el nivel de la interpretación conserva enteros en el

disco dedicado a composiciones para quinteto de viento (A-004). Se abre con el **Divertimento jocoso**, de Blanquer, que alía un cierto regusto popular y lírico con la más fina ironía. Forés, Sanjaime y Salanova destacan en los breves pero enjundiosos «*solis*» de la **Serenata**, evidenciando el conjunto un empaste suficiente a lo largo de los demás movimientos. El **Quinteto** de Blanes sirve de vehículo para el lucimiento de Salanova y Rossell, de modo muy particular el oboe en el primer tiempo. La obra de Taléns, con citas casi literales del folclore valenciano, y las dos piezas de Sempere nos llegan en versiones sólidas y homogéneas.

Música para orquesta

Divertimento, de Palau, y **Marinada**, de Garcés, conforman el quinto y último disco (A-005). La simbiosis de neoclasicismo y nacionalismo se logra en Palau con naturalidad y se ve apoyada por una instrumentación sobria y transparente. La interpretación de la Orquesta Municipal de Valencia, dirigida por Manuel Galduf, sería quizá objeto de una crítica más severa en otras circunstancias. Hay que obviar conocidas deficiencias de la cuerda —así, la afinación y ajuste en la **Obertura**— y algún que otro desmadre de la percusión. Y ello en virtud de una voluntad de servir estos pentagramas en términos más que testimoniales. Galduf y los profesores de la OMV franquean con fortuna la barrera de lo meramente artesanal, obteniendo en bastantes ocasiones unos resultados artísticos plenamente satisfactorios. Así, la intervención de la madera en la **Pavana** y el clima de frescura y donaire de la **Giga** constituyen excelentes ejemplos de compenetración y, consiguientemente, exploran las zonas más finas de nuestra sensibilidad.

De la obra de Garcés hacen Galduf y la Orquesta Municipal una unidad conceptual, en la que resalta el esmero puesto en la planificación de los diferentes movimientos, así como el intimismo y la expresividad alcanzadas en varios momentos (**La Fada**, **Nocturn**). Enedina Lloris, alumna de Carmen Martínez Lluna, cubre la parte vocal, en una de sus primeras prestaciones, antes de haber alcanzado su actual nivel, evidenciando en todo caso calidad tímbrica, fraseo correcto, variedad en las repeticiones y capacidad para el canto «legato». Dado lo primerizo de su intervención, hemos de pasar por alto un muy leve «vibrato» detectable en algunos momentos. Lloris se encuentra entre los valores en alza, tal y como han demostrado en su participación en el II Ciclo de Opera y Solistas. De ahí que podamos congratularnos del nivel que ambas sopranos evidencian en estas grabaciones.

Grabación y presentación

Las tomas sonoras, efectuadas en Valencia y Barcelona con técnica analógica, no pueden competir con las modernas realizaciones de la era digital. La gama dinámica no parece demasiado amplia y la calidad del sonido no es homogénea. Algunos instrumentos, como la guitarra y el piano, suenan secos y

se echa en falta una atmósfera de más calidad en el registro del quinteto de viento. Tampoco la Orquesta Municipal ha resultado favorecida y su balance con la voz de Enedina Lloris queda desequilibrado, en favor de la soprano. Las superficies distan de ser silenciosas. En particular el disco de Monreal ofrece considerable soplo. Hay un error en la etiqueta del último disco: se anuncia la voz de la soprano en la cara ocupada por el **Divertimento** de Palau.

El libreto se limita a la enumeración de datos biográficos, siendo el comentario de E.L. Chavarri-Andujar el mejor documentado. Las letras de las canciones se dan sin traducir. El resto de los textos, en cambio, aparecen en edición bilingüe. Maquetado y diseño adecuados, con una serie de reproducciones de artistas valencianos como Michavila, Heras, Boix, etc.

Conclusión: con todos los reparos expuestos, publicación oportuna. El mayor interés radica en el repertorio, mientras el valor individual de algunas interpretaciones puede resultar decisivo a la hora de su adquisición. Confiamos en que los álbumes sucesivos alcanzarán a superar las deficiencias —por otra parte, muy lógicas— observadas en éste.

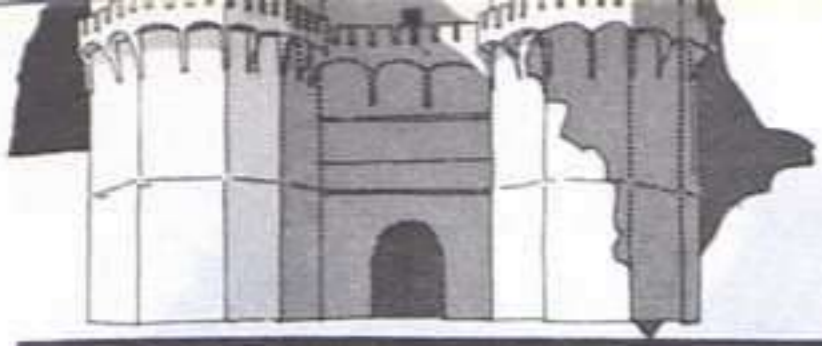
NOTAS

(1).—Ver *Ritmo*, núm. 519 (febrero 1982) pág. 72.

Aproximación a una discografía valenciana

Por José Doménech Part

Cuando hace no muchos años comenté a un protagonista de la vida musical valenciana que llevaba entre manos un proyecto sobre la actividad discográfica de nuestra música, me dijo, poco más o menos, que perdía mi tiempo, dado lo escaso que sobre el tema iba a encontrar. Mi sorpresa fue mayúscula, no porque la contestación recibida me apeara de la idea, sino porque una vez más la ignorancia volvía a ser sumamente atrevida.



AMPARO
TURIA RECORDS
ITURBI

SOLER
SONATA 1ª

M. ALBENIZ
SONATA D MAJOR

MENDELSSOHN
RONDO CAPRICcioso IN E.

MAGENTI
PAVANA DE RIVALDA
SARDANA DE LA COSTA BRAVA

SHOSTAKOVICH
PRELUDE A MINOR
PRELUDE E MAJOR
PRELUDE D MINOR

TURINA
WOMEN OF SPAIN (THREE PORTRAITS)

LECUONA
MALAGUENA

LA MADRILEÑA CLASICA
LA ANDALUZA SENTIMENTAL
LA MORENA COQUETA



COMPANIA FRANCESA
Gramofono
TAMAGNO

La propia voz de tan eminente artista, la reproduce con la mayor naturalidad el nuevo aparato llamado **GRAMOFONO**.

Constituye gran garantía para el **GRAMOFONO**, haber logrado impresionar el **RESULTATE, ORA É PER SEMPRE ADDIO** y la muerte de Otello, cantado por el mismo Tamagno.

SUCURSAL en VALENCIA
Hijos de BLAS CUESTA
DROGUERIA de S. ANTONIO

Salón Cuesta
situado a la calle de Brotillo, en la DROGUERIA de SAN ANTONIO

CINEMATÓGRAFOS
de las marcas más acreditadas

Hijos de Blas Cuesta
VALENCIA

AGENTES EN VALENCIA DE LA COMPANIA FRANCESA DEL GRAMOFONO

MATERIAL FOTOGRAFICO

DISCOS CINTAS
GRAMOFONOS CINEMATOGRAFICOS

Taller para la impresión y traslado de los negativos

En una zona tan sensibilizada al arte musical como es la valenciana, no es de extrañar que el atractivo de registrar el sonido fuera, ya a comienzos de siglo, motivo de experiencias notables a cargo de Blas Cuesta, quien en un almacén de la calle Cuarte extramuros instaló un rudimentario laboratorio, donde se llegaron a grabar varios cilindros de cera con frases habladas y canciones populares del momento. Los cilindros fueron el más inmediato antecedente de las conocidas «placas» y en esta época existía un notable catálogo de dichos cilindros que incluía obras de Chapí, Giner, Lleó, Lope y Serrano, cuyo representante era Oliver, Guarro y Cía S. en C. Sito en la Rambla de Cataluña 7 de Barcelona, bajo la firma comercial Rollos Victoria. En 1910 el invento discográfico había cobrado gran expectación y así se enunciaba en la Guía publicada por el Comité Ejecutivo de la Exposición Nacional de aquel año. Los Hijos de Blas Cuesta eran los agentes en Valencia de la Compañía Francesa del Grammophone, y en su establecimiento de la calle Ercilla se vendían discos «*impresionados por los artistas más eminentes*». Ni que decir tiene que las experiencias de Cuesta no tuvieron continuidad y que los artistas locales dependían de las nacientes industrias en Madrid y/o Barcelona. Otros músicos con más suerte aprovecharon sus viajes al extranjero para dejar constancia de su arte. Posiblemente fuera la eximia Lucrezia Bori quien impresionara el primer cilindro comercial en julio de 1910, durante una corta visita a Londres. Allí dejó la diva su primera grabación: **Si mi chiamano Mimi** en el cilindro Edison núm. 28122, que afortunadamente ha sido reeditado hace unos años en Estados Unidos por Odyssey-CBS, junto a otras grabaciones famosas en Estados Unidos por Odyssey-CBS con otras grabaciones famosas de la época. También en esos años encontramos una interesante versión de la romanza **Floreccillas amables** de Chapí, extraída de su zarzuela **El milagro de una virgen**, registro que por su calidad ha sido reeditado para el disco del Centenario del Teatro de la Opera de Montecarlo. En los años 20, Bori graba la primera versión de una romanza que aún hoy representa la mejor manera de componer del maestro Serrano: su famosa **Marinella** de **La canción del olvido**, de la cual el mundialmente famoso Yehudi Menuhin hizo una deli-

ciosa versión para violín y piano. En 1929, una valenciana, Pepita Samper, obtiene el título de «Señorita España». Sus palabras de salutación también quedaron recogidas en una «placa» junto a uno de los pasodobles más conocidos de la época: **Dauder**, de Santiago Lope. La música folklórica interesa igualmente a las distintas compañías multinacionales que, poco a poco van introduciéndose en nuestro país. Odeon y La voz de su Amo editan varios ejemplares de 78 r.p.m., con versiones auténticas de **L'u i el dotze**, **El u**, **Albaes**, **El u i el dos**, etc., cantadas por el Xiquet de Bétera, Ceguet de Marchalenes, Rubio de Burjassot, Faeneta del grau, Rosita Rodrigo, etc. La música de banda, lógicamente, aparece rápidamente en los catálogos con las versiones de la Banda Municipal de Valencia y la Unió Musical de Liria con obras de Giner, Serrano, Lope, Sosa, Asensi, etc. Emigrado a Estados Unidos en 1929, José Iturbi graba su primer disco un año después en Nueva York: se trata de **La maja y el ruiseñor** del compositor catalán Granados para la Victor Red Seal. Unidos durante una gran época a la RCA Victor compañía dentro de la que tenía varias acciones, Iturbi graba en los años 50 para Angel Records y acabaría fundando su propia compañía discográfica en Beverly Hills, con el nombre de Turia Records. Desafortunadamente la muerte de su hermana Amparo en 1969, deshizo los planes discográficos, aunque ambos llegaron a grabar y editar dos interesantísimos Lps. Amparo ya había grabado una personal **Goyescas** y otras obras para la RCA durante los años 40 y 50. Desgraciadamente el invento fonográfico no llegó a tiempo para que voces tan famosas como la de Elena Sans, nacida en Valencia, y de quien queda constancia en **The Victrola Book of Opera** editado en 1917 en Nueva York por la Victor Talking Machine, dejaron su recuerdo como «una de las más famosas **Carmen del pasado**». Sin embargo la lírica valenciana ha dejado constancia en los registros de María Llacer, Aurora Buades, Antonio Cortis, María Ros, Carmen Andújar, Cora Raga, la familia Gorgé etc. El piano valenciano tuvo continuidad con las grabaciones de Leopoldo Querol (Chopin, **Iberia**, de Albéniz), Gonzalo Soriano (Granados, Falla, Mompou, Esplá), Consuelo Colomer (Pare Massana),

Rodrigo (con su propia música), el piano contemporáneo de Carles Santos, García Chornet (Vicent Rodríguez, Manuel Palau, Rodolfo Halffter) y Mario Monreal (Vicent Asencio, Francesc Cuesta y Amand Blanquer). Interesantes son también las **Seguidillas** y la **Canción de Cuna**, del propio Iturbi, grabadas para RCA en los años 50. Sin lugar a dudas, el compositor que más dinero ha recibido en vida por concepto de derechos de autor en materia discográfica es Joaquín Rodrigo. Sus obras para guitarra, y en especial su archiconocido **Concierto de Aranjuez**, cuyas versiones alcanzan la treintena y todas ellas adquiribles en el mercado internacional. También su **Fantasia para un gentilhombre** ha conseguido unas quince versiones. La versión ligera del segundo tiempo del **Concierto de Aranjuez** fue grabado en los años 60 por los artistas más reputados en Europa y América sin olvidar la versión realizada por Miles Davis para grupo de jazz y el arreglo para arpa y orquesta del propio Rodrigo. Otro caso sorprendente es el de Manuel Penella de quien sólo puede conseguirse en el mercado español alguna que otra zarzuela y canciones popularizadas por la tonadillera Conchita Piquer entre 1922 y 1950. Pero lo realmente increíble son las cincuenta y tres (sí, cincuenta y tres) versiones que existen grabadas y debidamente catalogadas de su pasodoble **El gato montés**, en la Fonoteca de la Biblioteca Nacional de París. Incluso el guitarrista Carlos Montoya grabó en 1961 una versión para guitarra flamenca de su **Rapsodia Valenciana**. No sólo los compositores de este siglo componen el amplio catálogo discográfico valenciano. Luys de Milán es uno de los autores más registrados, con sus pavanas y fantasías, por guitarristas de los cinco continentes. Joan Baptista Cabanilles igualmente ha interesado a los intérpretes y compañías, encontrándose su obra bien en órgano o en clavecín. Vicente Martín y Soler recientemente ha sido incorporado al disco en versiones de Isabel Garcisanz, soprano madrileña residente en París, y de Teresa Berganza. La versión de la Garcisanz supera con creces a la de la diva Berganza por comprensión de estilo, respeto a la partitura y rigor musical. No se pueden ofrecer versiones de arias de ópera de Martín y Soler con una, más'

que sospechosa, reducción para guitarra.

La zarzuela ha sido unas de las grandes beneficiadas por el disco en los últimos treinta años. Las grandes obras de Lledó, Penella, Serrano, Vert, Martínez Valls, Chapí, etc., han tenido versiones de antología desde los discos de pasta hasta los actuales Lps. estéreo. Existe incluso una versión jazzística de **El puñao de Rosas**, titulada **A bunch of roses**, realizada por el sexteto de Sammy Hermman.

La guitarra tiene en Tárrega un representante inigualable. Es otro de los compositores más grabados de la historia del disco español. Los más grandes intérpretes —Yepes, Segovia, Brean, Williams Lagoya, Parkening etc.— han grabado sus pequeñas piezas, dedicando monográficamente muchos de estos discos.

La música contemporánea también ha dado muestras discográficas de la producción valenciana: José Evangelista ha visto editadas varias de sus obras en Canadá, país donde reside desde 1969. En Valencia, Xavier Daries, de Alcoy y Llorenç Barber también han dejado buena muestra de su producción.

Si bien no es obra de compositor valenciano, el pasodoble **Valencia** de Padilla, ha recibido docenas de versiones. Desde la realizada por la mítica Mistinguette, en París, hasta la versión «tecno» a base de sonido Philadelphia, pasando por la Sara Montiel en **El último couplet**; la de Tito Schipa, Tony Martin o la de la Banda Savoy Habana.

La **Antología de la Música Valenciana**, empresa importantísima se halla comentada ampliamente en otro apartado de esta revista.

Los coros valencianos han editado varios discos de interés desde mediados los 50. La Agrupación Vocal de Cámara, la Coral Polifónica, el Orfeón Universitario, los Pequeños Cantores, la Coral Vicentina, la Coral Joan Baptista Comes, el Orfeón Navarro Reverter, la Coral Polifónica de Tavernes de Valldigna, etc., han dado muestras de su repertorio coral. Igualmente las bandas de nuestros pueblos han contribuido a la difusión de esta música de Sosa, Lopez-Chavarri, Magenti, Blanquer, Asins Arbó, Adam, Marti, Terol, Giner, etc.

La Orquesta Municipal de Valencia bajo la batuta de Iturbi, realizó unas interesantes versiones para la RCA en Londres y París. Desgraciadamente estos discos fueron descatalogados hace muchos años y hoy sólo figuran en archivos particulares.

La música ligera folklórica, la nova canço, con los nombres míticos de Raimon, Al Tall, Los Pavesos, Nino Bravo, Adriangela, Marichela —hoy Carmen Torrelles— Alimara, Paco Muñoz, Lluís el Sifoner, Carreixet, Juan Bau, Francisco, etc., configuran el amplio catálogo discográfico valenciano que en la actualidad, gracias a la instalación de dos importantes estudios en nuestra ciudad (Pertegas y Tabalet), tiende a difundir nuestra música y el trabajo serio y riguroso de nuestros intérpretes.

Dos sellos discográficos de ámbito local ANEC y Valdisc han introducido en los últimos siete años un interesante catálogo de música y músicos valencianos.



Juan Gil Albert y la música

De las obras de Gil Albert «De Breviarium Vitae» y «Crónica General» han sido extraídas estas citas de contenido musical. El escritor Gil Albert nació en Alcoi en 1904 y estuvo exiliado en Latinoamérica hasta 1947. Es Premio de las Letras Valencianas y Doctor Honoris Causa por la Universidad de Alicante, entre otros galardones. Su poesía y prosa completa ha sido editada por la Institución Alfonso el Magnánimo, dependiente de la Diputación Provincial de Valencia.

«La música que hemos oído de niños nos impregna. No me refiero a la grande, que juega otro papel, como la de la filosofía, papel normativo y formativo: como Bach o Chopin, leer a Kant o a Schopenhaur; me refiero a la música intrascedente —a veces no tanto— que oímos en cualquier momento, como leemos los periódicos, la que tarareamos al descuido y al compás de la cual hemos bailado; la música a secas, la que oímos todos, altos y bajos, la que nos une, nos unifica, la que nos configura y retoca la misma alma común haciéndonos vivir como contemporáneos, en una misma fecha determinada en su escenario propio. En este sentido yo pertenezco al vals; al vals tardío... Lo europeo es el vals. Y el vino: he aquí nuestros dos productos vernáculos. Embriagantes si se quiere pero sin desviaciones envolventes ni rodeos: con rectitud».

«Oyendo a Wagner luego de haber escuchado a Bach, se nos hace patente como lo excesivo no siempre es sinónimo de plenitud».

«Cuando Beethoven deja de ser confuso se nos aparece, en sus melodías, sencillo y, hasta en ocasiones, simple: Chopin es, invariablemente, complejo y, con raras excepciones, claro: con claridad excepcional y eso sí, siempre, compleja. El primero es un espíritu apasionado cuyo genio no siempre sabe encontrar lo que quiere: el segundo, un alma dolo-

rosamente compenetrada con la maestría singular de su oficio».

«La delicadeza sólo destella su radiante sonrisa cuando, con gracia sin igual, ha logrado colgar sus flores victoriosas del muro inexpugnable: el desprevenido vigor muéstrase así engalanado con el natural encanto de la juventud: he ahí Mozart».

«Si quereis en música oír la voz de la carne, el más sutil desgarró de sus cifras alentando vida, pasión y muerte, «exhalando su alma» como ha dicho Gide, escuchad, en la esfera de la individualización más aguda, a Chopin o, en el plano racial del anónimo más frenético, el «cante hondo» español».

«Bach, la música como razón pura, con lo que ésta tiene de soberana, de architrabada, pero también de tediosa: Beethoven, la música como sentimientos, con lo que éstos tienen en sí de dramatismo de barullo, y y de confusión: Chopin, la música como apetito, con lo que éstos tienen de certeros, de dar en el blanco, de saber lo que quiere: pero cuando suena Mozart, eso que hemos convenido en llamar el «espíritu» del hombre —razón, sentimiento, deseos, en efusión rítmica—, se abre inesperadamente, como una flor, en el oscuro arco de la existencia».

«Chopin permite a los más modestos remontar lo más alto. Ese es su don que nadie posee como él. En Chopin habla, en todo momento, tanto la humanidad como el hombre y es por eso que, al escucharlo, cada cual se oye a sí mismo».

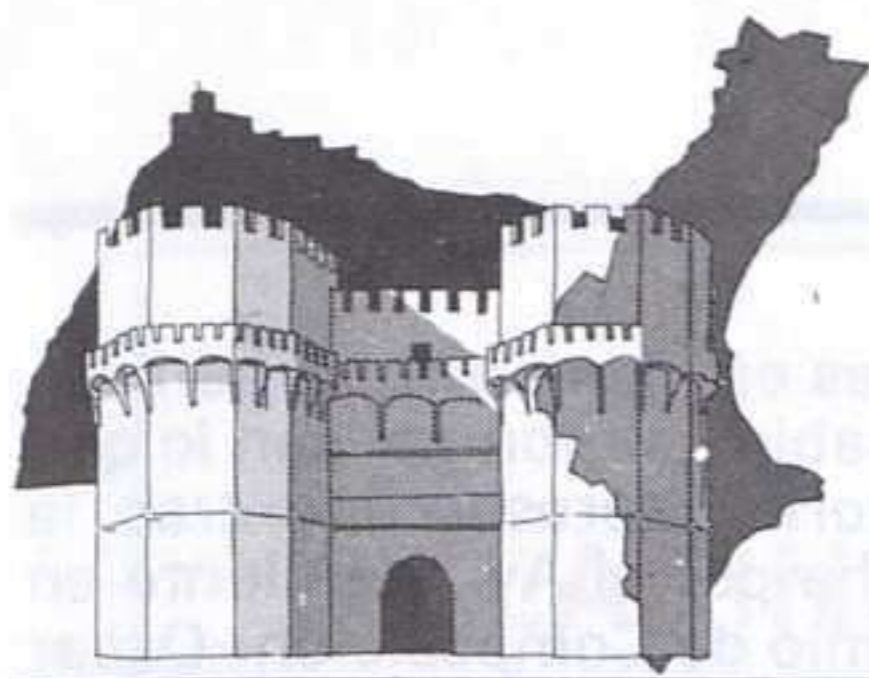
«Isaac Albéniz ha sido, para su pueblo, uno de los transmisores más genuinos de los efectos de esa vena hispánica empeñada, por predisposición y cultivo, parece ser, en lo que unamunescamente llamaríamos la redención de la carne... Albéniz, pienso, como todo lo español, no necesita de exageraciones y así lo hemos oído hoy con esa seguridad que inspira confianza».

«En Chopin la brillantez es profundidad. Es la única excepción a la regla: la única no: la más extremada».

«La mezcla exacta de dramatismo y banalidad es lo que hace tan asequible y humana la música de Tchaikowsky... Beethoven es indudablemente muy dramático, con exceso, pero no banal: su auge sobre las multitudes se debe a otra razón, a lo que representa para ellas la imagen que está más a su alcance, más a su disposición, del Genio».

«Hablando en abstracto: Chopin representa en arte —¿y por qué no también en la vida?—, la expresión más lírica de lo concreto: en música al menos».

«El público que llena la sala, una gran mayoría de señoras que hablan por los codos y que harían irreconocible, para un alemán, el santuario que es para él una sala de conciertos, me predispone contra lo español... Es el aldeanismo que sublevaba a Ortega. El adulterado aldeanismo burgués; un aldeanismo sin virtudes propias y sin disculpas posibles: de real gana».



AYUNTAMIENTO DE ALICANTE

Oscar Esplá y el renacimiento musical alicantino.

Por José Peris Lacasa.

(Catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid. Catedrático excedente del Conservatorio «Oscar Esplá» de Alicante).

Saber hasta qué punto el centralismo ha contribuido el empobrecimiento de la vida musical española en los últimos decenios, es un tema que algún día tendrá que esclarecerse con claridad y rigor.

En el momento en que el mapa adquiere otros perfiles determinados por el sistema autonómico, convendrá decir algunas cosas, no sólo para puntualizar que el centralismo ocasionó considerables daños a la vida artística de nuestro país, sino para prevenir los riesgos que en la nueva configuración política de España pueden suponer las autonomías, que por otra parte se nos presentan cargadas de esperanzas y a modo de estimulante desafío. Afrontar la realidad es la única manera de garantizar que el futuro no venga a ser como el espejo en el que se reflejan los pasados males. Pensando en el marco autonómico valenciano, salta a la vista que la región es una cantera inagotable de artistas y un lugar ideal para detectar vocaciones indiscutibles. No basta, sin embargo, esta realidad de conjunto, si no se incide en ella para mejorarla eficazmente a pasar de un nivel de distinguido diletantismo a un plano de rigurosa profesionalidad, con todas sus consecuencias.

Tal vez hablemos con excesivo entusiasmo de una música viva, que se encuentra en nuestras ciudades y nuestras plazas; pero no hemos sido suficientemente exigentes para que este panorama alentador sea lógicamente culminado en otro nivel, donde podamos apreciar una perfección acorde con las vocaciones y aptitudes que tan abundantemente se prodigan junto al Mediterráneo.

Debemos abordar urgentemente y con absoluta seriedad el problema de una formación cabal para nuestros músicos, que deben encontrar en el ámbito propio de la tierra que les vio nacer un camino seguro y los estímulos

Excmo. Ayuntamiento de Alicante

Quarto Ciclo
de Música de Cámara

Concierto a cargo de los Alumnos del Aula de Percusión del Conservatorio de Música "Oscar Esplá"

Viernes, 30 Marzo 1984

20 horas *Clanstro de San Nicolás*



Actos organizados por el Ayuntamiento de Alicante. El IV Ciclo de Música de Cámara y los conciertos del Trio de Cuerdas de París y de José Menese y Enrique Melchor, del III Festival Internacional de Música.



precisos para obtener una maestría realmente acorde con sus posibilidades.

Lo que decimos anteriormente y en términos generales, queremos concretarlo de manera precisa en el ámbito de Alicante y en el renacimiento musical

que se produce en los años sesenta, cuando Oscar Esplá se hace cargo del Instituto MUSICAL, hoy Conservatorio Superior, que además de llevar su nombre, nos requiere para que respetemos su memoria.

AYUNTAMIENTO DE ALICANTE

En 1960 la vida musical de Alicante, en lo que se refiere a la docencia, viene a ser como un páramo baldío, Oscar Esplá acepta dirigir el Instituto y no lo hace de una manera formal, sino comprometiendo su vida entera de artista y sumando a su empresa un grupo eminente de músicos que aceptan una aventura y con él, se comprometen en la culminación de una empresa seria. Quiero recordar en este grupo los nombres de: Josefina Salvador, José Tomás, J. Más Porcel, R. Casasempere, María Padilla, Dolores Pérez, nombres a los que sumo humildemente el mío, para

inaugurado, contaba con un total de ciento setenta y dos alumnos. En la matrícula al curso 1984/85 el total de los estudiantes inscritos alcanza la cifra de tres mil.

El Claustro de Profesores en el año que se pone en marcha el Instituto es de quince. La nómina de los que este mismo momento enseñan es de cuarenta y siete. Salta a la vista la desproporción, verdaderamente alarmante, que existe entre el elemento docente y discente. Salta a la vista también que asegurar una enseñanza en las debidas condiciones requerirá una mejor dotación, sin la cual, el crecimiento desorbitado del alumnado supondría inevitablemente un índice más grave e irremediablemente de frustraciones. De todo ello se infiere que si queremos superar los elementos negativos de una centralización, que abiertamente hemos rechazado, no podemos incidir en una realidad que al menos debería servirnos para no repetirla a diferente escala. Naturalmente no es posible hacerlo todo de una vez, pero sí convendría que lo que se haga sea llevado a efecto con criterios suficientemente sólidos, para que no nos construyamos nuestro propio fracaso.

Al margen de esta visión crítica, es obvio que se ha recorrido un amplio camino y que el modesto Instituto Musical patrocinado por la Caja de Ahorros es hoy un Conservatorio Superior del Estado, que a través de las transferencias ya depende de la Generalitat Valenciana.

Pero la vida de un Conservatorio no se encierra ni se acaba en el ámbito estrictamente docente, ya que necesita proyectarse en la vida de los ciudadanos hasta que sea considerado como

algo que no les es ajeno; en este sentido, Alicante ha sabido sintonizar con lo que el Conservatorio representa y tras la creación hecha por el Ayuntamiento en 1955 del Premio de Composición «Oscar Esplá», hemos tenido un fundamental punto de referencia que nos asegura que la ciudad de Alicante y cuantos en ella viven, se proponen insertar el mundo de la música en su existencia cotidiana. Recordamos que, a través del Conservatorio y a través del Premio Internacional «Oscar Esplá», han pasado por esta ciudad notables personalidades: Fernando Remacha, Federico Mompou, Julio Gómez, Lola Rodríguez de Aragón, Regino Sáinz de la Maza, Conchita Badía, Pilar Bayona, G. Petراسي, X. Montsalvatge, E. Toldrá, A. Jolivet, E. Halffter, J. Absil, F. Escudero, C. Halffter, A. García Abril, J. Alfonso, M.A. Coria, etc...

Posteriormente, en los tres últimos años, el Festival Internacional de Música, promovido igualmente por el Ayuntamiento, ha ido todavía más lejos, con un plan —confiado a instituciones de prestigio universal— que no ha servido solamente para concitar la afición de los iniciados, sino para promover una captación popular de acuerdo con la idea de que el arte musical es un bien que no admite acaparamientos y un derecho a disfrutar de algo a lo que nadie conscientemente debería renunciar.

Importará ahora que el esfuerzo realizado por el municipio alicantino tenga otras adhesiones personales e institucionales, para lograr cotas en un empeño que cada día nos exigirá mayores esfuerzos. La participación entusiasta de los oyentes debe ampliarse con gestos y actitudes que impliquen a los alicantinos y a sus instituciones públicas y privadas, en la medida en que sepan comprender que la música es algo más que un hermoso esparcimiento y debe ser considerada como un elemento sustancial de la cultura de los pueblos.



El Ballet Nacional Español Clásico.

III FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA
Octubre-84 AYUNTAMIENTO DE ALICANTE
Concejalía de Cultura

CÓRO MONTEVERDI Y CAMERATA
ACCADÉMICA DE HAMBURGO

DÍA 13, SÁBADO
OFRENDA CORAL A OSCAR ESPLÁ
MONASTERIO SANTA FAZ - 19 HORAS
A LAS 21 HORAS
CONCATEDRAL DE SAN NICOLÁS

que quede bien patente un esfuerzo continuado, que alcanza hoy un punto suficientemente maduro para que exijamos más y no nos desanimemos ante el empeño. Cuantitativamente, el Instituto Musical Oscar Esplá, en el año que fue

José Antonio Martínez Bernicola, Teniente de Alcalde Delegado de Educación y Cultura

Aún con el éxito multitudinario de la intervención de la Orquesta Filarmónica de Lieja, en la Concatedral de Alicante, José Antonio Martínez Bernicola, Teniente de Alcalde y Delegado de Educación y Cultura del Ayuntamiento, anda entre ajeteos y agobios, al pie de la eficacia.

«El próximo 27 de noviembre actuará el Ballet de Cámara de Madrid en nuestra ciudad y obviamente llevamos a efecto los preparativos pertinentes».

Martínez Bernicola enumera las actividades que se han desarrollado a lo largo del presente ejercicio, como aval de una política municipal atenta a las exigencias y necesidades de amplios sectores públicos:

«El presupuesto del año 84, ha cubierto el Ciclo de Cámara y el de Música Contemporánea, este último en colaboración con la Caja de Ahorros de

Alicante y Murcia. Y ya muy recientemente, el III Festival Internacional de Música, con una programación densa y de alto prestigio. Dentro de este Festival, se ha fallado la decimocuarta edición del Premio de Composición «Oscar Esplá» y simultáneamente el II de Composición también y el de interpretación para jóvenes alicantinos».

¿Significa, pues, que la juventud está presente en la elaboración de los actos que se han venido celebrando, patrocinados por el Ayuntamiento?

«Los premios citados con anterioridad suponen una muestra meridiana del interés que prestamos a jóvenes y niños. Por ejemplo, en el citado Festival, hubo dos conciertos dedicados especialmente a ellos, como así se explicitaba en los respectivos programas, programas que

•CLARINETES_____

BUFFET CRAMPON
EVETTE BUFFET
NOBLET
SELMER

•FLAUTAS_____

ARIA
PEARL
SWALLOW
YAMAHA

•FLISCORNOS_____

BLESSING
BOHLAND FUCHS
SWALLOW
YAMAHA

•SAXOFONES_____

BUFFET
JUPITER
SELMER
SWALLOW
YANAGISAWA
YAMAHA

•CAÑAS_____

PLASTICOVER
RICO
VANDOREN

•MADERA_____

BUFFET
SCHREIBER
SELMER

•PIANOS_____

EISENBERG
SCHILLER
YAMAHA

•ORGANOS_____

GEM
YAMAHA

•TROMPAS_____

BOHLAND FUCHS
HOLTON
YAMAHA

•TROMPETAS_____

BACH
BLESSING
BESSON
HOLTON
JUPITER
MARTIN

SWALLOW
SCHILKE
TEMPO
YAMAHA

•TROMBONES_____

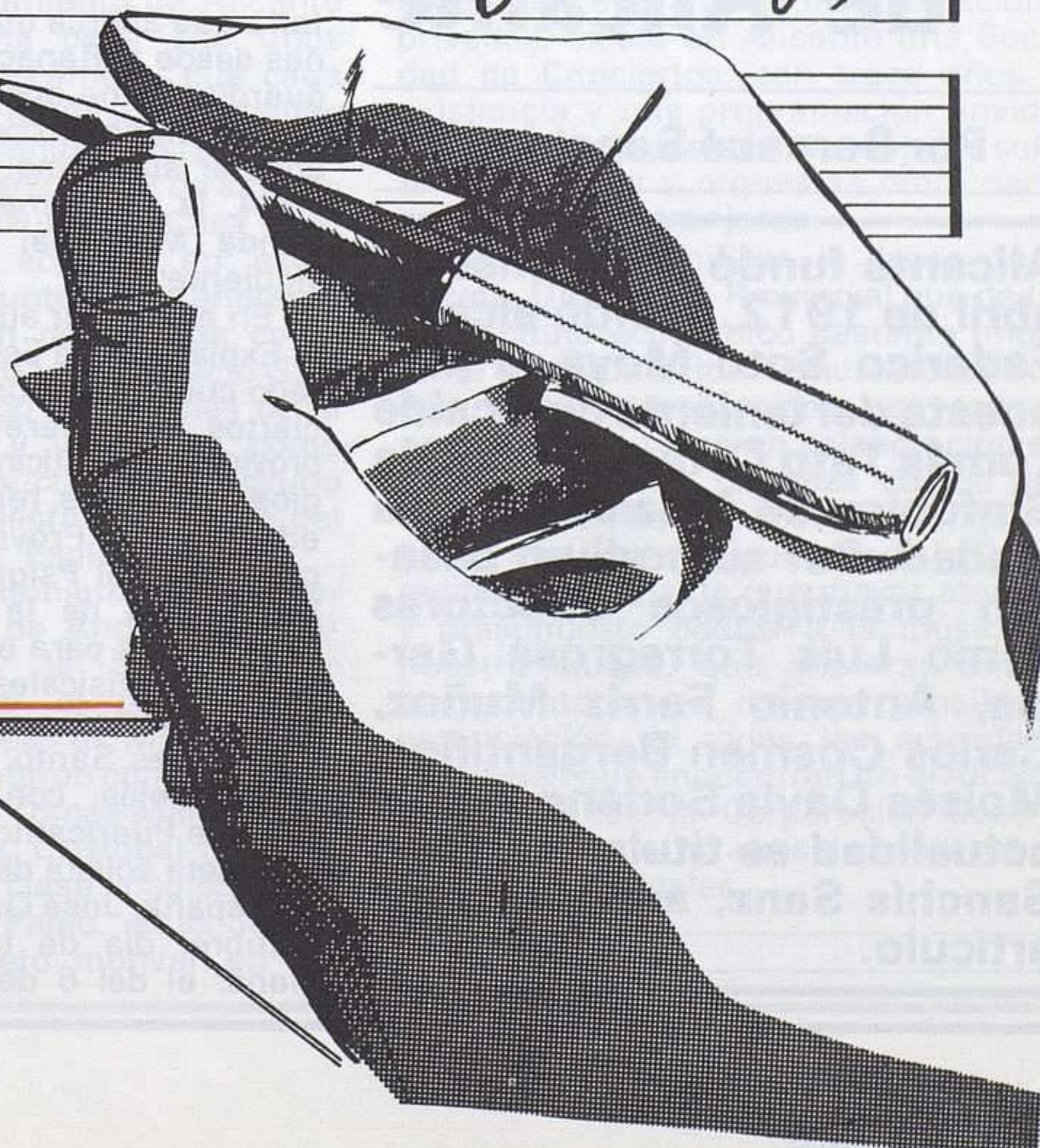
BLESSING
BOHLAND FUCHS
HOLTON
SWALLOW

*El mayor surtido de instrumentos
musicales*

centrOmúsica/s.a.

Guillem de Castro, 13

Tel. 351 44 77. VALENCIA-7



fueron distribuidos entre los estudiantes de los institutos de bachillerato. Hay más, en este orden de cosas, en el también aludido Ciclo de Cámara, otras dos intervenciones estuvieron a cargo del Grupo de Percusión y de la Orquesta de Cámara del Conservatorio «Oscar Esplá» e integrados, ambos conjuntos, por alumnos del mismo.

¿Y de cara a un futuro inmediato?
«El próximo año, se repetirán estas mismas actividades, por supuesto, con las convenientes variaciones en lo que respecta a grupos y orquestas. De otro lado, la delegación de Educación y Cultura oferta como novedades, el cursillo destinado a enseñantes de EGB y escolares, con objeto de que los niños reciban una adecuada instrucción musical y otro cursillo de iniciación a la música que impartirá nuestra Banda Municipal a los estudiantes de básica. Todo ello al margen de que, si de forma coyuntural, se presenta alguna oportunidad, igualmente se estudiarán nuevas y puntuales actividades».

¿Tánta es la demanda?
«Bueno, medirla, valorarla justamente resulta difícil. Me dejo guiar por indicadores. Y uno de los tales lo constituye la respuesta amplia que reciben todos los programas ya mencionados. Por ejemplo, y para concluir, el hecho de que tres mil personas, muchas de las cuales tuvieron que permanecer en pie, asistie-



José Antonio Martínez Bernicola.

ran al concierto de la Filarmónica de Lieja, en la Concatedral, es ciertamente una buena muestra del grado de aceptación de los actos que se incluyen en nuestra política musical».

Panorámica general de la enseñanza musical en la provincia de Alicante

Por Vicente Perelló Domenech

(Director del Conservatorio Superior de Música «Oscar Esplá»).

Cursar estudios musicales en Alicante y su provincia ofrece magníficas posibilidades. A las plazas del Conservatorio Superior de Música «Oscar Esplá», de Alicante, primer centro de la provincia, hay que sumar las de los tres conservatorios elementales localizados en Elche, Elda y Orihuela con una vida académica independiente.

En estos centros oficiales hay matriculados aproximadamente dos mil quinientos alumnos que, con los inscritos en el Conservatorio Superior «Oscar Esplá», totalizan siete mil quinientos.

En el curso 1982/83 se crearon once escuelas comarcales de música en Alcoy, Almoradí, Benidorm, Benissa, Denia, Muchamiel, Novelda, San Vicente, Torrevieja y Villena, bajo la tutela de sus respectivos ayuntamientos. Estos centros

están adscritos al Conservatorio Superior de Música de Alicante y en este curso 1984/85 hay más de cinco mil alumnos matriculados.

La puesta en funcionamiento de estos centros está absorbiendo, en parte, el incremento constante de alumnos que desean cursar estudios en los conservatorios oficiales evitando la masificación, tan negativa para conseguir un mayor nivel en la labor docente. Otro aspecto importante que se ha conseguido con la entrada en funcionamiento de estas escuelas comarcales ha sido corregir el grave inconveniente que supone la incompatibilidad de horarios entre los alumnos que cursan estudios de E.G.B. y Música, a causa de los inevitables desplazamientos a la capital para seguir sus estudios musicales.

El Conservatorio Superior de Música «Oscar Esplá» está experimentando una expansión constante desde su integración a la administración del Estado en octubre de 1981. Recientemente se ha conseguido normalizar la plantilla del centro con la provisión de ocho nuevas plazas que prácticamente cubren las necesidades de un Centro Superior.

La urgente necesidad de disponer de nuevas aulas para el Conservatorio es, sin duda alguna, el problema prioritario con el que se enfrenta el centro. Para paliar provisionalmente este grave problema la dirección del Conservatorio, a través de los servicios territoriales de la Consellería de Educación, ha solicitado de la Diputación Provincial la cesión de unos locales que próximamente entrarán en funcionamiento.



El Conservatorio Superior de Música «Oscar Esplá».

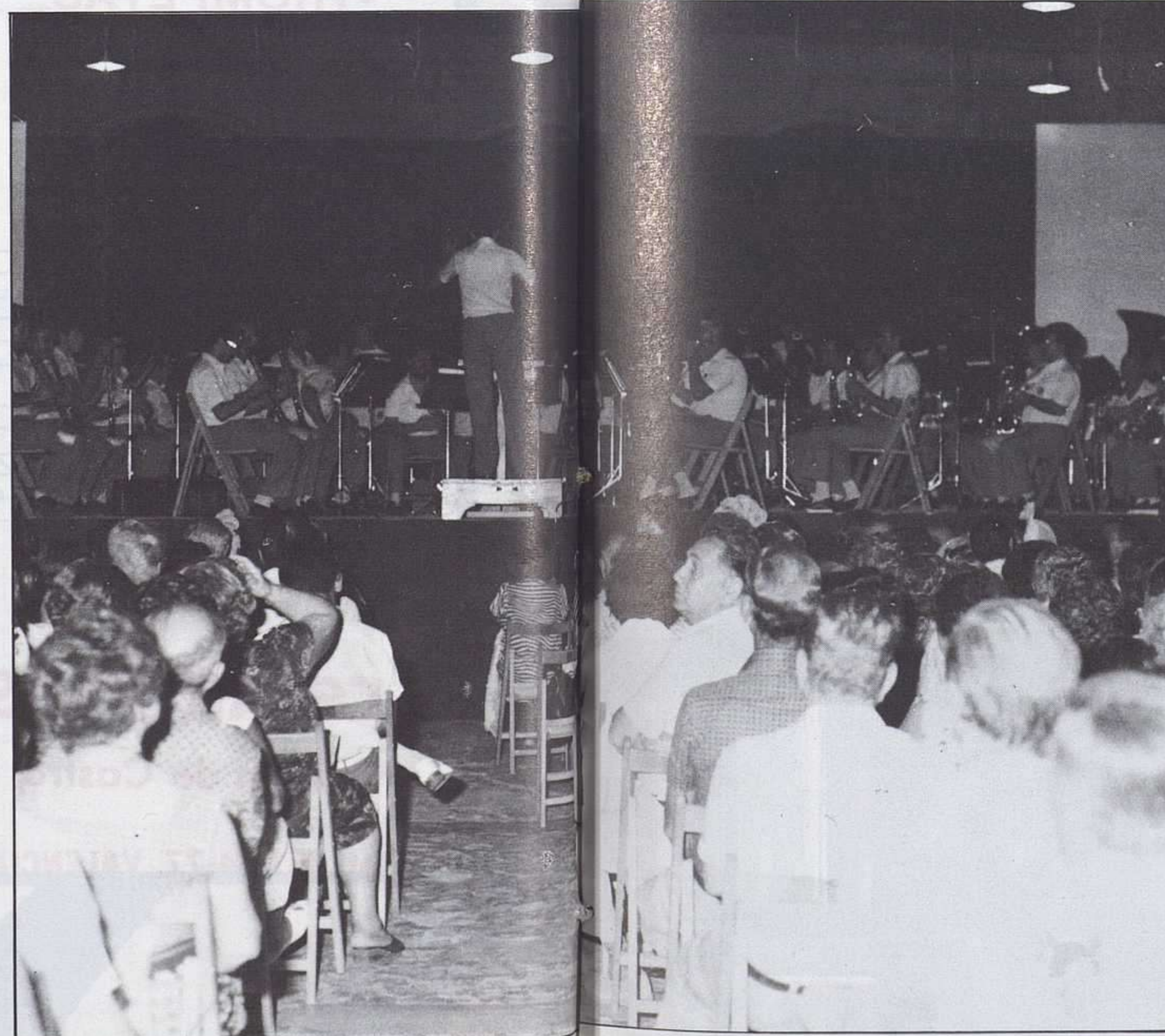
La Banda Municipal de Música de la ciudad de Alicante

Por Bernabé Sanchís Sanz

Alicante fundó (en el mes de abril de 1912, siendo alcalde Federico Soto Moya, a propuesta del teniente de alcalde Tomás Tato Ortega) la Banda Sinfónica de Música de esta ciudad. Por su podium pasaron prestigiosos directores como Luis Torregrosa García, Antonio Ferriz Muñoz, Carlos Cosmen Bergantiños, Moisés Davia Soriano y en la actualidad es titular Bernabé Sanchís Sanz, autor de este artículo.

Es el único conjunto sinfónico instrumental con carácter profesional y formado por cincuenta profesores titulados que ingresan por oposición y está completamente costeado por la Corporación Municipal. Tanto el alicantino residente o el mero turista sienten verdadera admiración y afecto hacia esta INSTITUCION MUSICAL, por desarrollar una exhaustiva programación tanto en la ciudad como en los colegios nacionales, residencias de la tercera edad, provincia, etc. Esta Banda tiene un extenso repertorio que abarca más de mil composiciones desde el Renacimiento hasta la vanguardia. Tiene dos Lps. grabados con la casa Columbia, con motivos de música popular alicantina. Durante este año de 1984, la programación realizada por la Banda Municipal en la ciudad es la siguiente:

En el popular auditorium del Paseo de la Explanada de España se han interpretado cuarenta y dos conciertos, seis conciertos en diferentes pueblos de la provincia y veinticinco conciertos en colegios nacionales, residencias de la tercera edad, Prisión Provincial, Colegio de Ciegos, Hospital Psiquiátrico y los diferentes barrios de la ciudad que reúnen condiciones para esta clase de manifestaciones musicales. Hemos de destacar los conciertos extraordinarios como el del Jueves Santo en la Concatedral de San Nicolás, con la colaboración del Coro de Puericantores de la misma y del trompeta solista de la Orquesta Nacional de España, José Ortí Soriano; el del 9 de octubre, día de la Comunidad Valenciana; el del 6 de diciembre, día de la



La Banda Sinfónica de Música de Alicante.

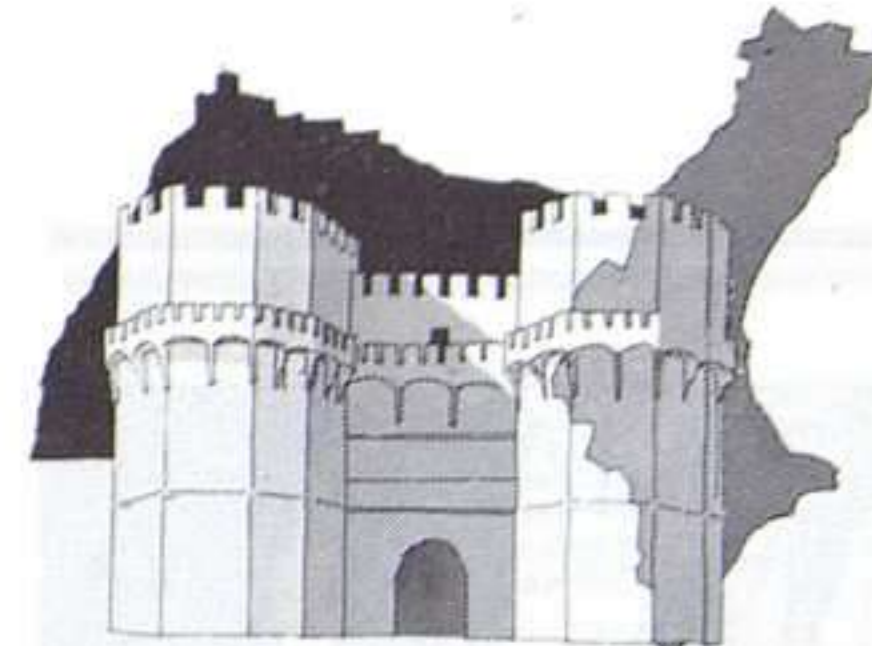
Constitución; 1 de mayo, día del trabajo, así como la actuación en la clausura del Certamen Provincial de Bandas en el Teatro Principal y conciertos-homenaje a Miguel Hernández y Ruperto Chapí. El 3 de agosto, concierto en honor a la Virgen del Remedio; 15 de agosto, concierto dedicado a la Virgen de la Paloma; 8 de diciembre, en el recientemente desaparecido Regimiento San Fernando, así como diferentes actos de acompañamiento de la Corporación, Gestora de Hogueras, etc.

El Excmo. Ayuntamiento de Alicante organiza y patrocina cada año unos ciclos de música de cámara, que cada año cobra nuevos y numerosos adeptos entre el público alicantino, este año se celebró del 22 de marzo al 19 de abril de 1984, en el Salón Azul de la Casa Consistorial, habiendo actuado en estos ciclos figuras y conjuntos del panorama musical español, tan destacadas como los pianistas Emilio Baro y Perfecto García Chornet, el Grupo de Metales de la Orquesta Nacional y violinistas como Josefina Salvador y Víctor Martín, grupo de Percusión y Orquesta de Cámara del Conservatorio Oscar Esplá.

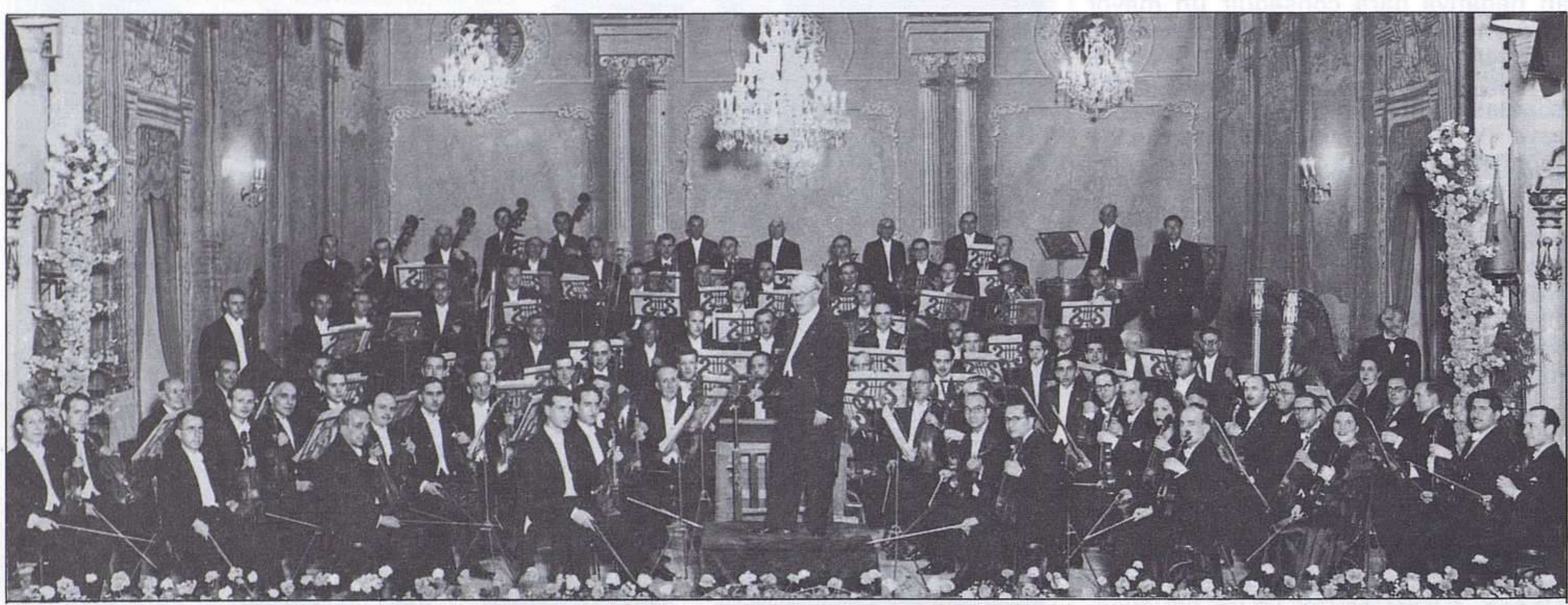
También el Ayuntamiento, en colaboración con la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia y la Sociedad de Conciertos, organizó el pasado mes de enero las I Jornadas de Música Contemporánea, que contaron con la extraordinaria presencia de Tomás Marco, Coro Nacional de España, Cristóbal Halffter, Grupo Koan y una clase magistral del compositor Luis de Pablo, estas Jornadas tienen por objeto motivar en los

melómanos alicantinos la audición de las composiciones de vanguardia que, por su poca difusión, son apenas conocidas, así como las nuevas formas y técnicas que se emplean en la composición y grafía musical modernas. Alicante es una ciudad donde se cultiva la música y existe una gran afición e inquietud que se traduce en todo lo que acabamos de exponer, así como numerosas figuras del arte musical salidas de Alicante, un ejemplo singular pueden ser los nombres de Oscar Esplá y Rafael Rodríguez Albert. En el plano de las asociaciones privadas, existe en Alicante una Sociedad de Conciertos, con trece años de existencia y una programación envidiable, por la que pasaron los mejores solistas, conjuntos y orquestas tanto nacionales como extranjeras.

Hay que significar la labor de la Excmo. Diputación Provincial que dedica un capítulo económico bastante importante a la promoción de numerosas bandas y coros esparcidos por toda la provincia, así como en colaboración con el Ayuntamiento organiza cursos para directores de bandas y coros; aunque en honor a la justicia sigue siendo la Corporación Municipal la que mayor atención y presupuesto dedica a la música en nuestra ciudad, que año tras año ve incrementarse de manera sensible la potenciación de todas las actividades musicales que encuentran en el Alcalde-Presidente de la Corporación José L. Lasalyeta Cano un notable mecenas de las artes musicales.



AYUNTAMIENTO DE VALENCIA



Concierto de presentación oficial de la Orquesta Municipal de Valencia, en 1941, dirigida por Lamote de Grignón.

La acción musical del Ayuntamiento de Valencia y su proyección educativa y cultural

Por Salvador Seguí

El pasado día 4 de octubre inició la Orquesta Municipal de Valencia, bajo la dirección de su titular, Manuel Galduf, su temporada de conciertos 1984-85. La mayor espectacularidad de esta actividad musical, entre las promovidas por el Ayuntamiento valenciano, mantiene en un segundo plano las restantes acciones que en el ámbito musical desarrolla la Corporación Municipal, todas ellas del máximo interés, tanto en el plano educativo como en el cultural.

La existencia de una orquesta sinfónica en Valencia no se remonta tan sólo a la fecha de creación de la Orquesta Municipal, que no hace aún mucho tiempo ha cumplido sus primeros cuarenta años oficiales de vida. Con anterioridad, otras formaciones orquestales, tanto sinfónicas como de cámara, mantuvieron una presencia activa en el currículum cultural de la ciudad y desde ellas surgió la posibilidad de mantener a Valencia vinculada al desarrollo del sinfonismo en Europa. Este movimiento se inició y se mantuvo en línea ascendente de progreso en correlativo paralelismo con el declinar de la actividad operística, en particular, así como de otras actividades lírico-teatrales, en general. Las representaciones líricas, que en Valencia alcanzaron momentos de intenso esplendor en épocas anteriores, entraron en crisis, al igual que en el resto de la sociedad española y de otros países del viejo continente. Es el momento en el que van surgiendo las grandes orquestas y su consecuencia lógica, los conciertos sinfónicos, que se consolidan a lo largo del primer tercio del siglo actual en nuestro país. Después vendría la plenitud de estas agrupaciones, tanto en Europa como en América del Norte, así como su promoción o patrocinio por las Instituciones Públicas, bien a cargo del propio Estado o de las Corporaciones Provinciales y Municipales.

Es en el año 1940 cuando el Estado Español crea la Orquesta Nacional, mediante Orden del Ministerio de Educación de 12 de junio. La creación es un tanto apresurada y provisional, debiendo esperar hasta el 10 de marzo de 1941 para que una nueva Orden Ministerial establezca la plantilla de la recién creada orquesta, que se nutre casi en su totalidad de los profesores procedentes de las dos orquestas sinfónicas profesionales que venían funcionando regularmente en Madrid: las de los maestros Pérez Casas y Fernández Arbós.

Con un mimetismo que es casi como un calco del mismo proceso, pocos meses después que la Nacional surge la Orquesta Municipal de Valencia. Hace su primera aparición en público en un concierto casi improvisado, al aire libre, para unos meses después hacer su presentación oficial como Orquesta del Ayuntamiento, en un acto protocolario y formal. La plantilla se nutre en su gran mayoría con los profesores de la Orquesta Sinfónica, que dirigía entonces el



El Teatro Principal de Valencia, donde se realizan la mayoría de los conciertos de la Orquesta Municipal.

FOTO: CRESPO-CLARION.

Maestro Izquierdo. Al igual que en Madrid, los músicos valencianos pasan a ser funcionarios, unos del Estado y los otros del Municipio, todos mal pagados, pero con unas prestaciones profesionales muy dignas y una calidad artística muy estimable. Valencia consiguió entonces tener una orquesta de envidiable categoría, que aguantó su nivel durante aproximadamente veinte años.

Temporada de conciertos 1984-1985

La convocatoria anual, cada otoño, del nuevo curso musical del Ayuntamiento, se sitúa en torno al comienzo del ciclo de conciertos de su orquesta, que en el presente año va a tener una amplia proyección en el tiempo, ya que se prolongará hasta el próximo mes de julio, así como una variada dedicación temática, que abarca desde las colaboraciones con compañías extranjeras de ópera y ballet, hasta la celebración de conciertos en diferentes lugares dentro y fuera de la Comunidad Valenciana ó las retransmisiones por Radio Nacional y Televisión Española, además de una importante grabación discográfica.

Veamos algunos de los aspectos que constituyen este programa, sin duda muy atractivo y del máximo interés en su conjunto, el cual puede señalar el esperado y deseado relanzamiento de la agrupación sinfónica municipal. Veinte programas diferentes, con cuarenta y dos audiciones en total, son el resumen estadístico de las actuaciones previstas. Intérpretes españoles de acreditado prestigio internacional, como Pérez de Guzmán, Félix Ayo, Yepes, Corostola, Achúcarro, Víctor Martín o

Lluís Claret, alternan con los valencianos García Chornet, Puchol y Joaquín Soriano, o los solistas de la propia orquesta Porter, Morellá y Herrera, a los que se suman otros importantes concertistas y cantantes, tanto españoles como extranjeros. El bloque de artistas invitados queda muy completo y reúne una nómina importante de intérpretes, todos de gran categoría en sus respectivas especialidades.

Pero hay un aspecto relevante de esta programación de la Orquesta Municipal que merece sobremedida destacar, cual es el de las primeras audiciones y estrenos absolutos incluidos en el ciclo. Once obras en primera audición y otras cuatro en estreno absoluto marcan un hito en la historia de la agrupación y constituyen, posiblemente, el aspecto más destacable de su programación en el presente curso.

El estreno en Valencia de obras de Domenico Scarlatti, Haendel, Mendelssohn y Mahler; de Béla Bartók, Anton Webern y Lutoslawski; de Rodrigo, Javier Dárias, Agustín Bertomeu y Francisco Cano, supone la presentación de un completo panorama, puntual y por tanto parcial, pero ejemplar. En cuanto a las obras que se van a ofrecer en primera audición mundial, dos de Amando Blanquer, una de Vicente Ramón Ramos y otra de Manuel Castillo, ponen de manifiesto la atención dedicada a nuestros propios compositores, uno, joven promesa y los otros dos plenamente confirmados por su valiosa producción anterior.

Entre los directores invitados y alternando con Manuel Galduf, figuran Víctor Pablo Pérez, Max Bragado, Maximino Valdés, José Ramón Encinar y Oleg Gaetani, de los que únicamente ha actuado en Valencia José Ramón Encinar. Con todo ello, tener que afrontar la responsabilidad de catorce programas, de un total de veinte, parece una cuota de participación excesivamente elevada para el director titular.

Por una parte, las audiciones tendrán lugar en el teatro Principal, los jueves por la tarde y sábados por la mañana, en semanas alternas; esto es importante, tanto por la regularidad, como por la facilidad de asistencia y, hasta que se disponga del abhelado auditorio, es evidente que el Principal resulta el local más adecuado para los conciertos; por otra, algunos de estos conciertos tendrán nuevos escenarios de realización, como los que llegarán hasta Alicante, Castellón, Elda, Alzira y Alcoy, bajo el patrocinio de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, o los que serán transmitidos por Radio Nacional o difundidos por Televisión Española. Y la presencia de la Orquesta Municipal en el Teatro Real de Madrid; la nueva visita del Coro Nacional y la colaboración con el Teatro de la Opera de Mainz; los dos conciertos conmemorativos dedicados a Bach y a Haendel, con participación del Orfeón Navarro Reverter, y Pequeños Cantores de Valencia en este último; el concierto dedicado a Amando Blanquer. Y como cierre culminador, la grabación discográfica de la ópera *El árbol de Diana*, de Vicente Martín i Soler. Se trata, pues, de un ciclo de conciertos rico en contenidos y técnicamente valioso en su motivada



La O.M.V. realizará el estreno valenciano de una obra de Joaquín Rodrigo.

configuración del que no cabe si no esperar un éxito brillante a lo largo de su celebración.

Las Aulas municipales de música; los Certámenes musicales; la Biblioteca de compositores valencianos

Dentro del contexto socio-económico e histórico-geográfico en el que se halla situada Valencia, ciudad europea, ribereña del Mediterráneo, con una población cercana al millón de habitantes, la programación anual de un ciclo de conciertos sinfónicos como el que acabamos de comentar debe ser algo tan natural en la vida cultural de la ciudad, que no se explica como han podido transcurrir algunos años con notable desmerecimiento en los niveles artísticos y organizativos de la Orquesta Municipal, sobre todo si se considera que el Ayuntamiento de Valencia ha sido, a lo largo de muchos lustros, un ejemplo constante de apoyo y promoción de toda actividad musical.

El interés institucional por la música, en Valencia, adquirió un auge relevante a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado, principalmente impulsado por el Liceo Valenciano y la Sociedad Económica de Amigos del País. El Ayuntamiento se sumó a este movimiento, cuando en 1869, inauguró una escuela pública de música para niños, y a continuación otra para niñas, más tarde aumentadas a cuatro y tres respectivamente. Desde entonces las aulas municipales de música han desarrollado, llamada pero eficazmente, una magnífica labor educativa, ampliada a la formación musical específica cuando en 1978 se crea la Escuela Municipal de Música «José Iturbi», que funciona de hecho como un Conservatorio de Grado Elemental. Al año siguiente se suma un nuevo peldaño, al abrirse aulas de extensión del Conservatorio, situadas en los barrios periféricos y ubicadas en Colegios Públicos administrados por el Ayuntamiento.

Si a través de sus aulas de música el Ayuntamiento atiende al nivel formal la educación musical de los ciudadanos, también cuida a la vez el aspecto popular de la práctica musical, como se deriva de la antigua convocatoria anual del Certamen de Bandas— siempre tan esperado, tan concurrido y tan discutido— y que ha sido enriquecido recientemente con la convocatoria del premio de composición de obras originales para este tipo de agrupaciones. Y además el Ayuntamiento cuenta en su Archivo con una sección dedicada a la Biblioteca de Compositores Valencianos, de la que cuida el padre Tena con especial atención, recogiendo día a día las más variadas obras, impresos o manuscritas, de autores valencianos de todas las épocas, históricas y actuales.

La Banda Municipal y otras agrupaciones corales e instrumentales

Mención de especial relevancia merece la Banda Municipal, agrupación señera de cualificada trayectoria artística, que ha protagonizado una larga y constante campaña de divulgación musical, tanto en sus ciclos de conciertos dentro del núcleo municipal, como en sus repetidas y siempre bien recibidas visitas a la práctica totalidad de los pueblos valencianos. Pero no acaba aquí la tarea educativa-cultural-musical del Ayuntamiento de Valencia, puesto que cuenta además con otra agrupación instrumental de viento integrada en el cuerpo de la Policía Municipal. Y para que no quede hueco ni parcela musical sin abarcar, el Ayuntamiento, desde fechas más recientes ha asumido el regular patrocinio de la joven agrupación coral de cámara Studium Musicae, que tantos éxitos artísticos viene cosechando desde su primer concierto público, celebrado durante las fiestas falleras de 1980, al que han seguido actuaciones en distintos países europeos y grabaciones discográficas.

En suma, lo que el Ayuntamiento de Valencia ha ofrecido a los valencianos este mes de octubre no es solamente un revitalizado ciclo de conciertos a cargo de su Orquesta, sino una cualificada y abundante gama de actividades musicales, que tienen beneficiosa incidencia en el ámbito educativo y cultural. Lo viene haciendo así desde hace muchos años y lo sigue renovando cada otoño, al comienzo de cada nuevo curso.

Se puede ser más o menos optimista ante la realidad musical del Ayuntamiento de Valencia, pero es objetivamente evidente que el renovado propósito de este otoño surge con más énfasis y cuenta con mejores apoyos institucionales. Incluso, con sólo sumar un cierto grado de ilusión y positivismo, cabe hasta pensar que Valencia, desde la iniciativa de su Ayuntamiento, puede aspirar con éxito a ser la capital cultural del Mediterráneo en la época contemporánea y que en ese proyecto la música ha de ocupar un merecido lugar de preponderante significación.

Reflexiones sobre el Certamen de Bandas de Música

Por Juan Vicente Mas Quiles

Escribir sobre el Certamen Internacional de Bandas de Música que organiza el Ayuntamiento de Valencia es algo que no resulta tan fácil como pueda pensarse. Es un acto que se celebra brillantemente todos los años, que tiene una antigüedad rondando el centenario y que mueve un caudal inmenso de trabajo, dinero y desata pasiones bastante exageradas.

Tratar cada una de las facetas del citado concurso resultaría pródigo y además excedería en un muy mucho el espacio normal de un trabajo como el presente: desde el anuncio de su celebración, la discusión de las bases que lo rigen (que va desde la organización de las diferentes secciones en que se divide, forma de nombrar el tribunal y emitir el fallo, elementos extraños a la Banda, obras obligadas, hasta el lugar de realización, particulares que pueda presentar el Certamen, sino a algo tan ambiguo como es el ambiente pasional que lo rodea. Creo, y así lo he manifestado siempre, que el Certamen está magnificado por las Sociedades Musicales que tanto abundan en nuestra región y especialmente en Valencia provincia. Así no es nada extraño leer entre las manifestaciones que hacen sus presidentes relativos a él, que cualquier sacrificio que se haga (entiéndase también el económico) está bien hecho, si después se tiene la satisfacción de ver colgado el diploma del primer premio. Debo puntualizar que entre los aficionados y no digamos entre los directivos, director y músicos, en Valencia no hay más que el primer premio, lo demás no tiene valor alguno.

Ya sé que manifestarme así es algo parecido a lo de predicar en el desierto, pero, en mi opinión, uno de los mayores problemas que presenta el Certamen, es, justamente, el de que se le atribuye una importancia capital y exagerada para lo que debiera representar: una manifestación en la que se pusiera de manifiesto el nivel artístico adquirido por las Bandas en el transcurso del año, de formación de nuevos músicos y sobre todo, de una continua superación en el quehacer de todos, del director en su parcela artística y la Sociedad en la dotación de los medios precisos para el

mejor desenvolvimiento de la Banda. Pero, repito, y es mi personal apreciación, el Certamen está desbordado de esa manifestación artística y se convierte en cita de rivalidades, en que todo está justificado siendo al final lo único importante la consecución del primer premio. Los esfuerzos de toda índole

están más que sobrepasados y, si reparáramos en lo que se refiere al realizado en el campo económico, casi podríamos decir sin exageración, que está fuera de lo sensatamente común. Bien es verdad que de todo ello, de esos esfuerzos, siempre queda algún beneficio, como puede ser, un mejor nivel artístico como consecuencia del trabajo extraordinario realizado, un mejor acoplamiento de la plantilla, etc., pero no me refiero a la participación o no de una agrupación, sino a la desmedida pasión con que se toma dicha participación. Pasión que ciega de tal modo el juicio crítico que, en opinión de todos, siempre la actuación de la Banda propia fue la mejor. Yo, personalmente, he intentado en el radio de mi acción, inculcar el realizar un a modo de examen de conciencia tras la actuación en el Certamen y no he obtenido ningún éxito: si se había alcanzado el premio era porque no había habido ningún fallo y si no se había conseguido era porque habían sido injustos los miembros del tribunal. En fin, yo me atrevería no sólo a indicar como el mayor problema existente, sino, quizás, como el origen de los restantes, el atribuir al Certamen de Valencia, mejor dicho, a la consecución del primer premio, una importancia que excede en mucho a la que debería tener. Pero, repito, esta es opinión que no creo comparta ninguna directiva de las Sociedades Musicales que intervienen en el Certamen, y, lo que es, a mi parecer, más peligroso, ninguno de los directores que toman parte en el mismo, si no, cómo explicar la satisfacción que muestran si se ven galardonados una vez sin tener en cuenta que en casi todas las actuaciones certameneras tienen que recurrir al auxilio de una u otra parte (o partes) solista de elementos extraños, profesionales, que ayudan a dar una

imagen falseada, no colaborando en nada a que el director, como responsable artístico de su Banda, se sienta obligado a la formación de nuevos músicos destinados a cubrir las necesidades que tiene en su plantilla. Al llegar a este punto recuerdo que uno de los campos de batalla en la organización del Certamen, ha sido siempre el de determinar el número de profesionales, no procedentes de la Banda, que pueden actuar durante el concurso. Se llega a un acuerdo y las bases del mismo señalan su número máximo. Esto que en su origen no tenía más objeto que el ayudar a las Bandas en el caso de que tuviesen una baja imprevista, se ha convertido en una cláusula gravosa para las mismas, ya que, si no todas, casi todas las que van a participar hacen sus planes contando ya con la colaboración extraordinaria de los profesionales ajenos a las mismas, con lo que ven aumentada la nada despreciable partida de gastos.

Para dar fin a estas reflexiones, querría dejar bien claro que para mí, nacido al mundo de la Música dentro de una Banda de Música valenciana y que siento una verdadera pasión por el Certamen (buena prueba de ello es que, gracias a la benévola acogida de mis notas informativas en las páginas de RITMO, los lectores de toda España de la misma tienen noticia de tal acontecimiento musical) y posiblemente, por esa mi pasión certamenera mis apreciaciones puedan ser tildadas de exageradas o desproporcionadas, considero que la pasión exacerbada de los muchísimos de los que acuden al Certamen, bien como actuantes, bien como directivos o bien como meros espectadores empañan lo que debería ser una gran y brillante fiesta musical, de sincera confraternización entre todos los amantes de la Música, en su aspecto bandístico.



COMUNIDAD VALENCIANA

Cursos y Concursos Musicales

- Curso Internacional de Música de Torrent (Valencia).
- Curso Internacional de Música de Cullera (Valencia).
- Curso Internacional de Guitarra de Alcoi (Alicante).
- Concurso Meomorial López-Chavarrí (Valencia).
- Concurso Internacional de Guitarra F. Tarrega (Benicasim).
- Concurso Internacional de Piano José Iturbi (Valencia).
- Concurso Internacional de Guitarra (Alcoi).
- Concurso Internacional de Dirección de Orquesta «Manuel Palau» (Valencia).
- Certamen Internacional de Bandas Ciudad de Valencia (Valencia).
- Certamen de Bandas de la Comunidad Valenciana.

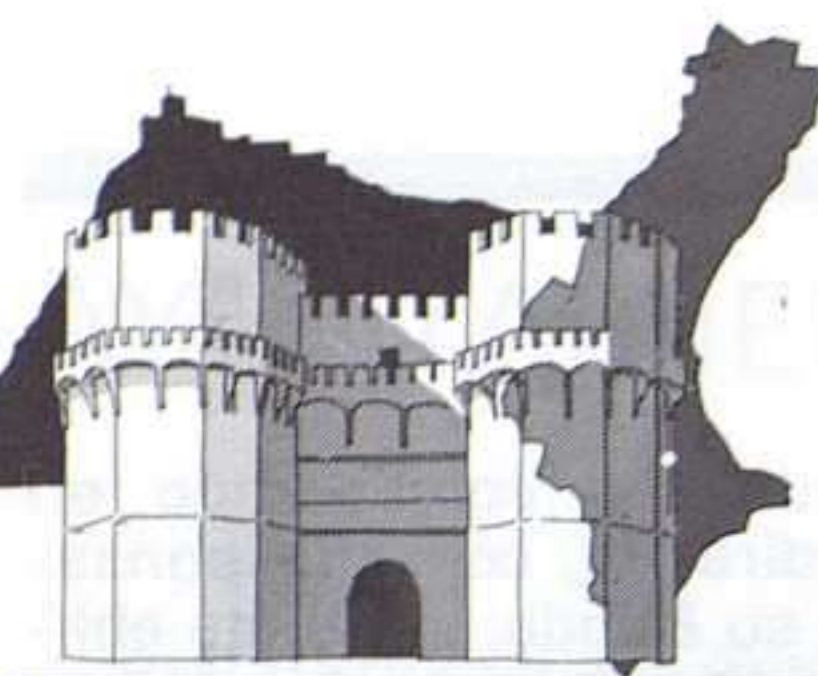
- Concurso Internacional de Composición Oscar Esplá (Alicante).
- Concurso Internacional de Guitarra Josefina Robledo (Valencia).
- Concurso de Composición de Música de Cámara (Valencia).
- Festival Coral de la Comunidad Valenciana.

De próxima instauración

- Curso Internacional de Piano José Iturbi 1985 (Valencia).
- Concurso Nacional de Piano Gonzalo Soriano (Alicante).
- Concurso Internacional de Canto Lucrezia Bori (Valencia).

Información:

Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana. Pintor Sorolla, 25 - 3º. 46002, Valencia. Teléfono: (96) 352 31 59. Ext. 231.



Federación Regional Valenciana de Sociedades Musicales.

Nuestra revista ha presentado al Presidente de la Federación Regional Valenciana de Sociedades Musicales un cuestionario acerca del funcionamiento de esta organización y de la problemática de las Bandas valencianas. La importancia de la actividad bandística en la zona española objeto de este monográfico, hace fundamental el escuchar la voz de las agrupaciones musicales que integran esta Federación.

RITMO.—¿Cuántas bandas componen esta Federación? ¿Cuándo comenzó a funcionar y por qué?

FEDERACION REGIONAL VALENCIANA DE SOCIEDADES MUSICALES.—Actualmente son doscientas ochenta y nueve las Bandas que componen la Federación, siendo cincuenta y nueve de Alicante, treinta y siete de Castellón y ciento noventa y tres de Valencia, en constante incremento de afiliación, aunque a nivel de Sociedades Musicales ya están federadas más del ochenta por ciento de la Comunidad Valenciana. La Federación se inicia a finales de 1968 con la finalidad de unir esfuerzos e inquietudes y crear una imagen de causa que sea respetada y apoyada de forma estructurada y global.

R.—¿Cuál es la organización y las actividades habituales de la Federación?

F.—La Federación está compuesta por las Sociedades que libremente desean pertenecer y formar la misma, siendo autónoma la dinámica artístico-social de cada Sociedad. La Federación está organizada por Comarcas federales (veintiséis en la actualidad). A nivel de organigrama funcional existe una Junta Directiva que es elegida por la Asamblea General y es el máximo órgano ejecutivo. Para mejor atención de los aspectos y relaciones provinciales existen los Comités Provinciales de Alicante y Castellón con miembros en la Junta Directiva así como un Delegado Comarcal representante y portavoz a doble vía Comarcas-Junta Directiva. En cuanto actividades de tipo federal se organizan los Festivales Comarcales así como cursos de difusión, formación de directivos, información, etc. Todos los cargos de la Federación son servidos sin ningún tipo



Doscientas ochenta y nueve bandas integran la Federación Regional Valenciana de Sociedades Musicales, que comenzó a funcionar en 1968 y que está organizada por comarcas federadas.



de percibo económico, son absolutamente gratuitos.
R.—En términos generales, ¿cuáles son las fuentes de financiación de las Bandas y Sociedades Musicales de la Federación y de la propia organización federada?
F.—Las Bandas y Sociedades Musicales

tienen sus fuentes de financiación en: contratación de actos, ayudas o convenios con los ayuntamientos (generalmente cortos), ayudas de las diputaciones provinciales, y de la Consellería de Cultura (que este año ha iniciado su aportación con diez millones de pesetas). Dado el gran desarrollo de activida-

des que las Sociedades Musicales realizan, necesitan del apoyo de cuotas de socios protectores, así como de loterías, rifas, etc. pra lograr deber lo menos posible, pues los ingresos son muy bajos en relación con la inversión. La propia Federación como estructura, sólo cuenta con la cuota que anualmente abonan las Sociedades y que éstas aprueban en Asamblea General. En algún caso de asistencia federal a Certámenes, Concursos, etc. que realizan las instituciones oficiales, se recibe alguna ayuda para paliar los gastos generales de la asistencia y control federal.

R.—¿En qué medida afectaría a estas bandas la desaparición del Cuerpo Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles y Militares?

F.—Aunque la inmensa mayoría de Bandas son dirigidas por Directores y Profesionales de la Música que no pertenecen al Cuerpo Nacional de Directores (ya que no son Bandas Municipales), la desaparición de este Cuerpo, en principio, estimamos que supondría una merma de salidas y objetivos que todavía perjudicaría más las posibilidades que este país ofrece en el aspecto musical.

R.—¿Están ustedes de acuerdo, en términos generales, con la organización y el planteamiento del Certamen de Bandas de Valencia? ¿Tienen alguna mejora que proponer? ¿Qué opinan de la clasificación de las Bandas en las distintas secciones en función del número de sus componentes?

F.—Varias son las preguntas que nos hacen sobre el Certamen de Bandas de Música de Valencia. Y este tema necesitaría de un número monográfico exclusivo. Desde la óptica de nuestra bandística valenciana el Certamen resulta hasta delirante y complejo. Es una muestra excepcional de virtudes artísticas y defectos históricos. Hay que tener presente que nuestro desarrollo artístico se alcanzó por estímulos pasionales no l'art pour l'art. Por supuesto, el Certamen de Valencia tiene muchísimos aspectos que pueden mejorarse y la Federación, como tal, puede aportar proyectos de mejora que sólo serán posibles cuando el Certamen cuente con el soporte organizado de un auténtico equipo de autoridades y técnicos que, durante todo el año formando comité, trabaje para esta expresión máxima de la bandística europea que es el Certamen de Valencia. En cuanto a la clasificación de secciones según el número de componentes, viene dado por el constante desarrollo de las Bandas, y en nuestro caso los aspectos cantidad y calidad se mueven también dentro de la tradición sociológica de nuestras Sociedades Musicales.

R.—Nos pueden resumir el tipo de vinculación social y afectiva que existe entre una Banda y la ciudad o pueblo a que pertenece?

F.—La vinculación social y afectiva entre una Banda y el pueblo o ciudad a la que pertenece es generalmente absoluta. Precisamente este es el punto de partida de nuestra grandeza y nuestros defectos. La Banda y el pueblo en muchos aspectos son una misma cosa.

R.—¿Piensan que las Bandas están depreciadas como agrupaciones musicales en relación a otros conjuntos de carácter orquestal?

F.—En algunos aspectos, sí. Pero si preguntan a los conjuntos de carácter orquestal, pienso que también hablarán de falta de aprecio... Es un problema de formación y hasta que España no alcance una auténtica educación integral, la Música, en todas sus vertientes, (por desgracia) carecerá del respeto oficial y cívico que en otras latitudes posee desde hace siglos.

R.—¿Qué problemas encuentran en la elección del repertorio y en la necesidad de realizar transcripciones de obras?

F.—A nivel de repertorios nos encontramos con aspectos distintos que influyen. Por una parte la carencia, por falta de patrocinio y de respeto a los compositores valencianos y españoles, de obras

escritas para Banda. Si unimos a ello el propio autodesafío que las Bandas se generan en busca de interpretaciones difíciles, bien clásicas o de autores modernos, obtenemos el resultado que hasta ahora hemos generado. Últimamente se observa un mayor interés por potenciar la música bandística, y esto creemos que es interesante y necesario.

R.—¿Qué trascendencia tienen las Bandas valencianas en el surtido de instrumentistas de viento a orquestas y agrupaciones de toda España y en la educación musical de nuestro país?

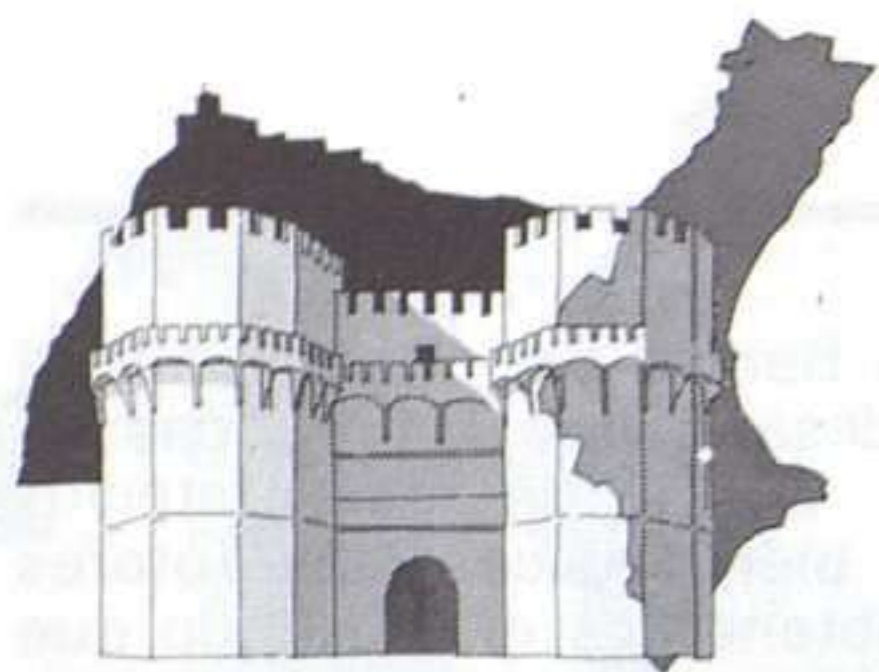
F.—Creemos no descubrir nada al lector informado, si manifestamos que a nivel de instrumentistas de viento y percusión la Comunidad Valenciana ha sido y es el conservatorio de España. En cuanto a las bases de educación musical son las instituciones las que influyen por encima muchas veces del propio pueblo. Al respecto del extranjero, (como en muchos otros sectores) nos enorgullece y al propio tiempo nos apena ver que hay muchos profetas que, nacidos aquí, no lo han sido en su tierra.

R.—La inclusión de secciones de cuerda en las Bandas ¿podría o no ser beneficioso para cubrir la laguna de instrumentistas de cuerda que existe en España? ¿Por qué no se incluyen secciones de cuerda en las Bandas, puesto que algunas de ellas ya las tienen?

F.—Por supuesto. Si a la Comunidad Valenciana se le apoya desde el Estado y desde sus instituciones autonómicas, sin lugar a dudas nuestras Sociedades Musicales aportarán en cuerda lo mismo que se ha hecho a nivel de viento. De hecho las entidades musicales más desarrolladas, en su solitario esfuerzo, amparan también el fomento de cuerda. Pero si queremos avanzar en beneficio del Estado es muy necesario un tratamiento de ayudas auténticas y no simbólicas.

R.—¿Cuáles son las actividades de las Bandas valencianas, al margen de su actividad local? ¿Sería necesaria una mayor proyección nacional e internacional de las bandas valencianas y una ampliación de los lugares donde actuar, tales como festivales, salas de concierto, etc.?

F.—Dentro de la Comunidad Valenciana sus Bandas de Música actúan en infinidad de ciudades distintas a su procedencia. Desde hace varios años realizan entre las Sociedades Musicales festivales comarcales y gran número de intercambios culturales. Sería importantísimo que los responsables culturales de cada autonomía, aprovechando la riqueza pluralista que todas poseen, estudiaran la posibilidad de convenios por el cual intercambiásemos a nivel de Estado la riquísima gama cultural, folklórica y tradicional que existe. Esto serviría no sólo de gran estímulo para millones de españoles sino de sedimento cívico, respeto y convivencia entre cuantos formamos el Estado. Sin lugar a dudas las Bandas de Música valencianas estarían dispuestas de forma ilusionada a participar en ese gran proyecto que deberían potenciar todas las instituciones. Y por supuesto y sin autohomenaje a nuestras Bandas, estamos seguros que sería un auténtico éxito. Si alguien tuviera duda, le sugiero que si viaja por la Europa musical pregunte por las Bandas de Música valencianas. Allí le darán prueba fehaciente de ello.



El Salón de la Música de la Feria de Valencia



Cambreleng, entonces Director General de Música y Teatro, en la inauguración del Salón de la Música de la Feria de Valencia 1982.

Anualmente, y dentro de las manifestaciones más importantes de la Feria de Valencia, se celebra un Salón de la Música que agrupa fabricantes del sector. En este número dedicado a la Música en la Comunidad Valenciana hemos entrevistado a José Garrido Callejas, Vocal Vicepresidente del Comité Organizador del Salón de la Música, que nos da una perspectiva general sobre el significado de esta manifestación comercial y musical y un repaso de la problemática y proyectos del sector de los fabricantes de instrumentos que concurren al Salón.

RITMO.—¿Cuáles fueron los motivos fundacionales del Salón de la Música de la Feria de Valencia y cómo ha ido

evolucionando desde su creación?

JOSE GARRIDO CALLEJAS.—Los primeros escauceos de este Certamen fueron formando parte de DIPA e integrados en la Feria Internacional. Han concurrido diversos factores para alcanzar la posición actual. Nuestro sector necesitaba un marco adecuado para su desarrollo donde tuviéramos personalidad propia. Un lugar de encuentro donde poder convocar a todo el mercado musical; industriales, distribuidores, comercio en general. Una ventana que nos permitiera presentar la realidad de las disponibilidades del mercado nacional. Un campo de trabajo común, donde, unificando esfuerzos, pudiéramos encontrar la mejor plataforma de promoción. La Institución Ferial de Valencia nos ofreció un programa de buenas intenciones y el mejor espíritu de colaboración. De otra parte, era marco idóneo para nuestra actividad, considerando que la Comunidad Valenciana es una región musical por excelencia. Paulatinamente, ha ido creciendo la participación hasta alcanzar los ocho mil metros cuadrados, superficie total de su ubicación en el presente año. En 1985, el Salón de la Música celebrará su cuarto aniversario como certamen monográfico, calificación otorgada por el Ministerio de Comercio que supuso para todo el sector

la valoración oficial del gran esfuerzo realizado.

R.—A través de las ediciones trascurridas, ¿qué dimensión ha adquirido este Salón? ¿ha tomado alguna especialidad dentro del comercio musical?

J.G.C.—Ya queda reflejada la dimensión adquirida por nuestro Salón, que hoy puede clasificarse destacadamente, sin pretender con ello establecer comparaciones. Por su específico carácter comercial, están representados la gran mayoría de los productos. Se cursan invitaciones al comercio exterior, observándose un incremento en los visitantes interesados por la fabricación nacional.

R.—¿Cómo reacciona el comercio mayorista y minorista español ante el fenómeno de este tipo de ferias?

J.G.C.—Es indudable que nuestro comercio, tanto mayorista como detallista, considera de especial interés las ferias comerciales. De otra forma, no habría alcanzado el Salón de la Música el nivel expuesto. Ahora bien, teniendo en cuenta que nuestro comercio se desenvuelve dentro de un limitado campo de posibilidades, también muy afectado por la crisis económica, los objetivos logrados merecen una valoración excepcional. De otro lado, la presencia española en ferias extranjeras se incrementa anualmente.



R.—¿Considera que España ha alcanzado un buen nivel de información comercial-musical con respecto al mercado exterior?

J.G.C.—La información musical en el ámbito comercial respecto al mercado exterior tiene dos vertientes. De una parte, en relación con los productos de importación, es amplia y satisfactoria. De otra, estimo que la industria nacional con gran predominio de la guitarra clásica, exige un serio replanteamiento de los fabricantes y, por supuesto, un amplio respaldo de los organismos oficiales. Debemos esforzarnos por recuperar todo el prestigio de la guitarra española fabricada en España.

R.—¿Existe algún tipo de colaboración entre el Salón de la Música de la Feria de Valencia y otras ferias nacionales y extranjeras?

J.G.C.—La Colaboración entre el Salón de la Música y otras ferias nacionales o extranjeras es muy relativa. Existe una comunicación y se mantiene la norma de invitar a los directores de otros certámenes. Nuestro Comité ha respaldado ante el Ministerio de Comercio la solicitud de subvenciones para la presencia de fabricantes nacionales en la Feria de Frankfurt.

R.—¿Cuáles son sus impresiones sobre la situación actual del sector de comer-

cio de instrumentos musicales?

J.G.C.—La situación actual de nuestro sector musical se muestra tan difícil y complicada como en otros sectores.

La mayor parte de nuestro comercio es de índole familiar, pequeñas empresas que han de superar grandes dificultades y con una permanente dedicación. Sus posibilidades de financiación son muy limitadas y, en muchos casos, tienen que sacrificar sus márgenes comerciales. Esto da origen a que cada día sea más dura la competencia y presente la absurda imagen de que se opera con amplios porcentajes de beneficio. La depreciación de nuestra moneda está produciendo desfases desorbitados en muchos productos, con las siguientes derivaciones en su comercialización. Es muy importante considerar que la gran mayoría del instrumental y accesorios son de importación. El profesional no tiene el apoyo necesario para trabajar, pues no se cumplen las Ordenanzas Laborales y se sustituye con música enlatada. En estas condiciones, tampoco puede renovar su instrumental.

El aficionado, en una amplia proporción de condición modesta, no puede satisfacer su ilusión con un restringido presupuesto.

R.—¿Cree que en estos momentos el consumidor tiene fácil acceso a la

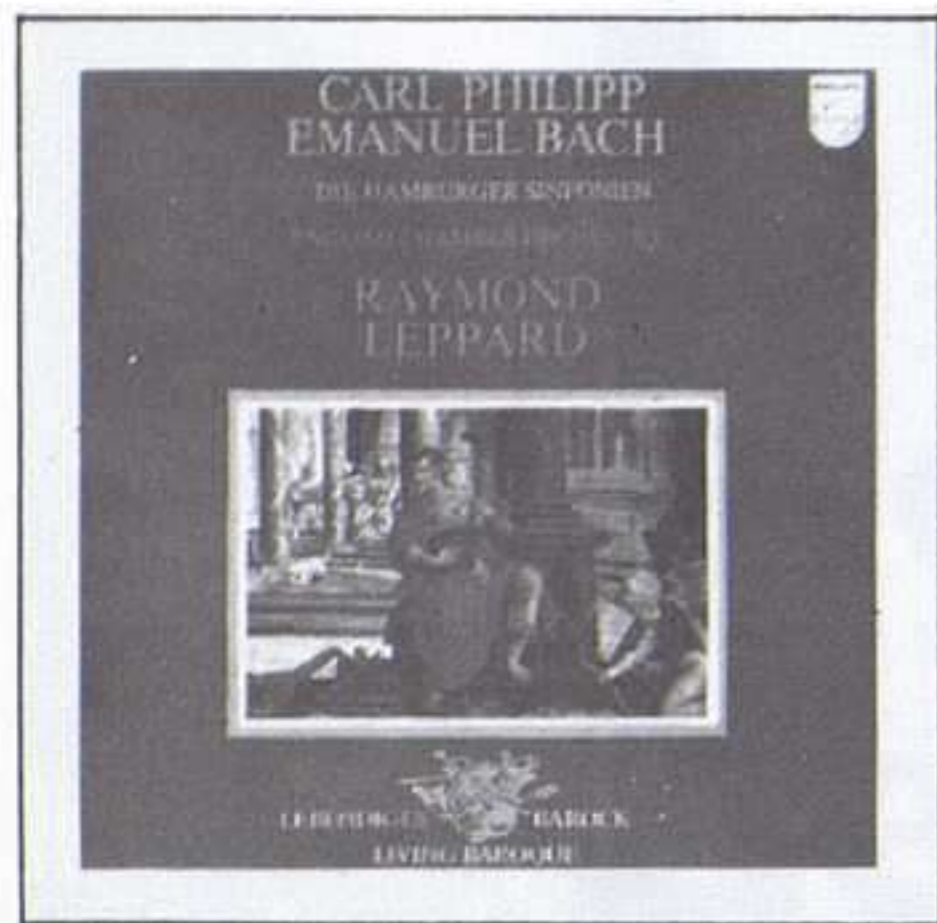
información de los productos musicales?

J.G.C.—El consumidor tiene a su alcance cuanta información resulte de su interés sobre productos musicales. Precisamente, el esfuerzo del comercio en este aspecto es enorme, a veces desproporcionado. En el mercado hay varias publicaciones especializadas y, por supuesto, Prensa, Radio y Televisión contribuyen a la difusión. Además, puede tener la seguridad de que en cualquier establecimiento de prestigio será atendido y asesorado debidamente.

R.—¿Cómo ve el futuro del comercio musical en España?

J.G.C.—Siempre he sido optimista sobre el futuro del comercio de música en España y sigo manteniendo el mismo criterio. Confío en que ha de mejorar el nivel de vida y espero que se llegue a prestar la debida atención a la enseñanza musical, tanto en la formación de profesorado como en facilitar su acceso al mismo. Al margen de los intereses económicos, estoy convencido de que la educación musical constituye un factor importante en la formación del ser humano, por afectar a su sensibilidad. Me preocupa la repercusión del IVA en los precios de los instrumentos musicales, a la vista de los tipos de aplicación que se comentan.

Crítica discográfica



C.P.E. BACH: Cuatro Sinfonías «Hamburguesas», Wq 183. English Chamber Orchestra. Leslie Pearson, clave. Director: Raymond Leppard. Philips 9502 013. Importación.

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

Nunca he podido disimular que Carl Philipp Emanuel Bach ha ejercido una especial atracción sobre mí desde que, todavía muy joven, pude escuchar un disco con su **Magnificat**. Pero a partir de esta obra no he dejado de admirar su arte, casi desconocido, a medida que he ido conociendo el resto de sus obras, desde los conciertos para piano-forte a sus **Lieder**, o algunos oratorios.

Y también me ha atraído fuertemente su música orquestal, ya decididamente sinfónica, aunque sin la típica forma en cuatro movimientos que le dio Joseph Haydn. De sus sinfonías, éstas (llamadas también «**Hamburguesas**») del **Wq 183** son de las más elaboradas, elegantes y a la vez sobrias, en las que su autor procuró esforzarse al máximo. Las del **Wq 182** (**Sinfonías para cuerdas**, con una buena versión en Archiv 2533449) atraen por su dramatismo, por su exageración, como típicos exponentes del «**Sturm und Drang**», y por ello constituyen el adecuado complemento de éstas que aquí comento.

En estas **Sinfonías para orquesta** Emanuel Bach se esforzó por conseguir una intensidad de expresión que hacia el año 1780 era poco normal, pero intentando siempre no sorprender en demasía a su público. Los movimientos lentos, melancólicos, románticos (cfr. **Sinfonías 3 y 4**) se inscriben entre lo más inspirado de su producción.

Raymond Leppard quiere ofrecer una versión viva, ligera, casi de cámara de estas obras, que la sitúa en una concepción muy diferente de la de Karl Richter, que subrayó su aspecto orquestal (Archiv Privilege 2547026). Y consigue, a nuestro entender, una interpretación casi modélica, muy equilibrada y nada pesante. En algunos momentos, no obstante, pasa demasiado por encima de los contrastes bruscos que Emanuel Bach era tan dado a prodigar, y tiende a no destacarlos.

Buen sonido, analógico, del año 1968. Muy buen prensado.—**SANTIAGO BUENO SALINAS.**



BARTOK: Concierto para Viola y Orquesta. HINDEMITH: Der Schwanendreher (Concierto sobre cantos populares antiguos para Viola y Orquesta de Cámara). Daniel Benyamini, viola. Orquesta de París. Director: Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon 2531 249. Importación.

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

Dos meses después de que estrenara su **Concierto para Orquesta**, Bartók recibe del violista William Primrose el encargo de componer un concierto para viola. Empieza a trabajar en él en febrero de 1945, pero nunca lo concluiría, pues siete meses después fallece: la obra fue terminada por su discípulo Tibor Serly, que reconstruyó el boceto de instrumentación que Bartók había dejado a su disposición. **El Concierto para Viola** —junto con el **núm. 3 para Piano**, ambos compuestos prácticamente al mismo tiempo, y los dos con un «Adagio religioso» como movimiento central— constituye el último legado musical del compositor húngaro, y probablemente sea su obra orquestal menos conocida; al menos discográficamente: ésta que ahora se comenta es la única versión existente en el mercado español, y en los extranjeros la representación no es mucho mayor. Se trata de una excelente interpretación —sobre todo en lo que a dirección orquestal se refiere—, aunque a la parte solista se le puede poner más de un reparo. Barenboim no decanta esta obra hacia lo folklórico; intenta eludir posibles cambios bruscos en los estados de ánimo; se decide, por el contrario, por una concepción mesurada y reflexiva, más propia para una composición que, en definitiva, fue ideada por Bartók a las puertas de su muerte. No estamos, pues, ante una dirección incisiva y nerviosa; sí ante una realización más sobria y sombría que colorística. Desde mi punto de vista, está bien que así sea. Daniel Benyamini —ex primer viola de la Orquesta de París, hoy primer viola de la Filarmónica de Israel— es un solista de sólida

técnica, precioso sonido y estu-penda musicalidad, pero, a mi juicio, no llega a captar del todo el mundo musical bartokiano; no se siente cómodo con esta música. Así, se muestra un poco parco en lo expresivo, algo lineal en la matización y un punto raquítico en el dibujo melódico; fundamentalmente, en el primer movimiento, que resulta ser lo más flojo de la versión.

Entre otras, Paul Hindemith contaba con la virtud de ser un magnífico violista. Entre 1927 y 1936 escribió cinco obras para viola y orquesta, siendo probablemente la que aparece en la cara B de este disco —para orquesta de cámara con instrumentos de viento y cuerda grave— la más original. Subtitulada **Concierto sobre cantos populares antiguos**, Hindemith hace en ella uso de temas populares de los siglos XV y XVI para construir un particular mundo sonoro, cuya más evidente característica es la búsqueda de una cierta estilización expresiva. Compuesta en cuatro partes, cada una de ellas se constituye en una pequeña narración amorosa de mundo propio y definido; unas veces más brillante, otras triste, pero siempre con un denominador común: la introspección. La versión de Benyamini y Barenboim es más redonda que la del **Concierto para Viola** de Bartók. En esta ocasión el entendimiento entre solista y director es mayor, acaso por el hecho de que el primero se sienta más adaptado al mundo sonoro —más intimista y en cierta medida post-romántico— de la obra que en el caso anterior.

Conclusión: teniendo en cuenta que es la única versión del **Concierto para Viola** de Bartók editada en este momento en nuestro país, y que la versión, sin ser colosal, se puede calificar de excelente; dado que la de la obra de Hindemith raya a gran altura; y caso de que quien esto lee no pueda conseguir la de Menuhin/Dorati (EMI, ya difícil de encontrar), recomendaría con bastante convencimiento la compra de este disco.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**



BERIO: Coro, para voces e instrumentos. Coro de la Radio de Colonia. Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia. Director: Luciano Berio. Deutsche Grammophon 2531 270. Importado.

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

Como sucediese ya con anterioridad con **Sinfonía** y con **Opera**, Luciano Berio cuestiona radicalmente una forma tradicional de hacer música con la obra de este disco. En **Coro** se establecen novedosas relaciones entre las voces y los instrumentos. El coro es tratado fragmentadamente y cuando Berio lo utiliza en su conjunto la masa orquestal lo oculta. La música del individuo y la música colectiva quedan meridianamente representadas. La escritura es de elevado virtuosismo y no faltan intercambios entre las técnicas vocal e instrumental. **Coro** ofrece un extenso catálogo de sistemas de la puesta en música de un texto. El punto de partida es la música popular, de la que hay alguna cita textual y que inspirase a Berio partituras como las **Folk Songs**. La inteligibilidad de lo cantado no parece haber preocupado a Berio, puesto que **Coro** presenta perfiles claramente verticales.

La presencia del autor al frente de la versión es desde luego una garantía. Resulta complejo calibrar la calidad de la interpretación, pero es claro que los músicos han tocado con convencimiento y han sabido sortear las dificultades de una obra extraordinariamente complicada. La dirección de Berio ha debido ser determinante para dar al todo final la eficacia que ofrece.

El buen sonido del disco contribuye a hacerlo muy recomendable a los interesados en la música de vanguardia.—**ENRIQUE MARTINEZ MIURA.**

BERLIOZ: Sinfonía Fantástica, Op. 14. Orquesta Nacional de Francia. Director: James Conlon. Erato 75106. Digital. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

A juzgar por este disco, no parece ser Berlioz uno de los puntos fuertes de este nuevo valor del arte de la batuta. Con independencia de los aspectos técnicos, generalmente bien resueltos —el joven Conlon posee un buen oficio—, en el plano interpretativo nos encontramos con una concepción poco **FANTÁSTICA** de la **Fantástica**. Quiero decir que se trata de una versión bien yocada, muy mesurada, a veces muy fina (por ejemplo, el segundo tiempo); pero que excita poco nuestra imaginación. Como botón de muestra bastará citar el célebre «aquellarre» del quinto movimiento, en el que los toques de campanólogo, aparte de excesivamente metronómicos, no pueden resultar más sosos, y la subsiguiente entrada de las tubas, entonando el «**Dies Irae**», suena fría y carente de misterio. Toda la interpretación se mueve

dentro de unas coordenadas de gran concisión, en las que la típica desmesura de la orquesta berliozana parece conscientemente evitada, y lo mismo ocurre con otros elementos esenciales a la obra, como si el director se sintiese incómodo con su carácter programático y pintoresco. El cuarto movimiento, por ejemplo, es un buen «Scherzo» sinfónico, pero en ningún momento nos sugiere nada que se parezca a una «marcha al suplicio»; y otro tanto podría decirse del sobrio primer tiempo.

El sonido de la grabación es bastante claro, aunque la imagen de la orquesta carece del relieve y de la presencia de otros registros digitales.—**LUIS SALES.**



BIZET: Carmen. Julia Migenes Johnson, Plácido Domingo, Ruggero Raimondi, Faith Esham, etc. Coro y Escolanía de Radio Francia. Orquesta Nacional de Francia. Director: Lorin Maazel. Erato 1/2 97303, 3 discos. Digital.

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

En este mismo número de la Revista el lector puede encontrar un comentario de mi compañero Andrés Fernández-Rubio sobre la versión cinematográfica de Francesco Rosi de la ópera **Carmen**. Se supone, pues, que el mío deberá versar solamente acerca de la realización musical a partir de la cual se firmó aquélla. Tarea difícil ésta, sobre todo después de haber cometido el error de ver la película antes de escuchar los discos. Pienso que el asunto tiene poco sentido, pues la «banda sonora» del film está tan íntimamente ligada al MENSAJE PLÁSTICO del mismo que sería una falacia pretender desligar —por lo menos en esta ocasión— la música de la imagen. Desde mi punto de vista, esta versión —musical— de **Carmen** funciona muy bien PARA LA PELÍCULA y ya no tanto si se analiza EN SECO. Veamos. En primer lugar, la dirección orquestal. Bien, uno escucha los discos y la cosa parece ser evidente: la obra en manos de Maazel se convierte en una fiesta gitana muy colorista, festiva o dramática según venga al caso, pues, COMO ES SABIDO, los gitanos cambian con extraordinaria facilidad de estado de ánimo. Musicalmente, la versión parece resultar pobre tanto en lo que se refiere a planificación global del discurso, cuanto al valor melódico y rítmico de la pieza. Los per-

sonajes: un «Don José» magistral en lo vocal, pero excesivamente enloquecido; una «Carmen» sensual, pero insuficiente vocalmente (tanto por color como por densidad de la voz) en las partes más dramáticas de la ópera; un «Escamillo» bien cantado, pero tan hierático y solemne que resulta casi sacerdotal; una «Micaela» bastante discreta, vocalmente ajustada e interpretativamente ñoña; y, bueno, el resto, salvo la excelente Frasquita de Lilian Watson, cumpliendo. Ahora bien, todo lo dicho cambia radicalmente dentro del contexto cinematográfico. Siguiendo el mismo orden anterior, la dirección de orquesta es como es —nerviosa, sin transiciones degustadas, de un trazo— porque el trepidante ritmo de la película así lo exige; porque es tal el bombardeo de imágenes aclaratorias del libreto de la ópera a que Rosi somete al espectador que el discurso musical no puede ser construido de otra manera; debe ser así, tan rústico y directo —algunos dirán TOPICO, pero no es mi caso— como la imagen visual que se está proponiendo. «Don José»: ¿cómo no va a ser un «Don José» enloquecido? ¿Puede concebirse este personaje de forma menos «verista» cuando se tiene enfrente a una Carmen tan turbadora como la de Julia Migenes Johnson? Y vamos con ella, «la Carmencita», probablemente la verdadera CULPABLE de la doble lectura crítica que este comentario pretende proponer. Entiendo que diseñar este personaje como lo hace la cantante americana (o como se lo hacen ver Francesco Rosi y Lorin Maazel) puede ser todo lo discutible que se quiera, pero a mí, personalmente, me parece magnífico. Es una «Carmen» cien por cien puro sexo —pienso en la palabra que usaría Camilo José Cela para definirla— una «Carmen» de fuerza arrebatadora y de una capacidad de seducción terrible. Claro, así las cosas, la «Habanera» del acto I o la «Seguidilla» del núm. 10 del mismo acto, o el dúo del núm. 17 del acto II, adquieren una credibilidad poco común. Sí, la voz, a veces, no es la adecuada, pero a mí me parece que el asunto queda salvado perfectamente por la convicción síquica y física —léase trabajo de actriz— con que la cantante aborda el personaje. Ciertamente, la espléndida utilización que hace de su cuerpo —ahí hay una cantante de ópera en el sentido más norteamericano del concepto cantante de ópera— es determinante en la construcción del rol. La «Micaela» de Faith Esham es ñoña, ya lo he dicho, pero ¿es que el personaje no es así? Está bien que cuando se graba esta ópera la cantante de turno tienda a SALVARLO, resaltando su aspecto dulce y tierno. Bien, está bien, porque melódicamente se presta a ello; pero si lo que se pretende es hacer ópera en el sentido dramático del término, difícilmente este personaje puede escaparse de un tratamiento más implacable: es lo que hace Rosi, apoyándose, desde luego, en un rostro que, en primer plano, se presta muchísimo a ello. Por último, esa solemnidad a que me referí más arriba

cuando hablé del «Escamillo» de Ruggero Raimondi, se convierte en algo bien distinto cuando se le oye EN LA PANTALLA: el torero es en la película lo que probablemente quería Bizet que fuera en su ópera, no precisamente un SACERDOTE del espectáculo —por fiero— más arquetípico de la España del siglo XIX, sino un vividor —si se me permite el término, un «chulo»— que mira hacia el mundo desde su pedestal, y del que sólo una gitana de las características de «Carmen» puede apear.

En fin, la conclusión inmediata parece ser la lógica: si Vd. es discófilo no se pierda este álbum porque ahí está un Plácido Domingo pletórico de medios vocales. Si lo suyo es la ópera, la ópera como espectáculo —y no es de los que se empeñan en hacer lecturas intelectuales del personaje «Carmen»—, vaya a ver la película unas cuantas veces, que disfrutará de lo lindo. Si ni lo uno ni lo otro, vaya de todas formas a verla: seguramente descubrirá que la cosa puede merecer la pena.—**P.G.M.**



BORODIN: Sinfonía núm. 2. PROKOFIEV: Sinfonía núm. 3. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: Kirill Kondrashin. Philips 4120 70-1.2. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

Disco que, seguramente, y al margen de la calidad de las interpretaciones que contiene, llenará alguna que otra laguna discográfica de más de un aficionado, pues ni la **Tercera Sinfonía** de Prokofiev ni la **Segunda** de Borodin son precisamente obras agradadas por el disco: en la actualidad no hay ninguna versión en el catálogo español de la primera, y en lo que se refiere a la obra de Borodin, sólo es comprable en álbum de dos discos con **Primera, Segunda** y otras piezas orquestales del mismo (A. Davis/O.S. de Toronto, CBS importado). En el extranjero el panorama tampoco es muy halagüeño: para la **Tercera** de Borodin, prácticamente la misma alternativa; y en Prokofiev, un par de versiones de Abbado y Rozhdestvensky de los años 70 y 71, y una recién aparecida —y no demasiado recomendable— de Chailly, para D.G. De manera que, para empezar, bienvenida sea esta grabación, realizada en vivo los años 1975 y 1980, respectivamente para las piezas de Prokofiev y Borodin.

Dice Robert Layton que entre

un sinfonismo estrangulado por el ballet (el de Tchaikovsky) y el mucho más orgánico de Shostakovich, se encuentra el de Borodin; análogamente, entre el de Tchaikovsky y el de Stravinsky (totalmente balletístico) se hallaría el de Prokofiev. Valga esta agudísima y totalizadora visión del sinfonismo ruso para enmarcar el carácter de las versiones que incluye el presente disco. Kondrashin ve ambas obras desde un ángulo más descriptivista que sinfónico puro: su Borodin está escorado hacia lo épico, hacia lo teatral, mientras que, en sus manos, la **Tercera** de Prokofiev adquiere visos de gran superproducción cinematográfica. Así que, en cierta medida, no piensa como Layton el director ruso, que plantea las obras desde una perspectiva más episódica que orgánica. Los resultados, bajo estas premisas, son espectaculares, brillantes, de un gran efectismo sonoro, pero no por ello superficiales: desde mi punto de vista, son trabajos de una marcada autenticidad, realizados con suma entrega a las partituras y bajo criterios, en general, de buena musicalidad.

Es de suponer que estas versiones son superables, pero, hoy por hoy, de lo poco que hay, es lo más aceptable. Como lo es la grabación, por más que se trate de una toma sonora hecha en vivo.—**P.G.M.**



BRAHMS: Sinfonía núm. 2. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director: Carlo Maria Giulini. Deutsche Grammophon 2532014. Digital. Importación.

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

Citábamos esta versión con motivo del comentario de la integral de Bernstein, señalando como su peculiaridad más notable la sublime delectación melódica de que hacía gala Giulini al frente de la Orquesta de que ha sido titular durante seis años. Es la **Segunda** una Sinfonía que requiere un director que haga CANTAR a la orquesta. No estamos aquí, como quizás ocurra en la **Primera**, ante unos compases a ratos trabajosos, difíciles, sino ante una música fluida, sabiamente construida, en la que la melodía adquiere una clara primacía, relegando el drama a un relativo segundo plano.

Esta parece ser precisamente la visión de Giulini de estos pentagramas, que dirige con un fra-

seo cuidadísimo, ya presente desde los primeros compases. El «tempo» es, en general, muy lento (el Allegro inicial le dura, por ejemplo, dos minutos más que a Bernstein y a Solti, que también repiten la exposición), lo que le permite al director italiano ir desgranando nota a nota la bellísima música que encierran estos compases; la tensión proviene por ello no de una ligera aceleración del «tempo» (a veces sucede lo contrario, aunque casi siempre de un modo imperceptible) o de un brusco cambio de dinámica, sino que es fruto de un atento estudio de los planos sonoros, de los contrastes temáticos y, sobre todo, de un aumento de esa intensidad emocional que Giulini parece transmitir a la orquesta con su sola presencia.

Se trata, quizás, de una versión menos espontánea que la de Bernstein o, en menor medida, que la de Solti, pero goza, por el contrario, de un clima de madurez, hondura y reflexión casi metafísico. Giulini cuida también al detalle —se percibe un altísimo número de ensayos, lo que tiene sus connotaciones positivas y negativas— la más exacta traducción de las muy abundantes indicaciones de Brahms (excelente el «quasi ritenuto» y el «ben marcato» de los compases 118 ss. y 386 ss.) y el planteamiento estructural más coherente de la **Sinfonía**, huyendo, al parecer, de todo lo que sea cargar las tintas en exceso, como ocurre, por ejemplo, en la sección central del segundo movimiento, interpretado más rápidamente y con menos vehemencia de lo que es habitual. No por ello falta en él dramatismo —aunque ésa pudiera ser la primera impresión—, como tampoco falta fuerza en el último movimiento, ya que Giulini no descuida en ningún momento el pulso interno de la música, que late continuamente gracias a la presencia constante de los bajos, a la importancia conferida a las partes atemáticas (cuerda en c. 66 ss. o trombones en c. 275 ss.) y a unos «sforzandi» perfectos de rotundidad y redondez sonora (c. 184 ss.).

La Orquesta Filarmónica de Los Angeles no es probablemente idónea para abordar estos pentagramas, pero, en manos de Giulini, se muestra como un conjunto de primerísima línea, capaz de ofrecernos un Brahms idiomático y nada AMERICANO: únicamente sería deseable una mayor definición de los planos sonoros y una mayor potencia por parte del metal, ya que tanto la cuerda (c. 477 ss. del primer movimiento o inicio del segundo) como la madera (comienzo del tercero) exhiben en todo momento una perfecta técnica y un sonido bellísimo, ya en «pp», ya en «ff».

En suma, versión de referencia de esta obra, complementaria en cualquier caso de las de Bernstein y Solti, ambas incluidas en sus respectivas integrales o adquiribles en disco suelto. De decantarse sólo por una, quizás la aquí comentada sea, por todo lo dicho, la más recomendable.—**LUIS CARLOS GAGO.**



BUFFARDIN: Concierto a 5.
BOISMORTIER: Concierto Op. 26, núm. 6.
CORRETTE: Concierto cómico núm. 25.
QUENTIN: Concierto Op. 12, núm. 1.
BLAVET: Concierto a 4 partes. Musica Antiqua, Colonia. Archiv 2534 010. Digital. Importado.

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

Mediante la selección del presente disco estamos en disposición de acercarnos a una época actualmente escasamente atendida como son los años finales de barroco francés. Basta repasar los nombres de los autores que figuran en el encabezamiento de esta reseña para rendirse a la evidencia de su desconocimiento total entre nosotros. El registro presenta aún otra peculiaridad: se centra en una forma concreta, la del concierto, que en estas fechas era poco cultivado entre los autores franceses por haber decaído notablemente la influencia de la música italiana. Con todo y ello, e independientemente de la ortodoxia o no de las soluciones formales adoptadas, este disco nos permite tomar contacto con la originalidad de un Corrette o el lirismo de un Buffardin o el dominio de las posibilidades instrumentales de la flauta de un Blavet. En todos los casos las dificultades de la parte solista son muy acusadas.

Las versiones que nos ofrece Musica Antiqua de Colonia son sencillamente extraordinarias. El grupo alemán ha alcanzado ya algunos de sus logros más señeros en el terreno de la música francesa («Parnaso francés», música de cámara de Leclair). En el caso actual vuelve a darse ese grado último de identificación. Difícilmente podría destacarse alguna de las prestaciones solistas, aunque Hazelzet toca los conciertos de Buffardin y Blavet de manera asombrosa. La plasticidad de su sonido y lo idóneo de su estilo no impiden que dote de gran contenido expresivo el «Andante» del **Concierto** del primero de los autores citados. Lo mejor a decir de Reinhard Goebel, violín, y de Jaap ter Linden, violonchelo, es que se sitúan a altura semejante.

La transparencia del registro acaba por hacerlo imprescindible.—**E.M.M.**

CIMAROSA: Requiem en Sol menor. Elly Ameling, soprano. Birgit Finnilä, contralto. Richard van Vrooman, tenor. Kurt Wid-

mer, bajo. Coro del Festival de Montreux. Orquesta de Cámara de Lausana. Director: Vittorio Negri. Philips 9502005. Importación.

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

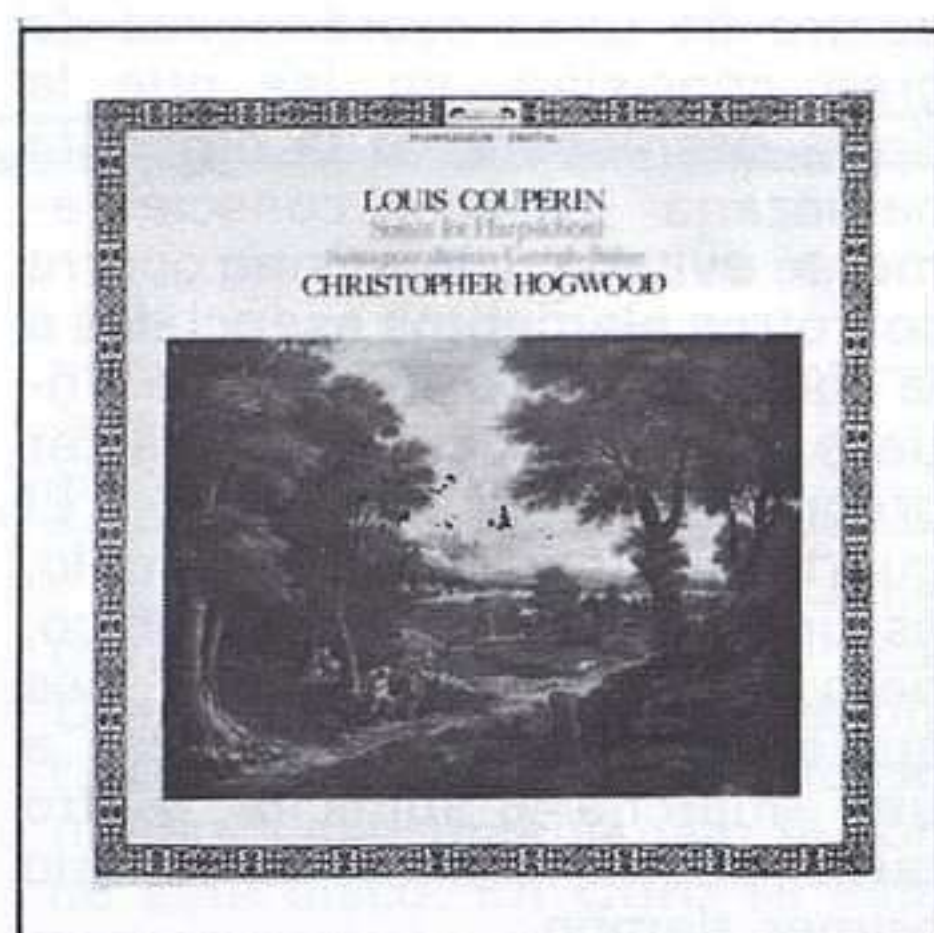
Este **Requiem en Sol menor** es una de las tres Misas de difuntos que llegó a componer Cimarosa, y que permaneció prácticamente olvidado hasta su redescubrimiento en el Festival de Montreux de 1968, previamente revisado por el mismo Vittorio Negri a partir del manuscrito original.

La obra en sí encierra notable interés, al revelar no sólo el estilo, por demás conocido, de las misas de difuntos de principios del siglo XIX en Italia, sino por poner de manifiesto algo más que la producción operística de Cimarosa. El resultado es interesante, pero tampoco llega a unas cotas que hagan perder la cabeza. Se trata de una composición realmente buena, a la vez simple y trabajada, pero en la que hay notables altibajos (así, por ejemplo, la primera secuencia del **Requiem** es realmente monótona y poco atractiva, mientras que el resto combina con mayor aliciente los números de solistas, que recuerdan el aria de ópera, con el coro contrapuntístico, e incluso con los conjuntos de solí con claro regusto del **Stabat Mater** de Pergolesi). Por desgracia, las páginas musicales que poseemos sobre el mismo texto son de una importancia tal (Mozart, Berlioz, Verdi, etc.) que difícilmente este **Requiem** de Cimarosa se convertirá en algo más que una muy respetuosa segunda fila.



La interpretación es cuidada, destacando las voces femeninas, de gran calidad. El bajo, aceptable. Y el tenor posee una voz tan desagradable que hace detestar su aria «Preces meae». En fin, el coro canta con corrección, pero prácticamente no pronuncia las sílabas que canta, pues es imposible seguir lo que dicen. La labor de Negri es muy buena, demostrando que conoce a fondo la partitura y que es un maestro de la música religiosa italiana, pues sabe mantener los «tempi» muy bien ajustados y una correcta claridad de los planos sonoros.

La grabación, de 1978, no acaba de agradarme, pues es algo borrosa. Buen prensado.—**S.B.S.**



L. COUPERIN: Suites para clavecín: en Fa mayor, en Do menor y en Re menor. Christopher Hogwood, clavecín. L'Oiseau-Lyre 9-50023.1. Digital. Importación.

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

La magnífica escuela clavecinística francesa está encabezada por François Couperin, llamado «el Grande», pero en su seno hay otros nombres importantísimos, entre ellos el de su propio tío Louis Couperin, miembros ambos, como es notoriamente conocido, de una larga familia musical, comparable en muchos aspectos a los Bach en Alemania.

Louis Couperin llegó a ser «Ordinaire de la Musique du Roy», y a pesar de su prematura muerte, causada por una enfermedad desconocida, han llegado hasta nosotros más de 150 composiciones para teclado, cinco **Fantasías para dos violas** y tres **Sinfonías** para instrumentos, obras que revelan un sentido dramático, casi romántico, y por tanto, de avanzadas características para su tiempo, y ello a pesar de la destacada predilección demostrada por Couperin hacia las antiguas formas de contrapunto: pasacalles, chaconas, etc...

Hogwood nos presenta en este precioso disco tres de las **Suites** de Louis Couperin, en las que se pueden observar las ya señaladas características de su obra. Las dos primeras se abren con el obligado Preludio, que se sustituye en la tercera y última que contiene la grabación por «Pièce de trois sortes de mouvements». La belleza y la calidad de las obras es sencillamente inatacable.

La interpretación del gran teclista inglés corre pareja con dicha calidad, con un fraseo exquisito, una grabación cuidadísima de los registros y sin cargar las tintas de un manierismo fácil en este tipo de músicas. La utilización de un sensacional clavecín «Ioannes Couchet» de 1646, contribuye notablemente al resultado sonoro. La grabación, realizada en el Conservatorio de Bruselas en octubre y noviembre de 1982, a cargo de John Pellowe, es también un factor esencial en la culminación de este logro. Hace unos meses nos llegaba, importado, el álbum de Davitt Moroney, nada menos que con la integral de la obra de clavecín de L. Couperin (Harmonia Mundi 1124/28, cinco discos). La diferencia de lecturas entre ambos intérpretes es un abismo. Mientras Moroney aburre en su

monótona expresión, la línea de Hogwood nos da la dimensión real de cómo se ha de entender esta música imperecedera.

Conclusión inmediata: si quiere escuchar de verdad a Louis Couperin, opte por Hogwood, o busque el viejo disco de Leonhardt en Harmonia Mundi alemana. Recomendabilidad máxima.—**GERARDO QUEIPO DE LLANO.**

CHAUSSON: Trío para piano, violín y violonchelo Op. 3. Pieza para violonchelo y piano Op. 39. Régis Pasquier, violín; Roland Pidoux, violonchelo; Jean-Claude Penneret, piano. Harmonia Mundi HMC 1115. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

En el breve espacio de unos meses la discografía de un compositor tan olvidado como Ernest Chausson se ha visto enriquecida con dos producciones muy interesantes relativas a su música de cámara. Señalamos en su momento el punto crucial que ocupaba en la obra total de Chausson el **Concierto para violín, piano y cuarteto de cuerda Op. 21** (RITMO núm. 544, p. 36). Por el contrario, este **Trío**, de amplias dimensiones, se inserta claramente en la primera etapa creativa del músico, en la que recibe fuertes influencias. El cromatismo wagneriano y la temática cíclica procedente de César Franck son los puntos de atracción que determinan el lenguaje sonoro del joven Chausson. El **Trío Op. 3** es muy representativo de lo indicado. La obra, pese a no presentar un idioma personal, no carece de valores, en especial su rico melodismo.

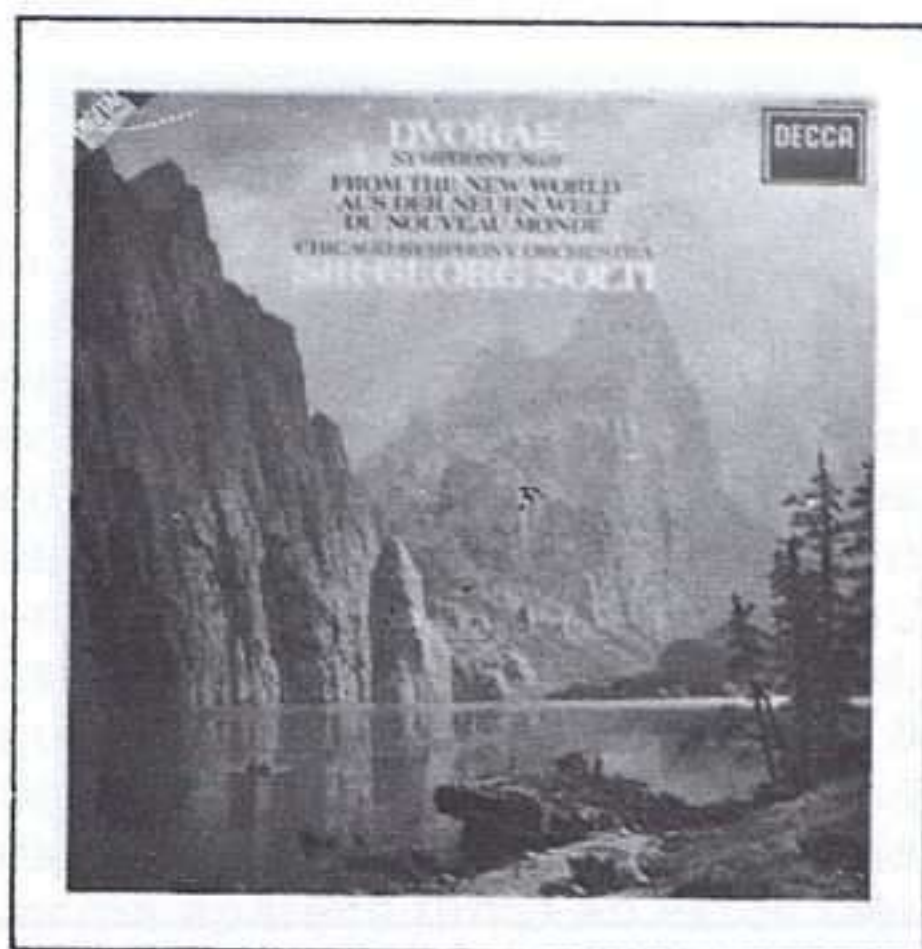
La **Pieza para violonchelo y piano** nos ofrece un Chausson menos apasionado, dueño de sus medios expresivos, que maneja de manera muy sutil.

La labor interpretativa en este disco quizá no alcanza los niveles de lirismo y de homogeneidad del otro registro dedicado al mismo autor y que mencionábamos más arriba. Con todo, la entrega y la convicción son tales que hacen olvidar posibles deficiencias. La honda e intensa traducción de la **Pieza** es digna de ser resaltada, pues constituye uno de los instantes más sinceros de la grabación.—**E.M.M.**

DVORAK: Sinfonía núm. 9, «Del Nuevo Mundo». Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir Georg Solti. Decca X 410116-1. Digital. Importación.

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

Cuando parecían agotadas las posibilidades de decir algo nuevo y distinto en una obra como ésta, con un catálogo saturado de versiones —algunas de ellas geniales—, he aquí que Sir Georg Solti nos sorprende con una interpretación original y formidable. La sorpresa ha sido, en reali-



dad, relativa, pues ya eran conocidas de antemano las interesantes ideas que el maestro húngaro tiene sobre la célebre **Sinfonía** de Dvorak, a partir de la sensacional versión de la misma que dio en Barcelona en 1982, con la Filarmónica de Londres (de cuyo concierto informé en su momento en el número 533 de la Revista). Este disco, uno de los mejores que he oído últimamente de Solti (a la altura, por ejemplo, del **Concierto para Orquesta**, de Bartók, o de las **Sinfonías** de Brahms), viene a confirmar aquella grata impresión.

Es la conjunción de dos elementos lo que hace de esta versión una de las más interesantes que conozco. En primer lugar, una dirección enormemente lúcida, unida a una realización orquestal prodigiosa, en la que los más mínimos detalles son puestos de relieve. En segundo lugar —y lo que le da su sello realmente personal— una concepción hermosamente eslava, que a Solti parece salirle de las venas. Muchos de los temas y de los ritmos de la obra adquieren aquí un sabor netamente popular y folklórico (con algún que otro acento curiosamente bartokiano), que nos hace oír los movimientos primero y tercero —este último es una verdadera danza eslava— con un renovado interés. Por otro lado, la traducción del Largo es auténticamente antológica; un «tempo» muy lento (más de catorce minutos de duración) le permite a Solti recrear con gran nobleza y serenidad, sin empalagos ni caídas de tensión, esta solemne oración; y el movimiento final, tan frecuentemente maltratado, es otra bella muestra de hasta qué punto Sir Georg tiene un elevado concepto de esta música (óigase, por ejemplo, las dos maravillosas exposiciones del segundo tema, o la misma coda).

El sonido es espléndido. La orquesta está captada con un enorme realismo, pero sin la artificial espectacularidad que tan frecuentemente observamos en las grabaciones digitales de la Decca. La distribución especial de los instrumentos está bien proporcionada y los tiempos de reverberación son muy naturales.—**L.S.**

DVORAK: Sinfonía núm. 9, «Del Nuevo Mundo». **Obertura Carnaval, Op. 92.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director: James Conlon. Erato 75112. Digital. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Este joven director, que parece en fase de pleno lanzamiento, está recurriendo a grabar los títulos más trillados de todo el repertorio, con lo que inevitablemente se enfrenta a una difícilísima competencia. Esto es lo que le ocurre con su versión de la **Sinfonía del Nuevo Mundo**, que, siendo buena, no logra eclipsar a los grandes hitos. Aunque el fraseo me parece aquí más ajustado que en su lectura de la **Fantástica**, no hay tampoco nada que haga especialmente imprescindible esta versión. Dentro de una corrección generalmente constante (con ligeras borrosidades en algunos instantes del primer movimiento y también en los pasajes más difíciles del tercero), yo destacaría como extremos más logrados de la interpretación, el «Largo», por su sobriedad, y el «Allegro con fuoco», por la fuerza dramática con que lo traduce Conlon; hay en este movimiento algunos pasajes resueltos con mucho gusto y no faltan detalles de buen director. A la **Obertura de Carnaval** le falta espíritu nacionalista. El intérprete la toca con gracia y finura, pero sin esa nota especial que caracteriza a las versiones de Szell (CBS) y Kubelik (DG).

El sonido de estas grabaciones de Erato —ya lo digo en mi comentario a la **Fantástica** de Berlioz— me parece claro y brillante, pero un poco falto de color. La personalidad tímbrica, tan distinta, de dos orquestas como la Nacional de Francia y la Filarmónica de Londres, por ejemplo, no queda en estos registros suficientemente diferenciada.—**L.S.**

DVORAK: Suite Checa; **Serenata para cuerdas.** Orquesta de Cámara de Lausana. Director, Armin Jordan. Erato 75124. Digital. Importación.

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

Cuatro años separan la composición de la **Serenata para cuerdas** y la **Suite Checa**. La primera, escrita por Dvorak en 1875, a los 34 años —en 11 días—, es una obra fresca y de suaves resonancias melódicas eslavas; pero también una pieza en la que ya está presente buena parte de la sabiduría constructora del sinfonismo que por aquel tiempo —la **Quinta Sinfonía** data del mismo año— estaba comenzando a ser aquél. La **Suite Checa**, compuesta un año antes que la **Sexta Sinfonía**, es ya la obra de un músico reconocido en Europa como uno de los más genuinos representantes de la nueva música eslava. Sin embargo, no es, a mi entender, superior a la primera, aunque su **Vuelo Sinfónico** sea, quizás, más esplendoroso.

El patrón que Armin Jordan utiliza para las respectivas interpretaciones es similar. Sus realizaciones son casi irreprochables

—bueno, si la Orquesta tuviera más calidad es seguro que serían todavía más loables—; TODO se nos cuenta con elegancia y sumo cuidado; el sonido —hasta donde la Orquesta lo permite— es para él muy importante; etc. Pero el concepto —el patrón al que me refería más arriba—, la intención, no me parece adecuado. En el caso de la **Serenata**, los resultados son, a mi gusto, demasiado acaramelados, algo lánguidos, excesivamente «femeninos». Y en la **Suite**, que es una composición de naturaleza si cabe más eslava que la anterior, más que endulzados resultan simplemente aburridos, pues la constante tendencia de Jordan a LAVAR el sonido le lleva a una versión en exceso incolora y desvaída.

Entiendo que esta forma de concebir la música tenga sus adeptos, pero como no es mi caso, lo único que puedo añadir al respecto es que no me interesa y que, por ello, mi recomendación hacia este disco no puede ser positiva. Para la **Suite Checa** me quedo con la de Dorati/S. de Detroit (Decca). En el caso de la **Serenata** me parece buena alternativa discográfica la de Lepard/O. Inglesa de Cámara (Philips).—**P.G.M.**



FALLA: El sombrero de tres picos; **El amor brujo.** Colette Boky, soprano. Huguette Tourangeau, mezzosoprano. Orquesta Sinfónica de Montreal. Director; Charles Dutoit. Decca 9-50026.2. Digital. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

En ambos casos nos encontramos ante trabajos bien realizados, algo más que bien ejecutados y en ocasiones dignos de un excelente director de orquesta. Lo que sucede es que desde la tierra que vio nacer la música de Falla es difícil aceptarlos como versiones ajustadas al lenguaje de aquélla. Sé que en el extranjero ha sido éste un disco muy celebrado; pero, como diría un especialista en la obra del compositor gaditano —y aun en la música española del siglo XX—, a estas versiones les falta DUENDE y les sobra afrancesamiento. Dutoit, desde mi punto de vista, construye un **Sombrero** elegante —excesivamente CULTISTA, diría— bien fraseado, claro y muy poco tópico; virtudes éstas que, en todo caso, quedan empañadas por un desconocimiento conside-

rable tanto del aspecto sonoro como del espíritu de la obra. Es una versión que por refinada no posee ningún momento de claro arrebatado, envuelve poco y adolece en las danzas más importantes de la necesaria fuerza de LO POPULAR. Otro tanto se podría decir de **El amor brujo**, y en este caso si cabe, los reproches tendrían que ser mayores por tratarse de una pieza más directamente implicada con LO ANDALUZ. En este sentido, la falta de magia, sensualidad y violencia (no se olvide que se trata de un DRAMA GITANO) es notoria a lo largo de la interpretación. Las intervenciones de Colette Boky (**El sombrero de tres picos**) y Huguette Tourangeau (**El amor brujo**) son en el primer caso simplemente mediocre y en el segundo absolutamente impresentable: está bien que las gitanas canten desafinando y hasta que se entienda poco lo que dicen; pero de ahí a que no se crean lo que están cantando...

Mi versión favorita de **El sombrero de tres picos** sigue siendo la de Frühbeck de Burgos/Philharmonia (EMI), aunque también recomendaría la más reciente de Ozawa/S. de Boston, que cuenta con la ventaja de una mejor grabación. Para **El amor brujo** escogería entre la del mismo Frühbeck —con Nati Mistral— (Decca) o la de Giulini (EMI), pero ésta última con Victoria de los Angeles, que está bastante mejor que la polifacética y singular Nati Mistral).—P.G.M.



HAENDEL: Oberturas de Lotario, Esther, Admeto, Alcina, Orlando, Poro, Partenope y Ottone. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: Raymond Leppard. Philips 9502079. Importación.

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

Hace ya doce años grabó Raymond Leppard estas ocho **Oberturas**, un ejemplo más dentro de la extensa discografía del director inglés de modélica interpretación haendeliana. Ya hemos escrito aquí en no pocas ocasiones sobre el enfoque dado por aquél a la ejecución de la hoy tan controvertida música barroca. Su acercamiento es siempre vital, comunicativo, fresco y espontáneo y, técnicamente, son fácilmente apreciables (y nos referimos ya concretamente a este disco) muy diversos matices que no debieran de pasar inadvertidos, pues no pocos rechazan este tipo de inter-

pretaciones apriorísticamente, por el mero hecho de no utilizar los llamados instrumentos originales.

Así, es siempre admirable su traducción del bajo continuo, que se nos presenta en todo momento como lo que es, como el soporte armónico de esta música, por lo cual ha de ser dicho —y aquí lo es— con claridad, con estilo y sin asomo alguno de pesantez. Otro aspecto técnico no menos importante y que Leppard cuida con esmero es el de los golpes de arco. Tanto en los movimientos rápidos —en los que se utiliza siempre una cantidad de arco muy reducida— como en los lentos, el contacto con la cuerda es siempre muy intenso, razón por la cual la ejecución no peca en ningún momento de blandura; por ende, la variedad de golpes de arco ha de ser también reseñada (óigase, por ejemplo, el utilizado en la sección final de la **Obertura de Orlando**).

El fraseo está, asimismo, cuidadísimo: este tipo de música no suele ser una gran complejidad técnica para la orquesta, pero sí de una extrema dificultad estilística. Leppard —ahí está su álbum Haendel o sus óperas y oratorios del compositor germano-británico para atestiguarlo— conoce este lenguaje en profundidad y en su traducción de esta música se aprecia tal conocimiento en cada compás: el empaste cuerda-madera es siempre perfecto (sección final de **Partenope**) y el fraseo, estilísticamente admirable (óigase, por ejemplo, la fuga de **Poro**). Por otro lado, la dirección —caracterizada en todo momento por ese vigor y comunicatividad tan leppardianos— sabe distinguir y traducir el carácter específico de cada **Obertura**, desde la tragedia de la introducción de **Orlando** a la delicadeza de la **Musette de Alcina**.

La English Chamber —ésta fue una de sus épocas doradas— está magnífica, con una cuerda de sonido bellissimo y homogéneo y una madera aterciopelada, en la que destaca el extraordinario oboe Neil Black, que se luce en cada compás de la **Obertura de Esther**. El sonido, a pesar de los años transcurridos desde la grabación, es espléndido, de gran naturalidad y con una perfecta definición de planos sonoros.

Confiemos en que, con ocasión de la celebración del tercer centenario de su nacimiento, Leppard se lance a grabar los **Oratorios** y las **Operas** completas de Haendel. Entretanto, este disco supone un inmejorable aperitivo.—L.C.G.

LISZT: Transcripciones sobre lieder de Schubert. Jorge Bolet, piano. Decca 9-50028.6). Digital. Importación.

LISZT: Sonata en Si menor; Vals Impromptu; 3 Nocturnos; Gran Galop Cromático. Jorge Bolet, piano. Decca 410115-1.0. Digital. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★



Parece lógico pensar que —en principio y al menos teóricamente, por la novedad que representa— el primero de los discos reseñados en el encabezamiento de este comentario tiene más interés que el segundo: la **Sonata de Liszt** se suele grabar relativamente a menudo, cosa que, evidentemente, no sucede con tal asiduidad con las **Transcripciones sobre lieder de Schubert**. De las 56 que Liszt realizó, el disco en cuestión recoge 22, selección de la cual lo primero que cabría destacar es su espléndida y sustanciosa construcción: 6 de ellos corresponden a los ciclos **La Bella Molinera**, **Viaje de Invierno** y **Canto del Cisne**; otros tres datan de los años 1823 a 1826; y el resto fueron escritos entre 1815 y 1817. Como fácilmente se puede apreciar, se trata de un pequeño compendio de REMINISCENCIAS lisztianas sobre lieder de madurez del autor austríaco, lo que, de entrada, es garantía aseguradora del interés de la publicación. Otra cosa bien distinta, claro está, sería que las interpretaciones correspondientes estuvieran o no a la altura de las circunstancias. Desde mi punto de vista, por desgracia, y hablando en general, no lo están. No me parece Jorge Bolet un pianista adecuado para esta música. Es cierto que en algunas piezas (véase por ejemplo **Aufenthalt** —el núm. 5 de **Canto del Cisne**— o **Lob der Tränen**, un precioso lied, compuesto por Schubert probablemente en 1821 y publicado como Op. 13, núm. 2) se muestra muy musical y, en cierta medida, adaptado al lenguaje de la música que interpreta; pero la tónica general del disco no es ésta, ya que, normalmente, el descontrol emocional, el rebuscamiento expresivo y la equivocada concepción sonora, convierten sus interpretaciones en sendos ejercicios pianísticos de relativo valor artístico. Ya lo he dicho otras veces: Bolet es un pianista dotado de una excelente técnica y, en ocasiones, capaz de «hacer música» con criterios lógicos y musicalmente validísimos. Pero bueno, una vez más he de destacar que su irregularidad y patente tendencia a un dudoso gusto le impiden obtener en sus realizaciones musicales resultados más redondos.

Por lo que se refiere al otro disco, nos encontramos ante una **Sonata en Si menor** no más que discreta. Bolet aquí, como otros muchos, falla en la planificación general de la obra al no saber resolver las complicadísimas transiciones que la misma posee. Así, y aunque la ejecución se puede

calificar de aceptable, el discurso aparece plagado de tiempos muertos, secciones completas en las que NO SUCEDE NADA y, por el contrario, excesivamente cargadas de ornamentos a mi juicio inútiles. Como casi siempre sucede con los trabajos de Bolet, podemos encontrar, sin embargo, detalles de gran músico, pasajes espléndidamente diseccionados y de gran credibilidad emocional, pero lo que le falla una y otra vez es la lógica discursiva, que no llega a tener continuidad; probablemente por falta de control de los medios sonoros y, quizás, de ideas significativas. El caso de los **Nocturnos** (los tres famosos **Sueños de Amor**) es distinto. Aquí Bolet sí se equivoca de lleno, confundiendo todo. Su versión es marchita, indolente, apática... Se diría que busca una emocionalidad total, una desmitificación radical del concepto romántico que anida en esta música. Es, por decirlo en otra palabra, un mal Debussy el que parece que Bolet interprete cuando se escuchan estas piezas. Por último, las versiones del **Vals Impromptu** y el **Gran Galop Cromático** son, la una bastante cursi y rebuscada, y la otra demasiado poco brillante para lo que es esa música.

En definitiva, un disco (el de las transcripciones) interesantísimo por las obras pero fallido en las interpretaciones. Y un segundo nada recomendable por el escaso interés de las versiones que contiene. Para la **Sonata** recomendaría las versiones de Gilels (RCA, al parecer reeditado en España) o Barenboim (D.G. y de sonido muy superior al anterior). Para los **Nocturnos**, sin duda Barenboim (D.G.).—P.G.M.



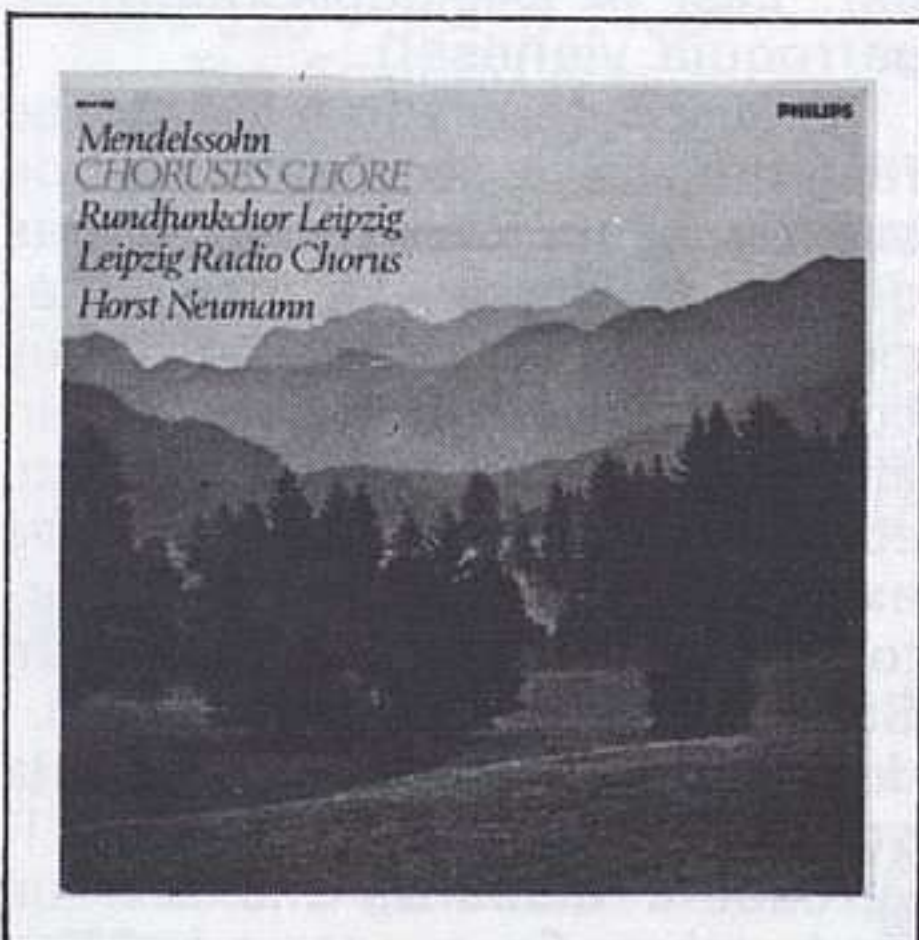
HAYDN: Sinfonías 91 y 92, «Oxford». Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: Sir Colin Davis. Philips 410390-1. Digital. Importación.

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

Sir Colin Davis, director de ópera consagrado, con la perspectiva que le confiere la experiencia acumulada desde el foso, aborda la grabación discográfica de **Sinfonías** de Haydn y Mozart. Las **12 Sinfonías de Londres** y un par más de discos con otras **Sinfonías** del compositor austríaco —uno de ellos el que ahora se comenta— constituyen, por el momento, su aportación discográfica al sinfonismo haydniano; y, ciertamente, los resultados no pueden ser más felices. Hay en su Haydn gracia, vitalidad, trans-

parencia y agilidad; pero también equilibrio, mesura e impecable estilo. Davis ve a Haydn desde Haydn: no vale en sus versiones apreciaciones como aquéllas de HAYDN BEETHOVENIANO O HAYDN MOZARTIANO; es Haydn a secas, y punto. Es decir, un Haydn fraseado con afabilidad, de justo color tímbrico, de texturas fluidas y de luminosidad casi cegadora; un Haydn —para mí en línea del IDEAL en el que los silencios existen, se escuchan, y adquieren el protagonismo que les corresponde; un Haydn en el que las transiciones juegan un papel generador de LO MUSICAL—algo que para los directores más de moda está perdido—; bueno, un Haydn, en definitiva, cuya hermosura se pone de manifiesto a través de una comunicación —al oyente— plena y directa. De todas formas, y procurando afinar más, me ha parecido que la versión de la «Oxford» es superior, aún, a la de la **Sinfonía núm. 91**: la de esta última me ha gustado algo menos —y léase esto con todas las reservas que se quiera—, por encontrarla un punto morosa; probablemente, a causa de los tempi escogidos por Colin Davis, que son algo lentos. Pero esta apreciación no resta un ápice de interés al valor global de la versión: a pesar de ello, la calificaría, como mínimo, de magnífica.

Conclusión: disco absolutamente recomendable.—P.G.M.



MENDELSSOHN: Música coral. Coro de la Radio de Leipzig. Director: Horst Neumann. Philips, 6514362. Importación.

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

Felix Mendelssohn continúa siendo un compositor sólo parcialmente conocido, cuya producción guarda todavía auténticos tesoros que están prácticamente por descubrir (al menos, en nuestro país). Este es el caso de sus bellísimos **Lieder para coro**, considerados generalmente muy inferiores a los de sus contemporáneos y de relativo interés y originalidad. Estas apreciaciones caen por su propio peso, al comprobar las innumerables bellezas contenidas en el presente disco, que puede ofrecer más de una gratísima sorpresa para el oyente. De los 55 **Lieder para coro** compuestos por Mendelssohn se incluyen 24 (sería muy de agradecer que Philips grabara los títulos restantes, para completar la edición). Con ellos se puede obtener una panorámica bastante

variada de su producción coral, que se puede agrupar en torno a dos grandes aspectos, ambos muy propios del Romanticismo: la alegría popular, reflejo del optimismo sano observado en la naturaleza, y la profunda melancolía interior del individuo, en conflicto con el mundo. Son los segundos los que más destacan en el aspecto expresivo por su mayor poder de comunicatividad, que incluso sirven de imagen a un cierto sentimiento de angustia existencial. El dominio de la forma aparece tanto en estos **Lieder** como en los más superficiales, y todos ellos poseen un innegable encanto.

La utilización por Mendelssohn de poemas de Eichendorff es considerada como una de las más perfectas uniones entre texto y música del «Lied» alemán. Aquí se incluyen seis ejemplos, entre los que destacan dos ambientados en el emotivo bosque alemán, **Der Jäger Abschied, (La despedida del cazador) Op. 50 núm. 2**, y el hermosísimo **Abschied vom Walde, Adiós al bosque Op. 59 núm. 3**, en los que expresa la tan querida dualidad romántica entre la idealización del bosque y la deshumanización de la civilización urbana. También Goethe aparece frecuentemente —era uno de los autores considerados modélicos por el compositor, que tuvo la oportunidad de conocerlo personalmente—: la **Canción de taberna turca, Op. 50 núm. 1**, irónica composición repleta de recursos vocales; **Auf dem See (En el lago), Op. 41 núm. 6**, con una perfecta plasmación musical del contenido del poema, el enfrentamiento entre el pensamiento de la persona y la actitud consoladora de la naturaleza, en constante tensión; y **El Ruiseñor, Op. 59 núm. 4**, preciosa página que hubiera hecho las delicias del poeta por su sencillez e íntimo lirismo. También es muy expresiva la triste **Canción de año nuevo, Op. 88 núm. 1**, de Hebel, pero los momentos de mayor intensidad se logran con los poemas de Heine, **Op. 41 núms. 2, 3 y 4**, y más aún con el conmovedor **Viaje por el agua, Op. 50 núm. 4**, en el que el tan característico sentido pesimista del escritor recibe un comentario impresionante.

La interpretación del Coro de la Radio de Leipzig es extraordinaria por preparación técnica, sentido musical, comunicatividad e intención. La tersura de las voces convierte su participación en absolutamente idónea para la interpretación de estas obras. La dirección de Horst Neumann, gran conocedor de las posibilidades de la agrupación, está llena de inspiración y de la suficiente capacidad para reflejar la variedad temática y expresiva de las diferentes composiciones. La grabación recoge al Coro de modo perfecto, consiguiendo el necesario recogimiento camerístico necesario para algunas de las obras, y la espontaneidad ausente de artificiosidad. El prensado es perfecto. La grabación, importada, contiene los textos en alemán e inglés. A destacar la bellísima y muy apropiada fotografía de la portada.—RAFAEL BANUS.



MENDELSSOHN: 17 Lieder. Elly Ameling, soprano; Rudolf Jansen, piano. CBS D36678. Digital. Importado.

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

Después de disponer ya en España de las integrales de los **lieder** de Schumann, Liszt, Brahms y Schubert, nos llega este precioso disco con 17 **lieder** de Mendelssohn, que constituyen una pequeña parte de una obra, si no tan extensa como la de los anteriores compositores, salvo Liszt —Mendelssohn compuso unos 70—, sí muy representativa de una personalidad musical imprescindible para disfrutar y conocer en profundidad el romanticismo alemán en su vertiente más intimista. El mundo de los **Lieder** de Mendelssohn enlaza espiritualmente con el de sus **Romanzas sin palabras**, teniendo en común su sencillez técnica y expresiva y su lirismo, anunciando, a veces, armónicamente, a Brahms.

De entre los **Lieder** incluidos en este disco, por nombrar alguno, destacaría: **Auf Flügeln des Gesanges**, su «lied» más conocido; **Die Liebende schreibt**, para mí uno de los «lieder» más emocionantes de todo el romanticismo alemán; **Gruss, Neue Liebe, Bei der Wiege, Im Herbst, Suleika I, Nachtlied**, etc. En cuanto a la interpretación de Elly Ameling, magníficamente acompañada por el pianista Rudolf Jansen, los elogios se quedan cortos. Su labor —teniendo en cuenta que su voz ya no tiene, como es natural, la facilidad y brillo de antes— en la zona aguda— contribuye a que el placer de esta música vaya en aumento cuanto más se la escucha, viendo en ella a la intérprete ideal de estos **Lieder** y deseando que los llegara a grabar todos algún día. La grabación es soberbia. Por consiguiendo este disco no es sólo recomendable e imprescindible para los amantes del «lied», sino para todo tipo de público. Se incluye los textos con su correspondiente traducción, sólo al inglés.—TARTESSOS.

MOZART: Arias de Opera de Zaide, La Finta Giardiniera, La Clemenza di Tito, Così fan tutte, Il Re Pastore, Lucio Silla, Idomeneo y Die Zauberflöte. Kiri Te Kanawa, soprano. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Sir Colin

Davis. Philips 6514319.8. Digital. Importación.

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

Desde su incorporación oficial a la Royal Opera del Covent Garden londinense en 1970 de la excepcional soprano neozelandesa, de padre maorí y madre europea, Kiri Te Kanawa, su repertorio operístico se ha visto ampliado considerablemente, pero la música de Mozart sigue estado en lugar preeminente entre sus interpretaciones. Su voz lírica, de timbre especialmente dulce y característico, homogénea en todo su registro, delicadamente emitida y unida a una sensibilidad musical e inteligencia excepcionales, resulta ideal para los papeles de su género creados por el genial compositor salzburgués. En general, todas las arias del presente registro están interpretadas de manera sobresaliente, comenzando por «Ruhe sanft, mein holdes Leben» de **Zaide**, pieza extraordinariamente difícil por la tirantez del registro, cuyas dificultades Kiri Te Kanawa vence con soltura, mordentes y reguladores logrados con perfección, y su dulzura expresiva no le resta la vivacidad y dinamismo necesarios. Muy vehemente en el aria «Crudeli, o Dio» de **La Finta Giardiniera**, pero sin caer en excesos propios del Romanticismo, y muy bien marcadas las frases a contratiempo en la Cavatina que le



sigue, venciendo con cierta justeza las conflictivas agilidades. La breve y lírica aria «S'altro che lagrime» de **La Clemenza** queda expuesto en el más correcto estilo mozartiano, incluyendo un regulador sobrio y perfecto. En el «recitativo» del **Così fan tutte**, «Ei parte», la expresión es comedida al tiempo que audaz y enérgica, mientras que en el aria («Per pietá») si bien está todo muy cuidado, con un bello efecto al recoger en un breve filado la frase «sempre ascoso», muy limpias las agilidades y las difíciles octavas descendentes, y los graves, pequeños pero muy adecuados al estilo y homogéneos con el resto; sin embargo, le faltaría algo más de emoción y de entrega para ser perfecto. En «L'ameró» de **Il Re Pastore**, hace gala de gran fineza de estilo y dulzura, con bellísimas entradas en pianísimo, y excelentes los trémolos. El recogimiento de la breve aria «Pupille amate» de **Lucio Silla**, cantada con gran delicadeza en una bella media voz, y «Se il padre perdei» de **Ido-**

meneo, técnicamente perfecta, con hermosos portamentos muy dentro de estilo. Finalmente, el aria de *La Flauta Mágica*, *Ach, ich fuhl's*, aunque siguiendo la misma línea de calidad interpretativa, es quizá lo menos logrado, pues exigiría más reposo, contemplación y sutileza en la media voz.

La dirección de Colin Davis, salvo algún momento de menos inspiración como en *La Flauta Mágica*, es verdaderamente excelente. Logra un Mozart sensible, muy vital y de gran claridad, y se compenetra muy bien con la cantante.

El disco suena francamente bien, con nitidez, brillantez y profundidad, sin distorsión, y silenciosos los surcos. En la cubierta del disco se incluyen interesantes comentarios sobre la vida de la soprano, en tres idiomas, y se acompaña un encarte con los textos completos.—FRANCISCO CHACON.



MOZART: Sinfonía núm. 38, K. 504, «Praga». Sinfonía núm. 39, K. 543. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir Georg Solti. Decca 9-50031.6. Digital. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Exceptuando sus grabaciones de ópera, Sir Georg Solti se ha prodigado poco como intérprete de la música de Mozart. Si no me equivoco, solamente un antiguo registro de las *Sinfonías 25 y 38*, y uno más reciente acompañando a Alicia de Larrocha en los *Conciertos 25 y 27* (ambos con la Filarmónica de Londres y para Decca), son sus únicas aportaciones al disco. Esta nueva grabación de dos de las más grandes páginas sinfónicas mozartianas, realizada con la Orquesta de Chicago, viene a corroborar que no es éste el terreno en el que la batuta de Sir Georg puede dar sus mejores frutos. Dentro de una concepción ROMÁNTICA, de GRAN ORQUESTA, la realización de ambas *Sinfonías* está marcada por la irregularidad.

Desde la introducción lenta de la «Praga» —excesivamente parsimoniosa y enfática— advertimos que Solti carece de estilo y tradición interpretativa para este tipo de música. El «Allegro» subsiguiente parece algo más compuesto, más vital, más robusto, pero no se percibe una personalidad interpretativa clara. La misma impresión producen el «Andante», suave y meloso, y el

correcto «Presto» final. Llama la atención que tampoco la Orquesta parece hallarse en su elemento; su sonido excesivamente PASTOSO y, sobre todo, su falta de estilo en el fraseo así nos lo parecen.

La *Sinfonía núm. 39* cojea del mismo pie. La concepción romántica de Solti (que en sí no tendría por qué ser desdeñable) no acaba de resultar plenamente satisfactoria a causa, por un lado, del excesivo «rubato» (e incluso de algún «portamento», sobre todo en el «Andante»), y por otro, de la existencia de algunos pasajes francamente rutinarios. Quizá los mejores instantes se hallen en el primer movimiento y en el último, que conoce una interpretación muy rápida y virtuosista; pero a su lado, el bellissimo trío del minueto, por ejemplo, con el interjuego de los dos clarinetes y la flauta, resulta muy pobremente traducido. El sonido de la orquesta es también inadecuado, con unos violines demasiado fibrosos y unos bajos excesivamente densos.

El catálogo de discos incluye, en este momento, alternativas muchísimo mejores. Dentro de las versiones TRADICIONALES, Karl Böhm (DG) ofrece una lectura absolutamente egregia de ambas partituras, y Josef Krips (Philips) aporta un estilo mozartiano purísimo y una realización fantástica. En sendos casos el sonido es estupendo y las orquestas empleadas (Filarmónica de Viena y Concertgebouw, respectivamente) revelan una tradición interpretativa y una identificación con el lenguaje mozartiano bastante superiores a las de la Sinfónica de Chicago. Por otra parte, los que deseen conocer también una interpretación de las llamadas HISTORICISTAS, tienen en Hogwood (L'Oiseau-Lyre) una vía seria, legítima y, desde luego, muy atractiva.

Finalmente, hay que indicar que el sonido de este disco tampoco es de los mejores. La orquesta suena como algodónosa y sin la nitidez exigible a un registro digital.—L.S.



MOZART: Sinfonías 39 y 29. Orquesta Estatal de Dresde. Director: Sir Colin Davis. Philips 6514205.4. Digital. Importación.

MOZART: Sinfonías 28 y 41 «Jupiter». Orquesta Estatal de Dresde. Director: Sir Colin Davis. Philips 6514206.1. Digital. Importación.

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

Frente al esnobismo, la osadía y los descubrimientos gratuitos de algunos directores de orquesta de moda; de éstos que en un plazo relativamente corto han conseguido encaramarse en las listas de ventas; frente a aquéllos que ponen como excusa la utilización de instrumentos «de la época» para desarrollar sus singulares teorías sobre la música del Clasicismo —a pesar de grabar *Sinfonías* de Mozart con orquestas muy de este siglo; corruptas, se entiende—, es enormemente gratificante escuchar discos como los que ocupan este comentario. Para quien esto escribe, y evidentemente sin la más mínima pretensión de convencer a nadie que opine lo contrario, es estupendo poder comprobar que todavía hay directores de orquesta con cuyo Mozart puedo seguir sintiendo el placer del disfrute de lo profundamente hermoso...

Siempre he sentido debilidad —fundamentalmente en las últimas *Sinfonías*— por un Mozart de marcado acento dramático: algo así como lo que consiguieron en su época Bruno Walter o Furtwängler, o, más tarde, Krips o Barenboim. Pues bien, nada de ello tiene que ver con el de Colin Davis, que, en general, es mucho más apolíneo, sereno e intimista. Naturalmente, es complicado hacer sonar las *Sinfonías* de Mozart bajo estas premisas conceptuales sin caer en el cliché de «compositor galante», pero Colin Davis lo consigue porque conoce a fondo el particular mundo expresivo del músico salzburgoés: no en vano es un más que consagrado director de sus óperas. Así sus versiones, por claridad de planos, transparencia, suavidad de texturas, precisión tímbrica, planificación discursiva en cuanto a estructura polifónica y gradación dinámica, etc., se convierten en verdaderos monumentos a la belleza, en el menos contaminado sentido del término.

La grabación es excelente y a la Orquesta no se le puede pedir más. De manera que mi recomendación es total, y ello sin ser éste el Mozart con el que más me identifico.—P.G.M.

MOZART: Misa en Do mayor, K 317 «de la Coronación». Misa breve en Do mayor, K 220 «de los Gorriones». Inter nator mulierum, K 72. Peter Jelosits, tenor. Gerhard Eder, bajo. Niños Cantores de Viena. Chorus Viennensis. Orquesta Sinfónica de Viena. Director: Uwe Christian Harrer. Philips 411 139-1. Digital. Importación.

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

SCHUBERT: Misa núm. 2 en Sol mayor, D 167. Misa Alemana en Fa mayor, D 872. Peter Jelosits, tenor. Robert Riener, bajo. Niños Cantores de Viena. Chorus Viennensis.

Orquesta Sinfónica de Viena. Director: Uwe Christian Harrer. Philips 6514262. Digital. Importado.

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

He decidido realizar una crítica conjunta de estos dos discos por tener ambos un sólo protagonista: el coro que forman los famosos Niños Cantores de Viena. Esta agrupación infantil debe su fama no sólo a su anecdótica aparición cinematográfica hace ya algunos años, sino a su indudable calidad, que los sitúa al nivel de otras dos agrupaciones infantiles excepcionales: la de la Catedral de Ratisbona y la de la Escolanía de Montserrat.

Los Pequeños Cantores de Viena se distinguen por su afinación, siempre perfecta, exenta del más mínimo defecto. Y por contar con unos solistas verdaderamente excepcionales, que asumen los papeles de soprano y contralto.

Sin embargo, los resultados alcanzados son dispares: muy buenos en las *Misas* de Schubert, no tanto en las de Mozart. La lectura de Schubert es espléndida, sobre todo en la *Misa núm. 2*, dicha con una gran dosis de frescura y naturalidad. La *Misa Alemana* queda algo corta de emoción (la grabación de los de Ratisbona, DG 138 676, es mejor en este sentido), pero presenta una versión muy intimista, familiar, casi DE PARROQUIA (¡pero de parroquia vienesa!).

El disco dedicado a Mozart se resiente de la competencia de batutas bastante más inspiradas que la de Harrer. La interpretación de éste es sobria, pero muy corta en la inspiración, y sin atender demasiado a un correcto equilibrio orquestal. De ello debe exceptuarse, no obstante, el Ofertorio para la fiesta de San Juan Bautista «Inter natos mulierum», donde extrae del coro toda la emoción del texto de Mt. 11, 11, verdadera alabanza máxima de un hombre. En cuanto a la *Misa «de los Gorriones»*, destaca su lectura del Kyrie, siendo el resto bastante banal (cfr. la versión de Kubelik con los de Ratisbona, DG 2530356).

Aun a pesar de las notas negativas expuestas, opino que vale la pena escuchar a los Niños de Viena. Su naturalidad nos presenta interpretaciones que distan mucho de ser frías, aun cuando su técnica sea perfecta. La belleza de sus voces dejará sorprendido a más de uno, pues no es fácil encontrar niños que, además de poseer voces ANGÉLICAS, tengan ganas de trabajar lo suficiente como para cantar bien y huir de sonidos estridentes o excesivamente BLANCOS.

Muy buenas grabaciones, digitales ambas, con perfectísimo balance entre orquesta y voces. Prensado inmaculado, como suelen las fábricas alemanas y holandesas, líderes en la calidad.—S.B.S.

Discos editados

I. ORQUESTAL

BEETHOVEN: Concierto para piano núm. 2. Sonata para piano núm. 18. A. Rubinstein. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: D. Barenboim. RCA RL-84711.

BRUCKNER: Sinfonía núm. 8. Te Deum. J. Norman, Y. Minton, D. Rendall, S. Ramey. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: D. Barenboim. Deutsche Grammophon 274100 7.5, 2 discos. Digital. Oferta.

GERSHWIN: Obras orquestales. 3 Preludios para piano. 6 Canciones. W. Haas, S. Vaughan. Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo. Directores: E. de Waart, E. Inbal. Philips 6747062.9, 3 discos. Importación.

HAENDEL: los 6 Conciertos para órgano Op. 4. Concierto para órgano en La mayor, HWV 296. S. Preston, U. Holliger. The English Concert. Director: T. Pinnock. Archiv 413 465-1.3, 2 discos. Digital. Importación.

HAENDEL: los 6 Conciertos para órgano Op. 7. Conciertos para órgano en Fa mayor y Re menor, HWV 295 y 304. S. Preston. The English Concert. Director: T. Pinnock. Archiv 413 468-1.0, 2 discos. Digital. Importación.

HAYDN: los 8 Nocturnos. A. Hacker, The Music Party. Decca Oiseau-Lyre 9-90038.3, 2 discos. Importación.

HEROLD: La Fille mal gardée. Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Director: J. Lanchbery. Decca 410 190-1.1, 2 discos. Digital. Importación.

MAHLER: Sinfonías núms. 5 y 6. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: H. Faberman. Hispavox 167 405, 4 discos. Digital. Oferta.

MAHLER: Sinfonía núm. 7. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: B. Haitink. Philips 410 398-1.1, 2 discos. Digital. Importación.

MOZART: los 5 Conciertos para violín. Sinfonía Concertante para violín y viola. A. Grumiaux, A. Pelliccia. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Sir C. Davis. Philips 6768365.4, 3 discos. Importación.

MOZART: Música con trompa: 4 Conciertos, Sinfonía concertante para viento, 2 Quintetos, etc. B.

Tuckwell, S. Armstrong, J. Ogdon, Cuarteto Gabrieli. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: B. Tuckwell. Decca 410 283-1.0, 3 discos. Digital. Importación.

RACHMANINOV: Música orquestal. Solistas. Orquesta Sinfónica de St. Louis. Director: L. Slatkin. Hispavox 167 404, 4 discos. Oferta.

RIMSKY-KORSAKOV: Obras orquestales: Sinfonía núm. 2 «Antar», Capricho Español, La Gran Pascua Rusa. Sadko, Suites de La Doncella de Nieve, Zar Saltán, El Gallo de Oro. R. Alexander. Coro Filarmónico Toonkunst. Orquesta Filarmónica de Rotterdam. Director: D. Zinman. Philips 412164-1.0, 3 discos. Digital. Importación.

RODRIGO: Conciertos para guitarra: Aranjuez, Andalucía, Madrigal, Para una Fiesta, Fantasía para un Gentilhombre. Los Romero. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: N. Marriner. Philips 412 170-1.1, 3 discos. Importación.

SCHUBERT: las 10 Sinfonías: núms. 1-6, 8 y 9; núms. 7 y 10, fragmentos D 615 y 708 A, y terminación de la Sinfonía núm. 8: realización de B. Newbould. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: N. Marriner. Philips 412 176-1.5, 7 discos. Digital. Importación.

VIVALDI: L'Estro Armonico. P. Carmirelli, A.M. Cotogni, P. Pellegrino, C. Buccarella, F. Strano, I Musici. Philips 412 128-1.8, 2 discos. Digital. Importación.

II. CAMARA

BRAHMS: Quinteto para piano y cuerda. A. Rubinstein, Cuarteto Guarneri. RCA GL-84894.

F. COUPERIN: Las Naciones. Musica Antiqua Colonia. Archiv 410 901-1.9, 2 discos. Digital. Importación.

CHERUBINI: los 6 Cuartetos de cuerda. Cuarteto Melos. Archiv 2710018.4, 3 discos. Importación.

DEBUSSY: Cuarteto de cuerda. RAVEL: Cuarteto de cuerda. Cuarteto Galimir. Hispavox 190 154. Digital.

DVORAK: Quinteto para piano y cuerda. A. Rubinstein, Cuarteto Guarneri. RCA GL-84882.

FAURE: Cuarteto para piano y cuerda núm. 1, Op. 15. Cuarteto de cuerda Op. 121. A. Rubinstein, Cuarteto Guarneri. RCA GL-84876.

SCHUMANN: los 3 Tríos para piano. Clara SCHUMANN: Trío para piano en Sol menor, op. 17. Trío Beaux Arts. Philips 67000 51.2, 2 discos. Importación.

VIVALDI: 9 Conciertos de cámara: R 86, 87, 92, 94, 95, 101, 103, 105 y 108. M. Petri, H. Holliger, F. Ayo, P. Pellegrino, C. Jaccottet, K. Thunemann, T. Demenga, J. Rubin. Philips 411 356-1.2, 2 discos. Digital. Importación.

III. INSTRUMENTAL

BACH: las 6 Sonatas en trío para órgano. Los 6 Corales Schübler. T. Koopman. Archiv 2742006.0, 2 discos. Digital. Oferta.

BACH: las 7 Toccatas para cembalo. Fantasía cromática y fuga. Fantasía BWV 906. Preludio y fuga BWV 894. T. Pinnock. Archiv 410 706-1.6, 2 discos. Oferta.

F. COUPERIN: Misa de los Corventos. Misa de las Parroquias. T. Koopman. Philips 6768346.3, 2 discos. Importación.

CHOPIN: Valses núms. 1-14. M.J. Pires. Erato NUM. 75144. Digital. Importación.

LISZT: Obras para órgano. D. Chorzempa. Philips 6747 433.7, 2 discos. Importación.

LISZT: Obras para piano. A. Brendel. Philips 412 156-1.1, 4 discos. Importación.

WEBER: Obras para piano. J. Martin. Hispavox 167 305, 3 discos. Oferta.

IV VOCAL Y CORAL

HAYDN: Canciones completas. E. Ameling, J. Demus. Philips 6769 064.5, 3 discos. Importación.

HAYDN: Stabat Mater. Salve Regina. A. Auger, A. Hodgson, A. Rolfe Johnson, G. Howell. Coro de Cámara de Londres. Orquesta de Cámara Argo. Director: L. Heltay. Decca 9-90040.6, 2 discos. Importación.

PROKOFIEV: Alexander Nevsky. Iván el Terrible. El Teniente Kijé. A. Voketaitis, C. Carlson, S. Timberlake. Coro y Orquesta Sinfónica de St. Louis. Director: L. Slatkin. Hispavox 167 304, 3 discos. Oferta.

PURCELL: Arias, canciones y música instrumental. A.

Deller, A. Cantelo, M. Bevan, G. Malcolm, N. Marriner, D. Dupré. Hispavox 167010, 2 discos. Oferta.

ROSSINI: Petite Messe Solennelle. K. Ricciarelli, M. Zimmermann, J. Carreras, S. Ramey. Coro Ambrosiano. C. Shepard, P. Berkowitz, R. Nunn. Director: C. Scimone. Philips 412 124-1.2, 2 discos. Digital. Importación.

SCHUBERT: las 6 Misas latinas. E. Csapo, K. Loväas, P. Maus, G. Faulstich. Cantores de Spandau, Capilla Vocal de Hamburgo. Collegium Bach, Berlín. Director: M. Behrmann. Hispavox 167 403, 4 discos. Oferta.

WOLF: Lieder completos sobre textos de Mörike. D. Fischer-Dieskau, D. Barenboim. Deutsche Grammophon 2740113.7, 3 discos. Importación.

V. OPERA

BRITTEN: Owen Wingrave. P. Pears, Dame J. Baker, B. Luxon, H. Harper, J. Shirley-Quirk, J. Vyvyan. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: B. Britten. Decca 9-90032.1, 2 discos. Importación.

HINDEMITH: Cardillac. D. Fischer-Dieskau, L. Kirschsstein, E. Söderström, D. Grobe, K. Ch. Kohn. Coro y Orquesta de la Radio de Colonia. Director: J. Keilberth. Deutsche Grammophon 2721 246.7, 2 discos. Importación.

MASSENET: Esclarmonde. J. Sutherland, J. Aragall, H. Tourangeau, L. Quilico, R. Lloyd, R. Davies. Coro John Alldis. Orquesta Nacional Philharmonic. Director: R. Bonyngue. Decca 9-90033.8, 3 discos. Importación.

MOZART: La Flauta mágica. M. Price, P. Schreier, K. Moll, L. Serra, N. Melbye, T. Adam, R. Tear, M. Venuti, M. McLaughlin, A. Murray, H. Schwarz, R. Goldberg. Coro de la Rario de Leipzig. Orquesta Estatal de Dresde. Director: Sir C. Davis. Philips 411 459-1.8, 3 discos. Digital. Importación.

MOZART: Lucio Silla. A. Auger, H. Donath, E. Mathis, J. Varady, P. Schreier, W. Krenn. Coro y Orquesta del Mozarteum, Salzburgo. Director: L. Hager. Deutsche Grammophon 2740 183.0, 4 discos. Importación.

J. STRAUSS: El Murciélago. J. Varady, H. Prey, R. Kollo, y L. Popp, B. Weikl, I.

Rebroff, B. Kusche. Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Baviera. Director: C. Kleiber. Deutsche Grammophon 2707 088.3, 2 discos. Importación.

R. STRAUSS: El Caballero de la Rosa. A. Tomowa-Sintow, A. Baltsa, K. Moll, J. Perry, G. Hornik, V. Cole. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: H. von Karajan. Deutsche Grammophon 413 163-1-8, 4 discos. Digital. Importación.

VERDI: I Lombardi. C. Deutekom, P. Domingo, R. Raimondi, M. Aparici. Coro Ambrosiano. Orquesta Royal Philharmonic Londres. Director: L. Gardelli. Philips 67 03 032.8, 3 discos. Importación.

VERDI: Macbeth. R. Bruson, M. Zampieri, N. Shicoff, R. Lloyd. Coro y Orquesta de la Opera de Berlín. Director: G. Sinopoli. Philips 412 133-1.0, 3 discos. Digital. Importación.

VERDI: Il Trovatore. P. Domingo, R. Plowright, B. Fassbaender, G. Zancanaro, E. Nesterenko. Coro y Orquesta de la Academia Santa Cecilia, Roma. Director: C.M. Giulini. Deutsche Grammophon 413 355-1.7, 3 discos. Digital. Importación.

VI. RECITALES

«INSTRUMENTOS DE LA ORQUESTA, LOS». Orquesta Filarmónica de Londres. Director: J. López Cobos. Philips 412 520-1.2, 2 discos. Oferta.

«ORNAMENTACION EN EL RENACIMIENTO Y EL BARROCO, EL ARTE DE LA». A. Deller, M. Forrester, A. Heiller, G. Leonhardt, H. Lester, J. Tomaszow. Deller Consort, Coro Ambrosiano, Wenzinger Consort, Solistas de Zagreb. Hispavox 167011, 2 discos. Oferta.ú

«TECLADOS DE LOS REYES DE FRANCIA EN VERSALLES». Obras de L. COUPERIN, DANDRIELL y SCHOBERT. B. Haudebourg. Hispavox 167 306, 3 discos. Oferta.

«VENECIA, LA GLORIA DE». Obras de BASSAND, G. GABRIELI y MONTEVERDI. Coros Monteverdi, del St. Johns College de Cambridge, y del Magdalen College, Oxford. Philip Jones Brass Ensemble. Director: J.E. Gardiner, G. Guest y B. Rose. Decca 9-90037.6, 2 discos. Importación.

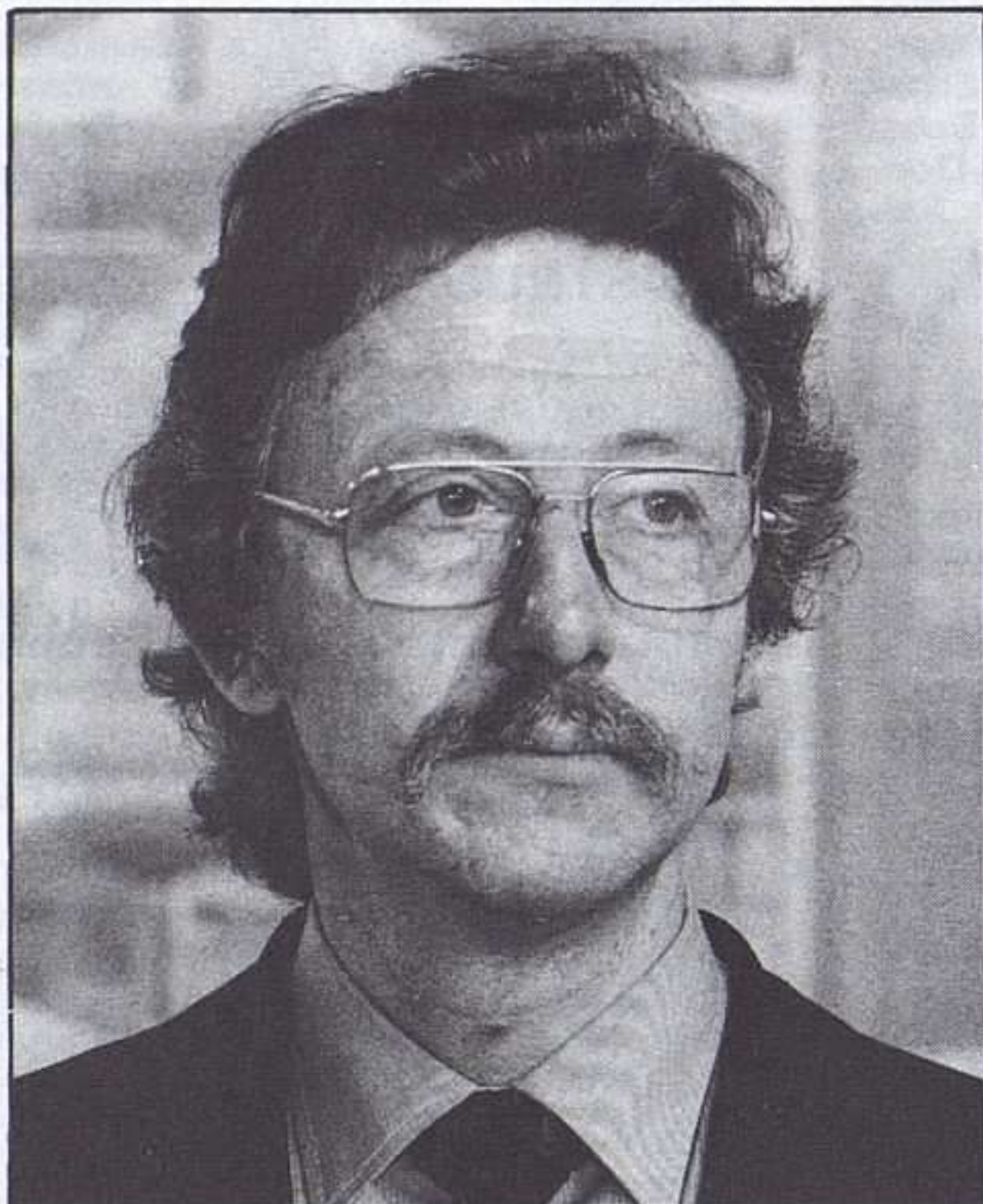
PERSPECTIVA MUSICAL BARCELONESA

Por Xosé Aviñoa

Sin el menor asomo de intención de pintar un cuadro de ribetes negros, el panorama musical barcelonés, en este curso 1984-1985 que se abre con el Festival Internacional en el Palau de la Música Catalana y en el Teatre Condal y el Stuttgarter Ballet en el Gran Teatre del Liceu, ofrece muchos indicios de que va a ser un período especialmente crudo y crítico, aunque de ello no se pueda esperar más que la necesaria clarificación de los esquemas empresariales y artísticos de las distintas instancias de la música barcelonesa.

No olvidemos que a los problemas que afronta en estos momentos el Consorci del Gran Teatre del Liceu respecto a su delicada situación financiera, se suman los complejos y ya añejos problemas de la primera institución de la ciudad, la Orquesta Ciutat de Barcelona, que fue noticia al finalizar el curso pasado a causa de las tensiones surgidas en torno a la figura de quien es y ha sido su director más significativo, Antoni Ros Marbá. Todavía no es de dominio público la posición que en relación al problema de las responsabilidades ha tomado el ejecutivo del ayuntamiento barcelonés, pero algunos indicios apuntan hacia la renovación de las personas que tenían a su cargo la gestión de la O.C.B.

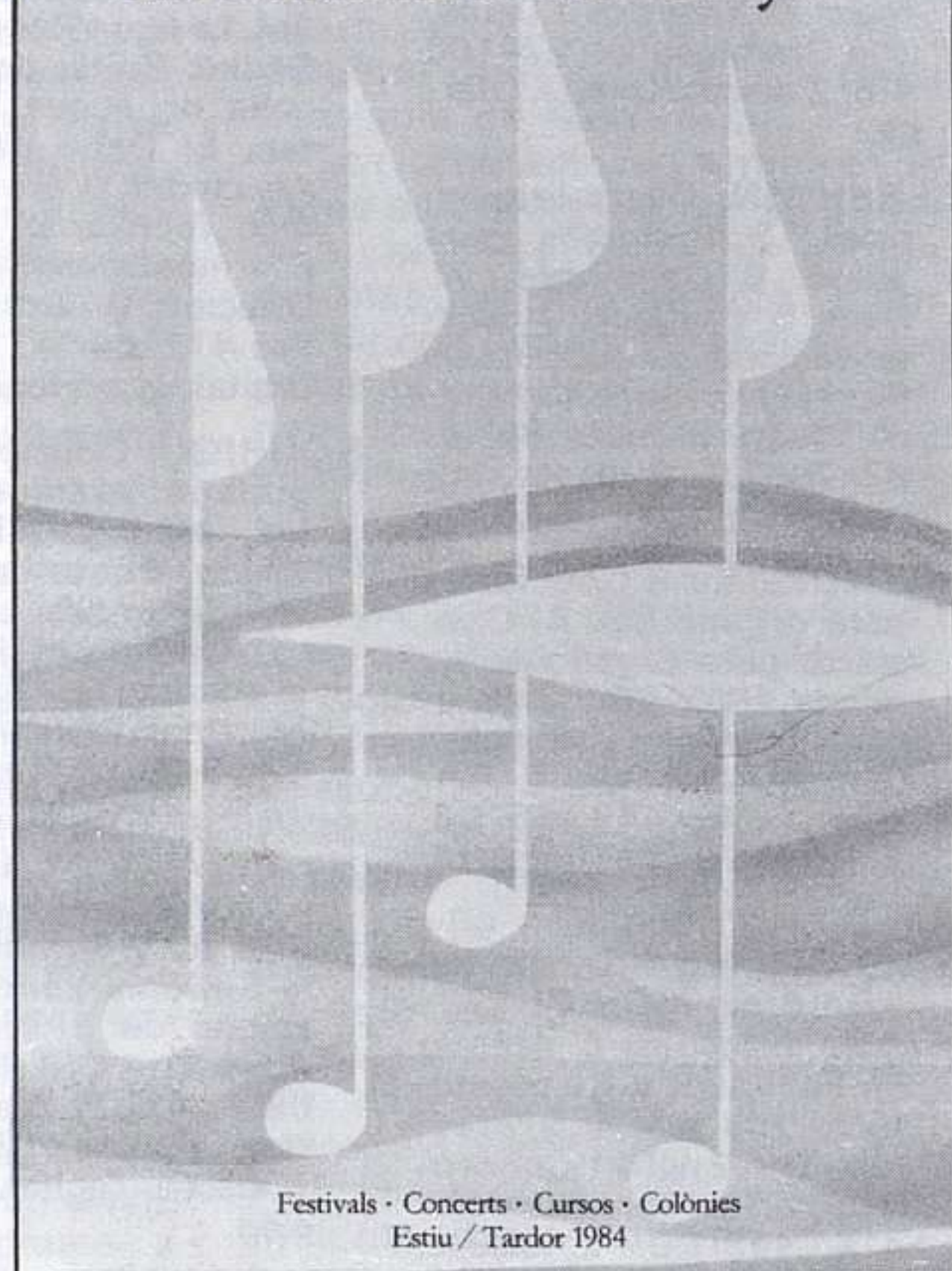
El cambio en la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Max Cahner por Joan Rigol también ha supuesto un cierto revuelo a nivel de política musical de la más alta institución oficial de Cataluña, puesto que, si bien el director general de Música, Cine y Teatro continúa siendo Jordi Maluquer, el jefe de servicios del ámbito musical, el verdadero encargado de llevar adelante la política musical convergente ha sido sustituido; Antoni Sabat que había destacado en los cuatro primeros años de gobierno de Jordi Pujol por la dinamización y descentralización de la música por



Antoni Sabat.

toda la geografía catalana ha dejado libre el cargo que todavía sigue sin titular. Mientras, tanto la Generalitat de Catalunya ha publicado, como viene siendo habitual cada fin de temporada, el libro **Música a Catalunya**, un exhaustivo catálogo de las actividades que tienen lugar en Cataluña a lo largo del año. Un somero repaso de la publicación no deja aparentemente lugar al desánimo puesto que son muchas y de muy diverso carácter y localización las actividades musicales previstas, desde los Festivales Internacionales situados preferentemente en aquellos lugares que por su incidencia turística pueden ofrecer este tipo de manifestaciones sin temor al fracaso (ello puede, y en algunos casos, consigue, desvirtuar el concepto mismo de Festival Internacional, puesto que la participación de un intérprete que, por lo demás, es asiduo visitante de la zona a causa de sus vacaciones, no convierte un ciclo de conciertos de ámbito local en un Festival Internacional), hasta los concursos, cursos monográficos extraordinarios y conciertos diversos. A este tipo de certámenes tiene acceso un nuevo tipo de intérprete que pone de manifiesto la enorme vitalidad que despliega la música en Cataluña; se trata de los jóvenes músicos que, en espera de hallar la oportunidad de su vida que los convierta en primeros virtuosos mundiales, acceden a participar en conciertos de carácter local que, en muchas ocasiones, sirven para foguear y descubrir a los verdaderos intérpretes de genio y, a la vez, para desanimar a aquellos que no sienten especialmente la llamada de la dura vida del músico profesional.

La Música a Catalunya



Festivals · Concerts · Cursos · Colònies
Estiu / Tardor 1984

Una labor similar lleva en Barcelona, como en el resto del mundo, el equipo de Juventudes Musicales que a través de sus ciclos de conciertos da paso a los intérpretes noveles y el propio Conservatorio Superior Municipal de Música, la Escuela de Música de Barcelona que de ser, no hace muchos años, el reducto del academicismo más burocrático e intransigente ha abierto sus puertas a una labor que por otro lado, parecía la más apropiada para una institución de aquellas características. Así, desde hace unas temporadas, el Auditori Eduard Toldrà situado en la zona baja del edificio de la calle de Bruch, convenientemente renovada, es sede de conciertos diarios, conferencias y todo tipo de actividades que en nada tienen que envidiar a los conciertos patrocinados por la Generalitat en su ámbito geográfico. La más variopinta diversidad de estilos y estéticas se dan cita en el citado auditorio, desde el jazz a las representaciones de ópera a cargo de los alumnos del aula de canto.

Actividades similares se llevan a cabo en otras instituciones pedagógicas de carácter privado que, como es lógico, abundan en la ciudad, aunque en este sentido Barcelona no ha tenido excesiva suerte puesto que una entidad que prometía unos planteamientos pedagógicos nuevos y más acordes con el espíritu de nuestros días, la Escola d'Estudis Musicals, situada en Vallvidrera, cerca de la

ciudad, cerró sus puertas no hace muchos meses por motivos, al parecer, extramusicales. En cualquier caso, esta panorámica que aparece muy prometedora a juzgar por la inusitada cantidad de posibilidades de elección que permite al aficionado medio, no es otra cosa que una muestra más de la voluntad de vivir la música que, desde hace muchos años la ciudad ha manifestado. A pesar de ello, continúa latente el principal escollo a salvar, el del cultivo de la gran música, el del mantenimiento de unas instituciones de corte internacional que puedan dar verdadera fe de aquella vitalidad. Las instituciones están alteradas por motivos diversos, falta de liquidez en unos casos, desorientación en otros o, como es el caso del Orfeo Catala, inesperado cambio de dirección al haber accedido su titular, Salvador Mas a la dirección de una orquesta alemana.

Bien es verdad que, aunque algunos rumores nos llevan a sospechar que el Año Europeo de la Música, el tan esperado 1985, aniversario de Schütz, Scarlatti, Haendel y J.S. Bach, puede celebrarse con la interrupción de algunas de las más exquisitas temporadas musicales barcelonesas, todavía nadie ha anunciado oficialmente la anulación de las temporadas habituales que cubren con empeño los más diversos campos de la música en la ciudad condal. En Barcelona la temporada del Gran Teatro del Liceu, que no se interrumpió ni en los años de la contienda civil, abre sus puertas el mes de octubre, este año con unas sesiones de ballet, y ocupa el otoño e invierno con la tradicional temporada de invierno que se suele extender hasta finales de marzo. Este año se han reducido los espectáculos pero se han aumentado las representaciones para ver de equilibrar los presupuestos. A continuación tiene lugar la Temporada de Pro Música, también conocida como Temporada de Primavera, muchas veces antecedida de una breve temporada de ballet, que suele ofrecer espectáculos de gran categoría, aunque, dado el nivel cada día más alto que consigue la temporada de invierno, cada vez más ésta temporada es una simple prolongación de la anterior, alargando los espectáculos hasta finales de junio, cuando la situación climática hace muchas veces insostenible la permanencia en la sala del Gran Teatro. El público del Liceu es, como en todas partes del mundo, variopinto, aunque, dada la inasequibilidad de los precios de las butacas y palcos bajos, el aficionado con pocos posibles se ve obligado a escalar y soportar tensiones que acentúan todavía más la crispación habitual de los ocupantes de los cuarto y quinto pisos. Habida cuenta la tradicional afición operística de la ciudad, el Liceu cuenta con un público adicto estable que ya ha pasado a formar parte de los retratos típicos de la ciudad y que se ha incorporado a la indefinible personalidad del barcelonés medio, aunque, es casi obvio recordar, un altísimo porcentaje de habitantes de la ciudad no ha puesto nunca los pies en el teatro y guarda de él un concepto demagógico y altamente peligroso y que en los más delicados momentos de la transición política se convirtió en acicate de revoluciones pendientes. En cualquier caso, mientras la situación financiera del Teatro continúe tan precaria como en los

momentos presentes, mal se puede esperar un abaratamiento de los precios más altos y una penetración social de los espectáculos operísticos. Esta labor es llevada a cabo con mejores perspectivas, aunque con resultados estéticos totalmente diferentes, por instituciones privadas que cuentan con la ayuda de los estamentos oficiales, como es el caso del Grup d'Opera de Barcelona, que se ha encargado en diversas ocasiones de montar ópera en las temporadas estivales del Teatre Grec, o la Opera de Cambra de Catalunya que anima y divulga espectáculos operísticos y de índole diversa en auditorios más asequibles. Esta institución, que patrocina el estreno de **Spleen de X. Benquerel** en el seno del Festival Internacional de Música de Barcelona, tiene intención de llevar la ópera por la geografía catalana a lo largo del mes de noviembre (Olot, Girona y Mataró) y continuar con su intención de animar la ópera de cámara cuyo marco estético y social no es, sin el menor asomo de duda el Liceo barcelonés.

En el Palau de la Música Catalana tiene lugar a lo largo del curso el ciclo de conciertos del sábado por la tarde y domingo por la mañana de la Orquesta Ciutat de Barcelona que, a estas alturas, todavía no ha pasado por la prueba de fuego que año tras año viene siendo la presentación de la programación, confeccionada en las últimas ocasiones sin el acuerdo de los miembros de la orquesta. Estos conciertos, que cuentan con un éxito extraordinario que asegura el lleno total del aforo del Palau día tras día, fueron experimentalmente alargados hasta el viernes por la tarde en algunas ocasiones. No parece que este año vaya a continuarse por este camino aunque para cumplimentar la afición bien sería de desear. A finales de año se inicia el ciclo de conciertos más ambicioso y selecto de la vida musical barcelonesa, el de los

Conciertos Pro Música que el patronato del mismo nombre anima año tras año desde hace veintiséis temporadas. Gracias al tesón de la junta directiva de la entidad Barcelona ha podido presenciar y seguir en directo la labor interpretativa de las primeras figuras mundiales. Ello quiere decir, ineludiblemente, que las plazas de estas audiciones están reservadas a aquellos aficionados cuya capacidad económica es potente o aquellos que sienten especialmente la llamada de la gran música y que realizan enormes sacrificios para seguirla de cerca. Aun no se ha presentado la temporada del presente ejercicio pero se habla ya de una **Semiramis** en versión concertante a cargo de Marilyn Horne y Montserrat Caballé y de la presencia de Joan Sutherland en concierto.

Con la desaparición de la Associació de Cultura Musical hace ya dos temporadas, Barcelona ha quedado centrada en estos dos ciclos básicos de conciertos que se ven completados por las temporadas de la Banda Municipal que, bajo la dirección del Albert Argudo, se esfuerza por seguir los pasos de aquella institución que en manos de Josep Rodoreda, Antoni Nicolau, Celestí y Joan Lamote de Grignon fue uno de los baluartes de la gran música en sus primeros sesenta años de vida, aunque el espíritu de los tiempos no juega precisamente a favor de este tipo de agrupaciones de viento.

¿Hacia dónde camina la ciudad? cabe esperar la llegada de los nuevos responsables musicales del Ayuntamiento y de la Generalitat para ver si los proyectos que en alguna ocasión suenan a tan ambiciosos como la formación de una orquesta sinfónica de Catalunya o la publicación de una revista musical de ámbito catalán, llegan a cuajar y, decididamente, Barcelona se sube al carro de la modernidad que en algunos momentos parece haber perdido.

LA TEMPORADA 84-85 DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Por Alberto Vilardell

Después de las noticias sobre la situación financiera del Liceu que se han ido publicando durante el verano y las que han surgido en estos últimos meses, se temía por la continuidad de nuestro teatro. Después de algunos aplazamientos se efectuó la reunión del Consorci, que dió como resultado la continuidad del mismo y el estudio de un plan de viabilidad para cubrir el déficit que se estima en unos seiscientos millones de pesetas.

Aunque algo tarde, se ha reaccionado finalmente y es de esperar que las entidades participantes en el Consorci serán conscientes de las necesidades de un teatro como el que prestigia la ciudad y pondrán los medios económicos para que el mismo pueda funcionar sin problemas financieros; a ello puede contribuir la creación de un Gerente financiero, del que aún no se conoce el nombre, pero que dada las características de la situación tendría que reunir, junto a conocimientos económicos y financieros, una visión de lo que es la administración de un teatro de ópera, y agilidad sobre sus perspectivas y funcionamiento.

En el mismo acto se presentó la próxima temporada de ópera, que tiene unas características que merecen destacarse. Se inicia el 3 de noviembre y está prevista su finalización el 31 de marzo de 1985. En cuanto a óperas, ha disminuido el número, de quince la pasada

estación a doce la actual, pero quiere implantarse el criterio de aumentar a cuatro el número de representaciones. Entre el detalle de obras destaca el hecho que no figure ninguna de Giuseppe Verdi, hecho no ocurrido, según mi información, desde 1938, en plena guerra civil, habiéndose descartado a última hora un **Rigoletto** inicialmente previsto; así como una cierta preponderancia de la música alemana con dos obras de Richard Strauss, **Der Rosenkavalier** y **Salomé**; una de Ricardo Wagner, **Siegfried**; una de Mozart, que inaugura la temporada, **Las Bodas de Fígaro** y junto a ellas el **Orfeo y Euridice**, de Gluck y la novedad interesante, que no se ha representado en nuestro teatro desde el pasado siglo, que es el **Saffo** de Giovanni Pacini, obra que corresponde a ese tipo de composiciones redescubiertas por una gran cantante (en este caso Leyla Gencer que la cantó en abril de 1967 en el Teatro San Carlo de Nápoles). Dentro del repertorio italiano más convencional veremos **La Gioconda**, de Amilcare Ponchielli; **Tosca**, de Puccini; **El barbero de Sevilla**, de Rossini e **I Capuleti ed I Montecchi**, de Vincenzo Bellini. Completan la temporada dos obras francesas habituales en nuestro teatro como son **Sanson y Dalila**, de Saint-Saëns y **Romeo y Julieta**, de Charles Gounod.

Entre los directores de orquesta destacan Maximiano Valdés, que tan buen recuerdo dejó el pasado año con su **Werther** y que este año dirigirá la obra



Agnes Baltsa.

ópera de Gounod y Ch. Prick en el **Siegfried**, sin que se conozca el director de la obra de Pacini que cierra la temporada. Creo que con este plantel de directores podrá mantenerse el nivel alcanzado por la orquesta, pero, como he repetido reiteradamente, debería incrementarse el potencial en este apartado a fin de conseguir un mayor rendimiento de ella, rendimiento posible con los elementos que la forman, que por otra parte no dispone de director musical desde el fallecimiento del maestro Marco.

Dentro del capítulo de cantantes femeninas debe remarcarse la presencia de Agnés Baltsa en la obra de Bellini; Eva Marton en dos papeles tan significativos como **Tosca** y **La Gioconda**; Montserrat Caballé también en dos obras: **Der Rosenkavalier**, en la que estará acompañada de cantantes de la talla de Tatiana Troyanos, en su debut en Barcelona y Helen Donath, y **Saffo**, en la que parece intervendrá Raquel Pietrotti; Gwyneth Jones en **Salomé**; las mezzos Fiorenza Cossotto como **Dalila** y Elena Obratsova en el **Orfeo**, obra en la que también intervendrá la interesante soprano Margharet Marshall, que debuta en el Liceo, y que cantará además en **Las Bodas de Fígaro** junto a la delicada Ileana Cotrubas y Helga Muller Molinari. Completan el cast femenino Stephani Toczyska en la **Laura**, de **La Gioconda**; Adriana Anelli en la **Rosina**; Ana María González, en la ópera de Gounod; Alida Ferrarini en la ópera de Bellini; la siempre interesante Ute Vinzing, en el **Siegfried**, obra en la que también intervendrá la eficiente Martha Szirmay, que a su vez repetirá la **Herodiade**, en **Salomé**.

Por lo que respecta a los cantantes masculinos merece especial atención el debut en el Gran Teatre del Liceu (no en Barcelona, ya que ha cantado en el **Palau Tristan y Parsifal**) de Jon Vickers, en una de sus grandes creaciones como es el «**Samson**», el retorno del siempre deseado Alfredo Kraus, con otra de sus grandes creaciones como es **Romeo y Julieta**, y la nueva prestación del ardoroso José Carreras en el «**Enzo**» de **La Gioconda**. Junto a estos tres grandes tenores, el siempre esperado Jaime Aragall, repitiendo su **Tosca** en dos representaciones; el retorno después de su fugaz intervención el pasado año de Kurt Moll, que tan gran actuación tuvo en el «**Osmin**», de **El Rapto en el Serrallo** y que este año dará vida al «**Baron Ochs**», en **Der Rosenkavalier**; Leo Nucci, en la obra de Rossini, en la

que se alternarán los españoles Dalmau González y Eduard Gimenez; Joan Pons que repite su «**Scarpia**», posiblemente más perfeccionado, y que también intervendrá en la reposición de la obra de Pacini. Junto a ellos, los siempre eficaces Walter Berry y Wolf Appel y el debut de un tenor de cierto renombre como es Reiner Goldberg en **Siegfried**.

Completan los repartos Martin Egel y Jean Philippe Lafont en la obra de Mozart, Patricia Payne, Giorgio Zancanaro (cuyo nombre es hoy habitual en los grandes teatros) y Kurt Rydl, en **La Gioconda**; Gudrun Sieber en la obra de Gluck; Lando Bartolini, que completará los otros dos «**Mario Cavaradossi**»; Ivo Vinco en el **Sanson y Dalila**; Roberto Coviello en la ópera de Gounod y Dalmau González que además de su «**Conde de Almaviva**» antes mencionado intervendrá en **I Capuleti e I Montecchi**.

En su conjunto, una muy interesante temporada, sobre todo dada la actual coyuntura liceísta; espero que con un planteamiento consecuente del Consorci, una planificación a largo plazo y un suficiente presupuesto, no diré a la altura de los grandes teatros extranjeros, que esto sería soñar despierto, pero sí adaptado a las mínimas necesidades del teatro, pueda nuestro primer coliseo seguir su marcha ascendente, no olvidando las premisas en que se basa un Gran Teatro de Opera: explotación deficitaria como consecuencia de los costes estructurales, como ocurre en todos los teatros del mundo, previsiones a largo plazo, alcance nacional en su proyección, para conseguir su proyección internacional, aportaciones financieras en cantidad y fechas, de acuerdo con los presupuestos y las previsiones de déficit marcadas y periódicamente revisadas, y sobre todo poner el ARTE, en mayúsculas por encima de cualquier interés particular. Solo si se parte de estas premisas y de presupuestos reales comparables (no equiparables), entiendo pueden cumplirse los fines que el Consorci del Gran Teatre del Liceu se propuso en sus Estatutos.

RECUERDO A UN MAESTRO: DOCTOR DON JOSE MARIA COLOMER PUJOL

De la misma forma que vivió su vida, casi de puntillas, en relación a sus grandes conocimientos, se nos fue en el mes de julio, el querido doctor Colomer Pujol. Fue para muchos de nosotros el maestro que nos hizo vibrar en nuestros inicios operísticos y aprender a lo largo de toda su larga vida. Sus comentarios, siempre comedidos, su experiencia sobre las voces (quién no recuerda sus grandes definiciones de cantantes, a título de ejemplo mencionaré: Carlo Bergonzi: «**El Catedrático**», Jaime Aragall: «**La voz de oro**»), su juicio siempre certero fue un privilegio para sus auditores y una lección continua. Por ello, quiero que quede constancia el hecho con estas dos frases: GRACIAS MAESTRO QUE DIOS PREMIE EN EL CIELO VUESTRA BONDAD EN LA TIERRA.—ALBERTO VILARDELI.



John Vickers.

de Mozart con la que se inicia la temporada; Roberto Abbado, muy querido en Barcelona por los excelentes resultados que ha proporcionado, con una obra en la que es especialista como **El Barbero de Sevilla**; Uve Mund, de probada eficiencia, en **Der Rosenkavalier**; Rolf Weikert, en la obra de Bellini, y finalmente la muy interesante presencia de Antoni Ros-Marbá, en **Salomé**. Completan el ciclo de directores Romano Gandolfi en dos obras como **La Gioconda** y **Tosca**, no del todo afines en su contexto global con su personalidad, por lo visto hasta ahora; W. Goennenwien en la obra de Gluck; Gabrielle Chmura en **Sanson y Dalila**; Alain Guingal en la

LICEO: EL BALLET DE STUTTGART

Por Roger Alier

Siguiendo la nueva tónica iniciada el año anterior, la tradicional temporada de ballet que antes tenía lugar en la primavera se ha trasladado al mes de octubre, con lo cual la actividad liceísta se inicia un mes antes de lo acostumbrado.

Para la administración del teatro esto tiene una ligera ventaja: ante la proximidad de la temporada de ópera, muchas personas que serían remisas a abonarse a la de ballet lo hacen, para no perder el derecho a las localidades que ocupan, a veces desde hace años.

De este modo, las funciones del Ballet de Stuttgart han tenido lugar a teatro lleno y, en cambio, las del Ballet de Flandes que comenté hace unos meses estuvieron poco menos que en cuadro. La fórmula, en todo lo que al Liceo se refiere, es el abono, no hay duda.

Recuerdo de John Cranko

El Ballet de Stuttgart ha planteado la temporada en torno a la figura del que fue su coreógrafo y principal animador John Cranko (1927-1973), prematuramente desaparecido a causa de un infortunado accidente. Todas las coreografías presentadas en esta temporada liceísta por el Ballet de Stuttgart son de John Cranko salvo una, **Gaité Parisienne**, que lleva la firma de Béjart.

La indudable personalidad de John Cranko se manifestó, por lo que hemos podido ver, en dos frentes: uno, de planteamiento general, que le llevó a preferir la insistencia en los aspectos teatrales del ballet. Es indudable que el ballet, pese a sus evoluciones, es una forma teatral, y John Cranko se esforzó en dar un mayor vigor a todo lo que pudiera EXPLICAR el argumento de las obras a través de la danza. Es significativo, también, que los argumentos elegidos por el coreógrafo eran, con frecuencia, los de obras teatrales del repertorio universal —en esta misma temporada hemos podido ver **Romeo y Julieta**, con la partitura de Prokofiev, y **La fierecilla domada**, además del argumento de la ópera **Eugen Onegin**. Pero no se trata sólo de los argumentos, sino que las coreografías de John Cranko están siempre orientadas a explicar con todo detalle lo que está ocurriendo en



Vladimir Klos y Birgit Keil

FOTO: BOFILL

escena: mímica, gestos y movimientos escénicos dejan plenamente informados al espectador menos atento del contenido argumental de las obras.

«Romeo y Julieta»

Presencí dos representaciones de esta magnífica obra de Prokofiev, uno de los mejores ballets que ha producido nuestro siglo que se agota, hasta ahora, por lo menos. El primer día, la pareja estelar la formaban Vladimir Klos y Birgit Keil: un «Romeo» ágil e impetuoso él, con saltos precisos, elegancia en los movimientos y eficaces colaboraciones en los movimientos conjuntos con su pareja; ella fue una sobresaliente Julieta, de vaporosa presencia escénica, brazos especialmente sensibles y flexibilizados y agilidad corporal magnífica, amén de notable actriz. Pero, indudablemente, la estrella de la representación fue Christopher Boatwright, un «Mercutio» de agilidad perfecta, cuya muerte fue un verdadero prodigio de matices y mereció la ovación más prolongada de la noche.

Los restantes intérpretes cumplieron con dignidad, sobresaliendo entre ellos el viejo Capuleto, Marcis Lesins, la

caracterización y actitudes de MALO del Tibaldo interpretado por Reid Anderson y el trío de gitanillas-furcias, Sabine Bartels, Michele Rabier y Lisi Grether. Hay que señalar que, atentos siempre a la teatralización del espectáculo, en la línea de lo antes comentado, los papeles de personas ancianas son interpretados por miembros de la compañía de edad notablemente avanzada, como fue el caso de la nodriza de Julieta, Hella Heim, de presencia frecuente en escena, y de Fray Lorenzo, Alex Ursuliak.

Lo más eficaz del ballet, aparte de la muerte de Mercutio, fue, sin duda, la escena del baile en casa de los Capuleto, llevado con la seriedad y el equilibrio que la rítmica música exige. Muy notable también la categoría del vestuario; los personajes principales lucían constantemente atuendos distintos, e incluso la nodriza aparecía con cuatro trajes distintos.

La orquesta fue pasablemente dirigida por James Tuggle, quien no aspiró a gran cosa más que a acompañar sin estridencias.

El segundo día los protagonistas fueron interpretados por otro equipo formado por Annie Mayet como Julieta, Tamas Detrich como Romeo, Randy Diamond como Mercutio y Mark McClain como Benvolio.

Dentro de una corrección indudable, este conjunto fue menos brillante que el anterior; ni Annie Mayet tiene la ligereza y la elegancia de Birgit Keil, ni el jovencísimo Tamas Detrich la agilidad y la madurez balletística de Vladimir Klos. Especialmente llamativa fue, sin embargo la diferencia de los amigos de Romeo respecto a los de la función anterior (en que Randy Diamond había actuado como Benvolio). El resto fue idéntico.

«Onegin»

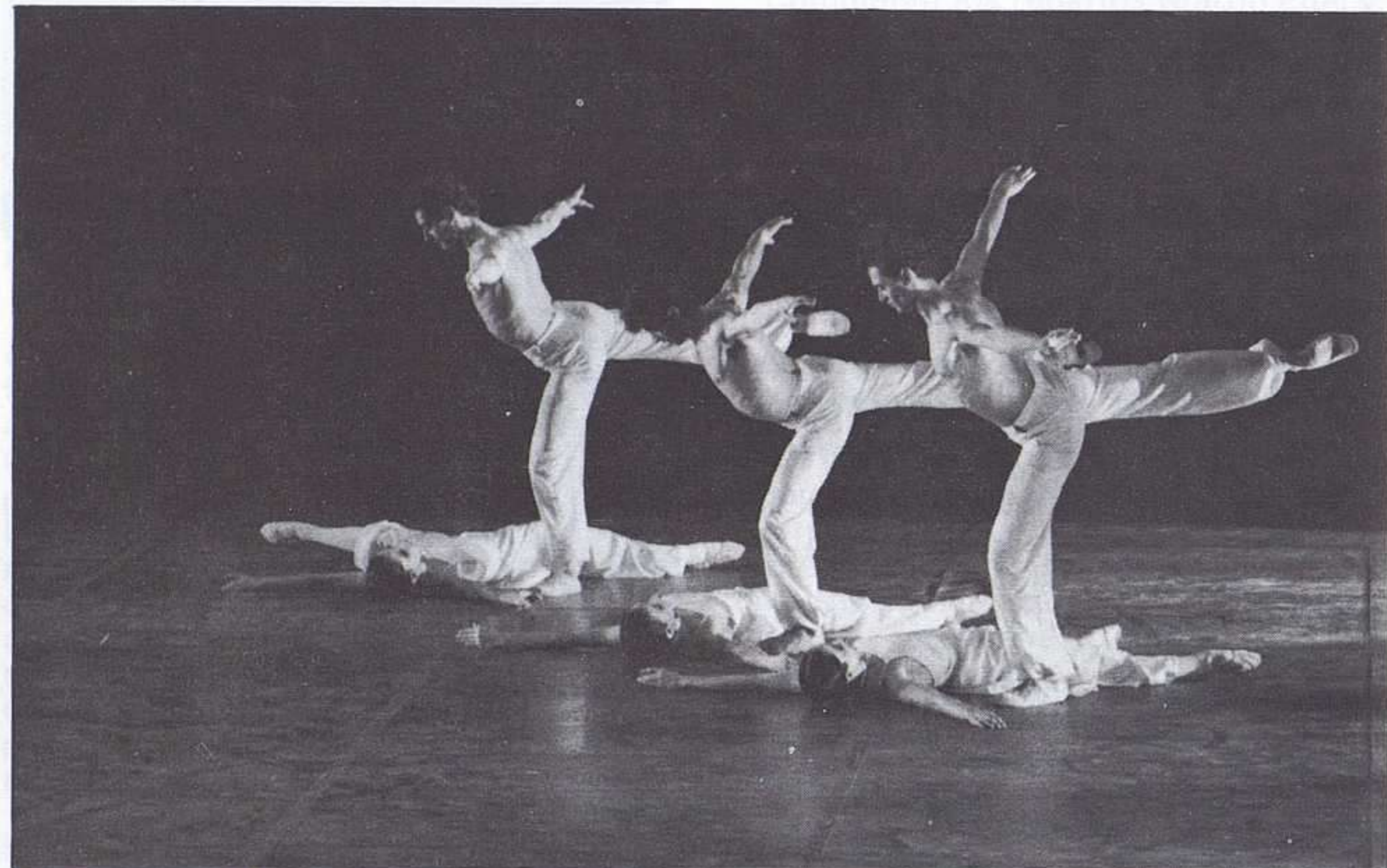
Este ballet fue coreografiado por John Cranko basándose en el ARGUMENTO, de la ópera de Chaikovsky, pero la música que se utiliza en el mismo no es la de la ópera, sino que, siendo del mismo compositor, es de procedencia diversa. En general, resulta excesivamente anodina, y resulta un tanto enigmático que siendo Chaikovsky un compositor tan significado en el mundo del ballet la adaptación de Kurt-Heinz Stolze se haya hecho sobre materiales tan anodinos, en su mayoría, como los seleccionados.

Presencí la función del día 6 de octubre, en la que los protagonistas fueron Vladimir Klos («Onegin»), Birgit Keil («Tatiana»), Tamas Detrich («Lenski»), Annie Mayet («Olga») y Thierry Sette («Gremm»). La obra resulta muy bien escenificada y, como la anterior, muy bien EXPLICADA al público. Hay que mencionar que, como en el ballet anterior, los cambios de escena se verificaron con una rapidez y eficacia magistrales. El vestuario fue también vistoso, y los decorados, dignos y eficaces. En cuanto a los intérpretes, pudo apreciarse una vez más la relativa inmadurez de Tamas Detrich, dentro de una innegable clase, y la mayor efectividad de Birgit Keil respecto a sus compañeros.

El ballet en el Festival de Otoño

Por Francisco Hernández

Aunque el avance del Festival contenía sensibles diferencias con respecto al programa definitivo —en aquél no figuraba Trisha Brown, por ejemplo—, la valoración negativa que aquí se hizo se ha visto confirmada; aquella valoración —«más vale poco y bueno»— ahora se puede formular así: en el Festival han intervenido nueve compañías, pero la noticia de primera fila estuvo en los programas que una sola formación, el Stuttgart Ballet, presentó en el Liceo barcelonés.



«Pastoral» de Milko Sparembek, por el Ballet Nacional Clásico.

Antes de iniciar los comentarios —muy sumarios, el espacio es breve— hay que saludar la presencia en estas páginas de Laura Toledo y de Rafael Aguilar, deseando que su colaboración sea periódica y no sólo motivada por la sobrecarga informativa de este número. Sobrecarga que ha originado lamentables lagunas: la inexcusable asistencia al Liceo impidió la contemplación de los Hombres Azules de Marruecos; y más grave aún: la imposibilidad del desplazamiento fuera de Madrid en los momentos precisos ha dejado fuera de este reportaje al Teatro de Danza Española y al Ballet Español de Madrid, aunque no faltarán ocasiones de prestar a estas formaciones la atención que merecen.

La inmadurez de Oscar Araiz

Los coreógrafos que protagonizan el momento suelen proponer lecturas muy vitales de las grandes músicas. En esta línea quiere estar Oscar Araiz, director y coreógrafo del Ballet du Grande Theatre du Genève, un endeble conjunto. Araiz tiene preciosas intuiciones: El Mar debussyista como exaltación del cuerpo, de la juventud, del deporte y de la sensualidad, en el adecuado marco de los años veinte. Tiene concepciones ambiciosas: el tango argentino como rebelión del erotismo en las clases populares frente a la hipocresía de la Belle Époque. Y materializa sus intenciones con un lenguaje libre y vacilante, generalmente con agotadoras precipitaciones de gestos y movimientos sin interés, aunque



«Tango», de Oscar Araiz, por el Ballet du Grande Theatre du Geneve.

también con chispazos que no desarrolla, como el movimiento de grupo que inicia El Mar. En Tango, la suma del baile popular y del subrayado del autor con su danza culta prometía un sugestivo y NECESARIO tercer producto que raramente hace acto de presencia, y que cuando se obtiene puede tener un sentido —la cursilización— opuesto al perseguido —la rebelión—. La Noche Transfigurada, de Schoenberg atrae a los coreógrafos de hoy, posibilita un paso a dos antitradicional, con la crisis de la pareja en el centro; el ballet de Araiz, impresentable, es la antología de sus defectos, de su precipitación, de su

borrosidad, de su gesticulación sin tensión interior. Sólo en Matias el pintor, sobre la música de Hindemith, el autor encuentra reposo, claridad de líneas y cierta magia, pero la obra resulta finalmente incomprensible y los inefables programas del Festival nos hurtaron precisamente las notas para este ballet. En Tango y en El Mar la escenografía y el vestuario, de excepcionalísima calidad, son de Carlos Cytrynowski, y a su encanto y a la envergadura de las músicas debe Araiz muchos de los aplausos que obtiene. Hemos de aprender a mirar haciendo esforzada abstracción de todo lo que no sea el cuerpo y su movimiento.

Cosas del Ballet Nacional Clásico

Necesitamos de la danza pura como de una purga y el Ballet Nacional clásico (BN/c) ofreció tres preciosos ejemplares: Percusión, Serenade y el Paso a dos de Quitri —me niego a utilizar la denominación habitual: Don Quijote—. Percusión, de Vicente Nebrada, venezolano afincado en Nueva York, con música de Lee Gurst, es un buen ballet típicamente americano y de difícil ejecución, tanto por la acumulación de virtuosismos como por el constante peligro que la partitura ofrece de adelantamientos o retardamientos. Como ante los nuevos ballets conviene la visión múltiple, y como no puedo creer que vimos Percusión con un reparto razonable, el comentario se extenderá cuando sea presentado en la Zarzuela.

Serenade, de Balanchine-Chaikovski, es una obra maestra que como la crítica no ha sabido comprender, no ha defendido. Última gran consecuencia del ballet blanco, Serenade es la primera aclimatación de la danza académica al espíritu americano, de forma que sus tres movimientos iniciales, por su ímpetu, por su alegría, son ya, también, la antítesis de la neurastenia inherente al género blanco. Como su inmediato antecesor, Las Sífides, Serenade fue creado para principiantes, pero a diferencia de aquél no ofrece problemas de ejecución. Nuestra versión tuvo una montadora excepcional, Patricia Neary, y en las primeras representaciones de la Zarzuela se obtuvo una notable interpretación que se degradó inmediatamente, desapareció esa alegría que en la obra es esencial, un problema que se ha agudizado con la grabación que se está utilizando, lentísima. Parte de la solución no está, naturalmente, en alcanzar la velocidad vertiginosa del New York City Ballet, sino en retornar al «tempo» marcado por la montadora. Serenade triunfa hoy en los cinco continentes, pero en Valladolid tuvo menos éxito que en la Zarzuela; en Granada, menos que en Valladolid, y lo que vimos en el Palacio

de Congressos fue una desdichada caricatura que fue acogida por el público con justa frialdad.

En el Paso a dos de Quitri vimos a un buen bailarín, Zandor Nemethy, que superó con brillantez la temible diagonal de la variación y que exhibió una excelente batería, pero al que se le notaron las preparaciones que quiso camuflar con españoladas. Trinidad Sevillano no progresa, sus brazos siguen inertes, su teatralidad es la misma en Quitri, en el Corsario y en el Chaikovski pas de deux. Sin embargo, ella es tierra fértilísima en la que una sola gota de agua pone en pie el paraíso, sólo hace falta que la autoridad ¿competente? autorice la lluvia.

El programa del BN/c terminó, como siempre, con la Pastoral de Milko Sparembek: un vacío remedo de la danza moderna, un Taylor RECHUPAO en el que se canta a la Naturaleza y a la naturalidad con notable despiste. El autor demuestra lo poco claro que lo tenía, con el vestuario, también de su firma: de revista fina parisina, pero semiárabe, con incomprensibles y repisip gargantillas. El público no se da cuenta, pero sólo aplaude a la magna música de Beethoven.

Tres mujeres, tres noticias

Las aportaciones más novedosas e infrecuentes llegaron al Festival de la mano de Trisha Brown, Padma Subrahmanyam y Rosángelos Valls. La descoordinación de los miembros, la concepción espacial que no reconoce ni límites ni centros, y la ordenación temporal nacida del propio cuerpo, son búsquedas ya transitadas que no han perdido vitalidad, todo lo contrario, y que están presentes en el arriesgado cero del que parte Trisha para ponerlo todo patas arriba, cosa que consigue transmitir con emoción al público, pero sólo durante unos cuantos minutos. La segunda obra de su programa, Opal Loop, sin música, con un lenguaje sin vacilaciones, se adentra con fortuna en un importantísimo continente coreográfico, el del cuerpo que palpa las magias del espacio y del tiempo. Pero el resto del programa fue la reiteración inmisericorde del puñado de movimientos creados por Trisha, la repetición obsesionada con no tomar nada ajeno o preestablecido, la constatación de que estábamos ante un espectáculo en el que las negaciones son más abundantes que las afirmaciones, ante unos ballets VANGUARDISTAS. No comparto el entusiasmo de nuestros posmodernos. Pero no hay que desdeñar el puñado de pepitas de oro encontradas por Trisha. Las notas al programa de Enrique Llovet dirigieron hábilmente la mirada del público, fueron las únicas en todo el Festival que hablaron del tema, el ballet.

RITMO buscó un especialista en danza hindú, lo encontró en Laura Toledo, que no pudo asistir a las representaciones de Padma Subrahmanyam, cuyo espectáculo, como el de Trisha, transcurridos los primeros instantes no creció. Quizá porque Padma está decididamente gordita, o porque sus brazos no son sobresalientes, o más probablemente por mi inexperiencia en este



Padma Subrahmanyam.

campo, no vi la fascinante mezcla de erotismo y espiritualidad que tanto ha influido en Béjart y que es inherente a estas danzas. O mejor dicho, sólo el erotismo me pareció que estuvo presente en el arte de Padma. Del hallazgo, el talento de Rosángelos, se ocupa Rafael Aguilar.

Ballet Ananda Dansa, una agradable sorpresa

Por Rafael Aguilar

Ananda Dansa nos viene de Valencia, nos trae una dosis de frescura y una variante interesante de teatro motivador de danza. La producción es esmerada en luminotécnica, elementos de decorados y apoyos musicales. Coreográficamente no carece de interés, a pesar de dejarse sentir una falta de profundización en la motivación misma del espectáculo, y una limitación técnica en el movimiento, lo que nos da una sensación de reiteración tanto en los hallazgos coreográficos como en el desarrollo de la tensión dramática. Hay varias bailarinas con personalidad y calidad de movimiento que nos salvan del FIN DE CURSO. En un contexto como el contemporáneo, en el que la relación sexo-movimiento está completamente desmitificada y superada, es siempre irritante ver chicas ataviadas con vestimentas masculinas tomando ademanes varoniles para suplir la falta de bailarines. ¿No sería mejor sacar mayor partido de la femineidad de los elementos con los que cuentan? Creo que escénicamente una transferencia sexual sólo tiene inte-

El legado de John Cranko en el Liceo de Barcelona

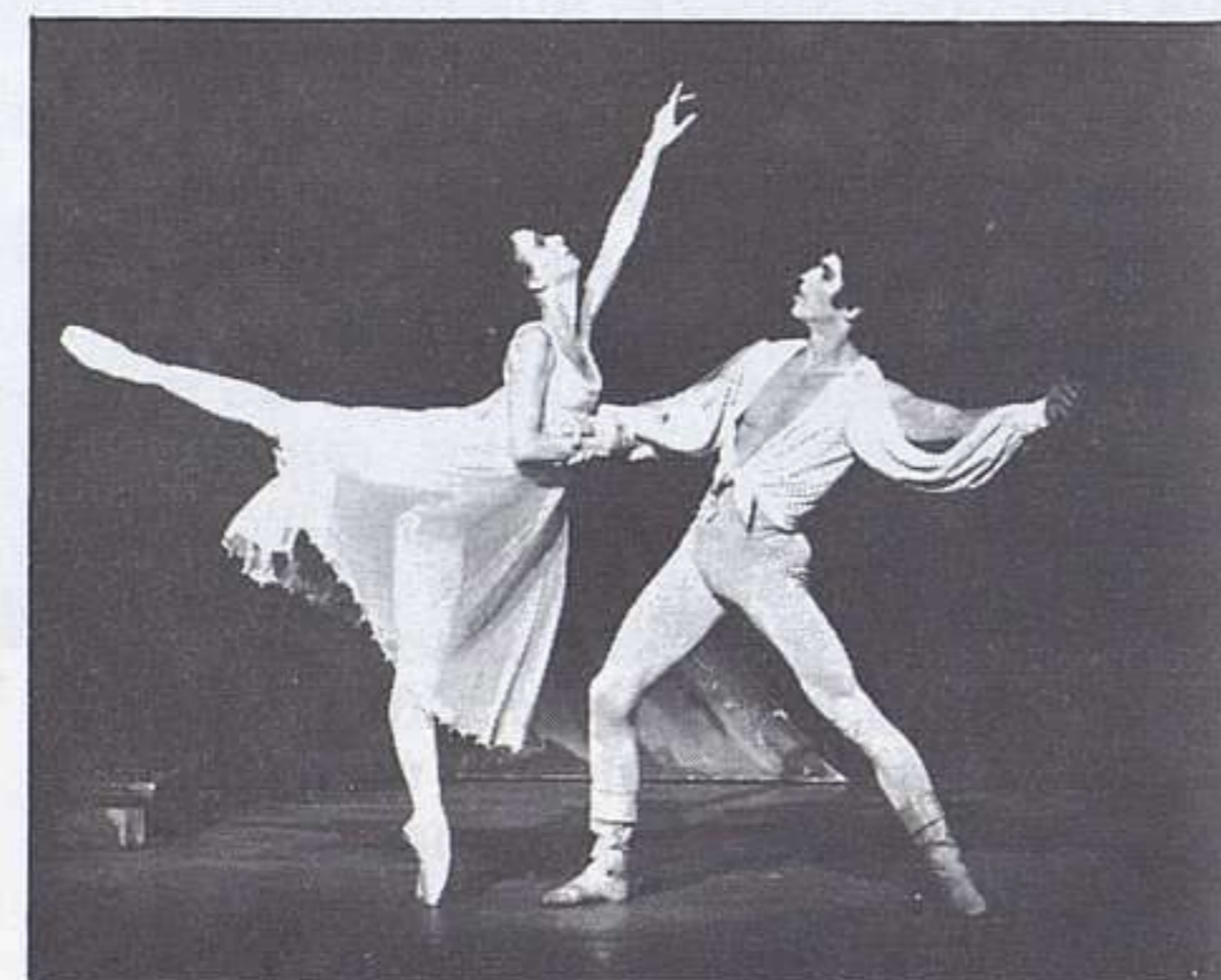
rés si el individuo trae consigo los caracteres de su propio género; así un hombre puede traer su virilidad a un determinado personaje femenino, o viceversa. O bien, ya tratando a los personajes con ironía caricaturesca, y pensé que de esto se trataba en un principio, pero luego corregí esta impresión al no encontrar el contrapeso femenino en el reparto.

El actor, con su bello maquillaje azul y sus saltos primitivos, es prometedor, emana cierta poesía. Igualmente hay que destacar de este simpático conjunto, a las bailarinas que encarnan, con vitalidad y fuerza dramática, al toro y al torero en el cuadro final. Hay que olvidar al señor de negro, por no encajar para nada en la línea de sinceridad que emana esta compañía y la línea realista de su orientación; sería un elemento coherente en una propuesta sofisticada, intelectual u onírica.

Deseamos que sus cualidades cristalicen, y que vuelvan con otro espectáculo de mayor intensidad dramática y con vocabulario coreográfico más extenso, como nos deja prever esta prometedora agrupación.

La admirable temporada coreográfica del Liceo, en la que durante tres semanas ha actuado el Stuttgart Ballet, ha servido de aproximación válida al talento de John Cranko en su doble vertiente de creador y de constructor de una gran compañía. En el primer aspecto hemos conocido su obra maestra en el género narrativo y hemos admirado su capacidad en el denominado ballet abstracto. Las dos obras que ya conocíamos, *Romeo y Julieta* y *La fierecilla domada*, revelaban a su autor, que renovaba sabiamente la tradición estableciendo un marco realista, introduciendo un seguro sentido del humor, aminorando el idealismo del lenguaje académico sin renunciar a su potencia lírica y manejando un instinto teatral de primera fila, todo lo cual, estructuralmente, en sus momentos más afortunados, se materializa en un todo continuo coreográfico, muy expresivo, en el que

es difícil discernir cuándo se inician o terminan los pasos a dos, o las variaciones. John Cranko fue un maestro del «recitativo» coreográfico. Un ejemplo ideal por todos conocido es el paso a dos inicial del segundo acto de *La fierecilla domada*. Si por condicionamientos de la partitura las calidades de *Romeo* son desiguales, y si el paso del tiempo se está mostrando inmisericorde con algunos aspectos de *La fierecilla*, en cambio *Eugenio Oneguín* hoy aparece como el mayor logro del autor en el género tradicional. Porque superó con bellas elipsis las dificultades de la narración: no se nos hace asistir al duelo, contemplamos, con Tatiana, sus sombras; no se nos cas-



Marcia Haydée y Richard Cragun.

Teatro Flamenco de Mario Maya

Por Laura Toledo

Me pregunto si las constantes referencias a la persecución del pueblo gitano en *Ay Jondo*, primera parte del espectáculo del Teatro Flamenco de Mario Maya, son genuinas o simplemente una artimaña para hacerse notar en el mundo de la danza por parte de su director. Creo que un arte expuesto con un fin es propagandístico y por tanto, pierde el verdadero motivo de su puesta en escena. En mi opinión, las reivindicaciones sociales de cualquier índole están fuera de lugar en una obra artística. El artista debe tener sus miras más elevadas, presentando su creación totalmente depurada de factores ajenos. Incluso aquí se perfila la sombra de un prejuicio revertido: el del pueblo gitano hacia la sociedad que les rodea...

Mario Maya no necesita de artimañas de esta índole; pues es, hoy día, sin duda, uno de los mejores «bailaores» de España. Le respetamos, como respetamos a su pueblo que ha sabido mantener celosamente las tradiciones sumamente valiosas del gran arte andaluz que supone el Flamenco. Mario Maya ha tenido la creatividad suficiente como para trascenderse a sí mismo. Ha demostrado un extenso dominio sobre la gama completa de los ritmos flamencos, una amplitud de repertorio, abarcando desde la «Seguiriyas» al «Tanto» pasando por las «Alegrías», los «Tangos de Granada» que ha adaptado con gusto y sabiduría a los textos de Juan de Loxa. No obstante, hay momentos en *Ay Jondo* precisamente en los «Tangos de Granada» que distan demasiado de cómo se bailaba en los tiempos de Lola Medina y María la Canastera, por la

extrema velocidad de la ejecución por los componentes del Teatro Flamenco. ¿Hubieramos preferido que se hubiera respetado un poco más el compás majestuoso, aunque con menos técnica, de las bailaores de antaño.

No solo Mario, sino también el elenco del Teatro Flamenco gozan de una técnica superlativa así como de un estilo muy depurado. Me ilusionó una señorita muy morena siempre impecablemente peinada (el signo de una buena bailaora) que bailó por «Soleares», en la segunda parte del programa, con mucha clase a pesar de su juventud. (En el programa, no venían detallados los nombres con los números, fallo que espero se subsane). La parte cantada nos supo a poco debido a las facultades deficientes de los cantautores; aunque poseían voces muy flamencas, sufríamos al escucharlos apenas.

La segunda parte, con muy pocas excepciones, no es digna del comienzo del espectáculo. Estos «Fandangos de Huelva», no eran lo apropiado para acabar. Nos quedamos con las ganas de ver un final en relación a todos los efectos que se habían conseguido previamente. La pobreza de los trajes tampoco ayudaron a realzar el ambiente deficiente.

Mario Maya es de Granada, su estilo muy personal con aires de «pitas y chumberas del Sacromonte» con gran originalidad, es puro y de su tierra. Ya no hay que haber nacido en Cádiz o en Jerez para bailar COMO DIOS MANDA, como afirman algunas lenguas. La misma música, arábigo-andaluza en contexto, al inicio del programa, con su soniquete de flauta, nos supo transportar efímeramente a los orígenes de ese pueblo migratorio, cuyos rasgos y miradas profundas, daban fé de su dedicación milenaria a las artes de la música y de la danza.

tiga con anticuada gesticulación realista en la importante redacción de la carta, sino que Tatiana escribe brevemente, se duerme, y sueña un paso a dos con Oneguín. Y porque en *Oneguín* el todo continuo coreográfico es claramente predominante, y en él se ha postergado el virtuosismo para resaltar la interioridad de unos movimientos matizados, impregnados de austera melancolía en constante crecimiento. Los pasos a dos y las variaciones —por llamarlas de alguna manera— de la pareja protagonista son antológicos. Pero como se ha apuntado, el Liceo ha mostrado también otro rostro muy interesante de John Cranko. Una hermosa partitura de Webern, *Passaca-*

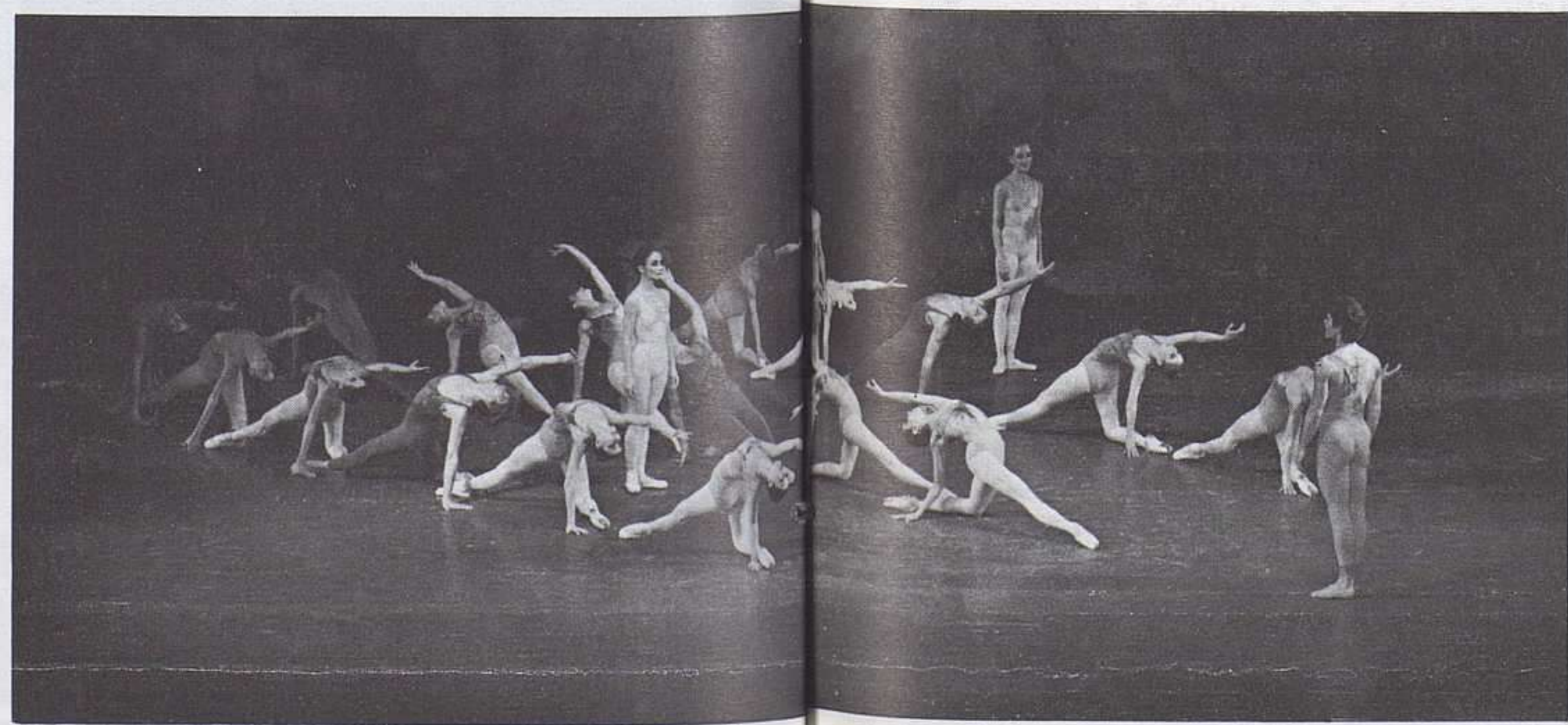
glia, sirvió al coreógrafo para hacer una incursión expresionista al inconsciente, al sentido del seno materno, introduciendo entre las posturas fetales del principio y del final inquietantes imágenes, del grupo de la piedad, de un vibrante duo amoroso, de un alejamiento desgarrador de la mujer; significativamente se titula *Opus 1*. Y el Segundo Concierto para piano y orquesta de Brahms es el soporte del último ballet creado por Cranko, *Initialen*, en el que con gran envergadura coreográfica, con riquísimo lenguaje de serena grandeza, rindió homenaje al compositor y a sus amigos, los bailarines Richard Cragun, Birgir Keill, Marcia Haydée y Egon Mad-



«La fierecilla domada».

sen, a cada uno de los cuales dedicó un movimiento, y en ese movimiento retrató sus características más específicas como bailarín y, probablemente, también como seres humanos. Aunque el Stuttgart Ballet no ofreció una versión cuidada de *Initialen* —es de muy difícil ejecución—, este es un ballet que todo buen aficionado no se cansará jamás de contemplar. Marcia, en el tercer tiempo, estuvo inolvidable.

Pero el Stuttgart Ballet no se ha dormido en los laureles, no es sólo el Museo John Cranko, la vitalidad heredada del fundador ha introducido en su repertorio creaciones en las primeras firmas europeas del momento: Béjart,



«Initialen», el último ballet creado por John Cranko.

Kylian, Manen, Neumeier, etc., con lo que una segunda visita bien planificada nos pondría un poco al día en este importante terreno. Precisamente la formación se despidió de Barcelona con una estupenda versión de la *Gaité Parisienne* bejartiana —ya conocida en Madrid—, que obtuvo mucho éxito, una versión chispeante en la que, naturalmente, el virtuosismo del papel protagonista —creado para Ullate, jaquellos giros alucinantes!— ha sido muy limitado y puesto a la medida de Mark McClain, un buen bailarín. Hay un aspecto de esta obra que conviene resaltar: es cierto que en *Gaité* el autor se ríe

del mundo conservador y de la danza académica, de hecho comienza con una parodia de la *Bella Durmiente*, pero ese «plié» en quinta posición del final, solemnísimo, es una indicación del único camino posible, el del estudio de la tradición. En Béjart todo es complejo.

El Stuttgart Ballet es una poderosa compañía —en el Liceo cambió a diario los repartos— que cuenta con auténticas figuras, Marcia Haydée, Richard Cragun, Birgit Keill, Vladimir Klos, Tamas Dietrich..., y con un cuerpo de baile muy bueno. Todos exhiben una rigurosa formación y una libertad que les permite individualizarse.—F.H.

Los últimos caprichitos de Lola de Avila

No ganamos altura, José Luis Ocejo y Pilar Yzaguirre, directores del Festival de Otoño, excusan su asistencia a un programa de Radio El País, alegando a los locutores que las críticas que ha recibido su gestión del ballet en estas páginas —en el reportaje «La guerra del ballet» del anterior número de RITMO— son sólo la expresión de una venganza personal. Es decir, se exponen hechos que demuestran su incompetencia en materia de ballet y ellos responden con chismorreos, con cortinas de humo. Yo no esperaba menos, o mejor dicho, no esperaba más. Como la «guerra» será larga, conviene seguir acumulando hechos que pongan en evidencia que «aquí la ignorancia manda», y, en este sentido, reveladoramente, la realidad se muestra pródiga, proporciona sucesos que parecen pergeñados por el diablo: por obra y gracia de Lola de Avila el esperpento ha vuelto a hacer «striptease», logrando un primoroso retrato colectivo en el que Ocejo e Yzaguirre aparecen convenientemente acompañados. Veamos, veamos. Mar López y Javier Aramburu son bailarines de nuestro Ballet Nacional/clásico (BN/c), ambos han sido muy aplaudidos por dos autoridades: Patricia Neary y Mercedes Rico. La primera, experta en montajes balanchinianos, ex-primera bailarina del New York City Ballet, directora del Ballet de Zurich, montó *Serenade* para nuestro BN/c y se despidió pronunciando con entusiasmo el nombre de Mar López. La insustituible Mercedes Rico, que tanta falta nos está haciendo, comparó la presentación de Javier Aramburu con la de Micha Barichnikov. Mar y Javier figuraron en los programas del BN/c para el Palacio de Congresos en el Festival de Otoño. Como una lesión impidió a Mar intervenir en las representaciones de la Zarzuela, pareció llegado el momento de que Madrid conociera lo que tanto emocionó a la famosa Patricia Neary; y como el bailarín donostiarra había concluido su servicio militar, era justo esperar que su formidable talento comenzara a ser aprovechado.

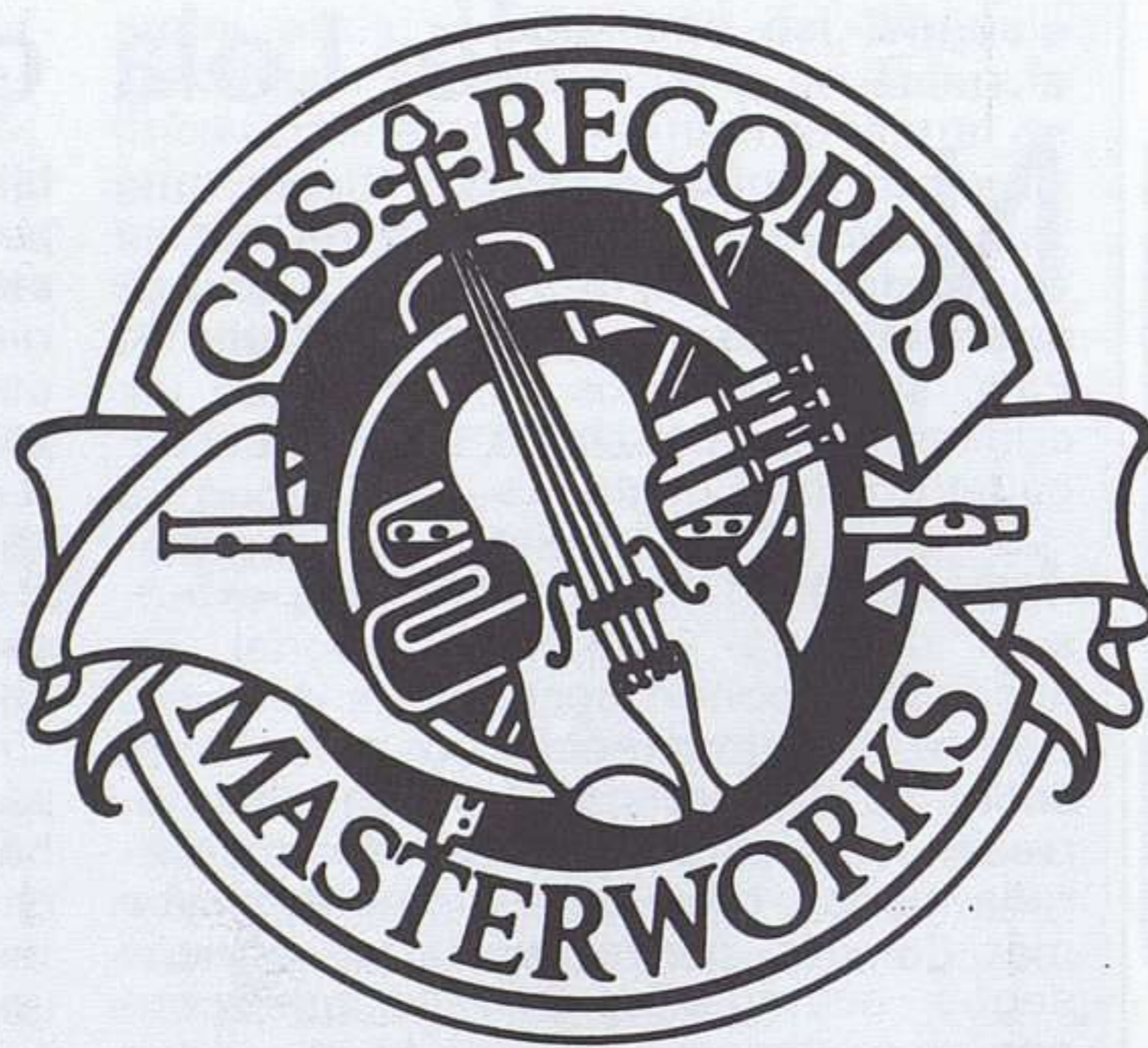
El escenario se iluminó para dejarnos estupefactos. La parte de Mar López en *Serenade* fue interpretada por Arantxa Argüelles, una alumna de María de Avila, UNA NIÑA DE TRECE AÑOS que proba-

blemente llegará a ser buena bailarina pero que ahora, lógicamente, carece de ataque. El BN/c siente debilidad por los niños prodigiosos. Y más. La parte de otra solista, Sofía Sancho, fue troceada para que Arantxa permaneciera más tiempo en escena. Y más. El programa se cerró con la obra más larga, teóricamente el plato fuerte, *Pastoral*, que estuvo protagonizada por el peor bailarín del BN/c, Henry Brown, respecto del cual todas las personalidades que han pasado por el BN/c, todas sin excepción, han afirmado su incapacidad para ejercer la profesión. Y más. Los que buscamos a Javier Aramburu ¡le encontramos en el cuerpo de baile! Y hay más, pero por ahora me lo callo. Este fantástico desaguisado fue exhibido ante algunas de nuestras autoridades culturales, ante la dirección del Festival de Otoño, y ante la subrealista crítica madrileña que después informó sobre lo que le dieron escrito en el programa de mano, y que nada tuvo que ver con lo que realmente sucedió en el escenario, aunque sí recogió el escasísimo éxito de la representación.

Lola de Avila me consta que carece de apoyos entre los bailarines, y está organizando su compañía dentro de la Compañía, su cielo particular, o su infierno, en el que los últimos suelen ser los primeros, amén de otros destrozos quizá más graves que en su día comentaremos, y todo ello con las bendiciones responsables de su madre. Maurice Béjart tardó diez años en asentar su compañía, John Cranko, doce, nosotros, a este paso, necesitaremos siglos. Parece que, otra vez, tenemos problemas graves, parece que no es prudente sofocar los timbres de alarma inventando nebulosas «vendettas». Y entrando en otra zona del retrato colectivo ¿quién será capaz de imaginar a José Luis Ocejo y a Pilar Yzaguirre, en beneficio del Festival de Otoño, discutiendo compañías, programas y repartos? Ellos han descubierto el fiasco leyendo estas líneas, tuvieron la obligación de combatirlo, debieron de exigir el cumplimiento del programa impreso. Si, hay que vengarse de la mediocridad que se nos impone, que pagamos, delatándola.—FRANCISCO HERNANDEZ.

NOVEDADES COMPACT DISC

CBS MASTERWORKS



BACH: Suites para cello 3 y 6
YO-YO MA, violoncello

BACH: Suites para cello 1 y 2
YO-YO MA, violoncello

BACH: Suites para cello 4 y 5
YO-YO MA, violoncello

BEETHOVEN: Sinfonías 1 a 9
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

BRAHMS: Sinfonías 1 a 4
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

BRAHMS: Concierto para violín
ISAAC STERN, violín
Filarmónica de Nueva York
ZUBIN MEHTA

BRUCKNER: Sinfonía 4
O.S. de la Radio de Baviera
RAFAEL KUBELIK

BRUCKNER: Sinfonías 4, 7 y 9
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

CHOPIN: Concierto para piano 1
MURRAY PERAHIA, piano
Filarmónica de Nueva York
ZUBIN MEHTA

DVORAK: Concierto para cello
TSUYOSHI TSUTSUMI, cello
O. Filarmónica Checa
ZDENEK KOSLER

DVORAK: Sinfonías 8 y 9
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

MAHLER: Sinfonía 1 «TITAN»
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

MAHLER: La canción de la Tierra
MILDRED MILLER, ERNST
HAEFLIGER
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

MOZART: Sinfonías 35 a 41
O.S. de la Radio de Baviera
RAFAEL KUBELIK

MOZART: Pequeña Serenata
Nocturna. Oberturas
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

MOZART: Sinfonías 35 a 41
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

MOZART: Conciertos para
violín 1 y 2
St. Paul Chamber Orchestra
PINCHAS ZUKERMAN

PROKOFIEV: Suite de «El teniente
Kije»
Filarmónica de Los Angeles
MICHAEL TILSON-THOMAS

SCHUBERT: Sinfonías 5, 8 y 9
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

STRAVINSKY: El pájaro de fuego
Filarmónica de Nueva York
PIERRE BOULEZ

TCHAIKOVSKY: Concierto para
violín
ISAAC STERN, violín
Orquesta Sinfónica Nacional
MSTISLAV ROSTROPOVICH

Melodías Japonesas
YO-YO MA, violoncello

Portrait of JOHN WILLIAMS
JOHN WILLIAMS, guitarra

WAGNER: Preludios y Oberturas
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

SALZBURGO

(Austria)

FESTIVAL DE SALZBURGO 1984

Por Gerardo Antonio Leyser

Salzburgo, epicentro cultural centroeuropeo, gran imán que atrae a un público que a menudo se distingue más por su poderío económico que por sus conocimientos musicales, es uno de los predilectos lugares de encuentro del mundo musical y teatral, esto es, de intérpretes, directores de escena, actores, cantantes, representantes de los grandes medios de difusión y de reproducción audiovisual, todos ellos encabezados por la personalidad dominante y todo poderosa de Herbert von Karajan. Y si este año no fue el propio maestro quien dirigió la función inaugural del Festival (repuso su producción de «El caballero de la rosa» que comenté en estas páginas en 1983) no se privó de la prerrogativa de decidir a quién dicho honor le sería conferido.

Es de esta manera que el joven director italiano Riccardo Chailly tuvo la oportunidad de debutar en Salzburgo dirigiendo nada menos que la función inaugural del Festival estrenando un nuevo montaje de la ópera **Macbeth** de Verdi. La labor de Chailly se puede caracterizar de brillante y exacta. Se trata de un director de orquesta muy precioso y claro en sus indicaciones, capaz de escuchar y apoyar a sus cantantes, siempre atento a la orquesta, muy bien dispuesto en cuanto a la elección de sus «tempi». Aún le falta desarrollar mayor profundidad en algunos aspectos de su enfoque dramático con lo cual no quisiera sugerir que su versión haya sido superficial, sino que la hubiese preferido algo menos brillante y más atenta a ciertos detalles dramáti-

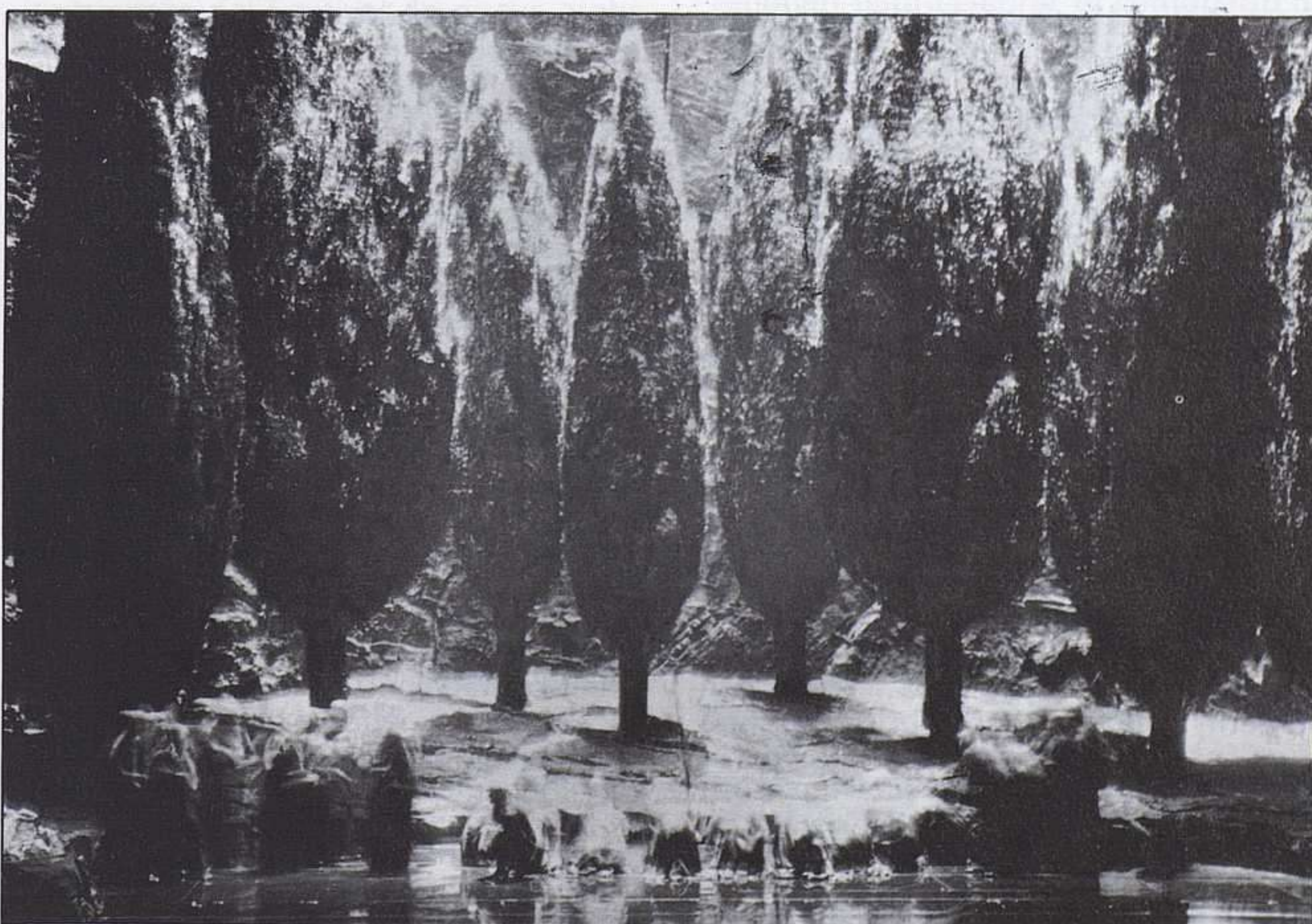
cos. La parte escénica, obra del director Piero Faggioni y del escenógrafo Ezio Frigerio —este último también responsable de los vestuarios junto con su esposa Franca Squarciapino (¡una producción decididamente italiana!)— corresponde a una visión dantesca de este drama de ambiciones, traiciones y asesinatos. Una escenografía oscura a ultranza, carente de colores, enteramente resuelta en grises y negro (exceptuando los rojos mantos reales de Macbeth y su consorte) muy a menudo envuelta en niebla (artificial), peca en cierto modo por exceso. Faggioni busca recalcar los aspectos psicológicos del drama y para ello recurre al uso de símbolos que no necesariamente aclaran, sino que tienden más bien a volver más pesada la acción. Muy bien resuelta la fluidez de los múltiples cambios escenográficos, discutibles, en cambio, ciertos detalles de dirección escénica, como por ejemplo la manera poco elegante con la cual Malcom despacha de una patada al cadáver de Macbeth, barranca abajo. Aquí quizá convenga aclarar que la versión realizada en Salzburgo es la parisina del año 1865 con la escena de la muerte de Macbeth tomada de la versión original que permite mostrar la muerte de Macbeth sobre el escenario. Los decorados de Frigerio son sumamente atemporales mientras los vestuarios presentan una dicotomía no del todo feliz: junto a ciertas características pertinentes a la Escocia medieval, sobre todo en los vestuarios de Macbeth y Lady Macbeth, aparecen vestuarios y uniformes directamente inspirados en la Europa central de la segunda mitad del siglo XIX, o sea contemporáneos a Verdi y pertenecientes al estilo de los uniformes militares de los austro-húngaros invasores del norte de Italia.

Desde el punto de vista de la interpretación vocal, la estrella de la noche fue Piero Cappuccilli, un «Macbeth» potente, bien enfocado, musicalmente impecable. Bastante desilusionante la actuación de Nicolai Ghiaurov quien cantó la parte de «Banco» con una voz cuya subs-

tancia técnica sigue en pie pero que sonó cansada y carente de elasticidad y sutileza de fraseo. Tampoco resultó del todo satisfactoria la actuación de Ghena Dimitrova quien cantó la parte de «Lady Macbeth» sin mayores diferenciaciones ni matizaciones interpretativas. La señora Dimitrova posee una voz realmente potente, pero aún le falta aprender a controlar ese salvaje torrente vocal y no permitir que la emisión suene esforzada. Bastante discreta resultó la corta actuación de Taro Ichihara en el papel de «Malcom», mientras que el peruano Luis Lima hizo gala de una magnífica voz de tenor lírico en la igualmente corta parte de «Macduff».

«Un Re in ascolto»: estreno mundial en Salzburgo

Este año el Festival de Salzburgo volvió a ofrecer un estreno absoluto con el montaje de **Un Re in ascolto** de Luciano Berio. Fue en agosto de 1978 que Berio recibió formalmente el encargo de componer una ópera para el Festival de Salzburgo. Tras haber completado la obra, Berio solicitó expresamente que la misma NO sea considerada como una ópera sino como una «azione musicale» («acción musical»). Es en un ensayo de Roland Barthe sobre la palabra «ascolto», que indica en italiano tanto el sentido de la audición como el acto de oír que Italo Calvino halló el punto de partida de su libreto. Fascinado por todo lo que dicha palabra implica, Calvino incorporó todos los aspectos de la audición —oír, escuchar, percibir, etc.— en la figura de un rey mítico que sólo percibe de manera indirecta el mundo que lo rodea así como su propia realidad, y ello a través de ruidos, sonidos, mensajes que le son entregados, fragmentos de conversación, etc... A raíz de ello el rey supone que su reino está en peligro, que la reina lo está traicionando, que el ejército está por disolverse. El rey asume los rasgos de «Próspero», soberano ficticio de una



«Macbeth», en escenografía de Faggioni.

isla en **La Tempestad** de Shakespeare. De esta manera se transforma en personaje de teatro, actuando, pensando y soñando en dos niveles a la vez: en calidad de organizador de teatro y en calidad de figura teatral. La acción comienza con las palabras de «Próspero»: «*he soñado un teatro*». Y de esta manera se inicia una obra que en cierto modo se contiene a sí mismo: teatro dentro del teatro, ópera dentro de la ópera. A continuación presenciamos un ensayo en el que participan cantidades de personajes; el director de escena, el actor, diversos protagonistas, sopranos, otros cantantes, pianistas, un mimo y muchos comparsas. A medida que transcurre la acción, la realidad interfiere cada vez más con la ilusión teatral. Tras diversas audiciones de cantantes y otras intervenciones, a «Próspero» le vienen premoniciones de muerte y se desmaya. En la segunda parte todo se va lentamente disgregando y tras un aria (muy hermosa) sobre la palabra «addio» la compañía se desintegra y «Próspero» permanece solo para morir sumido en sus sueños y pensamientos.

Resulta difícil, tras una primera audición, evaluar una obra tan compleja como ésta. El lenguaje musical utilizado por Berio no presenta mayores dificultades de audición y, de manera general no se aleja mucho del que ya le conocemos a través de obras como **Sinfonía**. Las dificultades provienen del carácter caótico de lo presentado, sobre todo durante la primera parte, provocado por la desorganización y confusión reinantes al iniciarse el ensayo y al intentar montar una obra. Los elementos musicales y de texto que, sin pausa alguna, van continuamente superponiéndose, y que ilustran dicho caos, terminan provocando cierta irritación. La segunda parte, en cambio, es más meditativa y ofrece pasajes de gran belleza lírica. La dirección escénica de Gotz Friedrich resultó muy dinámica y lo más explícita posible. Los decorados de Schneider-Siemssen resultaron casi demasiado bellos, siendo legítimo preguntarse, frente a ellos, hasta qué punto no son una concesión al gusto del más típico público salzburgués. Sea como fuere, Schneider-Siemssen utilizó con mucho tino un escenario hidráulico circular que se encuentra en el medio del escenario principal, recalcando esa situación de teatro en el teatro.

No pienso que esta obra pueda jamás integrarse a un repertorio fijo de teatro de ópera debido a sus grandes dificultades de producción. Aquí se necesitan a la vez un importante y excelente aparato orquestal, dieciocho solistas (entre cantantes y actores), un coro muy activo que tiene que superar grandes dificultades de ejecución musical y teatral, y finalmente, una gran cantidad de comparsas o extras. La dirección del Festival no escatimó medios para este estreno, comenzando por la fenomenal Orquesta Filarmónica de Viena bajo la dirección de Lorin Maazel, quienes brindaron una base instrumental difícilmente superable. Entre los solistas, los más importantes fueron Theo Adam («Próspero»), superando admirablemente las dificultades de la partitura, Heinz Zednik en el papel del director de escena, Helmut Lohner en la parte hablada del actor



Theo Adam, «Prospero»

denominado «Viernes», Patricia Wise la protagonista, y diversos cantantes representados (y cantados) por Karan Armstrong, Sylvia Greenberg, Rohangiz Yachmi, Thomas Moser, Georg Tichy y muchos solistas más.

Un Re in ascolto es una coproducción del Festival de Salzburgo junto con la Opera del Estado de Viena y volverá a ser montada en septiembre con idéntico reparto, orquesta y coros en dicho teatro, salvo la dirección musical que estará a cargo del asistente musical Ulf Schirmer que reemplazará a Maazel, quien no volverá a dirigir en la Opera de Viena en un futuro próximo.

«Idomeneo, re di Creta»

El presente montaje de **Idomeneo** se estrenó el año pasado presentando a Luciano Pavarotti en la parte epónima. Lamentablemente, Pavarotti tuvo que cancelar su actuación salzburguesa de este verano debido a razones de salud. Dos cantantes le reemplazaron, Curtis Rayan en las tres primeras funciones y Werner Hollweg en las tres restantes. Yo asistí a una de las funciones cantadas por Hollweg (el «Idomeneo» de la fabulosa versión de Harnoncourt) y a pesar de ciertos momentos buenos y de un conocimiento profundo de la obra y del estilo, este tenor no está a la altura de las expectativas a que se puede aspirar en el marco de un festival de este prestigio. Su emisión resulta a menudo forzada, el timbre de su voz nasal y COMPRIMIDO. Felizmente la parte de «Idamante» halló en Trudeliene Schmidt una excelente intérprete, al igual que la parte de «Ilia» en Yvonne Kenny. Una verdadera sensación fue la actuación de Elisabeth Connell, cantante que tras haber cantado partes de mezzo («Ortrud» en **Lohengrin**, en Bayreuth unos años atrás) pasó ahora a interpretar partes de soprano, tales como esta «Electra», en las que superó todas las expectativas brindando una interpretación fascinante tanto en calidad de cantante como en calidad de actriz. Bastante discreta (presentando dificultades de memoria) la



Elisabeth Connell, «Electra».

actuación de William Lewis en la parte de «Arbace».

La realización escénica de este **Idomeneo** fue obra de Jean-Pierre Ponnelle quien, a pesar de ser un poco reiterativo respecto de sus montajes anteriores de esta obra en Nueva York y Zurich, sigue siendo un director imaginativo, inteligente e interesante. La dirección musical de esta producción le fue confiada a James Levine quien resultó ser el músico más activo del Festival. Efectivamente, además de **Idomeneo** Levine dirigió las cinco funciones de la reposición de **La flauta Mágica** (una magnífica producción igualmente con Ponnelle) y uno de los grandes conciertos sinfónicos, acompañó al piano a la soprano Kathleen Battle en su recital, fue solista de uno de los conciertos de cámara tocando el **Concierto para piano en La mayor, K 414** de Mozart y dirigió la **Misa en Do menor K 427** de Mozart en el ciclo de música religiosa. Si además de ello se tiene en cuenta que Levine dirigió, en el transcurso de estas mismas semanas, las cinco funciones de **Parsifal** del Festival de Bayreuth, no resulta difícil entender porqué su **Idomeneo** dio la impresión de una cierta blandura (¿cansancio?). No obstante la extrema lentitud con la que abarcó la «Marcha núm. 25» del tercer acto, Levine es un hombre que posee y comunica un enorme entusiasmo musical. Quizá con el tiempo reduzca un poco sus compromisos y se otorgue más tiempo para meditar.

Una «Pasión» singular

El ballet nunca ocupó un lugar preponderante en la programación del Festival de Salzburgo. No obstante, esporádicamente aparecen presentaciones de espectáculos de diversas procedencias. Este año fue el Ballet de la Opera del Estado de Hamburgo quien presentó una muy singular producción: **La Pasión según San Mateo** de J. S. Bach en una coreografía de John Neumeier. El espectáculo se llevó a cabo en la plaza de la catedral, sitio extremadamente apropiado para espectáculos al aire libre,



«La Pasión», coreografía de Neumeier.

gracias a que la misma presenta características de patio. Frente a la barroca fachada de la catedral (primera mitad del siglo XVII) y rodeado por un conjunto arquitectónico de gran homogeneidad, un simple escenario de madera y un par de alargados bancos fueron los únicos requisitos para que mujeres y hombres (cuarenta y un bailarines en total) del Ballet de Hamburgo representaran la estilizada versión creada por su director Neumeier, utilizando a tales efectos una grabación realizada en la iglesia St-Michaelis de dicha ciudad. Esta obra de Bach es uno de los pilares espirituales de la música de la cultura occidental. Utilizar esta música para montar un espectáculo de ballet podría ser un peligroso ejercicio si no fuera llevado a cabo con la seriedad y el rigor con que Neumeier evidentemente encaró la tarea y que es resultado de muchos años de maduración. El espectáculo coreográfico presentado —no resulta posible aquí hablar de ballet propiamente dicho— fue profundo, concentrado, siendo fruto de reflexiones tanto endógenas como exógenas sobre la **Pasión** y su contenido y significado espirituales. El propio John Neumeier bailó la parte principal («Cristo») de una coreografía en que fueron alternándose los solos, los pequeños conjuntos, y los movimientos (figuras) de conjunto. En resumidas cuentas, una experiencia visual e intelectual encomiable.

Matineé en el Mozarteum

Las famosas «Mozart-Matineen» ofrecidas los días sábados y domingos a las 11 de la mañana por la orquesta estable de la venerable institución salzбургuesa que lleva el nombre de «Mozarteum» son la única aportación verdaderamente local al Festival. Lo que distingue además a este Ciclo es su completa dedicación a la obra del más ilustre hijo de la ciudad, W. A. Mozart. Este ciclo no sirve el propósito de aportar nuevos enfoques a la interpretación mozartiana. La idea es ofrecer, junto a las grandes sinfonías y conciertos instrumentales, interpretaciones de sinfonías tempranas y de arias de concierto. El concierto matutino al que pude asistir se llevó a cabo bajo la dirección Ralf Weikert, que acaba de concluir su labor de director jefe de la Orquesta del Mozarteum para ocupar el mismo cargo en la Opera de Zurich, y se inició con la **Sinfonía en Re mayor K 84**. A continuación Dezso Ranki ofreció una pulida versión del **Concierto para piano en Si**

bemol mayor K 450 en la que se evidenciaron los grandes problemas de equilibrio sonoro que se plantean cuando un piano (Steinway) de cola se utiliza en una sala de mediano tamaño con una orquesta de dimensiones mozartianas. El resultado hubiera sido mucho más satisfactorio de haberse utilizado un instrumento de sonido más modesto. A continuación el tenor Vinson Cole cantó el **Recitativo y Rondó K 490** y el **Recitativo y Aria K. 490**. Ralf Weikert concluyó el concierto con una versión no mayormente inspirada de la **Sinfonía en Re mayor «Praga» K. 504**.

Salzburgo, lugar de encuentro

Uno de los aspectos concomitantes característicos del Festival es su activa vida periodística fomentada por una muy activa oficina de prensa que organiza múltiples conferencias, así como la presencia activa de dos grandes compañías de discos. Le resulta muy cómodo al periodista pasar a la oficina de la EMI y recoger allí información de primera mano, o bien pasar con el mismo propósito por el ya célebre LUGAR DE ENCUENTRO de la Deutsche Grammophon situado frente al Palacio de los Festivales. Este verano la Deutsche Grammophon presentó nuevos registros en Salzburgo, a comienzos del Festival, la nueva grabación de **El caballero de la Rosa** bajo la dirección de Karajan (con idéntico reparto a la producción presentada durante este y el anterior Festival) y luego, el 20 de agosto la ciudad de Mozart sirvió de marco apropiado para la presentación de la grabación del **Primer concierto para violín en Si bemol mayor K 207** interpretado por Gidon Kremer y de la **Sinfonía concertante para violín y viola**, igualmente con G. Kremer y la violista Kim Kashkashian bajo la dirección (por primera vez para la DG) de Nikolaus Harnoncourt al frente de la Orquesta Filarmonica de Viena. Este nuevo disco, de muy elevado nivel artístico, marca el inicio de la grabación integral de los conciertos para violín de Mozart con Kremer, Harnoncourt y la Filarmonica de Viena. El Sr. Hanno Rinke, productor del violinista, aprovechó para anunciar una intensificación de la colaboración entre Kremer y la DG que abarcará, además de grabaciones junto a Kim Kashkashian (dúos de Mozart) y al pianista Valery Afanassiev, la integral de las **Sonatas** de Beethoven con la pianista argentina Martha Argerich.

NUEVA YORK

(Estados Unidos)

LA TEMPORADA 1984-85 EN EL METROPOLITAN OPERA HOUSE

Por Juan Guerra

La temporada 1984-85 en el El Metropolitan Opera House de Nueva York inició su temporada de 1984-85 con la presentación el 24 de septiembre del «Lohengrin», dirigido por el maestro James Levine, director musical del Metropolitan.

El reparto lo encabezaba Plácido Domingo, en su primera intervención en alemán en el Met, con las sopranos Ana Tomowa-Sintow y Eva Marton, como «Elsa» y «Ortrud» respectivamente; Franz Ferdinand Nentwig, como «Telramund», y Aage Haugland, como el «rey Henry». Otras óperas del repertorio alemán que se presentarán durante la temporada son **Los maestros cantores** y **Parsifal**, también de Wagner; **Ariadna en Naxos** y **Electra**, de Strauss, y **Lulu** y **Woozeck**, de Alban Berg, que se reponen para celebrar el centenario del nacimiento del compositor austriaco.

En la temporada habrá nuevos montajes de **Simon Boccanegra** y de **Tosca**, y dos estrenos en el Met: **La clemencia de Tito**, de Mozart, y la ópera **Porgy and Bess**, del compositor norteamericano George Gershwin, con Grace Bumbry y Simon Estes en los papeles principales, dirigidos también por Levine.

Otras reposiciones de interés serán las de **Ernani**, con Monserrat Caballé; **Aida**, con Leontyne Price y Fiorenza Cossotto; **Otelo**, con Plácido Domingo y Sherril Milnes; y **Rigoletto**, con Louis Quilico. Figurarán también en el repertorio **Los cuentos de Hoffmann**, con Alfredo Kraus; **El Barbero de Sevilla**, **Eugene Onegin** con Ileana Cotrubas y Leo Nucci; **Manon Lescaut** con Katia Ricciarelli y Adriana Maliponto alternando en el papel titular, y **Così fan tutte**. Se espera con mucha curiosidad el debut de Plácido Domingo como director de orquesta en el Met. El famoso tenor español tomará la batuta para dirigir varias funciones de **La Bohème** en el espectacular montaje de Franco Zeffirelli.



Beverly Sills, directora de la New York City Opera.

Illi, quien también este año va a montar y diseñar los trajes y los decorados en la nueva producción de **Tosca**, que se presentará el 11 de marzo de 1985. Con la ópera de Puccini debutará en el Met el renombrado director de orquesta italiano Giuseppe Sinopoli.

Otros debuts que han despertado interés serán el de la soprano inglesa Margaret Price que cantará «Desdémona» en el **Otelo**, y el del tenor ruso Vladimir Popov que cantará «Lenski» en **Eugene Onegin**.

Además de los cantantes ya mencionados figuran en el elenco de la temporada otros de prestigio internacional también como Jon Vickers, Leonie Rysanek, Renata Scotto, Tatiana Troyanos, Johanna Meir, Renato Bruson, Evelyn Lear, Julia Hamari, Jessye Norman, James McCracken, Paul Pliska y los jóvenes tenores italianos Giuliano Cianella y Dano Raffanti. El contingente de habla hispana además de los mencionados anteriormente, incluye el tenor español Dalmacio González, la soprano mejicana Guillermina Higareda en su debut en el Met, el tenor argentino Luis Lima y el barítono puertorriqueño Pablo Elvira. Tanto el repertorio como el elenco parecen muy prometedores. Pero, como todos sabemos, en el mundo de la ópera suceden cosas imprevistas.

Opera en verano

Nueva York es famosa no solamente por la estatua de la libertad, los rascacielos y el Carnegie Hall, sino también por

sus calurosos veranos. Una ventaja aquí es el aire acondicionado y su abundancia, factor que influyó en la decisión de la empresa del New York City Opera de poner en marcha este año lo que una huelga de la orquesta y los coros impidió realizar el pasado, esto es, una temporada de ópera en verano.

El plan de la Directora General de la N.Y.C.O., la famosa soprano Beverly Sills consistía en reunir en una sola temporada, de julio a noviembre, las dos tradicionales temporadas que se efectuaban separadamente en la primavera y el otoño de cada año. El año pasado, una prolongada huelga de los músicos de la orquesta secundados por los miembros de coro impidió que se empezase el experimento y como consecuencia, un proyectado festival con varias óperas de Puccini no pudo presentarse durante las primeras semanas del verano. Del frustrado plan sólo han quedado un magnífico **Turandot**, y el nuevo montaje de **La Rondine**, una ópera pucciniana que se ha estrenado con mucho éxito el pasado 19 de agosto.

La temporada empezó con **El Barbero de Sevilla**, de Rossini y terminará con otro BARBERO, **Sweney Todd**, subtitulada por su compositor, el americano Stephen Sondheim como **El Barbero de Fleet Street**, el 18 de noviembre de 1984. Si todo sigue como hasta ahora, con el teatro lleno hasta la bandera, nuevos estrenos y ningún paro, el fiel público de la N.Y.C.O. podrá ver hasta esa fecha las siguientes óperas: **Cavalleria Rusticana** y **Payasos**, **Madama Butterfly**, **Carmen**, **La Bohème**, **La Traviata**, **Rigoletto**, **El Mikado** (de Gilbert & Sullivan), **Turandot**, **The Rake's Progress**, **Lakmé**, **La Flauta Mágica**, **Mefistófeles**, y el estreno de una nueva ópera americana, **Akhmaten**, original de Philip Glass.

Los Amigos de la Opera Española

El lunes 19 de noviembre «The Friends of Spanish Opera» de Nueva York van a presentar a la soprano norteamericana Angela D'Antuono en un recital de canciones romanzas y arias españolas.

El programa incluirá obras de Falla, Guridi, Nin, Guerrero, Chapí, y Granados, pero resultará de gran interés musical e histórico el estreno en los Estados Unidos de arias de dos óperas españolas desconocidas en este país: **Celos**, aún del aire, matan, de Hidalgo y **El Hijo Fingido**, del ilustre Maestro Rodrigo. El concierto se efectuará a las 8 de la tarde en el Jan Hus Playhouse.

ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS CENTRO REGIONAL DE BELLAS ARTES

CONVOCATORIA IV CONCURSO DE COMPOSICION

La Orquesta Sinfónica de Asturias, dependiente del Centro Regional de Bellas Artes del Principado de Asturias, convoca su IV Concurso de Composición dedicado a la región asturiana con el fin de contribuir al enriquecimiento del patrimonio musical de Asturias, con arreglo a las siguientes:

B A S E S

1.^a Podrán concurrir al mismo todos los compositores españoles que lo deseen, sin que exista limitación alguna en cuanto al número de obras a presentar.

2.^a Las obras, no premiadas en concursos anteriores, serán inéditas no interpretadas en audiciones públicas, de duración entre 10 y 20 minutos, dedicadas a la región asturiana y sujetas, a la siguiente plantilla:

- 10 primeros violines
- 8 segundos violines
- 6 violas
- 6 violoncellos
- 4 contrabajos
- 2 flautas (2.^a flauta también flautín)
- 2 oboes (2.^o oboe también corno inglés)
- 2 clarinetes
- 2 fagotes
- 2 trompas

- 2 trompetas
- 1 piano
- 1 percusionista

3.^a Quienes deseen participar en este concurso deberán enviar a la Secretaría del mismo, antes del próximo 1 de Abril de 1985 la siguiente documentación:

- A) Tres ejemplares de cada una de las obras presentadas totalmente instrumentadas.
- B) Aclaración de las anotaciones compositivas no habituales empleadas por el autor.
- C) Podrá también incluirse, si así se desea, un comentario de la obra.
- D) Las obras serán enviadas con pseudónimo. En sobre cerrado, aparte, se adjuntará una fotocopia del D.N.I. en cuyo exterior figure el pseudónimo.

La dirección a que ha de remitirse la documentación es: Secretaría del IV Concurso de Composición Musical de la Orquesta Sinfónica de Asturias. C/ Santa Ana, 1 - 33003 OVIEDO.

4.^a La obra premiada será estrenada por la Orquesta Sinfónica de Asturias en primera audición durante la Temporada 1985-86.

5.^a Los gastos originados de la copia del material y puesta a punto de la obra premiada correrán a cargo de la organización del concurso.

6.^a Se establece un solo premio dotado con la cantidad de 250.000 pesetas.

7.^a El fallo del Jurado será inapelable, pudiendo ser declarado desierto. El fallo del Jurado será dado a conocer antes del 1 de Septiembre de 1985.

8.^a Los ejemplares de la obra premiada quedarán en poder de la Orquesta Sinfónica de Asturias,

sin perjuicio de los derechos de propiedad intelectual en favor del autor, obligándose el mismo a consignar en la portada de la partitura, discos o cintas magnéticas que se editen, en los programas de los conciertos en que se ofrezca la obra tanto en España como en el extranjero, así como en emisiones radiofónicas como televisadas, etc. "Premio en el IV Concurso de Composición de la Orquesta Sinfónica de Asturias". Los ejemplares no premiados se hallarán a disposición de los concursantes hasta el uno de Octubre de 1985. Pasado dicho plazo, la Secretaría del concurso quedará autorizada para devolver los referidos manuscritos. En todo caso la Orquesta Sinfónica de Asturias declina toda responsabilidad sobre la custodia de dichas partituras una vez transcurrida la mencionada fecha.

9.^a La participación en este Concurso supone la aceptación de las presentes bases.

STRESSA

(ITALIA)

XXIII SEMANAS MUSICALES DE STRESSA

Por Giorgio Pugliaro

Entre los festivales veraniegos, las Semanas Musicales de Stressa ocupan, no sólo en el ámbito italiano, un lugar de indudable relevancia. Son ya veintitres años en los que, durante el período de finales de agosto hasta mitad de septiembre, se transforman las bellas rivas piemontesas del Lago Mayor de un simple lugar de reposo y vacaciones, en una etapa obligatoria para los amantes de la gran música. Además, el «leitmotiv» del Festival («gran música con grandes intérpretes») no ha sido jamás desmentido en la programación.



Magaloff, Szeryng y Fournier.

También en la edición que acaba de concluir todo ha sucedido REGULARMENTE, con gran éxito de público y de crítica y con nombres de gran resonancia en los diecinueve conciertos que es imposible relatar detalladamente, como merecerían. Es una tradición consolidada que los festivales comiencen con la actuación de una gran orquesta, quizás con coro y con una ejecución de muchos intérpretes, aparte de gran calidad; Stressa ha preferido este año apuntarse al arte sublime, refinado e inimitable de un gran señor de la música como Dietrich Fischer-Dieskau, intérprete de excepción de una selección de *Lieder* de Brahms en compañía del pianista Harmuth Höll; un acto, en el fondo, de valor y confianza en las superiores virtudes de la música, cuando es desarrollada en estos niveles, tanto más en un país como Italia donde el terreno liederístico está todavía tratado, por lo menos, con temeroso respeto acontecimiento, de cualquier forma, confortado con una estrepitosa acogida.

Otra jornada de excepción fue la que reunió al pianista Nikita Magaloff, al violinista Henryk Szeryng y al violoncelista Pierre Fournier en formación de trío para ejecutar la *Op. 70 núm. 1* de Beethoven, la *Op. 87* de Brahms y la *Op. 99* de Schubert, a decir verdad, un gran repertorio que ofrecieron con alegría juvenil de hacer música juntos, tres de los más expertos virtuosos del mundo, que quizás han sabido destilar la verdadera esencia del sonido, de los colores y de los matices de la música que aman.

Grandísima impresión también suscitó el violoncelista Yo-Yo Ma, que se presentó en Stressa con la estupenda English Chamber Orchestra, dirigida por su primer violín José Luis García Asensio. El solista, de origen chino, parisino de nacimiento y estadounidense de adopción ha desmentido a cuantos ven en los músicos asiáticos sólo tecnicismo y gélida perfección: ciertamente Yo-Yo Ma posee una técnica instrumental extraordinaria, de su magisterio en el arco pocos violinistas pueden jactarse, pero lo más importante fue su ejecución del *Concierto en Si bemol mayor* de Boccherini y, sobre todo, del *Concierto en Re mayor* de Haydn, imbuidos de una inteligencia en el fraseo y de una dulzura de matices, como raramente se pueden escuchar.

Dedicado enteramente a Mozart fue el concierto de la Academy of St. Martin-in-the-Fields, bajo la dirección de Neville Marriner a una brillante ejecución de la *Sinfonía «Júpiter»*, imperiosa y dramática, siguió la de la *Gran Misa en Do menor, K. 427*, que se nutría con la actuación del óptimo coro de la Academy (dirigido por Laszlo Heltay) y de importantes cantantes solistas (Sylvia McNair, Eiddwen Harry, Anthony Rolfe-Johnson y Stephen Roberts). Centrado en el nombre de Vivaldi fue al contrario el concierto presentado por el grupo Archi della Scala (un grupo de reciente formación EMANADO de la Orquesta del Teatro milanés), dirigidos por su primer violín Anahi Carfi y con la participación de Katia Ricciarelli en una espléndida ejecución de páginas operísticas y sacras.

También habría que recordar a Vladimir Ashkenazy con el violoncelista Lynn Harrell en páginas de Beethoven y Rachmaninof; Anne Sophie Mutter y Alexis Weissenberg en las tres *Sonatas para violín y piano* de Brahms; Richard Stolzman, uno de los mayores (si no el máximo) entre los clarinetistas del mundo, acompañado por el pianista Richard Goode; la Orquesta Filarmónica Checa dirigida por Vaclav Neumann con el pianista Bruno Leonardo Gelber; el Noneto Bohemio, el pianista Michele Campanella; el dúo pianístico a cuatro manos Guennadi Roshdestwenski-Victoria Postnikova (su mujer); el organista Daniel Chorzempa; la Orquesta del Teatro Regio de Turín con Severino Gazzanoni y la soprano Ursula Reinhardt-Kiss, bajo la dirección de Milán Horvat, y los jóvenes vencedores de concursos internacionales (que tienen en el festival cada año un puesto regular); los pianistas Maria Tsuda y Andrea Lucchesini; el violinista Raphael Oleg; el violoncelista Arturo Bonucci, con una densidad y complejidad de propuestas que coloca a las Semanas Musicales de Stressa entre las más importantes manifestaciones internacionales.



Anne Sophie Mutter acompañada por Alexis Weissenberg.

FESTIVAL DE OTOÑO

Durante un mes y medio, Madrid ha sido escenario de un importante festival. Importante por los artistas que han acudido y por la cantidad y diversidad de actuaciones y escenarios. Nuestro equipo de colaboradores ha asistido a los actos más significativos de esta primera edición del Festival de Otoño de Madrid y aquí les ofrecemos los comentarios y críticas de estos conciertos.

Dos recitales de canto: Carreras y Raimondi

Por Rafael Banús

La inauguración del Festival de Otoño contó con un intérprete muy querido del público madrileño y con gran poder de convocatoria como es José Carreras, en un programa formado por arias y fragmentos de ópera italiana y francesa. La calidad de las interpretaciones no tuvo siempre el mismo nivel. Comenzó con «Che gelida manina», de **La Bohème** de Puccini, bien fraseada y cuidadosamente cantada, pero sin la captación de esa atmósfera tan especial apuntada por la música. En «Ah! si, ben mio», de **Il Trovatore**, y «Tutto pareo», de **Il Corsaro** (seguido de la cavatina), ambas de Verdi, dejó traslucir una peligrosa exageración verista, absolutamente fuera del contexto de la música verdiana; tuvo muy bellos detalles vocales, pero también dificultades en agilidades y en los agudos, destemplados, en los que el bellísimo color vocal se quiebra de modo dramático. Carreras se encuentra en su elemento en el lirismo encendido y apasionado —en el punto justo— del «Lamento de Federico», de **La Arlesiana**, de Cilea, expuesta con gran convicción y poder de sugestión. Igualmente, las arias de **El Cid** y **Herodiade**, de Massenet, fueron expresadas de modo idóneo por sentido del fraseo, por una muy sensual elaboración del lirismo massenetiano, y por una indudable afi-

nidad con este repertorio, que posiblemente sea el más conveniente a las características actuales del cantante, tanto por la naturaleza del instrumento como por el aspecto interpretativo. Cerró el programa con una magnífica versión de la romanza de **La tabernera del puerto**, de Sorozábal.

La dirección musical de Jacques Delacôte estuvo —para bien o para mal, según los casos— lejos de un simple acompañamiento al uso. En Puccini, su intervención fue discreta; en Verdi, ruidosa y exagerada, con poco respeto por los «tempi» establecidos; en Cilea, se unió a la emotividad de Carreras y creó un hermoso y sereno clima; en Massenet, trató de conseguir una atmósfera teatral, y en parte lo consiguió, resaltando las cualidades de la orquestación del compositor, e incluso logrando cierto empaque y refinamiento de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española. Las partituras que completaban el programa tuvieron diversa suerte: la ópera de **La forza del destino** fue desarrollada de modo atropellado y epidérmico, el intermedio de **Cavalleria rusticana**, de forma intensa, pero rozando lo afectado, y la selección de la música de ballet de **El Cid**, de modo vibrante, con abundantes libertades de todo tipo, menos importantes en una música simplemente efectista.

Ruggero Raimondi

El segundo recital de canto estuvo a cargo de Ruggero Raimondi, un magnífico cantante-actor y un intérprete que aún a una irreprochable técnica una expresividad de primera clase. Con ella ha podido alcanzar un importante lugar dentro de la lírica actual, a pesar de una voz no precisamente bella —con algunos registros, como el agudo, que sí lo son—, pero de indudable personalidad. La imponente presencia escénica hace que su medio más adecuado sea el teatro, la representación de ópera (o, como también ha demostrado, el cine), y el recital con piano constriñe, en parte, al artista. Pero aquí se pueden considerar de modo más claro sus cualidades vocales, como pudo hacer en un programa admirablemente estructurado. Comenzó con un ciclo de arias barrocas, de Durante, Gluck, Carissimi, Caldara y Alessandro Scarlatti. En ellas ofreció una muy adecuada muestra de conocimiento estilístico (con cuidado fraseo, sabia utilización de la media voz, limpia coloratura, irreprochable afinación, atención a los matices, «legato»). Siguió con dos ejemplos del Beethoven clasicista, con la arietta **In questa tomba oscura**, con un sentido muy adecuado de introspección, y con el aria **Beato quei che fido amor**, menos

bella en su escritura, pero que permitió al cantante enseñar su flexibilidad, ductilidad, las realizaciones de perfectas agilidades, trinos y notas picadas. Y un ejemplo de Mozart, el aria de concierto **Mentre ti lascio, o figlia**, K 513, cantando con buen criterio, pero falto de la característica mozartiana. La segunda parte comenzó con dos de los hermosos **Sonetos de Petrarca**, de Liszt. En ellos, Raimondi explotó de modo muy lícito la faceta extrovertida y teatral de esta música. Del mismo compositor, en el soneto de Victor Hugo **Oh quand je dors**, resaltó el carácter sensual y embriagador, y ejecutó unas perfectas escalas. El último ciclo lo formaban las **Canciones de Don Quijote**, de Ibert, cuatro bellas páginas, de infrecuente escucha en concierto (como todo el programa), en las que reunió sabor escénico, sentido popular, dotes histriónicas, autenticidad e irreprochable caracterización, culminando en una **Canción de la muerte** impresionante. Fuera de programa incluyó el aria de «Felipe II» de **Don Carlo**, de Verdi, en la que Raimondi apareció, al fin, como el gran intérprete de ópera con una encarnación perfecta del atormentado personaje, y una intensidad en la recreación absolutamente apabullante. El pianista Edelmiro Arnaltes fue un acompañante poco adecuado, con una técnica insuficiente, no siempre controlado, que únicamente mostró ciertos momentos de fraseo y detalles expresivos, que no fueron suficientes para salvar su intervención.

I Semana de música española

Por Enrique Martínez Miura

Uno de los aspectos más atractivos de la programación del pasado Festival de Otoño, organizado por la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, lo ha constituido su atención a manifestaciones musicales que muy raramente llegan hasta el aficionado madrileño. Es por esto que las cuatro sesiones de música medieval, celebradas en la Sala Juan de Villanueva del Museo del Prado, deben ser calificadas como actos del mayor interés. La conmemoración del setecientos aniversario de la muerte de Alfonso X ha sido uno de los motores de la serie, acaparando dos de los conciertos. La clausura, confiada al Clemencic Consort se salía evidente-

mente —ofrecieron un programa de trovadores y **Carmina Burana**— del ámbito de la denominación «I Semana de Música Española», pero la inconsecuencia de la programación quedó ampliamente compensada por las excelencias del concierto escuchado.

Inauguraba el ciclo el grupo Pro Musica Antiqua de Madrid, que dirige Miguel Angel Tallante, con un concierto bajo el epígrafe **Alfonso X, el sabio: la música en su obra y en su tiempo**, interpretándose obras de juglares, trovadores y troveros, así como **Cantigas de amor y de amigo**. Las versiones nunca cayeron por debajo del nivel de la dignidad. Los miembros del veterano conjunto madrileño son instrumentistas de calidad. Pudiendo destacarse, en este sentido, al propio Tallante por sus contribuciones con la fídula. Las adaptaciones instrumentales son posiblemente el punto más controvertible. Todo acaba por sonar demasiado igual. Algunos de los procedimientos seguidos se acercan en exceso a los característicos de épocas posteriores: dinámica muy contrastada, imitación instrumental de la línea vocal. La contribución de los cantantes —María José Sánchez, soprano; Pablo Heras, tenor y Luis Alvarez, barítono— se coloca también en el lado más endeble de las interpretaciones. Sánchez por su canto tan de hoy y Heras por las limitaciones de su voz. Sólo Alvarez posee un estilo más adecuado y una línea de gran nobleza.

El siguiente concierto reunía una selección de páginas de tres de los monumentos musicales españoles más importantes de los siglos XII-XIV: el **Códice Calixtino**, el **Códice de Las Huelgas** y el **Livre Vermell**. Las realizaciones, debidas al Grupo Universitario de Cámara de Compostela, dirigido por Carlos Villanueva, fueron animadas por una más que bastante fuerza interior. Esto no ocultó, sin embargo, algunas deficiencias. Las voces volvieron a ser un lastre para el resultado global. Únicamente el tenor Vicente Encabo transpaso la barrera de lo insuficiente. En lo instrumental, aunque hay que acercarse con mucha flexibilidad a las decisiones pertenecientes a terreno tan resbaladizo, no por eso debe dejar de señalarse que algunas de las opciones del conjunto gallego entran en lo anacrónico. En concreto, el uso de una viola da gamba en la interpretación de partes del **Livre Vermell** (siglo XIV). Más aun, al presentarse un instrumento de seis cuerdas, modelo formal al que no se accedió hasta mediados del XVI. La inclemente acústica de la Sala Juan de Villanueva agravó los problemas de balance, volviendo prácticamente inaudible la guitarra morisca.

Philip Pickett y su New London Consort brindaron un concierto monográfico de **Cantigas de Santa María**. La línea interpretativa seguida es extraordinariamente rigurosa. No faltan en el acercamiento del conjunto inglés los momentos de gran severidad, como en **De grad a Santa Maria**. Pero el hieratismo general no impide el despliegue de la fantasía, aspecto que pudo apreciarse en la introducción instrumental a **Ben com'aos**. Las interpretaciones del New London Consort se aproximan a la perfección, tal y como puede ser conseguida en la actualidad. Los componentes del grupo son verdaderos virtuosos en sus especialidades. Pickett brilló a gran

altura en sus intervenciones con la flauta y Stephen Jones logró siempre sonoridades de gran belleza, tanto en la viola como en el rebec. Como eje de las versiones hay que situar la aportación de la soprano Catherine Bott. Su línea de canto se distancia de la tradición occidental de los dos últimos siglos y se hace mucho más inquieta e investigadora. La interpretación se fragmenta. Bott acerca su arte a las manifestaciones populares, prácticamente indistinguibles de las cultas en el instante de las **Cantigas**. El resultado es plenamente satisfactorio.

El concierto, constituido por obras de trovadores y partes de los **Carmina Burana**, del Clemencic Consort nos situa en otra dimensión donde la perfección ya no es más el objetivo último, sino que ha quedado atrás como paso previo. Nos atreveríamos a afirmar que esta divisoria final la transpasa únicamente el genio. Las recreaciones de música medieval de René Clemencic y su grupo envuelven al auditor en la total fascinación, por lejos que puedan encontrarse sus propuestas de las parcas fuentes originales. Los miembros del Clemencic Consort son músicos integrales. Su canto no admite los estrechos límites de los registros, si se quiere es imperfecto desde una cierta óptica; canto natural, que en el caso de René Zosso llega a ser una fuerza telúrica. Las interpretaciones del grupo vienés se distinguen precisamente por la energía y la vida que insuflan a sus recreaciones. Los cantos de los trovadores nos llegaron directos y vitales, los **Carmina Burana** por medio de una explosión lúdica. Sobra casi indicar que Clemencic domina hasta el último grado las varias flautas que usa, que Zosso crea sonidos inesperados en la zanfoña o que Vasseghi es un consumado percusionista. La retoma de músicas medievales y su conversión en una fiesta es lo que permanecerá en la memoria.

Conciertos orquestales

Por Luis Carlos Gago

No es infrecuente que en Festivales del tipo del organizado por la Comunidad Autónoma de Madrid en este otoño de 1984 (el Festival de Santander, también organizado por Ocejó, es de similares características) se contrate a orquestas de primera categoría y a directores de segunda, o tercera, para ponerse al frente de las mismas. Con ello, evidentemente, se ahorra dinero, pero se pierde no poca categoría artística: una orquesta de primera fila necesita a menudo de un director de calidad pareja para mostrársenos como tal; de ahí que la asociación Orquesta Filarmónica de Viena/Bernstein/Zimerman en un mismo concierto haya de ser considerada como venturosamente excepcional y, esperemos, como precedente para el futuro.

No es difícil adivinar, pues, la opinión de este comentarista sobre los dos conciertos ofrecidos por la Scottish Cham-

bre Orchestra los días 21 y 22 de septiembre. La muy joven —en todos los sentidos— agrupación escocesa es un excelente conjunto, en el que sobresale la cuerda, dúctil y de muy bello sonido, fiel exponente de la siempre admirable y fructífera escuela británica. Boettcher es, por el contrario, el típico director de oficio, el maestro concertante de turno. De gestos confusos y nerviosos, el veterano músico alemán nos ofreció versiones sosas, sin fuerza, lineales, faltas de vivacidad, sin empaque y, lo que es peor, carentes del estilo adecuado.

El primer programa, integrado únicamente por obras de Beethoven —**Obertura de Prometeo**, **Segundo Concierto para piano** y **Segunda Sinfonía**— adoleció de todos estos defectos y sólo alcanzó niveles de calidad reseñables en ciertos momentos líricos de los movimientos lentos. Imogen Cooper se mostró como una pianista sin ideas, de corta dinámica y técnica endeble, muy especialmente en los pasajes de agilidad. Los desajustes entre pianista y director —debidos al carácter excesivamente nervioso de aquella y a la labor de éste, limitada a marcar el compás— fueron también significativos.

En el segundo concierto, Boettcher optó nuevamente por la interpretación de los clásicos vieneses, decisión sin duda sorprendente, dada la poca afinidad demostrada hacia este repertorio en el programa **Beethoven. La Sinfonía «La Gallina»** de Haydn gozó de una buena interpretación, aunque falta siempre del estilo y la imaginación deseables. A destacar, la extraordinaria prestación de la Orquesta, que sonó admirablemente en los dos movimientos centrales el **Concierto núm. 25** de Mozart —también con Cooper como solista— conoció, por el contrario, una versión muy discreta, con una dirección blanda y sin energía y una parte solista frívola, apresurada y sin interés. La **Cuarta Sinfonía** de Beethoven, por último, fue, asimismo, sosa, sin contrastes ni humor y mantenida siempre dentro de una reducidísima dinámica. Todo ello provocó, inevitablemente, el aburrimiento. Con Leppard —director titular de la Orquesta— las cosas hubieran sido con toda seguridad muy diferentes.

Dos palabras referentes a la organización: nadie sabía a ciencia cierta que **Concierto de Mozart** se iba a interpretar en el segundo programa; se había hablado del núm. 23 y el 25, y en el propio programa de mano figuraba en primera página el 25, mientras que las notas se refieren al 23. En segundo, señalar el escaso cuidado hacia aquellas, realmente impresentables en el segundo de los programas de mano. Por último, programar el concierto de una orquesta británica a las 10'30 de la noche supone desconocer los horarios y las costumbres de aquel país: dos de las violinistas, vencidas por el sueño, bostezaban sin pudor poco antes de comenzar a tocar.

La «Misa en Si menor» de Bach

La contemplación de la Camerata Accademica de Hamburgo resultaba sumamente sorprendente: en ella convivían arcos barrocos y arcos modernos, cellos con y sin pica, instrumentos origi-



Algunos de los artistas que actuaron en el Festival de Otoño. Arriba, Bernstein, Zimerman y Boetcher. A la derecha, Philip Glass Ensemble. Abajo, René Clemencic, Imogen Cooper y Philip Jones.



nales e instrumentos convencionales. Tal eclecticismo había de traducirse necesariamente en la interpretación: un solo de violín absolutamente historicista en el *Laudamus te* y un solo de flauta en el *Domine Deus* incuestionablemente moderno, ausencia casi total de vibrato en la primera cello y vibrato intenso y continuo en otra de las cellistas (la presencia femenina en la orquesta era mayoritaria), arcos sujetados desde los más diversos puntos... Con todo, el sonido, ya que no el estilo, de la orquesta, integrada por estudiantes y aficionados, es de una cierta homogeneidad: el magisterio y la experiencia de Jürgens se adivinan en todo momento, pues hacer sonar así a tan peculiar conjunto no es, ni con mucho, tarea fácil.

Mayor es, sin duda, la cohesión del Coro Monteverdi, agrupación más experimentada y que ya conocíamos por varios registros discográficos. Poseedores de un envidiable estilo y de unas voces de indudable calidad, los miembros del Coro alemán, también muy jóvenes en su mayoría, cantaron admirablemente, si no desde el principio (los dos primeros *Kyries* o la fuga sobre *Et in terra pax*), sí a lo largo de casi todo el resto de la *Misa* (extraordinario el *Et incarnatus*), con una afinación siempre impecable. Ciertos pasajes adolecieron de cierta confusión y escasa claridad, hechos debidos tanto a ala excesiva presencia femenina —o escasa masculina—, lo que impedía la obtención del balance sonoro adecuado, como a la casi siempre algo apresurada dirección de Jürgens.

El cuarteto solista fue simplemente correcto. Barbara Schlick —soprano— se mostró como la voz más interesante y la personalidad musical más atractiva de

las cuatro: excelente su *Laudamus te* (a pesar del desafortunado acompañamiento violinístico), con una admirable frase antes de la reexposición (compases 44-5). La contralto Ulla Gronewold, con tendencia a la sobreactuación, cantó con corrección y buen gusto, aunque su voz no parece de una excesiva calidad. El tenor Wilfried Jochens cantó mal su primer dúo, *Domine Deus*, y algo mejor, con esporádicos buenos detalles, el *Benedictus*, evidenciando en ambas arias problemas en el registro agudo. El nivel más bajo de la prestación solista lo marcó el joven bajo Christfried Biebrach, poseedor de una voz pequeña y de posibilidades muy limitadas. Cantó con ganas, pero su intervención no pasó de la mediocridad, debido fundamentalmente a su muy irregular línea de canto y a sus problemas de respiración.

Jürgen Jürgens, por último, nos ofreció una *Misa* muy alemana, algo aburrida y carente de ese clima de espiritualidad —no necesariamente religiosa— y profundidad inherentes a la magna partitura bachiana. Optó, como ya se apuntó, por «tempi» en general vivos, lo que a veces provocó ciertas confusiones en los coros (*Et resurrexit*) y no pocas dificultades al cuarteto solista, que cantaba forzado por la apresurada y «metronómica» dirección de Jürgens, que contó con el clave —decisión para mí poco acertada— para la interpretación de algunos coros (primer *Kyrie* y *Cum Sancto Spiritu*), ya que el sonido de aquél —probablemente mal situado— no empastó en ningún momento con orquesta y coro.

Se trató, en suma, de una dirección irregular, correcta en todo momento y con ciertos —no muchos— momentos brillantes (*Et incarnatus*, *Sanctus* y

Dona nobis pacem). Todo ello, no se olvide, es de un invaluable mérito si tenemos en cuenta que la obra en cuestión es la *Misa en Si Menor* y que concertar a una orquesta y coro de aficionados como Jürgens lo hizo es una tarea sin duda loable. Así pues, *Misa* llevadera, a ratos monótona y en contadas ocasiones emocionante.

Como punto claramente negativo, señalar la desafortunada decisión —quizás motivada por una indisposición de la contralto— de hacer un intervalo entre *Gloria* y *Credo*. La unidad de la *Misa* y la motivación del oyente quedan deshechas por completo y en el *Credo* hay que empezar nuevamente desde cero.

El ciclo de órgano

Por Gerardo Queipo de Llano

Uno de los aspectos más interesantes, mejor cuidados y que el público ha seguido con puntual fervor, ha sido el que en el Festival de Otoño de Madrid se ha dedicado al órgano. Un total de seis conciertos en los que hemos podido escuchar instrumentos tan diversos como el «realejo» del Museo Arqueológico, el instalado en el Convento de la Encarnación, el de la epístola de Monasterio de El Escorial, el de la Basílica Pontificia de San Miguel y el recientemente construido por el organero español Blancafort para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Al coincidir el último concierto de El Escorial con el organizado en la Iglesia de San Francisco de Borja de Madrid a cargo de Cristina García Benegas, no pude asistir al mismo.

En cualquier caso, el balance es altamente positivo, al menos desde el punto de vista musical. No tanto lo fue en el organizativo, sobre todo en los primeros conciertos. Así, el primero de ellos, celebrado en el Museo Arqueológico y con Antonio Baciero como intérprete, no es que comenzara con retraso, es que estuvo a punto de no llevarse a efecto, tal fue el desaguisado que se coció antes de comenzar. La equivocada información respecto al lugar y fecha de obtención de localidades, provocó una serie de fiascos y una respetable acumulación de público que no podía entrar. Al final se les permitió, con buen acuerdo, la entrada, pero tan dislocada que el altercado furó cerca de media hora. En alguna iglesia hubo que recurrir al duro suelo para sentarse, y el juego de luces de la iglesia del Monasterio de El Escorial acabó desconcertando a los asistentes al concierto de Montserrat Torrent.

Dicho esto, pasemos al análisis musical. Baciero confirmó su calidad exquisita como intérprete de la música de tecla española de Cabezón y sus contemporáneos. El programa, bien construido, tuvo su momento culminante en los dos *Ave Maris Stella* de Cabezón, dicho con emocionante severidad. El sonido del «realejo», una verdadera delicia, a pesar de la sala, totalmente rebo-

sante de público y de las incomodidades que padecemos.

En el órgano decimonónico del Monasterio de la Encarnación José Rada ofreció un recital primoroso, con obras de Aguilera, Bruna, Correa de Arauxo y de la recopilación de Martin y Coll **Flores de música**. Con autenticidad elogiada, con una justa utilización de los registros, estas músicas calaron hondo en el público, especialmente las de raigambre más popular.

Quizás el mejor concierto del ciclo tuvo lugar en la Basílica Pontificia de San Miguel en el instrumento construido entre 1973 y 1975 por el organero alemán Gerhard Grenzing, de gran alcance sonoro y con posibilidad de gran número de combinaciones libres. Órgano poderoso y flexible, en el que Wolfgang Zerer tejió un programa de enorme interés, con obras de Buxtehude, Scheidt, Sweelinck, Lübeck y Bruhns, maestros precursores de Bach, en interpretación de una hondura y seriedad encomiables.

Más llamativo y espectacular, cara al público, fue el recital ofrecido por André Isoir en el nuevo órgano de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, instalado en el sensacional patio del palacio. El instrumento, construido por el organero catalán Blancafort es de una belleza inusitada, tanto por lo que se refiere al mueble como al sonido de sus magníficos tubos y registros. Destaca la presencia de la denominada «cadireta de espalda», típica de los órganos catalanes, franceses y alemanes. Isoir se presentó con un programa Bach, en el que se incluía la transcripción del **Concierto**

Op. 3 núm. 10 de Vivaldi. Sus versiones fueron luminosas, abiertas y llenas de grandeza en las ocasiones que así se requería, como por ejemplo en la **Passacaglia y Tema fugado** que abrió el concierto. Su versatilidad quedó patente en los matices que se apreciaron en los diecisiete **Corales para el Adviento y la Navidad**.

Montserrat Torrent y Lionel Rogg cerraron el ciclo actuando los dos últimos jueves en el órgano de la epístola de la Iglesia del Monasterio de El Escorial. Con un programa íntegramente dedicado a compositores españoles de los siglos XVI y XVII, señalemos la densa y severa lectura de las piezas de Cabanilles, que contrastaron con la ligereza y a veces superficialidad de las obras de la segunda parte, incluida la del propio Padre Soler. La gran organista catalana extrajo del teclado del órgano escurialense una extraordinaria sonoridad, muy diferente a la que una semana después nos ofreció Lionel Rogg. El organista suizo, cuya actuación era esperada con auténtica expectación, no defraudó. Su programa comprendía obras de Buxtehude y Bach, donde pudo exponer su poderoso dominio del teclado, su eclecticismo y su profundo conocimiento de las composiciones del maestro de Eisenach. Dejó un gran sabor de boca. También lo ha dejado este ciclo para órgano, lo que se ha hecho patente por una asistencia de público atento, que llenó las salas e iglesias donde se han celebrado. Pienso que el ciclo debe mantenerse para Festivales siguientes y, a ser posible, ampliarse.

El grupo de metales Philip Jones Brass Ensemble

Por Angel Carrascosa

El Philip Jones Brass Ensemble es uno de los muy escasos conjuntos de metal estables del mundo. Pero afirmar, pese a esta circunstancia, que se trata del mejor de ellos no es poco decir, ni mucho menos: por un lado, sus diez instrumentistas son, individualmente, de una calidad —técnica y musical— extraordinaria, al nivel más alto de los mejores componentes de las principales orquestas del mundo; y, por otro lado, el empaste sonoro que consiguen como conjunto es fuera de serie —producto, sin duda, de un trabajo común extremadamente severo y concienzudo—, pues amalgamar de este modo, con esa claridad en la superposición y esa sonoridad global tan hermosa —tan nítida y compacta a la vez— y con esa riqueza de matices dinámicos y tímbricos del «pianissimo» al «fortissimo» a cuatro trompetas, cuatro trombones (uno de ellos, bajo), una trompa y una tuba —disposi-

ción, a primera vista, un tanto extraña— no es una labor precisamente fácil, ni aun partiendo del nivel de cada uno de ellos. Y no es el menor de sus méritos la ductilidad estilística para pasar de la música renacentista a la contemporánea, con igual propiedad.

Su actuación en Alcalá de Henares el 18 de octubre, anunciada en el Claustro de la Antigua Universidad (al aire libre), pero trasladada —supongo que por la amenaza de lluvia— al interior de la Iglesia de Santa María, de acústica algo retumbante, se inició con cuatro breves piezas del tardío renacimiento inglés (Bull, Farnaby, Byrd), para proseguir con un **Capriccio** de L. Salzedo (n. 1921), interesante como estudio, y terminar la primera parte con una **Suite** a base de piezas de Debussy transcritas con ingenio y propiedad por C. Mowat.

Tras la pausa, deberían haber tocado sendas obras de Britten y Beethoven originales para metal, pero, por olvido de las partituras, hubieron de sustituir por el Minueto y la Giga de la **Primera Suite para violoncelo solo** de Bach, tocadas ¡a solo de tuba! por John Fletcher (¡había que oírlo para creerlo!). Y terminaron con una obra de singulares hallazgos sonoros de Takemitsu (n. 1930) y con **Un londinense en Nueva York**, de Jim Parker (n. 1934), atractiva partitura de constantes resonancias y procedimientos jazzísticos, que permitió además un extremado lucimiento virtuosístico del grupo (¡incluso trinos en los trombones!).

Fuera de programa regalaron —con loable intención, pero también con impropiedad estilística— la **Danza Española núm. 5** de Granados.

Música contemporánea en el Festival de Otoño

Por Félix Palomero

Bajo el epígrafe de «Expresiones artísticas actuales» se presentaron en el Festival de Otoño de Madrid una serie de espectáculos de música y danza, algunos de los cuales merecieron gran interés por parte de prensa y público. Entre ellos destacaremos la actuación del Philip Glass Ensemble y la primera audición pública del **Portrait Imaginé**, de Luis de Pablo, obra que fue interpretada por el Grupo Koan. Completaron esta sección del festival, en su apartado de música, el espectáculo **Las Cartas sobre la Escena**, de Esperanza Abad, el recital de Meredith Mohk y su Ensemble, con obras propias y un estreno, y la interpretación de dos composiciones de Miguel Ángel Coria: **Intermezzo** y **Ancora una Volta**, a cargo de la Orquesta Sinfónica de la Presidencia de la República de Turquía.

Philip Glass, que actuó con su grupo en el Teatro Español de Madrid los días 26, 27 y 28 de septiembre, llegaba a España rodeado de una aureola de acontecimiento. Su música, que parte de los supuestos «minimal» y «repetitivo», con aportaciones del jazz y del pop, interesaba por igual a las más variadas clases musicales de nuestro mundo cultural. De ahí que el estreno se convirtiese en uno de esos espectáculos que brinda a menudo la noche de Madrid. Y casi en una decepción. Todo pareció indicar que Philip Glass había BAJADO EL LISTÓN y hecho excesivas concesiones a lo comercial, porque su concierto —sobre fragmentos de **Civil Wars**, **Floe of Galssworks** y **The Photographer**—, aparte de alejarse por completo del planteamiento «minimal», estaba pensado con una simplicidad muy lejana a la que nos ofrecen algunos de sus discos. La frialdad del público, completamente justificada, demostró que ni siquiera sus TRUCOS para arrancar el aplauso podían romper la monotonía de aquella ingente masa sonora, cuyos cinco primeros minutos eran ejemplo y resumen de la hora y pico restante.

La música española contemporánea estuvo representada en el Festival de Otoño por obras de Miguel Ángel Coria y Luis de Pablo, como señalábamos al principio. De Coria se interpretaron **Intermezzo** y **Ancora una Volta**, partituras de un tejido constructivo muy peculiar en su autor, que indagan sonoridades y experiencias armónicas. Y de Luis de Pablo, felizmente recuperado de su dolencia cardíaca, el Grupo Koan nos ofreció la primera audición pública en España del **Portrait Imaginé** (Retrato Imaginado).

El **Portrait Imaginé** es una obra de asombrosa construcción y de una altísima calidad, que responde a las circunstancias en que fue compuesta. Se

trata de un encargo de la Universidad de Ottawa realizado durante la estancia, en 1974, de Luis de Pablo como profesor de composición de esa universidad. Por eso, y como señala García del Busto, hay en ella un nuevo concepto temporal que proviene de la contemplación ilimitada del paisaje canadiense y de las sensoriales posibilidades que se le brindaron al compositor.

Portrait Imagine está escrito para percusión, madera, metal, dos flautas de pico, kalimbas, cinta magnetofónica (que reproduce sonidos y palabras de distintos dialectos canadienses), sintetizadores y coro mixto. Según su autor esta obra es —dice— «*como un vasto fresco más soñado —«imaginado», justamente— que vivido, aunque mis impresiones visuales y sonoras del Canadá fuesen decisivas a la hora de componerlo*». Y este «vasto fresco» está concebido como una sucesión de grupos tímbricos perfectamente equilibrados que mantienen la atención del público, atraído por esa sonoridad casi agresiva pero sugerente que resulta de una escritura complejísima. Y por complejísima difícil de ejecutar, problema que fue solventado magistralmente por José Ramón Encinar al frente del Grupo Koan, en el concierto celebrado en la Sala Juan de Villanueva del Museo del Prado. Una vez más, el joven director madrileño, que desde los comienzos de su carrera se dedica a la música contemporánea, especialmente española, realizó un trabajo sensacional, de auténtico «puzzle», al que nos tiene acostumbrados. Si fue José Ramón Encinar el artífice del éxito de otra gran obra de Luis de Pablo, la ópera *Kiu*, que trabajó hasta el detalle, también ha sido ahora quien ha arrancado los aplausos, bravos y el éxito con que el público homenajeó al autor del **Portrait Imagine**.

La «Missa Solemnis», por López Cobos

La magna *Missa solennis*, en **Re mayor, Op. 123**, de Beethoven, supone uno de los mayores retos del repertorio sinfónico-vocal. Para una interpretación correcta, deben unirse unos conjuntos orquestal y coral de grandes posibilidades, un cuarteto solista conjuntado e importante, y una batuta lúcida, que sepa unir la espectacularidad a la que la obra tanto se presta con un elevado sentido musical. La presente versión, a pesar de inevitables limitaciones, y sin alcanzar un nivel extraordinario, ha tenido al menos una encomiable corrección.

Jesús López Cobos ha seguido una línea coherente, de contención (excesiva en ocasiones), en la que era tan difícil lograr momentos geniales como que la versión pudiera decaer. Con una visión más clásica que romántica, se aprovechó el lado lírico de la obra, y se evitaron las tensiones, que hubieran conseguido dar mayor personalidad a la ejecución.

La difícil parte coral estuvo a cargo del Orfeón Donostiarra, muy bien preparado por Antxón Ayestarán, entregado y muy adecuado en los ataques, y manteniendo (salvo en algunos de los terribles pasajes para las sopranos) la arriesgada tesitura, hubiera mejorado su muy estimable intervención algo más de refinamiento, y de sutileza, que hay que decir que no estuvieron exigidas por la mano de López Cobos. La Orquesta Nacional, bastante mejorada en comparación a intervenciones anteriores, fue un adecuado contrapunto, aunque no tan exacto ni poderoso, al Orfeón. El cuarteto vocal solista estuvo formado por Enriqueta Tarrés, de buena línea y gran musicalidad (con detalles preciosos), aunque ya no en su mejor momento; Linda Finnie, inadecuada expresiva y vocalmente, con algunos rasgos de su cálido instrumento; Werner Hollweg, de corrección estilística pero escasas fuerzas (con falta de materia para una obra que exige un tenor más dramático), y Erich Knodt, con ciertos momentos logrados por su importante voz, pero rutinario en el aspecto canoro.—**R.B.**

Filarmónica de Viena con Bernstein y Zimerman

Por Pedro González Mira

Si la múltiple y variada parafernalia que se organizó alrededor de este concierto acabará constituyéndose en un servicio útil a la causa de la música, bien se podría abogar porque se repitiera cuantas veces mejor, y hasta en conciertos «a priori» no tan interesantes. Pero como mucho me temo que no haya sido así; que ACONTECIMIENTOS de este tipo, a la postre, sólo sirven a quienes ya saben de qué va el asunto —no muchos—, a unos cuantos más —los que se podría denominar PROFESIONALES DE LAS COLAS— y a un montón de gente, que después de un concierto de la IMPORTANCIA de éste tardará bastante en volver a escuchar música en directo —probablemente hasta que se le regale de nuevo otra entrada—, mi primer juicio acerca de dicho concierto sería una formulación: por supuesto, sí a que cualquier ente oficial brinde a los ciudadanos la ocasión de admirar a una gran orquesta, un gran solista y un gran director; pero no a la artificiosa propaganda que, dirigida desde no sé muy bien dónde, rodeó al mismo.

Hubiera no querido referirme al ambiente, a la expectación que respiraba la sala del Teatro Real al comienzo del concierto; quien esto lea se lo podrá imaginar: muchas flores, el palco real ocupado, periodistas famosos, directores generales en cantidad, ministros y demás «vips»... Pero creo que es necesario, pues los resultados de aquél, en cierta medida, estuvieron condicionados

por todo ello. Así, un Mozart para degustar con placer **LO MUSICAL**; un Bernstein para animar a los no tan aficionados a la música selecta —después del **TRAGO** anterior—; y un Brahms colofón, a modo de termómetro medidor de la alta temperatura emocional reinante en el recinto.

La versión de la **Sinfonía núm. 35, «Haffner»** fue prodigiosa. Bernstein aquí quiso mostrar al personal qué cosa es la música, y lo hizo dejando a la orquesta que se moviera sola, por más que, de vez en cuando, recordara a los músicos que él también estaba allí: un detalle de acentuación por aquí, una frase por allá...; cosas demasiado personales como para que el aficionado fino no comprendiera perfectamente que aquel Mozart, además del de la Orquesta Filarmónica de Viena, también era el de Leonard Bernstein. Después, su **Divertimento**. Obra compuesta en 1980, las ocho danzas que la componen pretenden ser una especie de «amarcord» bernsteiniano. A mi entender, no se debería haber programado esta obra en un concierto de las características de éste; o, por lo menos, no entiendo las causas de su inclusión en el mismo, pues caso de que se pretendiera con ello dar un poco de **ALEGRIA** al espectáculo, no comprendo cómo no se escogió otra obra —del mismo Bernstein— de mayor calidad (por ejemplo, las **Tres Meditaciones** sobre su espléndida **Misa**; o la suite sinfónica de **La Ley del Silencio**; o la mismísima **West Side Story**). Pero en fin, el público pasó un buen rato y, además, tuvo ocasión de paladear sendas intervenciones solistas de los primeros atriles de la orquesta. A saber: primeros cello, contrabajo, oboe, violín, trombón, trompeta y flauta. A lo mejor ello también influyó en la elección de la obra...

Y llegó el momento culminante de la velada: al fin el aficionado madrileño iba a poder tener la ocasión de escuchar en vivo una obra como el **Segundo Concierto para piano y orquesta** de Brahms en condiciones, ya que ante él se encontraban una orquesta, un solista y un director capaces de dar lo mejor. Naturalmente, el público vibró con su interpretación, y he de apresurarme a decir que este comentarista también, y mucho. Ciertamente, fue una versión singular cuyas virtudes —y también sus defectos— habría que, de alguna manera, relacionarlas con el estado de ánimo colectivo que en aquel momento se vivía en el auditorio. Fue, en general, una versión enloquecida, muy a tono con lo que el público quería escuchar —necesitaba escuchar— en aquellos precisos instantes. Pero una versión, a mi juicio, por de bajo de las posibilidades teóricas reales, tanto de Zimerman como de Bernstein. Desde mi punto de vista, sólo en el movimiento lento dieron ambos su verdadera talla, por capacidad de reflexión, madurez y comprensión de los aspectos más íntimos de la obra. Sin embargo, al resto, que fue como una explosión volcánica permanente, le faltó el grado de control necesario para poder incidir con agudeza en las dualidades emocionales brahmsianas que, precisamente, con tanto convencimiento suele defender Bernstein.

En todo caso, y como dije más arriba, se disfrutó; se disfrutó mucho porque, al margen de las más o menos quisquillosas apreciaciones anteriores, no es fácil poder escuchar en directo tanta música en tan poco tiempo.



Vila-real

TARDOR MUSICAL

CICLO DE CONCIERTOS EN HONOR DE FRANCISCO TARREGA EN EL 75 ANIVERSARIO DE SU MUERTE



Oct. 12

José Manuel Folch, tenor.
Jorge Rico, piano.

Oct. 19

María Vilardell, piano.

Oct. 26

Dolores Cava, soprano.
Emilio López de Saá, piano.

Nov. 2

Banda «Unión Musical La Lira».
Director, Francisco Signes Castelló.

Nov. 9

Carmen Rodríguez, soprano.
Jaime Tortosa, barítono.
Rosa Castañer, piano.

Nov. 16

Grup Moon Jazz.

Nov. 23

Hernan Goti, guitarra.
Joan Puigdollers, flauta.

Nov. 30

Coral «Sant Jaume».
Orquesta Montesol.
Director, Miguel Allepuz.

Dic. 7

Francisco Carbonell, guitarra.

Dic. 13

Orquesta de pulso y púa «Francisco Tárrega».
Director, Pascual Cándido.

Dic. 14

Wulfin Lieske, guitarra.

Dic. 15

Manuel Miguel Abella, guitarra.

Dic. 16

Mario Monreal, piano.



**ORGANIZA: ILUSTRISIMO AYUNTAMIENTO DE
VILA-REAL (CASTELLON)
Consell Municipal de Cultura**

CON LA COLABORACION DE LA CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACION Y CIEN-
CIA DE LA GENERALITAT VALENCIANA.



LA OP

Y SUS DIVOS * OT

NOVE



BRITTEN
Owen Wingrave
Pears, Baker, Luxon, Harper,
Shirley-Quirk, Vyvyan.
English Chamber Orchestra.
Britten.

9- 90 032.1
2LP IMP.



GIORDANO
Andrea Chénier
Pavarotti, Caballé, Nucci,
Ludwig.
Orquesta National Philharmonic.
Chailly.

410 117-1.8
3LP DIGITAL IMP.
410 117-4.9
2MC DIGITAL IMP.



MASSENET
Esclarmonde
Sutherland, Aragall, Tourangeau.
Coro John Alldis.
Orquesta National Philharmonic.
Bonyngé.

9- 90 033.8
3LP IMP.



MOZART
La Flauta Mágica
M. Price, Schreier, Moll,
Melbey, Serra, Adam.
Coro de la Radio de Leipzig.
Orquesta Estatal de Dresde.
C. Davis.

411 459-1.8
3LP DIGITAL IMP.
411 459-4.9
3MC DIGITAL IMP.



J. STRAUSS
El Murciélago
Varady, Prey, Kollo, Weiki.
Orquesta de la Opera Estatal
de Baviera.
Kleiber.

27 07 088.3
2LP IMP.



R. STRAUSS
El Caballero de la Rosa
Tomowa-Sintow, Baltsa,
Moll, Perry, Hornik.
Orquesta Filarmónica de Viena.
Karajan.

413 163-1.8
4LP DIGITAL IMP.
413 163-4.9
3MC DIGITAL IMP.



VERDI
I Lombardi
Deutekom, Domingo, Raimondi.
Aparici. Coro Ambrosian.
Orquesta Royal Philharmonic.
Gardelli.

67 03 032.8
3LP IMPORTAC.



VERDI
Macbeth
Bruson, Zampieri, Shicoff,
Lloyd. Coro y Orquesta de
la Opera de Berlin.
Sinopoli.

412 133-1.0
3LP DIGITAL IMP.
412 133-4.1
3MC DIGITAL IMP.



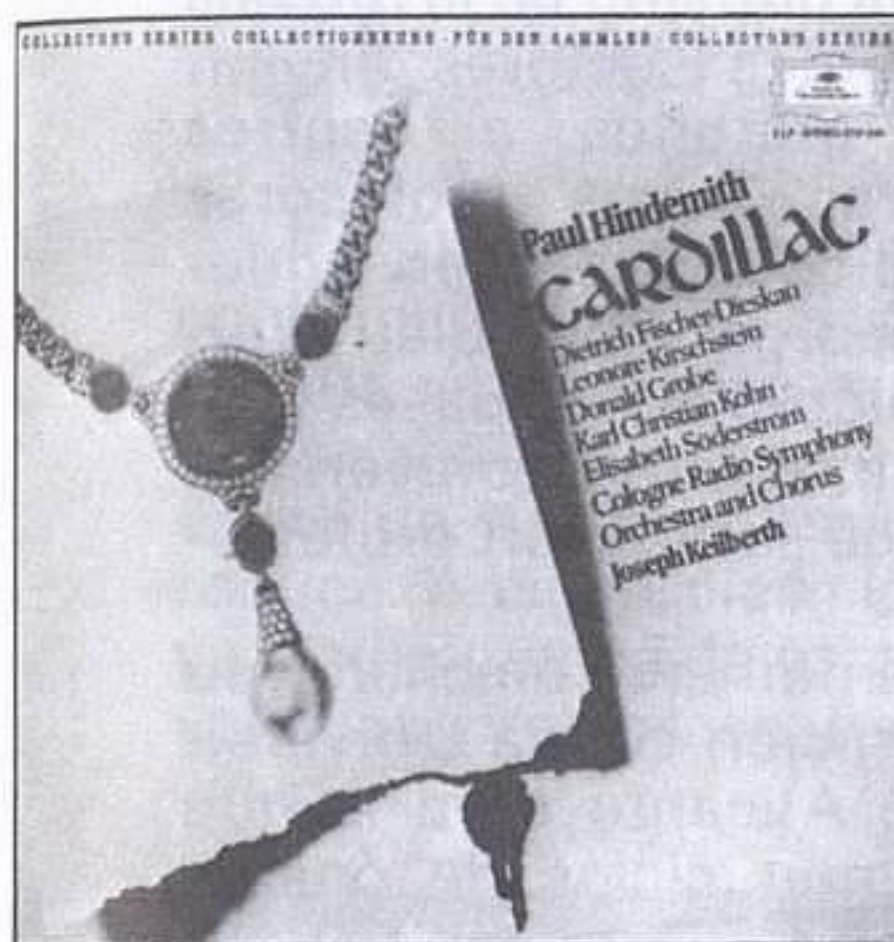
RA

ÑO-INVIERNO '84

ADES



**ARCHIV
PRODUKTION**



HINDEMITH
Cardillac
Fischer-Dieskau, Söderström,
Kirschstein. Orquesta de la
Opera Estatal de Baviera.
Keilberth.

27 21 246.7
Doble LP IMP.



LEONCAVALLO
I Pagliacci

Domingo, Stratas, Pons.
Coro y Orquesta Scala de Milán.
Prêtre.

411 484-1.4
Doble LP DIGITAL IMP.



MOZART
Lucio Silla
Augèr, Donath, Mathis, Varady,
Schreier, Krenn.
Orquesta Mozarteum, Salzburgo.
Hager.

27 40 183.0
4LP IMP.



PUCCINI
Manon Lescaut
Freni, Domingo, Bruson.
Orquesta Philharmonia.
Sinopoli.

413 893-1.2
3LP DIGITAL IMP.
413 893-4.3
2MC DIGITAL IMP.



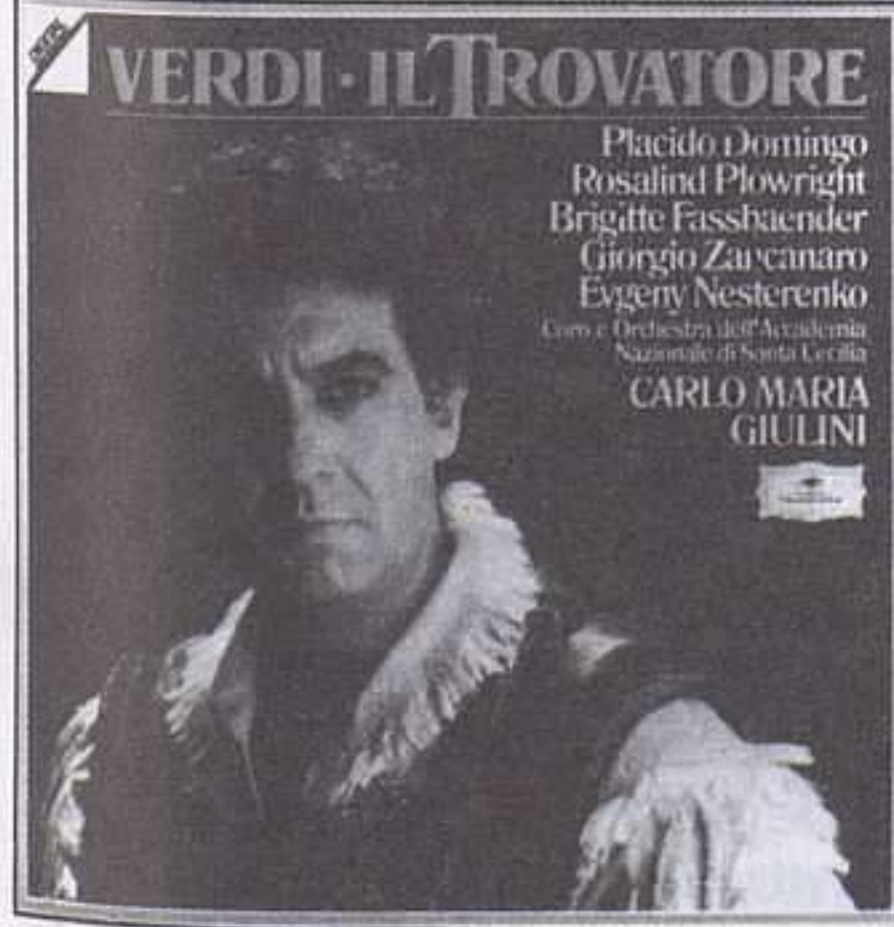
THOMAS
Hamlet
Milnes, Sutherland.
Coro y Orquesta Welsh National
Opera.
Bonyngé.

410 184-1.0
3LP DIGITAL IMP.



VERDI
Un Ballo in Maschera
Domingo, Ricciarelli, Bruson,
Obraztsova, Gruberova.
Coro y Orquesta de la Scala de
Milán.
Abbado.

33 78 111.7
3MC IMP.



VERDI
Il Trovatore
Domingo, Plowright,
Fassbaender, Zancanaro,
Nesterenko. Coro y Orquesta
de la Academia de Santa
Cecilia, Roma.
Giullini

413 355-1.7
3LP DIGITAL IMP.
413 355-4.8
2MCDIGITAL IMP.



**Solicite catálogo e información
en su establecimiento
especializado.**

País musical

A

ALICANTE

SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE ALICANTE

La Sociedad de Conciertos de Alicante, nacida de la inquietud de varios aficionados sin ninguna experiencia en el mundo de la música, y que no contaba con recursos de ninguna naturaleza, ha conseguido que a lo largo de sus trece años de existencia por nuestra ciudad hayan desfilado los artistas de máximo prestigio internacional. La crítica musical ha definido a esta Sociedad como una de «*las entidades musicales entre las de España con ejecución más brillante*».

El primer acto se celebró el 22 de septiembre de 1972, con un recital de canto de Victoria de los Angeles, acompañada al piano por Miguel Zanetti, en homenaje al entonces recientemente fallecido pianista alicantino Gonzalo Soriano, amigo íntimo de los artistas que actuaron desinteresadamente. Fue un recital inolvidable que todavía perdura en la mente de todos los que asistieron al mismo. Victoria, muy bien acompañada al piano, como siempre, por Miguel Zanetti, entregó sin reservas todo el tesoro de su voz inigualable y despojada de todo efectismo artificial.

Durante el mismo curso actuaron, entre otros, Andrés Segovia, Rosalyn Tureck, Henryk Szeryng, The Academy of St. Martin-in-the-Fields y el gran pianista Nikita Magaloff, que ha vuelto para la inauguración de la Temporada presente.

La lista de los artistas que han visitado Alicante a lo largo de este año sería interminable, pero no queremos dejar de mencionar los recitales de canto. Seguramente las más grandes cantantes de nuestros días han estado en Alicante: Elisabeth Schwarzkopf, Jessye Norman, Mont-

serrat Caballé (dos veces), Pilar Lorengar, Teresa Berganza, etc., etc... También debemos destacar que el maestro Segovia, que como hemos dicho más arriba actuó el primer curso y volvió a hacerlo durante el segundo, ambas veces gratuitamente, pidió a la junta directiva de la Sociedad que hiciese lo posible por programar un recital de guitarra cada temporada. Naturalmente la Sociedad lo ha hecho así y los alicantinos han podido escuchar a Alirio Díaz (dos veces), a Narciso Yepes (también en dos ocasiones) a Diego Blanco, a Manuel Barrueco, a Ernesto Bitetti, al sensible artista alicantino José Tomás (también dos veces) y al joven Ignacio Rodes, también alicantino.

Esta Sociedad dedica también parte de su programación a grupos corales y de jazz, como el Trío Marion Williams, los Angeles Jubilee Singers, los Scholars etc., etc.

Berlín, la de Bamberg... La relación sería tan copiosa que se hace imposible detallarla. Sirva lo citado como expresivo testimonio de un paisaje



Nikita Magaloff.



Dúo de violoncelo y piano: Pierre Fournier-Jean Fonda.

No podemos olvidar, en esta lista de artistas que como hemos dicho no es de ninguna manera exhaustiva, las visitas de Arturo Rubinstein, de Rafael Puyana, de Wilhelm Kempff, de Yehudi Menuhin, de Rosalyn Tureck, de Paul Tortelier, de Jean Pierre Rampal, de Leonid Kogan, de Nicanor Zabaleta, del Trio Beaux Arts, de la English Chamber Orchestra, de los Cuartetos Amadeus y Guarneri, de las Orquestas Sinfónicas de muy variada procedencia, como la Nacional Española, la Sinfónica de

ecléctico brillante y ejemplar, a nuestro modo de ver.

El presente curso lo abrió, como ya se ha mencionado, Nikita Magaloff con un magnífico recital de piano. Durante esta temporada los alicantinos podrán escuchar, entre otros, el dúo de violoncello y piano de Pierre Fournier y Jean Fonda, un concierto por los Angeles Jubilee Singers, un concierto por los Virtuosi de Moscú dirigidos por Wladimir Spivakov, un recital de canto por Christa Ludwig acompañada al piano por Erik Werba y la Orquesta Nacional

de Lyon, la Orquesta y Coros de Colonia, la Orquesta Nacional Húngara, etc., etc.

Además, en este curso, y en colaboración con el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia se dedicarán varios actos a artistas valencianos, y, preparan, también en colaboración con el Aula de Cultura, y con el Exmo. Ayuntamiento, las Segundas Jornadas de Música Contemporánea durante los meses de enero y febrero.

Con la finalidad de contribuir a la difusión de la música en distintos sectores, envían pases gratuitos a centros escolares, cuyos profesores de música se los piden y quedan encargados de distribuir, y también ofrecen pases gratuitos a alumnos universitarios y de formación profesional.

Próximamente ampliarán su colaboración con la Universidad de Alicante, para lo que programan ciclos de óperas filmadas y sesiones discográficas.

Tienen también establecido un sistema de becas para aquellas personas que tienen dificultades para abonar las cuotas y para todos los estudiantes, profesores y profesionales de la música.

La Sociedad de Conciertos de Alicante tiene en la actualidad mil cuatrocientos socios titulares, entre juveniles y numerarios, y mil seiscientos en lista de espera, pues desgraciadamente el aforo del Teatro Principal es demasiado pequeño para que todos tengan cabida en el mismo.

No recibe esta entidad ninguna subvención fija, aunque desde sus primeros pasos tuvo el apoyo de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, que con su experiencia en todo lo que es difusión de la cultura posibilitó la realización en este proyecto, marcó directrices y sigue ayudando en todos los órdenes desde lo administrativo a lo económico.

Durante el curso pasado ha recibido también ayuda de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, que concedió una subvención de quinientas mil pesetas, y de la Exma. Diputación Provincial de Alicante otra de setecientas mil pesetas. Estas colaboraciones económicas son muy de agradecer por lo que pueden implicar de reconocimiento del esfuerzo de esta asociación.—**VICTORIA CASARES.**



XXXVII TEMPORADA DE OPERA EN EL TEATRO CAMPOAMOR DE OVIEDO

El ya viejo problema de la continuidad de la ópera en Oviedo ha vuelto a plantearse este año, con el agravante de haberse tenido que reducir a cinco días los seis ya tradicionales de este Festival. Los precios se han ele-

registra en la función llamada «popular», (que es la repetición un segundo día de una de las óperas, que por cierto, su coste repercute en el bolsillo de los abonados), no puede ser índice de nada, puesto que el título elegido ha sido siempre precisamente el más llamativo de la temporada. ¿Se producirán los llenos, incluso en las representaciones de óperas infrecuentes? He aquí el enorme riesgo que se corre.

Hacemos votos porque la ópera en Asturias siga adelante. Lo que está claro es que con treinta y siete años ininterrumpidos a cuestas, no se puede abandonar la empresa.

Este año, como he dicho, han sido cinco las fechas de este Festival operístico. El resultado artístico podemos calificarlo, en términos generales, de más que notable. Es sabido que últimamente está ocupando el foso del Campoamor alguna orquesta de un país del Este, que paradójicamente, resulta más eco-

En los dos primeros días, hemos escuchado **Anna Bolena**, de Donizetti, y de Bellini, **I Capuletti e i Montecchi**. Los principales intérpretes han sido los mismos en las dos óperas, causando una gran impresión la soprano Cecilia Gasdia, aunque evidentemente no es la ideal «Anna Bolena». Posee una extensa voz eminentemente lírica, igual en todos sus registros, afinadísima, plena de matices y exquisita en la media voz; cualidades que ha lucido sobre todo en la ópera belliniana **I Capuletti...** Martine Dupuy ha sido la mezzosoprano excelente, de precioso timbre, que compartió el éxito en las dos óperas, con Cecilia Gasdia. Sin embargo, el tenor Umberto Grilli ha estado muy desafortunado en sus dos intervenciones, con grandes problemas de afinación.

El tercer día fueron representadas las óperas cortas **Il campanello**, de Donizetti, y **Cavalleria rusticana**, de Mas-

una voz voluminosa que ha gustado lo suyo. Magníficos el coro de la ABAO y la orquesta, muy especialmente ovacionados.

A continuación se escucharía una magnífica versión de **La traviata**, con un gran trío protagonista: Nelly Miricioiu, José Carreras y Juan Pons. Si la soprano posee cierta aspereza en su voz y desigualdad en los registros, Carreras cantó un «Alfredo» espléndido vocal y escénicamente, lo mismo que Juan Pons que hizo un «Germont» extraordinario, ovacionadísimo en «Di Provenza».

La última representación de esta temporada, correspondió a **Carmen**, de Bizet, en una versión de altísima calidad. Porque si bien el «Escamilo» de Jean Philippe Lafont no pasó de lo discreto, hemos podido disfrutar con la espléndida interpretación de Elena Obratsova, de voz ABRA-SADORA, de gran dramatismo, con impresionantes graves, que dan al personaje toda su grandeza. También magnífico



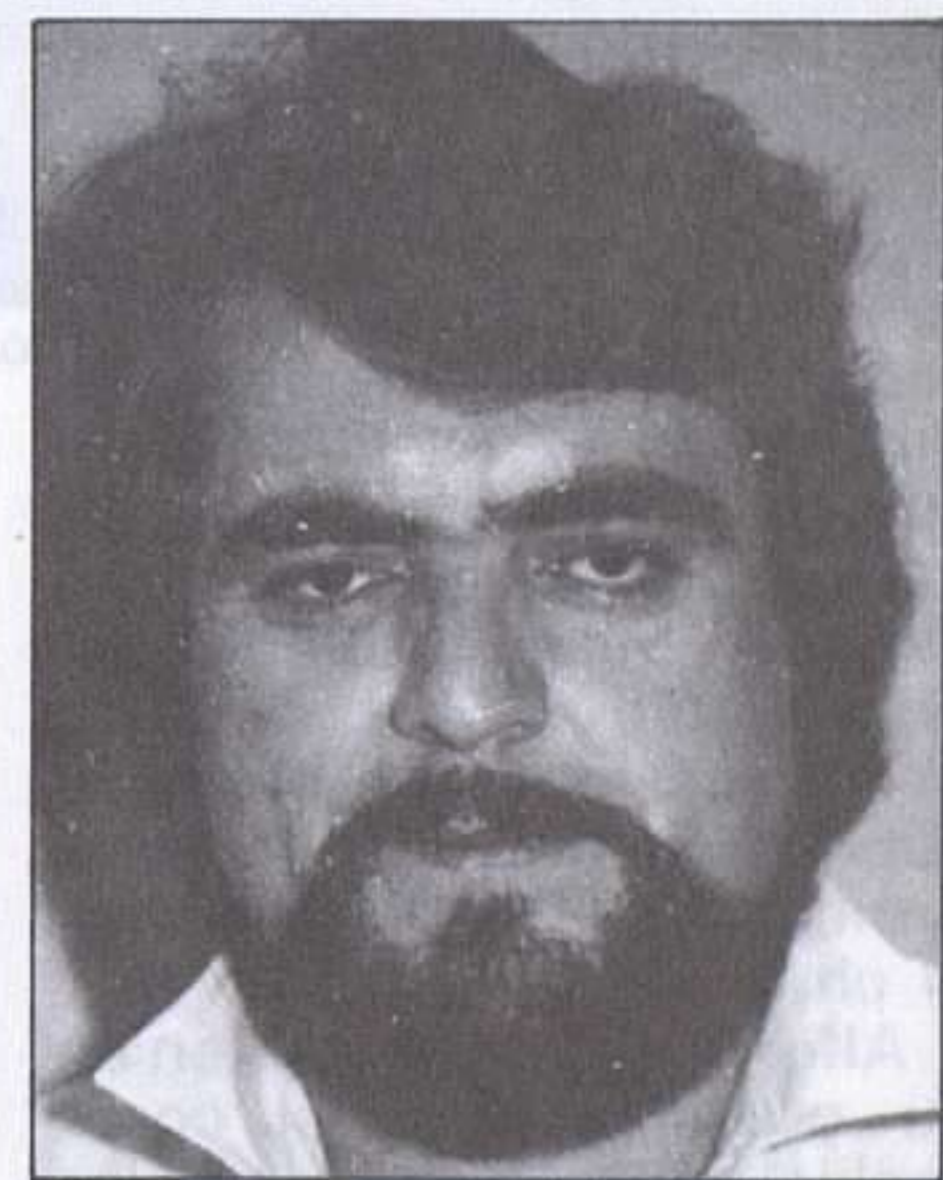
Cecilia Gasdia.



Elena Obratsova.



José Carreras.



Juan Pons.

FOTOS: ISIDORO CORTINA

vado notablemente, oscilando los abonos entre las seis mil quinientas pesetas y las mil quinientas por cada función, debido a los recortes en las subvenciones oficiales. Hasta cuándo estará dispuesto el aficionado a llenar a diario el teatro Campoamor y pagar la cada vez más alta factura es algo que preocupa a todos y que fue el comentario general de esta treinta y siete temporada; preocupación muy especial de la valiente Directiva de la Asociación Asturiana de Amigos de la Opera, que preside Francisco Izquierdo. Se anuncia que en 1985 se harán dos representaciones de cada ópera, debido a que hay muchos aficionados que no pueden asistir actualmente al Campoamor por estar su aforo (mil seiscientos localidades) completo con el abono. Pero el lleno que se

nómica que LA DE CASA. Como conjuntos estables, tienen una calidad extraordinaria. Esta checa de la XXXVII Temporada no podía ser menos. Se ha contado con la Filarmónica Morava de Olomouc. Su actuación ha sido siempre excelente; atenta, disciplinada, ha destacado sobre todo la calidad muy empastada de la cuerda.

Ha resultado también extraordinaria la actuación de los tres coros: el de la ABAO, en los tres primeros días, imprescindible en estas representaciones ovetenses; la Capilla Polifónica Ciudad de Oviedo, salvando muy honrosamente la dificultad de actuar entre dos grandes coros; y el Orfeón Donostiarra, (Premio Príncipe de Asturias 1984) verdadero lujo para el final apoteósico que supuso la representación de **Carmen**.

cagni. La primera tuvo como protagonista al gran barítono Giuseppe Tadei. Todavía con una voz poderosa, bien timbrada, actuación de gran artista; ha tenido sin embargo un fallo estrepitoso. ¿Era la primera vez que cantaba esta ópera bufa? Lo cierto es que cantando ¡partitura en mano, algo sin precedentes! consiguió la división de opiniones de los aficionados, originándose en las ALTURAS un pateo que no llegó a generalizarse. Musicalmente, no obstante, ha sido su actuación realmente intachable.

Uno de los grandes logros de esta temporada, ha sido la representación de **Cavalleria rusticana**. Insuperable, la mezzosoprano Elena Obratsova, en su «Santuzza», con voz cálida, de enorme expresividad y temperamento, ha estado bien secundada por el tenor Sotkilava, que posee

el «Don José» de Carreras, que si cantó con un gran lirismo toda la ópera, especialmente la «Romanza de la flor»— verdaderamente inolvidable—, llegó a tal dramatismo en la última escena con Obratsova, que bien podemos calificarla de antológica. A esto hay que añadir la extraordinaria actuación de la Orquesta Filarmónica Morava, sobre todo en los preludios a los actos; la del Orfeón Donostiarra, verdadero lujo de esta representación, que alcanzó un éxito sin precedentes, y la simpática y efectiva colaboración de la Escolanía de Covadonga, así como la actuación del Ballet Principado de Asturias, de Gijón; todo esto ha contribuido a conseguir que esta **Carmen** del cierre de la XXXVII Temporada, sea para todos ya memorable.—PEDRO LUIS MENENDEZ.



ABAO: XXXIII FESTIVAL DE OPERA «PAIS VASCO»



Kraus y Anelli en «La hija del Regimiento».

De este Festival se puede decir que ha reunido momentos buenos, regulares y deficientes. Las óperas representadas han sido: **Rigoletto**, de Verdi; **Norma**, de Bellini; **Werther**, de Massenet; **Il Trovatore**, de Verdi; **La fille du Regiment**, de Donizetti, y **Anna Bolena**, de Donizetti.

Rigoletto, la primera puesta en escena, no fue nada afortunada, aunque, eso sí, se entró con ganas de aplaudir, ganas demostradas con largueza en los aplausos para el dúo del tenor Raffanti y la soprano Anelli, lo que no se hizo, en el tercer acto, en el cuarteto, que es la joya musical de esta obra. En el segundo acto, fue una labor encomiable la del barítono Leo Nucci, que evitó que el público se enfadase ante la forma en que se desarrollaba la obra.

Alfonso Echeverría, bien en su presentación, así como Ezekiel Ellakuria; bien los coros, con sus altibajos en momentos. La Orquesta Sinfónica de Bilbao, a las órdenes del maestro Urbano Ruiz Laorden, supieron estar a buena altura, ante la difícil papeleta de una representación que no seguía los cauces normales para un feliz éxito.

En la ópera **Norma** las triunfadoras han sido Mara Zampieri y Fiorenza Cossotto (ésta ya conocida de los melómanos bilbainos), que luchó sin desmayo en dicha obra cantando junto a la soprano el dúo del tercer acto en gran diva. Hacía su presentación en el Festival el tenor Giuseppe Giacomini, que mostró agudos fáciles; el bajo Ivo Vinco cumplió con su cometido; Cecilia Fondevilla y Mangnotti fueron dos partiquinos de calidad. Los coros de ABAO estuvieron brillantes. El director Angelo Campori llevó la ópera por buen camino y dio espectáculo por sus evoluciones en la forma de

dirigir, a lo que respondió muy bien nuestra Orquesta Sinfónica de Bilbao.

Para escuchar **Werther** había la obvia expectación de ver al tenor Alfredo Kraus en esta ópera que le ha hecho acreedor a los más altos elogios. La compañía de Elena Obratsova añadía un especial gancho y así, ambos, fueron ovacionados en triunfo, al final de la representación y muy especial en el acto tercero; sin embargo, en el primer y segundo acto, dio la impresión de ciertas reservas. La versión ofrecida por el tenor canario tuvo un sello muy personal, mostrando sus inmensas virtudes de gran cantante en una ópera hecha a su medida y que él no desaprovecha.

Hubo la sustitución del barítono Philippe Lafont, por René Massis, y éste sólo se limitó a cumplir. Bien, el veterano Nino Carta, así como el coro de niños del Conservatorio Vizcaíno de Música. El maestro concertador y director de orquesta no ajustó foso y escena por imprimir cierta lentitud, no obstante lo cual dió muestras de su conocimiento de la partitura.

Los profesores de la Orquesta de Euskadi tuvieron una feliz actuación.

El Trovador, de Verdi, tuvo una indiscutible triunfadora: Fiorenza Cossotto, dicha mezzosoprano italiana, nos ofreció una «Azucena» en toda su intensidad, sin reservas y volcada en su personaje del que hizo una gran recreación.

El tenor Giacomini falló en el aria «Di quella pira». Muy bien, los coros de ABAO, con problemas de medida con el maestro Campori. La Orquesta Sinfónica de Bilbao, sin llegar a actuaciones anteriores como las de **Norma**, consiguió una buena línea interpretativa.

Alfredo Kraus repitió éxito en **La hija del Regimiento**, del compositor Donizetti, ya que tanto sólo, como en las escenas conjuntas, el tenor estuvo aún en condiciones de brillar a gran altura. Su primera participación, en el dúo con la soprano Adriana Anelli, aportó sencillez a un acto ingenuo de por sí. El barítono Philippe Lafont causó buena impresión, simpático en su papel, junto a la mezzosoprano Rosa Lachezza; aceptables también las intervenciones de Cecilia Fondevilla, Ezekiel Ellakuria y Jesús Alonso. Muy bien, los coros, que con su gran actuación, contribuyeron a la alegría en escena y fluidez de la obra. La dirección de Alain Guingal, hay que calificarla de excelente, junto a la Orquesta Sinfónica de Euskadi, que

tuvo, una gran noche. El regidor Diego Monjo, demostró sus grandes cualidades, ante un escenario ingrato para montar una obra ágil.

Con la obra de Donizetti **Anna Bolena** se clausuró el XXXIII Festival de Opera de Bilbao, que, organizado por A.B.A.O., subvenciona el Gobierno Vasco.

Se esperaba una buena representación, pero sin embargo no fue así y estuvo dentro de una línea discreta y con algunos fallos acusados.

Por otra parte, quizá lo mejor fue el director Armando Gatto, los coros y la Orquesta Sinfónica de Bilbao. El director no mereció un resultado tan poco valioso después de su inmejorable cometido, de batuta muy clara y a la vez autoritaria. Si hablamos del tenor Umberto Grilli, es para decir que estuvo muy desafortunado, desafinó casi siempre, sacó los registros más anodinos, respiró mal y emitió peor, o sea, mostró poca profesionalidad. Adelaida Negri, que sustituyó a Katia Ricciarelli, tuvo momentos felices en esta partitura que encierra sus dificultades; también la mezzosoprano Martine Dupuy y el bajo Giorgio Surjan —aunque éste sin un volumen necesario para la tesitura de la obra— causaron una buena impresión. El resto del reparto tuvo la actuación más regular, Alfonso Echeverría y Giacomini hicieron buen papel, muy musical, y Mangnotti, el partiquino regular de siempre.—JOSE DE URQUIJO.



Homenaje a Alfredo del Pozo, con motivo de cumplirse sus bodas de plata frente a los figurantes, de los que formó parte desde la fundación de la A.B.A.O. hasta que le dieron la jefatura. Actualmente colabora con la A.B.A.O. desde la Administración.



CURSO DE INTERPRETACION DE TORROELLA DE MONTGRÍ

La villa ampurdanesa de Torroella de Montgrí, en la Costa Brava centro, fue escenario el pasado verano de un Curso Internacional de Interpretación Musical, bajo la dirección de Radu Aldulescu y con un claustro de profesores de la categoría de la pianista Maria Curzio, el violinista Gonçal Comellas, el guitarrista Bernard Czulowski y el mismo violoncelista Aldulescu, uno de los sub-directores de la Academia Yehudi Menuhin, de Gstaad, en Suiza. La convocatoria, también para música de cámara, fue un éxito, con ciento cinco alumnos pertenecientes a nueve países, y los resultados, altamente positivos, confirman por otro lado, la capacidad organizativa de la asociación local de Juventudes Musicales, responsable también del Festival Internacional de Música y de los frecuentes actos de todo tipo que se celebran durante el año al entorno de la música.

En Catalunya, los torroellenses son conocidos principalmente por su tradicional afición a la música, que arranca ya del siglo XIII, cuando se fundó la Capilla de Música con seis beneficiarios, con dedicación completa, escogidos por concurso de entre los mejor preparados de Catalunya. Pocos años más tarde, las estancias de los reyes de la corona catalana-aragonesa, principalmente la de Joan I conocido como el rey músico, despertaría expectación entre los habitantes de la villa con su numeroso séquito de músicos que le acompañaban.

En el siglo XVII dos monjes de Montserrat, hijos de Torroella, destacaron en el campo de la llamada música culta. Se trata de Benet Julia y Anselm Viola, que llegaron a ser Maestros de Capilla del Monasterio y autores de numerosas obras, principalmen-

te religiosas, pero Viola, —que fue maestro de N. Ubeda y F. Sor— compuso también muchas profanas, entre las que sobresalen unas **Sonatas para clavicémbalo** y un **Concierto para fagot**.

Curiosamente, ya en el siglo pasado, la guitarra fue un instrumento muy cultivado en esta villa, destacando la figura de Josep Costa quien hizo carrera artística en Madrid y París, autor de seis **Pezzi per chitarra**, que, según

Todavía hoy día existen tres coblas profesionales, formadas por elementos casi todos ellos vecinos de este municipio. Aunque no existe actualmente Escuela de Música, son muchos los jóvenes que han seguido estudios musicales ya sea a nivel particular con algún profesor o bien en los Conservatorios donde han seguido la carrera superior, mientras, los todavía pequeños, esperan la próxima apertura de una escuela municipal

char en la fiesta de despedida auguran futuras ediciones, que se verán ampliadas en cuanto a las especialidades supuesto el caso de que los organismos oficiales que este año han apoyado este curso, —Generalitat de Catalunya, Ministerio de Cultura, Diputación de Girona, Ayuntamiento local y Centros Musicales Yamaha—, lo sigan haciendo como es de esperar atendiendo a los resultados pasados.—C.



El claustro de profesores del Curso. De izquierda a derecha, Casaux, Comellas, Czulowski, Aldulescu, Curcio, Rubinat, Guinovart (alumno) y Jacobson.



Victoria de los Angeles.

te cuentan, entusiasmaron al maestro Rossini en un concierto que tuvo lugar en la capital francesa.

Pero fue a finales del XIX y primer tercio del actual cuando la villa vivió un espléndido momento musical dentro del campo de la interpretación y composición sardanística. Muchísimos músicos de coblas, —que eran también orquestas— eran de Torroella, formándose a nivel local grupos corales y, por encima de todo, numerosas coblas, de las cuales, una de ellas, Els Montgrins, celebran este año su centenario como coble más antigua de las existentes.

donde poderse iniciar en este arte.

Estos preámbulos históricos eran, a nuestro parecer, totalmente necesarios para comprender cómo ha sido posible la realización, con gran éxito, de los dos acontecimientos reseñados al principio. Todos los medios de comunicación han recogido ampliamente las actividades desplegadas este verano en Torroella de Montgrí y el público, con su masiva presencia, ha llenado la iglesia gótica de San Genís para asistir a los quince conciertos, entre los que cabe destacar los dos del flautista francés Jean-pierre Rampal, los de las orquestas Franz Liszt de Budapest y Presburger Solisten, los del violoncelista rumano Radu Aldulescu o los de los conocidos Gonçal Comellas y Victoria de los Angeles, entre otros.

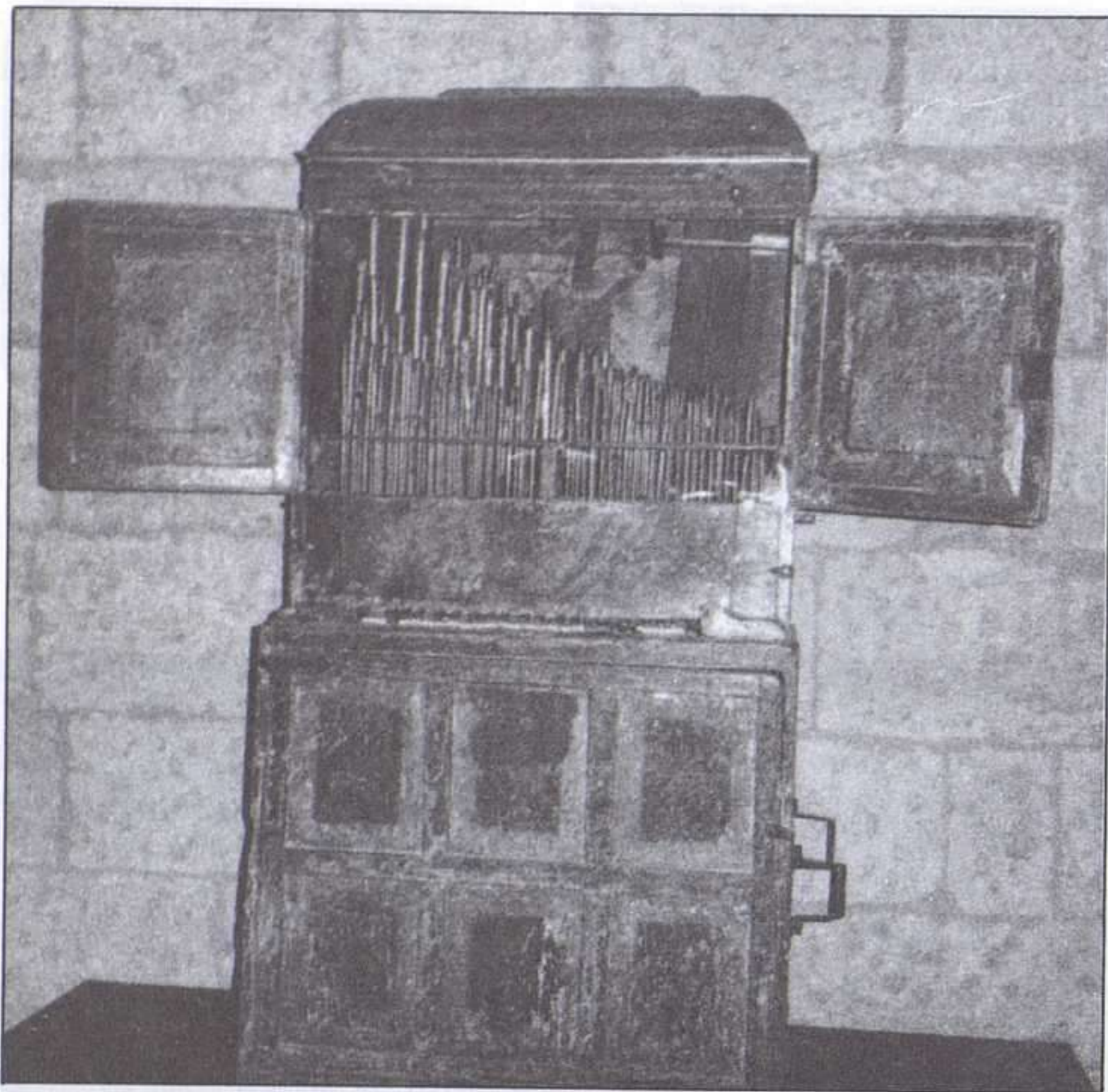
El curso, junto con los actos paralelos, dejó satisfechos a todos los alumnos, encantados de poder perfeccionarse profesionalmente junto a los prestigiosos pedagogos que formaron el claustro de profesores. Los abrazos y promesas de reencuentro que tuvimos ocasión de escu-



I FESTIVAL INTERNACIONAL DE ORGANO «CATEDRAL DE LEON»

Un ambicioso proyecto ha nacido en la ciudad de León en el mes de octubre pasado. Bajo el título que encabeza esta crónica, se engloban una serie de actividades, que tienen su centro y meta en la magnífica catedral leonesa «la Pulchra leonina».

Una visita a tal ciudad siempre es un nuevo hallazgo, porque las bellezas que encierra, condesadas en el monumental edificio gótico, se reparten por igual en las murallas romanas, en la Basílica de San Isidoro, en San Marcos, en el noble estilo



El órgano 'Realejo' que se conserva en el Museo de la Catedral de León.

renacentista de su Diputación, en los palacios de una época histórica memorable, o en la original arquitectura de Gaudí.

Pero quien esté escribe acudió en misiones estrictamente musicales y a ello se va a ceñir. Durante los treinta días del mes de octubre, en un denso y apretado programa, con los impulsos de músicos, aficionados, amigos del órgano, con el esfuerzo imprescindible del propio Ayuntamiento, y la colaboración de la Diputación y la Caja de Ahorros, se pretende, en esencia, crear una asamblea y posterior asociación de Amigos del Organo de la Catedral de León, con la finalidad de fomentar la interpretación de música organística y allegar fondos para la adquisición de un órgano acorde con el glorioso monumento gótico.

La Catedral posee en la actualidad un instrumento montado en los años 1950, que no reúne condiciones ni técnicas, ni acústicas, ni artísticas. La prueba se vio en el primer concierto de la serie programada para el Festival. El organista leonés Adolfo Gutiérrez Viejo hubo de sufrir las TRAICIONES SONORAS del órgano, durante más de una ocasión, pero es que además de los fallos mecánicos, el sonido, la calidad de los registros deja mucho que desear. Las quejas son, por tanto, más que justificadas, de tal modo, que los organizadores llegaron a pensar en si convocar el Festival en tales condiciones o esperar a que un nuevo órgano fuera construido.

Creo que con buen criterio, se ha decidido arrancar, puesto que una de las primeras finalidades es precisamente la de construir un nuevo órgano. Para ello se ha hecho algo, único, que yo sepa, en nuestro país. Se ha convocado un concurso internacional de organeros, invitándoles a exponer sus obras y a presentar los mejores proyectos. Nombres como Kleis, Grentzing, Marcussen, Graaf, Blancafort, estarán presentes o representados. A tal efecto el 3 de octubre tuvo lugar en el claustro de la catedral una exposición fotográfica de los órganos construidos por los maestros organeros, en la que se pudo apreciar la calidad y belleza de la labor que realizan. También se expusieron cinco magníficas tallas del siglo XVIII, seguramente, halladas en el recinto de la catedral que adornaban el primitivo órgano, así como el tablero de registros, que es lo único que ha quedado de aquel instrumento que debió ser obra del maestro Echevarría. Como colofón se expuso al público el «realejo» dieciochesco, que se conserva en el museo catedralicio, de una emocionante belleza y que está pidiendo a gritos una restauración inmediata.

Uno de los aspectos más interesantes del Festival es el que se refiere a los aspectos teóricos y prácticos de la interpretación organística. Grandes nombres, que van desde el P. Samuel Rubio hasta Hubert Mesiter, participan en el Curso Monográfico sobre interpretación de la música de J.S. Bach desde la perspectiva de la retórica

musical del barroco. Se espera, con ello, crear en León un centro europeo del órgano. Una idea tan sugerente, como arriesgada, y en la que creo que ningún aficionado debe dejar de prestar su apoyo. RITMO, desde luego, lo hace, puesto que podemos encontrarnos ante una iniciativa sin par en la historia de la música española.

De entre los conciertos destaca notablemente el programado para el día 10 de octubre, en el que Hubert Mesiter ofreció un recital de J.S. Bach. De este intérprete la crítica alemana, y en general la europea, se ha hecho de lenguas. Confío en que pronto esté en nuestro mercado su discografía.

Figura también en programa la visualización de tres proyecciones audiovisuales sobre **La presencia de la música en la Catedral de León**, a cargo de D. Manuel Martín Martínez, director de la Schola Cantorum de la Catedral, persona volcada en la música y cuya labor, en colaboración con el Ayuntamiento, en las escuelas leonesas comienza ya a rendir frutos bien visibles.

Al final de esta reseña, sólo queda desear una fructífera continuidad a este Primer Festival, para que el esfuerzo no haya resultado baldío, en la esperanza de que su consolidación redundará en beneficio de la cultura musical de nuestro país.—**GERARDO QUEIPO DE LLANO.**



EL FESTIVAL CHOPIN Y LAS SERENATAS D'ESTIU

Son cuatro los festivales de verano que habitualmente se realizan en la isla: Chopin en Valldemossa, Serenates d'estiu de Joventuts musicals Pollença y Deia. Junto con otros posibles conciertos esporádicos forman prácticamente la actividad musical del verano mallorquín.

A la hora de redactar estas líneas, solamente dos de los

citados ciclos de conciertos han finalizado, vamos pues a tratarlos en esta crónica.

El triunfo del piano, éste podría ser un buen título que resumiera la actividad del festival Chopin de Valldemossa del presente año. Cuatro conciertos de piano, con otros tantos concertistas, protagonizaron desde el 22 de julio hasta el 12 de agosto las noches dominicales del pueblo de la cartuja.

La Asociación Festivales Chopin de Valldemossa, creada en 1981, está formada por un nutrido grupo de personas (que según consta en su hoja de presentación: «representan numerosos campos del saber») inquietas, que pretenden llevar adelante algo tan hermoso (y difícil) como es el Arte.

Año tras año, la Asociación va subiendo peldaños en el reconocimiento internacional. Así, por ejemplo, estuvo presente en las celebraciones del cincuenta aniversario del Instituto Chopin de Varsovia en el pasado mes de abril. Ana Boutroux (a quien se le ha rendido un homenaje este año en el mismo claustro de la cartuja) obtuvo en Varsovia el reconocimiento del Instituto. Así, junto con la Asociación mallorquina, los Festivales tienden a niveles cada vez más altos.

Sin duda alguna, la estrella del Festival del presente año ha sido el pianista húngaro Tamas Vasary, que actuó el 5 de agosto, con un programa Chopin/Liszt. Lleno a rebosar y con el cartel de «agotadas las localidades». Sin duda, un concierto memorable.

Antes que el célebre intérprete y en sesiones anteriores habían actuado: Luc Devos (un joven belga premio Chopin de Palma 1983) e Ivan Klansky.



Tamas Vasary.

FOTO: JOAN MIGUEL

El concierto de Devos se celebró en colaboración con la Universidad de Palma y se dedicó a la memoria de Josep Sureda i Blanes, insigne científico mallorquín fallecido recientemente.

El recital de Ivan Klansky (29 de julio) contó con la colaboración del Ayuntamiento de Valldemossa. Y como dato curioso vale la pena citar el programa: **Fantasia Cromática**, de Bach; **Sonata Patética**, de Beethoven; **Danzas de Bohemia**, de Smetana, y una segunda parte Chopin.

Cerró el Festival la pianista francesa France Clidat, con otro recital Chopin/Liszt.

El ciclo de conciertos se vio aumentado con una exposición de Horacio Sapere. Una muestra de su pintura y una sesión de vídeo en la sala capitular de la Cartuja.



Jean Pierre Rampal.

Jean Pierre Rampal inauguró el ciclo de conciertos de las XIV Serenatas d'estiu, organizadas por Joventuts Musicals en el claustro de Sant Francesc. También cuatro conciertos, aunque no con el piano como instrumento protagonista.

Un Rampal genial, maestro... llenó el claustro al aire libre. Mozart, Schubert, Khulan, Cesar Frank y Bassini. Un programa realmente heterogéneo. Preguntado por este cronista sobre el tema, Rampal contestó: «Cualquier música buena es válida para un programa».

Ya en el mes de agosto (las Serenates se realizan normalmente los martes. Solamente Rampal rompió la normativa), el Quartet Slavia con la mezzosoprano Zandra McMaster. Ella, sin duda, por encima del cuarteto. El **Salmo 126**, de Vivaldi y el poema lírico **Il Tramonto** de Respighi fueron una maravilla.

También apareció la Orquesta Reina Sofía de reciente creación y que, según parece, está de gira por diver-

sas provincias. Con Gonçal Comellas al frente, la agrupación llenó un programa con obras del Barroco más clásico junto con el **Divertimento en Re mayor** de Mozart y la **Sinfonía Simple** de Britten. Era el 14 de agosto.

Y con un programa totalmente Liszt, Marius Monreal cerró las Serenatas el 21 de agosto. Sensibilidad y buen gusto.

En una próxima crónica comentaremos el resto de la actividad musical de este verano mallorquín, por otra parte no demasiado caluroso.—**PERE ESTELRICH I MASSUTI.**



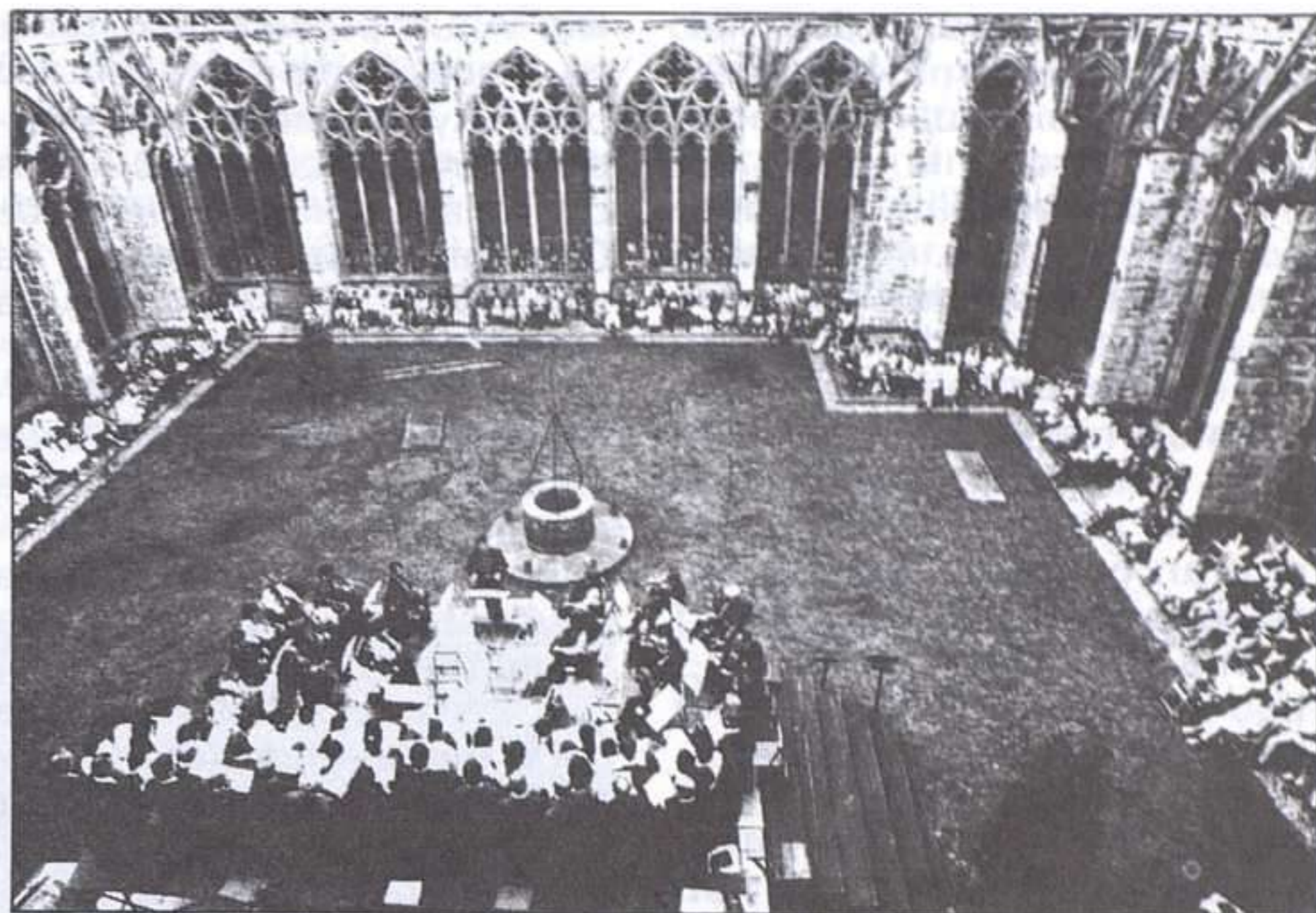
COMPOSITORES NAVARROS EN LA CATEDRAL

Acabada la espléndida temporada de la Sociedad Filarmónica, el mejorado curso de la Orquesta Santa Cecilia; cerrado ya el Conservatorio por vacaciones, el verano cultural viene marcado por los Festivales de Navarra, y por esporádicos conciertos fuera de temporada.

La Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra ha patrocinado un bellissimo concierto y recital de poesía por iniciativa de una revista local y como homenaje a Jorge Guillen. Pascual Aldave ha sido el encargado de la parte musical entroncada perfectamente en el mundo poético contemporáneo español. María José Bayo soprano, y el Cuarteto Vocal del Conservatorio de Pamplona han sido los intérpretes de una música bien elegida en unos casos y compuesta en otros, por el maestro compositor Aldave. Sin duda, **Las doce en el reloj** ha sido la que más éxito ha cosechado, bellísima, original y perfectamente adaptada al texto. Un gran éxito para todos.

Compositores navarros en el Claustro de la Catedral:

Sin duda, la Capilla de Música de la Catedral de Pamplona, es una de las más activas de su género, no sólo en lo que a la investigación musical se



La Capilla de Música de Catedral de Pamplona en el concierto en el Claustro de la Catedral.



Aurelio Sagaseta.

refiere (ya se han publicado tres números de sus investigaciones) sino también en el campo de la interpretación. Los pocos medios con los que cuenta, el maestro de Capilla Aurelio Sagaseta sabe compensarlos con un sentido de la estética, una programación y un aprovechamiento de los lugares catedralicios, que hace que los conciertos por él programados sean, además de multitudinarios, de gran calidad y hermosura. El último de ellos, además de poner en el atril obras que no se habían interpretado desde los siglos XV, XVI o XVII, se ofrecieron con una pulcritud y planteamiento orquestal de acuerdo con su siglo. Es buen criterio interpretar aquello que se redescubre en los archivos, sólo así cobra autenticidad el trabajo cuando a la música se refiere, y además el ser interpretados en el lugar para donde fueron compuestas esas obras las hace todavía más interesantes. El público y la crítica saben apreciar este trabajo y siempre responden muy positivamente a los conciertos de la catedral.

Con motivo de la fiesta autonómica, el Gobierno Foral organizó dos conciertos uno en Pamplona y otro en

Tudela, con el Orfeón Pamplonés y el Conjunto de Cobres de Aquitania (Burdeos) bajo la dirección del titular del coro José Antonio Huarte Azparren, con obras de compositores navarros en la primera parte, en la que también intervinieron las Corales de Sangüesa, Tafalla, Aoiz, Villava, Etxarri-Aranaz. En la segunda parte, el Orfeón interpretó el **Tierra de hombres**, obra estrenada por este coro en Burdeos y compuesta por Janko Nilobic, discípulo de Stravinsky, en cuatro movimientos, que refleja desde una orquestación y ritmos actuales, muy próximos al jazz, la vida del hombre. Elegida para este día por su carácter universalista y pacifista, pone un toque de esperanza y belleza en la vida, que a menudo viene revuelta. Esta misma obra fue interpretada por el Orfeón Pamplonés en los festivales veraniegos de Toulouse.

Festivales de Navarra

La parte musical ha sido sin duda la más floja de los festivales, y no ya por los intérpretes en sí, pues los grupos Hesperión XX, y The Scholars, son de reconocido prestigio, sino sobre todo por el planteamiento; este tipo de festivales, basados en programaciones espectaculares, al aire libre, pierden su razón de ser —si es que alguna vez la tuvieron— cuando esto no se cumple.

Resultaba ridículo ver al grupo Hesperión XX, con su música de cámara, y sus preciosistas violas, metidos en los fosos del Castillo de Olite alejados de las gradas preparadas para cinco mil espectadores, en las que sólo había unos trescientos, luchando con la organización para que no les pusieran micrófonos.

Al día siguiente, y dado el escándalo que armó la crítica, ya se instaló al cuarteto vocal The Scholars en la iglesia de San Pedro, de Olite, con una gozosa acústica. Por otra parte, la suspensión del recital de Victoria de los Angeles (1), esperando como el mayor acontecimiento musical en los festivales; desilusionó mucho, aunque se aplaudió el gran concierto que dio en su lugar Nicanor Zabaleta.

Si a esto añadimos el castigo incomprensible que se le ha impuesto al Orfeón Pamplonés de no actuar en los festivales, (este año tenía preparada la **Misa en Si menor** de Bach con la orquesta de París y un recital Wagner con gran orquesta); la lejanía de los cursillos sobre música barroca, que han pasado desapercibidos, la gran contradicción de los cursillos sobre métodos pedagógicos impartidos a profesores de conservatorios, algunos de los que no van a poder abrir la matrícula por falta de presupuesto —o si la abren será con penuria—, etc., tendremos que convenir que este no es el camino a seguir no sólo ya desde un punto de vista de planteamiento global sino además de respuesta popular. Por más que digan los organizadores, la respuesta de este año a los festivales ha sido en un cuarenta por ciento menor a la de años anteriores, salvo en excepciones que se darían también fuera de este marco. Lo cual, indudablemente obliga a replantearse su celebración, y a plantear mejor la educación musical, argumento no por tanto repetido, menos válido.—**FRANCISCO JAVIER MONREAL ARIZMENDI.**

(1).—La causa de esta suspensión fue el fallecimiento del esposo de esta artista.



EL NUEVO PALACIO DE FESTIVALES

Cuando escribo esta crónica, se ultiman detalles con el objetivo de iniciarse las obras del tan esperado y necesario Palacio de Festiva-

les. A un proyecto existente ya hace tiempo presentado por el Ayuntamiento, ha sucedido un Concurso de ideas convocado por el Gobierno de Cantabria. Su ganador ha sido Sainz de Oiza, quien ha presentado un proyecto teniendo en cuenta que su ubicación es junto al mar. No creo necesario extenderme sobre el mismo, puesto que, además, la Consejería de Cultura está ahora elaborando un memorándum que recoja todas las necesidades propias del futuro auditorio. Por cuanto deduzco de la Memoria de Sainz de Oiza se quiere que la luz exterior penetre en el edificio, cuya capacidad se prevé que sea de mil novecientas a dos mil personas.



Alfredo Kraus recibe la Medalla de Oro de la Universidad Menéndez Pelayo, de manos del rector de la Universidad, Santiago Roldán, y con Juan Carlos Beneyto, gerente de los Cursos.

Naturalmente, alegra dar la noticia de algo que ya parece inminente. Pero ojalá se haga en condiciones, que a lo decorativo, a lo arquitectónico, se sume su funcionalidad. A propósito ¿se ha previsto el foso?, se es consciente de las condiciones capaces para representaciones de ópera. No vaya a ocurrir lo que pasó en uno de los infinitos proyectos del teatro santanderino en el que existía una zona de butacas que no tenían ninguna visibilidad sobre el escenario. Cuando Ignacio Aguilera, uno de los pioneros del Festival, señaló este fallo, le respondieron que bien, pero que lo importante era oír... Lógicamente, esto no pasará, pero ¡cuidado!, o se cuida hasta el último detalle, o de lo contrario el esfuerzo no dará frutos, como los que ha dado el «Manuel de Falla» de Granada. Por encima de todo, hay una realidad: Santander tiene URGENCIA de su Palacio del Festival. Ya no puede esperar más; Ocejo lo dice, ya hemos informado de lo que

pasó en las semifinales del «Paloma O'Shea». Esto tiene que hacerse, superando posibles fricciones...

La Universidad Internacional Menéndez Pelayo y la música

Me refería en las crónicas de nuestro número anterior a la creciente importancia que la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo está dando a la música. No se trata de un apéndice a la intensa actividad veraniega, es algo que está muy entrañado en su dinámica. Cuando a primeros

quios, y, además, ha celebrado unos interesantes cursos sobre nuestro arte. Cada uno de éstos ha tenido un matiz.

Por una parte, se ha prestado atención a la creación de hoy con un encuentro dirigido por Miguel Angel Samperio en torno al tema **El compositor de la obra en la música española actual**. Cinco de nuestros compositores expusieron las características de su obra. Fueron Miguel Angel Coria, Antón García Abril, Francisco Cano, Miguel Angel Samperio y Ramón Barce. Se completó este encuentro, que debe tener continuidad y mayor difusión: dos mesas redondas, en las que se contó con la participación de Antonio Gallego y Javier Made-ruelo, en torno a la problemática y difusión de la música española actual, y sobre las últimas tendencias creadoras. Como complemento, el Trío Furnadjiev interpretó páginas de García Abril, Samperio y Barce. No se sacaron conclusiones teóricamente, pero sí fue una reflexión muy válida por cuanto ha puesto de manifiesto dos cuestiones que me parecen importantes: la alta jerarquía de nuestros compositores y la necesidad, inclusive, que tiene ésta en integrarse en nuestra cultura. Es más, si esto no es así, se amputa un brazo de todo cuanto en pro del arte sonoro se realiza.



FOTOS: MANUEL BUSTAMANTE

de julio se inauguraba una nueva singlatura, presidida por los Reyes de España, su Rector, Santiago Roldán, manifestaba la voluntad de que la música tenga en este ámbito lugar preferente. Continúa estrechamente vinculado al Concurso de Piano «Paloma O'Shea», ha establecido colaboración decidida con el Festival, patrocinando jornadas, encuentros y colo-

Alfredo Kraus ha sido el protagonista de un Seminario sobre la técnica del canto, en el que han participado unos veinticinco alumnos seleccionados entre los mejores conservatorios del mundo. No voy a detenerme en el análisis de estas clases magistrales, puesto que con anterioridad a su celebración en Santander se hicieron en Madrid. Por supuesto, hay que ha-

blar de resultados magníficos, reconocidos por la UIMP al tenor canario, a quien se le entregó la Medalla de Oro de esta institución, pero sus declaraciones, según las cuales los conservatorios españoles deben desaparecer, han causado pesar e indignación. Es verdad que su situación no es la ideal; no hace mucho me refería al calamitoso estado del de Santander, pero la descalificación de Kraus, no por esto tiene justificación, máxime cuando, como ha reconocido Rafaél Pérez Sierra, director de la Escuela Superior de Canto, mientras los maestros de esta especialidad cobran una décima parte de lo que recibe Kraus en sus clases magistrales, diez millones de pesetas, no se solucionarán las deficiencias, que las hay. En suma época de crisis, el Ministerio paga a Kraus una cantidad grande, y después, como francotirador, despotrica. Las reacciones en contra son lógicas, y no creo que con estas declaraciones, el gran tenor dé soluciones a los problemas de los conservatorios.

Tampoco se han dado soluciones en el curso sobre Introducción a la Música, pero en éste, dirigido por Federico Sopeña, se han sacado conclusiones que considero importantes, y que han sido solicitadas por la Dirección General de Música. Que se realice una enseñanza seria, no ya en los conserva-

torios y en los centros de E.G.B., sino en ámbitos universitarios, que se elabore una Ley de Enseñanza profesionalizada, y que a la difusión de la música se añada el estudio de sus formas, han sido los principales puntos o conclusiones de este curso, muy interesante, con cerca de ochenta participantes, con sesiones intensas y con un doble enfoque, pues ha estado dirigido tanto a personas con conocimientos musicales, como a las no iniciadas. Para éstos han sido sus tutores Andrés Fernández Rubio y Félix Palomero; para los primeros Jacinto Torres, Luis Alvarez y María del Carmen Gómez Muntaner. Las conferencias que han sido el hilo conductor, han estado a cargo de Sopeña; Palomero y Fernández Rubio se han ocupado de la Edad Media, Opera barroca, o la interesantísima sobre el Siglo XVIII español. Jacinto Torres se ocupó de nuestro romanticismo. Antonio Gallego habló sobre música y musicología, en tanto que José Luis García del Busto lo hizo en torno a la música en la radiodifusión.

En suma, amplia presencia de la música en la Universidad. Es una faceta consolidada que debe seguir las pautas ya trazadas. Creo, con base a lo realizado, que el Año Europeo de la Música puede tener aquí trascendencia.—**RICARDO HONTAÑÓN ACHA**

había celebrado, en el Saló del Consolat del Mar de la Lonja, la tradicional conferencia concierto inaugural de temporada, a cargo de Salvador Seguí, Inspector General de Conservatorios y del Cuarteto Clásico de Cuerdas de Valencia que ejecutó el **Cuartet en estil popular**, de Palau, siendo presentado el acto por Javier Casal.



Manuel Galduf.

Año de monográficos

Comprobamos con satisfacción que en la programación de este curso se han tenido en cuenta las grandes conmemoraciones centenarias de 1985. Habrá un monográfico con la integral de las obras para violín y orquesta de Bach (10 y 12 de enero), bajo la dirección de Galduf, con Félix Ayo, al que se unirán el concertino de la O.M.V., Salvador Porter, en el **Concierto Doble BWV 1043**, y el oboe de la propia orquesta Miguel Morellá, en el hermosísimo **Concierto en Do menor, BWV 1060**. Haendel será recordado con el **Judas Maccabeus**, en el que el Orfeón Navarro Reverter y los Pequeños Cantores de Valencia se unirán a un cuarteto vocal integrado por Dina Harris, Zandra Mc Master, Marc Tucker y Manuel Bermúdez (7 y 9 de febrero). Dirigirá Galduf, que también se ocupará del programa Mendelssohn, autor tan ligado al renacimiento bachiano y de quien se cumplieron los 175 años de su nacimiento el pasado 3 de febrero. Las populares **Gruta de Fingal** y **Sinfonía Italiana** se alinearán junto al nada frecuentado **Concierto para violín y piano (!)**, actuando como solistas Víctor Martín y Perfecto García Chornet (25 y 27 de abril). Los días 29 de noviembre y 1 de diciembre verán el concierto homenaje a Joaquín Rodrigo, bajo el patrocinio de la Diputación de Valencia. El pro-

grama, cuya repetición en Alicante promueve la Consejería de Cultura de la Generalitat, contará con la actuación de Narciso Yepes en la **Fantasia para un gentil hombre** y el **Concierto de Aranjuez**, dándose la primera audición valenciana de **En busca del más allá**, siempre con Galduf en el podio.

La Orquesta Municipal en RTVE

Radio Nacional transmitió el programa del 18 y 20 de octubre, en el que tendrán cabida dos obras del desaparecido Igor Markevich, una de ellas (**Cantique d'amour**) en primera audición por la O.M.V. También se ocupará Galduf del concierto en el Real madrileño, el 6 de diciembre: **Pedro y el Lobo** de Prokofieff, con Fernando Fernán Gómez como narrador, sonará junto a la **Cuarta Sinfonía** de Mahler, en una conjunción interesante por la relación entre sus respectivos mundos infantiles. La deliciosa obra de Prokofieff se dará en Valencia, los días 13 y 15 de diciembre, acoplada con la obra maestra de Falla, **El Retablo de Maese Pedro**, escenificada por Maese Villarejo y su teatro de guiñol-marionetas. El reparto vocal será: María Aragón («Trujamán»), Manuel Cid («Maese Pedro») y Manuel Bermúdez («Don Quijote»). Este programa será grabado por Televisión Española (18 y 20 de diciembre) para su retransmisión el día de Reyes.

Novedades significativas

Hay que subrayar el hecho, realmente insólito para la O.M.V., de que los diecisiete programas previstos, con 51 obras en total, incluyen diecinueve primeras audiciones, repartidas en doce sesiones, siendo cuatro páginas en carácter de estreno absoluto. El programa de los dúos 7 y 9 de marzo presentará dos estrenos de Amando Blanquer: **Impromptus per a Maria Luisa** (solista, Carmen Bustamante) y **Triptic orquestal**, que junto a la **Sinfonietta** llenarán una primera parte monográfica del autor valenciano. De Manuel Castillo se estrenará su **Concierto para violoncello y orquesta**, con Pedro Corostola, en una sesión —como la anterior, dirigida por Galduf— en la que la O.M.V. ofrecerá una de las cuatro novedades capitales



LA TEMPORADA DE CONCIERTOS 1984-85 DE LA ORQUESTA MUNICIPAL

Hace un año, a poco de haber asumido la dirección titular de la Orquesta Municipal de Valencia, declaraba Manuel Galduf: «Valencia ha de tener una orquesta a nivel europeo (...) Esto se podría lograr cubriendo las diecisiete vacantes que tiene aho-

ra con un personal fuertemente seleccionado. Habría que hacer una convocatoria a nivel nacional, primero y después a nivel internacional» (1).

Excelentes propósitos, como se puede ver, que podrán llegar a ser confirmados sólo en la medida en que TODAS las partes implicadas aporten, sin regateo, el esfuerzo al que invitan las palabras de Galduf. Ahora, cuando la temporada 1984-85 no ha hecho sino comenzar, vamos a referirnos, a grandes rasgos, a la programación prevista por la O.M.V.

El ciclo de conciertos se abrió con un programa dirigido por Galduf (4 y 6 de octubre), en el que Enrique Pérez de Guzmán interpretó el **Concierto núm. 5 «Emperador»**, de Beethoven. La O.M.V. dio dos primeras audiciones: **Ancora una volta e intermezzo**, de Miguel Angel Coria y la **Sinfonía di Tre Re**, de Honnegger. Con anterioridad se

de la temporada 84-85: la **Quinta Sinfonía**, de Gustav Mahler, obra de enorme envergadura que pondrá a prueba el nivel actual de nuestra orquesta. El último estreno absoluto se dará el 30 de mayo, con la colaboración de José Ramón Encinar: **Y en el centro (había algo como) cuatro seres**, de Vicente Ramón Ramos. Ese programa incluirá asimismo otra novedad: el **Concierto para violoncello y orquesta**, de Lutoslawski, en versión que puede dar mucho juego al contar con el magnífico Lluís Claret.

Sin embargo, y pese al indiscutible interés que ofrecen las sesiones ya reseñadas, se da una cuya importancia yo me atrevería a calificar de histórica. En el concierto previsto para los días 21 y 23 de febrero la Orquesta Municipal interpretará dos obras absolutamente imprescindibles para conocer el siglo XX musical. Me estoy refiriendo a la **Catata Profana**, de Bartók, uno de los grandes monumentos vocales del autor húngaro y a la cantata **Das Augenlicht**, de Anton Webern, uno de esos instantes eternos que se dan en la obra del genial discípulo de Schönberg. Personalmente he de felicitar a la Orquesta Municipal y a su director por la programación de estas dos obras y en particular por la de Webern. Hacer **Das Augenlicht** en Valencia, aun contando con Maximiano Valdés y el Coro Nacional que ya la dieron en Madrid, puede suponer un desafío a la rutina y al adocenamiento de nuestro público. Esto último lo digo no sin dolor, pero con suficiente conocimiento de causa. Recuerdo perfectamente cuál fue la reacción de ese público —tan chaikovskiano él— el día en que la O.M.V. y Benito Laurel interpretaron la **Sinfonía en tres movimientos**, de Stravinsky. Y no digamos lo que pasó en la Sociedad Filarmónica con la interpretación de unas obritas de Schönberg y del propio Webern. Con **Das Augenlicht** en los atriles de la O.M.V., uno siente bullir en su interior reacciones encontradas, ya que no desconozco las enormes dificultades que plantea la ejecución —y más aun, la interpretación— de este Webern transfigurado en el lirismo más puro, a través de un lenguaje de una sobriedad milagrosa. Ya en otra ocasión se programó Webern en la O.M.V., creo recordar que se trataba de las **Cinco Piezas para orquesta**, pero la obra no llegó a ser

interpretada. Contando con todos los imponderables que puedan derivarse de su ejecución, vaya por delante mi más encendido aplauso a la Orquesta Municipal.

Opera y Orquesta Municipal

La Orquesta Municipal quedó al margen de las representaciones líricas del II Festival de Opera y Solistas, para ser sustituida por conjuntos que, al parecer, no fueron capaces de ofrecer prestaciones de mayor altura que las de la O.M.V. En 1983, en cambio, nuestra orquesta había demostrado una excelente profesionalidad en las representaciones de **L'Arbore de Diana**, de Vicente Martín i Soler. El nivel entonces alcanzado puede ser ampliamente superado, si Galduf y la O.M.V. se lo proponen y el fruto de ese trabajo ha de quedar fijado en la grabación discográfica de la mencionada ópera, que se anuncia para la primera quincena del mes de julio. No dispongo de más detalles de este proyecto, a todas luces interesantísimo. Es de desear que la grabación sea una realidad efectiva, tanto por el valor documental que representaría como por la necesaria y rigurosa selección de voces que ha de imponer una partitura nada fácil.

Antes, en el mes de mayo, la Orquesta Municipal, siempre dirigida por Galduf, actuará en el foso de ópera, con la Compañía del Teatro de Mainz, en el **Così fan tutte**. Esta compañía actuó en Valencia, allá por 1975-76, ofreciendo funciones wagnerianas de cierta dignidad. Confiamos en que su **Così** nos haga olvidar el fiasco que esta ópera sufrió, durante las representaciones de 1983, a cargo de la Compañía de Brno.

Otros directores y solistas invitados

Además de los ya mencionados, otros tres maestros invitados dirigirán la O.M.V.: Max Bragado tendrá a su cargo un programa (15 y 17 noviembre), cuyo mayor atractivo es la primera audición de la **Sinfonía núm. 2**, de Ives. A Oleg Gaetani corresponderán, en contra de lo previsto inicialmente, los conciertos de los días 24 y 26 de enero. Destacable, la inclusión del **Concierto para piano y orquesta** de Scriabin, con Leonor Kilayko, completándose el

programa con una obertura de Vicente Martín i Soler («**L'Arbore de Diana**») y la **Primera** de Tchaikovsky. Es preciso aclarar que la obertura de Martín había sido programada junto con un Mozart (**Concierto para clarinete**), pero por imperativo de las fechas del maestro Gaetani ha debido pasar a esta sesión, donde posiblemente resultará extemporánea. Uno de los jóvenes valores de la dirección en España, Victor Pablo Pérez, dirigirá (18 y 20 de abril) la primera audición valenciana de «**Vidres**», de Javier Darías, en una sesión de corte más tradicional, con el **Tercer Concierto** de Beethoven y la «**Renana**». Curiosamente, la presente temporada habrá constituido un mini ciclo Beethoven, dado que se ha programado los conciertos para piano núms. 3, 4 y 5 (con Fernando Puchol, Joaquín Achúcarro y Enrique Pérez de Guzmán, respectivamente).

Otros solistas que aparecen en el ciclo 84-85 inclu-

yen al pianista Joaquín Soriano, quien hará el **Cuarto** de Saint-Saens en programa dirigido por Galduf (con «**Dionisiaco**», de F. Cano, como novedad para la O.M.V.), al clarinetista de la Orquesta Municipal José Vicenta Herrera (K. 622 de Mozart) y a los cantantes Kurt Widmer (que intervendrá en la «**Cantata Profana**», de Bartók, estando pendiente de determinar el tenor) y Zandra Mc Master, que interpretará el último movimiento de la **Cuarta** de Mahler.

Señalemos, por último, que varios de los conciertos programados en este ciclo viajarán a otras localidades de la Comunidad Valenciana (Alicante, Castellón, Alcoy, Alcira, etc.) continuando así una labor de descentralización musical ya iniciada en años anteriores.—**GONZALO BADENES**.

(1).—Entrevista publicada en «**La Ciutat**», (15-30 Octubre 1983).



XUVENTUDES MUSICALES: UNA SILENCIOSA BUSQUEDA DE SUPERACION

Curiosamente, nos encontramos ante una de estas instituciones que en cierta manera abundan en este país, la cual está llevando a cabo una tarea que conviene y es justo, digámoslo también, destacar en muchos aspectos.

Xuventudes Musicales de Vigo ha querido y sabido ofrecer perspectivas distintas en cada momento a lo inmediatamente anterior; este evidente esfuerzo desembocó en una situación de crisis, pues las posibilidades reales de la organización, se vieron ampliamente desbordadas en los dos últimos años, a lo que hay que añadir una clarísima falta de apoyo por parte de las instituciones oficiales autonómicas. Todo ello puso en entredicho las posibilidades de mantener una actividad seria continuada; la presente

temporada ha venido a demostrar lo contrario.

Actualmente mantiene tres ciclos de periodicidad anual con un carácter de continua renovación y superación; para su consecuencia, hay que destacar que X.M., cuenta con la colaboración económica del sector de cultura del Ayuntamiento de Vigo, con quien se organizan conjuntamente los actos. En este orden de cosas, las ediciones de los tres ciclos citados que se han celebrado recientemente son: VII «Cidade de Vigo», VI «Nadal Jazz», III «Ciclo de Guitarra», que tuvo lugar en la sala de conciertos del centro cultural de la Caja de Ahorros de Vigo y se desarrolló del 10 al 14 de julio con el siguiente programa: Día 10.—Paco de Lucía y Ramón de Algeciras (guitarras), Pepe de Lucía (guitarra y canto), Carles Benavent (bajo), Jorge Parolo (saxo y flauta), Rubén Dantas (percusión). Día 11.—Toti Soler, Feliu Gassols y Pedro González. Día 12.—Baden Powell con dos percusionistas. Día 14.—Elías Quiroga con temas propios en la primera parte.

En la segunda, «Cinco en 1», con Carlos González (guitarra) Ramón Cardo (saxo tenor), Perico Sambreat (saxo alto y flauta), C. Eduardo (contrabajo), y Jorge Ros (batería).

Se intentó ofrecer en él, la creación en unos campos que

no tienen unos límites terminológicos estrictamente definidos. El abanico de posibilidades es amplio, pero faltan desde luego, manifestaciones de otras formas guitarrísticas típicas.

Dentro también de las actividades veraniegas, y en la misma sala, tuvieron lugar dos conciertos de jazz; actuaron dos grupos cada día con el siguiente programa: 23 de julio.— Cuarteto de la escuela musical «Baio» y Art Blakey and the Jazz Messengers. 24 de julio.— «Clunia» y Johnny Griffin, Eddie «Lockjaw» Davies («Though Tenors»).

Decíamos antes, que la organización cuenta ya con el apoyo económico del Ayuntamiento de Vigo, pero bien cierto es también, que se está contando con un importante apoyo del público con su asistencia. El baremo total de asistencia del curso fue de seis mil personas a lo largo de los diecinueve conciertos que se desarrollaron, lo cual es una cifra más que aceptable para el ambiente musical vigués; pero existen dos razones importantes a considerar, que evidentemente han tenido su resultado.

Las posibilidades que se le ofrecen al espectador abarcan todo tipo de música, y con perspectivas tan diferentes que van desde un ciclo de conferencias y conciertos dedicados a la conmemoración del centenario Brahms-Wagner hasta la organización del concurso permanente de jóvenes intérpretes.

Por otra parte, se están llevando a cabo un proceso inverso a lo que se hace normalmente, y es que se está tratando de llevar música al público: así, actuó en varios institutos de la ciudad la Orquesta de Cámara de Juventudes Musicales de Bulgaria, se organizó un ciclo de audiciones comentadas en la E.T.E.A. y se emite diariamente de 10'30 a 11, el programa «Amiga Música» en Radio Cadena Española, de Vigo.

La actividad musical en la Universidad Popular de Vigo

En Vigo, como en otras muchas ciudades, ha aparecido ese fenómeno que ya empieza a ser frecuente, y que agrupa bajo el nombre de «Universidades Populares», una serie de disciplinas artístico-artesanales, y en donde no se requiere ningún tipo de titulación previa para el ingreso; desde luego, se trata de

una interesante experiencia pedagógica que ya funciona desde hace algunos años fuera de nuestras fronteras, sin más objetivo, que intentar llenar ese tiempo libre que cada vez abunda más.

En este orden de cosas, hemos de decir que la Universidad Popular de Vigo, con tres años de funcionamiento, y dependiente del Ayuntamiento de Vigo, ha venido a ocupar el puesto dejado por la antigua «Escuela de Artes y Oficios», en ese interesante edificio modernista, obra de Paczevich, dedicado por ente-

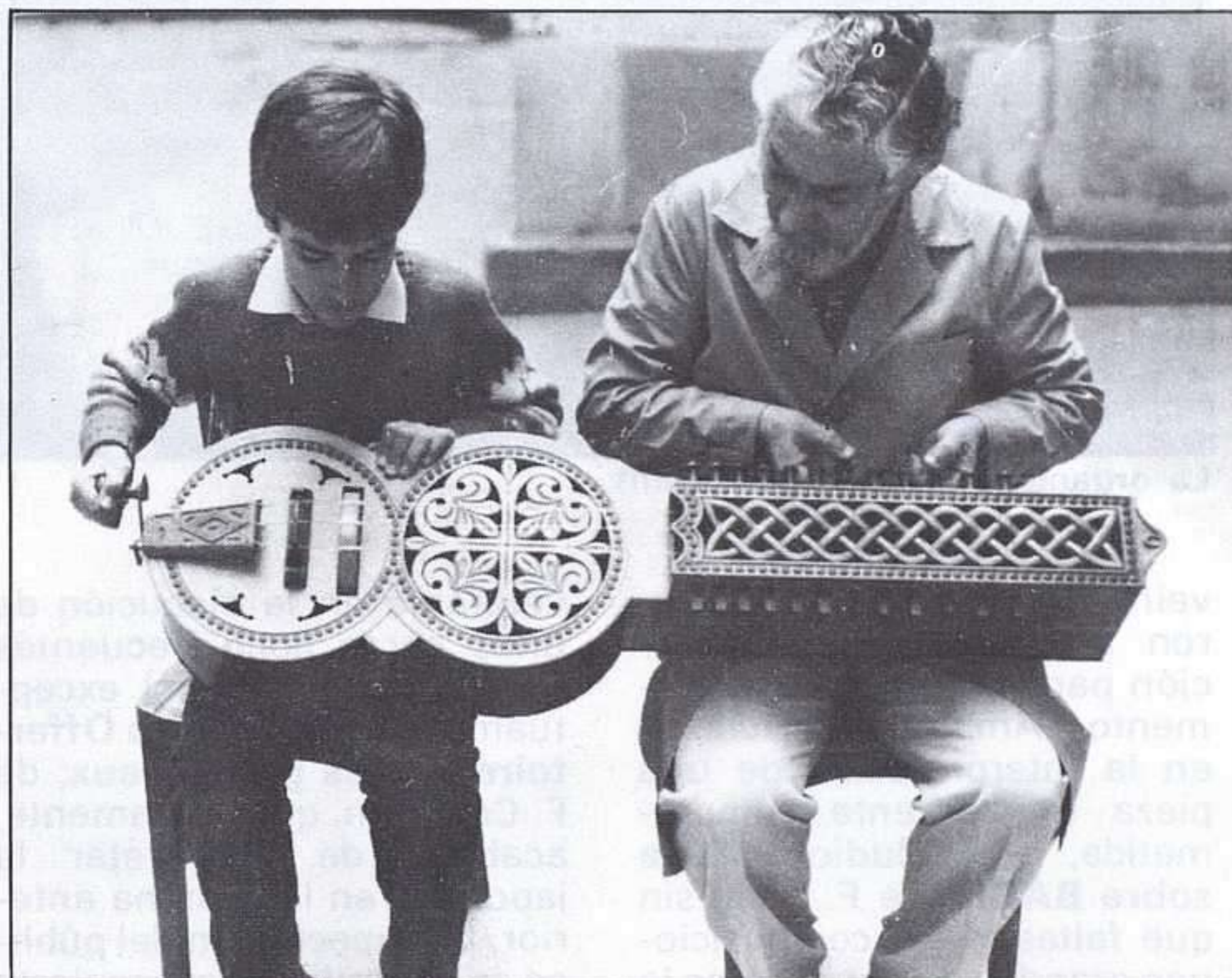
en su segunda edición, tres cursos impartidos todos ellos por Margarita Guerra, dedicados respectivamente a: técnica vocal y coral, pedagogía musical en la formación de profesores y música teórica y práctica para adultos.

Las asignaturas impartidas durante el curso, cuatro en total, tuvieron un alto índice de aceptación; dos de ellas dedicadas a la danza, que fueron las impartidas por Enrique Ablanado (la dedicada a la danza clásica) y por Emilio Sotelino Domarco (la dedicada a la danza popular

ción, mejora e innovación del instrumento popular.

El último apartado citado es el ciclo de conciertos, tres en total, con el siguiente reparto: 18 de mayo.— Coro del Centro Cultural de Candeán (Vigo). 25 de mayo.— Grupo de música antigua Mateo Flecha de Vigo. 8 de junio.— Grupo de madrigalistas lubilatio de Santiago, dirigido por Mariano Vázquez Tur.

Este pequeño ciclo, reunido bajo el título de «Polifonía y música vocal», fue una especie de experiencia piloto cara a la organización en el próximo curso de ciclos más amplios en duración y disciplinas (música, teatro, literatura, pintura...), pero más estrictos en su dedicación, y en donde ya parecen apuntarse algunos nombres: Barroco español, Romanticismo, Manierismo...—ALEJANDRO LUIS IGLESIAS.



Organistrum del taller de la Universidad Popular de Vigo (artesano, Antonio del Corral).

ro a servir de marco de desarrollo a las diferentes actividades. El abanico de éstas, es muy amplio, pero destacan, con mucho, las relacionadas de mayor o menor manera con disciplinas musicales, pues es en esta rama, donde el alumnado ha mostrado su mayor interés, (este año fueron mil ochocientos matriculados), interés que por otra parte, es lógico que exista si contamos con un planteamiento de base suficientemente amplio y abierto como veremos. Hay que señalar también el hecho de que la Universidad Popular no se ha convertido en un centro cerrado de creación y producción, sino que, por el contrario, los trabajos se exponen, explican y ofrecen en numerosos actos externos e internos.

El conjunto de estas actividades, ha de ser dividido en tre grupos: seminarios intensivos de corta duración, asignaturas impartidas a lo largo de todo el curso escolar y ciclo de conciertos dedicados a polifonía y música vocal.

En cuanto al primero de estos apartados, se celebraron en distintos meses, y ya

regional) derivándose de esta última, la creación del grupo «Lembranzas», que se planteó un doble objetivo: por una parte, el ser una escuela orientada hacia los niños, y por la otra, llegar a convertirse en un grupo etnográfico.

En el apartado de cursos, nos queda por hablar de los talleres: el primero de ellos, dedicado a la música moderna, impartido por Bibiano, y centrado en el trabajo y creación sobre sintetizadores, habiendo realizado varias maquetas para audiovisuales, fomentando al mismo tiempo la creación de grupos; de todas maneras, el taller ha de ser considerado no más que como una iniciativa en cierto modo parcial por lo restrictivo que su nombre tiene. El segundo de estos talleres es el bautizado «Taller-Escuela de Instrumentos Populares», dirigido por Antón Corral, y que merece ser objeto de un artículo exclusivo posterior; de cualquier modo, no podemos dejar de citar el Organistrum realizado, y que fue presentado el pasado 15 de junio, así como la tarea que están llevando a cabo de recupera-



XI FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA

El día 6 de septiembre el Universitätschor, de la ciudad alemana de Karlsruhe, junto al organista menorquín Xavier Moll, cerraba el Festival Internacional de Música, que se iniciara el día 2 de agosto. Han sido once conciertos los celebrados en el bello marco arquitectónico de Santa María, de Maó, capital de la isla de Menorca.

El órgano de Maó es pieza única en el mundo. Fue construido en Barcelona poco antes de estallar la guerra napoleónica, un tiempo raro en la organería internacional, pues la moda romántica, de momento, relegaría casi al olvido al que fuera rey de los instrumentos barrocos. Los autores del sabio mecanismo eran suizos, por eso, posiblemente, supieron aunar la técnica alemana a la española, incorporando, a la vez, algunos registros románticos a los tradicionales. De ahí resultó un órgano con características híbridas, capaz de interpretar con buena propiedad la literatura para órgano

desde los orígenes hasta Mendelshonn, inclusive. Sin embargo, y a pesar de sus más de tres mil tubos sonoros, el pedalero presentaba en 1956 la limitación, normal en el órgano ibérico, para la música bachiana. Por eso, una reforma ampliaba los doce teclones iniciales hasta treinta, a la vez que sustituía los viejos fuelles. Otra reforma dejaba en mayo de 1974 el instrumento en óptimas condiciones para su funcionamiento, y, así en septiembre del mismo año, las Juventudes Musicales de Mao organizaban el primer Festival Internacional de Música. Podemos observar que los organistas participantes, salvo el alemán Bernhard Ader, fueron mujeres, entre las que debemos destacar a la española Montserrat Torrent, porque a sus cualidades de organista se une el haber denunciado la necesaria reforma y los dos únicos registros discográficos que con este magnífico órgano se han realizado y que, por cierto, están agotados.

El asturiano Antonio Corveiras ofreció un concierto correcto, sin más; el programa, variado y de selección original, abarcaba desde el **Dublín manuscript**, (1583) hasta el **Preludio y triple fuga** de Bach. La estrella, sin duda, del Festival ha sido el organista de la catedral de Bruselas, Jozef Sluys. A sus cuarenta y siete años presenta un brillante curriculum de méritos, merecidos a juzgar por su fina sensibilidad artística que desplegó en la ejecución y registración de las obras escogidas: autores flamencos y tres **Conciertos** de Bach en el primer programa y tres **Sonatas** de Mendelssohn junto a otras tantas **Tocatas** de Bach en el segundo. La última pieza interpretada fue la célebre **Tocata y fuga en Re menor**.

Después del gran maestro actuaron los jóvenes ganadores del Segundo Concurso Internacional de Órgano 1983, de Budapest, organización que corre a cargo de las Juventudes Musicales de Hungría. Los ganadores fueron la japonesa Naomi Matsui, de veintisiete años, y el alemán Andreas Rothkopf, de



La organista Montserrat Torrent.

veintiseis. Los dos demostraron una excelente preparación para el complejo instrumento. Ambos coincidieron en la interpretación de una pieza francamente comprometida, el **Preludio y fuga sobre BACH**, de F. Liszt, sin que faltasen las composiciones grandes de Bach, como la **Fantasia y fuga en Si menor** o el **Preludio y fuga en Sol mayor**. Andreas cambió L. Vierne por F. Mendelssohn, juzgando, después de conocer el órgano, que el primer autor sería poco apropiado para el instrumento. Naomi también suprimió, por idéntica razón, las variaciones sobre **Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen** de F. Liszt, y en honor a España interpretó en cada concierto una obra de A. Cabezón (**Diferencias sobre el Canto llano del caballero y Guárdame las vacas**) y **Batalla** —la **Famosa** y la de **Sexto tono**, de autores anónimos— para poder lucir la brillante trompetería horizontal, tan característica del órgano hispánico.

La última semana de agosto fue ocupada por el organista alemán Hans Uwe Hielscher, titular en la catedral de Wiesbaden, quien demostró

veteranía en la ejecución de unas obras poco frecuentes en los programas, si exceptuamos la célebre obra **Offertoire sur les grands jeux**, de F. Couperin, que, justamente, acababa de interpretar la japonesa en la semana anterior. La expectación del público se centraba en el concierto de trompeta y órgano, del día 30, que nos descubriría al trompetista, de diecisiete años, Tobías Blecher. No es la primera vez que se produce la esperada conjunción de ambos instrumentos, pues en cuatro ocasiones anteriores el público pudo deleitarse con esta clase de conciertos pero siempre que se producen estos hermanamientos de instrumentos de viento, ocurre lo mismo, la dificultad de afinación a medio tono bajo, propio del órgano. Se registró otro lleno total de público, al igual que ocurrió en los dos últimos conciertos del Festival. Estos corrieron a cargo de la Coral de la Universidad Politécnica de Karlsruhe. El martes actuó cantando «a capella» y el jueves, de forma mixta, con intervención del órgano. Este fue pulsado por el menorquín Xavier Moll. La coral, que dirige el profesor

Werner Phaff, está integrada por cuarenta y cinco voces mixtas, jóvenes universitarios en su mayoría, con inclusión de algún profesor. Susana Phaff, la soprano solista, es justamente profesora de flauta y canto. Magnífica fue la actuación de la Coral en el undécimo y último concierto del Festival maonés. El programa presentado, también hay que decirlo, era de una gran categoría, estructurado en tres partes, separadas por dos intervenciones del órgano. Así, sin descanso intermedio se llegó a la obra final, **Schaffe in mir Gott**, de Brahms, que fue largamente aplaudida. Había de ser acompañada al órgano, pero el director de la Coral, muy escrupuloso en su oficio, decidió que las condiciones de ubicación de la misma no eran las idóneas para hacerlo. Entre las interpretaciones más logradas, destacaríamos el **Ave María**, de Franz Liszt, dentro del grupo de canciones marianas, y **¡Ay, que dolor!**, del catalán Joan Cereols, obra que Xavier Moll había dado a conocer al director de la Coral, cuando le manifestaba querer interpretar una composición del país que los acogía. Dos autores del barroco español correspondientes al siglo XVII — Sebastián Aguilera y Francisco Correa— y dos más del XVIII — Juan Cabanilles y Narcís Casanovas— fueron los elegidos por este organista menorquín tan admirado por sus compatriotas en su constante formación polifacética, autodidacta. Pocas veces el templo de Santa María escuchó aplausos tan fuertes y prolongados como los tributados a Xavier Moll y a la Coral de Karlsruhe. El agradecimiento se tradujo en la interpretación de dos obras de carácter festivo.

El XI Festival Internacional de Música contó con el patrocinio del Gobierno Autónomo de Baleares, el Consell Insular de Menorca, las Cajas de Ahorro «Sa Nostra» y «La Caixa», además de colaboraciones tan valiosas como las del Hotel Capri y la Coral Sant Antoni, que acogieron a los artistas invitados.—**SALVADOR CASTELLO CARRE-RAS.**

FOTO: BARCELO



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

La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES. 65 - SEVILLA

Carmen

de Francesco Rosi

El torpe descaro del mito

Por Andrés Fernández Rubio



Antes de precisar aciertos y errores en este filme conviene recomendarlo por entero, puesto que a aquellos a los que les guste la ópera se les servirá como un espectáculo digno y poco habitual.

Una vez dicho lo anterior se pueden hacer ciertas consideraciones. La película de Rosi se encuadra dentro de una línea cinematográfica ortodoxa. El director se ha propuesto filmar una ópera y no ha pretendido romper en ningún caso la rigidez del género al contar con una técnica específica. Quede claro que el teatro es distinto pero resulta significativa, por ejemplo, la manera como Orson Welles aplica Shakespeare al cine: no necesita excesivos alardes interpretativos ni se sirve en general de la época de los figurantes (recuérdese *Macbeth*). Cuando contemplamos el resultado nos parece que la cámara ha estado en cada momento en el lugar más adecuado para transmitirnos el espectáculo barroco. El barroquismo de Shakespeare pasa a ser el barroquismo de Welles quedando ambos diferenciados y fundidos a un tiempo. He aquí el secreto de la adaptación cinematográfica.

Cabe citar un ejemplo más directo. Se trata de Godard. Es muy cierto que la *Carmen* de Godard puede resultar fatigosa y que algunos espectadores la han padecido en vez de disfrutado, pero quien pertenezca a este último grupo se dará cuenta de una cosa: Godard sitúa al personaje de Carmen en un mundo moderno; no pretende una adaptación fiel; simplemente se acoge el hilo de la ópera y le da el giro que a él le conviene. ¿Y cuál es el giro? Godard ve que *Carmen* es el símbolo de la libertad, escribe en su guión dos expresiones y las carga de significado. Estas son: «*mañana*» y «*puede ser*» que el director convierte en señas de una mujer libre en el sentido moderno: liberada, independiente, capaz.

Godard lleva al extremo su visión y hace que esta *Carmen* produzca en su amante, don José, impotencia sexual.

En los dos casos citados hay un derroche de talento, una capacidad para subvertir expresivamente, en el primer caso mediante el uso de la técnica, en el segundo mediante el giro inteligente del argumento.

Casos ambos que no se advierten en el filme de Rosi, puesto que la técnica es utilizada de manera muy tibia, y el poco perceptible giro argumental resulta, a mi entender, de escasa inteligencia. La cámara tiene aquí contados momentos de brillantez, y quizá uno de ellos sea la narración del cuartel y la fábrica de tabacos, en escenas donde se sacrifica la auténtica fábrica de tabacos de Sevilla, algo cinematográficamente lícito pero que, de haberse aprovechado, hubiera dotado a la película de un rigor que superaría la referencia ambiental para convertirse en referencia intelectual. En ciertos pasajes, la cámara se detiene y en vez de quitar rigidez a la escena se la añade —tal es el caso del dúo entre «*Micaela*» y «*Don José*», donde se abusa del plano general—.

De todas formas estos detalles no importan demasiado porque Rosi, aunque sea convencionalmente, cumple con su cometido. Lo enjuiciable es la interpretación que el director hace de *Carmen* y también de don José. Aunque parece claro que está en su derecho de abordar a los personajes por donde mejor quiera (señalar por dónde aborda Rosi a *Carmen* resultaría grosero) desde mi punto de vista este retrato es el más fácil que podía darse: la *Carmen* fulanesca. Y la culpa no la tiene la actriz sino el director. Julia Migenes Johnson, a quien se puede discutir la conveniencia de su voz para este personaje, no admite duda sobre su talento interpretativo. Podría parecer que un esfuerzo por

librarse de la ampulosa operística la llevase a conformar una *Carmen* que se contorsiona. Pero no. La buena actriz recibe unas instrucciones que culminan cuando se sugiere al perplejo Plácido Domingo. Rosi quizá no haya encontrado excesivos matices en el mito de «*Carmen*». Director que ha compuesto destacable cine político parece haberse contagiado del esquematismo que caracteriza a ese género. Nada más sencillo que relacionar esquematismo, pintoresquismo y pornografía. Esquemático es sobre todo el personaje de «*don José*», pintoresca es la película en conjunto (a serlo también ayuda la dirección convencional) y no diré que pornográfico pero sí de un descaro falaz el personaje de Carmen.

De entre todo adquiere protagonismo, por presencia y por voz, el gran Ruggero Raimondi. Si decimos que en la película lo atrevido es el tratamiento por excesivo, Raimondi logra con mucha naturalidad matizar el exceso y darle así categoría.

Por lo demás el filme se plantea desde un principio sobre la base de la espectacularidad. De este modo los figurantes se cuentan por decenas y conviene señalar que las imágenes de grupo están muy logradas. También, la excelente fotografía de Pasqualino de Santis. La banda sonora asimismo es excelente, en general se trata de una obra en apariencia muy conseguida, pero inconscientemente frustrada por ese tono de facilidad que contrasta con la hermosa escena última. En ella, cuando *Carmen*, incluso por el atuendo, adopta la dignidad de la mujer enfrentada con su destino, se desbarata el proceso anterior elaborado por Rosi. Es aquí, contemplando lo que él mismo rodó, donde Rosi debería darse perfecta cuenta de que *Carmen* puede ser muchísimas cosas antes que prostituta.

Hi-fi

Noticias y Novedades

Por José A. Diaz Pinilla

Sonimag 84

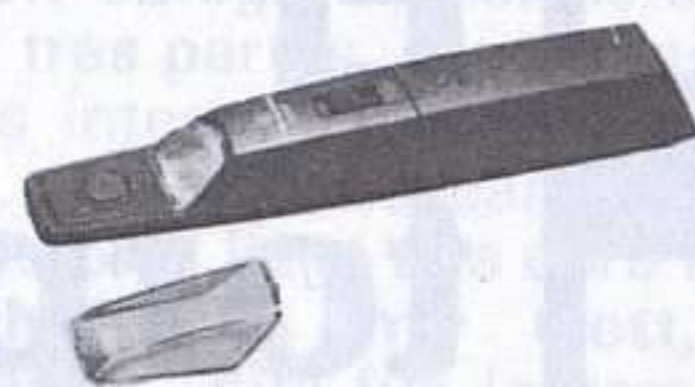
La noticia más importante a escala nacional de los últimos días es sin duda la celebración del **Sonimag 84** que ha tenido lugar en la Ciudad Condal durante la

primera semana del mes de octubre. En el **Sonimag** se dan cita la mayor parte de los importadores (y fabricantes, que también los hay) de aparatos de alta fidelidad de España. Este año se han notado, por cierto, ausencias importantes, debidas a la crisis económica que parece haberse cebado en el sector. Tampoco eran todos los que estaban, ya que la

mayor parte de la atención estuvo acaparada por el vídeo, la televisión y otras actividades distanciadas realmente de lo puramente relacionado con la alta fidelidad. Lo más interesante para los aficionados a la audición de programas musicales en buenas condiciones de calidad estuvo centrado en el espacio alquilado por **Ecler** en la feria, donde pudo

pasarse revista auditiva a los equipos de **Linn** y **Naim**. Por lo demás, señalar que cada marca expuesta contaba entre sus aparatos, como no, con el correspondiente lector de discos compactos digitales.

Ultrasonidos para la limpieza de la aguja



Audio Technica anuncia que ya puede comprarse en las tiendas especializadas de España el limpiador de ultrasonidos **AT 637** específicamente concebido y diseñado para limpiar con eficacia la aguja de la cápsula de exploración del

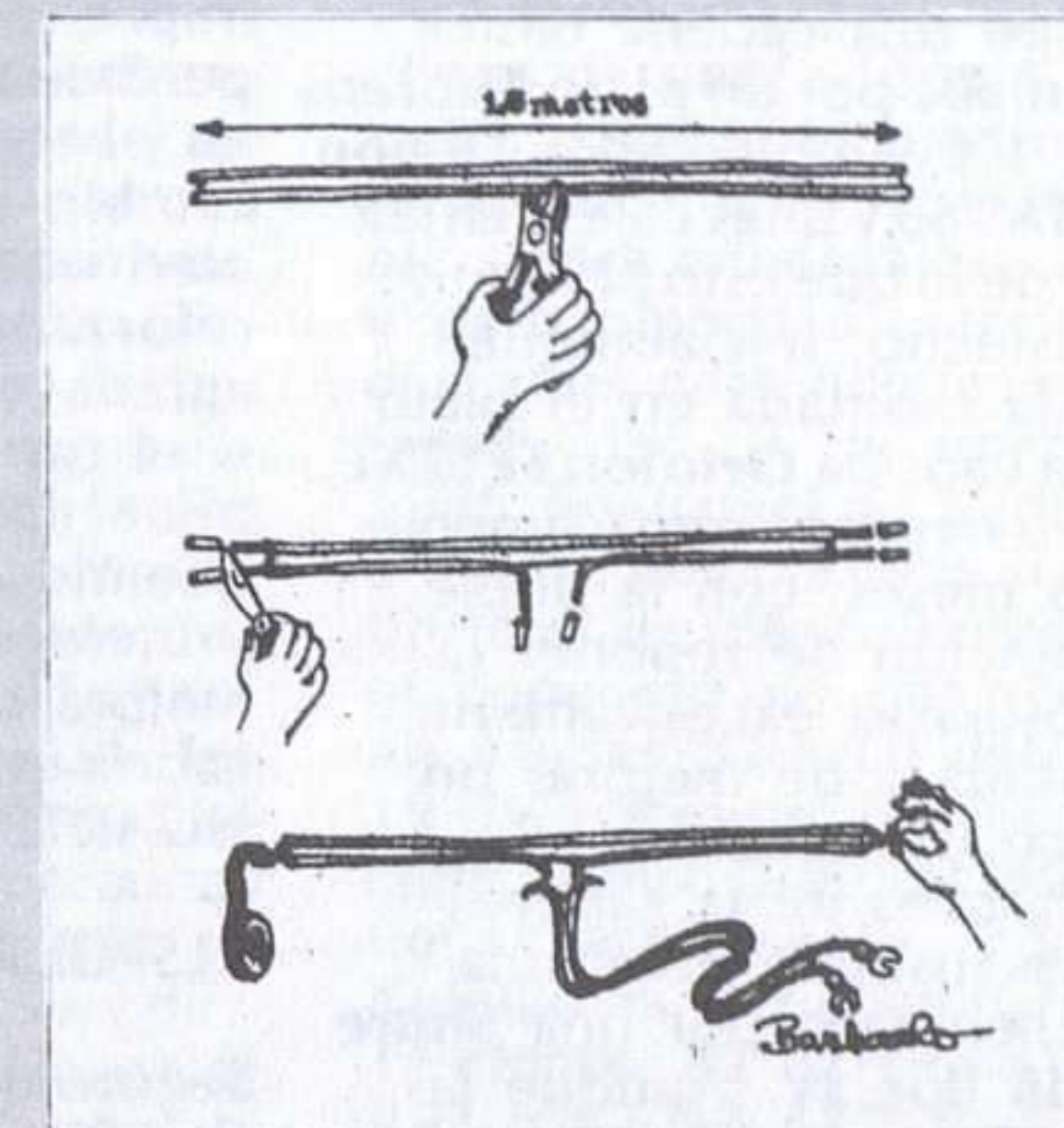
disco microsurco. El aparatito, de tamaño algo mayor que una pluma estilográfica de las grandes, funciona a base de un vibrador ultrasónico que se alimenta mediante una pequeña pila dispuesta internamente en su interior. Las vibraciones ultrasónicas se aplican a la aguja de exploración a través de un pequeño disco sobre el que se apoya la cápsula. Los resultados son verdaderamente efectivos, y choca ver al microscopio agujas que, limpiadas por ultrasonidos, combinan la pulcritud de las agujas recién salidas de fábrica con el desgaste lógico y natural de las horas de utilización. **Linn**, el más afamado fabricante de platos, brazos y cápsulas, aconseja utilizar exclusivamente el método de limpieza por ultrasonidos para sus delicados y costosos productos.

Brico Hi-Fi

Una antena de FM por cien ptas.

El mejor sintonizador o receptor de FM no es nada sin una antena a la altura de sus circunstancias. Y la mejor antena de FM necesita una instalación independiente, es muy complicada y, en ocasiones, ni siquiera hay posibilidad legal de instalar en las viviendas multifamiliares. Por otra parte, la antena de FM más a mano, la colectiva de las viviendas múltiples normales, aun está por demostrar que sirva para algo. Cualquier solución intermedia entre la antena de FM óptima y la más barata que se describe en estas líneas, raramente será más eficaz que la antena de cien pesetas y, desde luego siempre resultará más cara.

La antena de FM se construye con un par de metros de cable simétrico (no coaxial) de bajada de antena de televisión; de la denominada cinta paralela de 300 Ohmios de impedancia característica, que puede comprarse en cualquier tienda de componentes electrónicos, al tiempo que se aprovecha para comprar también el enchufe de antena apropiado al sintonizador o receptor de FM. Se corta exactamente metro y medio del cable comprado, se pelan los extremos de forma que el cobre interior quede al aire y se unen entre sí, en cada extremo, las dos venas de cobre que forman la cinta. A continuación se corta UNA SOLA de las venas por el centro del retal; a 0,75 metros de cada extremo. Las dos puntas consecuencia del corte se pelan como los extremos y se empalman con el retal que había quedado al cortar metro y medio, uniendo una vena del retal (previamente pelado o desprovisto del aislamiento) con una de las puntas resultantes del corte, y la otra vena del mismo extremo del retal, con la otra. En los cuatro



empalmes que en total hay que realizar, apretar bien entre sí los conductores multifilares de cobre sin obstáculos aislantes intermedios y, al final, como remate, si se desea, aplicar un poco de cinta aisladora. La antena propiamente dicha es el trozo cuidadosamente cortado con metro y medio de longitud. El retal hace de acceso al sintonizador de FM, y puede tener cualquier longitud: conviene darle la longitud más aparente en cada caso, de forma que llege bien al aparato. La antena, por su parte, debe colocarse extendida en un sitio despejado, si es posible, tal como la parte posterior de un armario de librería o similar. No hace falta que se vea, pero si que esté extendida y, en algunos casos orientada en una determinada dirección que deberá determinarse experimentalmente por el aficionado, probando con paciencia al tiempo que se escucha la emisión predilecta de FM. Un par de chinchetas puede venir muy bien para, finalmente, «crucificar» la antena en el emplazamiento y la posición óptimos.

Los Espartanos

Siempre que se habla de aparatos hi-fi donde se emplean los mandos, luces y tomas de entrada y de salida imprescindibles o inferiores a las para muchos aficionados imprescindibles, acaba diciéndose del aparato enjuiciado: ser de una sencillez espartana o de una austeridad también espartana. Los espartanos son a menudo aparatos de marcas poco destinadas al mercado de consumo puro; suelen ser de marcas poco conocidas y más o menos esotéricas para unos y para otros. El término espartano aplicado a un aparato hi-fi no es despectivo; antes al contrario, suele ser. Las marcas comerciales puras no suelen permitirse el lujo de prescindir de la botonería y la policromía en sus aparatos, pues en el mercado de consumo el aspecto externo de los aparatos, su abundancia de señalización y posibilidades de modificación de las condiciones de funcionamiento dentro de grandes facetas suele ser un aliciente mucho mayor para gran parte de los aficionados que las características netas de calidad de reproducción de los aparatos que siempre empiezan entrando por la vista para un extenso sector de personas. Un modelo de aspecto sencillo y con pocas posibilidades de manipulación siempre se vende peor que otro de aspecto sideral, independientemente de las

características de las reproducciones musicales.

Lo cortés y lo valiente

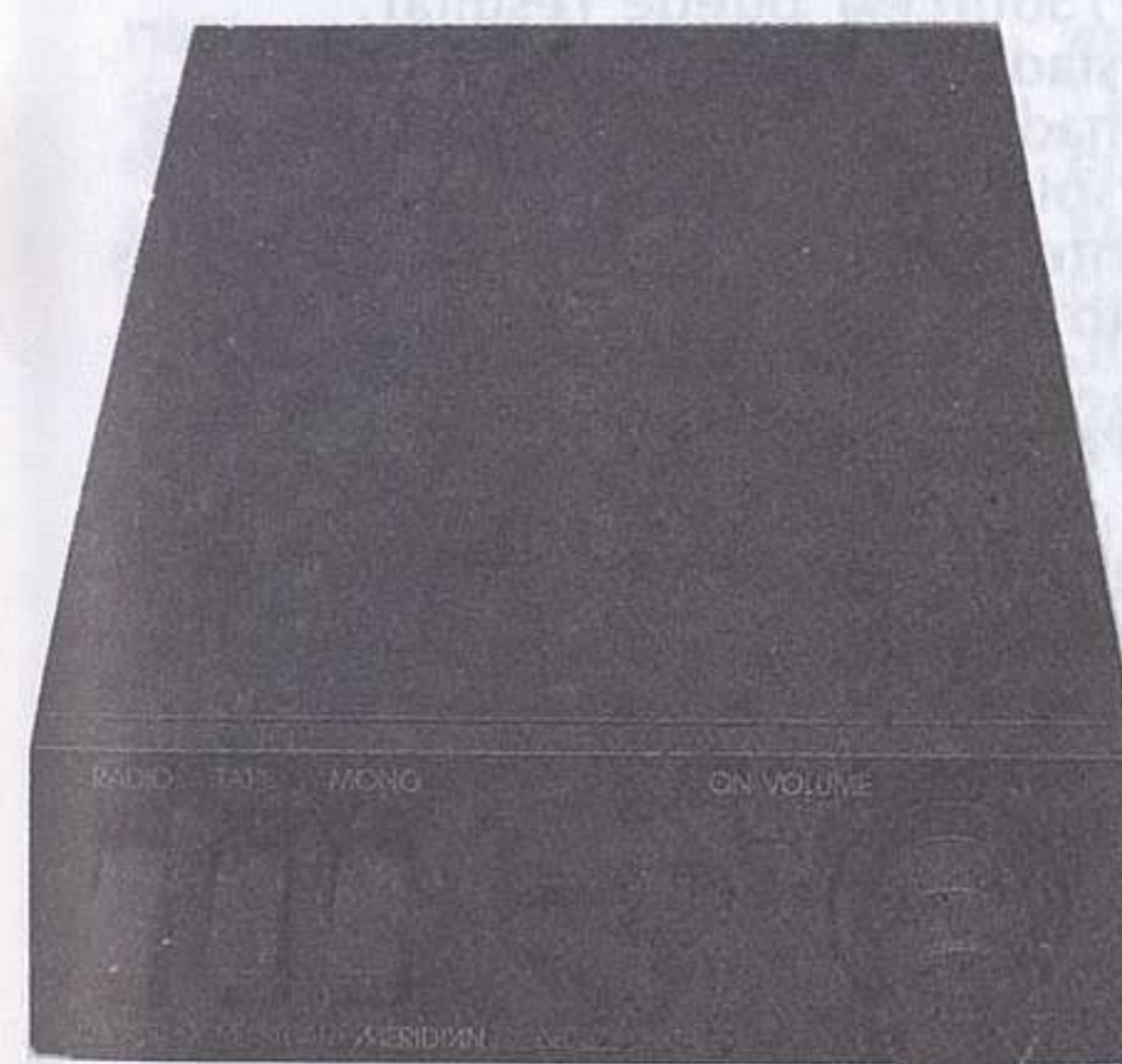
El mejor sonido reproducido que cabe esperarse en la actualidad, o más exactamente el preferido por la mayor parte de los aficionados más acostumbrados a escuchar y evaluar las condiciones de calidad de las reproducciones musicales se consigue mayormente con modelos de aparatos (principalmente amplificadores, del tipo integrado o desmembrados en preamplificador y amplificador de potencia) efectivamente espartanos, como han dado en llamarse en estas líneas. Y no es casualidad. En otro orden de cosas, con equipos de nivel medio de calidad, que son los más abundantes, cabría pensar que, prescindiendo de las luces de control y los mandos de regulación que tanto abundan, se convertirían automáticamente en modelos de prestaciones destacadas con mejores resultados de audición, pero no es exacto.

El hecho cierto es que, cuando se consiguen diseñar y fabricar circuitos de amplificación y de tratamiento de la señal representativa de los programas musicales con óptimas condiciones de funcionamiento, cualquier circuito auxiliar o complementario, como pueden ser, concretamente, los destinados a permitir las correcciones de tono (agudos y graves), deforman y perjudican la señal representativa de los programas musicales con mayor intensidad que los propios circuitos básicos de amplificación y tratamiento fundamental, con los que se combinan, en el interior del aparato, para dar paso al conjunto electrónico albergado en el interior del mueble.

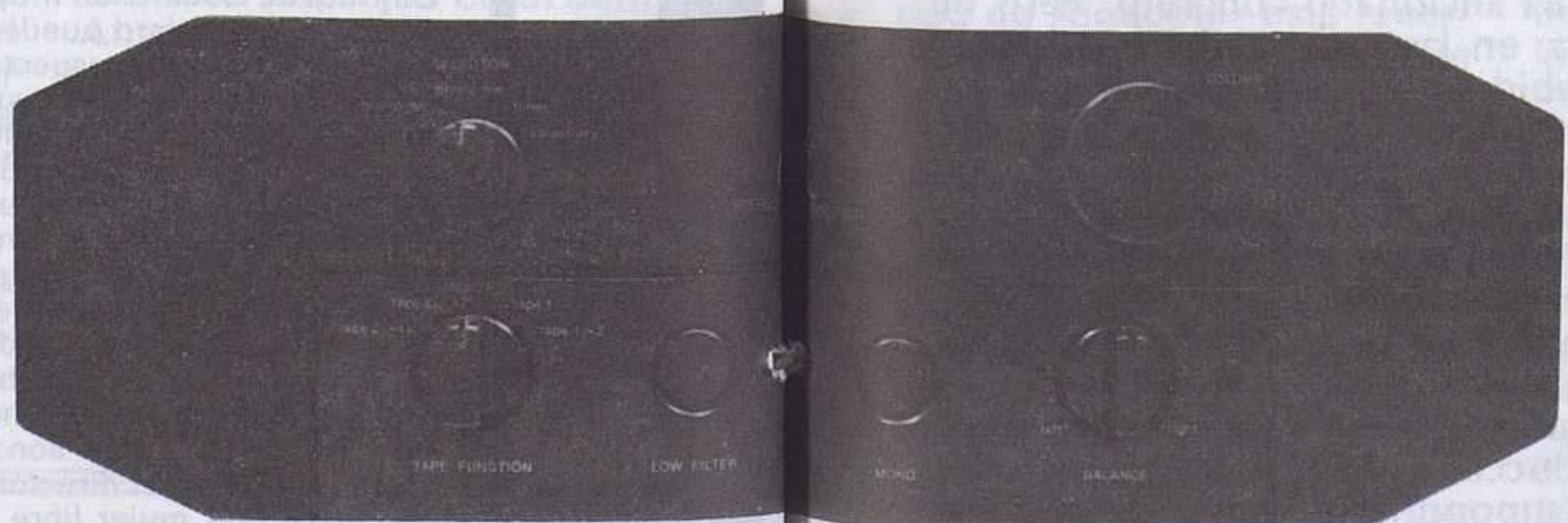


Arriba, el previo de «Naim», un ejemplo destacado de simplicidad en el manejo y la señalización. El mando de volumen puesto a la izquierda del panel de mandos es poco acostumbrado, pero seguro que no se ha emplazado caprichosamente en el lado contrario al usual y más cómodo.

Abajo, el «Lentek», un amplificador integrado que evita los mandos de tono (agudos y graves) y sin embargo no prescinde de ninguna de las tomas usuales de entrada, incluyendo la MC para cápsulas de bobina móvil, ni de las correspondientes a dos aparatos magnetofónicos independientes (nada menos que ocho conectores de entrada y salida), entre los que se pueden realizar copias en ambos sentidos.



Sobre estas líneas, el preamplificador de «Meridian» al que aun le sobra el conmutador Mono-Stereo para alcanzar el grado máximo de espartano. Sin embargo, es un gran exponente de la simplicidad. Evita el mando de balance recurriendo a uno de volumen doble concéntrico muy airoso.



Los culpables

La abundancia de pilotos y luces de señalización en los amplificadores y en los demás aparatos hi-fi, que a menudo se toma como blanco principal de crítica condenatoria por parte de los aficionados más estrictos, en el fondo, no tiene prácticamente ninguna influencia negativa sobre las características de la calidad de escucha y de las reproducciones musicales. Sólo es motivo de incrementos en el coste de los aparatos y en la propensión a la aparición de averías. De entre las funciones y las posibilidades complementarias de intervención dentro del amplificador hi-fi, destaca

por su influencia perjudicial sobre la señal representativa de los programas musicales el conjunto de regulación de tonos (agudos y graves) que, además de introducir por su propia cuenta desequilibrios de fase, ruidos y diafonía, obligan a la incorporación de circuitos complementarios de amplificación que compensen las pérdidas de señal que el tratamiento de corrección y ajuste de tonos lleva implícita. En muchas ocasiones, el número de pasos de amplificación que es preciso disponer en el interior de un aparato para el oportuno tratamiento de la señal, se duplica por causa de las pérdidas que introducen los circuitos de corrección de agudos y graves. Y cada paso de amplificación, sea para compensar las pérdidas o para el puro reforzamiento

C & C

Consultorio y Correo del lector

Desde hace unos tres años tengo una cadena básica formada por un plato **Thorens TD 166**, amplificador **Denon PMA 750** y unas cajas **Lentek S5**, de la que estoy bastante satisfecho. Inicialmente tenía montada en el plato una cápsula **Ortofon FF15 XE**, pero hace aproximadamente dos meses, con la doble intención de reponer la cápsula ya excesivamente gastada y de mejorar un poco las condiciones generales de la cadena, hice sustituir la cápsula mencionada por una **Shure V 15 tipo IV**. Aunque las condiciones generales de reproducción han mejorado, dudo de que la diferencia de precio entre una y otra

cápsula no deba proporcionar perfeccionamientos más ostensibles. Noto una leve mejora en la definición general de las audiciones pero al mismo tiempo me da la impresión de que se ha perdido algo de transparencia en el sonido agudo. En cambio en las notas graves creo notar un cierto reforzamiento. Les agradecería me indicasen si el cambio (realizado por el consejo del comercio que me atiende) es adecuado y si, según su criterio, la mejora obtenida es la que cabría esperar.—**JOSE MARIA HUARTE LOPEZ** (Barcelona).

RESPUESTA

Seguro que la Shure V15 IV que ha montado en el Thorens TD 166 no es la cápsula que, en su nivel de precio, proporciona para

su gusto (y para el de otros muchos aficionados) las mejores condiciones de escucha, pero en cualquier caso es muy superior al modelo de cápsula que ha sustituido; tanto en calidad como en precio. Evidentemente, la mejor respuesta en graves de la nueva cápsula no ha pasado desapercibida a su oído. Igualmente, la mayor habilidad de lectura es lo que más contribuye a ese incremento de la transparencia y la definición de las reproducciones que usted también ha notado. Para acomodar la nueva cápsula al brazo Isotrack de su Thorens asegúrese de que está montada al milímetro en su emplazamiento justo, de que los diminutos terminales tienen buena presión de conexión y de que los tornillos de montaje

están firmemente apretados; lo mismo que el anillo que fija el portacápsulas prolongado al resto del brazo. Para terminar, no dude en cambiar los cables de señal del plato Thorens y sus conectores Cinch por otros de mejor calidad y menor capacidad distribuida para evitar esa pérdida de agudos que, con la nueva cápsula, de mayor impedancia, se deja sentir más drásticamente en la escucha.—J.A.D.P.

...Y el mes que viene

Cómo instalar al nuevo huesped compacto.

Curiosidad: La «ultralimpieza» de aguja.

de la señal, supone una fuente importante de ruidos, distorsiones y limitaciones de banda. Los controles múltiples de corrección (graves extremos, graves altos, medios, medios agudos, etc.) o del tipo paramétrico, así como los que permiten márgenes de actuación muy amplios, que a menudo ni siquiera pueden aprovecharse en las audiciones, obligan a la utilización de circuitos mucho más amplios y complicados que los propios de tratamiento básico de las señales representativas de los programas musicales, e introducen más inconvenientes que beneficios aportan a los aficionados a la manipulación de las audiciones. La tecla «Cancel» que suprime los controles de tono en algunos modelos de amplificadores puede ser una solución interesante para satisfacer a los audiófilos puros y a los manipuladores de aparatos, que también tienen derecho a escuchar a sus anchas.

El mismo mando de balance introduce una ligera pérdida de señal, como contrapartida a la posibilidad de destacar el nivel de un canal respecto al otro. Y esta pérdida, como cualquier otra, tiene que ser compensada a base de las etapas de amplificación y con los inconvenientes que todo proceso de amplificación lleva implícitos. Lo que ocurre es que, del mando de balance no puede prescindirse ni en los aparatos de austeridad espartana. Una interesante posibilidad es la utilización de dos mandos de volumen independientes, uno para cada canal, que evitan las pérdidas del mando de balance a cambio de la incomodidad de manejo que supone tener que operar sobre dos botones diferentes para subir y bajar el nivel de las reproducciones musicales, a no ser

que se opte por una solución como la de **Meridian**, en la que se emplean mandos concéntricos muy prácticos para no perder la forma habitual de manejo del volumen en los amplificadores. Los filtros subsónico y de agudos, el sistema de control fisiológico «Loudnes» la tecla de atenuación «Mute» y otros mandos accesorios que confieren a los aparatos ese atractivo polifacético, por sí solos, aisladamente considerados, introducen perjuicios poco significativos sobre la señal representativa de los programas musicales, pero en conjunto suponen complicaciones de circuito que pueden dejarse sentir en las reproducciones musicales, a cambio de posibilidades de manipulación de dudosa utilidad para una determinada parcela de aficionados.

Otra faceta que viene a nutrir con abundancia los paneles de los aparatos más completos y densamente equipados es la multiplicidad de las tomas de entrada y salida. La posibilidad de combinar con el amplificador dos o más platos giradiscos diferentes, dos aparatos magnétofonos a veces con selectores de grabación independientes, etc., da pie a la utilización de gran cantidad de mandos rotativos, teclas y pilotos multicolores en la cara vista del aparato, pero puede ser origen de importantes fuentes de diafonía, ruido e interacciones que perjudican de manera importante la calidad de las reproducciones musicales. Sobre todo cuando se seleccionan entradas de bajo nivel, como son las de los platos (tomas de fono), que después de transitar por los selectores de entrada y los circuitos asociados expuestas a las inducciones entre canales y de otras entradas, se someten a procesos de amplificación y ecualización muy fuertes, que sacan a relucir la más

mínima infiltración indeseada. Un selector sencillo de sólo dos teclas independientes («Fono/Aux.» y «Tape/Source») puede resultar demasiado espartano para muchos aficionados, pero no cabe duda de que es la solución ideal para el más exigente audiófilo y para el técnico más estricto.

La resignación

Muchos aficionados a escuchar música reproducida en casa en buenas condiciones de calidad, capaces, sobre todo por la práctica ya adquirida, de elegir con propiedad entre los aparatos de prestaciones más destacadas, se muestran muy confusos cuando el sonido de su agrado resulta proceder de un amplificador de aspecto tristón, que carece de toda función complementaria y sólo ofrece al usuario un par de mandos básicos. Echan de menos principalmente los controles de graves y agudos que, aunque con discreción, suelen utilizarse muy a menudo para realzar o atenuar esa pizca de agudos o de graves que a algunos discos les falta o les sobra para adaptarse en forma subjetivamente óptima al gusto de cada aficionado concreto. Pero de hecho, en las cadenas básicas bien concebidas y equilibradas, con la cápsula idónea bien acoplada y con las pantallas acertadas bien emplazadas, el aficionado pronto supera esa resignación inicial obligada por el amplificador espartano y se acostumbra a unas condiciones de escucha con grados de calidad de reproducción tan críticos que la introducción de las correcciones de tono supondría remedios peores que los leves achaques que pueden encontrarse en los modernos microsursos.

Cursos, becas y concursos

□ La Fundación Banco Exterior en convenio con la Dirección General de Música y Teatro, **dota una plaza de director asistente para la Orquesta Nacional de España**. La plaza está dotada con un millón doscientas mil ptas. anuales y la edad límite para optar a ella son los treinta años. La preselección se realizará mediante la dirección de la Orquesta Nacional en la «Obertura» de **El Cazador Furtivo** de Carl Maria Von Weber. El elegido tendrá que ser residente en Madrid. La nueva plaza ha sido sugerida por el maestro López Cobos. Información e inscripciones en la Fundación Banco Exterior, c/Santa Catalina, 6. Madrid 28014. Teléfono: (91) 429 44 77.

□ El **premio de composición «Martín Codax»**, está convocado dentro de los premios «Reconquista-85» instituidos por el Ayuntamiento de Vigo, con motivo del Año Europeo de la Música y del Año Internacional de la Juventud. Pueden participar compositores de cualquier país menores de treinta años. Las obras presentadas han de serlo para la formación Antidogma Art Ensemble, constituida por: flauta/piccolo/flauta en sol, guitarra/mandolino, percusión pequeña de madera y metal, piano y (opcionalmente) banda magnética. Otra opción es para un instrumento sólo de esta formación, con o sin banda magnética, otra para medios electroacústicos, digitales o analógicos, estéreo o cuadrafónicos y otra, para trío vocal masculino (contratenor, tenor y bajo). La duración ha de ser entre diez y veinte minutos. Información y envío de partituras al Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Vigo, Praza do Rey s/n. Vigo.

□ El **IV Concurso Nacional de Jóvenes Intérpretes «Ciudad de Albacete»** está reservado a los menores de treinta años. Los concursantes han de ser solistas de piano o canto y han de llevarse a sus acompañantes. Habrá tres pruebas sucesivas, con la particularidad de que no hay repertorio establecido ni obras obligadas, aunque sí se requiere la interpretación de una obra española. Los premios otorgados serán cinco, oscilando entre las cien y las quince mil pesetas. Información en el IV Concurso Nacio-

nal de Jóvenes Intérpretes «Ciudad de Albacete». Juventudes Musicales, Padre Romando núm. 7. Albacete. Teléfono: (967) 22 64 41, de 19 a 21 horas.

□ La **IV Tribuna de Jóvenes Compositores de la Fundación March** ha sido ya convocada. Esta Tribuna consiste en la organización de un concierto con las obras que sean seleccionadas por un comité integrado por Miguel Angel Coria, Antón García Abril y Xavier Montsalvatge. En este concierto se realizará una grabación que será editada en número de cien ejemplares, así como las partituras elegidas editadas en facsimil. Las obras enviadas han de ser para una plantilla instrumental de: una voz, piano, dos violines, viola, violoncelo, contrabajo, flauta, clarinete, oboe, fagot, trompa, percusión (un intérprete), magnetófono o sintetizador (un intérprete) y un instrumento o voz a elegir por el compositor; esta, se entiende, es la plantilla máxima. Las partituras, memoria y curriculum de compositores se enviarán antes del 31 de diciembre a la Fundación Juan March, c/ Castelló, 77. 28006 Madrid.

□ Para buscar continuidad entre un curso y otro de los anualmente convocados en Daroca sobre música antigua, la **Institución «Fernando el Católico» organiza cursillos en Zaragoza**. Estos son los siguientes: canto (impartido por Rosemarie Mesiter), laúd (Jorge Fresno), flauta de pico y viola da gamba (Humberto Orellana), órgano y clave (José Luis González Uriol), violín barroco (Emilio Moreno). Las fechas de los cursillos son del 15 al 19 de noviembre, 11 al 15 de enero de 1985, 12 al 16 de abril y 6 al 10 de junio. González Uriol atiende particularmente a sus alumnos, y los que tengan interés en seguir sus cursillos, además de formalizar la inscripción, deben dirigirse directamente al profesor: c/ Sanclemente, 22, 4º 50001 Zaragoza. Teléfono (976) 22 08 40. Inscripciones: Curso Internacional de Música Antigua, Institución «Fernando el Católico», Sección de Música Antigua. Plaza de España, 2. 50004 Zaragoza. Teléfono (976) 22 18 80.

□ La misma Institución «Fernando el Católico» invita a cuantos quieran participar en la **realización de un fichero de músicos aragoneses y un inventario de los fondos musicales de los archivos**, con el fin de publicar un Diccionario de Músicos Aragoneses. Intenta igualmente esta Institución la publicación de los catálogos de los fondos musicales de los diferentes archivos y la publicación paulatina y grabación de las obras de polifonía de los diferentes archivos. Las personas interesadas en colaborar en estos proyectos pueden dirigirse a José Luis González Uriol o a Pedro Calahorra, Institución «Fernando el Católico», Sección y Música Antigua, Plaza de España, 2, 50004 Zaragoza. Teléfono: (976) 22 18 80.

□ El **Kucyna International Composition Prize** está convocado con el plazo máximo del 31 de enero de 1985. Las diez obras finalistas serán interpretadas por el grupo Alea III Performing Arts Ensemble, bajo la dirección de Theodore Antoniou. Se admiten obras de cualquier estilo, incluso utilizando métodos electrónicos, para grupo de cámara de más de veinte instrumentistas, cuya duración esté entre los siete y los veinte minutos. Las obras han de enviarse grabadas en cinta de cassette. Interesados enviar las obras al Kucyna International Composition Prize. Boston University School of Music, 855 Commonwealth Avenue, Boston MA 02215.

□ El **Primer Concurso «Musicians' Accord» de Composición y concierto para jóvenes compositores españoles en Nueva York** está convocado para compositores de nacionalidad española, menores de treinta y cinco años. En él se puede concursar con un máximo de tres obras y la duración de cada una no puede sobrepasar los quince minutos.

Las obras premiadas serán interpretadas en un concierto especial del grupo Musicians' Accord en el Carnegie Recital Hall de Nueva York. Información: Musicians' Accord, c/o David Castillejos, calle Menendez Pidal, 3, Madrid. O bien, Musicians' Accord, att: Wade Matthews 233 W 77th St. No. 5G NYC NY 10024, U.S.A. La fecha límite es el 15 de diciembre.

□ El **Concurso Internacional de Música «Maria Callas»** está convocado para las disciplinas de **canto (ópera, oratorio, «lied») y piano**. Los límites de edad son de treinta años para mujeres cantantes y para pianistas y treinta y dos años para hombres cantantes. El 20 de enero de 1985 finaliza el plazo de inscripción. Los premios son por un total de diez mil dólares y el concurso se desarrollará en Atenas (Grecia) del 10 al 18 de marzo del 85. Información: Centre Culturel International «Athenaeum», 36a, rue Kefallinias, Athènes (Grecia). Teléfonos: 82 22 193 o 82 38 827 o 82 39 421.

□ El **Concurso Internacional «Reina Elisabeth»** de Bélgica tendrá lugar en Bruselas del 6 de mayo al 1 de junio. Es para violinistas menores de treinta y un años y el 15 de enero del año próximo es el último día de inscripción. Información: Secretariat du Concours, 20, rue aux Laines, b-1000 Bruxelles (Bélgica). Teléfono: 513 00 99.

La **II Semana Internacional de la Guitarra de la Universidad de Denver** ha quedado convocada para los días comprendidos entre el 8 y el 16 de junio de 1985. Este evento anual, que se celebró por vez primera durante el pasado mes de junio es organizado por el Departamento de Guitarra de la «Lamont School of Music» en la mencionada Universidad, bajo la dirección general de Ricardo Iznaola, catedrático y director de dicho Departamento. Los conciertos, seminarios, conferencias y clases magistrales del Festival serán ofrecidos por distinguidas personalidades del mundo guitarrístico norteamericano y mundial; las inscripciones para asistir al mismo serán abiertas para todos aquellos guitarristas, profesionales o no, que quieran participar en activo o como oyentes. Para mayor información, escribir a: II International Guitar Week at D.U., a/c Ricardo Iznaola. Lamont School of Music, University of Denver, Denver, Colorado 80208-0193. U.S.A. Tel.: (303) 753 33 85 y 753 21 97.

ORQUESTA Y COROS NACIONALES DE ESPAÑA (Teatro Real, de Madrid)

Abono A

14, 15 y 16 de diciembre.— Haendel: **El Mesías**. Coro Nacional de España. Director, López Cobos.

Abono B

30 de noviembre y 1 y 2 de diciembre.— Beethoven: **Concierto núm. 4 en Sol mayor**. Mahler: **Sinfonía núm. 4 en Sol mayor**. Pascal Devoyon (piano), Beverly Hoch (soprano). Director, Jacques Mercier.

21, 22 y 23 de diciembre.— Chapí: **Preludio de La revoltosa**. Chopin: **Concierto núm. 1 en Mi menor**. Chai-kovsky: **Sinfonía núm. 5**. Manuel Carra (piano). Director, Odón Alonso.

Abono libre

7, 8 y 9 de diciembre.— Schumann: **Introducción y Allegro, Op. 134**. Strauss: **Burleske, en Re menor**. Beethoven: **Sinfonía núm. 5**. Anne Rose Schmidt (piano). Orquesta Filarmónica de Dresde. Director, Herbert Kegel.

Abono C, Recitales

27 de noviembre.— Obras de Albeniz, Chopin y compositores americanos. Humbert Quagliata (piano).

Abono D. Música de cámara

4 de diciembre.— Obras de Mompou, Granados y Shostakovich. Trío Mompou.

18 de diciembre.— Versiones de cámara originales de las obras de Falla. Enrique Pérez de Guzmán (piano). Orquesta de Cámara Española. Director, López Cobos.

Abono E. Canto y Polifonía

11 de diciembre.— Falla: **El retablo de Maese Pedro**. Conjunto vocal. Grupo Koan. Director, José Ramón Encinar.

ORQUESTA SINFONICA Y CORO DE RTVE (Teatro Real, de Madrid)

29 y 30 de noviembre.— Ginastera: **Concierto para arpa y orquesta**. Mahler: **Sinfonía núm. 5**. Nicanor Zabaleta (arpa). Director, García Navarro.

6 y 7 de diciembre.— Mozart: **Sinfonía núm. 36 en Do mayor «Linz»**. Bruckner: **Sinfonía núm. 4**. Director, Aldo Ceccato.

13 y 14 de diciembre.— Guinjoan: Estreno de la obra ganadora del Premio «Reina Sofía». Kabalevsky: **Concierto para piano y orquesta**. Berlioz: **Sinfonía Fantástica**. Luis Galvé (piano). Director, Max Bragado Darman.

20 y 21 de diciembre.— Schubert: **Sinfonía núm. 8**. Honneger: **Cantata de Navidad**. Bruckner: **Te Deum**. Tom Krause (barítono), Ana Higuera (soprano), Carmen Sinovas (mezzo), Joseph Protschka (tenor), Jesús Sanz Remiro (bajo). Escolanía Ntra. Sra. del Recuerdo. Director de la Escolanía, César Sánchez. Coro de RTVE. Director, Gómez Martínez.

ORQUESTA BETICA FILARMONICA DE SEVILLA

7 de diciembre.— Carl María von Weber: **Obertura de Euryanthe**. Chopin: **Concierto para piano núm. 1**. Schubert: **Tercera Sinfonía**. Manuel Carra (piano). Director, Werner Stiefel. Conservatorio de Música.

21 de diciembre.— Antología de la zarzuela. Preludios, intermedios, coros, romanzas, dúos y tercetos de Barbieri, Vives, Chapí, Bretón, Arrieta, Checa,

Jimenez, Mazza-Lleó, Guerrero, Alonso, Fernandez-Caballero, Luna, Moreno Torroba y Soutullo-Vert. Maravillas Losada (soprano), Angel Bianchi (tenor), Isidoro Gavari (barítono). Coral del Ateneo San Felipe Neri. Director de la Coral, Fernando España. Director, Luis Izquierdo. Teatro Lope de Vega.

ORQUESTA SINFONICA DE MALAGA

30 de noviembre.— Ravel: **Pavana para una infanta difunta**. Debussy: **Nocturnos**. Saint-Saëns: **Concierto para piano y orquesta núm. 4**. Chabrier: **España**. Joaquín Soriano (piano). Director, Octav Calleya. Conservatorio Superior de Música.

14 de diciembre.— Mozart: **Obertura de Las Bodas de Fígaro**. Rachmaninov: **Concierto para piano y orquesta núm. 2**. Fauré: **Pelleas et Melisande**. Ravel: **Le tombeau de Couperin**. José D. Alvarez Estrada (piano). Director, Paul Capolongo. Conservatorio Superior de Música.

ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI

21, 22 y 23 de noviembre.— Maidina: **Orreaga**. Mozart: **Sinfonía núm. 36**. Schumann: **Sinfonía núm. 4**. Día 21, Teatro Principal de Vitoria; día 22, Teatro Vitoria Eugenia de San Sebastián; día 23, Teatro Campos Eliseos de Bilbao.

ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS

21, 22 y 23 de noviembre.— Cano: **Concierto para guitarra y orquesta**. Rodrigo: **Concierto de Aranjuez**. Haydn: **Sinfonía núm. 82 «El Oso»**. Ernesto Bitetti (guitarra). Director, Víctor Pablo Pérez. Día 21, Teatro Almirante de Avilés; día 22, Teatro Jovellanos de Gijón; día 23, Teatro Campoamor de Oviedo.

ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA

6 de diciembre.— Concierto extraordinario en el Teatro Real de Madrid. Prokofiev: **Pedro y el lobo**. Mahler: **Sinfonía núm. 4**. Zandra Mac Master (mezzo), Antonio Ferrandis (narrador). Director, Manuel Galduf.

13, 15, 18 y 20 de diciembre.— Prokofiev: **Pedro y el lobo**. Falla: **El retablo de Maese Pedro**. María Aragón, Manuel Cid, Manuel Bermudez. Teatro de guiñol de Maese Villarejo. Director, Manuel Galduf.

29 y 30 de noviembre y 1 de diciembre.— Concierto-homenaje a Joaquín Rodrigo. **Per la flor del Liri blau**. **Concierto de Aranjuez**. **Fantasia para un gentilhomme**. En busca del más allá. Narciso Yepes (guitarra). Director, Manuel Galduf.

ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO (Teatro Campos Eliseos, de Bilbao)

29 y 30 de noviembre.— Usandizaga: **Las golondrinas** (pantomima). **Mendi Mendiyan** (escenas y romanzas). **Umezutza**. Paloma Pérez-Iñigo (soprano), José Antonio Urdiain (tenor). Coral Andra Mari de Rentería. Director, Javier Bello Portu.

13 y 14 de diciembre.— Schubert: **Rosamunda**. Beethoven: **Concierto para piano y orquesta núm. 5**. Vaughan Williams: **Sinfonía núm. 4**. Javier Hernandez (piano). Director, Colman Pearce.

20 y 21 de diciembre.— Brahms: **Obertura Académica**. Haydn: **Sinfonía concertante para violín, cello, oboe y fagot**. Elgar: **Sinfonía núm. 1**. Rutkowski (violín), Pascu (cello), Kawar-cieni (oboe), Wright (fagot). Director, Charles Vanderzand.

CIRCULO DE BELLAS ARTES (Madrid)

16 de diciembre.— Concierto de Clausura del Curso «La Música de nuestro siglo: (I) Hasta la Primera Guerra Mundial». Satie: **Seis Gnosienos**. Schoenberg: **Seis piezas, Op. 19**. Scriabin: **Dos piezas, Op. 73**. Berg: **Sonata Op. 1**. Viñes: **Cuatro piezas**. Granados: **Quejas (La maja y el ruiseñor)**. Padre Donostia: **Cuatro Preludios**. Ravel: **Pájaros tristes**. **Juegos de agua**. Debussy: **Peces de oro**. **La isla alegre**. Pedro Espinosa (piano). Comentarios, Alfredo Aracil.

Curso de divulgación.— **La música de nuestro siglo: (I) Hasta la Primera Guerra Mundial**. Alfredo Aracil. Martes a las 19,30.

FUNDACION JUAN MARCH

Ciclo de Estudios para piano

21 de noviembre.— Liszt: **Doce Estudios de ejecución trascendental**. Mario Monreal.

28 de noviembre.— Saint-Saëns: **Estudios, Op. 52, núm. 3, 4 y 6**. Debussy: **Doce Estudios para piano**. Josep M. Colom.

5 de diciembre.— Scriabin: **Doce Estudios, Op. 8**. Rachmaninoff: **Estudios-Tableaux, Op. 39 y Op. 33**. Guillermo Gonzalez.

12 de diciembre.— Bartók: **Microcosmos IV, V y VI**. **Tres Estudios, Op. 18**. Stravinsky: **Cuatro Estudios, Op. 7**. Javier Sanz del Río.

CANTAR Y TAÑER (Madrid)

diciembre.— Obras de Mozart y Schubert. Antonio Baciero (piano).

JUVENTUDES MUSICALES (Albacete)

17 de diciembre.— Dúo Yamashita-Takahashi (pianos).

REAL COLISEO DE CARLOS III (San Lorenzo de El Escorial)

1 de diciembre.— Divulgación musical. El arpa, por María Rosa Calvo Manzano.

8 de diciembre.— Orquesta de Cámara Española. Lluís Claret (violoncelo). Director-concertino, Víctor Martín.

15 de diciembre.— Divulgación musical. La trompeta, por Miguel Angel Colmenero.

25 de diciembre.— Orquesta de Cámara Española. Pedro Iturralde (saxo). Concertino-director, Víctor Martín.

SIS DIAS D'ART ACTUAL (Barcelona)

12 de diciembre.— Nicole Sauvagnac (Francia). **De voix-vive** (performance). Instituto Francés, 19,30 horas.

12 de diciembre.— Nacho Criado (Madrid). **Elección/Exclusión** (performance). Instituto Norteamericano 22,00 horas.

13 de diciembre.— Marshall Reese (Estados Unidos). **Real to Reel** (performance), con Nora Ligorano. Instituto Norteamericano, 20,30 horas.

13 de diciembre.— Concierto de Gabriel Brnčić (Barcelona). Instituto Francés, 22,00 horas.

14 de diciembre.— Información visual sobre los Symposiums Internacionales de Art-Performance de Lyon, a cargo de Hubert Besacier. Instituto Francés, 19,30 horas.

14 de diciembre.— Pedro Garhel (Madrid). **OK, OK** (performance), con Rosa Galindo. Instituto Norteamericano, 22,00 horas.

15 de diciembre.— Gabriel (Girona). **El dissolut en l'inmutable** (performance). Avenida Diagonal, 19,00 horas.

15 de diciembre.— Timm Ulrich (Alemania). Performance. Instituto Francés, 19,30.

15 de diciembre.— Juan Hidalgo (Italia). Concierto ZAJ. Instituto Francés, 21,00 horas.

16 de diciembre.— Taller de Música Mundana (Madrid). Concierto. Instituto Norteamericano, 20,30 horas.

16 de diciembre.— Alberto Iglesias, Javier Navarrete (Madrid). Teclados electrónicos. Instituto Norteamericano, 22,00 horas.

17 de diciembre.— Coloquio con la participación de Gloria Picazo, Joaquim Dols, Llorenç Barber. Moderadora, Teresa Camps. Instituto Norteamericano, 18,00 horas.

17 de diciembre.— Javier Maderuelo. (Madrid): **Ecos de Maderuelo-Velada fonética** (concierto). Eduardo Polonio (Barcelona) (concierto). Ramón Barce (Madrid): **Coral hablado** (concierto). Instituto Norteamericano, 20,30 horas.

Exposiciones permanentes.— De 10,00 a 13,00 y de 17,00 a 20,00 horas.— **FAD Art-Performance**. Gloria Picazo (Barcelona), montaje audiovisual. **Combinacions**. Carles Pujol (Barcelona), vídeo-instalaciones.

CENTRO CULTURAL DE LA CAJA DE AHORROS DE VIGO

7 de diciembre.— Albinoni: **Concierto núm. 7, Op. 5**. Vivaldi: **Concierto para dos violines núm. 2, Op. 3**. Haendel: **Música de Fiesta**. Bartók: **Divertimenti**. Conjunto de Cámara Solistas de Sofía.

19 de diciembre.— Mozart: **Cuarteto en Re menor, K. 421**. Webern: **Cuarteto, Op. 28**. **Cinco movimientos, Op. 5**. Ravel: **Cuarteto en Fa**. Cuarteto Lasalle.

3, 4, 4 y 6 de diciembre.— IV Festival Folklórico de Invierno de Vigo.

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA DE BADAJOZ

Diciembre.— Dúo de pianos Yamashita-Takahasi. Concierto de Navidad por el Coro del Conservatorio.

RETAULE ARTISTIC DE TERRASA

16 de diciembre.— Aguilera de Heredia: **Tiento grande del cuarto tono**. Cabanilles: **Tiento pleno del primer tono**. Pasacalle del tercer tono. Soler: **The mysterious Rosa Garden**. Mompou: **Pastoral**. Frescobaldi: **Toccata en Sol menor**. Zipoli: **Canzona en Sol menor**. Scarlatti: **Toccata nel primo tono**. Vivaldi-Bach: **Concierto en Do mayor**. Josep María Mas i Bonet (órgano). Conservatorio Profesional.

23 de diciembre.— Obras de Brahms, Rowley, Lendwai, Kubizek. Villancicos de Britten, Civil, Macarao y tradicionales catalanes. Coral Sant Esteve. Director, Angel Recasens. Centro Cultural de la Caixa de Terrasa.

26 de diciembre.— Obras de Brahms, Fauré, Morera y Toldrá. Montserrat Alavedra (soprano). Miquel Farré (piano). Centro Cultural de la Caixa de Terrasa.

ASOCIACION CULTURAL «VALENTIN RUIZ AZNAR» (Granada)

25 de diciembre.— Villancicos de los Cancioneros de Uppsala y Palacio. Piezas para coro presentadas al II Concurso de Composición «Valentín Ruiz Aznar». Conjunto Coral Experimental «Valentín Ruiz Aznar».

27 de diciembre.— Adransen: **Cançon Englesa, Allemande de court**. Adrian le Roy: **Passameze Branle de Poicteu**. Dowland: **Queen Elisabeth, Gaillard**. Bach: **Chacona**. **Sarabande et Double**. Roldán: **Variaciones «Au clair de la lune»**. Sor: **Fantasia Villageoise**. Guilianni: **Sonatina, Op. 7**. Gualda: **Pequeña Suite ecléctica**. Barrios: **La Catedral**. Francisco Hidalgo (guitarra).



Festival de Jazz de San Sebastián

El pasado mes de julio se celebró en San Sebastián el Festival de Jazz, en su decimonovena edición.

Del día 20 al 24 tuvieron lugar, en un apretado programa, una serie de actividades, algunas de ellas paralelas a las actuaciones de los grupos invitados, como dos cursillos de saxofón (para mantener el carácter pedagógico del Festival), conferencias sobre jazz, y proyecciones de películas sobre este tema.

También tuvo lugar el Concurso Internacional de Orquestas Amateur con la participación de grupos de Inglaterra (Royal Garden Jazzmen), Polonia (Zbigniew Lewandowski), España (A Free K) y Francia (Bulle Quintet).

El día veintidos se realizó el Concurso de Grupos Amateurs del País Vasco, en el que se presentaron varias bandas de Bilbao (Pork Pie Hat, Sacomba) y Jazzband Octet, de San Sebastián.

Al frente del Jurado que falló los premios en ambos concursos se encontraba Vladimiro Bas, músico vasco con una larga experiencia jazzística. El Jurado, además de Vladi Bas, contaba con la presencia de Luis Badal, Esther Casares.

Juan Claudio Cifuentes, Pio Lindegard, José Ramón Rubio, Plácido Serrano, Fernando Valiño y Francisco Antín (secretario).

Cinco han sido las bandas que han actuado en esta edición del Festival. La primera de ellas, Texas Tenors, compuesta por Illinois Jacquet (que defiende un jazz con marcada «influencia tejana»), Buddy Tate, Arnett Cobb, Ray Bryant, Gus Johnson y Edie Jones. Todos ellos son destacados instrumentistas de estilo directo, expresivo, casi AGRESIVO en Arnett Cobb, y con un fuerte sabor a «swing». Otras actuaciones corrieron a cargo de Jim Hall y Ron Carter Duo y de Phil Woods Quintet. El fundador de esta última formación, Phill Woods actuó con su grupo habitual (Hal Galper, Steve Gilmore y Bill Goodwin) y con el joven trompetista Tom Harrell. De la colaboración entre este último y Phill Woods las últimas críticas se han centrado en sus «solos brillantes, mutua inspiración y unidad sonora». El dúo formado por Ron Carter y Jim Hall actúan con gran penetración y alternan temas «standars» con algunas composiciones nuevas.

Weather Report fue otro de los grupos asistentes. Se formó en el año 1971 como resultado de las colaboraciones entre Wayne Shorter y Joe Zawinul. Ellos son los que marcan la trayectoria del grupo, su estilo. Su objetivo es crear una nueva línea en el jazz.

El destacado guitarrista y cantante B.B. King actuó la noche del 23. Es una de las máximas figuras del «blues» y ha marcado un hito en su historia.

Cerró esta edición del Festival, el mítico y controvertido Miles Davis, calificado como genio por algunos críticos y figura estelar en el panorama musical del momento.

Entre las actividades paralelas a los conciertos, se proyectaron diversas películas sobre temas de jazz como por ejemplo cortos sobre la vida y obra de Duke Ellington y actuaciones de las bandas más importantes de los años 30.

Este conjunto de actos completaron el ambiente musical que se vivió en este Festival, el más importante de jazz de los que se celebran en nuestro país.

DISCOS CRITICADOS

	Págs.
C. Ph. E BACH: Cuatro Sinfonías «Hamburguesas» (Pearson, Leppard)	50
BARTOK: Concierto para viola y orquesta. HINDEMITH: Der Schwanendreher (Benyamini, Barenboim)	50
BERIO: Coro para voces e instrumentos (Berio)	50
BERLIOZ: Sinfonía Fantástica (Conlon)	50
BIZET: Carmen (Migenes-Johnson, Domingo, Raimondi, Esham, Maazel)	51
BORODIN: Sinfonía núm. 2. PROKOFIEV: Sinfonía núm. 3 (Kondrashin)	51
BRAHMS: Sinfonía núm. 2 (Giulini)	51
BUFFARDIN: Concierto a cinco. BOISMORTIER: Concierto núm. 6. CORRETTE: Concierto cómico núm. 25. QUENTIN: Concierto Op. 12. BLAVET: Concierto a cuatro partes (Musica Antiqua Colonia)	52
CIMAROSA Requiem en Sol menor (Ameling, Finnilä, van Vrooman, Widmer, Negri)	52
COUPERIN: Suites para clavecín (Hogwood)	52
CHAUSSON: Trío para piano, violín y violoncelo, Op. 3. Piezas para violoncelo y piano Op. 39 (Pasquier, Pidoux, Pennetier)	53
DVORAK: Sinfonía «Del Nuevo Mundo» (Solti)	53
DVORAK: Sinfonía «Del Nuevo Mundo». Obertura Carnaval (Conlon)	53
DVORAK: Suite Checa. Serenata para cuerdas (Jordan)	53
FALLA: El sombrero de tres picos. El amor brujo (Boky, Tourangeau, Dutoit)	53
HAENDEL: Oberturas (Leppard)	54
LISZT: Transcripciones sobre lieder de Schubert (Bolet). LISZT: Sonata en Si menor, Tres Nocturnos. Gran Galop Cromático (Bolet)	54
HAYDN: Sinfonías 91 y 92 (Davis)	54
MENDELSSOHN: Música coral (Neumann)	55
MENDELSSOHN: Diecisiete Lieder (Ameling, Jansen)	55
MOZART: Arias de ópera (Te Kanawa, Davis)	55
MOZART: Sinfonía núm. 38 y 39 (Solti)	56
MOZART: Sinfonías 39 y 29 (Davis). MOZART: Sinfonías 28 y 41 (Davis)	56
MOZART: Misa en Do mayor. Misa brevis. Inter nator mulierum (Jelosits, Eder, Harrer) SCHUBERT: Misa núm. 2. Misa Alemana (Jelosits, Riener, Harrer)	56

Entrega de los Premios «Príncipe de Asturias»

Por cuarta vez consecutiva, la Fundación Principado de Asturias concedió sus Premios «Príncipe de Asturias», «destinados a galardonar la labor científica, técnica, cultural, social y humana realizada por personas y equipos de trabajo o instituciones en el ámbito internacional que comprende a las naciones de la comunidad hispanoamericana».

En nuestro número 546, correspondiente a julio-agosto, ya adelantábamos a nuestros lectores que el de Bellas Artes, el único que cae dentro del área de nuestra especialidad, tuvo por titular al Orfeón Donostiarra. Efectivamente, el Jurado designado por la Fundación, integrado por singularísimas figuras de nuestro mundo cultural, entre las que había dos músicos — Jesús López Cobos, director de la Orquesta Nacional, y el compositor Antón Larrauri—, lo concedió, por unanimidad, a aquella famosa agrupación coral española, «en reconocimiento a su excepcionalidad interpretativa, a la continuidad de su desinteresado trabajo artístico, mantenido a lo largo de ochenta y siete años; a su permanente superación, que le ha llevado a ser uno de los más importantes grupos corales, reclamado y admirado en el mundo entero; a su labor colectiva, efectuada con exigencia, talento y cohesión», y según puede leerse en el acta del fallo que aquel Jurado firmara el 8 de junio último, siendo digno de constatar, y a RITMO le cabe honda satisfacción al señalarlo, que de los cuatro premios otorgados ya en el campo de las Bellas Artes, dos lo hayan sido a personas o entidades del mundo de la música. Del primero fue titular el maestro Jesús López Cobos.

La ceremonia de la entrega de los Premios «Príncipe de Asturias» tuvo lugar, el 16 de octubre, en la capital del Principado, convirtiéndose Oviedo con tal motivo en el centro de atención del mundo cultural hispanoamericano, al haberse conjugado en esta edición de los Premios factores que rebasaron la propia dimensión de los galardones para centrarse en el deseo de paz

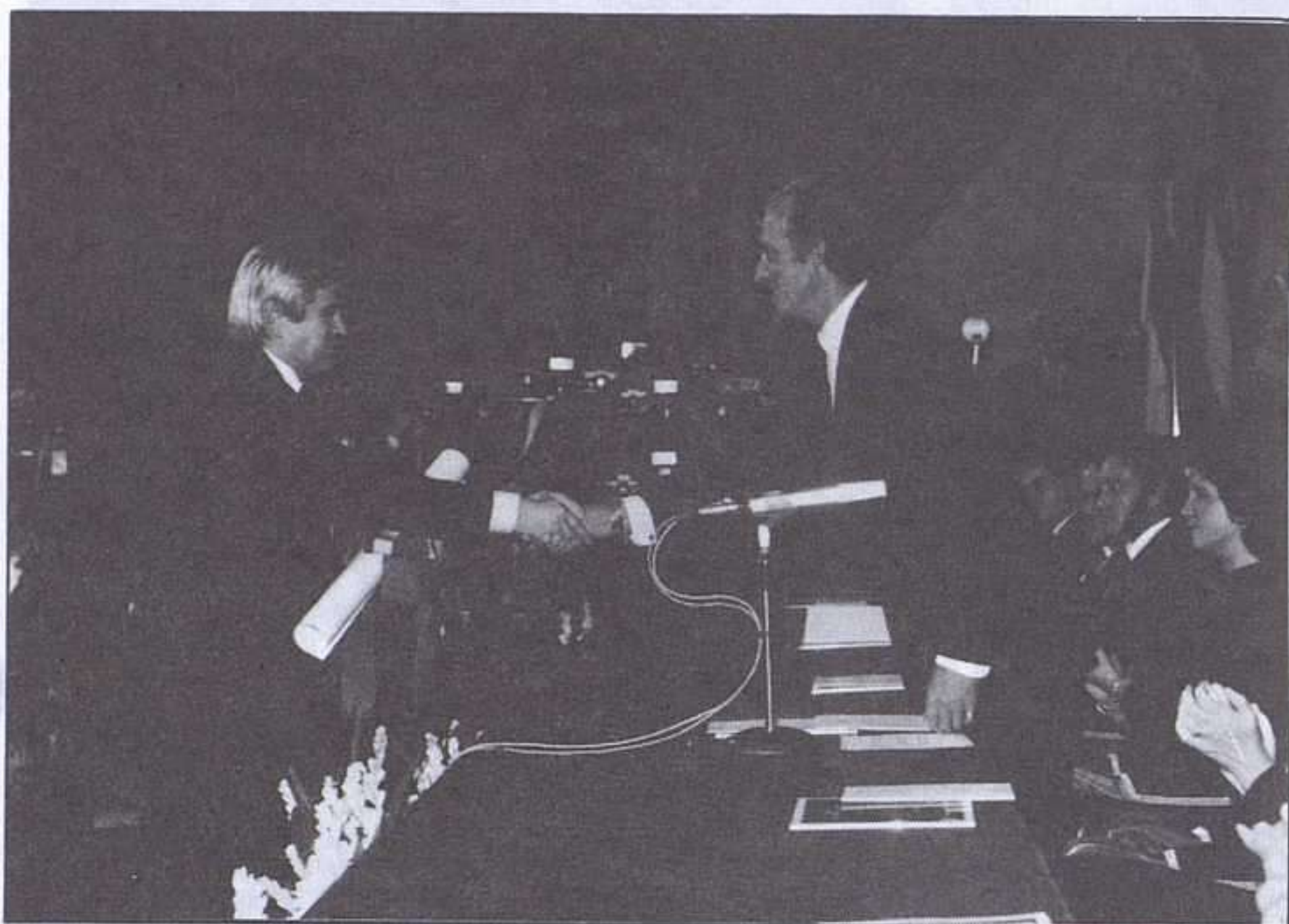
para Centroamérica, coherentemente con la concesión al Grupo Contadora del Premio de Cooperación Iberoamericana. Pedro Masaveu, Presidente de la Fundación Principado de Asturias, auténtica «Figura del Día», como proclamaba el diario ABC en el recuadro correspondiente a aquella fecha, había conseguido que, una vez más, la Cultura estrechara lazos entre las naciones.

Intelectuales, científicos y políticos de nuestro país y de Iberoamérica se reunieron, en el Teatro Campoamor, en torno a SS. MM. los Reyes de España y la Infanta Elena, en el solemne acto de la entrega de los Premios de esta cuarta edición, que presidieron, y que fue seguida desde Canadá por el Príncipe de Asturias, ausente por primera vez de estas jornadas por sus obligaciones estudiantiles.

La ceremonia tuvo dos fases. La primera, la constituida por la propia entrega de los Premios a sus respectivos titulares, quienes los recibieron de manos de Don Juan Carlos. El maestro Antxon Ayestarán, director del Orfeón Donostiarra, recogió el a éste concedido.

La segunda fase, y como ya es tradicional, estuvo integrada por un concierto, a cargo del Coro de la Fundación Principado de Asturias y de la Escolanía de Covadonga, acompañados por la Orquesta Sinfónica de Asturias, bajo la dirección del titular de ésta, Víctor Pablo Pérez. La Escolanía de Covadonga, compuesta por jóvenes alumnos del Real Sitio, interpretó *Aires de la Quintana*, obra del propio director de la Escolanía y profesor del Conservatorio ovetense. El Coro de la Fundación estrenaba la obra que a Antón Larrauri le encargara para este acto la propia Fundación. Obras ambas para coro y orquesta, inspiradas en melodías populares asturianas (1).

El Coro de la Fundación Principado de Asturias, que desde mayo último viene siendo conducido por su titular, el maestro Sabas Calvillo, está integrado por casi una centuria de voces, y en esta oportunidad hacía su debut con acompañamiento de orquesta, iniciando así la andadura de una esperanzadora y pensamos que fructífera colaboración con la Orquesta Sinfónica de Asturias, la formación sinfónica del Principado,



Antxon Ayestarán recibe de manos del Rey el Premio Príncipe de Asturias 1984 concedido al Orfeón Donostiarra.

FOTO: DALDA

que está situándose en cabeza de las que hoy centran nuestra atención en el panorama sinfónico de la España de las autonomías.—ANTONIO RODRIGUEZ MORENO.

(1) Por ofrecerse este concierto en segunda audición, el día siguiente, y dentro del programa oficial de la Temporada de la Orquesta Sinfónica de Asturias, reservamos a nuestra Corresponsalía en Asturias el juicio crítico del mismo, que ofrecerá en una de sus próximas crónicas.

ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO

El Ballet Nacional de España ha sido galardonado con la TZ Rosa, premio que concede el diario de Munich TZ, uno de los de mayor difusión de la región de Baviera. Federico Fellini ha recibido la misma condecoración. María de Avila recibirá en nombre de toda la compañía esta distinción de manos del director de esta publicación. Por otro lado, el sector Clásico de esta compañía acaba de participar recientemente en el Festival Internacional de Danza de La Habana, acudiendo por invitación del Ballet Nacional de Cuba, cuya directora es Alicia Alonso. Participó en este Festival junto al Ballet de Kiev (U.R.S.S.), el Ballet de la Opera de Rhin y estrellas de la danza clásica de importantes compañías. Tras esta actuación, la compañía española permanece un mes realizando una gira por el país cubano.

En la Gran Sala del Conservatorio de Moscú, ha actuado el violoncelista catalán

Lluís Claret, interpretando las *Variaciones sobre un tema rococó*, de Chaikovsky, acompañado por la Orquesta Académica Sinfónica de la Filarmonía Estatal de Moscú, bajo la batuta de Dimitri Kitaienko. El concierto tuvo lugar con motivo del Día Internacional de la Música que se celebró el pasado 1 de octubre, fue grabado por la televisión y emitido posteriormente la misma noche.

Луис КЛАРЕТ

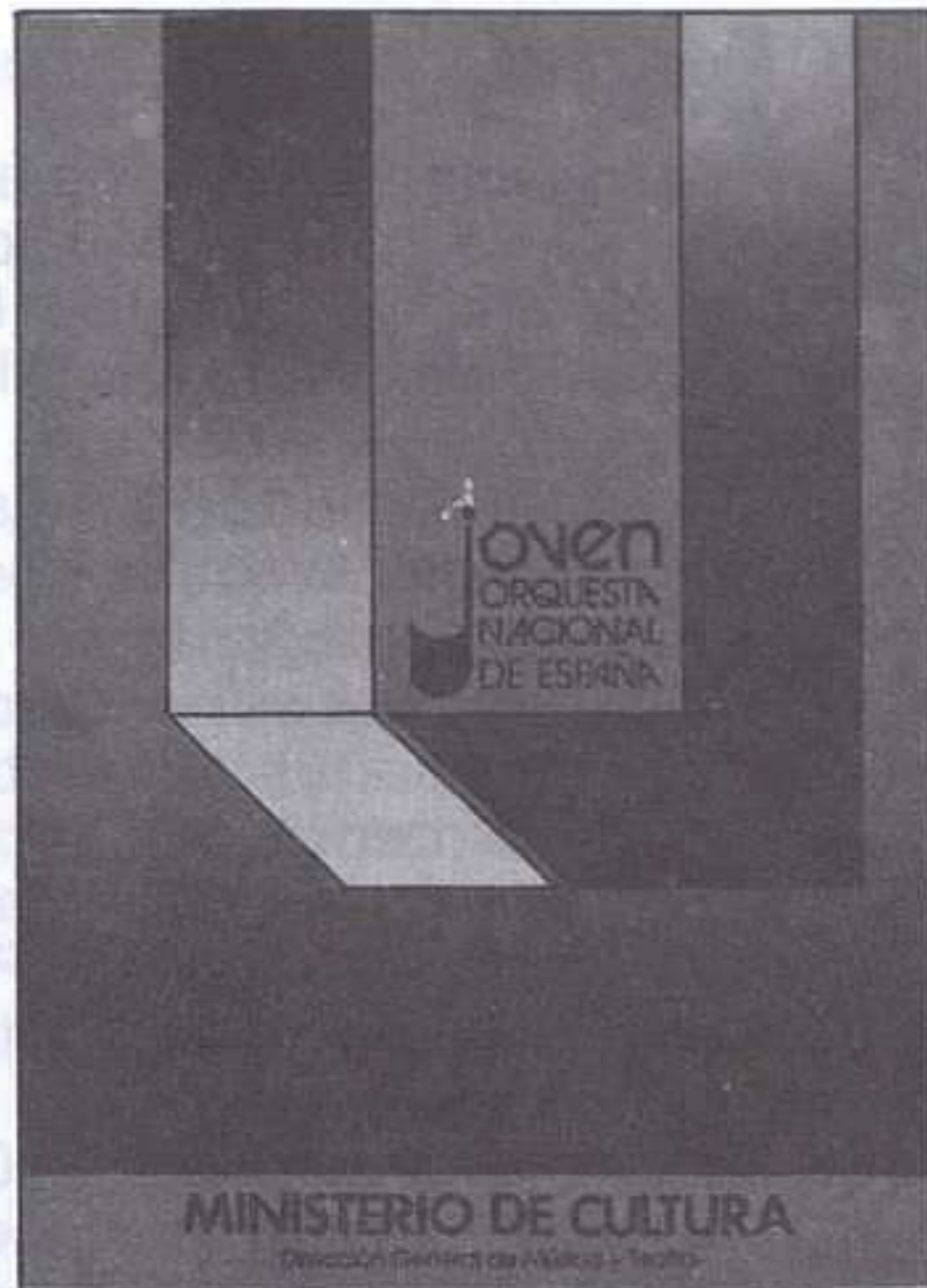
(виолончель)
(Испания)

El nombre de Claret, impreso en ruso en el programa de su concierto en Moscú.

El Orfeón Universitario de Valencia, que dirige Eduardo Cifré, ha obtenido el primer premio en el Concurso Internacional de Coros Universitarios que se celebra dentro del Festival de Pardubice, en Checoslovaquia. Fue el único coro seleccionado de la Europa Occidental y tuvo que concursar con una obra obligada de Martinu, lo que obligó a este conjunto «amateur» a realizar un entrenamiento de dicción checoslovaca. Se trata de un coro mixto, que incluye en su

Entrega de los Premios del Concurso de Composición 1984 de la Joven Orquesta Nacional de España

A primera hora de la tarde del 14 de noviembre, en el Salón Goya del Teatro Real, se procedió a la entrega de los Premios del Concurso para jóvenes compositores de la Joven Orquesta Nacional de España, que organiza la Dirección General de Música y Teatro y patrocina El Corte Inglés, fallado en su día por el Jurado que, presidido por Tomás Marco, integraban Edmon Colomer, Enrique Franco, Cristóbal Halffter y Tomás Carrión, y que concedió el premio a la obra *Nachtmusik III*, del compositor vigués Enrique X. Macías, y dos accésits, uno a la obra del mismo compositor *Letxtes Urlicht*, y a la titulada *Azahara-A*, de Manuel Seco Arce, seleccionadas entre las dieciséis partituras que concurren al certamen.



El acto fue presidido por José Manuel Garrido Guzmán, Director General de Música y Teatro y la entrega efectuada en presencia de los miembros del Jurado, de la presentación de la firma patrocinadora y de un nutrido grupo de representantes de entidades musicales y medios de información.

El premio estaba dotado con la cantidad de trescientas mil ptas., y cada uno de los accesits con la de cien mil.

repertorio polifonía española y europea. El premio le fue dado por unanimidad del Jurado.

Fantasia Castellana, de **Moreno Torroba**, fue interpretada por vez primera fuera de nuestras fronteras por el pianista hispano-uruguayo **Humberto Quagliata**, a quien **Moreno Torroba** dedicó esta su última obra. Este estreno internacional fue realizado en el Teatro de los Campos Elíseos de París, junto a la Orquesta Sinfónica de la Association des Concerts Padeloup de París, dentro de un Festival de Música Española.

Gades ha sido premiado en Italia con la «Máscara de Plata» por su **Carmen**. **Gades** no pudo acudir a recibir el galardón al casino Campione d'Italia, en Como, por encontrarse actuando en un teatro de Milán, a pesar de que tradicionalmente el galardón no se concede si no asiste el propio interesado a recogerlo. La «Máscara de Oro» fue para **Marcello Martini**. El Jurado estuvo presidido por el escenógrafo y autor teatral **Giorgio Strehler**. Actualmente, la compañía de **Gades** está realizando una gira por Italia de tres meses de duración.

En este mismo país, el tenor **Alfredo Kraus** ha recibido el premio internacional «Lauri Volpi». Además, en la localidad de Fabbrico (Reggio Emilia) se ha inaugurado un club lírico que lleva su nombre. El premio le ha sido concedido por la «*gran profesionalidad y emoción que la voz del cantante ha sabido infundir en el corazón de los amantes de la música*».

La última obra de **Joaquín Rodrigo**, **Concierto para una fiesta**, ha sido estrenada en Bruselas por el guitarrista **Pepe Romero**, obteniendo un gran éxito.

La **Antología de la zarzuela**, que dirige **José Tamayo**, ha sido representada en el Teatro Musical de París, coincidiendo con el Festival de Otoño que organiza el Ministerio de Cultura francés. La **Antología de la zarzuela** ha sido ya representada mil quinientas veces, ante seis millones de espectadores de todo el mundo.

Plácido Domingo ha debutado en Nueva York como director de orquesta, interpretando la obra **La Bohème**. **Domingo** presidió como «Gran Mariscal» el desfile de la hispanidad que se celebró en esta ciudad el pasado 12 de octubre.

Pedro Gonzalez Mira y Alvaro Marias, Premios Nacionales de Crítica Discográfica 1984

Mención especial a RITMO

Rayando al límite del plazo que fija la Orden de 24 de febrero por la que se convocaron los Premios Nacionales de Crítica Discográfica del presente año 1984, el Jurado constituido para adjudicarlos, dictó su fallo el 29 de octubre, otorgando el correspondiente a Prensa periódica a Pedro González Mira, miembro de nuestro equipo de crítica discográfica, y el de Radio a Alvaro Marias, colaborador de varios medios radiofónicos y del diario **ABC**, premios dotados con doscientas mil pesetas, y que reconocen como la mejor en sus respectivos campos la labor de crítica discográfica realizada por sus titulares desde el 1 de enero de 1983 hasta el 30 de septiembre de 1984.

El Jurado, por unanimidad, también acordó destacar la labor realizada por nuestra revista **RITMO** en el ámbito de la crítica discográfica, así como el meritorio trabajo de Angel Alvarez Caballero en el campo de la crítica de grabaciones de flamenco.

Integraban el Jurado, que presidió Jaime Salinas, Director General del Libro y Bibliotecas, los críticos musicales Antonio Fernández-Cid, en representación de la Real Academia de Bellas Artes de



Pedro González Mira.

San Fernando; Fernando Ruiz Coca, en la de la Federación de Asociaciones de la Prensa; Jaime Davarra, Vicerrector de la Facultad de Ciencias de la Información, en representación de la misma, y Victorino del Pozo, en representación de Radiotelevisión Española.

A sugerencias de este Jurado, el Ministerio de Cultura ha aceptado introducir algunas innovaciones en la convocatoria de las futuras ediciones de estos premios, en pro de potenciar y valorar al máximo la función de la crítica discográfica como eficaz promotora y difusora del fonograma, hoy uno de los más influyentes vehículos de expresión y comunicación, producto de la moderna técnica al servicio de la cultura. Innovación importante será la diferenciación de los galardones en dos modalidades: «Música clásica» y «Otras especialidades».

Concurso Internacional para la Interpretación de la Música Contemporánea

Entre los días 24 y 29 de septiembre, se ha celebrado en París el Concurso Internacional para la Interpretación de la Música Contemporánea «Acanthes», patrocinado por el Ministerio de Cultura y Radio France, que preside el compositor Iannis Xenakis y coordina el crítico Claude Samuel. El Jurado, formado junto a Xenakis, ha estado compuesto por Michel Arrignon, Marie-France Bouquet,

Guy Deplus, Claude Helffer, Aurelian-Octav Popa y Jesús Villa Rojo. Dado el alto nivel de los participantes, representando a buena cantidad de países, el Jurado ha otorgado los siguientes premios: Clarinete:

Claude Faucomprez, primer premio; Heinrich Matzener, segundo premio; Charles Neidich, tercer premio. Dominique Guy Vidal, Paulo Sergio Cunha dos Santos y Christian Roca, menciones honoríficas. Piano:

Cristian Petrescu, primer premio; Michel Maurer, segundo premio; Michel Bourdoncle, tercer premio. Mark Robson, mención honorífica.

3
4



«El» concierto

La entrada que ven ustedes costaba, el día 29 de octubre, de cuarenta a sesenta mil pesetas, o treinta horas de cola ante las taquillas del Real. Los que eligieron la primera opción podían haberse ido, por ese precio, a Viena a ver a Bernstein y a la orquesta «in situ». Los que eligieron la segunda, trabajaron más, pero pasaron a la posteridad a través de la radio, por la que contaron sus sueños, ambiciones e historia personal a España entera. Aquel pobre desgraciado que hacía el número ciento uno (con doscientas entradas a la venta, a dos por barba) alcanzó la gloria inmediata. Pero los de toda la vida se preguntaban dónde había ido a parar esa cantidad de entradas. Hacía un mes que no había una sola en todo Madrid. Se comentaba que Leguina tenía doscientas. ¿Pero, de verdad, hay tanto ministro, director y ex-director general, consejero, gente importante? Los hay. Los había en abundancia en el Real aquella noche. Al entrar y echar una ojeada al patio de butacas y primeros entresuelos se daba uno cuenta rápido de dónde habían estado las entradas. Estaba el poder entero, central y autonómico, y cualquier ley decretada en aquel concierto obtendría de inmediato el «quorum». Esperábamos una retransmisión televisiva directa, pero al parecer, pidieron nueve millones y la TVE se negó. Esperamos demasiado de Televisión, como si esto fuera un partido de fútbol.

La radio sí, pagó dos millones (dicen) y se apuntó un tanto retrasmitiéndolo por las dos cadenas y repitiéndolo días después y además con un sonido estupendo.

«¿Y cómo es él?», preguntaba el de toda la vida al afortunado mortal que iba a verle. Pues es el caso que llegó Bernstein al aeropuerto de Barajas con una hora de retraso (¡que distinción y elegancia!) y, mal que nos pese, Bernstein es bajito. Si señor, es bajito y además parece que está haciendo propaganda electoral como senador por Ohio. Habla de cosas corrientes, del flamenco, de los Beatles (le gusta la canción «Here, there and anywhere») y de su suegro, sobre todo de su suegro. Nos contó todo su árbol genealógico para concluir que, a pesar de haber nacido en Massachusset y no tener antepasados europeos, debe correr por sus venas sangre mediterránea (?). En el concierto y en plan heterodoxo, hizo un «bis» antes del descanso. Sale Bernstein al escenario, sube al podium, coge batuta, da la entrada, cruza los brazos y ¡hop! la Orquesta toca sola un vals. ¿Qué me va usted a decir a mí?, pensarían los vieneses. Los vieneses tocan con una alegría y una convicción pasmosas. Zimerman tiene cara de niño. En frase feliz de Enrique Franco, la gente fue al concierto a ver a Bernstein y salió de ver a Zimerman. Y para mayor información de «el» concierto, vean ustedes la sección de Madrid de este mismo número de RITMO.

I Festival de Música de Canarias

Canarias tendrá, en los albores de 1985, del 11 al 31 de enero, su Festival de Música, sumándose así a la celebración del año Europeo de la Música, y para potenciar la actividad musical de las Islas y ofrecer un aliciente más a esa corriente turística que contabiliza los tres millones de visitantes que de la Europa en la que no hay sol, arriban anualmente al Archipiélago.

El 30 de octubre, fecha en la que clausuraba Leonard Bernstein el Festival de Otoño madrileño, la Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno autónomo canario anunciaba oficialmente, en uno de los salones del Círculo de Bellas Artes de la capital del estado, su primer Festival, que tendrá por escenario Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife y Lanzarote, extendiéndose a otras ciudades de las Islas.

Alfredo Herrera Piqué, Consejero de Cultura y Deportes, asistido por Rafael Nebot, Director del Festival, comentaron lo que representa esta manifestación dentro del ámbito de la política musical del Gobierno canario, y expusieron el programa de su primera edición —primera porque está proyectado para que no tenga solución de continuidad en ejercicios sucesivos—, que solamente entre Las Palmas, Santa Cruz de Tenerife y Lanzarote, sin contar, pues, otras complementarias jornadas que se contemplan en otras capitales del archipiélago, contabilizan treinta jornadas musicales: conciertos sinfónicos —a cargo de las dos Orquestas canarias (la Filarmónica de Gran Canaria y la Sinfónica de Tenerife) y la Sinfónica de RTVE— sesiones de música de cámara y recitales, independientemente de convenciones musicales, conferencias y coloquios, etc.

RITMO, en su próximo número de diciembre, publicará el programa completo, con el correspondiente análisis artístico del mismo.



Pilar Chao, Secretaria que fue de Juventudes Musicales en Madrid, y que recibió ultimamente en Sevilla, en el Congreso de las mismas, y en uno de los conciertos «In memoriam» Arturo Rubinstein, la Medalla de Oro de J.J.M.M., ha reunido en su hogar madrileño, como venía haciéndolo tradicionalmente desde el año 1952, a un grupo de intelectuales y artistas, para presentar a dos jóvenes promesas, en oportunidad de la celebración de su onomástica. Fueron ellos el dúo de flauta-piano Javier Barceló y Cecilia Piñeiro, que ofrecieron obras de Corelli, Haendel, Mozart y Schumann, así como el estreno de *Canción folklórica rusa*, de Griel. Con este acto, la entusiasta colaboradora madrileña de Juventudes Musicales, que figura en la gráfica, en primer plano a la izquierda, en uno de los momentos de su tertulia musical, ha decidido dar por terminado el ciclo que suponían anualmente estas sesiones.

El premio «Reina Sofía» 1984, de la Fundación «Ferrer Salat», para Claudio Prieto

El Premio «Reina Sofía», de Composición Musical, convocado para el presente año el 21 de marzo último, por la Fundación «Ferrer Salat», y dotado con un millón de pesetas, acaba de ser fallado a favor del compositor palentino Claudio Prieto, por su obra **Concierto número 2, para violín y orquesta**.

Para hacer público el resultado, el presidente de la Fundación reunió el 19 de octubre a la prensa especializada con los miembros del Jurado, el galardonado y varios titulares del Consejo de la Fundación. Tras la lectura del acta del Jurado, en la que, por unanimidad, se concedía el premio, Chrystof Penderecki, el famoso compositor polaco, presidente de aquél, hizo una valoración de los niveles —que estimó bastante altos— de las obras concurrentes al certamen (veintidós, según nuestras noticias, de tres países, mayoritariamente del nuestro) y de los muy singulares y elevados, así como de sus características, de la obra premiada.

Corroboraron la opinión de Penderecki los demás miembros del Jurado, Carmelo Bernaola, Miguel Angel Coria y Agustín León Ara, éste como concertista de violín, destacando el interés virtuosístico de la partitura y su gran dificultad técnica para la interpretación de la parte del solista. Joan Guinjoan, también miembro del Jurado, fue el único ausente, retenido en la ciudad condal por compromisos profesionales.

Claudio Prieto, después de testimoniar, emocionado, su satisfacción por el premio, hizo un rápido autoanálisis de su segundo concierto escrito para violín y orquesta muy en su línea estética. Cerró el acto un animado coloquio en torno a lo que representan estos premios de la Fundación «Ferrer Salat» en favor del desarrollo musical de nuestro país y a la labor que como complemento de sus convocatorias se está llevando a cabo por la misma en pro del estreno de las obras premiadas —la Orquesta de la RTVE está a punto de realizar el de la premiada en la primera edición del Certamen— labor que debe extenderse a la producción en discos de los Premios y a la edición de sus partituras.—A.R.M.

La AFYVE entregó públicamente sus Discos de Oro y Platino 1984

Según nos informa esta entidad corporativa, cientos de artistas y grupos nacionales y miles de extranjeros venden en nuestro país anualmente cerca de cinco millones de discos singles y catorce de elepés, así como otros tantos de cassettes, esto es, un promedio de treinta y tres millones de copias fonográficas, según las liquidaciones que formula la industria fonográfica a la Sociedad General de Autores de España, cifras estas que se rebasarían enormemente de no ser por lo que las limitan la gran proliferación de grabaciones caseras, hoy al alcance de cualquiera el realizar, y el no menos importante volumen que también representan las «piratas», que constituyen en la actualidad un preocupante mercado marginal, producción fonográfica aquélla que alcance un potencial económico valorado en diez mil millones de pesetas, ateniéndonos a los datos estadísticos correspondientes al año 1983.

La industria fonográfica española integrada en la AFYVE, desde la fundación de ésta, viene rindiendo tributo de gratitud y homenaje a quienes son sus más directos colaboradores, a sus artistas, representados en aquellos cuyas versiones fonográficas alcanzan las mayores ventas, otorgándoles sus «Discos de Oro» y de «Platino», los primeros destinados a premiar las de cincuenta mil copias y los segundos las de cien mil, según las normas que regulan en España su concesión, ya que no todos los países se rigen por estos mismos módulos.

Este año, por primeravez, la AFYVE hizo la entrega oficial de sus trofeos públicamente, en la noche del 15 al 16 de octubre, en una cena de gala celebrada en Florida Park, en el madrileño Retiro, y en la que se dió cita todo el mundo de la industria discográfica y cuantos política, cultural y socialmente tienen vinculación con la misma.

Cincuenta y nueve «Discos de Oro» y cuarenta y ocho de «Platino» fueron entregados a sus titulares o representantes por populares figuras de este gran sector de la cultura española.

En el área de nuestra especialidad, bien forzosamente breve ha de ser nuestra reseña, que hemos de limitar solamente a la entrega de un

Disco de Platino: el concedido a Plácido Domingo, y no por ninguna producción del repertorio clásico; la producción discográfica motivadora lo era su elepé **Bravo, Domingo**, de Polydor.

Por lo que se ve, todavía nos queda larga andadura por recorrer para conseguir colocar entre las «superventas» «hits parade» o como quiera

llamárseles, obras e intérpretes de clásico, y eso que, paradójicamente, en la historia de estos trofeos, cuya iniciación internacional data de 1903, en New York, Enrico Caruso fue el primero que consiguió el primer millón de ventas para su versión discográfica de «Vesti la giabba» de Pagliacci.—A.R.M.



Se colocó la primera piedra del Auditorio Nacional de Música (1)

En el amplio solar de la calle Príncipe de Vergara, en lo que es hoy la prolongación de la antigua vía madrileña, esquina a la calle Sánchez Pacheco —más de 7.500 metros cuadrados—, al mediodía del lunes 12 de noviembre, una fecha importante para la historia de la música española, se dio cita todo el Madrid musical para la colocación de la primera piedra del Auditorio Nacional de Música.

Javier Solana, acompañado de los miembros de su departamento ministerial, Garrido Guzmán y Campos Borrego, —Director General de Música y Teatro y Subdirector General de Música, respectivamente— y de los titulares, en precedente etapa, de equipos gubernamentales que han tenido importante protagonismo en la gestación de esta gran empresa —Soledad Becerril, el Duque de Alba, José Antonio García Barquero y Juan Cambreleng— asistido por el arquitecto, autor del proyecto, José María García de Paredes, y miembros de sus equipos técnicos, y en presencia tam-

bién del Director titular de la Orquesta Nacional, Jesús López Cobos, procedió a la colocación de la primera piedra del Auditorio, en la que se introdujeron, a la par que periódicos de la fecha y monedas y billetes de curso legal, como es habitual, piedras de Granada y de Salzburgo.

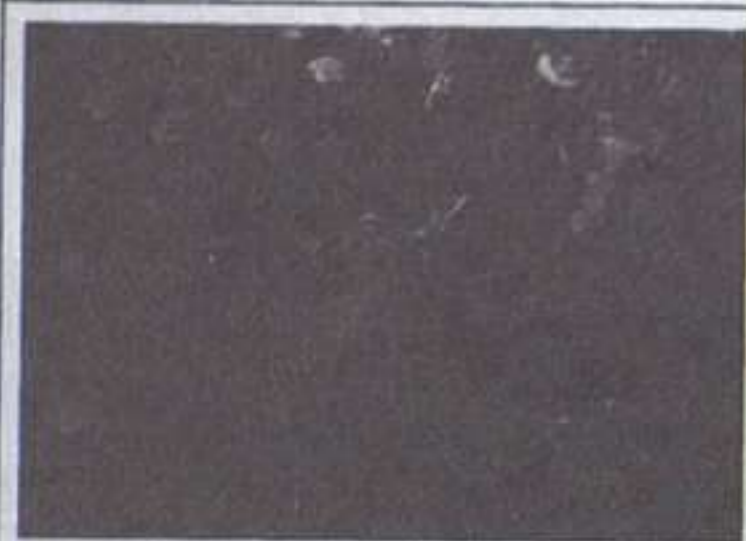
La Orquesta Nacional, simbólicamente representada por un grupo de su sección de metal, y a las órdenes de su titular Jesús López Cobos, abrió y cerró el acto con la interpretación de «Fanfarria», de los **Homenajes**, de Manuel de Falla.

Palabras del propio López Cobos y de Javier Solana, subrayaron la trascendental significación del acto, un nuevo capítulo de este proyecto, que se pone ahora en vías de su materialización para dotar a la capital del país, a tres años vista, del recinto que hará posible completar la infraestructura que precisa para conseguir el desarrollo musical por el que todos propugnamos.

(1) RITMO, en su número 540, correspondientes al mes de enero del presente año, el que oficiosamente se daba como en el que se iniciarían las obras del Auditorio, dedicó al tema un extenso reportaje, al que remitimos al lector interesado por el minucioso detalle del proyecto y su proceso histórico hasta aquella fecha.

La «Historia de la música Occidental» de Alianza

Donald Jay Grout

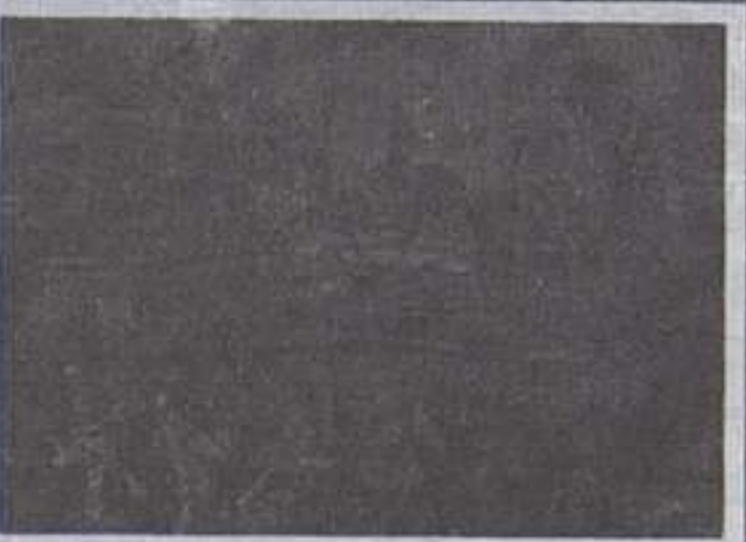


Historia de la música occidental, 1

Alianza Música

«Historia de la música occidental» (2 vols.) Donald Jay Grout; Alianza Música (15-16), 896 páginas, 4.400 Ptas. En este libro el autor parte del supuesto de que la historia de la música es básicamente la historia del estilo musical y no puede comprenderse sin un conocimiento directo de la propia música, por lo que ha incluido abundantes ejemplos que ilustran distintos aspectos de este arte: formas, géneros, ejecución, notación e información biográfica sobre los compositores, por lo que la obra, que sólo exige conocimientos elementales de terminología musical y armonía, constituye un modelo de amenidad, erudición y justas proporciones. Se completa con un glosario de términos no definidos en el texto, una bibliografía comentada que recoge los hallazgos más recientes de la musicología, y una cronología que llega hasta el año 1979.

Donald Jay Grout



Historia de la música occidental, 2

Alianza Música

Novedades del Real Musical

Real Musical presenta las siguientes novedades editoriales: J.S. BACH: «Minueto BWV-114» del «Album de Ana Magdalena Bach». Transcripción para guitarra por Jorge de Carlos. P.V.P.: 100 Ptas. J.S. BACH: «Minueto BWV-115» del «Album de Ana Magdalena Bach». Transcripción para guitarra por Jorge de Carlos. P.V.P.: 100 Ptas. WALTER PISTON: «Orquestación». Traducción de Ramón Barce, L. Barber y A. Perris. ISBN: 84-387-0099-3, 1ª edición, 493 págs. P.V.P.: 1.850 Ptas. ALOIS HABA: «Nuevo tratado de armonía». Traducción de Ramón Barce. ISBN: 84-387-0094-2, 1ª edición, 291 págs. P.V.P.: 1.600 Ptas.

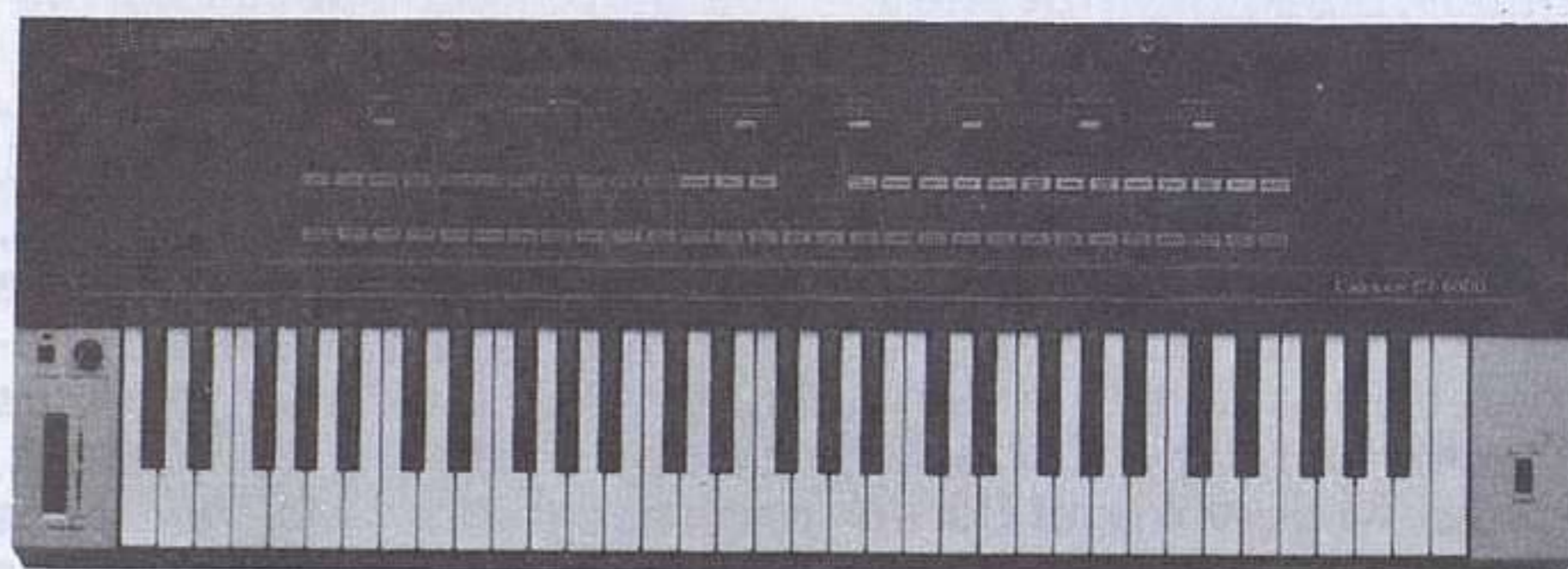
Lector del compacto de Sony

Entre otras muchas novedades presentadas en la edición de Sonimag de este año, hay que destacar la del lector de discos por laser («compact-disc») que la marca Sony introduce en el mercado de los equipos de autorradios.

Encuentro de emisoras de radio

En Cannes (Palais des Festivals) del 28 de enero al 1 de febrero de 1985 tendrá lugar un encuentro internacional de emisoras y cadenas de radio, como continuación al iniciado en el seno del Midem 84. La finalidad es comprar, vender, intercambiar programas, entre emisoras públicas y privadas, así como la creación de programas originales, aprovechando la coyuntura propicia que ofrece el Midem 85. Para más información: MIP-RADIO / Midem Organisation. 179 Avenue Victor Hugo. 75116 - París / Francia. Teléf.: (33) 1 505 14 03.

Novedades de Adagio en Sonimag

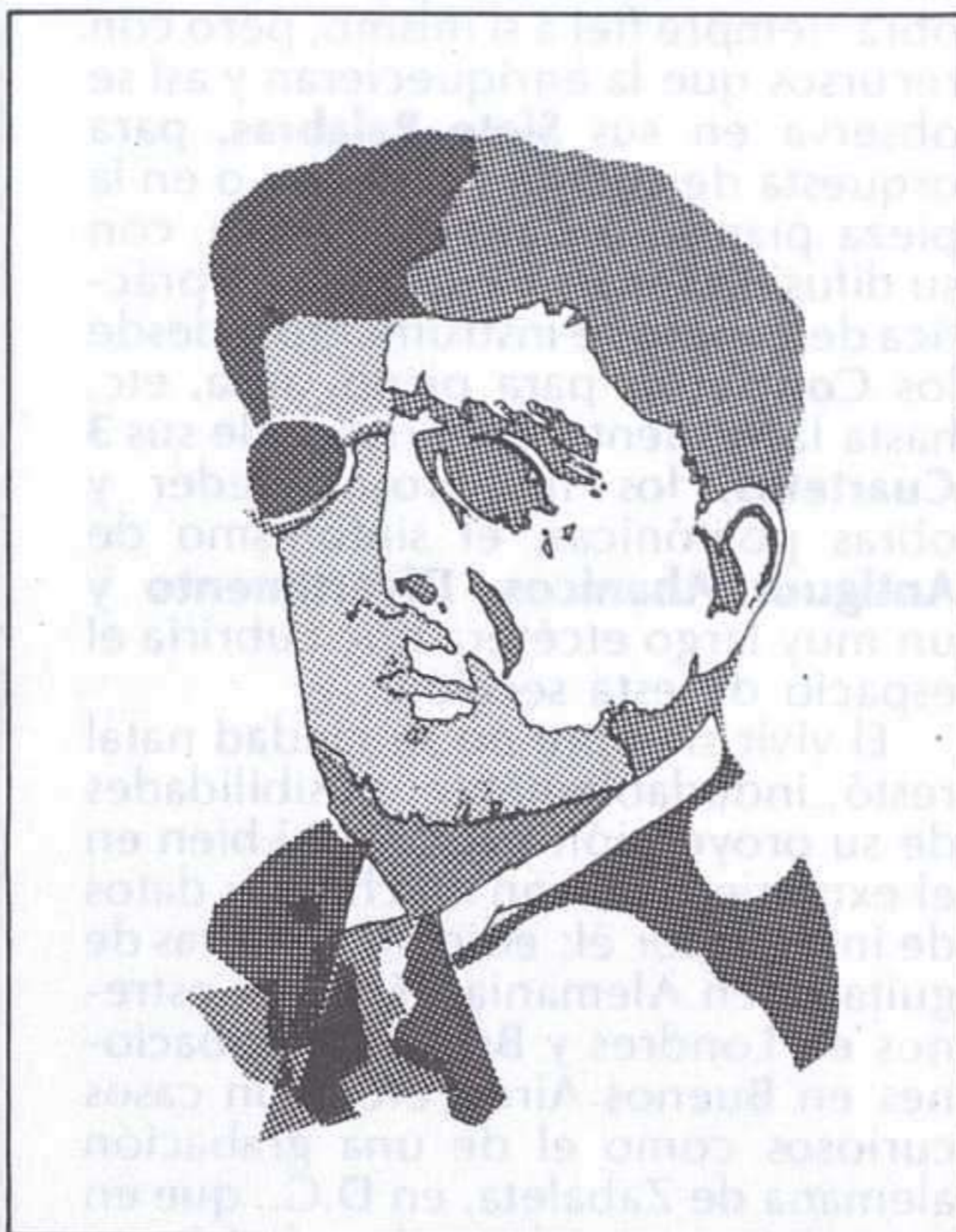


De Casio, «Casiotone CT-810». Organo electrónico portátil, de 4 octavas, 12 presets y 12 ritmos con función de acompañamientos automáticos y de memoria por unidad ROM. Capacidad de almacenamiento 550 notas y 120 acordes. Altavoces de 2 vías. Guía melódica automática. P.V.P.: 129.000 Ptas. «Casiotone CT-6000». Teclado electrónico portátil de 5 octavas, 20 presets y 20 ritmos con función de acompañamientos automáticos. 10 tonos de acompañamiento. Memoria de acordes para 400 notas. Transpositor. Terminal MIDI. Armonización automática. Estéreo. Pulsación dinámica. P.V.P.: 180.000 Ptas. «Casiotone CK-500». Teclado electrónico portátil de 4 octavas, acordes polifónicos de 8 notas. 12 presets, 12 ritmos automáticos. Función de acompañamiento automático. Radio FM y AM. Grabadora cuatro pistas. Estéreo. Entrada para micrófono. P.V.P.: 88.000 Ptas. «Sintetizador CZ-101». Teclado de 4 octavas. 4 notas polifónicas 2-DCO mode y 8 notas polifónicas 1-DCO mode. 16 presets de 16 voces adicionales programables con RAM. 33 waveforms, Envelope, LFO, Portamento Memoria 64. Midi. P.V.P.: 95.000 Ptas. De Viscount, modelo «VS-220». Organo consola, convertible en portátil, de 61 teclas, cinco octavas, 12 voces presets, 10 ritmos. Efectos de vibrato y sustain. Dos amplificadores de 20 vatios. Pedal de expresión. P.V.P.: 123.000 Ptas. CX-4. Organo consola, de dos teclados de 44 teclas, pedalera de 13 notas. Teclado superior 17 voces. Solo synthesizer con 6 presets. Teclado inferior 5 presets y pedalera con bajos. Guitarra bajos y sustain. Efectos vibrato, ensemble, trémolo, lower, orquestation y sintetizador. A.O.C. Unidad rítmica con 14 ritmos y Music Programmer. P.V.P.: 360.000 Ptas.

Músicos del siglo XX

Por E.L.-Chavarri Andújar

EDUARDO LOPEZ-CHAVARRI MARCO



VIDA Y OBRA

Sobre el catálogo del músico valenciano ha pesado un calificativo que, pese a su vertiente plausible, aquí ha hecho olvidar otros aspectos de su producción; más de un comentarista ha dicho «López-Chavarri, músico nacionalista valenciano» y con ello ha orillado otros aspectos importantes de su obra. Verdad es que títulos como **Acuarelas valencianas** ó **Valencianas**, en orquesta, han dado la vuelta al mundo, pero la investigación y recreación populares (tan intensa aquella, por ejemplo en la colección coral recientemente editada por el Institut Valencià de Musicologia **Col·leció de cançons folklòriques valencianes**) es sólo parte de un espíritu sensible y despierto que, todavía, causa sorpresa por la dimensión estética de algunas páginas: recordaré cómo la última gran obra de López-Chavarri que quedaba por estrenar, **El Cantar de la Guerra**, para coro y orquesta, al salir al público en nuestra Orquesta Municipal, provocó un movimiento de interés por el lenguaje y calidad narrativa tan diferentes de ese otro Chavarri amable ó pintoresco del **Viejo castillo moro**.

Hombre de letras y cultivado por otras creaciones artísticas (además de ser doctor en Derecho —llegó a ser fiscal sustituto de esta Audiencia provincial— practicó el dibujo, fue periodista, autor de varios libros literarios como **Cuentos líricos**, **De l'hora i de la muntanya**, **Proses de viatge**...) sus primeras aficiones musicales, familiares, autodidactas, le llevaron luego a estudiar con Antich y en el extranjero con Jadasohn, en Alemania y sobre todo con Pedrell. Pero sus viajes por Europa le permitieron superar un nacionalismo de vía estrecha y así vemos cómo fue uno de los introductores de Wagner en España, con un libro fundamental como es **El anillo del Nibelungo**, aunque su curiosidad y su cultura le llevan a interesarse e intervenir en otras aventuras artísticas, como el modernismo y no es de extrañar que Ricardo Gullón en su libro **El modernismo visto por los modernistas** incluya un trabajo de López-Chavarri entre los más relevantes de su época junto con otros de Pio Baroja, Amado Nervo, Valle-Inclán, M. Machado, etc.

«Demasiado libre para hacer escuela» dijo de él Sopeña, sí que fue clave su magisterio en la cátedra de Historia y Estética del Conservatorio valenciano para formar la sensibilidad de los Iturbi, Palau, etc, que de allí salieron y también otro magisterio, el del periodismo, en **Las provincias**, fue acicate y trampolín de inquietudes, ideas y formulaciones durante mucho más de cincuenta años. Amigo de **Granados**, **Falla**, etc., López-Chavarri sintió la importancia de su tiempo y desde la dirección de orquesta (con la de Cámara de Valencia, que él fundara en 1903) hasta la publicación de varios libros sobre temas musicales (su **Historia de la Música** es aún muy

válida... si se encuentra) luchó por dar a conocer lo mismo a nombres nuevos ó de grandes maestros traduciendo y comentando biografías de **Mussorgsky**, **Dukas**, etc., que a los de su tierra, como Francisco Cuesta.

José Domenech, en un sustancioso trabajo sobre este músico, dedica parte de su artículo a «**el Chavarri desconocido**», citando su traducción al catalán de **El teatro a la moda**, de Marcello (1932) en la **Revista Musical Catalana**, la existencia de varios originales inéditos (como el libro de recuerdos de viaje **Italia**) o su prosa en nuestra lengua, modélica, como para ser citados algunos de sus textos como ejemplo de vocabulario en la obra **Veles i vents**, de la Caja de Ahorros valenciana.

Alguna vez habrá que editar el caudaloso epistolario de nuestro compositor con artistas eminentes, en los que humor, simpatía y multitud de datos inéditos desfilan en estas carpetas que contienen cartas de Rusiñol, Arbós, Usandizaga, Casals, Wanda Landowska, Chapí, y un larguísimo etcétera que incluye dibujos, caricaturas, etc., hasta con una rara, inusual colección de platos de cerámica de Manises, autógrafos de Granados, José María Franco, Arbós, etc.

Su independencia personal le llevó a que la izquierda, en el 36, lo expulsara de su cátedra del Conservatorio y a que la derecha, desde el 39, ignorara su producción en la Editora Nacional...; este botón de muestra es significativo a la hora de señalar su criterio por encima de partidismos, siempre estimulado, presidido por un enorme sentido del humor, como se advierte en su delicioso y tantas veces comentado **Decálogo del buen wagneriano**.

«Chavarri es todo un artista. Es uno de los privilegiados sensibles a la belleza. Es músico y artista». Lluís Millet.

«Yo creo que el autor de las sensuales **Acuarelas Valencianas** es un Mussorgsky español con técnica». Herry Collet.

«Este hombre que ríe tanto, es un triste, es un sensitivo, un melancólico...» Santiago Rusiñol.

«No solo hizo la mejor crítica de su tiempo, sino que su portentosa capacidad de trabajo y grandes dotes de compositor hicieron posible que todo aquello que postulaba quedase fielmente reflejado en unas músicas que son modelo perfecto del mejor hacer en la creación musical». Amando Blanquer.

«Con Eduardo L.-Chavarri no hay problemas de generaciones: es el más joven de todos nosotros...». Federico Sopena.

«Universal, generoso, profundamente humano». José Iturbi.

«¡Aquellos años de su magisterio con los Iturbi, Querol, con tantos y tantos músicos que sus alumnos fui-mos antaño...!». Manuel Palau.

Desde la cruz del Mérito Militar por sus crónicas en la campaña del Riff hasta su pertenencia a la Facultad de las Artes de Londres, el músico valenciano reunió un amplio muestrario de admiraciones siendo miembro de las Academias de San Fernando y San

Carlos, Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, etc. Pero ello no impidió su constante curiosidad por crear una obra siempre fiel a sí mismo, pero con recursos que la enriquecieran y así se observa en sus **Siete Palabras**, para orquesta de cuerda y timbales o en la pieza pianística **Cant en l'horta**, con su difusión tonal. Y curiosidad y práctica de géneros e instrumentos: desde los **Conciertos** para piano, arpa, etc, hasta la vertiente camerística de sus **3 Cuartetos**, los numerosos lieder y obras polifónicas, el sinfonismo de **Antiguos Abanicos**, **Divertimento** y un muy largo etcétera que cubriría el espacio de esta sección.

El vivir siempre en su ciudad natal restó, indudablemente, posibilidades de su proyección nacional, si bien en el extranjero fueron muchos los datos de interés por él: edición de obras de guitarra en Alemania y Francia, estrenos en Londres y Bruselas, grabaciones en Buenos Aires, etc. (con casos curiosos como el de una grabación alemana de Zabaleta, en D.G., que en portada ostenta el nombre de López-Chavarri junto a Granados, Albéniz, etc., y... la edición española ¡suprime el nombre valenciano!).

Sí, a la hora de hacer balance de este compositor conviene, claro es, no olvidar su gran aportación folk, pero también sus otras obras que hacen de él uno de los momentos más amplios, por catálogo y vida, de la música española de nuestro siglo.

BIBLIOGRAFIA

Su vida y obra están reflejados en los principales diccionarios europeos y americanos, así como en las Historias de la Música de Salazar, Turina, Forns, Querol, León Tello, Domenech Part, Tomás Marco, Zamacois, Claude Samuel, Carla Bazini, etc. De los últimos trabajos en los que se recoge la figura de López-Chavarri destacan el citado libro de Gullón; **Historia de la música contemporánea**, de Climent; **Cien años de música valenciana: 1878-1978**, de L.-Chavarri Andújar y Domenech; **Cien años de historia del Conservatorio de Valencia**, de L.-Chavarri Andújar; **Prohombres valencianos en los últimos cien años**, de V. Gascón Pelegrí; **Demasiado libre para hacer escuela**, por J. Domench Part; **Gran Enciclopedia de la Región Valenciana**; **Estreno de El Cantar de la Guerra**, por M. Teresa Oller; **Nuevos títulos de la editorial Piles**, Salvador Seguí; **López-Chavarri, un folklorista aún no suficientemente estimado**, Ricardo Bellveser; **El Micalet: actes del 75 aniversari**; **Concierto-homenaje de la Orquesta de Cámara de Valencia**, etc.



OBRA

Además de las citadas destacan: **Rapsodia de Pascua** (piano y orquesta), **Variaciones** (violín y orquesta), **Villanescas** (violín y piano), **Sonata para guitarra**, **Llegenda** (coros y orquesta), **Himno de Epifanía** (id), **Seis canciones españolas** (soprano y orquesta o piano), **Canciones de juventud** (voces blancas y piano), **Tres impresiones para piano**, **Cuentos y fantasías** (piano), **Rondel** (coro mixto), etc., con ediciones en Schott, Max Eschig, UME, IV de M^a, Conservatorio de Valencia, EMEC, etc.

DISCOGRAFIA

- Agulleta i fil, Cervantina**, etc, por Agrupación Vocal de Cámara. Alhambra. EMGE 70142-3.
- Ofrenda**, por Escolanía de Ntra. Sra. de Desamparados-Iberofon. BN.45.100.
- El viejo castillo moro**. Trío Albéniz. Hispavox. HH 1401.
- Donçaina**. Coral polifónica Valldigna. Belter. P-26.
- El viejo castillo moro**. José Iturbi. RCA. RL.43636 (3).
- El viejo castillo moro**. J. Iturbi. RCA. L. 16071.
- Danza de las labradoras valencianas**. Amparo Iturbi. RCA.LM.1975.
- Valencianas («Interior»)**. Iturbi y Orquesta Municipal. RCA.3L16072.
- Acuarelas valencianas («Estival»)**. Ferríz y O. Sinfónica. Columbia. C7101.
- Acuarelas valencianas («Estival»)**. García Asensio y RTV.E.MEC.MC-001.
- Acuarelas valencianas** (integral). García Asensio y English Chamber Orchestra. Ensayo. ENY-814.
- Acuarelas valencianas («Canción»)**. Banda Santa Cecilia, de Cullera. AFYVE.00001.
- Valencianas** (suite). Banda primitiva, de Liria. B. Adam. DIAL.52.5049.
- Concierto para piano y orquesta de cuerda**. García Chornet, Ferríz y Orquesta del Conservatorio de Valencia. Cons^o de V^a.
- Les folies**. Coral Vicentina y Juan González. Caja Rural. ECPL-3029.
- El viejo castillo moro**. Marisa Robles. Hispavox. HH-1026.
- El viejo castillo moro**. Marcel Grandany. AHS-1.
- Sonata núm. 2**. Alfonso Moreno. Gamma. CG-351.
- El viejo castillo moro**. David Watkins. RCA. Red Seal.
- El viejo castillo moro**. Roberto Lara. Fonema. Qualiton. SQI-4025.
- El viejo castillo moro**. Nicanor Zabaleta. Deutsche Grammophon. 2530-230.
- Valencianas** (integral). Banda sinfónica de músicos valencianos en Madrid. V. Sempere. Diputació provincial de Valencia.
- Serranilla y Tonada**. C. Bustamante y P. García Chornet. Antología de la Música valenciana. L'ANEC-A-001.

Directorio comercial

pianos, órganos y acordeones

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.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

Instrumentos
musicales

Garijo

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8 Tfno. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

HAZEN DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS, S.A.

Carretera de La Coruña, Km. 17,200
Teléfs. 637 10 04-08-12
LAS ROZAS DE MADRID (Madrid)

JORQUERA UPIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades de
Concierto.

Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfs. 319 60 96-310 69 12.
BARCELONA-3.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfs. 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1, (esquina a Arenal, 14).
Teléfs. 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfs. 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.



ROIG-SEDILES

Instrumentos de música
y partituras.
c/ de los Reyes - 5.
Teléf. 232 29 95
MADRID-8.

VIETRONIC, S.A.

Bolivia, 239.
Teléf. 307 47 12.
BARCELONA-20.



RUY-DIAZ

Pianos y organos europeos,
japoneses y americanos.
San Bernardo, 108.
Teléfono 445 97 99. MADRID-8.

guitarras, cuerdas y accesorios

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45.
ZARAUZ (Guipúzcoa).

CAPRICE, S.A.

Cuerdas para guitarra, bandurria, laud
y afines.
Padre Urbano, 1.
Teléf. (96) 366 80 12 VALENCIA-9.

ERVITI

San Martín, 29.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

Instrumentos
musicales

Garijo

La gama más estensa

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8 Teléf. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.



GARRIDO

Instrumentos de música
Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3 (detrás
Telefónica).
Teléf. 222 72 02.
MADRID-13.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

instrumentos de viento, percusión y varios

LETURIAGA

Corredera Baja 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos musicales
Garijo

Todo para bandas, orquestas, etc.

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51.
MADRID-13.



INSTRUMENTOS MUSICALES

Pianos y Organos.
Central: Carretería, 13.
Teléfs. 22 29 72-79.
MALAGA.
Sucursal: Virgen del Pilar, 21.
MARBELLA.

instrumentos de arco

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos musicales
Garijo

Diversidad de instrumentos y accesorios

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 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.
Teléf. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 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.
Teléfs. 302 27 44-302 25 92.
BARCELONA-1.

empresas discográficas

DISCOS COLUMBIA, S.A.

Avd. de los Madroños, 27.
Parque Conde Orgaz.
Teléf. 200 80 40.
MADRID-33.

hi-fi

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.
Teléf. 942 - 37 08 16/23 97 66.
Telex: 35930 MSFI E.
SANTANDER - España.

La música no puede vivir sin FOX

mecánicos y afinadores

MAXPER S.A.

Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléf. 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfs. 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.

INDICE DE ANUNCIANTES EN ESTE NUMERO

HAZEN	2
HISPAVOX	4
CAJA DE AHORROS	6
LA MA DE GUIDO	11
SCHILLER	19
GARIJO	22
BALLET DE ZARAGOZA	23
ROGEL	28
CENTRO MUSICA	39
CBS	66
ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS	70
VILA REAL	77
FONOGRAM	78, 79
CASA DAMAS	90
TEATRO DE ADAGIO	107
BILBAO TRADING	108



La mayor
organización
al servicio de la música

PIANOS

Bechstein

Dietmann

HORUGEL

Kemble

OTTO BACH

Pearl River

RIPPEN

SAUTER

TOYO

ORGANOS

CASIO®

HOHNER

GRANADA

 **JEN**

 **LOWREY®**

 viscount®

DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA



Oficinas: Laforja, 75. Tels. 209 33 00 - 200 18 67. Telex: 97 193 ADAG
BARCELONA-21.

Almacén: Central esq. calle B Polígono LA FERRERIA. Telf. 564 60 12
MONTCADA I REIXAC (Barcelona)



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.