

Especial HI-FI  
Especial HI-FI  
Especial HI-FI  
Especial HI-FI  
Especial HI-FI  
Especial HI-FI  
Especial HI-FI

## ESPECIAL HI-FI

### PHILIPS Alta Fidelidad Equipo Stereo super HI-FI PISCIS 216 2x50 W. (IEC)

#### F 7215

Tocadiscos Automático de control directo.

#### F 2216

Sintonizador Digital con Sintetizador de Frecuencia OM, OL y FM Stereo, con memoria de 16 estaciones.

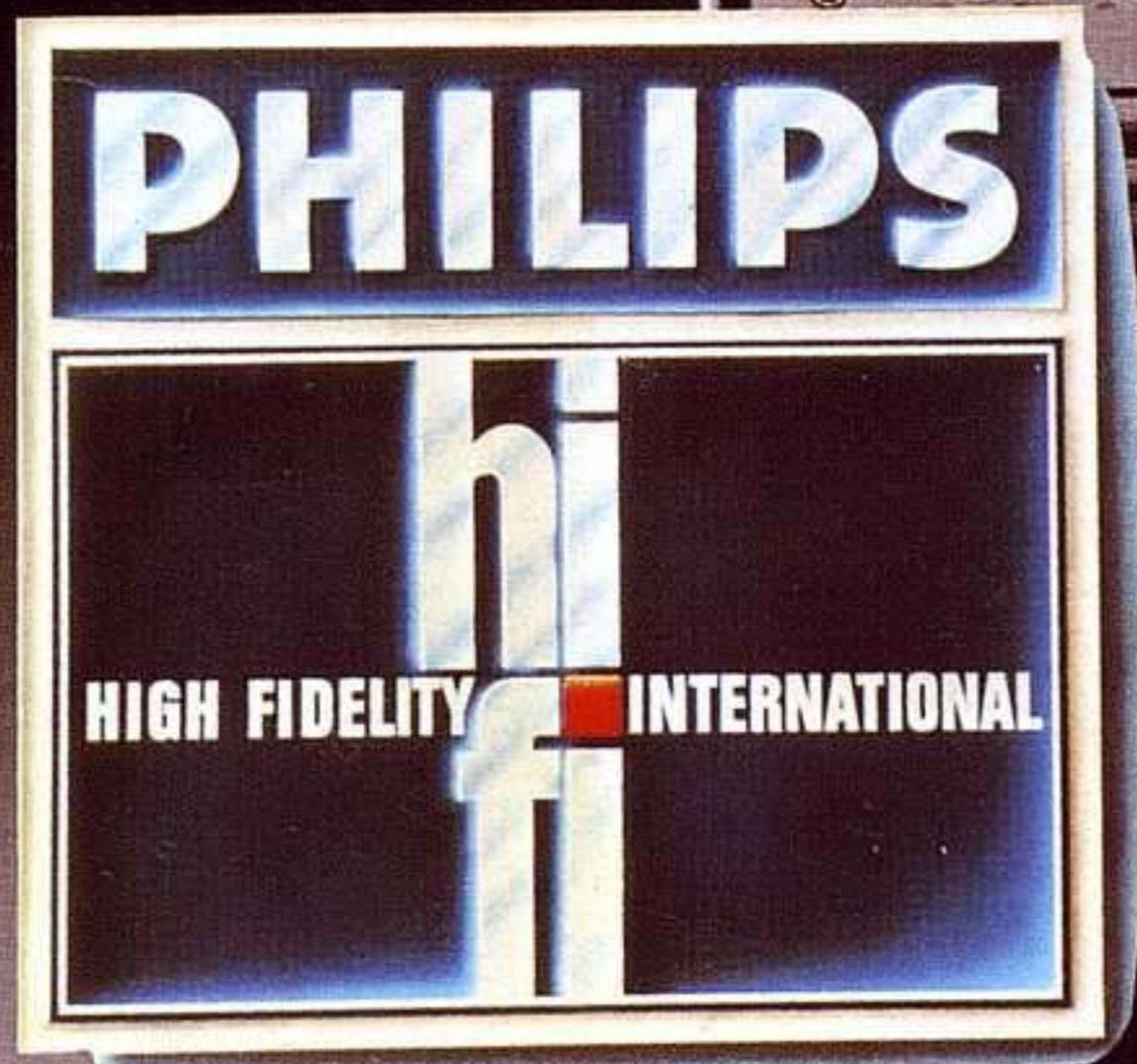
#### F 4215

Amplificador Integrado de 2x50 W. (IEC).

#### F 6211

Platina Cassette (Metal).

\* Incorpora dos Cajas Acústicas cerradas F 9218 de 90 W. P. máx., 3 vías.



CUSI ASOCIADOS S.A.

### Especialistas en Alta Fidelidad

Especial HI-FI  
Especial HI-FI  
Especial HI-FI  
Especial HI-FI  
Especial HI-FI

LAS ORQUESTAS DE JOVENES  
DISCOTECA BASICA:  
LA «PRIMERA SINFONIA» DE BRAHMS  
ENTREVISTA CON MARIA ESCRIBANO

# YAMAHA

prestigio y calidad  
en la más amplia gama  
de instrumentos musicales



Importador:

## HAZEN

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

# RITMO

AÑO LII • NUM. 523  
JUNIO 1982

FUNDADA EN 1929  
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

#### Fundador

Fernando Rodríguez del Río.

#### Director

Antonio Rodríguez Moreno.

#### Subdirector

Ramón Barce.

#### Adjuntos a la Dirección

Angel Carrascosa y Manuel Chapa Brunet.

#### Jefe de Redacción

Amelia Die.

#### Colaboran en este número

Juan Luis Bardisa, José Manuel Berea, Pablo Cano Capella, Martín Codax, Francisco Chacón y Marín, Luis Carlos Gago, Pedro González Mira, José López-Calo, Javier López de Guereña, Marisa Manchado, Enrique Martínez Miura, Gilberto Mendes, Manuel Moreno Capa, Alfredo Orozco, Juan Ignacio de la Peña, Gerardo Queipo de Llano, Arturo Reverter, Fausto Roca, Colectivo «Tartessos» y Wolfgang Thormeyer.

#### Diagramación

Antonio Roca.

#### Fotografías

Pedro Guardón, Agustín Muñoz y Paco Tur.

#### Corresponsales:

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

#### Director Comercial

Fernando Rodríguez Polo.

#### Publicidad

José María Ketterer

#### Delegado Comercial para Cataluña

Jordi Padrol.

#### Distribuye

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

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

#### Redacción y Administración:

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

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

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

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

# Sumario

<b>EDITORIAL</b>			
La Música en el Bachillerato	5	<b>PREMIO MUNDIAL DEL DISCO DE MONTREUX</b>	49
<b>CARTAS</b>	6		
<b>ENTREVISTA</b>		<b>CRITICA DISCOGRAFICA</b>	50
María Escribano: «Recuperar la emoción y el instinto»	7		
<b>MUSICA CONTEMPORANEA</b>		<b>DON TADDEO IN BARCELONA</b>	68
Miguel Angel Roig-Francolí: «Cinco piezas para orquesta»	9	Final de la Temporada de Opera	
<b>PEDAGOGIA</b>		<b>DE MADRID AL CIELO</b>	72
La Danza en la educación musical. Entrevista con Verena Maschat	10	Una «Carmen» polémica	
<b>REPORTAJE</b>		<b>LIBROS Y PARTITURAS</b>	77
Las Orquestas de jóvenes	13		
<b>INTERNACIONAL</b>	16	<b>CURSOS, BECAS Y CONCURSOS</b>	81
<b>FESTIVAL INTERNACIONAL DE SANTANDER</b>	20	<b>PAIS MUSICAL</b>	83
<b>JAZZ</b>		<b>DISCOS EDITADOS</b>	87
Milt Jackson, Ray Brown Quartet y Dexter Gordon Quartet	23	<b>CARTELERA</b>	88
<b>HI-FI</b>		<b>DISCOS CRITICADOS</b>	89
De nuevo, hablando de presupuestos	25	<b>NOTICIAS</b>	90
<b>DISCOTECA BASICA</b>		<b>MUSICOS DEL SIGLO XX</b>	95
La «Primera Sinfonía», de Brahms	43	Oliver Messiaen	

# El arte del sonido.



JOYTEL ha seleccionado firmas como JR Loudspeakers y Telarc-Records, que poseen la belleza, armonía y calidad que Vd. exige para gozar con fidelidad absoluta la música que ama. Un nuevo arte para audiófilos ha nacido.

JR (Jim Rogers. Loudspeakers): Cajas acústicas de una naturalidad musical excepcional que satisfacen las necesidades de los audiófilos más exigentes que no quieren gastar una fortuna.

"TELARC-RECORDS". Merece honores especiales. Al margen de la increíble calidad de sonido de sus grabaciones digitales, ofrece un gran repertorio de obras interpretadas por las mejores orquestas y directores del mundo, tales como LORIN MAAZEL y SEIJI OZAWA. (Comentario extraído del S. Francisco



## JOYTEL

**El arte del sonido**

MEJIA LEQUERICA. 14. MADRID. 4  
TEL. 447 12 07 - 447 10 36

IMPORTADOR  
EXCLUSIVO

TELARC

## LA MUSICA EN EL BACHILLERATO

El reciente decreto equiparando el título de profesor superior del Conservatorio al de licenciado universitario, con vistas a la integración en pleno derecho de los profesores de Música del B.U.P. al cuerpo de profesores de Bachillerato, es, nos parece, una noticia digna de señalarse como muy positiva.

En primer lugar, porque representa la normalización y estabilización de la enseñanza musical en el Bachillerato. Una enseñanza por la que todos los músicos españoles han abogado desde hace largos años, y que, al fin, ocupa el lugar que le corresponde en la cultura de los bachilleres. Siempre nos ha parecido aberrante que se exija a los estudiantes —como cultura elemental cuya ignorancia se consideraría vergonzosa— saber quiénes fueron y qué hicieron Cervantes o Velázquez, y nadie les haya exigido nunca conocer a Tomás Luis de Victoria o a Falla. No olvidemos que la desaparición de la enseñanza musical a todos los niveles fue causa del decrecimiento de la cultura musical en nuestro país, en otros siglos floreciente. No sólo porque disminuye el número de personas interesadas en esa cultura, sino porque las clases dirigentes, formadas igualmente en unos colegios y universidades sin música, se han desinteresado de un problema que no les afectaba y han agravado con su inhibición una situación ya de por sí progresivamente precaria.

Pero, en segundo lugar, la nueva normativa va a crear un nuevo tipo de profesorado: catedráticos y agregados de Enseñanza Media, procedentes de

Conservatorios y dedicados a una tarea específicamente musical. Desde el punto de vista laboral, constituirá sin duda una nueva e interesante salida para los que terminen sus estudios en el Conservatorio y quieran dedicar su atención no a la enseñanza técnica de la Música, sino a sus aspectos más amplios estéticos y culturales.

Una observación a propósito de este último punto. Suponemos que en breve se comenzarán los trabajos para establecer un programa de oposiciones a las cátedras y agregadurías de Música en el Bachillerato. Ya que el Ministerio de Educación ha actuado aquí tan acertadamente, deseáramos fervientemente que el acierto se redondease con unos programas racionales y equilibrados. Unos programas en los que podría fácilmente cometerse el error de subestimar la música misma a cambio de su «comentario cultural»; unos programas en los que se exigiese contar la vida de Bach y el significado social de la música de Beethoven, pero en los que se olvidase que existen unas formas musicales sin las que no es posible explicar la Historia de la Música. ¡Atención a este escollo! El programa de oposiciones a las plazas de Música en los institutos no debiera descuidar los aspectos técnicos de la asignatura. No hay explicación musical posible si no se sabe lo que es una escala, un acorde, la tonalidad o la forma sonata.

En fin: la última palabra la tienen el Ministerio de Educación y los asesores y comisiones que designe para esta tarea. A todos les deseamos que terminen brillantemente un trabajo que empezó por tan buen camino.

# Cartas

Estimado Sr. Director:

Aunque resulta extraño e infrecuente que colaboradores de una Revista se dirijan a su Director en relación con un artículo firmado por otro colaborador, nos hemos visto impulsados a ello debido a que determinadas opiniones especialmente polémicas de algunos colaboradores de RITMO vienen siendo atribuidas por muchos lectores al conjunto de la Revista, pese a que, por principio, el responsable de una opinión sea su firmante. De este modo, ocurre que últimamente estamos recibiendo, a nivel individual, quejas —a veces subidas de tono— de lectores que atribuyen a la colectividad de colaboradores de su Revista determinadas posturas particularmente extravagantes o extremadas. Y creemos que no es bueno que esto ocurra, y que es preciso dejar bien sentado que no todos los colaboradores nos encontramos en esa línea.

Un claro y reciente ejemplo de lo dicho es el artículo de D. Carmelo Dávila sobre Plácido Domingo, publicado en el número de abril. Bajo el pretexto de desvelar los excesos publicitarios en torno a Domingo, y partiendo de algunas pretendidas afirmaciones excesivamente elogiosas de personas cuya identidad no cita (... *la mejor voz del mundo: El nuevo Caruso...*), aprovecha para situarse en el extremo opuesto y arremeter indiscriminadamente ya no sólo contra sus cualidades artísticas, sino llegando incluso a afirmaciones que podrían considerarse un insulto personal. Para el Sr. Dávila, Domingo persigue «un objetivo exclusivamente monetario», tiene una «casi inexistente responsabilidad profesional», pasa «apuros frente a problemas técnicos por no saber resolverlos», etc. El articulista llega al extremo de quejarse de que «las Direcciones de los teatros acepten sin reparos su irreflexivo comportamiento», y termina por mandarlo a «reestructurar totalmente su carrera», y ya en plan profético total, asegura que «sus deficiencias técnicas y estilísticas estarán siempre

patentes porque no se ha preocupado de corregirlas y mejorarlas», y también que «el estudio y perfeccionamiento de sus óptimas facultades vocales es cosa ya imposible en sus actuales circunstancias».

En un alarde de objetividad, acude, para fundamentar sus opiniones, a citas aisladas de algunos personajes como Celletti y Lauri-Volpi, si bien las mismas sólo se refieren al aspecto de la clasificación de la voz de Domingo y su repertorio y no a sus defectos. Aparte del respeto que tales personajes puedan inspirar, no dejan de ser también opiniones personales y subjetivas, a las que se podrían sumar las de muchísimos otros, y además son meras frases escogidas aisladamente que no revelan, por tanto, la opinión completa de su autor sobre el mismo tema, ni tampoco se pueden considerar un análisis de las cualidades del cantante. Asimismo, parece desconocer el Sr. Dávila que es normal que las voces sufran una evolución a lo largo del tiempo, por lo que la opinión de Lauri-Volpi de hace un buen número de años es lógico pensar que pueda precisar actualización. Y las citas continúan, pero esta vez elogiosas, y por serlo, o pone en duda su autenticidad, como en el caso de Leonard Bernstein (y no se sabe entonces para qué la menciona, si dice que se resiste a aceptar que sea cierta), o las trae a colación simplemente para ridiculizarlas, como la referencia de Joan Sutherland a la virilidad de la voz de Domingo, sin acordarse de que es tesis defendida desde hace muchos años el que las voces, y en particular las de tenor, puedan encerrar un importante elemento de sensualidad.

Seguidamente pasa a achacarle una larga lista de gravísimos defectos. Algunos son, en nuestra opinión, sencillamente falsos, ya que el engolamiento, la nasalidad y la falta de brillo en los agudos, con ser defectos muy comunes entre los cantantes, no son precisamente característicos en Domingo, aparte

de la exageración que supone decir que «sus sonidos son totalmente nasales» ya que nos resistimos a creer que nadie pueda cantar sólo con la nariz. Otros defectos que cita, por su falta de concreción son simples frases sin contenido, de las que es difícil conocer su alcance, además de exageradas, tales como: «muy incompleta formación técnica», «dificultades para una emisión cómoda», «patente carencia de refinamiento estilístico», «falta de elegancia», «falta de depuración en su línea de canto, oscilante y descuidada», etc., etc. Otras afirmaciones son difíciles de constatar, como: «¿Dónde está la técnica respiratoria de la que alardea?» ¿Es que acaso se ha metido el crítico dentro del cantante para ver cómo respira, o es que lo ha visto ahogarse alguna vez? Precisamente entre los defectos de Domingo (que los tiene, como todo cantante) no se encuentra el de entrecortar las frases para respirar más veces de lo debido, ni tampoco se le ve levantar desafortunadamente el pecho, que parece ser de las pocas cosas en que casi todas las escuelas de canto están de acuerdo en afirmar que es negativo. Por otra parte, incurre en contradicción al calificar de «merecedor de la más dura censura» el omitir el «Do de pecho» de la Cabaletta de **La Traviata** durante una representación, cuando él mismo reconoce que no está escrito en la partitura. También censura la limitación de su registro. Seguramente se referirá a su dificultad para el Do sobrea-gudo, sin duda olvidando, por una parte, que en sus grabaciones más recientes (véase la *gala* con Giulini comentada en el mismo número) prodiga esta nota con acierto, y, por otra, que el propio Caruso, al que repetidamente cita como paradigma, no tenía esta nota, siendo famosa la anécdota con Puccini, quien al manifestarle el tenor su dificultad para «dar el Do» al final del dúo del primer acto de **La Bohème**, el compositor le contestó que no se preocupara, pues más valía cantar el resto de las notas bien y omitir el Do.

Respecto a la crítica insistencia sobre el repertorio demasiado amplio de Domingo y a su excesiva actividad artística, quisiéramos recordar a nuestro compañero, en primer lugar, que en la llamada época de las «voces de oro», se solía cantar de todo, y ahí tenemos a Caruso cantan-

do desde «Nemorino» en **Elisir d'Amore** (que parece ser era su papel favorito) hasta **Cavallería**, **Payasos**, **Aida**, etc., y a Gigli, cuya voz era inicialmente liri-quísima, que se dedicó a cantar **Trovatore**, **Carmen**, **Andrea Chenier**, etc., y hasta fragmentos de **Otello**. También es sabido que en aquella época se llegaba a cantar hasta dos representaciones diarias, según cita Gigli en su autobiografía. Tampoco es infrecuente encontrar en la actualidad tenores con un repertorio amplísimo, tales como el propio Carreras, que se cita en el artículo, y Pavarotti; y, entre las sopranos, Caballé, sin olvidar por supuesto a Callas, que personalmente sostenía la teoría de que las voces se pueden adaptar a los más variados papeles. Si bien no afirmamos que esta teoría sea válida y aplicable a todos los cantantes, tampoco estamos de acuerdo en que se pueda elevar a rango de dogma que el tener un repertorio limitado, como en el caso de Kraus, que el articulista cita, sea precisamente una virtud desde todo punto de vista. Y hablando de Kraus, el Sr. Dávila no desaprovecha la ocasión para ponerlo al otro lado de la balanza, sin venir a cuento, puesto que se trata de un tipo de voz muy diferente y, en definitiva, el artículo es sobre Domingo, y romper en alabanzas grandilocuentes: «gloriosa actividad lírica», «máximo belcantista», «profesional paradigmático», etc. Los firmantes de esta carta también admiramos, y mucho, a Kraus, ya que sin duda es uno de los grandes cantantes de la actualidad, pero no nos cabe la menor duda de que para vestir este santo no habría sido necesario desvestir al otro. Y al hacerlo entendemos que no revela más que la vieja e injustificada manía de algunos operófilos de apuntarse al bando de uno u otro cantante como si en vez de arte, de equipos de fútbol se tratara.

Y terminamos por donde podríamos haber empezado: El párrafo final es suficiente para descalificar o al menos desconfiar del resto, ya que demuestra palpablemente una actitud dogmática e intransigente, al cerrarse en banda y afirmar que «no busca ni sostendrá polémica sobre este tema», para después cerrar con broche de oro, diciendo que «sólo ha querido elucidar el gran confusionismo», como si todos los demás estuviéramos en un mar de tinieblas que el

articulista, docta y generosamente, ha decidido disipar.—**GONZALO ALONSO RIVAS, FRANCISCO CHACON MARIN, LUIS CARLOS GAGO, PEDRO GONZALEZ MIRA, JUAN IGNACIO DE LA PEÑA, JUAN ALFREDO REDONDO**

Quisiera hacer una consideración al comentario que don Carmelo Dávila hace sobre Plácido Domingo en el número 521 de la revista RITMO.

Antes que nada, he de señalar que coincido en el análisis que el señor Dávila hace acerca de nuestro popular tenor. ¿Por qué, entonces, esta consideración? Pues verán ustedes; no entiendo esa mala costumbre, que critica

el artículo, de querer hacer de Domingo el *número uno*, como si se tratara de una carrera de caballos; pero tampoco entiendo que el señor Dávila se ensañe con él de una forma voraz, feroz, despiadada.

Domingo es en nuestros días uno de los primeros tenores del mundo, es decir: figura entre esa serie de grandes cantantes de los que se puede esperar una noche inolvidable. ¿Por qué ese *vicio* de referirse a Caruso? Ignoro los años que tiene el señor Dávila y, si por ello, tuvo la fortuna de oír al ínclito Don Enrico, si es así, puede que su juicio sea, al menos, respetable, de lo contrario, si sus referencias son como las mías (24 años), no acepto su

criterio por infundado, cuando no, tendencioso.

Por último es obligado decir que admiro a Caruso y a cuantos y cuantas nos han obsequiado con su voz, pero no es bueno comparar ni mitificar.

Perdóneme, señor Dávila, pero es que su crítica me parece desmesurada, cuando, precisamente, cita usted a un Del Mónaco o a un Bergonzi, a los que renuncia a criticar y, ¡joj! que ambos —como he dicho antes— también son santos de mi devoción.—**JOSE ANTONIO DOMENE MARTINEZ (Alberca de las Torres, Murcia).**

N. de la R.

Se viene atribuyendo a RITMO identificación con el criterio de sus colaboradores, conclusión, a todas luces, equívoca, pues, aunque no lo manifestemos en «entrefilet» alguno se da por supuesto —creemos que RITMO tiene un lectorado inteligente— que nuestra línea de pensamiento es absolutamente independiente, y nunca el criterio vertido en los trabajos firmados supone que sean obligatoriamente compartidos por la Revista, que es ecléctica y, precisamente por ello, deja en libertad a sus colaboradores para opinar. Así, pues, creemos que no hace falta repetir que la Revista RITMO no se identifica necesariamente con el criterio y opiniones de sus colaboradores.

## Entrevista

# MARIA ESCRIBANO:

# «RECUPERAR LA EMOCION Y EL INSTINTO»

Por Marisa Manchado



Conocí a María hace algunos años en el Conservatorio de Madrid. Coincidió con el único momento un poco vivo y divertido que este triste edificio haya vivido, por lo menos en lo que a mi larga estancia en él se refiere. Y recuerdo que, por aquella época también, escuché alguna música suya en la Fundación «Juan March».

Pasaron algunos años durante los cuales María estuvo fuera de España, parte de ellos trabajando con el Roy Hart Theatre. Y hace unos dos meses cae en mis manos, por absoluta casualidad, un papel anunciando un cursillo de Teatro-Música a cargo de María Escribano y Manuel Azquinez:

«*Nuestro trabajo es el viaje cotidiano a la abertura del ser, el descubrimiento y puesta en disposición de cada parte de nuestro cuerpo, en búsqueda de la armonía que permite la creación. Integrarse en un grupo de trabajo, es em-*

*prender un camino en el tiempo, para el cual intercambio y comunicación son las premisas necesarias. Cada cual es guía y viajero de paisajes y atmósferas, nuestros colores se mezclan para crear pinturas humanas, queremos compartir la emoción del encuentro.»*

**MARISA MANCHADO.**— María, refréscanos un poco la memoria y cuéntanos cómo empezaste a hacer música.

**MARIA ESCRIBANO.**— Bueno, si te refieres a hacer música en el sentido de componer, creo que fue a los veintiún años cuando se estrenó mi primera obra. Hice los estudios de armonía, contrapunto, fuga, etc, en Madrid, y los acabé en Valencia. Pero con quien trabajé, digamos, de una forma más íntima, fue con Carmelo Bernaola, con el que estuve tres o cuatro años. La música de ese período fue básicamente música de cámara.

**M.M.**— ¿Tuviste la posibilidad de hacer sonar esa música tuya en aquel momento?

M.E.— Sí, fue tocada por diferentes grupos y solistas, y paralelamente a esto formé grupos e hice conciertos con ellos; grupos que de alguna manera habían surgido en torno a mí. Todos duraron muy poco pues no existía la intención ni la intensidad suficientes para crear un grupo que se dedicara a dar conciertos. Más bien era la necesidad de estar con otros músicos y hacer sonar mi música y la de ellos, sobre todo la de gente de mi generación; y como esto no resultaba fácil, ésa era una forma de realizarlo.

**M.M.— ¿Cómo llegaste a incorporar el movimiento al sonido?**

M.E.— Al mismo tiempo, casi desde el comienzo, me interesaba el teatro. Me interesaba el trabajo físico que había en el teatro, o sea, la presencia física del actor, el hecho de estar en un escenario, su presencia, con su cuerpo y con su voz. Y en este sentido comencé a trabajar mi cuerpo y a trabajar en mí; e intuía que yo había de encontrar un punto de unión entre el teatro y la música.

**M.M.— Qué supuso para tí conocer el Roy Hart Theatre.**

M.E.— Pues, aunque la obra que vi en aquel momento no me entusiasmó, sentí que había algo más, y este algo más me intrigó. Y quizá éso fuese simplemente su búsqueda, su búsqueda en torno a la voz, y toda su historia. Me apunté a un primer seminario y ese mismo verano fui a Francia a trabajar con ellos. Fue una experiencia vital muy fuerte, y allí decidí que yo tenía que ir a ese lugar.

**M.M.— Fue entonces cuando pediste una beca para ir a trabajar con ellos.**

M.E.— Si, por esa época yo de todas formas tenía que salir fuera para seguir trabajando en la composición, y vi que en aquel lugar confluían muchos aspectos de mí misma, como persona y como música. Y la beca que recibí fue de creación, no de estudio, con lo cual yo me comprometía a crear una obra.

**M.M.— Antes me contabas que durante tu primer año de estancia en Francia con el Roy Hart Theatre, no «escribiste», entendiendo escribir como como el acto individual y solitario de encerrarte entre cuatro paredes tú, tu lápiz, y tu imaginación.**

M.E.— Desde el comienzo yo tuve a mi disposición siete personas, siete mujeres que yo elegí, con las que trabajar en una obra. Empecé a vivir todo lo que significaba la vida del teatro, la clase de canto, y toda una serie de actividades más físicas. Y el hecho de escribir música en el sentido en que lo hacía hasta entonces, no tenía significado en aquel momento para mí; no encontraba el puente. Las obras allí surgen en un proceso empírico, en el proceso del ensayo. Empecé llevando a los ensayos un material muy, muy simple; trabajábamos durante dos o tres horas, se grababa lo que allí surgía, y después, elaborándolo y volviendo otra vez al ensayo, etc., al final, a lo mejor surgía una obra.

**M.M.— Y ese puente entre el trabajo empírico-improvisatorio, y el otro más racional, digamos, ¿cuándo surgió?**

M.E.— Al cabo de este año y medio decidí tomarme tres meses de descanso, de retiro de los ensayos; y de ahí surgió **La historia de un sonido**. Este fue el



puente. Y con esta partitura se reanudaron los ensayos. El resultado final de la obra creo que está muy por encima de la partitura, ya que la obra creció con los ensayos, y ésto no queda reflejado sobre el papel.

**M.M.— ¿Qué es para ti el acto de creación?**

M.E.— Me resulta difícil contestar a algo tan general, pero lo que sí te puedo decir, es que lo que he encontrado en los últimos años, es una integración mucho más fuerte en todos los aspectos de mi vida. Puedo sentir el placer de cocinar, o de estar en casa, o con los amigos, o en el trabajo, y hay algo que lo une todo, es decir, lo vivo todo de una forma mucho más integrada.

**M.M.— Es decir, para tí la música, o el crear sonido, es un elemento más de la creación que supone vivir.**

M.E.— Exáctamente, y en ese sentido hay algo más tranquilo dentro de mí, menos ansiedad entre lo que significa ser persona, mujer, madre, compositora, etc; ahora no hay tantos nombres, sólo mi nombre.

**M.M.— ¿En qué trabajas en este momento?**

M.E.— Hay tres aspectos en mi trabajo actual. Por una parte la labor pedagógica, que se expresa en los seminarios que estamos haciendo mi compañero, Manuel Azquinez, y yo. Por otra parte, ahora aquí en Madrid, acabo de hacer una serie de conciertos con una flautista alemana, conciertos puramente musicales, flauta y piano. Y por último estoy trabajando con una grupo de gente en la creación de un espectáculo de teatro y música.

**M.M.— Cuéntanos un poco más en detalle en qué consiste este trabajo tuyo con la flautista Sputz Ronnenfeld.**

M.E.— El trabajo conjunto de ambas está basado en la improvisación. Pero es un caso muy especial porque he improvisado y tocado con gente dispar, y con nadie se ha producido el encuentro que se produce con ella. Son improvisaciones alrededor de un tema, por ejemplo cuatro de las obras son improvisaciones sobre los elementos: tierra, agua, el aire y el sol, hemos cambiado el fuego por el sol. O en otro momento es una improvi-

sación alrededor de un sonido, o es una improvisación rítmica. Y en un momento dado, después de un trabajo sobre las improvisaciones, surge una forma, de manera que ahora mismo estos trabajos son improvisaciones pero, al mismo tiempo, tienen una estructura.

**M.M.— Y ahora una cuestión relacionada con tu labor pedagógica. El trabajo del seminario tiene múltiples consecuencias, no sólo en el aspecto teatral o musical sino también en la enseñanza, en la vida cotidiana, etc; esto que es, en última instancia, todo vuestro trabajo, también podría ser interpretado como una terapia.**

M.E.— La palabra terapia tiene una serie de connotaciones con las que yo no me identifico, yo no quiero hacer terapia. Pero si entendemos la terapia como un trabajo de profundización en lo que es el ser humano, y en lo que son las relaciones de unos con otros, entonces sí que puede tener un valor terapéutico.

**M.M.— Qué opinas de la propuesta que hace Meri Franco-Lao de buscar, reencontrar, un música de mujeres, entendiendo, naturalmente, la femenina no como exclusiva de las mujeres, sino como opuesta a lo que nuestra historia, ha asumido como valores masculinos.**

M.E.— Yo sí siento, por mi propio trabajo, una diferencia entre lo que puede ser mi música y una música de un hombre, pero me cuesta trabajo generalizarlo. Se me ocurre pensar en lo que es la música culta europea y lo que es la música popular; y que en la música culta parece que ha habido muy pocas compositoras, o en este momento parece que su nombre se ha olvidado, mientras que en la música popular la parte que las mujeres han tenido sigue siendo viva y mucho más atractiva. A mí en estos momentos me atrae mucho más rebuscar en las raíces de las músicas folklóricas, populares, porque quizá haya elementos mucho más ancestrales o humanos, no tan culturizados, sino más globales. Y en este sentido yo siento que la mujer tiene un algo especial que ofrecer, pero no puedo generalizarlo. Yo diría que una música, para que tenga cierto cuerpo y cierta solidez tiene que tener, de una forma abstracta, principios femeninos y masculinos. Sin embargo, cuando te refieres a música bruja, más que música femenina, se me ocurre, de una forma muy intuitiva, que lo que se ha querido decir ahí es que se tiene que recuperar la función de lo instintivo, de la emoción, de lo vital, de algo que es mucho más corporal, y ésto lo ha perdido toda una parte de la música europea, que es mucho más cerebral.

Después de esta charla con María continuó leyendo la hoja donde se informa del seminario Música-Teatro.

*«Sensibilizar la escucha del individuo: hacia sí mismo, los otros, la música, el espacio.»*

*Introducir los instrumentos más cercanos de trabajo: la voz y el cuerpo a través del sonido, el ritmo y el movimiento*

*Los ejercicios y juegos físicos despiertan nuestro cuerpo, nos confrontan a nuestros límites, y canalizan nuestras energías.*

*Mostrar la capacidad creativa, individual y colectiva, a través de la improvisación.»*



# Música contemporánea

## EN PRIMERA AUDICION

MIGUEL ANGEL ROIG-FRANCOLÍ:

### «CINCO PIEZAS PARA ORQUESTA»

Por José Manuel Berea

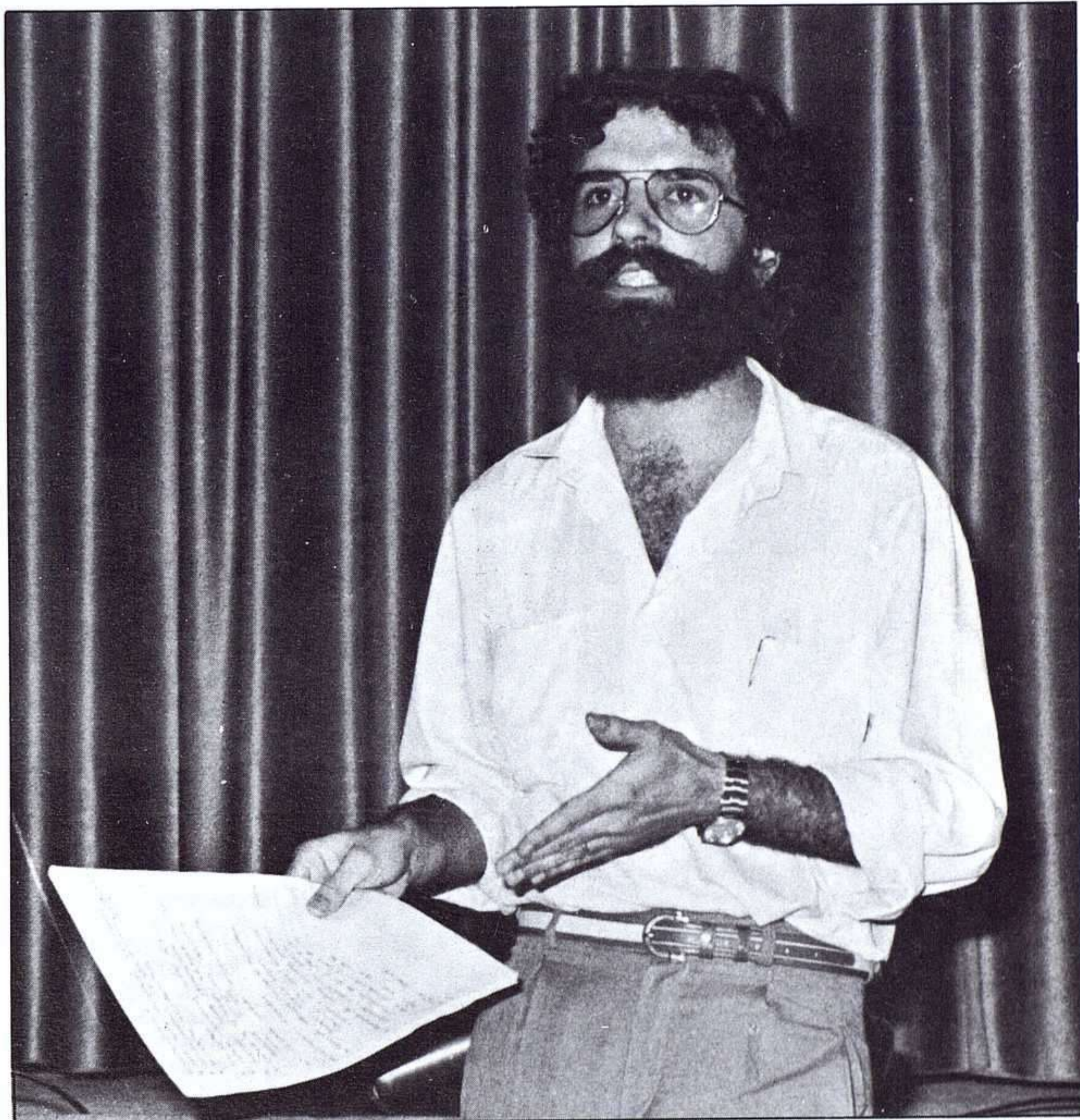
De la **Suite apócrifa**, escrita para piano en 1978, hace arrancar Roig-Francolí la línea estética que ha influido la concepción de sus trabajos hasta la fecha, incluido el que es objeto de esta reseña. Su obra anterior, aunque recortada en una reciente catalogación, estaba basada en criterios de yuxtaposición, sin especial desvelo por ganar coherencia para la articulación formal. La invención continua, lo novedoso como exploración permanente, llegó a convertirse en un camino de difícil salida para el compositor ibicenco, abocado de esta manera a una crisis creacional a la que decidió enfrentarse con soluciones drásticas. Elabora entonces un código de ideas insólito en la escena de la joven música española. Armado de un optimismo ejemplar, renuncia a los condicionamientos históricos y geográficos de su medio e intenta aproximarse a un sentido más tradicional de la música. Lo que, por otro lado, no deja de ser un tanto paradójico si se considera en profundidad el significado último de la tradición; es decir, que los hechos que definen hoy la creación musical vienen directamente determinados por una cadena de influencias sucesivas y continuas. Más bien sucede aquí que el compositor, en un acto individualizado y sin voluntad de dogma, acude a una terapia concreta para resolver en su obra algunos problemas de desarrollo orgánico. Visto esto, podemos ya afirmar que Roig-Francolí ha dado a la luz una de las partituras más sorprendidas de estos últimos tiempos, la cual ha provocado toda una gama de adhesiones y rechazos en el más viejo estilo. El empleo de parámetros propios de músicas del pasado, evocadas en ocasiones con el más crudo realismo, trae a la memoria las frecuentes polémicas sobre lo que es o debe ser la música ahora y el problema de cómo apellidarla. ¿Lo antedicho permitiría hablar de un arte conformista? La relación con el auditor, la comunicatividad, ¿son sólo posibles en un contexto melódico-armónico preciso? Dejando a un lado unas cuestiones, que nos conducirían a reflexiones inacabables, diremos que las **Cinco piezas para orquesta** fueron escritas para una gran plantilla sinfónica en 1980, por encargo de Radio Nacional.

La primera está construida en forma de variaciones sobre un tema, que exponen las maderas, y que recorre después la cuerda, los metales, a través de un coral, y el violín solista, concluyendo en un desarrollo temático. La segunda pieza es esencialmente rítmica y encierra entre líneas el que más tarde será tema de la quinta. Una serie interválica es el origen de la tercera pieza, cuyo aspecto externo contrasta con la anterior por su marcado

estatismo. La coexistencia de dos conceptos distintos, el de melodía infinita y el de melodía acompañada, está en la base de la estructura de la cuarta pieza. La quinta queda definida por su escritura homofónica, con la que alternan pequeñas zonas de trabajo contrapuntístico.

Como consecuencia de su evolución artística, Roig-Francolí ha recuperado el uso de la tonalidad, si bien él mismo niega un sometimiento estricto a las leyes y funciones que conlleva. Con ella conviven varios tipos de modalidad (citemos uno de sus preferidos, el que utiliza escalas de ocho notas, con alternancias de tonos y semitonos —la mayor parte de la segunda pieza y toda la cuerda están escritas sobre estas escalas—). También otros sistemas, como el serial de la tercera pieza. En ella, la serie se expone en diversos instrumentos y es el soporte de los acordes de la cuerda, al aparecer íntegramente en los contrabajos.

A Roig-Francolí no le interesa el avance en términos estéticos, el progreso en línea recta. Deja a un lado la música de los últimos veinte años y retorna a fuentes anteriores, en actitud discutible, pero planteada con valentía, y que seguramente adoptará pronto expresiones más limitadas, más perfeccionadas y con menos referencias directas al pasado.



Roig-Francolí, autor de una de las partituras más sorprendidas de los últimos tiempos.

# LA DANZA EN LA EDUCACION MUSICAL

## Entrevista a Verena Maschat.

Por Fausto Roca

Recientemente se ha celebrado en el Instituto Alemán, de Madrid, un seminario sobre **La Danza en la Educación Musical**, impartido por Verena Maschat, profesora de música y danza en el Instituto Orff, de Salzburgo. Maschat está especializada en el estudio de las implicaciones que tiene la danza en la educación general. Ha impartido, entre otros lugares, cursos en Europa, Australia y África y es fundadora de una escuela de música en Malta.



Verena Maschat: «El ritmo forma parte del niño desde su nacimiento. La Danza es una necesidad en el desarrollo equilibrado de las personas».



Carl Orff, creador del Instituto Orff de Salzburgo, ante una clase de música.

**FAUSTO ROCA.**—Siendo profesora de Música y Danza ¿por qué te has interesado especialmente por la Danza?

**VERENA MASCHAT.**—La Danza me interesa por distintas razones; unas de orden sociológico y otras porque veo que es una necesidad en el desarrollo equilibrado del niño. La base de la familia de hoy no es tan fuerte como antes y falta el contacto de los niños con otros niños. Las familias tienen ahora uno o dos hijos.

**F.R.**—¿Los niños de hoy se mueven más o menos que los de antes?

**V.M.**—Se mueven menos y por diversos motivos como la televisión, entre otros. En las ciudades grandes para ir al colegio usan el autobús; en tiempos pasados había muchos juegos con movimiento, ahora los niños no conocen estos juegos. La posibilidad de jugar al aire libre se ha reducido mucho.

**F.R.**—¿Tú crees que para el desarrollo del niño es importante el movimiento?

**V.M.**—Sí, porque el movimiento y el ritmo en general forman parte del niño desde su nacimiento. Si observas a los niños pequeños, no hablan sin moverse, y los primeros movimientos son rítmicos. El ritmo del corazón y de nuestra respiración son ritmos naturales del cuerpo y son además los sonidos que el niño oye por primera vez.

**F.R.**—¿Qué diferencia hay entre la educación física (gimnasia) o el movimiento a través de la danza?

**V.M.**—Creo que la educación física es muy importante para desarrollar el cuerpo en general, pero al mismo tiempo es muy importante el movimiento con música, porque es una forma de expresar las emociones. Son dos cosas igualmente importantes.

**F.R.**—¿De los distintos géneros de danza: folklórica, clásica, moderna, etc., ¿qué es lo que más te interesa con arreglo a la educación del niño?

**V.M.**—Lo más importante es la relación de música y movimiento para la expresión humana. El material a emplear depende de a quien vaya dirigido. Si son niños pequeños, serán juegos y canciones con movimientos apropiados. Si son personas mayores, serán danzas lentas y con poco movimiento. Si son jóvenes, serán danzas más rápidas, rock, etc. El material no es lo más importante, lo importante es moverse, relacionarse con otras personas y relajarse.

**F.R.**—Antes apuntabas que el niño en su casa no se mueve, o se mueve poco. ¿Qué ambiente o lugar es el más apropiado para que el niño desarrolle estas actividades?

**V.M.**—El mejor sitio es el colegio, pero hay problemas de espacio, de coordinación, por ejemplo: la sala de gimnasia, que es donde mejor se puede desarrollar esta actividad en el colegio, no siempre está libre. Pero creo que es posible, con danzas adecuadas, trabajar algo en la propia clase o en un sitio más pequeño que el gimnasio. Además, en la escuela hay otro problema, los conocimientos científicos son cada vez mayores, y por lo tanto las asignaturas de ciencias cada vez se desarrollan más y ocupan mayor espacio de tiempo, reduciendo en parte las asignaturas de carácter humanístico, estético o artístico.

**F.R.**—Pero en los planes de estudio antiguos, ¿se contemplaba mucho el desarrollo humanístico?

**V.M.**—No, pero entonces lo daba la familia, el ambiente. Ahora que el desarrollo de la sociedad ha ido reduciendo la célula familiar, la labor educativa de

esa sociedad debe de mirar hacia las escuelas. La educación de un niño de seis, ocho o diez años está en las manos del profesor, porque cuando el niño vuelve a su casa es tarde, la madre y el padre no disponen de tiempo para educar a su hijo y éste se pasa el día en el colegio.

**F.R.**—Tú eres una especialista en este tema y te das cuenta de ello, pero ¿crees que el maestro, que es el que está más horas en contacto con el niño, le da a este tipo de materias, como danza o música, la importancia que realmente tiene?

**V.M.**—No, porque en la formación de los profesores estas cosas no entran o entran muy poco.

**F.R.**—¿En Austria y en Alemania tampoco?

**V.M.**—Muy poco. Estas enseñanzas se imparten en unas escuelas especiales por la tarde y lo mismo son para niños, jóvenes y adultos.

**F.R.**—Entonces, ¿no se integran estas enseñanzas en el programa general del Ministerio de Educación?

**V.M.**—En Baviera hay un proyecto desde hace cinco años de Música y Movimiento para la escuela general, desde los 6 a los 12 años, y hacen una hora de Música y otra hora de Música y Movimiento. Pero aunque existan estas horas, no son muchos los profesores (jóvenes) que en su formación hayan recibido este tipo de enseñanza que les capacite. Aunque cada año es mayor el número de profesores preparados. Para el desarrollo de los alumnos, esta enseñanza es muy positiva, les hace mucho más abiertos y no sólo en la música sino, en general, en todos sus sentidos. Más abiertos y más desarrollados.

**F.R.**—Hoy día en las ciudades grandes la tradición oral del folklore se ha perdido; ¿ocurre lo mismo con la danza, con el movimiento?

**V.M.**—Sí, ocurre exactamente lo mismo.

**F.R.**—Entonces, el material folklórico de Danza ¿está vivo o muerto?; quiero decir, ¿sigue la gente bailando los bailes tradicionales de su país, de su región?

**V.M.**—En ciudades grandes no, lo mismo en Alemania que en otros países. No es una cuestión de país, sino del desarrollo de la sociedad, del nivel social. Pero a través primero de bailes fáciles se puede pasar después al folklore del propio país.

**F.R.**—¿Tú crees que el hombre de hoy tiene necesidad de bailar?

**V.M.**—Sí, desde luego.

**F.R.**—¿Cómo ves el fenómeno de las discotecas?

**V.M.**—Este fenómeno es ya menos importante, está pasado porque las danzas sociales americanas, las «danzas country», están volviendo y son muchos los jóvenes que van a la escuela de danzas sociales, a clubs, o a reuniones para bai-

lar estas danzas de grupo, y esto, no sólo se está dando en Alemania sino también en los países nórdicos.

**F.R.**—En España esto todavía no se está dando.

**V.M.**—Porque son tantos los fenómenos que nos vienen de Estados Unidos de América, como la educación anti-autoritaria, las drogas, la música de discoteca, etc., que cuando en América ya han pasado y la gente ya se ha dado cuenta de que eso no es válido, es cuando están de moda en el norte de Europa.

**F.R.**—¿Crees que dentro de cien o doscientos años la gente bailará el rock?

**V.M.**—Creo que sí, el rock volverá, porque en cada época y con cada generación hay las mismas faltas, de alguna manera, la historia se repite.

**F.R.**—¿Piensas que hoy en día la Danza tiene o puede llegar a tener tanta importancia como en el Renacimiento?

**V.M.**—En el Renacimiento la Danza era sólo para los nobles y de la danza popular sabemos muy poco. Estas danzas del Renacimiento que hoy conocemos: pавanas, contradanzas, branle, eran sólo bailadas por los nobles. De carácter más popular sólo conocemos los «country dances», de Inglaterra. Yo creo que la tradición del baile es muy antigua y siempre se ha conservado viva.

**F.R.**—¿Es importante la manera de enseñar la Danza, la didáctica de la danza?

**V.M.**—Claro, porque el resultado depende de la manera cómo se enseñe una danza. En la pedagogía de la danza hay dos puntos importantes:

1.—Que todo el mundo baile inmediatamente, sin pensar que no puede bailar. Si la razón entra en el inicio de la danza, viene la vergüenza y todo eso.

2.—Que se utilicen muy pocas palabras para explicar una danza, que todo sea muy visual y se aprenda por la imitación más que por la explicación.

**F.R.**—¿Qué diferencia hay entre el Ballet y la Danza?

**V.M.**—El Ballet clásico es una forma de Arte, es el arte de danzar, de bailar.

**F.R.**—Entonces, ¿la Danza que tú enseñas no es arte?

**V.M.**—¡Ja! ¡ja! ¡ja! La enseñanza en este momento es Arte, pero la Danza en sí no es Arte.

**F.R.**—Podemos poner un simil: cuando yo canto una romanza en la ducha, no es arte; pero si esa romanza la canta Plácido Domingo, entonces sí lo es.

**V.M.**—La Danza en este caso es una expresión general del ser humano, pero no es Arte.

**F.R.**—¿Crees entonces que la Danza folklórica por ser popular y una expresión nacida del pueblo no es artística?

**V.M.**—Sí, la Danza folklórica puede ser artística, pero no es para ver. El Ballet clásico es un baile de escenario, es para

En corcheas:



En combinación:



En esta escritura el ritmo de los pasos tiene una correlación con el ritmo de la música. También nos apoyamos de pequeños dibujos para la forma de la coreografía. Por ejemplo:

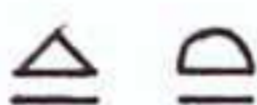
El hombre:



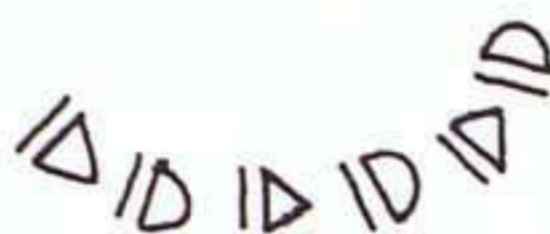
La mujer:



En pareja:



En corro:



Como si fuera una fotografía aérea.

**F.R.—¿Qué pueblo es más bailarín, el del norte de Europa o el del sur?**

V.M.—Los bailes son muy diferentes. En el norte hay más bailes sociales y con coreografías en grupo. En el sur hay muchos bailes en pareja y con coreografías y pasos más complicados, pero no se pueden considerar más bailarines, sino distintos. En general, en los países mediterráneos la música es más alegre y los bailes más rápidos, mientras que en el norte son un poco más reposados y la música más lenta.

**F.R.—¿Crees que hay alguna relación entre el nivel cultural y de desarrollo de un pueblo y la forma de moverse cuando baila?**

V.M.—Sí, claro. En los pueblos que tienen un nivel de desarrollo más bajo, como en la zona central de Africa, la danza forma parte de la vida misma y está relacionada con el culto. Para nosotros la danza es un divertimento, pero no forma parte importante de nuestra vida. Ahora bien, ¿es nuestro desarrollo más o menos grande que el de estos pueblos? No sé, yo no voy a entrar en este aspecto.

**F.R.—¿Este interés por la Danza en la educación del niño es general?**

V.M.—Sí, es un fenómeno universal. No es de un país determinado.

**F.R.—¿Es interesante hoy enseñar a los jóvenes danzas del Renacimiento?**

V.M.—Sí, porque a través de la Danza se interesan mucho por las costumbres del pasado, y se interesan de una forma activa por la Historia.

**F.R.—Dentro de la educación, ¿la Danza tiene relación con otras asignaturas?**

V.M.—Sí. Si se hace un baile inglés con texto, tiene relación con el idioma, con la geografía.

**F.R.—¿La Danza refleja de alguna forma la manera de ser de un pueblo?**

V.M.—Sí, mucho, y despierta un interés activo. Es el medio para poder recrear épocas pasadas o para entrar en contacto con otros países y otras culturas distintas.

que haya espectadores, pero todo el folklore que se baile para ser visto en un escenario pierde su esencia, su dimensión folklórica.

**F.R.—Pero, ¿no crees que hay bailes folklóricos que son muy bonitos de ver?**

V.M.—Sí, pero más bonito es hacerlo. Yo pienso que todos los bailes folklóricos y la música folklórica, en general, es para participar y no para ver. Esta participación de todo el cuerpo (también la cabeza, claro) de forma espontánea es lo más importante.

**F.R.—La Música, para perdurar a través del tiempo, ha necesitado de una escritura, esta escritura es hoy universal y todo el mundo, sea de donde sea, la entiende, pero, ¿ha ocurrido lo mismo con la Danza?, ¿existe una grafía general para escribir la Danza?**

V.M.—En la Música, toda la gente que sabe leer Música sabe interpretar Música. Pero en la Música contemporánea no es así, porque cada compositor está utilizando una grafía personal y distinta de la de otros compositores. La grafía no está codificada y para poder interpretar una partitura contemporánea necesitas una explicación previa. En la Danza, el problema es que se necesita la imagen para poder interpretarla, una fotografía o mejor una película. La Música se oye, pero la danza se ve. Existen formas de notación de la Danza, pero son muy difíciles.

**F.R.—Estas formas de notación ¿son universales y ocurre lo mismo que con la música contemporánea?**

V.M.—Para el Ballet clásico existe una escritura muy compleja, pero que poca gente conoce. Y, en general, para los bailes folklóricos no existe una notación internacional, cada país y cada persona hace la suya.

**F.R.—¿Y no crees que esa falta de notación codificada y universal impide el que no se pueda montar una coreografía si no es porque alguien la enseñe? Porque en la música con la partitura, basta. En la danza, y sobre todo en un nivel no profesional, no ocurre así. A ese nivel, en el Instituto Orff o en otras entidades que se han preocupado de la Danza en la educación ¿no han sentido la necesidad de organizar y codificar la notación de Danza?**

V.M.—Sí, en el Instituto Orff hemos hecho una escritura rítmica para los pasos, porque el ritmo de los pies en una danza es una cosa básica. Por ejemplo, la figura con la plica hacia abajo es pie izquierdo, y con la plica para arriba, pie derecho

Un paso de andar en negra sería:



## II Curso Internacional de Dirección Coral y Técnica Vocal en Mallorca Palma de Mallorca del 4 al 13 de Agosto 1982

**Organiza:**  
«Federació de Corals de Mallorca»

**Dirección Técnica:**  
«A Coeur Joie» Francia

**Patrocina:** Consell Insular de Mallorca

**Colaboran:**  
Caja de Baleares

«Sa Nostra»  
Excelentísimo Ayuntamiento de Palma Ministerio de Cultura

### CONDICIONES PARA LA INSCRIPCIÓN

EDAD MINIMA: 16 años.  
PRECIO TOTAL DEL CURSO EN REGIMEN DE INTERNADO: 11.000,- ptas. (Miembros de Corales federadas: 9.000,- ptas.). (Incluye gastos generales y alojamiento desde el almuerzo del día 4 de agosto hasta la cena-dormir del día 13 de agosto).

PRECIO DEL CURSO EN MEDIO REGIMEN: 8.000,- ptas. (Miembros de Corales federadas: 6.000,- ptas.) (Sin alojamiento y desayuno). (Incluye almuerzo y cena).  
PRECIO DEL CURSO EN REGIMEN DE PARTICIPANTE: 5.000,- ptas. (Miembros de Corales federadas: 3.000,- ptas.). (Sin gastos de estancia).

INSCRIPCIÓN: Enviar solicitud de inscripción, con el resguardo de ingreso de la cantidad de 1.500,- ptas. en la cuenta 532478-50 de la Caja de Ahorros «Sa Nostra», C/. Ramón Llull, 2, Palma, a la «Federació de Corals de Mallorca», C/. Almudaina, 10, Palma (Teléf. 22 75 90). El importe restante se hará efectivo el primer día del Curso.

Se reembolsará la cantidad anticipada, por renuncia comunicada antes del día 10 de Julio.

### PLAZAS LIMITADAS

**MATERIAL:** Cuaderno de notas, papel pautado, ropa adecuada para la práctica de Expresión Corporal, etc.

**PARTITURAS:** Se enviarán las correspondientes a las prácticas de dirección. Las partituras de «Canto Coral» deberán adquirirse en la secretaría del Curso.

**CONCENTRACION:** Miércoles día 4 de agosto a las 11 de la mañana en el Monasterio de San Bernardo de la Real, C/. La Real s/n. Palma (Teléf. 25 04 95).

**LUGAR DEL CURSO:** MONASTERIO DE SAN BERNARDO DE LA REAL

**AUDICION-CONCIERTO FIN DE CURSO:** La noche del día 13 de agosto en el «Jardín Botánico» Vía Roma (Antigua Casa Misericordia) Palma.

### MATERIAS

TECNICA VOCAL

DIRECCION CORAL

LECTURA MUSICAL

PEDAGOGIA DEL ENSAYO

## INTENTARLO DE NUEVO

En España se pueden contar las orquestas juveniles con los dedos de una mano... y aún sobran (dedos, no orquestas). Pocas orquestas de jóvenes y, además, sin dinero: pendientes siempre de ayudas y subvenciones que llegan con cuentagotas, los chicos se afanan en compaginar los ensayos con sus estudios musicales, con el BUP o con la Universidad. Lo único que les mantiene es la ilusión y el amor a la música.

# LAS ORQUESTAS DE JOVENES



La orquesta Arrasate Musical, de Mondragón (Guipuzcoa).

## Por Manuel Moreno Capa

En mayo de 1979 Jorge María Rivero creó la Joven Orquesta de Cámara de España. Después de más de cien interpretaciones —Mozart, Vivaldi, Haydn, Corelli, Albinoni, Stamitz...— la orquesta acabó por disolverse el año pasado debido a la falta de apoyo económico. El proyecto que animó a Jorge María Rivero en la fundación de esta orquesta era ambicioso e innovador: desarrollar una escuela de música en la que los jóvenes, en un régimen de internado, compaginasen las actividades musicales con su formación escolar y universitaria. Además de la Orquesta de Cámara (que agrupaba jóvenes de 13 a 19 años), el proyecto incluía una Orquesta Universitaria Española (con jóvenes de 19 a 26 años), una Camerata Iberoamericana y una Camerata Aragonesa. Las dos últimas no llegaron a ponerse en marcha. Como fusión de todas estas agrupaciones se pretendía crear la Orquesta Sinfónica de Jóvenes de España.

Las ideas que movieron a Jorge María Rivero eran fundamentalmente de tipo educativo y social: además de completar la formación de los instrumentistas, una orquesta de jóvenes resulta más barata y puede llevar la música a los

pueblos, llegar mejor a gente no aficionada y realizar una labor cultural importante entre sectores marginados (la Joven Orquesta de Cámara dio conciertos en el Centro Sanitario La Paz, en dos reformatorios de Madrid y en la cárcel de jóvenes de Carabanchel).

Con el apoyo de la Dirección General de la Juventud, de RENFE y de entidades privadas, la Joven Orquesta de Cámara comenzó a funcionar en agosto del 79 en un colegio de Miranda de Ebro, mientras se terminaba el acondicionamiento de su sede definitiva en el Monasterio románico de Santa María de Veruela, cedido por la Diputación de Zaragoza.

La Dirección General de Música apoyó el proyecto, pero no facilitó subvenciones, porque consideró que existían grandes dificultades técnicas en la realización de una idea tan innovadora que chocaba con la estructura educativa vigente. Esto llevó a los miembros de la orquesta a encerrarse en el Monasterio de Veruela, a las faldas del Moncayo, para protestar contra lo que consideraban boicot de la Dirección General de Música. Finalmente los cincuenta jóvenes músicos que integran la orquesta tuvieron que separarse debido a las penurias económicas.

La Joven Orquesta de Cámara, pese a su disolución, aún no ha muerto del todo. Cuatro jóvenes supervivientes —Lucía Novo, Maribel Tortosa, José Enrique Tarrasó y Luis García, con edades comprendidas entre 16 y 19 años— se afanan ahora en la construcción de una nueva sede, en un pueblo abandonado del municipio de Medina de Pomar, en el norte de Burgos. Jorge María Rivero es otra vez, junto a Isabel Vilá, el animador de este nuevo intento; cuentan con el apoyo del Ayuntamiento de Medina, que les ofrece instalaciones para impartir enseñanza musical, una subvención de trescientas mil pesetas al año y la promesa de facilitar instrumentos para los alumnos. Isabel Vilá dirigirá la formación de instrumentistas, con la ayuda de los cuatro jóvenes que impartirán lecciones de cuerda a niños entre cinco y diez años.

Poco a poco acude gente interesada en el tema, y puede que de este nuevo proyecto acabe surgiendo otra orquesta.

La directora Mercedes Padilla Valencia dio varios conciertos al frente de la Orquesta de Cámara Española antes de su disolución. «Fue una historia bastante penosa —comenta a RITMO—, y se mantuvo gracias al interés de los estudiantes». Mercedes Padilla, profesora de Contrapunto y Fuga del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, intentó posteriormente formar una orquesta con alumnos del Conservatorio. «Me apoyó mucho la dirección —declara Mercedes—, al facilitarme los ensayos en el propio conservatorio; ensayamos muchísimo, dimos algunos conciertos, pero sin una subvención continuada». El proyecto se abandonó por falta de medios, pero meses después la orquesta se rehizo con el nombre «Studium Musicae» y dio una serie de conciertos.-

## LA ORQUESTA DE CAMARA «SANTA CECILIA»

En la actualidad, Mercedes Padilla, dirige la Orquesta de Cámara «Santa Cecilia», cuyo germen procede de las anteriores agrupaciones. «Volví a la idea —nos explica— porque me llamaron para hacer varios conciertos; avisé a componentes de la anterior orquesta, a gente joven, a algún profesor del Conservatorio, y formé la Orquesta «Santa Cecilia».

Esta nueva orquesta ha hecho una gira de conciertos por Extremadura y también ha actuado en Madrid. La Fundación «Juan March» llamó a la Orquesta para un ciclo de conciertos juveniles durante los meses de enero, febrero y marzo. En vista del éxito obtenido, las actuaciones se prorrogaron también a los meses de abril y mayo. Según Mercedes Padilla esto se debe a que una orquesta de jóvenes gusta mucho a la juventud: «Es distinto ver una orquesta de gente mayor que ver a unos muchachos de 15 ó 20 años, eso impresiona mucho a los chicos».

En opinión de esta joven directora sería necesaria una subvención de tipo oficial para las orquestas juveniles, que permitiera, a su vez, la actuación de las



Mercedes Padilla, directora de la Orquesta de Cámara «Santa Cecilia», que procede de la Joven Orquesta de Cámara de España.

Fotos: Paco Tur



nuevas promociones de directores. «No se puede hacer una carrera de 17 años —comenta Mercedes Padilla— para obtener el título de Profesor Superior de Dirección de Orquesta y luego no tener salidas profesionales; los directores que no son conocidos sólo pueden marcharse al extranjero, a Alemania y a Austria, sobre todo, ganar allí fama y después volver». La promoción de jóvenes orquestas y de jóvenes directores podría, según esta idea, efectuarse de forma combinada.

La preparación de una orquesta juvenil, según explica Mercedes Padilla, requiere mucho más trabajo que una orquesta profesional, «porque no tiene la técnica adquirida en el instrumento, ni un criterio de estilo; hay que trabajar muchísimo hasta lograr esa unidad de estilo: horas y horas de ensayos, de leer partituras, de explicaciones continuas... los ensayos a veces se convierten casi en una clase». Es natural que sin una subvención para ensayar, la gente se canse y las orquestas de jóvenes acaben por disolverse.

Mercedes Padilla también ha formado parte de la comisión encargada de la creación de una orquesta oficial para el Conservatorio de Madrid. El proyecto se anunció en septiembre y los alumnos presentaron numerosas solicitudes, pero no ha habido manera de reunir a todos los estudiantes que en principio estaban interesados. «Hay que tener en cuenta —explica Mercedes Padilla— que el alumno del Conservatorio está sometido a una doble presión: estudiar música, que es muy duro y ocupa todas las horas del día, y su formación cultural, el Bachillerato o incluso la Universidad; si además tiene que dedicar un mínimo de dos o tres horas para ensayos en una orquesta, es lógico que no pueda ir».

Otro problema sería la falta de instrumentistas de cuerda. En opinión de Mercedes Padilla, hay mucha gente estudiando música, pero normalmente se aficionan a la guitarra o al piano; a pesar de todo, en el Conservatorio hay suficientes estudiantes para formar una orquesta, pero de momento no se ha conseguido.

#### «ARRASATE MUSICAL»

En 1974 se formó en Mondragón, Guipúzcoa, la Orquesta «Arrasate Musical» con alumnos de la Academia del mismo nombre, fundada en 1972 (y que en la actualidad cuenta con más de 600 alumnos y 30 profesores).

Esta joven orquesta fue creada por Luis Sagasta Eguidazu, presidente de «Arrasate musical», para cubrir el vacío causado por la desaparición de la Banda Municipal de Mondragón. Integrada por sesenta miembros, de edades comprendidas entre los 12 y los 20 años, esta pequeña orquesta sinfónica ha actuado en las principales poblaciones del País Vasco, así como en las ciudades francesas de Burdeos y Hendaya entre otras. Luis Sagasta explica a RITMO la evolución de este grupo orquestal:

«En su primera etapa se interpretaban arreglos facilitados para principiantes, como se estila en las agrupaciones de orquestas escolares de Londres. Actualmente están capacitados para enfrentarse con obras originales de orquestas, si bien dentro de un nivel adecuado».

Económicamente los problemas de esta orquesta son importantes, dados los elevados precios de los instrumentos. El Ayuntamiento de Mondragón, la Diputación Foral de Guipúzcoa, el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, la Caja de Ahorros y la Caja Laboral Popular apoyan económicamente y colaboran con esta joven agrupación. «También supone un gran apoyo —comenta Luis Sagasta— la acogida que brinda la afición ante la cual actuamos; la respuesta de estas masas es tan importante que sirve de estímulo para los jóvenes».

En opinión de Luis Sagasta el mayor inconveniente de estas orquestas jóvenes es que al estar compuestas por estudiantes, «puede llegar el momento en que tengan que abandonar su dedicación artística por otra de mayor porvenir».

«Otro de los inconvenientes serios —comenta el presidente de «Arrasate musical»— es la falta de partituras para esta clase de orquestas, ya que no existen en nuestro país ediciones especiales de este tipo. Así que es el propio Director el que tiene que realizar estos arreglos, que suponen una árdua tarea; de lo contrario, tienen que adquirir material editado en el extranjero, con un costo elevadísimo».

Para Luis Sagasta, la importancia de



las orquestas juveniles en la cultura musical está muy clara y se concreta en tres puntos:

- 1.— Completar la preparación del alumno para que en el futuro pueda integrarse en una orquesta importante.
- 2.— Ser vehículos de la cultura musical en nuestros pueblos.
- 3.— La formación humana del propio instrumentista.

#### JUVENTUDES MUSICALES

Setenta delegaciones en todo el país, treinta y seis mil socios, ochocientos conciertos anuales y ocho festivales son el balance actual de la organización de Juventudes Musicales Españolas. Su presi-

dente, el doctor Jordi Roch, anunció el pasado mes de febrero la posible puesta en marcha este verano de la Orquesta Sinfónica Juvenil de España, un paso más en la labor de Juventudes Musicales. Se están seleccionando jóvenes de toda España con la intención de que esta orquesta sea sinfónica, o, al menos, de cámara.

Los problemas, como siempre, vendrán por el lado económico: Juventudes Musicales se sostiene gracias a las cuotas de sus socios —entre las cincuenta y las trescientas pesetas mensuales— y a subvenciones de origen variado: desde la Dirección General de Música hasta importadores de pianos, pasando por laboratorios farmacéuticos.

#### ORQUESTA DE JOVENES DE MURCIA

La Orquesta de Jóvenes de Murcia fue creada en noviembre del pasado año por el Consejo Rector del Centro Regional de Teatro, Música y Folklore (institución tutelada por la Diputación Provincial de Murcia). Octavio de Juan ha sido el principal impulsor de la idea.

Esta orquesta presenta la particularidad de estar compuesta exclusivamente por instrumentistas de cuerda. Las edades de sus veinticinco componentes oscilan entre los 12 y los 31 años, y proceden de varias localidades murcianas.

La Orquesta de Jóvenes de Murcia ha sido dirigida desde sus comienzos por el maestro Benito Lauret, y ha dado conciertos con éxito en Cartagena, Lorca y Murcia. Como de costumbre, nadie cobra un duro, y las perspectivas no parecen muy buenas si tenemos en cuenta, por ejemplo, que en Murcia la Banda Municipal (creada en el seno de la Diputación hace doce años) mantiene a sus músicos como colaboradores, sin contrato, ni seguridad social y con gratificaciones mensuales como única remuneración.

#### LA FALTA DE APOYO OFICIAL

Todas las personas conocedoras del tema coinciden al afirmar que la Administración debería apoyar económica-

mente la formación de orquestas juveniles.

Claro que el Ministerio de Cultura dispone de menos del uno por ciento del presupuesto nacional (exactamente de 30.306 millones de pesetas), y no se pueden hacer maravillas. La ministra de Cultura, Soledad Becerril solicitó en su primer informe al Consejo de Ministros que este escaso presupuesto se duplicara. Algo le tocará a la Música.

Existe un proyecto de creación de una orquesta juvenil que funcionase durante los meses de verano. Las Direcciones Generales de Música y de la Juventud estudian conjuntamente el tema, que de momento se ha detenido. Amalio Graíño, Director General de la Juventud, ha declarado a RITMO que «en el proyecto de crear una orquesta juvenil no permanente hay varios planteamientos posibles, y hemos requerido el asesoramiento de la Dirección General de Música para encontrar el enfoque más correcto».

El Director General de la Juventud ha explicado que este proyecto no nace como respuesta a una petición concreta de apoyo por parte de alguna de las jóvenes orquestas existentes hoy día, «sino de una iniciativa propia de la anterior Directora General de la Juventud; era una idea espontánea, crear, apoyar una orquesta de jóvenes que se reúna un mes al año en verano». Ha habido también contactos entre la Dirección General de la Juventud y Juventudes Musicales para la formación de una orquesta juvenil.

Fuera de nuestras fronteras, tenemos dos ejemplos recientes de promoción de orquestas juveniles: el pasado mes de enero debutó la Joven Orquesta Sinfónica de San Francisco, compuesta por 87 estudiantes de música, con edades comprendidas entre los 10 y los 19 años (una orquesta muy, muy joven); y Claudio Abbado acaba de grabar «en vivo» el *Te Deum* de Berlioz, al frente de la Orquesta de Jóvenes de la Comunidad Europea.

En nuestro país, mientras tanto, las diferentes orquestas juveniles se afanan por seguir adelante, surgen nuevos intentos y hay, sobre todo, muchas ganas de trabajar.

## **alfa-yébenes, s. l.**

Plaza del Callao, 8 — Teléfonos 231 96 36 - 231 18 31 — MADRID

SE SIRVE A PROVINCIAS

- VENTA DE DISCOS NACIONALES Y DE IMPORTACION (Especialidad en Música Clásica)
- EQUIPOS DE ALTA FIDELIDAD (Bang & Olufsen - Sony - Tensai - Teac)
- EQUIPOS DE RADIO FRECUENCIA (Decamétricos y 27 Mghz.)
- JUEGOS ELECTRONICOS
- VIDEO

# Internacional



## V FESTIVAL MUSICAL DE DRESDE

Por Wolfgang Thormeyer

Del 22 de mayo al 6 de junio de 1982 tuvo lugar por quinta vez el Festival Musical de Dresde. En un tiempo no muy largo se ha convertido en un festival para un amplio público, que de manera armónica —que no es tan frecuente en festivales internacionales— une el cultivo de la música clásica con la atención que se presta a la música contemporánea. Caracterizado por una atmósfera especial, a la que contribuyen el efluvio de Dresde, la ciudad de las artes, y sus ricas tradiciones musicales, el Festival, que entretanto goza también renombre internacional, es todo los años un punto culminante en la vida musical de la República Democrática Alemana. Las 120 funciones de este año, entre ellas 11 estrenos y varios estrenos para la R.D.A., fueron realizadas por artistas y conjuntos de 18 países.

Como ya es tradicional, el Festival está dedicado todos los años a un aspecto especial del teatro musical. El punto central de este año fue el **Teatro musical infantil**, con 25 funciones para niños y jóvenes, así como un coloquio científico de dos días de duración. Debe destacarse sobre todo la interpretación de tres óperas para niños, que fueron premiadas en el marco del concurso de compositores del Festival Musical de Dresde de 1980: **Maugli**, de Shirvani Chalayev (URSS), según el **Libro de la selva**, de Kipling, en el marco de una jira del Teatro Musical Infantil estatal de Moscú; **El Porquero**, de Gerhard Schedl (Austria), en una interpretación de la Opera Estatal de Dresde, y una presentación del Teatro Popular de Halberstadt con la **Historia de amor y sal**, del compositor de la R.D.A. Kurt Dietmar Richter, según el cuento de hadas de los hermanos Grimm **La pastora de gansos frente al pozo**.

Acentos especiales tuvieron también algunos aniversarios: el 450 aniversario del natalicio de Orlando di Lasso, el 250 aniversario de Joseph Haydn, así como el centenario de Zoltán Kodály, Igor Stravinsky y Karol Szymanowski. Artistas del país y del extranjero tomaron en cuenta estos aniversarios para sus programas. Conjuntos invitados de Polonia presentaron sobre todo música de Szymanowski: la Opera Estatal de Wroclaw, la ópera **Rey Roger**, y la Filarmónica Nacional de Varsovia, obras sinfónicas.

pón; el conjunto vocal The Scholars (Gran Bretaña); el Ballet de Cámara «Pavel Somok», de Praga (Checoslovaquia); el Trío Instrumental Elisso Virssaladse/Oleg Kagan/Natalie Gutman (URSS); los pianistas Svyatoslav Richter (URSS) y Maurizio Pollini (Italia); así como el compositor griego Mikis Theodorakis, quien dirigió el estreno en la RDA de su obra **Axion Esti**.

Una conferencia científica internacional estuvo dedicada al **Papel de la música romántica en la formación de una conciencia democrática nacional**,



Claudio Abbado dirige al conjunto de la Scala de Milán. De izquierda a derecha, los solistas: Verret, Obrazsova, Luchetti y Nesterenko.

Un programa muy variado se preparó también para los amigos a la ópera. La Opera Estatal de Dresde presentó nuevas escenificaciones: de Richard Strauss, **Ariadna en Naxos** (dirección, Joachim Herz), y de Héctor Berlioz, **Condenación de Fausto** (dirección, Harry Kupfer). La Opera Estatal Alemana, de Berlín presentó la ópera **La zapatera prodigiosa** del compositor de la R.D.A. Udo Zimmermann, según textos del poeta español Federico García Lorca. Hubo también interesantes presentaciones del extranjero: el teatro «La Fenice», de Venecia (Italia) con el **Trovador**, de Verdi, y la poco interpretada ópera de Donizetti **Maria di Rudenz**. Con cuatro pequeñas óperas del compositor inglés Peter Maxwell Davies participa el teatro experimental **The Fires of London** (Gran Bretaña).

Las veladas de canciones fueron realizadas, aparte de Theo Adam y Peter Schreier, ambos cantantes de Dresde, por Inessa Prossalovskaya (URSS), Edda Moser (Austria) y Hermann Prey (RFA). Del gran número de artistas extranjeros, que participaron en el Festival quisiéramos mencionar a la Orquesta Filarmónica de Montecarlo (Mónaco), bajo la batuta de Lawrence Foster (EEUU); la Orquesta de Cámara de Leningrado para música antigua y contemporánea (URSS); la Orquesta de Cámara «Telemann», del Ja-

y continuó, de esta manera, la discusión de científicos europeos iniciada durante el Festival de 1981.



El Festival Strings Lucerne, con Peter Damm (trompa) y Peter Schreier (tenor).



## PRESENCIA ESPAÑOLA EN EL FESTIVAL «MUSICA NOVA»

Por Gilberto Mendes

El Festival «Música Nova» de Santos es la más antigua muestra —y la única realizada sistemáticamente— de música contemporánea en el Brasil. Partió de una idea de Gilberto Mendes, que lo fundó, junto con el maestro Klaus-Dieter Wolff y el compositor Willy Correa de Oliveira, y que continúa hasta hoy programándolo y dirigiéndolo. Comenzó en 1962, se interrumpió en 1965-67, comenzó en 1968, continuando ininterrumpidamente hasta hoy. Debido a la importancia de sus primeras audiciones de obras extranjeras, adquirió un gran renombre y prestigio en el país, y muy pronto también en el exterior. Sin embargo, se trata de un Festival hecho casi en familia, con sencillez, con poco dinero, sobre la base del esfuerzo colectivo de la Sociedad «Ars Viva», que está dedicada a la divulgación de la música poco conocida, tanto antigua como moderna. En sus primeras ediciones luchó con una casi absoluta falta de dinero, llegando a hacer el Festival de 1964 sin poder pagar a los intérpretes, que no obstante decidieron actuar, contribuyendo así generosamente a la continuidad del Festival.

En la música brasileña, este Festival es ya un acontecimiento histórico, pues fue portavoz y escenario de manifestaciones significativas y de tomas de posición polémicas. Empezó por ser vehículo de los trabajos fruto del Manifiesto Música Nova, firmado, entre otros, por los compositores Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Gilberto Mendes y Willy Correa

de Oliveira. Entonces el Madrigal Ars Viva presentó las obras corales experimentales sobre textos de poesía concreta **Um movimiento** de Willy Correa de Oliveira (poema de Decio Pignatari) y **Nascemorre**, de Gilberto Mendes (poema de Haroldo de Campos). Y en el momento actual el Festival refleja la nueva conciencia musical política del músico latinoamericano, conciencia que ha llevado a un compositor como Willy Correa de Oliveira a romper públicamente (en uno de los últimos Festivales) con el manifiesto que firmara años antes y a decidirse a escribir músicas políticamente comprometidas, junto al movimiento de las Comunidades Eclesiais de la Iglesia Católica. El Festival, pues, ha sido y es el termómetro del desarrollo histórico de la vanguardia musical brasileña. Es el escenario de las grandes polémicas donde se pregunta con perplejidad qué es realmente la nueva música, y a quién sirve. Por todo ello, el Festival se ha vuelto extremadamente abierto, vivo, lo más dialéctico posible. Y va registrando así la problemática de la música brasileña e internacional en busca de una novedad acorde con un mundo también socialmente nuevo.

En 1968 hubo una primera toma de conciencia de una música ibero-latinoamericana, siendo invitado a participar en el Festival el compositor uruguayo Conrado Silva con su **Música para diez radios portátiles**. También se escucharon obras de los compositores españoles Ramón Barce (**Nueve preludios y Estudio de impulsos**) y Luis de Pablo (**Libro para el pianista**), que tocó el pianista Paulo Affonso de Moura Ferreira. El mismo intérprete haría nuevamente los **Preludios**, de Barce, en 1969, en el V Festival, y desde entonces la música española aparecería todos los años.

En el VI Festival, Jorge Peixinho y Grace Busch tocaron los **Dos ejercicios** para flauta y piano de Eduardo Polonio, y Paulo Affonso el **Estudio de sonoridades**, de Barce. En el VII Festival, alumnos del Departamento de Música de la Universidad de Sao Paulo realizaron **Al**, de Eduardo Polonio, bajo la dirección de Willy Correa de Oliveira; de Claudio Prieto se escuchó **Solo a solo** para flauta y guitarra, por Ruben Bianchi y Henrique Pinto; de Tomás Marco, **Miríadas**, por Henrique Pinto y Claudio Stefan, y de Ramón Barce, **Canada-Trio** (H. Pinto, C. Stefan y Delamar Alvarenga). En el VIII



La soprano Anna María Kieffer, una de las más activas intérpretes que trabajan en el Festival de Santos.





Caio Pagano, intérprete de Correa de Oliveira y Gilberto Mendes.

Festival, el Madrigal Ars Viva presentó **Seis minutos para dos intérpretes** y **Tres posiciones con contacto corporal**, de Juan Hidalgo. Los mismos intérpretes, el año siguiente, presentaron **Armandia 5**, de Juan Hidalgo; y de Ramón Barce, con enorme éxito, su **Coral hablado**. En el X Festival escuchamos **Sonata en tres tiempos**, de Hidalgo; **Solo a solo**, de Prieto; **Codex I**, de Cristóbal Halffter, y también el **Homenaje a Debussy**, de Manuel de Falla (guitarrista: Henrique Pinto). En el XI Festival, **Pan**, de Hidalgo. En el XII, un homenaje a Manuel de Falla en su centenario, y también conferencias de Gilberto Mendes sobre Juan Hidalgo y otros compositores, a través de los discos Cramps Records, de Milán. En el XIII Festival, el Madrigal Ars Viva presentó los **Aforismos de Juan de Mairena**, de Ramón Barce. Al año siguiente, y del mismo compositor, **Siala** para clarinete y piano, por Leonardo Righi y Terao Chebl, y nuevamente **Pan**, de Hidalgo.

En el último Festival, el XVII, celebrado el año pasado, tuve el honor de

presentar personalmente en Santos a Ramón Barce, que pronunció una conferencia sobre la música española actual, asistió a la ejecución de sus obras **Escenario** (estreno mundial, por el grupo «Percussao Agora») y **Sonata Kupelwieser** (Alejandro Ramírez, violín, y Terao Chebl, piano). El Festival se clausuró triunfalmente con el **Coral hablado**, de Barce, en el que intervino el propio compositor. Escuchamos también otras dos obras de compositores españoles: **Juegos gráfico-musicales**, de Jesús Villa Rojo, y **Hymne an Lesbierinnen**, de Agustín González Acilu.

Así pues, la presencia española en el Festival de Santos ha sido siempre importante. Incluso fuera del Festival, la Sociedad «Ars Viva» presentó personalmente al compositor Luis de Pablo en una conferencia-audición de sus obras electrónicas e instrumentales en grabaciones, a su paso por Brasil.

Naturalmente, el Festival ha presentado obras de los compositores latinoamericanos más destacados, como Eduardo Bertola, Mesias Maiguashca, Mario Lavista, José Vicente Asuar, César Bola-

ños, Oscar Bazán, Alfredo del Mónaco, Alicia Terzian, Leo Brouwer, Héctor Quintanar y otros. E invitó personalmente a Héctor Tosar y Coriún Aharonian, de Uruguay. Tosar dio un recital con obras suyas. De Argentina vino varias veces el grupo «Acción Instrumental», de Buenos Aires, con Jacobo Romano y Jorge Zulueta, que en una ocasión dio un recital con obras de Juan Carlos Paz.

La obra de Boulez, Stockhausen, Berio, Nono Pousseur, Cage, Kagel, ha sido normalmente tocada, especialmente en los últimos años, al contar cada vez más con la presencia de grupos y solistas extranjeros, como el «S.E.M. Ensemble», de Nueva York, dirigido por Petr Kotik, o el «Studio de Recherches et de Structures Electroniques Auditives», de Bruselas, con Leo Küpper, o el pianista norteamericano Alek Karis. De Stockhausen se hizo completa una obra importante como **Aus den sieben Tagen**.

Destacados compositores europeos y norteamericanos (es decir, no latinos) han asistido al Festival, como Lejaren Hiller y Yehuda Yannay de los Estados Unidos; Leo Küpper, de Bélgica; Michel Philippot, de Francia. Y grupos renombrados como el Duo Kontarsky y el Quinteto de Baden-Baden, subvencionados por el Goethe Institut. También ha sido notable la presencia de Portugal en la persona del compositor y pianista Jorge Peixinho. Para este año y el siguiente está programada la venida de los compositores John Downey y Dick Higgins de Estados Unidos, Bruce Mather de Canadá y Wilhelm Zobl de Austria.

Además de los compositores del grupo Nova Música firmantes del Manifiesto, otros muchos autores representativos del arte brasileño han sido programados en los Festivales: José Antonio Almeida Prado (que es de Santos), Marlos Nobre, Ernst Widmer, Jamary de Oliveira, Lindenbergue Cardoso, Jorge Antunes, Bruno Kiefer, Armando de Souza, Roberto Martins, Gil Nuno Vaz (nombres ligados a Santos), Guilherme Bauer, Ricardo Tachuchian, Aylton Escobar, Nestor de Holanda Cavalcanti (en Rio de Janeiro). Y más recientemente las importantes figuras femeninas de Jocy de Oliveira y Vania Dantas Leite.

Además de los intérpretes ya mencionados, trabajan activamente en el Festival el pianista Caio Pagano (destacado en la interpretación de la obra de Willy Correa de Oliveira y Gilberto Mendes), las pianistas Beatriz Balzi y Beatriz Román, el barítono Eladio Pérez González, las sopranos Anna Maria Kieffer, Margarita Schack, Martha Herr y Heloisa Petri; el grupo «Música Viva» y el conjunto «Ars Contemporanea» de Rio de Janeiro, el «Trío de Bahia» y la Orquesta de Cámara de Sao Paulo. Ha sido destacada la participación de diversos profesores instrumentistas del Departamenteo de Música de la Universidad de Sao Paulo y del flautista de Santos Marco Antonio Canello. Y la contribución, con conferencias muy polémicas del profesor Hans-Joachim Koellreutter, introductor del dodecafonismo en el Brasil.

# Omega, con toda la tradición olímpica, por delante.

Desde hace medio siglo Omega viene cronometrando oficialmente Juegos Olímpicos a la diezmilésima de segundo, y volverá a hacerlo en las Olimpiadas de Los Angeles y Sarajevo.

En 1932, en los Juegos Olímpicos de Los Angeles, Omega tomó la antorcha de Cronometrador Oficial de Olimpiadas. Desde entonces, ha cronometrado ya 16, de verano e invierno, y ha revolucionado el mundo de la precisión deportiva y relojera.

En 1952, Omega recibe la Cruz del Mérito Olímpico en Helsinki, e introduce por primera vez la tecnología del cuarzo en el cronometraje deportivo, con el Omega Time Recorder.

En 1962 pone a punto el Omegascope, sistema de lectura digital televisiva, y el Photosprint, juez fotográfico inapelable en las llegadas.



Photofinish inapelable de una llegada olímpica.

cronometra las Olimpiadas de Lake Placid y Moscú, la Federación Suiza de Esquí dota a su equipo nacional con el Sensor Quartz de Omega, designado su Proveedor Oficial.

Actualmente, Omega aporta al deporte olímpico sus revolucionarios sistemas Swim-O-Matic, para cronometraje de natación a la milésima de segundo, y sus OTR 8 y OGM-Esquí, para cronometraje hasta la diezmilésima de segundo y cálculo del puesto instantáneo, intermedio y final, televisados simultáneamente.

En 1984, Omega volverá a cronometrar una Olimpiada de Verano en Los Angeles, después de la de Invierno de ese mismo año en Sarajevo.

## Cronometrados en Asia.

Además de Olimpiadas, Omega ha cronometrado numerosos Juegos regionales en los cinco continentes. Por ejemplo, desde 1950, los Juegos Asiáticos y del Sudeste Asiático, los últimos en 1979, en Yakarta. También ha sido la primera marca suiza seleccionada para cronometrar oficialmente los Juegos Nacionales de China Popular, celebrados en Pekín, en su cuarta edición, en 1979.



También en los Juegos de Pekín.

## Tradición espacial y estética.

Pero Omega no sólo va por delante con su tradición olímpica. También lo ha estado siempre con su tradición estética, que le ha valido cinco Oscar de la Academia Internacional del Diamante, y su tradición espacial, con la conquista de la Luna en 1969 y los vuelos "Columbia".

Todos estos hitos, en los que la tradición acumulada avala el avance tecnológico, se resumen en cada reloj Omega. Un prestigio como el de Omega no se adquiere en unos días ni en unos años. Se gana yendo siempre, desde 1848, por delante, pero sin dejar la tradición atrás. Ni la belleza.



Equinox, el reloj de las dos caras.

## Omega Equinox, el reloj olímpico.

Dos relojes en uno, mediante un simple giro. Por una cara, la elegancia tradicional Omega. Por la otra, un cronógrafo multifuncional ultrapreciso. Precisión  $\pm 5$  segundos/mes. Sumergible hasta 30 metros.

## Desde 1932, Omega es Cronometrador Oficial de Juegos Olímpicos.

1932 Los Angeles		1960 Roma
1936 Garmisch-Partenkirchen		1964 Innsbruck
1936 Berlin		1968 Grenoble
1948 St. Moritz		1968 Mexico
1948 Londres		1976 Innsbruck
1952 Helsinki		1976 Montreal
1956 Cortina d'Ampezzo		1980 Lake Placid
1956 Melbourne		1980 Moscu

Medio siglo de éxitos olímpicos.

## Omega, Medalla de Oro Olímpica.

En 1968, en los Juegos de México, Omega recibe la Medalla de Oro del Cronometraje Olímpico.

En 1970, Omega lanza el primer reloj digital de pulsera. Fruto también de su experiencia olímpica, crea el Megaquartz 2.400 que en 1972 se convierte en el primer reloj de pulsera certificado como "Cronómetro de Marina", con su precisión de  $\pm 1$  segundo al mes.

En 1976, crea el Chrono-Quartz Omega, único reloj de pulsera del mundo con sistema de cronometraje olímpico.

En 1980, el Chrono-Quartz, junto con el "Especial Fútbol" de Omega, son adoptados por la F.I.F.A. para sus árbitros. Omega idea el marcador olímpico de 16 tonos.

También en 1980, año en que Omega

  
**OMEGA**

Cronometrador Oficial  
de las Olimpiadas de  
Los Angeles y Sarajevo, en 1984

# Festival de Santander

Por Ricardo Hontañón Acha

El Festival Internacional de Santander tiene ya programa para su trigésima primera edición, que se celebrará desde mediados de julio hasta el 31 de agosto. En torno a su articulación, voy a centrar este artículo, pero antes es oportuno hacer una sucinta referencia a su pasado más reciente, por cuanto en ese período la manifestación musical cántabra estuvo a punto de sucumbir. Se llegó a una situación límite, en la que lo anacrónico, lo rutinario y la calidad decreciente fueron sus notas distintivas.

Naturalmente, la falta de imaginación, el descuido total de contenidos en la programación, produjeron una desconexión grande entre el Festival y el público, lo cual fue evidenciando una crisis, agudizada más aún al existir en nuestro ambiente regional otras manifestaciones sonoras de no muy lejana creación, con incentivos importantes que, sin proponérselo, establecieron puntos de comparación y que indicaban claramente la posible extinción del Festival santanderino.

Decadencia, hay que decirlo, reflejada insistentemente con una crítica a través de la prensa nacional y local. Cuando se quiera realizar un análisis de aquella época —últimos años de la década de los setenta—, en el **Diario Montañés** hay datos muy elocuentes.

Afortunadamente las cosas empezaron a cambiar. Se tomaron cartas en el asunto. El nombramiento de José Luis González Sobral como Delegado del Ministerio de Cultura supuso, junto con las autoridades santanderinas, una puesta en marcha de la descentralización del Festival. Primero, elaborando unos estatutos que conllevaban la constitución de un patronato y, luego, una vez formado éste, la designación de un director. El elegido fue José Luis Ocejo, cuya brillante ejecutoria, de músico, organizador y emprendedor, era lo suficientemente conocida y, a la vez, la mejor garantía de éxito, avalado en dos de sus iniciativas: los ciclos musicales del Santuario de la Bien Aparecida y la Coral Salvé. A esto, justo es consignarlo, el interés de un titular de la Diputación, José Antonio Rodríguez, quien manifestó que en el Festival únicamente cabían dos soluciones: o apoyarle y engrandecerle, o de lo contrario nada justificaría su continuidad. Continuidad deseada por el alcalde, Juan Hormaechea. Ambas instituciones vienen prestando atención no escatimada, y progresivamente los presupuestos se incrementan. Más: la Dirección impulsó desde el primer minuto el apoyo económico de la iniciativa privada, obteniendo respuestas muy positivas. Si a todo se suman las aportaciones de la Administración Central, fácilmente se deduce que los recursos han aumentado. Pero de poco hubiera servido esto si al Festival no se le hubiese dotado de nueva savia, y si no hubiera recuperado su convocatoria que, por fortuna, el

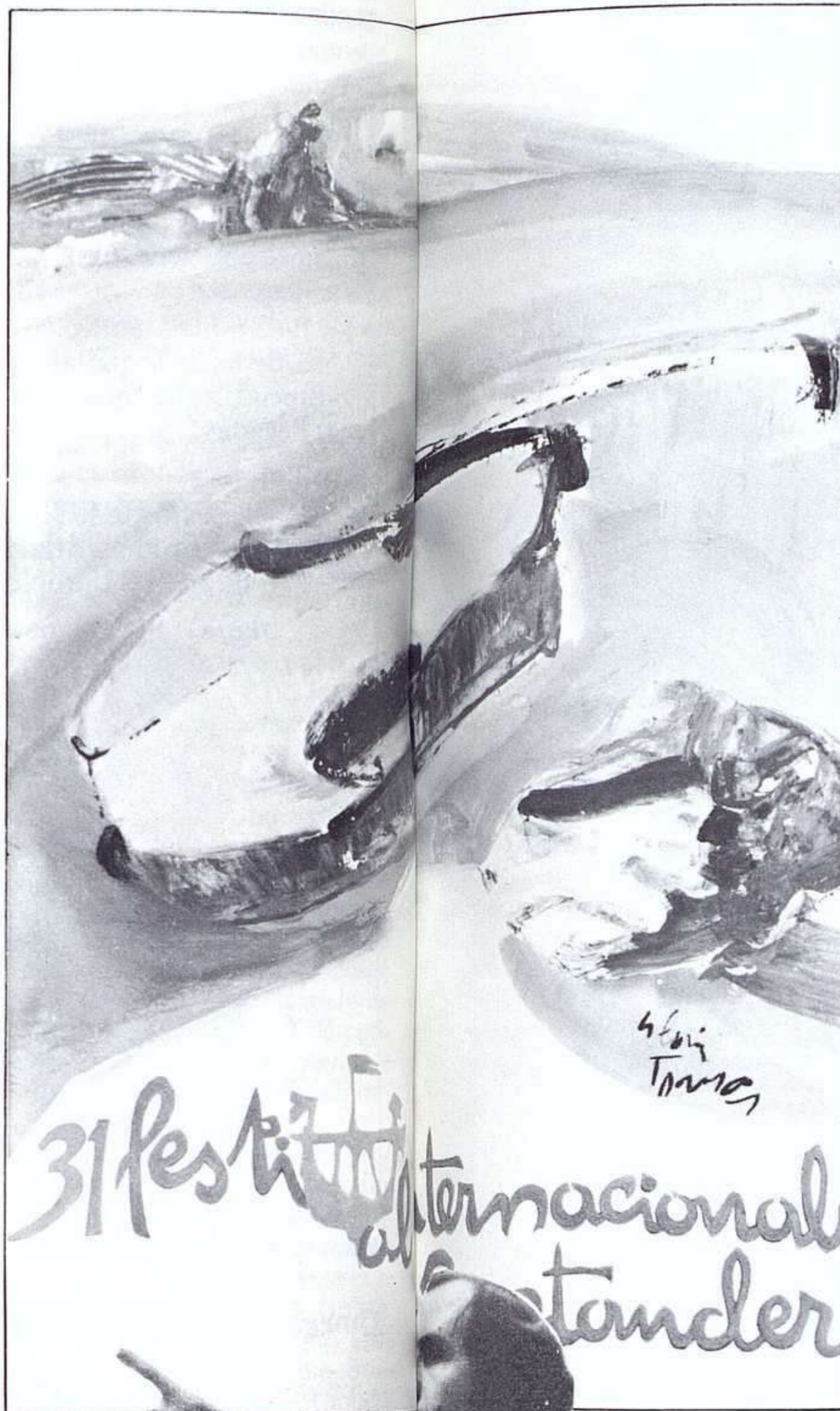
año pasado alcanzó niveles muy altos. Dos datos expresivos: naturalmente, la noche de la **Novena Sinfonía** de Beethoven, los problemas de entradas fueron grandes. Se organizó un ensayo público que colmó el aforo de la Plaza Porticada. Después de tan emocionante jornada, oyentes irrumpieron en el recinto. Pero es que los llenos se repitieron, incluso, en fechas en las que coincidieron dos, tres eventos festivaleros de imán.

Y es que José Luis Ocejo no se ha contentado con rellenar anárquicamente las ediciones por él programadas, sino que en éstas ha buscado una unidad y un concepto, intentando siempre conjugar la calidad de intérpretes con el cuidado de contenidos. Ha insertado el Festival en un contexto sociológico vigente, preocupándose antes de lo cultural que de lo meramente espectacular. Pero hay más: sin perder de vista una óptica universalista, se atiende el patrimonio de nuestro país. No olvida la música española, ni la contemporánea, y, por supuesto, se da cabida al arte regional, sin caer en los, por otra parte, peligrosos localismos que no conducen a nada. Existe una interrelación entre las artes. Música, pintura, teatro, cine y vínculos con el veraneo universitario. Otro aspecto importante: la extensión a marcos monumentales de nuestro entorno, experiencia bellísima que fusiona sonidos, paisaje y arquitectura.

Las líneas de acción señaladas no se quedan en proyecto, sino que son realidades fructíferas plasmadas en el programa de este año, que ¡ya es hora!, voy a glosar.

Se ha logrado en él una articulación lógica informada por un concepto y una serie de eventos que marcan su fisonomía. Precedido de un pórtico, la XXXI edición del Festival santanderino tiene su base en los ciclos de Ballet, de Música de Cámara y Recitales, en el Sinfónico-Coral, en el bloque dedicado a la lírica mundial con la presencia de primeras figuras, y en otro dedicado a los grandes jóvenes valores. Además, su Semana de Teatro y Poesía, y otra serie de fastos que dan a la prueba diversidad y extensión, conjugadas con unidad, sin perderse en una anarquía desintegradora. Al contrario, hay en todo momento evidentes interrelaciones.

Son claras ya desde el pórtico en el que se da el binomio de la universalidad y el del carácter propio de lo perteneciente a nuestro entorno. Dentro de lo que muy bien se puede denominar introducción festivalera, figura la III Semana de Cine Musical, Coreográfico y de Opera, en la que se ofrecerán tanto estrenos y reposiciones cinematográficas como últimas producciones. Paralelamente, se celebrará una exposición de libros musicales y un seminario sobre el Cine Musical en la Universidad «Menéndez Pelayo», ámbito santanderino donde se realizarán las pruebas del VII Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea», que se inaugurará con un recital de Aldo



José Luis Ocejo

Ciccolini. La Iglesia de Santa Lucía será nuevamente marco bello en el que su Mutin-Cavaillé-Coll sonará a través de la espléndida organista barcelonesa Monserrat Torrent, y aquí tendrá lugar la

# Festival de Santander

como el **Día Coral**, en el que las agrupaciones de esta región, rendirán recuerdo al músico montañés Lucio Lázaro.

El Festival se inaugura este año con el Ciclo de Ballet, presentando al Washington Ballet, con coreografía de Choo San Gor. Los grandes Ballets de Canadá, con la Orquesta Filarmónica de Praga, y la presencia del Orfeón pamplonés, bajo la dirección de Vladimír Jelinek. Actuará dos fechas, interpretando los **Catuli Carmina** y los **Carmina Burana**, de Carl Orff. Viene, también, el Ballet del Siglo XX, de Maurice Béjart, que en tres actuaciones ofrecerá un programa antológico de su portentoso arte.

Hay notas de primerísimo interés en el Ciclo de Cámara y Recitales. Flanqueada por dos intervenciones del Cuarteto Janacek —una, en la final del Concurso de Piano—, se presenta la Orquesta de Cámara de Israel con dos programas. Uno, dedicado a Mozart, y el segundo, con la participación del Orfeón Donostiarra, hará **La Creación**, de Haydn, conmemorando así el 250 aniversario de su nacimiento. La Orquesta Filarmónica de Dresde, con Teresa Berganza, clausurará el Festival. El flautista Franz Bruggner dará un recital solo, y lo hará también con el cellista Wunter Mouller y el clavicinista Bob Van Asperen.

Otros recitales: el de Monserrat Caballé y el del pianista Nikita Magaloff. Lo sinfónico cuenta con la Orquesta de la RTVE, que, bajo la batuta de Miguel Angel Gómez Martínez, efectuará dos sesiones: la de la gran final del «Paloma O'Shea», y en la que interpretará la **Segunda Sinfonía** de Sibelius, el «Scherzo Cantabria», del santanderino Candido Alegria, y el estreno absoluto —obra encargada del Festival— del **Concierto núm. 2, «Per a Mompou»**, de Luis de Pablo. Será el solista José Rivera.

Jesús López Cobos dirigirá a la London Philharmonic Orchestra en dos conciertos. Con el Orfeón Donostiarra, el **Requiem alemán**, de Brahms, y el que tiene como base, la **Primera Sinfonía** de Mahler, músico del que apenas se ha escuchado nada aquí, y el **Concierto núm. 503** de Mozart, que tendrá como solista a Andras Schiff. La Orquesta Filarmónica de Praga, que, conducida por Jiri Belohlavk, completa el Ciclo Sinfónico.

Al afán de dar cabida a las nuevas generaciones de la interpretación, responde el Ciclo de Jóvenes Grandes Valores, en el que la bilbaína María Folcó, acompañada por Miguel Zanetti, estrenará en España doce canciones de Henry Duparc. En este mismo apartado —tan bien acogido en la edición del año pasado— darán recitales los pianistas Andre Michael Schub, primer premio del Concurso «Van Cliburn», de 1981, e Isidro Barrio.

Con la etiqueta **Las Grandes Voces de la Lírica Mundial**, se presentan tres jornadas de ópera de máximo interés. Con la dirección de Frand Paul Decker, y según la idea escénica de Emilio Sagi y

Julio Galán, se interpretará en versión de concierto la ópera **Lohengrin**, de Wagner. Correrá a cargo de la Orquesta y Coros de la RTVE, siendo sus solistas Manfrer Sung, Helena Doese, Marlicolm Smith y Ferdiand Nentwing. Por otra parte, Monserrat Caballé y Teresa Berganza darán sendos recitales dentro de este bloque dedicado al canto lírico de altura.

Otro aspecto del Festival, aplaudido por todos: su conexión con los coros históricos de nuestra región. Así, en el Teatro Argenta, de Castro, jornada de jazz, que también irá al Palacio del Marqués de Comillas, junto al precioso de Gaudi, donde, además, música, arquitectura y naturaleza se fundirán a través de un recital de órgano y dos trompas de los Alpes. En la Iglesia de Santa María (siglo XV), la Orquesta de Cámara de Paul Kuentz hará un programa barroco, y Blas Sánchez, con su guitarra-arpa, traducirá los **Salmos a Pablo Neruda**, de los que es autor.

Santillana del Mar también es otro marco, y, naturalmente, el Santuario de la Bien Aparecida, ámbito de predicamento sonoro, donde la presencia de agrupaciones corales y el estreno de una composición de Tomás Marco, junto a los fastos de sus Ciclos especializados, suscita especial atractivo. Música del barroco en las ruinas del Convento de San Luis (siglo XV), de San Vicente de la Barquera, y Música Medieval en la Iglesia de Santa Marina, de Udalla, completan este peregrinaje musical.

Hay conexiones con el arte dramático a través de la **Semana de Teatro y Poesía**, con la puesta en escena de **Edipo Rey**, el **Sueño de una noche de Verano**, de Shakespeare. Actuarán El Comediants, las pantomimas de Marcel Marceau, Amancio Prada es el encargado de la Jornada de Poesía, dedicada este año a Santa Teresa. Y, por fin, habrá una exposición en torno a la indumentaria de la mujer a lo largo de quince siglos.

Otras diez exposiciones establecen relaciones con el Festival y las Artes Plásticas. Son las de Juan Domínguez sobre la Historia de la Música, la de los grabados de Moore, la de mariano Bayon, en torno a la arquitectura teatral de los siglos XVIII y XIX; la de Etnografía y Folklore, la de manuscritos en la Casona de Tudanca, la que con caricaturas de Francisco recoge una panorámica de los intérpretes que a lo largo de 30 años han pasado por nuestra manifestación, y la de los pintores Iturrino y Gloria Turner, autora del cartel de este año, en el que Santander será del 22 al 29 de Agosto sede del Premio Internacional de la Crítica Discográfica, I.R.C.A.

Música de Jazz y de Rock, música contemporánea; estreno, además de los citados, de Adam Ferrero, Barja, y la versión musical de poemas de José Luis Hidalgo, dan al XXXI Festival santanderino un carácter versátil, múltiple en sus facetas, proyectándose así en una permanente ascendencia guiada por su recitor.

# TENSAI

hi-fi & video



*Un toque de genialidad*

Representante exclusivo para España



Pº de la Castellana, 268-270 - Telf. 733 68 00 - Madrid-16

# Milt Jackson, Ray Brown Quartet y Dexter Gordon Quartet

Por Javier López de Guereña

El «nunca segundas partes fueron buenas» no es aplicable a los conciertos de jazz. No es éste un descubrimiento particular y sí una verdad manifiestamente pública como corrobora el que, en los dos últimos conciertos de jazz celebrados en Madrid los días 19 y 23 de abril —en cartel Milt Jackson— Ray Brown Quartet y Dexter Gordon Quartet, respectivamente —el primer pase se llenará y el segundo se abarrotará. Incluso hubo gente que no pudo entrar, pues el salón del Colegio Mayor San Juan Evangelista es acogedor, pero (son cualidades casi inseparables) es pequeño. Donde caben dos, caben tres, pero hasta un límite: hasta el escenario se habilitó para sentarse, de forma que el contacto músicos-público, además de intenso, fue casi, casi físico. Esta preferencia por las segundas partes se debe a que los músicos hacen el «rodaje», su período de adaptación durante la primera y comienzan la segunda ya «calientes». (A los que se lo puedan permitir les recomiendo asistir a las dos sesiones, que siempre son completamente distintas.) Y así sucedió en las dos ocasiones: después de un primer pase bueno, vino otro mejor.

Milt Jackson (vibráfono) y Ray Brown (contrabajo) vinieron acompañados del joven pianista Monty Alexander y de Mickey Rocker a la batería. De los dos primeros poco hay que no se haya dicho ya: son catedráticos de blues, y si Berkeley concediera títulos de Doctor «Honoris Causa», seguramente andarían tocando con birrete y nuceta. El «carácter» musical de ambos es muy parecido, pues disfrutan de la sencillez que se alcanza cuando el virtuosismo es maduro. Por otro lado, Monty Alexander se comportó como un acompañante perfecto y un solista desigual: en la primera parte, sus solos consistieron en retahilas de citas de otros temas que se yuxta y superponían formando un «totum revolutum» que no había por donde agarrar (esta fue la tónica general del primer pase aunque, por supuesto, tuvo momentos inspirados); en la segunda parte, sin embargo, su actuación fue cobrando interés e importancia hasta alcanzar las «cumbres» de los dos «maestros», en musicalidad, imaginación y ternura. Monty Alexander tiene y comunica además un excelente sentido del hu-



• Dexter Gordon.

mor. Mickey Rocker fue el menos destacado y fue en segundo plano cuando su labor cobró mayor interés, mientras que en los solos le faltó claridad y dinámica, acercándose peligrosamente, en algún momento, al límite de elasticidad del compás.

Dexter Gordon es una figura del jazz; no creo que nadie pueda ponerlo en duda. Allí estuvo ese sonido tan característico, tan particularmente suyo que, más que Gordon parece «gordo», robusto, pesado. Dexter es «vago» tocando; su aplomo es mastodóntico, aunque, de vez en cuando, despierte de ese letargo de ensoñación mística, mitad música, mitad borrachera, con una escala ágil y sorprendente. Aún con todo esto y siendo uno de los músicos que mejor desarrollan un solo en su instrumento, hace falta ser un fanático para no reconocer que no todo fue cal, que hubo bastante arena salpicando sus larguísima improvisaciones. Sólo el factor tiempo ya determina que las ideas, aunque no falten, no siempre están en su sitio. Por otro lado, debido a su propio estilo, las cadencias del saxofón sin acompañamiento no estuvieron ni tan siquiera bien: sobre un acompañamiento adecuado se puede tejer una melodía de mil formas; ahora bien, cuando no hay base sobre la que apoyarse el instrumento solista, se erige en único protagonista, y no todas las formas de tocar son igualmente eficaces. John Coltrane, tocando completamente solo, estaba en su salsa; Dexter Gordon, no.

Kirk Lightsey se reveló como un excelente pianista, aunque sus improvisaciones también pecaron de largas en exceso. David Eubanks quedó relegado a último plano sonoro por las mágicas artes de la mesa de mezclas, y en los pocos momentos en que se le pudo intuir (que no oír) demostró ser un contrabajista impecable, con una exquisita sensibilidad como solista. Con Eddie Gladden (batería) sucedió todo lo contrario: durante casi toda la actuación se le oyó demasiado fuerte, estorbando la audición de los demás instrumentos. Gladden demostró poseer una excelente técnica, de la que hizo buen uso en el acompañamiento y abuso en los solos. A veces creo que los baterías tienen el convencimiento de que, mientras los demás instrumentos tratan de hacer música en las improvisaciones, su deber es realizar una buena exhibición de sus mejores habilidades y proezas. Eddie Gladden pertenece a esta especie.

La calidad de las actuaciones justificó y compensó el interés demostrado por el público, y por una vez parece que los organizadores conseguirán igualar los gastos del montaje. Me decía alguien del Club de Jazz de este Colegio Mayor: «si sin nada conseguimos sacar adelante estos conciertos, con una subvención haríamos milagros». Y yo lo creo —casi— literalmente.

# DISCOS DISCOS DISCOS DISCOS



«OUR KIND OF SABI». Eddie Louiss (órgano, piano, marimba), Joohm Surman (saxos barítono y soprano), Daniel Humair (batería). Niel Henning (artista invitado), Oersted-Pedersen (bajo). MPS, JS-038 (H).

RAY NANCE: Huffin 'n 'Puffin'. MPS, JS-039 (H).

Resultar indiferente no se puede decir que sea el peor, pero sí el más triste de los defectos. Y esto, por desgracia, es lo que sucede con estos dos discos: no hay en ellos nada brillante ni tampoco nada que haga rasgarse las vestiduras; son simplemente correctos.

La grabación de Eddie Louisse parte de una propuesta interesante, pero que se agota en sí misma. La formación, de por sí original (órgano, saxo, batería), aunque la ausencia del contrabajo se haga notar y, de hecho, el tema más redondo sea aquel en el que aparece como invitado el imponderable Niels Henning Oersted-Pedersen («Zafe ko ida»). Este resultado global del disco es fiel reflejo y suma de los resultados parciales: cada tema (a excepción del que aporta el batería, Daniel Humair, «Out of the Sorcellery», que no parece sino una caricatura del que le precede, «Song for Martine», y que firma Louisse) tiene una presentación interesante, pero va deshilachándose a medida que se desarrolla, pues la monotonía rítmica y armónica no permiten plasticidad alguna. Ni siquiera los inspirados solos del saxofonista John Surman hacen soportable el esfuerzo de intentar «estirar» las piezas. Quizá sea la labor de éste lo mejor del disco, pero un buen sonido y un buen fraseo no hacen solos un L.P.

Ray Nance fue una primera figura. Y creo que la razón se «escucha» en esta grabación. Falta algo en la personalidad de este músico (¿fuerza, inspiración, genialidad?) y esta carencia se manifiesta en cada una de sus múltiples facetas —voz, trompeta, violín— en las que no llega a alcanzar las cotas que cabría esperar. Esto es particularmente claro en el Ray Nance violinista,

quien, con un sonido mucho más partícipe del calor humano del Jazz que del refinamiento academicista europeo que en muchos otros aparece como un aditivo indeseable, nunca pasó de ser un buen instrumentista.

En este «Huffin'n'puffin» las debilidades de Nance son acentuadas por el acompañamiento poco afortunado de un trío integrado por músicos de prestigio. Sólo Ron Mathewson es capaz de ofrecer con su contrabajo un apoyo firme a las intervenciones del solista, aunque resulta mucho más eficaz la labor de aburrimiento subterráneo que desempeña el pianista Kenny Drew (que no debía tener su tarde) y el camuflaje rítmico con el que Daniel Humair (batería) consigue despistar al metrónomo más preciso.—J.L.G.



## BILBAO PAIS VASCO XXXI FESTIVAL DE OPERA SEPTIEMBRE 1.982

- Día 2, Jueves **DON CARLO** G. VERDI  
Felipe II, Nicolai Ghiaurov, bajo. Don Carlos, Jaime Aragall, tenor. Rodrigo, Antonio Salvadori, barítono. El Gran Inquisidor, Luigi Roni, bajo. Isabel de Valois Mirella Freni, soprano. Princesa de Eboli, Viorica Cortez, mezzo-soprano. Ballets Olaeta Maestro. Concertador y Director de Orquesta, Giafranco Rivoli.
- Día 2, Sábado **AIDA** G. Verdi  
Aida, Ghena Dimitrova, soprano. Amneris, Fiorenza Cossotto, mezzo-soprano. Radamés, Franco Bonisolli, tenor. Amonasro, Ettore Nova, barítono. Ramflis, Ivo Vinco, bajo. Ballets Olaeta Maestro Concertador y Director de Orquesta, Giuseppe Morelli.
- Día 6, Lunes **SIMON BOCCANEGRA** G. Verdi  
Gabriele Adorno, Nuncio Todisco, tenor. Simón Boccanegra, Antonio Salvadori, barítono. Amelia, Mirella Freni, soprano. Jacobo Fiesco, Nicolai Ghiaurov, bajo. Maestro Concertador y Director de Orquesta Urbano Ruiz Laorden.
- Día 8, Miércoles **CAVALLERIA RUSTICANA** P. Mascagni  
Santuzza, Giovanna Casolla, soprano. Turiddu, Franco Bonisolli, tenor. Alfio, Ettore Nova, barítono.
- LOS PAYASOS** R. Leoncavallo  
Canio, Franco Bonisolli, tenor. Nedda, Rosario Morillas, soprano. Prólogo y Silvio, Leo Nucci, barítono. Tonio, Ettore Nova, barítono. Maestro Concertador y Director de Orquesta: Giuseppe Morelli.
- Día 10, Viernes **EL BARBERO DE SEVILLA** G. Rossini  
Figaro, Leo Nucci, barítono. Conde de Almaviva, Eduardo Giménez, tenor. Don Basilio, Luigi Roni, bajo. Don Bartolo, Domenico Trimarchi, bajo. Rosina Raquel Pierotti, mezzo-soprano. M<sup>o</sup>. Concertador y Director de Orquesta: Charles Vanderzand
- Día 12, Domingo **LA BOHEME** G. Puccini  
Mimí, Elena Mauti-Nunziata, soprano. Musetta, Angela Peters, soprano. Rodolfo, Franco Bonisolli, tenor. Marcello, Vicente Sardinero, barítono. Colline, Luigi Roni, bajo. Maestro Concertador y Director de Orquesta, Giuseppe Morelli.

Regidor para las seis óperas:

Diego Monjo

CORO: A. B. A. O.

Director, Juan José Larrínaga

A. B. A. O. - c/ Rodríguez Arias, 3-1<sup>o</sup> - BILBAO. - 8  
Teléfonos: (94) 4 15 54 90 - 4 15 66 55

# De nuevo, hablando de presupuestos

Por Alfredo Orozco

Van a cumplirse pronto cinco años desde que en esta misma sección publiqué un estudio encaminado a aplicar presupuestos concretos para un equipo Hi-Fi de la mejor forma posible. He podido constatar a lo largo de este ya largo lapso de tiempo que aquel estudio resultó útil para muchos lectores; varios cientos, entre cartas, consultas y conversaciones telefónicas, lo han demostrado, lo

que resulta satisfactorio y anima en cierto modo a proseguir con esta labor informativa en un campo tan proceloso y tan difícil como éste, y digo difícil porque a mí me lo resulta cada día más, y en estos casi cinco años el aprendizaje ha sido constante, y, dada la experiencia, hay que suponer y esperar que haya que seguir aprendiendo e investigando.

De hecho, esta sección no es otra

cosa que un continuo ir dando cuenta a los lectores de RITMO de mis investigaciones, lecturas (en grado sumo) y experiencias sobre Alta Fidelidad; soy como una especie de transmisor de buena fe de un *conocimiento limitado*, y de cuya limitación soy consciente ahora mucho más que hace media docena de años. De ahí que las correspondencias y cambios de impresiones sean tan constructivas y satisfactorias y contribuyan a aumentar el grado y nivel de *nuestros* conocimientos y nos anima a proseguir esta hermosa aventura en busca de una perfección seguramente inalcanzable o puramente ideal, pero que sirve, en mi opinión, para mantener el fuego sagrado de un «hobby» apasionante, a su vez vehículo de conocimiento y disfrute de un arte superior: la Música.

Pasados, pues, casi cinco años, parece aconsejable e interesante realizar de nuevo el mismo análisis bajo la realidad de que el mercado de productos Hi-Fi en España ha crecido enormemente y, por lo tanto, cualquier trabajo selectivo resulta más difícil de lo que fue en 1977. Hay una verdadera inundación de marcas y modelos y resulta evidente que esta situación de abundancia puede sumir al comprador potencial en un mar de dudas y vacilaciones, y, por supuesto, existen muchas posibilidades de comprar mal, toda vez que lo que predomina es la mediocridad, el material hecho muy en serie y para ser vendido en masa. Hay, pues, que saber seleccionar y elegir, y, a este respecto, debo repetir mi consejo de 1977: «No se fíe de otra cosa que de su oído y vaya a ver a un buen vendedor», y he subrayado lo del buen vendedor porque es tremendamente difícil hallar ejemplares de esta rara especie, aunque algunos hay, y bien vale la pena buscarles, pues la suerte del comprador está absolutamente en manos del vendedor, que debe reunir básicamente las condiciones de honradez y competencia, y, en particular, esta última, y, por supuesto, los medios suficientes para poder ofrecer a su cliente unas primeras bases de selección en la tienda y posteriormente



Gramófono «triple», construido en Hamburgo en 1906.

efectuar las oportunas pruebas durante un tiempo prudencial en casa del comprador. No es nada fácil ser un buen vendedor de Alta Fidelidad, ni tan buen negocio como muchos creen, y cuanto mejor es el vendedor, más difícil le ha de resultar su negocio, pues ha de comenzar por seleccionar muy cuidadosamente su material y después combinarlo a la medida de las necesidades y posibilidades de su cliente. Personalmente, no me gustan las tiendas abarrotadas de material; prefiero mucho más los estudios o establecimientos en los que un comprador puede escuchar no más de dos o tres combinaciones de componentes ya preparadas de antemano con la «lógica del buen sonido». Tampoco me agradan demasiado los «comparators» que permiten escuchar toda una serie de combinaciones de componentes en poco tiempo. El oído se acomoda en seguida y esos cambios rápidos más confunden que otra cosa. Es mucho mejor la escucha reposada y preferiblemente larga, y aún más preferiblemente en el propio hogar, aunque una primera selección pueda realizarse en la tienda si, insisto, el vendedor es solvente.

Este problema de la escasez de buenos vendedores no es privativo de nuestro país, por supuesto, y quienes hayan dado una vuelta alguna vez por las famosas calles londinenses de la Alta Fidelidad (Tottenham, Oxford, etc...) podrán constatar lo que digo. Una cosa es ir a comprar un componente concreto a tiro hecho, o un accesorio, o unas tijeras para pelar cables, y otra bien distinta emprender la *aventura* de comprar un equipo completo, básico o amplio, debidamente *equilibrado* y fiable.

Prosiguiendo con el lapidario consejo de 1977, hay que decir que la escucha atenta y analítica constituye un presupuesto esencial. Es imprescindible utilizar discos que uno conozca muy bien y resulta asimismo importante utilizar discos de gran calidad en lo que concierne a grabación y prensado. Un disco malo suena mal en cualquier equipo y seguramente peor en un equipo de alto nivel. Hay que fijarse bien en los timbres de los instrumentos y en la localización de éstos en la orquesta. Hay que hacer pruebas de voces y coros; un buen equipo debe servir para determinar si un coro es amplio o reducido. Un buen disco de piano resulta asimismo un «test» esencial, como lo es un buen disco de órgano para ver cómo se comporta el equipo en la reproducción de graves, aunque en este último caso no hay que pedir peras al olmo. Y, sobre todo, hay que escuchar en sesiones de cierta duración, pongamos un mínimo de una hora y media o dos horas, para comprobar si el equipo produce fatiga o cansancio; es el síntoma seguro de que la terrible *distorsión* anda enredando en algún componente, o en todos, o, sencillamente, que el equipo y la sala de audición no están en consonancia y hay que probar con otros materiales, ya que no está al alcance de todo el mundo modificar sustancialmen-

te la sala de escucha.

Insisto sobremanera en que las pruebas «at home» constituyen un requisito esencial, sobre todo porque comportan la importantísima faceta de las pruebas de colocación de cajas acústicas o sistemas de altavoces. En este aspecto pueden realizarse experiencias sorprendentes y es preciso acertar. Podría formularse un principio esencial en los siguientes términos: «*Dado que una caja acústica esté decentemente elaborada, todo lo demás depende de su colocación*». Al hablar de la colocación de las cajas, no solamente se alude a los puntos de ubicación en la sala, sino a la altura, separación entre cajas, separación con respecto a muros laterales y traseros, etc... En general, las «*soluciones de librería o estantería*» no suelen ser satisfactorias, salvo en muy contados casos de cajas acústicas diseñadas ex-profeso para este tipo de ubicación, como las hay igualmente «*de esquina*» (caso Klipschorn, por ejemplo).

Empezando ya a entrar un poco en el tema objeto del presente estudio, me parece importante hacer algunas consideraciones previas de carácter metodológico o descriptivo, toda vez que este trabajo ha sido realizado, como es natural, con un cierto sentido del orden y, sobre todo, con la aspiración de conseguir «*combinaciones óptimas*» dentro de cada nivel presupuestario, no tanto por la enojosa cuestión del vil metal como por conseguir resultados audibles satisfactorios. Dichas precisiones metodológicas son las siguientes:

1.<sup>a</sup> El estudio se hace en tres niveles, al igual que en la ocasión anterior. Se añade un cuarto nivel sin límite presupuestario. Las cantidades manejadas en los tres niveles básicos A, B y C son las mismas que en 1977. Se trata de un pequeño triunfo contra la inflación que nos domina y depaupera. De hecho, es posible combinar de esta manera y sin detrimento alguno de la calidad de los equipos, partiendo de la ventaja de que la cantidad de material susceptible de ser seleccionado es aproximadamente unas cuatro veces mayor que en 1977. A este respecto hay que añadir que ninguna de las combinaciones resultantes en cada grupo será inferior en calidad sonora a sus correspondientes de 1977.

2.<sup>a</sup> Los precios que se indican lo son a título indicativo y, generalmente, aproximado. Con frecuencia empleo el sistema de la determinación de medias aritméticas. En algunos productos concretos existen diferencias notables entre unos establecimientos y otros. Puede hablarse sin ambages de una cierta anarquía en esta materia y en todo caso corresponde a la clientela buscar lo más conveniente, pero sin olvidar nunca lo ya dicho con respecto a los «*buenos vendedores*».

3.<sup>a</sup> La selección de los materiales o componentes así como sus diferentes combinaciones se ha hecho considerando con exclusividad la calidad sonora y en ningún momento la estética u otros

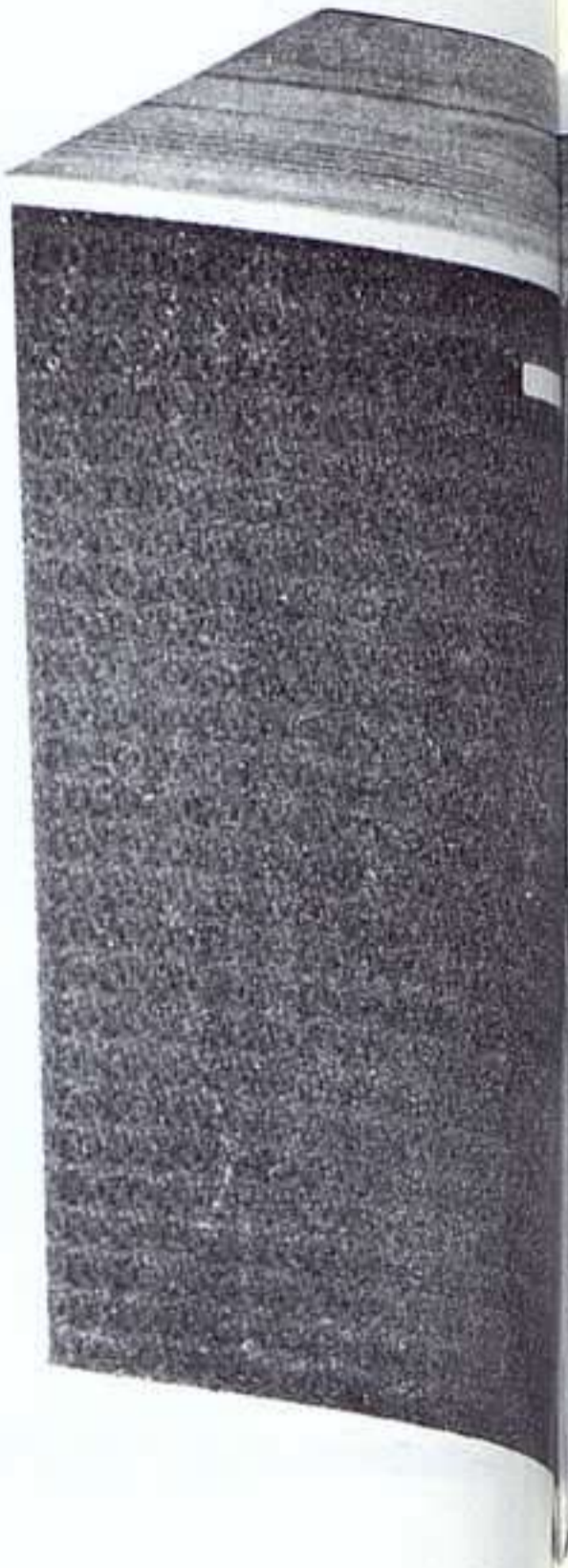
criterios superfluos. En algunos casos se ha considerado asimismo como elemento muy importante la relación calidad-precio. Se podrá apreciar en este sentido la ausencia de algunas marcas de extraordinaria calidad, pero cuyos precios en España resultan desorbitados en relación con los precios de los países de origen, que es el criterio básico que hay que tener en cuenta en este punto.

4.<sup>a</sup> Como es natural, los componentes referenciados en este trabajo se encuentran habitualmente disponibles en el mercado español, si bien en algunos casos la búsqueda puede resultar algo dificultosa. Solamente en el apartado dedicado a las combinaciones ideales o sin límite presupuestario se consideran componentes no importados en España.

5.<sup>a</sup> En los niveles A y B, se considera únicamente el equipo básico, es decir, el conjunto plato-brazo-cápsula, amplificador y altavoces. En el nivel C, se procederá al análisis similar de aplicar el presupuesto completo al equipo básico o bien se hará el reparto considerando asimismo equipo de cinta y sintonizador.

6.<sup>a</sup> Al igual de como se hizo en 1977, entre los niveles A, B, C existe un cierto «*grado de permeabilidad*» y, por supuesto, soluciones intermedias en el sentido de que en muchos casos un componente referenciado o incluido en un grupo determinado puede perfectamente resultar compatible en otro.

7.<sup>a</sup> El criterio del «*equilibrio*» se ha tenido muy en cuenta. Algunas viejas fórmulas han quedado ya obsoletas, como, por ejemplo, la de aplicar la mitad del presupuesto a cajas acústicas; al menos, ahora esto ya no constituye ninguna regla de oro, sobre todo desde que se ha puesto de relieve la importancia de las electrónicas y de los equipos de lectura de discos. No faltan ahora quienes, incluso a la hora de cargar tintas, prefieren afinar en lo posible el conjunto plato-brazo-cápsula, lo que no deja de ser bastante sensato. Es una filosofía muy







Richard Allan RA-8.

en boga actualmente en Francia, donde no es infrecuente ver cómo se combinan equipos aplicando dos tercios del presupuesto al tema lectura de discos. Ejemplo: Sistema Linn completo, alguna fórmula Oracle o Thorens 226 con amplificador NAD 3020 y cajas Rogers LS3/5A.

terreno. En todo caso, y a través de la ya aludida correspondencia que he mantenido con muchos lectores de RITMO consultando sobre equipos, rara vez se da el caso del presupuesto de tipo medio; lo más frecuente es el presupuesto de los veinte o veinticinco mil duros y, en algunos aislados casos, el melómano adinerado que actúa con cantidades a veces hasta de siete cifras. El término medio, pues, no abunda.

9.<sup>a</sup> Procuero dar una orientación totalmente exenta de dogmatismos. Aunque pretenda expresarme con una objetividad total, es obvio que se puede caer en criterios puramente personales. Por ello, el aficionado debe investigar por su cuenta al margen de la utilidad que le pueda suministrar el presente trabajo. Por otra parte, ¿quién puede dominar todo lo que hay en este mercado? Realmente se trata de una empresa imposible y hay que moverse forzosamente en unos sectores limitados, en unos campos concretos que son producto, fundamentalmente, de lo que uno conoce directamente y de las informaciones que recibe primordialmente de la prensa fiable, básicamente procedente de Inglaterra, Francia y Estados Unidos. Sigo y estudio exhaustivamente algunas publicaciones señeras de estos países, y puedo afirmar que se publican secciones,

Y tras estas disquisiciones preliminares, entramos ya en el tema concreto de los diferentes análisis presupuestarios.

## GRUPO A: PRESUPUESTO ENTRE 110.000 Y 125.000 Ptas.

Se respeta el título de 1977, pero podemos comenzar por un equipo básico que desciende sensiblemente por debajo del límite mínimo de las 110.000 pesetas, y que dentro del marco de una fidelidad estimable o más que estimable puede quedar integrado de la siguiente forma: (Ver Cuadro I).

El precio global de este conjunto oscila pues alrededor de las 86.000 pesetas y responde a criterios auténticos de Alta Fidelidad. Sin embargo, y como nos movemos dentro de un presupuesto con un límite máximo de 125.000 pesetas, existen diferentes formas de mejorar esa combinación básica sin salirse del límite. Voy a pasar revista seguidamente a dichas fórmulas de mejora, pero bajo la advertencia de que en esa combinación básica hay un elemento intocable: el Amplificador NAD 3020, ya referenciado en esta sección, y en cuyas virtudes me ratifico. De hecho, se trata de un componente de los llamados de «Alta Fidelidad de Excepción», y entiendo que aquí la palabra «excepción» hace referencia no sólo a su calidad, sino también a su precio. El ingeniero noruego acertó y la ya famosa firma taiwanesa está dando duros golpes en muchos mercados, gracias a la bondad de sus productos, entre los que seguramente destaca, como ha podido verse, el pequeño y famoso 3020.

Las diversas formas de mejorar la combinación básica podrían ser muchas, pero me voy a referir concretamente a las siguientes:

1.<sup>a</sup> Mejorar la cápsula introduciendo, por ejemplo, una ADC-XLM, cuyo precio aproximado es actualmente de



Thorens TD-226. En esta foto lleva el brazo «Isotrak» y la otra plancha libre para colocar un segundo brazo. Más de veinte kilos de electrónica de precisión y diseño de una clasicidad y belleza sin precedentes.

8.<sup>a</sup> He puesto el mayor interés en afinar a tope el Presupuesto A, es decir el más económico, pues tengo la total evidencia de que el noventa por ciento o más de la clientela se mueve en ese

reportajes, críticas, análisis comparativos etc... de total seriedad. Por lo tanto, se trata de una fuente de información que, debidamente ponderada, ofrece una utilidad indiscutible.

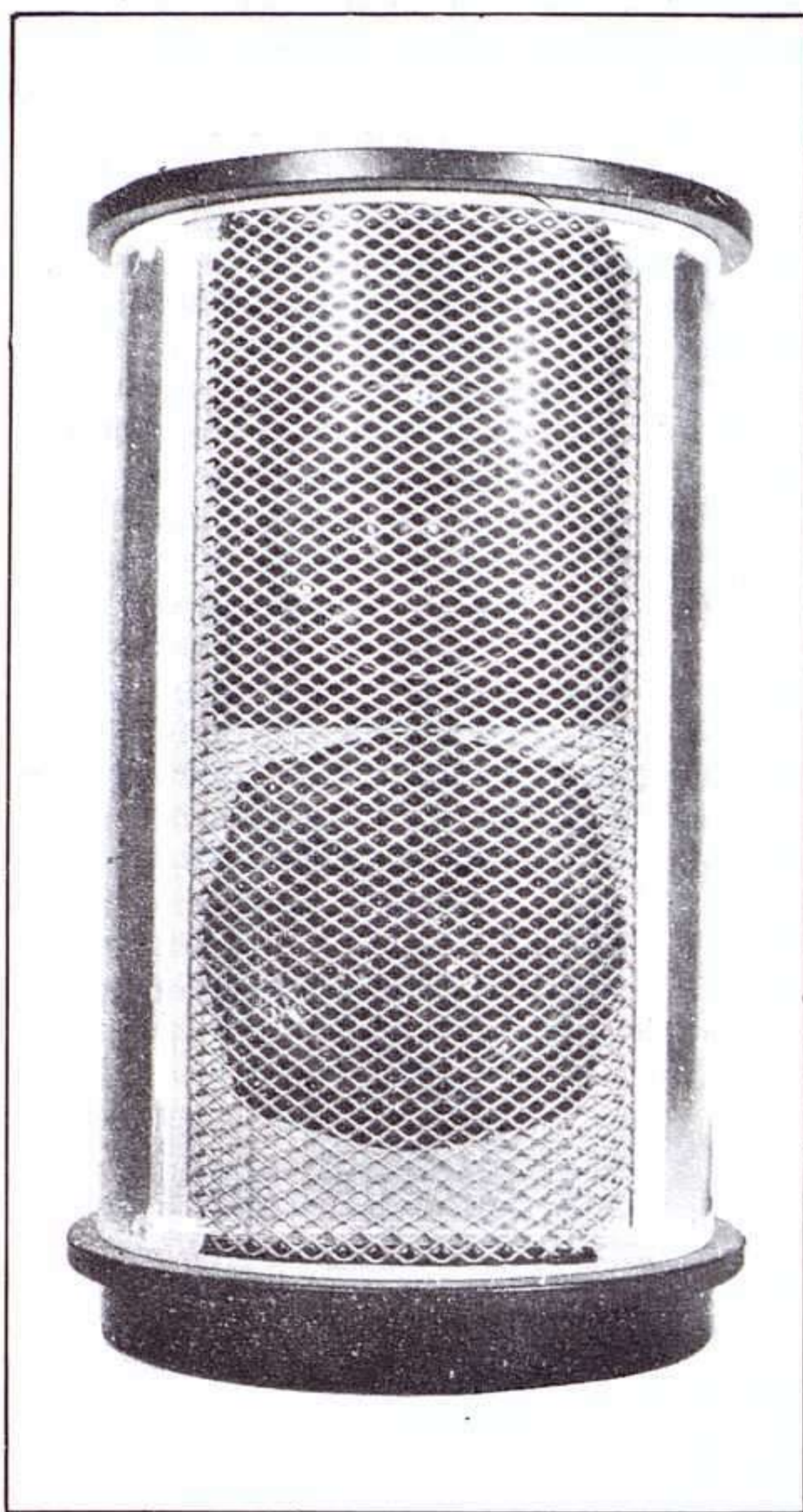
## CUADRO I

Plato «Connoisseur» BD-102 con brazo SAU-4 .....	(19.000 pesetas.)
Cápsula Tenorel (magnética) T-2001 D .....	(1.400 pesetas.)
Amplificador integrado NAD 3020 .....	(20.000 pesetas.)
Cajas acústicas Richard Allan RA-8 .....	(36.000 pesetas.)

unas 9.000 pesetas. Otras posibilidades en torno al tema cápsula podrían ser la Rega (algo menos de 7.000 pesetas) o la Ortofon VMS 10/E MK II (algo menos de 6.000 pesetas). También se puede considerar seriamente en este supuesto alguno de los modelos más económicos de Goldring. Y, ¿por qué no?, la Decca London Export, que aunque puede figurar dignamente en un equipo de varios millones, resulta totalmente cierto que se puede adquirir (con ciertas dificultades y esperas) por una cantidad intermedia, entre los dos mil y los tres mil duros. En todo caso, mis respetos a la cápsula Tenorel, muy antigua y afamada, así como fiable. El precio consignado no es ningún error; cuesta efectivamente alrededor de 1.400 pesetas y la aguja de recambio, 600 pesetas. Estos precios son un modelo de honradez y de bien hacer las cosas, y quien tenga dudas, que oiga esta cápsula para que se aperciba de la cantidad de cuento que hay en esta materia, en la que en muchas ocasiones se cobra por un producto cuatro o cinco veces más de lo que vale. Personalmente, prefiero cualquiera de las otras opciones, pero para quien tenga el presupuesto muy limitado, la Tenorel es una solución digna.

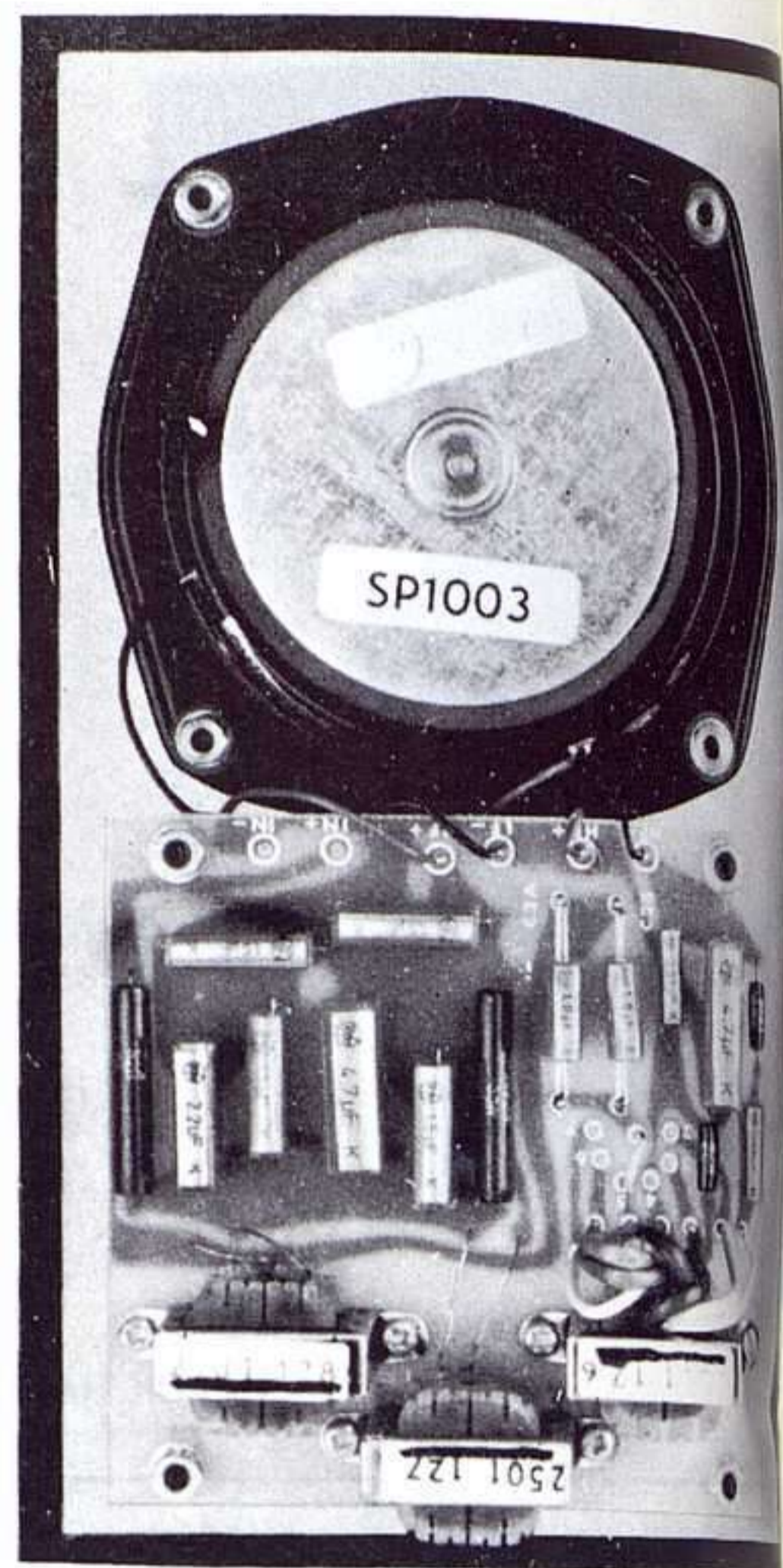
2.<sup>a</sup> Mejorar el plato a base de una plataforma Rega Planar III (48.000 pesetas) con su propio brazo Rega, o bien la fórmula Thorens TD-160 con brazo Iso-track (38.000 pesetas). En ambos casos, y aun dentro del presupuesto A, estamos ante dos componentes de lujo. De Thorens, no hace falta hablar, y en cuanto a Rega Planar III, se trata de un auténtico «best seller» en Inglaterra y en Francia. En España ha sido introducido recientemente, y se trata de un componente verdaderamente excepcional. Si se adopta esta fórmula de mejora, resulta aconsejable, como es lógico, mejorar también el tema cápsula bajo parecidas prescripciones que en el apartado anterior. Caso de seleccionar el plato Rega con su brazo, es lo mejor inclinarse por la propia cápsula Rega; en este caso, el gasto se elevaría a unas 111.000 pesetas aproximadamente.

De todas formas el famosísimo «Connoisseur», tan antiguo y tan clásico, resulta un valor bien seguro y su precio, de los que acreditan a un importador. El brazo SAU-4 tiene todo lo que hace falta y ha sido objeto a lo largo del tiempo de toda una serie de perfeccionamientos. De hecho, la fórmula del plato más el brazo SAU-4 es la más cara, pues el «Connoisseur» puede ser adquirido bajo otras fórmulas más económicas (en Kit, por ejemplo, sin brazo ni caja, por unas 4.000 pesetas).



Caja acústica JR-149.

3.<sup>a</sup> Mejorar las cajas acústicas, sustituyendo las Richard Allan RA-8 por las Rogers LS3/5A, o bien por las JR-149. En ambos casos, las 36.000 pesetas de la RA-8 se convierten en 62.000, que es el precio normalmente aplicado tanto a Rogers como a JR, con lo cual el gasto se eleva a 112.000 pesetas, lo que permite la mejora simultánea de cápsula de acuerdo con las normas anteriores. Tanto la Rogers como la JR resultan perfectamente compatibles con el amplificador NAD, que, pese a la modesta potencia especificada, posee una dinámica extraordinaria. Para escoger entre los dos modelos mencionados de Rogers y JR, diré que me inclino algo más por la LS3/5A de Rogers, aun reconociendo a la JR-149 una mejor capacidad de dispersión del sonido y una estética indudablemente más atractiva. La pequeña caja de Rogers continúa siendo uno de los grandes aciertos de la industria británica del sonido y un valor de compra absolutamente seguro y hasta, diría yo, un elemento imprescindible en cualquier equipo, aunque se disponga de otros sistemas de altavoces. Al recoger aquí la



Caja acústica Rogers LS3/5A, sin la tela frontal y mostrando la perspectiva interior de la unidad de graves-medios y del filtro divisor de frecuencias.

combinación NAD-3020 y cualquiera de los sistemas de altavoces aludidos, podrá el lector darse cuenta de que, aun dentro de un presupuesto reducido, nos estamos moviendo ya en un nivel de gran categoría, considerando la calidad intrínseca de los componentes así como la compatibilidad entre los mismos.

4.<sup>a</sup> Mejorar tanto plato como cajas acústicas y adoptando la fórmula de mejora de cápsula Rega, llegando a la siguiente combinación:

—Thorens Td-160 Mk/II con brazo Iso-track.

—Cápsula Rega.

—Amplificador integrado NAD 3020.

—Cajas acústicas Rogers LS3/5A o bien JR-149.

Con esta fórmula nos pasamos en 2.000 pesetas del límite máximo propuesto de 125.000, lo que en sí no tiene importancia, al margen de que, buscando cuidadosamente es posible que se pueda conseguir la combinación completa por algo menos del límite máximo examinado.

Realmente podrían hacerse otras muchas combinaciones, pero cualquiera de las fórmulas propuestas conduce a equipos con resultados muy satisfactorios, al margen de lo ya expuesto en torno a los criterios de permeabilidad entre los diferentes grupos que presiden este estudio. Para quien busque una mayor eficiencia en cajas acústicas como fórmula de sustitución de los modelos Rogers y JR citados, propondría sin ningún género de dudas la excelente caja Chartwell PM-110.



Realizando un ligero análisis comparativo con el equipo propuesto en el Grupo A en 1977, puede verse que sólo subsiste el giradiscos Thorens TD-160 MK/II. Hay que tener en cuenta en este sentido que los materiales considerados ahora no se encontraban en el mercado español por aquellas fechas. En este caso, el ya aludido crecimiento de las actividades importadoras ha supuesto una indudable ventaja para poder efectuar con una mayor flexibilidad y eficacia las diferentes combinaciones aquí analizadas. De poder realizar unas escuchas comparativas entre el equipo del Grupo A de 1977 y el presente de 1982, por ejemplo en su solución 4ª, pienso que el triunfo sería, sin duda, para la fórmula 1982, gracias esencialmente a la introducción en el mercado español de las Cajas Rogers y JR y del amplificador NAD 3020.



NAD también fabrica cajas acústicas. He aquí el modelo TWO dos vías.

## GRUPO B: PRESUPUESTO ENTRE 175.000 Y 225.000 Ptas.

El material examinado para efectuar combinaciones en este grupo ha sido el siguiente con expresión de sus precios aproximados:

### Cápsulas

Decca London Export .....	(12.000 pesetas.)
Goldring 900 IGC .....	(20.000 pesetas.)
Rega .....	(7.000 pesetas.)
Dynavector Karat-Ruby .....	(20.000 pesetas.)
Transfo para Dynavector (DV-6x) .....	(18.000 pesetas.)

### Brazos sueltos

Hadcock GH-228 (unipivot) .....	(20.000 pesetas.)
Mayware Formula IV .....	(19.000 pesetas.)

### Platos giradiscos

Rega Planar III con brazo Rega .....	(48.000 pesetas.)
Thorens TD-160/MK II (brazo Isotrack) .....	(38.000 pesetas.)
Thorens TD-160-S (sin brazo) .....	(41.000 pesetas.)
Thorens TD-160-S. Con SME III-S .....	(76.000 pesetas.)
Thorens TD-160-S. Con SME II .....	(68.000 pesetas.)

### Amplificadores

Radford HD-250 .....	(72.000 pesetas.)
Rogers A-100 .....	(90.000 pesetas.)

(Con alguna de las cajas propuestas, podría valer perfectamente para este grupo el propio NAD 3020.)

### Cajas acústicas

(Los precios son por la pareja.)

Spendor BC-1 .....	(105.000 pesetas.)
Rogers LS3/5A .....	(62.000 pesetas.)
JR-149 .....	(62.000 pesetas.)
Rogers Studio One .....	(105.000 pesetas.)
Radford Tristar 90 .....	(64.000 pesetas.)
Chartwell 210 .....	(90.000 pesetas.)
Richard Allan Monitor-80 .....	(54.000 pesetas.)

Sobre estas bases selectivas, se pueden realizar una gran variedad de combinaciones. Veamos, únicamente a título indicativo, cinco ejemplos concretos, de los cuales solamente uno se pasa ligeramente del límite superior propuesto de 225.000 pesetas.

**Ejemplo número 1:** (217.000 pesetas.)  
Thorens TD-160-S.

Brazo Hadcock GH-228.  
Cápsula Goldring 900 IGC.  
Amplificador Radford HD-250.  
Cajas acústicas Radford Tristar-90.

**Ejemplo número 2:** (237.000 pesetas.)  
Thorens TD-160-S con brazo Isotrack.  
Cápsula Decca London Export.  
Amplificador Radford HD-250.  
Cajas acústicas Spendor BC-1 o Rogers Studio One.

**Ejemplo número 3:** (202.000 pesetas.)  
Plato Rega Planar III con brazo Rega.  
Cápsula Goldring 900-IGC.  
Amplificador Radford HD-250.  
Cajas acústicas Rogers LS3/5A o JR-149.

**Ejemplo número 4:** (212.000 pesetas.)  
Plato Rega Planar III con brazo Rega.  
Cápsula Decca London Export.  
Amplificador Rogers A-100.  
Cajas acústicas Rogers LS3/5A o JR-149.

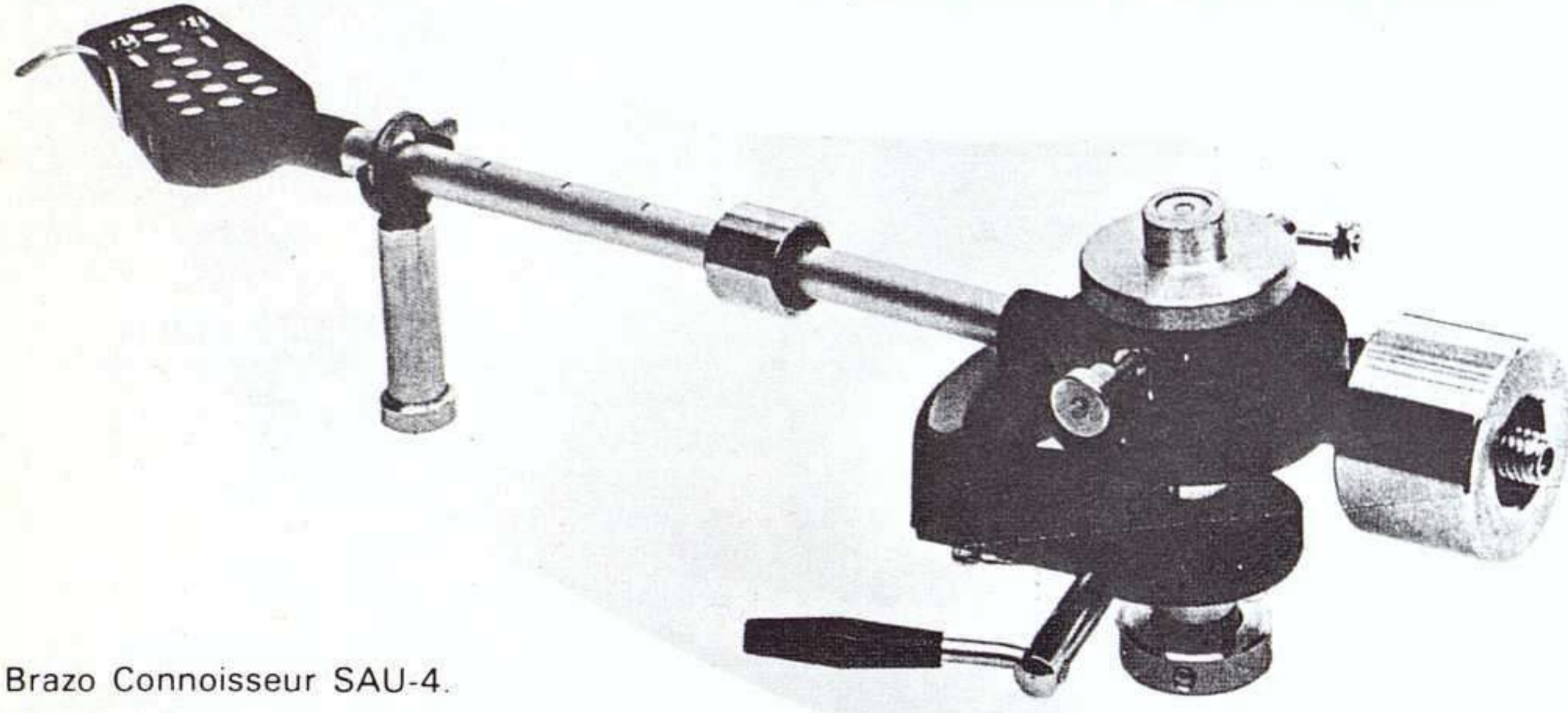
**Ejemplo número 5:** (211.000 pesetas.)  
Thorens TD-160-S con brazo SME/II.  
Cápsula Rega.  
Amplificador Radford HD-250.  
Cajas acústicas Radford Tristar-90.

Como puede verse, las posibilidades de combinar los componentes seleccionados en este grupo son enormes, y las conclusiones finales han de depender en gran medida del propio gusto y necesidades del potencial comprador. Pienso que para una gran variedad de casos, la solución de las cajas pequeñas Rogers y JR (ya incluidas en el Grupo A) puede ser perfectamente válida, lo que puede permitir cargar más las tintas en el tema de plato-brazo-cápsula.

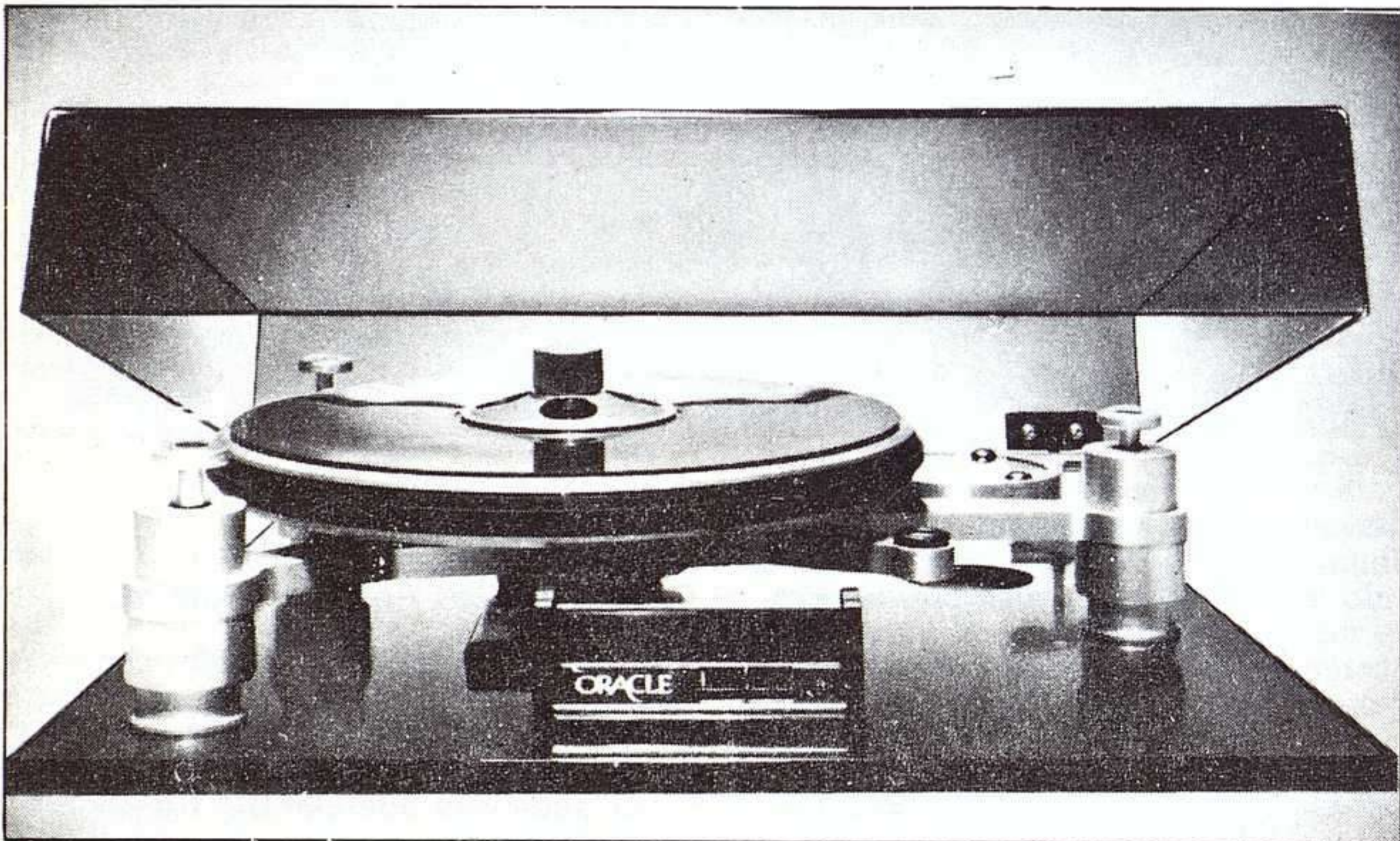
La elección entre los dos amplificadores seleccionados resulta tremendamente difícil; más facilidades y un sonido más *suave*, en el Rogers A-100, y una capacidad analítica y un mayor «punch», para el Radford HD-250. Referenciados ya ampliamente en esta sección, sólo puedo reafirmarme en que se trata de dos componentes de gran categoría.

Con respecto al trascendental tema de las compatibilidades entre unos componentes y otros para constituir un equipo, todos los elementos referenciados en este grupo ofrecen entre sí unos aceptables márgenes de compatibilidad, a pesar de lo cual considero importante comentar algunas precisiones concretas, tendentes a evitar posibles dificultades, problemas o decepciones. De hecho, los cinco ejemplos citados lo son sólo a título indicativo, y las observaciones que siguen, también; una vez más, «*fílese sólo de su oído...*»

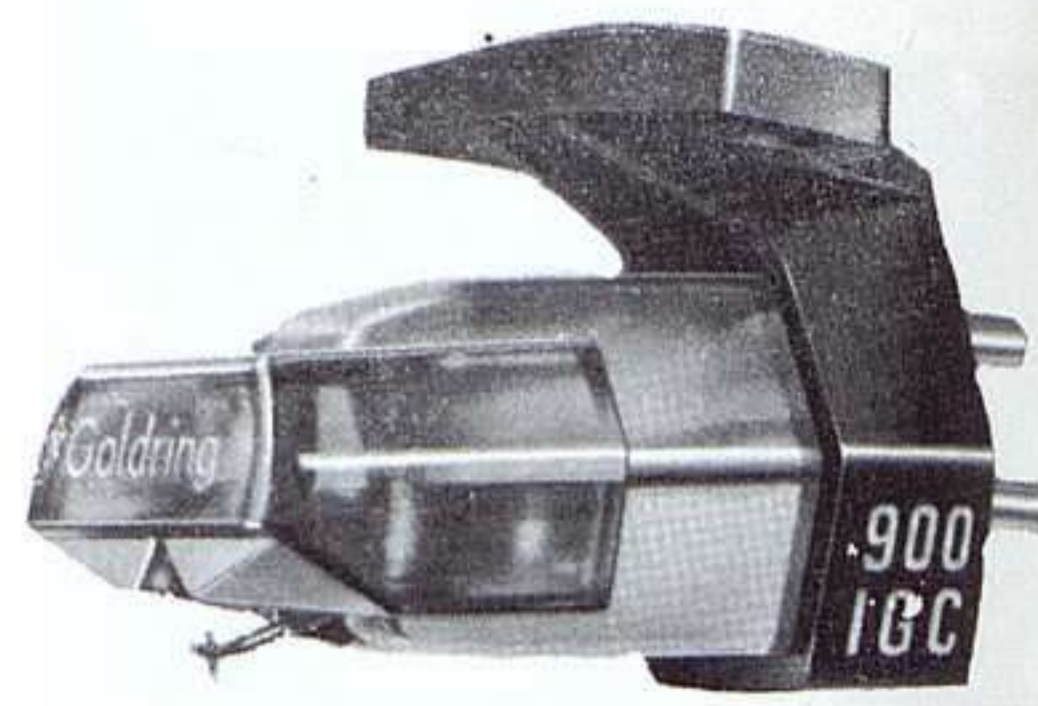
— La combinación entre la cápsula Decca-London Export y las cajas acústicas Radford T-90 puede resultar peligrosa, y para algunas personas algo hiriente en lo que concierne a la reproducción de los agudos, ya que ambos componentes cargan algo las tintas en esta materia. De todas formas, puede haber a quien le guste ese tipo de sonido. La Radford T-



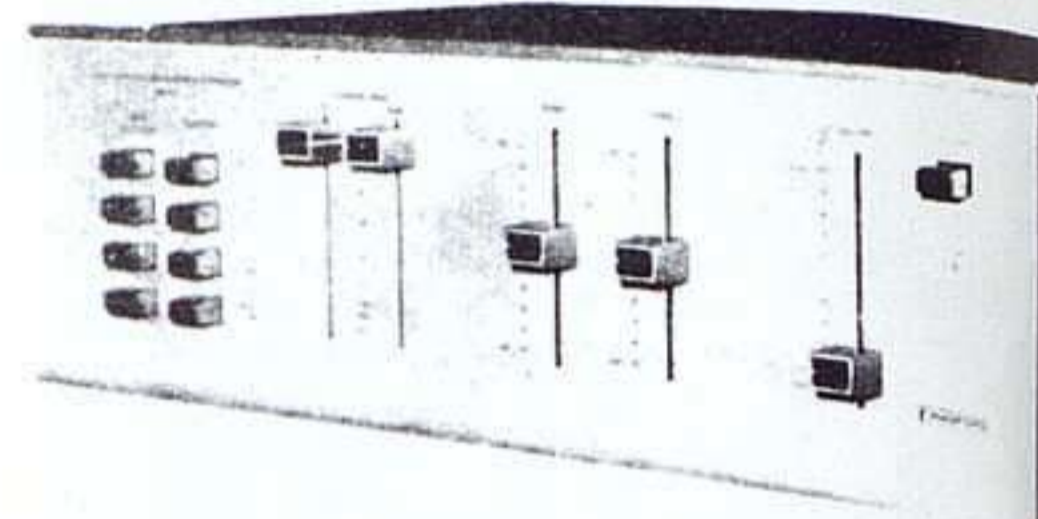
Brazo Connoisseur SAU-4.



Oracle Delphi.



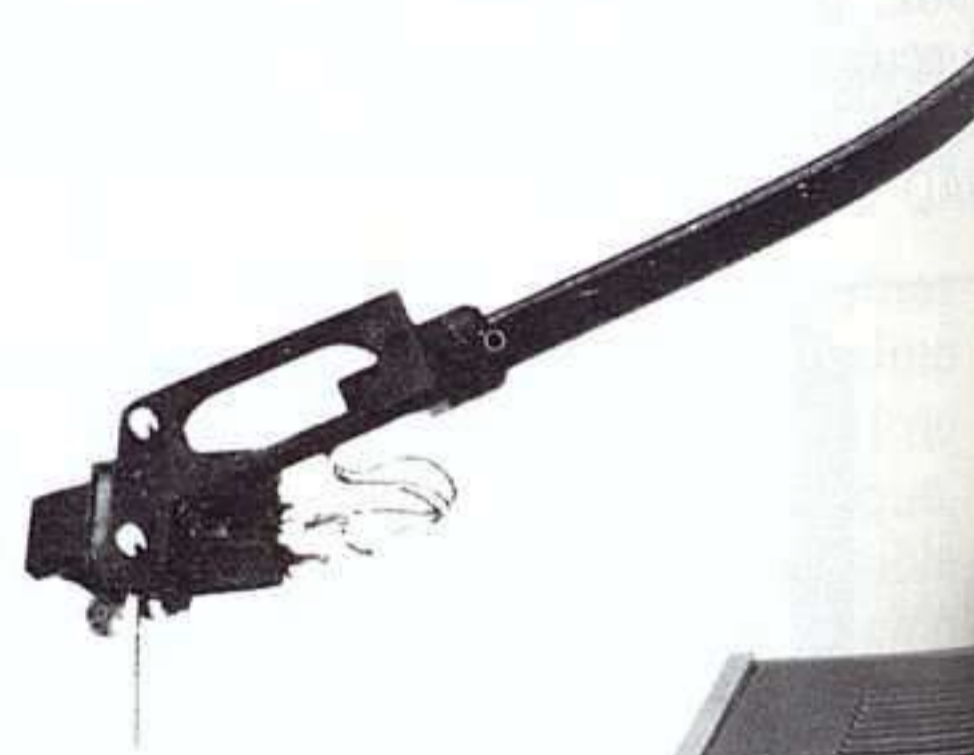
Cápsula Goldring 900-IGC.



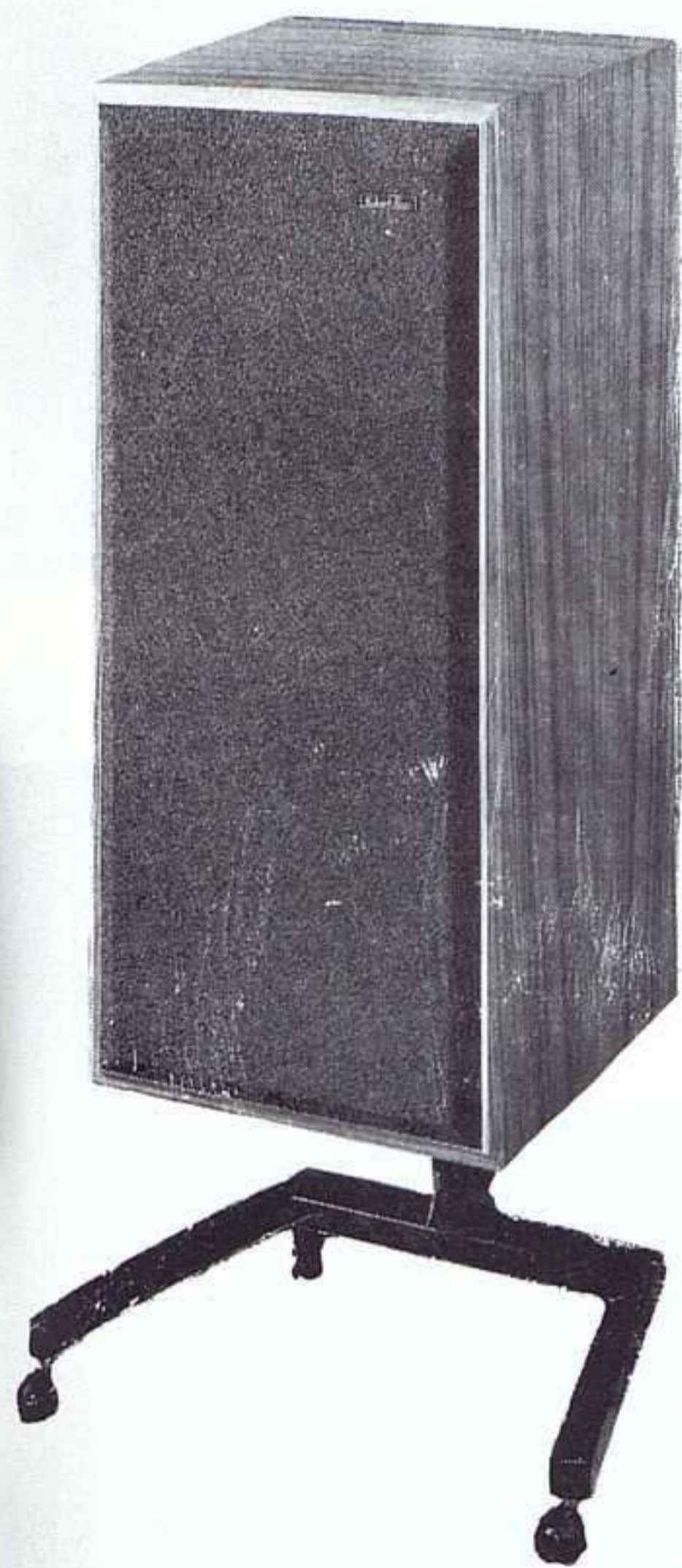
Radford HD-250.



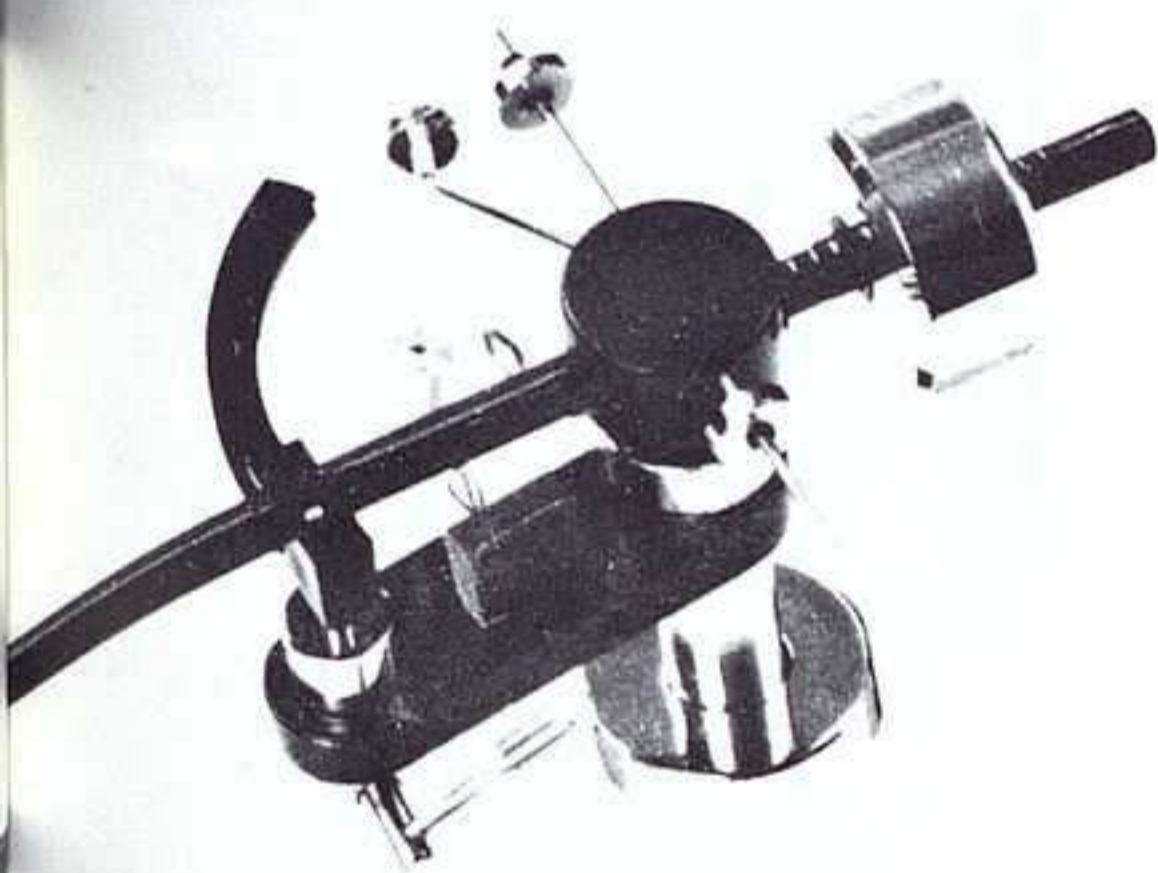
Thorens TD-160 con brazo Iso-track.



Amplificador integrado Rogers A-100.



Richard Allan Monitor 80.



Brazo Hadcock 228. Posiblemente la mejor geometría.



90, que será objeto de un estudio próximamente, tiene una sonoridad enorme y se eleva mucho en agudos; se trata de un sistema de altavoces que se aparta un poco de la filosofía británica en la materia. En Inglaterra, tiene una gran popularidad y se emplea bastante con electrónicas a válvulas. En el mercado español, constituye una reciente novedad, y presumo que habrá de tener también bastante éxito, dado su polifacetismo y un precio bastante aparente. De todas formas, el posible problema de su respuesta de agudos puede ser perfectamente resuelto mediante una electrónica adecuada y una cápsula, en mi opinión, más compatible que la Decca; en este sentido, quizás la opción más segura sea la Goldring 900-IGC.

— Cualquiera de los brazos relacionados puede alojar dignamente ese fabuloso componente que es la cápsula Decca, pero su mejor índice de compatibilidad viene ofrecido por el brazo Hadcock GH-228. Como puede verse, nos estamos moviendo básicamente entre componentes ingleses, y más adelante se hará un comentario sobre estas preferencias.

— Si alguien elige como cajas acústicas —y no es una idea desdeñable— las Richard Allan Monitor 80, hará mejor en acompañarlas del amplificador Radford HD-250 que del Rogers A-100. Pueden asimismo funcionar magníficamente con el NAD 3020, con lo que regresamos en cierto modo al Grupo A, y se confirma la teoría de las permeabilidades. En un sentido inverso, la mayoría de los componentes de este grupo podrán formar parte dignamente de combinaciones correspondientes al grupo C.

— Si alguien elige como brazo lector el SME/III (que es una maravilla de ingeniería de precisión), debe descartar la idea de cambiar de cápsula con frecuencia por lo muy dificultoso que resulta ajustar debidamente dicho brazo.

— Si se elige la cápsula Rega (de excepcional relación calidad-precio), resulta aconsejable emplear el plato y el brazo del mismo nombre por razones obvias.

— Si se opta por las cajas acústicas Spendor BC-1, deberá cuidarse de que el amortiguamiento de la habitación no sea excesivo; prohibida la moqueta en el suelo. La eficiencia de la BC-1 no es muy allá, pero su comportamiento acústico es algo absolutamente extraordinario, en particular en lo que concierne a la respuesta de medios, de una transparencia similar a la de los electrostáticos. El amplificador deberá ser sustancial, y en este caso no existe ningún problema de compatibilidad con la cápsula Decca.

Considerando las observaciones relacionadas, y seguramente algunas otras que también podrían hacerse, pienso que el material seleccionado en este grupo puede ofrecer resultados extraordinarios a poco que uno se cuide de combinar decentemente y, sobre todo, pensar en la sala donde se va a ubicar el equipo.

Aunque el presupuesto manejado



Plataforma giradiscos Thorens TD-160-S. El brazo es un Grace.

es de tipo medio, y más bien tirando a bajo en estos tiempos, los resultados pienso que han de ser de lujo. Recientemente he escuchado un equipo cuyo coste se aproximó al millón de pesetas que, si bien suena decentemente, queda muy por debajo de los proyectos examinados aquí.

## GRUPO C: PRESUPUESTO DE 500.000 Ptas. APROXIMADAMENTE

Como ya dijimos, este grupo va a ser analizado bajo dos posibilidades: con o sin equipo de cinta y sintonizador. En el primero de los supuestos, bastaría con seleccionar una de las combinaciones del grupo anterior, incluso excediéndose un poco del límite máximo, añadiendo un «tuner» y una pletina a «cassette» o un magnetofón de carrete abierto.

Sobre el tema «tuner», pienso que no es menester gastar en demasía, sobre todo en un país donde la calidad de las emisiones FM es bastante desigual y, en general, muy deficiente. Por otra parte,

en este tipo de aparatos se ha progresado mucho, al punto de que bastantes modelos de los llamados *modestos* están técnicamente por encima del nivel de calidad de las emisiones; a este respecto, hay que tener en cuenta que ningún sintonizador, por bueno que sea, podrá mejorar la calidad de la emisión. En un sentido análogo, tampoco considero de demasiada importancia elegir un sintonizador que tenga demasiadas posibilidades de preselección de emisoras.

De lo que ofrece el mercado español actualmente, hay tres aparatos por los que siento una especial predilección, sin que haya echado en el olvido el venerable QUAD FM-3, recogido en el estudio de 1977. Son los siguientes: NAD 4020-A, Yamaha T-550 y Meridian 104. El más económico es el NAD, que imagino que debe andar en el mercado por un precio no superior a las 23.000 o 25.000 pesetas; le sigue el Yamaha, actualmente por unas 45.000 pesetas, y el más oneroso, aunque el mejor, es el Meridian, que viene a costar alrededor de 70.000 pesetas. El Yamaha 550 al ser introducido en España constituía una compra muy buena, pues podía adquirirse por la discreta suma de unas 30.000 pesetas, pero recientemente este aparato, como en general toda la gama de componentes de la famosa firma oriental, ha experimentado una subida de precios bastante considerable.

Para resumir: el mejor de los tres, sin duda, el Meridian; y el de mejor relación calidad-precio, el NAD 4020-A. De todas formas, no hay que olvidarse, como dije antes, del QUAD FM-3, y esperar, porque puede ser de mucho interés la llegada al mercado español del Rogers digital T-100.

En aparatos de cinta, y dentro de la normal opción entre pletina o máquina de carrete abierto, personalmente prefiero lo segundo, y, dentro de esta categoría, creo que la unidad más aconsejable bajo todos los puntos de vista es el REVOX B-77 o bien un A-77. El precio normalmente aplicado al B-77 es de unas 180.000 pesetas pero conozco operaciones (totalmente legales) en que ha sido adquirido por menos, entre 160 y 165.000 pesetas. No existe ninguna pletina o «cassette» por ese nivel de precio que pueda equipararse a las prestaciones de la máquina Revox, ni por bastante más. Sobre la lucha entre «cassette» y carrete abierto, pienso que se ha dicho y escrito casi todo, y no es cuestión de repetir aquí las ventajas de la *gran máquina* sobre la pequeña.

Así, pues, una combinación excelente dentro de estos supuestos podría quedar integrada de esta manera:

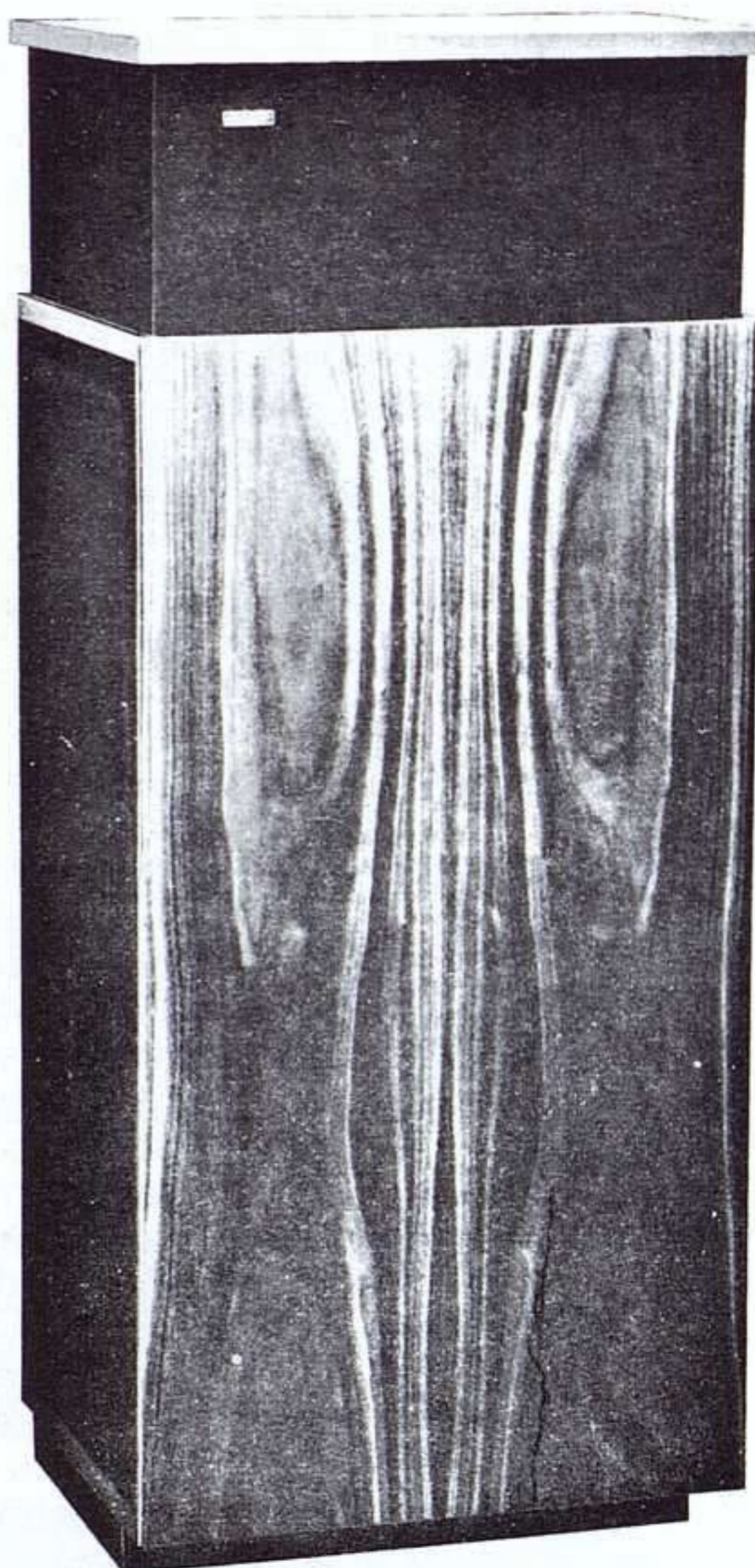
Plato Thorens TD-160-S.  
Brazo Hadcock 228.  
Cápsula Decca o Goldring 900/IGC.  
Sintonizador Meridian 104.  
Amplificador Rogers A-100 o Radford HD-250.  
Cajas acústicas Spendor BC/I o Rogers Studio 1.

Magnetófono Revox B-77.

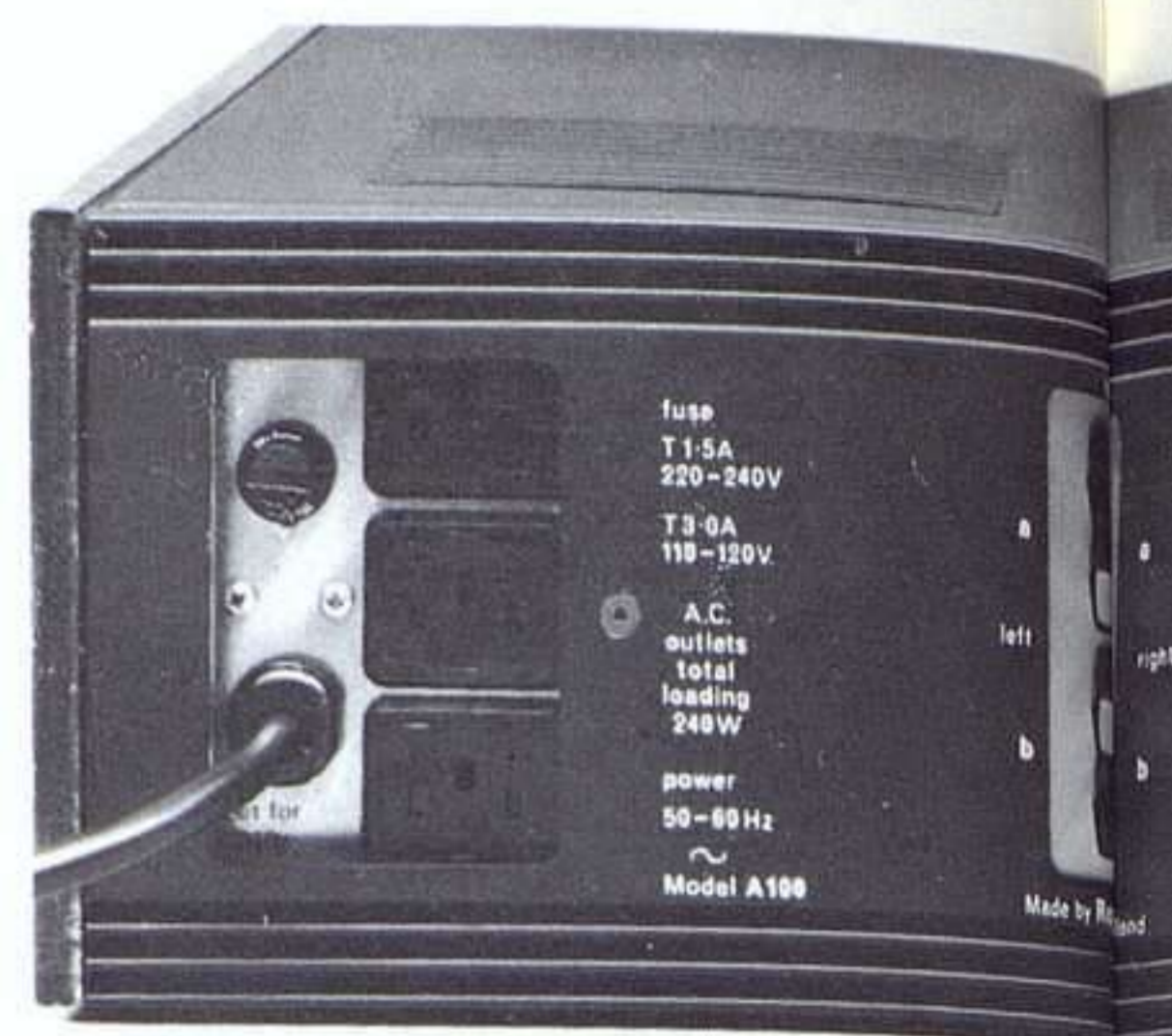
Si se compra con *ventajas* —que las hay—, o se reduce en algún que otro punto la combinación básica, o se escoge el «tuner» NAD en lugar del Meridian, pueden quedar algunos fondos para añadir al sistema un buen par de auriculares, como, por ejemplo, el Jecklin-Float electrostático, que como transductor acústico he oído pocas cosas que se le asemejen.

Si se aplica este generoso presupuesto a un equipo básico, se pueden lograr ya combinaciones realmente interesantes, incluso diría que difícilmente mejorables. En una primera aproximación, y siempre y cuando se disponga de una *sala de escucha no menor de cincuenta o sesenta metros cuadrados*, vale la pena partir de las cajas acústicas Radford Studio 360 tanto en su versión antigua como moderna. Como quiera que su precio en España anda alrededor de las 300.000 pesetas (la pareja), sólo quedan 200.000 pesetas, que de forma óptima podrían aplicarse así:

Plato Thorens TD-160-S.  
Brazo Hadcock 228.  
Cápsula Decca London Export.  
Preamplificador Radford ZD-22 o Hafler 101.  
Etapa de potencia Radford ZD-100 (transistores).



Sistema de altavoces Radford Studio 360 en su versión antigua. La parte superior aloja las unidades de medios y de agudos en número de dos en cada plano.

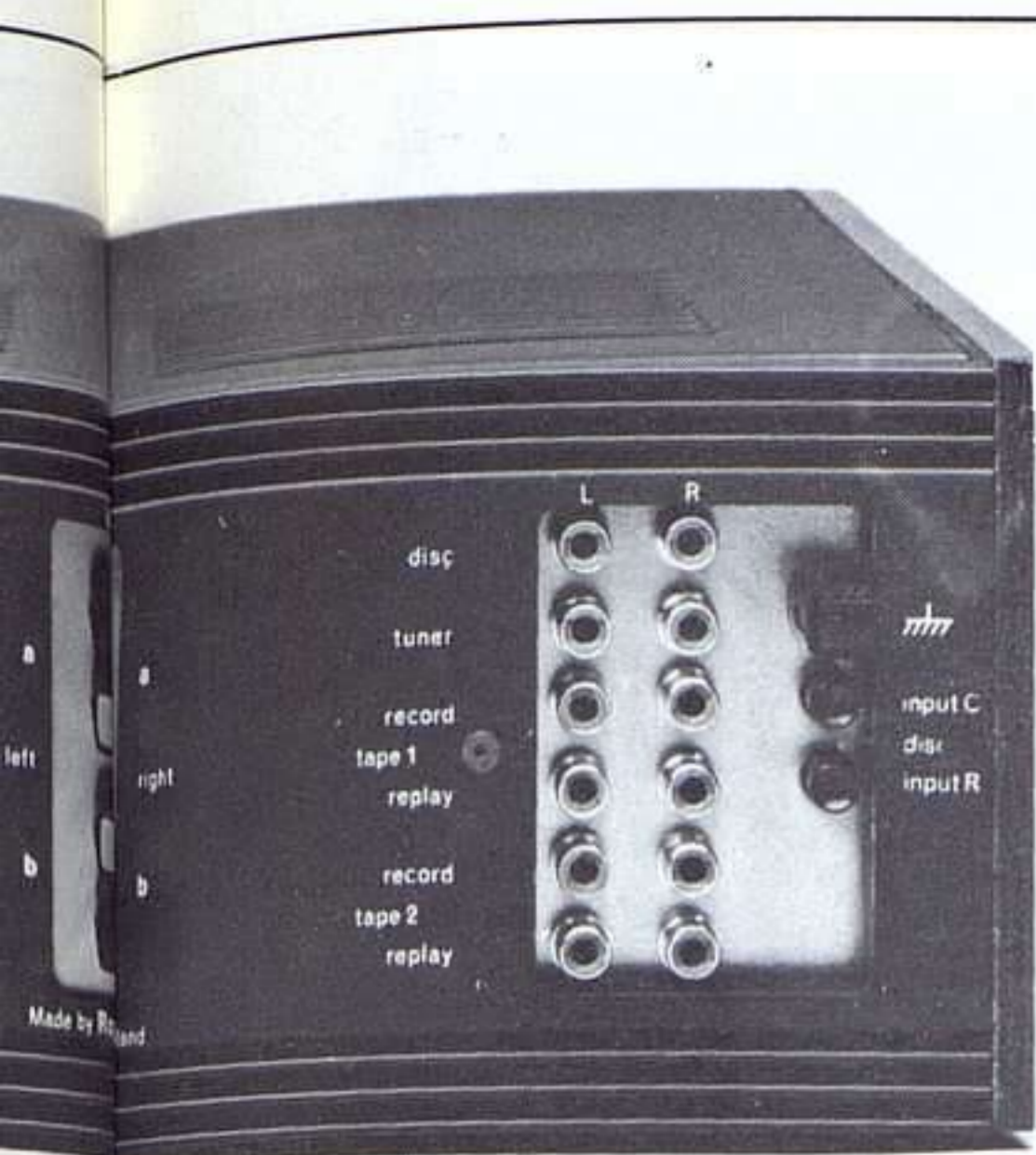


Panel posterior de Rogers A-100.



La familia Spendor, reunida. La mayor t

Lo que resulta es un equipo formidable de claridad, definición, grandiosidad, que está muy por encima de lo que se escucha habitualmente, incluso, por precios muy superiores al que se analiza. Pero, como dije antes, el tamaño de la habitación así como su correcto acondicionamiento acústico resultan esenciales. La Radford Studio 360 necesita mucho *aire* por todas partes. Es una caja que irradia el sonido en 360 grados. En su versión antigua, lleva dos altavoces de graves laterales de 12 pulgadas, cua-

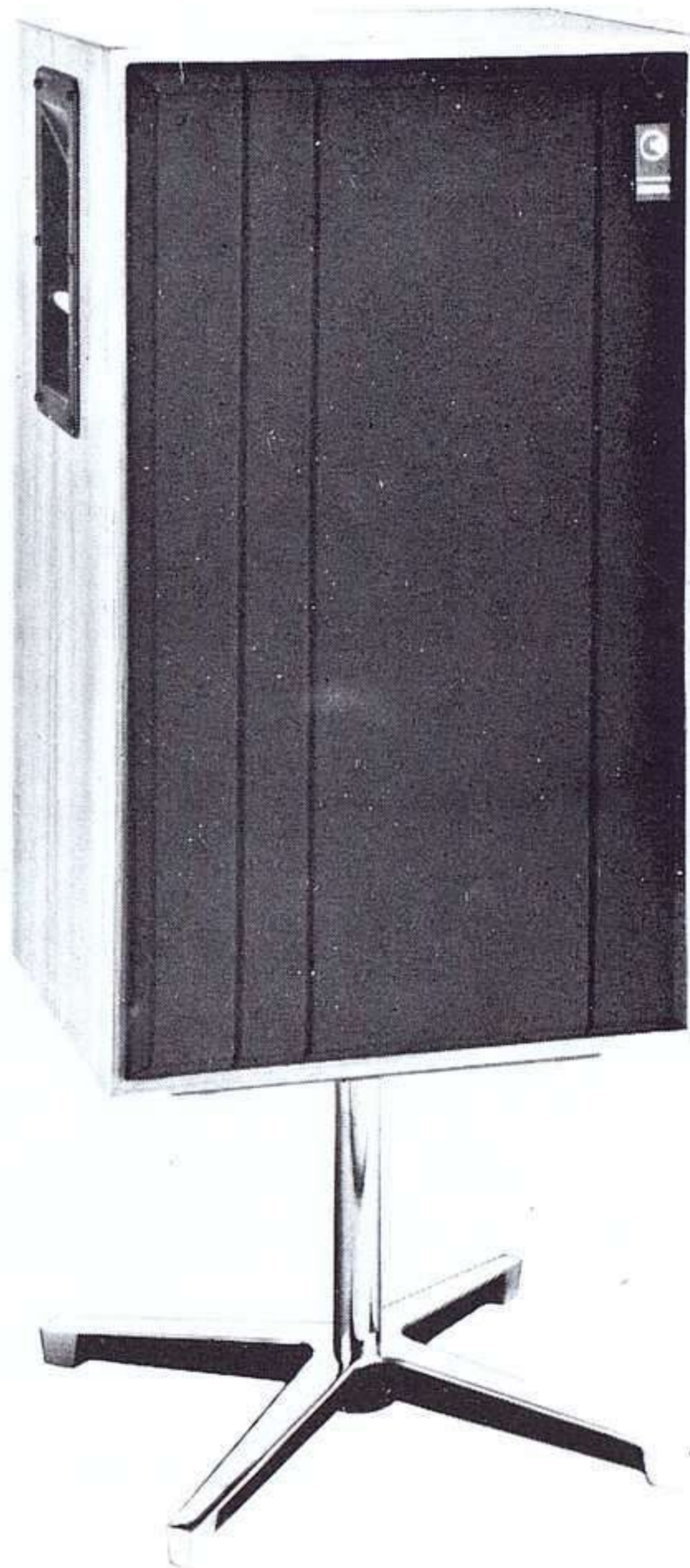


a. La mayor tamaño es la BC III.

tro altavoces de medios y cuatro de agudos emparejados en las partes frontal, trasera y laterales. De ahí que el aprovechamiento adecuado de este componente excepcional exija como premisa básica un espacio muy grande, que permita asimismo al oyente situarse dejando un espacio generoso detrás del punto de escucha. En alguna ocasión me ocuparé más ampliamente de estas unidades que por otra parte, no son nada nuevas, puesto que la firma Radford las presentó en el mercado inglés hacia 1972, habiendo

sido objeto progresivamente de algunos perfeccionamientos. El precio en España resulta bastante coherente, toda vez que el precio normalmente aplicado en Inglaterra se va hacia unas 1.300 libras, aproximadamente, por la pareja. El único inconveniente es que se trata de un material de los que hay que encargar y luego esperar pacientemente su entrega.

Para los casos en los que los Sistemas Radford 360 resulten prohibitivos por razón de espacio y a la hora de combinar equipos partiendo de cajas acústicas, voy a señalar tres modelos, a saber: Spondor BC/III, Chartwell PM-450-P y Yamaha NS-1000-M. La elección entre los tres no resulta precisamente fácil, y en este nivel las pruebas «at home» son imperativas. Personalmente, me inclino algo más por los dos modelos ingleses, pero en todo caso resulta una cuestión de gustos y también de colocación de las cajas. El precio de la Chartwell anda por las 260.000 pesetas por la pareja, la Spondor unas 200.000 y la Yamaha, según una lista de precios publicada por la revista **Stereofónia**, en su número 8, anda, como la Chartwell, por unas 260.000. La elección, como digo, es difícil, y quizás un elemento de juicio importante, aparte la escucha, es



Caja acústica Chartwell PM-450-P, con posibilidades de bi-amplificación. Reproduce espléndidamente desde un Cuarteto de Haydn, hasta una Sinfonía de Mahler.

que la Chartwell puede ser bi-amplificada. Dentro de esta posibilidad, también es preciso citar el modelo Spondor SA3, que procede, como la Chartwell 450, del laboratorio de investigaciones de la BBC. KEF 105 puede también tener sus adeptos, y es preciso dar noticia de que Celestion ha remodelado su famoso modelo Ditton 66 con resultados muy favorables, y que no hay que olvidar los sistemas bi-amplificados Meridian; el M-3 ofrece unos resultados sorprendentes para su tamaño.

Combinando con cápsulas, platos y electrónicas, se pueden hacer muchos cálculos y disquisiciones para llegar a conjuntos óptimos. Por mi parte, pondré cuatro ejemplos que pienso tienen una cierta coherencia y pueden ofrecer unos resultados excelentes.

**Ejemplo número 1:** (Precio aproximado: unas 485.000 pesetas.)

Plato Thorens TD-126 MKIII.  
Brazo Hadcock 228.  
Cápsula Dynavector Karat Ruby.  
Electrónica Meridian con módulo de «bobina móvil» en el preamplificador 101.  
Cajas acústicas Spondor BC/III.

**Ejemplo número 2:** (Precio aproximado: unas 480.000 pesetas.)

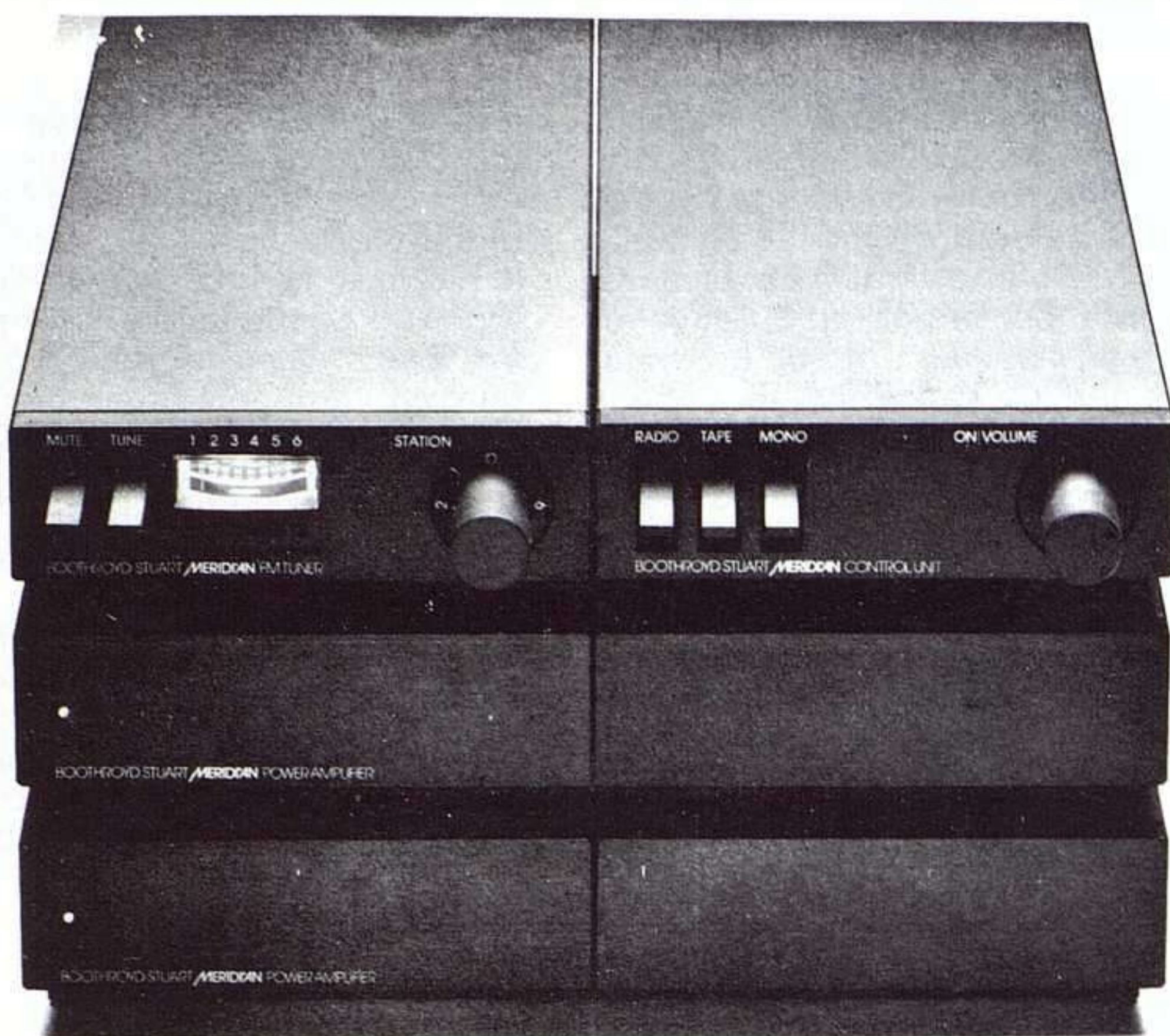
Plato Thorens TD-160-S.  
Brazo Hadcock 228.  
Cápsula Decca London Export.  
Preamplificador Meridian 101 con módulo Decca.  
Etapa de potencia Radford ZD-100.  
Cajas acústicas Chartwell PM-450-P.

**Ejemplo número 3:** (Precio aproximado: unas 445.000 pesetas.)

Plato Thorens TD-126 MK/III.  
Brazo Mayware Formula IV.  
Cápsula Goldring 900/IGC.  
Electrónica Meridian.  
Cajas acústicas Yamaha NS-1000-M.

**Ejemplo número 4:** (Precio aproximado: unas 405.000 pesetas.)

Plato LINN SONDEK.  
Brazo Hadcock 228.  
Cápsula Decca London Export.  
Preamplificador Meridian 101 con módulo Decca.  
Cajas activas Meridian M3 (incluyen etapas de potencia.)



Electrónicas Meridian. En el plano superior, el tuner y el preamplificador 101.

Y así sucesivamente, se podrían hacer otras muchas combinaciones. El sistema del ejemplo número 4 ofrece la ventaja de que ocupa muy poco espacio, brindando al propio tiempo una calidad sonora muy notable. El empleo del preamplificador Meridian 101, que es una soberbia pieza de Alta Fidelidad, ofrece la ventaja de que se puede elegir entre diversos módulos de entrada de «phono», según la cápsula o cápsulas que se emplean, con lo que el rendimiento de éstas resulta óptimo y se resuelve de plano el pavoroso problema de la compatibilidad entre la cápsula y el preamplificador. Si se elige como base del equipo el sistema Chartwell PM-450, habrá que seleccionar con sumo cuidado el resto de los componentes, sobre todo con el fin de *domesticar* un poco el terrible «tweeter» Audax, que es capaz de producir unas presiones sonoras tremendas; al propio tiempo, es una caja que así como admite amplificadores de 300 watios, puede perfectamente funcionar con amplificadores de escasa potencia, siempre y cuando sean muy fieles y *estables*. Personalmente, he conseguido una excelente reproducción de estas cajas empleando un NAD 3020, con lo que se insiste de nuevo en el tema de la permeabilidad entre los diferentes grupos.

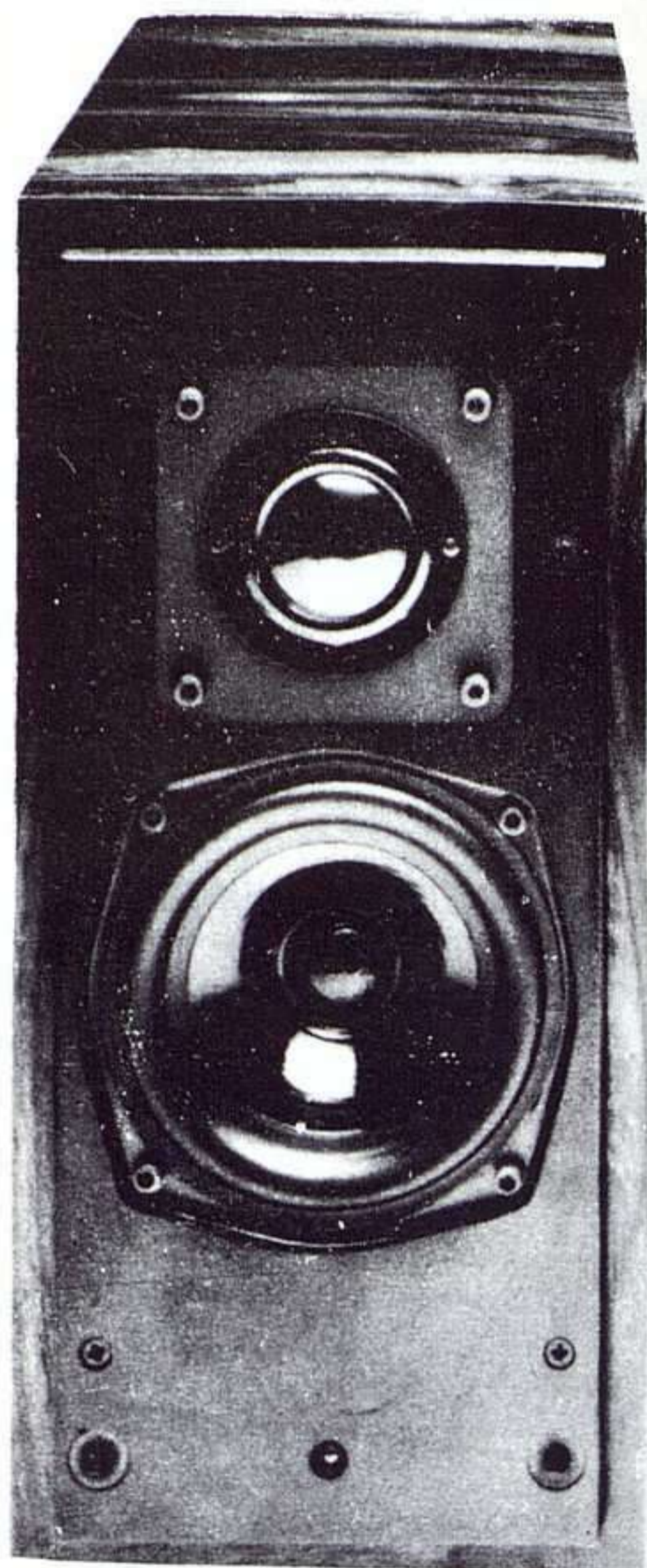
En lo que respecta a la opción entre los modelos de platos Thorens TD-126 MK/III y TD 160-S, aparte la mayor sofisticación del primero, pienso que el trabajo de base lo hacen los dos de una forma similar y, por supuesto, magnífica.

Indudablemente, manejando un presupuesto de este tipo y eligiendo con sensatez, se pueden conseguir combinaciones de equipos que dentro, de unas condiciones acústicas adecuadas, difícilmente pueden mejorarse, salvo que nos traslademos al terreno del Grupo D, cosa

que sólo tendrá sentido si se dispone de una sala de escucha importante o de un *nivel de afición* más que importante.

**GRUPO D:  
SIN LIMITE  
PRESUPUESTARIO**

Es precisamente en este supuesto cuando hace falta una mayor ponderación y conocimiento para no pasarse de rosca y malgastar el dinero. Cuando no se dispone más de veinte mil duros para invertir en Hi-Fi, pienso que las ideas expuestas en el Grupo A son harto juiciosas y cualquier aficionado puede en-

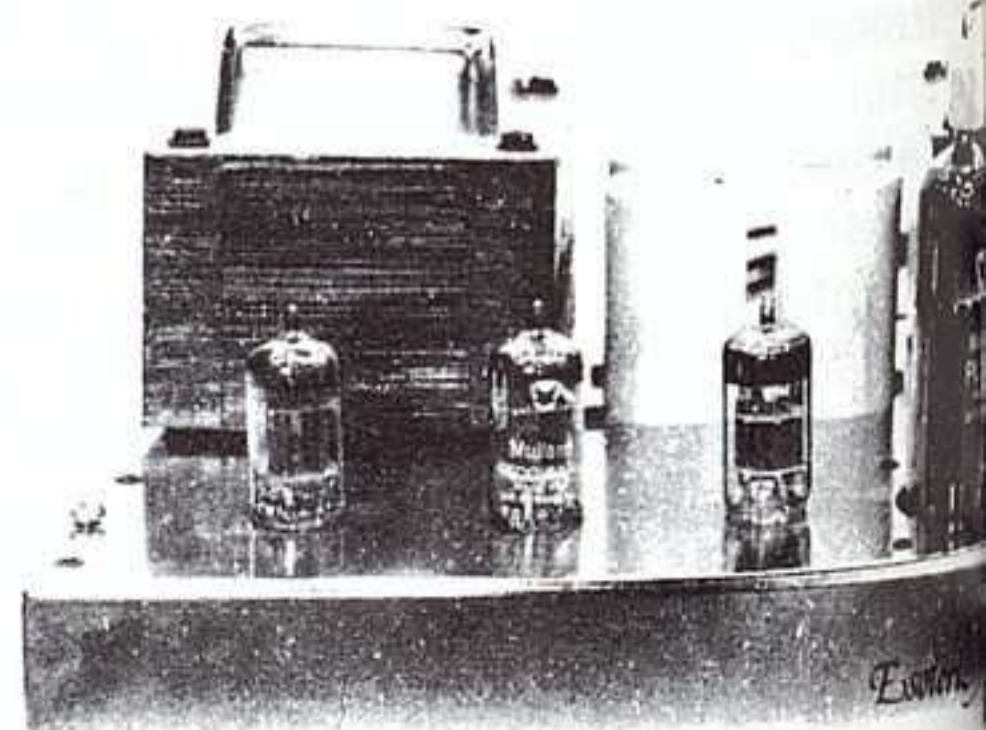


Caja acústica activa Meridian M3. Incluye una etapa de potencia para cada altavoz. Dimensiones muy confortables: 36 por 17 por 30 centímetros.

Kef 105. ▶



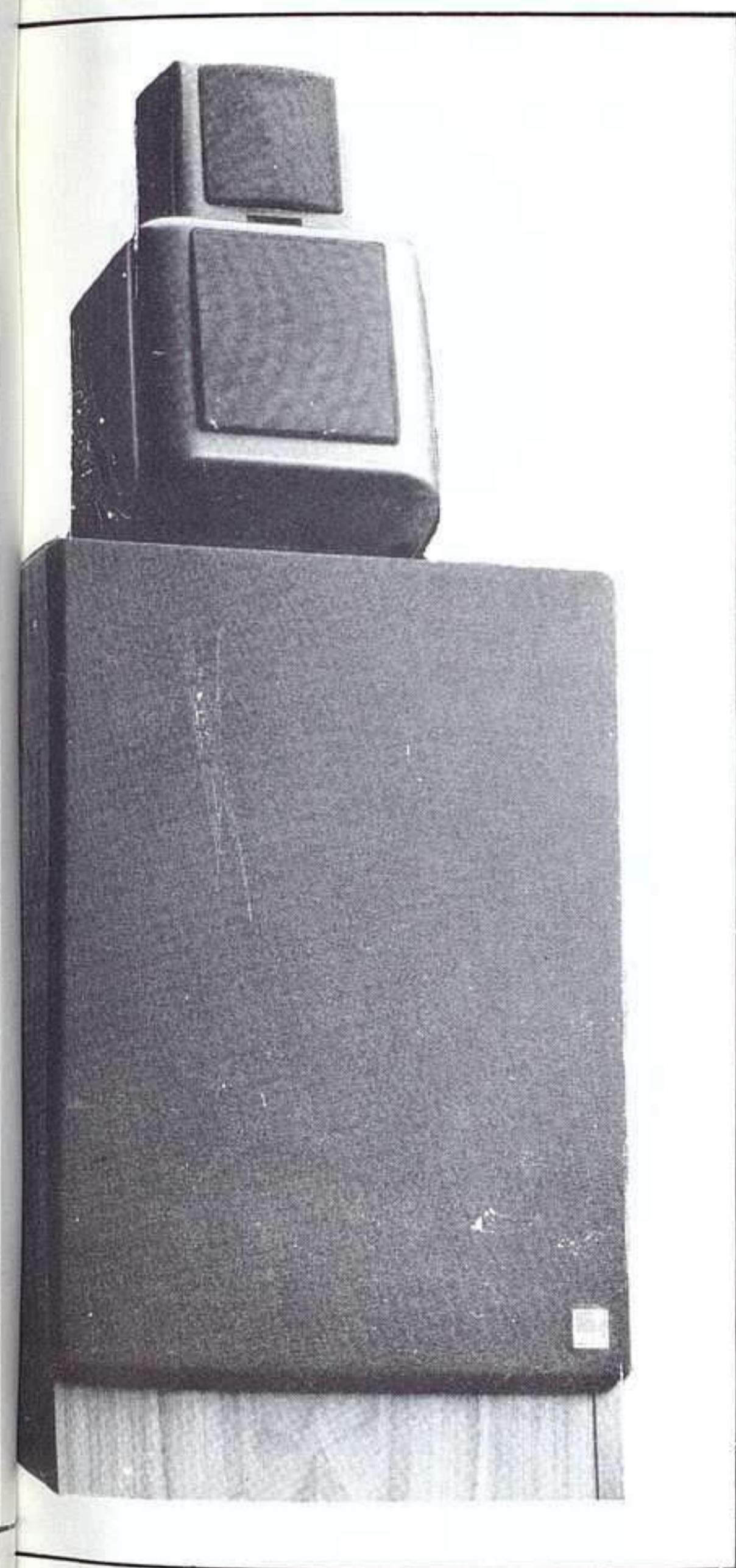
Prensador de discos Orsonic.







Thorens TD-126-MK-III.

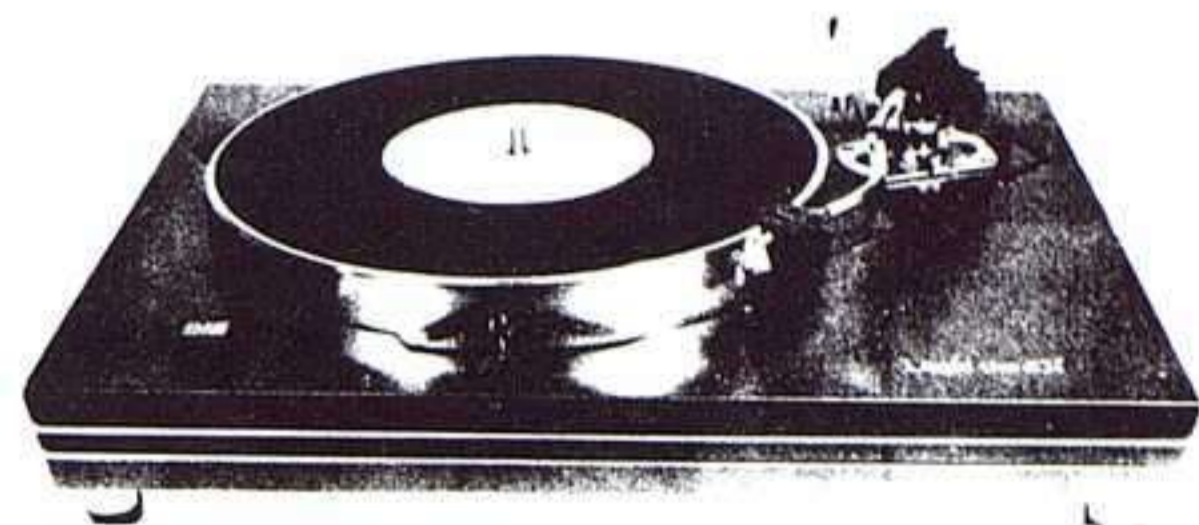


Esoteric Audio Reserch 509. Bloque monoaural de válvulas fabricado en Inglaterra por Tim de Parvicini, antiguo colaborador de Luxman.

contrar ahí una orientación difícilmente modificable. Pero cuando un ciudadano tiene la suerte de poder procurarse un equipo de sonido sin problemas económicos, la situación no es fácil, pues en los altos niveles resulta mucho más difícil la elección y mucho más fácil pasarse e, incluso, invertir un dineral en un sistema que después no satisfaga plenamente. En todo caso, pienso que lo normal es no adquirir este tipo de equipos de golpe, sino empezar por menos y paulatinamente ir mejorando componentes; de esta forma se mantiene siempre viva la ilusión.

El equipo del señor Robertson-Aikman, presidente de SME Ltd, que describí en 1977, es un buen ejemplo de éstos y tan bien sonará ahora como sonaba entonces, según la opinión de Donald Aldous (de *Hi-Fi News*), que tuvo la ocasión de escucharlo y enjuiciarlo. En Japón, hay cientos de señores que disponen de instalaciones absolutamente extraordinarias —y vean que empleo el término *instalaciones* y no equipos—. Algunos de estos sistemas han sido descritos y comentados por Jean Hiraga en sus habituales colaboraciones de *Nouvelle revue du son* y *L'Audiophile*. En una de estas descripciones, se cuenta la historia de un caballero oriental que ya ha conseguido la *reproducción perfecta* de los 20Hz a través de un complejísimo sistema multiamplificado de unidades de graves. Pues bien, el mismo caballero se encuentra ahora enormemente ocupado en conseguir la reproducción, asimismo *perfecta*, de los 80.000 Hz. Hiraga, en su reportaje, no habla de números ni costos, pero sí dice que la reproducción de ese equipo es algo fenomenal. También se me viene a la memoria —y seguimos hablando de audiófilos japoneses, según los apasionantes relatos de Hiraga— de otro señor que compra las cápsulas EMÍ por docenas, es el mejor cliente, en Japón, de Mark Levinson y colecciona unidades de amplificación de procedencia Mc-Intosh y Audio Research (básicamente válvulas), o de aquel otro que tiene un plato, entre otros, equipado con seis brazos. Esos audiófilos japoneses han descartado ya la amplificación a transistores y la caja acústica compacta, es decir, se trabaja fundamentalmente en sistemas como mínimo biamplificados. En este terreno, se produce ya un indudable cruce entre la pura y simple afición por la música y la *audiofilia*, que, al margen de su propio contenido, admite por supuesto muchos grados y niveles y que, en muchos casos, no supone únicamente desembolsos de dinero importantes, sino una cierta habilidad y, sobre todo, una información fabulosa. Estos niveles de la llamada *audiofilia* suelen a veces coincidir con una cierta propensión al coleccionismo, que también tiene su *porqué*, y esto lo sabe muy bien el autor del presente trabajo por propia experiencia.

Pero, en fin, todo esto no es sino un pequeño comentario de lo que la Alta



Logic DM-101. Un producto británico, aún no importado a España, que rivaliza con los Linn, Ariston y Thorens. Precio elevado.

Fidelidad puede suponer en ciertos casos y preciso es volver al tema de la ponderación recomendada al principio.

En todo caso, pienso que hay que presumir y tener muy en cuenta que quien compra Alta Fidelidad bajo estas premisas debe disponer de una sala de escucha importante y preferiblemente dedicada a la ubicación y escucha del equipo.

Como quiera que un análisis exhaustivo de todo el material susceptible de ser recogido aquí resulta totalmente imposible —por razones de espacio y también de limitación de conocimientos— me voy a limitar a dar unas pinceladas de tipo general para, finalmente, exponer un proyecto de combinación, naturalmente y como no puede por menos de suceder, con una cierta flexibilidad.

En materia de platos, se ha llegado ya muy lejos y resulta extremadamente difícil distinguir entre dos o más platos de alto nivel. En este sentido, muestro mis preferencias por las labores inglesas Linn, Ariston y Logic (sin olvidar Michell), los famosos Thorens y el recientemente diseñado Oracle. Personalmente, pienso que la consideración como posible compra de un Winn-Labs, ciertos Micro-Seiki, o el propio Thorens Reference, constituye en gran medida una excentricidad. Por otra parte, la diferencia entre un plato bueno y uno malo se aprecia enseguida; la diferencia, en cambio, entre dos platos buenos es algo demasiado sutil y, por lo tanto, la ponderación en el gasto debe realizarse.

Sobre el tema de amplificación se ha andado también mucho, hasta el punto de que se está dando la vuelta a las válvulas. Los grandes *gurús* de la Alta Fidelidad americana (Montcrieff entre otros) sitúan en primer término los trabajos de Audio Research y Conrad Johnson por encima, abiertamente, de Mark Levinson y Threshold, por ejemplo, y consideran los mencionados señores que el moderno material Mc-Intosh es algo de segunda fila. Así están las cosas en el país del Tío Sam, donde también se puede llegar a pagar una fortuna por un viejo sistema Radford o Quad de válvulas. Las crónicas americanas señalan a este respecto que la cotización del material británico es cada día mayor y, por supuesto, los precios. Puede servirnos, en cierto modo, de consuelo saber que si

en España por una pareja de la Chartwell 450-P hay que pagar del orden de las 260.000 pesetas, en los Estados Unidos la cosa se pone en 3.000 dólares. En América, desde luego, hay un cierto respeto por el material británico y, en general, por el material europeo, y las viejas teorías del «west coast sound» se están diluyendo poco a poco.

El asunto en cajas acústicas resulta, como siempre, muy complicado y la imaginación puede ir muy lejos. Yo prefiero ser conservador e ir a lo seguro. ¿Qué puede considerarse adoptando esta postura? Pues, más o menos, lo de siempre: Klipsch, Radford, Rogers, Fried, Quad, Chartwell y pocos etcéteras más.

Para no andar con divagaciones y concretar, paso a describir lo que yo haría si no tuviese en este momento ningún componente y dispusiese de un presupuesto ilimitado para formar un equipo de sonido, partiendo del natural supuesto de una sala de audición de condiciones aceptables. Al hacer esta descripción, me declaro mucho más cercano a la teoría de Martin Colloms (**Hi-Fi News**) que de los audiófilos japoneses mencionados antes. Lo haría así.

2. La cápsula habría de ser la Dynavector Karat «diamond» de bobina móvil (unas 90.000 pesetas.), pero no tendría nunca lejos de la mano una Decca London Export, una Goldring 900/IGC y algún modelo de los grandes de Denon. Disponer de cuatro cápsulas, e incluso de más, es normal si se trabaja con tres brazos.

3. Sobre el asunto cajas acústicas, consideraría en primer término el modelo Rogers LS5/8A, que es un sistema activo que comporta filtros y etapas de potencia derivación de las Quad 405. El sistema es creación de la BBC y su resultado, algo sensacional y extraordinario. No se importan en España más que por encargo, y, dado el p.v.p. vigente en Inglaterra de 2.400 libras, hay que suponer un precio español no inferior a las 750.000 pesetas. Hay que considerar de todas formas que el precio incluye los amplificadores de potencia, por cuya razón sólo sería preciso añadir el correspondiente preamplificador, que muy bien podría ser un Kaneda (7.500 francos, en Francia, incluyendo la fuente de alimentación) o el más modesto, pero excepcionalmente bueno, Meridian 101, que tiene la ventaja adicional de poder ser utili-



Etapa de potencia Mc-Intosh 2500. Más de 600 vatios reales por canal, dentro de un objeto de más de 60 kilos. El diseño es el característico de esta firma. A pesar de la potencia descomunal, no grita, sólo reproduce con una fidelidad máxima.

1. Plataforma giradiscos Thorens TD-226, que viene suministrada normalmente con un brazo Isotrack. Pero como tiene provisión para un segundo brazo, colocaría o bien un Dynavector 505 o un SME 3012-R. También cabe la combinación de prescindir del Isotrack y usar un Hadcock, un Grace o un Syrinx. Pero si el presupuesto es realmente tan sin límite, muy a gusto utilizaría dos platos: el citado Thorens TD/226, que es una maravilla y una auténtica *síntesis europea* en la materia, y, además, el Linn Sondek británico. En este supuesto, el Thorens TD-226 alojaría un brazo Hadcock 228 y un Dynavector 505, mientras que la plataforma Linn recibiría la excelente compañía de un Syrinx o, si fuera factible, un Sumiko. Advierto al respecto que de todo esto Syrinx y Sumiko son materiales no importados por el momento en España.

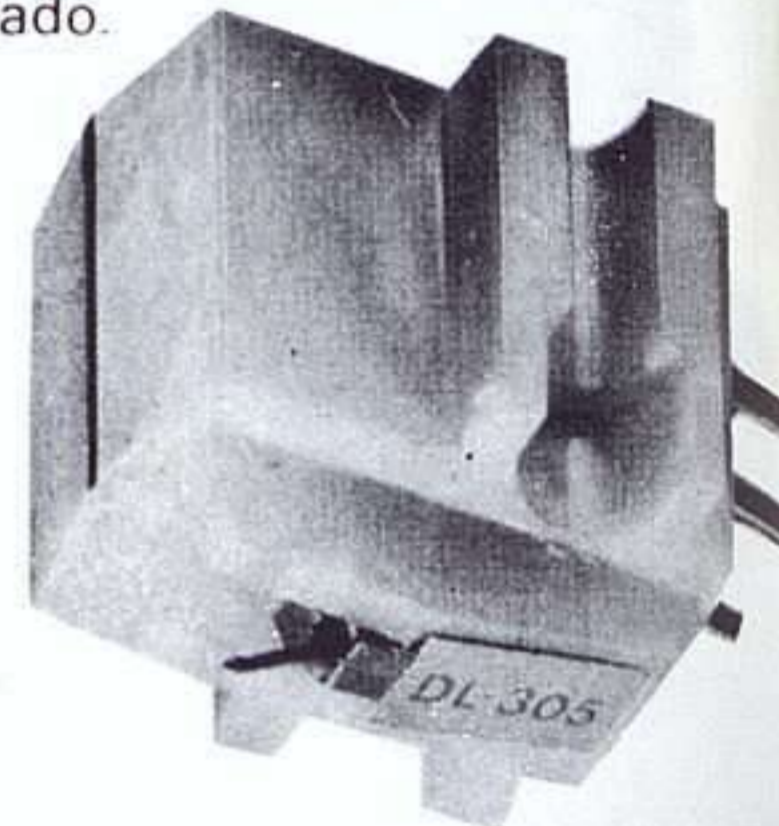
zado con módulos de «phono» para cápsulas concretas, ya sean de imán móvil o de bobina móvil. Otro previo que podría asimismo ser considerado es el espléndido Yamaha C2/A.

En el supuesto de que no pudiese conseguir el modelo Rogers citado, me pondría a pensar inmediatamente sobre dos objetos: Radford Studio 360 o Klipsch-Klipschorn. La decisión habría de depender un poco del tamaño y configuración de la sala y, como hemos hablado de *ponderación*, la decisión también dependería del precio, ya que existe una distancia notable entre las 300.000 pesetas, aproximadamente, en que puede adquirirse la pareja de Radford y las 570.000 de Klipsch, en su versión más *económica* (nogal). En uno u otro caso, utilizaría la etapa de potencia Radford TT-100 (no se confunda con la ZD-100), híbrida de válvulas y transistores, que es

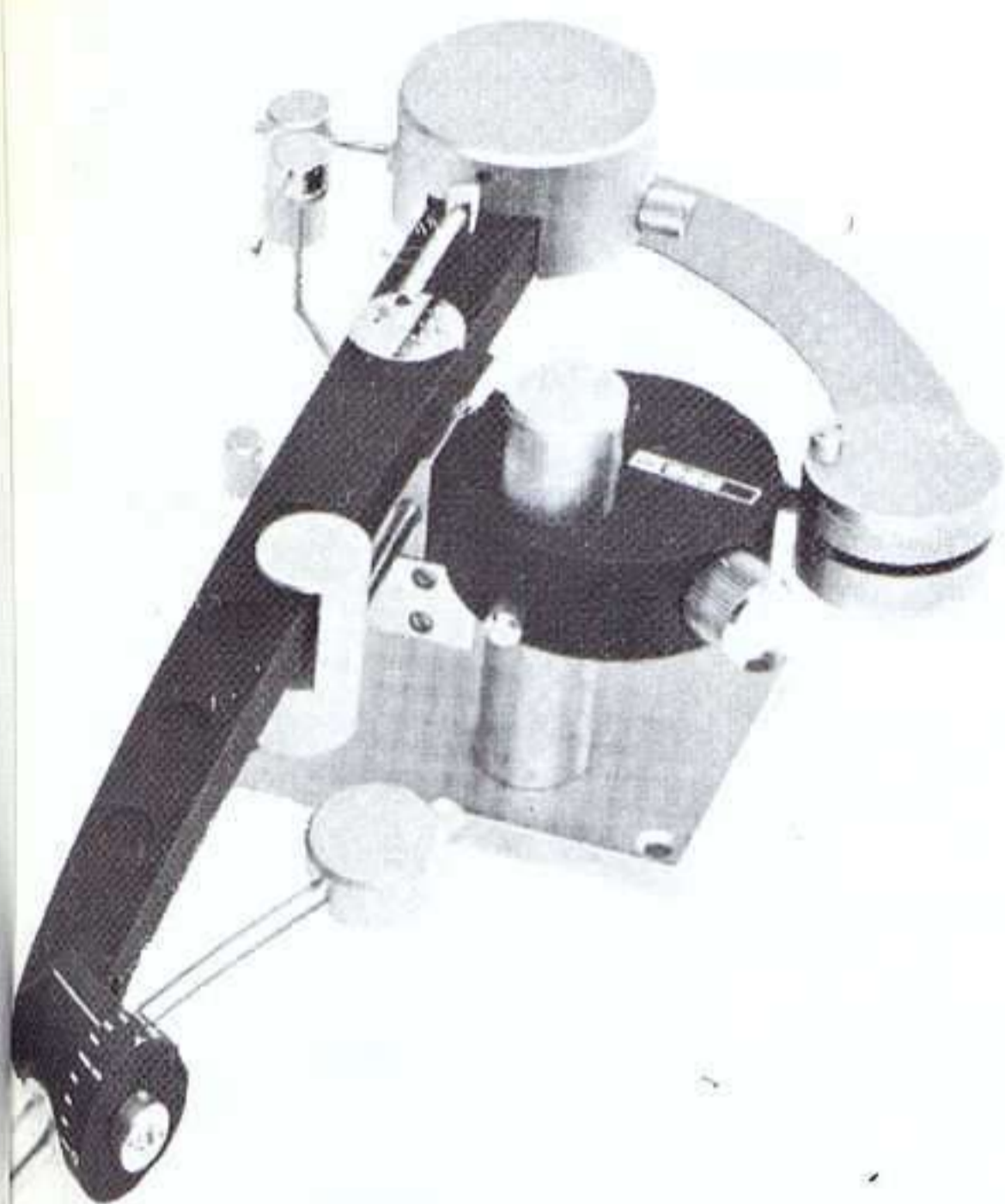


Auricular Jecklin Float electrostático.

Cápsula Denon DL-305, sistema de bobina móvil de gran calidad. Precio muy elevado.

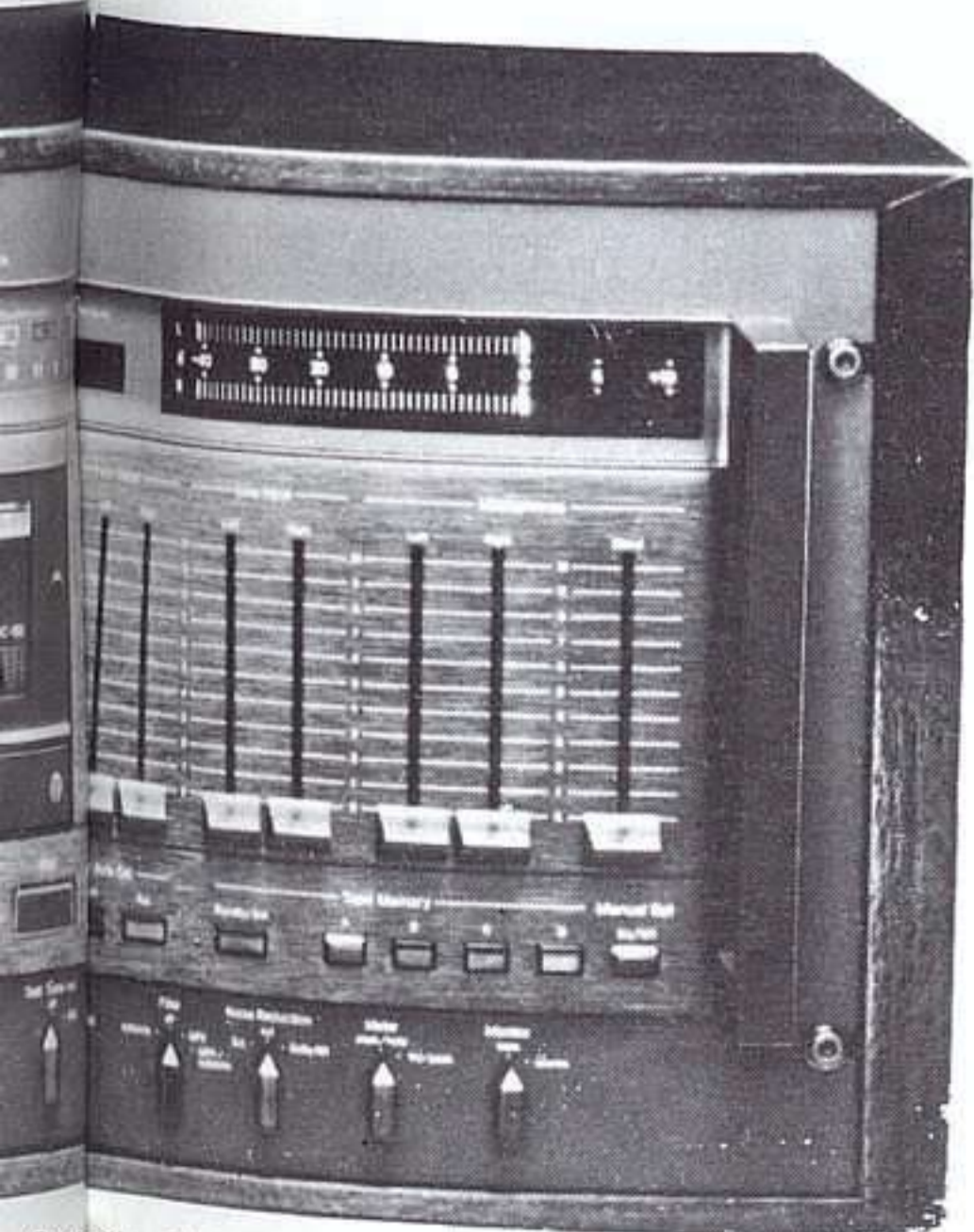
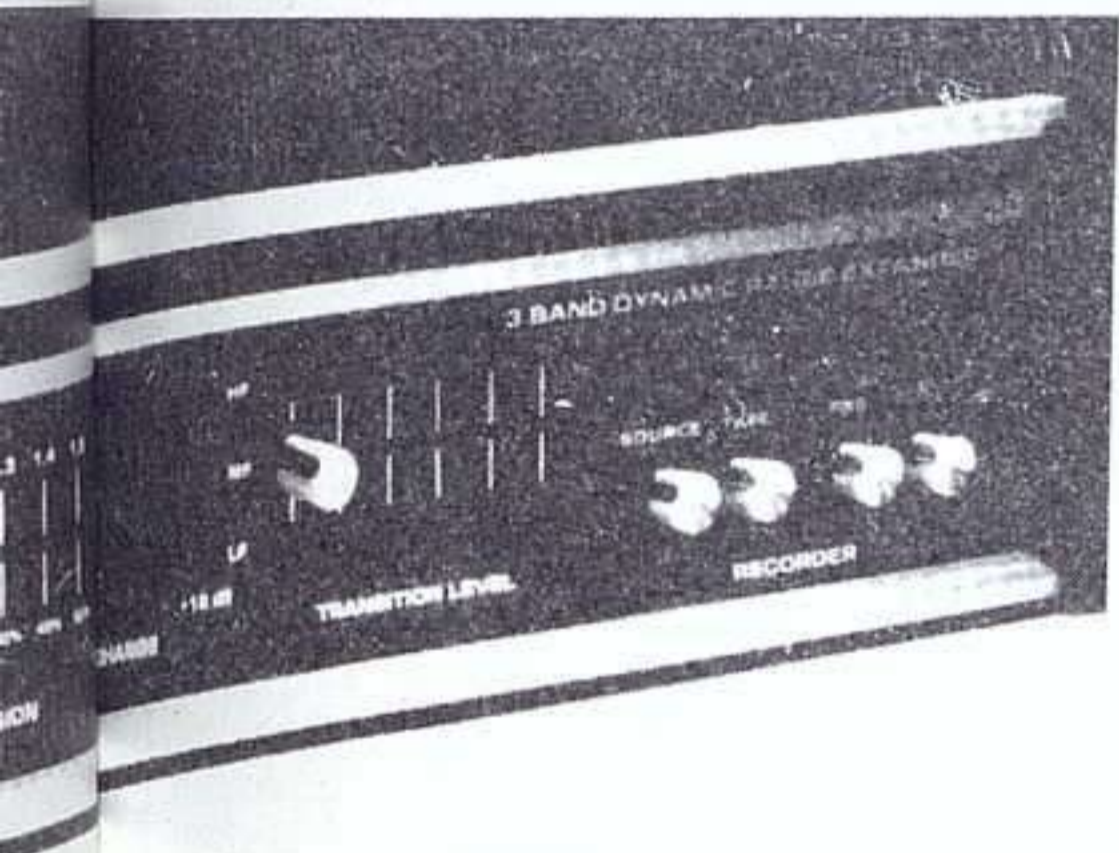


Nakamichi 1000ZXL Computing Casseck. E



El brazo Dynavector DV-505. Se trata de una de las consecuencias del afán perfeccionista del doctor Tominari.

DBX modelo 3BX: un expansor de calidad. Puede suponer una nueva forma de escucha



Casbeck. El superlujo de la «cassette»

un componente absolutamente extraordinario y del que en su día hablaremos con detenimiento. Como quiera que la etapa Radford no tiene prácticamente limitaciones en cuanto al uso de previos, habría que considerar necesariamente los siguientes: Radford ZD-22, Kaneda, Meridian 101, Yamaha C2/A y el nuevo modelo de Hafler. Pienso que el Meridian sería imprescindible, porque ya hemos incluido en el equipo la cápsula Decca, y se puede disponer asimismo de un módulo «phono» de doble sensibilidad para cápsulas de bobina móvil, ya que hemos incluido también en esta selección las cápsulas Dynavector y Denon. En tal caso, y en una selección extremadamente difícil y delicada, haría trabajar la etapa Radford citada indistintamente, con los previos Meridian, Kaneda y Radford ZD-22. Para cuando llegase el momento de emplear el Radford ZD-22 con alguna de las cápsulas de bobina móvil citadas, no habría más remedio que hacerse con un pre-preamplificador de bobina móvil de uso universal Hiraga (Réalisations de L'Audiophile), o bien con los propios objetos del género Denon o Dynavector.

4. Para escuchar la FM en debidas condiciones, escogería el sintonizador Meridian 104, o esperaría a escuchar los nuevos modelos FM4 de QUAD o T-100 de Rogers. Más dinero de lo que valen estos aparatos no merece la pena gastar, y, desde luego, me procuraría una buena antena exterior, que es un elemento imprescindible para recibir la información FM en condiciones.

5. Dentro de este presupuesto ilimitado, seleccionaría los dos equipos de cinta siguientes:

- Magnetofón Revox B-77 (suficiente para uso doméstico).
- Pletina a «cassette» Nakamichi 1000 ZXL; sin duda, la mejor, pero a más de cuatrocientos billetes de los verdes. Aunque no he sido nunca muy defensor de las *pequeñas cintas*, reconozco que la 1000 ZXL es una máquina excepcional, pero considérese que cuesta cerca de tres veces más que la plataforma Revox citada.

6. Como soy aficionado a la escucha con auriculares por el aquel de no molestar a deudos ni vecinos a altas horas de la noche, me precipitaría a adquirir el formidable Jecklin, electrostático.

7. ¿Es suficiente todo lo anterior? En mi opinión, hacen falta algunas cosas más, a saber:

A/ Un equipo de limpieza de discos Watts Hi-Fi Parastat MK/IV, completado con el fenomenal cepillo Goldring, para dar el último toque y dejar el disco *casi bien* desde el punto de vista de la limpieza.

B/ Un *prensador* de discos eficaz. Conozco dos buenos: el Planax (se incluye ilustración gráfica) y el Orsonic, muy parecido al que emplea el giradiscos Oracle.

C/ Cables de conexión de altavoces adecuados, del tipo Monster o Leonische.

D/ Tanto el Thorens TD-226 como el Linn Sondek vienen muy bien provistos de cubreplatos; sin embargo, vale la pena experimentar con el Audio-Ref o con el Oracle, que se vende suelto en Francia. Personalmente, prefiero este último.

E/ Los habituales e imprescindibles útiles de limpieza para los equipos de cinta.

Finalmente, otra *cosilla* —que en sistemas de este tipo e incluso inferiores, vale la pena utilizar, aunque su precio en España rebasa las 130.000 pesetas— es un expansor DBX, modelo 3BX. Realiza un trabajo real de restitución dinámica. Cuando se comienza a escuchar con el 3BX, no se aprecia un efecto muy espectacular ni muy destacado, pero después ya no se puede prescindir de él. En su trabajo de *comprensión*, elimina notablemente los ruidos, lo que se nota especialmente entre banda y banda de un disco. Un ingenio algo caro, pero realmente interesante.



Componentes de L'Audiophile. En el centro puede verse el preamplificador Kaweda con su fuerte alimentación

## LAS PREFERENCIAS EN OTROS PAISES

Estudios parecidos al presente se realizan con mayor o menor énfasis y asiduidad en muchas publicaciones especializadas en Alta Fidelidad. Varían mucho, por supuesto, los métodos y, como es lógico, las conclusiones. Asimismo la afición por estos *divertimientos* crece y decae según las diferentes latitudes. Haré un pequeño reportaje, muy sintético, sobre lo que me parece más

interesante, centrando el asunto fundamentalmente en las *teorías* americanas e inglesas, dado que en Francia apenas si se realizan estudios bajo este método. La Revista **Son** cada año relaciona los componentes que juzga más destacados, pero sin meterse en el estudio de combinaciones concretas. En otro terreno, **Nouvelle Revue du Son**, que es una publicación magnífica, publica a lo largo del año docenas de excelentes reportajes y bancos de ensayo, pero sin que se hayan dedicado nunca a afectar estudios sobre *combinaciones*; de ello se ocupan los anunciantes y los organizadores de ferias y exposiciones. En este sentido, la publicidad resulta a veces un excelente medio para informarse, naturalmente si se sabe discriminar y distinguir entre el material de gran serie y los auténticos componentes de Alta Fidelidad. Tampoco ha incurrido nunca en esta costumbre una de las mejores publicaciones del mundo, la bimensual **L'Audiophile**, que solamente en una primera fase se dedicó a publicar un a modo de fichas sobre material considerado como excepcionalmente interesante, así como algunos estudios valiosos sobre cajas acústicas de valor notable, como, por ejemplo, Sendor BC/III, Dayton Wright, Decca, Phonophone, Kef 105, etc... Realmente, esta publicación camina por otros derroteros muy en la línea de la tendencia en boga, del famoso término DIY («Do it yourself»).

En Norteamérica, la famosa mensual **High Fidelity**, aproximadamente cada dos años, realiza la encuesta a través de varios críticos o profesionales de la materia. Ya en el estudio de 1977 di cuenta de la opinión al respecto de Harry R. Zwicker sobre un presupuesto de 5.000 dólares nada menos. Ultimamente, los americanos parecen haberse puesto algo más modestos, pues la última encuesta realizada por **High Fidelity** y publicada en su número de diciembre de 1981 sólo contempla combinaciones desde un mínimo de 600 dólares hasta un máximo de 1.500. Los resultados, en síntesis, fueron los siguientes:

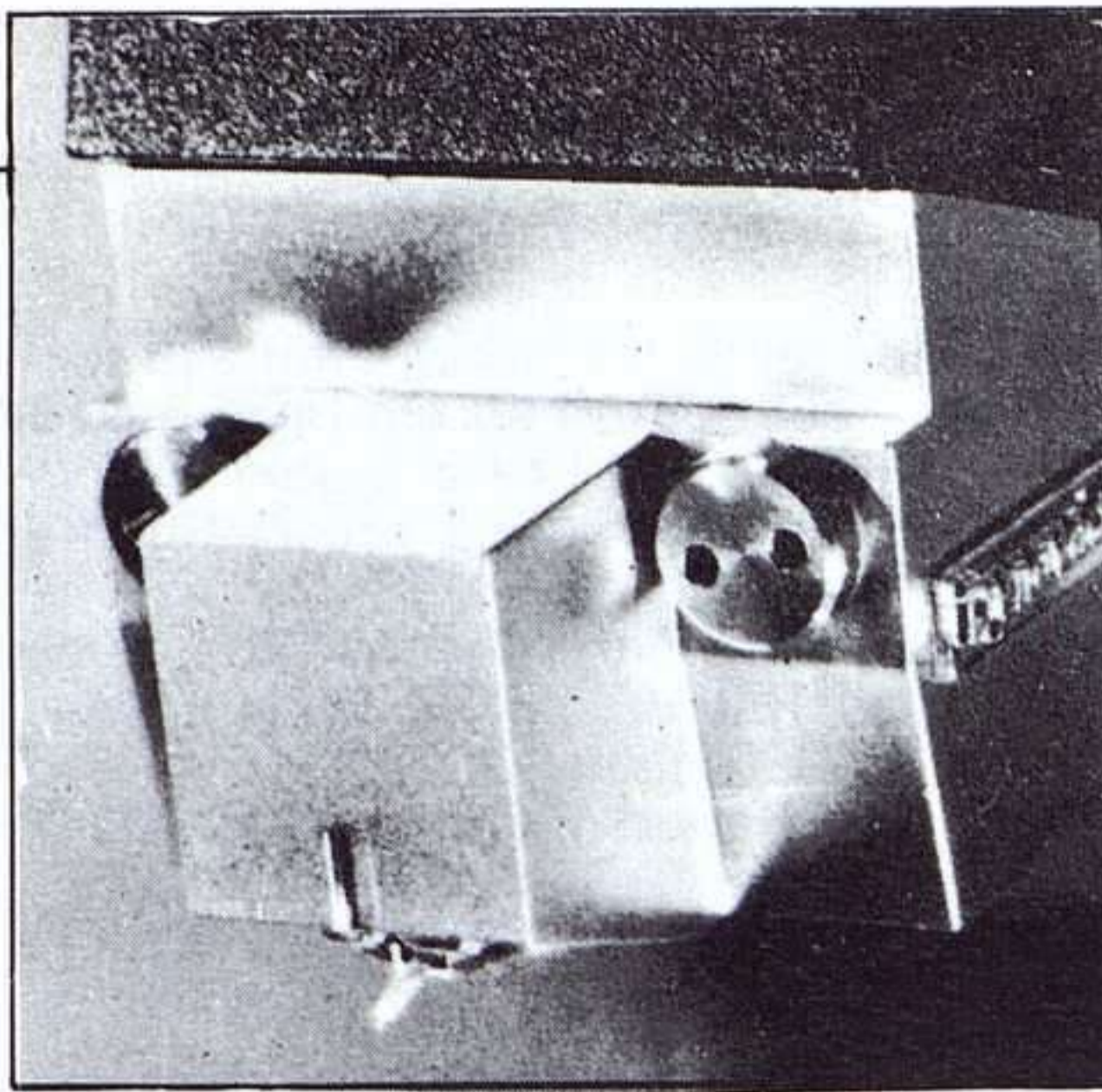
Len Feldman, director de Seminarios sobre Alta Fidelidad y asesor en varias publicaciones más o menos «underground»:

Presupuesto: 600 dólares.  
Receiver NAD 7020.  
Plato Technics SL-B101.  
Cápsula Audio Technica AT-120-E.  
Auriculares AKG K-340.  
Cajas acústicas Phase Tech PC-60.

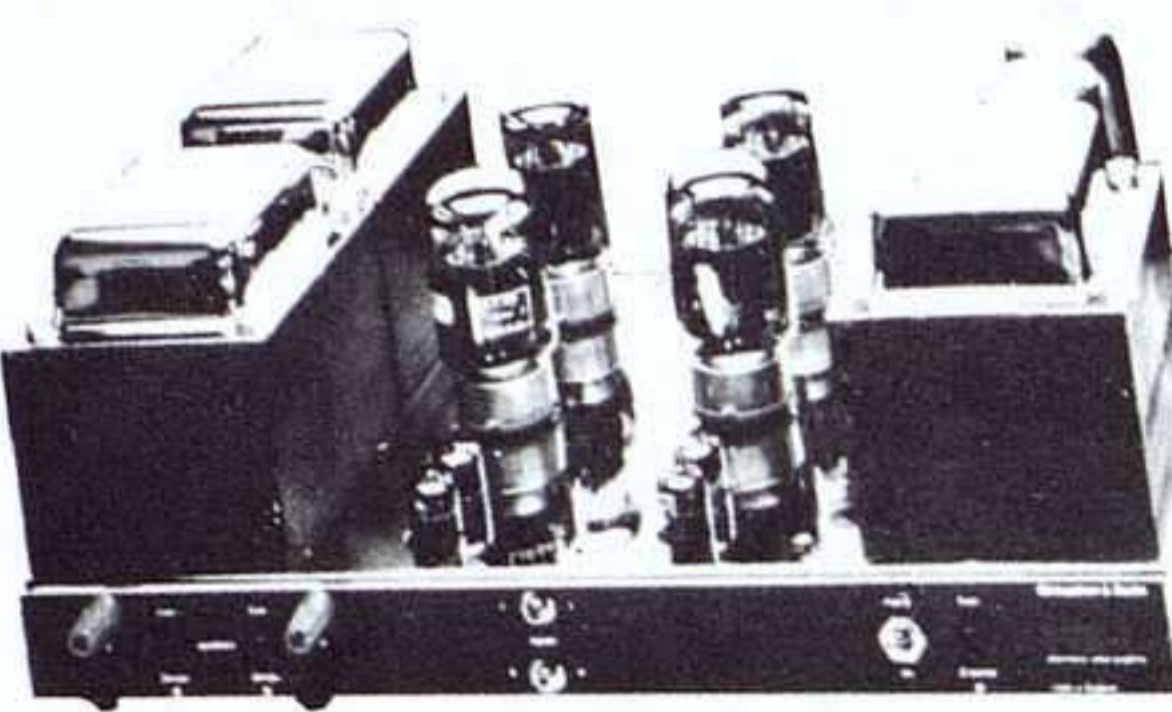
Richard Warren, productor de emisiones de radio para la WFMT de Chicago:

Presupuesto: 600 dólares.  
Receiver Sony STR-VX2.  
Plato Dual 508.  
Cápsula Shure M-97HE.  
Cajas acústicas Infinity RSe.

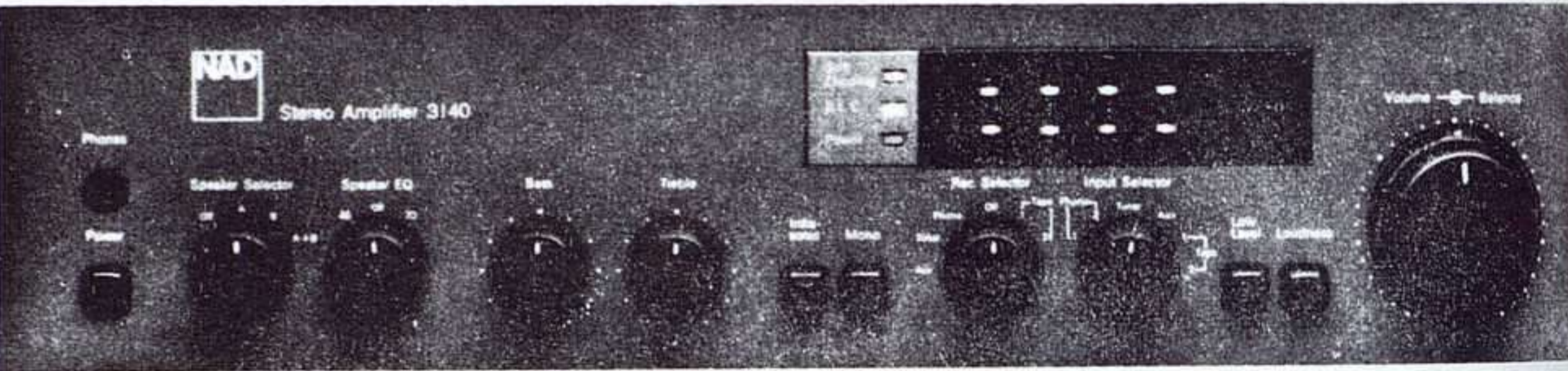
E. Brad Meyer, Consulting Hi-Fi privado y asesor de la Boston Audio Society.  
Presupuesto: 1.000 dólares.



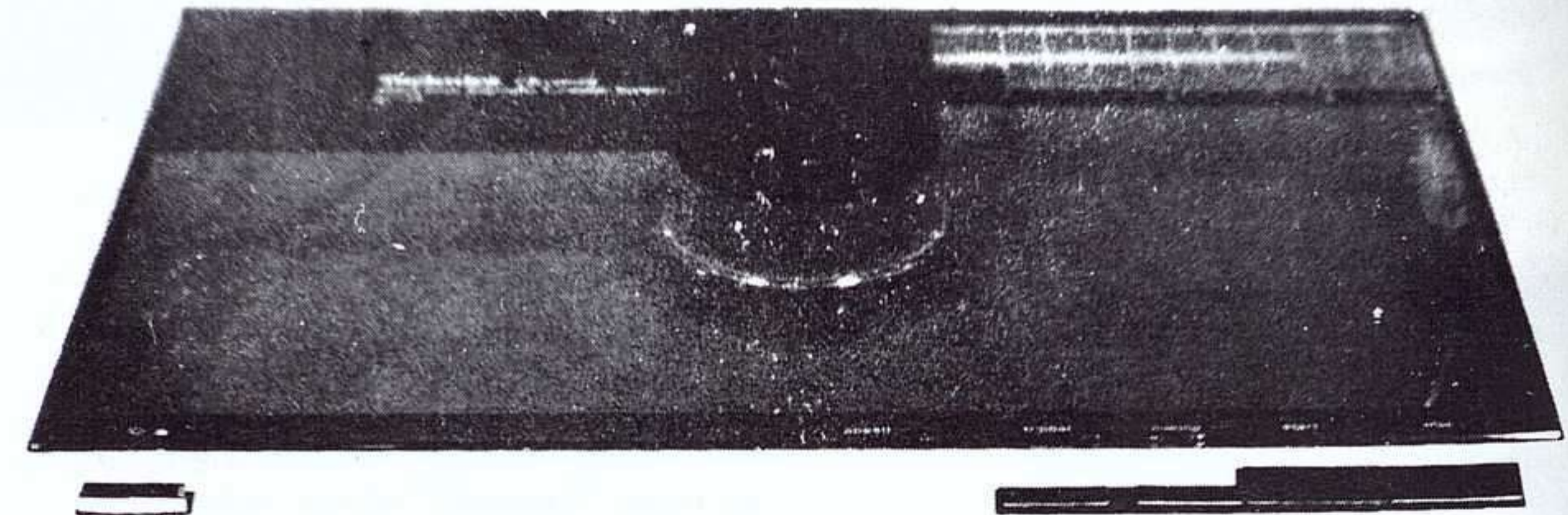
Dynavector Karat



Etapa de potencia Michelson-Austin TVA-1; tecnología de válvulas de muy alto nivel.



Amplificador NAD-3140. Una especie de 3020 con más facilidades y más potencia.



Plato Technics SL-10. Del tamaño de un disco.

Pletina a «cassette» Pioneer CT-6R.  
Receiver NAD 7020.  
Plato Technics SL-B101.  
Cápsula Shure M-97HE.  
Cajas Boston Acoustics A-60.

Harold A. Rogers, antiguo redactor en **High Fidelity**.

Presupuesto: 1.000 dólares.  
Cajas acústicas ADS 300/C.  
Amplificador integrado Yamaha A-550.  
Cápsula Sonus Blue label.  
Plato Onkyo CP-1150F.

C. Victor Campos, comentarista de Alta Fidelidad en emisiones de radio (es un «fan» de la Frecuencia Modulada).

Presupuesto: 1.500 dólares.  
Sintonizador Sony ST-J75.  
Antena Finco CX-FM4G.  
Plato Technics SL-7.  
Cápsula Ortofon TM-14.  
Preamplificador NAD 1020.  
Etapa de potencia Carver M-400 (excelente cosa).  
Cajas acústicas Allison Four.

Peter E. Sutheim, colaborador de la emisora KPFK, de Los Angeles, y propietario de un estudio privado de grabación.  
Presupuesto: 1.500 dólares.  
Plato Thorens TD-160 MK/II B.  
Brazo Grace 707 MK/II.

Cápsula Grace F-9E.  
Amplificador integrado NAD 3140 (un bello objeto).  
Cajas acústicas Thiel 02S.  
Sintonizador NAD 4020A.

# ORGANOS YAMAHA

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



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

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

## HAZEN

Juan Bravo, 33-Tlf. 441 28 48  
Carretera de la Coruña, Km. 17.200  
Las Rozas (Madrid)-Tlf. 637 10 08

Como puede verse, los *seleccionadores* americanos manejan fundamentalmente material oriental, pero es que resulta que el mercado americano está materialmente inundado e invadido por los japoneses básicamente. El material europeo alcanza precios exorbitantes y queda reservado para los equipos de *élite*. Si tuviese que elegir entre las seis combinaciones expuestas, me quedaría con la de Peter E. Suthem. Las selecciones de cajas acústicas que hacen los expertos americanos me resultan, en general, un tanto raras, con la excepción de las Allison Four, seleccionados por Campos. Puede verse asimismo el interés superlativo que demuestra en el tema de la FM al seleccionar el espléndido sintonizador Sony ST-375, recomendando además un modelo concreto de antena exterior de 75 Ohms. Realmente, en Norteamérica vale la pena el asunto, dada la gran calidad y variedad de las emisiones en FM.

Con respecto a la situación en Inglaterra, veamos cuál es la opinión en las dos revistas de mayor difusión: *What Hi-Fi* y *Hi-Fi News*. *What Hi-Fi* no publica estudios selectivos combinados como el presente, sino que de vez en cuando y con una frecuencia aproximada bianual relaciona, por grupos de aparatos, los componentes que se juzgan más interesantes bajo el término genérico *Best buy* (mejor compra). Entiendo que dichas relaciones están hechas con una gran seriedad y tienden generalmente y con una cierta preferencia hacia el material de precio bajo o moderado. Solamente relacionan material caro cuando realmente tiene una calidad excepcional. No suelen repetirse; por lo tanto, cuando un componente aparece en una lista, ya no suele aparecer en una lista posterior. El último de los estudios ha sido publicado en el número de abril de 1982; por lo tanto, las noticias inglesas vienen frescas, y pienso que vale la pena para información de los lectores de RITMO transcribir la lista completa de los materiales seleccionados por *What Hi-Fi*. Se relacionan por grupos de componentes, especificando su precio en libras.

(Ver Cuadro II)

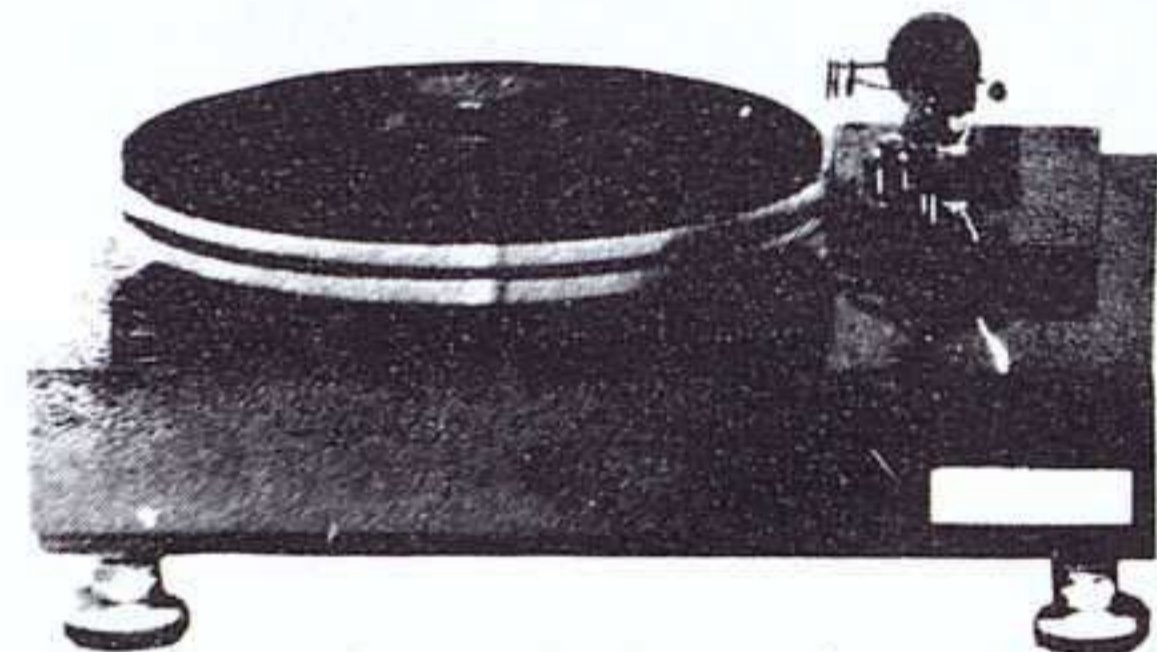


El prensadiscos Planax. Es una creación de Absolute Sounds International. Resuelve de forma bastante eficaz un importante problema. Es una manera de mejorar el sonido por poco más de 1.500 pesetas.

A mi juicio, ni son todos los que están ni están todos los que son, pero en líneas generales la selección está hecha con un criterio bastante decente. Por

otra parte, esta revista suele ignorar ciertos componentes de *élite* hechos con cuenta gotas y con finalidad primordialmente exportadora, aparte de que suelen acarrear precios de vértigo. Si Oxford Stut está llena de material japonés, los laboratorios japoneses de alto nivel están llenos de material inglés del llamado *esotérico*. Mucho del material relacionado está en el mercado español; la inclusión de los precios vigentes en Inglaterra puede servir de alguna orientación bastante útil.

La archifamosa y competentísima *Hi-Fi News* (frecuencia mensual) sí que publica, en cambio, estudios de combinaciones de equipos en diversos niveles al uso del que ustedes están leyendo. Generalmente, utilizan cuatro niveles y presentan el estudio en la revista cuando les parece, es decir, sin una periodicidad determinada. Cada nivel es adjudicado a un redactor de la revista, quien trabaja sobre el tema hasta que el reportaje está terminado. La calidad técnica de los trabajos es, a mi juicio excepcional, y como quiera que el estudio se hace entre cuatro expertos, cada uno, aparte de expresar sus preferencias, razona y pondera hasta el límite la justificación de la combinación elegida, aparte de entretenerse en las oportunas descripciones técnicas e, incluso, estéticas de los componentes escogidos. Como es obvio, se razona y explica exhaustivamente el trascendental tema de la compatibilidad entre las diversas piezas del equipo.



Stad I, material esotérico francés. Puede apreciarse la configuración en sandwich del plato. Existe un modelo de la misma marca mucho más sofisticado.

A título de ejemplo, transcribo la teoría de Martin Colloms sobre su equipo ideal en el más alto nivel; Colloms le llama «luxury Hi-Fi exótica» (*Hi-Fi News*, september 1978). Seleccionó lo siguiente y, pese al transcurso de casi cuatro años, vale casi todo.

- Cajas acústicas Spendor BC-III.
- Cajas acústicas KEF R-105.
- Etapas de potencia Radford TT-100 (híbrido válvulas-transistores).
- Etapas de potencia Meridian 105 (Mono).
- Etapas de potencia Michelson-Austin TVA Export (válvulas).
- Preamplificador Meridian 101.
- Preamplificador Luxman C-1000.
- Preamplificador de bobina móvil Lentek.
- Sintonizador Yamaha CT-7000.
- Sintonizador Revox BX 760.
- Plato giradiscos Linn Sondek LP-12.

CUADRO

PLATAFORMAS GIRADISCOS

NAD 5025	(59)
Dual CS-505	(80)
Rega Planar III	(148)
Technics SL-7	(180)
Ariston RD-80	(186)
Heybrook TT. 2	(195)
Thorens TD-160-S	(196)
Linn Sondek LP-12	(340)

Cápsulas

Nagaoka MP-11	(16)
ADC QLM 36/III	(18)
Ortón VMS 20E/II	(28)
A-R P77	(40)
Elite 700	(49)
Goldring 900-IGC	(60)
Dynavector 10X II	(53)
Audio-Technica AT-32	(75)
Osawa Mirage OS-60L	(99)

Amplificadores

Marantz PM-310	(69)
JVC A-X1	(85)
NAD 3020	(89)
Sansui AUD 22	(115)
A-R Cambridge 60	(199)
Crimson (previo-etapa)	(228)
NAIM 42-110 (previo-etapa)	(470)
Meridian 101-103D (previo-etapa)	(548)

Cajas acústicas (los precios son por pareja)

Kef Coda	(80)
Mission 700	(127)
Tangent XLR-2	(175)
Heybrook HB2	(185)
Linn Kan	(196)
Sony SSG1 MK/II	(200)
Celestion SL6	(250)
ARC 101 AP	(329)
Meridian M/3 (diseño activo)	(485)
Linn Isobarik	(1219)

Sintonizadores

Marantz ST310L	(69)
NAD 402G-A	(89)
Hitachi FT-5500	(129)
Sugden T-48	(161)
Meridian 104	(259)
Revox B-760	(776)

Equipos de cinta

JVC KD-A11 («cassette»)	(89)
Akai CS-MO2 («cassette»)	(90)
Aurex PCX88 («cassette»)	(199)
NAD 6150C («cassette»)	(199)
Optonica RT7070 («cassette»)	(239)
Philips N7150 (carrete abierto)	(230)
Revox B-77 (carrete abierto)	(759)
Nakamichi 1000 ZXL («cassette»)	(1.650)

Auriculares

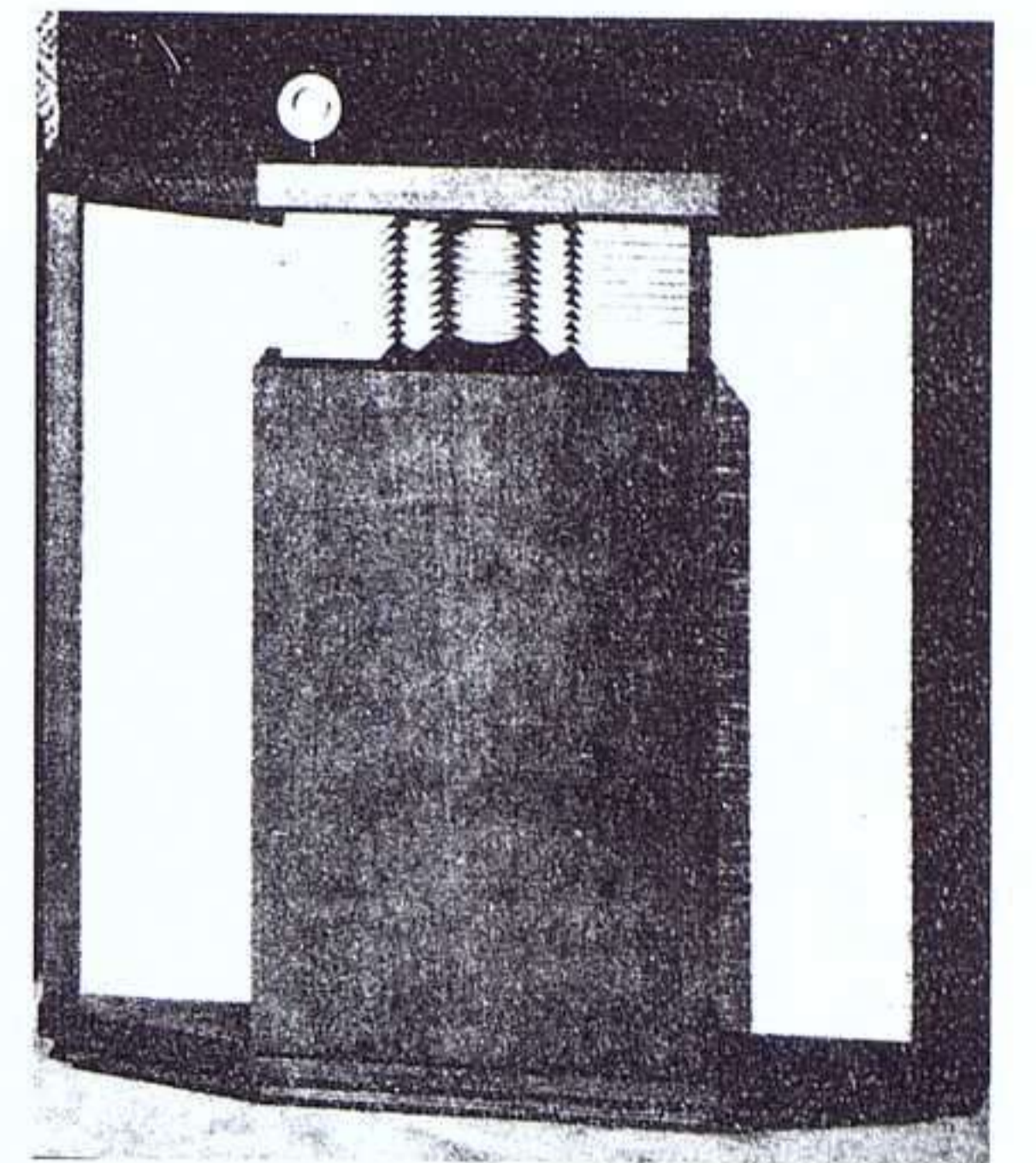
Sennheiser HD-400	(19)
Sony MDR-50	(23)
Beyer DT-440	(39)
Audio-Technica ATH7	(72)
STAX Lambda SRD-7SB	(218)

Brazos Mission o Hadcock 228.  
Cápsulas Supex 900 o Entré 1.  
Magnetofón Revox B-77.  
Auriculares STAX Sigma.

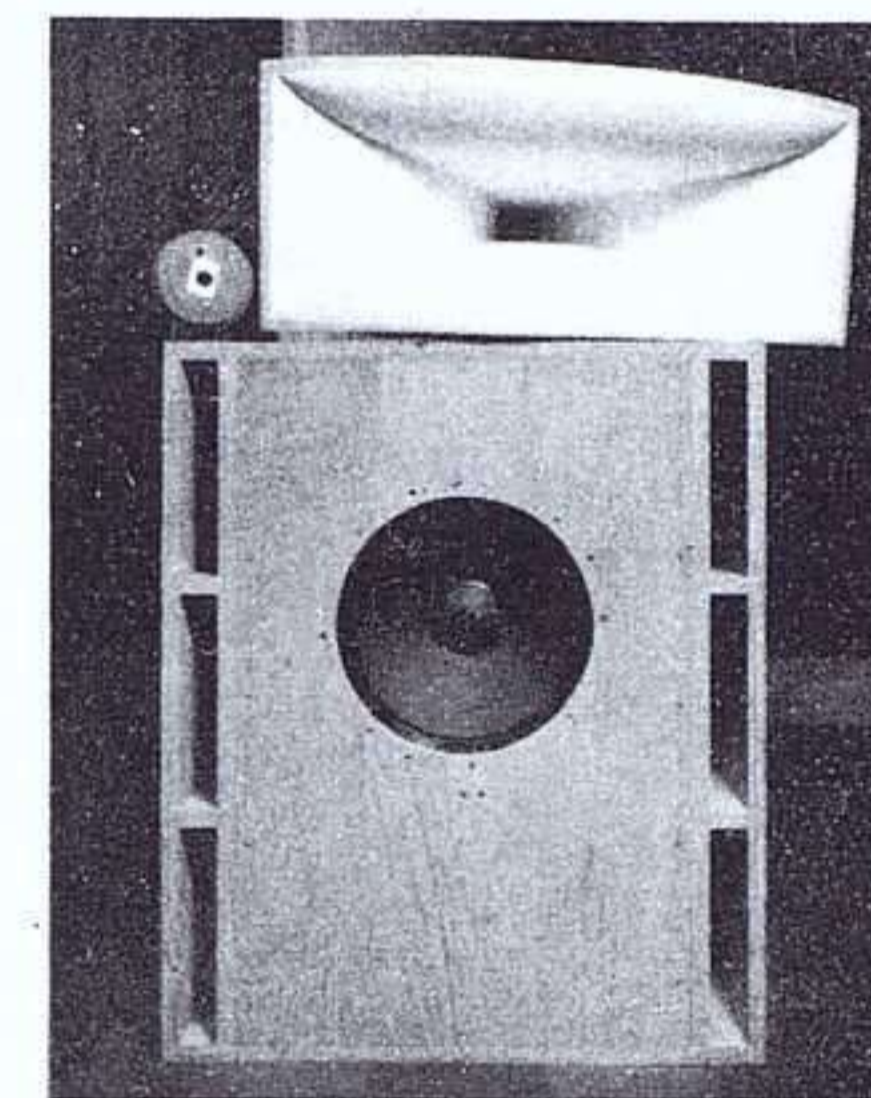
Un equipo seleccionado sobre estas bases venía a suponer por aquel entonces en Inglaterra un gasto ligeramente superior a las 3.100 libras, lo que significa una enormidad para el bolsillo medio británico.

En este caso, Colloms recoge unidades de válvulas al incluir en su selección las etapas de potencia Radford TT-100 y Michelson Austin TVA Export (o TVA-1), y se mantiene bastante conservador en materia de cajas acústicas al escoger dos modelos absolutamente clásicos.

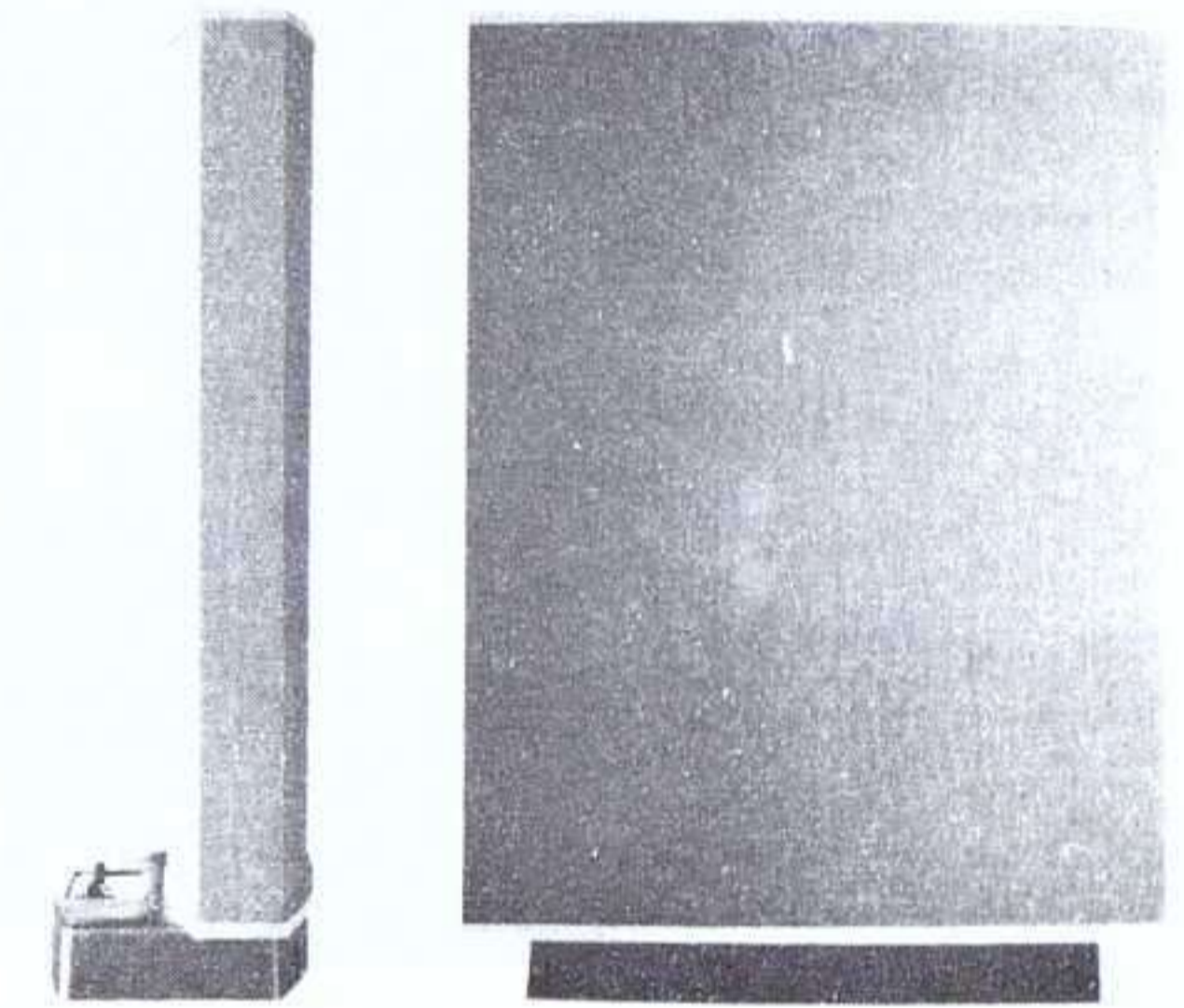
Después de este estudio, no he visto ningún otro en *Hi-Fi News*, pero, a juzgar por el desarrollo del contenido de esta publicación número tras número, no creo que hayan cambiado los gustos demasiado.



Sistema de altavoces Harsfield D-30085. Suele ocuparse con unidades JBL. Esta es una de las cosas que les gusta a los japoneses en materia de cajas acústicas.



Sistema de altavoces Etienne Guigue para triamplificación. Consta de caja de graves Onken, Pabellón Iwata y unidad de agudos Fostex. Su cotización en Francia es enorme.



La pantalla electrostática Quad ESL-63 de frente y de perfil. En Inglaterra la llaman «window of sound» (ventana de sonido), dada la transparencia de su sonido.

A TÍTULO DE CONCLUSION

En las páginas que anteceden he expuesto una serie de preferencias con las limitaciones propias, como se dijo al principio, de lo que es un *conocimiento limitado* y quizás un gusto o tendencia de carácter subjetivo muy concreto. Dentro del gran número de componentes examinados, hay ausencias de importancia ya porque los precios de algunos materiales carecen de sentido o bien porque desconozco de una forma directa algunos componentes, aunque tenga de ellos las mejores referencias, como, por ejemplo, los casos de Naim (Amplificación), Cajas acústicas Linn, Lentek, etc... No falta quien afirma en la prensa foránea que no existen mejores cajas acústicas que las Linn Isobarik, sobre todo si van triamplificadas con electrónica Naim. Sin poner en tela de juicio esta afirmación, pienso que los números uno en Alta Fidelidad no existen y lo mejor o lo óptimo es algo muy personal y, por supuesto, muy relativo.

En mi artículo de diciembre de 1977

me declaré anglofilo en materia de cajas acústicas; ahora, en 1982, me declaro anglofilo en casi todo lo que tiene que ver con la Alta Fidelidad, o, en un término más amplio, *européista*. Las grandes labores suizas de Revox, Thorens y Jeklin ahí siguen y seguirán y la gran catedral de la calidad en los componentes de sonido está en las Islas británicas. Por otra parte, y sin salir de nuestro continente, Francia está dando pasos gigantes en la concepción y diseño de material Hi-Fi de gran clase, y en Escandinavia se está haciendo un trabajo muy silencioso y discreto, pero de mucha importancia.

En el capítulo de ilustraciones faltan algunas cosas que no me han sido facilitadas a tiempo.

Espero y deseo que este trabajo ofrezca alguna utilidad a los lectores como sucedió con el trabajo de 1977, y que quien ahora, guiado por estas indicaciones, se compre tal o cual cosa, pueda decirme pasado el tiempo que quedó contento y que disfruta lo suyo escuchando a Mozart, Beethoven, Schumann, Mahler, Ravel, Falla, Bartók... Eso es lo verdaderamente importante.

# LOWREY

tiene el orgullo  
de presentar el MX1  
el organo que se adelanta al futuro



Servicio Comercial: Hermosilla, 75 Tels. (91) 435.89.20 - 435.89.89 Madrid-1

Oficinas y Almacenes: Laforja, 75 Tels. (93) 209 33 00 - 200 18 67 Barcelona-21

## LA «PRIMERA SINFONÍA» de BRAHMS

Por Luis Sales y José Luis Vidal

La **Primera Sinfonía** de Brahms encierra una larga y complicada historia. Según los datos que poseemos, se puede decir que tardó el autor más de veinte años en gestarla, y este dilatado proceso supuso para él toda suerte de dudas y vacilaciones. Parece ser que fue en 1854 cuando comenzó a trabajar en el proyecto de una sinfonía (inicialmente en **Re menor**), cuyo primer movimiento acabaría por convertirse, cinco años más tarde, en el del **Concierto para piano, Op. 15**. En el verano de 1862, tenemos el testimonio de una carta de Clara Schumann, que confirma la existencia del primer tiempo tal como hoy lo conocemos, aunque sin la introducción lenta. A continuación, otro largo silencio; tanto Clara como Hermann Levi se interesan por el estado de la obra, sin que ninguno de los dos reciba respuesta del compositor al respecto. En 1870 es Max Bruch quien escribe a Brahms, pidiéndole que «*termine los esbozos de su Sinfonía*», lo que hace suponer que por esas fechas ya existían «esbozos» del resto de la obra. Finalmente, en 1874, Brahms se dirige al editor Simrock, informándole de que había decidido culminar su trabajo y, por fin, el 4 de noviembre de 1876 —todavía dos años más tarde— tiene lugar el estreno en Karlsruhe. Era tal la angustia que este acontecimiento despertaba a Brahms que encargó a Otto Dessoff la dirección de la primera ejecución pública. No obstante, tres días después del estreno, fue el propio compositor quien dirigió la obra en Mannheim, y poco después en Munich y Viena con enorme éxito.

Un período de gestación tan largo no puede deberse ni al azar ni a una dificultad exclusivamente material de Brahms para escribir la obra. Tengamos en cuenta que, una vez concluida la **Primera**, las otras tres **Sinfonías** vinieron prácticamente seguidas en un lapso de siete años. ¿Por qué, entonces, esa resistencia, esa inseguridad, ante los pentagramas de su primera obra sinfónica? ¿Qué significaba para Brahms componer una sinfonía?

Buscar respuesta a una cuestión así supone necesariamente tomar en consideración una serie de factores. En primer lugar, componer una sinfonía en 1854 era algo impensable al margen del modelo y del ideal de Beethoven; y parece ser que Brahms toleraba muy mal dicha referencia. «*Yo nunca escribiré una sinfonía*» —como las de Beethoven, se entiende—, decía en 1870 a Hermann Levi. «*No sabe usted cómo se siente uno escu-*



*chando constantemente los pasos de un gigante que te persigue*». Por otro lado, también se aduce una cierta incomodidad del compositor ante las dificultades del lenguaje orquestal. En efecto, su primer contacto con la orquesta no tuvo lugar hasta 1858 con la **Serenata Op. 11**; pero solamente se consideró un orquestador suficientemente digno en 1874, cuando hubo compuesto las célebres **Variaciones sobre un tema de Haydn**. Sus amigos, sabedores de su inseguridad, no cesaban de animarle, como muestra la carta que le escribió Philipp Spitta, felicitándole por dicha obra: «*Después de esta incomparable proeza en el terreno de la música orquestal, sus seguidores aguardarán cada vez con más anhelo su tan esperada Sinfonía*».

Pero, seguramente, la clave para entender qué le pasaba a Brahms frente a su **Sinfonía** hay que buscarla en las vicisitudes de su relación con Schumann. En realidad podría decirse que la historia de la **Op. 68** parte del decisivo encuentro de ambos músicos el 30 de septiembre de 1853, cuando un Brahms de veinte años visita —recomendado por Liszt— a Robert Schumann, máximo representante del Romanticismo alemán, en la cúspide de su madurez. Si recordamos la exaltada reacción de éste, habremos de admitir —por muy bien que ejecutara Brahms aquel día— que hay en ella algo de **excesivo** y misterioso: lo califica de genio en su diario, le abre las puertas de su familia acogiéndolo prácticamente como uno de los suyos, encarga al dibujante Laurens un retrato a lápiz del joven, que coloca en su mesa de trabajo, y escribe a Joachim la siguiente carta: «*Creo que de ser más joven acaso yo hubiera compuesto algunos versos polimétricos sobre esta joven águila que tan súbita e inesperadamente, y volando sobre los Alpes, ha venido a Düsseldorf. O bien se le podría comparar a un torrente caudaloso que como el Niágara se muestra más espléndido cuando, cual una catara-*

*ta, cae desde las alturas, con el arco iris sobre sus olas, en tanto que desde las orillas lo acompañan vuelos de mariposas y voces de ruiseñores. Creo ahora que Johannes es el verdadero apóstol que también escribirá revelaciones; muchos fariseos tardarán siglos en descifrarlas*». El mismo tono eufórico, obviamente desproporcionado, preside el famoso artículo que publica en la revista musical **Neue Zeitschrift für Musik** con el título de **Nuevas vías**, donde se deshace en grandilocuentes elogios de Johannes, cuyo «*aspecto externo —dice— muestra, por lo demás, todos los signos anunciadores de que es un elegido*»; y nos describe su «*genial manera*» de tocar el piano, al que «*transformaba en una orquesta de voces quejumbrosamente sollozantes y jubilosamente alborozadas*», y cómo sus sonatas parecían «*más bien veladas sinfonías*», etc.; pero además —y es interesante destacarlo— revela claramente que presentía la llegada del **elegido**, que lo estaba esperando: «*... pensé que... habría de aparecer, de repente, un músico llamado a manifestar de manera ideal la más alta expresión de nuestro tiempo; un músico que no nos aportara la destreza magistral en forma escalonada, sino que nos la diera toda de una vez, como Minerva, que surgió completamente armada de la cabeza del Cronida. Y él ha llegado*».

Se ha considerado siempre que Schumann vio la genialidad potencial de Johannes, y que estas manifestaciones serían justa expresión de ello. Pero, podríamos preguntarnos, ¿hasta qué punto las cosas no ocurrieron a la inversa, y la futura genialidad de Brahms no fue sino una forzada consecuencia del loco entusiasmo de aquél? ¿Y en qué medida este entusiasmo de Schumann —seis meses antes de su intento de suicidio y su definitivo internamiento— no hay que entenderlo como un producto singular de su ya instalada enfermedad? Sea como fuere, lo cierto es que tanto estas manifestaciones como la actitud de Schumann, aparte de llenar de asombro al joven compositor (que no venía armado como Minerva), le condicionaron fuertemente, engendrándole una terrible autoexigencia: «*Mi venerado maestro —fue su respuesta—. Quiera el cielo que mis trabajos puedan demostrarle pronto cuánto su simpatía y su bondad me han fortalecido y animado. El elogio público que ha hecho usted de mí habrá influenciado tanto la expectativa del público hacia mis obras que no sé qué hacer para no causarle una triste decepción*». El prestigio de Schumann había hecho, en efecto, que Breitkopf & Hartel se apresuraran a editar algunas de las obras del nuevo genio y el mundo musical dirigía hacia él sus ojos expectantes.

Es fácil imaginar cómo el estallido franco de la locura de Schumann, pocos meses después, debió incidir en la per-



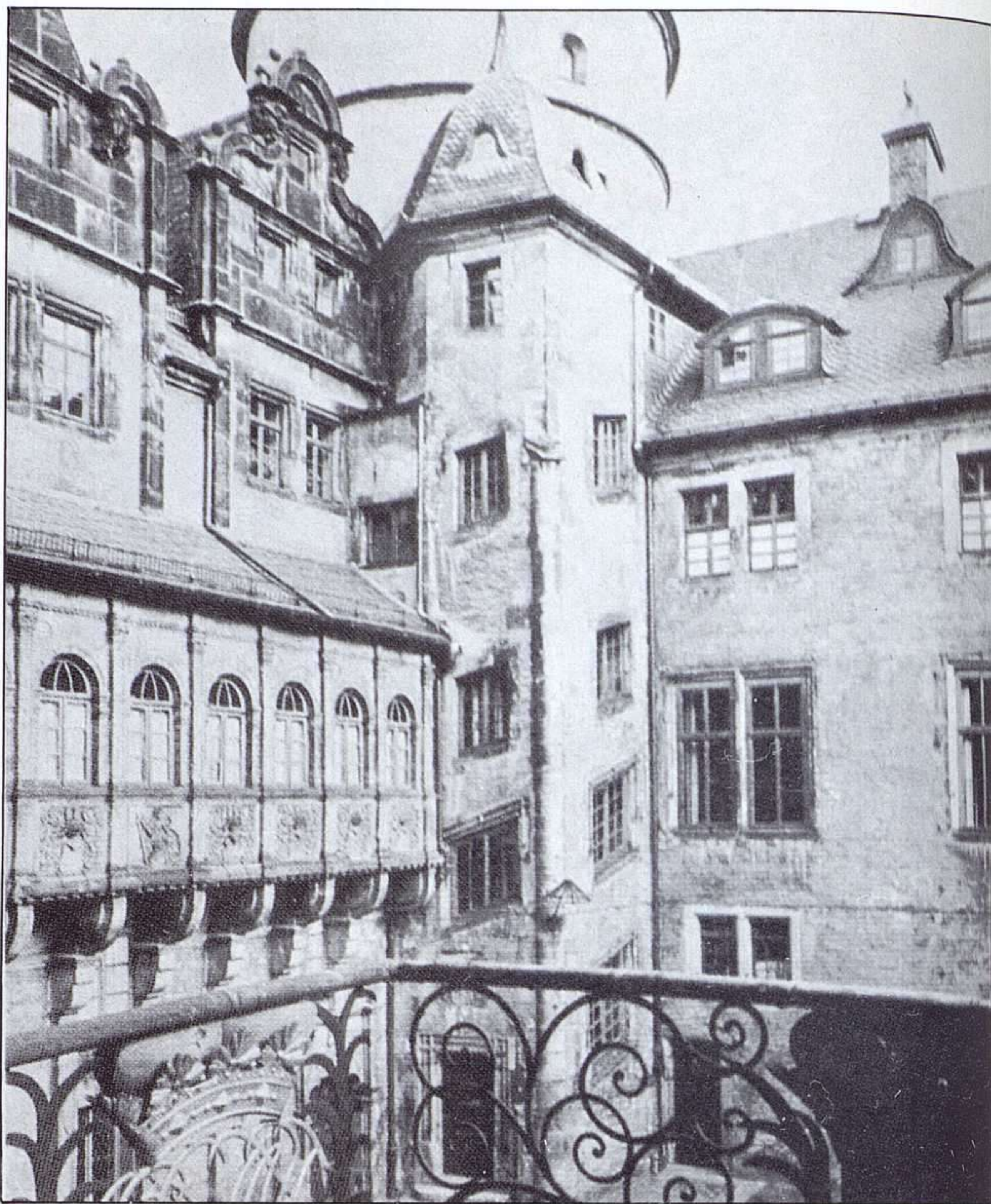
sonalidad —aún adolescente— de Brahms, aumentando su dependencia y generándole una doble responsabilidad inapelable: cuidar de Clara y sus hijos, su familia adoptiva, y, por otro lado, como músico, no defraudar las expectativas geniales de su paternal maestro. Su futuro quedó así ciertamente condicionado: como hombre, sabemos que no accedió a su propia mujer, sino que permaneció toda su vida entregado al imposible y edípico amor de la mujer de Schumann; y como músico, se le ha considerado siempre un compositor formalista y conservador (frente a Berlioz, Liszt y Wagner).

La relación de esta historia con la obra cuyo estudio nos ocupa es enorme. Desde el citado artículo, el deseo de Schumann de convertir a Brahms en un sinfonista no dejó de perseguir a éste. Apenas un mes antes de su crisis escribía el autor de la **Renana** a Joachim: «Sólo estas preguntas: ¿Dónde está Johannes? ¿Está con usted? Si es así, saludelo. ¿Está volando por lo alto o a ras de las flores? ¿Aún no hace resonar sus tímpanos y sus trompetas? Es necesario que se acuerde siempre del comienzo de las **Sinfonías de Beethoven**; es necesario que haga algo parecido». No andaríamos muy errados al considerar que la **Primera Sinfonía** representa el compromiso de Brahms con el deseo de Schumann. Pero, por otro lado —y de ahí esa tardanza y esa vacilación casi hamletiana—, la obra debe significar también el resultado de un largo proceso de emancipación y el acceso a una cierta mayoría de edad como compositor. Se ha comparado certeramente la **Primera** de Brahms con la **Quinta** de Beethoven: la tonalidad de Do menor, el «pathos», la titánica lucha contra el destino y la victoria final. Quizá debamos ver en esta lucha la dura batalla de Brahms contra su destino de ser el mito de Schumann y la conquista trabajosa de su propia capacidad e independencia creadoras. No debe ser casual, por ello, que los biógrafos señalen un aumento de autoestima en el músico a partir de la **Opus 68**.

Por lo demás, desde el mismo momento de su estreno, la **Sinfonía** ha cautivado siempre a los públicos y se ha convertido en pieza clave del repertorio sinfónico, como no podía ser menos, teniendo en cuenta su maestría, su personalidad e intenso contenido. Lo primero que llama la atención es su redondez, su unidad, hasta tal punto que paradójicamente parecería estar compuesta de un tirón. Obra de sólida estructura formal, consta de cuatro tiempos: dos imponentes «Allegro» en forma sonata, con introducción lenta, entre los cuales, a modo de breves intermedios, aparecen los movimientos centrales. Una sutil y difícil de apreciar, pero evidenciable interconexión cíclica —un oculto homenaje a Schumann— articula toda la **Sinfonía** de modo que cada movimiento parece conducir al siguiente, en un inevitable devenir hacia el grandioso final.

### BALANCE DISCOGRAFICO

Pocas obras —quizá solamente la **Quinta** de Beethoven— aventajan a la **Primera Sinfonía** de Brahms en discografía. Dado que el número de grabaciones discográficas de la obra desde el invento del fonógrafo es prácticamente incontable, hemos seleccionado una lista de cincuenta registros, tratando de recoger los



Brahms dirigió la sociedad coral de la corte del palacio de Detmold, de 1857 a 1859.

más significativos o los que pueden tener más interés para el lector. De ellos nos vamos a ceñir sólo a los más importantes.

Abrimos nuestra relación con la referencia a tres versiones clásicas, comúnmente consideradas como antológicas. La primera de ellas se debe a Wilhelm Furtwängler y procede de un concierto público en el Titania-Palast, de Berlín, en 1952 (DG). Aunque existen otras grabaciones (la de EMI en estudio, por ejemplo, no es tan genial y suena peor), escogemos ésta ya que constituye una joya de incalculable valor no sólo en la discografía de la obra sino también en la del propio director. Nos hallamos efectivamente ante uno de esos casos de recreación genial e irrepetible de una partitura donde cada movimiento, cada pasaje, recibe el tratamiento que de inmediato se nos antoja como ideal. Desde los primeros compases de la introducción hasta el mismo final de la obra, logra Furtwängler una tensión dramática inigualable; la redondez, la unidad temporal de la **Sinfonía** es aquí más evidente que nunca. Diríase que el director pone la partitura —sin apartarse un ápice de ella— al servicio de la música allí contenida; «tempo» y dinámica son, por ende, genialmente supeditados al fluido musical. Nadie ha sabido, por ejemplo, dar más relieve a los fundamentales reguladores de la introducción, o reproducir con mayor efecto el «poco a poco crescendo» con que

finaliza el desarrollo del primer movimiento. Y así son innumerables los detalles geniales: la magia lograda en las transiciones, el asombroso «Andante», la fuerza arrolladora, volcánica, del final, la espontaneidad y la emoción propias de las grabaciones «en vivo», etc. Todo ello y mucho más puede hallarse en esta maravillosa versión que, aunque parezca increíble, ha estado recientemente publicada en España, incluida en el álbum titulado **El legado de Wilhelm Furtwängler**, álbum que aún puede encontrarse en algunos establecimientos. El sonido (mono) es más que aceptable, sorprendiendo una gama dinámica mucho más amplia de lo acostumbrado en este tipo de grabaciones.

Bruno Walter es autor del ciclo sinfónico de Brahms más hermoso y clásico que conocemos. Grabado al filo de los años sesenta con la Sinfónica de Columbia (CBS), tenemos la suerte de contar con él actualmente en nuestro catálogo. Nos encontramos aquí con una visión desdramatizada de la **Primera**, más poética que trágica. Walter nos da una versión limpia de contenido, relajada de expresión y vienesa de estilo. Ello no impide que el primer movimiento —el menos conflictivo de cuantos existen— esté animado de un vivo nerviosismo. La claridad de texturas es asombrosa; todos los oscuros entresijos de la pieza parecen como iluminados y las estructu-

ras sonoras resultan notablemente aireadas. «Andante» ligero, leve, quizá lo menos interesante de la versión; en cambio, el «Allegretto» es uno de los más logrados, por la gracia y la exquisitez con que es dirigido. El «Finale» reúne las mismas características del movimiento inicial, con una introducción curiosamente distendida, un «Più andante» ejemplar y un «Allegro» solemne y pausado. Cosa clarísima, con unos trombones muy presentes. La Orquesta es dúctil, con unos violines vivaces, pero, en conjunto, resulta algo tosca en su tímbrica. El sonido del disco, demasiado agudo, es menos bueno de lo que sería deseable.

Incluimos entre las escogidas la versión de Otto Klemperer (EMI 1962) por el prestigio de que siempre ha gozado en la crítica internacional y porque a menudo se la cita como referencia, pero personalmente no creemos que el anciano maestro lograra aquí las cotas de genialidad acostumbradas. La versión, dentro de un enfoque *objetivista*, revela la proverbial maestría del director alemán en cuanto a lectura de una partitura. La claridad de voces es extraordinaria, la estructura admirable, las notas están perfectamente tocadas y las indicaciones dinámicas escrupulosamente respetadas (la regulación dinámica del timbal, por ejemplo, es modélica). Pero la austeridad expresiva y la falta de emoción dan a la versión un carácter excesivamente académico (por no decir insípido). A ello contribuye sin duda el «tempo» monótono, poco variado, de Klemperer. Lo mejor de la versión se halla en el primer movimiento (con una introducción realmente inmejorable en todos los sentidos) y en el tercero, pleno de color y sabor, con un magnífico trío. Lo más decepcionante, el final, rápido y poco contrastado, rígido, impassible, metronómico. Resulta asombrosa la comparación de esta versión con la de 1955, registrada «en vivo» en Colonia (Cetra). Rabiosa, agresiva, vitalista de comienzo a fin, con una coda fulgurante, esta interpretación nos revela a un Klemperer bien distinto del de los últimos años. Dado que su sonido es además sorprendentemente bueno, nos parece éste un producto mucho más válido que el de EMI, de sonido, por lo demás, mediocre.

Nos ha parecido interesante destacar a continuación las versiones de Giulini, Karajan y Solti, a nuestro juicio, los tres máximos intérpretes actuales de la obra.

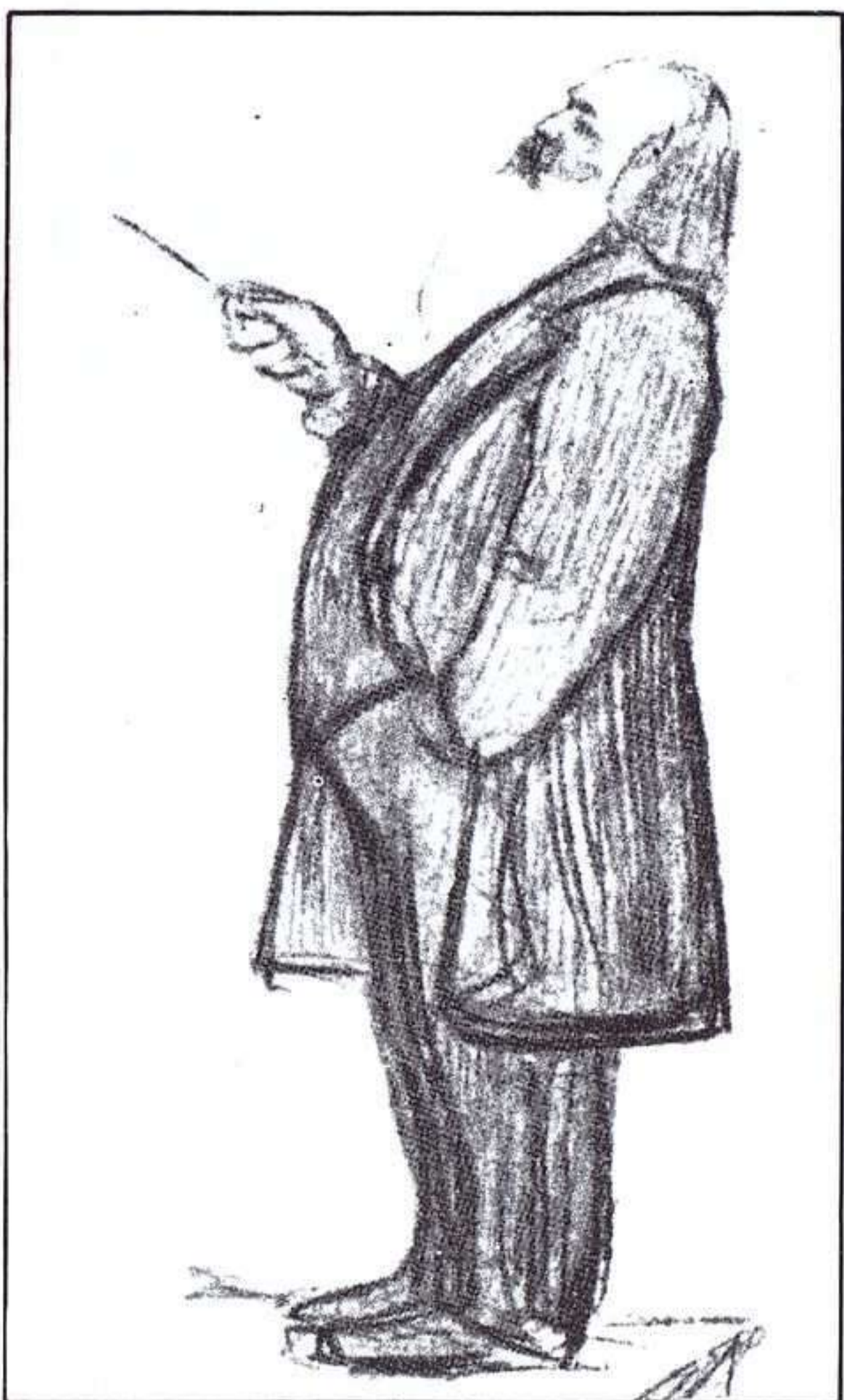
Carlo Maria Giulini grabó la **Sinfonía**, en 1962, con la Orquesta Filarmonía. La versión, incluida en uno de los más extraordinarios integrales de Brahms (que recientemente ha sido importado por EMI a nuestro país), puede definirse por su grandiosidad. Los «tempi» son amplios, majestuosos, y, sobre todo, el final está revestido de una grandeza inigualable. Es además la versión más cálida que hemos oído. La introducción, bastante pausada, está cargada de empaque y solemnidad, y el «Allegro», no muy rápido, destaca por la soberbia estructuración, donde los tres puntales básicos de la **Sinfonía** —vientos, timbal y bajo— están sabiamente equilibrados. Una rara combinación de pasión y nobleza domina todo el movimiento. El «Andante» tiene aquí, como el maravilloso «Allegretto», un carácter de remanso lírico. En el final, Giulini traduce exactamente la indicación de «Allegro non troppo ma con

brio», y su «tempo», no demasiado rápido, confiere al hermoso tema una solemnidad y una elegancia inauditas. Asimismo respeta en toda su plenitud la indicación «largamente» que acompaña al tema en su segunda exposición de la Filarmonía, sobre todo la cuerda, es admirable; la toma de sonido, sólo buena.



Brahms, en 1853, cuando se presentó a Schumann.

Herbert von Karajan ha sido también un gran intérprete de esta **Sinfonía**. La obra le va a su temperamento fogoso mucho más que las otras tres piezas del ciclo brahmsiano. A él debemos (que sepamos) nada menos que cuatro registros, publicados todos, cada uno en su momento, en España. La primera versión,



Boceto de Willy von Beckerath que muestra a Brahms dirigiendo la orquesta.

grabada en los años cincuenta con la Philharmonic (EMI), es ciertamente magnífica. Apasionada, ardorosa, es la más fresca y espontánea de las cuatro y nos muestra a un Karajan infinitamente más sincero que el actual. La realización es muy buena, con un planteamiento dinámico cuidadosísimo, destacando el «Andante» (el mejor de los que Karajan ha grabado, con diferencia) y la coda, más solemne que las siguientes. El sonido del disco (mono) es bueno para aquellos años. La segunda versión (Decca 1962), con la Filarmonía de Viena, es igualmente estupenda, pero más dramática, más titánica, más polarizada hacia un final brillantísimo; la realización es más tensa y contrastada. Realmente pocas veces ha estado el maestro de Salzburgo tan cerca de Furtwängler como en esta versión. La elección de los «tempi» puede tomarse como modelo, así como la delicadeza del fraseo y el equilibrio de voces (con la única excepción del «Più andante», en el que la trompa, algo lejana, no da el «f sempre e passionato» que exige Brahms). El nivel aumenta considerablemente en el último «Allegro», realmente sensacional. El disco se reeditó en la serie económica «As de diamantes», con un sonido claro, pero más pálido que otros de la misma época, aunque en general bastante bueno, y en la actualidad es, por desgracia, inencontrable.

Dos veces más ha grabado Karajan la obra, ambas para Deutsche Grammophon y con la Filarmonía de Berlín. La de 1964, famosa por su gran difusión, posee las mismas características que la anterior, pero resulta —a pesar de una actuación orquestal óptima— un tanto menos convincente, algo más borrosa, no tan cuidada en los detalles (sobre todo, en el final), un poco menos natural. El sonido, por lo demás, tampoco mejora demasiado al de Decca. Con todo, es aún una muy buena versión, lo que, desde luego, no puede decirse de la grabación de 1978, realmente muy inferior a las precedentes. Su concepción es más rutinaria (los movimientos centrales son de una anodinia increíble), más grandilocuente, y la realización menos nítida que en aquellas. El sonido es, en cambio, espléndido.

Debemos a Sir Georg Solti una de las mejores versiones recientes (Decca 1979) Ampliamente romántica, grande, trascendental, con un sentido privilegiado para aunar tragedia y lirismo, es, además, la mejor ejecutada de todas. La actuación de la Sinfonía de Chicago —aunque sea repetir lo que se dice siempre— es realmente protentosa por su poderío, claridad, exquisitez en el fraseo, intimismo en el «Andante» (el mejor y más expresivo desde Furtwängler), etc. La enérgica introducción desemboca en un «Allegro» modélico por su claridad expositiva y su dramatismo. Muchas cosas asombran en él, pero, sobre todo, la fuerza y claridad del bajo. Solti es de los pocos directores que repite con éxito la exposición (el secreto está en contrapesar con el final). Quizá el «Allegretto», un poco sombrío, sea el punto menos admirable de esta versión. Pero la introducción del «Finale» es nuevamente asombrosa, con un «Più andante» perfecto. En el «Allegro», extraordinario de comienzo a fin, la intensidad y el brío van subiendo a medida

que nos acercamos a la coda, en la que logra Solti (y su Orquesta) los más altos grados de emoción (¡qué trombones!). La toma de sonido es clara y amplia de dinámica, pero no excepcional en cuanto a «color»; inferior, en este sentido, a otros registros Decca más antiguos.

Nos ocuparemos a continuación por orden alfabético y de forma más sucinta, de algunas de las demás grabaciones. La de Claudio Abbado (1973) es más bien decepcionante (Abbado tiene cosas mucho mejores). Tras una introducción verdaderamente trepidante que haría esperar una **Primera** crispadísima, lo que sigue no pasa a ser una lectura analítica y detallista, pero desigual: al lado de pasajes estudiados con lupa, aparecen otros curiosamente descuidados (el trío del «Allegretto», el «Più andante»). El interés va decayendo conforme nos acercamos al final —lo menos feliz—, en el que la música parece como reprimida y da la impresión de que el director se pierde un poco en los detalles. Con todo, es cierto que también hay momentos buenos, incluso excelentes («Andante»); y el disco resultó grato de escuchar aunque sólo sea por el maravilloso sonido, cálido y brahmsiano, de la Filarmónica de Viena, en uno de sus días gloriosos. La toma sonora es además formidable.

Aun cuando su ideal estético estaba ciertamente lejos de Brahms, la **Primera** de Ernest Ansermet (1963) se halla dentro de los límites de una honesta corrección. A pesar de un segundo tiempo un poco desvaído, el final abunda en detalles de gran director. Sonido flojo.

Con Karl Böhm ocurre lo mismo que con Klemperer. La versión de 1960 es excelente: viva, rápida, pero variada de «tempi», enérgica y juvenil, con un «Più andante» ejemplar y un final arrollador. Además, la soberbia Filarmónica de Berlín y el buen sonido hace de éste un disco «Privilege» recomendable. En cambio, Böhm nos ofrece, en 1976, una lectura puntillosamente clara, pero de carácter totalmente opuesto a la anterior, lenta y desgana, de la que, en todo caso, rescataríamos un «Andante» maravilloso (uno de los tres o cuatro mejores). Fabulosos los vieneses y magnífico sonido.

Una **Primera** calurosa, equilibrada y muy brahmsiana es la que nos depara el anciano Sir Adrian Boult con la Filarmónica de Londres, publicada en el extranjero; puede ser considerada sin inconveniente como una de las grandes versiones.

Desdeñable, en cambio, por su mal sonido, el ciclo de Sergiu Celibidache (recientemente importado), tomado «en vivo», en el año 1959, con una orquesta no muy buena.

Gran versión, aunque —para nuestro gusto— excesivamente presurosa y poco reposada, la de Bernard Haitink, quien hace aquí un alarde de objetividad y respeto al texto. A pesar de ello, es una **Primera** no exenta de pasión y, en ocasiones, como el final, de una vehemencia casi furiosa. La realización es clarísima, de una perfección admirable, a la que no es ajena la sensacional Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam. Sonido excelente.

Desconocemos el reciente integral de Eugene Jochum, con la Filarmónica de

Londres, publicado en el extranjero, pero nuestras referencias apuntan a una **Primera** muy recomendable. También en el extranjero puede hallarse la segunda versión de Rudolf Kempe, con la Filarmónica de Munich, decepcionante por su final y, en todo caso, inferior a la más antigua, con la Filarmónica de Berlín.

Istvan Kertesz (1973), con uno de los mejores sonidos Decca, por su *color* y presencia, y con una Filarmónica de Viena incomparable, nos da una **Primera** sorprendente y original. Su concepción —harto discutible y de difícil acomodación— es optimista, jubilosa y, a veces, casi traviesa. El «tempo» es veloz y la realización muy buena, a excepción del primer movimiento demasiado saltarín. Más acertado está el final, con una coda no desprovista de cierta solemnidad. Kertesz es el primer director que grabó la repetición de la exposición del «Allegro».

Más reposada, más lírica, la de Rafael Kubelik de los años sesenta, con la misma Orquesta genial y para la misma casa; es una hermosa versión en la línea tradicional, muy brahmsiana y convincente en todos los sentidos. Publicada en «As de diamantes», con un sonido realmente bueno, fue durante muchos años una de las opciones más recomendables. Hoy es muy difícil de encontrar.

James Levine, con la Sinfónica de Chicago, es artífice de otra **Primera** coja. El buen nivel del comienzo, con un «Allegro» intenso y bien tocado, va decayendo a medida que transcurre la obra, resultando el final disparatado. Qué difícil parece ser terminar bien esta obra, sin desmayos ni precipitaciones. Sonido poco claro.

Otra discreta versión, sin más, es la de Lorin Maazel, con un primer tiempo cansino y borroso. En el segundo hay momentos buenos, pero el final es realmente flojo e incoherente. La admirable Orquesta de Cleveland suena en esta ocasión blanda y en exceso refinada. La grabación tampoco es nada del otro mundo.

Dentro del reciente ciclo de Kurt Masur (extranjero), correcto y equilibrado, muy bien tocado por la excelente Orquesta de la Gewandhaus, de Leipzig, nos encontramos con otra **Primera** no del todo convincente. Clara y refinada en los tiempos centrales, bellamente ejecutados, queda un poco plana y falta de brillo en los extremos. La grabación Philips es buena.

La de Zubin Mehta (1977) podría haber sido una de las mejores si el director hubiese puesto un poco más de alma en el final (otra vez). La interpretación es realmente satisfactoria en todos los aspectos hasta llegar al desarrollo del último «Allegro», donde aparece un inesperado *desmayo* que impide coronar la versión con una coda suficientemente brillante. Por lo demás, insistimos, magnífica **Primera** por «tempo», claridad expositiva (modélico el timbal), lirismo (muy bien el «Andante»), *temperamento* brahmsiano, etc. Y, una vez más, una Filarmónica de Viena de quitarse el sombrero. Por si fuera poco, el sonido Decca es también uno de los mejores. Lástima, por ello, que Mehta perdiera el buen tino en el final.

El único interés que ofrece la **Primera** de Eugene Ormandy radica en la Orquesta de Filadelfia, de suaves cuerdas y



El retrato de Johannes que encargó Schumann «menor».



dulces maderas. Por lo demás, poco que decir de una versión plana y escasamente matizada, que incluye el peor «Allegretto» que se pueda imaginar. Desconocemos el ejemplar de CBS española; el americano tiene un sonido agudo y más bien estridente.

Muy interesante, en cambio, el trabajo de Kurt Sanderling, con la Staatskapelle de Dresde. La obra está inteligentemente planteada, con un dominio total de las proporciones y una sabia dosifica-

ble: descaradamente subjetiva, caprichosa, con un segundo tiempo almidado y un final engolado y burdamente efectista. Los modos de Stokowski no van con Brahms.

George Szell (1966) no da en la **Primera** el mismo nivel altísimo de sus **Segunda** y **Tercera**. A su interpretación, *demasiado* perfecta, le falta algo de vida y calor. No nos acaba de gustar, además, la combinación de una introducción rapidísima con un «Allegro» más bien pausado; es preferible el efecto contrario (introducción pausada y «Allegro» rápido). Lo más apreciable de la versión se halla en los movimientos centrales (divinas, por cierto, las síncopas del «Andante»), traducidos con una transparencia *camerística*. El final, muy rápido, curiosamente no resulta tan transparente como lo anterior. La Orquesta de Cleveland aporta a esta interpretación su precisión de relojería y la belleza de sus timbres. El sonido es aceptable.

Y finalmente, Arturo Toscanini (1951). En sus manos, la **Primera** de Brahms es irreconocible. El «tempo» precipitado e intransigente, la ausencia de *respiración*, el aire marcial, el continuo «staccato», dan a la **Sinfonía** un carácter superficial y vulgar. El «Allegretto», así tocado, resulta aberrante. Toda la obra está interpretada, además, demasiado fuerte, ya que Toscanini no baja del «mezzo-forte». Los resultados pueden imaginarse. El sonido es muy deficiente.

En resumen, la elección entre tantos y tan diversos enfoques hay que hacerla, naturalmente, según gustos. Versiones paradigmáticas de la línea romántica, con visión sintetizadora: Furtwängler (disco que DG debería publicar suelto), Giulini (en un integral recomendabilísimo), Karajan (disco Decca a reeditar) y Solti (integral reciente, también indispensable). Si se prefiere, por el contrario, la vertiente *objetiva*, analítica, *moderna*, se puede recurrir a Haitink (en catálogo, con excelente sonido), a Klemperer (EMI, descatálogo, pero encontrable), o incluso a Sanderling. Versiones quizá no tan clasificables, pero igualmente grandes y hermosas: Boult, Kubelik y Walter (cuyo integral es un clásico indiscutible). Y si lo que se busca es una **Primera económica**, aún se puede encontrar en «Privilege» la de Böhm, buena y juvenil versión.

**RELACION DE GRABACIONES** (llevan asterisco las disponibles actualmente en catálogo, incluidas las de importación, y también aquellas que, aun descatálogadas, pueden hallarse con más o menos facilidad).

Abbado (\*): Filarmónica de Viena. DG, 1972 (en integral).  
Ansermet: Suisse Romande. Decca, 1963.  
Barbirolli: Filarmónica de Viena. EMI, 1967.  
Beinum: Concertgebouw, Amsterdam. Philips.  
Böhm (\*): Filarmónica de Berlín. DG, «Privilege», 1960.  
Böhm (\*): Filarmónica de Viena. DG, 1976.  
Boult: Filarmónica de Londres. EMI, 1973.

Cantelli: Filarmónica, Londres. WR, 1954.

Celibidache (\*): Sinfónica de Milán de la RTVI. Mov. Mús. 1959 (integral importado).

Furtwängler (\*): Filarmónica de Viena. EMI, 1947 (integral importado).

Furtwängler (\*): Filarmónica de Berlín. DG, 1952 (en álbum).

Furtwängler (\*): Filarmónica de Berlín. Everest (importado).

Giulini (\*): Filarmónica, Londres. EMI, 1962 (integral importado).

Haitink (\*): Concertgebouw, Amsterdam. Philips, 1973.

Horenstein: Sinfónica Radio de Alemania del Suroeste. Vox.

Horenstein: Sinfónica de Londres. RCA.

Jochum: Filarmónica de Londres. EMI (en integral).

Karajan: Filarmónica, Londres. EMI.

Karajan (\*): Filarmónica de Viena. Decca, «As de diamantes», 1962.

Karajan (\*): Filarmónica de Berlín. DG, 1964.

Karajan (\*): Filarmónica de Berlín. DG, 1978.

Kempe: Filarmónica de Berlín. EMI, 1960.

Kempe: Filarmónica de Munich. Acanta, 1976.

Kertesz (\*): Filarmónica de Viena. Decca, 1973 (en integral).

Klemperer (\*): Sinfónica Radio de Colonia. Cetra, 1955 (importado).

Klemperer (\*): Filarmónica, Londres. EMI, 1963.

Krips: Filarmónica de Viena. Decca, Kubelik: Filarmónica de Viena. «As de diamantes», 1957.

Levine (\*): Sinfónica de Chicago. RCA.

Maazel (\*): Orquesta de Cleveland. Decca, 1977.

Masur: Gewandhaus de Leipzig. Philips (en integral).

Mehta (\*): Filarmónica de Viena. Decca, 1977.

Munch: Sinfónica de Boston. RCA, 1957.

Munch: Orquesta de París. EMI, 1968.

Ormandy: Orquesta de Filadelfia. CBS (en integral).

Ozawa: Sinfónica de Boston. DG.

Paita: Filarmónica Nacional. Lodia (digital).

Previn (\*): Sinfónica de Londres. Decca (en integral importado).

R. Jones (\*): Sinfónica de Hamburgo. Marfer.

Sanderling (\*): Estado de Dresde. RCA, 1978 (importado).

Sawallisch: Sinfónica de Viena. Philips.

Solti (\*): Sinfónica de Chicago: Decca, 1978 (en integral).

Steinberg (\*): Sinfónica de Pittsburgh. Movieplay.

Stokowski (\*): Sinfónica de Londres. Decca 1976.

Swarowski (\*): Sinfónica Radio de Baden-Baden. Zafiro.

Szell (\*): Orquesta de Cleveland. CBS, 1966.

Toscanini: Sinfónica NBC. RCA, 1951 (en integral).

Walter: Filarmónica de Viena. Vox.

Walter (\*): Sinfónica de Columbia. CBS, 1960 (en integral).

# THORENS

TECNICA Y CALIDAD SUIZA



CUANDO LA CALIDAD Y LA CANTIDAD SON COMPATIBLES

**21** MODELOS  
PARA  
ELEGIR

TD 104  
TD 105 MK II  
TD 110  
TD 115 MK II  
TD 166 MK II  
TD 160 MK II C  
TD 160 MK II BC  
TD 160 MK II brazo SME III  
TD 160 MK II brazo SME III-S  
TD 160 MK II brazo SME 3009-S2  
TD 160 Super MK II C  
TD 160 Super BC  
TD 160 Super brazo SME III  
TD 160 Super brazo SME III-S  
TD 160 Super brazo SME 3009-S2  
TD 126 MK III C  
TD 126 MK III BC  
TD 126 MK III brazo SME III  
TD 126 MK III brazo SME III-S  
TD 126 MK III brazo SME 3009-S2  
TD 226 semi-profesional



REPRESENTANTE GENERAL PARA ESPAÑA



GERMAN  
ACUSTICA, S.A.

Consejo de Ciento, 366 - Tel. (93) 318 17 00 - Barcelona-9  
Acuerdo, 39 - Tel. (91) 447 18 06 - Madrid-8  
Duque de Calabria, 11 - Tel. (96) 333 81 28 - Valencia-6

# RELACION DE ESTABLECIMIENTOS DONDE PUEDE USTED ENCONTRAR LOS GIRADISCOS, THORENS

**BARCELONA**  
FOTO CLUB  
STEREO SONIK  
UNION MUSICAL  
HOSPITALET DE  
LLOBREGAT  
HOGAR RADIO, S.A.

**MADRID**  
CES ELECTRONICA  
LIDER COLOR  
TECAUDIO

**VALENCIA**  
FRANCIS  
SONUS  
VICTOR HI-FI

**PAMPLONA**  
CHASTON  
RADIO FAR  
SANTANDER  
LAINZ

**BILBAO**  
URRESTARAZU  
L'ESKALA  
VOX SONIDO  
LEZO (Guipúzcoa)  
PYFE

**EL FERROL**  
PORTELA  
ALICANTE  
AUDIO COLOR

**RIPOLL**  
VIÑAS SANITAN  
VILLANUEVA Y GELTRU  
PARERA IMPORT

## PREMIO MUNDIAL DEL DISCO DE MONTREUX

La XV edición del Premio Mundial del disco tendrá lugar en Montreux, durante el Festival de Música, del 4 al 7 de septiembre próximo. Durante la ceremonia de clausura, la cantante Edith Mathis recibirá el Premio de Honor como reconocimiento de su carrera artística y discográfica. A requerimiento del director del Festival de Música de Montreux, RITMO ha enviado sus preferencias discográficas con el fin de contribuir a la elección de los mejores discos editados en el mundo, del 30 de abril del 1981 al 1 de mayo de 1982. Nuestra lista de preferencias discográficas incluye (tal como prescriben las bases) diez álbumes y diez discos simples, editados en estas fechas. La realización de dicha lista ha sido elaborada según los siguientes criterios:

1.—RITMO eligió en su momento, mediante votación de sus críticos, los mejores clásicos de 1981. La lista de ellos fue publicada en nuestro número 518, correspondiente al mes de enero de 1982. De esta lista hemos seleccionado aquellos editados entre las fechas: 30 de abril de 1981 al 31 de abril de 1982.

2.—De los discos editados entre el 1 de enero de 1982 y el 1 de mayo de 1982, hemos elegido aquellos que hayan obtenido la puntuación máxima concedida (cinco puntos) por interpretación, según la opinión de los redactores encargados, en cada caso, de su crítica, publicada en nuestra revista en su momento.

3.—De toda la lista obtenida, hemos elegido diez álbumes y diez discos sencillos privando, en cualquier caso, en la elección los de: a) autor o intérprete español; b) producción española; c) gran interés y novedad del repertorio.

Así, la lista de preseleccionados que RITMO ha enviado al Premio Mundial del Disco de Montreux ha sido la siguiente:

### Álbumes:

**BARTOK: Los 6 Cuartetos** (Cuarteto de Tokyo). D. G.

**BACH: Cantatas** (Harnoncourt, Leonhardt). Telefunken.

**BEETHOVEN: Sinfonía núm. 9** (Norman, Fassbender, Domingo, Berry, Böhm). D.G.

**ROSSINI: L'Italiana in Algeri** (Horne, Scimone). Erato-Hispavox.

**MAHLER: Sinfonía núm. 2** (Solti). Decca.

**MAHLER: Sinfonía núm. 5. Rückert-Lieder** (Schwarz, Abbado). D.G.

**MOZART: Cuartetos «Haydn»** (Melos). D.G.

**A. SCARLATTI: 12 Sinfonías** (I Musici). Philips.

**BERLIOZ: Requiem** (Domingo, Barenboim). D.G.

**LISZT: Lieder completos** (Fischer-Dieskau, Barenboim). D.G.

### Discos:

**LLIBRE VERMELL DE MONTSERRAT** (Savall). Emi-Deutsche Harmonia-Mundi.

**MILAN: Libros del Maestro Narváez, Libros del Delfín** (Bream). RCA.

**L. DE PABLO: Sonido de la guerra. Invitación a la memoria.** (Grupo Koan, Encinar). RCA.

**CHOPIN: Sonata cello. SCHUMANN: Obras cello** (Argerich, Rostropovich). D.G.

**LISZT: Últimas obras pianísticas** (Brendel). Philips.

**FROBERGER: Seis suites. Lamentation** (Gilbert). Archiv.

**BRITTEN: Illuminations. Serenata tenor y trompa** (Tear, Giulini). D.G.

**BELLINI, DONIZETTI: Composizioni da camera** (Caballé, Zanetti). Columbia.

**CHOPIN: 24 Estudios** (Carboné). RCA.

**ALFONSO X: 23 Cantigas** (Música Ibérica, Holanda). Ministerio de Educación.

# Crítica discográfica

**BARTOK: Los dos Conciertos para violín.** Nell Gotkovsky, violín. National Philharmonic Orchestra. Director, Charles Gerhardt. RCA, RL-37444.

Interpretación: ■■■■  
Sonido: ■■■■

Béla Bartók es, probablemente, el compositor que más ha contribuido con sus obras a la creación de una específica literatura violinística del siglo XX: junto a sus dos **Conciertos** aquí recogidos, encontramos su extraordinaria **Sonata para violín solo**, sus tres **Sonatas para violín y piano**, sus dos **Rapsodias para violín y orquesta**, sus **44 Dúos para dos violines** y un largo etcétera de pequeñas piezas y transcripciones propias o ajenas.

Es en sus dos **Conciertos** donde explota con mayor brillantez las posibilidades del violín. Nell Gotkovsky es aquí afortunada intérprete de ambos. El segundo de ellos —tenido por único hasta la publicación, en 1958, del hoy primero—, obra absolutamente cimera dentro de los conciertos violinísticos de nuestro siglo conoce una muy correcta interpretación, lo cual no es decir poco si tenemos en cuenta las inmensas dificultades que presenta la partitura bartokiana. A pesar de estar en posesión de una completa técnica, en algunos momentos se ve desbordada por las terribles exigencias virtuosísticas de la obra (fundamentalmente dobles y triples cuerdas). Mejor en su versión del **Primer Concierto**, obra temprana, pero de gran calidad, hoy injustamente olvidada por los grandes violinistas. La obra, más sencilla que la anterior, conoce una interpretación más centrada, más atenta al propio devenir de la música que a la superación de las exigencias virtuosísticas, que no son pocas en el segundo movimiento.

Eficaz acompañante es Charles Gerhardt, aunque a veces se acusa una falta del necesario impulso rítmico, así como un cierto desequilibrio sonoro entre orquesta y solista, que, debido a su sonido algo pequeño, se ve tapada en más de una ocasión por aquélla.

Conclusión: Menuhin/Dorati (en un disco con idéntico acoplamiento al aquí comentado), Perlman / Previn y Zukerman / Mehta (sólo el segundo), estos dos últimos en España, son las opciones más recomendables. El disco aquí comentado supone también una interesante alternativa, especialmente por incluir también el casi desconocido **Primer Concierto**, obra clave dentro de la primera época bartokiana.—L.C.G.

**BARTOK: Quince Canciones Húngaras para piano. Sonata para violín y piano núm. 1.** David Oistrakh, violín. Sviatoslav Richter, piano. Melodía-Columbia, Estéreo, MLS 6004.

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

Dentro de la nueva serie de publicaciones de la firma soviética «Melodía», que ahora distribuye en España Columbia, nos hemos encontrado con este valioso ejemplar, en el que concurren un sinnúmero de circunstancias afortunadas. En primer lugar, su interesante contenido: la **Sonata núm. 1, para violín y piano**, de Bartók, obra importante dentro de la producción camerística de su autor y fundamental en el repertorio violinístico moderno, junto a ese hermoso y variado conjunto de piezas que forman las **Quince Canciones Húngaras**. El hecho de que ninguna de las dos obras se halle representada actualmente en nuestro catálogo aumenta el interés del disco.

En segundo lugar, la interpretación próxima a lo genial de ese dúo verdaderamente legendario que, en ocasiones, formaron David Oistrakh y Sviatoslav Richter. Hay que oírles a ambos hacer *música*, en el más alto sentido del término, en el misterioso y expectante segundo tiempo de la **Sonata**; o a Richter solo en las **Canciones**, transformando mágicamente el piano en un instrumento del canto, aunque sin privarle de sus atribuciones rítmicas. Y todo ello con la frescura y espontaneidad, con esa chispa de genialidad que los grandes artistas suelen conseguir en el concierto público.

Por si fuera poco, el disco es altamente recomendable por su sonido. La grabación, efectuada en la Gran Sala del Conservatorio de Moscú en 1972, es una de las mejores tomas «en vivo» que conozco en cuanto a *color*, timbre, naturalidad y *presencia* de ambos instrumentos, y también por su amplia gama dinámica. El prensado es limpio y correcto. En suma, algo afortunado; no se lo pierda.—L.S.

**BEETHOVEN: Septimino en Mi bemol Mayor, Op. 20.** Conjunto de Cámara de la Academy of St. Martin-in-the-Fields. Philips, 9500 873.

Conjunto de Cámara Armonía de Bratislava. Director, Justus Pavlik. Opus, 52.6003.

Interpretación: ■■■■(Phi.): ■■■■(Opus)  
Sonido: ■■■■(Phi.): ■■(Opus)



Cuadro de Carl Romling que representa a Beethoven y a Goethe paseando por Teplitz, en 1812. Una famosa anécdota cuenta que ambos se cruzaron con el archiduque Rodolfo y Beethoven siguió paseando sin inmutarse, mientras Goethe se quitaba el sombrero para saludar al archiduque.

El **Septimino Op. 20** de Beethoven es una obra agradecida. Realmente no conozco malas interpretaciones de esta juvenil partitura beethoveniana. Esta opinión la confirman las dos versiones que acaban de aparecer en nuestro mercado.

La primera de ellas corre a cargo del Conjunto de Cámara de la Academy of St. Martin in the Fields, grupo encabezado por Iona Brown y formado por los primeros atriles de la celebrísima Academia londinense. Como se podía esperar —el **Septimino** es una obra escrita a la medida de Iona Brown—, la versión que nos ofrecen de la partitura es espléndida, quizás algo blanda y demasiado chispeante en algunos momentos (sobre todo en el primer tiempo). Anthony Pay, clarinete, se luce en el segundo movimiento, y la Brown hace lo propio en el segundo «Minuetto» y en el último movimiento especialmente, demostrando una vez más cuán magnífica instrumentista es. Como única pega, se oyen poco tanto el violoncello como el contrabajo, impresión que también tuvimos durante su reciente visita a Madrid.

La versión del conjunto de Bratislava raya también a un buen nivel. Dirigido por el clarinetista Justus Pavlik, es un conjunto homogéneo, formado por buenos instrumentistas, entre los que destacan, junto al propio clarinete, Milan Tedla (violín) y Mikulas Blaas (viola). Se acusa en toda su interpretación una cierta tendencia a correr, especialmente peligrosa en este tipo de obras. Es en el segundo movimiento —magnífico— y en

el quinto donde se alcanza un mayor nivel interpretativo, mientras que es, por el contrario, en el sexto —el más difícil técnicamente— donde éste baja respecto al mantenido a lo largo de todos los movimientos anteriores. A pesar de todo, como ya quedó dicho, más que aceptable nivel global. En contrapartida, sonido bastante deficiente, con frecuentes distorsiones y ruidos de fondo.

En suma, dos buenas versiones, aunque faltas ambas de ese *algo* misterioso y mágico que envuelve las varias interpretaciones que de esta obra ha hecho el Octeto de Viena.—L.C.G.

**BEETHOVEN: Concierto para violín y orquesta.** Uto Ughi, violín. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Wolfgang Sawallisch. RCA RL-31590.

Interpretación: ■■■■  
Sonido: ■■■■

El **Concierto para violín** de Beethoven sigue siendo probablemente (y con toda justicia) el Concierto preferido tanto por violinistas como por los aficionados a la música. Esto no deja de ser curioso, ya que escapa a muchos de los rasgos que suelen acompañar al concierto romántico por excelencia: virtuosismo, lucimiento por parte del solista, brillante acompañamiento orquestal, etc. El primer movimiento —eje de toda la obra— se basa en dos únicos y sencillos temas (son reducibles ambos a dos escalas ascendentes y descendentes) y todo el de-

sarrollo no es sino una sucesión de escalas, progresiones y sencillos arpeggios. A pesar de esta aparente facilidad técnica, grandísimos violinistas han fracasado estrepitosamente al ejecutarlo. Su *romanticismo* no se encuentra en los alardes virtuosísticos o en un cierto desenfreno emocional, sino que se halla en su interior, en esa sencilla sucesión de escalas, pero para que éstas tengan un sentido y no queden reducidas a eso, a una simple sucesión, es necesaria por parte del intérprete una gran dosis de concentración, de exploración de la partitura. De ahí que hayamos tenido que escuchar tantas versiones superfluas y vacías: falta la necesaria inteligencia por parte del solista para dotar a esta música del vuelo romántico que hay detrás de cada nota.

Uto Ughi ha comprendido perfectamente el lenguaje beethoveniano, por lo que su versión se sitúa a una gran altura interpretativa. Únicamente en algunos momentos se echa de menos ese necesario vuelo romántico, explícito en la escritura de otras obras, pero implícito en ésta. Su versión es tremendamente sincera y honda, especialmente la del segundo movimiento, al que creo que no se le puede poner ningún reparo. Su técnica es completísima y su sonido, aunque pequeño, es muy bello, especialmente en el registro grave. Sawallisch, por su parte, es un excelente traductor de la parte orquestal, quizás un punto sobrio a veces.

La grabación original es magnífica. El prensado español, algo deficiente, especialmente en el comienzo de ambas caras, con un ruido de fondo considerable, que va disminuyendo según se avanza en la audición. Las extensas notas de contrapartida, confusas, mal traducidas, y con más de un disparate.

En suma, notable, pues, para Ughi y Sawallisch.—L.C.G.

**BIZET: Sinfonía núm. 1. La Arlesiana, Suite núm. 1.** Orquesta de Filadelfia. Director, Eugene Ormandy. RCA, RL-13640.

Interpretación: ■■■■  
Sonido: ■■■■

En **La Arlesiana**, el maestro Ormandy nada nuevo aporta en esta obra tan ampliamente tratada en la discografía al uso, si bien se trata de una versión excelente, en la que se ponen bien de relieve las extraordinarias posibilidades de la Orquesta de Filadelfia.

La **Sinfonía**, tan ampliamente tratada también en el disco, constituye, sin embargo, una sorpresa; el «*brillante y espectacular sonido de Filadelfia*» no está en este disco, pero en este caso la ausencia de esa brillantez supone, a mi

juicio, más virtud que defecto. Ormandy da a la obra un tratamiento muy discreto, con lo mejor de la versión en los dos movimientos centrales, en particular el segundo («Adagio»), expuesto con una muy elegante solemnidad y amplitud; da la impresión como si Ormandy considerase este tiempo como el punto esencial de la obra. En ningún momento hay exageraciones, ni galopadas infernales en esta obra tan del gusto de muchos insignes maestros y tan introducida en los repertorios de las orquestas, aunque, en cierta ocasión, un crítico inglés se refirió a ella de un modo un tanto irreverente como un «*Haydn para banda*».

En el enojoso momento de las comparaciones, creo que la versión de referencia fue la que nos legó André Cluytens, sin desdeñar las muy interesantes de Beecham, Ansermet y Martinon, bajo las firmas EMI, Decca y DG, respectivamente, y ninguna de ellas disponible actualmente. Una reedición de Cluytens o Martinon sería muy saludable. En todo caso, Ormandy sale airoso de la prueba. El disco es adquirible, a pesar de la horrosa ilustración de la carpeta. La toma de sonido es bastante buena, muy natural y con una dinámica correcta y suficiente. Lamento no poder decir lo mismo del prensado.—A.O.B.

**BOIELDIEU, DITTERSDORF y HAENDEL: Conciertos para arpa y orquesta.** Marisa Robles, arpa. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Directora, Iona Brown. Argo, 65 94 044.

Interpretación: ■■■■  
Sonido: ■■■■

Disco pensado, en principio, para el lucimiento del solista. Y con razón, pues Marisa Robles confirma con creces las buenísimas referencias que nos llegan una y otra vez de esta extraordinaria arpista española afincada en Londres: sonido bello, lleno de sutilezas, limpiísimo, y una técnica prodigiosa, con un «glissando» poderoso, un «arpeggio» cristalino y unos armónicos perfectamente timbrados.

Las obras están bien escogidas. El **Concierto** de Haendel —que se puede tocar indistintamente con arpa o con órgano— es una hermosa y sencilla pieza, llena de elegancia y refinamiento. El de Boieldieu, nos depara la grata sorpresa de un movimiento lento verdaderamente interesante: una música de carácter casi romántico, teñida de sombras beethovenianas, unas veces, y de magia sonora, otras. Una pequeña joya. En cuanto al de Dittersdorf, se trata de una amable pieza sin pretensiones, muy dentro del estilo galante del preclasicismo de la Escuela de Mannheim.

La orquesta, como siempre a buen tono, está excelentemente dirigida por Iona Brown, que en esta ocasión no se deja llevar por refinamientos excesivos; su trabajo, lleno de vigor y de tersura sonora, constituye el molde ideal para que el solista se convierta, sin problemas, en el verdadero protagonista.

En resumen, un disco recomendable por lo inhabitual de las obras que incluye y, sobre todo, por la estupenda interpretación de Marisa Robles, un músico — otro más — al parecer *perdido* para nuestro país.—P.G.M.

**BOCCHERINI: Quintetos para guitarra núms. 3 y 9 «La Ritirata di Madrid».** Pepe Romero, Conjunto de Cámara de St. Martin-in-the-Fields. Philips 95 00 789.

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

Segundo disco de los **Quintetos para guitarra** de Bocherini. Remito al lector a mi crítica del primero de ellos (RITMO, febrero 1982), ya que tanto por las obras como por la interpretación lo expresado entonces me sigue pareciendo válido referido al actual. Sólo insistir en el interés de estas músicas, un tanto subestimadas. Hay, sin embargo, en este segundo volumen una crítica menor que me parece conveniente indicar. El final del **Quinteto en Do mayor, «La ritirata di Madrid»**, se ha hecho, creo, artificialmente, con *truco* de laboratorio, en contra de lo que debería haberse realizado por los intérpretes para indicar el alejamiento —«la ritirata»— de la guardia nocturna. En todo caso pequeño reparo para una grabación de interés, bien tocada y bien registrada.—M.C.

**BRAHMS: Un Requiem Alemán. Canto del Destino.** Gundula Janowitz, Tom Krause. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Bernard Haitink. Philips, 6769055, 2 discos. Digital.

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

Bernard Haitink tenía al grabar el **Requiem Alemán** una amplia experiencia y una sólida reputación como brahmiano: en discos ya tenía las **4 Sinfonías**, los **4 Conciertos** (el de violín dos veces: con Krebbers y Szeryng), la **Serenata núm. 1**, las **2 Oberturas** y las **Variaciones Haydn**. Interpretaciones todas ellas

de un nivel cuando menos muy alto, y que denotan una evidente afinidad con el lenguaje del compositor hamburgués. En el **Requiem** vuelven a ponerse de manifiesto estas cualidades y, además, ha sustituido la magnífica Orquesta del Concertgebouw de todas las citadas grabaciones por otra *aún* algo superior y *aún* más brahmsiana: la Filarmónica de Viena. Con estos elementos, podía esperarse una interpretación del **Requiem** absolutamente excelsa. Sin embargo, no se ha llegado a tanto, al menos en nuestra opinión. Haitink comprende la obra como predominantemente serena y reflexiva, y por ello sus mayores bellezas y aciertos se encuentran en los episodios más líricos o introspectivos (los números



Gundula Janowitz.

1, 4, 5 y 7). Los que son más grandiosos o pujantes, o alcanzan intensos climax (los números 2, 3 y 6) dan, en cambio, sensación de quedarse un poco cortos en intensidad: esas cimas que equilibran los sabios contrastes quedan algo bajas, algo *despuntadas*; así, el único «fortissimo» en toda la partitura es para Haitink el final del sexto número.

Lo mejor de la interpretación es ciertamente la Orquesta, de sonido maravilloso y casi siempre audible con claridad en todo su entramado, lo cual es particularmente necesario en Brahms. El Coro, en cambio, nos ha parecido mejor preparado y moldeado que atrayente por la calidad intrínseca de sus voces: su actuación está francamente por debajo del Philharmonia (con Klemperer) o New Philharmonia (con Maazel). Y los solistas tampoco están a la altura esperada: Tom Krause, voz idónea para su parte, se halla muy por debajo del poder de sugestión y de la belleza de canto del aquí inigualable Fischer-Dieskau (tanto con Kempe como con Klemperer y Baren-

boim). Y Gundula Janowitz, de voz ideal en su momento, se encuentra en franco declive, que se manifiesta en inseguridad arriba, en fuerte trémolo y en sonidos que por *fijos* han perdido su belleza; su indiscutible musicalidad no le basta para codearse con Schwarzkopf (Klemperer), Grümmer (Kempe) o Caballé (Leinsdorf).

Es de agradecer que la cuarta cara se haya ocupado con el **Canto del Destino («Schicksalslied»)**, obra bellísima para coro y orquesta pocas veces escuchada, y que Haitink siente desde dentro y plasma con insuperable matización: quizá nunca había sido interpretada en disco de forma tan hermosa (ésta sí merece cinco cuadrados).

La acústica de la grabación hace imaginar una sala muy grande, que si bien proporciona una bella redondez a los «tutti», por otro lado resta un poco de claridad y diferenciación entre las distintas voces. El equilibrio entre solistas, coro, órgano y orquesta está correctamente conseguido. El libreto, importado, viene en alemán, inglés y francés.

Conclusión: una muy hermosa versión del **Requiem**, aunque no tanto como la de Solti (Decca), la opción más recomendable entre todas las modernas. Si no dispone usted del **Canto del Destino**, vale la pena adquirir este álbum de Haitink.—T.

**BRAHMS: Cuartetos para piano y cuerda, Op. 25, Op. 26 y Op. 60. SCHUMANN: Quinteto para piano y cuerda, Op. 44.** Artur Rubinstein, piano. Cuarteto Guarneri. RCA, LSC 6188, 3 discos.

Interpretación: ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■

El Cuarteto Guarneri y Artur Rubinstein han colaborado juntos en varias ocasiones. Los dos discos que conocía salidos de esta colaboración eran realmente magníficos: el **Quinteto con piano, Op. 81**, de Dvorak y los dos **Cuartetos con piano, K. 478 y 493**, de Mozart.

Aparece ahora en nuestro país, reeditada, una grabación realizada en 1972, en la que se recogen los tres **Cuartetos con piano** de Brahms y el **Quinteto con piano** de Schumann.

Las tres obras brahmsianas, aun cuando se interpretan y graban muy raramente, constituyen una parcela muy importante dentro de la música camerística del hamburgués, y más aún si tenemos en cuenta el no muy elevado número de composiciones escritas para esta peculiar agrupación. La interpretación que de ellas nos ofrecen tres de los componentes del Cuarteto Guarneri con

la colaboración de Rubinstein es excepcional. Los cuatro artistas enfocan estas partituras desde una perspectiva abiertamente romántica. Los «tempi» son tranquilos, quizás algo lentos (primer movimiento del **Cuarteto Op. 26**), pero la música fluye sin problemas y raras veces se acusa una cierta pesadez. En los tiempos rápidos, la interpretación es de gran altura, especialmente en los dos movimientos con influencia zíngara (los dos «finale» de los **Cuartetos Op. 25 y 26**).

El **Quinteto** de Schumann conoce también una excelente versión, quizás la mejor que haya escuchado hasta ahora, pese a que podamos encontrar algunas otras con momentos aislados algo más logrados (el primer movimiento, demasiado lento, es lo menos bueno de ésta).

Artur Rubinstein es pieza esencial en el logro de tan excelentes resultados. Su musicalidad es proverbial, y tanto su técnica como su identificación con los mundos schumanniano y brahmsiano quedan bien patentes a lo largo de estos tres discos. El **Cuarteto Guarneri** está a su altura, especialmente el viola (¡qué magnífico instrumentista!) y el primer violín (más desigual, pero con momentos de gran altura, como en los compases 275 ss. del «Finale» del **Op. 26**).

Mención especial requiere la presentación del álbum: sin comentarios de ningún tipo; los discos tienen un abombamiento anormal; estaban llenos de polvo antes de estrenarlos; están llenos de manchas extrañas; están llenos de rayas. En resumen, absolutamente inaudibles, por lo que he tenido que hacer verdaderos esfuerzos para poder enterarme de lo que estaba sonando. Algo absolutamente impresentable.

Conclusión: si sale al extranjero, cómprelo.—L.C.G.

**BRUCKNER: Las Diez Sinfonías (Núms. «Cero» y 1-9).**  
Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon 2740 253, 12 discos.

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

En nuestra revista se han venido comentando diferentes **Sinfonías** de Bruckner por separado, en tanto iban apareciendo en el mercado español (me refiero lógicamente a las interpretaciones de Barenboim al frente de la Sinfónica de Chicago). Estas **Sinfonías** publicadas por separado son concretamente las **núms. 0, 4, 6, 8 y 9**. Ahora tenemos la oportunidad de hacer una valoración global de todo el ciclo, ciclo que se esperaba con la natural expectación si tenemos en cuenta la calidad de las versiones ya conocidas, la ventaja que da el tener un ciclo sinfónico completo tan importante como el bruckneriano, del que en los últimos ocho años no se publicaba una nueva grabación, y el hecho de ser un ciclo grabado recientemente por una Orquesta en momento estelar y un director en constante ascensión, aparte su cualidad de gran bruckneriano dentro de la joven generación. A efectos de no recargar este comentario, haremos hincapié en aquellas **Sinfonías** no publicadas anteriormente en nuestro país y que por tanto son novedosas para el aficionado español.

De Barenboim destaca en primer lugar la capacidad de progreso, de maduración de sus ideas de un autor tan

complejo como Bruckner. Su primera versión —la de la **Cuarta**— denotaba cierta inmadurez, un impulso juvenil en exceso, cierta dificultad en la asimilación y plasmación del genuino lenguaje del organista de San Florián; pero a partir de ahí ha sabido pulir los escasos defectos que afloraban, mantener e incluso acrecentar un incuestionable idiomatismo espiritual con la música y hacernos llegar el mensaje bruckneriano con admirable comunicatividad y calor, amén de una natural y espontánea afinidad con el mundo interior del autor. Ya en su **Novena** se apreciaban estos avances, para a continuación —en la **Sexta**— marcar una de las más altas cotas de todo el ciclo, así como situarse a la cabeza de todas las interpretaciones de esta obra. Posteriormente el más alto nivel en las **Sinfonías Cero y Octava** (ésta comentada recientemente en el núm. 521, abril de 1982; la **Cero** y la **Cuarta** en el núm. 517, diciembre de 1981; la **Sexta** en el núm. 500, abril de 1980).

Este altísimo nivel venturosamente se ha mantenido, con muy pequeños altibajos, en el resto de las **Sinfonías** y es justo reconocer que la unidad, coherencia e igualdad dentro del más alto nivel es la gran baza de esta publicación; la segunda baza sería la calidad de sonido de todos los registros, sin apenas diferencias entre las sinfonías grabadas hace ya cuatro o cinco años y las más recientes. Por ambas razones puede afirmarse que este registro se pone claramente a la cabeza de los ciclos sinfónicos brucknerianos publicados en disco (Jochum/D.G. y Haitink/Philips), a falta de conocer lo que puede dar de sí el que Karajan está terminando también para la firma alemana.

Pormenorizando en las **Sinfonías** no comentadas, diré que en la **Primera Ba-**

# Escridiscos

Especialidad en música **CLASICA** y **ROCK**

**20 %** Descuento permanente

Calle Postigo de San Martín, 8 (plaza de Callao)

Teléfono 222 84 64 • MADRID - 13

ENVIOS A PROVINCIAS





renboim se nos muestra eminentemente optimista, juvenil y luminoso, muy acorde con el carácter de la obra, pero, al igual que en la **Cero**, deja bien claro algo importante: que pese a la tradición sinfónica vienesa (Beethoven, Schubert) de la que ambas obras son herederas, éstas juegan más el papel de precursoras del hondo sinfonismo bruckneriano posterior que el de epígonos de otra corriente anterior.

En la **Segunda** Barenboim escoge la edición Haas, apartándose de Nowak, al igual que en la Octava; en ambas acierta plenamente, dada la visionaria intuición de Haas para restituir pasajes que resultan decisivos para la coherencia estructural de las obras. Su interpretación es de una gran tensión espiritual, a veces hasta rabiosa y desesperada (¿mahleriana?), lo que resulta acorde con el hecho de que esta obra traduce la tremenda inseguridad de su autor, debatiéndose interiormente por el camino que habrá de seguir como sinfonista: el culto a los clásicos o la consecución de un estilo propio inconformista y alejado de los gustos de la época.

En la **Tercera**, el director argentino elige una edición inusual cual es la de Fritz Oeser, que se aparta algo de las normales pero que restituye pasajes nunca escuchados antes y cuyo resultado parece óptimo. Barenboim se muestra mucho más equilibrado que en la anterior, como dando a entender el equilibrio espiritual del autor ante la asunción de su nuevo camino, ya que esta obra constituye para Bruckner la plena identificación entre sus cualidades de sinfonista y los estímulos intelectuales que le animan: en definitiva, una rotunda afirmación de su personalidad y del camino que se ha propuesto seguir como compositor de



Antón Bruckner (1824-1896).

sinfonías.

La gran baza de Barenboim en la **Quinta** es su complejo y problemático «finale»; la fuga está expuesta y desarrollada con gran claridad y coherencia y el pulso del prolongado discurso se mantiene siempre firme (el gran peligro de este movimiento son sus puntos muertos, como le pasa a Karajan); el coral final tiene la grandeza sonora y la sobriedad espiritual que necesita. El resto de la **Sinfonía** tiene muy buen nivel si bien no llega a la nobleza de Karajan en el primer movimiento, ni a la intensa hondura del propio Karajan en el segundo.

La **Séptima**, otra gran versión, nos presenta, como en la **Quinta**, un Bruckner algo lejano del estereotipo del músico pleno de serenidad franciscana; y una no ostensible pero siempre latente ansiedad, un sentimiento que tiene algo de tristeza y de resignación. Interesante aproximación, Barenboim eleva considerablemente el «Scherzo» y el «Finale» de la obra, sus momentos menos logrados, y consigue transmitirnos un sentimiento final altamente reconfortante. Aunque se sitúa entre las grandes interpretaciones de la obra, no llega quizá a la serenísima humanidad de un Böhm o a la apolínea belleza de un Karajan.

Por último, y globalmente, cabe hablar de Barenboim como un bruckneriano nato, de admirable intuición para captar y transmitir el *pathos* del autor; de su maravillosa afinidad con el mundo sonoro de Bruckner, expuesto elocuentemente pero sin esfuerzo ni retórica, con una estudiadísima estratificación tímbrica y armónica que impide el aplastamiento de unas texturas por otras, una cualidad que muchos directores maduros no son capaces de asimilar y se les nota luchar a brazo partido con la partitura para conseguir la adecuada *limpieza* sonora. En fin, decir también que el director argentino sigue siendo el intérprete comunicativo y caluroso de siempre y si a veces ello puede traicionarle, las más habremos de sentirnos deudores de su gran humanidad.

Las grabaciones son todas extraordinarias y colaboran en no poca medida en las bellezas que se han ido exponiendo (algo menos la **Cuarta**, del año 73, y algo más las **núms. 1, 2, 3 y 8**, que son digitales y parece difícil mejorarlas): extraordinario trabajo de ese magnífico ingeniero que es Klaus Scheibe. Finalmente la calificación de cinco estrellas en la interpretación se justifica por el hecho de que, pese a no tener todas las **Sinfonías** el mismo altísimo nivel, la mayoría se erigen entre las grandes interpretaciones discográficas de Bruckner (**0, 1, 2, 3, 6 y 8**) y el resto (**5, 7, y 9**) quedan a poquísima distancia; sólo la **Cuarta** es inferior, aunque correcta. Por tanto, y pese al desembolso que exige la compra de un álbum tan voluminoso, por más que esté temporalmente en oferta,

debemos recomendar el que es el mejor ciclo sinfónico de Bruckner grabado hasta la fecha.—J.I.P.

**FAURE: Penélope.** J. Norman, A. Vanzo, J. Taillon, J. van Dam, Ph. Huttenlocher. Orquesta Filarmónica de Montecarlo. Director, Charles Dutoit. Erato (Hispanovox) S 96.308, 3 discos. Oferta.

Interpretación: ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■

Frente a la abusiva reiteración de un par de docenas de títulos nos encontramos con una verdadera penuria de novedades. ¿Una de ellas es esta **Penélope** de Fauré que, desde su estreno en 1913, ha tenido que esperar hasta 1981 para merecer la atención de las compañías discográficas. Esto parece algo escandaloso tratándose de una ópera de tan alta calidad, aunque tal vez pueda explicarse por lo minoritario de la obra de Fauré, de la que **Penélope** no constituye excepción. Los amantes de la ópera que busquen grandes excitaciones o alardes vocales se verán defraudados. La partitura de Fauré es sobria, cercana por una parte al mundo de **Pelléas** —aunque menos soñadora y original—, y por otra al de **Tristán**— si bien carece de su pasión y de su sentido místico—, con una situación dramática prácticamente única, que sólo al final cobra verdadero vigor. Esta carencia de energía teatral puede también explicar su ausencia de los escenarios aunque el estatismo puede ser, creo, atenuado con una inteligente puesta en escena y una adecuada dirección de los cantantes-actores. Pero la música es inspirada y el tratamiento vocal aparece inmerso en el devenir orquestal, que es esencial en la concepción operística de Fauré. En una primera aproximación bien sería de desear que alguna de nuestras orquestas la programase en versión de concierto.

Con leves reparos, la interpretación puede considerarse muy satisfactoria. Dutoit concibe la obra como una continuidad en la que no hay excesivos contrastes. Me parece un acierto porque, en realidad, **Penélope** es una obra en un solo acto —un solo escenario, una sola *anécdota teatral*— que posiblemente cobraría mayor realce de interpretarse sin interrupción. El posible cansancio de sus dos horas de duración se compensaría con la mayor coherencia y unidad dramática alcanzada. Dutoit maneja con habilidad y conocimiento a solistas, coro y, sobre todo, orquesta que aparece sentirse muy a gusto con el lenguaje del maestro francés. La Norman están espléndidas, pues sus dos puntos débiles (los agudos y las agilidades) no tienen relación

más que esporádica ( el segundo nada en absoluto) con el personaje central. La voz aparece oscura y hermosa y su calidad de gran artista se manifiesta a lo largo de todas sus intervenciones. El timbre es de mezzo y creo que no tardaremos mucho en constatarlo oficialmente (acaba de grabar **La Canción de la Tierra**, parte de contralto, y cantará en el próximo Festival de Edimburgo en el **Requiem** de Verdi la parte de mezzo). Vanzo está menos bien de lo esperado, en parte porque el «Ulises» requiere un tenor de más cuerpo y también porque no parece hallarse en la mejor de las formas. Todos los demás, con la excepción de la voz de un pastor —impresentable—, están muy bien aunque ciertamente el peso de la ópera recae de manera fundamental en el mítico rey de Itaca y su esposa. El sonido original es bueno, con acertado equilibrio de voces y orquesta, si bien en el prensado se aprecian desigualdades y, al menos en mi ejemplar, cierto ruido de fondo. El álbum contiene un folleto con un amplio artículo sobre la obra y el libreto en francés, sin traducción castellana, extremo este último absolutamente reprobable.

En suma: si a usted le interesa la música de Fauré —y a todo verdadero amante de la música debería interesarle— poseer esta **Penélope** se impone como algo imprescindible. Si le atraen sólo los gorgoritos o los verismos desgarrados, absténgase.—**M.C.**

**O HAYDN: Las Estaciones.** Edith Mathis, Siegfried Jerusalem, Dietrich Fischer-Dieskau. Coro y Academia de San Martín-in-the-Fields. Director, Neville Marriner. Philips 6769 068, 3 discos. Digital.

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

**Las Estaciones** constituyen una de las grandes cimas creativas en la vastísima producción haydniana: obra muy de madurez (1801, posterior en cuatro años a **La Creación**, su otro gran trabajo coral), la obra que nos ocupa destaca poderosamente por su inagotable caudal melódico, variadísimo; por su frescura y sencillez típicamente haydnianas que se mezclan con una rusticidad de forma espontánea, no inducida; en fin, por una fragancia y una alegría incomparables, derivadas directamente del amor a la naturaleza, a la que el autor rinde tributo con una eficacia musical impar que se extiende desde el ingenuo acento humorístico hasta la ternura de una melodía o la exaltación de una fuga.

Estas características generales parecen ideales para las cualidades de Marriner y su Academy, y de hecho esta

grabación es una confirmación de ello, pues evidentemente el punto fuerte de ella reside primordialmente en la orquesta y el director británicos. Esto es normal



Neville Marriner.

si tenemos en cuenta que Marriner había demostrado ser un soberbio intérprete de Haydn a través de sus anteriores grabaciones de sinfonías y ejecuciones públicas, siempre apoyado en las características de la agrupación camerística fundada por él mismo: su Haydn tiene una vitalidad, un optimismo y una frescura especiales, todo ello logrado mediante «tempi» de gran vivacidad, articulación impecable, adecuada acentuación rítmica, un sonido extraordinariamente claro y nítido y una finura expresiva imaginativa y luminosa. Todo ello puede hacerse extensivo al Coro del mismo nombre, de gran flexibilidad, émulo de todos los grandes coros británicos. Su ligereza y ductilidad en la articulación de los pasajes fugados son extraordinarios.

Con todo, la redondez última del registro no se produce debido a algunas imperfecciones en los cantantes y en la propia grabación. En cuanto a los cantantes, la Mathis sigue siendo un valor seguro, pero su forma actual no es la de hace años, por ejemplo cuando grabó esta misma obra para EMI con Gönnerwein; su línea sigue siendo irreprochable, si bien su voz ha perdido algo de su frescura original y su expresividad resulta ligeramente plana. Jerusalem presenta dos grandes virtudes para su rol: su voz tiene un timbre típicamente juvenil y su color lírico con anchura parece ideal para su parte; globalmente su trabajo tiene nivel, pero nunca llega a lo excepcional. En cuanto a Fischer-Dieskau, también su parte parece adecuadísima a sus cualidades; no obstante, su voz ha perdido algo de su seguridad en la zona aguda y algo de color en la zona grave; su primer aria al comienzo de La Prima-

vera está medrosamente abordada, haciendo decaer ostensiblemente el discurso. Posteriormente se va afianzando y consigue momentos con *la marca de la casa*, aunque por desgracia se intuye (más que se aprecia) un decaimiento de sus impares cualidades vocales, ya que no de las artísticas.

A mi juicio, los mejores momentos interpretativos se encuentran en los coros (con mención especialísima para el célebre de cazadores en El Otoño, con unas trompas de sonido rústico admirables), en particular las fugas que aparecen al final de La Primavera, al comienzo del Otoño y en el último número, como digno final del Invierno y de la obra. Si se habló encomiásticamente de la articulación y de la filigrana instrumental vocal, natural por el contingente reducido, habrá que decir también que este reducido contingente es capaz de plenitudes sonoras de gran redondez. Dignos de admiración son asimismo los imaginativos detalles instrumentales destacados por Marriner a través de arias, dúos y coros, especialmente por parte de los instrumentos de madera (así el fagot en el aria del barítono «Schöne eilet froh der Ackersmann» al comienzo de La Primavera, o todas las maderas en el **núm. 23**, el terceto con coro al comienzo del Otoño). No me gusta tanto en cambio el empleo del «hammerflügel» para los recitativos en lugar del cémbalo, aunque el sonido del instrumento empleado y la calidad de su ejecutante son incuestionables. Por último, decir que la grabación, pese a ser digital, no está a la altura de los mejores productos digitales; no siempre existe un equilibrio natural, el volumen es bajo, sin gran relieve, y a veces al final de las caras se aprecia una ligera distorsión. Todo ello, bien entendido, dentro de que se trata de una buena grabación, pero no excelente.

Conclusión: debido a la calidad e importancia de la obra y a los valores del registro, mi recomendabilidad es alta, sobre todo siendo la única grabación moderna, pues las interpretaciones notables de Gönnerwein de EMI (con Mathis, Gedda y Crass) y Böhm en D.G. (con Janowitz, Schreier y Talvela) tienen ya bastantes años.—**J.I.P.**

**O MAHLER: Sinfonía núm. 2 «Resurrección».** Isobel Buchanan, soprano; Mira Zakai, contralto. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir Georg Solti. Decca 67 99 088, 2 discos. Digital.

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

Parece ser que Solti va a grabar de nuevo el ciclo sinfónico mahleriano o,

cuando menos, aquellos títulos que se quedaron más anticuados de su anterior ciclo, concretamente las sinfonías que grabó con la London Symphony antes de llegar a Chicago. De entre ellas, quizá sea la **Segunda** uno de los grandes caballos de batalla del director anglo-húngaro y, como tal, ha sido la primera entre los nuevos proyectos de grabaciones sinfónicas de Mahler.

De nuevo Solti hace honor a su condición de valor seguro en este repertorio y, si bien esta interpretación quizá carezca en alguna medida de la profundidad y trascendencia última de los grandes hitos, pienso que ofrece una versión compacta, de un solo trazo, coherente en el plano estructural, elocuente en la exposición y, por encima de todo, una versión de gran eficacia en el resultado sonoro y estético, brillantísima y espectacular (en el sentido más laudatorio). Lectura, pues, muy natural, muy vital, sin alambicamientos ni quintaesencias que sólo en las grandísimas interpretaciones pueden ser tolerados (caso de un Klemperer o un Bernstein, por ejemplo); lectura, en definitiva, muy a ras del suelo y, por ende, extraordinariamente directa y, como decía más arriba, eficaz. Las bazas más importante de esta versión se centran en un primer movimiento ejecutado de forma fulgurante, muy agresivo y descarnado y de gran poderío sonoro; en un «scherzo» expuesto con nitidez y transparencia y con sobresaliente sentido del color instrumental; finalmente en un movimiento final al principio conflictivo y tenso, para a continuación, y a través de una serena meditación, pasar a convertirse en un canto triunfal, un auténtico himno. Realmente en las publicaciones discográficas este fragmento final del último movimiento no siempre reviste el necesario carácter de exaltación, el buscado efecto de final auténticamente triunfal y redentor; y ello quizá a medias podría ser imputable al intérprete y a medias también a la física y natural limitación del disco, donde es difícil integrar el gran edificio sonoro que representa este fragmento. Afortunadamente no ocurre lo mismo en este caso y, si buena parte de la responsabilidad de ello habría que ponerla en el haber de Solti, pienso que otra buena parte es imputable al inmenso trabajo de los ingenieros de Decca, ayudados por la nueva técnica

digital. En cuanto al segundo movimiento, pienso que la expresión, de carácter algo decadente, está algo forzada y exagerada por un excesivo empleo del «rubato». En cuanto a las cantantes, decir que el nivel es digno, sin más. Isobel Buchanan tiene un timbre fresco y grato, sin otras características de especial relevancia. En cuanto a Mira Zakai, actúa con discreción y se encuentra lejos de las grandes contraltos que han abordado esta obra; le falta algo de personalidad. El Coro confirma que es uno de los actuales grandes conjuntos, como ya se adivinaba en anteriores grabaciones con Solti (en cabeza el **Requiem Alemán** de Brahms).

Resumiendo, versión quizá sin el carisma especial de un Bernstein (con su inmaterialidad y misticismo) o un Klemperer (de aplastante y reflexiva madurez), pero inmejorable en su línea de realismo, brillantez y eficacia que se ha expuesto anteriormente. Por otra parte es, con mucha diferencia, la **Segunda** de más radiante sonido discográfico.—J.I.P.

**O MAHLER: Sinfonía núm. 6, «Trágica».** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Claudio Abbado. Deutsche Grammophon 2707 117, 2 discos.

Interpretación: ■■■■■  
Sonido: ■■■■■

La **Sexta Sinfonía** de Mahler, pieza sinfónica capital entre las de su autor y dentro del último sinfonismo de raigambre decimonónica, plantea básicamente dos vías u opciones interpretativas. En definitiva esta dualidad conceptual dependerá de los estímulos que despierte en el director dispuesto a abordar esta música singularmente atroz, agresiva, preñada de oscuras premoniciones y transida de un dolor a veces *sangrante*, a veces plomizo y opresivo que cercena cualquier atisbo de rebelión.

El primer camino sería el de la tragedia cósmica, una tragedia que comenzaría ya en el primer compás con los amenazadores golpes de arco de las cuerdas graves para progresivamente, sin dialéctica ni juego de tensiones positivas-negativas, precipitarse en el abismo: po-

dríamos, en sentido figurado, hablar de la desintegración de un organismo enfermo, corrupto, lacerado inmisericordemente.

La segunda vía sería menos *parcial* en el enfoque previo. Independientemente de la implacable conclusión reservada a la obra, en ella antes habría tenido cabida la luz, la esperanza, incluso la belleza; en esta lucha entre los elementos positivos y negativos, éstos últimos habrán vencido, no sin una violenta confrontación previa: en el mismo sentido figurado de antes, cabría hablar de la lucha y destrucción de un organismo vivo, en su plenitud física y existencial, por la fuerza sobrehumana del anti-yo, de la muerte.

Las dos grandes interpretaciones discográficas de esta obra abordaban cada una de ellas estos dos caminos: Solti se configura como paladín del primero de ellos; Barbirolli se erige en líder del segundo. Hay que decir que ambas posturas son válidas, son mahlerianas. No obstante la labor del crítico es definirse y si debo tomar partido, elijo esta opción por considerarla más rica, más sutil y compleja; también por parecerme más acorde con las connotaciones autobiográficas de la obra, indudables si atendemos a las palabras de Alma Mahler: «*La Sexta es su obra más personal y, por añadidura, una obra profética... en ella ha puesto, 'anticipando', su vida en música. También él ha recibido tres golpes del destino, el último de los cuales le ha abatido. Pero en esta época era feliz, consciente de la grandeza de su obra, y sus ramas verdeaban y florecían*». Esto parece indicar que en su **Sexta** Mahler se convierte en visionario de su muerte, de la de sus seres queridos, de su destrucción como hombre y como músico, de la aniquilación de esa música romántica ya decadente que él tanto amaba; pero lo curioso es que esta visión apocalíptica se produce cuando el músico vive sus horas más felices, cuando es respetado por la sociedad, cuando está en la cima creativa, cuando disfruta intensamente de los instantes que vive junto a la mujer amada.

Todo lo dicho sirve para situar al lector frente a la versión de Abbado, una versión fundamentalmente equilibrada entre ambos extremos expuestos, pero que también obviamente toma partido



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

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

**Casa Damas**

SIERPES, 65 - SEVILLA

por la segunda vía, la vía humana, si bien lo hace en un tono más comedido que el de un Barbirolli, menos hiper-expresionista, menos efusivo. Su interpretación, no obstante, se distancia mucho más de la de Solti: si el enfoque de Abbado es granítico y en el decurso de la obra muestra un pulso firmísimo y avasallador, nos hace llegar mejor que Solti los diferentes estados anímicos, las dobles intenciones, los oasis de encendido lirismo que contiene esta obra. El cálido temperamento meridional de Abbado, su capacidad de *cantar* (típica cualidad italiana) resulta excelentemente adecuada a tal planteamiento y nos proporciona momentos de gran belleza.

Por otra parte, el director italiano desmenuza y desgrana el intrincadísimo tejido orquestal haciendo que se oiga todo, su sonido es directo, *llano*, pero también carnoso y brillante, nítido; también en este punto se aproxima más a Barbirolli que a Solti, quien endurecía y hasta *afeaba* el sonido en su intento de mostrarnos la idea de aniquilación y de destrucción (curiosamente Solti utilizaba, igual que Abbado, a la Orquesta de Chicago, y es ilustrativo comparar el resultado sonoro tan diferente siguiendo las directrices de cada una de las batutas).

En definitiva, cabe hablar de una interpretación muy, entiendo yo, *desde Mahler*, muy equilibrada, objetiva con la letra y romántica en el espíritu, de brillante y clarividente exposición y deslumbrante respuesta orquestal por un conjunto que *puede con todo*. La grabación, aun no siendo digital, es de un realismo, una presencia y un color impresionantes. Quizá haya que seguir considerando a Barbirolli (New Philharmonia) / EMI como el intérprete *especial* de esta obra, pero, sin olvidar tampoco a Solti/Decca en otra línea diferente, esta interpretación de Abbado se sitúa también a la cabeza y, considerando su precio oferta, estoy obligado a recomendársela al lector.—J.I.P.

**MENDELSSOHN: Octeto para cuerdas en Mi bemol Mayor Op. 20** (versión orquestal). Sección de cuerdas de la Orquesta Filarmónica de Israel. Director, Zubin Mehta. Decca, 6594 026. Digital.

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

No es nueva la afición de los directores de orquesta consistente en interpretar en versión orquestal partituras que fueron pensadas y escritas originalmente por sus autores para un reducido conjunto de cámara, generalmente un

cuarteto de cuerda. Siguiendo el más reciente ejemplo de Leonard Bernstein (**Cuarteto, Op. 131** de Beethoven), Zubin Mehta, con su interpretación del **Octeto, Op. 20** de Mendelssohn, que aquí nos ocupa, ha sido el último director en continuar esta práctica, criticada por unos y denostada por otros.

Esta juvenil partitura mendelssohniana (escrita a los dieciséis años) se presta mejor que otras muchas obras del género camerístico a un tratamiento orquestal, y muy especialmente sus dos primeros movimientos. No se puede decir lo mismo de los dos últimos: el tercero pierde mucho de la ligereza apuntada en las indicaciones del compositor («Allegro leggierissimo»), mientras que el cuarteto — eminentemente contrapuntístico — ve restada en gran parte la necesaria claridad entre los diferentes bloques instrumentales.

Los resultados obtenidos por Mehta son magníficos, dentro de las enormes que plantea la versión orquestal. El primer movimiento conoce una interpretación honda e intensa, como requieren los pentagramas. El segundo, aun siendo espléndido, lo encuentro a veces falto de un mayor reposo. El «scherzo» y el «presto» final constituyen lo menos bueno de su interpretación — aun siendo también de un gran nivel —, hecho propiciado más por las limitaciones apuntadas que por la propia labor de Mehta, realmente encomiable. Para ello cuenta con la colaboración de la sección de cuerdas de la Orquesta Filarmónica de Israel, que hace gala de sus extraordinarias cualidades, ya advertidas en anteriores registros: perfecta afinación, bello sonido, conjunción, ductilidad... En suma, algo insólito por estos lares.

Lo peor del disco, su mal aprovechamiento (poco más de 33 minutos las dos caras), ya que la obra cabe perfectamente en una sola cara.



Zubin Mehta.

Yo, partidario convencido de revitalizar el amor y el interés por la música de cámara, sigo prefiriendo la original versión camerística de esta espléndida obra. Afortunadamente, existe ahora mismo en el mercado una magnífica versión a cargo del Conjunto de Cámara de St. Martin-in-the-Fields, publicada por la firma Philips, algo inferior a una anterior versión de este mismo grupo grabada en Argo, pero recomendable sin reservas. En versión orquestal, la de Mehta es la única y, obviamente, la mejor.—L.C.G.

**MOZART: Los 6 Cuartetos dedicados a Joseph Haydn.** Cuartetos Melos. Deutsche Grammophon, 2740 249, 3 discos. Oferta.

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

Tres son las grandes colecciones de cuartetos de cuerda que nos ha legado la segunda mitad del siglo XVIII: la **Op. 76** de Haydn, la **Op. 18** de Beethoven y los que son objeto de este comentario, que llevan la firma de W.A. Mozart.

Todos ellos aportaron algo a la historia y la evolución del cuarteto de cuerda. Si Haydn llevaba a cabo con su **Op. 76** la culminación personal de un género que él mismo había ido fraguando poco a poco (desde su **Op. 1** a su **Op. 74**) y Beethoven abría el camino, justo en 1800, con su **Op. 18** a lo que sería el gran cuarteto romántico del siglo XIX (cuyo primer exponente serían las tres obras que componen su **Op. 59**), Mozart lograba en su serie adoptar el modelo haydniano de sus **Op. 20** y **33**, pero añadiendo todos aquellos rasgos característicos que hacen de él uno de los grandísimos genios innovadores de toda la Historia de la Música.

El Cuarteto Melos es más que un impecable traductor de estas páginas. Si bien ya había dado anteriormente suficientes muestras de su valía (el último **Cuarteto** o el **Quinteto de cuerda** de Schubert, por poner los dos ejemplos más representativos) es en este álbum que nos ocupa donde ya se revelan sin ningún género de dudas como uno de los mejores cuartetos existentes hoy día.

La interpretación del Melos es tan perfecta que me resulta muy difícil comentarla en unas pocas líneas. En primer lugar, destaca la ausencia de un liderazgo del primer violín, tan molesta, por ejemplo, en algunas de las grabaciones del Amadeus. No hay un liderazgo definido, sino que cada uno de los cuatro componentes del grupo participa por igual en el logro del excelente resultado final. Técnicamente, tampoco destaca

ninguno en especial, pues, como queda bien patente a lo largo de la interpretación de los seis **Cuartetos**, los cuatro son auténticos solistas. Se logra así un sonido muy bello, homogéneo y de gran personalidad, destacando asimismo la gran claridad entre las diferentes voces (la doble fuga del último tiempo del **K 387** es un excelente ejemplo de ello).

Si hubiera de señalar sólo una característica de la interpretación que el **Melos** hace de estos **Cuartetos**, esta sería sin duda la de la impecabilidad con que realizan los contrastes dinámicos. El respeto a las abundantes indicaciones de Mozart en este sentido es total (el minueto del **K 387**, por ejemplo); por otra parte, la articulación es siempre muy clara (óigase el comienzo del **K 458**), lo cual es absolutamente fundamental en Mozart, basándose aquélla en una estricta fidelidad a la partitura mozartiana.

Los aciertos del **Melos** no se sitúan únicamente en el plano técnico, sino que también en el plano musical se alcanzan unos excelentes logros. Detrás de la espontaneidad que parece rodear la interpretación, se adivina un exhaustivo análisis de las partituras. Pocas veces había escuchado unos desarrollos tan lógicamente estructurados, así como una traducción tan impecable de todo el contenido —extramusical, si se quiere— que comporta cada una de las obras. Así, el **Cuarteto «La Caza»** —que conoce una interpretación que coincide con mi ideal de la obra— rebosa alegría desde los primeros compases; en el **Cuarteto K 421**, por el contrario, se advierte la tragedia y el drama desde que la música empieza a sonar.

No, no me olvido de la versión que el **Cuarteto Italiano** hace de estas obras. Ambas —siendo absolutamente diferentes— creo que se sitúan en la cúspide de las versiones que conozco de estos seis **Cuartetos**. Si la de aquél era clásica, envolvente, dotada de una belleza casi intemporal, la del **Melos** es más conflictiva, más concentrada, con una belleza más a ras de tierra.

La grabación, magnífica, contribuye al espléndido resultado global, dotando a cada uno de las voces de su propia individualidad, lo cual es especialmente grato en el caso del cello, que abandona su segundo plano habitual para adquirir igual protagonismo que el resto de sus compañeros.

Conclusión: adquisición ideal para el que no posea las obras en cuestión. Recomendable también para mozartianos empedernidos y, muy especialmente, para *cuartetómanos*.—**L.C.G.**

**MUSSORGSKY/RAVEL: Cuadros de una Exposición. RAVEL: Le Tombeau Couperin.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir Georg Solti. Decca, 65 94 031. Digital.

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

Un «Gnomo» incisivo, penetrante; un «Viejo Castillo» melancólico, sabiamente senil, soberbiamente *cantado*, plagado de emoción e intensidad expresiva; «Tullerías» y «El baile de los polluelos», arrebatadoramente juveniles; «Bydlo», extraordinariamente envolvente (aunque cosas mejores se oyeron: ciertamente no puedo olvidar a Giulini, del cual no será la última vez que hable en este comentario); los «Goldenberg y Schmuy-le», muy humanos; «El Mercado de Limoges», vitalista y sonoramente irresistible; en las «Catacumbas», la Orquesta, transformada en una especie de órgano de inmensas proporciones, impone lo suyo, pero después en el «Cum mortuis in lingua mortua», los violines, en «pianísimo», al enlazar con el tema del «Paseo», se elevan en busca de dimensiones sonoras de una sutileza prodigiosa; «La Cabaña sobre patas de gallina» es agresivo, terrible. No es, quizás, muy sutil, pero su gran capacidad comunicativa lo hace directo y tremendamente atractivo; «La gran Puerta de Kiev», por último, aunque no deja de ser impresionante, es más soñador que majestuoso.

Así son los *cuadros* de la *exposición* que Solti decidió montar con la ayuda —se entiende que nada desdeñable— de la Orquesta Sinfónica de Chicago y la participación —que tampoco está mal— de James Lock, John Dunkerley, David Frost y Mark Laister, ingenieros de grabación de Decca.

¿Recomendación? Como dije antes,



Ravel (1875-1937).

ahí está Giulini. Su versión para DG, con la misma me parece más reflexiva, analítica y poderosa, e incluso la grabación —siendo la que ahora se comenta extraordinaria— es más interesante por profundidad y rotundidad del sonido. No obstante, no puedo dejar de recomendar efusivamente este disco —que contiene además una versión orquestal de **La Tumba de Couperin** verdaderamente modélica en todos los sentidos—, pero entendiendo que no sería mal negocio el contar también con la versión de Giulini, con la que, en cierta medida, se complementa ésta.—**P.G.M.**

**PURCELL: Obras Corales.** (Servicio Vespertino en Sol menor, Cánticos de los Servicios Matutinos y Vespertinos, Te Deum y Jubilate en Re mayor, 11 Anthems, Salmo latino: *Quam multi sunt hostes mei*). Coro de la Catedral Iglesia de Cristo de Oxford. The English Concert. Director, Simon Preston. Archiv 27 35 076, 3 discos.

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

Una de las parcelas más fructíferas, más certeras y dignas de relieve de Purcell es, sin duda, la de sus páginas sacras. Formado inicialmente entre los cantos de iglesia, se adentró después espontáneamente en el género de los «Anthems», de los que se contabilizan 68 entre 1680 y el año de su muerte, donde las voces se unen al órgano, y una nutrida orquesta, especialmente en el tema de la introducción, que suele ser una obertura francesa.

El álbum que comentamos nos propone un hermoso viaje a través de la música religiosa de Purcell. Hemos de decir que, a primera vista, algunos de los «anthems» descubren a un autor excesivamente mundano, y desde luego, poco devoto, pero realmente no es así. Purcell, en su personalísimo lenguaje, no se privaba de usar los colores más vistosos y los ritmos más brillantes, en parte para imitar en tono burlesco, las creaciones cortesanas, pero sobre todo su técnica e intención compositivas se dirigían a buscar una auténtica sinceridad expresiva.

Mayor sobriedad, que no pobreza de medios, podemos encontrar en los «anthems» para coro y órgano que recoge el álbum, donde Purcell no osó irrumpir en la técnica cromática. Por naturaleza y estudio, el compositor se hallaba muy próximo al lenguaje diatónico de la escuela italiana.

Los mismos caracteres marcan los tres **Servicios** incluidos en estos discos. El primero y el último fueron creados para solistas, coro y órgano, mientras

# EL NUEVO BEOLAB 6000 ES COMO SUS OÍDOS. SOFISTICADO PERO FACIL DE UTILIZAR



Sus oídos han sido el gran reto para los investigadores de Bang & Olufsen a la hora de conseguir una auténtica reproducción sonora.

A la vez, nuestros sistemas musicales han sido diseñados para apreciar la música de forma que la tecnología nunca se interponga entre Ud. y el placer de la escucha. Es por esto que nuestro sistema musical completo Beolab 6000 le proporciona un acceso directo a la música y le permite emplear tecnología altamente sofisticada con sólo tocar un botón, tan fácilmente como cuando emplea sus oídos.

La extraordinaria calidad de reproducción musical es todo lo que puede decirse del Beolab 6000. Su imagen sonora está más cerca de la realidad que en el equipo hi-fi más serio.

## UNA SINFONIA PARA UN DEDO

Pensamos que la alta fidelidad sería se debe ajustar desde su lugar de escucha. Sin tener que arrodillarse frente al aparato. Por ello, el Beolab 6000 lleva un terminal de control remoto que le permite conmutar de tocadiscos a cinta, a siete programas de radio e incluso hacer una grabación. Todo con sólo tocar un botón. Y además desde su sillón favorito.

## PARA EL CONFORT DE LOS OYENTES SERIOS

No usamos la tecnología para dar a nuestra alta fidelidad un "aspecto" técnico. Por tanto, las funciones que no se usan cada día se han colocado bajo una tapa metálica. También ahí hemos situado los preajustes y las facilidades de programación exclusivas del Beolab 6000. Parte de la música que le gusta a Ud. normalmente se emite cuando está trabajando o durmiendo. Determine la hora y el Beolab se acordará de hacer una grabación o reproducir la música que Ud. no desea perderse.

Tecnología sofisticada aplicada teniendo en cuenta la música.

BANG & OLUFSEN

**Bang & Olufsen**  
Pensamos diferente



## "B & O" para los amigos

Si en su residencia habitual no encuentra un distribuidor autorizado B&O y necesita ampliar detalles, o solicitar un catálogo, puede dirigirse a: ATOMIUM Avda. de Felipe II, 12 Tels.: 275 38 73 - 435 38 73 Madrid-9. Delegación en Barcelona: Plza. de Urquinaona, 6-12 D. Tel.: (93) 317 75 29.

## DISTRIBUIDORES

### MADRID

Unión Musical Española  
Carrera de S. Jerónimo, 26  
Algueró Audio  
Caracas, 10  
El Corte Inglés  
Po. de la Castellana, 2a. planta

Auditorium  
Basilica, 19

### BARCELONA

Vidosa  
Balmes, 339-343  
Tradom  
Entenza, 24

### SEVILLA

Ruano  
Pagés del Corro, 83  
GRANADA  
Audio Color  
Emperatriz Eugenia, 19

### MURCIA

Telesón  
Maestro Alonso, 5  
ZARAGOZA  
Lacruz  
Cesáreo Alierta, 6

### BURGOS

Ruera  
Pza. Mayor, 33  
PAMPLONA  
Zener Electrónica  
Río Ega, 13

### VALENCIA

Francis  
Císcar, 28  
Alejandro Soler  
Ribera, 10-12  
Audiófilo  
Cirilo Amorós, 83

### VITORIA

Añúa - Lasa  
San Antonio, 2  
CARTAGENA  
Selecciones  
Mayor, 21

que el segundo requiere, junto a las partes vocales, una lujosa plantilla de instrumentos de cuerda, trompetas y órgano.

Desde nuestra perspectiva de oyente actuales tenemos la impresión de que estas obras carecen de excesivo relieve eclesiástico, pues Purcell utiliza un lenguaje muy apasionado y libre de reglas académicas. Pero su música es aquí intemporal, no adscrita a ideas preconcebidas y de una belleza y calidad inmarcables. En este sentido el álbum que comentamos es una verdadera joya. Es Purcell por antonomasia, un hombre preocupado por meditar profundamente el texto poético antes de darle vida musical.



Henry Purcell (1658-1695).

La interpretación resulta muy adecuada en cada caso. Pieza clave a lo largo de los tres discos es la intervención del Coro de la Catedral Iglesia de Cristo de Oxford, fundado en 1525 y que en la actualidad mantiene una estructura muy similar a la de su fecha fundacional. Está integrado por doce voces masculinas adultas y dieciseis voces de muchacho. Sus intervenciones rayan siempre a gran altura y nos transmiten todo el encanto, gracia, finura y desprendida solemnidad de las obras. Muy acertado el bajo David Thomas. The English Concert y Trevor Pinnock como clavecinista cooperan con su conocida vitalidad, y tanto Grier como el propio Pinnock dan una lección al órgano. Simon Preston lo conduce todo con mano maestra, y por tanto el resultado es un álbum de excepción, al que ni siquiera le falta una muy aceptable presentación gráfica y sonora. Total recomendabilidad, incluso para los no adeptos a la música religiosa.—G.Q.LL.O.

**O** RACHMANINOV: Sonata para piano núm. 2. SCHUMANN: Piezas Fantásticas Op. 111. Piezas Nocturnas Op. 23 núms. 3 y 4. MENDELSSOHN: Scherzo a capriccio. Vladimir Horowitz. RCA RL-13775.

Interpretación: ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■

Es de agradecer que de vez en cuando se nos dé ocasión de escuchar obras que, como ocurre en la grabación que comentamos, figuran poco y siempre en raras versiones en los catálogos del disco. En este caso, la **Sonata núm. 2, Opus 36** de Rachmaninov, obra en la que si, además tenemos en cuenta su rara ejecución en conciertos y su dificultad de comprensión —por ser una música poco pegadiza que requiere una repetida audición para llegar a calar en su esencia— y si a ello añadimos que se trata de una obra de gran belleza, tenemos varios motivos para que el disco se nos presente más atractivo.

Esta versión grabada directamente en recitales dados entre 1979 y 1980, nos presenta a un Horowitz dentro de una línea de interpretación romántica. Quizá su ejecución no es completamente limpia y clara en cuanto a técnica, lo que se hace patente no sólo en la **Sonata** de Rachmaninov, sino también en las demás piezas que componen la grabación, y se debe al abuso del pedal, aunque ello más parece a veces defecto de grabación y en este caso, tratándose de una toma en directo, los defectos se acentúan. Sin embargo esto se perdona fácilmente si tenemos en cuenta la calidad de la interpretación, por demás fogosa y llena de brío, quizá aquí más adecuada en Rachmaninov que en Schumann. En el segundo se desborda, va más allá de lo que quizá hubiera pensado Schumann. En cambio el lenguaje peculiarísimo de Rachmaninov —a caballo entre un romanticismo tardío que recuerda a Cesar Franck, y el modernismo, con elementos de jazz y el impresionismo, pero dentro todo de un estilo homogéneo de fuertes acentos dramáticos— parece que se adapta más al temperamento de Horowitz, pues precisamente se trata de una música *temperamental*. Y si la interpretación aparece a veces grandilocuente y retórica, es porque la música también lo es. Ciertos pasajes dramáticos están interpretados con una fuerza verdaderamente asombrosa.

Las piezas de Schumann, en cambio, adolecen de un defecto en general: la falta de reflexión.

La música de Schumann parece estar escrita más bien para el intérprete que para el oyente, por lo que no se presta a alardes espectaculares, y en algunos momentos se hace tan interior e

íntima, que llega a transformarse en una verdadera meditación, algo muy distinto de la versión explosiva que nos ofrece Horowitz. No hay que confundir el apasionamiento con el frenesí. Esta última cualidad podría cuadrarle mejor al romanticismo tardío, pero no al de Schumann, representante de las esencias más nobles del movimiento romántico.

A pesar de todo, resulta encomiable que este disco nos ofrezca una versión de las **Fantasiestücke, Opus 111** y de dos de los **Nachtstücke, Opus 23**, los números 3 y 4. Piezas ambas de las que existen raras grabaciones, todavía más escasas en nuestro mercado español.

Lo mismo ocurre con el **Scherzo a capriccio**, de Mendelssohn, quizá de todas las piezas que contiene este disco, la mejor interpretada y la más equilibrada entre técnica y expresión. El sonido incluso se hace en ella más puro y la ejecución es relajada, llena de fuerza y lirismo.

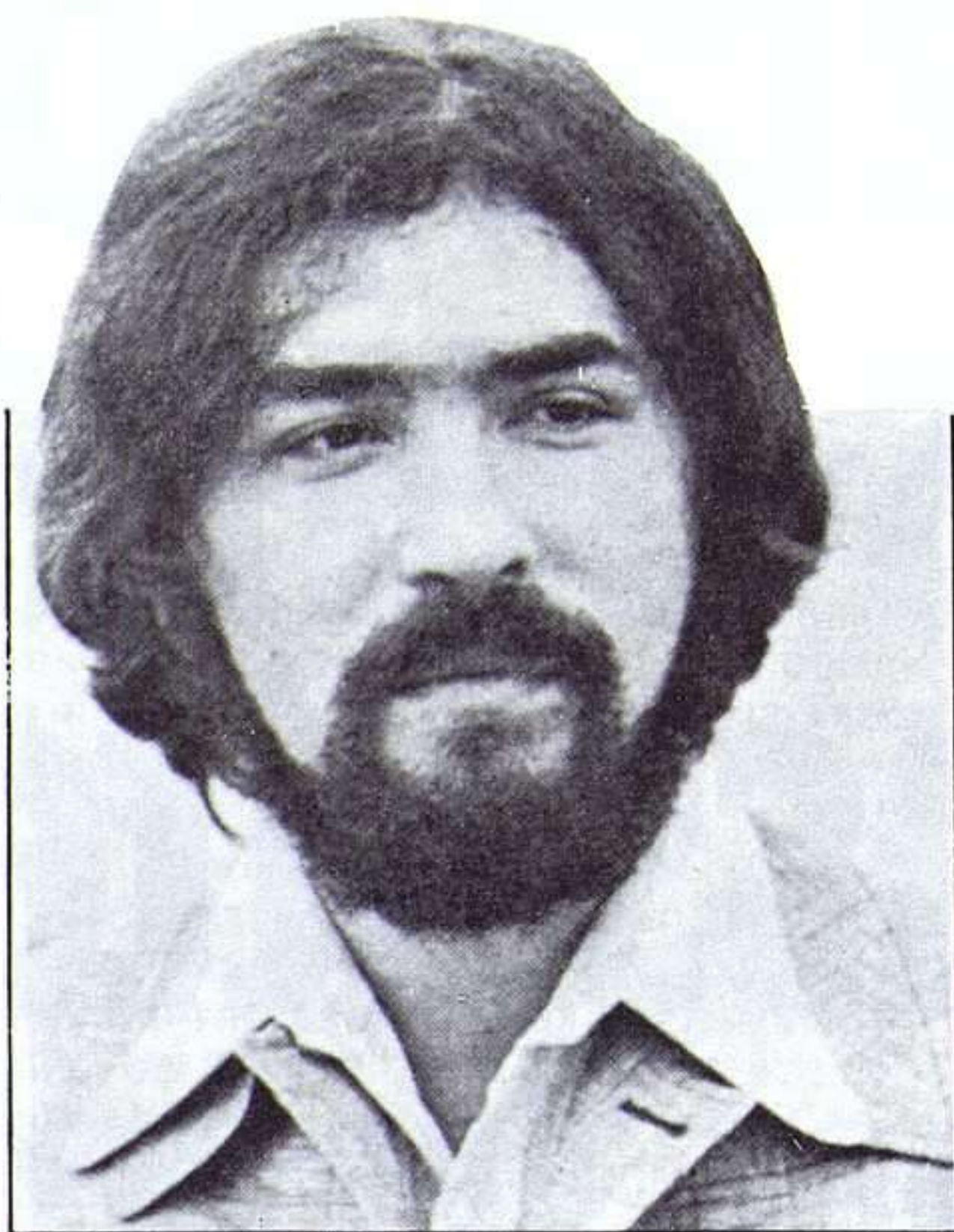
En fin, disco recomendable tanto por el contenido, muy interesante, como por la calidad general de las versiones, salvo algunos defectos.—J.L.B.M.

**O** ALESSANDRO SCARLATTI: 12 Sinfonie di concerto grosso. Bennett, Smith, Sosustrot, Elshort. I Musici. Philips 2769 066, 2 discos. Digital.

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

Bellísimas obras estas **Sinfonías**, que aparecen ahora entre nosotros editadas por Philips, en interpretación de I Musici. Alessandro Scarlatti es, sin duda, una de las grandes figuras del barroco italiano, pese a no ser tan conocido como algunos de sus coetaneos como Corelli, Vivaldi, etc. La particularidad de estas doce **Sinfonías** es que, como su autor significó, tienen elementos del «Concerto grosso», para su elaboración, preferentemente, el que supone la alternancia entre solo y «tutti». Están compuestas para orquesta de cuerda, continuo, a los que se añaden diversos instrumentos de viento. Concretamente: flautas, trompeta, y oboe.

La interpretación de I Musici es soberbia, pensando siempre que su estilo no es el más puro estilo barroco, lo cual no es nuevo tratándose de esta agrupación. Junto a ellos colaboran excelentemente los flautistas William Bennett y Lenore Smith, el trompeta Bernard Sosustrot y el oboísta Hans Elhorst. La grabación, llevada a cabo por el procedimiento digital, es espléndida.—P.C.C.



Radu Lupu.

**SCHUBERT: Música para violín y piano.** Szymon Goldberg, Radu Lupu. Decca, 67 99079, 2 discos.

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■ ■

De la música camerística de Schubert, su faceta para violín y piano es, tal vez, la menos conocida. Aunque es necesario afirmar que no logra en ella la genialidad de algunos cuartetos o tríos, estas obras son agradables de escuchar y en la **Fantasia en Do mayor** —la mejor de sus composiciones para violín y piano— se alcanza una complejidad y un vuelo expresivo que, jugando con los futuribles, nos hace pensar en lo que hubiera podido llegar a realizar Schubert en este campo, de haber vivido unos años más. En la grabación se incluyen, además de la **Fantasia**, las tres **Sonatinas** y la **Sonata en La mayor**, quedando sólo el **Rondó en Si menor** para completar la producción schubertiana de violín y piano, lo cual supone un punto negativo para estos discos.

La interpretación del dúo Goldberg/Lupu es sencilla, sin alardes, realizada con musicalidad y, por lo general, buen gusto y adecuado estilo. Sin embargo, en los momentos de dificultad violinística —en la **Fantasia**— Goldberg se queda un poco alicorto, sin el necesario virtuosismo e incluso la entonación no siempre es perfecta. Tal vez algún mayor contraste hubiese dado una más positiva variedad a la visión de estas obras. Lupu vuelve a mostrarse como el excelente y sensible artista que es. El equilibrio sonoro es bueno, quizás, en alguna ocasión, ligeramente favorable al violín, y sin apenas ruido de fondo. Aun sin ser una interpretación extraordinaria, el álbum es aconsejable, y un aficionado con inquietudes camerísticas encontrará muchos momentos de placer, en especial en la **Fantasia** y en la **Sonatina en Sol menor**.—M.C.

**SCHUBERT: Lazarus, D. 689. Misa en Sol, D. 167.** Sheila Armstrong, Ruth Welting y Jocelyne Chamonin, sopranos. Anthony Rolfe-Johnson y Martin Hill, tenores. Martin Egel, barítono, Coro y Nueva Orquesta Filarmónica de Radio Francia. Director, Theodor Guschlbauer. Erato, S. 96.030, 2 discos.

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■

En 1820, a los 23 años de edad, Schubert inició su primera incursión en el género del oratorio con un ambicioso proyecto que dejó inacabado: el **Lázaro**, sobre un texto de A. H. Niemeyer, poeta y teólogo protestante, nacido en 1754. El mayor mérito de este registro es rescatar, y con bastante dignidad, dicho sea de antemano, esta partitura que, a pesar de estar inacabada (se interrumpe bruscamente en medio de un recitativo), es de mucho interés, por su riqueza melódica, pasajes de peculiar belleza como el coro de amigos, especie de marcha fúnebre a la muerte de «Lázaro», uno de los conjuntos vocales de los recitativos, más integrados en las arias y con mayor fuerza dramática.

La dirección de Guschlbauer es muy acertada, y la Orquesta de Radio Francia muestra cohesión y aceptable sonido, destacando especialmente las cuerdas. Entre los cantantes, la mejor labor es la de Ruth Welting, bonita voz de soprano ligera, bien emitida y muy musical, en su breve papel de «Jemima», hija resucitada de «Jairo». Sheila Armstrong, en el papel de «María», está en un momento bajo de sus facultades, y si bien la voz ha ganado cuerpo, tiene problemas de estrechamiento en la zona del paso y dificultades en el agudo, que se hace fijo y algo empujado, no obstante lo cual la expresión y el matiz son verdaderamente admirables. «Marta» es Jocelyn Chamonin, musicalmente correcta, pero de voz tremolante y muy apurada en el agudo. Los tenores Rolfe-Johnson y Hill, lírico-ligeros, de bonito timbre y bien de expresión, pero de emisión poco limpia. El barítono Egel, tremolante y gritón en los agudos, resulta a ratos prácticamente insoportable.

La **Misa en Sol**, que ocupa la cuarta cara, es una bella obra de juventud de Schubert. Es una lástima que ni los cantantes (Chamonin, Rolfe-Johnson y Egel antes citados) ni los coros estén a un nivel suficiente.

La presentación es bastante pobre, sin acompañar los textos originales, sino sólo una traducción al castellano.—F.Ch.M.

**SMETANA: Cuarteto de cuerda núm. 1 en Mi menor, «De mi Vida».**  
**DVORAK: Cuarteto de cuerda núm. 12 en Fa Mayor, Op. 96, «Americano».** Cuarteto Amadeus. Deutsche Grammophon 2530 994.

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

Poco conocido es el **Cuarteto en Mi Menor** de Smetana, lo cual no deja de ser injusto, ya que se trata de una obra de una gran belleza y una valía musical de primerísimo orden. En ella trató el autor de resumir musicalmente toda su vida (de ahí el subtítulo de la obra), intenciones que dejó escritas y que se incluyen en las magníficas notas que acompañan al disco. Para no desentonar con la obra, las notas (firmadas por Monika Lichtenfeld) y el magnífico sonido, la interpretación del Amadeus es, literalmente, apabullante. Creo que nunca había escuchado a estos cuatro artistas una interpretación como esta; su identificación con el lenguaje del checo es total y la intencionalidad descriptiva —o narrativa— de la obra nos llega intacta. La inspiración —realmente asombrosa— de Smetana encuentra fiel reflejo en la inspiración del Amadeus al interpretar la obra de éste. Desde la primera entrada de la viola se crea un ambiente que sólo se extinguirá con las últimas notas de la partitura, y así pasamos en rápida sucesión por la impetuosa alegría de su juventud, el amor por su esposa y su triunfo como compositor, para desembocar en la tragedia que le supuso la sordera en los últimos años de su vida.

La interpretación del tercer movimiento es especialmente afortunada, casi antológica.

El **Cuarteto «Americano»** de Dvorak, mucho más conocido, conoce también una interpretación admirable. La identificación con el folklore checo, tan presente en ambas obras (que empiezan del mismo modo, con una entrada en solitario de la viola con el tema principal del primer movimiento) es también plena. La ejecución del tercer tiempo vuelve a ser antológica y la versión, en general, irreprochable. Aun siendo menos analítica que la del Cuarteto de Praga, la del Amadeus está dotada de igual fuerza e intensidad que la de aquél.

En suma, uno de los mejores discos de música de cámara en general y de cuarteto en particular que he oído en mucho tiempo. Disco redondo en forma y contenido.—L.C.G.

**SPOHR: Conciertos para clarinete núms. 1 y 2.** Anthony Pay, clarinete. The London Sinfonietta. Director, David Atherton. Argo (Decca), 65 94 350.



# Conozca por qué las demás cassettes deben intentar asemejarse a



# BASF

Sencillamente, porque así lo ha determinado la Comisión Internacional de Electrónica (IEC), que es la institución que dicta, entre otras, las normas que deben seguir los fabricantes de Compact-Cassettes.



Concretamente, en la reunión de Praga -marzo 1981- la I.E.C. adoptó como patrón de medida internacional, para la conmutación II (cromo), la cinta BASF, partida de fabricación S 4592 A, a la que deben asemejarse, tanto las cintas de cromo, como las llamadas pseudocromo (hierro dopado con cobalto).

Y si la Chromdioxid BASF es el patrón de medida internacional, la CHROMDIOXID SUPER II es la máxima calidad en cromo, como atestiguan los tests realizados por prestigiosas Revistas especializadas de los más diversos países.

Si le interesa recibir separatas de estos tests, con las especificaciones técnicas correspondientes a todas las cassettes analizadas, gustosamente se las remitiremos.

## chromdioxid super II

LA MAXIMA CALIDAD DEL PATRON DE MEDIDA



# BASF

lo más cerca del sonido perfecto!

**BASF Española S.A. Paseo de Gracia, 99 - Barcelona. 8**  
De acuerdo con su ofrecimiento y sin compromiso alguno para mí,  
les agradeceré me remitan información técnica sobre las  
cintas Chromdioxid BASF y separatas de los tests  
realizados sobre cassettes calidad cromo.

D. .... n.º  
calle .....  
Ciudad .....  
Dto. ....



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

Ludwig Spohr, uno de los grandes violinistas y directores del pasado siglo, que alcanzó grandes éxitos y un prestigio internacional inamovible, se ha convertido actualmente en un perfecto desconocido como compositor.

Por la cultura congelada de las páginas de las enciclopedias, sabemos de sus 9 sinfonías —mágico número—, sus 34 cuartetos de cuerda, sus 15 conciertos para violín —su instrumento— y de sus incursiones en la ópera como su goethiano **Faust** (1816, revisada en 1852).

No es Spohr un autor de la altura de su maestro Mozart, o de la de sus amigos Beethoven y Wagner. Un compositor que, sea como fuere valorado en el futuro, de los que formaban el entramado, la amplísima base, de la cultura musical alemana.

Este disco nos presenta dos de los cuatro conciertos que escribiera Spohr para clarinete. Estas y otras obras concertantes de Spohr fueron pensadas para el gran clarinetista y compositor Johann Simon Hermstedt. Las serias dificultades instrumentales que plasmó Spohr, unidas a la capacidad de Hermstedt para salvarlas, hicieron avanzar la técnica clarinetística en las primeras décadas del siglo XIX.

Pay es un clarinetista de atractivo sonido, especialmente bello en el registro grave. Su actuación es fluida, virtuosa cuando es preciso, pero, sobre todo lírica, de un especial sentido cantable. Atherton y la London Sinfonietta, de quienes apreciábamos sus interpretaciones de música del siglo XX (Schönberg, Janacek...) nos dan una muestra de flexibilidad, logrando una señalada coherencia estilística. La lectura de Atherton, ya pujante, ya melancólica, vivifica unas partituras de no demasiada entidad constructiva, aunque de indudable atractivo melódico.—E.M.M.

director por entonces del Ballet de la Opera de Viena quien orquestó el resto de la obra, respetando el original (excepto las transiciones y otras necesidades de orden técnico). La obra no obtuvo la aprobación de G. Mahler, a la sazón director de la Opera Vienesa. Sólo cuando Mahler abandonó su cargo, en 1907, pudo representarse la obra en Viena (1908). Anteriormente se había estrenado en Berlín, en 1901. Desde 1919 no se volvió a representar hasta el estreno inglés de 1979. La presente grabación, que data de un año más tarde, es la primera que se registra en disco.

**La Cenicienta** es la única obra totalmente para ballet que compuso Strauss. Tras el fracaso de su ópera **Ritter Pásmán** en 1882, y ante las peticiones de algunos amigos, Strauss concibió una partitura de ballet. Las suites de ballet son numerosas en sus operetas, y no menos seductoras que éstas. La música de ballet del acto III de **Ritter Pásmán** —que se incluye como apéndice en esta grabación —es buena prueba de ello.

La valoración del resultado musical es problemática. En primer lugar, porque, aunque la orquestación de Bayer parece coherente con la del primer acto del propio Strauss, la obra está desprovista del tratamiento final o de una posible reelaboración por parte del compositor. En segundo lugar, un ballet de estas dimensiones debe contrastarse con la representación escénica: no bastan los bellos momentos musicales ni los hallazgos aislados. La escucha aislada de la partitura, sin la exacta visión de la conjunción escénica, proporciona, junto a momentos muy sugestivos, otros repetitivos y monótonos. Le falta, por tanto, una estructura dramática y un desarrollo musical con la suficiente entidad para que la obra aparezca redonda desde el punto de vista puramente musical. Los admiradores de las operetas de Strauss —entre los que me cuento— sólo encontrarán felices momentos. El aficionado al ballet tendrá que valorar el interés de la obra en el curso de una representación. Hay en la obra valsos (incluida una cita de **El Danubio azul**), polcas y marchas de gran calidad, y algunos, como el **Vals de las palomas** del acto I, figuran a la altura de las mejores composiciones del autor. La obra, pues, tiene los suficientes momentos de interés para el straussiano, aunque en conjunto, carezca de la inspiración y la redondez de sus mejores operetas. Richard Bonyngé ha demostrado ya en otras ocasiones su sentido y maestría en este tipo de obras, particularmente en el repertorio francés, por elegancia y refinamiento. En este sentido, su dirección resulta brillante y las prestaciones de la National Philharmonic, impecables. Otra cosa sería valorar el sentido dramático ante una representación de la histo-

ria que se narra en esta **Cenicienta**. Sentido teatral que precisamente es lo que se echa de menos en las versiones operísticas de Bonyngé. El sonido de la grabación digital es de gran calidad y la presentación y comentarios que acompañan a la carpeta, suficientes.—B.C.

**SUPPE: Oberturas de Caballería ligera, Dama de Pique, Poeta y aldeano, Bella Galatea, Boccacio, Mañana, tarde y noche en Viena.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Neville Marriner. Philips, 95 00 399.

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

La música de este compositor, que gozara de extraordinaria fama en su tiempo, hoy, a excepción de algunas de sus oberturas, parece olvidada; y puede que con razón, quizás y sobre todo, porque el género que cultivó, la opereta, se encuentra con la competencia de otros cultivadores del género tan indiscutibles como J. Strauss u Offenbach.

Sea como fuere, su música directa, brillante y llena de contrastes, deleita todavía hoy al gran público por su espontaneidad y bulliciosa factura.

La incursión de Marriner en este campo tiene algo más de redentorista que de devoto traductor de esta flamígera música. Es por esto por lo que, quizás, no nos convenza demasiado su interpretación.

No nos cabe duda de su buen oficio al frente de otros repertorios, pero en éste echamos de menos el arrebatador trabajo de Solti, en la serie económica de Decca, que se ajusta más a ese mundo brillante, contrastado y de bello lirismo que, a modo de sinopsis de la opereta, el compositor parece pretender en sus oberturas.

Philips parece seguir en la buena línea que emprendiera hace tiempo, y nos obsequia con una grabación bien equilibrada y de excelente resultado.—T.

**OSTRAUSS II: La Cenicienta** (Ballet en tres actos) Orquesta Nacional Filarmónica, Londres. Richard Bonyngé. Decca 67 99 085, 2 discos. Digital.

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

La importancia de esta grabación reside en que se trata de la última obra compuesta por Johann Strauss II, y cuya orquestación dejó inacabada, tras el primer acto, el mismo año de su muerte, 1899. La partitura para piano quedó, no obstante, concluida y fue Joseph Bayer,

**WAGNER: El Holandés errante.** G. Jones, S. Wagner, T Stewart, K. Riddersbusch, H. Esser, H. Ek. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon 2740 140, 3 discos.

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

Supongo que la reciente muerte de Karl Böhm habrá sido la causa principal de la edición en España de esta grabación, realizada hace más de diez años.

No hace mucho honor al maestro austríaco. Tomada en directo en Bayreuth, me parece de muy escaso interés. Böhm hace su **Holandés** desde un presupuesto contrastante con rápidos cambios de «tempo», decaimientos y estallidos apasionados. A mí no me convencen porque no hay una visión unitaria y la música, ya desde la «Obertura», aparece dicha a trompicones, sin esa continuada fluidez absolutamente necesaria en el discurso wagneriano. Si a ello unimos que, en no pocos momentos, la Orquesta se muestra con Böhm más ruda que refinada, el balance de la actuación del ilustre maestro es muy inferior a su **Tristán** o a su **Tetralogía**. Únicamente en los momentos corales, el vigor y la intensidad dramática alcanzan verdadero relieve. Los cantantes tampoco afortunados. La Jones hace una «Senta» fervorosa y entregada pero con un trémolo tal que echa a perder cualquier intencionalidad lírica o dramática; sólo en el final parece tener dominio sobre la voz. Thomas Stewart es un protagonista sin grandeza y limitado de recursos; Ridderbusch está por debajo de sus grandes posibilidades y Esser, de voz un tanto tosca aunque robusta, hace un «Erik» aceptable. La grabación —aun teniendo en cuenta que no está realizada en el estudio— es irregular, con la orquesta a veces muy próxima y otras alejada, aunque, en conjunto, tengamos la sensación de *sonido representado*, cosa que es siempre de agradecer. El álbum se acompaña del libreto alemán-español en traducción esmerada de Angel F. Mayo. Las fotografías que figuran son dignas de un fotomatón —¿cómo es posible que la D.G. haya incluido la del director escénico y el autor de los decorados y ni una sola muestra del montaje de Bayreuth correspondiente a la representación (si exceptuamos la cubierta)? En suma: un **Holandés** no recomendable.—M.C.

**WOLF-FERRARI: El secreto de Susana.** R. Scotto, R. Bruson. Orquesta Filarmonía, Londres. Director, J. Pritchard. CBS 36733. Digital. Importado.

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

**Il secreto di Susana** es una comedia en un acto (de aproximadamente cincuenta minutos) que enlaza con las óperas cósmicas del siglo XVIII —**La serva padrona**— y de comienzos del XIX —Rossini, Donizetti—. Si no es una obra genial y si el estilo de Wolf-Ferrari es una especie de cajón de sastre en donde podemos rastrear múltiples influjos, esta comedia musical, con su mezcla de picardía e ingenuidad nos hace pasar un rato agradable y, desde el punto de vista teatral, posee gracia y situaciones escénicamente efectivas. La rareza de las grabaciones de este olvidado compositor italiano hace todavía más atractiva la aparición de **El Secreto de Susana**, que llena uno de los múltiples huecos de nuestro parco catálogo. En cuanto a la interpretación difiero de la orientación que se ha dado a la partitura y que hay que atribuir a los tres intérpretes, Scotto, Bruson y, sobre todo, Pritchard. Aun cuando puede ser discutible, me parece que esta ópera es ante todo una comedia y que la excesiva seriedad perjudica a la obra. Debe cantarse con una sonrisa al fondo y esto es lo que no hacen ni Scotto ni Bruson que, en ciertos momentos, parecen estar interpretando el segundo acto de **Tosca**. Por lo demás, ambos cantantes están bien de voz —ninguno de los dos papeles es especialmente difícil— y la Scotto canta con sensibilidad su aria «O giogia la nube» a la que sólo afea al inevitable trémolo ya crónico en la soprano italiano. Pritchard, más en los momentos relajados que en los tensos,

logra una buena respuesta de la Filarmonía. Tanto el sonido como el equilibrio de voces y orquesta está acertadamente resuelto. El disco se sirve con libreto en el original y traducción al francés, inglés y alemán. El español parece ser lengua de segundo orden aún en España.

En suma, una deliciosa obra menor que aconsejo conocer pese a diferir del concepto interpretativo.—M.C.

## RECITALES

**FRANCISCO ARAIZA: «Arias célebres»** de *Così Fan Tutte*, *La flauta mágica*, *Don Giovanni*, *El holandés errante*, *El caballero de la rosa*, *Manon*, *L'Elisir d'amore*, etc. Orquesta de la Radio de Munich, Director, Heinz Wallberg. Columbia, ARS 408.

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

Un cantante, al plantearse su carrera futura, debe ser consciente de sus posibilidades, y creo que Francisco Araiza lo es. Este tenor, nacido en Méjico dentro de un ambiente de amor a la música, es consciente de que dispone de una voz pequeña, con un timbre si no bellísimo, bien colocado y consistente, y, mediante un estudio concienzudo, ha logrado adquirir una técnica que le permite superar las dificultades de registro agudo, lo que hace que su timbre pierda parte de dicha consistencia en las zonas altas; partiendo de una gran musicalidad, y mediante el estudio, ha conseguido bello fraseo, un uso de la media voz adecuado y una técnica en el uso de la voz que le permite llegar a interpretaciones loables. Su campo más adecuado es Mozart y, sin llegar a la altura de los grandes tenores mozartianos, podemos admirar su fraseo en **Così tan tutte**, su dicción en **La flauta mágica**, a pesar de la tirantez evidente en los pasajes más agudos; su intención, algo reposada, en **Don Juan**, siendo quizá lo más flojo su **Idomeneo**, en la que su versión se resiente de una falta de redondez, a la que se une su limitación ya mencionada.

En la segunda cara del disco que comentamos, demuestra su gran línea de canto en **Euryante**, de Weber; su musicalidad en **La Dame Blanche**, de Boieldieu, manteniendo la corrección dentro de las características apuntadas en **El Holandés errante** («Canción del timonel»), **El Caballero de la rosa** («Aria del cantante»), quedando su interpretación excesivamente cerebral en **Manon**, y falta de emoción en «Una furtiva lagrима», de **L'Elisir d'amore**. Correcto el

discos

**Vinilo**

**Andrés Borrego 21**

(semi-esquina a Pez)

Teléf. 231 58 30

Madrid-13

**CLASICA, JAZZ  
IMPORTACION  
ENVIO A PROVINCIAS  
CONTRARREMBOLSO**

solicite catálogo 20% Dto.



acompañamiento de la Orquesta de la Radio de Munich bajo la batuta de Heinz Wallberg, sin brillantes ni matizaciones excesivas, pero con cohesión.—A.V.

**SCHUBERT, WOLF: Lieder.** Peter Pears, tenor; Benjamin Britten, piano. The Golden Eye (Dial). 52.6002.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■

Este disco, que recoge grabaciones de la BBC de recitales de Peter Pears y Benjamin Britten de los años 59, 60 y 64, presentado en España por una marca discográfica nueva, incluye veinte «lieder» en total, de los cuales sólo uno de cada compositor son bien conocidos entre nosotros: **Das Lied im Grünen**, de Schubert y **Der Gärtner** de Wolf. Pero después de una atenta audición, sobre todo por lo que respecta a Wolf, más difícil de asimilar, se nos van revelando sus maravillas: así **Der Winterabend**, **Abendbilder** o **Der blinde Knabe** de Schubert. De los «lieder» de Wolf, sobre poemas de Goethe, Mörike, Eichendorff y el **Cancionero español**, nos sorprende en primer lugar **Ganymed**, una auténtica joya, con texto de Goethe al que puso música anteriormente Schubert; después van entrando los demás: **Frühling übers Jahr**, **Spottlied**, **Der Scholar**, **Bei einer Trauung**, **Führ mich Kind**, **Wie sollt ich heiter bleiben...**

De la interpretación —a pesar de que en las últimas grabaciones se nota el paso del tiempo en la voz de Peter Pears— sólo se pueden decir excelen-



Benjamin Britten.

cias y es de lamentar que no tengamos más recuerdos de Peter Pears y Benjamin Britten juntos.

El sonido no es bueno, y afecta especialmente al piano, que no está bien grabado. Pero el principal fallo de este disco está en la ausencia de los textos cantados y su correspondiente traducción, algo esencial para hacer llegar el mundo del «lied» al gran público a través del disco. Aunque sea de agradecer la breve sinopsis que se hace de cada «lied» en los comentarios de carpeta, no es suficiente. A pesar de ello, el disco es totalmente recomendable y esperamos que si esta casa discográfica sigue por tan buen camino, remedie en lo sucesivo estos fallos.—T.

**«COROS ALEMANES DE OPERA».** Coro y Orquesta de la Opera de Berlín. Director: Artur Rother. Telefunken 6.41162.

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

Aunque personalmente no soy partidario de los fragmentos de óperas individualizadas, porque entiendo separan dicho fragmento de su contexto natural, este tipo de grabaciones tienen la virtud de poder acercar al gran público estas intervenciones corales que pueden inducir a sus oyentes a profundizar en el campo de la ópera. Las versiones que nos ofrecen el Coro y la Orquesta de la Opera del Estado de Berlín son de calidad: una agrupación coral cohesionada, matizada, con predominio de la calidad en sus componentes femeninas sobre los masculinos, y en estos últimos, una mayor calidad en los tenores. Desde la alegría de la «Entrada de los invitados» y la dulzura y piedad del «Coro de los peregrinos», ambos de **Tannhäuser**, hasta el vigor del «Coro de los Marineros noruegos», de **El Holandés Errante**, la belleza del «Hacia la catedral» y la felicidad del «Coro Nupcial», ambos de **Lohengrin**; la luminosidad del «Coro del despertar», de **Los Maestros Cantores de Nuremberg**, son todos ellos una expresión de la vitalidad, pureza y fuerza de la música coral wagneriana. Manteniéndose en el repertorio alemán, también se incluye el emocionante «Coro de los prisioneros», de **Fidelio**, falto quizá de algo de fuerza en las voces graves; el poético «Coro de la luna», de **Las Alegres Comadres de Windsor**, con un canto sutil, y los «Coro de los cazadores» y «Coro de la novia», de **Der Freischütz**, con una brillante participación del metal de la orquesta.

Quizá la parte más floja del disco es su incursión en el campo de los coros verdianos. Por un lado, se cantan en alemán, lo que les resta situación, y por

otro, estando bien cantados, están faltos de fuerza, de matiz e intención. Muy interesante la intervención de la orquesta —de la que ya hemos mencionado su actuación remarcable en **Der Freischütz**— pero que también alcanza carácter cristalino su cuerda y redondez su metal.—A.V.

**«GALWAY: CONCIERTOS FRANCESES PARA FLAUTA»** de Chaminade, Fauré, Ibert y Poulenc. James Galway, flauta. Orquesta Royal Philharmonic, Londres. Director, Charles Dutoit. RCA RL-25109.

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

Es indudable que James Galway es uno de los intérpretes de flauta más destacados de nuestro tiempo y, en cierto modo, un creador que se aparta en muchos aspectos de una *escuela* muy clásica, tradicional y ortodoxa, dirigida e impuesta por el gran maestro francés Jean Pierre Rampal. La consagración de Galway se manifiesta, por ejemplo, en el hecho de que algunos compositores contemporáneos han escrito piezas para él; por ejemplo, Edwin Roxburgh, John Corigliano, Thea Musgrave, Sir Lennox Berkeley, John Mayer y nuestro Joaquín Rodrigo. Sus mayores aciertos han ido por el camino de los clásicos, Bach y Stamitz, fundamentalmente, y una verdadera joya discográfica es la interpretación de las **Sonatas Trío** de Bach, con la violinista coreana Kyung-Wha Chung.

El presente disco ofrece una faceta distinta a través de algunas obras de la literatura francesa para flauta: Ibert, Chaminade, Poulenc y Fauré son los compositores escogidos en obras de una serena y relajante belleza. De las 4 piezas destaco la **Sonata para flauta** de Poulenc, orquestada por Sir Lennox Berkeley. El **Concertino** de Cécile Chaminade constituye asimismo una bella pieza descrita como «*agradable música de fondo para una sala de estar*» escogida seguramente por Galway en atención a la filosofía que mantiene y proclama de que «*la música es patrimonio de todo el mundo*».

La labor del solista es antológica, así como el acompañamiento de Dutoit al frente de la famosa Royal Philharmonic londinense.

La belleza, interés e infrecuencia de las obras y la excelencia de la interpretación conjuntan un disco de gran recomendabilidad.

La toma de sonido es correcta, tirando a buena; hay una localización instrumental excelente. El prensado, sin embargo, desmerece algo. El ejemplar que ha llegado a mi poder contiene no menos

de media docena de «clics» y otros accidentes por el estilo.

Los comentarios de carpeta de Alan Frank, breves, pero con suficiente información.—A.O.B.

**WAGNER: «100 AÑOS DE BAYREUTH». «LAS GRANDES VOCES Y LOS GRANDES DIRECTORES, 1931-44». Fragmentos vocales y orquestales de sus óperas.** Edigsa (Acanta), 11 A 0249, 4 discos.

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■

Este álbum viene como anillo al dedo para que el aficionado interesado pueda obtener, desde su particular perspectiva, conclusiones en base a la documentación nada desdeñable que en él se ofrece. De todos modos, debe quedar bien claro que entre sus páginas «*ni están todos los que son, ni son todos los que están*».

Es impensable hacer aquí un estudio detallado de la interpretación de cada una de estas páginas con sus respectivas figuras.

El capítulo de voces, quizá el más conflictivo, se nos aparece variopinto: por ello procedemos a agruparlos en síntesis: desde cantantes que hacen honor a su fama, como el fabuloso Lauritz Melchior (el más grande tenor wagneriano que el disco ha recogido), la soprano Frida Leider, el tenor (lírico) Franz Völker, el barítono Hans Reinmar o el bajo Wilhelm Schirp y algún otro menos famoso, pero excelente (así el barítono cómico Karl-August Neumann), pasando por otros que ostentan voces de gran calidad pero que no las emplean con toda la maestría deseable, o son intérpretes *rancios* —el tenor Karl Buschmann, el bajo Ludwig Hofmann, la soprano Maria Müller o la mezzo Margarete Klose— hasta otros muy discutibles, pese a hallarse entre ellos nombres generalmente considerados *indiscutibles* —los barítonos Rudolf Bockelmann, Jaro Prohaska y Friedrich Schorr (éste seguramente en plena decadencia), la soprano Paula Buchner, los tenores Max Lorenz y Ludwig Suthaus y el bajo Josef von Manowarda— e incluso un tenor lírico-bufo que hoy día resultaría grotesco e inadmisibles: el entonces famoso Erich Zimmermann.

Con relación a los directores, también hay sus más y sus menos: excepto los geniales Hans Knappertsbusch y Wilhelm Furtwängler (quien, no obstante, dirige con estilo trasnochado, lleno de lacrimógenos portamentos, una escena final de *La Walkyria*), unos no pasan de tener un hondo conocimiento de Wagner y un gran oficio —Hermann Abendroth,

Karl Elmendorff, Robert Heger, Karl Muck, Richard Strauss, Heinz Tietjen, todos ellos nombres *muy importantes*— pasando por otros grises o desiguales —Franz von Hoesslin, Richard Krauss, Erich Leinsdorf, Hans Weisbach— hasta encontrarnos con algunos verdaderamente flojos y anticuados, como Arthur Bodansky, Wolfgang Bruckner o Arthur Rother.

La presentación está bastante cuidada: un artículo introductorio y comentarios y fotos de casi todos los intérpretes, todo ello en castellano y catalán. Las reconstrucciones técnicas y el prensado son satisfactorios.



La sede del Festival de Bayreuth.

En conclusión: un álbum que presenta un panorama bastante significativo de unos tres lustros de interpretación wagneriana, y por lo cual es documental básico y de gran valor didáctico, pero que también enseña que no todos los antiguos famosos eran estuendos (como pretendían algunos), así como hoy día (aunque escaseen voces) por término medio *se canta mejor Wagner*, y que, desde luego, *se dirige mejor*, a pesar de que no haya nadie equiparable a Knappertsbusch o a Furtwängler. Por todo ello resulta muy esclarecedor. (Nota: los 3 asteriscos de la interpretación son un término medio entre 1 y 5; los 2 para el sonido, como es lógico esperar de aquellos años, representan en cambio una mayor uniformidad).—T.

**«BRAVO PAVAROTTI». Arias y escenas de óperas.** Decca 67 99 087, 2 discos. Oferta.

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■

La selección elegida en esta ocasión, con más o menos criterio, adolece,

como en tantas otras, de una cierta aleatoriedad, que si bien no suele ser motivo de polémica, al menos si puede ser discutible.

La relación de obras que aquí se interpreta va desde la línea más pura del belcanto, representado por autores como Bellini y Donizetti, hasta el controvertido verismo de Puccini, pasando por obras de Verdi y con una inserción post-romántica en la «arietta» del cantante italiano de *El Caballero de la Rosa*, de Richard Strauss.

Como puede apreciarse, la versatilidad de este cantante, al menos aparentemente, es prodigiosa. Y aunque esto no sea una característica exclusiva de este gran tenor italiano, ya que casi todos los consagrados proceden de la misma manera, es precisamente esta característica lo que parece querer ponerse de manifiesto en esta publicación.

No obstante, después de la audición detenida del material grabado, lo que se pretende y lo que resulta guarda cierta distancia.

Intentaremos explicar esto a través de las siguientes consideraciones: en primer lugar, el *peculiar estilo* del cantante se manifiesta por igual en todas las intervenciones que se nos ofrecen, lo que implica una inadecuación frontal para con estilos definidos y no coincidentes con en el del cantante.

De esta manera, y aunque el tipo de voz y timbre se ajusten admirablemente para acceder al bel canto, la falta de refinamiento en el «legato» y el énfasis improcedente que utiliza en la exposición expresiva de estos personajes, le hacen inapropiado, desde el punto de vista purista, como intérprete de este repertorio.

Segundo, la facilidad en los agudos y la buena emisión de éstos hacen a Pavarotti digno paladín de su fama, pero la falta de peso en la voz, propia de su carácter lírico, y la desigualdad en los registros más graves, junto con lo antes dicho, lo apartan de ser el intérprete ideal verdiano, aunque en el trato con la música de este compositor tenga momentos indudablemente estelares.

Y tercero, aunque las incursiones en el ámbito pucciniano denotan una gran maestría y mayor afinidad, su acercamiento forzado al melodrama nos hace suponer que no siempre este medio es de su completo dominio, debido quizás a la falta de credibilidad con que encarna y asume estos papeles, al menos en algunas ocasiones.

Conclusivamente podría decirse: bravo por la voz de Pavarotti, bravo por el timbre de Pavarotti y bravo por algunas interpretaciones de Pavarotti, pero con las reservas que hemos apuntado no nos es posible hacer una valoración global acorde con el título del álbum.—T.



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

### ESTOS SON LOS SERVICIOS DE NUESTRO CLUB

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

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

### DATOS TECNICOS:

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

El domicilio social del Club es:

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

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

### OFERTA ESPECIAL LIMITADA DE ASOCIACION

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

Forma de realizar su inscripción en el **CLUB**:

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

# Don Taddeo in Barcellona

## FINAL DE LA TEMPORADA DE OPERA

Por «I Taddei»

### «MEFISTOFELE» O LA REAFIRMACION DE LA REALIDAD ESTRUCTURAL LICEISTA

Dentro de los comentarios que hemos ido realizando sobre el desarrollo de la actual temporada liceísta, hemos hecho hincapié en la evolución totalmente positiva que coro y orquesta han tenido este año, y creemos que la mejor prueba de esa evolución la dieron ambos conjuntos en la ópera de Boito.

Hablaremos en primer lugar del coro, que tiene una constante participación en casi todos los cuadros que lo convierten en coprotagonista de la obra, y que ya en el «Prólogo» dio sensación de encontrarnos ante una mesa homogénea, capaz de responder a las dificultades que la grandilocuencia vocal compuesta por el compositor requería, a la vez que podía afrontar con brillantez aquellos momentos de mayor dulzura y matización; también en el cuadro del Brocken alcanzaron altas cotas de cohesión, expresividad y fuerza, acorde con la situación, logrando la masa coral, comparativamente su mejor punto en el «Epílogo», donde, el triunfo del Bien sobre el Mal fue resuelto con gran belleza y elocuente fraseo. Sólo la escena de las afueras de Frankfurt, sobre todo el primer día, era mejorable, consiguiendo una mayor homogeneidad. En conjunto, pues, una muy notable actuación del coro, que hace presagiar un muy prometedor futuro.

Conocíamos la profesionalidad de Gianfranco Rivoli, pero creemos que este año no había podido demostrar su capacidad profesional por cuanto había dirigido una sola representación, un mes después de las funciones habituales, como en *Lucia di Lammermoor*, o, como en el caso de *Madame Butterfly*, se hizo cargo de las representaciones con poco tiempo de antelación y sin estar previsto. Rivoli puso de relieve que dedicando el tiempo necesario a la orquesta puede conseguir una total cohesión, con una cuerda compacta y matizada, unas maderas con alto nivel de corrección, y un metal, pese a algunos pequeños fallos, superior a lo habitual; todo ello sin abu-



Natalia Troitskaya.

sar, en una ópera que a veces se presta a excesos volumétricos y manteniendo a la orquesta a un nivel que permitió la contrastación de los planos tanto con el coro como con los solistas. También aquí, junto con las intervenciones en *Lohengrin*, *La Favorita*, e incluso *Salomé*, quedó claro que existen los cimientos de una orquesta, que nos hace concebir también esperanzas para que, con un trabajo continuo y la participación de profesionales formativos y grandes directores, pueda alcanzar el nivel que todos deseamos.

Protagonista de la versión fue Bonaldo Giaiotti, que ya había cantado esta obra en nuestro teatro hace cinco años, con una versión más evolucionada, brillante en el registro central, perdiendo algo de esa cualidad en el registro grave, siempre dentro de un importante nivel de calidad; su parte menos brillante fue la escénica y la de matices, dando la

sensación de poca maldad y falta de agresividad, sin ese remarcamiento de las frases que se requiere. Con todo, la profesionalidad y las buenas maneras de Giaiotti dieron una versión francamente interesante.

En el caso de Natalia Troitskaya, encontramos, como ya se ha dicho en otras ocasiones, la belleza de la voz, potente, sin problemas en el registro agudo, pero todo ello unido a cierta falta de dominio del personaje. En esta ocasión, interpretaba los dos «roles»: el de «Margherita», más lírico, y el de «Elena», más heroico; en este último, su estilo de fuerza se adaptaba al personaje, pero en el primero nos dio la sensación de poco estudiado, de una versión poco romántica y de que, a pesar que la voz sonara bellísima, había una falta de integración en el personaje, una mayor profundidad para darle el carácter dulce e inocente. Su punto más evidente de cuanto hemos mencionado fue en el dúo «Lontano, lontano», en donde la delicadeza y la conjunción fueron poco patentes. Creemos —hemos de repetir una vez más— que Natalia Troitskaya tiene elementos vocales e interpretativos para un importante futuro, pero para el desarrollo del mismo debería estudiar mejor sus posibilidades y profundizar en sus personajes, a la vez que debería mejorar su dicción del italiano.

Luis Lima es poseedor de una bella voz, falta quizá de algo de cuerpo, y aun siendo su actuación liceísta que comentamos la mejor de cuantas ha realizado, creemos que no aprovecha todas las posibilidades de su voz, mediante una mejora en su fraseo, mediante el uso de la media voz, y de la intención; es evidente que en los momentos en que lo hace (recordemos su «Giunto sul passo estremo») surge una belleza y una calidad interpretativa alta. Quizá su problemática reside en que se deja llevar por un exceso de temperamento, no acorde con su voz. Correctos, el resto de personajes, con especial relieve de Cecilia Fondevila en «Pantalis».

El espacio escénico fue pensado y dirigido por Giuseppe Di Tomasi y realizado por «La Bottega Veneziana», y casi puede considerarse como una producción propia; prescindió casi prácticamente de los decorados en el sentido estricto, y puso su énfasis en crear las situaciones por mediación de un muy inteligente juego de luces, sobre todo en la escena del Brocken, y en las de las afueras de Frankfurt, quedando sin embargo

excesivamente difuminadas, en nuestra opinión, en el «Prólogo» y el «Epílogo», donde sólo destacó a los protagonistas, dando una versión más «filosófica» de la obra, convirtiendo a «Mefistofele» en punto central de la trama, al ir, como en el caso de Frankfurt, presentando a los personajes. El ballet, compuesto en su mayor parte por antiguos elementos del cuerpo de baile, con el inconveniente de contar con un solo bailarín masculino, cumplió en su difícil cometido, si bien creemos algo discutible la coreografía de la escena del Brocken, que, con un planteamiento muy moderno, daba la sensación de un conjunto rock, más que de espíritus y brujas.

## «IL TABARRO», «I PAGLIACCI»

Para poner fin a la primera temporada del nuevo Liceo, se programó **Il Tabarro**, perteneciente al tríptico pucciniano, junto con la única obra, normalmente representada, de Ruggiero Leoncavallo, **I Pagliacci**.

En la obra de Puccini, pudimos ver la reaparición del veteranísimo baritono Giuseppe Taddei (65 años), que mostró una vez más su gran categoría de artista, justo con el fraseo, perfecto en la intención, con un registro central que conserva casi siempre la fuerza y belleza que le dio fama y que supo dar al sombrío personaje de «Michele» su carácter contradictorio; como es lógico, su registro agudo (que era ya antes su punto débil) pierde brillantez, pero cuando un artista se impone a su personaje de la forma en que lo hace Taddei y toda su actuación es una lección de cómo debe interpretarse un «role», pueden no tenerse en cuenta las circunstancias antes mencionadas.

Radmila Backosevic, que dio vida al personaje de «Giorgetta», empezó algo dubitativa, para ir imponiéndose en el personaje y conseguir una prestación más que correcta. Su voz mantiene calidad, bello color y ha recuperado homogeneidad, siendo su actuación como actriz, interesante. De Pedro Lavirgen, de quien siempre hemos destacado la profesionalidad y entrega, hemos de constatar que su voz va perdiendo fuerza y brillantez, y da sensación de cansancio; quizá a todo ello no fue ajeno, al igual que en el caso de Juan Pons, la simultaneidad de las tres representaciones y un ensayo en menos de una semana, con la preparación y desplazamientos a Madrid para el **Simón Boccanegra**. Correctos, el resto de los intérpretes, entre ellos, Montserrat Aparici, en el papel de la «Vieja Frugola».

Esperábamos con ilusión el «Tonio» de Juan Pons, y aunque consiguió un buen nivel, creemos que a estas alturas tendría que tener más hecho el personaje, sobre todo en el aspecto vocal, que tuvo un carácter lineal, poco expresivo; su mejor momento lo tuvo en el «Prólogo», si bien no estuvo a la misma altura



Montserrat Aparici.

los tres días. Creemos que Pons también debería plantearse el hecho de espaciar ensayos y hacer funciones que le permi-

tan un menor cansancio para su voz, hoy joven, pero a la que un prodigado esfuerzo puede perjudicar, y dedicar un mayor estudio a algunos personajes.

De Nuncio Todisco, que este año ha actuado en tres obras (**Ernani**, **Tosca**, y la que comentamos), destacaremos que en estas representaciones su voz corrió mejor que en anteriores ocasiones; brilló y resaltó una cierta belleza de timbre, a pesar de que ni por voz, ni por cualidad interpretativa le cuadra el personaje de «Canio»; actuó con profesionalidad, alcanzando un mejor nivel en el primer cuadro. Correcta, la «Nedda» de Christine Weidinger, que mejoró a medida que evolucionaba en su papel; muy bien, Enric Serra como «Silvio», un papel a su medida, y José Ruiz, en el «Beppe», con una «Serenata», superior a la de años anteriores.

Correcta, la actuación del coro en **I Pagliacci**, y discreta la dirección de escena de Antonello Madau-Díaz, con unos decorados de Sormani, de Milán, en general acertados. La versión orquestal de Eugenio M. Marco nos pareció monótona, falta de brillantez, y sin especial aliciente, sobre todo el **Il Tabarro**.

# BALLET EN EL LICEO

La temporada coreográfica de este año era la primera organizada por los nuevos responsables de la andadura artística del Gran Teatro del Liceo (el Consorcio, formado por la Generalitat, el Ayuntamiento de la ciudad y la Sociedad de propietarios del teatro). Anticipemos ya que se ha mantenido, en líneas generales, el tono de dignidad, buena organización y alto nivel de asistencia que ha caracterizado a la anterior temporada de ópera, lo que permite que veamos el futuro del teatro con optimismo.

Se rumoreaba que el propio Rudolf Nureyev reaparecería en el Liceo este año con el Ballet de la Opera de París, pero, a la postre, vino únicamente la compañía, sin el divo. A pesar de esto, el público no se mostró remiso a acudir al teatro y las funciones fueron registrando llenos progresivos, debido a que corrió la voz de que el Ballet de la Opera de París parecía hallarse en un buen momento de su actividad coreográfica.

El primer programa presentado fue quizás el más discreto, aunque compensó este aspecto con su interés histórico: constaba de un ballet en dos actos titulado **La Sylphide**, con música de Jean Schneitzhoffer, y estrenado en París en 1832. Es éste el considerado por los historiadores como el primer *ballet blanco* (aunque este extremo es discutido por Serge Lifar y algunos otros estudiosos del tema). La novedad consistía precisamente en que el ballet se presentará con la partitura original de Schneitzhoffer (1785-1852), pues cuando se representa este título coreográfico (que mo-

dernamente ha sido repuesto en muchos teatros), se suele hacer con la versión musical y coreográfica que puso en circulación el coreógrafo franco-danés Auguste Bournonville, con música de Hermann Lovenskjold. Un coreógrafo e investigador francés, Pierre Lacotte, descubrió, en 1971, la coreografía original de Filippo Taglioni (realizada para su hija, la célebre Maria Taglioni, que fue quien estrenó el ballet en la Opera de París) e introdujo esta obra en el repertorio del Ballet de la Opera.

Aunque, a la vista de lo que nos ofreció esta compañía en el Liceo, tenemos nuestras dudas sobre la estricta fidelidad de Lacotte a la coreografía de Taglioni, lo cierto es que el ballet en cuestión resulta una pieza muy vistosa y variada. Las representaciones (15, 16, 17 y 18 de abril) contaron con Ghislaine Thesmar en el papel de «La Sífide» (Elisabeth Platel el día 27) y con Michel Denard en el de «James», su oponente masculino (Jean Pierre Franchetti el día 17). Ghislaine Thesmar superó considerablemente a los restantes intérpretes en su papel; no así Elisabeth Platel, correcta, pero más discreta, *tapada* por un oponente mucho más brillante que Michel Denard. También se destacó Francesca Zumbo como figura secundaria.

El segundo programa consistió en una reposición de ese ballet tan visto y, sin embargo, tan atractivo que es **Giselle**; la coreografía empleada fue la de Alicia Alonso, que pone un énfasis especial en la figura de la joven «Giselle» en el primer acto. De nuevo alternaron



Ghislaine Thesmar (20 y 22 de abril) con Elisabeth Platel (días 21 y 23), y de nuevo convenció más la primera, mucho más sutil y aérea que la segunda. Sin embargo, la Platel gustó como «Reina de las Willis» en los días en que no interpretó el papel principal, y en los demás se mantuvo dentro de un nivel digno. Como «Príncipe» apareció el ya conocido Cyril Atanassoff, un buen profesional, pero falto de imaginación y sensibilidad. En sus días de descanso, fue sustituido por Jean Pierre Franchetti, mucho más vital, aunque tal vez técnicamente menos perfecto. Hay que destacar la belleza del vestuario y el grado de compenetración del conjunto, sin rigideces y con elegancia (escenas de la vendimia).

Pero el verdadero triunfo del ballet de la Opera de París fue con el tercer programa, erróneamente programado únicamente tres días (24, 25 y 27 de abril). Se compuso el programa de **El pájaro de fuego**, **Pulcinella** y **La Consagración de la primavera**. De las tres obras, sólo **Pulcinella** desmereció un tanto, tal vez porque la coreografía de Béjart, con que se ofrecieron las otras dos piezas, hizo que quedase en un plano de inferioridad, aunque hay que reconocer mucho menor interés también en la partitura de este último ballet, plenamente integrado en el período *neoclásico* de Stravinsky.

En **El pájaro de fuego**, sobresalieron Michel Denard y Francis Malovik, rodeados por un equipo excelente de ritmo y de intención: en **La consagración de la primavera**, reapareció Cyril Atanassoff con Elisabeth Platel. Aquí la coreografía béjartiana fue revivida por el excelente y nutrido grupo de bailarines masculinos de que dispone esta compañía, cuyos felinos y precisos movimientos confirieron a la partitura todo el carácter *salvaje* que ésta requiere.

El ballet **Pulcinella**, con Florence

Clerc y Jean Guizerix, contó con las voces siempre eficaces de Josep Ruiz, Cecilia Fondevila y Enric Serra en el foso orquestal. La orquesta fue dirigida todos los días por el eficiente Michel Quéval, quien supo —con la mejora de los instrumentistas que debemos al Consorcio— hacernos oír versiones adecuadas de unas partituras que casi desconocíamos, arrastradas de cualquier modo en temporadas anteriores sólo para cubrir el expediente. Michel Quéval no siempre dio los tiempos del modo más adecuado, y alguna vez se mostró demasiado dependiente de los bailarines, pero fue de agradecer su musicalidad y su buen oficio.

En las funciones stravinskianas, y especialmente el último día, 27 de abril, la asistencia de público fue de las más numerosas que recordamos, con gente arracimada en todos los lugares del teatro. Se distinguían claramente —son inconfundibles— algunos centenares de estudiantes de Ballet, y resultaba doloroso verlos contemplar con esa mezcla de desencanto e interés, las evoluciones de un ballet oficial de un teatro que, pese a su ajetreada vida reciente, sigue siendo alguien en el mundo de la música. ¡Cuántas ilusiones hará morir en España la falta de una mayor protección a la cultura, la falta de estímulo oficial, y la concentración de los recursos existentes en crear entes vacíos de todo contenido, mientras en nuestra ciudad hay un teatro en funcionamiento, y un potencial humano que, fatalmente, se dispersará sin oportunidad alguna!

## EL «ESBART DANSAIRE DE RUBI»

Como colofón de la temporada, hubo tres representaciones de baile folklórico catalán a cargo del «Esbart Dansaire» de Rubí, una de las agrupaciones que goza

de mayor prestigio en el momento actual. Acompañados por la Cobla La Principal de la Bisbal (30 de abril y 4 de mayo) y por la Cobla La Principal de Llobregat (2 de mayo), los bailarines de Rubí presentaron, en la primera parte, un selecto programa de bailes folklóricos tradicionales, entre los que se merece una mención especial **La moixiganga de Lleida**, vistósima representación popular de la Pasión, muerte y resurrección de Cristo en forma de danza y pantomima, acompañada por cantos corales, a cargo del Obrador Coral de Rubí; también merece destacarse el baile tradicional conocido como **La Gala de Campdevanol**, ballet que se interpreta cada año en el pueblo en cuestión, y que es una curiosísima danza en el que se recuerda el derecho feudal de pernada de un modo estilizado y elegante. En el papel del «señor feudal» se destacó brillantemente el bailarín Joan Fosas.

La segunda parte del programa, en homenaje al compositor catalán fallecido hace 25 años, Joaquim Serra, se interpretó su ballet **Carnestoltes**, idealización danzada de los famosos carnavales de Vilanova i la Geltrú. Este ballet, de partitura poco interesante y de coreografía discreta, no mereció la misma atención que el programa folklórico inicial, y, aunque fue aplaudido, no dejó de manifestarse alguna opinión en contra al término del espectáculo.

En conjunto, aun sin *divos*, ha quedado claro que puede montarse una temporada de ballet digna y atractiva para el público barcelonés. Debemos felicitarlos por ello.

## PRO MUSICA

### KURT SANDERLING: TRADICION Y SEVERIDAD

La visita puntual de la Philharmonia Orchestra no por habitual es menos esperada. Al contrario, al público barcelonés le complace volver a escuchar a estos viejos amigos y se siente satisfecho de comprobar, año tras año, la calidad, conocida y reconfortante, de esa Orquesta. Esta vez, además, se añadía a la convocatoria anual el atractivo de oír por primera vez en nuestros pagos a un director de carrera y prestigio firmemente asentados: Kurt Sanderling. Quizá precisamente por la expectativa que «a priori» había despertado, Sanderling, sin llegar a defraudarnos, nos produjo cierta decepción. Y el caso es que nadie le podría acusar de improvisación ante esta su primera visita al Palau de la Música Catalana; muy al contrario, solidez, preparación —más que eso, sabiduría—, seriedad son cualidades que Sanderling evidenció en grado muy alto. Es indudable que nos hallamos ante un verdadero heredero de la gran tradición germánica. Pero una cierta abrumadora presencia de aquellas características le



El Pájaro de Fuego, de Stravinsky, con coreografía de Béjart, fue interpretado por el Ballet de la Opera de París.

llevaron también a una severidad que en ocasiones, por su coherencia con los planteamientos propuestos de las obras interpretadas y, en definitiva, con la música misma de ellas, produjo magníficos resultados —caso del Final de la **Cuarta** de Brahms—, pero en otros derivó hacia la rigidez y la pesantez —caso del primer movimiento de la **Novena** de Schubert—. En la elección misma de las obras programadas queremos ver ya una prueba del rigor de Sanderling: todo partituras de estricto repertorio (Mozart, Beethoven, Schubert, Liszt), de las que era necesario ofrecer una versión con sello personal, con lo que eso implicaba de reto con tantas interpretaciones consagradas, algunas incluso oídas a esa misma Orquesta y en esa misma sala. Desde luego, Sanderling pareció entenderlo así: baste decir que incluso las beethovenianas oberturas de **Egmont** y **Coriolano** fueron discutiblemente dirigidas, pero, desde luego, dirigidas, esto es, no confiadas sin más a la magnífica inercia —pero inercia, al fin— de la Orquesta, como hasta muy egregios directores suelen hacer cuando se trata de estas arquetípicas oberturas.

El resultado de este responsable ejercicio de la autoridad directorial fue uno de los más grandes y hermosos **Coriolanos** que recordamos, pero también un **Egmont**, pesado y muy poco nervioso, que no nos satisfizo. Sanderling parece desenvolverse a maravilla ante la complejidad y, así, de admirable puede calificarse su versión del imponente movimiento con variaciones que culmina la **Cuarta** brahmsiana, pero su capacidad analítica no ofrece los mismos buenos resultados, cuando, a fuerza de separar y deslindar planos y estructuras sonoras, llega a deslabazar al continuo sonoro, que es lo que pasó con el primer tiempo de esta misma sinfonía, o, al menos, lo que pasó hasta llegar a la «Coda», donde, constreñido quizá por la condensada escritura del fragmento, nos la ofreció *de un tirón*, con una unidad, claridad y energía arrebatadoras. De forma parecida, la severa inquisición de Sanderling no benefició nada al primer movimiento de la **Grande** schubertiana, vertido con seguridad y dominio, desde luego, pero con una morosidad de «tempi» sin concesiones y con una rigidez que ahogaba la poesía: más, en definitiva, de lo que Schubert puede soportar en esta página, por otra parte tan bella si se aborda un poco más *humanamente*. Pero, al lado de eso, ¡qué cantidad de luz, qué remansadas bellezas —con unos violines tratados de una forma que no parecían de este mundo— en el segundo movimiento de esta misma obra! En Schubert, como en Brahms, nos quedamos sin poder establecer un juicio de conjunto, entre una escala de sensaciones que roza, por abajo, el aburrimiento puro y simple, y llegan sin duda, por arriba, a la belleza olímpica. Del Mozart de Sanderling, en cambio (la **Sinfonía** núm. 39, en **Mi bemol mayor**, K. 543), sí podemos decir resueltamente que no nos satisfizo: la transparencia con que

nos ofreció el «Finale», el luminoso trío del tercer movimiento, no llegaron a compensar un primer y un segundo tiempos en los que todo estuvo en su sitio, pero en donde *no pasó nada*.

De Sanderling, en fin, esperábamos más. Y, como lo seguimos esperando, hacemos votos para que vuelva y nos convenza.

## IONA BROWN: ARTIFICE DE UN VIVALDI PERSONALÍSIMO

Nuevamente Pro Música nos ha brindado la oportunidad de admirar el arte de la Academia de St. Martin-in-the-Fields, dirigida en esta ocasión por su primera violinista, Iona Brown. El gran aprecio de que goza este prestigioso conjunto británico entre nuestros aficionados, unido a la enorme popularidad de **Las cuatro estaciones**, de Vivaldi, que incluyeron en el primer concierto, y al atractivo de un programa Mozart, para el segundo día, convirtieron estas veladas en un auténtico festival de entusiasmo.

so». Los aspectos rústicos de la obra (el perro, la lluvia, etc.), derivados de su descriptivismo ingenuo, son tratados en esta versión con una poesía y belleza realmente próximas al clasicismo haydniano, así como la elegancia del estilo y el preciosismo de los detalles. Iona Brown, consumada violinista, que domina absolutamente su parte, introduce en ella continuos rubatos, atrevidos «portamenti» y diversos adornos de la melodía que contribuyen notablemente a este aspecto rococó. Como directora, transmite su entusiasmo y vitalidad a sus músicos, que la siguen con una precisión admirable. De éstos no se pueden decir más que elogios a su meritoria labor individual y conjunta, debiendo destacar la muy bella actuación del clavecinista.

Es interesante señalar que las obras interpretadas en la primera parte —**Concierto núm. 11**, de «**L'estro armonico**», de Vivaldi; **Concerto grosso Op. 3, núm. 2** de Germiniani, y **Concerto grosso Op. 6, núm. 2** de Corelli recibieron un tratamiento más ortodoxo, más *barroco*, excepto el hermoso «Largo» del primero de ellos, precisamente otro concierto vival-



La Academia de St. Martin-in-the-Fields.

El primer programa, dedicado por entero al Barroco italiano, estuvo dominado por los famosos cuatro primeros conciertos de la **Opus 8** vivaldiana, en la personalísima y conocida (por el disco) versión de Iona Brown. No vamos a decir que la violinista-directora *romantiza* la obra al modo en suelen hacerlo determinados directores casi siempre con nutridas orquestas, pero sí que la aproxima con fuerza al mundo clásico y que expresa al máximo sus posibilidades expresivas. Aunque este enfoque es, naturalmente, discutible, nos apresuramos a indicar que, en nuestra opinión, la genialidad de la obra permite una tal lectura y la belleza de los resultados autorizan «a posteriori» el intento. En efecto, aunque las características reducidas del conjunto suponen de por sí un límite expresivo importante, el modo de tocar de estos pocos músicos, su sentido de la acentuación, la amplia dinámica, la variada agógica y el protagonismo descarado del violín, se alejan considerablemente de la estética del «Concerto gros-

diano que mira claramente hacia el futuro.

El Mozart del día siguiente resultó más coherente con su estilo, pero también menos personal, menos *genial* que Vivaldi. Oímos versiones muy cuidadas, vivas de «tempo», siempre animadas y de un nerviosismo contagioso de la famosa «**Eine Kleine Nachtmusik**» y de la bellísima **Primera Sinfonía** (aunque el programa de mano anunciaba la **Núm. 27**) y, en la segunda parte, la **Sinfonía** núm. 29. Lo mejor del programa, como era de esperar, vino a ser el **Concierto para violín y orquesta núm. 3**, obra que ya habíamos oído en Barcelona a los mismos intérpretes hace unos años. La actuación de la violinista fue aquí realmente primorosa, sobre todo en el bellísimo «Adagio». Es difícil imaginar una interpretación más exquisita de una obra de estas características, a la que, además, tanto Iona Brown como los miembros de la Academia parecen tener un especial afecto.

# De Madrid al cielo

Fotos: Paco Tur



Dos escenas de «Carmen», de Bizet. Ruza Baldani fue la protagonista y Pilar Miró la escenógrafa.



## UNA «CARMEN» POLEMICA

Por Arturo Reverter

Las representaciones de **Carmen**, de Bizet, que han tenido lugar en el Teatro de la Zarzuela los días 2, 4, 6 y 8 de mayo último pasarán a la historia de estos festivales y temporadas de primavera como las más polémicas de cuantas se han integrado en ellos. La polémica, desatada desde el primer día con carácter virulento, nació del montaje escénico, debido a Pilar Miró, directora de la versión, y a Gerardo Vera, escenógrafo y figurinista, servidor en definitiva de las ideas de aquella. Este montaje, que tanto ha dado que hablar, en gran parte por motivos relamente extraartísticos, no puede ser analizado y criticado de maneras esquemática. Hay que matizar e ir por partes.

La idea inicial de Pilar Miró era buena: desproveer a una ópera tan sobada, tan puesta y tan maltratada como **Carmen** de una serie de lugares comunes que han ido siempre unidos a ello y que, en cierto modo, han deformado y disimulado su auténtica esencia trágica. Este mensaje ha quedado sepultado las más de las veces —y aquí mismo, incluso en el mismo escenario, hemos tenido ocasión de comprobarlo— por la rutina, por la convención y por la comodidad. La visión al uso, la que describe un típico y

tópico drama amoroso sobre el fondo luminoso y blanco de la Sevilla de siempre, con participación de bandidos de Sierra Morena y de toreros, se queda generalmente, por muy bien puesta que esté, en lo decorativo, en lo bonito, y se aproxima, si no cae decididamente en ella, a la clásica estampa española denominada de *la pandereta*. Y, por supuesto, se aleja de las corrientes, poderosas y contrastadas, que recorren del principio al final, otorgando aliento y valor de tragedia al drama, que queda así un tanto descafeinado y desprovisto del valor simbólico, aunque basado en un recio realismo-naturalismo, que, en definitiva, había proporcionado Merimée a la novela de la cual se extrajo el libreto operístico.

El planteamiento escénico que se comenta huía, en efecto, de estos valores más o menos reconocidos y repetidos hasta la saciedad, de este decorativismo un tanto falso e intentaba profundizar tanto en el drama psicológico como en el marco social en el que aquél se desarrolla. Así, en vez de los característicos decorados en los que los tonos claros, blancos y amarillos, contrastan con los rojos, se buscó una puesta en escena matizada en la que la decoración, básicamente la misma para los cuatro actos, venía constituida por altos y fantasmales edificios de corte mudéjar, negros, grises y calcinados, de aspecto ruinoso. Los figurantes, pueblo, cigarreras, soldados, bandoleros, toreros, iban ataviados, muy entonadamente, dentro de un espectro cromático en el que predominaba lo gris y que conjugaba bien con la idea de describir un marco escénico alejado de lo tópico y más cercano a la realidad social que imperaba en la España de 1810. Se buscaba también el realismo, y así se hacía vestir a las cigarreras, a la hora del asueto, las características enaguas de la época (un detalle que normalmente no

se tiene en cuenta y que, después de todo, responde a lo descrito en la novela de Merimée). Por otra parte, se buscó un cierto abigarramiento y, al mismo tiempo, una cierta plasticidad en el movimiento de masas, consiguiéndose efectos muy notables en este aspecto, sobre todo en el primer acto. Incluso puede decirse que el siempre peligroso desfile, que suele quedar muy desairado, tuvo, dentro de una lógica modestia, cierto empaque. Lo desolado, lo auténticamente trágico del final de la obra, quedó bien resaltado al dejar solo a «Don José» junto al cadáver de «Carmen», a quien acaba de asesinar. Enlaza así este efecto también con la idea original de Merimée, en cuya novela «Don José» mata a «Carmen» en un bosque. Resulta por ello superflua la presencia —ideada por los libretistas Meilhac y Halévy— en este final de toreros y público, que han de salir precipitadamente de la plaza en los escasos segundos que transcurran desde que ocurre el crimen hasta que acaba la obra. Poco ha de importar por lo tanto, en beneficio de este buen efecto dramático, el que «Don José» diga —no es preciso que se dirija precisamente a alguien en concreto— que le prendan, que él es el asesino.

Este planteamiento, interesante, que pretendía decir cosas nuevas en un tema viejo y manido, de la forma que otros muchos montajes modernos de la obra han hecho —recordemos, sin ir más lejos, el del Festival de Edimburgo de hace unos años—; estos aciertos que, siguiendo esta idea, se obtuvieron buscando un cierto tono goyesco (el «negro»), no borrarán un hecho claro y objetivo: la realización, la puesta en práctica, el desarrollo escénico de tales premisas, no se consiguió. Fallaron muchas cosas. Aparte de la falta de ritmo que en muchas ocasiones se produjo en el movimiento y del estatismo general de muchas escenas im-

portantes, cabe centrarlo todo en una fundamental contradicción: mientras, como se ha dicho, el planteamiento inicial iba por un lado, la corporeización del mismo fue realmente por otro. Mientras, al parecer, se pensaba en descubrir nuevas vías expresivas y en resaltar el naturalismo de la obra original, muchos detalles, algunos esenciales, no casaban con ello. Así, la miseria que quería describirse, más o menos poéticamente, nunca quedó evidenciada, ya que, por ejemplo, los trajes de los paseantes o incluso de los mendigos estaban demasiado limpios, lo que sucedía también con las enaguas de las cigarreras, de un blanco inmaculado y de un corte perfectamente regular. Los soldados se hallaban también rigurosamente planchados. La misma «Micaela», que en el tercer acto ha de caminar durante kilómetros por un paraje agreste y rocoso, aparece muy correctamente ataviada, calzada con botines. Por otro lado, la dirección de actores y, en concreto, de los protagonistas pareció no existir, difuminándose así el poderoso carácter de «Carmen» y el menos poderoso, pero interesante y rico, de «Don José». Dio la impresión de que, en efecto, como se decía, hubo poco tiempo para trabajar, para profundizar en una idea válida originalmente. Todo resultó así, a la par que extraño y contradictorio, difuso y, en definitiva, convencional, tópico y superficial (con las excepciones apuntadas), características que, desde luego, no casaban en un montaje como el que se pretendía, y que corresponden más bien a una puesta en escena como aquellas de las que desde un principio se quería escapar.

De todas formas, teniendo en cuenta todo lo dicho, ¿estuvo justificada la estruendosa protesta del público? ¿Fue lógico el casi unánime abucheo, insólito en una representación ofrecida en el Teatro de la Zarzuela? Según se mire. Si el público que habitualmente asiste a estos festivales, en concreto el público de las dos primeras sesiones, de las cuatro que se dan de cada título en la actualidad, ejerciera siempre su derecho a la crítica y a la protesta airada, si examinara con lupa y analizara en profundidad las puestas en escena —y aún otros factores de los intervinientes en cualquier representación—, habría que aceptar como lícita y como lógica esta reacción. Pero si, como ocurre en realidad, el citado público, habitualmente más bien conservador y aun reaccionario, margina usualmente cualquier otra cosa que no sea la propiamente vocal —lo que es hasta cierto punto lógico, considerando que, incluso ahora, en Madrid no se ofrecen producciones en las que la ópera se tenga como algo global, algo producto de la suma de distintos elementos y, por ello, se ve todavía por parte de muchos con ojos decimonónicos, en los que el divo es lo esencial—, entonces, no. Entonces hay que empezar a pensar que el insólito fiasco viene, en el fondo, quizá inconscientemente, motivado por factores extraartísticos. Es decir, exponiéndolo muy claramente: hay que empezar a pensar que, con independencia de que gustara o no el tan comentado montaje de Pilar Miró, lo que primaba antes que cualquier otra cosa era precisamente el hecho de que la responsable era ella y no otro director. Y, por supuesto, se ten-



Los Niños de la Escolanía de la Sagrada Familia, en «Carmen»

drían «in mente» algunos datos significativos: autora de la debatida película **El crimen de Cuenca**, feminista a ultranza, mujer de probaba progresía, habitualmente comprometida con los movimientos de izquierdas, etc., etc. Lo cual, según las mentes y las ideologías, puede ser criticable, pero es totalmente independiente de lo que se ventilaba: un espectáculo concreto del cual ella era la responsable escénica. Francamente, no puede entenderse, ni admitirse, por sus razones bastardas de fondo, el abucheo cuando no se ha producido ningún hecho similar desde que en 1964 se inauguraron estos festivales operísticos de primavera. A no ser, claro, que realmente el montaje comentado y criticado aquí sea el peor de todos los que han podido verse a lo largo de estos 18 años. Y han sido bastante más de 400 representaciones las que desde el comienzo de estas manifestaciones se han realizado. Y en ninguna de ellas ha pasado nada (nos estamos refiriendo únicamente al aspecto escénico). Como contestación al abucheo, en la tercera representación de esta **Carmen**, a la que sin duda la mayoría del público iba ya avisado, se dedicó una enorme ovación a la directora, que incluso fue reclamada insistentemente para que saliera sola a saludar al final. Ovaciones comprensibles, aunque en este caso también lo que realmente debía debatirse —la bondad o maldad de una dirección artística— quedó relegado a un segundo plano.

## LOS INTERPRETES

La polémica desatada en torno a esta **Carmen**, por las razones apuntadas, relegó a un segundo plano los aspectos propiamente musicales. Conviene resaltar, en cualquier caso, que el foso estuvo correctamente gobernado por García Navarro, director en evidente alza. Mostró su proverbial seguridad métrica, concertó generalmente bien y aprovechó en lo posible el escaso poder de la orquesta. Se le escaparon, no obstante, muchos de los múltiples matices que se esconden en la compleja partitura, que tuvo una plas-

mación acústica algo gris y no siempre dotada del impulso y la energía suficientes. No hubo refinamiento y faltó aplicar una dinámica más contrastada y ancha. Tampoco hubo, eso es cierto, graves desajustes, a no ser —sobre todo el primer día— los producidos en la complicada intervención del coro en el momento en el que se desata sobre la escena la pelea entre las cigarreras. En lo vocal, tuvimos a una discreta protagonista en Ruza Baldani, que ya había cantado la obra en Madrid. Su interpretación es, de todas formas, bastante tópica, ya que es una actriz poco versátil (que no estuvo verdaderamente dirigida) y que plantea su estudio sobre los puntos más convencionales del personaje. Posee todavía un pastoso centro de «mezzo», aunque flaquea algo en graves, quizá demasiado abiertos, y está un poco apurada en agudos, ya en algún momento justos y trémulos. El «Don José» de Carreras fue más bien deslucido. Aunque el cantante disfruta todavía de un amplio, potente y casi siempre timbrado centro, su mejor arma, y aunque canta con entrega y calor, no se encuentra actualmente en las mejores condiciones para solventar todos los problemas que le ofrece la «particella», que todavía ha de trabajar más. Los momentos líricos del primer acto, concretamente, el dúo, son salvados por él, a veces incluso con decoro, empleando un muy discutible falsete, procedimiento lógico cuando la partitura pide tres «p» y no se tiene el apoyo necesario para frasear y ligar a media voz. El aria «de la flor», bien dicha en general, aunque un poco a trompicones, no quedó rematada adecuadamente, pues el *Si bemol* no tuvo ni redondez, ni timbre, ni intensidad; en definitiva, no estuvo *impostado*. Y es precisamente esta dificultad en la zona aguda —en general en casi toda la segunda octava— lo que le ocasiona los mayores problemas al tenor, que, sin duda, se encuentra preocupado por tal motivo y porque con ello no puede cantar con naturalidad, ligar con soltura y articular con precisión. Los dos últimos actos, en los que se pide a la voz una presencia, una intensidad y una vibración y «squillo» en la zona superior,

para otorgar el pedido dramatismo, fueron expuestos por Carreras recurriendo al efecto verista, con lo que se desvirtúa la línea de canto y de interpretación. **Carmen**, escrita en 1875, es una obra que apunta en cierto modo los rasgos del verismo; pero no es una ópera verista en modo alguno. Quizá cuando José Carreras se recupere y se encuentre a sí mismo podrá dar una interpretación más ajustada y adecuada del personaje, ya que su voz, ahora mismo, dejando aparte el agudo (en el supuesto de que podamos prescindir de él), es realmente la que pide la escritura: una voz de tenor lírico pleno (aunque, claro, lírico pleno con poder y vibración arriba). No se exige un dramático.

Buena, la prestación de Alida Ferrarini, soprano lírico-ligera de timbre, fresca de voz, fácil de emisión, que cantó una «Micaela» sentida y natural, aunque to-

davía sea una cantante poco hecha y haya de sentar sus medios y centrar y ajustar sus ataques. El «Escamillo» de Justino Díaz fue excesivamente gesticulante y amanerado, rozando lo circense en alguna que otra ocasión (saltos y desplantes de rodillas que no venían a cuento), que campó por sus respetos, sin control. Vocalmente, algo mejor que en el «Padre Guardián», pero tampoco nada del otro jueves, aun cuando su centro tenga quilates y se maneje con cierta soltura en la zona aguda (mejor que en la inferior). A muy discreto nivel, todos los demás (González, Marcote, Sanz Remiro, Esteve, Ferrer), con mención especial para «El Remendado» del ejemplar veterano Piero de Palma, quizá el que estuvo más en su papel. Regular y no siempre afinado, el coro. Salieron del apuro, sin holgura, los niños de la Escolanía de la Sagrada Familia.

## UN «DON PASQUALE» APLAUDIDO

Todas las polémicas, discusiones, opiniones encontradas, diatribas y emociones vividas con la **Carmen** comentada desaparecieron por ensalmo ante este **Don Pasquale**, una de las obras bufas más conocidas de Donizetti, título que venía a continuación (días 12, 14, 16 y 18 de mayo). Para muchos, hasta el momento en que esto se redacta, ha sido la mejor representación de la temporada en su conjunto. Para el que suscribe, no. Hubo, sí, cierta unidad, cierta coherencia y conjunción generales. No hubo ostensibles fisuras ni contradicciones entre el planteamiento escénico y musical y la realización correspondiente. Sin embargo, esta unidad, esta plausible coherencia global no fueron en este caso sinónimas de brillantez, sino más bien de opacidad. El tono general de la representación, sumando pros y contras, fue en realidad discursivo y poco ágil (con independencia de algún concreto movimiento o de algunos determinados gestos o ademanes). Todo transcurrió sin especiales sobresaltos, pero quizá demasiado morosamente, sin la chispa, la gracia y la agilidad que precisa una obra bufa como ésta; una obra que exige una finura y una cierta delicadeza en el canto y en la expresión. Jorge Rubio, desde el foso, concertó bien, con aseo, y dosificó correctamente la dinámica. Sin embargo, a su dirección —gobernando una orquesta, ya se sabe, no especialmente refinada y cálida— le faltó esa vibración, esa transparencia que pide el género, ese juego de contrastes, esa ligereza rítmica y expresiva que en parte lo definen. Los decorados y bocetos, de Julio Galán, que gustaron mucho al respetable —como no podía ser menos—, se movieron dentro de una fría y esquemática disposición neoclásica. En ellos, hubo orden, pero faltó imaginación, ya que en realidad la mayoría adoptaba la forma de simples telones de fondo, poco sugerentes además. A excepción del último, que, no



Foto: Paco Tur

Paolo Montarsolo en el papel de Don Pasquale.

casando en absoluto con los utilizados en los cuadros anteriores, tenía un decidido carácter «naif», con sus arbolitos verdes, sus verjas y sus lucécitas imitando estrellas. El momento de la mutación del cuadro anterior a éste, cuando un sillón de época se transforma, mediante el viejo mecanismo de subir aquél mediante una polea, en una fuente, hizo las delicias del respetable, que juzgó todo ello muy ingenioso. Y fue precisamente inge-

nio lo que faltó en esta ocasión, aunque no puede decirse que Emilio Sagi, director de escena, moviera mal sus peones, pero no imprimió en general ese difícil y necesario aire de farsa, esa gracia y sugerencia que han de emanar de una acción tan simple como la que describe la obra. Aire y gracia que sí estuvieron presentes en el montaje que hace un par de años realizara en el mismo escenario, con la Escuela de Canto, José Luis Alonso, sobre muy sugerentes decorados de andar por casa. Desde el punto de vista vocal —y también escénico—, lo mejor estuvo a cargo de Paolo Montarsolo, que hizo un «Don Pasquale» medido, gracioso sin pasarse y, lo que es más importante, cantado. Todavía maneja bien una no importante, pero sí interesante, voz de bajo bufo, homogénea y extensa. La norteamericana Patricia Wise, que triunfara el pasado año con **Lucia**, no puso en esta ocasión de manifiesto las buenas cualidades que, en general, había evidenciado en aquella oportunidad. Su voz, de lírica más que de ligera, es sumamente opaca en centro y graves, y, aunque es fácil en los agudos, éstos son generalmente emitidos con esfuerzo, de manera muy poco natural. No domina el difícil arte de frasear, fundamental en una obra como ésta, y no presta, a no ser escénicamente, dado su palmito, la frescura y la ligereza que pide el papel. Acertó sólo parcialmente en las agilitades y en algún trino, que parece ser una de sus mejores armas en la actualidad. El tenor Dalmacio González, que se presentaba en papel principal en Madrid, posee una voz muy pequeña, puede decirse que de carácter ligero, de timbre un tanto metálico. Extrañamente, tiene problemas en el paso, en donde se produce en su emisión un estrechamiento poco comprensible en voz de sus características. Pese a su ligereza, no domina la técnica de la media voz ni del filado, y así cantó un «Come gentil» a grito pelado. El «Malatesta» de Enric Serra queda bastante pálido por la poca calidad de la voz del barítono catalán, demasiado nasal, correcto cantante en todo caso. Este papel exige una voz más brillante, más sonora y ágil.

### LA SINFONICA DE LONDRES, SIN ABBADO

Los tres últimos conciertos del ciclo de primavera de Ibermúsica no pudieron desarrollarse según lo previsto ya que pocas semanas antes Claudio Abbado anunció su incomparecencia, aquejado de una bronquitis. Después de laboriosas gestiones en busca de un sustituto, que había de ser de calidad —comprometidas las primeras batutas—, pudo contarse finalmente con el ruso Yuri Temirkanov, ya conocido en Madrid, director titular de la Opera Kirov, de Leningrado, y principal director invitado de la Real Orquesta Filarmónica de Londres. Su actuación ante la magnífica Sinfónica de la capital inglesa puede calificarse de notable, teniendo en cuenta las circunstancias. Una vez más, el músico soviético puso de manifiesto las cualidades que en otras ocasiones se habían apreciado en él: claridad de concepción, facilidad de comunicación, vitalidad, enérgica convicción, segura y variada técnica, temperamento y un especial sentido del color. Temirkanov, como nos ha demostrado,

no es un director romántico, no es un humanista, no es un poeta. Es una mente lúcida y agresiva; un temperamento dominado por la violencia bien entendida y equilibrado por un notable e insólito sentido del drama. Sus interpretaciones, tensas, nerviosas, coloristas, poseen siempre un calor y una fluidez casi mágicas. Se encuentra como pez en el agua por todo ello en la música sinfónica de nuestro siglo, aquélla que le permite lucir su agresiva y nítida manera de acentuar, resaltar los timbres, a veces de forma rechinante; establecer, con rápidos y fulminantes brochazos, una imagen sonora dotada de singular plástica. Pudo ofrecernos así, en programas algo modificados con relación a los que en principio se anunciaban con Abbado, una **Petrouchka** verdaderamente espectacular, por su agresiva textura orquestal, por su rítmica —dentro de unos «tempi» muy ágiles— elástica, por su tono verdaderamente desgarrado, por su dimensión popular y al tiempo mágica, por su valor descriptivo. Fue un gran fresco en el que la dimensión folklórica quedó nítida y agresivamente dibujada, plasmada con colores vivos, crudos, muy propios del Stravinski más sinceramente ruso. Nada que ver, por lo tanto, con otras recreaciones de esta genial partitura, como la que de tres danzas de ella ofreciera hace años con la misma orquesta Celibidache, que creó un refinado y matizadísimo, con leves toques a la acuarela, mundo sonoro.

Temirkanov nos brindó a continuación una muy interesante versión de la **Primera** de Mahler, totalmente virada hacia nuestro siglo: expresionista en el color, humorística y muchas veces caricaturesca en el fraseo, hiriente en la timbrica... Fue un Mahler plenamente actual, que huyó de todo sentimentalismo —también encerrado en la obra—, quizá a excepción de las frases líricas del último movimiento, sin especial misterio y sin «pathos». Un Mahler, por ello, incompleto. Aunque un Mahler extraordinariamente bien construido, bien tocado y bien estructurado. La coda del último tiempo fue verdaderamente ejemplar. Los **Cuadros de una exposición**, de Musorgsky, en la orquestación de Ravel, tuvieron una traducción más abigarrada y colorista que refinada o impresionista; una interpretación que resaltó en mayor medida los factores orientales, propiamente rusos, que los matices occidentales, franceses. Interpretación de gran fuerza y de notable expresividad, con magníficos momentos en «Gnomus», «Bydlo», «Catacumbas» y «Baba Yaga». No es que las demás interpretaciones que dentro de estos tres conciertos brindó el director soviético fueran despreciables. Sucedió que ese nivel, esa altura —ese entendimiento que él muestra hacia ciertas músicas también— no fueron los mismos. Hay que anotar, no obstante, una muy bonita versión de la obertura de **La italiana en Argel**, de Rossini; una correcta, sin más, **Segunda** de Beethoven, y una interesante —por sus tonos sombríos y su buena construcción del último movimiento—, aunque poco cantada de la **Segunda** de Brahms. Dejó tocar a sus anchas —lo que proporcionó quizá un cierto tono discursivo a la obra, que lo tiene de por sí a veces— a los cuatro solistas de la **Sinfonía Concertante**, K.

**297b** de Mozart: Los extraordinarios Anthony Camden, oboe, y Jack Brymer, clarinete, y los menos extraordinarios, pero buenos en todo caso, Martin Gatt, fagot, y David Cripps, trompa.

La Orquesta Sinfónica de Londres, una vez más demostró su alta calidad: cuerda compacta, redonda y potente en graves, matizada en tonos medios, transparente, cristalina y segura en agudos; madera sensacional, sin prácticas fisuras; metal poderoso e incisivo, con mención especial para trombones (y el gran bombardino que tocó en los **Cuadros**), aunque quizá trompas y trompetas sean lo menos bueno; percusión a tono con los demás. En cualquier caso, lo fundamental, el rasgo definitorio del conjunto es su maleabilidad, su flexibilidad, lo que le permite adaptarse a cualquier género y a cualquier batuta.



Jesús López Cobos, que dirigió la Novena de Beethoven.

## LA «NOVENA», EN MADRID

Nos referimos, claro está, a la **Novena Sinfonía** de Beethoven, recientemente repuesta en el Teatro Real, en concierto extraordinario, por la Orquesta Nacional y Jesús López Cobos. Puede decirse que, aunque el resultado final distara mucho de lo perfecto o de lo ideal, esta interpretación ha tenido carácter de tal y ha marcado una cota a la que ninguna de las versiones que de esa obra se habían ofrecido en los últimos veinte años en Madrid había llegado. En esta ocasión ha existido, en efecto, una

interpretación, una versión, con mayores o menores defectos de planteamiento, con mayores o menores defectos de reproducción, pero una versión. Una versión coherente, fluida y honesta; lo que no es poco. El director zamorano plantea la obra de manera muy clara y concisa; objetiva, podría decirse. Se aleja así de los grandes problemas dialécticos, humanistas, trascendentales que también pueden resaltarse y que, en todo caso, subyacen en la partitura. Centra con un buen pulso las líneas maestras y marca con nitidez la estructura del edificio. Su visión puede calificarse de lírica, en la línea de un Fricsay, por ejemplo, dada la claridad de sus texturas, la ligereza de sus «tempi», la precisión de sus acentos. Desde un punto de vista de realización global, de fluidez y continuidad, lo mejor —incluso sorprendentemente— fue el tercer tiempo, el monumental «Adagio molto e cantabile». En él no se alcanzó ese éxtasis lírico, casi inmaterial, que se espera en muchas ocasiones, pero sí se logró, de principio a fin, un discurso sonoro compacto, continuo, sin pesantesces, sin puntos muertos, bien dibujado y matizado. Excelentemente conseguida la transición del «Adagio» al «Andante» subsiguiente. La tensión pudo mantenerse, con muy aislados baches, en toda la peligrosa segunda parte. Mención especial para la buena labor del trompa solista, en esta ocasión Francisco Burguera. A alto nivel también, el trío del «Molto vivace», en el que los vientos estuvieron bien planificados y en el que pudo conseguirse una nitidez lírica de primer orden. El «vivace» propiamente dicho, bien acentuado, quizá quedó algo falto de impulso, de energía; puede que demasiado contenido. Bien construido, en general, el último movimiento, planteado quizá de forma un tanto superficial y con innecesarias —tampoco demasiado lógicas— aceleraciones. El «prestissimo» final, en donde todo fue muy confuso, no tuvo así valor contrastante, ya que desde mucho antes se había apretado el acelerador. Con todo, quizá lo menos bueno fue el peligroso primer tiempo, «Allegro ma non troppo». Aunque tuvo una realización puede decirse que aseada, las poderosas fuerzas que se dan cita en él (pulsaciones subterráneas, tremendos combates temáticos, cantos de angustiado lirismo, juego permanente de tensiones) no quedaron debidamente resaltadas y planificadas, abundando los fallos de ejecución en una traducción que pareció quedarse en la mayor parte de los casos en la mera lectura. Hay que reconocer, sin embargo, que las progresiones dinámicas, siempre tan peligrosas, estuvieron bien dosificadas.

El cuarteto solista fue muy irregular, la mejor, aunque no a un nivel extraordinario, Pilar Lorengar, que venció con soltura las notables dificultades de la escritura, emitiendo sin especiales problemas el peligroso agudo final. Horst Laubenthal cantó, como siempre, bien, medido y musical, aunque su voz, en exceso lírica, no sea la más adecuada (quedó, además, sepultado inmisericordemente en su solo). Muy desvaída, Anna Ricci; y mal, Alexander Malta, sin zona superior y fatigado en el centro. La orquesta brindó algunos excelentes momentos, volviendo por sus fueros. El coro, entusiasta y gritón, falto de empaste todavía.



# FESTIVAL DE JAZZ DE SAN SEBASTIAN

Entre los días 13 y 18 de julio de este año tendrá lugar el XVII Festival de Jazz de San Sebastián. Un festival que comenzó siendo una reunión de unos cuantos aficionados y que ahora es un acontecimiento multitudinario a nivel nacional, sin que por ello haya perdido su pureza ni su objetivo, que ha sido el de ofrecer buena música siempre.

Este año, el programa definitivo que se ha logrado, es variado, de gran calidad y, como punto fundamental, es una línea musical de vanguardia.

El primer día está dedicado, como ya es habitual, al Concurso Internacional de Grupos Amateur. Se han reducido a cinco los grupos para que esa sesión no se alargue excesivamente, y ha sido una lástima, ya que este año, dada la calidad y cantidad de cintas presentadas, hubiera hecho falta incluir a más grupos. De los cinco grupos, dos son nacionales: El Tren de la Costa y Spirit of 76 Big Band; uno alemán, BK Art Ensemble; uno francés, Open Jazz Unité, y uno de Suecia, Olle Baver.

Para el martes día 14, tendremos la actuación del Modern Jazz Quartet, con John Lewis, Milt Jackson, Percy Heath y Connie Kay. Poco se debiera añadir a semejante grupo legendario.

Al día siguiente, podremos contemplar a la que es, hoy por hoy, la Big Band más interesante del panorama musical de Jazz, la de Toshiko Akiyoshi. Sin duda alguna, la Big Band que más premios ha acaparado, y su nombre comienza a formar parte de la leyenda de los grandes nombres del Jazz. Su actuación tiene un mayor interés, ya que es una de las formaciones más esperadas por la crítica en general y los buenos aficionados.

El viernes 16 de julio, tendremos la oportunidad de ver a The Crusaders. De ellos se puede decir que es el grupo de jazz que más popularidad ha alcanzado entre el público joven menos «entendido» en esta materia, y que, sin embargo, siguen estando considerados por los especialistas como un grupo importante, con una música basada en la fusión y evolución del jazz y la música funky.

Una de las novedades que se introducirá este año

será la de los conciertos en un Teatro a cargo de artistas muy interesantes. Este año la idea comenzará a caminar el sábado 17 de julio, con un concierto de uno de los pianistas más singulares de la era del «bebop», Duke Jordan, en el Teatro Principal. Ha sido tal la acogida del público que este concierto se repetirá el domingo en el mismo local. El mismo sábado, y ya en el Palacio Municipal de Deportes, tendremos al interesante pianista Randy Weston en una primera parte, seguido del grupo de Wynton y Branford Marsalis. De Wynton Marsalis bastará con decir que Leonard Fether dice de él que es a los 80 lo que Dizzy Gillespie fue para los 40, Miles Davis, a los 50; Freddie Hubbard, a los 60, y Woody Shaw, a los 70. Estaremos asistiendo a la que va a ser la figura legendaria de los próximos años, y lo importante es que no lo veremos con la aureola de la leyenda que ya no tiene nada que demostrar, sino que viene con el peso de tener que demostrar lo que ha de ser; hay que recordar que es el primer año que aparece al frente de su grupo.

La mañana del domingo estará dedicada al Concurso de Grupos aficionados del País Vasco, que tendrá lugar en la Plaza de la Trinidad. Por último, ese mismo domingo, y para cerrar el XVII Festival de Jazz, habrá un concierto-homenaje al gran pianista nacional Tete Montoliú; los nombres confirmados son los de Ed Thigpen, Niels Pedersen, Frank Foster y Eddie «Lockjaw» Davies, además de alguna sorpresa que pueda haber a última hora, como la posibilidad de que haya un dúo de pianos.

No hay que olvidar que seguirán en pie las distintas secciones que el Festival programa, como son las películas gratuitas en distintas salas de la ciudad, conferencias a cargo de personajes en el mundo del jazz, conciertos gratuitos en el kiosco del Boulevard durante los días del Festival y, otra novedad de este año, un Curso de perfección para instrumentistas, que este año estará dedicado a la Guitarra y será dirigido por Arthur Bernstein, del Aula de Música Moderna i Jazz de Barcelona.

Como se verá, el programa de esta edición de 1982 es, musicalmente hablando, uno de los más interesantes y avanzados de los últimos años. No hay duda de que, dada la categoría de estos nombres, el Festival de Jazz de San Sebastián volverá a ser el centro de cuantos aficionados quieran escuchar buen jazz este verano.

# Libros y partituras

**CASARES RODICIO, Emilio:** *La música en la catedral de León: Maestros del siglo XVIII y Catálogo musical.* Separata de «Archivos Leoneses», núm. 67, 1980, págs. 7-88.

Aparentemente, este, más que artículo de revista, pequeño libro se encuadra en la corriente actual de la nueva generación de musicólogos españoles de publicar biografías de músicos de nuestros tiempos pasados. Pero en realidad es mucho más que eso. Incluso creo que se puede afirmar sin exageraciones que este trabajo significa un comienzo venturoso de una nueva corriente, una nueva orientación, que se abre ante los ya numerosos musicólogos jóvenes de España, ya que es más, mucho más, que uno de esos habituales artículos que se limitan a transcribir —generalmente por duplicado, primero con palabras propias y luego copiando los documentos originales, casi siempre de las actas capitulares de las catedrales— los datos biográficos de un determinado maestro de capilla de los siglos XVII o XVIII.

El profesor Casares va mucho más allá. Transcribe, es cierto, los acuerdos capitulares relativos a los maestros de capilla de la catedral de León que ocuparon el cargo durante el siglo XVIII. Pero no se contenta con eso, sino que añade agudos comentarios de índole estética, y aun humana, respecto a esos maestros, a su música o a la música de su tiempo. Y, por supuesto, no se limita a, simplemente, los documentos de la catedral de León, sino que aprovecha todos los datos ya publicados, los cita y los analiza, completando así los trabajos de quienes le precedieron en esas búsquedas. Resulta así una actualización de los datos conocidos sobre un determinado compositor. Ciertamente que este trabajo es más complejo que el simple copiar actas capitulares y requiere una mayor dosis de esfuerzo y de espíritu crítico. Pero es indispensable, y éste es el camino que debe seguir la musicología española si ha de estar a la altura de los tiempos.

Y con todo no es éste, a mi juicio, el principal mérito de este trabajo, sino que lo

que hace a este estudio verdaderamente fundamental es el hecho de que el profesor Casares no se ha limitado a lo puramente biográfico o anecdótico, sino que estudia también la música, la música de esos maestros de la catedral de León en el siglo XVIII, la somete a análisis estéticos e incluso publica transcripciones —desgraciadamente no completas— de algunas obras de esos maestros. En esto sigue la línea que se había marcado a sí mismo cuando, desde hace varios años, comenzó a dar a conocer obras de los siglos XVII y XVIII en las «Semanas» de Música de la catedral de Oviedo y luego las presentó en grabaciones discográficas.

Aún da el profesor Casares un tercer paso adelante: después de la primera parte de su trabajo, la que dedica a la presentación y análisis de los documentos biográficos o históricos y que él titula, significativamente, **Análisis fenomenológico: los hechos**, comienza en la pág. 37 una segunda, quizá más importante y ciertamente la más nueva, la más interesante, titulada **Aproximación a una estética de los maestros de capilla del siglo XVIII leonés**. Justamente comienza esta parte de su estudio con esta constatación de índole general.

«Aunque hemos examinado algunos aspectos de cada uno de los maestros antes reseñados, es preciso hacer una teoría general, una visión sintética que, sin duda, puede iluminar otros aspectos, que sólo quedarán claros en una visión de conjunto» (pág. 37).

Y sigue lo que constituye, efectivamente, nada más y nada menos, la primera visión de conjunto de la estética musical religiosa del siglo XVIII español. Una visión llena de acertadísimas observaciones, que enjuicia con igual ecuanimidad las luces y las sombras de nuestra música. Sin duda alguna, varias de las apreciaciones del profesor Casares deberán ser corroboradas o matizadas en el futuro con los análisis de la música de otros maestros coetáneos. Pero el primer paso está dado; lo que puede ser considerado como *primera lectura* del siglo XVIII español, en lo que a música sagrada se refiere, ahí está. Y sólo es de desear que el

mismo profesor Casares u otros musicólogos españoles acometan esta empresa. Es un trabajo difícil, pero apasionante. Cuando, en 1958, comencé la recogida de materiales para el catálogo del archivo de música de la catedral de Santiago, el entonces archivero de la catedral, Dr. Pérez Millán, me pedía insistentemente que acompañara con notas críticas y valoraciones estéticas la simple enumeración de las composiciones; la empresa me arredraba y nada hice entonces, aunque en mi reciente **Historia de la Música en Galicia** procuré intentar una valoración de conjunto de esa música y de la de las otras catedrales gallegas. Pero, dado el carácter de esa publicación, tal análisis tuvo que ser forzosamente somero, mientras que éste del profesor Casares es mucho más profundo. Sólo nos queda esperar que la **Historia de la Música en España**, de Alianza Editorial, de inminente aparición, nos ofrezca una visión de conjunto de la música española verdaderamente nueva y, en la medida de lo posible, completa. Lo que sí es cierto es que ya no se podrá prescindir de estas apreciaciones y estos juicios del profesor Casares: se los podrá discutir, complementar o incluso rechazar; pero no se podrá prescindir de ellos.

Finalmente, la tercera parte del trabajo la constituye el catálogo del archivo de música de la catedral de León. Archivo verdaderamente pobre, muy pobre, si se lo compara con el de cualquier otra catedral española, incluso de no tanta importancia histórica como tuvo la de León. Por cierto que, desgraciadamente, las esperanzas que el profesor Casares manifiesta de que quizá la música que falta de él, sobre todo la del siglo XVII, aparezca alguna vez, puedo asegurar que son infundadas, desgraciadamente. Se trata de lo que ya el Padre Samuel Rubio calificó hace muchos años como *extraño* (**Anuario Musical**, 1950, 162s) y yo mismo como *problema del siglo XVII* (**Anuario Musical**, 1958, 123ss) y que requiere un estudio profundo para su análisis, sin que, probablemente, se pueda llegar nunca a su explicación completa.

Sería injusto si no manifestara que este trabajo del

profesor Casares, tan excelente por tantos conceptos, contiene erratas, y aun equivocaciones, algunas bien curiosas. La más llamativa de estas últimas la constituye aquel «*Chique, Martín*», de la pág. 64, que no es otro que el gran José Angel Martinchique, tan famoso en el siglo XIX en todas las catedrales, que en las numerosas en que hay música suya se le pone, simplemente, el apellido, Martinchique, porque eso bastaba para identificarlo, y que Pedrell toma también (**Catálech**, I, 81) como prototipo de las exageraciones antilitúrgicas del siglo XIX (pero su música —que se conserva, sobre todo, en las catedrales de Valladolid y Calahorra, en las que fue maestro de capilla, muriendo en esta última ciudad el 24 de diciembre de 1849— no es exactamente lo que Pedrell da a entender). Son detalles que no quitan pizca de valor a este notable estudio, pero que mejor sería corregirlos en una próxima edición.—**José López-Calo**



**CONSUELO RUBIO DE USATESCU:** *El Canto, Estética, Teoría, Interpretación.* 231 páginas. Editorial Reus, S.A., Madrid, 1982.

Consuelo Rubio, una de las grandes cantantes españolas del decenio de los cincuenta y primera mitad del de los sesenta (ver **RITMO** número 519) dedicó los últimos años de su vida, prematuramente truncada en marzo de 1981, al estudio y a la enseñanza de lo que había sido su pasión: el canto; y de todos los aspectos y problemas relacionados con él, bien



desde el punto de vista vocal y fisiológico, bien desde el punto de vista interpretativo y estético. A lo largo de su actividad docente, partiendo de un conocimiento teórico y práctico de primer orden, fue recopilando ideas, seleccionando material, tomando notas. Ahora, cuando acaba de cumplirse un año de su muerte, aparece en el mercado editorial este pequeño tomo que, con sumo cuidado y cariño, ha preparado, a partir de aquellos trabajos, su viudo, el catedrático Jorge Uscatescu, para quien su publicación es ante todo «*un gesto postrero contra el olvido*». De esta forma la memoria de la cantante —cuya voz está recogida en algunos discos de difícil localización hoy— quedará presente y reavivará el recuerdo de los que pudieron escucharla cantar en directo o de aquellos que fueron sus alumnos.

El plan del libro, tal y como se recoge en el índice, es claro e interesante. Lo que afecta directamente a la materia tratada, lo que es el núcleo de la obra, respondiendo al título de la misma, está dividido, después de unas consideraciones generales sobre la teoría y la interpretación del canto y de unos apuntes sobre las primeras formas vocales, en los siguientes apartados: «El Renacimiento»; «Monteverdi»; «Ilustración»; «Apertura a la modernidad: Mozart»; «El lied romántico»; «La gran ópera lírica»; «La voz, emisión, técnicas de canto». Como prelude, un «Perfil artístico y humano» de la cantante, realizado en los años sesenta por

Domingo Paniagua, «Esplandí», y como postludio, una bibliografía, una recopilación de críticas, el repertorio y treinta ilustraciones que recogen algunos de los aspectos de su vida artística.

El acercamiento de la soprano madrileña al mundo del canto —y esta es la función y mérito mayor del trabajo que se comenta— busca el enriquecimiento y la integración de aquél en el más amplio de la cultura. Existe una razón última, una idea básica y fundamental: lograr la síntesis entre Música y Poesía. Para ello se nos expone, ya desde el principio, un credo estético esencial: «*No se puede abordar seriamente la formación musical sin tener en cuenta, en el proceso formativo, la relación íntima que existe entre las modalidades estilísticas y expresivas de cada una de las formas estéticas que integran el canto, sin explicar en profundidad la naturaleza del proceso histórico y estructural formativo de la música vocal como tal y de las diferentes variedades cultas del canto como realización estética superior*». En este sentido, toda la primera parte del libro no es sino un recorrido, expuesto en orden cronológico, a través de las principales formas musicales cantadas, con estudio, forzosamente breve, de sus características y de su evolución. La segunda mitad nos acerca a la voz propiamente dicha, a su estudio fisiológico y a su proyección interpretativa.

El estudio, somero, de la primera parte nos acerca, de forma muy orientativa, a una

historia, desde sus orígenes, de las formas musicales cantadas antes que a una auténtica teoría e interpretación del canto. Se va siguiendo paso a paso la evolución, con cita de algunos de los más importantes compositores en esta materia, señalándose sus características estéticas esenciales. Saltamos así desde los planteamientos del mundo antiguo hasta la Ars Antiqua y la Ars Nova, y continuamos, hasta llegar a Mozart (apertura a la modernidad), por el Renacimiento, Rameau y Gluck, como puntos vertebrales. Después, el «*lied*» y sus más insignes representantes. Se establece, pues, una visión panorámica de las líneas estéticas fundamentales que llegan hasta nuestros días. Resultan especialmente acertadas las páginas dedicadas a Mozart y, sobre todo, a Wolf y sus continuadores. El resumen es de utilidad, aunque a veces se den apuntes excesivamente genéricos y no se concreten realmente las características que definen, desde un punto de vista puramente interpretativo, a las obras, sin que se enuncien exactamente las cualidades y las condiciones del cantante, los tipos vocales para cada caso. Con independencia de que se compartan o no determinadas opiniones —se tratan cuestiones sobre las que el criterio ha de ser forzosamente individual, subjetivo—, pueden apuntarse como factores negativos un cierto desorden expositivo, una sistemática irregular (con vueltas atrás y algunas repeticiones), determinados defectos sintácticos

y algunos errores de nomenclatura, particularmente en los apartados que estudian la cuestión y su evolución dentro de este siglo (ejemplo: atonalismo por dodecafonismo).

Para el interesado por los fenómenos vocales o para el estudiante de canto —o para el propio cantante profesional— puede que sea más práctico —no forzosamente más útil— el contenido de la segunda parte del libro en la que, como se dice, se estudian determinados aspectos del arte vocal y se contempla la voz desde diversos ángulos. En cualquier caso, la lectura de esta parte requiere unos conocimientos mínimos del tema, ya que lo que se expone no es, como quizá pudiera pensarse, un método de canto, sino una serie de aproximaciones a cuestiones conectadas con el arte canoro; cuestiones tan esenciales como son la propia fisiología de la voz, el proceso respiratorio, el proceso de emisión vocal, los elementos esenciales de clasificación.... Particularmente interesante, recogiendo las teorías de Husson, resultan las páginas dedicadas a la impedancia y sus modalidades funcionales, aunque quizá la manera en que la cuestión es explicada no resulte excesivamente clara ni didáctica. Hay también una descripción de los mecanismos fisiológicos de la técnica vocal que es ilustrativa, aunque quizá no demasiado práctica, dado que generalmente, en la realidad, aquellos son utilizados de forma intuitiva a partir de un análisis previo de la calidad y



**JOSE NAVARRO BOTELLA**

C/. Gran Avenida, 36 - T/. 38 38 76

Juan Carlos I, 37

ELDA

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

# KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.

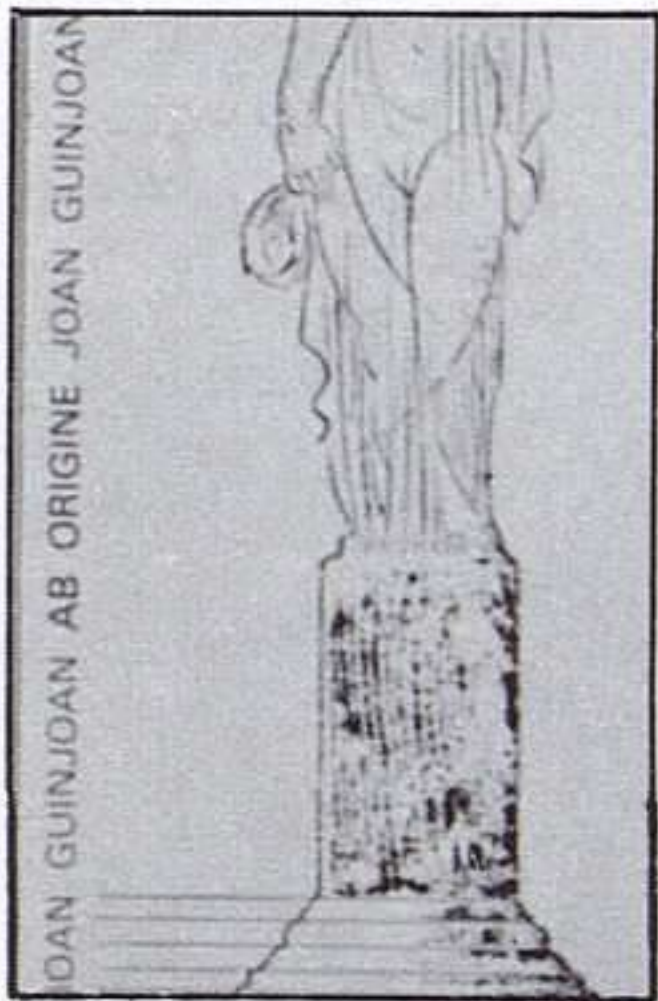


Distribuidores en:

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

entidad del sonido producido (que es justamente el resultado final de la combinación de aquellos mecanismos), y no a la inversa.

En suma, un libro que ha de resultar sumamente útil tanto al aficionado como al profesional, porque nos revela la posición estética, profunda y conocedora ante el fenómeno de la voz de una cantante que fue, en muchos sentidos, ejemplar. No se busque, pues, una teoría auténtica del canto o un método; tampoco, una descripción de escuelas o estilos. Lo que en definitiva se va a encontrar en estas páginas, con todas sus posibles limitaciones, es un mensaje de sensibilidad y una guía para enfrentarse, desde una perspectiva histórica, al misterio del canto. Lo que probablemente sea más interesante.—**ARTURO REVERTER**



**GUINJOAN, Joan: Ab origine.** Dibujos: Subirachs. Ambit, Servivios Editoriales S.A., Barcelona, 1981. 196 págs.

Joan Guinjoan es uno de los compositores más interesantes de hoy, y también uno de los directores de orquesta que con más asiduidad y conocimiento de causa han abordado la música del siglo XX. El texto que comentamos es importante por la personalidad misma del autor y también porque, aunque se ocupe principalmente de sus propios problemas como compositor y analice sus obras, hay en este libro observaciones de tipo más general sobre el arte contemporáneo que merecen ser tenidas en cuenta.

Guinjoan hace hincapié, antes de nada, en la necesaria profesionalidad del compositor, en la natural y propia semanticidad de la música, en aceptar el asumir una

tradición que no puede ni debe ser olvidada a cambio de teorías hipotéticamente renovadoras. Estas afirmaciones, hechas por quien, como Guinjoan, ha contribuido de manera importante a la evolución de la música actual, no significan una glorificación del tradicionalismo artístico, pero sí una llamada previniendo contra simplificaciones excesivas que sustituyan —o traten de sustituir— alegremente la inevitable complejidad de la música por simplificaciones superficiales.

Guinjoan afirma la base psicológica de la tarea compositiva cuando escribe, por ejemplo, que componer música es una necesidad vital y una manera de dar testimonio de la propia existencia; o que, para él, la razón principal de la búsqueda de formas nuevas es el pensar que el hecho de repetirse uno mismo equivale a una especie de plagio.

Al hilo de breves pero muy precisos análisis de sus obras más características, Guinjoan nos va mostrando su actitud ante todas las corrientes musicales actuales: el tratamiento de los textos, la música abierta, las nuevas grafías, los problemas de la comunicación con el público, las posibilidades tímbricas. El último capítulo del libro aborda el vidrioso tema de la sinceridad y la autenticidad, aportando algunas breves, pero inteligentes, ideas sobre la creación musical.

El libro incluye un prólogo de Montserrat Albert, la traducción del texto catalán original al castellano, francés e inglés y las ilustraciones de Subirachs, así como numerosos ejemplos musicales. Los dibujos de Subirachs, tan atractivos, recuerdan esa sólida escuela catalana de artistas plásticos que, militan en una estética u otra, por moderna que sea, no olvidan nunca los modelos clásicos. Aquí rostros, figuras y recuerdos estatuarios y arquitectónicos componen un mundo inquietante. La edición es generosa, y, en muchos aspectos, una verdadera «*edición de arte*».

Recomendamos a nuestros lectores este libro de Joan Guinjoan, en el que encontrarán cosas que pueden ayudar eficazmente a valorar algunos aspectos del arte actual.—**RAMON BARCE**

## OBRAS RECIBIDAS

**BLANQUER PONSODA:** *Sonatina Naïf*, para piano. Editorial de música Piles. Valencia, 1982.

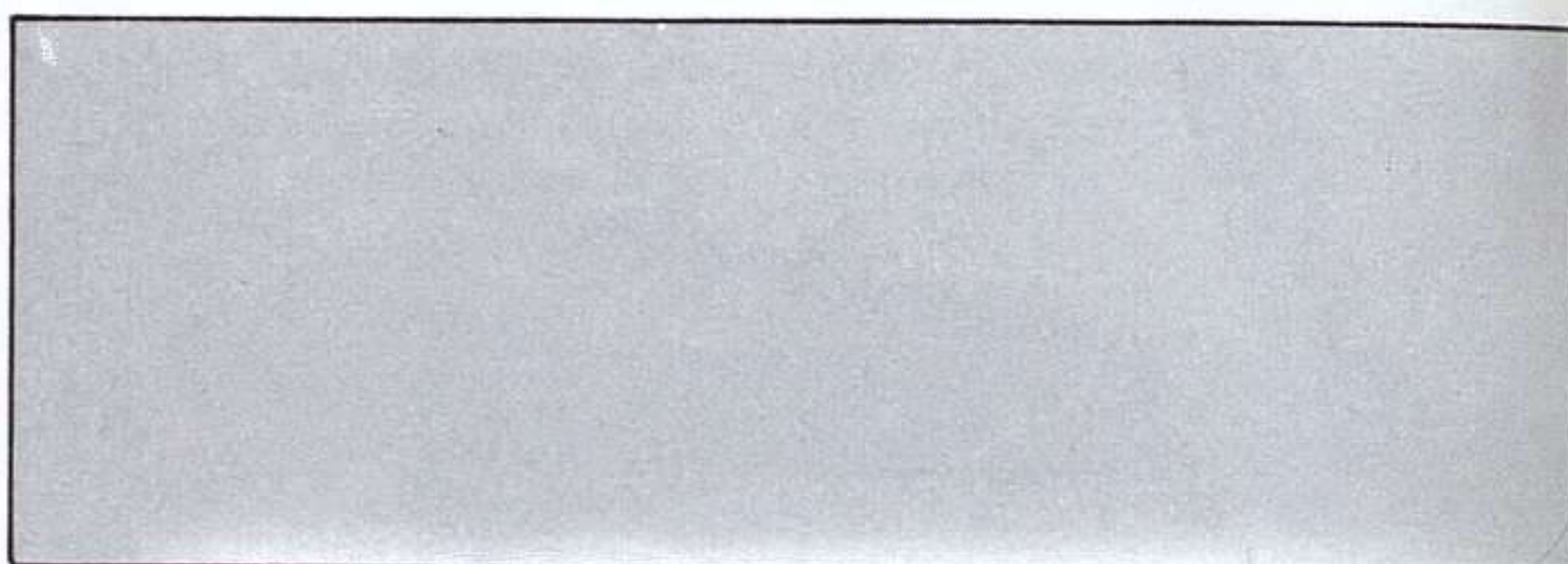
**LOPEZ CHAVARRI, ENRIQUE G. GOMA, MANUEL PALAU, VICENT ASENCIO:** *Obras para voz y piano*. Servicio de publicaciones de Conservatorio Superior de Música de Valencia. Edición conmemorativa del centenario de su fundación 1879-1979. Editorial de música Piles. Valencia.

**JOAQUIN DIAZ:** *Romances, canciones y cuentos de Castilla y León*. Colección «Nueva Castilla». Castilla

ediciones. Valladolid, 1982.

**75 AÑOS DE MUSICA EN OVIEDO (1907-1982).** Caja de Ahorros de Asturias.

**CABANILLES.** Revista trimestral de la Asociación Cabanilles de Amigos del Organo. Enero-marzo 1982, núm. 1. **Organos de la Iglesia de la Compañía de Jesús en Valencia**, por Gabriel Cadevall S. J. La obra y figura de Cabanilles, alma de múltiples generaciones, por Amparo Ranch. Director de la publicación, Vicente Ros. Valencia.



DISCOS NACIONALES Y DE IMPORTACION.  
DEPARTAMENTO DE MUSICA CLASICA.

**VIDEO CLUB.**

Se aceptan pedidos por catálogo.

unicentro habana - pº habana, 9-11 - teléf. 2 62 57 75 - madrid.

# Cursos, becas y concursos

□ En Andorra la Vella, del 1 al 11 de septiembre, habrá una **Academia de Verano de Música de Cámara**, patrocinada por el Ayuntamiento. Por las mañanas se impartirán lecciones de instrumentos, y por las tardes, clases de Música de Cámara y de Conjunto Instrumental. Los profesores son: Bergnes (Conjunto Instrumental), G. Claret (Violín), Ll. Claret (Violoncello), Freivogel (Flauta travesera), Giménez-Atenelle (Piano), Peus (Piano). Para mayor información acerca del hospedaje y becas, dirigirse, antes del 30 de junio, al Institut Andorra d'Estudis Musicals. «Statge d'Estiu», c/Prat de la Creu, 32. Andorra la Vella (Principat d'Andorra).

□ Dentro del XXXI Festival Internacional de Música y Danza de Granada se desarrollará un **seminario sobre composición actual española**. La asistencia es libre, con preferencia para los inscritos en el Curso «Manuel de Falla». El programa de este seminario que dura desde el 28 de junio al 2 de julio consiste en una serie de conferencias en las que cada compositor español actual analizará una obra reciente suya, con audición y coloquio. Los músicos participantes son: Manuel Castillo, José Ramón Encinar, Ramón Barce, Claudio Prieto, Angel Oliver, José García Román, Antón García Abril, Juan Alfonso García y Cristóbal Halffter. Información en la Comisaría del Festival, Carretera del Darro 29, Granada, teléfono: 22 52 01, o en el Teatro Real, Dirección General de Música y Teatro, Plaza de Isabel II, Madrid-13, teléfono: 248 14 05.

□ En La Gleva, del 18 de julio al 3 de agosto habrá un **Curso Internacional de Música**, en el que se impartirán las asignaturas de Piano (A. Giménez Atenelle), Violoncello (Lluís Claret), Violín (Gerard Claret) y Viola (Enrique Santiago). El profesor George Neikrug impartirá lecciones magistrales de Música de Cámara. Información e inscripciones en Trío Concerts, Apartado de Correos 2918, Barcelona, teléfono: (93) 315 37 00.

□ El **II Curso Internacional de Dirección Coral y Técnica**

**Vocal** se desarrollará en Mallorca, del 4 al 13 de agosto de 1982, concretamente en el Monasterio de San Bernardo de la Real. Los profesores son: Baltasar Bibiloni, Roger Calmel, Jordi Casas, Eliane Lavail, Vicky Lumbroso, Sylvie Portal y Anne France Rousseau. Información en la Federació de Corals de Mallorca, c/ Almudaina, 10. Palma de Mallorca, teléfono: 22 75 90.

□ El Ayuntamiento de Avila organiza del 5 al 15 de julio un **curso sobre Tomás Luis de Victoria**, bajo la dirección de Samuel Rubio. El Cuarteto «Tomás Luis de Victoria» impartirá clases sobre interpretación de este músico. Información en el Ayuntamiento de Avila.

□ En Sitges (Barcelona) se celebra, del 25 de julio al 14 de agosto, la **XX Stage Internacional de Danza Española**. La organización corre a cargo de José de Udaeta y los profesores son Albert Sans (Bailes Catalanes), «Mercedes y Albano» (Flamenco), Jorge Sánchez (Folklore Aragonés), Eloy Pericet (Escuela Bolera), Badr El Ramah (Gitano-Oriental) y el propio José de Udaeta, que realizará un curso sobre Escuela Bolera y técnica de castañuelas. Información, escribiendo a José de Udaeta, Apartado de Correos núm. 63, Sitges (Barcelona).

□ Las **V Jornadas Internacionales de Danza de Tarragona** están dirigidas por Artemis Markessinis y cuentan con los profesores: Serge Golovine, Barbara Kasprovicz, Gelu Barbu, Esteban Brunat, Tottie B. Ferrán, Jacqueline Duparc, Gerard Colins y Jan Manion. Las Jornadas se desarrollarán del 16 al 30 de julio. Información, en el Centro de Danza de Tarragona. Baró quatre Torres núm. 11, 5º 3º, Tarragona, teléfono: (977) 21 86 26.

□ La Escuela Superior de Ballet de Torrelavega organiza del 1 al 14 de julio el **II Curso Internacional de Ballet Clásico**. Los profesores son: Ana Lázaro, Genovaite Sabaliauskaite de Grodberg, Virginia Valero, Angeles Moggarra, Peter Smink, Eduardo Akamine y Mercedes Ibáñez Rodríguez. Los interesados pueden informarse en la calle Argumosa núm. 12, 1º, de

Torrelavega (Santander), teléfono: (942) 88 38 13.

□ En Aix en Provence (Francia) habrá, del 18 de julio al 1 de agosto, una **Stage Internacional de Danza**. Los profesores: Claire Motte, Paolo Bortoluzzi, Christian Foye y Peter Goss. Información: Elisabeth de Poorter, Grand Seminaire, rue des Prémontrés 4000 Lieja (Bélgica).

□ **X Stage Internacional de Danza de Thonon-les-Bains** (Francia). Del 10 al 18 de julio. Información: Stage de Danse R. Gianola, Maison pour Tous - BP 62, 74201 Thonon-les-Bains. Francia.

□ **Stage Mondial de la Danse en Paris**, del 16 al 24 de julio. Presidente de honor: Serge Lifar. Información: Ginette Bastien 12, rue du Palais, 11000 Carcassonne. Francia.

□ **XII Stage Internacional de Danza en Yugoslavia**. Información: B. I. Urosevic 28 villa Félix Faure 75019 París. Francia.

□ **Stage de Verano en Perpignan** (Francia). Del 20 al 29 de julio. Profesores: A. Glogolski, H. Sadovska, A. Roux, R. Deshauteurs, Matt Mattox. Información: J. Pidoux 2, rue Decamps, 75116 París. Francia.

□ **Stage Montpellier-Danza**. Del 1 al 17 de julio. Información: Théâtre Municipal Place de la Comédie, 34000 Montpellier. Francia.

□ **Stages en Liguria** (Italia). Del 5 al 31 de julio. Información: Estate con la Danza, c/o Bryan Poer, 19030 Trebiano, La Spezia, Italia.

□ En Villa Seca i Salou (Tarragona), la Generalitat de Catalunya patrocina un **Curso Internacional de Música** del 5 al 25 de julio, en el que intervendrán los siguientes profesores: Jacques Bodmer (dirección de orquesta y música de cámara), Willy Freivogel (Flauta transversal), José Tomás (Guitarra), José María Pinzolas (Piano), José Antonio Pérez (Violín), Cristian Florea (Violoncello), Carmen Bustamante (Canto), Francesc Bonastre (Musicología), Angel Recasens (Pedagogía mu-

sical). Para las inscripciones e información, dirigirse a Joaquim Vives ó a Gloria Cervera, teléfono: (977) 38 55 58, o escribir al Curso Internacional de Música, Apartado 69, Vila Seca i Salou (Tarragona).

□ El **Primer Curso Internacional de Música y Danza de Bilbao** que organiza el Centro de Estudios Musicales «Juan de Antxieta» se desarrollará del 4 al 11 de julio. Los profesores serán los siguientes: Esperanza Abad (Voz), Victor Martín (Violín), Geneveva Galvez (Clave), José Luis Rodrigo (Guitarra), Miguel Zannetti (Canción española para concierto, para cantantes y pianistas), Ricardo Requejo (Piano) y Victor Ullate (curso especial de Danza). Las demandas de asistencia han de presentarse antes del 20 de junio. Información en la Secretaría del Curso Internacional «Juan de Antxieta», Alda Rekalde 34, Lehen. Bilbao-9. Teléfono (94) 424 55 62.

□ **En homenaje a Joaquín Turina se convoca en Sevilla un Concurso Nacional de Guitarra** que se desarrollará del 19 al 21 de septiembre. Existen una serie de obras obligadas de preselección y en la fase final es obligada la interpretación de la **Sonata**, de Joaquín Turina. Hay dos modalidades: grado medio y grado superior. Información, en el Concurso Nacional de Guitarra para jóvenes estudiantes. Conservatorio Superior de Música de Sevilla, c/ Jesús del Gran Poder núm. 49, Sevilla-2.

□ Del 18 al 31 de julio se celebrará en Cuenca un **Curso Internacional de Música para Jóvenes Intérpretes**. Este tiene la particularidad de contar con la presencia de importantes maestros, como la mítica María Curcio que impartirá un curso de piano. Otros profesores son: Christopher Elton (Piano), Gonçal Comellas (Violín), Rafael Ramos (Violoncello), David Rusell (Guitarra), Linda Wetherill (Flauta), Bruno Pizzamiglio (Oboe) y Luis Rego (Música de cámara). Las clases se realizarán en el Conservatorio de Cuenca y las solicitudes han de dirigirse al Instituto de la Juventud, c/ Ortega y Gasset, 71. Madrid-6, teléfono: (91) 401 13 00.

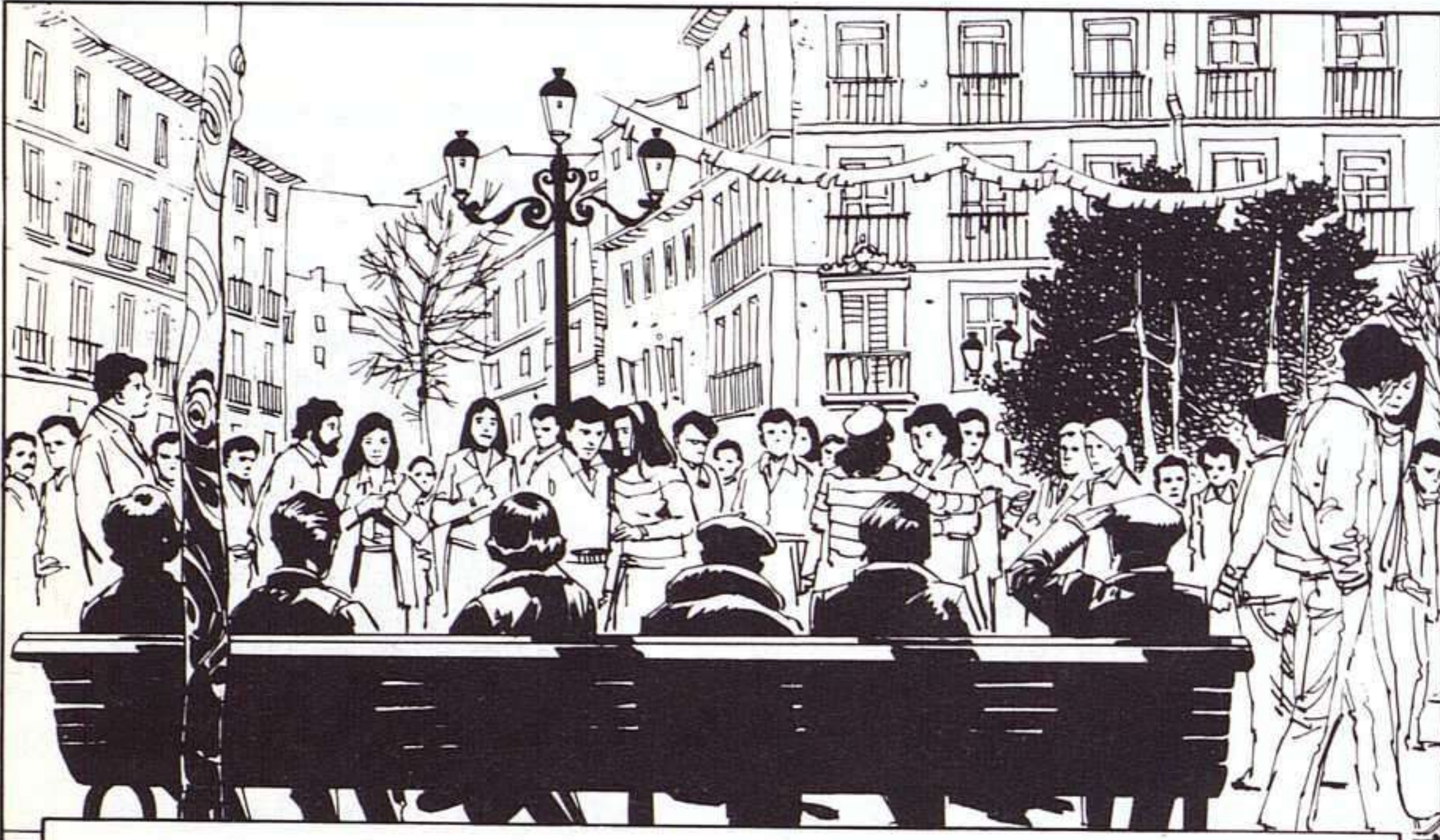
# Estamos con la gente.



1/ *La gente sale, día tras día, de sol a sol a construir, a enfrentar la vida con valentía y sonreír...*



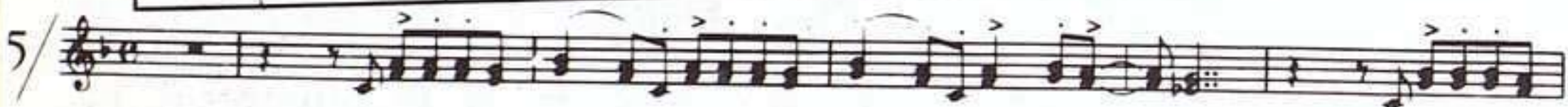
2/ *La gente sale, día tras día, con ilusión a vivir, gente que ahorra con alegría para conseguir.*



3/ *Por eso... Estamos con la gente, nos gusta la gente, la buena gente... Estamos con la gente que vive la vida sinceramente.*



4/ *La del mar, la del campo, la de la ciudad, con el niño que estudia, o el que empieza a luchar...*



5/ *Estamos con la gente, con toda la gente, la buena gente...*



**CAJAS DE AHORROS  
CONFEDERADAS**

## ASTURIAS

### OCTAVO FESTIVAL DE MÚSICA DE ASTURIAS

La Semana de Música de la Universidad ha cambiado de nombre este año, denominándose Festival de Música de Asturias, alcanzando su octava edición.

Siempre hemos comenzado nuestros comentarios de las pasadas «Semanas» con preámbulos no precisamente elogiosos para la organización, crítica que, por cierto, no han sabido encajar. Y he aquí que, con fecha 14 de octubre del pasado año, se han podido leer en la prensa nacional las conclusiones alcanzadas en el I Congreso Nacional de Pedagogía Musical, celebrado en Cáceres, «que serán elevadas en busca de un futuro mejor para la Música» —se decía textualmente—, y ¡qué casualidad!, coinciden con lo que hemos venido criticando año tras año. Hubo capítulos dedicados a la Enseñanza en los Conservatorios, Música en la EGB, en el Bachillerato, Formación del Profesorado... etc.

El dedicado a **Música en la Universidad**, decía lo siguiente, que nos ahorra el particular comentario, y que no tiene desperdicio:

«*Música en la Universidad: fortalecer la música desde la Universidad con la potenciación de los departamentos y afianzamiento de la Historia de la Música en las Facultades Humanísticas. Actividades musicales en el seno de toda la Universidad conectadas con las enseñanzas impartidas en las Facultades Humanísticas.*».

Ni más ni menos, lo que hemos venido pidiendo desde este espacio año tras año, para, una vez conseguido esto, cerrar cada Curso con Festivales, Semanas, o como se quieran llamar. Tenemos que recordar, una vez más, que sigue faltando lo más elemental. Mucho nos tememos que las

conclusiones del citado I Congreso de Pedagogía Musical, no hayan servido para nada.

El pasado año, el director de estas «Semanas» había asegurado que todas las actividades serían, en lo sucesivo, las mismas para Oviedo que para Gijón; no ha sido así, por lo que hemos seguido las celebradas en Oviedo. Hay que resaltar que la concurrencia a los conciertos en Avilés ha sido muy escasa, así como a las conferencias celebradas en Gijón, dándose el caso bochornoso de que la de Fernández-Cid tuvo que comenzar con ¡tres! personas, para concluir con siete; lo que creo debería hacer meditar a los organizadores sobre la conveniencia de no contar con estos lugares en lo sucesivo para tales actos. También conviene señalar

dedicados al Nacionalismo Español, y estuvieron a cargo de la Orquesta Sinfónica de Asturias, dirigida por su titular Víctor Pablo Pérez, y dos de la Sinfónica de RTVE, que fueron dirigidos por sus titulares, Enrique García Asensio y Odón Alonso. No hemos podido escuchar el concierto en Gijón del pianista de la localidad Francisco Jaime Pantín por coincidir con la iniciación del Festival en Oviedo. Creemos que en Gijón y Oviedo, por lo menos, deberían celebrarse los mismos conciertos, tal y como ya he dicho, se había asegurado.

Ha habido también, para completar la semana, una actuación del Ballet Nacional Clásico, que dirige Víctor Ullate, y dos representaciones de ópera, por la Compañía del Teatro Nacional de Bratislava.



Enrique Truan, autor, y Odón Alonso, director del estreno de «Miraglo de Albelda».

que los precios se van alejando de aquella popularidad, lo que no se entiende bien en Festival muy subvencionado. Otra observación —para que no nos quede nada en el tintero— es la de que el Teatro Jovellanos, de Gijón, no reúne las condiciones necesarias para albergar orquesta sinfónica grande como la de RTVE, ballet ni ópera, siendo necesario ampliar el escenario suprimiendo varias filas de butacas. Este Festival debería hacerse en Gijón, en el teatro de la Universidad Laboral, que, dicho sea de paso, es uno de los de mejor acústica de Europa.

Los tres conciertos de este Octavo Festival, —y no «Festivales de Música de Asturias» como figuraba en los programas—, han sido

El interés de este Festival estaba especialmente centrado en el estreno mundial de la obra del compositor gijonés Enrique Truan, **Miraglo de Albelda**, y del estreno en Oviedo de la ópera de Beethoven, **Fidelio**; el resto de las obras, por demasiado conocidas, han rebajado, en mi opinión, el interés general, aunque las interpretaciones han sido siempre magníficas.

La semana musical se ha inaugurado con el concierto de la Orquesta Sinfónica de Asturias. El programa interpretado fue el intermedio de **Goyescas**, de Granados; el **Retablo**, de Falla, y la **Fantasia para un gentilhomme**, de Rodrigo, con José Luis Rodrigo de solista de guitarra. Los solistas en el **Retablo** han sido Luis Álvarez Sastre, María José Sánchez y Tomás

Cabrera, con Pablo Cano, al clave. La orquesta ha logrado muy buenas versiones, muy elástica, a las órdenes de Víctor Pablo Pérez, que dirige con mando y sensible al matiz y la expresión. A los dos años de permanencia al frente de nuestra orquesta, confiamos plenamente en su labor y no dudamos que, una vez conseguida definitivamente la plantilla fija de instrumentistas, devuelva al conjunto a la época dorada que había alcanzando no hace mucho y que circunstancias de todos conocidas han estado a punto de hacerla desaparecer.

El primer concierto de la Orquesta de RTVE fue dirigido por García Asensio, y en el programa figuraron tres piezas de la **Suite Iberica**, de Albéniz, la **Sinfonía Sevillana**, de Turina; **Alborada del gracioso**, de Ravel, y el estreno en Oviedo de la **Sinfonía cantabile**, de María Teresa Prieto. No es cosa de detallar la ejecución de obras tan interpretadas por esta orquesta y tan conocidas de todos; nos limitaremos solamente a la novedad, que en este concierto fue la obra de María Teresa Prieto. La escritura es cuidada, pero sencilla, sin complicaciones, excesivamente *tradicional*; objeción que podemos hacer extensiva también a la orquestación, que es más bien fría y sosa. De escasas ideas musicales, esperamos que no sea de lo mejor de la obra de su autora. Bien estuvo, no obstante, como homenaje en el año de su muerte.

El segundo programa de la Orquesta de RTVE, dirigido esta vez por Odón Alonso, y con la colaboración de los coros Polifónica Ciudad de Oviedo y Polifónica Gijonesa, sí ha tenido enorme importancia, por el estreno mundial de **Miraglo de Albelda**, obra que para mí entra de lleno en lo que se debe considerar como «*forma cantata*», si bien su autor, Enrique Truan, prefiera no darle ninguna denominación concreta. El resto del programa estuvo formado por **Capricho español**, de Rimsky-Korsakov, y la segunda suite de **El sombrero de tres picos**, de Falla.

Del compositor Enrique Truan debería escribirse tan ampliamente que no serían suficientes las escasas líneas de que disponemos. Maestro de varias generaciones de gijoneses, de las que salieron

nombres sobresalientes de la interpretación, es, sobre todo, importante compositor de obras para coro, voz con acompañamiento de piano o guitarra, piano solo, violín, etc., además de gran intérprete de su propia obra; como así lo ha demostrado en aquel famoso ciclo, —«*ciclón*», llamaría él humorísticamente—, de **Cuatro Conciertos Antológicos**, organizado por el Ateneo Jovellanos de Gijón, máximo homenaje ofrecido hasta hoy al máximo exponente de la composición asturiana de todos los tiempos.

La cantata ahora estrenada, la obra más importante de su producción, compuesta —sin terminar— en el año 1948 y que ha estado a punto de estrenar Benito Lauret, una vez rematada hace cuatro años por insistencia del que esto escribe, es una composición sinfónico-coral, dividida en ocho partes. La obra, titulada **Miraglo de Albelda**, lleva por subtítulo, «*Flor de Crónicas, Romances y Cantares que cuentan cómo el Rey don Ramiro I quitó el Feudo de las Cien Doncellas.*» Ocho textos del Romancero, García de Salazar, Lorenzo de Sepúlveda y Lope de Vega han servido para que Truan, con lo mejor de su inspiración, haya logrado una composición hermosa, magistralmente tratada la parte coral, aunque en una tesitura a veces un tanto comprometida para las sopranos.

La obra está compuesta para coro (unas noventa voces en el estreno), gran orquesta, cuarteto vocal, (Julia Navarro, María Antonia Muñiz, José Manuel Fernández y José Luis Sánchez) y un narrador, (barítono), que ha cantado espléndidamente: Vicente Cueva; aunque, personalmente, creo que es de desear voz más grave para esta partitura. Como ya hemos dicho, fue dirigida por Odón Alonso, que lo hizo con maestría y dominio del conjunto. De unos cuarenta y cinco minutos de duración, nos llevaría mucho espacio un examen minucioso de la composición. Sí destacaremos su breve comienzo épico —nueve compases—, con una fanfarria en las trompas, trompetas y timbales, que da paso a la cuerda con el mismo motivo rítmico, e, inmediatamente el lento recitativo del barítono, contando la «*Crónica del Tributo*», (texto de

García de Salazar). A continuación, el coro «a capella», canta la segunda parte, el hermoso «*Romance del Rey Ramiro*», (texto de Lorenzo de Sepúlveda), un «*moderato grazioso*», en el que se van alternando voces blancas y graves, magistralmente escrito. La tercera parte tiene una preparación de cincuenta y tres compases confiados a la cuerda, que nos introduce con delicadeza extraordinaria en los «*Cantares de adiós y desventura*», (del Romancero y Lope de Vega), cantados primero por el tenor, («*Ya se van las cien doncellas, flor de León...*»), luego, por la «*mezzo*» (un canto triste y desolado). Con la cuerda casi siempre en «*pizzicato*», el «*Romance de la doncella*», (Lope de Vega y Anónimo), cuarto número, que cantan barítono y coro de voces blancas, es también parte muy notable de esta obra. En la quinta, volvemos a escuchar, en otro tono, la fanfarria inicial, que nos introduce en el «*Romance de las quejas*» (Anónimo), por la soprano, en un canto muy expresivo.

Llegamos así a la parte más larga e importante de la obra, la «*Crónica de la Batalla de Albelda*» (texto de García de Salazar). «*Ad libitum*» y lentamente acompañado por toda la orquesta, el barítono comienza su relato, de resonancias gregorianas, para luego la orquesta sola *describir* la Batalla. La voz del barítono vuelve a escucharse al final en una hermosa cadencia y termina esta parte, con ocho compases que entonan cuatro celos, que es, sin duda, la cumbre expresiva de toda la partitura.

Parte interesante es también la séptima, «*Romance de Clavijo y Sueño del Rey*» (Lorenzo de Sepúlveda), con la introducción emocionante del coro de voces graves, y luego el sueño del rey al que habla Santiago, cantado por el bajo, en la hermosa voz, bien timbrada y muy expresiva de José Luis Sánchez.

La obra termina con «*Cantar con que los cristianos invocaron a Santiago*», en donde coro y orquesta se funden en una solemne apotheosis.

El éxito alcanzado ha sido enorme y el entusiasmo del público, inenarrable.

Comentaremos, ya muy brevemente, pues nos hemos

pasado, el resto de la «*Semana*».

El cuarto día, fue la actuación del Ballet Nacional Clásico, con la **Rapsodia Sinfónica**, de Turina, **Albaicín**, de Albéniz, y **Rapsodia portuguesa**, de Halffter, en la primera parte. Ha gustado mucho, pero creemos que la segunda ha estado muy por encima, con **Paso a dos en blanco**, música de Saint Saens y coreografía de Ullate, y la extraordinaria versión de **El pájaro de fuego**, de Stravinsky, con coreografía y protagonismo de Víctor Ullate, gran director de este «*ballet*», que ha alcanzado un éxito personalísimo.

Hace una representación de la ópera **Lucia**, en Oviedo, en donde estamos acostumbrados a escuchar precisamente esta obra por solistas verdaderamente extraordinarios, es evidentemente muy arriesgado. A pesar de contar con orquesta y coros magníficos, no tiene esta compañía de la Opera Nacional Eslovaca, solistas importantes para la ópera italiana, ya que, normalmente, no hacen este repertorio. De haber contado con un buen trío protagonista, hubiera resultado una representación magnífica. Había interés en escuchar al tenor Peter Dvorsky, que estaba anunciado para Oviedo solamente, y no nos hemos enterado de que tampoco cantaría hasta haber entrado en el teatro, lo que no es serio.

Sí, fue muy buena la representación de la ópera **Fidelio**, de Beethoven. Y en este repertorio alemán y eslavo es en el que hay que aprovechar estas compañías, que precisamente es a lo que se dedican. No podemos extendernos más; sí indicar que esta ópera, otro de los grandes acontecimientos esperados de este Festival, ha satisfecho a todos. Solistas, coros y orquesta han hecho una versión muy buena de la única ópera de Beethoven.—  
**PEDRO LUIS MENENDEZ.**

## CANTABRIA

### SE PREPARA EL CONCURSO «PALOMA O'SHEA»

Existe ya gran expectación en torno a la séptima edición del Concurso Internacional de Piano que lleva el nombre de su fundadora, Paloma O'Shea, no sólo promotora de un mecenazgo de suma importancia, sino, además, atenta en su organización hasta el último detalle. Este explica dos aspectos a destacar: el prestigio adquirido ya y la fenomenal respuesta obtenida en la convocatoria de este año. No es afirmación gratuita. El deseo de participación supera al de 1980. Entonces se inscribieron 114 concursantes; en esta ocasión han sido 134 los aspirantes, procedentes de 34 países, acudiendo por primera vez Austria, China Popular, Cuba, Indonesia, Líbano y Malasia. Es segura la participación de la Unión Soviética. Naturalmente, tal concurrencia desborda toda posibilidad de ser admitida totalmente en el certamen, cuyas pruebas eliminatorias y final se celebrarán del 23 de julio al 3 de agosto. Por lo tanto, se ha impuesto la selección previa. 67 han sido los admitidos, de los que 11 son de Norteamérica, 6 de Japón, 5 de España, 5 de Francia, 4 de Brasil, 3 de Alemania Federal, 3 de Inglaterra, 2 de Canadá, 2 de China, 2 de Corea, 2 de Cuba, 2 de Italia, 2 de Méjico, 2 de Rumanía, 2 de Suiza, y de la Unión Soviética, y uno de Bélgica, Hungría, Irlanda, Malasia, Polonia, Portugal, Siria, Sudáfrica, Uruguay y Yugoslavia.

67 pianistas vienen a Santander a la conquista de tan preciado galardón. Para ello se ha nombrado un muy relevante jurado, integrado por figuras de rango en el pianismo mundial. Creo que, por serlo, merece dar breve referencia de cada uno. Aldo Ciccolini, que viene en lugar

de Buchbinder, dará el concierto inaugural. Francés de adopción, es un defensor de la música francesa, realizando con ésta muy notables grabaciones discográficas. Está considerado como el mejor especialista en la obra de Saint-Saëns. Maestro del repertorio universal, le interesa la música olvidada injustamente. Es su hinduismo el que hace de él una personalidad fascinante. Vuelve Serguei Dorenski, profesor y decano de la Facultad de Piano del Conservatorio de Moscú, quien a su condición de pedagogo une la de concertista cualificado.

Figura invitada como miembro de Jurado en los Concursos de más fuste a nivel mundial, es Jurgen Meyer Josten, berlinés, profesor de la Academia de Música de Munich y autor de publicaciones musicales, especialmente las que tienen como tema el piano y la interpretación. Es autor de biografías de pianistas tales como Arrau, Backhaus o Pollini.

Casada con el compositor francés Henry Dutilleux, Genevieve Joy, profesora de Música de Cámara del Conservatorio Nacional Superior de París, es una solista de grandes asociaciones sinfónicas. Es intérprete de la composición del siglo XX y ha realizado numerosas primeras audiciones.

La personalidad de Lili Kraus honra con su presencia el Concurso. En ella se une también la fecunda pedagoga y la concertista presente en los grandes festivales europeos. Ha dado conferencias en las universidades más importantes del mundo. En 1959, realiza la primera grabación de la **Fantasia «Grazer»**, de Schubert, que se acababa de descubrir en una buhardilla de Austria.

Nikita Magaloff, el universal pianista de San Petersburgo, también presente, jugando las interpretaciones de Chopin, músico del que acaba de grabar su integral del teclado.

No falta el suizo André Marescotti. Pianista, compositor y teórico, es autor del libro titulado **Los Instrumentos y la Orquesta**. Es el presidente de la Federación de Concursos Internacionales, de la que el santanderino es miembro. Se cuenta también con la presencia del



Xavier Montsalvatge.



Aldo Ciccolini.



Rosa Sabater.



Lili Kraus.

Director General del Concurso, «Federico Chopin» de Varsovia, Wiktor Weinbaum, y la de la pianista, concertista y pedagoga japonesa Kazuko Yasukawa.

Completan el Jurado el pianista santanderino José Francisco Alonso, del que Kempff ha dicho que es uno de los talentos más valiosos que ha conocido; el compositor Xavier Montsalvatge, la pianista barcelonesa Rosa Sabater, intérprete de Albéniz y Mompou, cuyas músicas tienen lugar prioritario en el Concurso, y Monseñor Federico Sopena, cuya personalidad es conocida.

En un deseo de vincular más lo universitario y lo musical, se han programado conferencias en la santanderina Universidad «Menéndez Pelayo» —donde se celebrarán las dos primeras pruebas—. Nikita Magaloff hablará sobre **El piano en el romanticismo**; José Francisco Alonso, sobre **Las sonatas de Mozart**, dentro del clasicismo vienés, y Kazuko Yasukawa, sobre **Debussy y los paisajes de Extremo Oriente**.

La gran final —programada del XXXI Festival Inter-

nacional—, que será el 3 de agosto, contará con la participación del Cuarteto Janacek y la de la Orquesta de RTVE, dirigida por Miguel Angel Gómez Martínez. Esta jornada será retransmitida por Televisión Española.

#### VIDA MUSICAL EN CANTABRIA

Breve, muy breve, la referencia a los más recientes eventos musicales de esta región, mencionando el anuncio del Ciclo de Opera y Zarzuela que, organizado por el Ayuntamiento de Santander, tendrá lugar del 23 al 27 de julio. Todavía no se ha informado quiénes serán los intérpretes. Se representarán **Luisa Fernanda, La Taberna del Puerto, Tosca y La Favorita**.

Hay que destacar el magnífico concierto del Cuarteto Beethoven, con un programa Brahms dado en los Amigos del Festival. En el Aula de Cultura, el Trío Mompou; la de escaso interés agrupación formada por los Jóvenes Músicos de Lucerna, y un Concierto Lírico. Conciertos líricos también en la Fundación «Marcelino Botín», que

recibió al oboísta Miguel Quirós, acompañado por Esteban Sánchez. El Ateneo ofreció un recital del cellista Luis Claret, y anunció una conferencia de Antonio Gallego, conmemorativa del centenario de Stravinsky. Por último, la noticia de que la Coral Salvé viaja a Alemania y París. Ha actuado en el Teatro Español, de Madrid, y en el Palau de Barcelona.—  
**RICARDO HONTAÑÓN ACHA.**

## PALMA DE MALLORCA

### XII SEMANA INTERNACIONAL DE ORGANO

Del día 8 al 13 de marzo tuvo lugar, en la Parroquia de Santa Eulalia de Palma y en su gran órgano, la «XII Semana Internacional de Organo», patrocinada por la Caja de Baleares «Sa Nostra». En la presente edición han intervenido los siguientes intérpretes: Josef Sluys (organista de la Catedral de San Miguel, de Bruselas), Erich Arndt-Condó (organista de la Basílica de San Pedro, del Vaticano), Wolfgang Bretschneider (organista de la Catedral de San Casio, de Bonn), Jacques Marichal (organista de la catedral de Notre-Dame, de París), Christopher H. Dearnley (organista de la catedral de San Pablo, de Londres) y José Enrique Ayarra (organista de la catedral de los Reyes, de Sevilla). Como podemos observar, la semana ha contado con la participación de los organistas de las catedrales más importantes de Europa, lo cual ha representado un éxito artístico extraordinario y, también, de afluencia de público que, concierto tras concierto, llenaba por completo al amplio templo de Santa Eulalia. Hay que destacar, como novedad importante de la Semana, la instalación de una pantalla de video sobre el altar mayor que permitía ver en acción a cada organista frente a los teclados y pedal del instrumento. Esta innovación no solamente su-



puso un aliciente más para el auditorio, sino también una buena ocasión para conocer de cerca el complicado mundo de la ejecución organística.

La Orquesta Ciudad de Palma ha ofrecido, en el Auditorium de Palma, dos importantes conciertos durante el pesado mes de marzo, bajo la batuta de su titular, Julio Ribelles. Del primero de ellos cabe destacar el **Concierto para violoncello y orquesta**, de Elgar, actuando como solista Melisa Phelps, y la **Sinfonía núm. 9**, «La Grande», de Schubert. El segundo concierto, patrocinado por la Caja de Baleares «Sa Nostra» (entidad de ahorro que durante el presente año celebra el centenario de su fundación), tuvo como nota destacada la presencia de un público que llenó el gran aforo de nuestro incomparable Auditorium; por otra parte, el programa de la velada fue interesantísimo: **Sinfonía Clásica**, de Prokofiev, la bellísima suite sinfónica del compositor mallorquín Baltasar Samper **Cançons i dances de l'illa de Mallorca**, y el **Concierto para piano y orquesta núm. 1**, de J. Brahms, con la colaboración de nuestro pianista Joan Moll, quien tuvo una magnífica actuación ante tan difícil partitura.

Organizados por la Conselleria d'Educació i Cultura de les Illes Balears, y en colaboración con la Fundación March, han continuado durante el mes de marzo los conciertos didácticos para jóvenes, «Concerts per a joves», que tienen lugar en el Teatre Principal de Palma. Estas audiciones han estado dedicadas a temas monográficos: **Beethoven y su tiempo**, con obras de Beethoven, Mozart, Schubert, Haydn..., interpretadas por el Quartet de Corda Bentley; **El Romanticismo**, a cargo de Pascual V. Martínez (clarinete), S. Duato (fagot) e I. Furió (piano), con obras de Chopin, Weber, Mendelssohn, Brahms...; **Nacionalismo e Impresionismo**, con ejemplos musicales de Albéniz, Granados, Turina, Falla, Debussy, Ravel, Thomas y Torrandell, interpretados y comentados por el pianista Joan Moll.

Hemos de mencionar también el concierto celebrado en la Iglesia de Sant Felip

Neri, de Palma por el Quinteto de Viento Ciudad de Palma y la Capella Oratoriana, todos ellos dirigidos por Gori Marcús, y en el que se ofreció el estreno en España de la cantata **Liberté**, para coro mixto, solista, quinteto de viento y piano a cuatro manos, del compositor francés Roger Calmel. También hay que citar las actuaciones del Trío Filadelfia y del Cuarteto Pfeifer en el marco del Auditorium de Palma.



José Enrique Ayarra.

Muchas han sido las manifestaciones musicales celebrados en Mallorca durante el mes de abril. En primer lugar, hemos de referirnos a los conciertos que tradicionalmente suelen celebrarse en las fechas de Semana Santa y que se caracterizan por la especial atención al repertorio de música sacra. De estas audiciones hay que destacar, por encima de todas, la brillantísima interpretación de la **Misa en Si menor**, de J. S. Bach. Fueron sus intérpretes: Der Munchner Motetten Chor und Residenzorchester, de Munich, dirigidos por Hans Rudolf Zöbeley, quienes ofrecieron una versión extraordinaria de tan difícil y maravillosa partitura del genial músico de Eisenach. Sin lugar a dudas, este concierto será recordado por los melómanos mallorquines, ya que son pocas las ocasiones de que disponemos, por razones de insularidad, para escuchar agrupaciones de alto nivel técnico y gozar de obras maestras de la historia de la Música, como es el caso de la **Misa en Si menor** de Bach. El concierto tuvo lugar en el Auditorium de Palma, bajo los auspicios del Consell General Interinsular: La orquesta ciutat de Palma, en el

primero de los dos conciertos realizados en este mes, incluyó una composición religiosa (estreno absoluto) del músico mallorquín Bartolomé Veny, titulada **Magnificat para soprano y orquesta**, que contó con la espléndida voz de Mercedes Riera. **Ifigenia in Aulis** (obertura), de Gluck, **Sinfonía núm. 96**, de Haydn y **El Corpus en Sevilla**, de Albéniz, fueron las obras que completaron el programa de esta velada.

También hay que mencionar el «Concert Sacre de Setmana Santa», ofrecido por la Coral Universitaria de Palma, de cuyo programa hay que destacar dos interesantes obras, casi desconocidas o poco interpretadas en nuestro país: **Funeral Music of Queen Mary**, de Henry Purcell, y la **Misa en Do Mayor para coro, orquesta y órgano**, de Anton Bruckner.

En el segundo concierto de la Orquesta Ciutat de Palma, dirigida por su titular Julio Ribelles, y celebrado en el Auditorium, se interpretaron las siguientes obras: **Sinfonía muntanyenca** (estreno absoluto), de Blanquer, **Concierto breve para piano y orquesta** de Montsalvatge (actuando como solista el joven mallorquín Bartomeu Jaume), y **Sinfonía núm. 6** de Beethoven.

#### DIADA DE CANTO CORAL

Organizada por la Federació de Corals de Mallorca, bajo el patrocinio de la Caixa de Balears Sa Nostra, y en colaboración con el Ayuntamiento de Inca, tuvo lugar en dicha ciudad la X Diada de Cant Coral a Mallorca. Dicho encuentro, auténtico acontecimiento musical de gran proyección popular y que pretende reunir a todas las agrupaciones corales de la isla para celebrar su diada de hermandad y de identidad cultural para con su pueblo, culminó con la realización de un concierto multitudinario con la participación de todos los coros presentes. Tras la presentación del acto por Joan Parets, actuaron las siguientes corales: Nins Cantors de Sant Francesc, Capella Oratoriana, Coral de Porreres, Coral es Taller, Coral l'Alba, Coral Sant Feliu, Coral Sant Josep Obrer, Antics Blavets de Lluc, Cor els Aucells, Cor Alberta Jiménez y Coro Sto. Tomás de Aquino. El concierto finalizó con la ac-

tuación conjunta de todas las masas corales asistentes a la Diada. Para completar esta información sobre la actividad coral mallorquina, hay que señalar, además, la celebración del I Concierto de Primavera de la Coral Sant Josep Obrer, la intervención de los Nins Cantors de Sant Francesc en el ciclo de Concert Culturals, patrocinados por el Consell Insular de Mallorca, en colaboración con la Federació de Corals de Mallorca, y la participación de la Coral Universitaria —junto a otros cinco coros seleccionados por el Instituto de la Juventud del Ministerio de Cultura— en la final del III Encuentro Nacional de Polifonía Juvenil, celebrado en Cuenca.

En la localidad de Felanitx, ha tenido lugar la VI Setmana de Música, organizada por el Patronato Local de Música, en la que han intervenido los siguientes intérpretes: Joan Moll (pianista), Bartomeu Jaume (pianista), Manuel Tortajada (marimba) y Joan Grimalt (piano); el dúo de guitarra formado por Josep Sbert y Bartomeu Artigues, Coral Universitaria, Orquesta Ciutat de Palma y Orquesta de Cambra Pro-Art, de Palma. Como en ediciones anteriores, la semana ha constituido un éxito artístico y de público, si bien lo que resulta realmente extraordinario y digno de resaltar es la tenacidad, constancia y buen hacer de sus organizadores, que han conseguido para Mallorca la realización de una Semana de Música auténticamente popular y en la que van desfilar los más destacados intérpretes o jóvenes valores de nuestra música.

En el Teatre Principal de Palma se ha desarrollado la temporada de zarzuela, a cargo de la Compañía Lírica de Madrid «Isaac Albéniz», de Juanjo Seoane. Muchos son los aficionados mallorquines a este género musical que, con su asistencia y aplauso, han obligado a prorrogar unos días más las representaciones de la temporada actual. Cabe destacar la presencia del propio maestro F. Moreno Torroba, a quién se le tributó un sincero y merecido homenaje en el transcurso de la representación de su célebre obra **Luisa Fernanda**, que fue dirigida por él mismo.—**JOAN COMPANYY.**

# Discos editados

ENTRE EL 10 DE MAYO Y EL 5 DE JUNIO DE 1982

## I. ORQUESTAL

**BACH:** **Conciertos para violín** núms. 1 y 2. **Conciertos para 2 violines.** A. Grumiaux, H. Krebbers. Les Solistes Roman-des. Director, A. Gercz. Philips 9500614.

**BRAHMS:** **Obertura Trágica. Rapsodia para contralto. Variaciones sobre un tema de Haydn.** Ch. Ludwig, Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. Deutsche Gram-mophon 2536396.

**BRUCH:** **Conciertos para violín** núms. 1 y 2. S. Accardo. Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. Director, K. Masur. Philips 9500422.

**BRUCKNER:** **Sinfonía núm. 4 «Romántica».** Orquesta Filarmónica de Munich. Director, R. Kempe. Edigsa 11A0377, 2 discos.

**BRUCKNER:** **Sinfonía núm. 5.** Orquesta Filarmónica de Munich. Director, R. Kempe. Edigsa 11A0378, 2 discos.

**CHOPIN:** **Concierto para piano núm. 1. Andante spianato y gran polonesa.** B. Davidovich. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, N. Marriner. Philips 9500889.

**DEBUSSY:** **El Mar. Marcha Escocesa. Preludio a la siesta de un fauno. Rapsodia para clarinete.** G. Pieterse, Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, B. Haitink. Philips 9500359.

**DVORAK:** **Suite Checa. Valses de Praga.** Orquesta Sinfónica de Detroit. Director, A. Dorati. Decca 9-40004. Digital.

**FALLA:** **Noches en los Jardines de España. Danzas de El Amor brujo, El Sombrero de tres picos y La Vida breve.** J. F. Osorio. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Director, F. Lozano. Columbia UMES 3553.

**GRIEG:** **Suite Holberg. Suite Lírica. Sigurd Jorsalfar.** Orquesta Inglesa de Cámara. Director, R. Leppard. Philips 9500748.

**HAENDEL:** **Música Acuática,** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips 9500691.

**HAENDEL:** **Música para los reales fuegos artificiales. El Festín de Alejandro. Obertura en Re mayor.** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips 9500768.

**MAHLER:** **Sinfonía núm. 1.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 2532020. Digital.

**MOZART:** **Conciertos para flauta** núms. 1 y 2. **Andante para flauta y orquesta.** W. Schulz. Orquesta del Mozarteum, Salz-

burgo. Director, L. Hager. Telefunken 6.42185.

**MUSSORGSKY:** **Cuadros de exposición. Una Noche en el Monte Pelado.** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, C. Davis. Philips 9500744. Digital.

**OFFENBACH:** **Fragmentos orquestales de operetas.** Orquesta de la Radio-Televisión de Luxemburgo. Director, J. P. Wallez. Columbia UMES 3503.

**RAVEL:** **Bolero. Pavana para una infanta difunta. Rapsodia Española. La Valse.** Orquesta de la Radio-Televisión de Luxemburgo. Director, L. de Froment. Columbia UM 23317.

**RODRIGO:** **Concierto de Arjuez.** **VILLA-LOBOS:** **Concierto para guitarra.** J. Williams. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, D. Barenboim. CBS S 73369. Importado.

**ROSSINI:** **Oberturas de Maometto II, Riccardo e Zoraide, Armida, Edipo a Colono. Sinfonías de Bologna e Al Conventello.** Coro Ambrosian. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips 9500887.

**ROSSINI:** **Oberturas de Ermione, Torvaldo e Dorliska, Bianca e Faliere, Otello, Demetrio e Polibio y Edoardo e Cristina.** Coro Ambrosian. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips 9500886.

**ROSSINI:** **Oberturas de Il Barbieri di Siviglia, La Scala di Seta, Semiramide, Il Viaggio a Reims, L'Assedio di Corinto y Guglielmo Tell.** Orquesta Philharmonia, Londres. Director, R. Muti. EMI 065-003811.

**ROSSINI:** **Oberturas de la GAZZA ladra, La Scala di seta, Semiramide, Il Barbieri di Siviglia, L'Italiana in Algeri y Guglielmo Tell.** Orquesta Estatal del Palatinado de Renania. Director, K. Redel. Columbia UMES 3500.

**SIBELIUS:** **Concierto para violín. Las 6 Humorescas.** S. Accardo. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Davis. Philips 9500675.

**J. STRAUSS II:** **Valses, polcas y galops.** Orquesta Johann Strauss, Viena. Director, W. Boskovsky. EMI 067-043056. Digital.

## II. CAMARA

**BEETHOVEN:** **Trío para piano, violín y violoncelo** núm. 4 «Espectro». **Variaciones en Sol mayor.** B. Canino, C. Ferraresi, R. Filippini. Ricordi RCL 27013.

**DVORAK:** **Cuarteto de cuerda** núm. 12 «Americano». **MENDELSSOHN:** **Cuarteto de cuerda en Mi bemol mayor,**

**Op. 12.** Cuarteto Orlando. Philips 9500995.

**TCHAIKOVSKY:** **Trío para piano, violín y violoncelo.** V. Ashkenazy, I. Perlman, L. Harrell. EMI 065-003971.

## III. INSTRUMENTAL

**BEETHOVEN:** **Sonatas para piano** núms. 14 «Claro de luna» y 18. **Para Elisa.** B. Davidovich. Philips 9500665.

**CHOPIN:** **los 21 Nocturnos.** D. Barenboim. Deutsche Gram-mophon 2721012, 2 discos. Digital.

**LISZT:** **Aus cypres de la Villa d'Este. Les Jeux d'eau à la Villa d'Este. Sunt lacrymae rerum. Schlummerlied. Valse oubliée** núm. 1. **Unstern, Sinite, Diastro. Schlafos. Frage und Antwort. Mosonyis Grabgeleit. Csardas macabre.** A. Brendel. Philips 9500775.

**MUSSORGSKY:** **Cuadros de una exposición.** **RACHMANINOV:** **Estudios-cuadros.** N. Magaloff. Ricordi RCL 27025.

**SCARLATTI:** **7 Sonatas.** **SOLER:** **6 Sonatas.** A. de Larrocha. Decca 9-41016.

**SCHUBERT:** **Sonatas para piano** núms. 19 y 21. **Impromptu en La bemol mayor.** S. Richter. Melodia MLSE 7002/3, 2 discos.

**SCHUMANN:** **Fantasia Op. 17. Piezas Fantásticas Op. 12.** M. Argerich. CBS S 76713. Importado.

**SCHUMANN:** **Kreisleriana. Variaciones sobre un tema de Clara Wieck.** V. Horowitz. CBS S 75841. Importado.

## IV. VOCAL Y CORAL

**BACH:** **Cantatas** núms. 51 y 202 «Nupcial». A. Giebel. Concerto Amsterdam, M. André. Director, J. Schroder. Telefunken 6.41077.

**BERLIOZ:** **Cleopatra. Herminia.** J. Baker. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Davis. Philips 9500683.

**DONIZETTI:** **Arias de La fille du Régiment, Lucrezia Borgia y L'elisir d'amore.** **ROSSINI:** **Arias de La Cenerentola, Guglielmo Tell y Semiramide.** M. Callas. Orquesta del Conservatorio de París. Director, N. Rescigno. EMI 065-000592.

**GERSHWIN:** **Canciones.** B. Hendricks, Katya y Marielle La-beque. Philips 9500987.

**SCHOENBERG:** **Erwartung. 6 Lieder, Op. 8.** A. Silja. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Ch. von Dohnanyi. Decca 6594028.

## V. OPERA

**DONIZETTI:** **Don Pasquale.** Bruscantini, Noni, Valletti, Borriello. Coro y Orquesta Sinfónica de la RAI de Turín. Director, M. Rossi. Hispavox S 66057, 2 discos.

**DONIZETTI:** **La Favorita.** Barbieri, G. Raimondi, Tabliabue, Neri. Coro y Orquesta Sinfónica de la RAI de Turín. Director, A. Questa. Hispavox S 66.355, 3 discos.

**GIORDANO:** **Andrea Chenier.** Tebaldi, Soler, Savarese. Coro Cetra. Orquesta Sinfónica de la RAI de Turín. Director, A. Basile. Hispavox S 66.058, 2 discos.

**LEONCAVALLO:** **I Pagliacci.** Bergonzi, Gavazzi, Tagliabue. Coro y Orquesta Sinfónica de la RAI de Turín. Director, A. Simonetto. Hispavox S 66.060, 2 discos.

**MASCAGNI:** **Cavalleria rusticana.** Simionato, Braschi, Tagliabue. Coro Cetra. Orquesta Lírica de Turín. Director, A. Basile. Hispavox S 66.059, 2 discos.

**PUCCINI:** **Madama Butterfly.** Petrella, Tagliavini, Taddei, Masini. Coro Cetra. Orquesta Sinfónica de la RAI de Turín. Director, A. Questa. Hispavox S 66.354, 3 discos.

## VI. RECITALES

«**BALLETS MEXICANOS**». **CHAVEZ:** **La hija de Colquide.** **GALINDO:** **La Manda.** **MONCAYO:** **Zapata.** Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Director, F. Lozano. Columbia UMES 3701.

«**COMPOSITORES MEXICANOS**». **CHAVEZ:** **Sinfonía India.** **JIMENEZ MABARAK:** **Balada del venado y la luna.** **MONCAYO:** **Huapango.** **REVUELTAS:** **Sensemayá.** Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Director, F. Lozano. Columbia UMES 3700.

«**DOMINGO CON AMORE**». **Arias de Aida, Pagliacci, Tosca, Elisir, Rigoletto, Bohème, Cavalleria, Carmen y Trovatores.** 2 **Canciones.** RCA RL-14265.

«**MAESTROS DE VENECIA**»: **Conciertos para oboe de ALBINONI, BELLINI, B. MARCELLO y VIVALDI.** S. Trubashnik. Orquesta de la Radio-Televisión de Luxemburgo. Director, K. Redel. UMES 3504.

«**MUSICA ORGANISTICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI**». **Obras de BERMUDO, CABEZON, T. DE SANTA MARIA, VENEGAS,** etc. A. Baciero. Hispavox S 96.036, 2 discos.

«**NOCHE EN MOSCU, UNA**». **Piezas de BORODIN, GLINKA, KHACHATURIAN, MUSSORGSKY, RIMSKY-KORSAKOV y TCHAIKOVSKY.** Orquesta Estatal del Palatinado de Renania. Director, K. Redel. Columbia UMES 3501.

## ESPAÑA

### IV CURSO DE MUSICA BARROCA Y ROCOCO (Real Coliseo Carlos III de El Escorial)

16 de agosto.— Gesualdo, Del Monte, Monteverdi: **Obras**. Solistas de la Chapelle Royal. Director, Philippe Herreweghe.

18 de agosto.— Marais, Forqueray: **Obras**. Jordi Saval, (viola de gamba), Ton Koopman (clavecín).

20 de agosto.— Geminiani, Bach, Bocherini: **Obras**. Wouter Möller (violoncelo barroco), Aline Parker Zilberajch (clavecín).

21 de agosto.— Telemann, Rameau, Clerambault: **Obras**. Grupo «De Egelentier». Harry Geraerts (tenor), Wilbert Haselzet (traverso), Ruth Hesseling (violín barroco), Christian Norde (viola de gamba), Jacques Ogg (clavecín).

22 de agosto.— Misón, Esteve, Rosales: **Obras**. Montserrat Figueras (soprano), Chiara Banchini y Emilio Moreno (violines barrocos), Aline Parler Zilberajch (clavecín), Jordi Savall (viola de gamba).

23 de agosto.— Cima, Riccio, Merula, Frescobaldi, Fontana, Castello, Corelli y J. S. Bach: **Obras**. Frans Brüggen (flauta de pico y travesera barroca), Bob van Asperen (clavecín).

26 de agosto.— Bach: **Conciertos de Brandemburgo núms. 4 y 5 y Concierto en Re menor para clave y orquesta**. Orquesta Melante 81. Kees Boeke, Ricardo Kanji (flautas de pico). Director, Bob van Asperen.

27 de agosto.— Mozart, Haydn, Sor: **Obras**. Montserrat Alavedra (soprano), Jacques Ogg (pianoforte).

28 de agosto.— Haendel, Mozart, Bocherini: **Obras**. Camerata de Madrid. Jacques Ogg (clavecín y pianoforte). Director, Luis Remartínez.

### XI FESTIVAL DE MUSICA DE CADAQUES

23 de julio.— Haydn, Beethoven, Schubert: **Obras**. Mannheim Streichquartett.

24 de julio.— John Cage: **Estudios Australes**. John Cage. Grete Sultan (piano).

30 de julio.— Mozart, Debussy, Stravinsky, Boulez, Schubert, Brahms: **Obras**. Dúo Kontarsky.

3 de agosto.— Bach: **Tres preludios y fugas, Concierto Italiano, Aria y diez variaciones al estilo italiano, Partita en Do menor**. Albada Olaya (piano).

6 de agosto.— Haydn, Beethoven, Kodály, Stravinsky: **Obras**. Marioara Trifan (piano).

10 de agosto.— Beethoven: **Sonatas para violoncello y piano**. Alcover (violoncelo), Brake (piano).

13 de agosto.— Schubert, Mozart, Brahms, Vives, Llongueres, Serra, Blancafort, Mompou, Montsalvatge, Toldrá y Massiá: **Obras**. Alavedra (soprano), Lavi-lla (piano).

20 de agosto.— Mendelssohn, Grieg, Beethoven, Haydn: **Obras**. Sitkovetsky (violín), Davidovich (piano).

26 de agosto.— Bach, Telemann, C. Ph. E. Bach, Haydn: **Obras**. Jean Pierre Rampal (flauta). Orquesta «Frans Listz», de Budapest.

27 de agosto.— Mozart, Vivaldi, Rossini, Bartók, Brahms, Cimarosa: **Obras**. Jean Pierre Rampal (flauta), Shigenori Kudo (flauta). Orquesta «Franz Listz de Budapest».

### VIII CICLO DE CONCIERTOS (Monasterio de Santes Creus, Tarragona)

10 de julio.— Mozart, Schubert, Beethoven: **Obras**. Colette Kling (piano). Octeto de Viento de la Orquesta de París. Director, Maurice Bourge.

17 de julio.— Manuel Oltra: **Salmos Breves**. Cabero y Olaya (pianos). Orfeó de Sants. Directora, Montserrat Tous.

24 de julio.— Telemann: **La Pasión según San Lucas**. Coral Universitaria del Principado de Liège. Orquesta de Cámara «Camerata Loediensis».

31 de julio.— Walond, Cabanilles, Haendel, Bach, Barthe, Soler: **Obras**. Nicholas Jackson (clave), Anthony Camdem (oboe).

## ALEMANIA

### DEUTSCHE OPER AM RHEIN (Düsseldorf y Duisburg). Avance de programación de la próxima temporada.

24 de septiembre de 1982 en Duisburg y 7 de enero de 1983 en Düsseldorf.— Janacek: **Jenufa**.

21 de octubre de 1982 en Düsseldorf, 11 de febrero de 1983 en Duisburg.— Mozart: **Las Bodas de Fígaro**.

18 de noviembre de 1982 en Duisburg.— Verdi: **Otello**.

10 de diciembre de 1982 en Düsseldorf y 9 de marzo de 1983 en Duisburg.— Strauss: **El Murciélago**.

22 de diciembre de 1982 en Duisburg.— Mozart: **La Flauta Mágica**.

29 de enero de 1983 en Duisburg y 18 de marzo en Düsseldorf.— Stravinsky: **Orfeo, Apollon Musagete y Petruschka**. Ballet.

26 de febrero de 1983 en Düsseldorf y 28 de abril en Duisburg.— Verdi: **La fuerza del destino**.

7 de abril de 1983 en Duisburg y 16 de junio en

Düsseldorf.— Shostakovich: **Lady Macbeth de Mzensk**.

16 de abril de 1983 en Düsseldorf y 25 de junio en Duisburg.— Haydn: **l'infedeltá delusa**.

1 de junio de 1983 en Düsseldorf.— Gluck: **Alceste**.

2 de julio de 1983 en Düsseldorf.— Haydn: **Sinfonía en Re**. Mendelssohn: **Sinfonía Escocesa**.

13, 17, 21 y 27 de noviembre de 1982 en Düsseldorf y 8, 12, 15 y 21 de mayo de 1983 en Duisburg.— Wagner: **Ciclo de El Anillo de los Nibelungos**.

Del 21 al 29 de mayo de 1983 en Düsseldorf.— Ciclo de ballet por los Ballets de la Deutsche Oper am Rhein.

### FESTIVAL MOZART (Würzburg)

8 de junio.— «Maurerische Trauermusik», en Do menor, **Concierto para piano en Do mayor, Sinfonía «Praga» en Re mayor**. Nikita Magaloff (piano). Orquesta Filarmónica de la Ciudad de Würzburg. Director: Maurer.

9 y 10 de junio.— **Divertimento en Re mayor, Concierto para violín en Re mayor, Obertura de «Don Giovanni», Sinfonía «Haffner» en Re mayor**. F. P. Zimmermann (violín). Orquesta de Cámara de Praga.

11 y 12 de junio.— **Obertura «Der Schauspieldirektor», Sinfonía en La mayor, Concierto para violín en La mayor, Sinfonía en Sol menor**. Zehetmair (violín). Residentie-Orkest. Director: Harnoncourt.

12 de junio.— **Sinfonía en Do mayor, Concierto para trompa en Mi bemol mayor, «Sechs Deutsche Tänze», Sinfonía en Do mayor, Sinfonía-Minuetto en Do mayor**. Director: Dechant.

13 de junio.— **Cuarteto de Cuerda en La mayor, Cuarteto de cuerda en Do mayor, Quinteto para clarinete en La mayor**. Hoelscher y Hennevolg (violines), Weigert (viola), Metzger (violoncelo), Wurlitzer (clarinete).

13 de junio.— **Serenata «Posthorn» en Re mayor, Concierto para piano en La mayor, Sinfonía «Linzer» en Do mayor**. Shetler (piano) Orquesta de la Academia de Música de Würzburg. Director: Günter Wich.

14 de junio.— **Cuarteto de Cuerda en Mi bemol mayor, Cuarteto de cuerda en Re mayor, Quinteto en Do mayor**. Cuarteto Koeckert.

15 y 16 de junio.— **Serenata «Haffner» en Re mayor, Concierto para violín en Sol mayor**. Agustin Dumay (violín). Orquesta Sinfónica de Radio Frankfurt. Director: Inbal.

17 de junio.— **Divertimento en Si mayor, Divertimento en Si mayor (Kv Anh. 229/1), Cinco Dúos en Do mayor, Música de «La Flauta Mágica»**. Solistas de viento de Würzburg.

17 y 18 de junio.— **Música de la Suite del Ballet «Idome-**

**neo», Concierto para clarinete en La mayor, Sinfonía en Mi bemol mayor**. Stolzman (clarinete). Orquesta Sinfónica de la Radio Frankfurt. Director: Eliahu Inbal.

18 y 19 de junio.— **Sonata en Do mayor, Sonata en Do mayor, «Litaniae Mauretanae», Misa en Do Mayor**. Roeder (tenor), Hartinger (bajo), Boy's Choir de la Catedral de Würzburg. Maestro del Coro: Koester. Director: Maurer.

20 de junio.— **Cuarteto de Cuerda en Si mayor, Cuarteto de cuerda en Mi bemol mayor, Cuarteto de cuerda en La mayor**. Cuarteto de la Gewandhaus, de Leipzig.

20 y 21 de junio.— **Sinfonía en Re mayor, Sinfonía para solistas de viento y orquesta en Mi bemol mayor, Sinfonía en Sol menor**. Harkopf (oboe), Wandel (clarinete), Gallay Vigh (trompa), Hartmann (fagot). Director: Macal. Orquesta de la Broadcasting Company de Hannover. Director: Macal.

## GRAN BRETAÑA

### ROYAL OPERA HOUSE (Covent Garden, de Londres).

27, 28, 29, 30 y 31 de julio.— Schneitzhoeffter: **La Silfide**. Coreografía: Pierre Lacote y Philippe Taglioni. Thesmar, Denard, Zumbo, Piletta, Loudières, Patey. Ballet de la Opera de París. Orquesta del Sadler's Wells Royal Ballet. Director, Queval.

1 de julio.— Mozart: **La clemenza di Tito**. Productor: Anthony Besch. Wingberg, Minton, Montague, Tomlinson, Connell Kenny. Director, Jeffrey Tate.

2, 7 y 10 de julio.— C. M. Weber: **Der Freischütz**. Producción: Fredrich. Remedios, Summers, Kennedy, Vogel, Döse, Kenny, Joll, Howell, Robinson. Director, Colin Davis.

3, 6, 9, 13 y 16 de julio.— Verdi: **Falstaff**. Productor: Eyre. Bruson, Wildermann, Egerton, Dobson, Boozer, Ricciarelli, Hendricks, Valentini-Terrani, Nucci, González. Director, Giulini.

4 de julio.— Recital de José Carreras. Eduardo Müller (piano).

5, 8, 14, 20 y 23 de julio.— Bellini: **La Sonnambula**. Producción: Sanjust, Gregson. Earle, Serra, Cannan, Dobson, O'Neill, Polgar, Cahill. Director: Sillem.

12, 15, 17, 19, 21 y 24 de julio.— Puccini: **La Bohème**. Producción: Copley. Summers, Carreras, Howell, Rawnsley, Donlan, Molodveanu, Dabiels, Garet. Director, Chailly.

### FESTIVAL NUREYEV (London Coliseum de Londres)

1 al 12 de junio.— Prokofiev: **Romeo y Julieta**. London Festival Ballet. Desutter, Hall, Hay-

worth, Hill, Jahn-Werner, Johnson, Jolley, Kelly, Long, Ruanne, Skoog, Truglia, Cauwenberg, Wells. Director; John Field. Coreografía, Nureyev.

14 y 19 de junio.— Tchaikovsky: **Manfred y Western Symphony**. Zürich Ballet. Austin, Dadey, Dobson, Flagg, Herman, Kage, Keane, O'Brien, Preston, Redpsth, Sheta, Stierli, Busse, Editz, Nemethy, Hudd. Director del Ballet, Patricia Neary. Director artístico, George Balanchine.

21 de junio al 3 de julio.— **Homenaje a Diaghilev**. Stravinsky: **Petruska**. Debussy: **La siesta de un fauno**. C. M. Weber: **El espectro de la rosa**. Rossini: **La boutique fantasque**. Ballet Théâtre Français, de Nancy. Bahiri, Bosioc, Dubuc, Funt, Gorki, Khalfouni, Lozano. Director, Trailine. Director general, Cartier.

**PHILARMONIA ORCHESTRA (Royal Festival Hall, de Londres)**

4 de julio.— Verdi: **Obertura de «La Forza del Destino»**. Berlioz: **Nuits d'été**. Verdi: **Música de Ballet para «I Vespri Siciliani»**. Solista, Agnes Baltsa. Director, Riccardo Muti.

6 de julio.— Maderna: **Music of Gaithey**. Beethoven: **Sinfonía núm. 2**. Brahms: **Concierto para piano núm. 2**. Solista, Claudio Arrau. Director: Riccardo Muti.

**ENGLISH NATIONAL OPERA (London Coliseum, de Londres)**

24, 28 y 31 de julio.— Puccini: **Tosca**. Esther Gray, Collins, Howlett. Director: Lockhart.

30 de julio.— Bizet: **Carmen**. Jones, Treleven/Pogson, Hannan. Director: Barlow.

**THE ROYAL BALLET (Battersea Park, de Londres)**

5, 6, 7, 8, 9 y 10 de julio.— Prokofiev: **Romeo y Julieta**. Park, Dowell, Coleman, Drew, Deane, Somes, Conley, Rencher, Lar-

sen. Coreografía, MacMillan. Director, Lawrence.

12, 13 y 14 de julio.— Massenet: **Manon**. Penney, Dowell, Wall, Mason, Rencher, Larsen. Coreografía, MacMillan. Director: Lawrence.

15, 16 y 17 de julio.— Helsted y Pauli: **Napoli Diverissement**. Whitten, Wall. Coreografía, Bournonville. Stravinsky: **Escenas de Ballet**. Brind, Deane. Coreografía, Ashton. Scott Joplin: **Elite Syncopations**. Penney, Deane. Coreografía, MacMillan. Director: Lawrence.

19, 20 y 21 de julio.— Minkus: **La Bayadere**. Park, Eagling/Wall. Coreografía, Petipa/Nureyev. Messager: **The Two Pigeons**. Paisey, Beagley, Chadwick, Dowson. Coreografía, Ashton. Director, Lawrence.

22, 23 y 24 de julio.— Tchaikovsky: **El Lago de los Cisnes**. Porter, Wall, Wylde, Deane, Brind, Eagling. Coreografía, Petipa/Ivanov. Director, Lawrence.

**WIGMORE HALLS (Londres)**

**Sunday Morning Cofee Concerts.**

4 de julio.— Fauré: **Cuarteto en Mi menor, Op. 121**. Schumann: **Quinteto para piano en Mi bemol, Op. 44**. Fitzwilliam String Quartet. Alan Schiller (piano).

11 de julio.— Mozart: **Cuarteto en Si bemol**. Haydn: **Cuarteto con guitarra en Re, Op. 2**. Sor: **Variaciones sobre un tema de Mozart**. Boccherini: **Quintetos para guitarra en Mi menor**. Amphion String Quartet. Carlos Bonell (guitarra).

18 de julio.— Chopin: **Balada en Sol menor**. Debussy: **Children's Corner**. Schumann: **Carnaval, Op. 9**. Peter Frankl (piano).

25 de julio.— Haydn: **Trío en Mi bemol**. Dvorak: **Trío en Fa menor**. Israel Piano Trío.

**DISCOS CRITICADOS**

<b>BARTOK: Los dos Conciertos para violín</b> (Gotkovsky, Gerhardt).....	50
<b>BARTOK: Quince canciones húngaras para piano. Sonata para violín y piano núm. 1</b> (Oistrakh, S. Richter).....	50
<b>BEETHOVEN: Septimino en Mi bemol mayor</b> (Academy of St. Martin-in-the-Fields).....	50
<b>BEETHOVEN: Concierto para violín y orquesta</b> (Ughi, Sawallisch).....	51
<b>BIZET: Sinfonía núm. 1</b> (Ormandy).....	51
<b>BOIELDIEU, DITTERSDORF y HAENDEL: Conciertos para arpa y orquesta</b> (Robles, Academy of St. Martin-in-the-Fields, Brown).....	51
<b>BOCCHERINI: Quintetos para guitarra</b> (Romero, Academy of St. Martin-in-the-Fields).....	52
<b>BRAHMS: Requiem Aleman</b> (Janowitz, Krause, Haitkink) ..	52
<b>BRAHMS: Cuartetos para piano y cuerda. SCHUMANN: Quinteto para piano y cuerda</b> (Rubinstein, Cuarteto Guarneri)	52
<b>BRUCKNER: Diez Sinfonías</b> (Barenboim).....	53
<b>FAURE: Penélope</b> (Dutoit).....	54
<b>HAYDN: Las Estaciones</b> (Marriner).....	55
<b>MAHLER: Sinfonía núm. 2</b> (Solti).....	55
<b>MAHLER: Sinfonía núm. 6</b> (Abbado).....	56
<b>MENDELSSOHN: Octeto para cuerdas</b> (Mehta).....	57
<b>MOZART: Cuartetos dedicados a Joseph Haydn</b> (Melos) ..	57
<b>MUSSORGSKY/RAVEL: Cuadros de una exposición.</b>	
<b>RAVEL: Le Tombeau de Couperin</b> (Solti).....	58
<b>PURCELL: Obras corales</b> (Preston).....	58
<b>RACHMANINOV: Sonata para piano núm. 2. SCHUMANN: Piezas Fantásticas. MENDELSSOHN: Scherzo a capriccio</b> (Horowitz).....	60
<b>ALESSANDRO SCARLATTI: 12 Sinfonías</b> (I Musici).....	60
<b>SCHUBERT: Lazarus. Misa en Sol</b> (Guschlbauer).....	61
<b>SCHUBERT: Música para violín y piano</b> (Goldberg, Lupu) ..	61
<b>SMETANA: Cuarteto de cuerda núm. 1. DVORAK: Cuarteto de cuerda núm. 12</b> (Amadeus).....	61
<b>SPOHR: Conciertos para clarinete</b> (Atherton).....	61
<b>STRAUSS II: La Cenicienta</b> (Bonyngé).....	63
<b>SUPPE: Oberturas</b> (Marriner).....	63
<b>WAGNER: El Holandés errante</b> (Bohm).....	63
<b>WOLF-FERRARI: El secreto de Susana</b> (Pritchard).....	64

**RECITALES**

<b>FRANCISCO ARAIZA: «Arias célebres»</b> .....	64
<b>SCHUBERT, WOLF: Lieder</b> (Pears, Britten).....	65
<b>«COROS ALEMANES DE OPERA»</b> (Rother).....	65
<b>«GALWAY: CONCIERTOS FRANCESES PARA FLAUTA»</b> (Dutoit).....	65
<b>WAGNER: «100 AÑOS DE BAYREUTH»</b> .....	66
<b>«BRAVO PAVAROTTI»</b> .....	66

**MAGNIFICOS EXPONENTES del CLASICISMO BRITANICO NINGUN OBSTACULO ENTRE Vd. Y LA MUSICA CAJAS ACUSTICAS Richard Allan**

todos los modelos con diseño nuevo de BEXTRENE

**MONITOR-80**

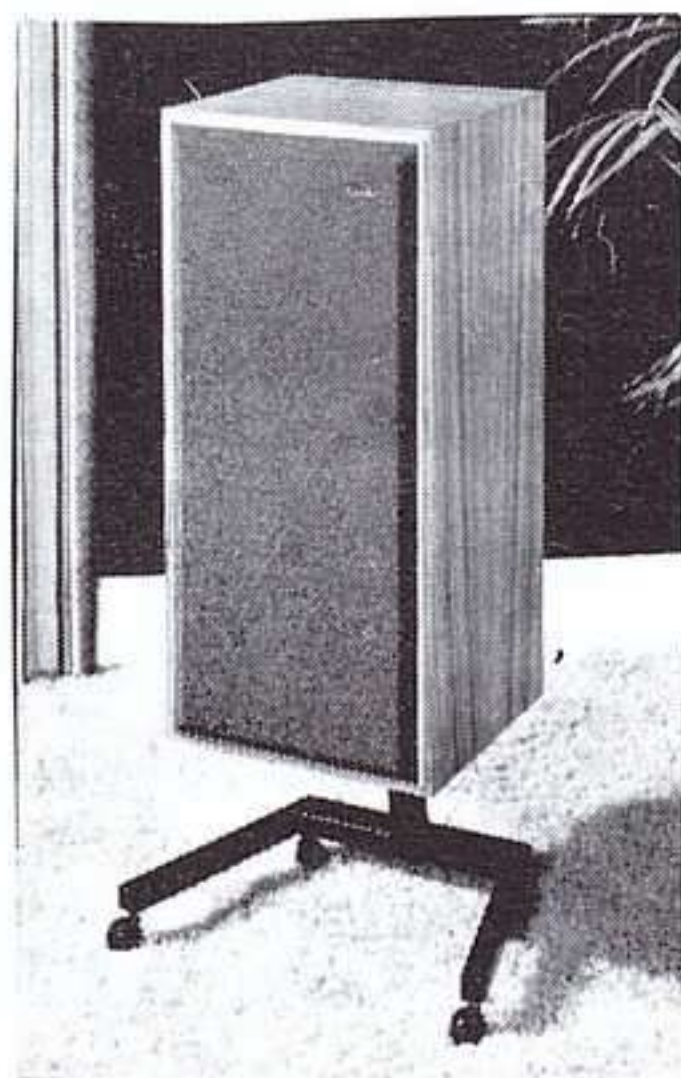
(3 vías)

**MARAMBA**

(2 vías + Pasivo)

**RA-8**

(2 vías)



**AUDIOFRECUENCIA Y SONIDO, S.A.**  
DUQUE DE SESTO 52  
MADRID 9,  
Tél. 274 22 24

# Noticias

## «NUOVA COMPAGNIA DI CANTO POPOLARE»

En el Palacio de Congresos de Montjuic, en Barcelona, actuó el grupo napolitano «Nuova Compagnia di Canto Popolare». Se trata de un grupo de investigación folklórica que utiliza instrumentos tradicionales de la zona del sur de Italia, e interpreta con gran fidelidad cantos folklóricos de fiesta y canciones recogidas y rescatadas por ellos del folklore napolitano, algunas de ellas provenientes de la Edad Media. La Nuova Compagnia está formada por cinco hombre y una mujer, que actúa como solista.

## CLAUSURA DEL CURSO DE LA SOCIEDAD ALGECIREÑA DE FOMENTO

Como acto final de una actividad continuada e importante como la que lleva a cabo la Sociedad Algecireña de Fomento, en Cádiz, se celebró un concierto de fin de curso en el que actuó la Orquesta de la Academia de Música de esta Sociedad, dirigida por Abel Moreno. Esta institución realiza, a lo largo de todo un curso académico, una valiosa actividad concertística.

## 1985 SERA EL «AÑO EUROPEO DE LA MUSICA»

El Parlamento Europeo y la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa han anunciado que el próximo 1985 será proclamado «Año Europeo de la Música». El comité organizador de este evento, con sede en Estrasburgo, está formado por Walter Scheel, que fue Presidente de la República Federal Alemana, Rolf Liebermann, antiguo director de las Operas de Hamburgo y París, y el actual director de la Opera de París, el italiano Massimo Bogianchino. La fecha ha sido elegida coincidiendo con el tricentenario del nacimiento de los músicos Bach, Haendel y Domenico Scarlatti. Aún no se han anunciado los propósitos concretos de este «Año Europeo de la Música», que ya se está preparando con la antelación

que requiere un evento de estas características; lo que sí han manifestado sus organizadores es que pondrán especial interés en atraer la atención del público a las obras de compositores vivos, ofrecer mayores posibilidades a los músicos jóvenes y en mejorar la situación social de los músicos.

## MURIO EL COMPOSITOR ROSSELLINI

El compositor italiano Renzo Rossellini, hermano

del famoso director de cine, ha muerto en Montecarlo a consecuencia de un infarto de miocardio. Renzo Rossellini obtuvo su fama de sus numerosas composiciones musicales de películas y es autor, además, de obras líricas y sinfonías. El compositor fallecido compuso la música de **Roma, ciudad abierta, Paisa, Alemania, año cero, Francisco de Asis, y La locura de Dios**, todas ellas películas dirigidas por su hermano Roberto. Hace un mes, Rossellini estuvo hospitalizado aquejado de un ataque al corazón.

## CON NOMBRE PROPIO

El compositor italiano **Goffredo Petrassi** ha sido objeto de un homenaje en la Fundación «Juan March», de Madrid. **Petrassi**, que a su faceta de compositor une la de pedagogo, ha sido maestro desde su cátedra del Conservatorio Santa Cecilia, de Roma, de una generación entera de compositores españoles como **Bernaola, Prieto, Gar-**

**cía Abril, Alonso, Villa Rojo, Oliver y Blanquer.** El homenaje consistió en un concierto de obras de **Petrassi** interpretadas por el Grupo KOAN, que dirige **José Ramón Encinar.** La presentación estuvo a cargo de **Carmela Bernaola**, y actuaron como solistas **Rafael Revert y Jesús Villa Rojo.** **Petrassi** realizará una serie de lecciones magistra-



Goffredo Petrassi, maestro de una generación de compositores españoles.

## GRUPO DE INVESTIGACION COREOGRAFICA DE LA OPERA DE PARIS

Con motivo del II Festival Internacional de Teatro, actuó en el Centro Cultural de la Villa de Madrid el Grupo de Investigación Coreográfica de la Opera de París. Este grupo lleva a cabo un trabajo de investigación acerca de nuevas coreografías y formas de expresión dentro de la danza. El interés despertado por este equipo de bailarines y coreógrafos constituyó un acontecimiento importante en el Festival de Teatro, dada la extraordinaria calidad y novedad del espectáculo ofrecido en Madrid.

les de composición en el Curso «Manuel de Falla», en Granada.

**Valentín Ruíz López**, autor de **Concierto astur para orquesta**, ha sido el ganador del Concurso de Composición que convocó la Orquesta Sinfónica de Asturias. La convocatoria de este premio, organizada por el Centro Regional de Bellas Artes de Oviedo, tenía por objeto fomentar la creatividad de obras sinfónicas y la creación de un fondo de archivo propio de la Orquesta asturiana. El premio, de 150.000 pesetas, se completa con el estreno de la obra galardonada por la Orquesta Sinfónica de Asturias.

**Joaquín Soriano**, pianista español, forma parte del jurado que concederá el famoso Premio Internacional «Tchaikovsky». Es uno de los más prestigiosos del mundo y se desarrolla en Moscú cada cuatro años. Es la primera vez que un español forma parte del jurado de este certamen que acoge pianistas de todas las nacionalidades entre dieciocho y treinta y dos años. Famosos ganadores del Premio Tchaikovsky han sido **Marta Algerich** y **Wladimir Ashkenazy.**

**Plácido Domingo** ha sido galardonado con la Medalla de Oro concedida por la Universidad Internacional «Menéndez Pelayo», institución que conmemora este año su 50 aniversario. Tal concesión se ha realizado con la unanimidad de la Junta de Gobierno. Esta es la primera vez que esta Universidad premia a un cantante español. **Plácido Domingo** desea

## NUEVA DIRECTIVA DEL CONSERVATORIO MUNICIPAL DE BARCELONA

El nuevo equipo directivo que regirá el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, ha presentado su programa de actuaciones. El equipo está formado por María Cateura Mateu, catedrática de pedagogía musical, que es directora del centro; Jordi Alcaraz Solé, profesor de órgano, subdirector; Paula Torrontegui Artola, catedrática de piano, jefa de estudios; y Juli Panyella Salvador, profesor de clarinete, y secretario académico. El nuevo equipo pretende renovar

los programas de estudios, crear un departamento de Pedagogía musical, una orquesta del Conservatorio y realizar un nuevo reglamento de régimen interno, entre otras acciones.

### THOMSON-BRANDT SE HACE CARGO DE «DUAL»

La Sociedad «Dual», especializada en la fabricación y venta de aparatos de Alta Fidelidad y especialmente, tocadiscos, había presentado suspensión de pagos el 2 de enero de 1982. Ahora la firma «Thomson-Brandt» ha firmado un acuerdo mediante el cual se hace cargo de las

actividades industriales y comerciales de la Sociedad «Dual» en Saint Georgen (República Federal Alemana), bajo reserva de conformidad de las autoridades francesas y alemanas. Se ha reiniciado, por este acuerdo, la producción de «Dual», con presupuestos económicos nuevos y el grupo «Thomson» pretende completar su gama actual de aparatos de alta fidelidad, con una línea de tocadiscos fabricados en Alemania.

### DESIERTOS LOS PREMIOS «JOSE ITURBI»

El jurado del Concurso de Piano «José Iturbi», que se

celebró en Valencia, ha declarado desierto el primero y segundo premios y los premios especiales de interpretación de música francesa, española y contemporánea. El tercer premio lo obtuvo el francés Michel Gal y el cuarto, el rumano Dan Atanasiu. El premio a la mejor interpretación de la obra obligada de López Chavárrri fue ganado por Laszlo Gyimesi, de Hungría.

### JOSEFINA CUBEIRO EN EL CICLO STRAVINSKY

En la Fundación «March», en Madrid fue realizado un interesante ciclo dedicado al centenario de Igor Stravinsky. La soprano Josefina Cubeiro ofreció un recital de canciones de Stravinsky, acompañada al piano por Rogelio Gavilanes. Era la primera audición en España de estas **Canciones**, en cuya interpretación obtuvo Cubeiro considerable



Josefina Cubeiro.

éxito. La misma soprano ofreció otro programa, dentro del ciclo de los Lunes de Radio Nacional, formado por canciones de compositores sudamericanos basadas en textos de poetas españoles. En esta ocasión estuvo acompañada al piano por Fernando Turina. El resto del ciclo Stravinsky de la Fundación «March» consistió en un concierto del Laboratorio de Interpretación Musical, que dirige Villa Rojo, en un programa del dúo de pianos Rentería —Matute y en otro ofrecido por Víctor Martín (violín) y Miguel Zannetti (piano).

recibir personalmente en Santander esta distinción, por lo cual está acoplado sus actuaciones en Europa para poder trasladarse a esta ciudad.

El Duque de Alba, **Jesús Aguirre**, ha recibido la Medalla de Oro del Conservatorio de Cádiz. Es la primera vez que se concede este galardón en 123 años de funcionamiento del Conservatorio gaditano. **Jesús Aguirre** apoyó ante la Administración el deseo del Conservatorio de Cádiz de convertirse en centro estatal, dada su precaria economía. El Conservatorio de Cádiz consiguió su propósito y durante el presente curso ya funciona en régimen de centro estatal. El compositor **Ernesto Halffter** expuso, en el acto de entrega de la medalla, la tradicional vinculación existente entre los duques de Alba y los discípulos de **Falla**.

**Alfredo Kraus** ha declarado que no cantará en la próxima temporada de ópera de Madrid. El tenor canario, que lleva cinco años sin cantar ópera en Madrid, manifestó que «después de dar mi palabra y de recibir las condiciones establecidas en una carta, firmada por una alta autoridad del Ministerio, no me enviaron el contrato y, aunque llamé reclamándolo, me dijeron que había dificultades. Resulta que después de estar de acuerdo con las condiciones, ahora es mucho dinero». Lo que sí hizo **Kraus** fue cantar el 29 de junio en una gala benéfica de la Fundación «Reina Sofía», en el Teatro Real. El tenor canario ofreció un recital de arias operísticas con la Or-

questa de Radiotelevisión dirigida por **García Navarro**.

**Xavier Montsalvatge** ha sido objeto de un homenaje en el Saló de Cent, del Ayuntamiento barcelonés. A instancias del Conservatorio Superior de Música de Barcelona, se ofreció un recital de obras del compositor catalán, interviniendo en él los pianistas **Besses, Vilá y Farré** y el **Grupo de metales** «Ciutat de Barcelona». **Narcís Serra**, alcalde de la ciudad, presidió el concierto-homenaje.

El crítico **Antonio Fernández-Cid** ha recibido de sus paisanos de Orense un homenaje, y el Ayuntamiento de esta ciudad está tramitando su nombramiento como «hijo predilecto de Orense».

La Diputación Provincial se ha unido al homenaje patrocinado la reedición en un solo volumen de las 34 canciones gallegas que dedicadas a **Fernández-Cid** realizaron músicos de toda España. **Fernández-Cid** dio en la ciudad gallega un concierto conferencia sobre Turina, que contó con la actuación de **Ana Higuera** (soprano) y **Félix Lavilla** (piano).

**Juan Erasmo Capilla**, violinista mejicano de 17 años, ha obtenido el primer premio del XX Concurso Internacional de Violín «Isidro Gye-nes». **Alfonso Ordieres**, un español, quedó finalista. El jurado estuvo formado por **Miguel del Barco, Joaquín Rodrigo, Anton García Abril, Jesús López Cobos** y **Alvaro León Ara**.

El tenor catalán **Emili Verdrell** tiene un monumento y unos jardines dedicados a

su memoria en Barcelona. El monumento fue construido por iniciativa de la Asociación de Vecinos «Peu de la Creu» e inaugurado por el alcalde de la ciudad. Con él, Barcelona ha querido rendir homenaje a todos los cantantes que, como **Emili Vendrell**, defendieron y elevaron la cultura y la lengua catalanas.

El musicólogo **Bal y Gay** recibió, a sus 77 años, un homenaje en el Ateneo de Madrid. **Bal y Gay** estuvo exiliado en México desde 1936 a 1965, es autor de numerosas piezas de cámara y recuperó el **Cancionero de Uppsala**, colección de canciones editada en Venecia en el siglo XVI. En el homenaje intervinieron **Federico Sopena, Samuel Rubio, Andrés Ruiz Tarazona, Juan Soto** y **Carlos Villanueva**.

**Roman Vlad**, director general de la Opera de Roma desde hace siete meses, ha dimitido de su cargo. Vlad, pianista y musicólogo rumano declaró que dimitía de su puesto porque «esta gran casa es ingobernable».

**Barry Douglas**, ganador de la última edición del Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea», actuó en Barcelona en el auditorio del Conservatorio Superior Municipal de Música. **Barry Douglas** interpretó obras de Bach, Listz, Tchaikovsky, Beethoven y Prokofiev.

El pianista **Rafael Sebastián** actuó con gran éxito en un concierto a beneficio de la Obra Cultural de la Parroquia San Juan Crisóstomo, en Madrid. El programa estuvo integrado por obras de Schubert, Brahms y Chopín.

**UNA MUY BUENA NOTICIA PARA LOS AFICIONADOS AL DISCO DE BALEARES**

Según podrán comprobar nuestros lectores por la información gráfica que acompaña a la presente noticia, los aficionados a la música de Baleares están de buena hora pues se acaba de inaugurar en estupendo establecimiento discográfico en la calle La Unión, 2, de Palma de Mallorca, con más de 100 m<sup>2</sup> dedicados a exposición de discos de música clásica, y actividades socio-culturales.

El establecimiento ha sido abierto por un gran aficio-

nado, D. Onofre Roca, que con este ya ha puesto a disposición del aficionado balear tres tiendas especializadas en música clásica.

La filosofía comercial del recién inaugurado local estriba en aportar información, documentación exposición y máximas comodidades al aficionado a la música, habiendo reservado un departamento especial para audiciones, con fabulosos cascos, y una gran cadena de alta gama de alta fidelidad. Periódicamente se celebrarán tertulias musicales moderadas por las principales personalidades del mundillo músico-cultural balear.



**ANDORRA LA VELLA**

**CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA**

**Aviso de Reclutamiento**

**SOLFEO - PIANO - CLARINETE - SAXO.**

Horario completo, 18 h./Semana, salario (en principio) alrededor de 76.000 Ptas.

Conocer la lengua francesa y sobre todo la catalana. Las candidaturas, con C.V. deben ser dirigidas al Sr. Director, Institut Andorrà d'Estudis Musicals c/ Prat de la Creu, 32. **ANDORRA LA VELLA (Principat d'Andorra)**

**ENCUENTRO IBEROAMERICANO DE EDUCACION MUSICAL**

Como actividad previa al XV Congreso de la Asociación Internacional de Educación Musical que se celebrará en Bristol (Gran Bretaña), la sección española del ISME va a desarrollar en Madrid el Primer Encuentro Iberoamericano de Educación Musical, del 14 al 18 de julio. El profesor Binkowski, de la República Federal Alemana, presidirá el primero de los seminarios integrantes del Encuentro, que tendrá como tema básico **El impacto de los medios de comunicación social acústicos y la formación del profesorado**. El segundo seminario dedicado a **La Educación musical en la cultura Iberoamericana**, estará dirigido por la profesora Rosa María Kucharski.

**ESTRENOS**

**ALFREDO ARACIL: Sonata número 2, «Los reflejos».** Fundación «Juan March». Tribuna de Jóvenes Compositores. Grupo Koan. Director, J.R. Encinar. Madrid, 26 de mayo.

**FRANCISCO MANUEL BALBOA: Pequeña catanta profana sobre un fragmento de Laconte de Lisle.** Tribuna de Jóvenes Compositores. Fundación «Juan March». Grupo Koan. Director, Encinar. Madrid, 26 de mayo.

**BENET CASABLANCAS: Quartet sense nom.** Tribuna de Jóvenes Compositores. Fundación «March». Grupo Koan. Director, Encinar. Madrid, 26 de mayo.

**JORGE FERNANDEZ GUERRA: Tres noches.** Tribuna de Jóvenes Compositores. Fundación «March». Grupo Koan. Director, Encinar. Madrid, 26 de mayo.

**PEDRO GUAJARDO: Anaglyphos.** Tribuna de Jóvenes Compositores. Fundación «March». Grupo Koan. Director, Encinar. Madrid, 26 de mayo.

**ADOLFO NUÑEZ: Sexteto para siete.** Tribuna de Jóvenes Compositores. Fundación «March». Grupo Koan. Director, Encinar. Madrid, 26 de mayo.

**MIGUEL ANGEL ROIG-FRANCOLI: Concierto en Do.** Tribuna de Jóvenes Compositores. Fundación «Juan March». Grupo Koan. Director, Encinar. Madrid, 26 de mayo.

**MANUEL JOSE SECO DE ARPE: Piezas musicales para la tarde.** Tribuna de Jóvenes Compositores. Fundación está integrada por los Koan. Director, Encinar. Madrid, 26 de mayo.

**AGUNDEZ Y PALACIOS: Canción (Suite de danzas).** Capilla musical de la Academia de Educación Sentimental Agundez-Palacios. Presentación, Jorge Fernández Guerra. Auditorium del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 12 de mayo.

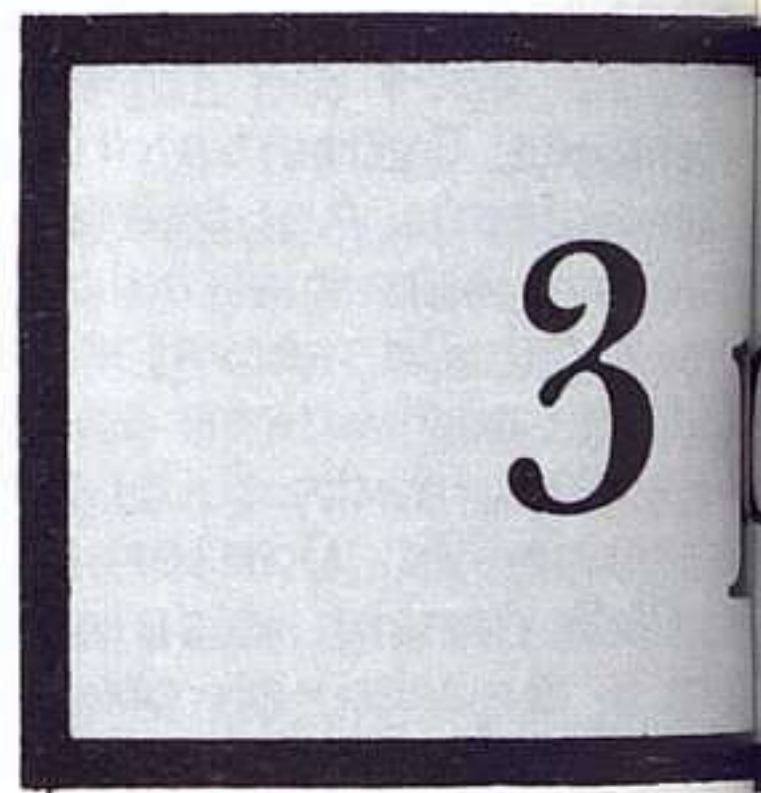
**NOTA**

Una cantata perdida, de Luis de Pablo, fue estrenada el 4 de julio de 1981, por Rafael González de Lara (contrabajo) y Anna Bartelloni (soprano), en Namur (Bélgica). La interpretación realizada en el Cooper Unión de Nueva York que publicamos en nuestro número 520 fue primera audición en Estados Unidos, y no estreno mundial.

**ANTONIO IGLESIAS REAPARECE COMO CRITICO DE «INFORMACIONES»**

Con motivo de la reaparición en Madrid del diario de la tarde **Informaciones**, reaparición que, desde RITMO, celebramos, el crítico musical Antonio Iglesias ha vuelto a ejercer la actividad periodística en las páginas de este diario. Su primera crónica musical, publicada el 2 de junio, estuvo dedicada al problema educativo. Iglesias justificó la elección de tan importante tema de esta manera: «*Quiero que esta primera nota de la tarea crítico-musical que ha vuelto a serme confiada, trate del sempiterno problema educativo, que parece querer ser olvidado, aplazado (¿hasta cuándo?) o, todo lo más paliado con escasas medidas resolutivas.*»

TRAMA



Pablo Sarasate (1844-1904)

En Arcos de la Frontera (Cádiz) se ha realizado grabación de un insólito disco. La intérprete, Concepción Pérez Gaona, más conocida por «Concha la campanera» las obras, de los siglos XV

## UNA PELICULA SOBRE FABRICACION DE INSTRUMENTOS MUSICALES

La Asociación Nacional de Fabricantes de Instrumentos Musicales y Accesorios, que fue constituida en 1978, ha realizado una película titulada **Artesanos de la Música**, que está exhibiendo por Ferias Nacionales e Internacionales del ramo. El filme muestra la labor de AFIMA en el campo de la construcción de instrumentos musicales. Esta asociación está integrada por los artesanos constructores y los fabricantes de instrumentos musicales y accesorios y tiene como misión el intervenir en los convenios y conflictos colectivos que puedan suscitarse y, en general, la defensa de los intereses de empresarios y artesanos que se dediquen a construir, fabricar y vender instrumentos musica-

les. Además de la película, AFIMA ha elaborado un Directorio de los integrantes del sector y ha organizado misiones comerciales. «*Para AFIMA lo importante es la defensa del producto español prioritariamente a los demás, que tampoco hay que desprestigiar o infravalorar; la defensa y conservación de los genuinos valores de los artesanos, y también de sus redes de distribución*», dicen sus directivos. La Asociación tiene el proyecto de convocatoria de un Concurso de Guitarra y la reconversión de la misma en Sociedad Cultural o Cooperativa. Actualmente todos sus asociados exponen en un «stand» único en la Feria de Valencia, con motivo del Mundial 82.

**El trabajo artesano sigue siendo pieza fundamental para la calidad del instrumento.**



triones quisieron homenajearle realizando una bandera española hecha de flores para colocar en el escenario. La hija del florista encargado del *detalle* aristocrático, **una joven bellísima, se enamoró perdidamente de Sarasate con quien mantuvo una relación fugaz, fruto de la cual nació una niña que es, precisamente la baronesa recalcitrante.** Von Gedina posee, como prueba *irreputable* de su origen, un camafeo con la efigie de Sarasate, regalado por su madre.

Un músico de Manzanares dice haber realizado un invento revolucionario en lo que a guitarras se refiere. Dicho músico pretende **que las cuerdas de la guitarra y otros instrumentos pasen por el interior de la caja de resonancia.** Esta innovación, asegura, será inmediatamente aceptada por los guitarristas.

El director de orquesta Karl Böhm escribió en su testamento el deseo de regalar uno de sus más preciados tesoros al director judío Zubin Mehta, **El anillo que usó Arthur Mikisch, el mítico violinista y niño prodigio, húngaro estaba en poder de Karl Böhm, quien deseaba regalar este anillo a Mehta.** La entrega fue realizada en Viena por el hijo del fallecido director de orquesta, el actor Karl Heinz Böhm.

El Rey Gustavo de Suecia

y la Reina Silvia han inaugurado **uno de los órganos más grandes que se conocen.** En la Sala de Conciertos de Estocolmo se inauguró solemnemente este instrumento, que posee 69 juegos de registros y 6.100 tubos. Ha sido construido según las directrices de los organistas Gottard Arnér, Erik Lundvist y Karl Erik Welin, por el organero Grondlunds Orgelbyggeri, de Suecia, que ha trabajado tres años en su construcción. El tubo mayor mide 10 metros de longitud y el menor 5,5 milímetros y 3 milímetros de diámetro.

El músico ruso Tchaikovsky, enterado de que su arreglo de la partitura de **Slavias**, de Glinka, para que pudiera ser cantada por 7.500 estudiantes moscovitas, era a cargo de la ciudad de Moscú presentó a su editor por este trabajo la siguiente cuenta: **«Por simplificar 16 compases de música coral e instrumental para que se repitan 3 veces ...3 rublos. Por la composición de 8 compases de puente... 4 rublos. Por 4 versos adicionales a la tercera estrofa (a 40 copecs por verso) ...1,60 rublos. Total... 8,60 rublos».** Menos mal que añadió: **«Esta suma la regalo a la ciudad de Moscú».**

Algo tan diverso y dispar como la música y el mercado de valores se han dado la mano en Inglaterra. **El grupo de viento de la Orquesta**

**Sinfónica de Londres actuó en la Bolsa** y el vetusto edificio londinense sustituyó, por pocas horas, las voces de sus corredores por los suaves sonos del grupo de viento. Para próximas ediciones nosotros proponemos un programa muy bursátil: la **Sinfonía de los Mil** mahleriana, fragmentos de la **Opera de cuatro cuartos**, con canciones de Kurt Weil, en homenaje a la bajada de la Bolsa y los primeros compases de **El Oro del Rhin**, de Wagner, por aquello de que dinero llama a dinero.

**El quiosco de la música del Parque del Retiro madrileño ha sido restaurado** y puesto en funcionamiento de nuevo. Aquel templete de principios de siglo queda para siempre ligado en la memoria de los madrileños a los barquilleros, al juego de la comba y a los domingos primaverales. El templete llevaba muchos años en estado ruinoso. Ahora, el Ayuntamiento de la ciudad ha invertido doce millones en su restauración y los madrileños han podido gozar de nuevo de las mañanas domingueras del retiro animadas por la Banda Municipal. Además, el Ayuntamiento ha proporcionado sombra a los futuros escuchas a base de repoblar de árboles la zona. Así, sentados al fresquito del Retiro, los madrileños recuperan sus mejores recuerdos.

por 4

XVI y el instrumento, las campanas. **«Concha la campanera» interpretó toques de campana heredados de sus antepasados en presencia del Consejero de Cultura de la Junta de Andalucía** y de los poetas Víctor Solano, Antonio Murciano, Jesús de las Cuevas, Antonio Luis Baena y Cristobal Romero. ¿Podrá un disco devolvernos el lejano sonido de las campanas, sustituido ahora por el ruido de la ciudad?

Una historia muy propia del Romanticismo escuchó atónita la familia Sarasate, de boca de la baronesa austríaca, de 79 años, Von Gedina. La visita de una *misteriosa dama de la aristocracia vienesa* a la familia del músico pamplonés Sarasate parecía un episodio de la película **La Marquesa de O.** Según la baronesa, Sarasate actuó, años ha, en un concierto en un palacio vienés. Los anfi-



## ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO



Los pianistas Guillermo Salvador y Aurora Serrato.



Guillermo Salvador, hijo.

El pianista sevillano **Guillermo Salvador** —tan conocido en España a los comienzos de su carrera artística—, su esposa, mexicana y también pianista, **Aurora Serratos** y el hijo de ambos, **Guillermo Salvador Jr.**, igualmente concertista del mismo instrumento, obtienen grandes éxitos en todo el continente americano, tocando como solistas o a dúo, indistintamente. La crítica —especialmente la de México, donde residen, y la estadounidense, incluido el exigente **New York Times**— dedica grandes elogios a sus interpretaciones.

El flautista catalán **Claudi Arimany i Barceló** ha obtenido en París el primer premio del concurso «Ville de París» que organiza el Ayuntamiento de la capital francesa. Después de obtener el importante premio, el flautista ha realizado giras de concier-

tos en Hungría (con el pianista **Arpad Bodo**) y en Italia.

**Cristóbal Halffter** ha realizado en el auditorio «Era» de Ginebra (Suiza) un programa bajo el título genérico de **Cristóbal Halffter por él mismo**, dentro de los conciertos que organiza el Estudio de Música Contemporánea. **Halffter** dirigió a la Orquesta del Collegium Academicum y a los solistas: **Sigune von Osten** (soprano), **Christiane** y **Aurèle Nicolet** (flautas) y **Suzanne Husson** y **Sebastián Risler** (pianos).

**María Rosa Calvo Manzano** ofreció un recital de arpa en el Terrace Theatre del Kennedy Center, de Washington. Las obras ofrecidas por la arpista fueron del **Padre Soler**, **Albéniz**, **Haydn** y **Mozart**. En Pekín, la española obtuvo también un gran éxito interpretando obras de autores españoles. **Zhou Erfu**, viceministro chino de Relaciones Culturales con el Extranjero, felicitó personalmente a **Calvo Manzano**, tras el concierto.

**Jorge Rubio**, director de la Orquesta Sinfónica de Madrid («Orquesta Arbós») ha realizado una gira por diversas ciudades soviéticas. En Moscú ha dirigido la Orquesta de Radiotelevisión, ofreciendo una versión de **El sombrero de tres picos**, de **Falla**.

**Narciso Yepes** realizó, con éxito, una gira por Alemania Federal. El más destacado concierto fue en Berlín con la Orquesta Filarmónica de esta ciudad, dirigida por **Albrecht**, y en él, **Yepes** interpretó el **Concierto de Aranjuez**, de **Rodrigo**. Otra obra de autor español: **Metamorfosis de Concierto**, de **Montserrat Caballé**, fue interpretada por el guitarrista con la Orquesta Sinfónica de Burdeos-Aquitania, bajo la dirección de **Roberto Benzi**, en el Gran Teatro de Burdeos (Francia).

**Plácido Domingo** ha sido nombrado doctor «honoris causa» por el Filadelfia College of Performing Arts. Se trata de uno de los colegios universitarios más antiguos de Estados Unidos, y fue el lugar en el que se redactó la Constitución norteamericana. En el Teatro Bellas Artes, de San Juan de Puerto Rico, interpretó **Domingo** el papel masculino estelar de **Camén**, de **Bizet**, con **Victoria Vergara**, **Norman Mitleman** y **Carole Farley**. El tenor se dispone ahora a realizar la versión

cinematográfica de **La Traviata**, de **Verdi**, dirigido por **Franco Zeffirelli**.

**Tomás Camacho**, guitarrista y profesor del Conservatorio de Orense, ha realizado una gira por Japón, Corea del Sur y Tailandia. **Camacho** representó a España en el Festival de Dublín en 1977. El guitarrista andaluz ofreció en estas giras dos programas distintos, uno con obras de artistas europeos y otro exclusivamente de música española.

**José María Cervera** dirigirá **Andrea Chenier** en la Scala de Milán. El director español, de treinta y cinco años, ya dirigió esta ópera en el Teatro Regio, de Turín, y acaba de interpretar la ópera **Simon Boccanegra**, de **Verdi**, en la Temporada de Ópera de Madrid.

El pianista **Josep Ribera** ha dado un concierto en el Henie-Onstand, de Oslo (Noruega), con música española del siglo XX. **Ribera** vive actualmente en Estocolmo y este recital en Oslo ha sido realizado dentro de los actos que organiza la embajada española en el país nórdico.

El compositor **Tomás Marco** ha estrenado en Canadá su obra **Concierto coral número 1**, para violín y doble coro. El solista, **Victor Martín** obtuvo en Toronto un éxito considerable. El coro que le acompañó, The Iseler Singers, estaba dirigido por **Elmer Iseler**. La obra fue estrenada el año pasado en San Diego (Estados Unidos).

**Montserrat Caballé** realizó un ciclo de cinco conciertos en Johannesburgo (Sudáfrica). Además ha interpretado en aquella ciudad el papel estelar de **Norma**, de **Bellini**. A su llegada a Sudáfrica, **Caballé** se definió así misma como una «soprano lírica con cuerpo, tanto en voz como en figura».

En la Unión Soviética se ha editado una monografía sobre **Andrés Segovia**, debida al musicólogo **Vaisbord**. La Editorial Música ha publicado este libro en el que **Miron Vaisbord**, especialista de música española, dice que «*Segovia llevó el arte de la guitarra a un nivel nunca visto*».

**Victoria de los Angeles**, con la Brooklyn Philharmonic Orchestra, en aquella capital norteamericana, interpretó un programa de género lírico español. Integraron el mismo arias de zarzuelas: «Zapeado», de **La Tempranica**, de

Jerónimo Giménez; «Palomica aragonesa», de **Los de Aragón**, del maestro Serrano; «La canción de la paloma», de **El barberillo de Lavapiés**, de **Barbieri**; «La Calesera», de **La Hija del Zebedeo**, de **Chapí** y «Coplas babilónicas», de **La Corte del Faraón**.

**María Luisa Ozaita**, cembalista y profesora de Música en un Instituto de segunda enseñanza madrileño, ha actuado con éxito en Nápoles, realizando un concierto de música española. En Roma fue estrenada su obra **Suite in stile antico**. Esta artista española acudió a Italia invitada por la Unión de Mujeres Compositoras Italianas, organización bajo cuyos auspicios se estrenaron diecisiete obras de compositoras, entre las cuales figuraba también la española **Montserrat Campmany**.

**Antonio Baciero** actuó en el auditorio Dag Hammarskjöld de Naciones Unidas. El concierto estuvo formado por obras del Barroco español y por **Sonatas** de **Mozart** y **Beethoven**. No es la primera vez que este pianista y musicólogo actúa con éxito en aquella organización.

El guitarrista **Segundo Pastor** ha realizado una gira por Austria, Alemania, Francia, Dinamarca, Finlandia y la Unión Soviética. En todos estos países ha sido admirado y aclamado.

El pianista catalán **Miguel Farré** está realizando una «tourné» por Estados Unidos. Las ciudades visitadas por este pianista serán las de Boston y San Francisco y la Universidad de Harvard.

La obra **Red**, de **Ramón Barce**, fue interpretada por el grupo LIM, que dirige **Villa Rojo**, en Niza el pasado 23 de febrero. **Rafael Gonzalez de Lara** interpretó **Dúo**, del mismo compositor, en Lyon (Francia). **Canada-Trío** fue en Düsseldorf el 25 de mayo.

**Julián López Gimeno** ha realizado una gira por la Unión Soviética, en la que llevó a cabo conciertos de música española y grabaciones para la televisión de aquél país. El repertorio de este pianista ha sido la **Fantasia Bética**, de **Falla**; una obra de **Tomás Marco**, algunas **Sonatas** del **Padre Soler** y cuatro piezas de **Iberia**, de **Albéniz**.

# Músicos del siglo XX

## OLIVER MESSIAEN



Por Manuel Chapa

## VIDA Y OBRA

Oliver Messiaen nace en Avignon el 10 de diciembre de 1908. A los once años comienza su educación musical, que durará hasta 1930. Organo y composición son las asignaturas a las que dedica su especialización. Además, su curiosidad se extiende a otros campos como la filosofía, la religión y las culturas exóticas. Tras fracasar el año 30 en su intento de conseguir el Premio de Roma, decide profundizar en el tema de lo rítmico estudiando exhaustivamente las peculiaridades que desde este punto de vista presenta la música hindú. En 1931 logra la plaza de organista de una de las principales iglesias parisinas, la de la Santísima Trinidad. En el 36 funda, junto con

Jolivet, Lesur y Baudrier, el grupo «La joven Francia», que aboga por la óptica de la música como actividad eminentemente humanista. Ya por estas fechas Messiaen es profesor en la Escuela Normal de Música. La invasión alemana supone su confinamiento en un campo de concentración hasta 1942, año en el que es nombrado profesor de Armonía en el Conservatorio de París. En el 47 se le encomienda en dicho centro la asignatura de Análisis, Estética y Ritmo, desde la que desarrolla una fecundísima actividad a lo largo de lustros, por los que desfilan como alumnos nombres importantes dentro de lo que pronto será vanguardia europea. Sus amplísimos conocimientos rítmicos, así como sus ya legendarios análisis sobre obras clave de la música europea (Escuela de Viena, Stravinsky, Debussy), hacen de él un profesor admirado y respetado, cuyo prestigio alcanza cotas muy altas. Sus investigaciones sobre el canto de los pájaros ocupan buena parte del Messiaen estudianto de la posguerra. Tras una feroz campaña de descrédito montada en su contra con intereses claramente partidistas y extramusicales, Messiaen aparece hoy a sus setenta y tres años como una de las figuras más respetadas, queridas y admiradas de la música europea.

La música de Messiaen resulta, desde su mismo origen, difícilmente clasificable. Messiaen rechaza toda adscripción ortodoxa a una escuela concreta y descarta la dicotomía entre lo atonal y lo tonal como mundos opuestos e irreconciliables. Prefiere emprender un camino propio en el que lo extramusical o, quizás mejor, lo metamusical se enrosca en el origen mismo del acto compositivo. Messiaen parte de la Fe, de la fe cristiana, católica, para componer. Para él toda obra musical es un acto de fe y, por lo tanto, una manera de expresar amor y reconocimiento al Creador. Para ello, descarta el cami-

no de la facilidad, de la sensiblería (tan querido a tantas y tantas músicas religiosas) y desarrolla un lenguaje propio en el que los procedimientos empleados a menudo resultan de una complejidad y una sutileza extremas. Messiaen es uno de los primeros en superar la dicotomía tonal-versus-atonal y se esfuerza por conciliar ambos mundos en su propia obra. Su permanente preocupación por el fenómeno rítmico le lleva a intrincadas formulaciones del mismo que tienden a desvincularlo del *acontecer sonoro*. Messiaen trata de abolir las relaciones temporales arbitrarias y convencionales propias de la música occidental y encontrar un *tiempo interior*, distinto, propio. Como él mismo afirma, «la música no está en el tiempo, sino que es el tiempo el que está en la música». En el fondo, se trata de buscar el tiempo absoluto; lo eterno en suma.

Este trascendentalización de lo musical, supeditando o, quizás mejor, independizando lo sonoro a lo rítmico, le lleva al estudio profundo del mundo rítmico-tímbrico oriental, especialmente el propio de Bali, Java, Sumatra e India, en el que la sutileza de procedimientos es enorme y las fórmulas, increíblemente variadas dentro de una apariencia que el oído europeo juzgaría monótona y siempre igual a sí misma. No es extraña la devoción de Messiaen por estas músicas, cuyo origen es, como en la suya, religioso y su formulación, ritual. Dentro de esta misma línea, se integra el amor de Messiaen por la naturaleza, especialmente por la ornitología, pues encuentra en los cantos de los pájaros una nueva fuente *natural* y distinta de comunicación rítmica. También intenta incorporar a su obra de forma permanente el color, para lo que utiliza una enorme variedad de recursos tímbricos, asimismo sistematizados con rigor y descritos con elocuencia literaria. Su afición al órgano se inscribe en este sentido.

El resultado de todo ello es una obra extremadamente compleja, difícil de describir y clasificar, sumamente personal, que rara vez provoca indiferencia o imparcialidad. Desde luego, exige —tal como ocurre en la música de Webern— una *nueva escucha*, en la que el oído europeo deje de lado apriorismos y lecciones aprendidas. Las motivaciones literarias, pictóricas, o místicas de la música de Messiaen le confieren un aura extraña, indefinible, inquietante, que provocará adhesión o rechazo, pero rara vez desinterés. En todo caso, tanto su labor de análisis y docencia teórica como sus hallazgos en el mundo de lo rítmico garantizan a Olivier Messiaen una referencia necesaria dentro de la música del siglo XX.

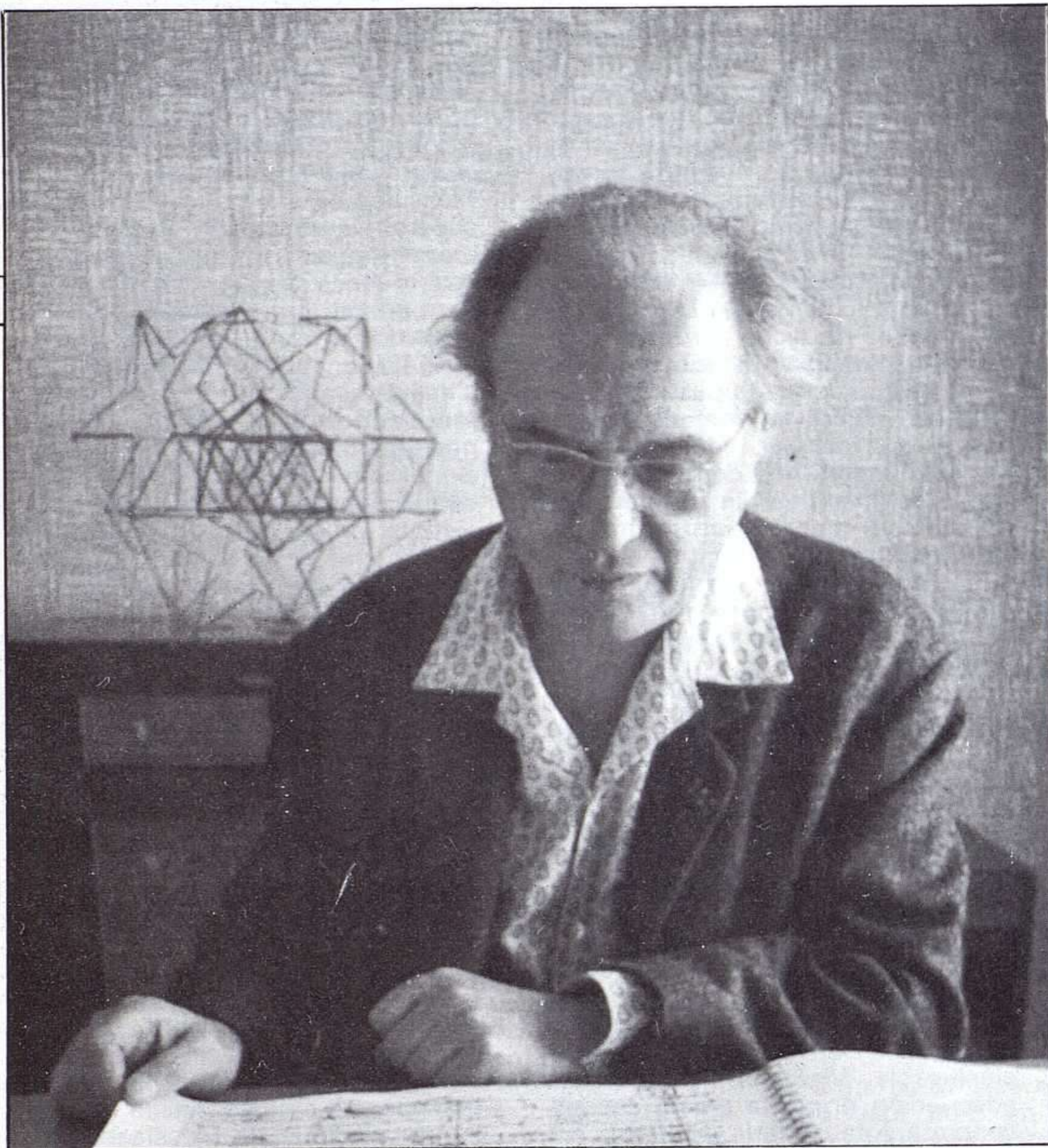
## BIBLIOGRAFIA

Las referencias a Olivier Messiaen se distribuyen a través de artículos, conferencias y libros que tocan como tema principal la música de nuestro siglo. A destacar, la obra de Pierrette Mari, **Messiaen**, editada por Seghers en 1965, y la de Claude Samuel, **Conversaciones con Messiaen**, editada por Belfond en 1967. Todo ello en francés, claro está. En español, hay que espigar por libros dedicados preferentemente a música contemporánea, enciclopedias y comentarios de carpeta de discos.

Respecto a la obra didáctica del propio Messiaen, está editada y recogida en su totalidad por Editions Alphonse Leduc, París.

## DISCOGRAFIA

Escasa resulta, hoy por hoy, la discografía española de Olivier Messiaen. Sólo figuran dos en catálogo. Una espléndida versión de la **Sinfonía Turangalila**, por Beroff, Lorient y la Orquesta Sinfónica de Londres, dirigida por Previn (EMI, 167-002.974/5), y otra, igualmente lograda, del **Cuarteto para el final de los tiempos**, a cargo de Yordanoff, Desurmont, Tettard y Baremboim (DG, 25 31 093). EMI importó no hace mucho los **Vingt Regards sur l'Enfant Jesus**, en versión excepcional a cargo de Michel Beroff. Quizás se pudieran encontrar aún en algún comercio, al igual que los discos Decca de Jean Rodolphe Kars con obras del **Catalogue d'oiseaux** y de los **Vingt Regards**, y de Noelle Baker y Robert Sherlaw Johnson con los **Poemes pour Mi** y los **Chants de Terre et de Ciel**. En Francia puede encontrarse la casi totalidad de la obra de Messiaen. Por lo general, el nivel de las interpretaciones, al ser protagonizadas por auténticos *especialistas* y muchas de ellas haber sido supervisadas por el propio Messiaen, es alto.



## OBRAS

La extraordinaria minuciosidad y perfección de las que hace gala Olivier Messiaen a la hora de componer justifican el hecho de que su catálogo

actualmente no supere el medio centenar de obras, a pesar de que su primera composición, **Le Banquet Céleste**, date de 1926. Como hitos más significativos podemos citar:

**Les Offrandes oubliées**, para orquesta (1930).

**L'Ascensión**, para orquesta (1934).

**La Nativité du Seigneur**, para órgano (1935).

**Poèmes pour Mi**, para soprano y orquesta (1936).

**Les Corps Glorieux**, para órgano (1939).

**Quatuor pour la fin du temps**, para violín, clarinete, violoncello y piano (1941).

**Visions de l'Amen**, para dos pianos (1943).

**Vingt Regards sur l'Enfant-Jesus**, para piano (1944).

**Trois petites liturgies de la Présence Divine**, para piano, Ondas Martenot, coro de mujeres y orquesta (1944).

**Turangalila-Symphonie**, para piano, Ondas Martenot y orquesta (1946-1948).

**Cinq Rechants**, para 12 voces mixtas a capella (1949).

**Livre d'orgue**, para órgano (1951).

**Oiseaux exotiques**, para piano y orquesta (1956).

**Catalogue d'oiseaux**, para piano (1958).

**Chronochromie**, para orquesta (1959-1960).

**Et expecto resurrectionem mortuorum**, para madera, metales y percusión (1964).

**La Transfiguration de Notre Seigneur Jesus-Christ**, para coro y orquesta (1969).

**Neuf meditations sur le Mystere de la Sainte-Trinité**, para órgano (1969).

**Des canyons aux étoiles**, para piano y orquesta (1974).

# Directorio comercial

## PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

**BILBAO TRADING, S. A.**  
Marqués del Puerto, 9.  
Teléfonos 415 52 55-415 52 44.  
BILBAO-8

**BILBAO TRADING, S. A.**  
Caracas, 6.  
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

**DISTRIBUIDORA GENERAL  
DE PIANOS**  
Carretera de La Coruña, Km. 17,200.  
Teléfs. 637 10 04-08-012.  
LAS ROZAS (Madrid).

**ENRIQUE KELLER**  
Apartado 15.  
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

**ERVITI**  
San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

Instrumentos  
musicales  
**Garijo**  
Primeras marcas.  
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13.  
NUEVO LOCAL  
c/. Espejo, 4  
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51  
MADRID-13.

**HAZEN**  
Juan Bravo, 33.  
Teléfonos 411 28 48-411 24 06.  
MADRID-6.

**JORQUERA PIANOS**  
Pianos. Organos. Instrumentos.  
Proveedores del Palau de la Música,  
Conservatorios y Entidades  
de Concierto.  
Avda. Francesc Cambó  
(Avda. Catedral), núm. 10.  
Teléfonos 319 60 96-310 69 12.  
BARCELONA-3.

**LETURIAGA**  
Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.  
MADRID-13.

**MAXPER, S. A.**  
Carretera de Andalucía, Km. 12,600.  
Teléfonos 695 91 00-04-08.  
GETAFE (Madrid).

**POLIMUSICA, S. A.**  
Caracas, 6.  
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

**RESPALDIZA**  
Plaza de Celenque, 1.  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**RINCON MUSICAL**  
Plaza de las Salesas, 3.  
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.  
MADRID-4.



**RUY-DIAZ**  
Pianos y organos europeos, japoneses  
y americanos.  
San Bernardo, 108.  
Teléfono 445 97 99. MADRID-8.



Instrumentos musicales y accesorios.  
Distribuidor Acordeones Bugari. Res-  
tauración de Pianos.  
Conde Duque, 34. Madrid-8.  
Tif. 247 34 25-617 70 13.  
Tingo María, 9. Móstoles.

**VELLIDO, S. A.**  
Gran Vía, 77.  
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

**VELLIDO, S. A.**  
Avda. Carlos III, 46.  
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

**VELLIDO, S. A.**  
Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

**VIETRONIC, S. A.**  
Bolivia, 239.  
Teléfono: 307 47 12.  
BARCELONA-20.

## GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

**CAPRICE, S. A.**  
Cuerdas para guitarra  
Padre Urbano, 1.  
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

**J. L. ALBERDI**  
Instrumentos de música  
Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.  
Teléfonos 237.16.00 - 237.14.30  
237.14.90 y 237.15.50  
BARCELONA-12.  
Calle Galileo, 26-28.  
Teléfonos 448 85 64-448 86 64.  
MADRID-15.

**ERVITI**  
San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

Instrumentos  
musicales  
**Garijo**  
La gama más extensa  
Primeras marcas.  
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13  
NUEVO LOCAL  
c/. Espejo, 4  
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51  
MADRID-13.

**GARRIDO**  
Instrumentos de música  
Guitarras españolas y acústicas.  
Desengaño, 2. Valverde, 3  
(detrás Telefónica).  
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.



**JUAN ESTRUCH, S. L.**  
C/ Vallés, 47. Teléfono 674 06 82.  
SAN CUGAT DEL VALLES (Barcelona).  
Servicio postventa en Barcelona:  
C/Ample, 30. Teléfono 315 44 07.  
BARCELONA-2.

**LETURIAGA**  
Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.  
MADRID-13.

**VELLIDO, S. A.**  
Plaza Moyua, 14.  
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

**VELLIDO, S. A.**  
Avda. Carlos III, 46.  
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

**VELLIDO, S. A.**  
Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

## INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

**ERVITI**

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

instrumentos musicales  
**Garijo**  
Todo para bandas, orquestas etc.  
Primeras marcas.  
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13  
NUEVO LOCAL  
c/. Espejo, 4  
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51  
MADRID-13

**LETURIAGA**

Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.  
MADRID-13.

**INSTRUMENTOS DE ARCO**

Violines, violas, violonchelos  
y contrabajos.

**ERVITI**

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

instrumentos musicales  
**Garijo**  
Diversidad de instrumentos  
y accesorios  
Primeras marcas.  
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13  
NUEVO LOCAL  
c/. Espejo, 4  
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51  
MADRID-13.

**MATERIAL DIDACTICO  
MUSICAL**

**ENRIQUE KELLER**

Apartado 15.  
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

**ERVITI**

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

instrumentos musicales  
**Garijo**  
Completísimo para la iniciación de la  
música.  
Primeras marcas.  
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13  
NUEVO LOCAL  
c/. Espejo, 4  
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51  
MADRID-13.

**EDITORES, LIBROS  
Y PARTITURAS**

**EDICIONES QUIROGA**

Alcalá, 70.  
Teléf. 276 39 50.  
MADRID-9.  
Canuda, 45.  
Teléf. 231 08 86.  
BARCELONA-2.

**MUSIC DISTRIBUCION, S. A.**

Tallers, 9, pral. A.  
Teléfonos 302 27 44-302 25 92.  
BARCELONA-1.

**DISCOS, CASSETTES,  
MUSICA CLASICA  
COMERCIOS ESPECIALIZADOS**

**VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.  
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

**VELLIDO, S. A.**

Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

**EMPRESAS  
DISCOGRAFICAS**

**DISCOS COLUMBIA, S. A.**

Av. de los Madroños, 27.  
Parque Conde de Orgaz.  
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

**HI-FI**

**ATAIO INGENIEROS**

Enrique Larreta, 12.  
Teléfonos 733 05 62-733 37 00.  
MADRID-16.

**COMERICA HI-FI**

General Cabrera, 21.  
Teléfonos 270 28 51-279 80 21.  
MADRID-20.

**FOX IN-DEL-SON, S.A.**

Agujas Diamante-Zafiro  
Fonocápsulas Magnéticas  
Calle Alta, 58  
Teléfono 942/239766 - SANTANDER

**TRINGENIER**

Compañía de Electroacústica  
Española, S. L.  
Grucer, 3.  
Teléfono 255 53 84. MADRID-17.

**VIETA**

Bolivia, 239.  
Teléfonos 307 47 12-307 47 16.  
BARCELONA-20.

**COMERCIOS DE ALTA  
FIDELIDAD**

**VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.  
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

**VELLIDO, S. A.**

Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

**VELLIDO, S. A.**

Avda. Carlos III, 46.  
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

**HOTELES-PARADORES**



Pl. General Queipo de Llano, 3.  
MERIDA (Badajoz).  
Teléfono (924) 301540/41/42.

**MECANICOS AFINADORES**

**MAXPER, S. A.**

Carretera Andalucía, Km. 12,600.  
Teléfonos 695 91 00-04-08.  
GETAFE (Madrid).

**RINCON MUSICAL**

Plaza de las Salesas, 3.  
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.  
MADRID-4.

**POLIMUSICA, S. A.**

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

**INDICE DE ANUNCIANTES**

ADAGIO .....	42, 99
ALFA-YEBENES .....	15
ATOMIUN .....	59
ASTEC .....	22
BASF .....	62
BILBAO-TRADING .....	79, 100
CAJAS DE AHORRO .....	82
CASA DAMAS .....	56
CASA WAGNER .....	78
ESCRIDISCOS .....	53
FERYSA .....	67
GERMAN-INDUSTRIAL .....	48
JOYTEL .....	4
HAZEN .....	39
TANGO .....	80
VINILO .....	64



La mayor  
organización  
al servicio de la música

## PIANOS

**Bechstein**  
**Dietmann**

***DOINA***

**HORUGEL**

***Kemble***

**OTTO BACH**

**SAUTER**

**TOYO**

## ORGANOS

**Domus**  
**GRANADA**

 **JEN**

 **LOWREY®**

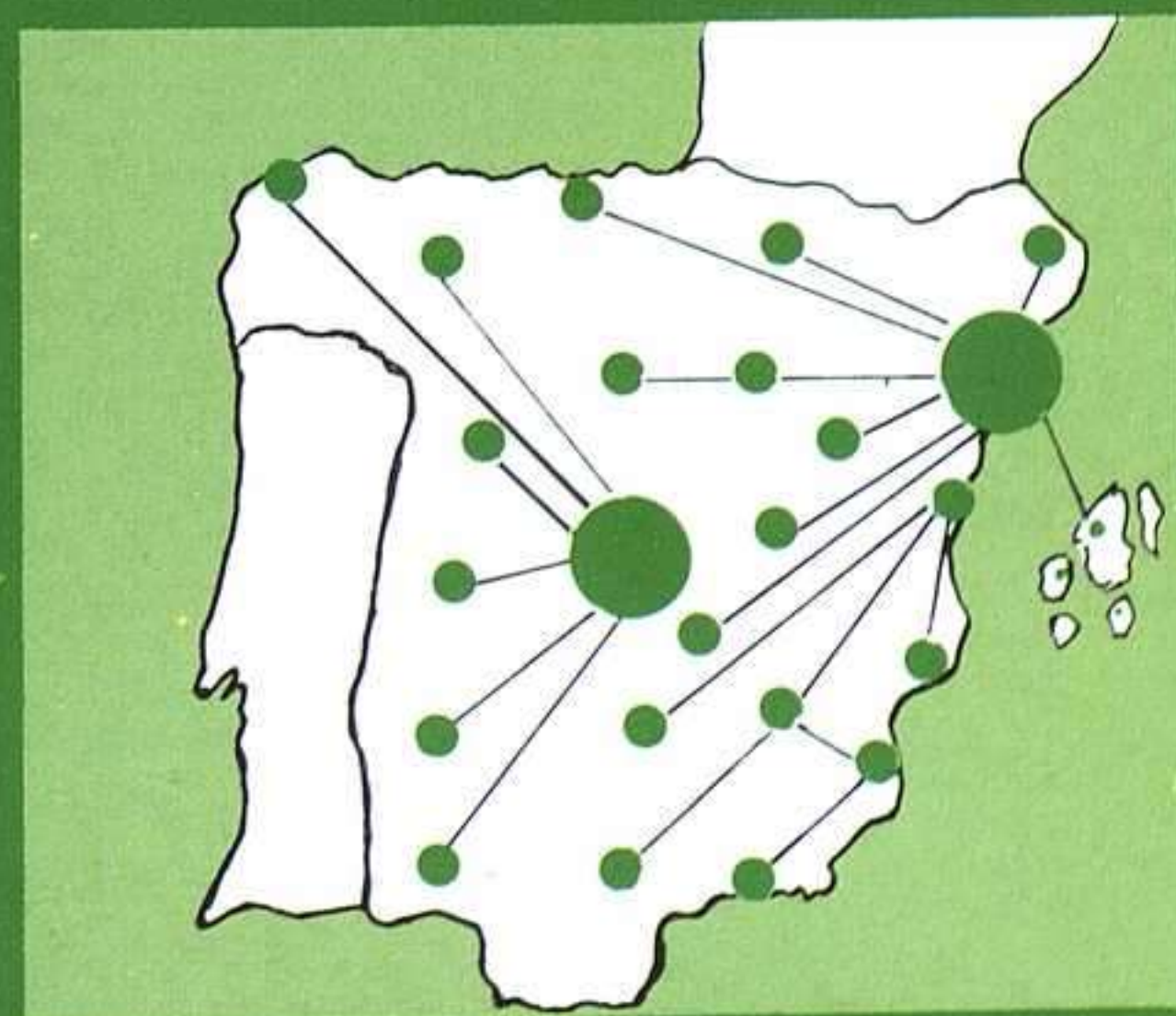
**viscount®**

Y....

PRESENTA LA NUEVA FRONTERA DEL SONIDO CON:

**CASIO®**

DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA



Oficinas y Almacenes  
Laforja, 75 - Tels. (93) 209 33 00 - (93) 200 18 67 - BARCELONA-21

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



**BILBAO TRADING, S.A.**

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