

RITMO

AÑO LIII • NUM 528 • DICIEMBRE 1982 • PRECIO 325 PTAS.



**Igor
Stravinsky**
(1882-1971)

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 LIII • NUM. 528
DICIEMBRE 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:

Gonzalo Alonso Rivas, Rafael Banús Iru-
ta, Pablo Cano Capella, Luis Carlos Gago,
Enrique Gámez Ortega, Pedro González
Mira, Javier López de Guereña, Enrique
Martínez Miura, Javier Navarrete, Jaime
Nogales Bello, Juan Ignacio de la Peña,
Gerardo Queipo de Llano, Arturo Reverter,
Colectivo Tartessos, Laura Toledo, Ma-
nuel Torregrosa y Venancio del Val.

Diagramación

Antonio Roca.

Fotografías

Pedro Guardón, Agustín Muñoz y Paco
Tur.

Corresponsales:

Ricardo Ruiz-Barquero (**Alicante**), Pedro
Luis Menéndez (**Austria**), Joan Company
(**Baleares**), I Taddei (Roger Alier, Xosé
Aviñoa, Santiago Bueno, Miguel Lerín, Luis
Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardell)
(**Barcelona**), Patrocinio de los Ríos (**Bur-
gos**), Francisco Vicent Domenech (**Caste-
llón**), Carlos Villanueva (**Galicia**), Carmelo
Dávila Nieto (**Las Palmas**), Francisco J.
Monreal Arizmendi (**Navarra**), Juan Urtea-
ga (**San Sebastián**), Ricardo Hontañón
(**Santander**), Francisco Melguizo (**Sevilla**),
Gonzalo Badenes, Blas Cortés, José Do-
menech (**Valencia**), José Urquijo Respaldi-
za (**Vizcaya**), Nicolas Koch Martín (**Bélgica**),
Didier de Cotignies (**Inglaterra**), Nicos
Velissiotis y Fausto Barzaghi (**Italia**), Leticia
Pagano (**Brasil**), Nestor Echevarría (**Ar-
gentina**), Gerardo Antonio Leyser (**Aus-
tria**).

Director Comercial

Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad

José María Ketterer.

Delegado Comercial para Cataluña

Jordi Padrol.

Distribuye

Comercial Atheneum, c/ General Moscar-
dó n. 29. **MADRID**

Suscripciones: ESPAÑA: Año 3.200 ptas.;
número suelto: 325 ptas.; atrasado: 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 Empresa Periodísticas con el
número 329.

Sumario

EDITORIAL

Goethe 5

CARTAS

6

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)

Un universo petrificado 8

Stravinsky y España 12

Encuesta 20

Stravinsky en Buenos Aires 28

Stravinsky, compositor 30

de ópera 36

Stravinsky y la Danza clásica 36

DISCOTECA BASICA

«La consagración de 40

la Primavera» 49

«La Historia del soldado» 50

Discografía selectiva 52

Igor Stravinsky: obras 52

principales 52

DISCOS CRITICADOS

52

CRITICA

DISCOGRAFICA 53

PAIS MUSICAL

64

INTERPRETES

José Mardones: el mejor 69
bajo del mundo

DE MADRID AL CIELO

Música sacra 73

DON TADDEO IN BARCELONA

Festival Internacional 77
de Música 1982

JAZZ

Festival Internacional 80
de Jazz de Madrid

LIBROS Y PARTITURAS 87

DISCOS EDITADOS 88

NOTICIAS 89

CURSOS, BECAS Y CONCURSOS 92

CARTELERA 93

MUSICOS DEL SIGLO XX

Erik Satie 95

EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

PREMIOS «RITMO»

Los mejores clásicos de 1982.

FOLKLORE

Entrevista con Agapito Marazuela

HISTORIA

Royal Opera House, Covent Gar-
den: 250 años de música

DISCOTECA BASICA

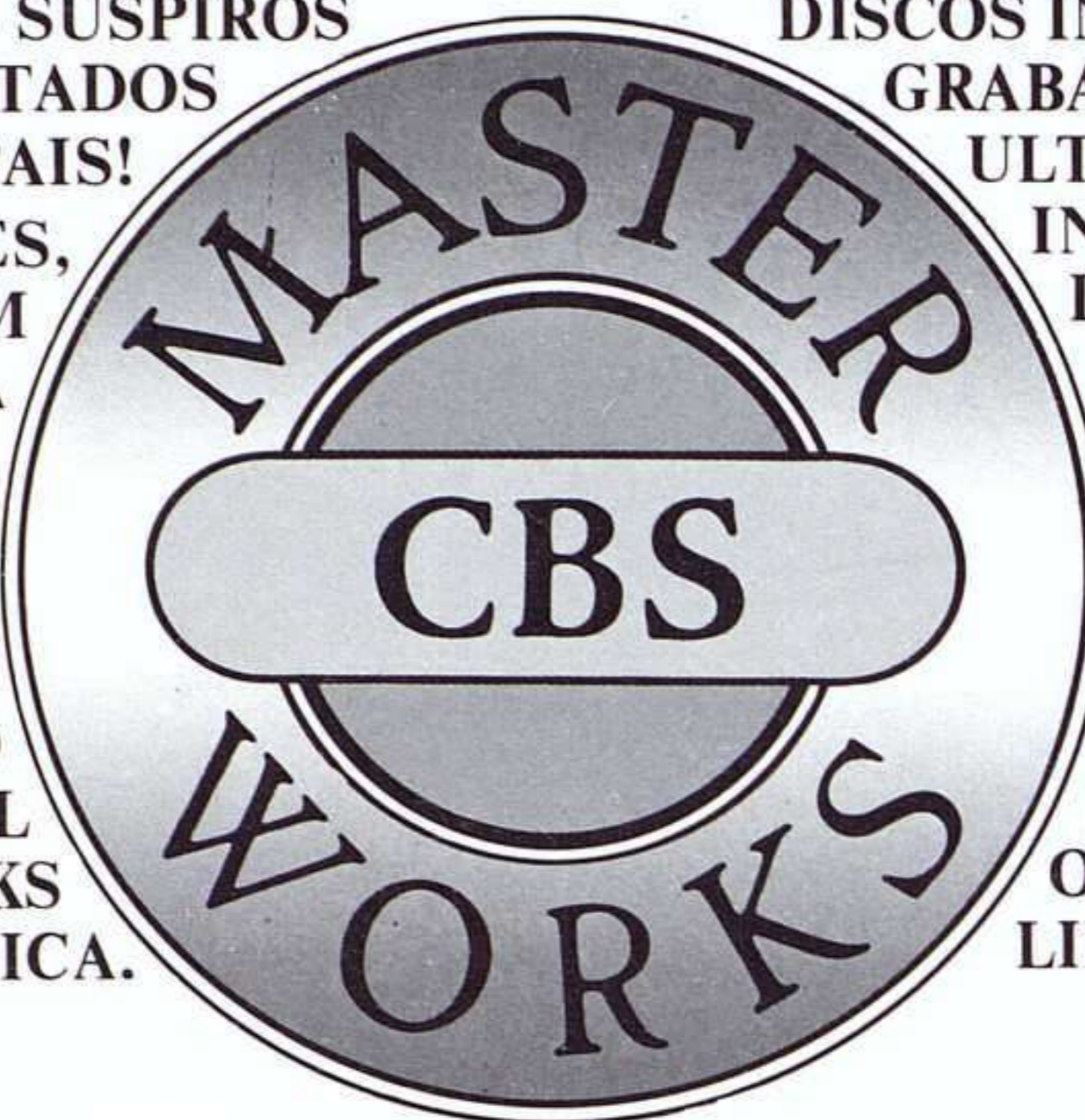
El Madrigal



NOS ADELANTAMOS A LA ENTRADA EN EL MERCADO COMUN



**CESEN LOS SUSPIROS
POR LOS DISCOS NO EDITADOS
EN ESTE PAIS!
NO MAS VIAJES A LONDRES,
HAMBURGO, AMSTERDAM
O VIENA EN BUSCA
DE ESTE VICIO:
EN LAS MEJORES TIENDAS
DE DISCOS DE ESPAÑA
ESTA YA TODO
EL CATALOGO
INTERNACIONAL
CBS MASTERWORKS
DE MUSICA CLASICA.**



**DISCOS INEDITOS,
GRABACIONES DIGITALES,
ULTIMOS LANZAMIENTOS
INTERNACIONALES,
LAS PRESENTACIONES
MAS ATRACTIVAS,
EL MEJOR SONIDO,
EL MAS AMPLIO CATALOGO
DE DISCOS CLASICOS
DISPONIBLE EN ESPAÑA,
EN UNA
EXTRAORDINARIA
OFERTA ESPECIAL
LIMITADA.**

DISCOS DE IMPORTACION, PRENSADOS EN ALEMANIA

Infórmese en los establecimientos especializados de esta gran oferta de presentación y solicite el catálogo internacional, a color, CBS MASTERWORKS. Hay catálogos para todos y discos para todos los gustos.

IGOR STRAVINSKY LA OBRA COMPLETA

EN DISCOS CBS MASTERWORKS

En conmemoración del centenario de Stravinsky, CBS MASTERWORKS presenta la única colección de discos existente en el mundo en la que se recogen todas las composiciones del gran músico, interpretadas, dirigidas y supervisadas por él.

EXTRAORDINARIO ALBUM DE 31 LP's. con un lujoso libreto informativo de 48 páginas.

Esta colección única incluye cerca de un centenar de obras, muchas de ellas inencontrables durante largo tiempo. También, una entrevista con Stravinsky y sesiones de ensayo.

ALBUM DE IMPORTACION.
EJEMPLARES LIMITADOS



24-5-20-

GOETHE

Hace ciento cincuenta años, en 1832, moría en Weimar, Goethe. Su pensamiento, grácil y profundo a la vez, se ocupó, como el de los sabios griegos, de todas las cosas que le rodeaban: de la vida y del amor, del arte, de la ciencia, de toda experiencia vital y mental.

También se ocupó de la Música. Aquí, como en otras disciplinas, había recibido Goethe una formación cerradamente tradicional, en el peor sentido de la palabra. Es decir, en el sentido de no admitir novedades y de considerar todo arte nuevo como enfermizo y decadente. El cetro del arte clásico, en la segunda mitad del siglo XVIII, lo compartían la ópera y la música religiosa. Ambas tenían en común la supremacía de la voz humana y la subordinación del sonido a la palabra, al concepto, al sentimiento explícito. De alguna manera, la música europea, nacida de la palabra con los trovadores y con el canto gregoriano y el sinagoga, mantuvo, a través de Monteverdi, de Victoria, de Orlando de Laso y de Gluck ese carácter subalterno y derivado. La gran corriente de la música instrumental que va cristalizando a partir del órgano, del violín, del clave, produce, tras de Vivaldi y Bach, su eclosión sinfónica con la Escuela de Mannheim. Haydn y Mozart crearán obras maestras instrumentales, pero aún dedicarán igual o mayor atención a sus óperas, misas y oratorios; y, además, su música instrumental recordará muchas veces el modelo vocal del aria o de la polifonía coral. Goethe preferirá siempre a Mozart, en el que reconocerá sus propias ideas, lo grave y severo

para la música religiosa; lo divertido y alegre para la profana.

La primera música romántica tenía que ser forzosamente ajena a Goethe. El deseo del arte romántico de recoger lo inefable, lo vagoroso y lo abismal —como ya vislumbró el malogrado Wackenroder— había de parecerle patológico y deforme. El apartamiento gradual del predominio de la palabra y del modelo hablado, y el consecuente crecimiento de las posibilidades de la música instrumental como vehículo idóneo para esa transmisión de lo indefinible ya están claramente en Beethoven, e inmediatamente después en Schumann y Chopin y en todos los compositores románticos.

Goethe alcanzó a vivir ese tránsito, que sin duda le sorprendió e iba contra sus principios de claridad y de explicitud, y de indiscutible primacía del concepto y de la idea sobre la sensación inefable y sobre la forma y el ornamento. Pero él mismo, en otros terrenos, había contribuido a la creación del arte romántico. Quizá por eso, en los últimos años de su vida, Goethe comprendió bien ese elemento irracional, fantástico, *demoníaco*, que subyacía en la música de esa época. «*Brota de la música —dice Goethe a Eckermann en 1831— una fuerza que se adueña de todo y que nadie puede explicar*».

Hoy, que la música se encuentra en un periodo de tránsito semejante en más de un aspecto al que tuvo lugar por entonces, podemos recordar también otro texto del autor de **Fausto**, de la misma época y sorprendentemente actual. «*La técnica —dice Goethe—, en combinación con el mal gusto, es el peor enemigo del arte*».

Cartas

Me atrevería a formular una apreciación al señor Carrascosa quien ha publicado en el número 526 de RITMO una informada y consciente crítica de las óperas de Wagner representadas precisamente en el último festival de Bayreuth. Puesto que el mismo Sr. Carrascosa se autodenomina primerizo creo que no tendrá inconveniente, antes al contrario, en recibir más información al respecto; y para ello tengo la osadía de mandarle el artículo que publiqué en el semanario catalán *El Mon*. No pretendo de ninguna manera contraponer sus ideas a las mías, bien está que haya gustos para todos. Quisiera simplemente sacarle de un error que, minúsculo dentro de la envergadura de su interesante artículo, es importante para comprender toda la problemática «de religiosidad» que encierra *Parsifal*. Me refiero a su frase «Los aplausos de los "no enterados" al final del religioso primer acto...». Es impensable que existan *no enterados* en Bayreuth, por una parte, y por otra, es importante saber que los aplausos proceden de los más enterados y son muestra de reivindicaciones laicas.—**MONT-SERRAT F. MATEU (Barcelona)**.

Es obvio que lo que me induce a escribirles esta carta fue debido al interesante artículo de la revista RITMO —de la que soy suscritora por el gran interés que siento por la Música—, en el cual se hace una entrevista a don Félix Hazen. Se habla en dicho artículo de la fundación cultural y educativa de la fundación Yamaha, creada para la difusión de la música, labor que me parece de enorme interés, y de la cual soy una entusiasta hasta tal punto que, al leer el deseo de esta fundación de ampliar centros a toda España, he pensado en la posibilidad de estudiar el cooperar en la creación de un centro de estas características en Sevilla, para lo que cuento con un hermoso local, situado en una de las zonas más bonitas de dicha ciudad, así como dos pianos Yamaha y la gran ilusión de aprovechar esto en favor de la educación musical, por la labor cultural que ello comporta. Me atrevo pues a pedirles que transmita mis deseos a esta Fundación, por lo cuál les quedaré muy agradecida.—**LUZ MARIA CUELLAR DE ORTUETA (Sevilla)**.

En relación con el artículo **Antonio Cortis y Caruso**, del número de octubre, en el que se refiere la sustitución del barítono Titta Ruffo por Caruso, en el Colón de Buenos Aires, para cantar el «Prólogo», debo decir que, si bien conocidos biógrafos del tenor lo afirman así (p.e. Eugenio Gara en *Caruso. Storia di un emigrante*), ha llegado recientemente a mis manos el interesante libro de Antonio Salvucci *Confidenze e aneddoti di cantanti celebri e maestri compositori*, amigo de Caruso, presente en la función, quien atestigua el hecho, pero refiriéndolo al barítono Giuseppe Danise; y que fue el propio Caruso quien anunció la indisposición del compañero y pidió al público permiso para cantar el famoso fragmento. Fue la temporada de 1915, y en ella también actuó Titta Ruffo. De aquí, posiblemente, la confusión de los biógrafos.—**MANUEL TORREGROSA (Novelda, Alicante)**.

Soy un asiduo lector de su revista, además de estudiante de música y canto. El motivo de esta carta no es otro que el de comunicarles que desde finales del mes de septiembre he comenzado a dirigir un coro de aficionados, bajo los auspicios del Club de Amigos de la Unesco, de Madrid, que me ha proporcionado un local de ensayos, además de facilitarme todo lo necesario para el buen funcionamiento de dicho coro.

La respuesta a la llamada para la organización del coro, ha sido muy importante, contando en estos momentos con veinticinco personas con las que ya he comenzado los ensayos. Esto es una muestra del interés que nuestro pueblo tiene hacia la música, cosa que ustedes ya sabrán de sobra.

Me gustaría mucho que su revista se hiciera eco de la creación de este coro así como que sirviera de animadora para todas aquellas personas que estén interesadas en formar parte del mismo ya que la inscripción sigue abierta. Necesitamos voces masculinas y femeninas. No importa la edad ni los conocimientos musicales que se tengan. Lo que sí queremos es que tengan ilusión, que les guste la música y que estén dispuestos a dedicar dos horas en dos días a la semana, por la tarde. Todas las personas interesadas deben dirigirse a la sede del Club de Amigos de la Unesco, en la Plaza de Tirso de Molina núm. 8, de Madrid, de 7 a 10 de la tarde, o bien, llamar al teléfono 2270557.

Aprovecho la ocasión para desearles que continúen haciendo todo el bien que están proporcionando a la música y a los músicos con la publicación de su revista.—**MIGUEL ANGEL JARABA SANCHEZ (Madrid)**.



**ABONNEZ-VOUS
ABONNEZ-VOUS
ABONNEZ-VOUS**

C6

**OPÉRA
INTERNATIONAL**

10, galerie Véro-Dodat
75001 Paris - Tél. : 233.32.03

BULLETIN D'ABONNEMENT
(1 an, 10 numéros)

France _____ 130 F

Étranger : normal _____ 165 F

par avion : suivant destination

NOM (en capitales)

Prénom _____

Profession _____

Age _____

Je désire souscrire
un abonnement
à « Opéra International »
Veuillez me le faire parvenir
à l'adresse suivante :

Rue, numéro _____

Code postal, ville _____

Règlement de l'abonnement :
par chèque bancaire à :
Opéra International
par C.C.P. * à : YTRA
La Source 33.13.970 G

* En cas de règlement par C.C.P.,
veuillez joindre les trois volets.

Igor Stravinsky ha realizado una aportación trascendental a la Historia de la Música de nuestro siglo. A los cien años de su nacimiento, RITMO, que se ha ocupado del músico ruso en muchas ocasiones, quiere dedicarle este número monográfico.



IGOR STRAVINSKY

(1882-1971)

Oranienbaum 1882-Nueva York 1971

1882.— Nace en Oranienbaum (Rusia), hijo de un bajo de la Ópera Imperial.

1901.— Ingresó en la Universidad de San Petersburgo para estudiar Derecho.

1903.— Alumno de Rimsky-Korsakov.

1905.— Contrae matrimonio con su prima Katherina Nosenko y escribe su **Sinfonía, Op. 1**.

1909.— Diaghilev escucha en San Petersburgo **Fuegos artificiales** y **Scherzo fantastique**.

1910.— Estreno triunfal de **El Pájaro de Fuego**.

1911.— Se traslada a Francia. Estrena **Petruchka**.

1913.— Estreno escandaloso de **La**

Consagración de la Primavera en el Teatro de los Campos Elíseos, de París. Retorno forzoso a Rusia a causa de una fiebre tifoidea.

1914.— Se establece en Suiza cuando estalla la Primera Guerra Mundial.

1917.— Año de la Revolución Rusa que Stravinsky acoge primero con alegría, aunque luego se opone a ella. Sus bienes son confiscados. Compose **Las Bodas**.

1918.— Estreno de la **Historia del soldado**.

1919.— Estreno de **Pulcinella**.

1922.— Estreno de la ópera **Mavra**. Giras por Europa y América. **Octeto** (revisado en 1952).

1927.— **Edipo Rey**.

1928.— **El Beso del Hada**. **Apolo Musageta**.

1933-34.— **Persephone**. Se nacionaliza francés.

1935.— Escribe **Crónica de mi vida**.

1939.— Se instala en los Estados Unidos.

1940.— Se casa con Vera Bosset.

1945.— **Sinfonía en tres movimientos**, encargo de la Orquesta Filarmónica de Nueva York. Escribe la **Poética musical**.

1945.— Se nacionaliza norteamericano.

1951.— **The Rake's Progress**. Muerte de Schönberg.

1952.— Viaje por Europa.

1957.— Estreno de **Agon**.

1959.— Conversaciones con Robert Craft.

1969.— Deja de componer por problemas de salud.

1971.— Muere en Nueva York. Es enterrado en Venecia.



Dibujos: Antonio Roca

Por Javier Navarrete

Algunos músicos parecen ofrecer la revelación de sus facultades a lo largo de un extenso período, sin que se pueda determinar exactamente en qué punto de éste manifiestan el máximo de inspiración o el mayor dominio posible de los medios empleados; éste podría ser el caso de Schönberg, por ejemplo. El de Stravinsky podría ser precisamente el caso contrario, en que todos los tanteos convergen en ese punto en que la acumulación de fuerzas se desborda en la expresión de algo nuevo, de fuerza irresistible.

La **Consagración de la Primavera**, compuesta en 1913, en ese momento en la carrera de Stravinsky, cuya plenitud no podría haberse imaginado conociendo el anterior **Pájaro de Fuego**, ni aún **Petrouchka**. La idea de esta pieza destinada a la danza, que habría de representar «el espectáculo de un gran rito pagano», la sugiere mejor que nada la descripción de su estudioso Tansman: universo petrificado, gigantesco bajorrelieve de piedra lanzado al espacio a velocidad vertiginosa.

El hieratismo, la monotonía, la obstinación rítmica y la violencia de esta música chocaron por fuerza en auditorios que a duras penas habían transigido con los refinamientos armónicos y la atmósfera como suspendida de la música de Debussy o Ravel, en su tiempo máximas autoridades. Stravinsky debió aparecer así, configurando una imagen pública de sí mismo de la que no conseguiría desprenderse en adelante, con la aureola del revolucionario, desdeñoso de las más elementales convenciones que en el momento regían el gusto musical y artístico. El innegable arcaísmo de la **Consagración**, que actualizaba la representación de ritos ancestrales tal como podían aparecerse a la inspiración de un músico versado en los recursos de un arte que, por el contrario, estaba en el apogeo de su evolución civilizada, ese arcaísmo habría de ser muy pronto superado por la aparición de otras tantas regresiones aparentes en el dominio de todas las artes, y aún por la de otras más inapelables, éstas en la escena de la historia de Europa.

Stravinsky afirmó haber compuesto esta obra como al dictado de una inspiración ante lo cual él era sólo el accesorio propiciatorio, el sacerdote o acaso la víctima del rito que le sobrepasaba. Es verdad que siguiendo la música, incluso a nosotros, los nietos de su centenario, nos cuesta reconocer en ella esa voluntad de expresión individual o personal que era la exigencia suprema que daba razón de ser a la música. Al contrario, ésta sólo se desenvuelve como en procesos cerrados, petrificados por la distancia al soplo de la voluntad individual de su artífice, que parece recubierto por el mismo anónimo medieval. Todo Stravinsky está ahí, sin embargo, aunque es verdad que ocupan-

UN UNIVERSO PETRIFICADO

do un lugar lateral a la obra, y todos los elementos del lenguaje en que esta música habla son los de su lenguaje musical, que habría de depurar y brillantar con la pasión de un artesano a lo largo de toda su vida: unidad absoluta de lo me-

lódico y lo rítmico, concepción del tiempo musical como independiente de factores subjetivos y psicológicos, composición no por desarrollo temático sino por sucesión y contraste de bloques homogéneos, modalismo o si se prefiere pola-

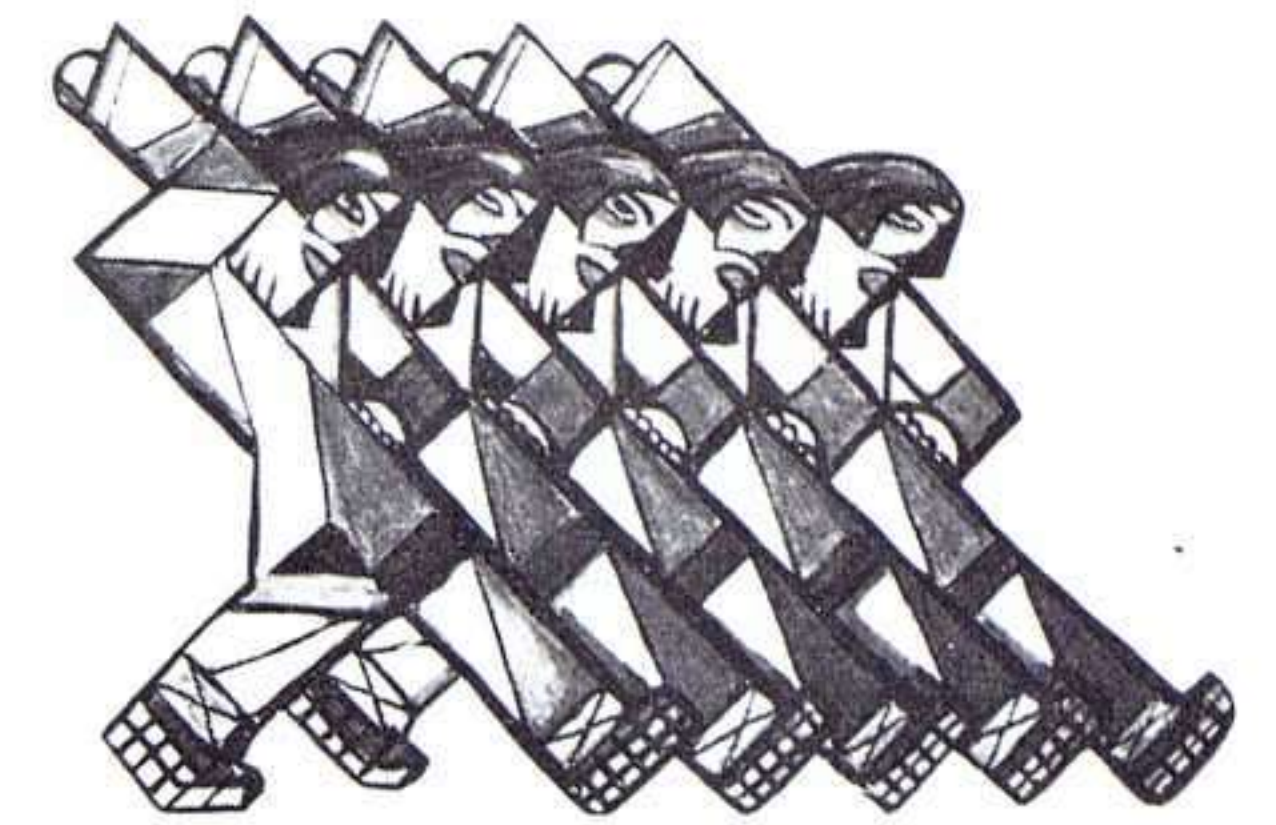
ridad, es decir ni tonalidad ni atonalidad, sino orden jerárquico de los sonidos según formas variables y correspondientes a cada situación, etc., etc.

La **Consagración de la Primavera**, casi centenaria, permanece, por muchas razones; quizá porque nos dá la clave de su autor, o de su época, o de todas las épocas, pero quizá sobre todo porque nos gusta, porque aún es capaz de tomarnos en su velo irresistible de piedra lanzada al vacío y despojarnos en su ofrecimiento, como a la vista de un gran rito pagano.

EL CLASICISMO

En la década siguiente a la **Consagración**, Stravinsky no dedicó obra alguna a la gran orquesta, sino que concentró su atención en músicas destinadas a pequeñas agrupaciones de músicos, a menudo de composición inusitada; por ejemplo, en **Bodas**, de 1917: solistas, coro, cuatro pianos y gran juego de percusión. Este retorno a la música de cámara, que tuvo, con relación a la de orquesta, un papel menor durante dos siglos largos, es singular, en mayor medida si se tiene en cuenta que, aunque evidentemente surgido de una necesidad propia, tiene un estricto paralelismo en el Schönberg de la misma época y habría de ser institución predominante en la música de todo el siglo. La música que compone Stravinsky en este período es acaso la más frecuentada por los intérpretes y los aficionados: **Renard**, **Bodas**, en 1917, o **Historia del Soldado** y **Ragtime**, en el año siguiente. Deudoras de un cierto espíritu oriental, otorgan preeminencia a elementos exóticos ya que no folklóricos; son música para el teatro de cámara, la escena coreográfica o constituyen lo que el autor denominó retrato de géneros o estilos.

Un giro radical iba a operarse no obstante a partir de la composición de **Pulcinella** en 1919, que marcará el punto de partida de una atención creciente por la estética y el rumbo de la tradición musical occidental. **Pulcinella** es una música compuesta para el ballet ruso de Diaghilev sobre temas, fragmentos y piezas de Pergolesi; su vocabulario por así decir es enteramente dieciochesco, pero el tratamiento dado a este vocabulario tomado de Pergolesi corresponde al gusto de un artista posterior, como si las imágenes preexistentes hubieran sido vistas «con un cristal de aumento», según expresión del propio Stravinsky. La transformación que produce ese cristal de aumento no es un pastiche, sino una creación con una nueva entidad, doblemente notable por evidenciar más que ninguna otra la originalidad de un pensamiento musical al operar sobre un material histórico asimilado y codificado. La distancia que nos separa de ese material actualiza el pensamiento que lo ordena



«Las Bodas», dibujo de Sergei Soudekine.

tras su lente de aumento, pues el resultado es eso, una aumentación, un brillantamiento, una amplificación de todos los resortes de un código estético hasta hacerlo transparente, y por consiguiente, apto para recibir las transformaciones y las operaciones de alguien que se sitúa en el exterior de dicho código.

Pulcinella significa un punto de ruptura en la evolución de su autor, como siempre se señala, pero es una ruptura que, a mi juicio, afecta menos a la médula de su pensamiento que a la elección de los modelos y los materiales con que trabajaba, que del mismo modo que en la etapa anterior estuvieron marcados por el arcaísmo y lo exótico, en adelante saldrán de la apropiación, nada académica, de lo que el estudio de la tradición occidental ponía ante su vista y su oído. Este empeño neoclásico, que igual que el retorno a la música de cámara prefigura el de toda una generación de músicos entre las dos guerras mundiales, me parece pues surgir de un deseo de afirmación técnica y no de un deseo de integración a una civilización musical en la que de todos modos, quisiera o no, ya estaba sumergido. Así, si los compositores venecianos del Renacimiento, Bach, el oratorio de Haendel o hasta Verdi están presentes en las obras de Stravinsky, ocupan estrictamente el lugar de estímulo a la composición y, a la vez, límite de su ámbito, centrando e imponiendo restricciones a la multiplicidad de posibi-



Valentine Hugo hizo estos apuntes de la «Danza de la elegida», de «La Consagración», tras el estreno de Nijinsky, en 1913.



lidades que se ofrecen en su ejercicio.

En las obras siguientes, de las que cabría citar las **Sinfonías de Instrumentos de Viento** (1920) («una ceremonia austera que se desenvuelve en breves letanías»), **Octeto** (1922), **Edipo Rey** (1927), o la **Sinfonía de los Salmos** (1930), Stravinsky ha ido despojando gradualmente a su música de cuantos acentos o inflexiones no fueran esenciales a la exposición de su pensamiento, que a cambio se ha vuelto cada vez más riguroso y complejo.

En todas ellas está igualmente presente la recreación de modelos formales y recursos técnicos que el estudio continuo de autores clásicos le proporcionaba. Nos excusamos de citar más títulos ante la numerosidad de éstos y la importancia de cada cual, que no podría omitirse sin que faltara algo al conjunto de su obra, pues en cada uno de ellos Stravinsky ha abordado problemas diferentes, sin repetir nunca el procedimiento o la fuente para multiplicarse.

En la década de los cincuenta, ya anciano, ha emprendido la resolución de cuestiones que sin duda le afectaban desde muy temprano, y ha abierto un ciclo nuevo con la creación de varias obras según el método llamado dodecafónico por el que fuera su inventor y defensor, el vienés Arnold Schönberg. Este nuevo giro, que nuevamente habría de desconcertar a casi todos, significa algo más que un deseo de actualización, pues el dodecafonismo tenía una existencia histórica de más de treinta años y precisamente su prestigio entre los músicos comenzaba a declinar. Al contrario, Stravinsky, que había sido la otra vía de creación en relación a los músicos dodecafónicos, parece tomar en atención sus resultados precisamente en ese momento en que podían considerarse materia de la historia, período cumplido y registrado, tanto como cualquier otro.

Para probarlo, bastaría escuchar cualquiera de las obras de este período, que muestran al compositor dodecafónico más personal que haya podido producirse. Bastaría escuchar el **Septeto** de 1952, por ejemplo, para asistir a la misma «austera ceremonia» de cualquiera de sus obras de cualquier etapa. Es lo mismo: Stravinsky, trastocando el brillo italiano de **Pulcinella** o el bizantinismo de **Bodas** por los acentos cargados de reminiscencias vienesas. El recorrido personal de Stravinsky parece pues reproducir como en un tiempo diferido el de la música de toda la era nacida con el temperamento de la escala, pero ese recorrido parece hecho para designar al que, con máximo acierto, lo dirigía aquí y allá, sin buscar nada en especial, sino sólo paseándose, paseando y encontrando.

POR QUÉ ENTONO ALABANZAS A LA MONOTONIA

La música de Stravinsky no perderá, pues, a pesar de sus múltiples registros y referencias, ese carácter que hizo calificar a una de sus obras como un *universo*



petrificado. Muchas otras, y en general el conjunto de su música, podría recibir el mismo calificativo. La música petrificada del centenario Stravinsky parece, en efecto, de una rara precisión y solidez, sostenida como por una arquitectura inasible que nunca se desvela a la escucha, pero que la guía y la sostiene, encadenando su discurso exactamente como las figuras en un bajorrelieve de piedra. Esta arquitectura, que es el mismo centro del pensamiento musical del autor, al margen de las imágenes con que éste se exprese circunstancialmente, difiere en todo de la que está en la base de la tradición musical europea. Me refiero a la idea del desarrollo temático, que sustenta a las formas musicales tradicionales a partir de la importancia otorgada a un núcleo original, el tema, que en sus transformaciones y reapariciones señala los puntos de máxima tensión del discurso, y por éso mismo su sentido. La música de Stravinsky nunca se construye sobre tal procedimiento (la **Sinfonía en Do** sería la excepción que confirma la regla), porque



A la izquierda, Stravinsky en el Palacio de Chaillot de París, en abril de 1952, donde se celebraba un Congreso sobre la libertad de la cultura.

Stravinsky dice en su «Autobiografía»: «Yo soy un músico tradicional, ni revolucionario ni conservador, y mi tradición tiene una línea bien definida».

pese a la afirmación, constante de su parte, de tradicionalismo y occidentalismo, es muy diferente reconocer aquí y allá, en su música, rasgos estilísticos o técnicas recreadas a partir de uno u otro autor clásico, que convenir que el pensamiento que ordena estos elementos es siquiera semejante al que los hizo nacer y derivar en las formas clásicas. Por el contrario, esta música siempre revela su cualidad fundamental, la estaticidad estructural por más que el dinamismo de sus elementos sea extremo, y la contradicción de esta estaticidad con la idea de un tiempo subjetivo, tal como actualiza la música basada en el desarrollo temático. El mismo Stravinsky ha explicitado esta oposición señalando que existen dos especies de música: una que se aparta del proceso del tiempo ontológico y, desbordando o excediendo este proceso, se sitúa en lo inestable para propiciar la manifestación de los impulsos emocionales de su autor. Otra, que evidentemente es la que le interesa, que «evoluciona paralelamente a este proce-

so del tiempo ontológico, lo penetra y se identifica con él, haciendo nacer en el espíritu del auditorio un sentimiento de euforia, de «calma dinámica», por decirlo así. (...) La música ligada al tiempo ontológico está generalmente dominada por el principio de similitud. (...) La música se afirma así en la medida de su renuncia a las seducciones de la variedad».

Esa es pues la ley de gravitación del universo de la música de Stravinsky. ¿Pero qué es esa ley sino la que rige toda la música de danza, o la música que acusa en su carácter su origen ligado a la danza por oposición a la que proviene del canto? Stravinsky es así el primer compositor de música de danza que ha tenido nuestro tiempo, y seguramente lo habría sido aunque no hubiera conocido a Diaghilev ni hubiera dedicado lo mejor de su obra a la escena coreográfica, pues, como vimos, el mismo espíritu que informa la **Consagración** aparece como sustento de su música de cámara o aun de la sinfónica, que en su mayor parte lo será sólo en sentido etimológico o figurado.

Esto no pasa de ser constatación obligada, pues el mismo compositor ha tenido una conciencia tan viva de ello que no ha dejado de afirmarlo con palabras que merece la pena de transcribir y recordar: «¿Dirán ustedes, por esto, que entono alabanzas a la monotonía? El Areopagita pretende que, cuanto más grande es la dignidad de los ángeles en la jerarquía celestial, de menos palabras disponen; de suerte que el más alto de todos no pronuncia sino una sola sílaba ¿Es esto el ejemplo de una monotonía que debamos temer?»

POETICA MUSICAL

Esa misma conciencia del carácter relevante y original de su música, de su significado en el conjunto de lo que en su tiempo hacía historia, puede contarse entre las razones por las que Stravinsky haya sido uno de los músicos mejor dispuesto a escribir, a consignar a través de numerosos escritos y transcripciones de conversaciones lo que era algo así como una exigencia de autodefinition permanente. Está claro que el valor que se le otorgue a lo que un músico escribe sobre su propia obra es siempre variable, porque la interpretación que de sus escritos se desprenda será siempre una especie de prolongación, con otros medios de sus obras, y su finalidad no la de dar claves definitivas sino más bien multiplicar el sentido de esas obras al contacto con aquello que quien las ha hecho cree que pertenece a su esfera.

De todos sus escritos, me parece la **Poética Musical**, reunión de una serie de conferencias dadas en Harvard, el que con mayor elocuencia y claridad expresa esa necesidad de reflexión y aclaración, producto de la complejidad con que Stravinsky contempla el lugar en que las circunstancias han puesto a su música.

Explícitamente, se sitúa en oposición directa del ideal romántico de la obra de arte total, es decir, de la música puesta al servicio de una voluntad literaria o descriptiva: «Yo considero la música, en su esencia, impotente para expresar sea lo que sea, un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc.» La crítica de este ideal, encarnado manifiestamente en Wagner pero presente de una u otra forma en la música alemana desde mucho antes, le hará formular el sentido y el lugar de la creación musical de un modo mucho más aproximado al del orden clásico, es decir, el modo de definir la creación como ejercicio de una libertad que proviene de la previa aceptación de unas restricciones, sin las cuales el impulso original caería inevitablemente en la arbitrariedad.

Al contrario, dominado ese impulso por la disciplina de un orden superior, siempre según el mismo autor, y limitado a unos objetivos concretos el infinito de posibilidades que se pone a la vista del





compositor, finalmente la obra revela la voluntad de quien la construye por el sentimiento de la unidad que transparente. La música es entonces resultado de una especulación dirigida sobre un dominio abstracto, sobre la base de la concreción de los materiales que la informan, en la que la suma de los elementos es inferior a la unidad que constituyen, y cuya proyección es «un elemento de comunión con el prójimo y con el Ser».

UN CLIMA EMOCIONAL RADICALMENTE AJENO

Ahora bien, expuesta esta necesidad de disciplina previa a la creación, esa restricción necesaria de la que se desprenderá la verdadera libertad, es una cuestión de primera importancia deter-



minar en nombre de qué, autoridad o sistema normativo, se llevará a cabo. Para un compositor clásico como Palestrina o Haydn, tal problema estaba resuelto por hallarse desde su nacimiento inmerso en una tradición que sólo debía recoger y prolongar, dándole la forma más adecuada para manifestar la verdad sobre la que dicha tradición se asentaba. Para uno que, como Stravinsky, comenzara su carrera a principios de este siglo, tras el wagnerismo y la disolución del sistema que durante siglos había sustentado aquella tradición, el problema era muy diferente, y no se podía prestar fidelidad a lo que el curso del tiempo y los acontecimientos había cuestionado de forma irreversible.

La actitud de Schönberg sobre este punto —situado como estaba en una perspectiva muy similar a la de Stravinsky, aunque en unas coordenadas totalmente diferentes— sería la de intentar suplir el vacío dejado por la tonalidad con otro sistema, el dodecafonismo, que sirviera como principio unificador y garantía de sentido: un sistema legítimo heredero del sistema tonal. Esta es la empresa verdaderamente neoclásica que ha visto el siglo, aunque no se pueda estar a estas horas tan seguros de su éxito. Nada más lejano a Stravinsky que esta pretensión; al contrario, lamentará la situación de desventaja con que se encuentra un músico de su época, en comparación con los que trabajaron en la tutela de un sistema adquirido, pero no por ello renunciará a esa autonomía ganada al sistema. Así, comparando la música sacra y la profana, y haciendo notar el grandísimo papel jugado en el pasado por la Iglesia en lo que se refiere a la creación y mantenimiento de las formas musicales, dirá: «sin la Iglesia, abandonados a nosotros mismos, estamos empobrecidos por la pérdida de numerosas formas musicales (...) Esas formas no están muertas, sino en desuso». Pero, a cambio, no intentará consolarse de ese empobrecimiento adoptando otro sistema alternativo, o tratando de prolongar el mismo bajo nuevas formas que no habrían tardado en caer en desuso. Más bien, perteneciente a un clima emocional radicalmente ajeno, como gustaba de decir para calificar la música alemana del último romanticismo, se situará como espectador interesado de un museo en que estuvieran reunidas las creaciones de toda la tradición a la que se siente inevitablemente ligado, pero que ya no le presta la norma sobre la que afianzarse. Abandonado a sí mismo, dirá: «De modo que es menos lo arbitrario, finalmente inofensivo, lo que nos fastidia, que el sistema que se erige en principio». Y después, para matar el tiempo, recorrerá ese museo en todas las direcciones, trazará con cuidado meticulosos apuntes de sus rincones más fotogénicos, y para guiar sus pasos, se impondrá normas que abandonará a continuación cuando ya nada le digan. Cuando ve llegar al museo sus propias obras, se desentenderá de ellas como de un peso muerto. «Yo sólo me ocupé de componer...».

STRAVINSKY Y ESPAÑA

Por Jaime Nogales Bello

Aparte las conexiones afectivas con España y algunos de sus hijos, de Manuel de Falla a Ortega y Gasset, pasando por aquellos otros nombres cuya enumeración sería prolija; abstracción hecha de su título de honor en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Igor Stravinsky fue huésped de España en las primaveras de 1916, 1921, 1924, 1925, 1927, finales de 1933 y, de nuevo, primaveras de 1935 y 1955.

En pleno triunfo del ballet de Diaghilev, en la temporada de ópera en Madrid, lo que verdaderamente priva son las actuaciones de ballet, empezando por el entusiasmo de los mismos Reyes e intelectuales. El 26 de mayo de 1916 hacen su debut en el Teatro Real los Ballets Rusos de Serge Diaghilev. Dos días después se estrena **El Pájaro de Fuego** y más tarde **Petruchka**. En unión de Ernest Ansermet, tan ligado a su obra, nos visita por primera vez Stravinsky.

Antes de pasar a las reacciones del público y de la crítica de entonces ante tal evento, transcribimos unos párrafos de la entrevista que concedió Oscar Esplá a Alvaro Monteaigudo con motivo del fallecimiento de Stravinsky el 5 de abril de 1971.

«Yo conocía a Stravinsky en Roma; coincidió conmigo cuando se estrenó allí mi **Poema de niños** (la obra de Esplá data de 1915), y gracias a eso, y como también estaba allí Diaghilev, me encargaron a mí un ballet para los Ballets Rusos; por ello tuve ocasión de hablar mucho con él... Cuando vino Diaghilev, tuvo la atención conmigo de organizar una fiesta, una recepción en el Hotel Ritz, aquí en Madrid para que yo diese a conocer lo que había hecho del ballet que me había encargado en Roma, ballet que, entre paréntesis, no terminé a tiempo. Lo terminé cuando ya Diaghilev estaba muy enfermo. Pero volviendo a aquella recepción, estaba Stravinsky, estaba Falla, y también estaba nuestro extraordinario crítico Adolfo Salazar, y cuando yo comencé a tocar el piano, bastante mal, por cierto, estaba nerviosísimo, Stravinsky me dijo: «Está muy bien, pero modula usted demasiado». Claro, efectivamente yo modulaba demasiado, ya que le estaba dan-

do a mi composición un sentido del hombre que va hacia la música y no de la música al encuentro del hombre. Exactamente lo contrario de lo que él hacía. Por eso yo le contesté, con ese ímpetu juvenil de la época: «A mí, sin embargo, me parece que usted modula poco». Entonces Stravinsky, que era de un espíritu muy guasón, que tenía un gran sentido del humor, dijo: «Puede que la verdad esté entre lo que hacemos los dos». En realidad lo perfecto no estaba ni en mí, ni entre los dos; estaba y está en él». En esta entrevista Esplá no duda en afirmar que «Con él perdemos no sólo al maestro indiscutible. También al genio musical del siglo».

«Para terminar le voy a contar lo que ocurrió en Madrid, en el Real, cuando se estrenó **El Pájaro de Fuego**. Estábamos Falla y yo juntos en el patio de butacas; al terminar hubo muy pocos aplausos, y empezaron los siseos. A Falla y a mí nos había gustado. Como algunos todavía aplaudíamos, un grupo de personas indignadas se volvió hacia nosotros y gritó: «Fuera esos de la «claque»».

La crítica se mostró, como era de esperar, adversa y todo lo más un tanto reservada ante la música de Stravinsky, prácticamente desconocida por aquel entonces.

Veamos lo que dice el diario **El Liberal** de **El Pájaro de Fuego**: «Es tan extraña toda la música aquella, tales disonancias y rarezas contiene que, por hoy, no nos atrevemos a declarar si la partitura de Stravinsky es o no realmente música».

La Epoca, a través del seudónimo de «Mascarilla», enjuicia así el estreno de **Petruchka**: «La música de Stravinsky merecía contradictorios juicios: para el eminente pianista Rubinstein, la partitura de Stravinsky es una creación extraña, pero original, exquisita; en cambio para un autorizado crítico madrileño, tal música, con su confusión de notas y acordes, es casi una burla al público. No hemos de pronunciarnos ahora por ninguno de los dos criterios. Aténgase el público al que más le agrade».

Merece recordarse, no ya por curiosidad, sino por valores propios e incluso por lo que pudo ser dicho en una época que hoy día ya es historia, el nombre de José Calvo Sotelo, en una faceta casi ignorada y curiosa de sus años jóvenes: la

En 1930, Stravinsky dedicó a Falla esta foto suya de cuando era un colegial.



Bajo estas líneas, Cocteau, Picasso, Stravinsky y Olga Klokova, en Antibes, en 1926.





de crítico musical. En **El Debate**, que entonces dirigía el que fue obispo de Málaga, monseñor Angel Herrera, aparece el 29 de mayo una crítica sin firma. En ella se dice que Stravinsky ha escrito una partitura de alto interés, aunque desconcertante y llena de sonoridades y armonías de salvaje voluptuosidad. Dos reseñas van a seguir, el 31 de mayo y 5 de junio, esta vez firmadas con las iniciales C.S. En la cuarta, y como si el autor se percatase de la importancia de su tarea, aparece el nombre completo: Calvo Sotelo. Escribe sobre **Petruchka**: «Es una maravillosa página de arte orquestal y mímico el bailable de Stravinsky. No concebimos nada más completo». Más adelante continúa diciendo: «Lo notable de este bailable está en su música. Stravinsky, un joven preclaro y precoz, ha derrochado arte, ciencia y magia de la instrumentación en medida realmente asombrosa..., el ánimo de la gente queda en suspenso, sobrecogido y absorto». La crítica de Calvo Sotelo se entrega sin reservas, la nueva música le ha impresionado vivamente, sus afirmaciones son tajantes y resultan de una intuición y clarividencia asombrosas para una época tan conservadora y limitada en lo que atañe siempre a la música. José Calvo Sotelo tenía veintitrés años cuando escribía la crítica periodística, labor ésta que abandonó dos años después, a raíz de su matrimonio.

«MADRID, ESTUDIO PARA PIANOLA»

Stravinsky no olvidó esta primera visita a España y prueba de ello es una página ciertamente menor, titulada **Madrid, Estudio para Pianola**, de la que luego, como veremos, volvería a ocuparse. La compuso en Morges y Les Diablerets en 1917 y se la dedicó a Doña Eugenia Errazuriz, estrándose el 13 de octubre de 1921 en el Aeolian Hall, de Londres. Stravinsky, como decíamos, de vuelta de su primer viaje a nuestro país, escribió esta pieza a petición de la firma Aeolian que por entonces se dedicaba a la fabricación de pianolas y explicó así el título y el estilo: «Sin duda para no distinguirme de mis predecesores que, regresando de España, fijaban sus impresiones con una obra consagrada a la música que habían escuchado en este país —ante todo y sobre todo Glinka, con sus incomparables **Jota Aragonesa** y **Una Noche en Madrid**— por mi parte, fue un placer el pagar mi tributo a esta tradición. La originalidad de las mezcolanzas inesperadas exhibidas por los pianos mecánicos y los organillos en las calles de Madrid y en sus tascas, me sirvió de pretexto para esta pieza que compuse especialmente para la pianola».

Los **Cuatro Estudios para Orquesta** no son sino la orquestación de las **Tres Piezas para Cuarteto de Cuerda**, que en la nueva versión serán titulados **Danza, Excéntrico**, y **Cántico**. La versión fue efectuada entre 1914 y 1918 en Morges, y el



«Madrid, Estudio para pianola», compuesta en 1917.



Oscar Esplá.



Federico García Lorca.



Jesús Bal y Gay, Rosita García Ascot y Falla.

Estudio núm. 4, Madrid, Estudio para Pianola, acabado el 2 de octubre de 1928. El estreno de la obra tuvo lugar el 7 de noviembre de 1930 en Berlín. La orquestación no aporta mayores modificaciones a la versión inicial para cuarteto de cuerda de una parte y para pianola de otra.

Entre los constantes viajes realizados por Stravinsky, asigna especial interés, por el número de páginas que en sus **Crónicas de mi vida** le dedica, al primero que verificó a España en 1916. De los detalles que narra alguno recae necesariamente en esa visión ya tradicional del viajero de allende los Pirineos, que en la península lo encuentra todo africanizado y que, para aclarar su comprensión de conjunto, lo sistematiza todo en un convencionalismo hartamente gratuito. Son emocionantes por la sincera admiración que revelan sus frases al Escorial y a Toledo.

«Me interesa anotar —dice— la inmensa impresión que me produjeron Toledo y El Escorial... Lo que evocaba en mi la vista de esas dos ciudades no eran los horrores de la Inquisición ni las crueldades de épocas tiránicas, sino el profundo temperamento religioso de España y la ardiente mística de su catolicismo, tan próxima, en su esencia, del sentimiento y del espíritu religioso ruso».

A continuación añade que la música popular española no fue una revelación para él pues, seguramente, debía ya tener conocimiento de ella, adquirido en París, o en Italia, o quizás en la misma Rusia, ya que su maestro Rimsky-Korsakov era profundo apasionado de la misma. No obstante, ello no le impedía «ir a las tabernas y pasar noches enteras escuchando infinitamente los rasgueos prelúdicos del guitarrista y la voz grave y el aliento interminable de la cantora que desarrollaba en ricas florituras su larga cantilena árabe». En visitas posteriores y cuando ya, digamos, se familiarizó con el flamenco más auténtico, llegó a decir que, después de oír aquello, no sabía para qué componían los músicos.

En 1925 Stravinsky orquestó el resto de sus breves piezas fáciles que en un principio estuvieron dedicadas al teclado, lo mismo que las tres escritas con anterioridad, y las publicó con el título de **Suite núm. 1 para pequeña orquesta**. En su nueva forma los cuatro números de que se compone la suite fueron llamados «Andante», «Napolitana», «Española» y «Balalaika». En toda esta música, de una duración de poco más de cuatro minutos, y de manera más acusada en los **Cuatro Estudios para Orquesta**, aflora el Stravinsky de **Petruchka** y de **La Consagración**; la reminiscencia folklórica, la rítmica asimétrica, ciertos giros melódicos, la armonización e instrumentación tan personal y llena de colorido, todo nos resulta más admirable si tenemos en cuenta la limitación de los recursos puestos en juego.

Su estancia en países como Italia y España hubo de aclarar en Stravinsky aspectos del proceso que en él fermentaba y que, actuando sobre su actitud de objetividad, le conducía hasta la música pura. Su gran conocimiento de los folclores (cuya condición primaria es que,

Foto: I.M. González.

al haberse olvidado de la subjetividad creadora, quedan en sus temas condicionados a la comunidad del anonimato y, en consecuencia, a ser materia apta para elaboraciones secundarias) le impelía no ya a construir sus motivos según un patrón más o menos popular o externo como en **Petruchka**, sino a atender a las formas que el folklore había entronizado, a las que fueron fieles no pocos compositores. Esto no significaba un absoluto cambio de dirección, sino un enriquecimiento de su horizonte, siempre, hasta el final de su vida, de inusitadas sorpresas. A veces suenan ecos en esas **Napolitanas**, en esas **Españolas** que parecen expresar un simultaneísmo que en obras posteriores —**Pulcinella** o **Suite italiana**— aclarará en sus intenciones con deformaciones de raíz difícilmente filiable, científica o expresionista.

Siguiendo con el tema de Stravinsky y España, vamos a referirnos a un párrafo de Alexandre Tansman —discípulo del compositor ruso— extraído de su **Igor Stravinsky**, en el que relata, en una entrevista con él en su residencia de Hollywood, durante la segunda guerra mundial, sus lecturas y sus conocimientos intelectuales, entre otros muchos aspectos. Tansman dice: «Es preciso añadir que la cultura de Stravinsky es inmensa, que él se interesa por todo lo que es viviente, tanto como por lo abstracto o especulativo. Muchas veces, hasta horas avanzadas de la noche, he conversado con él de los problemas más diversos, comenzando por el último «canard» político, para llegar al íntimo sentido de las **Epístolas**

de San Pablo, pasando por la estética de Bach, el estilo de Gide, las relaciones entre Spinoza y Bergson, la mística española, tal cual se revela en el arte de ese país...»

Y volviendo a insistir sobre lo que supuso para Stravinsky nuestro arte flamenco, citamos lo escrito por Falla en su ensayo sobre **El Cante Jondo**, publicado con motivo de la celebración del Primer Concurso de Cante Jondo que tuvo lugar en Granada los días 13 y 14 de junio de 1922, y en el que se estudia sus orígenes, sus valores musicales y su influencia en el arte musical europeo. Refiriéndose a Rusia, entre otras observaciones, Falla dice: «Y no se crea que la acción de la lírica popular andaluza sobre los compositores rusos sólo significaba algo pretérito y discontinuo: aún no hace un año que el ilustre Igor Stravinsky —huésped entonces de Andalucía—, profundamente sugestionado por la belleza de nuestros cantos y nuestros ritmos, anunciaba el propósito de componer una obra en la que esos valores fuesen empleados». El compositor ruso, sin embargo, no llevó nunca a efecto tal propósito.

Las relaciones Falla y Stravinsky serían largas de relatar y constituirían todo un largo trabajo o ensayo, igual que el binomio Picasso-Stravinsky, por citar también otro nombre español universal. A los dos músicos les unió siempre una sincera amistad y mutuo aprecio y admiración, aunque estéticamente y en el concepto creador de la música les diferencia y separe de manera notable, amén de los distintos métodos técnicos em-

pleados tanto por uno como por otro en cuanto a la elaboración del material sonoro tratado en sus múltiples aspectos, en verdad, menos avanzados en el maestro gaditano.

«SUSPIROS DE ESPAÑA»

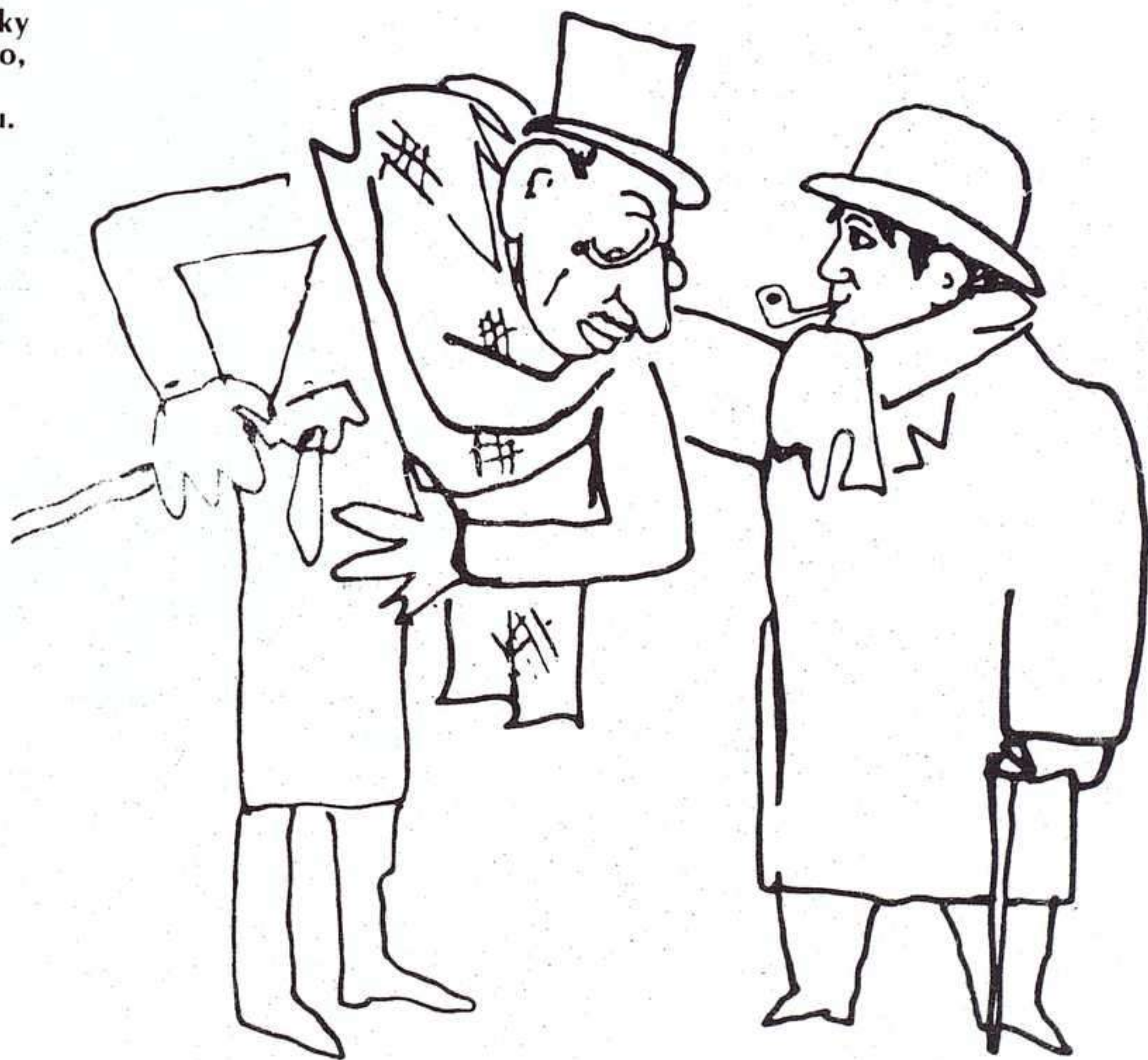
Emilio García Gómez, gran amigo y admirador sin límites de Don Manuel, de quien decía no haber conocido una persona más importante humana y artísticamente en su vida, escribía hace unos meses en un artículo publicado en **ABC** que yendo juntos en cierta ocasión Falla y Stravinsky, éste se detuvo al oír una música que le llamó la atención y le dijo a Falla un tanto perplejo: «Lo que podríamos hacer tú o yo si se nos hubiera ocurrido una cosa así». Aquella música no era ni más ni menos que el bellissimo pasodoble **Suspiros de España**, de Alvarez.

Joaquín Turina tuvo muchas menos relaciones con Stravinsky. Federico Sopeña recuerda en su biografía sobre el músico sevillano aquel año de 1916, cuando la llegada de la compañía de los Ballets Rusos de Diaghilev a Madrid causó un verdadero estremecimiento. Ya nos hemos referido a lo que los periódicos de entonces dijeron sobre el particular, y entre tópicos, imprecaciones y asombro no faltan exclamaciones como ¡Stravinsky en los cafés de la Puerta del Sol! Turina es reclamado efusivamente por Diaghilev para que dirija la orquesta en el Real, pero no al frente de las obras que se estrenaban de Stravinsky.

No puede taltar aquí lo que supuso Ortega y Gasset como pensador en la música no sólo española sino también europea de su momento incluso anterior. Por lo pronto él mismo confiesa que no entiende nada de música. ¿Pueden, pues, tener vigencia hoy día sus juicios, criterios y reflexiones ante el fenómeno estético-musical? Ahora mismo si releemos **Musicalía** nos quedamos no pocas veces perplejos y estupefactos ante lo escrito por Ortega. Es significativo que un hombre tan despierto y abierto a todo lo que fuera novedad en su época, ni en **Musicalía** (contemporánea de **El Amor Brujo** y de las **Noches en los jardines de España**), ni en la **Deshumanización del Arte**, escrita cuando se prodigan ensayos y panoramas sobre la música española, tenga en cuenta esta música.

La Generación del 98 es casi ajena e indiferente al arte de los sonidos: retraso cuando España vive el furor de la polémica wagneriana; la música española no era motivo para demasiadas ilusiones —zarzuela grande y el género chico—; Unamuno no quiere la música precisamente por las razones implícitas en el pensamiento de Nietzsche-Wagner-Schopenhauer; Rubén Darío no ha buscado ni ha tenido música para sus versos; Azorín pasa de largo, pero por lo menos es el único de su generación que ha seguido con afecto y respeto el triunfo de Falla; comienza bien el ensayo **Chopin y George Sand** Pío Baroja, para después

Stravinsky y Picasso, según Cocteau.





seguir en continuos disparates sobre Chopin, que hoy día nos hacen hasta reír; Ramón Menéndez Pidal inflinge vigor y sentido para la canción castellana, aparte sus estudios históricos recogidos en el libro sobre los trovadores y juglares del medievo; del popularismo quedan magníficos aciertos en los hermanos Machado cuando hablan del cante jondo, sobre todo en Manuel; el desconocimiento, la indiferencia absoluta y la pintoresca arbitrariedad de Valle-Inclán por la música es un caso que hasta ahora, Andrés Segovia, recuerda como algo curiosísimo y que nos conduce sin remedio a la hilaridad. Hacemos toda esta sucinta relación como antecedente de lo que **Musicalia**, aparecida en 1917, iba a suponer en el ámbito musical e intelectual español. La generación que sigue a la del noventa y ocho, por desgracia, parece ser discípula de la sordera precedente: en los primeros poemas Juan Ramón Jiménez canta a Schubert y a Schumann y, con cierta retórica, incluso la muerte de Albéniz; Ramón Pérez de Ayala se interesa por la música y nos sorprende de vez en cuando con alusiones inteligentes; Gerardo Diego, el *poeta-músico*, es, de los literatos hasta ahora citados, del único que se podría editar un libro recogiendo todos sus versos a músicos, sus escritos agudos e incisivos, de perfecta prosa; no en balde él es, de verdad, auténtico músico. En este aspecto, supera con creces al Ortega, no músico, que se limita a puras especulaciones de pensador discutible en lo que atañe a la música. El mismo Falla, por su parte, rehuye siempre, modestamente, toda referencia a la vida propia. En este sentido, sus escritos son muy afines a los de Stravinsky. Pero ni en los de Debussy ni en los de Stravinsky existe una preocupación pedagógica tan precisa como en los de Falla, que siempre tiene puesto su punto de mira en posibles generaciones jóvenes.

Musicalia se escribe casi a finales de la primera guerra mundial, cuando desde París y por obra de Stravinsky, Picasso, Satie y Cocteau, se da por fenecida la reminiscencia romántica. Ortega nos ofrece una imagen exacta del Madrid musical de entonces: «*El público de los conciertos sigue aplaudiendo frenéticamente a Mendelssohn y continúa siseando a Debussy*». Más adelante nos cuenta cómo en el Real la temporada wagneriana excita en el más alto grado la curiosidad y el entusiasmo, para luego atacar a Wagner al que poco menos que considera caduco. Otro fallo radical de las teorías de Ortega, por ejemplo, es el colocar en el mismo plano estético, de reacción antiexpresiva, la música de Debussy y la de Stravinsky. Dice textualmente: «*Schumann y Mendelssohn de un lado; Debussy y Stravinsky del otro*». Aunque Ortega va tanto en contra del romanticismo como contra Debussy, resulta lamentable la comparación que hace, porque no se puede denominar de



El ensayo con la Orquesta Nacional, en Madrid, en 1955.

otra forma, entre el **Preludio a la siesta de un fauno** y la **Sinfonía Pastoral**, con saldo a favor del primero. Ortega, después de establecer la diferencia entre la música romántica y la moderna, a través de las dos actitudes de «*concentración hacia dentro*» y «*concentración hacia fuera*», establece las características de esta última, motivadas por la música de Debussy o de Stravinsky. Por otro lado, existen multitud de testimonios contemporáneos de **Musicalia** que atacan a Debussy desde Stravinsky. Lo que encierra en definitiva **Musicalia**, como lo será después en **La deshumanización del arte**, es la crítica del romanticismo, aunque Ortega revele unos criterios muy lejanos del pentagrama. Enjuicia el romanticismo a través de Beethoven, de ese Beethoven que después en confesiones del propio Stravinsky, resulta muy diferente de lo que plasma Ortega. Desde los Ballets Rusos, cuya evolución teatral estudia magistralmente en un ensayo posterior a **Musicalia**, la admiración de Ortega por Stravinsky fue creciendo en línea ascendente.

No hace falta detenerse en Adolfo Salazar con respecto a Stravinsky. Al igual que con Bartók, él es el primer crítico que capta inmediatamente el nuevo mensaje, la revolución stravinskyana. En sus posteriores libros pocos musicógrafos calan tan hondo ante esta figura impar de nuestro siglo y sus juicios y mil observaciones siguen tan vigentes ahora mismo como cuando se escribieron. No olvidemos, además, la condición de músico excelente que era Salazar, lo que le permite unos análisis técnicos y estilísticos que, por ende, avalan todo cuanto escribe. maestro de la crítica, el nombre de Adolfo Salazar sigue vivo y presidiendo su momento e incluso el mañana de una musicología de estilo meramente europeo.

El silencio de Falla a partir de 1927 es inexplicable para muchos, lo es también relativo el de Esplá, mientras que Ernesto Halffter se encuentra en una situación singular. La Generación de 1931 o de la República constituye el grupo cuya música llena los conciertos desde la Dictadura hasta el comienzo de la Guerra Civil. Sienten un desdén por los maestros de entonces, con excepción de Falla y, hasta cierto punto, de Conrado del Campo, que desde el Conservatorio, desde la cátedra de Composición ha sido profesor de todos o de casi todos. La rebeldía se afirma ante Turina, ante Guridi, ante todo lo que parezca en mensaje y medios anterior a Stravinsky. Piénsese que aún no ha llegado el Bartók más humano y que Stravinsky, cuyas obras son pasto diario en la Residencia de Estudiantes y cuya visita se considera, lógicamente, como trascendental, figura en primer lugar. En la Residencia de Estudiantes se celebraron conciertos en un ambiente propicio y de inquietud juvenil por el nuevo arte. Allí estuvieron, entre otros *grandes*, Ravel, Wanda Landowska, Viñes, Segovia...

LIBROS ESPAÑOLES SOBRE STRAVINSKY

Sin seguir un estricto orden en el tiempo, citamos ahora a Federico Sopenña, tan sólo en relación con Stravinsky. Desde 1939 a 1943 fue crítico musical en el diario **Arriba** y con mucha frecuencia escribía en las revistas juveniles y en las más serias y respetables. Pocos años duró el ejercicio de la crítica periodística, pues la vocación sacerdotal le llevó de las salas de concierto a la celda del seminario. Entre tanto, Sopenña había publicado ya

algunos libros, y su nueva y más alta profesión no le había impedido continuar sus trabajos musicológicos y editar nuevos libros y ensayos. El primero en fecha se titula **Dos años de música en Europa (Mozart-Bayreuth-Stravinsky)**. Cerraban el volumen un ensayo sobre **Petruchka** y unos artículos de homenaje a varios compositores contemporáneos. De catorce años después es su **Stravinsky** (Madrid 1956).

Decíamos al comienzo que el compositor ruso fue un gran admirador de España y contó en ella con numerosos amigos tanto músicos, como literatos, pintores y un largo etcétera que se prolonga hasta con personas no relacionadas con las artes ni con las letras.

Al compositor, poeta y crítico de arte barcelonés Juan Eduardo Cirlot le debemos un excelente ensayo-estudio —como él lo califica— titulado **Igor Stravinsky: su tiempo, su significación, su obra**. Fue editado en Barcelona en 1949.

El compositor y musicólogo gallego Jesús Bal y Gay (nombre que debiera recordarse más a menudo, pues no es sólo el autor de una muy buena biografía sobre Chopin) conoció a Stravinsky, y nos cuenta como en ese su asimilar los

llo asado acompañado de un vino corriente, sobre una mesa de pino. Al hablar de vinos —de los que en su casa tenía una excelente bodega—, me dijo en una ocasión cuánto le había gustado el que hacía muchos años le había enviado de Alicante Oscar Esplá, un vino de la tierra, sin etiquetas ni historias.

Cuenta Joaquín Rodrigo que cuando en 1935 muere Paul Dukas, de quien fue alumno, le sucede como profesor de composición en la Escuela Normal de Música de París Igor Stravinsky y, por consiguiente, las enseñanzas cambiaron radicalmente. Presencia Rodrigo cómo los jóvenes alumnos atraídos por la novedad de la música de Stravinsky le presentan los trabajos y éste pacientemente al piano iba descifrando y tocando aquellos ejercicios repletos de las más agresivas agregaciones de acordes y ritmos intrincables, creyendo sin duda que halagarían al maestro, hasta que de pronto, dando un golpe sobre el piano, gritó: «*Me pregunto, qué falta hace escribir tantas disonancias...*».

De 1961 data la cantata para tenor y barítono solistas, narrador, coros y orquesta titulada **A Sermon, A Narrative and A Prayer** adscrita ya al serialismo que Stravinsky adoptó a partir de 1953. Estrenada en Basilea en febrero de 1962, se volvió a interpretar entre mayo y junio de dicho año durante el XXVI Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea celebrado en Londres. España había seleccionado por su Comité los **Formantes** para dos pianos, primera obra de «música abierta» del entonces joven Cristóbal Halffter. Recuerdo el comentario de Halffter sobre la obra de Stravinsky: no vaciló en escribir que tenía la fuerza, la vida y el empuje de la de cualquier compositor de treinta años —Stravinsky contaba con setenta y nueve— y que planteaba formas, problemas, soluciones, absolutamente originales, nacidas de su propia necesidad interior, en continua evolución. No sé si por entonces Cristóbal le conocía personalmente o fue en aquella ocasión cuando se relacionó con él.

EN MADRID Y BARCELONA

Finalmente, vamos a referirnos a los estrenos y a las otras visitas de Stravinsky a España —enumeradas al comienzo— a partir de la primera de 1916. En 1921 como director de **Petruchka**, de nuevo, en el Teatro Real. Stravinsky volvió a Madrid en marzo de 1924 y, el día 25, al frente de la Filarmónica interpretó, también en el Real, **Pulcinella** y **El pájaro de fuego**; completaron el programa **Scheherazade**, el **Capricho español** y **La princesa lejana**, del compositor ruso poco conocido en España. Tcherepnin, obras estas que dirigió Pérez Casas. De todos modos, la suite de **El pájaro de fuego** que tocó la Orquesta Filarmónica con Stravinsky, sólo suponía unas pocas reducciones para orquesta más bien no muy nutrida con relación a la suite anterior, de formación amplia, que fue estrenada

por Arbós con la Orquesta Sinfónica el 13 de abril de 1916, justo un mes y medio antes de darse a conocer como ballet por la compañía de Diaghilev en el Real. El mencionado concierto del 25 de marzo de 1924 fue organizado por la marquesa de Salamanca. Durante la breve estancia de Stravinsky en la entonces Corte de España —dos días antes se celebró un banquete en homenaje a Pérez Casas, que le ofreció la Orquesta Filarmónica—, tuvo lugar su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Al banquete concurrió el autor de **Pulcinella**, mostrando así su solidaridad y compañerismo con los maestros españoles que asistieron, que puede afirmarse fueron todos: desde el veterano Emilio Serrano, pasando por Manuel de Falla —que a la sazón preparaba el estreno en Madrid de **El retablo de maese Pedro**—, hasta el más joven de todos, Ernesto Halffter.

En el mismo año estuvo Stravinsky también en Barcelona con el objeto principal de actuar en los tradicionales conciertos de Cuaresma del Teatro Liceo, en los cuales dirigió **El pájaro de fuego**, **Fuegos artificiales**, **El canto del ruiseñor**, **Pastoral**, **Tambourin** y **Fauno y Pastora**. En la capital catalana le hicieron oír diversas sardanas, interpretadas por la típica còl·la; le interesó el instrumento tenora y dijo que prefería las sardanas de Garreta a las originales de Pep Ventura, con lo que demostró que le atraía más la técnica que la melodía. En el Ateneo barcelonés, Stravinsky con la colaboración de la cantante Mercedes Plantada, dio a conocer varias canciones suyas.

El músico de Oranienbaum volvió a Barcelona en los años 1925, 1927 y 1935. En 1935 estrenó el **Octeto** y **La historia del soldado**, cuyas interpretaciones fueron precedidas de ensayos abrumadores e ingratos, debido a que ambas producciones, a las primeras lecturas, suponían para los ejecutantes de entonces verdaderos jeroglíficos. Concurrentes a aquellos ensayos refieren que Stravinsky, a la hora en punto fijada para ellos, como movido por un resorte, se despojaba de un aparatoso abrigo de pieles, americana y chaleco, para quedarse en mangas de sueter, y así, lograba su característica agilidad personal. El día 28 de abril tuvo lugar la primera audición en Barcelona de las dos obras en cuestión. Jaime Mesres, empresario del Liceo, ha escrito acerca de la acogida que tuvieron: «**La historia del soldado** provocó las primeras muestras de hostilidad, que al llegar al **Octeto** tomaron una forma tan ruidosa, que dudo que el auditorio pudiera seguir bien la audición de la obra. Entre los que se reían, siseaban o pateaban y los que trataban de imponer silencio sin que les fuera otorgado el poder replicar con los aplausos, se estableció una pugna feroz sin precedentes en mi experiencia de empresario. El maestro, ya curtido para semejantes pruebas, sin inmutarse lo más mínimo, siguió conduciendo a los ocho profesores hasta llegar al compás final, y sólo entonces los partidarios pudieron manifestarse tan ruidosamente como sus adversarios. Era



Gerardo Diego, Oscar Esplá y García Lorca.

hallazgos efectuados en la historia de la música se parece a Picasso. En sus **Memorias y comentarios** califica Stravinsky de «**cleptomanía**» ese proceder suyo. «*A mí*» —dice Bal y Gay— *me explicó en una ocasión el origen o causa de tal cleptomanía: «Se roba lo que gusta, lo que uno ama». Después escribe refiriéndose al terreno de la gastronomía: «Yo le vi comer con merecida satisfacción un simple po-*



aplausos entusiastas, que sonaban altivos, como señal de reto, y ese matiz que no podía pasar inadvertido a los tradicionalistas, provocó nuevos siseos y fue en medio de este desconcierto de voces que Stravinsky, con calma y serenidad, fue dando las manos, gracias y felicitaciones a los ocho profesores».

En 1927, Stravinsky dio a conocer en el Liceo de las Ramblas **La consagración de la primavera**, que figuró en los programas de dos conciertos. La obra alcanzó enorme éxito, sobre todo en su segunda audición, el 25 de marzo por la noche. El teatro estuvo lleno, y en medio de la más grande expectación, el compositor dirigió de manera impresionante. Unió a su proverbial autoridad unas dotes persuasivas a las que no fue indiferente ningún profesor. Concluida la obra el maestro escuchó inacabables ovaciones, que le emocionaron visiblemente. El público no cesaba en sus llamadas, y Stravinsky, para acallar aquellas manifestaciones de entusiasmo, salió a escena con su abrigo de pieles, muda indicación de que abandonaba el coliseo.

Stravinsky se encontraba muy a gusto en la capital de los condes: charlaba agudamente con los amigos y se divertía contando que al llegar una vez a Barcelona, en el andén de la estación, un señor, después de decirle que le admiraba profundamente, le espetó: «Maestro, la obra de usted que más me gusta es ¡Scheherezade!».

Entre las tantas amistades que tuvo aquí en Madrid, además de a Ortega y Gasset, conoció también a Federico García Lorca en la Residencia de Estudiantes. En varias ocasiones escribió en sus cartas a diversas personalidades de la música refiriéndose a «Don Igor», esas cartas o versos que, dirigidas a sus más entrañables y queridos amigos, rezumaban gracia, ocurrencias y donaire sin límites. Poco antes del cierre del Teatro Real, el 5 de abril de 1925, Stravinsky que, naturalmente, ya lo conocía, lo examinó detenidamente y de manera especial su escenario que había sufrido sucesivas obras de mejoramiento, haciendo grandes elogios del teatro en general. Le acompañaba un grupo de profesionales entre los que se encontraban el propio Federico y Adolfo Salazar.

La cuarta visita a Madrid de Stravinsky fue en noviembre de 1933. El memorable concierto del día 22 se celebró en el cine Capitol y el programa estaba formado íntegramente por obras suyas y dirigidas por él: **El pájaro de fuego**, **El beso del hada**, **el Concierto para violín** y **el Capriccio**, para piano y orquesta, con Dushkin y su hijo Sulima, de respectivos solistas. La reacción del público y de la crítica, más concedores ya por aquellos años de la música de Stravinsky, fue globalmente positiva. Por su parte la Orquesta Sinfónica de Madrid estuvo a la altura de las circunstancias, lo que exigió siempre Stravinsky cuando era él mismo su propio traductor.

La cuarta y última estancia del compositor ruso en Barcelona tuvo lugar en marzo de 1935. El día 15, Stravinsky daba a conocer obras de su, entonces, último período, como a fines de 1933 lo había hecho en Madrid. El programa estaba confeccionado por la suite de **Apolo Musageta**, el **Capriccio**, la **Sinfonía de los Salmos** y el **Concierto para piano y orquesta**. Según Juan Eduardo Cirlot «la parte solista presentaba a su hijo Sviatoslav». «Igor Stravinsky» —escribe Cirlot, que asistió al concierto— *dirigía la orquesta con economía de gestos, pero en la rigidez de sus actitudes se traslucía, como cualidad primordial, la fuerza; una fuerza imperiosa y estática, de instrumento perfecto*.

La quinta y última visita a Madrid y, con ella a España, fue en marzo de 1955. El día 25 tuvo lugar el concierto en el Monumental Cinema. Al frente de la Orquesta Nacional, Stravinsky confeccionó el programa con obras propias: **Oda** (compuesta en memoria de Nathalie de Koussevitzky), el ballet **Orfeo**, **Escenas de ballet** y **Sinfonía en tres movimientos**, ésta última, la única obra conocida en nuestro país, las otras tres restantes constituían novedad absoluta entre nosotros.

Los que tuvieron acceso a uno de los ensayos, que entonces tenían lugar en la sala habilitada para tal fin en el Real, nos cuentan los pormenores de tan significativo momento; en la tablilla se leía: «*El ensayo el día 22, a las tres y media de la tarde*». «*Minutos antes de la hora fijada, Stravinsky hace su entrada en el Real... Impasible. Encerrado en un mutismo impresionante. Sin saludar a nadie. Sin hablar una sola palabra. Sus pasos son exactos, monorrítmicos. Sus movimientos, precisos. Se dirige hacia el camerín y prepara sus «cosas». Todo lo extrae de una bolsa de plástico inmensa. Muchos objetos... Un cepillo para el pelo, un pañuelo blanco para el cuello... Todo lo va ordenando. En silencio. Impertérrito. Concluye los preparativos y se dirige hacia la sala de ensayos. Los profesores de la Nacional, en pie, le reciben. Llega a su atril, mira escrutadoramente y dice: «Bon soir, messieurs». Son las primeras palabras que le escuchamos. Un solista, comenta: «No habla nada. Como ayer... Buenas tardes y adiós... Eso es todo» ...Al final, tras jugarse la máquina, se logra la fotografía del maestro dirigiendo en mangas de camisa».*

Quienes tuvimos la fortuna de asistir al inolvidable concierto, pocas palabras para expresar la emoción y el recuerdo aún vivo. Al concluir, los aplausos fueron largos, muy largos, intensos y entusiastas, pero creo que, más que a lo que se había oído, iban dirigidos a la figura y a la gloria de Stravinsky. A mi alrededor pude observar cierta incompreensión ante lo que se escuchaba y algún siseo o comentario desaprobatorio, sobre todo en las tres primeras obras que se estrenaban.

Una anécdota curiosa que refleja esa vitalidad de aquél Stravinsky de setenta y tres años —falleció a los ochenta y nueve— es la que se cuenta cuando en este último viaje a Madrid, se vino desde Cádiz a la capital asomado durante lar-

gos trayectos a la abierta ventanilla del automóvil, poniendo en práctica un pintoresco y personal método curativo para remediar un molesto resfriado nasal, que no aguantarían organismos más jóvenes.

Aparte de sus novedades que ofreció en España Stravinsky a lo largo de sus ocho visitas, vamos hacer una relación de las obras de Stravinsky estrenadas por las orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid. De manera abrumadora la mayoría recae sobre Enrique Fernández Arbos, mientras que no cabe atribuir a Bartolomé Pérez Casas ni un solo estreno, lo que no quiere decir que la Filarmónica no interpretase las obras de Stravinsky y que, por otro lado, Pérez Casas no ofreciera con frecuencia primeras audiciones de compositores contemporáneos.

OBRAS ORQUESTALES ESTRENADAS POR LA SINFÓNICA, CON ARBOS

Fuegos artificiales, 5 abril 1914.

El pájaro de fuego, suite, 13 abril 1916.

Scherzo fantástico, 14 marzo 1920.

Apolo Musageta, suite. Entre el 6 y el 9 de abril 1920.

El canto del ruiseñor, 26 abril 1932.

Suite núm. 2, 21 octubre 1932.

La consagración de la primavera 23 diciembre 1932.

Sinfonía de los Salmos, 24 diciembre 1933.

Dumbarton Oaks, 20 abril 1949. Director, Carlos Suriñach.

OBRAS ORQUESTALES ESTRENADAS POR LA FILARMÓNICA

Como en la enumeración anterior, no se incluye, en este caso, la única dirigida por Stravinsky, **Pulcinella**, a la que ya nos referimos.

Petruchka, suite, 15 febrero 1924. Director, S. Koussevitzky.

Historia del soldado, 11 junio 1931. Director, Ernesto Halffter.

Concierto para piano y orquesta, 25 mayo 1935. Director, Gustavo Pittaluga.

En cuanto a la Orquesta Nacional a partir de 1941 hasta 1955 con Stravinsky, caben señalar los estrenos de **Juego de cartas**, bajo la dirección de Ernesto Halffter, y la **Sinfonía en tres movimientos**, por Aulfo Argenta. En años posteriores, Hermann Scherchen ofreció en primera audición las **Sinfonías de instrumentos de viento, sobre la muerte de Debussy**, el 16 de febrero de 1962. Aun con todo, lo mismo la Nacional que la Orquesta de RTVE, con o sin sus respectivos coros, no han extendido demasiado el paisaje stravinskyano. Algo se ha hecho con el desaparecido Grupo Alea y con el actual Grupo Koan, además de con los diversos conjuntos de cámara, solistas instrumentales y vocales, y con aquellas combinaciones que requieren ciertas obras de Stravinsky. Quedan, pues, bastantes obras por escuchar lo mismo en Madrid que en Barcelona (en el Liceo se ha representado ya **The Rake's Progress**) y otras ciudades.

CELLINI DE ROLEX

“Benvenuto Cellini es el orgullo de nuestra profesión y todos nosotros debemos inclinarnos ante su obra y ante su persona.” Estas fueron las palabras que los joyeros Gaio y Raffaello de Moro dedicaron a Benvenuto Cellini.



EL RENACIMIENTO FUE SIN DUDA EL PERIODO MAS esplendoroso de la historia para el arte, el talento y la imaginación. Un artista que en esa época recibiera un homenaje semejante debía ser sin duda excepcional. Y Benvenuto Cellini lo era. Un extraordinario escultor y orfebre. Perfeccionó nuevos métodos de grabado y gozó de la protección de nobles, validos e incluso de otros artistas, por su innata habilidad para fundir metales y engastar piedras preciosas.

En Rolex decidimos rendir homenaje a un hombre cuya filosofía era tan semejante a la nuestra, ya que únicamente su nombre podía reflejar la belleza de nuestras propias obras de arte y la atención que ponemos en cada detalle.

La Colección Cellini de relojes.
De Rolex de Ginebra.



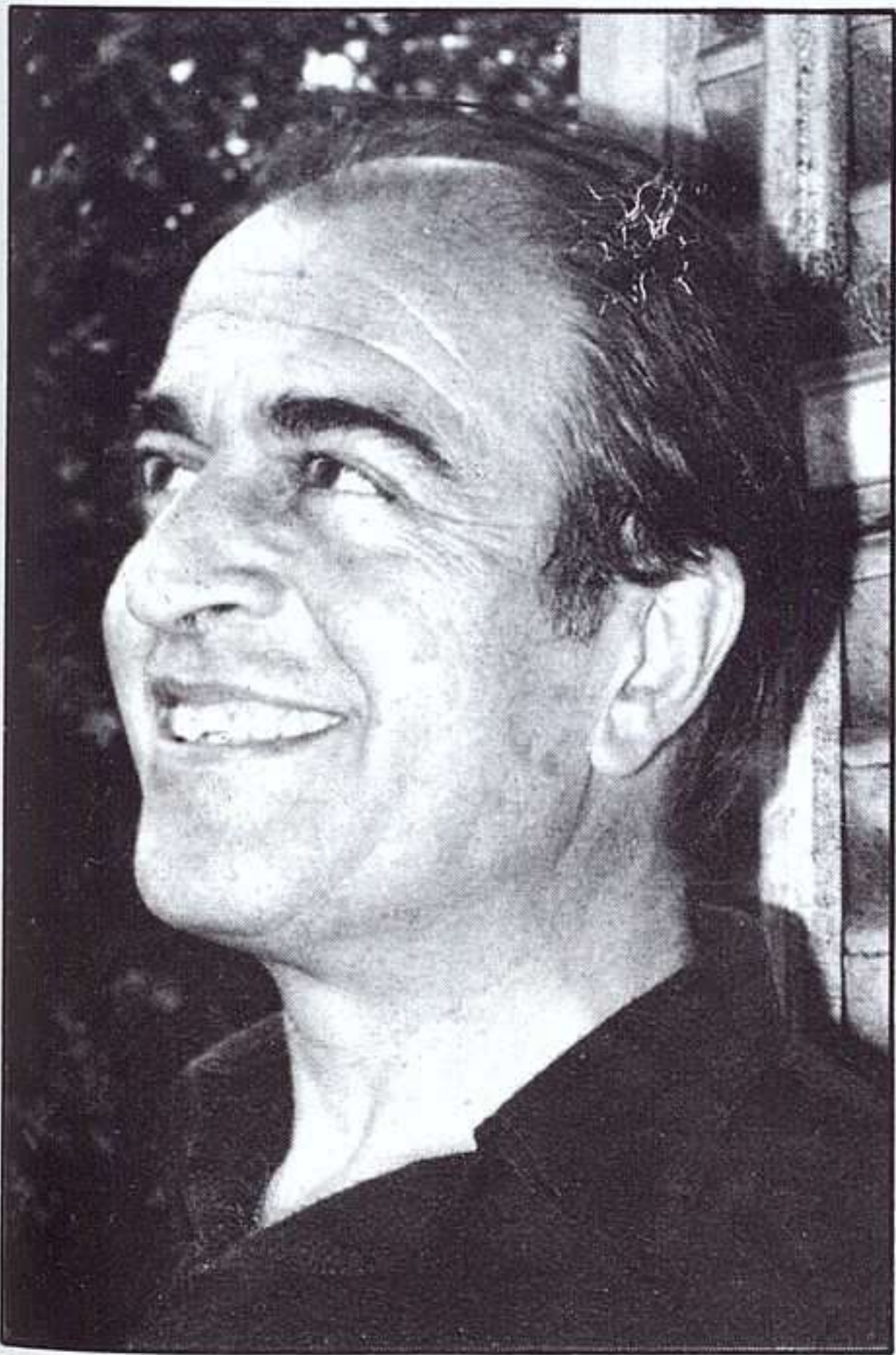

ROLEX
Cellini

el ritmo, las curvas, la ciudad, el argumento, el sonido, y se deja llevar y envolver por él sin ningún tipo de prejuicios ni complejos de estilo.

Cuando se acerca a mí el tema de las valoraciones no sé nunca en qué apoyos sujetarme (¿técnicos, conceptuales, históricos...?). Estoy seguro que a Stravinsky le gustaba mucho su música y disfrutaba de ella; y la satisfacción lúcida del autor con su obra es, a mi entender, primordial en las valoraciones. Seguro que amaba mucho la música y quería probar, catar, alimentarse con todos sus gustos.

Este aspecto que le veo de «gourmet» de la música tiene evidentemente sus lados negativos por lo que respecta al mantenimiento de una escuela formal y estructural, necesarios en toda evolución de la cultura (quizá pensaba: ya hay otros que lo hacen). Stravinsky encontraba e inventaba. A veces asocio su figura a la de Picasso. También, como él, desconfió en algunas de sus obras. Pero qué importa si era un juego.

2) Me gusta mucho su música, y la escucho frecuentemente. Considero que tengo algunos puntos de contacto en la manera de componer respecto a lo que he explicado en la pregunta anterior. Yo también intento jugar libremente, pero para que se mantengan en pie las columnas y el friso de piezas de madera necesito horas. Aunque no muy directamente creo que he sido, en alguna manera, influenciado por este músico.



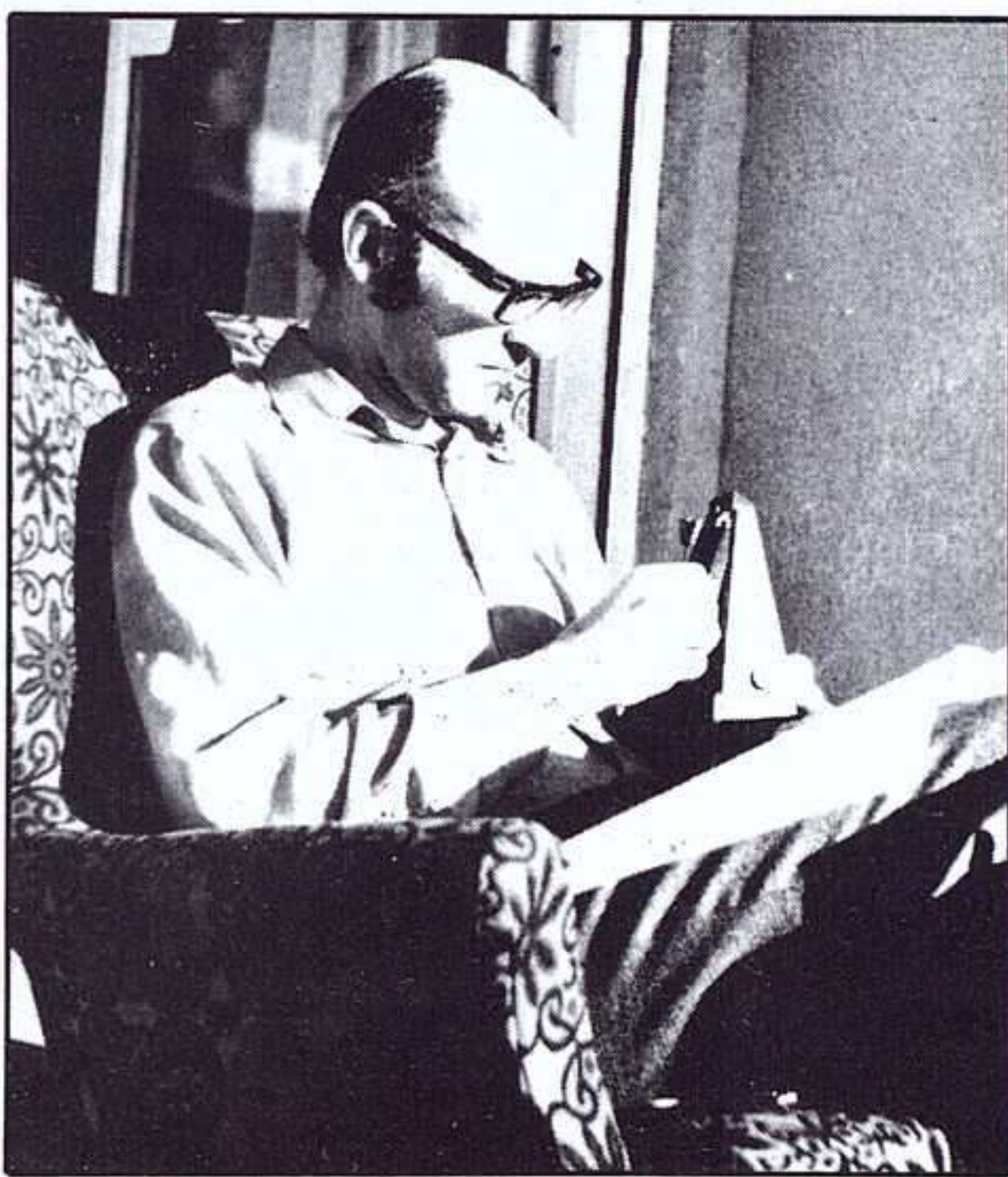
Ramón Barce

RAMON BARCE

1) La obra de Stravinsky no me resultaba especialmente simpática ni atractiva. Y, cuando era muy joven y leí la **Filosofía de la nueva música**, de Adorno, en cierta manera me identifiqué con su punto de vista contra Stravinsky a favor de Schoenberg. Pero hoy, que ya no soy

joven y que quizá por eso mismo valoro mucho más las realizaciones que las teorías, considero el libro de Adorno como una innecesaria polarización del problema y como una exageración historicista. Y, al mismo tiempo, escucho a Stravinsky con mejores oídos.

2) No me sentí nunca intencionadamente influido por Stravinsky. Hay muy concretamente una cosa que admiro de su música, y es el tratamiento individualizado de los instrumentos de viento. Por eso, sin duda, en planteamientos similares puede aparecer su influjo. En una ocasión, Montsalvatge habló de ello en relación con mi **Obertura fonética**. Años después, y de manera sin duda más consciente, he notado su influencia en mi **Octeto**. Hay un «ethos» eurítmico pero despreocupado y circense en muchas obras de Stravinsky; ese «ethos» no me es ajeno, y cuando me sumerjo en él me siento atraído por algunas de sus cantarinas charangas.



Xavier Benguerel

XAVIER BENGUEREL

1) Dije en otra ocasión: «La obra stravinskyana es la consecuencia de un trabajo muy elaborado, de lo que pudiera acercarse a una contradicción: síntesis de vanguardia y tradición admirablemente conjuntadas. Esta posición estética en Stravinsky hubiese podido ser «fatal» de no haber sido concebida por un compositor único en este siglo y que no tiene analogías claras con los otros «grandes» como pueden ser Schoenberg, Berg, Bartók o Hindemith, cuya estética y modo de componer se virtió por recipientes harto distinto del stravinskiano».

Stravinsky quedará como uno de los héroes de nuestra época, un héroe, si se quiere, que desafía todas las escuelas, todos los «ismos», todo el peso histórico de una tradición y que se resuelve y afirma en una personalidad sin parangón, única e irrepetible hecha de contradicción y afirmación entremezcladas.

2) La línea musical que he seguido en el transcurso de mi vida como compositor no pasa necesariamente por la

órbita stravinskiana. Más bien se aparta de ella. Sin embargo, es casi imposible no reflejar en algún momento *alguna* cosa del verbo del compositor ruso. Su irradiación musical, de una forma u otra, nos alcanzó prácticamente a todos, ni que fuese en determinado fragmento rítmico, que creíamos nuestro... y que no lo era.

AMANDO BLANQUER PONSODA

A mi juicio, Stravinsky sintetiza como ningún otro compositor contemporáneo las aspiraciones musicales de nuestra época. Es difícil valorar en pocas palabras la obra de Stravinsky, sobre todo en estos momentos que en toda Europa se ha empezado un gran proceso de revisión estética. Stravinsky, desde el estreno de **El Pájaro de Fuego** en el año 1910, ha sido una personalidad incuestionable que ha adoptado una posición estética precisa en cada obra y en cada momento.

2) Claro que sí, afortunadamente para mí. En un principio me interesó la construcción y desarrollo de sus melodías y ritmos, después me interesó mucho su manera de tratar los instrumentos de la orquesta, tan lógica y creativa. Ahora me interesa particularmente su extraordinario sentido crítico expuesto en sus escritos pero sobre todo en sus obras.



Francisco Cano

FRANCISCO CANO

1) No estoy de acuerdo con la tesis de Adorno, según la cual dentro de la música del siglo XX, Stravinsky representa el aspecto conservador y Schoenberg el progresista. A este respecto, lo primero que hay que cuestionar es qué se entiende por progreso en el arte, ya que la idea de progreso científico, con la que se ha querido identificar la evolución artística, es un craso error, pues ambas pertenecen a muy distintas necesidades. Sentado esto, para mí Igor Stravinsky, es con Bartók, el más grande compositor del siglo XX; su discurso musical, al igual que ocurre con Mozart, transcurre de manera perfecta, sin altibajos, no sobran ni faltan

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

notas, ni podrían en ningún caso ser sustituidas por otras.

2) Todos los grandes compositores han ejercido algún tipo de influencia tanto sobre sus colegas contemporáneos como sobre los de sucesivas generaciones. Ahora bien, hay dos tipos de influencia. Una, la del compositor que se basa directamente en su obra como punto de partida para la creación (influencia directa) y la otra, mucho más lejana e indirecta, procedente de la fuerza creadora de la obra de los grandes maestros. Yo me encuentro incluido entre los segundos.

en términos generales y con las reservas que ello comporta, que la incidencia de Stravinsky en la música del siglo XX hubiera sido mayor y muy diferente sin la aparición de la corriente serialista, protagonizada por la escuela de Viena —Schoenberg, Webern y Berg—, que aglutinó para sí la atención de la mayoría de los creadores y polarizó el gran cambio técnico de la música habida en este siglo. Pero como no se puede hablar de lo que no ha sucedido, ya que lo que no ha ocurrido no es historiable, veo que es por la línea de Schoenberg —no por la de Stravinsky— por donde principalmente discurre la música de este siglo, la que abrió con forma de abanico múltiples posibilidades y el germen de la mayoría de las tendencias compositivas de hoy. Stravinsky recibiría, incluso, la influencia del serialismo hacia la década de los cincuenta, materializándose en *Threni* (1958) como la primera obra suya con tal sistema, asimilado, por supuesto, a su estilo y sin perder la personalidad stravinskyana tan definida y característica de su música. De Stravinsky hay un aspecto que particularmente valoro y me interesa, dada la primera pregunta de este cuestionario: la verticalidad de su música; una verticalidad entendida no armónica sino temáticamente, con independencia absoluta de la existencia o no de cualquier otro aditamento; una verticalidad temática como concepto capaz de asimilar —probablemente y en potencia— tendencias estéticas dispares y sistemas armónicos diversos sin perder tal concepto de verticalidad. En este aspecto, quizá, respondiendo a la segunda pregunta, en la que puedo afirmar que sí haya podido recibir mi música alguna influencia de Stravinsky: En la visualización geométrica que para mí tiene su música; en ver, de alguna manera, la construcción de sus obras a base de núcleos geométricos adicionales, superpuestos o desfasados. Es en esta geometrización, en esta concreción, en la que yo puedo haber tenido fijeza en Stravinsky.

JOSE LUIS DELAS

1) La «agudeza y arte de ingenio» de Stravinsky, su lucidez y genial inventiva me han llenado siempre de la mayor admiración. Sobre todo, naturalmente, de un profundo respeto. Un respeto algo temeroso y distanciado, es cierto, porque a él no se ha unido nunca una afinidad cordial, la posibilidad de una cierta cercanía y de identificación personal.

Cuando, en 1947, compré en una pequeña tienda de Barcelona la partitura del **Concierto de violín** de Alban Berg (que parecía estar allí como por milagro, y no lejos del lugar en el que, en 1936, se estrenó), se me abrió el mundo de la Escuela vienesa. Desde entonces, factores como la angustiada expresividad, las visiones sonoras llenas de lirismo y nostalgia anhelante, y algo que podría llamarse *perspectiva tilosófica* han jugado para mí, en música, un papel decisivo. No es necesario identificar todo ello con la tradición musical germánica. Es algo que puede encontrarse también (teniendo en cuenta las diferencias de época) en compositores como Juan del Encina o Gesualdo di Venosa. También me sentí atraído muy pronto por otro mundo musical: el del más exquisito refinamiento sonoro, en el que se encuentran presentes el delicado artificio y una relación contemplativa hacia la naturaleza, es decir, un mundo que podría tener como símbolo más perfecto la personalidad de Debussy. No es de extrañar, pues, que la música de Stravinsky —o, al menos, sus obras más revolucionarias y características— me resultara extraña. Por muchos años he sentido —y quizá sienta todavía— una incomodidad (y, a veces, hasta algo no lejano a la aversión) ante esos espasmódicos esquemas rítmicos, la dureza de una despersonalización objetiva y, sobre todo, la inclinación Stravinskyana por lo irónico, parodístico y, en ocasiones, decididamente grotesco.

En mi adolescencia, leí varios textos de Stravinsky sobre su evolución musical, su vida y sus gustos y animadversiones. Los frecuentes disparates que encontré me ocasionaron entonces auténticos ataques de furia. Cuando leía, por ejemplo, que Beethoven había carecido por completo de invención melódica me daban simplemente ganas de tirar el libro por la ventana. También me parecía que la música era realmente algo más que una pura ordenación de sonidos en el tiempo. Más tarde, me he ido dando cuenta de que muchas absurdas afirmaciones de Stravinsky tienen una correspondencia con sus procedimientos musicales. Son, por así decirlo, *politonales*. De la misma manera que en varias de sus piezas se superponen tonalidades muy diferentes, en los textos se origina una curiosa polifonía entre suma inteligencia y bruscas necedades. Logra así Stravinsky un efecto percutivo sobre el lector y alcanza, a través del mismo, una función crítica. El sobresalto y el efecto hilarante tienen algo vivificador y podrían recordar al bastonazo orientador de un maestro del budismo Zen.

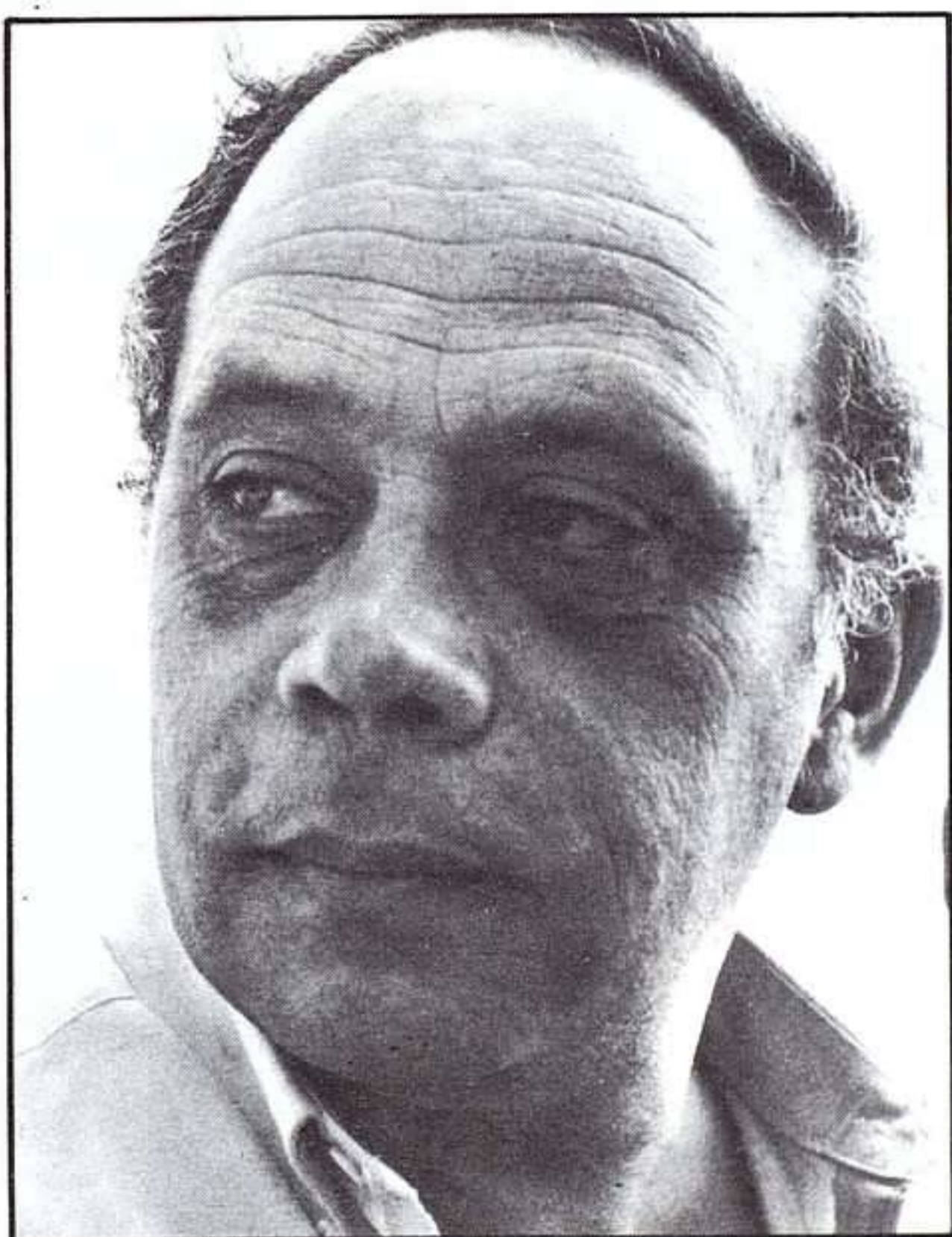
ENCUESTA
ENCUESTA
ENCUESTA
ENCUESTA
ENCUESTA
ENCUESTA



Carlos Cruz de Castro

CARLOS CRUZ DE CASTRO

1) y 2) Creo lógicamente, que mi valoración acerca de la música de Stravinsky tiene que estar mediatizada necesariamente por mi profesión de compositor, y me sería difícil, por tanto, observar su música desde una perspectiva distinta —de simple oyente o de frío crítico musical— y abstraerme de los condicionamientos que la profesión implica para opinar desde una óptica totalmente ficticia y fuera de mi realidad, pues, aún así, el alejamiento y olvido relativo de la profesión condicionaría, a su vez, una postura nueva que no sería la del músico, la del melómano ni la del crítico. Y respondiendo a la primera pregunta creo,



José Luis Delás



2) Desde hace unos dos años, me he aproximado más a la música de Stravinsky y supongo que de esta inclinación se habrá derivado alguna forma de influencia sobre mi propio trabajo. Me complace —y consuela— la cristalina transparencia de muchas de sus obras y también, en algunos casos, una reservadísima y controlada expresividad, como, por ejemplo, en el maravilloso comienzo de **Orfeo**.

En el momento actual, en el que existe una proliferación de estilos y tendencias, creo que la obra de Stravinsky puede ser un preciso punto de estímulo y orientación. Contra el espeso e incontrolado gesto restaurador de algunas posturas llenas de un hipertrofiado neo-romanticismo, no puede haber mejor punto de orientación que la acerada precisión y la espléndida maestría de Stravinsky.

ENCUESTA
ENCUESTA
ENCUESTA
ENCUESTA
ENCUESTA



Gonzalo de Olavide

GONZALO DE OLAVIDE

1) La obra de Stravinsky es trascendental en el siglo XX. A fuerza de ser sí mismo, su personalidad y su música no se diluyen en ninguna de las tendencias de los últimos cincuenta años.

Stravinsky es Stravinsky en lo tonal, en lo modal, en lo serial.

Creo, además, que el alcance de su música no se conocerá hasta que el paso del tiempo decante su obra menor y que el melómano deje de tomar **Le Sacre** como obra-barrera, en la que se detiene para no penetrar en el resto.

2.) Uno no es impermeable y puede ser influido por un buen número de compositores. Pero en el caso de Stravinsky, las cosas pasan de otra manera.

La identidad de su obra con su persona es patente. Habiéndose servido de las tendencias más diversas que marcaron el siglo XX, como he dicho antes, Stravinsky es sí mismo y no deja escuela.

Otros compositores sí. Quiero decir que cuando se deja escuela, se dejan recetas y, fatalmente epígonos.

Stravinsky no me ha influenciado, pero *sí he tenido que contar con él fundamentalmente*. Eso es lo importante.

GABRIEL FERNANDEZ ALVEZ

1) Mi valoración personal de este compositor la sitúo, junto a Bartók y Schoenberg, como la trilogía más importante en los comienzos del siglo XX. Cada uno de ellos aportó innovaciones muy características, tanto en el lenguaje como en la forma. Mas, en Stravinsky se dio la circunstancia de que su instrumentación es muy original.

En mis años de alumno en composición tuve oportunidad de analizar sus obras. De entonces tengo hecha una reducción a piano de **La Consagración de la Primavera**.

2) Creo que no he tenido influencias (salvo la etapa como estudiante) de este compositor, pero mi admiración hacia él, ha hecho que incluyera alguna cita a modo de homenaje en mis composiciones.

Ejemplos: En mi **Sinfonía II**, utilizo como motor de la obra el famoso 11/4 de **La Consagración**. En cadencias, termino con un acorde que figura como final de la misma obra, etc...

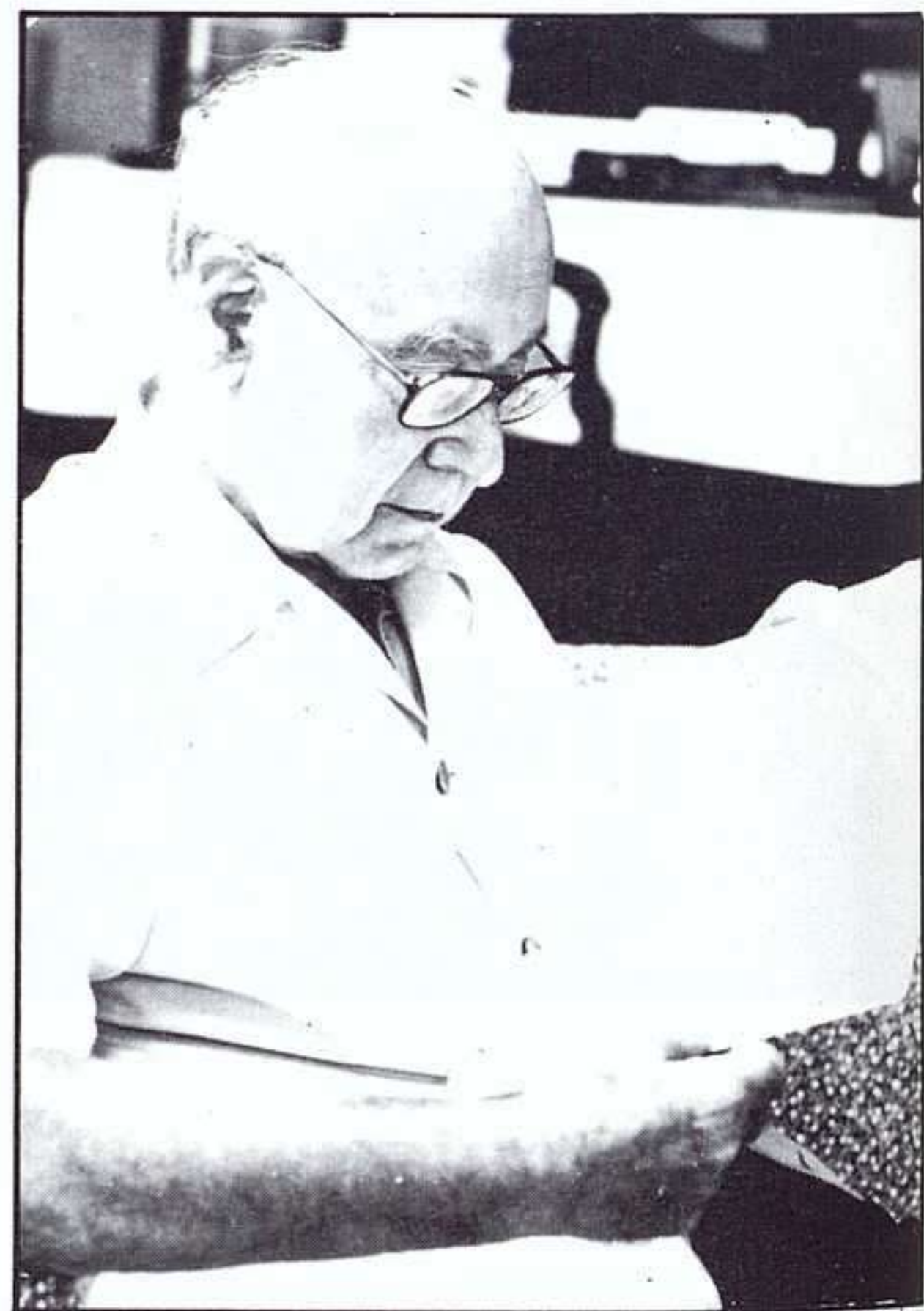


Gabriel Fernández Alvez

AGUSTIN GONZALEZ ACILU

1) Mi valoración personal de la música del gran compositor ruso se fundamenta principalmente, en los valores idiomáticos que su música entraña. Esta valoración prima sobre cualquier otra. No obstante diré, que si bien sus obras presentan espléndidas formas magistralmente creadas a través de elementos fundamentales de la música, cuyo resultado satisface con creces toda exigencia estilística, no es su pensamiento estético lo que más me atrae. Mi criterio musical va encaminado hacia posiciones más abiertas de las que la estética stravinskyana propone. Fueron estas mis impresiones cuando conocía su música en vivo en los primeros años de la década de los cincuenta; impresiones que, transcurrido el tiempo, substancialmente nada han variado.

2) Acerca de la influencia que Stravinsky haya podido ejercer sobre mi música, diré que no fui nunca consciente de ella. Las razones pueden desprenderse de la respuesta anterior. Ahora bien, debo añadir que Stravinsky, como tantos otros grandes compositores, han contribuido a ampliar nuestra capacidad imaginativa, sin olvidar los factores técnicos y estéticos que actualmente poseemos en función de una mayor libertad de expresión.



Joaquín Homs

JOAQUIN HOMS

1) Es indudable que Stravinsky ha sido protagonista destacado de algunos de los importantes cambios producidos en la evolución de la música occidental durante nuestro siglo. Su trayectoria creativa ha sido especialmente válida y significativa en los dominios de la métrica y el ritmo y la tímbrica, y de interés más relativo y variable en lo que respecta a los valores melódicos, armónicos y mor-

fológicos, puesto que después de su primera etapa de acento racial, en lugar de tender a la apertura de nuevos horizontes musicales se limitó a imprimir su inconfundible estilo propio de la recreación de formas del pasado y a algunas concepciones de nuestra época en las obras «tónico-seriales» de sus últimos años. El bi-polarismo tonal que subyace en toda su producción quizás sea en cierto modo un reflejo de su bi-polarismo temperamental entre el carácter dionisiaco y el apolíneo. Sea como fuere, aunque su música, como la obra de Picasso, no se presta a hacer escuela, es evidente que está escrita con gran maestría y posee un alto poder de atracción y comunicación.

2) Tuve ocasión de oír música de Stravinsky interpretada y dirigida por él a fines del primer cuarto de siglo, cuando yo conocía muy poca música contemporánea, pues las programaciones de conciertos de entonces no solían llegar más allá de Ravel. Recuerdo que me produjo una gran impresión, sin duda, se reflejó en algunos de los **Apuntes para piano**, que escribí en 1925, en los cuales seguramente influyó en especial la audición de las **Tres poesías de la lírica japonesa**. Luego, seguí siempre con interés la evolución de su música, pero me fui distanciando de sus implicaciones desde que en los años 30 tuve ocasión de conocer, a través de Gerhard, la trayectoria compositiva de su maestro Schoenberg, que estimé y sigo considerando mucho más coherente y rica en posibilidades de desarrollo, totalmente independientes de sus primeras vinculaciones expresionistas. Creo que la influencia explícita de Stravinsky sólo puede apreciarse fragmentariamente en cuatro o cinco obras mías, pero su fascinante personalidad ha contribuido sin duda a ensanchar los límites de la sensibilidad musical de muchos compositores y oyentes.



Anton Larrauri

ANTON LARRAURI

1) Stravinsky es uno de los compositores por antonomasia. Es realmente creador e innovador de muchos aspectos de la estética compositiva...

A mí, particularmente, me fascina el Stravinsky de **La Consagración de la Pri-**

mavera. Me fascina también el Stravinsky que maneja esa polirritmia, ese frondoso entrelazado rítmico, ese acento que nos va sorprendiendo y que cada vez se ubica en una parte distinta del compás, creando una nueva dimensión sobre la gravedad de las partes rítmicas.

Stravinsky en la búsqueda de timbres peculiares, en ciertos casos, amplía la posibilidad de registros de algunos instrumentos. Dota de grandes innovaciones a la armonía y exhibe siempre una exuberante y arrolladora contrapuntística.

Para mí, y para muchos, es el compositor *Monstruo* —dicho meliorativamente— que marca una época. Y para todos tiene que ser evidente que estos campos, donde se desenvuelve Stravinsky, han sido y son el pie de cultivo para la música contemporánea, sin olvidar las otras raíces generadoras de la música actual, que todos conocemos.

2) Bajo ciertos niveles de consideración me he visto fortuitamente influenciado en algunas de mis primeras obras. Y actualmente, cuando parece que queremos encontrar nuestro ego interno, huyendo de todo ascendiente, vemos que esa polirritmia de Stravinsky está presente en nuestras obras, aunque de manera más facilitada para las grafías, en los bloques sonoros de la música actual, en la estética aleatoria de nuestros días.



Arturo Llacer Plá

ARTURO LLACER PLÁ

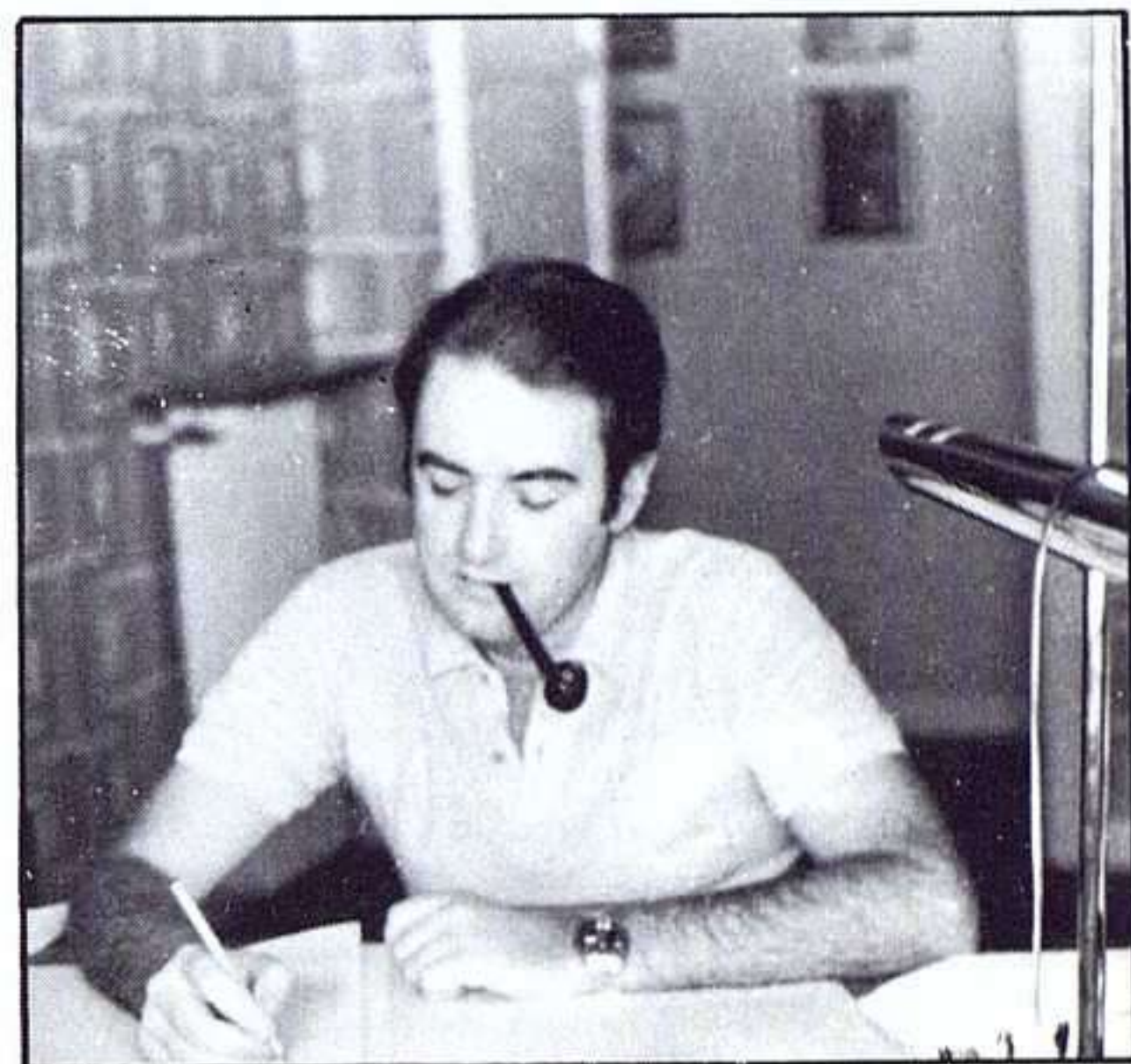
1) No obstante la evolución que experimentó, considero que lo más importante en la música de Stravinsky es el ritmo. El cambio continuo de un metro a otro, así como el desplazamiento distorsionado de los acentos rítmicos, fue una característica de su arte que revolucionó alguno de los conceptos tradicionales de la música.

También cabe destacar el uso tan inteligente que hace de breves fragmentos melódicos contruidos con un reducido número de notas que se repiten incesantemente con ligeras variaciones y desplazamientos asimétricos de los acen-

tos, formando estructuras superiores, en ocasiones de gran fuerza y vigor.

En cuanto a la instrumentación, es de admirar el gran conocimiento y dominio que poseía de la paleta orquestal, mediante el cual conseguía grandes efectos y contrastes tímbricos, que también, por otra parte, le permitían escoger para alguna de sus composiciones la agrupación de instrumentos más idónea para desarrollar las ideas musicales que deseaba expresar.

2) Efectivamente, he sido influenciado por su música, al igual que muchos compositores de hoy. Creo que ello es debido tanto a los elementos dramáticos como rítmicos contenidos en ella, así como a sus efectos orquestales.



Tomás Marco

TOMAS MARCO

1) Para mí Stravinsky es el compositor más importante del siglo XX. Otros pueden ser más relevantes en un aspecto parcial como inventores o descubridores pero ninguno como suma de factores personales. Como en el caso de Bach, cuyo papel es muy parecido en épocas diferentes, es capaz de absorber las múltiples influencias de su tiempo para convertirlas en estilo propio y realizar una síntesis tan integradora como superadora. Creo que ningún otro compositor de nuestro siglo puede ofrecer una obra tan aparentemente variada y, al mismo tiempo, tan fundamentalmente monolítica.

2) Por edad, Stravinsky me queda a suficiente distancia como para que no se pueda hablar de una influencia directa. Indirectamente supongo que influye en la misma medida que cualquier otro compositor de cualquier época pasada que me interese particularmente. Quizá el aspecto en que pueda haber influido más es como creador de estructuras musicales autónomas cuya expresividad hay que buscarla en la propia estructura y no en factores externos a ella.

XAVIER MONTSALVATGE

1) La música de Stravinsky es decisiva en la historia de la música de nuestro siglo, a pesar de que curiosamente su proyección directa en el estilo de los

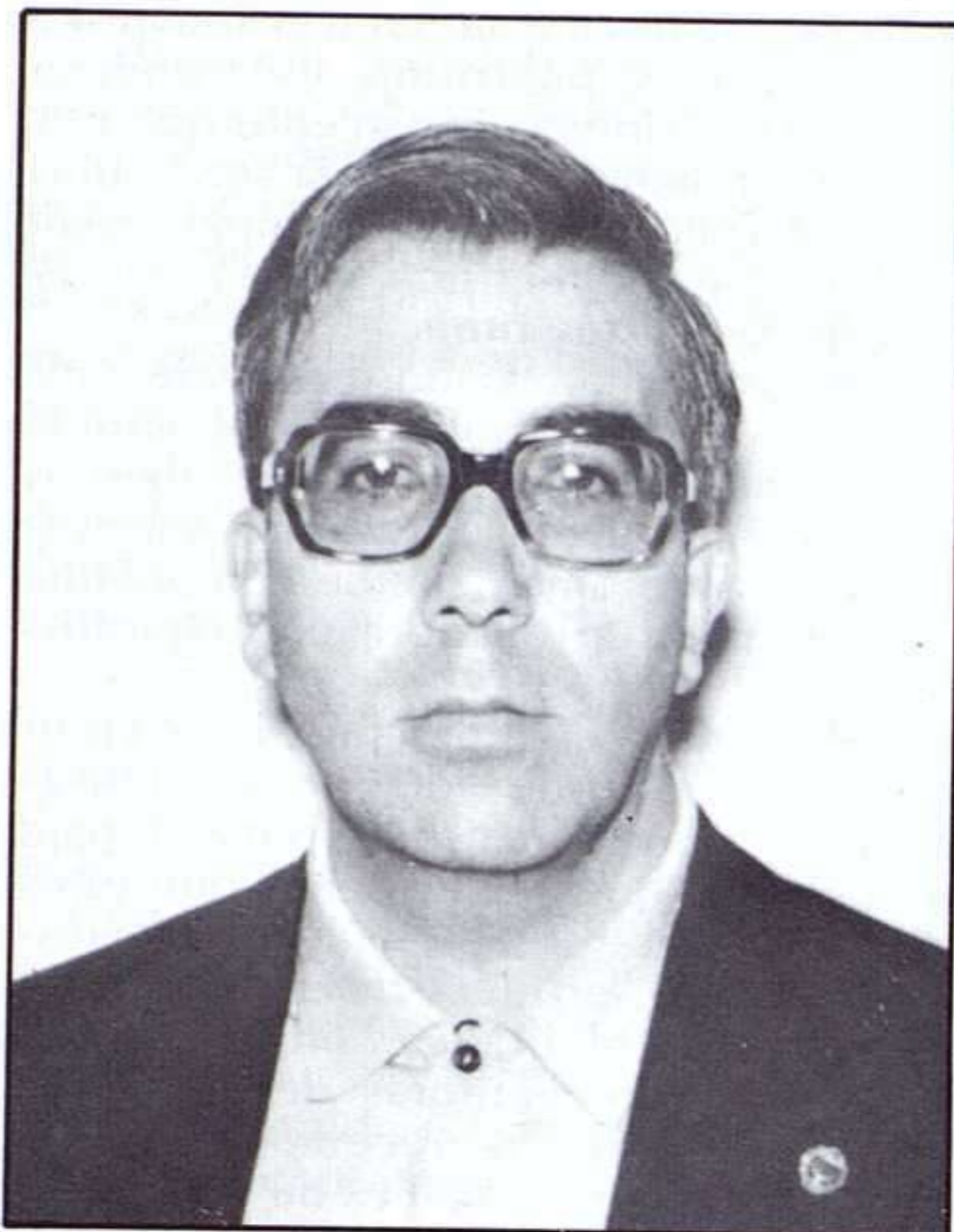


Xavier Montsalvatge.

compositores contemporáneos suyos y posteriores haya sido mucho menos penetrante que la ejercida por Schönberg, en las antípodas de su ideología estética, solo en contadas ocasiones —en no más de tres o cuatro obras— afín a la representada por la Escuela de Viena.

Stravinsky ha sido un genio solitario, acaso el último de los grandes compositores en el sentido estricto del concepto.

2.) Directamente, no creo haber sido influenciado, pero sí en cuanto ha representado para mí un ejemplo fascinante de individualismo y de incomparable personalidad.



Jesús M. Muneta

JESUS MARIA MUNETA MARTINEZ DE MORENTIN

1) Valoro a Stravinsky como a uno de los compositores de más envergadura, polifacético y sincero de nuestro siglo. Sin ser un revolucionario en el engranaje armónico, es el más dotado en el manejo del polirritmo, utilizando como nadie los timbres orquestales. Aún obteniendo efectos sorprendentes en las voces, un examen reflexivo no logra cautivarme de todo en este campo, aunque lo admiro.

2) He admirado su obra religiosa, que me ha impulsado a escribir, más que a seguir sus huellas. Tengo una gran simpatía por la **Sinfonía de Los Salmos**, un poco menos por la **Misa**; oigo con recogimiento el **Canticum Sacrum** y las **Lamentaciones del profeta Jeremías**. He defendido la música religiosa o espiritual de Stravinsky en un ensayo incluido en mi tesis de magisterio en Musicología «Cuenca 1962, Rehabilitación del pasado». Creo que es inoportuno considerar a la **Misa** como «blasfema», creo que puede ser hasta música «litúrgica», es siempre música religiosa, expresión de su sincera vivencia de la fe ortodoxa que profesaba. Su repertorio religioso constituye algo que Manuel de Falla, siendo el compositor más profundamente religioso de su generación, no pudo lograr.

RICARDO OLMOS

1.) En la estética stravinskyana se advierte una doble y opuesta corriente. Portador de la cultura eslava, a su contacto con la occidental le infunde nuevo vigor, gran riqueza rítmica y fascinante color armónico. Pero, a su vez, Stravinsky, hombre de enorme talento y, por consiguiente, de insaciable curiosidad, pugna por asimilarse la cultura musical occidental y desempolva viejas músicas de Pergolesi y de Ludovico da Viadana;



Ricardo Olmos

y estudia, sobre todo, a Bach. Nada de la cultura occidental escapa a su ojo vigilante, que logra interesarse, últimamente, por lo dodecafónico, teoría que se encuentra a mil años luz de su primera estética.

2.) Me encuentro, a mi parecer, muy lejos de las premisas que sustentan la obra stravinskyana; pero, ¿no pecaría de insensata temeridad si afirmara rotundamente no haber recibido, en mayor o menor grado, el fecundo impacto de este gran genio?



María Luisa Ozaita

MARIA LUISA OZAITA

1.) Realmente considero muy difícil hablar de una figura tan importante como Stravinsky, del cual se ha dicho ya casi todo. Sin embargo, pienso que este compositor junto con Bartók y por diversas causas, es uno de los que más influyen, en general, en las generaciones posteriores.

No ha dejado nunca de admirarme que, a pesar de su edad, estuviera atento

ENCUESTA
ENCUESTA
ENCUESTA
ENCUESTA
ENCUESTA

a las nuevas corrientes y que hiciera sus incursiones en estéticas tan alejadas de él, en cierto modo, como el dodecafonismo.

Su vinculación con la música rusa, de la que saca la mayor parte de sus temas, hace, como en el caso de otro ruso, Tchaikovski, que desde su **Petruchka**, hasta su **Consagración**, sea la música más danzable que se ha escrito.

2.) No soy consciente de que esto haya ocurrido; pero no es imposible, ya que he admirado enormemente su obra escénica, y por otro lado pienso que todos somos el resultado de las influencias conscientes o inconscientes que nos rodean, las que cada uno, al pasarlas por su manera de ser particular, va a traducir en algo diferente.



Claudio Prieto

CLAUDIO PRIETO

1.) Puede afirmarse que en la historia de la música, ningún otro compositor ejerció, de por vida, mayor influencia ni tuvo más universalidad, ni consiguió que sus obras fueran interpretadas tantas veces.

Si la música pudiese contarnos lo que ella es, la de Stravinsky nos hablaría de cúspides, de representatividad, de profundidad, de actualidad... Nos diría también cómo bebió en los manantiales del pasado y en los de nuestro ayer, los de la Escuela de Viena y cómo los personalizó, cómo pasaron a ser «Stravinsky», sin más.

2.) Así las cosas, diré que aún no siendo un seguidor a ultranza de su arte, es comprensible que ante la iluminación mundial de sus obras, resulte evidente que en algún modo fue influenciado por su trabajo, como de hecho acontece con cuanto nos rodea. Se me ocurre que nada mejor para finalizar esta fugaz impresión sobre el genial músico, que la cita de una de esas significativas frases stravinskyanas. Reza así: «No puedo comprender la composición musical que se efectúa al margen de la música».



Jesús Rodríguez Picó

JESUS RODRIGUEZ PICÓ

1.) La gran cantidad de música compuesta por Stravinsky y la variedad de técnicas que utilizó me hizo plantear, desde el momento en que empecé a conocer su obra, la importancia de tener un conocimiento lo más amplio posible de distintas técnicas de composición para poder utilizarlas según conviniera.

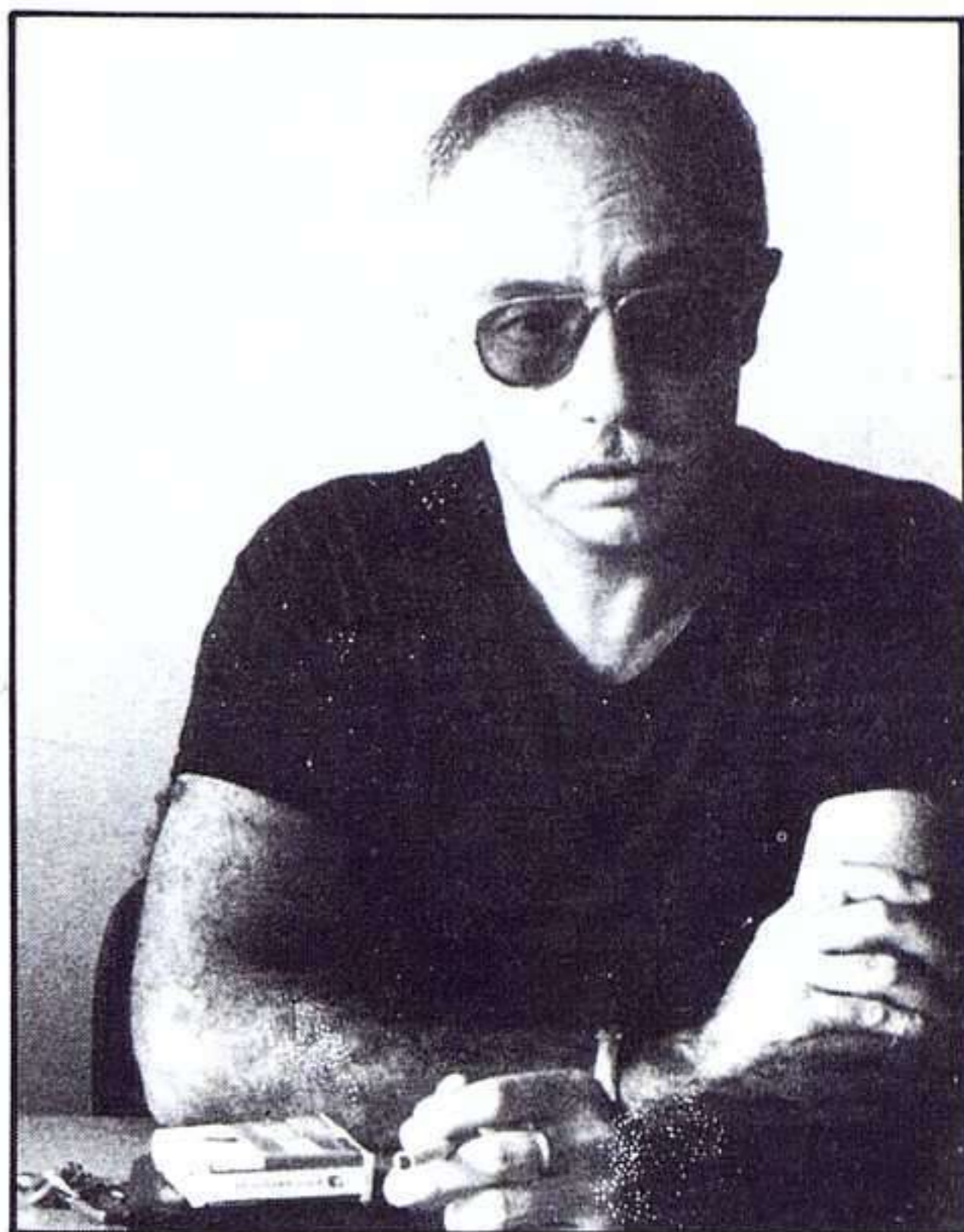
La ductilidad en la forma se complementa en Stravinsky con una gran claridad de contenido. Este control del material musical y esta falta de rigidez en la utilización de las formas ha hecho que siempre delante de una obra de Stravinsky sintiera un interés especial por ver qué criterios seguía para estructurarla.

Además de este interés por los métodos, destaco la importancia que tiene para mí la orquestación de Stravinsky, la instrumentación que utilizó este compositor da a su música una característica muy personal, de esta instrumentación he aprendido las infinitas posibilidades que tiene la orquesta y los infinitos resultados que se pueden obtener.

2.) En consecuencia, la influencia que he recibido de Stravinsky viene determinada: primero, por una desconfianza hacia las escuelas que predicán métodos rígidos de composición y que practican algún tipo de ortodoxia musical; en segundo lugar, su influencia me ha convencido de la necesidad de conocer el máximo posible de obras orquestales como medio para acceder a la difícil técnica de la orquestación.

JOSEP SOLER

1.) Ahora ya estamos en condiciones de poder valorar con una cierta objetividad la obra y la aportación de Stravinsky y situarlo en un lugar determinado dentro de la historia de la música: no es un



Josep Soler

innovador; no es un revolucionario; no abre nuevas puertas al futuro; pero ciertamente es un *músico*, un personalísimo recopilador de toda la historia de la música, él mismo incluido. Si los pilares —quizá aún no del todo comprendidos y valorados en su exacto valor— de la música del siglo XX son Debussy y Schoenberg, Stravinsky es quien más ha sabido sacar partido de las aportaciones de ambos, ensanchándolas en el campo del ritmo y con una muy particular manera de concebir la estructuración y el orden tanto en la composición como en la escritura orquestal. Un gigante, pero con los pies de plomo de su incapacidad para emocionar —por lo menos directamente y visceralmente— y para conmover y por su incapacidad de comprender la gran aportación de la música centroeuropea. Un artesano maravilloso pero limitado.

2.) ¿Quién no ha sido influenciado por su música? Su sentido del orden y la claridad de su escritura son fascinaciones a las que nadie puede escapar. Nos honramos en reconocer y agradecer su influencia, tanto musical y técnicamente como ideológicamente por su ejemplo de maestro artesanal, preocupado, como algo esencial, por la perfección estrictamente musical de sus obras.

ENCUESTA 'A
ENCUESTA 'STA
ENCUESTA
ENCUESTA
ENCUESTA 'CUES'

ENCUESTA 'CUES'

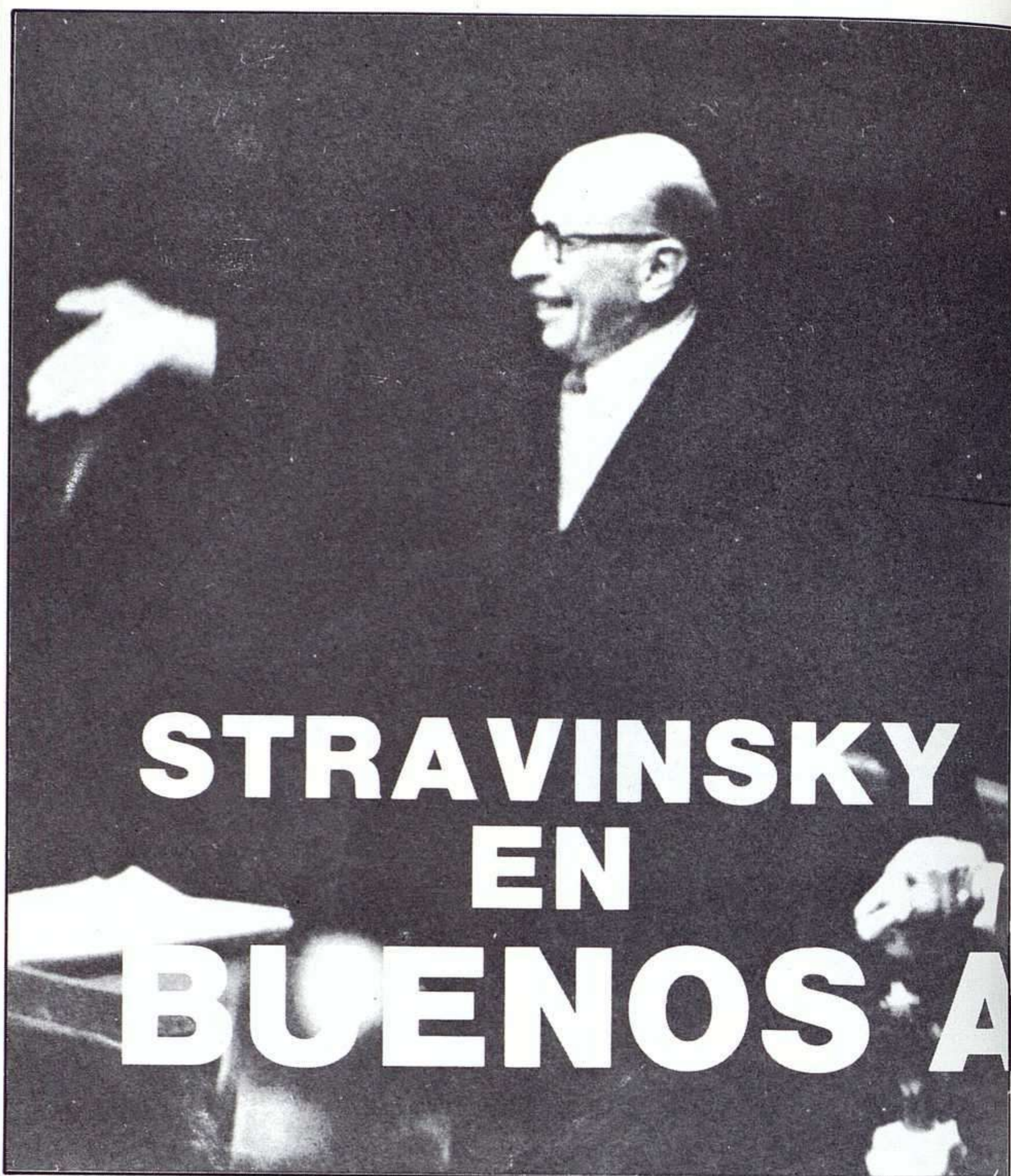


Jesús Villa Rojo

JESUS VILLA ROJO

1.) No es nada nuevo por mi parte, hablar de la influencia de la personalidad de Stravinsky en la música de nuestros días. Stravinsky no es un teórico como Schoenberg que planifica reglas y normas para transformar los conceptos convencionales de la música occidental, o un estilista que sintetice al más elevado nivel la abstracción del espacio y del tiempo como Webern, pero sí es lo suficientemente genial como para de cualquier trabajo compositivo conseguir auténticos ejemplos de perfeccionismo. La aportación stravinskyana a la división y subdivisión temporal que resume rítmicamente, junto a una multiplicidad acumulativa de acordes, resultando una armonía amplificada de ricos resultados, es fundamental para la música de este siglo. Su producción compositiva que va desde conceptos neoclásicos renovadores hasta una cierta superación nacionalista, no olvidando los aspectos más significativos que surgen en la evolución musical de su época, alcanza en todo momento un grado de valoración, comparable a los mejores ejemplos de nuestra historia.

2.) Pienso que es muy difícil, por no decir imposible, que un compositor actual no esté o haya estado de alguna manera influenciado por Stravinsky. El primer paso, después de haber adquirido una formación académica, ha sido la aproximación a las estéticas de este compositor, en lo que representaba su continuidad tonal y modal, sugiriendo transformaciones de base que nos dirigían hacia las teorías de la Escuela de Viena. Su influencia era decisiva para desligarse de los sistemas pedagógicos practicados en los conservatorios que generalmente no han superado aún sus planteamientos. Lo que se refiere a la utilización de los instrumentos de nuestras orquestas, es para mí uno de sus grandes logros y de los que he partido en mis estudios de técnica instrumental. Fue consciente de la evolución mecánica realizada por los constructores de instrumentos que permitía una agilidad y dinamismo imposible de alcanzar algunos años antes, en muchos de los casos, y desarrollando las técnicas convencionales, consiguió resultados hasta entonces inimaginables.



CONCURSO DE COMPOSICION CORAL «ORFEO LAUDATE»

Organizado por el Orfeo Laudate de Barcelona, en la celebración de su Cuarenta Aniversario (1942-1982), y bajo el patrocinio de la Generalitat de Catalunya y el Ayuntamiento de Barcelona, se convoca el CONCURSO DE COMPOSICION CORAL «ORFEO LAUDATE», de acuerdo con las siguientes:

BASES:

Primera: Las composiciones deberán ser originales para 4 voces mixtas.

Segunda: El tema literario puede escogerse libremente, pero ha de corresponder a la prosa o poesía catalana contemporánea.

Tercera: El margen de extensión de las obras deberá limitarse entre los 3 y 6 minutos.

Cuarta: Las dificultades técnicas de estas composiciones no deben sobrepasar el nivel medio de las agrupaciones corales amateurs.

Quinta: Las composiciones deberán enviarse antes del día 28 de febrero de 1983 a la dirección: ORFEO LAUDATE, calle Enrique Granados, 135, Barcelona-8, indicando en el sobre: «Para el Concurso de Composición Coral Orfeo Laudate».

Sexta: Las obras deberán presentarse por sextuplicado, en sobre cerrado con un lema. En otro sobre, también cerrado deberá constar en el exterior el lema indicado; en el interior se indicará el nombre del autor, domicilio, teléfono,

junto con una breve biografía, título de la obra y procedencia del tema literario.

Séptima: Para este CONCURSO se establecen tres premios:

«Premio Generalitat de Catalunya»: 100.000,— Ptas.

«Premio Ayuntamiento de Barcelona»: 100.000,— Ptas.

«Premio Orfeo Laudate»: 50.000,— Ptas.

Octava: El Jurado se reserva el derecho de dividir los premios en accésits en caso de que las obras no tuviesen el nivel artístico adecuado o suficiente.

Novena: El Orfeo Laudate se reserva los derechos de edición de las obras premiadas.

Undécima: Los nombres de los jurados calificadoros se darán a conocer oportunamente.

Duodécima: El veredicto será inapelable y se hará público el día 27 de marzo de 1983, en los locales de la sede del Orfeo Laudate, calle Enrique Granados, 135, de Barcelona, y a través de los medios de comunicación.



«The Rake's Progress», en la última reposición ofrecida en el Teatro Colón. La segunda visita del músico ruso a la Argentina fue en 1960, cuando contaba setenta y ocho años. Ocupó, de nuevo, el podio del Teatro Colón, de Buenos Aires.

RES

Por Nestor Echevarría

Si la relación músico-medio ambiente resulta en algunos casos consecuencia de la difusión de la obra de un compositor, en Buenos Aires el proceso se hizo mucho más directo, porque se conoció personalmente a Stravinsky a través de dos visitas muy distanciadas en el tiempo.

Dos visitas que, de alguna manera cabe decirlo, crearon situaciones contrapuestas y admitieron también dos diferentes modos de respuesta. Me explicaré sobre esta acotación. En la primera, se conocía al músico que imponía su obra, todavía sin una asimilación definitiva por parte del público (por lo menos, así era en estos lares); pero, en la segunda, la situación cambió de medio a medio. ¿Quién podía dudar ya, o desconocer su obra y su proyección? ¿Quién dejaría de reconocerle como un auténtico pilar de la vida musical contemporánea?

En 1936, Stravinsky llegaba por primera vez a la capital argentina. Se puso al frente, aquel año, de la Orquesta Estable del Teatro Colón, donde trascurrieron sus actuaciones. Fue la gran nota musical de la referida temporada. Debutó interpretando la «Suite» de **Pulcinella** en lo que bien pudo denominarse un *festival* stravinskiano.

En la serie de conciertos que consigno, dirigió sus propias obras con el natural poder persuasivo de quien es autor, pero ayudado por una noble respuesta de los músicos compatriotas. Se escucharon la infaltable **Consagración de la primavera**, la **Sinfonía de los Salmos**, **Apolo Musageta**, el **Concierto para piano** y el **Capricho**, además de las **Ocho piezas** para pequeña orquesta —suites número uno y número dos—. Cerró esta serie de interpretaciones del músico ruso la primera audición local de **Persephone**, donde se presentó como recitante Victoria Ocampo, mujer argentina fallecida hace poco, y que fuera inestimable propulsora de la cultura en este medio sudamericano.

Pero, naturalmente, ante este primer contacto stravinskiano con el medio musical de Buenos Aires conviene recordar que —y esto resulta una constante del espíritu humano en cuanto hay cambios— no fue fácil aquilatar un reconocimiento unánime. O, por decirlo en otras palabras, participar del gusto de todos.

La prensa escrita de la capital argentina habla en tal sentido de un recibimiento algo frío y hasta polémico. No se olvidaba aquel mismo estreno de **La Consagración de la primavera** en París, que había llegado a convertirse en una batalla campal. Decía Cocteau que esa mú-

sica «era un enigma y una amenaza por ser salvajemente concreta, siendo esencialmente melódica y tonal».

Los años de la madurez artística del músico que se recuerda atravesaron también por una etapa de revisión de conceptos y de estética que sorprendieron al ambiente musical internacional, y que lentamente fueron llegando al Río de la Plata.

Es esa nueva manera, que cobra una naturaleza complicada y que deriva de la razón simultánea de elementos aparentemente antagónicos. Fruto de esa simbiosis resultan **Juego de Cartas**, la **Sinfonía en Do mayor**, la **Sinfonía en tres movimientos**, las **Danzas concertantes**, una **Misa**, la **Cantata sobre canciones anónimas**, y su ópera **The Rake's Progress (La carrera del libertino)**, que también llegó a Buenos Aires, representándose por vez primera en el Teatro Colón durante la temporada de 1959.

Con ánimo de consignar también datos ilustrativos para el lector sobre la serie de estrenos de trabajos escénicos de Stravinsky en el Colón porteño, cabe señalar que en 1927 ya había llegado al cartel **El ruiseñor**; en 1931, **Oedipus Rex**, y, tras la citada **Rake's...**, llegó **Mavra**, estrenada localmente en 1961.

Como es sabido, no cesaba la constante inquietud del compositor en la búsqueda de nuevos recursos formales de la expresión. En su ancianidad, cuando nuevamente lo recibió Buenos Aires, Stravinsky no claudicaba en innovar, en buscar, sin darse por satisfecho con lo mucho realizado.

Por todo lo que vengo exponiendo, porque su nombre se había asegurado el reconocimiento unánime de todo el orbe musical, esa segunda y última visita a la Argentina resultó, más que un descubrimiento, un amplio reconocimiento.

Sucedió en 1960. Y es natural pensar que los veinticuatro años transcurridos desde su primera presentación habían cambiado inclusive al público. Era una nueva generación la que en este segundo viaje le recibía. Recuerdo la particular unción con que se saludó su aparición en el podio del Teatro Colón, y la ovación consiguiente, en que el público, delirante, de pie, no cesaba de aplaudir al hombre que —entonces con setenta y ocho años— volvía al podio para recibir saludos y aplausos, una y otra vez.

Precisamente porque el cuarto siglo transcurrido desde su primer contacto aquí, en Buenos Aires, había dado la razón al luchador, al músico que debió vencer la inercia para llegar a imponer sus ideas, los jóvenes de entonces encontrábamos la imagen de un gallardo triunfador, valga la figura.

Significó un acontecimiento de aquel año y se reconoció su pericia, el conocimiento solvente de su labor de conductor y la exposición objetiva. Fue la última vez que estuvo en estos lares.

Su encuadre, entonces, en la vida musical argentina, mediante las dos visitas que he recordado, hacen que en este centenario resulte obligado el homenaje que esta nota desde mi corresponsalía quiere rendir.



STRAVINSKY COMPOSITOR DE OPERA



**SUS BUSQUEDAS,
HALLAZGOS Y
CONTRADICCIONES
DENTRO DEL GENERO**

Por Arturo Reverter

**UNA FUENTE DE INSPIRACION:
LA ESCENA**

Stravinsky vino al mundo en un medio familiar y cultural en el que el ballet y sobre todo la ópera eran protagonistas. Su padre, Feodor Ignatievich, nacido en 1843, era un famoso bajo cantante del Teatro Maryinsky de San Petersburgo y destacó fundamentalmente en la interpretación de algunos personajes claves del repertorio ruso: «Susanin» (**Vida por el Zar**, «Melnik» (**Rusalka** de Dargomizsky), «Varlaam» (**Boris Godunov**)... No es raro por tanto que el joven Stravinsky tuviera no ya una formación musical de primera calidad (su madre tocaba muy bien el piano), sino que, a la par que realizaba sus estudios de Derecho sin ningún entusiasmo en la Universidad de Moscú, pesara sobre él muy directamente la influencia paterna y se sintiera atraído por el teatro. Lógicamente, en cuanto se consideró con conocimientos y fuerzas suficientes para iniciar la aventura, Stravinsky se lanzó a la composición de una primera ópera (**El Ruiseñor**), que inició en 1909 bajo la influencia de Rimsky-Korsakov, con quien había estudiado hasta muy poco antes (y con quien había terminado por no llevarse demasiado bien). La composición de la obra quedó detenida al recibir el músico el encargo de Diaghilev, director de los Ballets Russos, de orquestar algunas piezas de Chopin para el ballet **Las Sílides** y de Grieg

Durante un ensayo, en la Sala de Conciertos de Hamburgo.

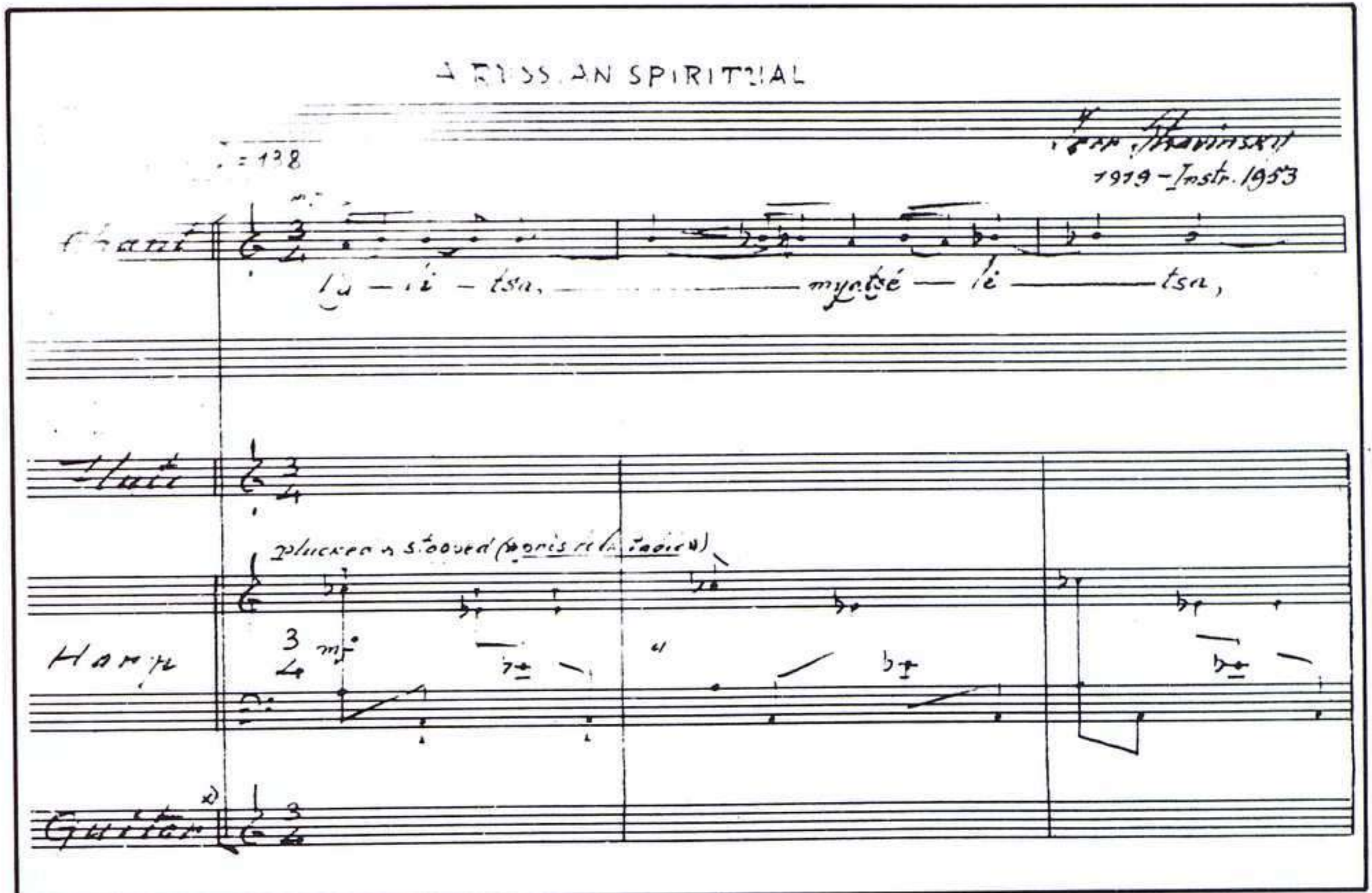
para **Las Orientales**; encargo que sería seguido por el mucho más importante de poner música a la leyenda rusa de **El Pájaro de Fuego**. De esta forma, Stravinsky, que había iniciado algo tímidamente su andadura como autor operístico, se vio introducido de lleno en el mundo del ballet, en el que muy poco después daría frutos tan extraordinarios y fundamentales no sólo para el género, sino para el desarrollo de toda la música del siglo XX como **Petruchka** y **La Consagración de la Primavera**.

LA BUSQUEDA

Stravinsky había quedado cautivado por el ballet. Un género que sin dejar de ser escénico y, por tanto, dramático, poseía una capacidad de sugerencia mucho mayor, más directa y rápida que la ópera. En el ballet todo es más breve y esquemático, es posible tratar en él los temas sin ambages, sin rodeos, de manera dramáticamente muy eficaz (aunque también mucho menos en profundidad). Era algo que iba con su propia naturaleza y con sus aptitudes musicales. La brevedad de sus motivos, lo agresivo y punzante de sus temas, lo variado de sus ritmos (frecuentemente protagonistas), lo espectacular de su orquestación y lo funcional de su pensamiento encajaban bien en los esquemas balletísticos y no se adaptaban de la misma forma a los desarrollos dramáticos, forzosamente más largos y matizados, de la ópera, que requiere siempre mayor explicación, estudio y fluidez para mantener en todo momento, sin rupturas, una línea, una acción coherente y continuada. Se encontraba muy a gusto aplicando su rica y variada técnica orquestal, tan perfeccionada a partir de **La Consagración**, a sujetos dra-

máticos de corta duración. En realidad sus grandes ballets no son otra cosa que una sucesión de fragmentos, contruidos independientemente los unos de los otros, aunque ligados y relacionados entre sí con notable habilidad. No era, evidentemente, este esquema el que iba mejor a la ópera, al menos a la ópera convencional; existen siempre en toda ópera una serie de rasgos esenciales y definitorios que deben ser atendidos (la mencionada continuidad de la acción, fijación psicológica de los caracteres, comunión entre texto y música...). Es curioso que cuando Stravinsky intentó servir no ya estos factores fundamentales, sino otros más o menos secundarios relacionados con la estructura, hubiera de volver al pasado para inspirarse en viejos moldes (a los cuales, de todos formas, recreó), sin dejar de ser él mismo. El

Stravinsky operístico más original es, sin embargo, y valga la paradoja, el menos operístico, el creador de formas mixtas, híbridas, no siempre afortunadamente sintetizadas. Formas en las que, de algún modo, nos encontramos con el elemento danzable, que se integra como uno más, y no el menos importante, en la exposición y contribuye a explicar y, sobre todo, a estructurar lo que podríamos



Partitura manuscrita de «Russian songs».

denominar acción. En contrapartida, el elemento vocal, unido siempre en la ópera tradicional a esta acción (al venir definiendo a los personajes intervinientes), es colocado en un plano secundario.

Sin proponérselo —ya que llegó a ello por caminos muy diversos— Stravinsky es el moderno recreador de la antigua forma mixta de la «ópera-ballet», de lo que fue máximo exponente durante el siglo XVIII Rameau (recordemos **Las Indias galantes**), estrechamente emparentada con la «comedia-ballet» de Lully (**El burgués gentilhomme**). Naturalmente, las influencias sobre las cuales trabaja Stravinsky y el plano en el que se mueve son totalmente distintos. Desde este pun-

to de vista, en cuanto a la estilística, hay muy poca relación con aquellas obras dieciochescas. Y es sorprendente que los retornos stravinskyanos se hayan producido precisamente hacia el XVIII a la hora de construir sus óperas más convencionales en cuanto a la forma y planteamientos dramáticos, como pueden ser **Mavra** o **The rake's progress (La carrera del libertino)**.

Manejando elementos artísticos de distintas procedencias, el compositor ruso logró crear algunas obras realmente originales a las que aplicó sus descubrimientos musicales que le habían convertido, poco antes de la primera guerra mundial, en uno de los hombres terribles de la vanguardia. Descubrimientos, más que invenciones, que nacían de una forma especial de tratar la materia sonora: repetición de motivos breves, austeridad

y sequedad, vigorosa orquestación, exploración instrumental, atención primordial al factor rítmico, continua asimetría... Rasgos muy frecuentemente iluminados —o incluso directamente provenientes de ella— por la tradición folklórica de su país. Rasgos que otorgaban a su tejido (orquestal-vocal) una apariencia singular y que ponían de manifiesto también la cortedad de su aliento melódico y el continuo empleo del diatonismo (mu-

chas veces disfrazado mediante el empleo de acordes irregulares, que otorgan a la textura una cierta aspereza).

Así nacieron obras como **La historia del soldado**, mezcla de pantomima-ballet (en realidad es una sucesión de danzas), que tiene una ligera acción dramática conducida por un narrador; o como **Oedipus Rex**, perfecto exponente de la forma híbrida de la ópera-oratorio; o como **Renard**, en donde vuelve a aparecer el elemento balletístico, unido al mimo y a la broma musical grotesca; o como **Persephone**, extraña combinación de ballet-pantomima, melodrama y oratorio. Se aleja todavía más de la idea operística **Las**

Bodas (estrenada en París el 13 de junio de 1923), en la que no hay una acción (continua o no) propiamente dicha; es una mezcla de ballet y cantata; las palabras están utilizadas más que por su semántica, por su valor fonético. Se trata de una obra que enlaza directamente con la tradición rusa, que utiliza incluso melodías, tonadas y ritmos populares que conecta por ello con otras muchas obras del compositor (en las que asimismo tiene una notable preponderancia expresiva el «ostinato»).

LAS OBRAS

Hemos comentado brevemente las características del Stravinsky operista; hemos significado la inclusión en su obra de elementos de distinta procedencia





señalando también sus búsquedas tras la propia identidad y sus contradicciones. No cabe duda de que Stravinsky como operista no llegó a ver nunca claro, quizá por no sentirse identificado con el género. Contradicciones que alcanzaron también a su postura como músico y como artista y que incluso, en relación con las obras de otros compositores, puso de manifiesto a lo largo de su vida. Son conocidas sus ideas —tantas veces discutibles— sobre algunos músicos del pasado. En 1939 llegó a manifestar en Harvard (en una conferencia incluida en una serie que se recogió más tarde en su **Poética musical**) que el **Falstaff** de Verdi suponía la capitulación ante Wagner y «la deterioración de un genio». Afirmación ésta que, como otras, quedó contradicha más tarde cuando en 1958 manifestó (**Conversaciones con Igor Stravinsky**) que había quedado impresionado «por la fuerza, especialmente en **Falstaff**, con la que Verdi había resistido al wagnerismo».

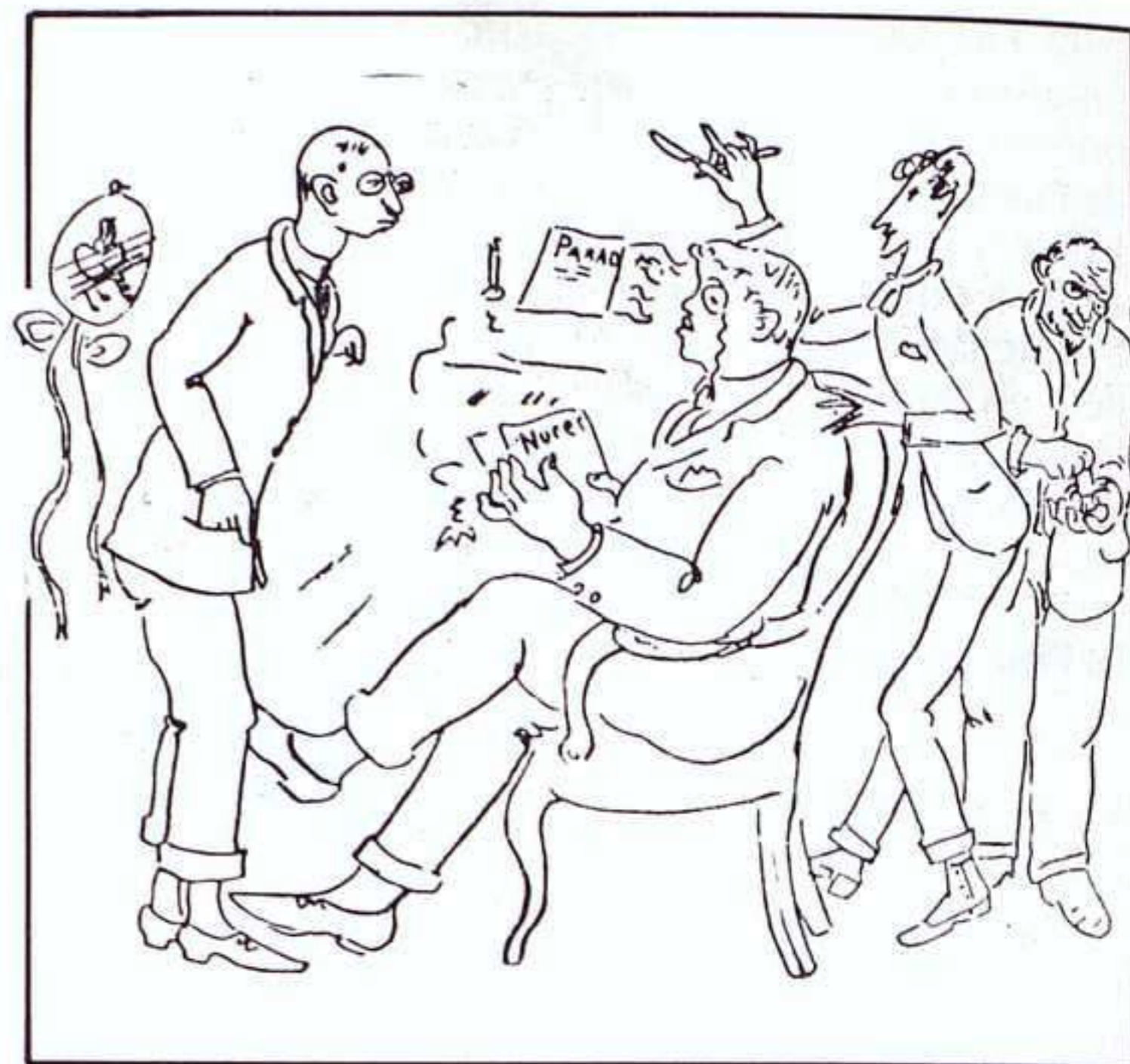
Opiniones que nos explican de alguna forma la extraña evolución del Stravinsky operista hasta su ópera convencional **La carrera del libertino**, que cierra su período llamado neoclásico y que nos hacen dudar del convencimiento de sus planteamientos. Lo mismo que cuando afirmaba que su música no quería expresar absolutamente nada, que era sólo eso, música, compuesta por notas. O cuando, en relación con la composi-

ción vocal manifestaba (también recogido en su **Poética musical**): «Desde el momento en que el canto quiere ser vehículo directo de la expresión del significado del discurso, deja el reino de la música y no tiene ya nada que ver con ella».

Veamos ahora de qué forma las contradicciones, los hallazgos y las ideas stravinskyanas sobre la ópera tomaron cuerpo en su música operística. Se examinarán brevemente por separado y por orden cronológico las ocho composiciones que, con muchas salvedades por lo que respecta a cinco de ellas, constituyen el total de la aportación stravinskyana al género.

«EL RUISEÑOR»

Se trata de un cuento musical en tres actos con libreto del propio Stravinsky y de Stepan Mitusov, según el cuento de Andersen. Contempla la historia del emperador de China que prefería el canto de un ruiseñor mecánico al de uno de verdad. El emperador muere y es devuelto a la vida, en complicidad con un pobre pescador, por el maravilloso ruiseñor. La composición de la ópera tuvo dos fases: la primera hacia 1909; la segunda después de los éxitos parisinos. Esta es la razón probablemente de que la ópera esté falta de coherencia y de equilibrio. El primer acto, de composición más tradicional, tiene claras influencias de Rimsky y de los impresionistas franceses. El se-



Stravinsky, Diaghilev, Cocteau y Satie, vistos por Larionov.

gundo y el tercero poseen ya el punzante y agresivo lenguaje de **La Consagración**. Lawrence Morton sale al paso de las críticas que ha tenido la obra (las más duras las del propio compositor) y considera que «posee una atmósfera poética y hechicera y las sonoridades orquestales son sumamente brillantes». Los elementos mágicos son, en efecto, importantes y pueden dar pie a un despliegue de fantasía en la puesta en escena; en cualquier caso, la obra se resiente por su falta de unidad y por el choque entre el melodismo un tanto blando de su primera parte y la aspereza de la segunda. No se establece una adecuada fijación psicológica de los caracteres y el ambiente es un tanto artificial. La obra se estrenó en París el 26 de mayo de 1914. Su duración no va mucho más allá de los tres cuartos de hora. En 1917 Stravinsky completó una suite sinfónica con música de los Actos 2 y 3 denominada **El canto del ruiseñor** que fue estrenada también en París por los ballets de Diaghilev en 1920.

«LA HISTORIA DEL SOLDADO»

Estrenada en Lausanne, el 28 de septiembre de 1918 (dirigida por Ernest Ansermet), esta obra, que según indicación de su primera página fue creada «para ser leída, tocada y bailada», puede considerarse una ópera solamente porque es un drama; pero ni una sola palabra de su texto, debido a C.F. Ramuz, es cantada. Se utiliza un narrador. El propio compositor consideró que se trataba de su única obra escénica con una referencia contemporánea. En este sentido el soldado que protagoniza la historia es una víctima de la guerra mundial del 14-18. Así, aunque el texto está inspirado en cuentos rusos, lo mismo que parte del lenguaje, la historia posee un carácter de universalidad y plantea el eterno conflicto entre el bien y el mal en una narración en la que el protagonista vende su alma al diablo; después, utilizando diversos trucos, consigue escapar de aquél; pero al final acaba pagando y perdiendo, naturalmente, su alma.

En definitiva, **La historia del soldado** supone el rompimiento definitivo de



Ernest Ansermet con Stravinsky.

Stravinsky con la escuela orquestal rusa, y ello a pesar, como se dice, de que se utilizan en ella elementos folklóricos. La propia configuración de la pequeña orquesta (probablemente por la necesidad que imponía la escasez del momento histórico que se vivía) es verdaderamente original: violín, contrabajo, clarinete, fagot, corneta, trombón y un conjunto de instrumentos de percusión en labores solistas. La obra se divide en dos partes y seis escenas, con once números musicales, algunos de los cuales son repetidos. Su variedad y carácter —no siempre ajustados dramáticamente a lo que se cuenta— es muy grande: un tango, un vals, un «ragtime», una canción triunfal, tres marchas, un gran coral, etc. Ocho de estos números fueron reunidos por el compositor en una suite. Características fundamentales de esta obra son su notable asimetría rítmica (sucesiones de ritmos distintos en muy pocos compases) y la inteligencia en el manejo de la intervállica.

«MAVRA»

Stravinsky definió muy claramente sus propósitos al componer esta pequeña ópera en un acto: «*Ha nacido de una simpatía natural por el conjunto de tendencias melódicas, por el estilo vocal y el lenguaje convencional que yo admiraba cada vez más en la antigua ópera ruso-italiana*». No pretendía el músico con ello más que atenerse a la tradición de Glinka o de Dargomizsky, pero sin intentar renovarla en modo alguno. En cualquier caso, **Mavra**, inspirada en Pushkin, con libreto de Boris Kochno, supone una

toma de posición al utilizar elementos de la tradición rusa dentro de un esquema de ópera bufa italiana. Sin embargo, la ausencia de recitativos, la austera división en una serie de arias, dúos y cuartetos, proporciona escasa fluidez y no demasiada gracia al conjunto. De esta forma, la anécdota que se cuenta (una joven introduce a su novio disfrazado de cocinera en su casa, pero la madre de aquélla sorprende al mozo afeitándose y le echa con cajas destempladas), a pesar del correcto tratamiento vocal, con fre-



«La carrera de un libertino», puesta en escena en el Glyndebourne Festival Opera.

cuentas piruetas y vocalizaciones, queda un tanto desangelada y en ocasiones nos aproxima más, curiosamente, dentro de su austera factura, al mundo del ballet que al de la ópera propiamente dicha, si bien su esquema no pueda ser más operístico. Compuesta para una orquesta de 34 intérpretes, con cuatro clarinetes, cuatro trompetas, tres trombones, tuba, sección de percusión, dos violines, dos violas, tres cellos y tres contrabajos, **Mavra** se estrenó en la Opera de París el 3 de

junio de 1922 (aunque en realidad había sido ofrecida privadamente con anterioridad en el Hotel Continental de la capital famosa).

«RENARD»

Esta «*historia burlesca cantada y tocada*» en dos partes se estrenó junto a **Mavra** en la Opera de París. Sus personajes son cuatro: El gallo, el zorro (Renard), la cabra y el gato. Los dos primeros están cantados por dos tenores y los dos segundos por dos bajos, si bien las voces se

sitúan en el foso, junto a la pequeña orquesta que consta del grupo de madera sin oboe, dos trompas, dos trompetas, percusión y cuarteto de cuerda. A ellos se une el cimbalón, instrumento que había sido descubierto hacía poco por Stravinsky. La anécdota, con texto de Ramuz, e interpretada en el escenario por cuatro bailarines, narra de manera muy simple los intentos del zorro por comerse al gallo, con intervenciones y contra-

puntos de los otros dos animales. Las voces están utilizadas de forma muy instrumental, sin dar demasiadas facilidades a las voces; en muchas ocasiones, lo mismo que en **Las Bodas**, se atiende más al valor fonético que al valor semántico de la palabra. Ernest Ansermet fue también el encargado de dirigir el estreno.

«OEDIPUS REX»

Junto a **Apolo Musageta** (1928) **Perséfone**, **Oedipus Rex** compone un pequeño grupo de obras referidas al

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



mundo helénico. En este caso Stravinsky había partido del **Edipo** de Sófocles y había decidido hacer una ópera dramática de grandes proporciones; idea forjada en septiembre de 1925. Idea que se modificó más tarde cuando el compositor tuvo ocasión de leer la vida de San Francisco de Asís. La utilización por el santo, según se contaba en la bibliografía, de un idioma culto distinto al suyo para las grandes ocasiones (en este caso el francés), decidió al compositor a replantearse la ópera y a utilizar para la misma, para otorgar una buscada monumentalidad, «una lengua antigua que contuviese un elemento encantador que pudiera ser desarrollado por la música». Con ello se conseguían dos cosas: por un lado estilizar la acción; por otro, otorgar solemnidad al lenguaje, tanto hablado como musical. En realidad el compositor utilizó aquí de nuevo la palabra por su valor fonético, lo que, con independencia de su significado, le permitía descomponerlo y centrar toda la atención sobre su elemento originario: la sílaba.

Edipo Rey posee, en efecto, la doble cualidad de ópera y de oratorio. De aquella utiliza el elemento decorativo, con entradas convencionales de los solistas, movimientos previamente fijados y actitudes previstas por el propio compositor; de éste el estatismo general, la fijeza de los coros y la utilización de un narrador (que habla en francés). Con todo ello, con este hieratismo arquitectural, Stravinsky perseguía reencontrar el sentido universal de la tragedia antigua, aunque

para ello tuviera que emplear un lenguaje armónico un tanto convencional y resucitar de manera artificial técnicas ornamentales en sorprendente vecindad a las utilizadas por Monteverdi). Para favorecer esta sensación *estatuaria*, el compositor, que con tanta profusión había utilizado la asimetría rítmica, emplea aquí una regularidad inusitada. El ritmo de 6/8, que es el dominante en toda la obra, se convierte a lo largo de ella en un auténtico «ostinato» (técnica empleada de otra forma en **Las Bodas**).

Edipo puede considerarse por todo ello como una obra fría, objetiva y estilizada, una perfecta muestra, como apunta Paul Henry Lang de «auténtico arte por el arte», en la que la teoría de la absoluta objetividad de las notas y de su falta de expresión, mantenida por el compositor, toma cuerpo. No deja de ser todo, sin embargo, un tanto artificial y hasta cierto punto prefabricado porque, en definitiva, no hay estudio de los caracteres de los personajes y desde este punto de vista la obra se nos muestra también en cierto modo como muerta.

Aun reconociendo la magnífica orquestación y el hábil manejo de todos los elementos integrantes del amplio conjunto.

OEdipus Rex, dividida en dos actos o partes y seis escenas, con texto de Jean Cocteau (trasladado al latín por J. Daniélou), se estrenó, como oratorio, el 30 de mayo de 1927, en París. El 15 de febrero de 1928 conocía su primera representación escénica en el teatro de la Opera Kroll de Berlín bajo la dirección de Otto Klemperer.

«PERSEPHONE»

Este melodrama para recitadora, tenor, coro y orquesta, sobre libreto de André Gide, se estrenó en París el 30 de abril de 1934. Es, según algunos autores, la cumbre de la influencia de la cultura francesa sobre Stravinsky, no ya por el empleo del francés, sino por la elegancia en el gusto y el refinamiento, enlazando en este sentido con **Apolo y las Musas**, también como la comentada **OEdipus Rex**, sobre tema griego. Sin embargo, la creación de la obra no fue, ni mucho menos, fácil, ya que entre el compositor y el libretista se declaró una no disimulada guerra. La causa era fundamentalmente la forma de entender uno y otro el tratamiento del texto. Para Gide la música debería servir y seguir a la palabra; para Stravinsky, era al revés: la palabra era un pretexto para la música; de ahí que aquella tuviera muchas veces un valor simplemente fonético. **Perséphone** nacía con unos condicionamientos impuestos por la comandataria, Ida Rubinstein,

que quería una obra en la que hubiera una parte bailada, otra mimada y otra hablada, lo que llevó a Stravinsky a crear algo calificado como *melodrama*. Los elementos manejados son, aparte de la recitadora, un tenor (que encarna al Gran Sacerdote «Eumolpe»), diversos papeles de mimo y coros de ninfas, sombras y danades. Todo ello contribuye a que existan varios planos simultáneos. El conjunto, que resulta exuberante y rico, no alcanza su cota máxima entre otras cosas porque existe una evidente disociación entre el texto y la idea que su autor tenía de él al crearlo con destino a una música, y ésta. Aquél resulta ser mejor para ser leído que para ser escuchado porque, en definitiva, Stravinsky no atendió a todas las sutilezas de tipo filosófico y simbólico que anidan en él.

«THE RAKE'S PROGRESS»

Nos encontramos ante una ópera definida por su propio autor como «convencional». La idea de escribirla le vino a Stravinsky en 1947 al visitar en Chicago una exposición de pintura inglesa y contemplar en ella una serie de grabados de Williams Hogarth que incluían un ciclo de ocho estampas titulado **La carrera de un libertino**; estampas que pintaban satíricamente la burguesía londinense de la época (en pleno siglo XVIII); sucesión de escenarios pintados con cierto tono acre y caricaturesco. Stravinsky se puso manos a la obra y encargó el libreto al gran poeta inglés Winston H. Auden, al que rogó más tarde que colaborara con Chester Kallman. No hay duda de que Stravinsky se propuso, enlazando con su antigua ópera corta **Mavra**, plantar de nuevo cara a la «melodía continua wagneriana», que consiste, según el autor ruso en «un comentario orquestal que evoluciona a un recitativo continuo». De ahí que pensara utilizar las estructuras y los



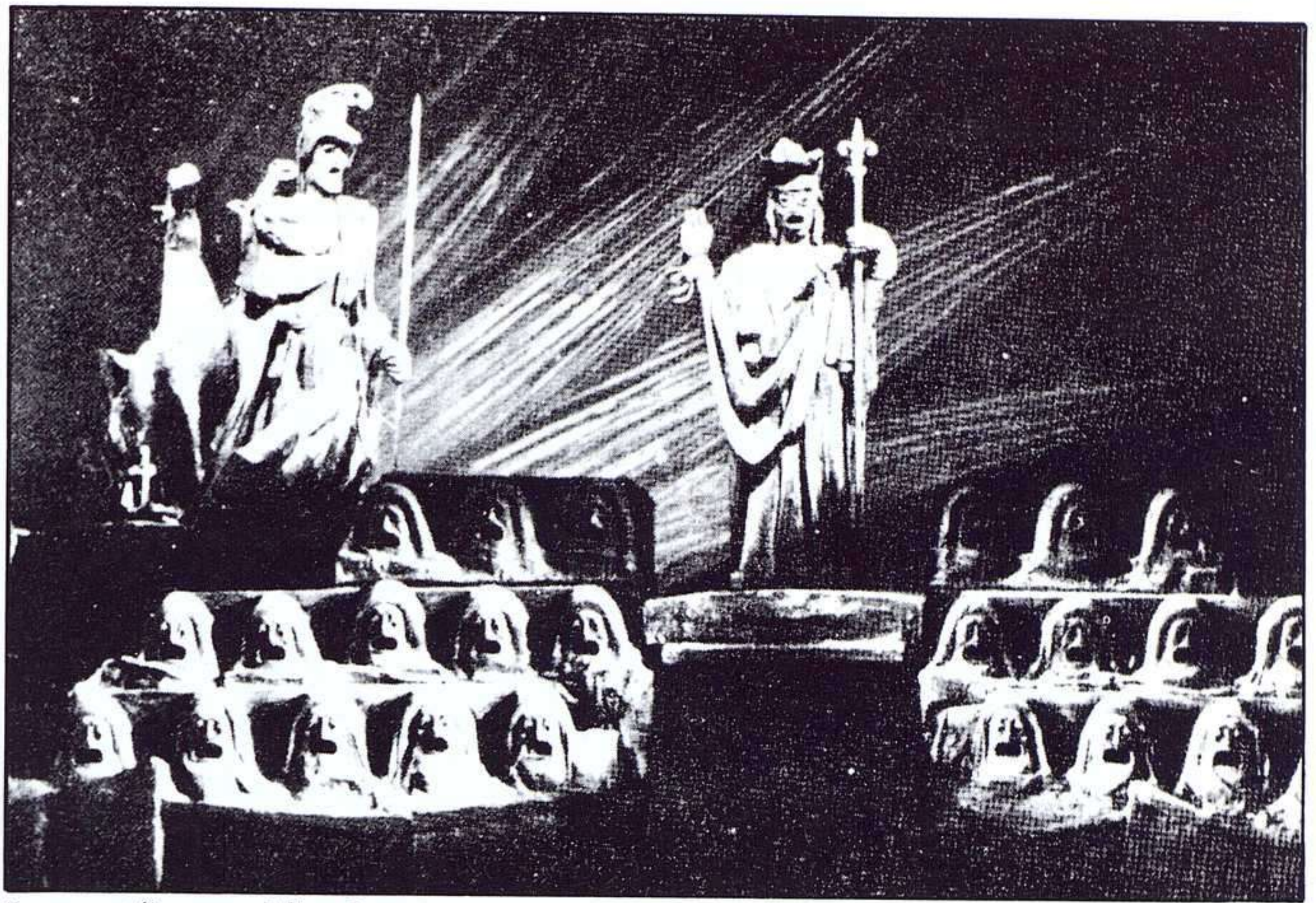
Rimsky-Korsakov (1844-1908).

elementos característicos de la ópera del XVIII sin modernizarlos porque, como reconocía, él no era un reformador al estilo de Gluck, Wagner o Berg.

Así, Stravinsky planificó su ópera, sirviéndose del excelente texto construido por sus colaboradores —según Morton, es, desde el punto de vista poético, el libreto más bello escrito en el terreno del teatro lírico en lengua inglesa—, adaptando la estructura y características a las convenciones operísticas del XVIII: recitativo «secco» y acompañado, dúos, tríos, coros, arias «da capo»... Es decir, los mismos esquemas sobre los cuales se había desarrollado toda la ópera bufa italiana y sobre los cuales había edificado Mozart su **Don Giovanni** y su **Così fan tutte**, obras que sin duda laten en el fondo de toda la estructura dramática del compositor ruso, que se mueve también a parecido nivel en los aspectos armónicos, rítmicos y melódicos. Los libretistas consiguieron muy hábilmente transformar un cuadro crítico de costumbres en el que el protagonista, «Tom Rakewell», había de ser una figura pasiva y decorativa, en una peripecia humana, con el cuadro costumbrista como fondo, en la que, en definitiva, se debate la eterna lucha entre el bien y el mal, que era la temática que subyacía en la anécdota de **La historia del soldado**. Los caracteres de los personajes principales están bien fijados, aunque su desarrollo dramático sea pobre, quizá por las limitaciones impuestas por el propio Stravinsky. Como lamentaba Auden, la acción y las relaciones entre ellos son más bien estáticas. Así, «Anne», la novia del libertino, es siempre buena y fiel; «Shadow», el diablo, con apariencia de sirviente, es efectivamente, diabólico; y «Tom» un hombre débil. Sin embargo, no hay duda de que en cierto modo poseen rasgos de personajes tradicionales de la ópera. Como señala Nicolás Nabokov, Rakewell es una síntesis de «Don Giovanni», «Fausto» y «Hermann» (**La dama de Picas**, de Tchaikovsky); su novia no deja de tener parentesco con «Margarita» de Gounod: «Shadow» es una mezcla de «Mefistófeles», «Leporello» y «Yago».

La discusión, iniciada a raíz del estreno, el 11 de septiembre de 1951 en el Festival de Venecia, se centró en si la ópera, como incluso apuntaba el propio Stravinsky en sus comentarios a la primera grabación dirigida por él mismo, era o no un pastiche, era o no un plagio. Hay opiniones para todos los gustos. Para el ya citado Morton, por ejemplo, ninguna obra demuestra tanto como ésta la originalidad del compositor y la escena de la partida de cartas en el cementerio es

extraordinaria. Para otros, como Siohan, falla la unidad estilística, ya que no se ha logrado ensamblar la enorme cantidad de elementos heteróclitos que incluye la obra. Por ello antes que de una obra clásica debe hablarse en este caso de *«algo que pone de relieve las contradicciones del barroco»*. Contradicciones que para Mario Messinis quedan inmersas en una especie de baño oxidante que las comprime y las consume facilitando con



Escenografía para «Edipo Rey».

ello la construcción de un discurso homogéneo. *«Caso probablemente único de vagabundeo estilístico, que rechaza convincentemente el eclecticismo»*.

Todo está tratado —como solía ser costumbre en Stravinsky— con metódica mano, con voluntad de objetividad, con deseo de estilización. Todo ello confiere al producto una cierta impersonalidad que, después de todo, es lo pretendido, aunque ello le prive de calor dramático. Las voces están tratadas al antiguo modo, con escritura que facilita las vocalizaciones y favorece la exposición de una correcta línea de canto. Las voces principales son las de una soprano ligera o lírica coloratura, un tenor lírico y un barítono. Para el importante personaje de «Baba la Turca» Stravinsky escribió una parte de mezzosoprano dramática.

Al finalizar los tres actos, divididos en nueve cuadros, coronados por un epílogo, de la extensa obra (unos 150 minutos), los actores, al viejo estilo, saludan al público y exponen la moral de la historia: la ociosidad debe ser castigada. En el estreno mundial de Venecia los papeles principales estuvieron a cargo de Elisabeth Schwarzkopf, Robert Rouniseville, Otakar Kraus y Jennie Turel. La dirección escénica, sobre decorados de Gianni Ratto, fue de Carl Ebert. La dirección musical corrió a cargo del propio compositor.

«THE FLOOD»

El diluvio, la última ópera de Stravinsky, nació en 1962 por encargo de la cadena CBS de la Televisión norteamericana. El estreno fue un pequeño fiasco. Entre las causas que se aducen para justificarlo se encuentra la ambición del proyecto —una descripción del conocido mito en la que aparece no solamente

Noé, sino también el propio diluvio, el caos, la creación del Mundo, la caída de Lucifer, la tentación de Eva y la expulsión del Paraíso—, a realizar en poco más de 20 minutos. Como cuenta Georges Martin, la representación televisiva no se presentaba bajo los mejores auspicios porque antes de la propia ópera se retransmitió un largo comentario sobre

la colaboración del compositor con Balanchine, que había realizado la coreografía de dos escenas de la ópera, y a continuación se emitió una larga serie de anuncios.

La adopción por parte de Stravinsky de los métodos seriales, su adscripción reciente (aunque ya había hecho sus primeros intentos a mediados de los cincuenta) de las técnicas dodecafónicas de Schoenberg y sobre todo de los procedimientos de Webern, tendencias bajo las que se confeccionó la ópera, hicieron que los grandes momentos que ésta describía no tuvieran dimensión escénica al ser tratados de forma excesivamente breve a juicio de la crítica del tiempo. Por ejemplo, para el «caos» de la creación únicamente se emplearon siete compases. En la obra interviene también, como en tantas otras del músico, un narrador, al que se unen un tenor, dos bajos, varios papeles hablados («Noé» y su familia), coro y orquesta.





de la tercera escena y la «Variación de Aurora» (excepcionalmente orquestado por Stravinsky, puesto que el resto de la orquestación del ballet la había hecho su autor). Con las coreografías de Marius Petipa y de Bronislava Nijinska, debutarían por primera vez en el citado teatro,

to, con todos sus personajes. La escenografía es de Nicholas Roehrich, y la coreografía, de Vaslav Nijinsky. **Le Sacre du Printemps**, en ballet, es un intento de demostrar el nacimiento de la emoción humana en su estado primitivo. Se expresa en ello, la reacción de grandes

STRAVINSKY Y LA DANZA CLASICA



Por Laura Toledo

Entremos en el teatro Alhambra, de Londres; son las ocho de la tarde de un día cualquiera, a finales de octubre del año 1921. El auditorium apenas se divisa en la penumbra; hace frío y aún se siente más acusadamente al estar vacío de público. Se acaba de iniciar el ensayo.

Sentados en el patio de butacas, se encuentran, como mucho, una docena de personas. Se pueden reconocer las anchas espaldas de Diaghilev; a su derecha, el gran figurinista y escenógrafo, Leon Bakst, apoyando su mentón sobre el respaldo de la butaca anterior. A su izquierda, Igor Stravinsky, con el sombrero calado hasta los ojos y el cuello hundido entre los hombros, dentro de su abrigo. Al lado de él, Sergeyev, coreógrafo, delgado, pequeño y con expresión de desacuerdo sobre lo que está sucediendo en el escenario. Sólo el «plateau» está alumbrado con la luz siempre tétrica de ensayos. En él se agrupa la compañía de los legendarios Ballets Rusos, cuyos semblantes reflejan palpablemente la temperatura invernal.

Diaghilev consulta con sus ayudantes. Sergeyev susurra que tal formación debe perfeccionarse más. Stravinsky no está de acuerdo con el «tempo», que intenta acelerar, haciendo de batuta con su cigarrillo. Se trata de la **Bella Durmiente**, de P.I. Tchaikovsky. En esos momentos se está ensayando el «Preludio»

el día 2 de noviembre del mismo año.

En realidad, Stravinsky empieza a escribir música para ballet unos doce años antes de esta fecha. Su **Pájaro de Fuego** es el inicio. Con la coreografía de Michel Fokine, debuta en el Théâtre National de l'Opera, de París, el 25 de junio de 1910. El papel estelar femenino corre a cargo de Thamar Karsavina. El tema de **Pájaro de Fuego** es una adaptación de varios cuentos de hadas rusos. Los cuentos de **Ivan Tsarevitch**, **El Pájaro de Luz** y **El Lobo Gris**, con la leyenda de **Köschei**, que escondía su alma en un huevo.

El compositor Lyadov había sido encargado originariamente de componer la música para este ballet; pero Diaghilev, ante la lentitud de su trabajo y con el temor de que no estuviera listo a tiempo, se lo encargó a Stravinsky, que entonces ya gozaba en su país de una importante reputación como músico.

Stravinsky se pone en contacto con Fokine, y los dos trabajan estrecha y detalladamente tanto en el aspecto coreográfico como en el musical. Cada vez que Stravinsky termina un trozo de música, Fokine crea su coreografía. De esta colaboración, y gracias a la visión profética de Diaghilev, se inicia la era de renacimiento más grandiosa del arte del ballet.

La Consagración de la Primavera se presenta ante el público parisino el 29 de mayo de 1913. Igor Stravinsky no sólo compone la música, sino también el tex-

masas dirigiendo sus ritos salvajes con sacrificios hacia el dios del sol y de la tierra. En el argumento, la doncella elegida como objeto del sacrificio, está obligada a bailar hasta que muera de agotamiento.

La creadora de este papel fue Marie Piltz, cuya inmejorable interpretación tuvo la fuerza suficiente para callar a un sublevado público que gritaba indignado por la brutalidad de los movimientos.

Este ballet era tan totalmente nuevo en concepto que levantó una verdadera tormenta de protestas. El tumulto fue tan tremendo en la noche del estreno que el mismo Diaghilev tuvo que levantarse de su asiento para rogar al público que dejara acabar el espectáculo.

Después de ciento veinte agotadores ensayos, se tuvo que retirar la obra del cartel a la quinta representación.

En 1920, **Le Sacre du Printemps** fue reestrenado con una nueva coreografía hecha por Leonide Massine. Esta vez fue cuando el público empezó a tomar nota e interesarse por la obra. Lydia Sokolova bailó el papel de la doncella elegida con gran éxito.

Vamos a hacer un pequeño paréntesis cronológico: En 1909, se encuentra Stravinsky en San Petersburgo, dando los últimos toques a su partitura de **El Pájaro de Fuego**, cuando, de pronto, se le ocurre la idea de componer un ballet sobre ritos paganos. Inmediatamente expone su concepto a Diaghilev; a su amigo le

parece tan extraordinaria la idea que le anima a empezar cuanto antes. En ese momento acababa de nacer **La Consagración de la Primavera**. Stravinsky trabaja afanosamente en la nueva obra y, antes de concluirla, empieza a dar forma musical a una idea que le había surgido

Había una cualidad de marioneta tan lograda en él que daba la impresión de tener las articulaciones hechas de madera y la cara de yeso. Tanto es así que se perdía por completo el elemento humano. Se ha comentado que mientras los demás intérpretes de **Petrouchka** daban

Fue un éxito artístico en esta ciudad. En contrapartida, en Londres, un cronista levemente aturdido escribió: «*Los ritmos machacaban los sesos hasta que uno pierde noción de lo que está pasando: Tres en un compás, cuatro en un compás, siete en un compás. Cuanto más cambia, más*



Serge Diaghilev.



Michel Fokine y Tamara Karsavina bailando el «Pájaro de Fuego», en 1910.



Stravinsky y Vaslav Nijinsky vestido de «Petrouchka», en 1911.

A la izquierda, Igor Stravinsky con George Balanchine, en 1941.

hacia algún tiempo: deja en suspenso **Le Sacre du Printemps** y se dedica plenamente a esta última idea. Este es el motivo por el cual, aun habiendo empezado antes la **Consagración**, su estreno es posterior a esta nueva creación que se llamará **Petrouchka**, estrenada en el Théâtre du Chatelet el 13 de junio de 1913.

NIJINSKY «ERA» UNA MARIONETA

¿Quién fue el verdadero creador del argumento de **Petrouchka**? En los programas venían anunciados dos nombres: el de Stravinsky y el de Benois. Sin embargo, en la autobiografía del compositor, **Crónica de mi vida**, dice que el tema fue el resultado de una colaboración estrecha entre Diaghilev y él mismo. Se puede deducir que, en realidad, fue un producto de los tres. De todas formas, el resultado dio lo que se puede denominar como obra maestra de la danza clásica; tanto por su escenografía, sus trajes, como por su música.

Con la escenografía y los trajes diseñados por Alexandre Benois, la brillante coreografía puesta en escena por Michel Fokine; muchos grandes bailarines han interpretado el papel titular: Massine, Ildzikowsky, Woisikowsky, Zverev, Obukhov, sin mencionar en muchos otros. Sin embargo, ninguna se aproxima siquiera a la actuación de Vaslav Nijinsky.

la sensación de un ser humano imitando a una marioneta, en Nijinsky era todo lo contrario: Era la marioneta quien imitaba al ser humano. El papel de «La Bailarina» fue interpretado por las mejores bailarinas de la época: Tamar Karsavina, Lopokova y Bronislava Nijinska, hermana del legendario bailarín.

El ballet **Pulcinella** puesto en escena por primera vez en el Théâtre National de l'Opéra, de París el 15 de mayo de 1920, fue una colaboración musical que compartió Stravinsky con Giambatista Pergolesi. La cortina, escenografía y trajes fueron creados por Pablo Picasso y la coreografía fue de Leonide Massine.

En el año 1923, en el Théâtre de la Gaité Lyrique, tuvo su primera representación la cantata dramática de Stravinsky, **Les Noces (Bodas)**. En el mundo del ballet, la partitura es considerada igual a la de **Sacre**, por su complejidad musical y la dificultad, a veces demasiado grande, para su puesta en escena sin una dotación material de envergadura.

Las necesidades para este ballet son las siguientes: un cuarteto de cantantes solistas, cuatro pianos, cuatro timbales, xilófono, crócalos, campana, pandereta, triángulo, tambor militar, caja con bordón y sin bordón, y bombo. Era tan costosa la producción de este ballet que hasta Diaghilev tuvo que demorarla desde el año 1918, cuando ya estaba compuesta, hasta su estreno en París en 1923.

suenan exactamente igual».

En Estados Unidos, se escuchó **Les Noces** por primera vez en febrero de 1926, en Nueva York, bajo la tutela del Colegio Profesional de Compositores, en Aeolian Hall. El 25 de abril 1929, la Liga de Compositores presenta **Les Noces** en el Metropolitan Opera House, de Nueva York, dirigido por Leopold Stokowski. El programa de mano es anunciado así: «*Escenas coreográficas rusas con canto y música, por Igor Stravinsky*». Los cantantes solistas son Nina Koshetz, Sophie Braslau, Gabriel Leonoff y Moshe Rudinov. Los pianistas que interpretan esta obra llegan a ser posteriormente grandes compositores, tal como Aaron Copland, Louis Gruenberg, Marc Blitzstein y Frederic Jacobi.

La coreografía corre a cargo de Elizaveta Anderson-Ivantzoff, con la interpretación de Valentina Koshuba, Juliette Mendez y George Valodin, entre otros ilustres bailarines de los años treinta.

Siete años más tarde, se repone **Les Noces** con la compañía de Los Ballets Rusos del Coronel W. De Basil, coreografiado por Bronislava Nijinska. Pero Stravinsky no estaba muy convencido de esta interpretación. No había sido su intención la de reproducir los ritos de los casamientos rústicos rusos como lo había ideado Nijinska. Las consideraciones etnográficas no le interesaban particularmente. Lo que deseaba es presentar una amalgama de instrumentos, junto a



Ni la crítica, ni Stravinsky estuvieron muy de acuerdo con esta producción hasta que Diaghilev se propuso incorporarla al repertorio de los Ballets Rusos en 1928. Con la orquestación revisada y trabajando en íntimo contacto con Balanchine, el resultado satisfizo al compo-

de su célebre compatriota (una «Barcarola», un «Nocturno» y un «Humoresque», todos para piano).

Un acontecimiento digno de mencionar fue el Festival dedicado a Stravinsky por el American Ballet en el año 1937. En dicho Festival, que incluyó mu-



George Balanchine en 1939.



Vera Zorina en «Persephone». Santa Fe Opera (1961).



Figurín de Renato Guttuso para «La Consagración».

los actores y bailarines, para hacer de la música un participante más en el mismo escenario, dejando a los actores moverse sobre el espacio que queda libre.

En general, este ballet es siempre objeto de grandes polémicas, con la posible excepción de una producción hecha por el American Ballet Theater, en Nueva York, alrededor de los años sesenta, donde el coreógrafo Jerome Robbins cumple con la visión del compositor, colocando la orquesta en el «plateau», en una tarima por encima de los bailarines. El resultado es extraordinario y alcanza un triunfo resonante, con el papel de «La Novia» a cargo de la bailarina Sally Wilson.

«APOLO MUSAGETA», ESTRENADA EN AMERICA

Encargado por Elizabeth Sprague Coolidge, esposa del presidente, y presentado el 27 de abril de 1927 en el auditorio de la Library of Congress en Washington, **Apollon Musagete** fue la primera obra de ballet de Stravinsky puesta en escena en Norteamérica.

Al compositor le dieron la opción para escoger el argumento, con la condición de que la partitura no pasase de media hora. Stravinsky, pensando que los instrumentos de cuerda habían estado descuidados en composiciones orquestales contemporáneas, incluyendo a las suyas propias, compuso **Apolo Musageta** en forma de una «Suite» para cuerda. La coreografía para la presentación americana fue realizada por Adolph Bolm.

tor, que escribió: «Fue el primer intento de reponer danza académica en una obra realmente compuesta con este propósito». También se sintió colmado por los excelentes intérpretes, que fueron Kikitina, alternando con Alexandra Danilova en el papel de «Terpsicora», y los inolvidables artistas Tchernicheva, Doubrovskaya y Serge Lifar.

La primera representación de **Apolo Musageta** con la nueva coreografía tuvo lugar en el Théâtre Sarah Bernhart, en París, dirigida por su propio autor. La obra tuvo en esta ocasión una gran aceptación por parte del público y de la prensa.

También en el año 1927, Ida Rubinstein encargó a Stravinsky componer un ballet para su compañía. Quería que fuese en el espíritu de los ballets de Tchaikovsky-Petipa. Stravinsky escogió un cuento de Hans Christian Andersen, **La Musa de Hielo**. El ballet se tituló **Le Baiser de la Fée (Beso de Hada)**. La coreografía creada por Bronislava Nijinska no fue del gusto del compositor y no se pudo hacer cambio alguno por falta de tiempo, ante su «début» en la Opera de París, el 27 de noviembre de 1927. Después de sólo cinco representaciones, el ballet fue dado de baja del repertorio de Rubinstein.

No obstante, en 1935, **Le Baiser de la Fée**, con nueva coreografía de Frederick Ashton, la participación de Margot Fonteyn, Pearl Argyle y Harold Turner, fue aprobada por el compositor por haberse mantenido dentro de la tradición puramente clásica que tanto añoraba el músico. Refiriéndose repetidas veces al «beso mágico» con el que había sido «encantado» Tchaikovsky; la partitura de **Baiser de la Fée** estaba inspirada en la música

chas obras del compositor, se presentó **Juego de cartas**, creado por Balanchine. En 1942, el mismo artista creó **Danses Concertantes** para el Ballet de Monte Carlo, y en cuyo elenco se pudo apreciar la legendaria personalidad de la bailarina Alexandra Danilova, con Frederick Franklin como «partenaire».

La obra balletística de Stravinsky representa más de cuarenta años de actividad teatral casi ininterrumpida. No solamente ha fijado una época, sino, sobre todo, un mito, un espíritu siempre actual, a pesar de su vinculación estrecha con el clasicismo tradicional. Este clasicismo que ha sabido trascenderse a sí mismo, a través de creaciones coreográficas francamente de vanguardia como son **Petrouchka** y **Les Noces**, por ejemplo.

Seguro que Stravinsky no hubiese estado de acuerdo con la interpretación de su **Pájaro de Fuego** de Maurice Béjart, donde aparecen en escena unos **trabajadores** con monos azules, unisexo, para ser **liberados** por el pájaro, vestido con un traje semejando a un peto de obrero, pero de color rojo. Este ballet se estrenó en el Théâtre de la Monnaie, de Bruselas, en 1971. Michel Bénard interpretó el papel estelar que ahora baila Víctor Ullate, heredero de las obras de Béjart, con el Ballet Nacional Clásico, en España.

Stravinsky, como todos los que colaboraron a crear la magia del ballet clásico, era elitista. Elemento imprescindible para el hombre de teatro. Totalmente despegado de cualquier realidad social, religiosa o política; Stravinsky, más de una vez, demostró su propia liberación de estas preocupaciones.

Su dedicación, su religión, sus mismos sentidos eran la música por sí misma.

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.

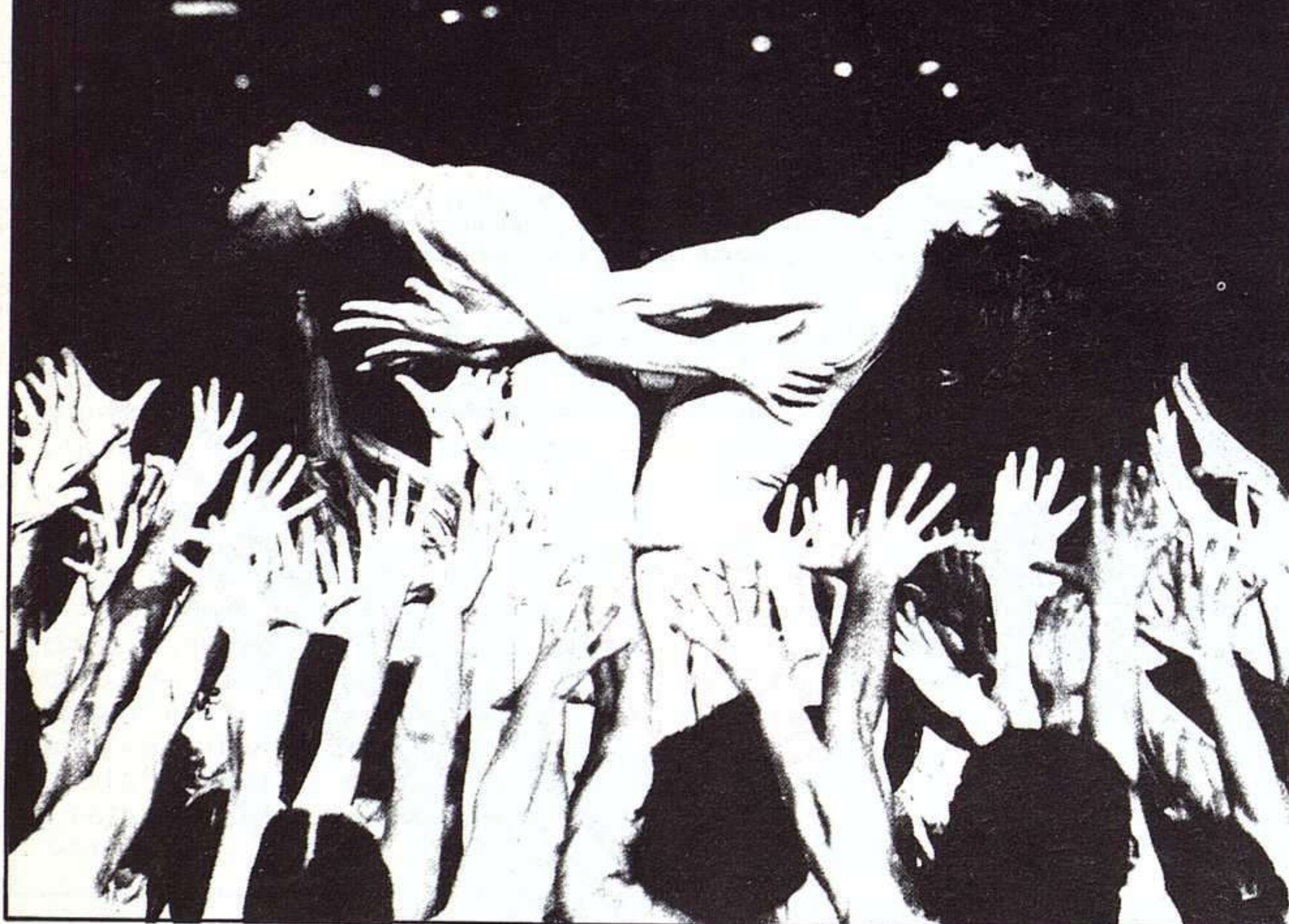




Discoteca básica

«LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA»

Por Pedro González Mira



A Conxa

ANTECEDENTES, COMPOSICION Y ESTRENO

Igor Stravinsky, dicho en sentido bastante amplio, pasa por tres etapas de composición: una primera, de carácter épico, representada por sus tres grandes ballets, **El Pájaro de Fuego**, **Petruchka** y **La Consagración de la Primavera**; la segunda denominada neoclásica, de corte mucho más intelectual, cuya culminación está en la **Sinfonía de los Salmos** y la **Sinfonía en tres Movimientos**; y una tercera más difícil de definir, pero cuya principal característica reside en la adopción del método serial dodecafónico. La primera, en la que está inserta la obra que nos ocupa, constituye el último eslabón de una cadena que comienza con Glinka y cuyo centro más representativo es el denominado «Grupo de los Cinco». Efectivamente, en la música de Rimsky-Korsakov, verdadero maestro de Stravinsky, se hallan todos los gérmenes de los ballets —y también de sus obras anteriores— del músico que acometerá la europeización definitiva de los hallazgos del Nacionalismo ruso. Así, y después de algunas obras —**El Fauno** y **la Pastora**, **Scherzo Fantástico** y **Fuegos Artificiales**—, en las que no se deja de traslucir una cierta influencia —e incluso admiración— del Impresionismo de Debussy, Stravinsky comienza su aventura parisina con una pieza de la que se ha dicho muchas veces que es la continuación estricta de **El Gallo de Oro** de Rimsky-Korsakov: **El Pájaro de Fuego**. A partir de ese momento, y fascinado por la figura de ese monstruo del mecenazgo artístico contemporáneo llamado Serge Diaghilev (hombre de refinada educación, organizador y aglutinador nato que no puede vivir sin estar en la vanguardia, sea como sea, y en lo que sea), comenzará una carrera musical que le llevará a los primeros puestos de la música del siglo XX. Pero no todo va a ser un camino de rosas. El primer revés le vendrá cuando **El Pájaro de Fuego** sea rechazada para su representación: la Pavlova, a pesar de la aceptación incondicional de Diaghilev, se niega a interpretarla por ser «una música absurda e inbailable». Al fin, el 25 de junio de 1910, la obra se monta con la Karsavina en el papel del hada bienhechora. Fue un éxito. Las próximas ideas musicales de Stravinsky son de nuevo monopolizadas por Diaghilev —aunque en principio se sintiera decepcionado por no coincidir con las que rondaban por su cabeza— naciendo así el ballet que por colorido y estructura rítmica iba a constituir la verdadera antesala de **Le Sacre: Petruchka**. En realidad, los primeros bosquejos de **La Consagración** fueron esbozados por Stravinsky cuando todavía trabajaba en la partitura de **El Pájaro de Fuego**: «Vi en mi imaginación un rito pagano lleno de solemnidad: los ancianos de la localidad estaban sentados

en círculo y contemplaban a una muchacha que danzaba hasta morir. La estaban ofreciendo en sacrificio al día de la Primavera» (Stravinsky). Pocos meses después Nicolás Roerich se entusiasmaba con la idea y comenzaba a trabajar en el diseño del vestuario y la escenografía de lo que pronto se convertiría en la producción más escandalosa de cuantas se montaron al amparo de los Ballets Rusos de Diaghilev, después de que éste, al conocer la idea, no dudase ni un momento en encargar la música a Stravinsky. Compuesta definitivamente entre los años 1912 y 1913 en Clarens, Suiza, el cartel anunciador del día del estreno —Teatro de los Campos Elíseos de París, 29 de mayo de 1913— rezaba la siguiente leyenda: música, Igor Stravinsky; escenografía y vestuario, Nicolás Roerich; coreografía, Vaslav Nijinsky; dirección musical, Pierre Monteux. Su estrepitoso fracaso, del que tantas y tantas anécdotas se han contado, no parece hoy excesivamente difícil de explicar. Es por lo menos dudoso que la obra funcionara musicalmente; el mismo Monteux, días antes del estreno, no se mostraba tan triunfalista como sus compañeros de cartel. Y aun suponiendo que el montaje musical hubiera sido perfecto, el público no lo habría advertido porque, visualmente, lo que le llegaba era horroroso y absolutamente desconectado de los agresivos impulsos musicales. Por otro lado, tampoco se trataba de un público especialmente preparado o ni siquiera alertado. Veamos ¿cuál era el grado de soportabilidad máxima de aquella buena gente? Por aquel entonces, el ballet entendido en su más puro sentido académico seguía haciendo furor entre el público culto. Como mucho, la gente había visto —o sabía de la existencia— a una Isadora Duncan que con sus «danzas del porvenir» a lo más que había llegado era a desnudarse los pies —y no sólo los pies, como es sabido— y a ilustrar unas músicas —por otra parte, muy escogidas siempre— partiendo de una pretendida recuperación de los diseños corporales de la Antigüedad Clásica. Sí, pudo existir una cierta conexión entre el misticismo pseudo orgásmico de los montajes de la Duncan y la idea motriz de **La Consagración** pero, en definitiva, la música de esta última era tan nueva, tan salvajemente nueva, que exigía algo más que un conjunto de gestos corporales bellos. Jacques Dalcroze también había dicho cosas nuevas con su idea de la gimnasia rítmica, es decir, la conexión orgánica entre el ritmo musical y el ritmo corporal; pero todavía no había transcurrido el tiempo suficiente para que su escuela extrajera aplicaciones válidas para el campo de la danza pura. Además, eran pocos los que conocían con detalle las actividades de Dalcroze. Sí, sin embargo, había tenido éxito y aceptación la coreografía de Nijinsky del **Preludio a la Siesta de un Fauno** de Debussy; pero su sentido del diseño escultural y estático tampoco tenía mucho que ver con la avalancha rítmica de **La**

Consagración. Así que, definitivamente, la obra no se entendió; mejor, no pudo entenderse; y pasó lo que pasó. Nijinsky, naturalmente, fracasó, y esto a pesar de los más de cien ensayos con que contó para prepararla. No obstante, he de decir que no me parecen del todo justas las posteriores acusaciones de Stravinsky en términos jocosos, responsabilizándole totalmente del fiasco del estreno. En primer lugar, Stravinsky también estaba allí, en los ensayos viendo y supervisando. Y por otro lado, esos comentarios los hace después de conocer la coreografía de Massine (1920) una vez comprobado que su obra sí era bailable y no sin antes haber declarado —a raíz de su reestreno en concierto dirigido por el mismo Monteux en el Casino de París un año después del estreno— que **Le Sacre** es más una obra sinfónica que un ballet.

En fin, lo que parece estar fuera de duda es que esta obra tenía que ser mal recibida; que estaba condenada a significar un final y a la vez un principio; que por su bárbara potencia iba a convertirse en el anuncio más desgarrado del cambio de sensibilidad que se gestaba en toda Europa y cuya manifestación externa más aparatosa iba a ser la Primera Guerra Mundial.

LA OBRA

Comienza con un solo de fagot que entona una melodía —derivación de otra de origen lituano— sinuosamente misteriosa; ésta va a conducir a una acumulación sonora protagonizada por la práctica totalidad de los instrumentos de la sección de la madera. En ella alcanza



especial relevancia una célula temática expuesta de forma apremiante por el clarinete: su carácter de anuncio, de premonición, comienza a crear un clima expectante e inquietante. La cuerda interviene en sus registros medios para amalgamar el color —que es de aspecto muy sombrío— de todo el trozo, el cual acabará en un pequeño clímax que a su vez conducirá al mismo solo de fagot del principio. La idea de esta «Introducción» puede ser el relato del desorden preexistente a la creación de la materia, así como la pausada preparación, el anuncio, del desencadenamiento de las fuerzas cósmicas que darán lugar a la aparición de aquélla. Toda la «Introducción» se oye a telón bajado. Un breve episodio, estricta continuación del anterior en cuanto a carácter, «Augurios Primaverales», desemboca en la gran primera danza de la obra: «Danza de los Adolescentes». En ésta, y de la mano de Stravinsky, descubrimos inéditos timbres de los instrumentos de la madera y la cuerda; el cuerpo de baile masculino prepara un sacrificio en honor a la Naturaleza en aras a la conservación de su fertilidad vital. Metales, timbales, maderas e instrumentos de cuerda —los arcos quedan cortos en sus tremendos arrastres sobre las cuerdas de los instrumentos, y los «pizzicati» rompen una y otra vez el ya precario equilibrio melódico— se desatan gritando salvajemente y reclamando con fiereza la inmolación de un cuerpo joven y bello. Se llega así a un clímax sonoro portentoso donde los timbales y las trompas se convierten en protagonistas. De pronto, el sonido se quiebra y la intervención de las flautas nos lleva a las «Rondas Primaverales». Clarinetes, y después orquesta de cuerda, actuando como soporte las de registro grave, exponen una doliente melodía que vuelve a desembocar en una explosión, donde trompas y trombones se encargan de reclamar bárbaramente el holocausto que se avecina. El «tempo» se acelera en «Conflictos entre aldeas rivales», un breve episodio compuesto por dos pequeños núcleos temáticos muy contrastados protagonizados por la cuerda y el metal, para pasar a una pequeña reexposición de la melodía de los clarinetes que antecede a «Rondas Primaverales». Comienza así la «Procesión del Celebrante»: el anciano de la tribu presenta a las doncellas candidatas para extraer de entre ellas a la que será elegida para el sacrificio. Un dúo de tubas, reforzadas por las trompas, exponen un tema de gran solemnidad pero sin perder el arcaísmo que reina en toda la obra. Poco a poco se va produciendo un «crescendo» orquestal de gran intensidad sonora y rítmica en el que se van acumulando de forma obsesiva las trompas, la percusión, las trompetas y todo el grupo de la madera; las secciones instrumentales más graves crean un compacto soporte sonoro que, casi al borde del paroxismo, hace desembocar este grandioso episodio en una breve intervención de las cuerdas en su registro más



agudo y más grave; al unísono, para pasar a la última danza de la primera parte, la «Adoración de la Tierra». Hombres y mujeres bailan sumidos en un éxtasis total hasta llegar frenéticamente a la extenuación. Los más viejos presiden el espectáculo en una verdadera acción de gracias a la Madre Tierra. Este episodio, en lo musical, constituye uno de los más impresionantes modelos de «crescendo» rítmico que se hayan escrito jamás. Acaba así la primera parte de la obra, titulada «La Adoración de la Tierra».

La segunda parte, «El Sacrificio», al igual que sucediera con la primera, comienza con una «Introducción» a telón bajado. La desolación adquiere carta de naturaleza por todas partes. La música se torna lejana, melancólica y dolorida. Todo es ondulante y misterioso. Las trompetas con sordina lanzan una llamada tenebrosa y son contestadas por las trompas que componen un dibujo entrecortado y cansino. Todo es siniestro y desangelado. Pronto escuchamos las maderas realizando diseños voluptuosos que acabarán en un desolado solo de cello y una suave melodía de las violas; pero los «pizzicati» de las cuerdas y un solo de flauta grave reflejado en los trémolos de los violines nos llevarán de inmediato al comienzo de la segunda parte del ballet. Esta se abre con la «Danza de los Círculos Misteriosos»; hombres y mujeres jun-

tos bailan formando círculos mágicos; después de repetidos avisos protagonizados por diversos instrumentos, la danza se transforma en una orgía de movimiento: se va a escoger por fin a la víctima. El «tempo» se anima y se suceden bárbaros acordes de cuerdas y timbales; el ritmo se va haciendo cada vez más violento y los ancianos evocan a sus antepasados ante la inminencia del sacrificio. Comienza el «Ritual de los Antepasados»: los redobles de timbal son imponentes y es entonces cuando un amenazante solo de corno inglés respondido por una flauta grave y un clarinete nos adentra en el ritual propiamente dicho. Después de oír una trompeta grave arropada por un ritmo machacón, flautas y clarinetes dan paso a los metales, que simbolizan la aparición de la doncella elegida. Todas la demás se van apartando y aquélla comienza una delirante danza, la «Danza Sagrada», la del sacrificio, con la que se cerrará la obra. La doncella baila al principio con lentitud al son de una danza que gradualmente irá creciendo en esplendor e intensidad. La atmósfera se va entrecortando más y más cada vez, debido a la irregularidad rítmica. Las síncopas se van haciendo dueñas de la situación y la muchacha, totalmente embriagada en el movimiento, gira y gira hasta que, de pronto, la música se detiene súbitamente. Varios compases de silen-

cio mantienen al espectador con un nudo en la garganta; se oye un seco golpe de orquesta y la muchacha se precipita al suelo. El escenario queda totalmente a oscuras y sólo un cenital señala la posición del cuerpo sin vida de la elegida: la Naturaleza, al cabo ha vuelto a saciar su sed de vida.

Son varios los estímulos que Stravinsky pudo recibir para idear un programa como éste. Por un lado, no es ajena a ello la moda romántica de echar una mirada atrás, un poco hacia mundos o tiempos más primitivos (recuérdese el caso de Wagner en su profundo estudio sobre las leyendas del medioevo alemán), buscando excitantes ancestros. Por otro, y como el propio Stravinsky declara a Robert Craft en una magnífica entrevista, su Rusia natal, país de hielo y frío, estalla cada año con la llegada de la primavera: a cosas como ésta, la música de un heredero del Nacionalismo no puede permanecer ajena.

La estructura e instrumentación de **La Consagración** no pueden ser más originales, y mucho más, pensando en los gustos y modas de la época. En sus dos partes hay dos claros puntos de tensión máxima situados entre danzas más o menos lentas o suaves. A saber, «Danza de los Adolescentes» y «Danza de la Tierra» —primera— y «Glorificación de la Elegida» y «Danza Sagrada», en la segunda.



TU MÚSICA

**sólo es "tu música" ...
si la grabas tú mismo.**

Tu música, la que te ha de acompañar en tus momentos, alegres, tristes o desenfadados, tiene que ser «a tu gusto»; es decir, la que tú prefieres, sin que te «cuelen» otras... Y eso sólo lo logras, si la grabas tú mismo. Por supuesto, en una cassette que sea fiel en los sonidos, resistente en su repetido funcionamiento, apropiada para tu aparato grabador, asequible a tus posibilidades. Pues ahora tienes una oportunidad «extra»: pide la nueva LH Extra de BASF.

Extra-resistente, gracias a su sistema SM de seguridad mecánica. Extra-fiel, por la calidad de su cinta estereofónica. Extra-asequible, por su precio ajustado.

Cassette LH Extra I. La nueva LH de BASF, con rendimiento «extra».

Las cuatro son un prodigio de composición; su principal novedad consiste en prescindir de los elementos armónicos y contrapuntísticos para dar protagonismo total al ritmo y al color; pero éste último no entendido como generador de sensaciones estáticas (como sucede en la música impresionista) sino más bien utilizado como elemento capaz de crear conflictos. La orquesta es bastante grande —madera quintuplicada, ocho trompas, cinco trompetas, tres trombones, dos tubas, cinco timbales, bombo, tam-tam, platillos, pandereta, triángulo, crócalos y el grupo usual de la cuerda; están ausentes el arpa, la celesta y el piano— y toda la obra está plagada de efectos orquestales de gran espectacularidad: secciones sincopadas, «ostinati», «crescendi», etc. Es una obra básicamente asimétrica con medidas extrañas (18, 510, 114, etc.) e innumerables cambios de ritmo: por ejemplo, en la «Danza Sagrada», que tiene 275 compases, el ritmo cambia 145 veces. Estamos, en suma, ante un prodigio de arquitectura musical cuya más rara virtud consiste en que, a pesar de su compleja estructura, su capacidad de movilización emocional y su comunicatividad son enormes.

LAS VERSIONES DISCOGRAFICAS

La consagración de la Primavera es una obra muy grabada. Sin demasiado peligro de cometer error, se puede afirmar que es una de las composiciones de nuestro siglo más aceptadas por la mayor parte de los melómanos; e incluso por aquéllos que, por unas razones u otras, todavía se muestran reacios a incluir en su mundo de gustos musicales esa gran aventura denominada —no sin un cierto afán generalizador bastante sospechoso— música contemporánea. Alguna razón habrá para que haya sido digerida con mayor rapidez que un *Pélleas et Mélisande* de Debussy o una *Elektra* de Ricardo Strauss, por poner dos ejemplos representativos de la música de principios de siglo (1902 y 1908 respectivamente, es decir once y cinco años antes del estreno de *La Consagración*); representativos, tanto en lo que se refiere al avance del lenguaje musical —campo en el que *Pélleas* representa un verdadero hito— como al progreso en el tratamiento de grandes bloques sonoros, aspecto éste en el que *Elektra* muestra avances a mi juicio todavía insuperados. Desde luego, no pretendo con estas reflexiones empequeñecer —mi admiración por esta obra creo que ha quedado más que clara en todo lo expuesto más arriba— el valor histórico, ni intrínseco, de *Le Sacre*; simplemente, hacer un par de sugerencias en mi opinión necesarias: en primer lugar, que su enorme aceptación se puede deber a la que, como ya he dicho anteriormente, creo es su más grande virtud, la contundente capacidad comunicativa que irradia en todo momento; pienso

que, aunque pueda parecer un contrasentido (¡cuántas veces se ha hablado de la complicadísima estructura formal de esta obra!), estamos ante una música sencilla porque su mensaje se capta pronto y bien; es una obra que se gana pronto al oyente —lo del estreno queda ya bastante lejos— porque le entusiasma con rapidez. Y, segundo: sin ánimo de menosprecio, a mi entender, *La Consagración* parece ser una música excesivamente magnificada en los últimos veinte años. Se trata de una obra maestra en todos los sentidos, pero no deja de ser chocante —o sorprendente, o lo que se quiera— que otras partituras de su entorno temporal, tan igualmente geniales, no hayan corrido la misma suerte en el transcurso de los últimos años. ¿De dónde sale pues, a qué se debe, el gran boom de *La Consagración*? Sugiero: ¿acaso un hit, por muy grande que sea su valor objetivo, no necesita una cierta ayuda para poder llegar a serlo? Sigo sugiriendo: ¿no será que toda la mitología que rodea a esta obra —escándalo mayúsculo el día del estreno; misteriosa aceptación incondicional de la versión sinfónica al poco tiempo después; declaraciones puntualizadoras de Stravinsky sobre la coreografía de Nijinsky; posterior inserción del autor en una sociedad por naturaleza especializada en la fabricación de toda clase de mitos, etc., etc.— proviene, de alguna manera, de factores extramusicales? O bien —se acabaron las sugerencias— ¿estamos realmente ante la obra maestra de la música popular del siglo XX? Esperemos que el paso del tiempo —todavía ha transcurrido poco— clarifique la cuestión mejor que este modesto



comentarista. En todo caso, es deseo del mismo que cada música, o mejor, cada autor, visto en su totalidad, ocupe el puesto histórico que justamente merece en función de lo que ha hecho y, naturalmente, en relación con lo que han hecho los que estaban a su lado. Por ahora, parece que la grandeza de Stravinsky es evidente por un montón de razones —seguro que en este número de RITMO aparecerán una buena parte de ellas— pero, y sobre todo en lo que se refiere a la obra que ahora se comenta, para muchos la mejor del autor ruso, no quiero dejar escapar la ocasión de recordar que en este siglo también han vivido otros músicos —Bartók sería el que, probablemente disputaría derechos con más fuerza— que han compuesto obras de las llamadas fundamentales, y de ellos ni se escribe tanto ni se escucha tantas veces su música.

Puestas así las cosas, no hay que extrañarse del gran número de versiones discográficas —y buenas versiones— que se han realizado de esta obra. De todas ellas centraré el comentario en veinte, disculpándome de antemano por no haber podido conseguir algunas que, a priori, parecen tener el suficiente interés: no voy a poder hablar de la de Pierre Monteux, como ya se ha dicho, la primera batuta que se enfrentó a esta partitura; tampoco estarán presentes en estas líneas las más recientes de Ozawa con la Orquesta Sinfónica de Chicago —sí, sin embargo lo estará la todavía más nueva de este director con la Orquesta Sinfónica de Boston—, Colin Davis con la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam —aunque sí hablaré de su versión con la Sinfónica de Londres, bastante anterior—, y Simon Rattle con la National Youth Orchestra; igualmente, no he podido encontrar la versión para piano a cuatro manos en interpretación de Bruno Canino y Antonio Ballista. Por lo demás, y a pesar de estas ausencias, creo que con el material de que dispongo el lector podrá llegar a formarse un criterio para que, en su caso, elija esa versión(es) lo suficientemente representativa(s) por calidad y toma sonora. Al final haré una valoración cuantitativa utilizando la consabida costumbre de asignar a cada uno dos dígitos, uno para la interpretación y otro para la calidad de la grabación, en este orden.

De la década de los 50, todavía incipiente en lo que se refiere al desarrollo de la industria fonográfica, son resaltables las grabaciones de Ansermet, Markevitch y el propio Stravinsky, ya plenamente lanzado a la arena directorial. Durante este período, e incluso en tiempos posteriores, Ernest Ansermet fue considerado como el intérprete modelo de la música del compositor ruso; y merecidamente, pues su intensa labor en pro de la propagación de la misma al frente de la por entonces espléndida Orquesta de la Suisse Romande, no pudo por menos que merecerlo. No obstante, vistas las cosas desde hoy —no me cansaré de



repetir que la interpretación musical es un fenómeno sólo analizable desde la perspectiva temporal, lo que, aun pareciendo una obviedad, no es aceptado por una buena parte de la crítica musical—, su versión discográfica de **La Consagración de la Primavera** (Decca, 1958), resulta ampliamente superada. Se trata de un trabajo torpe, sin garra rítmica, con ostensibles fallos en la métrica e inmerso en un contexto de fluctuaciones de los «tempi» que parecen destinadas más a resolver problemas de la orquesta —y propios— que a la consecución de intenciones musicales. Por otro lado, la grabación no ofrece unas mínimas garantías de seguimiento por su ínfima calidad; o quizás lo que queda en ella, pues el prensado español posiblemente tenga que ver con su bajísimo volumen de reproducción. No sucede lo mismo con la versión (EMI, 1958, con la Orquesta Philharmonia) de otro de los directores considerado como especialista en la interpretación de las obras de Stravinsky: Igor Markevitch. ¿Qué aficionado madrileño no recuerda la estupenda labor que Markevitch realizó al frente de la Orquesta Sinfónica de la RTVE tomando **Le Sacre** como instrumento de trabajo para hacer *sonar* a la que en el año 1965 se convertirá en la hermana menor de la Orquesta Nacional de España? Bien es cierto que ya hoy no puede considerarse su versión como referencial, pero no ha perdido, sin embargo, toda su frescura y primitivismo iniciales. Evidentemente, conociendo un poco las características del director ruso, no es difícil imaginarla: tersa, nerviosa, llena de resaca sonora, pero, sobre todo, violenta, agresiva. Los puntos culminantes de su versión están así en las danzas más vitales de la obra: la «Danza de la Tierra», la «Glorificación de la Elegida» y la «Danza Sagrada»; sobre todo en la «Danza de la Tierra», una de las más bestiales que he oído nunca.

Stravinsky dirige por primera vez su obra en el año 1928 con motivo de una grabación para la Columbia inglesa. A partir de ese momento, vuelve a dirigirla con cierta frecuencia en Europa; realiza varias grabaciones, y de entre ellas he escogido para este estudio la que hizo en 1960 con la Orquesta Sinfónica Columbia para CBS, veinte años después de haberla dirigido por primera vez en Estados Unidos. La mayor parte de las veces que he oído grabaciones de Stravinsky como director, he sentido la tentación de relacionar su absoluta incapacidad para interpretar su música con las famosas y lapidarias palabras pronunciadas por él en 1917: «Yo considero la música ineficaz en su esencia para expresar sea lo que sea: un sentimiento, una actitud, etc.». Por supuesto, y por muchas razones, no es éste el momento ni el sitio adecuado para echar más leña al fuego de la polémica que estas opiniones llevan implícita. Tan sólo, quizás, recordar la inconsecuencia de un señor que, después de haber dicho esto, años después escribe una obra titulada **Sinfonía de los Salmos**,

cuya partitura comienza con la siguiente dedicatoria: «Compuesta para la Gloria de Dios». Y como decía antes, no pudiendo dejar de relacionar su trabajo como director de orquesta con sus actividades de *didacta* de la recepción musical, me pregunto ¿no tendrá que ver esta manera de hablar, esta pretendida visión de la música como actividad *neutra*, con alguna secreta intención de justificar su doble militancia compositor-mal director por algunas otras razones más secretas todavía? Ni lo sé, ni lo afirmo; pero lo que sí sé, y afirmo, es que la versión de **La Consagración de la Primavera** dirigida por Igor Stravinsky es la más rigurosamente mala de cuantas he oído nunca; es ligera, sin transiciones ni silencios, enmarañada hasta la exasperación, dinámicamente descontrolada, aburrida y superficial, mecánica hasta la saciedad, etc., etc. Insto al oyente que se tropiece alguna vez con este disco a pasar un rato divertido oyendo cómo las Adolescentes juegan al corro de la patata, o cómo la Elegida va muriendo por entregas entre los parabienes de sus compañeros de juego y los matusalenianos ancianos. Bueno, bromas aparte; es que ya no se trata de expresar o no expresar ideas; simplemente, no se puede tergiversar las intenciones. Parece mentira que esto lo haya hecho el mismo que se atrevió a criticar a

Nijinsky porque el día del estreno, «el pobre contaba en ruso, y como en este idioma, a partir del diez, los números son polisílabos, en los movimientos rápidos ni él ni sus huestes podían seguir contando».

Durante los cinco primeros años de la década siguiente —hacia 1960, 1963 y 1964, respectivamente— aparecen las grabaciones de Boulez (primera de las dos que ha realizado y publicada en España por Movieplay), Ancerl (Supraphon) y Colin Davis (para Philips). Todas ellas son versiones de calidad, pero ninguna se puede situar por encima de ese listón que marca la diferencia entre una realización digna y otra a tener en cuenta de manera especial. En una grabación pobre de sonido —quizás se nota la falta de una gran orquesta—, Boulez, al frente de la Nacional de la ORTF, plantea una versión clara de voces pero algo rutinaria en la realización. Lo más destacado de ella —en sentido negativo— es la persistente pobreza del cuerpo sonoro. Lo más sobresaliente, ciertos aislados detalles que, sin duda, anuncian al Boulez de la madurez; un Boulez que, en ciertos repertorios —y Stravinsky es uno de ellos— se sitúa al lado de los más grandes. La de Karel Ancerl, que es una excelente grabación para la época en que fue hecha, es algo más interesante; al frente de la

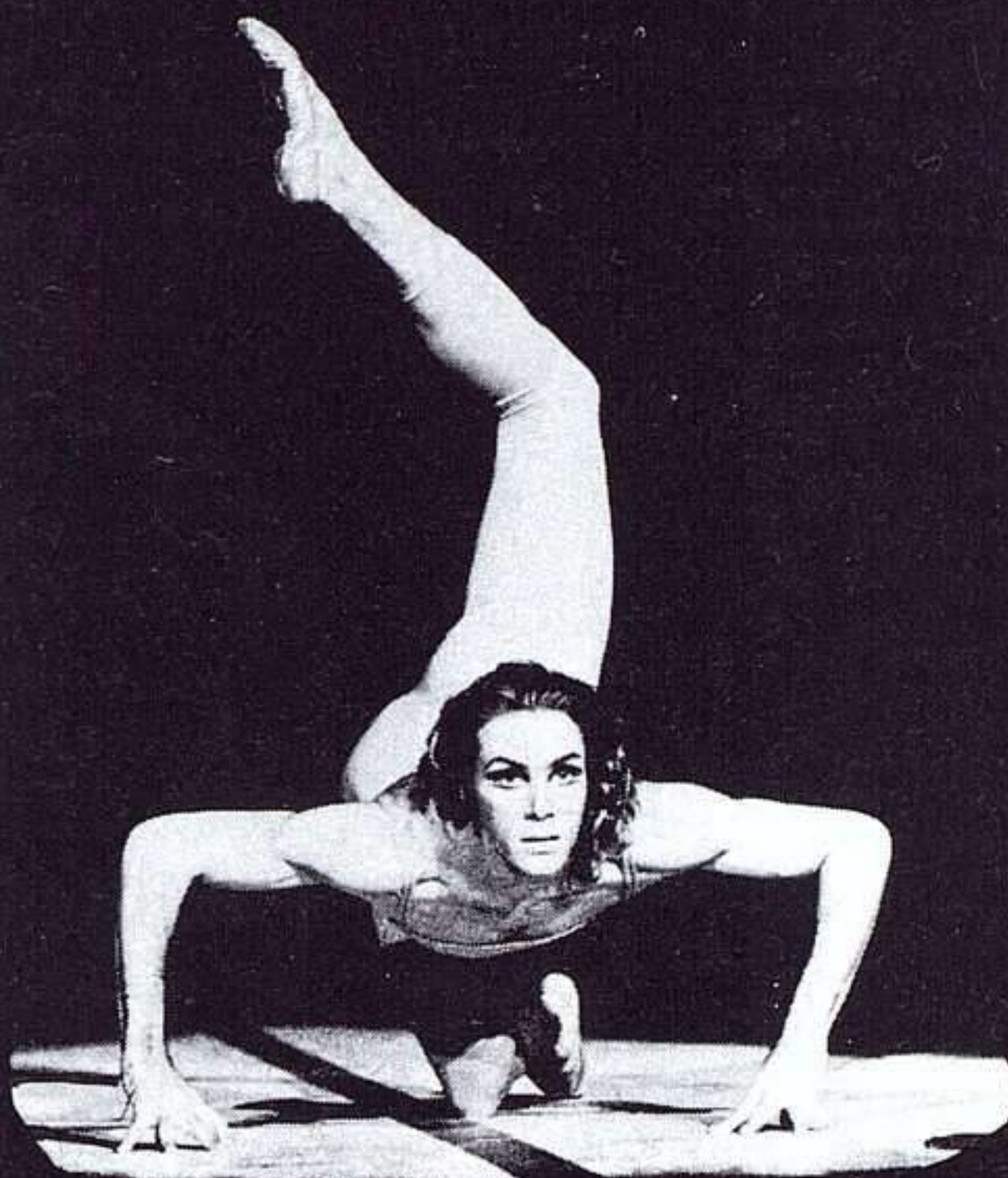


Filarmónica Checa, Ancerl concibe la obra desde una perspectiva bastante clásica, llena de misterio y arcaísmo; es limpia, transparente diría, bastante incisiva y muy controlada. Le falta, a mi juicio, algo más de profundidad en las secciones lentas —«Ronda Primavera» es poco doliente y sí, sin embargo, algo pesante— y le sobra solemnidad en otras, como por ejemplo «Ritual de los Antepasados», cuyo «tempo» es en exceso lento. No obstante, como ya dije antes, es una versión de buena factura. Como también lo es la de Colin Davis, aunque el registro, en esta ocasión, haya resistido peor el paso del tiempo. Quizás por ello los climas sean confusos y, a veces, se oigan muchas menos cosas de las que deberían oírse. Como era de esperar de Colin Davis —aunque repito, no conozco su más reciente grabación—, se trata de un trabajo cuidado en el aspecto sonoro y muy bien trazado; sin embargo, falta fuerza, es demasiado frágil y, lo que es peor, a veces pone de manifiesto una cierta desconexión con el intrincado mundo de la partitura.

La primera versión de Karajan (Filarmónica de Berlín; DG, 1966), la de Frühbeck de Burgos (Orquesta de New Philharmonia; EMI, 1967), la segunda de Boulez (Orquesta de Cleveland; CBS, 1970) y la primera de Zubin Mehta (Filarmónica de Los Angeles; Decca, 1970), cierran la lista de las más representativas grabaciones realizadas entre los años 1960 y 1970. De la grabación de Karajan, que tiene momentos estupendos, habría que preguntarse si lo que se oye tiene que ver con el espíritu de la obra; y es que, a veces, el grado de refinamiento llega a tales extremos

—«Ronda Primavera», «Noche Pagana»— que uno acaba por pensar que ya llegó el Otoño. Pero sólo a veces, pues en la «Glorificación de la Elegida» o en la «Danza Sagrada», el grado de barbarismo alcanzado le redime en parte de las debilidades anteriores. En todo caso, prácticamente en toda la obra, Karajan acusa una tendencia a lo grandioso y a lo esotérico que, a mi juicio, es excesiva. Rafael Frühbeck de Burgos, director casi siempre tendente a interpretaciones grandilocuentes y espectaculares, consiguió en los años sesenta enzarzar a una buena parte de los aficionados madrileños en una viva polémica: ¿cómo es posible que sus discos —se decía— con la New Philharmonia alcancen tan alta calidad inter-

pretativa —recuérdese *Dafnis y Cloe*, *El Sombrero de tres Picos*, *Carmina Burana*, *Elías*, etc.— y al frente de la Nacional, en casa, haga las cosas tan mal? No sé cuál es la respuesta a este dilema, pero lo que sí parece evidente es que su versión de *La Consagración de la Primavera* para EMI causó furor entre los discófilos de aquel tiempo. Desde luego, hasta entonces, no creo que se realizará una toma sonora de esta obra —y posiblemente de ninguna otra— tan apabullante; en cuanto a la versión, bueno, tiene grandes aciertos, pero demasiadas trivialidades e inocencias. Verdaderamente, Frühbeck se entrega a esta música con gran sinceridad y convencimiento; rítmicamente tiene detalles fenomenales aunque le es difícil mantener el control de sonido; digamos que en este trabajo conviven armónicamente la monotonía más feroz, la falta de reflexividad y análisis, con el entusiasmo más desbordante. O sea, una versión fundamentalmente desigual. Todo lo contrario de lo que le sucede a la redonda interpretación de Pierre Boulez —segunda versión— al frente de la Orquesta de Cleveland. Ya desde el principio uno se da cuenta de que está ante un director de una extraordinaria personalidad. Todo está analizado, diseccionado, y la claridad es portentosa. En las danzas lentas la reflexión, el misterio y el arcaísmo se enseñorean del ambiente convirtiéndose, sin prisas y en perfecta progresión sonora, en la antesala de la orgía que se avecina; y cuando llega, el grado de salvajismo conseguido es espeluznante. Esta versión muestra la grandísima evolución de Boulez como director de orquesta desde su anterior grabación. Cosa que





también se nota en infinidad de detalles personales, tales como ciertas acentuaciones en la «Danza Sagrada», retardandos en la «Glorificación de la Elegida», pero, sobre todo, en la clarísima atmósfera de rito sagrado que impone desde el primer momento. A las dos grabaciones de Zubin Mehta les sucede algo parecido en lo que se refiere a la madurez del concepto, sólo que, en el caso de éste último, su primera versión es ya una extraordinaria realización. En realidad, es **La Consagración** una obra que le viene como anillo al dedo por temperamento y por recursos técnicos, por más que todavía haya opiniones que defienden la idea de que el director israelí no pasa de ser un «boom» creado por las casas discográficas. Se trata de una versión *dicha* de un solo trazo; nerviosa, incisiva y penetrante; poderosa en el sonido y endiablada en el ritmo; contrastada y clarísima en la exposición de los planos sonoros; es, en fin, un trabajo de un excelente director, todavía joven —me refiero a la experiencia como director de orquesta—, cuyas principales virtudes son la vehemente manera de *decir*, su sencillez expositiva y una fuerza juvenil arrolladora.

El período comprendido entre los años 1972 y 1982 es significativamente fructífero en publicaciones discográficas de **La Consagración**. A una media superior a una por año, este hecho confirma lo que decía más arriba acerca de su aceptación popular. Michael Tilson Thomas, al frente de la Orquesta Sinfónica de Boston, la graba para DG en 1972 consiguiendo un trabajo que, como poco, se puede calificar de excelente. Ya desde la entrada del fagot —uno de los solos mejor *dichos* de cuantas versiones conozco— se nota la presencia de un director con clase, que tiene cosas que decir. Llama especialmente la atención el lejano y sugestivo clima que Tilson Thomas sabe crear a lo largo de toda la obra. Es una realización muy matizada y quizás a la consecución de ese ambiente de lejanía no sea ajena la acústica de la sala de grabación. Cuenta también con un considerable empuje rítmico y vital aunque, probablemente, no se trate de una

versión específicamente agresiva o violenta; más bien es comedida, pero sin perder la idea central de ritual primitivo; es, realmente, un estupendo término medio entre las, digamos, más fieras y las más intelectuales, por decirlo de alguna manera. Como posible defecto se podría resaltar una cierta ligereza en los «tempi» de «Ronda Primavera» y «Evocación de los Antepasados». La versión de Bernard Haitink (Orquesta Filarmónica de Londres; Philips, 1974) tampoco se puede situar al lado de las más agresivas. Más bien lo contrario, se desarrolla a través de un hilo conductor marcadamente melancólico, tenue y suave; está bien medida y sólo en ocasiones pierde la compostura o el equilibrio. Naturalmente, esta moderación es muy discutible en una obra del empuje de **La Consagración** pero, qué duda cabe, se trata de una opción que, aunque no se esté de acuerdo con ella, es mucho más que respetable.

Justo en las antípodas estarían versiones como la de Sir Georg Solti (Orquesta Sinfónica de Chicago; Decca 1974), por cuya crudeza, yo, personalmente, me inclino bastante. El «tempo» es vivo y el color del sonido bello y empastado pero denso, penetrante y seco. Es una versión decidida y plagada de una extraña sensualidad, aunque, como dejé ver antes, su rasgo definitorio más acusado es el enardecimiento, la excitación y la crudeza. Por otro lado la Orquesta es modélica. Quizás echo en falta algo más de arcaísmo en las respectivas introducciones o en danzas como «Rondas Primaverales» pero, en cualquier caso, se trata de una versión admirable y técnicamente perfecta. La rarísima realización de Lorin Maazel (Decca, 1976) viene a confirmar la vieja idea de que no todas las orquestas son adecuadas para la interpretación de estos «Cuadros de la Rusia Pagana»; y esto aunque la elegida sea nada más y nada menos que la Filarmónica de Viena. Efectivamente, estamos ante una versión, para empezar, inadecuada desde el punto de vista sonoro; bien es cierto que la transparencia en las texturas es portentosa, que el sonido de las cuerdas, cómo no, es bellísimo y que

los metales son puro bronce, pero, a mi juicio, esta obra pierde bastante sentido si se la extrae del mundo sonoro para el que, creo, está pensada: un mundo de sonido en estado puro y, por consiguiente, lejos del preciosismo, mucho más cercano al grito desgarrado. En cuanto al concepto, Maazel es, por lo menos, discutible. Ni que decir tiene que la factura es irreprochable —la técnica de Maazel es prodigiosa— pero es tal el grado de licencias que se permite, tanto a niveles dinámicos como agógicos, que uno acaba por poner en duda qué es lo que está escuchando —y conste que la he repasado varias veces—. Por supuesto, es una visión poética, nada acalorada, llena de reflexiones paralelas y, sobre todo, muy musical. Verdaderamente, no sé muy bien qué concluir sobre ella; probablemente terminaría por donde he empezado: la más rara versión —y quizás por ello, atractiva— de cuantas he escuchado.

Claudio Abbado, al frente de la Orquesta Sinfónica de Londres, graba **Le Sacre** para DG en 1976 —por cierto, publicada recientemente en España en un álbum con otras obras orquestales de Stravinsky—. Es una versión que no llega a *levantar de la silla* en ningún momento, pero que está sabiamente elaborada. Su idea del rito se traduce en una equilibrada mezcla de misticismo, sensualidad y magia. Sin llegar a ser verdaderamente agresiva, sí es, en cambio, escurridiza y misteriosa. De realización técnicamente impecable, pierde en primitivismo exactamente lo que gana en rigor constructivo. A mi entender, es un espléndido trabajo cuyo máximo valor reside —lo que no deja de ser por lo menos extraño en el apasionado Abbado— en su solidez intelectual. La Orquesta está magnífica.

Herbert von Karajan vuelve a probar suerte y graba de nuevo esta obra (Filarmónica de Berlín; DG, 1977). Ahora sí acierta de pleno. ¿En qué consiste el cambio con respecto a su anterior grabación? Bien, yo diría que, afortunadamente para este disco, Karajan prescinde en esta ocasión de la mayor parte de las archiconocidas *virtudes* que le han he-

Escridiscos

Especialistas en Música **CLASICA**, con un amplio Catálogo de discos Nacionales y de Importación.

20% DESCUENTO PERMANENTE.

«**VEN A CONOCERNOS**»

Calle Sandoval, 12 (Metro Bilbao y San Bernardo)
Teléfono 448 31 07 MADRID - 13

ENVIAMOS A PROVINCIAS

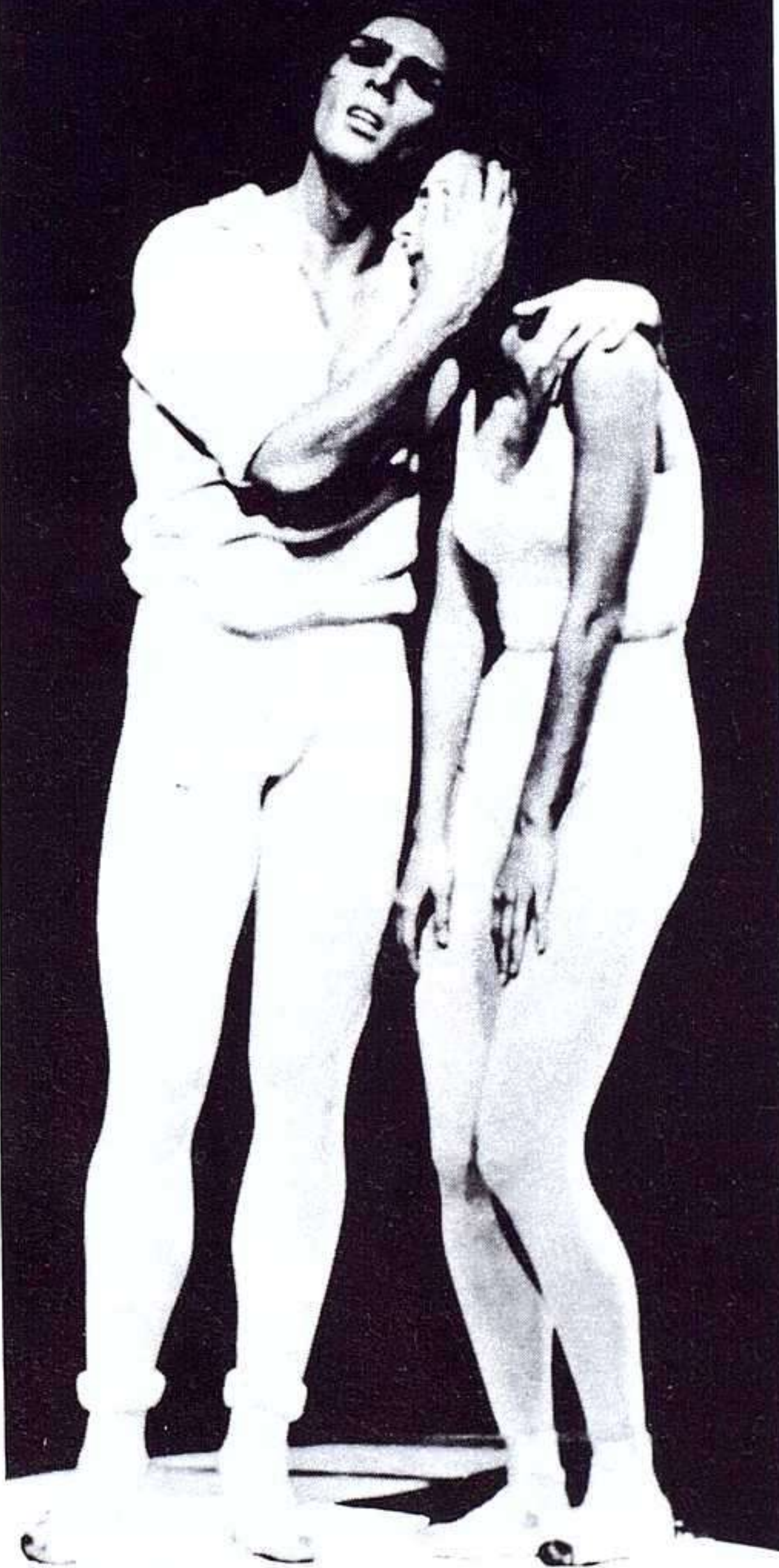




trario de lo que sucede corrientemente, ello no resta un ápice de profundidad; y es que, para Muti, la clave de la obra está claramente en el sonido y el ritmo —cosa fácil de decir, pero no tanto de conseguir—, aspectos en los que no admite la más leve crítica. Así, «Rondas Primaverales» adquiere una nueva dimensión en sus manos: deja de ser una simple sección punete para convertirse en el verdadero motor de todo lo que acontecerá después. En fin, todo está increíblemente interconectado; esta obra deja de ser un conjunto de danzas para pasar a la categoría de un todo sinfónico sólido y compacto.

Al contrario, la de Seiji Ozawa —segunda de las suyas— con la Orquesta Sinfónica de Boston (Philips, 1980), es fría y calculadora. Se oye todo —o casi todo— pero su lirismo me parece absolutamente fuera de lugar. Lirismo que, por otra parte, raya en lo superficial en más de una ocasión. Ninguna explosión; tensión casi nula, por más que, a veces, la orquesta suene mucho; las introducciones son bastantes inexpresivas a pesar de las muchas licencias que se permite tomar. En resumen, parece que Ozawa no se cree esta obra. Por último, Antal Dorati, al frente de la Orquesta Sinfónica de Detroit la graba para Decca, ya en digital, en 1982. Tras una prometedora primera parte, Dorati abre la caja de sus particulares excentricidades y comienza a disparar a lo largo de toda la segunda: una «Introducción» llena de detalles de dudoso gusto marca el principio de uno de los más aparatosos actos fallidos con que me he tropezado últimamente.

cho famoso; a saber: descompensación dinámica, exageración en el contraste de los «tempi», refinamientos y sutilezas injustificadas, excesiva utilización de «portamenti» y demás gasas y tules, etc., etc. Así, estamos ante una versión contrastada pero coherente; muy matizada, pero con lógica y rigor; doliente, cuando hay que serlo y bárbara, sin condiciones; clarísima, en fin, y estupendamente comprometida, sin concesiones a ninguna galería. Bueno, ya se sabe, Karajan es capaz de alternar grandes realizaciones con las más triviales interpretaciones. Esta vez está a la altura de las circunstancias. En 1978, llega la segunda grabación de Mehta, ahora al frente de la Orquesta Filarmónica de Nueva York y para CBS. El primer valor añadido a su primera versión, ya una gran versión como dije, es el de la madurez, aunque sólo separen a ambas ocho años. Esto, naturalmente, conlleva la pérdida de algo del atractivo primitivismo que poseía la anterior, pero la hacer ganar bastante en intención. Por ejemplo, «Rondas Primaverales» es en este sentido modélica: pausada, dolorida, muy profunda, llega a crear una inquietud y un desasosiego difícilmente explicables con palabras; o la casi ingravida manera de enfocar el solo de corno inglés en el «Ritual de los Antepasados». Sin embargo, danzas como «El Juego del Rapto» pierden contundencia con respecto a la anterior versión. De todas maneras, se trata de una de las más completas versiones de cuantas conozco, aun sin llegar a igualar a la de Muti con la Orquesta de Filadelfia (EMI, 1979), para mí, referencia absoluta para esta obra: durante todo el tiempo no hacemos más que oír cosas nuevas. El fraseo en cada una de las secciones instrumentales, la acentuación, la manera de amalgamar el sonido, todo está tratado con precisión de relojería. Es, además, la versión más objetiva de todas y, sin embargo, la más expresiva, la más salvaje y la más desgarrada. El tratamiento tímbrico es total y absolutamente nuevo, descubriendo aspectos inéditos en la obra. Por ejemplo, en la «Danza de los Adolescentes» la mezcla de los colores sonoros es tan compacta que no es posible descubrir qué instrumentos son los que intervienen. De «tempi» es muy viva pero, al con-



Llegamos a la «Glorificación de la Elegida» y aquí Dorati arma tal marimorena que dan ganas de apagar el tocadiscos. Todo es desmesuradamente injustificado, pero lo más gordo vendrá cuando, entre trompición y trompición, decide que el «tempo» decaiga en picado haciéndose exasperantemente lento —«Ritual de los Antepasados»—. La «Danza Sagrada», por fin —y nunca mejor dicho— pone final a una versión de la que nueces quedan pocas, pero ruido, todo el que se quiera.

CONCLUSION Y CALIFICACIONES CUANTITATIVAS

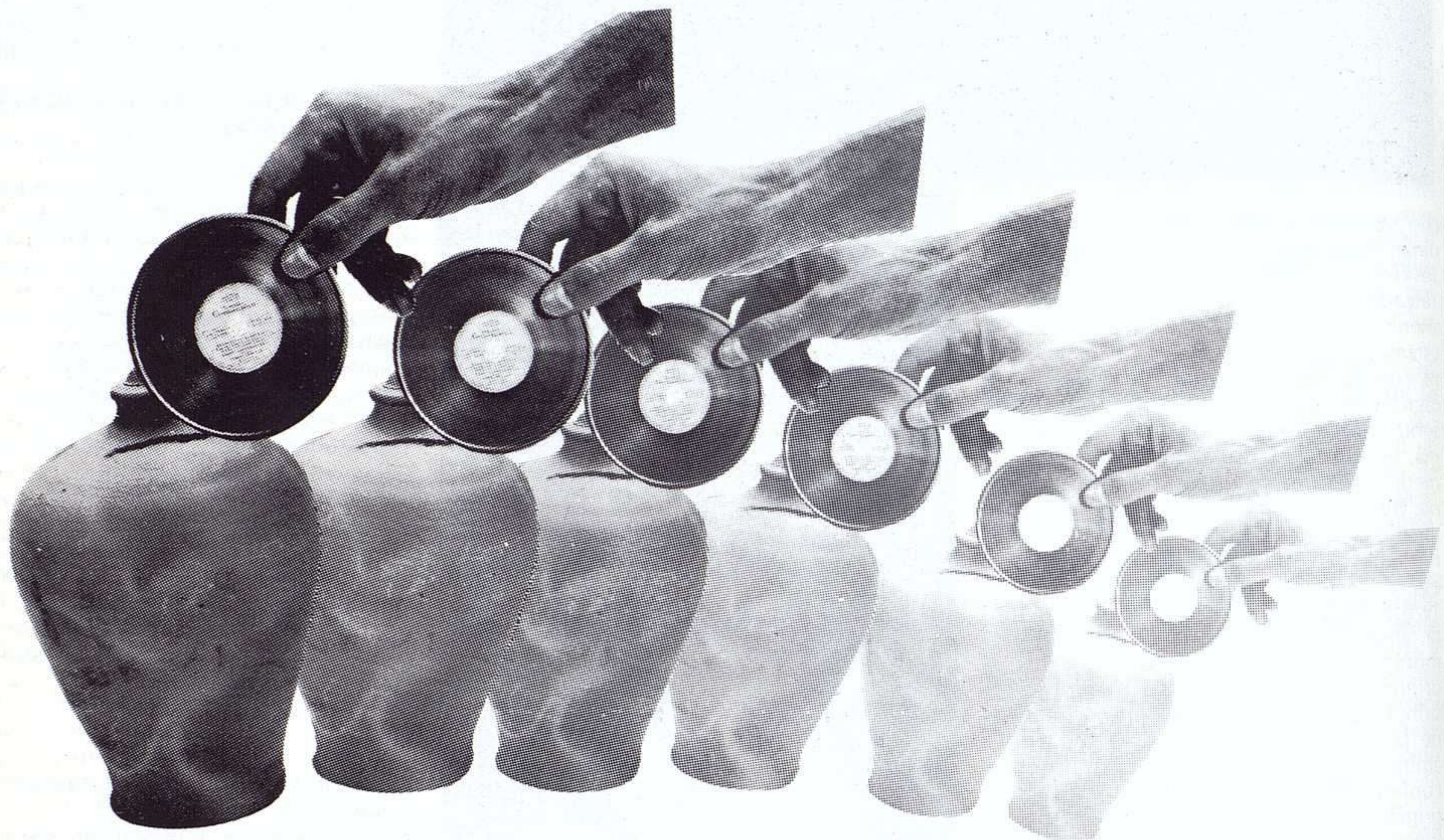
Como se verá, el abanico de posibilidades es grande; las hay de todas clases, intelectuales, refinadas, violentas, bárbaras —con sentido o por decreto ley—, interesantes términos medios, mediocres, y hasta incluso simplemente malas, a saber: Stravinsky (35), Ansermet (41), Dorati (4,59), Ozawa (59), Karajan I (66), Boulez I (66) y Frühbeck (68,5). Las restantes, y dejando sentado que la de Riccardo Muti es la referencia más clara (107, aunque si calificara un prensado extranjero, el inglés por ejemplo, el segundo dígito sería 9,5) podrían estar ordenadas de la siguiente manera: Boulez II (9,57), Mehta II (9,57), Karajan II (99), Solti (99), Mehta I (8,58,5), Abbado (88), Markevitch (84), Maazel (7,59), Ancerl (6,56), Haitink (6,58) y Davis (6,55).

DISCOS*

- O. Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan.
- O. Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan. D.G. 25 30884.
- O. Nacional de la ORTF. Pierre Boulez.
- O. de Cleveland. Pierre Boulez. CBS S 75807.
- O. Philharmonia. Igor Markevitch.
- O. Sinfónica de Boston. Seiji Ozawa.
- O. Sinfónica Columbia. Igor Stravinsky.
- O. Sinfónica de Chicago. Georg Solti.
- O. de Filadelfia. Riccardo Muti. 067-003 503.
- O. Filarmónica de Viena. Lorin Maazel.
- O. Sinfónica de Londres. Claudio Abbado. D.G. 27 40 257. 4 discos.
- O. de la Suisse Romande. Ernest Ansermet.
- O. New Philharmonia. Rafael Frühbeck de Burgos.
- O. Filarmónica de los Angeles. Zubin Mehta.
- O. Filarmónica de Nueva York. Zubin Mehta. CBS 76676.
- O. Sinfónica de Boston. Michael Tilson Thomas. D.G. Privilege 25 35 222.
- O. Filarmónica Checa. Karel Ancerl.
- O. Sinfónica de Londres. Colin Davis.
- O. Sinfónica de Detroit. Antal Dorati.
- O. Filarmónica de Londres. Bernard Haitink. Philips 65 00 842.

• Las versiones que llevan referencia están actualmente disponibles en nuestro país.

NO SE ETERNICE AHORRANDO PARA COMPRAR SU MUSICA CLASICA

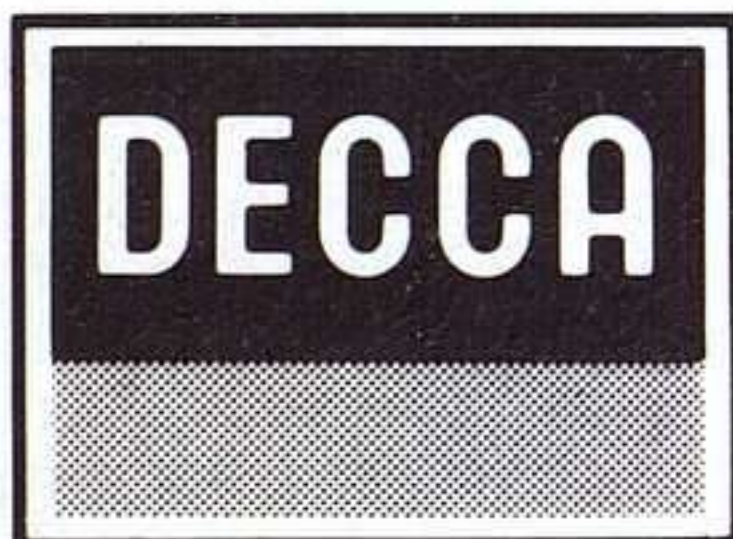


Porque, entre el 25 de octubre y el 31 de diciembre de 1982 DECCA, DEUTSCHE GRAMMOPHON-ARCHIV y PHILIPS, le ofrecen todo su catálogo de discos y musicassettes a mitad de precio al comprar cualquiera de los álbumes de su Oferta Especial Limitada de Otoño 1982.

Más de 150 álbumes, incluyendo 20 novedades absolutas, entre ellas grabaciones DIGITALES.

Más de 1.300 discos y musicassettes, que abarcan todo el repertorio de la música clásica, en las mejores interpretaciones y con la reconocida calidad técnica de nuestras marcas.

Todos los álbumes se ofrecen a un precio especial muy reducido, y Vd. puede además adquirir a la mitad de su precio, tantos discos o musicassettes de los catálogos generales de música clásica DECCA, DEUTSCHE GRAMMOPHON-ARCHIV y PHILIPS como los contenidos en los álbumes que Vd. adquiera.



No ahorre más. Apresúrese a visitar su establecimiento especializado, donde encontrará catálogos e información de esta excepcional oferta.



Por Rafael Banús Irusta

En este año en que se conmemora el centenario del nacimiento de Igor Stravinsky, el prestigioso Teatro alla Scala de Milán ha querido rendir un completo homenaje al compositor con la interpretación de la totalidad de su obra. Para ello ha contado con nombres como los de Maurice Béjart (cuya visión de los ballets del compositor ya es histórica), Leonard Bernstein, Michael Tilson-Thomas, Salvatore Accardo, Peter Ustinov y Zoltán Pesko entre otros. Junto a ellos ha aparecido un nombre aparentemente desconcertante, el del francés «Grand Magic Circus», al que el legendario teatro, en colaboración con el «Nouveau Théâtre de la Méditerranée», ha encargado el montaje de una de las obras más extrañas de Stravinsky, **La historia del soldado**, espectáculo que se ha ofrecido recientemente en el Teatro Español de Madrid y en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona.

El «Grand Magic Circus» se fundó en 1968, estrenando la obra **Radeau de la Méduse**, y ha realizado hasta hoy catorce montajes teatrales, con títulos tan originales como **Los últimos días de soledad de Robinson Crusoe**, **Zartán, el hermano malquerido de Tarzán**, **De Moisés a Mao**, **5000 años de aventuras y de amor** o **Goodbye, Mr. Freud**, escenificando en 1980 un clásico, **El burgués gentilhomme** de Molière. El siguiente espectáculo, **Navidad en el frente**, tiene, al menos en su título, relación con la obra que comentamos.

Escrita en período bélico (1918) por un poeta suizo (Charles Ferdinand Ramuz) y por un compositor ruso al que la guerra sorprendió en el país helvético, **La Historia del soldado**, que intenta olvidar la conflagración, resulta ser, como dice Henry-Jean Servet en el programa de mano, «un panfleto agridulce». Bajo el mecenazgo del industrial suizo Werner Reinhart, y con la ayuda del director de orquesta Ernest Ansermet y del pintor René Auberjonois, se concibió la idea de un espectáculo fácil de montar y de trasladar de un sitio a otro, empresa que, si bien comenzó felizmente, se quebró a causa de una epidemia de «fiebre española» que afectó a los intérpretes. Ahora, Jérôme Savary, director de esta compañía del «Magic Circus», quiere que se termine esta tarea.

La obra, compuesta por cinco piezas que ejecuta un total de siete personas —y que en este montaje se interpretan en vivo—, y con cuatro personajes —el diablo, el soldado, la princesa y el narrador—, tiene una duración de cerca de media hora. Savary hará de esta base un espectáculo de hora y media. Para ello, en el aspecto musical, repite algunos movimientos (generalmente, la «Marcha del soldado», que se convierte en «leitmotiv», a la manera de la «Promenade» en los **Cuadros de una exposición**; otros,



«LA HISTORIA DEL SOLDADO»

EN VERSION LIBRE DEL «GRAN MAGIC CIRCUS»



como las «danzas» —tango, vals y ragtime— o la «danza final del diablo» se interpretan solamente una vez); en el aspecto literario, no altera prácticamente la obra; el resultado final es sorprendente y fascinante.

El escenario aparece convertido en un campo en plena batalla; cuando acaba ésta, entra un batallón guiado por un general grotesco que parodia al militarismo germánico —el narrador—. Este, sacando por arte de magia un violín, lo entrega a uno de los soldados, que deberá subirse a un escenario construido pobremente (con un decorado consistente en un rollo de papel con dibujos infantiles que es movido por dos rodillos). Así se relacionará la acción teatral con el contexto histórico, lográndose una perfecta fusión entre ambos planos (gracias también al conjunto instrumental, colocado sobre el escenario y ataviado al modo militar). Este soldado es, según su intérprete Michel Lebet, «un campesino, a pesar de querer ser un personaje poético», y logra hacerse patético a lo largo de la obra, siendo lo único simple e ingenuo junto a todos los medios empleados por el diablo, que no pueden ser más deliciosos: recuerdos del cabaret, de la publicidad americana, de los espejos múltiples o de los símbolos y alegorías más clásicos, como el alcohol —representado por grandes botellas de champán que, al darse la vuelta, dejarán ver a unos personajes esqueléticos, imágenes de la muerte— o el dinero —con enormes monedas de oro que llevan la efigie del diablo y que son transportadas por mujeres fatales—, o una hermosa escena en la que estas mujeres son movidas como marionetas por el diablo, que juega a cortar los hilos con una hoz y a volverlos a unir después, entre suspiros y gritos de éstas.

El vestuario que emplea este personaje va desde los clásicos disfraces de «Mefistófeles» y «macho cabrío» hasta el traje de etiqueta o el de vieja travestida. Como se puede ver, este personaje es el motor del espectáculo, y no puede ser vencido por todos los medios que emplea el narrador para salvar al pobre soldado: ni con la hoz y el martillo ni con la cruz. Hay también otras escenas menos alegóricas, como las que transcurren en el palacio, que sirven para distraer tanto al soldado como al público —efecto muy digno y clásico—, como la de las mariposas gigantes y la de los corazones, que están muy cerca de la cursilería, y que preparan la aparición de la princesa con su séquito de niños, de una gran sencillez y emotividad. Con el triunfo del diablo, elevándose por los aires, termina un espectáculo en el que todos los trucos son visibles, donde se mezclan los aspectos oníricos con los reales, los sencillos con los complejos, y todo ello sin perder nunca la apariencia de espectáculo circense y de teatro de pueblo, siendo, además, uno de los mejores espectáculos teatrales que se han podido presenciar en Madrid últimamente.



DISCOGRAFIA SELECTIVA

Por Angel Carrascosa

Le ofrecemos una relación de la discografía más interesante y de mayor disponibilidad en el mercado español. Tras las cinco antologías reseñadas al principio, están relacionadas las obras por orden cronológico de composición. Se incluyen las referencias de los discos disponibles actualmente en España. Las abreviaturas: *Legado*, v. *Ant. 1*, v. *Ant. 2*, v. *Ant. 3* y v. *Ant. 4* se refieren obviamente, a las cinco antologías reseñadas, la primera de las cuales, los 31 discos reunidos en un álbum, son interpretaciones del propio Stravinsky.

Antologías:

LEGADO: «IGOR STRAVINSKY: THE RECORDED LEGACY». Album CBS NO-GM31, 31 discos. Importado.

ANTOLOGIA 1: OBRAS PARA PIANO SOLO

Serenata en La mayor. Piano Rag Music. Polka del Circo. Ragtime. Tango. Sonata núm. 2. 4 Estudios Op. 7. Los Cinco Dedos. Vals para los Niños. Marie-Françoise Bucquet. Philips.

ANTOLOGIA 2: CANCIONES

Pastoral. 2 Poemas de Verlaine. 2 Poemas de K. Balmont. 3 Poemas Japoneses. 3 Pequeñas Canciones. Pribautki. Nanas del Gato. 8 Canciones. Tilimbom. Canción de Mavra. 3 Canciones de Shakespeare. In Memoriam Dylan Thomas. Elegía para J.F. Kennedy. 2 Canciones religiosas de Hugo Wolf. Phyllis Bryn-Julson, Ann Murray, Robert Tear, John Shirley-Quirk. Ensemble InterContemporain. Director, Pierre Boulez. Deutsche Grammophon 253 1377.

ANTOLOGIA 3: BOULEZ DIRIGE STRAVINSKY

Historia del Soldado. Pulcinella (completas). Canto del Ruiseñor. Concertino para 12 instrumentos. Los Platitos (2 versiones). 3 Piezas para cuarteto de cuerda. 4 Estudios para orquesta. Madrid. Orquesta Nacional de Francia, Solistas vocales e instrumentales. Director, Pierre Boulez. Hispavox S 96310, 3 discos.

ANTOLOGIA 4: BOULEZ DIRIGE OBRAS DE CAMARA E INSTRUMENTALES

Concierto Ebano. Concierto Dumbarton Oaks. 3 Piezas para clarinete solo. Concertino para cuarteto de cuerda. 8 Miniaturas instrumentales. Elegía para viola sola. Epitafio. Doble Canon para cuarteto de cuerda.

Solistas. Director, Pierre Boulez. Deutsche Grammophon 253 1378.

3 Pequeñas Canciones (1906): Berberian, O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).

Sonata para piano en Fa menor (1904): P. Crossley (+*Tchaikovsky*). Philips.

El Fauno y la Pastora (1906): M. Simons, O.S. CBC: I. Stravinsky (*Legado*).

Scherzo Fantástico (1908): O.F. Nueva York: P. Boulez (+*Pulcinella*; *Sinf. instr. viento*). CBS 76680. OS CBC: I. Stravinsky (*Legado*).

Fuegos Artificiales (1908): O. New Philharmonia: R. Frühbeck (+*Polka Circo* +*Respighi*). EMI. O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).

Pastoral (1908): J. Tourel, A. Rogers (*Legado*). P. Bryn-Julson, v. *Ant. 2*.

4 Estudios para piano Op. 7 (1908): M.F. Bucquet, v. *Ant. 1*.

El Pájaro de Fuego: versión completa (1910): O.F. Londres: B. Haitink. Philips 6500844. O.F. Nueva York: P. Boulez. CBS 76418. O. New Philharmonia: E. Ansermet. Decca. O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).

Suite de 1919: O. de Filadelfia: R. Muti (+*Musorgsky*). EMI 067-003430. O.S. Londres: C. Abbado (+*Juego de Cartas*) D.G. 2530537. O.S. Chicago: C.M. Giulini (+*Petruchka suite*). EMI.

2 Poemas de Verlaine, Op. 9 (1910): D. Gramm, O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*). J. Shirley-Quirk, Ens. InterContemporain: P. Boulez, v. *Ant. 2*.

Petruchka (1911): O.S. Londres: C. Abbado. D.G. 2532010 Digital. O.F. Nueva York: Z. Mehta. CBS 40-35823. Digital. O. de Filadelfia: R. Muti. EMI

Digital. O.F. Nueva York: P. Boulez. CBS. O.F. Londres: B. Haitink. Philips 6500843. O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).

2 Poemas de K. Balmont (1911): P. Bryn-Julson, Ens. InterContemporain: P. Boulez, v. *Ant. 2*. E. Lear, O.C. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).

El Rey de las Estrellas (1911): Coro Conservatorio Nueva Inglaterra. O.S. Boston: M. Tilson Thomas (+*Consagración*) D.G. 2535222. Cantores Festival de Toronto. O.S. CBC: I. Stravinsky (*Legado*).

La Consagración de la Primavera (1913): O. de Filadelfia: R. Muti. EMI. 067-003.503. O. de Cleveland: P. Boulez. CBS 72807. O.F. Nueva York: Z. Mehta. CBS Q 76766. O.F. Berlín: H. von Karajan. D.G. 2530884. O.S. Boston: M. Tilson Thomas. (+*Rey Estrellas*). D.G. 2535222.

3 Poemas Japoneses (1913): P. Bryn-Julson, Ens. InterContemporain: P. Boulez, v. *Ant. 2*. E. Lear, O.C. Columbia: Stravinsky (*Legado*).

El Ruiseñor (1914): Driscoll, Grist, Gramm, Picassi, Smith, Beattie, C. y O. Opera de Washington D.C.: I. Stravinsky (*Legado*).

3 Piezas para cuarteto de cuerda (1914): Cuarteto Juilliard (+*Concertino cuart. cuerda* +*Ginastera*). CBS. Cuarteto InterComporain, v. *Ant. 3*.

Pribautki (1915): C. Berberian, O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*). A. Murray, Ens. InterContemporain: P. Boulez, v. *Ant. 2*.

3 Piezas fáciles para piano a 4 manos (1915): Gold & Fizdale (*Legado*).

Las Nanas del Gato (1916): C. Berberian, O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*). A. Murray, InterContemporain: P. Boulez, v. *Ant. 2*.

Platitos (1917): Coro y Solistas O. Nac. Francia: P. Boulez, v. *Ant. 3*.

El Zorro (1917): Shirley, Driscoll, Murphy, Gramm, Conj. Cám. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).

5 Piezas fáciles para piano a 4 manos (1917): Gold & Fizdale (*Legado*).

El Canto del Ruiseñor (1917): O.S. Chicago: F. Reiner (+*Prokofiev*) RCA. O. Nac. Francia: P. Boulez v. *Ant. 3*. O. Suisse Romande: E. Ansermet (+*Pulcinella suite*) Decca. O.S.R. Berlín: L. Maazel (+*Pájaro suite*) D.G. O.S. Columbia: R. Craft (*Legado*).

Madrid (estudio para pianola) (1917): R. Lawson: v. *Ant. 3*.

Historia del Soldado (1918): versión completa: en francés: J. Cocteau, P. Ustinov, J.M. Fertey, A. Tonietti Solistas Instr.: I. Markevitch. Philips. Planchon, Chereau, Vitez, Sol. Ens. InterContemporain: P. Boulez, v. *Ant. 3*. en inglés: J. Gielgud, Courtenay, Moody, Conj. Cám. O.S. Boston. D.G.

suite: Conj. instr.: Ch. Dutoit (+*Octeto*; 3 *Piezas clarinete*). Hispavox HES 60-161. O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*). Solistas instr.: G. Rojdestvensky (+*Prokofiev*). Zafiro ZTV-99.

Ragtime (1918): Conj. Cám. O.S. Boston (+*Octeto*; *Pastoral*; *Septeto. Concertino 12 instr.*). D.G. Conj. Cám. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).

Piano Rag Music (1919): Vronsky & Babin (*Legado*). M.F. Bucquet, v. *Ant. 1*.

3 Piezas para clarinete solo (1919): A. Damiens, v. *Ant. 4*. A. Morf (+*Historia Soldado suite, Octeto*). Hispavox HES 60-161.

Pulcinella (1919): versión completa: Berganza, Davies, Shirley-Quirk, O.S. Londres: C. Abbado. D.G. 2531087; 2740257 (4 Lps. +*Pájaro, Petruchka, Consagración, Juego de Cartas*). Murray, Rolfe Johnson, Estes, O. Nac. Francia: P. Boulez, v. *Ant. 3*. Jordan, Shirley, Gramm, O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).

suite: O. Philharmonia: O. Klemperer (+*Sinf. en 3 movs.*) EMI. O.F. Nueva York: P. Boulez (+*Scherzo fant.*; *Sinf. instr. viento*). CBS 76680. O. Suisse Romande: E. Ansermet (+*Canto Ruiseñor*) Decca.

Concertino para cuarteto de cuerda (1920): Cuarteto Juilliard (+3 *Piezas cuart.*; +*Ginastera*) CBS.

Sinfonías para instrumentos de viento (1920): O.F. Nueva York: P. Boulez (+*Pulcinella suite*; *Scherzo fant.*) CBS 76680. Conj. Cám. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).

Los cinco dedos (1921): M.F. Bucquet, v. *Ant. 1*.

Valses para Niños (1922): M.F. Bucquet, v. *Ant. 1*.

Mavra (1922): Belinck, Simmons, Rideout, Kolk, O.S. CBC: I. Stravinsky (*Legado*).

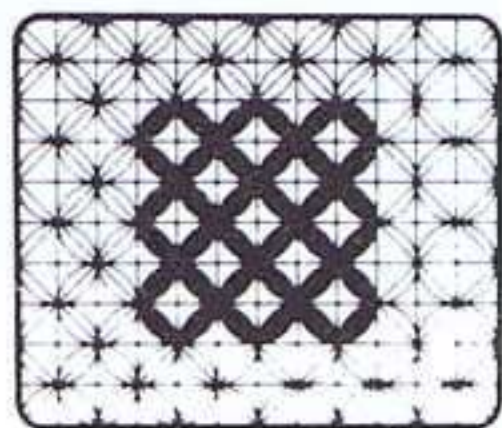
Octeto para viento (1923): Conj. Cám. O.S. Boston (+*Ragtime*; *Pastoral*; *Septeto*; *Concertino 12 instr.*). D.G. Conj. Instr.: Ch. Dutoit (+*Historia Soldado*; 3 *Piezas clarinete*) Hispavox HES 60-161.

foyer

MOVIMIENTO
MUSICA

MELODRAM

ferysa



¡VIVA LA MUSICA EN VIVO!

En el presente documento informativo podrá encontrar el detalle de los discos fondo de catálogo y novedades de los catálogos italianos de **IMPORTACION de MUSICA EN VIVO FOYER y MOVIMIENTO MUSICA**, cuya alta calidad tanto técnica, como de selección de repertorio, como de presentación ya conocen nuestros habituales seguidores. También podrá encontrar en la última página las novedades más recientes del sello **MELODRAM**.

El precio de venta al público de cada l.p. de este lanzamiento es de 995.— Ptas.

Dado que la importación de todos los discos aquí reseñados se realiza sobre pedido, sólo admitiremos los mismos hasta el próximo día **30 de enero de 1983**.

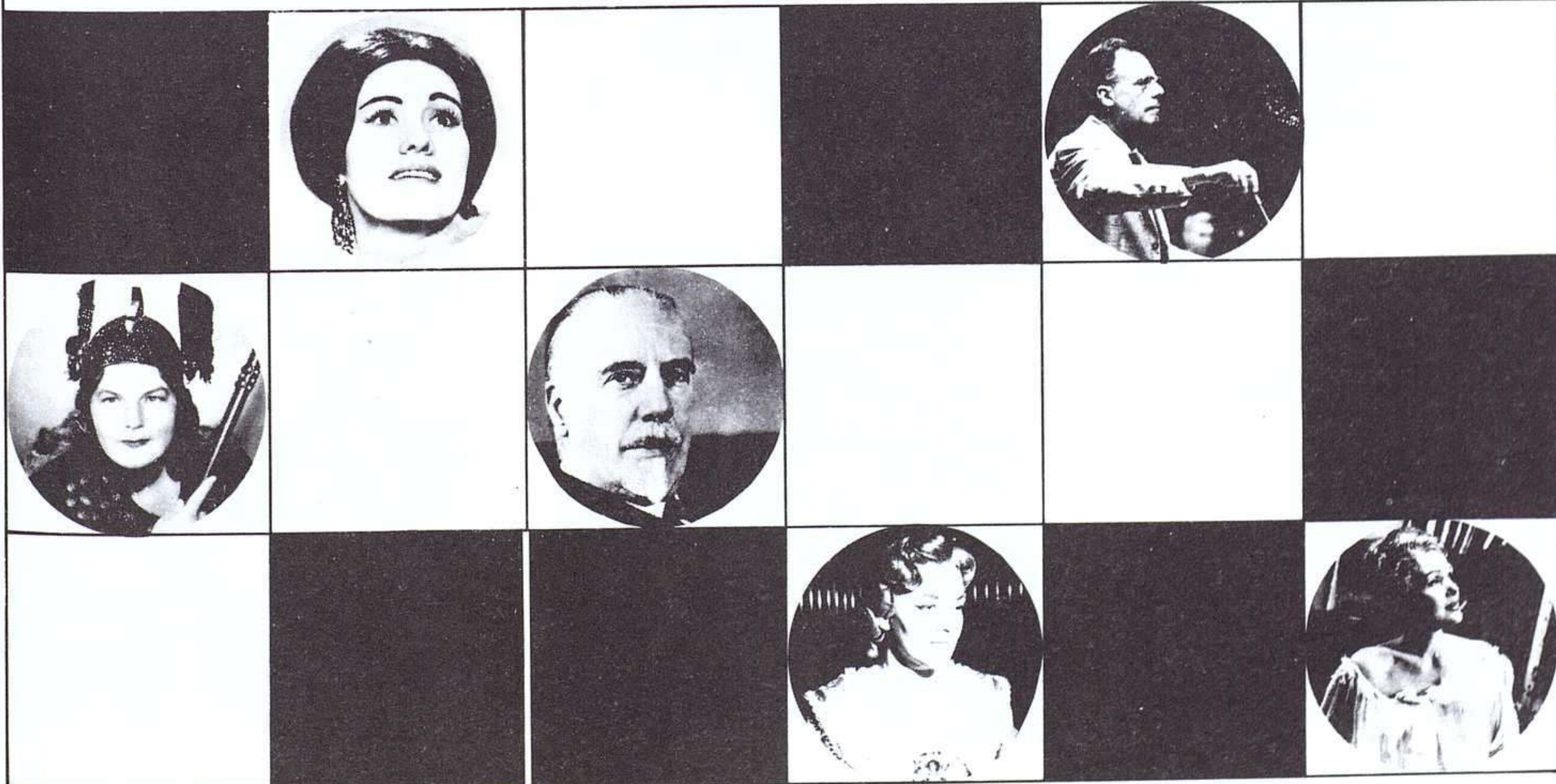
Para adquirir cualquier disco de este lanzamiento puede dirigirse a cualquier establecimiento distri-

buidor de **FERYSA**, o bien emplear el muy efectivo **SERVICIO DE ENVIOS POR CORREO DE FERYSA**, para lo cual basta con que nos escriba una carta indicando los discos que desea recibir al **Apartado de Correos 151036 de Madrid**, o bien puede realizar su pedido telefónicamente a los números de Madrid **(91) 2156848 - 49**. Los discos que usted haya solicitado llegarán a su domicilio por correo y contra reembolso de su importe exacto, sin ningún otro gasto, garantizando **FERYSA** la perfecta recepción de los discos solicitados, y en el caso de deterioro o material defectuoso también garantizamos el cambio, sin ningún gasto por su parte.

SOCIOS DEL CLUB FONOGRAFICO: Sobre los precios marcados tendrán un dto., siempre y cuando sus pedidos sean por correo, del 15% (se ruega indicar en su pedido número de socio).

S.A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES «FERYSA»

Ordóñez, 1 MADRID 29. Tlf. 215 68 48 - 215 68 49 - 215 74 77



foyer

Luigi Cherubini

MEDEA
Maria Callas, Jon Vickers
Firenze Cossotto, Joan Carlyle
Nicola Zaccaria
Covent Garden Orchestra and Chorus
London 1959
Direttore: Nicola Rescigno
FO 1001 (3)

Richard Wagner

PARSIFAL
(in italiano)
Maria Callas, Africo Baldelli
Rolando Panerai, Dimitri Lopatto
Boris Christoff
Orchestra e Coro di Roma
della Radio Italiana
Roma 1950
Direttore: Vittorio Gui
FO 1002 (4)

Giuseppe Verdi

LA TRAVIATA
Maria Callas, Giuseppe Di Stefano
Ettore Bastianini
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Milano 1955
Direttore: Carlo Maria Giulini
FO 1003 (2)

Vincenzo Bellini

LA SONNAMBULA
Maria Callas, Firenze Cossotto
Nicola Monti, Nicola Zaccaria
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Oper Köln, Grosses Haus 1957
Direttore: Antonino Votto
FO 1005 (3)

María Callas

PARIGI, O CARA
Verdi, Mozart, Bellini
Puccini, Rossini
FO 1006 (2)

María Callas

1949/59 UN MITO UNA CARRIERA
Bellini, Proch, Verdi, Delibes
Donizetti, Charpentier, Rossini
Meyerbeer, Spontini, Thomas
Puccini, Boito
FO 1007 (3)

Richard Wagner

DAS RHEINGOLD
Gustav Neidlinger, Erich Witte
Hans Hotter, Ludwig Weber
Ira Malaniuk, Josef Greindl
Orchester der Bayreuther Festspiele
Bayreuth 1953
Direttore: Clemens Krauss
FO 1008 (3)

Richard Wagner

DIE WALKÜRE
Hans Hotter, Ira Malaniuk
Astrid Varnay, Ramon Vinay
Regina Resnik, Josef Greindl
Orchester der Bayreuther Festspiele
Bayreuth 1953
Direttore: Clemens Krauss
FO 1009 (4)

Richard Wagner

SIEGFRIED
Hans Hotter, Astrid Varnay
Wolfgang Windgassen, Paul Kuen
Gustav Neidlinger, Rita Streich
Orchester der Bayreuther Festspiele
Bayreuth 1953
Direttore: Clemens Krauss
FO 1010 (4)

Richard Wagner

GÖTTERDÄMMERUNG
Wolfgang Windgassen, Astrid Varnay
Josef Greindl, Gustav Neidlinger
Ira Malaniuk, Natalie Hirsch-Gröndahl
Chor und Orchester
der Bayreuther Festspiele
Bayreuth 1953
Direttore: Clemens Krauss
FO 1011 (5)

Giuseppe Verdi

IL TROVATORE
Leyla Gencer, Fedora Barbieri
Mario Del Monaco, Ettore Bastianini
Orchestra Sinfonica e Coro di Milano
della Radiotelevisione Italiana
Milano 1957
Direttore: Fernando Previtali
FO 1012 (3)

Gaetano Donizetti

POLIUTO
Maria Callas, Franco Corelli
Ettore Bastianini
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Milano 1960
Direttore: Antonino Votto
FO 1013 (2)

Gaetano Donizetti

ANNA BOLENA
Giulietta Simionato, Nicola Rossi Lemeni
Gianni Raimondi
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Milano 14.4.1957
Direttore: Gianandrea Gavazzeni
FO 1014 (3)

Leyla Gencer in scena

Mozart, Bellini, Donizetti, Massenet,
Verdi
FO 1015 (2)

Giuseppe Verdi

MACBETH
Maria Callas, Enzo Mascherini
Gino Penno, Italo Tajo
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Milano 1952
Direttore: Victor De Sabata
FO 1016 (3)

Giuseppe Verdi

DON GIOVANNI
Cesare Siepi, Elisabeth Schwarzkopf
Erna Berger, Elisabeth Grümmer
Anton Dermota, Walter Berry
Otto Edelmann
Wiener Philharmoniker
Chor der Wiener Staatsoper
Salzburg Festival 3.8.1954
Direttore: Wilhelm Furtwängler
FO 1017 (4)

Giuseppe Verdi

OTELLO
Ramon Vinay, Dragica Martinis
Paul Schöffler, Anton Dermota
Wiener Philharmoniker
Chor der Wiener Staatsoper
Salzburg Festival 1951
Direttore: Wilhelm Furtwängler
FO 1018 (3)

Giuseppe Verdi

LA FORZA DEL DESTINO
Renata Tebaldi, Mario Del Monaco
Aldo Protti, Fedora Barbieri, Cesare Siepi
Orchestra e Coro del Teatro Comunale
Maggio Musicale Fiorentino 1953
Direttore: Dimitri Mitropoulos
FO 1019 (3)

Giuseppe Verdi

UN BALLO IN MASCHERA
Zinka Milanov, Richard Tucker
Josef Metternich
Jean Madeira, Roberta Peters
Metropolitan Opera Orchestra and Chorus
New York 1955
Direttore: Dimitri Mitropoulos
FO 1020 (3)

Giuseppe Verdi

ERNANI
Mario Del Monaco, Zinka Milanov
Leonard Warren, Cesare Siepi
Metropolitan Opera Orchestra and Chorus
New York 1956
Direttore: Dimitri Mitropoulos
FO 1021 (3)

Giuseppe Verdi

LA BATTAGLIA DI LEGNANO
Franco Corelli, Antonietta Stella
Ettore Bastianini
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Milano 1961
Direttore: Gianandrea Gavazzeni
FO 1022 (2)

Giuseppe Verdi

SIMON BOCCANEGRA
Zinka Milanov, Frank Guarrera
Carlo Bergonzi, Giorgio Tozzi
Metropolitan Opera Orchestra and Chorus
New York 2.4.1960
Direttore: Dimitri Mitropoulos
FO 1023 (3)

Vincenzo Bellini

I PURITANI
Leyla Gencer, Gianni Raimondi
Ferruccio Mazzoli, Manuel Ausensi
Orquesta y Coro del Teatre Colón
Buenos Aires 12.10.1961
Direttore: Argeo Quadri
FO 1024 (3)

Giuseppe Verdi

RIGOLETTO
Leyla Gencer, Gianni Raimondi
Cornell McNeil
Orquesta y Coro del Teatre Colón
Buenos Aires 22.9.1961
Direttore: Argeo Quadri
FO 1025 (3)

Dvorak: Armida Caballé Schott Engels

Bambock Buesche
ORCH. AND CORO DELL'OPERA
DI BREMA
Conductor G.A. Albrecht 19.2.1961
FO 1026/3

Gounod: Filemone e Bauci Scotto

Torriani Michiano Panerai Montarselo
ORCH. AND CORO RAI MILANO
Conductor Sanzogno 7.5.1961
FO 1027

Mozart: Flauto Magico Greindl

Dermota Seefried Lipp
ORCH. FILARMONICA VIENNA
Conductor Furtwängler Salisburgo
1.8.1951
FO 1028

Giuseppe Verdi **La Sonnambula**

Maria Calli
Francesca Caseroli
Nicola Monti
Nicola Zaccaro
Alessandro Vanni
Antonio Vitti

Giuseppe Verdi **Il Trovatore**

Levi Garcia
Fabrizio Barberi
Marco Del Monaco
Elton Galimberti
Antonio Vitti
Fernando Pella

Giuseppe Verdi **Macbeth**

Maria Calli
Enzo Messemmi
Gino Petrucci
Antonio Vitti
Vitor De Sibari

Luis Chenutini **Medea**

Maria Calli
Jon Adams
Francesca Caseroli
Jean-Claude
Nicola Zaccaro
Alessandro Vanni
Nicola Poggiore

Giuseppe Verdi **La Battaglia di Legnano**

Franco Cori
Antonio Vitti
Elton Galimberti
Giancarlo Livianini

Giuseppe Verdi **Otello**

Franco Cori
Diana Liguori
Paul Schöffel
Anton Dermota
Günther Herwig
Wilhelm Furlenberger

Giuseppe Verdi **Poliuto**

Maria Calli
Franco Cori
Elton Galimberti

Giuseppe Verdi **La forza del destino**

Franco Cori
Fabrizio Barberi
Adriano
Antonio Vitti
Elton Galimberti
Giancarlo Livianini

Giuseppe Verdi **Un ballo in maschera**

Richard Lieder
Zoltan Kocsis
Joel Millerich
Antonio Vitti
Günther Herwig
Elton Galimberti

Giuseppe Verdi **Ernani**

Maria Calli
Antonio Vitti
Elton Galimberti
Giancarlo Livianini

Giuseppe Verdi **La Traviata**

Maria Calli
Antonio Vitti
Elton Galimberti
Giancarlo Livianini

Richard Wagner **Parsifal**

Maria Calli
Alfred Brunn
Piero Fionini
Dimitri Lapidus
Boris Christoff
Günther Herwig
Elton Galimberti
Giancarlo Livianini

**Verdi: Don Carlo Fernandi Jurinac Siepi
Simionato Bastianini**
ORCH. FILARMONICA VIENNA
Conductor Karajan Salisburgo 26.7.1958
FO 1029

**Callas canta Verdi selezioni da: Nabucco
Macbeth Rigoletto Trovatore**
Traviata Ballo in Maschera Forza del
Destino Aida.
FO 1030/3

MOVIMENTO MUSICA

Maria Callas canta Bellini

NORMA,
"Casta Diva... Ah! bello a me ritorna..."
LA SONNAMBULA
"Come per me sereno...
Sovra il sen la man mi posa..."
"Ah, non credea mirarti..."
Ah! non giunge uman pensiero..."
I PURITANI
"Ah, rendetemi la speme... Qui la voce
sua soave..."
Vien, diletto, è in ciel la luna!..."
IL PIRATA
"Lo sognai ferito, sangue...
Sventurata, anch'io deliro..."
"Oh! s'io potessi... Col sorriso d'innocenza...
Oh, sole! ti vela..."
01.001 (1 LP)

Arturo Toscanini dirige Verdi

AIDA: Sinfonia
(prima esecuzione mondiale)
LUISA MILLER: Sinfonia
LA FORZA DEL DESTINO: Sinfonia
RIGOLETTO: Atto terzo
NBC Symphony Orchestra
Direttore: Arturo Toscanini
01.002 (1 LP)

Wolfgang Amadeus Mozart

SINFONIA N. 35 IN RE MAGGIORE K 385
"HAFFNER"
SINFONIA N. 41 IN DO MAGGIORE K 551
"JUPITER"
Berliner Philharmoniker
Direttore: Herbert von Karajan
01.003 (1 LP)

Franz Liszt

CONCERTO N. 1 IN MI BEMOLLE
MAGGIORE PER PIANOFORTE E
ORCHESTRA
TOTENTANZ PER PIANOFORTE E
ORCHESTRA
(Parafraasi sul Dies irae)
Arturo Benedetti Michelangeli, pianoforte
Orchestra Sinfonica di Torino
della Radiotelevisione Italiana
Direttore: Rafael Kubelik
01.004 (1 LP)

Ludwig van Beethoven

CONCERTO IN RE MAGGIORE PER
VIOLINO E ORCHESTRA OP. 61
Jascha Heifetz, violino
New York Philharmonic Orchestra
Direttore: Dimitri Mitropoulos
01.005 (1 LP)

Piotr Il'ic Ciaikovsky

SINFONIA N. 6 IN SI MINORE OP. 74
"PATETICA"
Orchestra Sinfonica di Milano
della Radiotelevisione Italiana
Direttore: Sergiu Celibidache
01.006 (1 LP)

Wolfgang Amadeus Mozart

CONCERTO N. 16 IN RE MAGGIORE
PER PIANOFORTE E ORCHESTRA K 451
CONCERTO N. 25 IN DO MAGGIORE
PER PIANOFORTE E ORCHESTRA K 503
Rudolf Serkin, pianoforte
New York Philharmonic Orchestra
Direttore: Dimitri Mitropoulos
01.007 (1 LP)

Piotr Il'ic Ciaikovsky

CONCERTO N. 1 IN SI BEMOLLE MINORE
PER PIANOFORTE E ORCHESTRA OP. 23
Vladimir Horowitz, pianoforte
New York Philharmonic Orchestra
Direttore: George Szell
01.008 (1 LP)

Maria Callas canta Verdi

NABUCCO
"Ben io t'invenni...
Anch'io dischiuso un giorno..."
MACBETH
Nel dì della vittoria... Vieni t'affretta..."
IL TROVATORE
"Che più t'arresti... Tacea la notte placida...
Di tale amor..."
"Siam giunti... Timor di me...
D'amor sull'ali rosee..."
LA TRAVIATA
"È strano... Ah, fors'è lui... Sempre libera..."
"Teneste la promessa... Addio, del passato..."
UN BALLO IN MASCHERA
"Ecco l'orrido campo...
Ma dall'arido stelo divulsa..."
"Morrò, ma prima in grazia..."
01.009 (1 LP)

Giuseppe Di Stefano canta Verdi

RIGOLETTO
"Ella mi fu rapita... Parmi veder le lagrime..."
LA TRAVIATA
"Un dì, felice eterea..."
"Lunge da lei... Dè miei bollenti spiriti..."
UN BALLO IN MASCHERA
"La rivedrà nell'estasi..."
"Dì tu se fedele..."
"È scherzo od è follia..."
"Teco io sto... Non sai tu...
Oh qual soave brivido..."
"Forse la soglia attinse...
Ma se m'è forza perderti..."
LA FORZA DEL DESTINO
"La vita è inferno all'infelice...
O tu che in seno agli angeli..."
AIDA
"Se quel guerriero io fossi... Celeste Aida..."
01.010 (1 LP)

Renata Tebaldi canta Verdi

LA TRAVIATA
"È strano!... Ah, fors'è lui...
Sempre libera..."
"Teneste la promessa... Addio del passato..."
"Prendi, quest'è l'immagine. È strano"
Cessarono gli spasimi..."
LA FORZA DEL DESTINO
"Me pellegrina ed orfana..."
"Madre, pietosa Vergine..."
"Pace, pace, mio Dio..."
AIDA
"Ritorna vincitor..."
OTELLO
"Era più calma... Mia madre avea...
Piangea cantando... Ave Maria..."
01.011 (1 LP)

Mario Del Monaco canta Verdi

ERNANI
"Mercè dilette amici... Come rugiada
al cespite... O tu che l'anima adora..."
IL TROVATORE
"Ah! sì, ben mio..."
"Di quella pira..."
"Sì, la stanchezza m'opprime...
Ai nostri monti..."
"Ti scosta... Prima che d'altri vivere..."
LA FORZA DEL DESTINO
"La vita è inferno all'infelice..."

O tu che in seno agli angeli..."
"Solenne in quest'ora..."
"Invano Alvaro ti celasti al mondo...
Le minacce, i fieri accenti..."
OTELLO
"Tu?! Indietro! Fuggi!!... Ora e per
sempre addio..."
"Ah! mille vite... Sì, pel ciel marmoreo
giuro!..."
"Dio! mi potevi scagliar..."
"Niun mi tema..."
01.012 (1 LP)

Alfredo Kraus canta Verdi

RIGOLETTO
"Della mia bella... Questa o quella..."
"Ah, inseparabile... È il sol dell'anima...
Addio, addio..."
"Ella mi fu rapita... Parmi veder le
lagrime..."
"La donna è mobile... Un dì se ben
rammentomi... Bella figlia dell'amore..."
LA TRAVIATA
"Libiamo, libiamo ne' lieti calici..."
"Un dì, felice eterea..."
"Lunge da lei ... De' miei bollenti spiriti..."
"Invitato a qui seguirmi..."
Ogni suo aver tal femmina ..."
"Parigi, o cara, noi lasceremo..."
Gran Dio! morir sì giovane..."
01.013 (1 LP)

Piotr Il'ic Ciaikovsky

CONCERTO IN RE MAGGIORE PER
VIOLINO E ORCHESTRA OP. 35
Salvatore Accardo, violino
Orchestra "A. Scarlatti" di Napoli
della Radiotelevisione Italiana
Direttore: Mario Rossi
01.014 (1 LP)

Johannes Brahms

CONCERTO IN RE MAGGIORE PER
VIOLINO E ORCHESTRA OP. 77
Jascha Heifetz, violino
New York Philharmonic Orchestra
Direttore: George Szell
01.015 (1 LP)

Gustav Mahler

SINFONIA N. 1 IN RE MAGGIORE
"IL TITANO"
New York Philharmonic Orchestra
Direttore: Bruno Walter
01.016 (1 LP)

Johannes Brahms

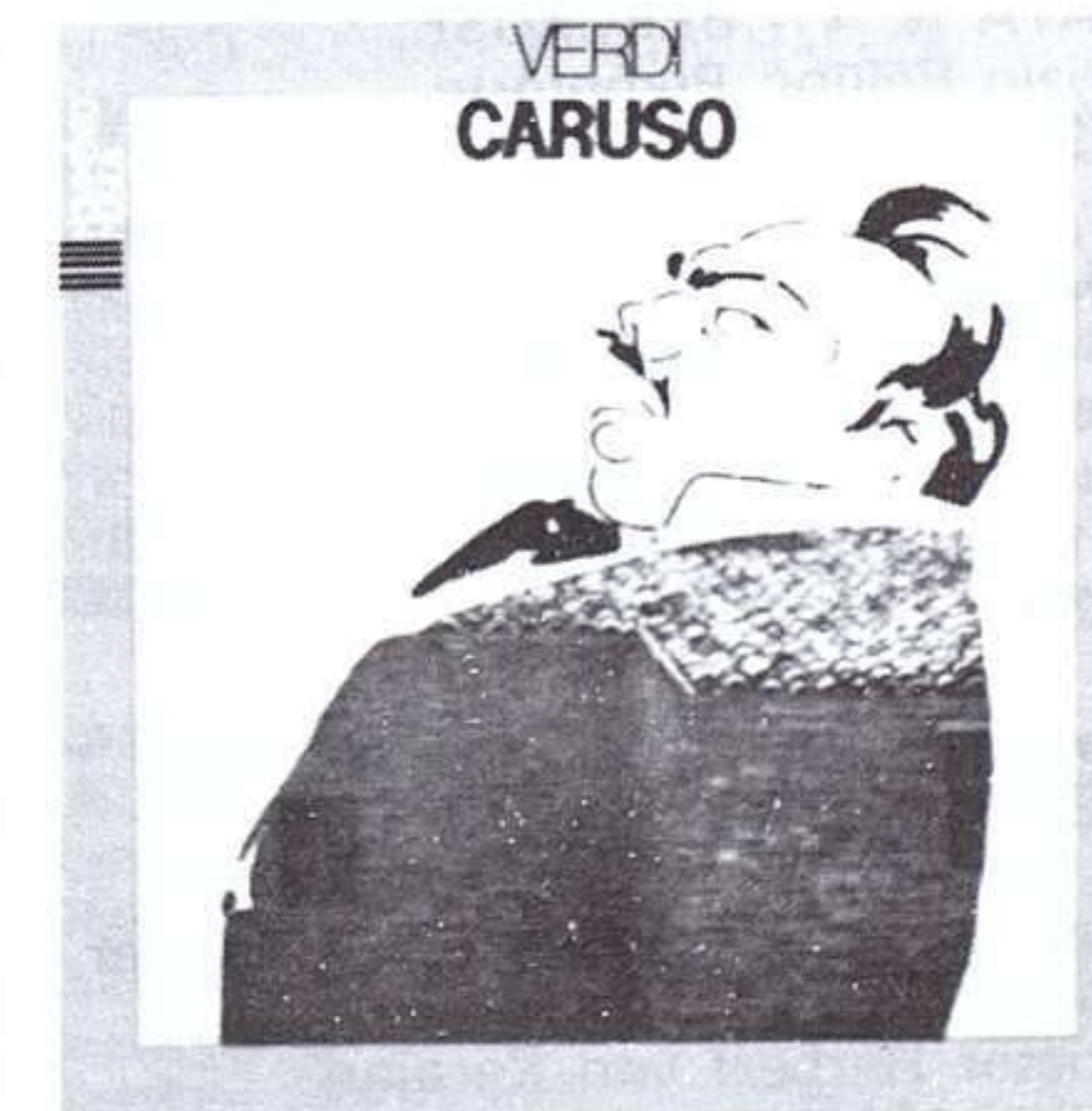
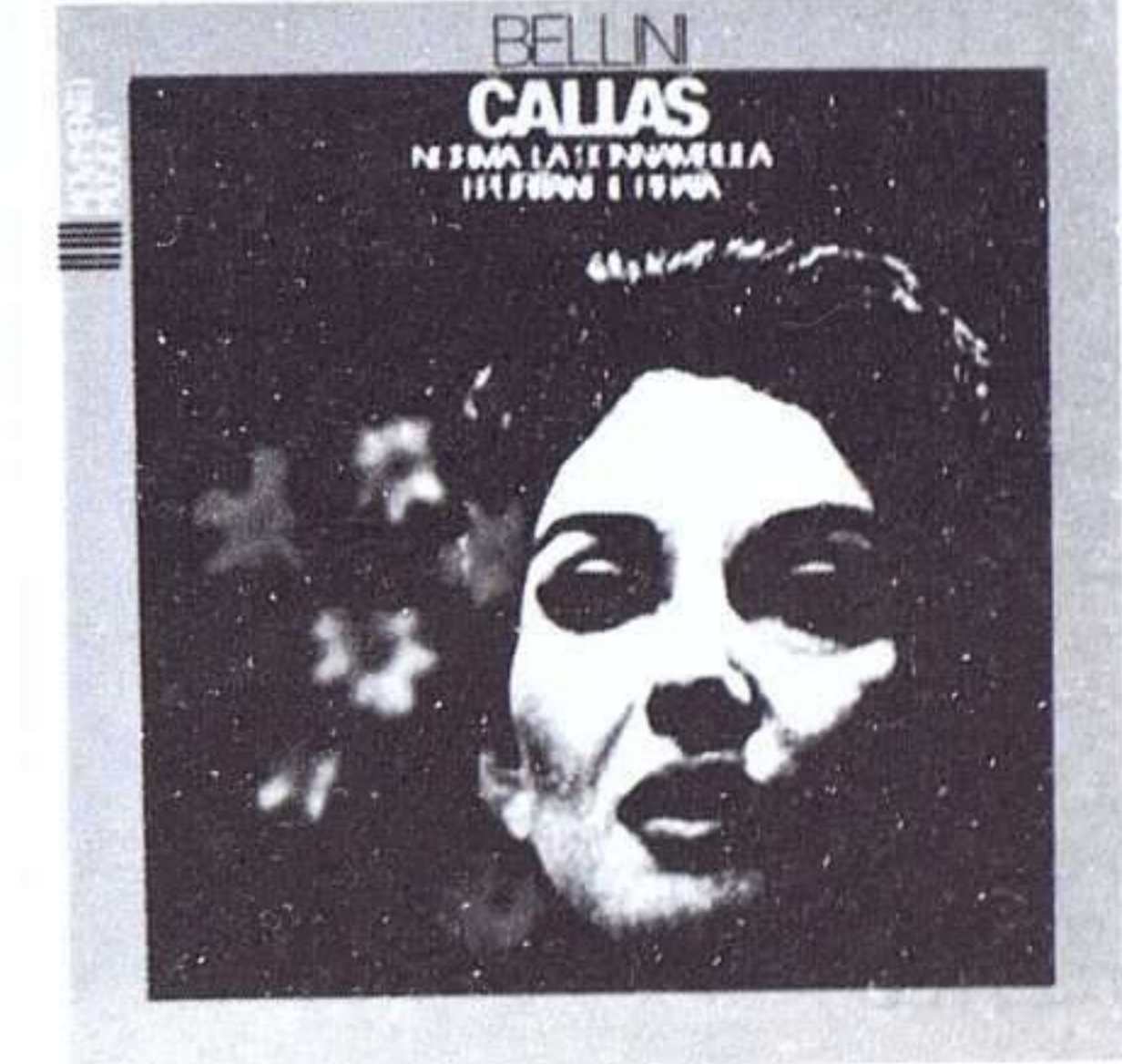
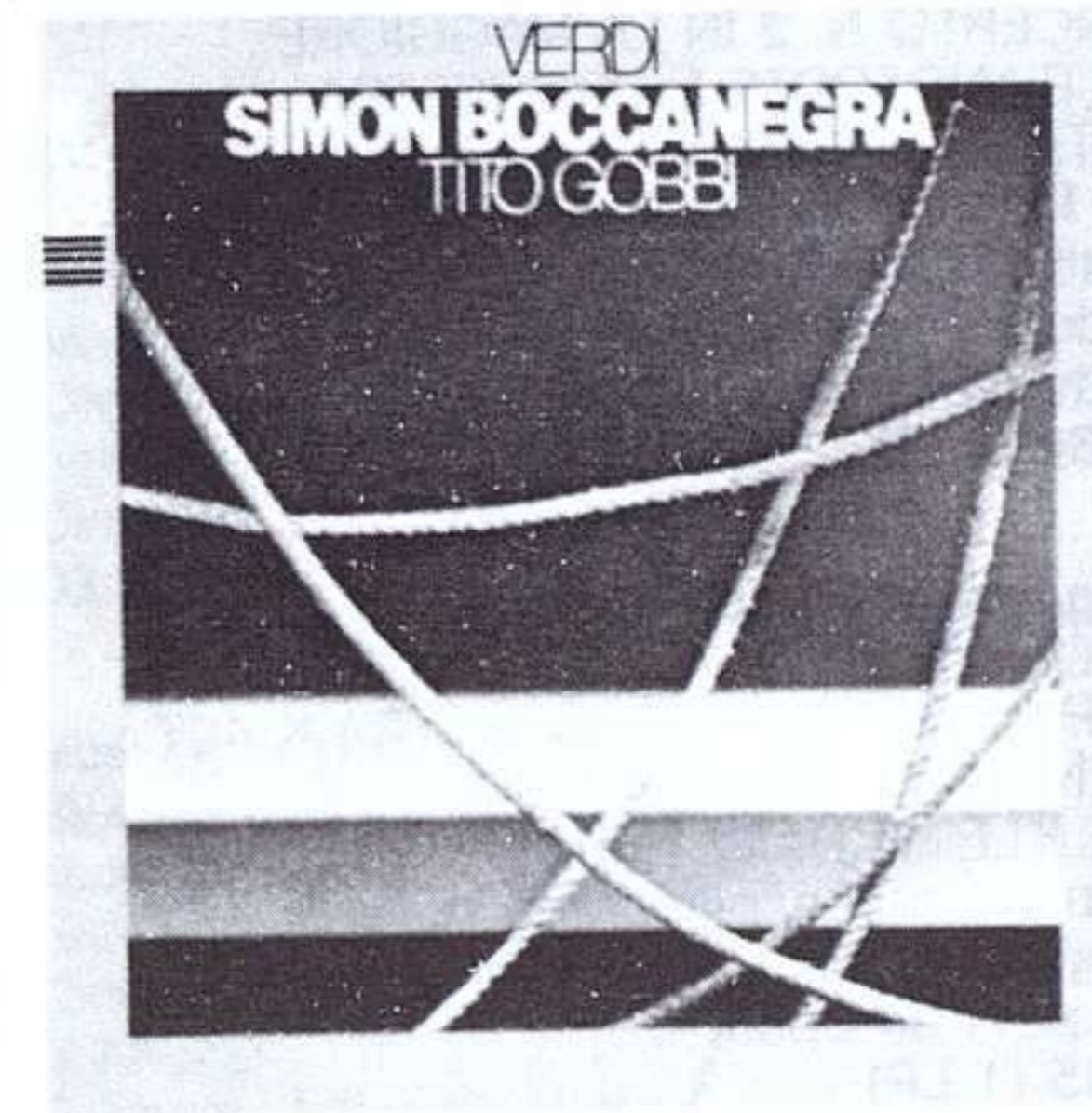
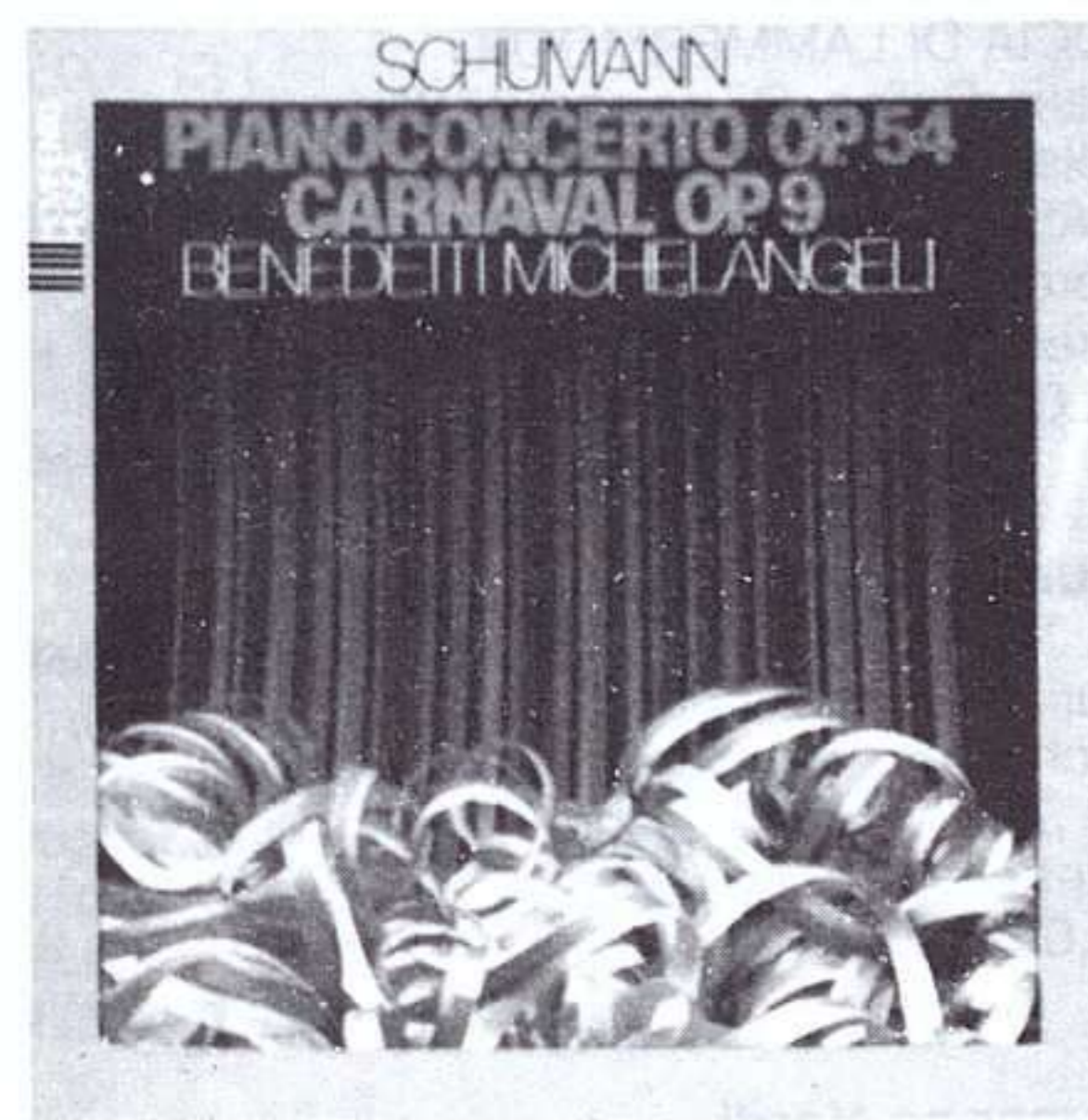
DOPPIO CONCERTO IN LA MINORE PER
VIOLINO VIOLONCELLO E ORCHESTRA
OP. 102
Salvatore Accardo, violino
Siegfried Palm, violoncello
Orchestra Sinfonica di Roma
della Radiotelevisione Italiana
Direttore: Bruno Maderna
01.017 (1 LP)

Robert Schumann

CONCERTO IN LA MINORE PER
PIANOFORTE E ORCHESTRA OP. 54
CARNAVAL OP. 9
Arturo Benedetti Michelangeli, pianoforte
Orchestra Sinfonica di Torino
della Radiotelevisione Italiana
Direttore: Mario Rossi
01.018 (1 LP)

Wolfgang Amadeus Mozart

SINFONIA N. 36 IN DO MAGGIORE K 425
"LINZ"
SINFONIA N. 38 IN RE MAGGIORE K 504
"PRAGA"
Sinfonie Orchester des WDR Köln
Direttore: Erich Kleiber (Sinfonia n. 36)
RIAS Sinfonie Orchester Berlin
Direttore: Otto Klemperer (Sinfonia n. 38)
01.019 (1 LP)



Wolfgang Amadeus Mozart

CONCERTO N. 13 IN DO MAGGIORE
PER PIANOFORTE E ORCHESTRA K 415
CONCERTO N. 15 IN SI BEMOLLE
MAGGIORE PER PIANOFORTE E
ORCHESTRA K 450
Arturo Benedetti Michelangeli, pianoforte
Orchestra "A. Scarlatti" di Napoli
della Radiotelevisione Italiana
Direttore: Franco Caracciolo
(Concerto n. 13)
Orchestra Sinfonica di Torino
della Radiotelevisione Italiana
Direttore: Mario Rossi (Concerto n. 15)
01.020 (1 LP)

Fryderyk Chopin

CONCERTO N. 1 IN MI MINORE
PER PIANOFORTE E ORCHESTRA OP. 11
Maurizio Pollini, pianoforte
Orchestra Sinfonica della Filarmonica
Nazionale di Varsavia
Direttore: Jerzy Katlewicz
01.021 (1 LP)

Robert Schumann

SINFONIA N. 2 IN DO MAGGIORE OP. 61
Konigle Kapell Kopenhagen
Direttore: Sergiu Celibidache
01.022 (1 LP)

Wolfgang Amadeus Mozart

REQUIEM K 626
Leontyne Price, Hilde Rössl-Majdan
Fritz Wunderlich, Walter Berry
Wiener Philharmoniker
Wiener Singverein
Direttore: Herbert von Karajan
01.023 (1 LP)

Antonin Dvorak

SINFONIA N. 9 IN MI MINORE OP. 95
"DAL NUOVO MONDO"
Berliner Philharmoniker
Direttore: Karl Böhm
01.024 (1 LP)

Johann Sebastian Bach

CONCERTO BRANDEBURGHESE N. 2
IN FA MAGGIORE BWV 1047
PASSACAGLIA E FUGA IN DO MINORE
PER ORGANO BWV 582

Gioacchino Rossini

SONATA PER ARCHI N. 3
IN DO MAGGIORE

Antonio Vivaldi

CONCERTO GROSSO IN RE MINORE
OP. 3 N. 11
(da "L'Estro armonico")
NBC Symphony Orchestra
Direttore: Arturo Toscanini
01.025 (1 LP)

Giacomo Puccini

LA BOHÈME
Quadro primo. Quadro quarto
Luciano Pavarotti
Orchestra del Teatro Municipale
di Reggio Emilia
Direttore: Francesco Molinari Pradelli
01.026 (1 LP)

Franz Schubert

SINFONIA N. 8 IN SI MINORE D 759
"INCOMPIUTA"
SINFONIA N. 2 IN SI BEMOLLE
MAGGIORE D 125
Sinfonie Orchester des WDR Köln
Direttori: Georg Solti (Sinfonia N. 8)
Sergiu Celibidache (Sinfonia N. 2)
01.027 (1 LP)

Ludwig van Beethoven

CONCERTO N. 3 IN DO MINORE
PER PIANOFORTE E ORCHESTRA OP. 37
Svjatoslav Richter, pianoforte

Orchestra Filarmonica Nazionale
di Varsavia
Direttore: Witold Rowicki
01.028 (1 LP)

Ludwig van Beethoven

SINFONIA N. 7 IN LA MAGGIORE OP. 92
Wiener Philharmoniker
Direttore: Wilhelm Furtwängler
01.029 (1 LP)

Ludwig van Beethoven

SINFONIA N. 6 IN FA MAGGIORE OP. 68
"PASTORALE"
Berliner Philharmoniker
Direttore: Otto Klemperer
01.030 (1 LP)

Felix Mendelssohn Bartholdy

SINFONIA N. 4 IN LA MAGGIORE OP. 90
"ITALIANA"
SINFONIA N. 5 IN RE MAGGIORE OP. 107
"RIFORMA"
Berliner Philharmoniker
Direttore: Sergiu Celibidache
(Sinfonia n. 4)
Sinfonie Orchester des WDR Köln
Direttore: Dimitri Mitropoulos
(Sinfonia n. 5)
01.031 (1 LP)

Anton Bruckner

SINFONIA N. 2 IN DO MINORE
Concertgebouw Orchester Amsterdam
Direttore: Bernard Haitink
01.032 (1 LP)

Wolfgang Amadeus Mozart

SINFONIA N. 25 IN SOL MINORE K 183
SINFONIA N. 29 IN LA MAGGIORE K 201
RIAS Sinfonie Orchester Berlin
Direttore: Otto Klemperer
01.033 (1 LP)

Franz Liszt

CONCERTO N. 2 IN LA MAGGIORE
PER PIANOFORTE E ORCHESTRA
FANTASIA UNGHERESE
PER PIANOFORTE E ORCHESTRA
Svjatoslav Richter, pianoforte
London Symphony Orchestra
Direttore: Kyril Kondrashin
01.034 (1 LP)

Wolfgang Amadeus Mozart

CONCERTO N. 21 IN DO MAGGIORE
PER PIANOFORTE E ORCHESTRA K 467
SERENATA N. 13 IN SOL MAGGIORE K 525
"EINE KLEINE NACHTMUSIK"
Stefan Askenase, pianoforte
Berliner Philharmoniker
Direttore: Karl Böhm
01.035 (1 LP)

F. Chopin

SONATA N. 2 - MARCIA FUNEBRE
SONATA N. 1 - BERCEUSE
Maurizio Pollini: Pianoforte
01.036

Beethoven

SONATA N. 8 - PATETICA
SONATA N. 16
Rudolf Serkin: Pianoforte
23.2.1956 - 26.10.1961
01.038

J. Strauss

KAISERWALZER
Hilde Guden
Wiener Mannergesangverein - Wiener
Philharmoniker
Conductor Herbert von Karajan
Bruxelles 1958
01.039

F. Mendelssohn Bartholdy

Ein Sommernachtstraum
Kathe Moller-Siepermann, Hanna
Ludwig
Kolner Rundfunk Sinfonie Orchester
and chor Otto Klemperer Conductor
Koln 8.5.1955.
01.040

P. I. Ciaikovsky

SINFONIA N. 5 in mi min. Op. 64
SINFONIE ORCHESTER DER
NORDWESTDEUTSCHEN RUNDFUNK
Conductor: Leopold Stokowski
Hamburg 7.7.1952
01.041

Dvorak

SINFONIA N. 8 IN SOL MAGG. OP. 88
Kolner Rundfunk Sinfonie Orchester
W. Sawallisch conductor
Koln 19.10.1962
01.046

J. Brahms

CONCERTO N. 2 IN SI BEM. MAGG.
Geza anda piano
Kolner Rundfunk Sinfonie Orch.
Otto Hlemperer conductor
01.051

A. Bruckner

SINFONIA N. 4 IN MI BEM. MAGG.
Romantica
Kolner Rundfunk Sinfonie Orch.
Otto Klemperer Conductor
Koln 5.4.1954
01.052

Gaetano Donizetti

LUCIA DI LAMMERMOOR
Maria Callas, Giuseppe Di Stefano
Rolando Panerai, Nicola Zaccaria
RIAS Sinfonie Orchester Berlin
Coro del Teatro alla Scala di Milano
Direttore: Herbert von Karajan
02.001 (2 LP)

Giuseppe Verdi

LA TRAVIATA
Maria Callas, Alfredo Kraus, Mario Sereni
Orchestra e Coro del Teatro Nacional
de São Carlos di Lisbona
Direttore: Franco Ghione
02.002 (2 LP)

Giuseppe Verdi

RIGOLETTO
Alfredo Kraus, Gianna D'Angelo, Aldo Protti
Orchestra e Coro del Teatro Comunale
"Giuseppe Verdi" di Trieste
Direttore: Francesco Molinari Pradelli
02.003 (2 LP)

Giacomo Puccini

TOSCA
Magda Olivero, Eugenio Fernandi
Scipio Colombo
Orchestra Sinfonica e Coro di Milano
della Radiotelevisione Italiana
Direttore: Emidio Tieri
02.004 (2 LP)

Gustav Mahler

SINFONIA N. 5 IN DO DIESIS MINORE
SINFONIA N. 10 IN FA DIESIS MAGGIORE
New York Philharmonic Orchestra
Direttore: Dimitri Mitropoulos
02.005 (2 LP)

Enrico Caruso canta Verdi

I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA

"Qual voluttà trascorrere..."

MACBETH

"Ah, la paterna mano..."

RIGOLETTO

"Questa o quella..."

"Ella mi fu rapita... Parmi veder le lagrime..."

"La donna è mobile..."

"Bella figlia dell'amore..."

IL TROVATORE

"Mal reggendo all'aspro assalto..."

"Ah sì, ben mio..."

"Di quella pira..."

"Miserere..."

"Ai nostri monti..."

LA TRAVIATA

"Libiam ne' lieti calici..."

UN BALLO IN MASCHERA

"La rivedrà nell'estasi..."

"Di tu se fedele..."

"È scherzo od è follia..."

"Ma se m'è forza perderti..."

LA FORZA DEL DESTINO

"O tu che in seno agli angeli..."

"Solenne in quest'ora..."

"Sleale! Il segreto fu dunque violato?..."

"Invano Alvaro ti celasti al mondo..."

Le minacce, i fieri accenti..."

DON CARLO

"Dio, che nell'alma infondere..."

AIDA

"Se quel guerriero io fossi... Celeste Aida..."

"Già i sacerdoti adunansi..."

"La fatal pietra... O terra addio..."

MESSA DI REQUIEM

"Ingemisco..."

OTELLO

"Sì, pel ciel marmoreo giuro..."

"Ora e per sempre addio..."

02.006 (2 LP)

Wolfgang Amadeus Mozart

DIE ENTFUHRUNG AUS DEM SERAIL

(Il ratto dal serraglio)

Anton Dermota, Sari Barabas, Josef Greindl

RIAS Chor und Sinfonie Orchester Berlin

Direttore: Ferenc Fricsay

02.007 (2 LP)

Anton Bruckner

SINFONIA N. 5 IN SI BEMOLLE MAGGIORE

Münchener Philharmoniker

Direttore: Hans Knappertsbusch

02.008 (2 LP)

Giuseppe Verdi

MESSA DI REQUIEM

Gré Brouwenstijn, Oralia Dominguez

Giuseppe Zampieri, Nicola Zaccaria

Sinfonie Orchester und Chor des WDR Köln

Direttore: Georg Solti

02.009 (2 LP)

Georges Bizet

I PESCATORI DI PERLE

(in italiano)

Alfredo Kraus, Giuseppe Taddei

Carlo Cava, Pina Malgarini

Orchestra Sinfonica e Coro di Milano

della Radiotelevisione Italiana

Direttore: Armando La Rosa Parodi

02.010 (2 LP)

Umberto Giordano

FEDORA

Renata Tebaldi, Giuseppe Di Stefano

Orchestra e Coro del Teatro San Carlo

di Napoli

Direttore: Arturo Basile

02.011 (2 LP)

Wolfgang Amadeus Mozart

DON GIOVANNI

Elisabeth Schwarzkopf, Leontyne Price

Graziella Sciutti, Eberhard Wächter

Cesare Valletti, Walter Berry

Rolando Panerai, Nicola Zaccaria

Wiener Philharmoniker

Chor der Wiener Staatsoper

Direttore: Herbert von Karajan

03.001 (3 LP)

Georges Bizet

CARMEN

(in italiano)

Irina Arkhipova, Mario Del Monaco

Marcella Pobbe, Ernest Blanc

Orchestra e Coro del Teatro San Carlo

di Napoli

Direttore: Peter Maag

03.002 (3 LP)

Charles Gounod

FAUST

(in italiano)

Renata Scotto, Eugenio Fernandi

Nicola Rossi Lemeni, Piero Guelfi

Orchestra Sinfonica e Coro di Torino

della Radiotelevisione Italiana

Direttore: Armando La Rosa Parodi

03.003 (3 LP)

Gioacchino Rossini

LA CENERENTOLA

Teresa Berganza, Nicola Monti

Sesto Bruscantini, Mario Petri

Orchestra "A. Scarlatti" di Napoli

della Radiotelevisione Italiana

Coro del Teatro San Carlo di Napoli

Direttore: Mario Rossi

03.004 (3 LP)

Vincenzo Bellini

NORMA

Maria Callas, Mario Del Monaco

Ebe Stignani, Giuseppe Modesti

Orchestra Sinfonica e Coro di Roma

della Radiotelevisione Italiana

Direttore: Tullio Serafin

03.005 (3 LP)

Gioacchino Rossini

L'ITALIANA IN ALGERI

Teresa Berganza, Alvinio Misciano

Mario Petri, Sesto Bruscantini

Orchestra Sinfonica e Coro di Milano

della Radiotelevisione Italiana

Direttore: Nino Sanzogno

03.006 (3 LP)

Vincenzo Bellini

BEATRICE DI TENDA

Joan Sutherland, Raina Kabaivanska

Giuseppe Campora, Dino Dondi

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala

di Milano

Direttore: Antonino Votto

03.007 (3 LP)

Johann Sebastian Bach

PASSIO SECUNDUM MATTHAEUM

BWV 244

(Matthäus-Passion)

Anton Dermota, Dietrich Fischer-Dieskau

Elisabeth Grümmer, Marga Höffgen

Otto Edelmann

Wiener Singverein, Wiener Sängerknaben

Wiener Philharmoniker

Direttore: Wilhelm Furtwängler

03.008 (3 LP)

Gaetano Donizetti

L'ELISIR D'AMORE

Renata Scotto, Giuseppe Di Stefano

Giulio Fioravanti, Ivo Vinco

Orchestra e Coro del Teatro "G. Donizetti"

di Bergamo

Direttore: Gianandrea Gavazzeni

03.009 (3 LP)



Giuseppe Verdi
SIMON BOCCANÉGRA
Tito Gobbi, Leyla Gencer
Giuseppe Zampieri, Giorgio Tozzi
Rolando Panerai
Wiener Philharmoniker
Chor der Wiener Staatsoper
Direttore: Gianandrea Gavazzeni
03.010 (3 LP)

Alfredo Catalani
LA WALLY
Renata Tebaldi, Giacinto Prandelli
Orchestra Sinfonica e Coro di Roma
della Radiotelevisione Italiana
Direttore: Arturo Basile
03.011 (3 LP)

Johann Sebastian Bach
MESSA IN SI MINORE BWV 232
Leontyne Price, Christa Ludwig
Nicolai Gedda, Gerard Souzay, Walter Berry
Wiener Singverein, Wiener Philharmoniker
Direttore: Herbert von Karajan
03.012 (3 LP)

Umberto Giordano
ANDREA CHÉNIER
Giuseppe Di Stefano, Ugo Savarese
Onelia Fineschi
Orchestra e Coro del Teatro Comunale
di Firenze
Direttore: Bruno Rigacci
03.013 (3 LP)

Ludwig van Beethoven
FIDELIO
Jon Vickers, Christa Ludwig
Walter Berry, Gundula Janowitz
Wiener Philharmoniker
Chor der Wiener Staatsoper
Direttore: Herbert von Karajan
03.014 (3 LP)

Wolfgang Amadeus Mozart
DIE ZAUBERFLÖTE
(Il flauto magico)
Wilma Lipp, Nicolai Gedda
Erich Kunz, Eberhard Wächter
Gottlob Frick, Ilse Hallstein
Wiener Philharmoniker
Chor der Wiener Staatsoper
Direttore: Herbert von Karajan
03.015 (3 LP)

G. Verdi
IL TROVATORE
E. Bastianini, L. Price, G. Simionato, F.
Corelli, N. Zaccaria
Wiener Philharmoniker Orch.
Herbert von Karajan conductor
Salzburg Festival 31.7.1962
03.018

G. Verdi
UN BALLO IN MASCHERA
C. Bergonzi, M. Zanasi, L. Gencer
Orchestra and coro Teatro Comunale
Bologna
Oliviero de Fabritiis conductor
Bologna 28.11.1961
03.019

G. Verdi
ERNANI
C. Bergonzi, C. Macneil, G. Tozzi, L. Price
Metropolitan New York
T. Schippers conductor
New York 1.12.1962
03.020

Ludwig van Beethoven
I CONCERTI PER PIANOFORTE E
ORCHESTRA
Rudolf Serkin, pianoforte

Orchestra "A. Scarlatti" di Napoli
della Radiotelevisione Italiana
Direttore: Franco Caracciolo
(Concerti 1, 3, 5)
Orchestra Sinfonica di Roma
della Radiotelevisione Italiana
Direttore: Ferruccio Scaglia (Concerti 2, 4)
04.001 (4 LP)

Johannes Brahms
LE SINFONIE
Orchestra Sinfonica di Milano
della Radiotelevisione Italiana
Direttore: Sergiu Celibidache
04.002 (4 LP)

Richard Wagner
LOHENGRIN
Peter Anders, Josef Greindl
Trude Eipperle, Carl Kronenberg
Sinfonie Orchester und Chor des WDR Köln
Direttore: Richard Kraus
04.003 (4 LP)

R. Wagner
TRISTAN UND ISOLDE
G. Treptov, F. Frantz, H. Braun,
P. Schoffler, M. Klose
Chor und Orchester der Bayrischen
Staatsoper
H. Knappertsbuch conductor
Munche 1950
05.001

Ludwig van Beethoven
LE 9 SINFONIE
Direttori: Wilhelm Furtwängler (Prima)
Carl Schuricht (Seconda)
Bruno Walter (Terza), Karl Böhm (Quarta)
Erich Kleiber (Quinta), Eugen Jochum (Sesta)
Otto Klemperer (Settima)
Hans Knappertsbusch (Ottava)
Herbert von Karajan (Nona)
08.001 (8 LP)

MELODRAM

NOVEDADES

50 INTERPRETAZIONI LIRICHE INDIMENTICABILI

Wagner: Tannhauser
Hines, Vinay, London, Varnay
Kempe - New York 1955
MEL 038 (3)

Verdi: Il Trovatore
Bastianini, Parutto, Barbieri, Corelli
De Fabrittis - Berlín 1961
Mel 050 (3)

25 VOCI CELEBRI DELLA LIRICA

Leonie Rysanek
Mel 085 (2)

Sena Jurinac
Mel 089 (2)

Anton Dermota
MEL 090 (2)

Hermann Uhde
MEL 094 (2)

Ljuba Welitsch II
MEL 096 (2)

50 CONCERTI INDIMENTICABILI

Mozart: Zaide
Stader, Munteanu, Wunderlich
Rischner - Stuttgart 1956
MEL 223 (2)

Wagner: Liebesverbot
Dermota, Imdahl, Zadek, Sorell, Steffek
Heger - Wien 1962
MEL 244 (3)

Wagner: Rienzi
Svanholm, Christiansen, Ludwig,
Schoffler, Berry, Stich-Randall,
Pernersdorfer, Terkal
Krips - Wien 1960
MEL 225 (3)

12 ANNI NEU BAYREUTH

Wagner: Siegfried
Aldenhoff, Varnay, Neidlinger, Hotter
Keilberth - 1952
MEL 528 (4)

Wagner: Der Fliegende Hollander
Uhde, Varnay, Weber, Windgassen
Knappertsbusch - 1955
MEL 550 (3)

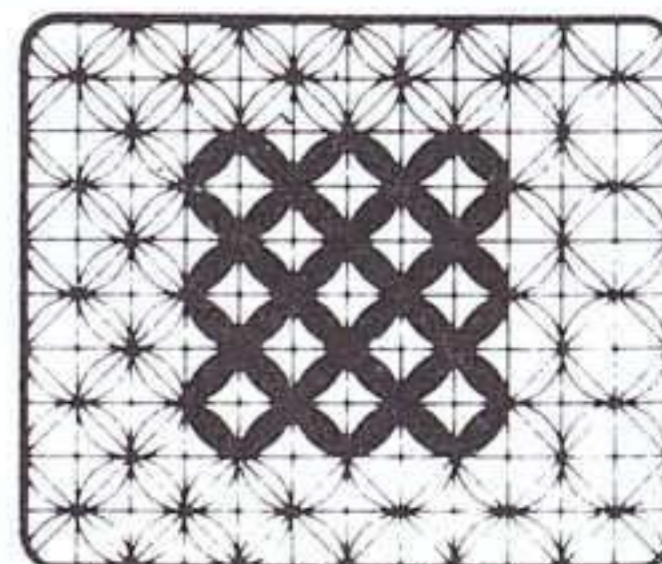
Wagner: Parsifal
Vinay, Modl, Fischer-Dieskau,
Greindl, Blankenheim, Hotter
Knappertsbusch - 1956
MEL 563 (5)

Wagner: Gotterdammerung
Windgassen, Varnay, Uhde,
Brouwenstijn,
Madeira, Greindl, Neidlinger
Knappertsbusch - 1956
MEL 569 (5)

Wagner: Die Walküre
Vinay, Nilsson, Greindl, Hotter, Varnay
Knappertsbusch - 1957
MEL 577 (4)

Wagner: Lohengrin
Konya, Grümmer, Crass
Blanc, Gorr, Waechter
Von Maticic - 1959
MEL 591 (4)

ferysa



- Conj. Cám. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).
- Las Bodas** (1923): Mory, Parker, Mitchinson, Hudson, Argerich, Francesch, Zimerman, Katsaris, Coro y Conj. Percusión Festival Bach, Inglaterra: L. Bernstein (+**Misa**). D.G. 2530880. Allen, Sarfaty, Driscoll, Oliver, Barber, Copland, Foss, Sessions, Conj. Percusión Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).
- Concierto para piano y viento** (1924): M. Beroff, O. de París: S. Ozawa (+**Capricho; 5 Movs. piano y orq.**). EMI. Ph. Entremont, O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*). N. Magaloff, O. Suisse Romande: E. Ansermet (+**Capricho**). Decca.
- Sonata para piano núm. 2** (1924): M. Beroff, EMI. M.F. Bucquet, v. *Ant. 1*.
- Serenata para piano** (1925): M. Beroff, EMI. M.F. Bucquet, v. *Ant. 1*. Ch. Rosen (*Legado*).
- Suites núms. 1 y 2 para pequeña orquesta** (1925): O.S. Londres: I. Markevitch (+**Apolo; Polka Circo; Impresiones Noruegas**). Philips. O. Suisse Romande: E. Ansermet (+**Sinf. instr. viento; Sinfonía en Do**). Decca. O.S. CBC: I. Stravinsky (*Legado*).
- Pater Noster** (1926): Cantores Festival Toronto: I. Stravinsky (*Legado*).
- Edipo Rey** (1927): Troyanos, Kollo, Krause, Flagello, Coro y O.S. Boston: L. Bernstein. CBS. Meyer, Pears, McIntyre, Dean, Coro Alldis, O.F. Londres: G. Solti, Decca. Verrett, Shirley, Gramm, Reardon, Coro y O. Opera Washington: I. Stravinsky (*Legado*).
- Apolo Musageta** (1928): O.S. Londres: I. Markevitch (+**Suites 1 y 2; Polka Circo; Impresiones Noruegas**). Philips. O.F. Berlín: H. von Karajan (+**Bartók**). D.G. O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).
- El Beso del Hada** (1928): **versión completa:** O. Suisse Romande: E. Ansermet, Decca. O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*). **divertimento:** O. Nac. RTF.: I. Markevitch, EMI. O. Suisse Romande: E. Ansermet (+**Historia Soldado suite**). Decca.
- Capricho para piano y orquesta** (1929): M. Beroff, O. de París: S. Ozawa (+**Conc. piano y viento; Movs. piano y orq.**). EMI. Ph. Entremont, O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).
- 4 Estudios para orquesta** (1930): O. Nac. Francia: P. Boulez, v. *Ant. 3*. O.S. CBC: I. Stravinsky (*Legado*).
- Sinfonía de los Salmos** (1930): Coro y O. Nac. URSS: I. Markevitch (+**Mussorgsky**). Philips. Coro Opera Berlín, O.F. Berlín: H. von Karajan (+**Bach**). D.G. 2531048. Coro Festival Bach Inglaterra, O.S. Londres: L. Bernstein (+**Poulenc**). CBS 76670. Coro y O.F. Checa: K. Ancerl (+**Martini**). Supraphon. Cantores Festival Toronto, O.S. CBC: I. Stravinsky (*Legado*).
- Concierto para violín y orquesta** (1931): I. Stern, O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).
- Concierto para violín y orquesta** (1931): I. Stern, O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*). I. Perlman, O.S. Boston: S. Ozawa (+**Berg**). D.G. 2531110. K.W. Chung, O.S. Londres: A. Previn (+**Walton**). Decca.
- Dúo concertante para violín y piano** (1932): I. Perlman, B. Canino (+**Divertimento; Suite Italiana**). EMI. J. Szigeti, I. Stravinsky (*Legado*).
- Credo** (1932): Gregg Smith Singers (*Legado*).
- Suite Italiana, para violín y piano** (1933): I. Perlmann, B. Canino (+**Dúo concertante; Divertimento**). EMI.
- Persephone** (1934): Gregg Smith Singers, Coro Niños Texas, O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).
- Ave María** (1934): Cantores Festival Toronto (*Legado*).
- Concierto para 2 pianos solos** (1935): Los Kontarsky (+**Sonata 2 pianos +Bartók**). D.G. Vronsky & Babin (*Legado*).
- Juego de Cartas** (1936): O.S. Londres: C. Abbado (+**Pájaro suite**). D.G. 2530537. O. Cleveland: I. Stravinsky (*Legado*).
- Concierto en Mi bemol para orquesta de cámara «Dumbarton Oaks»** (1938): Ens. InterContemporain: P. Boulez, v. *Ant. 4*. O. Cám. Los Angeles: N. Marriner (+**Conc. Re; Danzas concertantes**). EMI. O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).
- Sinfonía en Do mayor** (1940): O.F. Berlín: H. von Karajan (+**Polka Circo, Conc. Re**). D.G. O. Suisse Romande: E. Ansermet (+**Sinf. instr. viento; 2 Suites**). Decca. O.S. CBC: I. Stravinsky (*Legado*).
- Tango** (1940): Columbia jazz Ens.: I. Stravinsky (*Legado*).
- Danzas Concertantes** (1942): O. Cám. Los Angeles: N. Marriner (+**Conc. Mi b M; Conc. Re**). EMI. O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).
- Polka del Circo** (1942): O.S. Londres: I. Markevitch (+**Apolo; Suites 1 y 2; Impresiones Noruegas**). Philips. O. New Philharmonia: R. Frühbeck (+**Fuegos Artificiales + Respighi**). EMI. O.F. Berlín: H. von Karajan (+**Sinf. Do; Conc. Re**). D.G. O.S. CBS: I. Stravinsky (*Legado*).
- Impresiones Noruegas** (1942): O.S. Londres: I. Markevitch (+**Apolo; Polka Circo; Suites 1 y 2**). Philips. O.S. CBC: I. Stravinsky (*Legado*).
- Oda a Natalia Kussevitzy** (1943): O. Cleveland: I. Stravinsky (*Legado*).
- Sonata para 2 pianos** (1944): Los Kontarsky (+**Conc. 2 pianos +Bartók**). D.G. Gold & Fizdale (*Legado*).
- Babel** (1944): J. Colicos, Cantores Festival Toronto, O.S. CBC: I. Stravinsky (*Legado*).
- Scherzo a la Rusa** (1944): O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).
- Elegía para viola sola** (1944): G. Gausse, v. *Ant. 4*.
- Escenas de Ballet** (1944): O.S. CBC: I. Stravinsky (*Legado*).
- Sinfonía en tres movimientos** (1945): O. Philharmonia: O. Klemperer (+**Pulcinella suite**). EMI. O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).
- Concierto Ebano para clarinete y banda de jazz** (1945): M. Arrignon, Ens. InterContemporain: P. Boulez, v. *Ant. 4*. B. Goodman, Grupo Columbia de Jazz: I. Stravinsky (*Legado*).
- Concierto en Re mayor para cuerdas «De Basilea»** (1946): O.F. Berlín: H. von Karajan (+**Sinf. Do; Polka Circo**). D.G. O. Cám. Los Angeles: N. Marriner (+**Conc. Dumbarton; Danzas Concertantes**). EMI. O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).
- Orfeo** (1947): O.S. Chicago: I. Stravinsky (*Legado*).
- Misa** (1948): Coro Niños Trinidad, Coro y O. Festival Bach Inglaterra: L. Bernstein (+**Bodas**). D.G. 2530880. Coros, O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).
- La Carrera del Libertino** (1951): Young, Raskin, Sarfaty, Reardon, Garrard, Manning, Coro Opera Sadler Wells, O. Real F.: I. Stravinsky (*Legado*).
- Cantata sobre textos ingleses anónimos de los siglos XV y XVI** (1952): Albert, Young, Gregg Smith Singers, Conj. Cám. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).
- Concertino para 12 instrumentos** (1952): Sol. O.S. Boston (+**Octeto; Pastoral; Septeto; Ragtime**). D.G. Ens. InterContemporain: P. Boulez, v. *Ant. 3*. Conj. Cám. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).
- Septeto** (1952): Sol. O.S. Boston (+**Octeto; Concertino; Pastoral; Ragtime**). D.G. Conj. Cám. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).
- 3 Poemas de Shakespeare** (1953): A. Murray, Ens. InterContemporain: P. Boulez, v. *Ant. 2*. C. Berberian, Conj. Cám. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).
- Preludio de Felicitación para el 80 cumpleaños de P. Monteux** (1955): O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).
- Variaciones Corales Vom Himmel hoch** (1956): Cantores Festival Toronto, O.S. CBC: I. Stravinsky (*Legado*).
- Canticum Sacrum** (1956): Robinson, Chitjian, Coro y O.S. Festival Los Angeles: I. Stravinsky (*Legado*).
- Agon** (1957): London Sinfonietta: D. Atherton (+**Berg**). Decca 9-41010. O.S. Festival Los Angeles: I. Stravinsky (*Legado*).
- Threni** (1958): Sol.: Schola Cantorum, O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legados*).
- Epitafio** (1959): Conj. Cám. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).
- Movimientos para piano y orquesta** (1959): M. Beroff, O. de París: S. Ozawa (+**Capricho; Conc. piano y viento**). EMI. Ch. Rosen, O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).
- Doble Canon In Memoriam Raoul Dufy** (1959): O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).
- Monumentum pro Gesualdo da Venosa** (1960): O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).
- La Paloma rasga el aire al descender** (1962): Cantores Festival Toronto: I. Stravinsky (*Legado*).
- El Diluvio** (1962): Sol., Coro, O.S. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).
- 8 Miniaturas Instrumentales** (1962): O.S. CBC: I. Stravinsky (*Legado*).
- Abraham e Isaac** (1963): R. Frisch, Conj. Cám. Columbia: I. Stravinsky (*Legado*).
- Fanfarria para un nuevo Teatro** (1964): R. Heinrich, R. Nagel (*Legado*).
- Variaciones orquestales In Memoriam Aldous Huxley** (1964): O.S. Columbia: R. Craft (*Legado*).
- Elegía a J.F. Kennedy** (1964): J. Shirley-Quirk, v. *Ant. 2*. C. Berberian (*Legado*).
- Cánticos de Requiem** (1966): Sol; Coro Itaca College Concert, O.S. Columbia: R. Craft (*Legado*).



OBRAS PRINCIPALES

Fuegos artificiales, fantasía para orquesta (1908).
El pájaro de fuego, ballet, argumento de Michel Fokín (1910).
Petruchka, ballet, argumento de Stravinsky y A. Benois (1911).
Dos poemas de Balmont, para voz y piano (1911).
El rey de las estrellas (Zvezdoliki), cantata para coro masculino y orquesta, texto ruso de K. Balmont (1912).
Tres líricas japonesas, para voz y piano (u orquesta de cámara), textos japoneses en versión rusa de A. Brandta (1913).
La consagración de la primavera, ballet, argumento de Stravinsky y Nicolás Roerich (1913).
El ruiseñor, cuento lírico, texto de Andersen en versión rusa de Stepan Mitusov (1914).
Pribautki, para voz y 8 instrumentos, textos populares rusos (1914).
Nanas del gato, para voz y tres clarinetes, textos populares rusos (1916).
Renard, para dos tenores, dos bajos y conjunto instrumental, textos populares rusos (1916).
Historia del soldado, para tres recitadores, bailarín y 7 instrumentos, texto de C.F. Ramuz (1918).
Ragtime, para 11 instrumentos (1918).
Tres piezas para clarinete solo (1918).
Pulcinella, ballet para soprano, tenor, bajo y pequeña orquesta, textos italianos (1920).
Sinfonía de instrumentos de viento (1920).
Mavra, ópera bufa, texto ruso de Boris Kochno basado en Puchkin (1922).
La boda, para soprano, mezzosoprano, tenor, bajo, coro, cuatro pianos, timbales y 6 percusionistas, textos populares rusos (1923).
Octeto de viento, para fl., cl., 2 trpt. y 2 trbn. (1923).
Concierto para piano e instrumentos de viento (1924).
Suite núm. 1 para pequeña orquesta (1925).
Oedipus Rex, ópera oratorio, texto de J. Cocteau sobre Sófocles, trad. al latín por J. Daniélou (1927).
Apolo Musageta, ballet para pequeña orquesta (1928).
Cuatro estudios para orquesta. I, Danza; II, Excéntrica; III, Cántico; IV, Madrid (1929).

El beso del hada, ballet (1928).
Capriccio, para piano y orquesta (1929).
Sinfonía de los salmos, para coro y orquesta, textos latinos de la Vulgata (1930).
Concierto en Re, para violín y orqu. (1931).
Perséphone, melodrama para narradora, tenor, coro mixto, coro infantil y orqu., texto francés de A. Gide (1934).
Concierto para dos pianos solos (1935).
Juego de cartas, ballet (1936).
Concierto en mi bemol «Dumbarton Oaks», para orquesta de cámara (1938).
Sinfonía en Do, para orquesta (1940).
Sinfonía en tres movimientos, para orquesta (1945).
Concierto de ébano, para clarinete y conjunto de jazz (1945).
Orfeo, ballet para orquesta (1947).
Misa, para coro Mixto y doble quinteto de viento (1948).
La carrera del libertino, ópera en tres actos, texto inglés de W.H. Auden y Chester Kallman (1951).
Septeto, para clarinete, fagot, trompa, piano, violín, viola y violoncello (1953).
Tres canciones de Shakespeare, para mezzosoprano, flauta, clarinete y viola (1953).
In Memoriam Dylan Thomas, para tenor, cuarteto de cuerda y 4 trombones (1954).
Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci nominis, para tenor, barítono, coro y orqu., textos latinos de la Vulgata (1955).
Choral-Variationen über das Weihnachtslied «Vom Himmel hoch da komm ich her» de J.S. Bach, para coro y orquesta, texto alemán (1956).
Agon, ballet para doce bailarines (1957).
Threni: id est Lamentationes Jeremiae Prophetiae para voces solistas, coro y orqu., textos latinos de la Vulgata (1958).
El diluvio, escena musical para voces solistas, narradores, coro y orquesta, textos religiosos ingleses (1962).
Variaciones para orquesta en memoria de Aldous Huxley (1964).
Requiem Canticles, para contralto, bajo, coro y orquesta, textos latinos (1966).

DISCOS CRITICADOS

	Pág.
BACH: Integral de los conciertos para clave y orquesta (Pinnock)	53
BEETHOVEN: Cuartetos de cuerda. Gran Fuga (Cuarteto Yale)	53
BRAHMS: Cuartetos para piano y cuerda (Brown, Pernas, Schneider, Trampler)	53
DVORAK: Requiem (Jordan)	55
HONEGGER: El Rey David. MILHAUD: La Creación del mundo (Abravanel)	55
MAHLER: Séptima Sinfonía (Abravanel)	55
SAINT-SAENS: Conciertos para piano y orquesta. La Juventud de Hércules (Rogé, Dutoit)	56
TCHAIKOVSKY: La Bella Durmiente (Dorati)	56
VERDI: Il Trovatore (Davis)	56
VIVALDI: L'Estro Armónico (Hogwood)	56

RECITALES

«100 AÑOS DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN GRABACIONES DE LOS PRIMEROS AÑOS» (Nikisch, Blech, Walter, Knapertsbuch, Kleiber, Fried, Pfitzner, Strauss)	57
«100 AÑOS DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN: HERBERT VON KARAJAN»	58
«100 AÑOS DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN: CELEBRES SOLISTAS» (Kempff, Gilels, Rostropovich, Anda, Ferras, Mutter, Zeltser, Yo Yo Ma)	58
«MUSICA DE CÁMARA ANTERIOR A BACH» (Goebel)	61
«FESTIVAL DE MUSICA ANTIGUA» (Munrow)	61
«MUSICA RELIGIOSA DEL RENACIMIENTO» (Turnes, Gruffet, Lewington, Brown, Etheridge, Thomas)	63

PREMIO A LA «INNOVACION TECNOLOGICA» PARA «VIETA»

Ha sido otorgado el primer premio a la «Innovación Tecnológica» en su versión «Diseño Industrial», a la firma Vieta por su pantalla acústica B-10.000, que una revista especializada en Francia calificaba hace unos meses como de «ensueño», realización que ha supuesto a sus constructores un esfuerzo técnico importante y un ejercicio de creatividad personal de primer orden.

Este premio fue instituido por el Ministerio de Industria y Energía en convocatoria del mes de junio de 1982, y de su importancia ya da una idea su dotación económica: cinco millones de pesetas.

Al mismo concurren unos doscientos expedientes, de los que casi un centenar pasaron a examen, centenar en el que figuraban nombres y empresas que gozan de una reputación incuestionable, cuyos pro-

ductos se encuentran en el mercado mundial.

Los autores del proyecto merecedor del galardón son Artur Trasseras «inventor» de la B-10.000, y Ramón Benedito «escultor» del ingenio. Vaya nuestra felicitación a los mismos y a la empresa Vieta, que ha hecho posible esta hazaña tecnológica.



Crítica discográfica

O BACH: Integral de los conciertos para clave y orquesta. Trevor Pinnock, Kenneth Gilbert, Lars Ulrik Mortensen, Nicholas Kraemer, claves. The English Concert. Director, Trevor Pinnock. Archiv, 2723 077, 4 discos. Oferta.

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

Está fuera de toda duda la tremenda importancia de la serie de trece conciertos para uno o varios claves y orquesta compuesta por J.S. Bach. Puede decirse que esa colección supone el nacimiento del concierto para instrumento de teclado solista oponiéndose a un grupo orquestal, con lo que se independiza del mismo y deja de representar un puro papel de acompañante a través del bajo continuo. Aparte de la intrínseca belleza de las obras; belleza nada empañada por el hecho de que la mayoría de estos conciertos no sean sino transcripciones de otros conciertos para diferentes solistas (algunos incluso ajenos al propio Bach, como el de **Cuatro violines** de Vivaldi, que da origen al de **Cuatro Claves**), o diferentes tratamientos de movimientos de cantatas. Quiero concretamente decir que la ausencia de originalidad no supone el mínimo descrédito para estos formidables conciertos.

Hace algunos meses me refería en estas páginas a dos discos aparecidos conteniendo los conciertos para dos, tres, y cuatro claves. Entonces formulaba el más ferviente deseo de que Archiv nos obsequiase con el resto de la colección. El momento ha llegado y no cabe sino felicitarlo. Porque resulta que en los conciertos para un solo clave la interpretación de Pinnock es sencillamente espléndida en todos los sentidos: técnica, articulación, fraseo, etc, hacen de la presente una de las mejores versiones que hemos escuchado de estos conciertos. Al mismo tiempo, el balance sonoro con relación a la orquesta (¡y qué orquesta, señores!) es perfecto. Una interpretación, en fin, llena de vida, de fuerza, con una tremenda claridad.

No me extenderé más, pues está aún reciente mi comentario a dos discos de esta serie. Solamente decir que, como además la grabación es perfecta, y la presentación ídem de ídem, (ofreciendo un espléndido folleto con un interesante esquema del proceso de transcripción llevado a cabo por Bach en estos conciertos), creo que nos hallamos ante una versión impecable de este fenomenal corpus bachiano. Pienso que, junto a la versión de Leonhardt (que supongo ya descatalogada), ésta es la de referencia. De verdad me atrevo a catalogar como de obligatoria adquisición esta soberbia interpretación de tan soberbias obras.—P.C.C.

O BEETHOVEN: Cuartetos de cuerda Op. 127, 130, 131, 132, 135 y Gran Fuga. Cuarteto Yale. Hispavox S 66.407, 4 discos. Oferta.

Interpretación: ■
Sonido: ■

Los últimos **Cuartetos** de Beethoven constituyen, sin duda alguna, uno de los legados más importantes del compositor de Bonn, que se anticipó con estas obras a lo que habría de ser la música de varias décadas más tarde. Parece innecesario decir que la interpretación de tales obras —debido a su enorme complejidad conceptual y formal— se presenta como un escollo casi insalvable para cualquier cuarteto, por lo que muy pocas agrupaciones han sido capaces de traducir adecuadamente toda la música que se contiene en estos pentagramas. Entre aquéllas no se encuentra el Cuarteto Yale que, por el contrario, habría de situarse justamente en el extremo opuesto. Su incompreensión de estas obras beethovenianas es total y difícilmente cabe encontrar en discos una traducción más inadecuada de las mismas.

Los americanos («el más sobresaliente cuarteto de cuerda americano y una de las más grandes agrupaciones mundiales de este género», según las notas que acompañan el álbum) se limitan a dar las notas como pueden (la insuficiencia técnica es notoria en muchos momentos) y, para colmo, no siempre afinadas (óigase al primer violín en el segundo movimiento del **Op. 130**, por ejemplo); el necesario contraste entre los contradictorios sentimientos reflejados por Beethoven en estas obras (Muss es sein?... Es muss sein!) es inexistente; la compenetración entre los miembros del Cuarteto también brilla por su ausencia; la articulación escrita por Beethoven tampoco se respeta (cuarto movimiento del **Op. 131**, por ejemplo); los tempi, absurdos (el del quinto movimiento de éste), etc.

Los resultados, como es lógico, son indescriptibles: la **Gran Fuga**, en sus manos, es una obra absolutamente atonal; los reguladores de la alla danza tedesca (cuarto movimiento del **Op. 130**) parecen de broma; el último movimiento del **Op. 132** —que contiene el quizás más bello tema beethoveniano—, falto del necesario aliento romántico; únicamente la fuga que abre el **Cuarteto Op. 131** es sorpresivamente, interpretada con corrección por los americanos, entre los que *destaca* especialmente el cellista, dotado de una capacidad para desafinar fuera de lo común.

En fin, álbum a olvidar y cuyo peor defecto es convertir la audición de unas obras tan excelsas como éstas en un verdadero suplicio, al que también contribuye no poco el sonido de los discos, adornado de continuas respiraciones y de una cierta marejadilla de fondo. La

distribución de las obras en el álbum es, al igual que la interpretación, disparatada.

Idéntico programa cuartetístico encontramos en un reciente álbum DG, en el que otro cuarteto americano el LaSalle (los americanos siguen siendo capaces de lo mejor y de lo peor), nos ofrece una versión expresionista, desgarrada y difícilmente superable de estas obras. Para los amantes de un Beethoven más tradicional, la igualmente magnífica versión del Cuarteto Italiano (esta vez dentro de la integral; Philips) se sigue erigiendo como la más recomendable.

Un ruego para los encargados de la sección clásica de Hispavox: óiganse los discos antes de comercializarlos en nuestro país. El que las notas que acompañan al álbum (y provenientes, obviamente, de Estados Unidos) afirmen que «el ciclo de los últimos cuartetos y la **Gran Fuga del Cuarteto Yale es definitivo para los años venideros** (¿?), no parece razón de peso suficiente que justifique su publicación.—L.C.G.

O BRAHMS: los tres Cuartetos para piano y cuerda. S. Brown, piano; L. Parnas, cello; A. Schneider, violín; W. Trampler, viola. Hispavox S-66066, 2 discos. Oferta.

Interpretación: ■ ■
Sonido: ■ ■

A pesar de que Johannes Brahms es hoy considerado como uno de los más grandes compositores de todos los tiempos, gran parte de su música (lieder, música coral, varias de sus obras camerísticas —**Trio con clarinete, Sextetos y Quintetos para cuerda, Sonatas para violín o cello**, etc.—, gran parte de su música para piano...) es, paradójicamente, poco conocida y, desgraciadamente, grabada en muy contadas ocasiones.

Los tres **Cuartetos con piano** se encuentran en esta situación de desconocimiento general, siendo escasísimas las grabaciones que de ellos contamos. La reciente versión que acaba de publicar Hispavox es, para abundar aún más en aquella situación, bastante mediocre. Nos hallamos ante una interpretación impersonal (ninguno de los instrumentos parece ejercer un cierto liderazgo sobre los demás, sin existir tampoco una personalidad definida del grupo), que no cala ni con mucho en el complejísimo mundo brahmsiano. La escasa compenetración entre aquéllos y un no logrado equilibrio entre cuerda y piano son factores fundamentales que redundan en ese mediocre resultado final.

Rasgo general de la interpretación es la falta de refinamiento sonoro: los pasajes dramáticos suenan —ayudados no poco por la escasa calidad de la gra-

CUADERNOS DE MUSICA

EL PRIMER MONOGRAFICO BIMESTRAL SOBRE MUSICA CLASICA

CUADERNOS DE MUSICA, una publicación que pretende divulgar, con un alto nivel de calidad, diferentes aspectos monográficos de la música y los músicos. En CUADERNOS DE MUSICA colaborarán las más prestigiosas figuras del periodismo musical español, la musicología, la historia, pudiendo ya anticipar la colaboración de las siguientes firmas: Odón Alonso, Carlos Gómez Amat, Jesús López Cobos, Antonio Ros Marbá, Enrique Franco, Tomás Marco, Emilio Casares, Montserrat Albet, Enrique García Asensio, Samuel Rubio, José López Calo, Lluís Millet, Joaquina Labajos, Francesc Bonastre, Simón Marchán, Angel Medina y un largo etcétera que iremos completando en los próximos meses.

Los primeros seis números de CUADERNOS DE MUSICA que verán la luz durante todo 1982 son los siguientes:

- **LOS MUSICOS DE LA REPUBLICA**
- **EL DIRECTOR DE SU ORQUESTA**
- **EL ROMANTICISMO ESPAÑOL**
- **LA GUITARRA**
- **100 AÑOS DE COMPOSITORES ESPAÑOLES**
- **TEXTOS DE COMPOSITORES ESPAÑOLES,
DESDE PEDRELL A NUESTROS DIAS**

La dirección de CUADERNOS DE MUSICA se ha encomendado a un equipo formado por tres prestigiosas figuras de la música en España representates, cada una de ellas, de los siguientes sectores: periodismo musical José Luis García del Busto; musicología Jacinto Torres Mulas; composición Llorens Barber Colomer.

COMO DISPONER PUNTUALMENTE Y EN SU DOMICILIO DE CUADERNOS DE MUSICA

DATOS TECNICOS:

Periodicidad: bimensual (6 números al año)

Número de páginas: 100 (media mensual)

Formato: 22 x 16 Cms.

Precio suscripción anual: 1.500.— Ptas.

Para suscribirse durante un año (6 números) a CUADERNOS DE MUSICA, diríjase por escrito a: EDICIONES RITMO, c/ Virgen de Aránzazu, 21 (Edf. Falla) Madrid 34.-Tlf. (91) 729 56-52-. Una vez recibida su orden de suscripción, y a contra reembolso de la suscripción, más cien pesetas de gastos de envío (total reembolso 1.600 Ptas.).

bación— confusos y algo apresurados (la sección central del tercer movimiento del **Op. 25**, por ejemplo) y los líricos, faltos de la necesaria poesía (el cuarto movimiento del **Op. 60**); los muchos problemas técnicos que presentan las partituras no son siempre bien solventados por los americanos (los desajustes y las desafinaciones —segundo movimiento del **Op. 26**— son frecuentes), lo que comporta una mayor dificultad para centrarse en los aspectos puramente musicales y una menor espontaneidad en la interpretación (cuarto movimiento del **Op. 26**, por ejemplo). Bien es verdad que en varios momentos nos hallamos frente a versiones correctas (primer movimiento del **Op. 60** o segundo movimiento del **Op. 25**), pero siempre faltas de la genialidad que anima las grandes interpretaciones.

En suma, estas obras siguen sin conocer una versión plenamente recomendable. De las que conozco, la mejor es la que nos ofrecen Rubinstein y el Cuarteto Guarneri (RCA), pero, al igual que ocurre en el álbum objeto de este comentario, el horrible sonido (¿qué pecado hemos cometido los melómanos españoles?) desaconseja por completo su adquisición en nuestro país. Esperemos que 1983 —año de conmemoración del 150 aniversario del nacimiento de Brahms— nos traiga por fin una interpretación de la calidad de estos **Cuartetos**.—L.C.G.

DVORAK: Requiem, Op. 89. Teresa Zylis-Gara, soprano; Stéfania Toczyska, contralto; Peter Dvorsky, tenor; Léonard Mroz, bajo. Coro de Radio Francia. Nueva Orquesta Filarmónica de Radio Francia. Director, Armin Jordan. Hispavox, S 96.038. 2 discos. Oferta.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

El **Requiem** de Dvorak no ha conseguido aún su definitiva consagración en el repertorio sinfónico-coral de finales del siglo XIX. La obra es, sin embargo, sumamente original, situándose entre los dos grandes polos de atracción que son los ejemplos, en este género, de Brahms y Verdi.

Armin Jordan se revela como un excelente traductor de estos pentagramas. Su enfoque es extraordinariamente contrastado, atendiendo a la extensa serie de exigencias del propio Dvorak. Jordan se plantea el **Requiem, Op. 89** como una obra maestra. Un escalón más de la gran música religiosa occidental, que prolonga la línea Mozart-Beethoven-Berlioz-Brahms. En la interpretación se potencia al máximo el hondo sentido de esta música. De esta manera salen a la luz todo el dolor contenido, el lirismo de inspiración trascendente, la aceptación de la muerte, el terror y el consuelo final.

Jordan ha contado con una orquesta poderosa y maleable; así como con un coro sensible y siempre afinado en toda la amplitud de su dinámica.

La versión cifra su unidad en el fluir melódico, que se erige en su auténtico hilo conductor. A esto hay que unir una constante atención por lo tímbrico y lo

armónico. Jordan subraya las diversas ambigüedades tonales presentadas por Dvorak, y también otorga un singular protagonismo a los instrumentos de madera.

El cuarteto solista es homogéneo y canta con soltura sus partes. Destacan la soprano y el bajo, un bajo verdadero.

La antigua versión de Kertess (Decca SET 416-7) iba en otra línea. Era más unilateral, aunque quizá más idiomática, más señaladamente *checa*. Tenía incluso una mejor actuación orquestal (Sinfónica de Londres) y grandes aciertos parciales en las interpretaciones de Pilar Lorengar y Tom Krause. La lectura de Jordan es, como queda dicho, de alcance más global, más totalizadora.

La grabación Erato es de calidad, pero en la superficie del disco —seguramente por el prensado español— se aprecian ruidos parásitos.—E.M.M.

HONEGGER: El rey David. M. Shingher, N. Davrath, J. Preston, M. Sorenson, M. Milhaud. Coro de la Universidad de Utah. **MILHAUD: La Creación del mundo.** Orquesta Sinfónica de Utah. Director, Maurice Abravanel. Hispavox, S 66.065. Oferta.

Interpretación: ■ ■ (Honegger)
■ ■ ■ (Milhaud)
Sonido: ■ ■ ■

El **Rey David** puede considerarse como la primera obra de Arthur Honegger, que abre un camino personal para su autor, apartándole de la postura común del grupo de los Seis. En muchos sentidos, este «*oratorio bíblico*» es un claro *salto atrás* en busca de la satisfacción de un público cada vez más alejado de las corrientes musicales de vanguardia de principios de los años veinte. La obra tiene números de indudable atractivo, así como otros en los que —a mi entender— el interés decae considerablemente. Toda interpretación debería estar atenta a estas irregularidades para intentar cubrirlas con imaginación. En la presente ocasión esto no se cumple totalmente.

Abravanel plantea la obra insertándola en la tradición del gran oratorio histórico. Su visión global no deja de ser válida y unitaria. Número a número, sin embargo, se echa en falta una mayor fantasía, una exposición más variada y una matización más cuidada. Ciertas partes con carácter de marcha (Salmo del núm. 3, Danza ante el Arca) están dirigidas muy secamente, buscando un sonido efectista; con ello la interpretación se queda obligadamente en la superficie, un peligro que procede de la naturaleza misma de lo escrito. Los coros, en general, son conducidos de forma poco flexible (una excepción: el Aleluya final) y la exposición queda así demasiado monótona.

Las voces solistas, Davrath, Preston y Sorenson, no son de gran calidad y se limitan a cumplir con sus partes; lo más flojo, la actuación del tenor, por sus grandes limitaciones en la zona aguda. Magníficas, por el contrario, las intervenciones puramente habladas, narrador y Maga de Endor. Madeleine Milhaud crea

uno de los momentos más expresivos de la versión, siendo en este instante acompañada por Abravanel muy sutilmente. Muy acertadas y nobles la voz y la dicción de Singher como recitador. Dos actuaciones de voces no cantadas, pero de cualidades musicales.

La Creación del mundo de Darius Milhaud representa la asimilación, por parte de un creador culto, de las tendencias más nuevas y más vitales de la música popular de su momento.

La interpretación de la obra de Milhaud es mucho más acertada, en líneas generales, que la correspondiente a Honegger. La lectura es rica en enfoques, muy incisiva en lo rítmico, atenta también a la clarificación de su tejido contrapuntístico.

Caben otras muchas exposiciones de esta **Creación del mundo**, por su complicado carácter híbrido, quizá mucho más jazzísticas. La de Abravanel es, por su parte, plenamente convincente.—E.M.M.

MAHLER: Séptima Sinfonía. Orquesta Sinfónica de Utah. Director, Maurice Abravanel. Hispavox, S 66 064, 2 discos. Oferta.

Interpretación: ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Maurice Abravanel, a través de sus grabaciones de las sinfonías mahlerianas, fue uno de los impulsores del *boom* Mahler en los años sesenta. Nos llega ahora, con casi veinte años de retraso, esta grabación de la **Séptima Sinfonía** del autor bohemio, y lo primero que hay que decir es que, a pesar de sus buenas intenciones, Abravanel se enteró poco y mal del contenido de esta obra. Bien es cierto que se trata de una música irregular y compleja, que necesita de una aportación personal grande por parte del intérprete para conseguir cierta unidad conceptual en su realización. Y no es éste, precisamente, el caso de Abravanel, que realiza una lectura —y nunca mejor dicho, simplemente lectura— que ayuda poco a la credibilidad de la obra. Poca intencionalidad, deslabazamiento continuo, estirones bruscos del tempo y una acidez de puro *caramelo de menta*, son las características más resaltables del primer movimiento. Las *Músicas Nocturnas*, en el mejor de los casos, se pueden calificar de erróneas. Su visión es contemplativa, *bonita*, casi impresionista. Los cencerros, por poner un ejemplo, suenan preciosos, lo que, evidentemente, da una idea de la miopía con que está observada esta música. El *Scherzo*, sin embargo, está bien dirigido y no carece de un cierto aire enigmático; pero, naturalmente, ello, como hecho aislado que es en el contexto general de la interpretación, dice poco. El *Rondó Final* es —y aquí no hay que extrañarse demasiado, pues a casi todos los directores les sucede lo mismo— de un triunfalismo tan ingenuo que, más que el triunfo de los despropósitos —que es lo que, a mi juicio, debe ser— parece una apoteosis final dentro del más depurado estilo revistero.

En fin, si quien esto lee todavía no tiene en su discoteca ninguna **Séptima**

de Mahler, que no lo dude y consiga la versión de Klemperer —todavía disponible en el extranjero— o bien espere a la próxima realización de Claudio Abbado, de la que ya se puede afirmar que si sigue los pasos del último Mahler grabado por aquél, será una opción muy a tener en cuenta.—P.G.M.

**O SAINT-SAËNS: los 5 Concier-
tos para piano y orquesta.
La Juventud de Hércules.**
Pascal Rogé, piano. Orquestas Phil-
harmonia, Royal Philharmonic y Sin-
fónica de Londres. Director, Charles
Dutoit. Decca 9-81008, 3 discos.
Oferta.

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

La serie de conciertos pianísticos de Saint-Saëns (que data de entre 1858 y 1896) es una de las más interesantes de las aportadas por el romanticismo tardío. Estos Concier-
tos merecerían ser más conocidos, pues al único que se toca y se graba con cierta asiduidad —el **Segundo**— habría que añadir como muy estimables, por razones diversas, los tres que le siguen; el **Primero**, en cambio, es una composición juvenil fantasiosa, florida y meramente virtuosista. Particularmente, el **Cuarto** debería despertar mayor atención de la que se le suele prestar.

En conjunto, el ciclo es variado en sus caracteres, notablemente original en lo formal, casi siempre de construcción sin fisuras, y siempre de una escritura muy *pianística*, brillante y lucida —Saint-Saëns era, además de un compositor de sólida formación, uno de los mejores pianistas de su tiempo—.

Estos **Conciertos** requieren un virtuoso del piano, y Pascal Rogé —aun sin llegar a deslumbrar— lo es. Pero además, Rogé nos convence aquí por su inteligencia y su impecable buen gusto, que le permite poner de relieve los valores musicales y *de fondo* de estas partituras y disimular bastante bien lo que puedan tener de pasadas de moda o académicas. Parece huir de la pretenciosidad y el brillo fatuo, y se preocupa en cambio en especial por el sonido, siendo refinado y cuidadoso en los aspectos tímbrico y dinámico, sin caer nunca en lo exagerado o lo relamido.

Charles Dutoit se está revelando cada vez más como un estupendo director: su actuación en estas obras le muestra como un músico lúcido y de notable finura, perfectamente coincidente en sus enfoques con Rogé (o de éste con Dutoit), y emplea con clarividencia las cualidades individuales de las tres excelentes orquestas londinenses que dirige (mención especial para la Philharmonia en el **Cuarto Concierto**).

Las interpretaciones del presente álbum —de «tempo» generalmente un poco más morosos y más reflexivos y menos epidérmicos que las de Entremont/Plas-
son con la Orquesta del Capitolio de Toulouse (CBS)— resultan sensiblemente preferibles, y también la calidad técnica del sonido es superior (al menos comparando con el prensado español de la versión de CBS).

La última cara del álbum Decca se ocupa con el poema sinfónico más extenso de Saint-Saëns, **La Juventud de Hércules**, incluido también con los restantes poemas de su autor en un disco (9-41022) que acaba de aparecer en nuestro país y que será comentado próximamente en estas páginas.

Conclusión: este álbum es la mejor oportunidad para hacerse con estas obras.—T.

**O TCHAIKOVSKY: La Bella Dur-
miente, Op. 66** (ballet com-
pleto). Orquesta del Concert-
gebouw, Amsterdam. Director, Antal
Dorati. Philips, 67 69 036, 3 discos.
Oferta.

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

A mi entender, son los ballets de Tchaikovsky la cima creativa de su autor y, a la vez, quizá el único género que en manos del compositor ruso representa una aportación decisiva a la historia de la música, la impronta de lo genial y reviste el significado de cúspide creativa. Tchaikovsky puede en este género olvidar los afanes trascendentalistas, la rigidez de las formas establecidas y hasta su enfermizo mundo interior al poder enfocar limpiamente el hecho creativo, con la ingenuidad y la nostalgia sinceras de alguien a quien la mirada a un cuento de hadas hace reencontrar su verdadera identidad, aquélla que perdiera junto a su infancia. Tchaikovsky puede, pues, verter generosamente su riquísima vena melódica, su sentido único del color, su lirismo nostálgico y conmovedor y, en fin, su amplia intuición dramática en unas obras que se adaptan particularmente a estas cualidades. **La Bella Durmiente** es obra de madurez y, si bien no tiene quizá el fuego, la intensidad y el carisma de **El Lago de los Cisnes**, presenta, como **Cascanueces**, esos valores antes mencionados y, muy especialmente, un refinamiento en el tratamiento de la paleta orquestal muy atrayente; también un cuidadosísimo y meticuloso análisis de la acción dramática y la problemática dancística, ambos resultados mediante una puesta en música admirable; música que afortunadamente es capaz de sugerir o de tener una significación propia, incluso lejos del ámbito del ballet, para la que fue creada.

Dorati nos ofrece una versión muy lograda y quizá coherente con las propias cualidades de la obra: su sonido es muy cálido, casi acariciador (con decisiva contribución de la Orquesta del Concertgebouw), muy integrador de las en principio definidas texturas orquestales, tamizado, incluso diría que en soñador; no es, pues, una realización colorista o buscadora del efecto o la brillantez instrumental, si bien ello no implica una merma del impacto sonoro cuando éste es requerido. Igualmente los tempi amplios, el fraseo reposado, parecen buscar no tanto una exaltación de los elementos danzantes cuanto una acentuación de lo evocador y lo onírico (a destacar la casi exagerada *amplitud* en el final por

otra parte brillantísimo, de los núms. 8 y 9, el conocido *Adagio de la rosa*). Tímbricamente, señalar el pequeño defecto de ocasionales durezas en el metal grave.

Sonido admirable por su profundidad y sus calidades tímbricas, ligeramente falto de brillo. Recomiendo a todos que, en esta oportunidad, se hagan con esta obra maravillosa, en interpretación altamente convincente.—J.I.P.

O VERDI: Il Trovatore. José Car-
reras, Kattia Ricciarelli, Yuri
Masurok, Stefania Toczyska,
Robert Loyd. Orquesta y coros del Con-
vent Garden. Dir.: Colin Davis. Philips,
(digital) 6769 063. Oferta.

Interpretación: ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

El Trovador es una ópera muy popular y muy grabada, por lo que cada nueva versión de la misma supone un considerable riesgo. Lo supuso la segunda aproximación de Karajan, para unos, desastrosa visión puccinista y para otros, genial; y la más reciente de Pavarotti-Sutherland-Horne, simplemente floja, por citar sólo algunas de las últimas publicaciones.

Este **Trovador** naufraga totalmente en el intento, pudiendo afirmarse que se inscribe entre las versiones más deficientes de la obra y a todas luces resulta irrecomendable.

La dirección de Colin Davis, al contrario que en otras grabaciones suyas del mismo autor, es tremendamente aburrida, sin que la aligeren los intentos esporádicos por presentar unos tempi o detalles originales.

Ni Manrico es el papel ideal para Carreras, ni Leonor para la Ricciarelli. Del primero puede decirse que simplemente cumple, a pesar de un digno *Ah si ben mio* y de una *Pira* con un sorprendente *Do*, pues la tesitura le resulta demasiado tirante para su voz de centro eminentemente lírico y no spinto. Debido a esto, las matizaciones son escasas y el personaje queda opaco. El caso de la Ricciarelli, que últimamente se prodiga en todo tipo de papeles inadecuados, es más desfavorable, pues su carencia de consistencia en el registro grave la impide abordar los últimos actos. Toda semejanza con la auténtica Leonor es pura coincidencia.

El resto del reparto se mueve dentro de un nivel gris (Toczyska, Lloyd) o negro (Masurok).

La grabación digital es un lujo para tan pobre versión.—G.A.R.

**O VIVALDI: L'Estro Armonico,
Op. 3.** Academy of Ancient
Music. Director, Christopher
Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 9-800
04. 2 discos. Oferta.

Interpretación: ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

Imagino que muchos lectores de RITMO estarán no poco sorprendidos por las contradictorias afirmaciones que se vierten en esta sección en torno a las llamadas interpretaciones *auténticas* — y, de rebote, a las *no auténticas*— de música barroca. Se trata, evidentemente, de una cuestión que ha despertado una extensa polémica (en la que éste no es lugar para entrar en detalle) y en el que la pura preferencia subjetiva del oyente se erige como el único argumento convincente para defender uno u otro planteamiento.

Nos hallamos aquí ante una interpretación de las llamadas historicistas y el que esto escribe se sitúa —como ya ha quedado bien patente en anteriores críticas— dentro del grupo de personas que, como poco, miran con cierto escepticismo este modo de acercamiento al Barroco musical que, como también he dicho en estas páginas, ha dado pie en más de una ocasión a que se nos diera gato por liebre. No es este el caso que nos ocupa: la afinación es correcta (dentro de las posibilidades que ofrecen las cuerdas de tripa), los intérpretes dominan sus instrumentos, los tempi — aunque no siempre— son lógicos y la dirección (para bien o para mal), existente. De ahí que la interpretación final sea —partiendo de unos presupuestos instrumentales y estilísticos que no comparto— buena, aunque, para mí, realmente aburrida y monótona. Y como creo que la calificación que encabeza este comentario ha de reflejar mi opinión subjetiva sobre lo que escucho, de ahí los dos asteriscos. Otro tema sería el calibrar la labor de arqueología musical (a eso se reducen en el fondo todas estas interpretaciones) o el intento de reconstrucción del supuesto sonido y de un más que discutible *modus operandi* en una determinada época. En suma, y recogiendo en cierto modo la terminología sartriana, la música debe ser *para mí* y no *en sí*.

Como es costumbre en este tipo de interpretaciones, la referencia a instrumentos *originales* o *de la época*, debe de aludir a la época de la publicación de los discos, ya que seis de los once instrumentos utilizados están contruidos entre 1977 y 1980.

El sonido es magnífico, y los comentarios que acompañan al álbum —firmados por el propio Hogwood— documen-

tados y de carácter fundamentalmente musicológico.

La música interpretada constituye, junto con la *Op. 6* de Haendel y la *Op. 5* de Corelli, una de las tres grandes colecciones de *concerti* barrocos, cuyo conocimiento es imprescindible y su adquisición en una u otra versión, por tanto, obligada.—L.C.G.

RECITALES

O «100 AÑOS DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN: GRABACIONES DE LOS PRIMEROS AÑOS». Directores: Arthur Nikisch, Leo Blech, Bruno Walter, Hans Knapertsbuch, Erich Kleiber, Oscar Fried, Hans Pfitzner, Richard Strauss. Orquesta Filarmónica de Berlín. Deutsche Grammophon, 27 40259, 5 discos (Mono). Oferta.

Interpretación: ■■■■ (Se valora, fundamentalmente, el interés histórico).

He aquí un álbum de singular interés, y ello con independencia de la calidad intrínseca de los respectivos trabajos que lo conforman. El poder comprobar lo mucho que ha evolucionado la técnica directorial, en todos los aspectos, en los últimos setenta años, no sólo constituye un ejercicio pedagógico de extraordinaria riqueza; también una cierta cura de humildad para los aficionados más nostálgicos por los que, en cualquier caso, no dejo de sentir respeto y admiración —por su habitual gran cultura musical—, pero cuyo dogmatismo es, por lo menos, discutible. Pienso que se ha progresado mucho, pero no sólo en el campo puramente técnico —lo que sin duda es lógico— sino, igualmente, en el aspecto esencialmente interpretativo. Es cierto que los cambios producidos en el concepto de expresión musical tienen que ver con la evolución de los gustos del público —a su vez conformados por los diferentes comportamientos sociales—, pero también lo es que uno de los pocos criterios razonables para valorar la importancia histórica que un director de

orquesta es la capacidad de *descubrimiento* de que, en su momento, pudo hacer gala. Y, en este sentido, no todo el monte es orégano. Veamos. Arthur Nikisch (1855-1922) fue, sin duda, uno de los padres de la moderna escuela de dirección orquestal. Fue, quizás, uno de los primeros en preocuparse por la construcción de una dinámica de trabajo con sus músicos basada en la comunión de ideas. Esto, que probablemente le fue posible por su extraordinaria personalidad, supuso el comienzo de un nuevo estilo directorial cuya huella, más tarde, se observaría en directores de la talla de un Furtwängler, por ejemplo. Su *Quinta Sinfonía* de Beethoven es un buen ejemplo de lo que acabo de decir. Grabada en el año 1913, ha pasado a la historia como un trabajo serio, estudiado, bien ejecutado y, desde el punto de vista conceptual, como modelo de las grandes realizaciones posteriores. No sucede lo mismo con las versiones de la *Rapsodia Húngara núm. 1* y la *Obertura «El Carnaval Romano»*, verdaderos ejemplos de lo que parece ser la media interpretativa de aquellos tiempos. El mal gusto y los *tics* pseudo exóticos campean a lo largo de estas insoportablemente ingenuas versiones. Es también el caso de *El Idilio de Sigfrido*, dirigido por Leo Blech (1871-1958). Blech, que tuvo fama de hombre pacífico y cordial, fue un destacado director de ópera del que siempre se resaltó su refinamiento y delicadeza en el tratamiento del sonido. Está bien, pero un *Idilio* como éste —que probablemente gustara mucho en su época— es hoy, por lo menos, poco creíble; absolutamente cursi y relajado, uno imagina cómo un oyente de 1922 se emocionaría *viendo* a Wagner en lo alto de la famosa escalera de Tribschen ofreciendo a Cósima su *«regalo sinfónico»*. Bueno, el asunto es divertido, pero fuera de lo *kich*, nada más. Bruno Walter está representado en esta selección por las *Oberturas Coriolano* y *Las Hébridas*, ambas grabaciones de 1924. Siempre he visto a este director como un humanista nato, y en esta línea se sitúan, una vez más, las estupendas versiones de ambas oberturas. Pero, sobre todo, me quedo con la de *Coriolano*, que, además de resaltar aquella virtud, está soberbiamente ejecutada. El fraseo es de alta escuela, los silencios, reconcentrados y la tensión musical, generada con un pulso lleno de nervio. Quizás los tempi sean un poco descontrolados,



JOSE NAVARRO BOTELLA

C/. Gran Avenida, 36 - T/. 38 38 76

Juan Carlos I, 37

ELDA

EXPOSICION Y VENTA DE TODA CLASE DE ARTICULOS DEL MERCADO MUSICAL EN LA NUEVA TIENDA DE CARLOS I, 37. LA CALLE MAS COMERCIAL DE ELDA

pero esto es un mal menor, si se tiene en cuenta cuál era el tratamiento que, por lo general, hacían los directores de orquesta de aquella época de la métrica musical. En **Las Hébridas**, me gustaría algo más de calma, de tranquilidad y un poco menos de crispación; no obstante, se trata de una versión excelente. El nombre de Hans Knappertsbuch (1888-1965) está ineludiblemente ligado a la música de Richard Wagner. Todos los wagnerianos de hoy parecen coincidir en la idea de que ha sido el más grande intérprete de la música del compositor alemán.

Y, efectivamente, esta selección no hace más que confirmarlo, aunque trataré de matizar un poco las cosas. Las piezas correspondientes a **Los Maestros Cantores de Nuremberg** son espléndidas, sin paliativos, pero, sobre todo, quiero destacar la **Danza de los Aprendices**, cuya interpretación me parece realmente antológica y magistral. En todo caso, es verdaderamente sorprendente la capacidad de este gran director para mostrarse a la vez soñador y enérgico, autoritario y, al mismo tiempo, poeta: es, probablemente, un wagneriano irrepetible. El Preludio del Acto III de **La Walkyria** no me parece que esté a la misma altura; el final resulta escesivamente grandilocuente. No hay que olvidar de cualquier manera que estas grabaciones son de 1928 y, evidentemente, Knappertsbuch no dejaría de evolucionar más tarde. Este hecho también se pone de manifiesto al comparar la **Música de Transformación** del Primer acto de **Parzifal** de este disco con sus versiones posteriores —especialmente con la de los Festivales de Bayreuth de 1964— por más que ésta sea ya genial. Por último, la **Bacanal en el Venusberg** del Primer acto de **Tannhauser** la veo bastante superada por la versión de Georg Solti, cuya realización de la ópera completa sea quizás el mejor Wagner que haya salido de su batuta. De las piezas correspondientes a Erich Kleiber (1890-1956) me quedo, con mucho, con la Obertura de **Idomeneo**. Estamos ante una técnica de dirección portentosa; en manos de Kleiber, la Orquesta Filarmónica de Berlín suena como pocas veces. No sucede lo mismo con las danzas mozartianas, donde se puede afirmar que hay de todo. Algunas de ellas parecen estar sólo leídas, aunque en otras, los detalles de fraseo y ductilidad sonora ponen de manifiesto la grandeza de este director. Estos trabajos datan de 1928, así como las versiones de el «Scherzo» y «Marcha» de **El Sueño de una Noche de Verano**, cuya realización se puede calificar de espléndida. Muy poco interesantes son las realizaciones de Oscar Fried (1871-1941) incluidas en este álbum: una gris, tontorrón y blanda **Danza Macabra** y una rutinaria, poco sutil y sosa suite de **El Pájaro de Fuego**, ambas de 1928. Con todo, la verdadera revelación de este repaso de grandes directores históricos ha sido, para mí, la extraordinaria versión de la **Sinfonía núm. 8** de Beethoven de Hans Pfitzner (1869-1949), del que nunca había escuchado nada como director de orquesta. Grabada en 1933, está el nivel de las mejores **Octavas** de nuestro tiempo: es elegante, está fraseada con sosiego y, al mismo tiempo, es

luminosa y vitalista. Si Nikisch fue un precedente claro de Furtwängler, en Pfitzner encontramos ese diabólico sentido del sonido que caracterizó a Klemperer. Richard Strauss (1864-1949), para acabar, deja claro a través de estas grabaciones su valía como director de orquesta. Sus versiones de las Oberturas de **Ifigenia en Aulide** y **Euryanthe** poseen una solidez técnica y un rigor en la expresión dramática encomiables. En lo que se refiere a la **Danza de los Siete Velos de Salomé**, Strauss no hace cierto el tópico de que los compositores suelen dirigir mal sus propias obras: la hace sutil, limpia e incluso —lo que es de agradecer— un punto irónica.

El resumen, un álbum interesante, útil y bastante educativo. Muy recomendable, para aquellos aficionados que tengan una visión evolucionista de la interpretación musical.—P.G.M.

O «100 AÑOS DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN: HERBERT VON KARAJAN». MOZART: Sinfonía núm. 40. BEETHOVEN: Sinfonía núm. 5. Sinfonía núm. 9: Cuarto movimiento (con G. Janowitz, H. Rossel-Majdan, W. Kmentt, W. Berry, Cantores de Viena). MENDELSSOHN: Sinfonía núm. 5 «Reforma». BRAHMS: Sinfonía núm. 1. TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 6 «Patética». MUS-SORGSKY-RAVEL. Cuadros de una Exposición. RAVEL: Bolero. R. STRAUSS; Así hablaba Zaratustra. Deutsche Grammophon 2740261, 7 discos. Oferta.

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

Dentro de la extensa, variada y en conjunto monumental Edición del centenario de la fundación de la Orquesta Filarmónica de Berlín, este «Album Karajan» (el primero de ambos, el de las grabaciones no digitales) resultaba el de más posibilidades en cuanto a la selección del repertorio, puesto que la D.G. posee innumerables grabaciones de dicha Orquesta con su, desde hace casi tres décadas, director titular y vitalicio.

Se ha optado, como en general en toda la edición, por escoger las obras más populares, procurando también, al parecer, que las interpretaciones de las mismas sean de las más generalmente aceptadas.

Excepción hecha de los ensayos (media hora exacta de duración, en una cara) de episodios de los movimientos primero, tercero y cuarto de la **Novena Sinfonía** de Beethoven, todo el resto del repertorio contenido en este álbum ha sido publicado en nuestro país y está disponible actualmente. Todas estas grabaciones han debido ser comentadas en RITMO en su momento: la famosa **Quinta** de Beethoven de 1977, imperiosa, brillantísima y epidérmica, y que sigue bastante de cerca en líneas generales a la célebre versión karajiana quince años anterior; la **Sinfonía 40** de Mozart, de 1978, un poco excesivamente refinada y linda; una «Reforma» de Mendelssohn, admirable en el fondo y en la rea-

lización; una **Primera** de Brahms que constituye, con mucho, la más intensa y convincente de su nuevo ciclo de 1978; su última «Patética» tchaikovskiana (1978), perfecta, opulenta e impactante, pero tal vez un poco distante de una vivencia sincera; unos **Cuadros de una Exposición** bastante más Ravel que Musorgsky; un **Bolero** (1966) algo aburrido (muy inferior al reciente del mismo director para EMI); un desigual y no muy convencido final de la **Novena** beethoveniana (la de 1963); y un **Zaratustra** (1974) que probablemente continúa siendo la interpretación más adecuada y hermosa grabada en disco hasta el momento.

La Orquesta, siempre magnífica, pero máximamente idónea para Strauss y mucho menos para Mozart, suena sin duda en cada ocasión como Karajan quiere exactamente que suene.

Los ensayos de los grandes directores siempre son de gran interés tanto para los aficionados como para los profesionales o estudiosos (Karajan habla, como supondrán los lectores, en alemán).

Las grabaciones han sido siempre muy buenas en sus respectivos momentos. Los interesantes artículos del libreto vienen sólo en alemán e inglés.

Concluyendo: recomendable para los interesados en el arte directorial de Karajan y, también, pero algo menos, para quienes estén iniciando su discoteca.—T.

O «100 AÑOS DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN: CELEBRES SOLISTAS». Kempff, E. Gilels, M. Rostropovitch, G. Anda, Ch. Ferras, A.S. Mutter, M. Zeltser, Yo Yo Ma. Directores: F. Leitner, E. Jochum, H. von Karajan, R. Kubelik. Deutsche Grammophon, 27 40 262 5 discos. Oferta.

Interpretación:
Sonido:

Dentro de la edición conmemorativa del centenario de la fundación de la Orquesta Filarmónica de Berlín, el presente volumen recoge señaladas actuaciones de solistas famosos que han sido asiduos colaboradores de la admirable centuria; y hay que decir que el compendio es afortunado en lo interpretativo y en el significado que revisten cada una de las grabaciones, amén de presentar un nivel sonoro de calidad más que estimable.

La selección comienza con un «Emperador» que se ha convertido en clásico —en la que podríamos denominar época dorada de Wilhelm Kempff— grabado en 1961. El gran pianista, en una de sus actuaciones inspiradas, nos da una lección de madurez y profundidad interpretativas, nos muestra un espontáneo idiomatismo beethoveniano y, finalmente, vierte con profusión sus mayores cualidades expresivas en el instrumento con indudable elocuencia, brillantez y despliegue técnico. El acompañamiento de Leitner, muy correcto y coherente, es, sin embargo algo gris. El sonido se resiente del paso de los años, pero mantiene un nivel digno.



Servicio Comercial: Hermosilla, 75. Telfs. (91) 435 89 89-435 89 20 - MADRID-1
Oficinas y almacenes: Laforja, 75. Telfs. (93) 209 33 00-200 18 67 - BARCELONA-21

18 \$ 19

Mod. 118-KLASSIK, acabado Negro poliéster.

Mod. 108-STUDIO, acabados Negro y Caoba poliéster, Nogal y Caoba satinado.



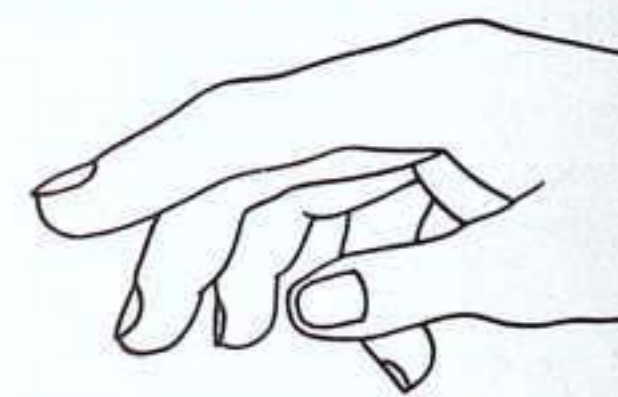
SAUTER *el buen sonido*





**Dicen que es un órgano electrónico
pero es una orquesta completa.**

**La gran orquesta del órgano electrónico
es FARFISA LOUVRE.**



comercial bayona s.a.
pamplona (navarra)

un nombre que suena bien.

DISTRIBUIDORES

UNION MUSICAL ESPANOLA, S.A. -
Carrera de San Jerónimo, 26 y Arenal, 18 - MADRID
Pedro LETURIAGA - Corredera Baja, 23 - MADRID 13 y Retablo 1 -
ALCORCON (Madrid)
CASA NEW-PHONO - Gral. Primo de Rivera, 37 - BARCELONA-2
Emilio JUAN - Almirante Cadarso, 3 - VALENCIA
MUSICAL-47 - Gral Sanjurjo, 47 - LA CORUNA
CASA DE LA MUSICA - Carretería, 13 - MALAGA

TELE-ALBERTO - Pintor Sorolla, 16 - GANDIA (Valencia)
MUSICAL LINARES - Carolinas, 1 - LINARES (Jaén)
CASA GARIJO, - Santiago, 8 - MADRID 13
CASA ARILLA - Zapatería, 58 PAMPLONA
José SAVALL - Avda de Jijona 8 - ALICANTE
José Antonio JIMENEZ - Avda Cayetano del Toro, 14 - CADIZ
ARPEGIO, S.L. - Madre Rafols, 19 (Los Remedios) - SEVILLA
PROMUSICA - Alhóndiga, 28 - GRANADA
GARRIDO-BAILEN - C. BAILEN - MADRID

FARFISA Publicidad

A continuación, el **Segundo Concierto para piano** de Brahms nos muestra la capacidad de un *monstruo* como Gilels, uno de los pocos pianistas actuales capaces de enfrentarse con absoluta garantía a tamaña obra: gran lección interpretativa, con riqueza de medios, seriedad de concepto y adecuación estilística poco comunes; acompañamiento de Jochum algo oscuro en el *color*, pero muy bien ensamblado con el solista y muy bien identificado con el pathos del músico hamburgués.

El **Concierto para violoncello** de Dvorak, una de las grandes creaciones románticas dentro del género, se halla representado por el deslumbrante Rostropovitch, acompañado por un Karajan algo *divista*: fue en su momento una grabación *superstar*, si bien Rostropovitch hubiera podido poner más temperatura, que no perfección técnica y hermoso sonido; Karajan por su parte *lava* un poco la rusticidad y el esclavismo de la obra, pero su trabajo tiene gran altura. Magnífico sonido, mejorando la primitiva edición.

El oscuro Géza Anda nos ofrece el **Concierto** de Schumann con cierto relieve interpretativo y, en general, mejores maneras de las que mostraba en otras muchas grabaciones. Espléndido y fresco acompañamiento de Kubelik. Grabación de 1963 digna. El **Concierto para violín** de Tchaikovsky, después, marcando una de las más altas cotas del álbum, pese al espléndido nivel general. Estamos ante aquel deslumbrante solista malogrado que fue Christian Ferras, con su terso y claro sonido, su concepto serio y maduro, su brillantez instrumental. El **Concierto** de Tchaikovsky era vehículo ideal de estas cualidades y, junto a un acompañamiento exacto y elocuente de Karajan, ambos consiguieron una versión estelar de esta obra. Buena grabación del año 66.

Por último, el **Triple Concierto** de Beethoven marca el nivel más alto del álbum en cuanto a trabajo orquestal se refiere: un Karajan mesurado y hasta *tradicional* en su sonido, más indiscutiblemente beethoveniano que nunca, acierta a conducir a tres jóvenes solistas a realizar la mejor versión discográfica del **Triple Concierto**; a destacar de ellos la finura de la Mutter, la sutilidad pianística de Mark Zeltser y el bello, aunque algo corto, sonido del cello de Yo Yo Ma. Gran sonido de grabación muy reciente (1979).

Album, pues, de alto nivel, con un buen muestrario de obras y solistas más allegados al acontecer artístico de esa orquesta admirable y entrañable cuyo centenario ahora festejamos.—J.I.P.

He aquí un álbum de excepcional interés. En primer lugar, porque las obras contenidas pertenecen a autores alemanes anteriores a Juan Sebastián Bach, de gran mérito; obras que nos explican la evolución del maestro de Eisenach, las fuentes donde bebió y nos dan cuenta del nivel musical alcanzado por la escuela alemana, clave en la formación musical europea, junto con la italiana y la francesa. En segundo término, porque la interpretación del Conjunto de Música Antigua de Colonia, bajo la experta dirección de Reinhard Goebel, de quien Archiv nos había ofrecido ya otros excelentes ejemplos, es realmente magnífica.

El conocimiento de la música alemana anterior a Bach no es sólo una obligación para los estudiosos de la música, ni debe ser entendida como un paso previo que anuncia a J.S. Bach. La entidad que posee es lo suficientemente grande como para que sea valorada en sí misma. Además, la belleza intrínseca de estas obras hace que sean inmediatamente apreciadas por el público. Es un tesoro oculto, que este álbum comienza a hacer asequible al oyente medio.

¿Cómo era la música alemana anterior a Bach? Hasta prácticamente el siglo XV, el arte instrumental alemán fue casi inexistente. Hay que esperar al siglo XVII, época de los compositores que se comprenden en el presente álbum, para ver nacer un verdadero arte instrumental alemán, lo que representa en la historia de la música germánica un retraso bastante considerable con respecto a los países vecinos. Por otra parte, gracias a las influencias de éstos el arte instrumental comenzará a formarse. De los franceses, Alemania tomará la Suite y ciertas formas sinfónicas, de los italianos, la Sonata; de los ingleses, de los flamencos, de los italianos también, la técnica del teclado. Cuatro grandes nombres se imponen a mediados del siglo XVII: Buxtehude, Muffat, Pachelbel y Kuhnau. La grabación de Archiv contiene, entre otras piezas, tres espléndidas **Sonatas** de Buxtehude, llenas de expresividad y dominio técnico. De Pachelbel se nos ofrecen dos **Suites**, un **Aria con variaciones** y su celeberrimo **Canon y Giga**, todas ellas magníficas.

Pero el álbum que comentamos contiene otras piezas de gran interés. Por ejemplo, la **Sonata** de Reicken, que figura acompañada de la transcripción que de la misma hizo para el clave Juan Sebastián Bach. La curiosa sonata «**La Guerra**», de Westhoff, una **Suite** de Schenck y tres **Sonatas** de Rosenmüller, el más antiguo de los compositores que recoge la grabación.

Después de oír este conjunto, muy bien seleccionado por cierto, tenemos la indudable sensación de que Bach no fue un fenómeno aislado, sino la consecuencia lógica de una maravillosa madurez, atisbada, y muchas veces lograda por quienes le precedieron. Creo que este es el gran mérito de esta publicación. Junto a ello, como hemos señalado, destaca enormemente la labor interpretativa. Goebel y su pequeño grupo realizan una auténtica recreación. Las calidades sonoras son increíbles. La utilización de instrumentos originales no peca, en ningún momento, de frialdad o

de historicismo. Nada huele a rancio, todo está vivo, presente, real. Los instrumentistas tienen un dominio tal que el conjunto resulta perfecto. Quizás cuando empiezan a proliferar agrupaciones constituidas, con cierta prisa, al amparo de la ola de «*instrumentos originales*», posiblemente la más adecuada, pero que, en ocasiones, conducen a lecturas aburridas y monótonas, resalta aún más la belleza de esta interpretación.

La presentación gráfica del álbum es muy acertada, como los precisos comentarios sobre la música alemana anterior a Bach, a cargo del propio Goebel. La grabación y el prensado, sencillamente excelentes. Es un álbum, por todo ello, plenamente recomendable.—G.O.L.L.O.

O FESTIVAL DE MUSICA ANTIGUA: Música florentina del siglo XV. Música de las Cruzadas. Música del reinado de Maximiliano I. The Early Music Consort of London, Dir.: David Munrow. Argo D40D3 -9-81007/003. 3 discos. Oferta.

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

Con cerca de trece años de retraso aparece en el mercado español uno de los más interesantes álbumes de música antigua jamás editados. Más vale tarde que nunca, aunque tengo la sensación de que los amantes de estas épocas recurrirían, en su día, al amigo que viaja a Londres, a la venta por correo, o al viaje personal, cuando tuvieran noticia de su aparición. En cualquier caso, bienvenido sea a nuestro mundo discográfico. Ahora está al alcance de todos y entiendo que esta ocasión no debe desaprovecharse.

La prematura y trágica desaparición de David Munrow privó a nuestro arte de uno de sus más conspicuos intérpretes. Un caso excepcional de vocación musical, de arte interpretativo, de conocimiento exhaustivo, un trascendente innovador en una materia compleja, un renovador del estilo interpretativo de las músicas pretéritas. Uno de los más brillantes frutos de su labor fue precisamente, The Early Music Consort de Londres, cuyos testimonios discográficos son ya legados inmarcables. **La Música de la Era Gótica** (Archiv 2723045), **El arte del amor cortesano** (EMI 10 C 165-005410/12), ambos publicados en España, **El arte de la flauta dulce** (EMI SLS 5022), no en España, etc..., son claros ejemplos de ello.

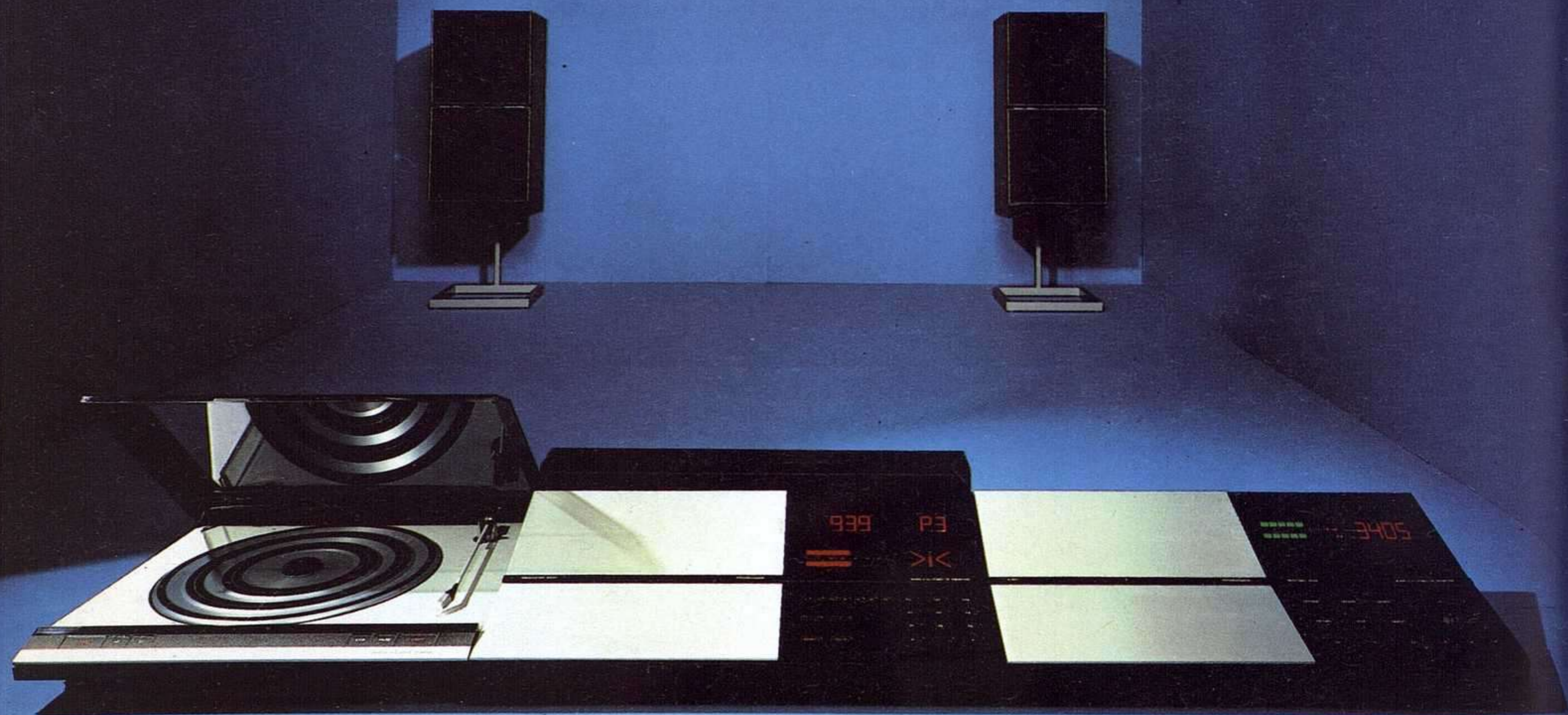
El festival de música antigua, según reza el no excesivamente adecuado título, (ahora no puedo extenderme en esta problemática terminológica), nos presenta, agrupadas en tres partes, músicas de la época de las Cruzadas, del arte florentino del siglo XIV y del tiempo de Maximiliano I.

El primero de los discos, subtítulo **Ecco la primavera**, nombre tomado de la Balada con que se inicia, debida a la pluma de Landini, está compuesto de distintas obras vocales e instrumentales de autores tales como Giovanni di Firenze, Jacopo da Bologna, Landini, Antonio Zacharia y anónimos. La belleza de las piezas y la notable y vívida interpretación,

O «MUSICA DE CAMARA ALEMANA ANTERIOR A BACH». Obras de J.A. REINCKEN, J.S. BACH, D. BUXTEHUDE, J. PACHELBEL, J. ROSEN-MULLER, J.SCHENCK y J.P. WESTHOFF. Música antigua Koln. Director, Reinhard Goebel. Archiv, 27230 78, 3 discos. Oferta.

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

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 seria 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

"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



Bang & Olufsen
Pensamos diferente



nos llevan a recibir una fiel imagen de estas músicas, de una importancia vital en sí mismas y como antecedentes sin los que la música barroca y clásica no pueden explicarse. Destaquemos la impresionante actuación de todo el conjunto en **Ecco la primavera**, el encanto sonoro logrado en piezas como **Trotto** o **El lamento de Tristán** o la genial intervención de Munrow en el primero de los **Saltarelli**, la perfecta idoneidad de la lectura al órgano de C. Hogwood en las dos pequeñas piezas que terminan cada una de las caras del disco.

De la Italia florentina, el segundo disco nos conduce, en un salto hacia atrás a la música de Las Cruzadas (siglos XII y XIII). Aquí la instrumentación se hace más rudimentaria, el juego de las voces más primitivo e ingenuo, pero la lección interpretativa sigue siendo soberana. Obras de Marcabré, Guiot de Dijon, Walther von der Vogelweide, Teobaldo de Champaña y anónimos. Contiene este disco, para mi gusto, alguna de las más bellas obras de todo el álbum: la quinta y la tercera estampida reales, la canción del cautiverio de Ricardo Corazón de León (1194) en interpretación perfecta del contratenor James Bowman, acompañado de arpa, el lied de Palestina de Vogelweide.

El tercer disco del álbum lleva el título de **Los triunfos de Maximiliano I**, Archiduque de Austria y Emperador de Alemania, artífice de la fortuna de los Habsburgo, cuyo hijo Felipe el Hermoso casó con Juana de Castilla. Es una breve pero fiel representación de la música germánica de la época. Obras de Senfl, Heinrich Isaac, Johannes Keutzenhoff. Destaquemos la triple versión de tres piezas de Ludwig Senfl (dos lecturas vocales diferentes y una meramente instrumental), en las que no se sabe qué resulta más atrayente, si el gozo de su escucha o la maravillosa calidad interpretativa del Early Music Consort of London.

En resumen, un álbum imprescindible, de obligado conocimiento no sólo para los especialistas o los aficionados a esta época de la música, sino para cualquiera que desee disfrutar de unas obras inmarcables, que oídas a estas alturas del siglo XX resultan absolutamente reconfortantes. Quizás porque no son músicas muertas, sino algo vivo, que sigue reflejando un mensaje imperecedero.

La presentación es muy adecuada, con importantes comentarios del propio David Munrow, que nos habla de la dificultad en la interpretación de estas piezas, del esfuerzo imaginativo necesario, de cómo la improvisación debe practicarse con sumo cuidado. Se acompañan los textos de las canciones en su idioma original y las respectivas traducciones al castellano. El sonido y el prensado excelentes, a pesar del largo tiempo transcurrido desde su primera aparición (1969), lo que confirma mi idea de que por esas fechas la técnica de sonido alcanzó cotas que, en esencia, no han resultado especialmente mejoradas hasta el momento presente.—G.O.L.I.O.

O «MUSICA RELIGIOSA DEL RENACIMIENTO». Obras de DUNSTABLE, DUFAY, BINCHOIS, BUSNOIS, OCKEGHEM, OBRECHT, DESPREZ, DE LA RUE, ISAAC, BRUMEL, MOUTON, COMPERE, GOMBERT, MORALES, ARCADEIT, WILLAERT, J. CLEMENS, LE RORE GALLUS, DE MONTE, DI LASSO y PALESTRINA. Pro Cantione Antiqua, Londres y Hamburger Blaserkreis Für alte Musik. Director: Bruno Turnes. James Gruffett y James Lewington, tenores; Mark Brown, Brian Etheridge y David Thomas, bajos. Archiv, 27 23 070, 6 discos, Oferta.

Interpretación: ■■■■■
Sonido: ■■■■■

Durante los siglos XV y XVI, desde Dufay hasta Palestrina, predominó en Europa la música sacra, basada en textos religiosos litúrgicos o no, generalmente en latín pero, a veces, también en lengua vernácula, que se interpretaba tanto en ocasión de la liturgia como en la corte o entre la burguesía, constituyendo el primer gran período de la historia de la música moderna, encuadrado en el fenómeno cultural del Renacimiento, y que duró hasta el advenimiento de la ópera al comienzo del XVII. Son tres las manifestaciones que se observan en la música sacra de dicha época: las misas, los motetes y los madrigales, cuyo común denominador es la polifonía vocal clásica, consistente en un sistema de composición que se caracteriza por comenzar generalmente a tres voces, siguiendo a

cuatro, hasta acabar a cinco, cada voz con su propio ritmo y melodía, estructuradas conjuntamente según los modos eclesiásticos.

El álbum comentado recoge muestras de las más destacadas composiciones de los principales exponentes de dicha época, interpretadas impecablemente y con exquisita sensibilidad por el grupo denominado Pro Cantione Antiqua, de Londres, bajo la dirección Bruno Turner. La calidad de la interpretación es óptima a lo largo de los seis discos por parte de las voces y los instrumentos, destacando individualmente y uniéndose alternativamente en las más variadas combinaciones, con admirable y constante armonía, con gran nitidez y precisión, sin que se aprecien asperezas ni desajustes de ningún tipo, con un continuo derroche de buen gusto y refinamiento, frutos sin duda de un cuidadoso y concienzudo trabajo profesional de conjunto. Resulta difícil escoger entre tantas obras admirables alguna más sobresaliente, sin el riesgo de omitir otras igualmente relevantes, pero basta señalar que al que suscribe estas líneas le conmovieron especialmente la elegancia y delicadeza del **Noel, noel** de Jean Mouton, los sencillos ornamentos del **Gloria** de Antoine Busnois, la solemne estructura de la **Deploración**, de Josquin Desprez, y muy especialmente la singular belleza de **Lamentabatur Jacob**, de Cristóbal de Morales, sin olvidar la riqueza imaginativa del **Miserere** de Orlando di Lasso y la maestría de las cuatro obras escogidas de Palestrina. Es interesante mencionar también la importancia de la obra de Dunstable, que dio origen a la influencia que comenzó a tener en Europa, a partir de entonces, la música inglesa. El cuaderno que acompaña el álbum recoge los textos de las composiciones y un ilustrador artículo de Ludwig Finscher, pero que solamente viene en inglés, francés y alemán. En su conjunto, este álbum es recomendable, tanto por la indudable belleza de la música y su excelente interpretación, como por constituir un importante resumen de la música renacentista, y por tanto un elemento de cultura musical básica, de gran atractivo para la discoteca de cualquier aficionado. El sonido, y también el prensado con ausencia casi total de ruidos de fondo, es excelente.—F.CH.M.

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



País musical

BURGOS

RESUMEN DEL CURSO PASADO

La temporada comenzó con profusión de conciertos de música antigua ofrecidos por el Grupo Antonio de Cabezón, tras su primera gira triunfal por la Argentina (Buenos Aires: en los Museos Municipal de Arte Español Enrique Larreta —único en su clase en el mundo— y Nacional de Arte Decorativo; en el Club Español, en la Manzana de las Luces, en el Instituto de Cultura Hispánico argentino y en el Mozarteum, Teatro Opera, etc.; en Mar del Plata, en el Auditorium, y en Mendoza, en el Teatro Independencia) para continuar con la II Otoñada cultural organizada por el Ayuntamiento. La primera recibió el nombre de Francisco de Salinas y esta segunda, el de Francisco Vallés, burgalés ilustre del siglo XVI, médico de Felipe II y también catedrático de Universidad como el ciego Salinas. En esta II Otoñada actuaron, entre otros, el Ballet Lucnica, de Checoslovaquia; el Grupo de Alain Baldini y el Ballet local de Elena Munguía; las Corales Polifónica Castilla, la de San Esteban y el Orfeón burgalés; la Salvé, de Laredo, la Polifónica La Salle. Hubo una Semana de Zarzuela; actuaron la Orquesta Nacional de España, dirigida por Jorge Rubio, los pianistas Querol y Rozas, López Saa y Dolores Cava, la Orquesta Yomiuri Nippon, dirigida por Frühbeck de Burgos; los Grupos Cabezón de Burgos y Renacimiento, de Madrid; Marilyn Mason, organista, y la Orquesta de Cámara del Conservatorio Profesional de Burgos, que dirige Salvador Vega.

Dentro del espacio «Mosaico Burgalés», para artistas locales, actuaron la Coral Schola Cantorum, la soprano Pilar Tapia, el dúo de guitarras Iturralde-Orive y el Ballet de Elena Minguía.



El Grupo Antonio de Cabezón, en el Monasterio de Las Huelgas



El Grupo burgalés, en Buenos Aires



Montserrat Alavedra y María Luisa Cortada.

Terminado el espacio dedicado a músicos exclusivamente burgaleses, comenzó el ciclo titulado **Surcos culturales**, donde también se ofrecieron importantes conciertos, destacando dos de Semana Santa, con coros rusos, madrigalistas ingleses, etc. Por su parte, el Conservatorio ofreció dos conciertos sacros con su Orquesta y todos los alumnos de Conjunto Coral (unos doscientos) y la Coral estable del Conservatorio, reforzada con la universitaria de Burgos Francisco de Salinas, ofreciendo el **Lauda Jerusalem**, de Vivaldi, para dos coros, solistas y orquesta,

y el **Stabat Mater** de Pergolesi, para dos voces blancas, solistas y orquesta. En este ciclo actuaron las profesoras del Conservatorio, Rosario Jiménez y María Jesús García de la Mora y las sopranos Pilar Tapia y Angeles Triana. También ofrecieron obras a capella como el **Gaude Mater Polonia**, melodía del siglo XIII, y armonización del XVIII, anónimas, el **Oh Virgen**, de Guerrero, y el **Confitebor** del Padre Soler.

La Sociedad Filarmónica terminó su temporada con un concierto del Grupo Antonio de Cabezón, quien, antes de empezar su actuación pidió un minuto de silencio por el fallecimiento del directivo y crítico musical Calderón, el gran melómano y amigo de los músicos, Alejo Arnáiz Bonilla, farmacéutico, oficial del ejército del Aire e investigador y escritor.

Dentro del programa de Ferias y Fiestas de San Pedro y San Pablo, hubo conciertos del Orfeón Burgalés, con un programa formado enteramente en sus dos partes por obras del folklore burgalés y compuesto por burgaleses; la Orquesta del Conservatorio, la Schola Cantorum y otras importantes Corales, así como del Grupo de Música Antigua Antonio de Cabezón, de Burgos.

Y, por fin, a últimos del verano tuvo lugar la Semana de Música Antigua en su XVI edición, que viene organizando el Ayuntamiento. Desde hace ya cuatro años es dirigido por Ramón Perales, profesor de música en Madrid y Segovia, quien realiza también las funciones de crítico musical en periódicos como **El Alcazar** y otros. Este año trajo los siguientes grupos: Dúo Perret-Zayas (mezzo y laúd y vihuela), con obras de Morley, Rosseter, Weiss y Bach. Zayas, además, abrió la Semana con una conferencia sobre el Barroco. La Coral de Santander, con obras de Mateo Romero, Egües, Caccini, Monteverdi, Purcell y Haendel. El Grupo australiano La Romanesca, con obras de Alfonso X, Martin Codax y otros. Montserrat Alavedra (soprano) y María Luisa Cortada (clave), con obras de Cabezón, Riquier, Pradas, Phiplips, Bach, etc. Antonio Baciero (órgano), interpretando a Cabezón, Bermundo, Correa de Arauxo y Tejada. Y, por último, la Orquesta de Cámara Paul Kuentz, tocando a Bach, y Telemann. Finalmente, se inició la III Otoñada, este año bajo el título Regino Sainz de

la Maza, que aún está celebrándose.

Con motivo de los 10 años de actividad del Grupo Antonio de Cabezón acaban de grabar un disco titulado: **Música Española de la Edad Media y del Renacimiento**, como pequeña muestra de su repertorio y de su forma de trabajo, ante todo pedagógico.—PATROCINIO DE LOS RIOS.

CANTABRIA

CONCURSO DE COMPOSICION DEL CONSERVATORIO «JESUS DE MONASTERIO»

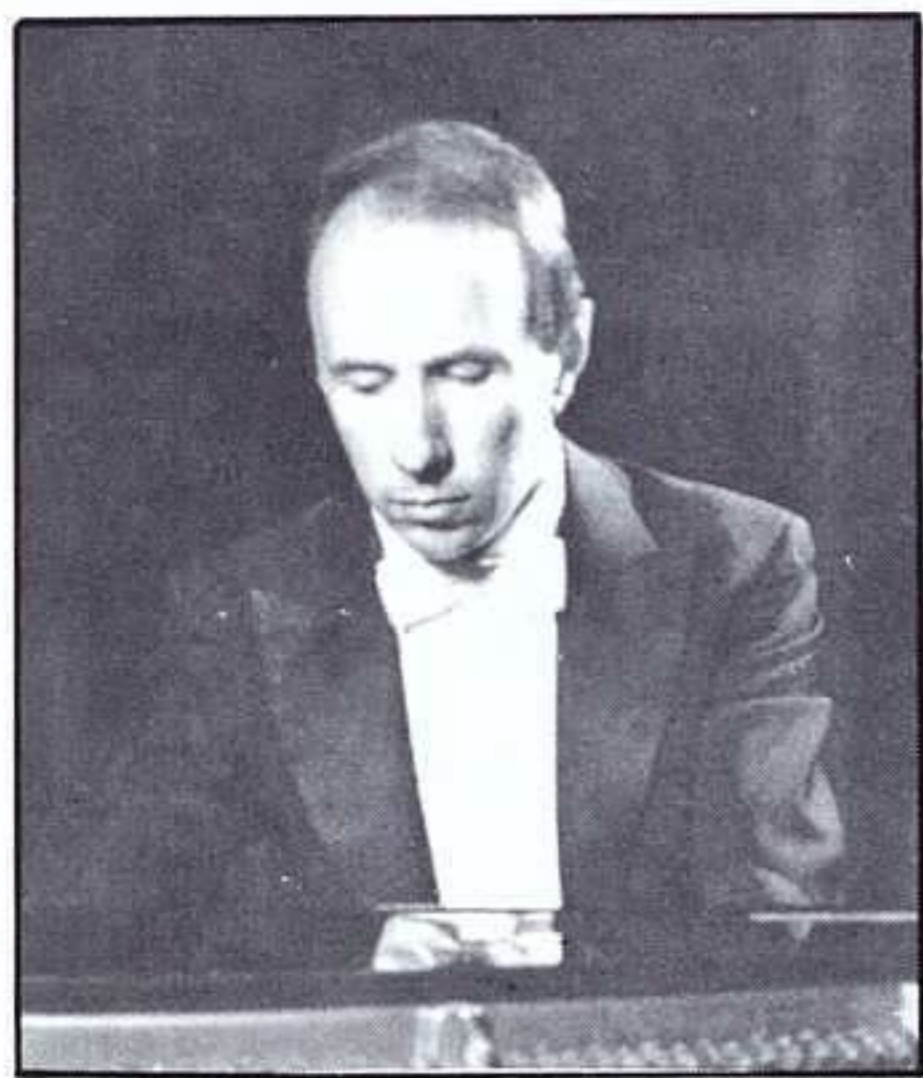
Concluida la etapa estival, Cantabria ha iniciado un nuevo curso musical. Quizás, con dinámica inferior a otras temporadas, pero en todo caso, sostenida. De ésta voy a glosar los eventos de relieve. Pero antes me parece interesante referirme a la convocatoria del II Concurso Nacional de Composición para piano, organizado por el Conservatorio «Jesús de Monasterio», y patrocinado por la Fundación Marcelino Botín.

Se rinde con él homenaje a una figura señera de nuestra vida musical: Manuel Valcárcel, músico que hasta su muerte en 1980, desarrolló una fecunda labor pedagógica como director del citado Conservatorio. Rector también del Concurso de Piano Paloma O'Shea, fue figura entregada al servicio de nuestro arte. La primera edición de este certamen, que yo sepa, único en su modalidad de los existentes en este país, proclamó como ganador a Miguel Angel Martín Llado, por su obra **Inmortales**, y concedió menciones honoríficas a Emilio Molina Fernández y a Isabel Ruíz Martín.

El fallo de la segunda edición, cuyo premio único está dotado con 150.000 pesetas, tendrá lugar el próximo mes de febrero en nuestra ciudad. Se dará cuenta de sus resultados. Pueden tener gran interés en base a las numerosas partituras que se están recibiendo, procedentes de distintos puntos de la geografía española. He aquí

un evento muy a tener en cuenta por cuanto potencia y estimula la joven composición.

Ahora bien, la Fundación Marcelino Botín no se limita al auspicio del mencionado certamen, sino que tiene, en lo que a música se refiere, su vida propia. Sus Conciertos para la Juventud, que en el curso anterior ofrecieron unas 25 audiciones de signo ecléctico, han iniciado una nueva singlatura caracterizada por la convocatoria grande e interesante. Para ésta, Pedro Espinosa dio un brillante recital de piano. Miguel Angel Giménez Arnaiz demostró su musicalidad a través de los recitales de guitarra, y por fin, se contó con la presencia de los japoneses Momuko Nishino y Hozumi Murata, quienes dieron muestras solamente atractivas en sus interpretaciones.



José Francisco Alonso.

Actividad también en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Santander, que abrió el curso con un concierto digno en su nivel, a cargo de la Orquesta Real de Cámara de Suecia, traductora de un programa cuyo punto de mayor interés estuvo en la válida versión de la **Suite Op. 1** de Carl Nielsen. Fue muy desigual lo hecho por el guitarrista italiano Massimo Gabarroni. Creo que hubo escaso interés en el Ballet Español de Madrid, ambicioso, pero sin calidades destacables en sus coreografías. No estuvo mal el Noneto Checo, aunque cuesta justificar que en un programa con dos expresiones de entidad, cuales son los **Preludios de Danzas para el Noneto**, de Lutoslawski, y el **Septimino**, de Beethoven, incluyeran otra sin el menor incentivo. Fue el **Divertimento** de Pauer. Mejor fueron las cosas con la Orquesta Sinfónica de Plodiv, que tradujo una sugestiva **Obertura** del búlgaro contemporáneo Vassil Kajandi-

jev, de claro parentesco con el mundo de Bartók. Y que además nos trajo a Elmira Darvarova como grata solista del **Concierto en Re** de Tchaikovski. Todavía hay que indicar el más que buen concierto del Coro Santa María de Solvay, agrupación que trabaja, y lo hace bien, en torno al canto coral en el Romanticismo. Ofreció una **Misa alemana** de Schubert. Cuando esta crónica se escribe está a punto de iniciarse el Ciclo Completo de las **Sonatas** de Mozart, a cargo del pianista santanderino José Francisco Alonso.

Nuevo curso, asimismo, en el Ateneo, cuyo acto inaugural de su Sección de Música comenzó con un delicioso recital de la soprano Pura Martínez, que acompañada al piano por María del Carmen Sopeña, interpretó un programa homenaje a la Generación del 27, sobre la cual pronunció una conferencia muy interesante Emilio Casares Rodicio.

Y la puesta en marcha de un nuevo ámbito sonoro: el Aula de Música de la Universidad de Santander, en cuya todavía corta actividad, destaca el recital de piano a cargo de Alec Chien, cuarto premio del Concurso Paloma O'Schea, además del ganador de de Música Española, y del otorgado al mejor intérprete de Mompou. Se trata de un intérprete con gran musicalidad y criterio, cuyo futuro es risueño, con base a su alto nivel actual.—RICARDO HONTAÑÓN



MESA REDONDA SOBRE LA MUSICA Y LA IGLESIA

El pasado mes de julio se celebró en Santiago de Compostela una mesa redonda sobre **Músicos y cantores en el culto cristiano**, dentro de las Jornadas de Pastoral Litúrgica organizadas por el Secretariado Nacional de Liturgia con motivo de la publicación del **Cantoral Litúrgico Nacional**. La noticia no dejaría de ser una más dentro de los asuntos domésticos de la Iglesia de no ser porque, al lado del tratamiento catequético

y un tanto abstracto que se dió a alguno de los temas (participación de la Asamblea o el papel de los grupos juveniles en el Culto), aparecieron otras orientaciones — y de ellas nos ocuparemos— de interés para nuestra crónica por referirse en términos más concretos a la aportación que la Iglesia española puede hacer al conjunto de la sociedad. La presencia en la mesa o entre el público de personalidades en el mundo de la investigación o de la praxis musical (Samuel Rubio, José López-Calo, Juan Trillo, entre otros) y una representación de la prensa local sacaron al acto del marco doméstico en el que en principio se encuadraba.

El tema de los allí tratados que vamos a desarrollar, presentado por el autor de estas líneas, es el del **concierto sacro**, argumento que en sus diversas acepciones afecta tanto al terreno de la pastoral como al de la aproximación de la Iglesia a su entorno a través de la **obra social** que supone la música. Ahondando en estas acepciones del término «**concierto sacro**» llegamos a las siguientes conclusiones:

En primer lugar, la Iglesia debería facilitar la celebración de conciertos en los recintos apropiados, dentro de un paralelismo estético con otras artes que no impide que el lugar sagrado sea centro de atención como conjunto arquitectónico, como telón de lienzos o esculturas de valor. La música precisa de ese marco que es el que la ha visto nacer y que en muchas ocasiones le está vedado.

Las diócesis gallegas no siguen un criterio uniforme a la hora de conceder estas autorizaciones. Así mientras en unas la tradición ha garantizado una total flexibilidad en este asunto, en otras, por el contrario, un cierto jansenismo mal entendido en sus preladatos dificulta, cuando no imposibilita, la celebración de conciertos en los recintos sagrados.

Como complemento pastoral la Iglesia debería promover el concierto sacro, considerando el término dentro de las siguientes acepciones:

En primer lugar, la Iglesia debería reconstruir su proceso histórico, musicalmente hablando, y tratar de incorporarlo a la liturgia. Muchos años atrás, los Cabildos se enorgullecían de su música, del papel preponderante que la capilla jugaba en las celebraciones, del componente

litúrgico de la acción musical. En cierto modo, esta aspiración estético-historicista podría tener ciertos paralelismos con intentos que en otros terrenos son admitidos por todos (reconstrucción de una fachada o de un interior siguiendo criterios históricos) y que parecen olvidarse cuando se trata de la música que se utiliza en el templo, en ocasiones al margen ya de todo valor estético.

Un segundo significado práctico de «**concierto sacro**» es el de la reconstrucción del edificio musical de la Iglesia aprovechando elementos propios. Lo que, a la vista de las realizaciones de países más dotados (Austria, Alemania, etc.), parece una utopía, es siempre acomodable a la situación concreta de cada lugar. Ciertamente, la situación de nuestro país impone puntos de partida sencillos: un pequeño coro, un armonio, una pequeña orquesta, etc., planteamientos sencillos pero que son válidos dentro de ese compromiso de recuperación estética e histórica.

Finalmente, la Iglesia Española, en una sociedad con demasiados vacíos culturales, en una situación como la que vivimos de excesivos intereses en la manipulación de la cultura, debería jugar esa carta de nobleza que la historia le ha dejado en herencia, carta de nobleza que en ocasiones cambia por esquemas de comportamiento utilitaristas extraños a su propia esencia. En este sentido, según las circunstancias del lugar y del momento, podría la Iglesia participar activamente en la elevación cultural de su entorno, al disponer de medios (locales, coros catedralicios, organistas, etc.) totalmente desaprovechados.

VIGO «MON AMOUR»

Es hora de reflexión para los que se plantean aventuras musicales; el caso de Vigo es idóneo para ilustrar esta reflexión. La efervescencia cultural que está viviendo la ciudad se traduce en el terreno musical en intentos o en realidades, en proyectos acabados o en frustraciones, que son fruto de la pretensión de dotar a la ciudad de una maquinaria organizativa acorde con el desembolso económico, con el gasto humano y con las necesidades de una ciudad en expansión.

La presencia en Vigo de mecenas capaces de subvencionar un ciclo de ópera a fondo perdido, una banda de

**LA MUSICA SAGRADA
EL CULTO A LOS SANTOS**

JORNADAS NACIONALES DE PASTORAL LITURGICA organizadas por el Secretariado Nacional de Liturgia con motivo de la publicación del «Cantoral Litúrgico Nacional», coincidiendo con el Año Santo Compostelano y los centenarios de San Francisco de Asís, Santa Teresa de Jesús y San Vicente de Paul.



Santiago de Compostela
21, 22, 23 y 24 de Julio

1982

música, un conservatorio profesional, programar una temporada de conciertos y actividades musicales, colaborar económicamente con las realizaciones de otros entes, etc., (nos estamos refiriendo, por supuesto, al mecenazgo del Ayuntamiento y de la Caja de Ahorros de Vigo), es uno de los ingredientes básicos de esa efervescencia a la que más arriba aludíamos.

Otro ingrediente importante es la presencia en Vigo de organizadores (con estatutos o *furtivos*) y asociaciones musicales que se cuentan entre las más activas del panorama gallego: Xuventudes Musicales, Asociación Coral Galega, Agrupación Guitarrística, Sociedad Filarmónica, Amigos de la Opera, Cursos de Verano de la Universidad, Orquesta de Vigo, y alguno más que ciertamente se quedará en el tintero, cuya actividad global no se corresponde con el

ordenamiento y la eficacia de la trama musical que cabría esperar de un potencial humano y económico semejante.

Las polémicas aparecidas estos meses en los medios de comunicación locales (Opera, Banda de Música, Teatro García Barbón, etc.), alguna de ellas dignas de una «*cárcel de papel*», son el resultado del reajuste que precisan las viejas estructuras en contacto con planteamientos nuevos (económicos, de representación, de control, de interés ciudadano, etc.), encuentro que aportarán a la ciudad un ordenamiento musical en el que todos se sientan representados y partícipes en una tarea ordenada, transparente y eficaz.

A partir del próximo número iniciaremos una serie de trabajos más detallados sobre estos aspectos que tan sólo han sido esbozados en la presente columna.—**CARLOS VILLANUEVA**

GRANADA

ACTIVIDAD MUSICAL EN EL CURSO ACADEMICO

De todos los aficionados a la música es conocido el hecho de que en Granada, durante parte de los meses de junio y julio, se celebra un Festival de Música y Danza que ha alcanzado ya su trigésimo segundo año de existencia y cuya calidad reconocida es más que notable. Lo que, sin embargo, no conocen esos mismos aficionados es la intensa actividad musical que se desarrolla de modo paralelo al curso académico

universitario. Durante los meses que van de octubre a junio, entidades tales como el Ayuntamiento, Juventudes Musicales, Asociación Hispano-Alemana en Granada, Secretariado de Extensión Cultural de la Universidad, Asociaciones Culturales y Colegios Mayores se esfuerzan por ofrecer al público granadino una programación musical amplia y variada. A ello se une la idoneidad de los lugares en que se celebran los conciertos: algunos recintos de la Alhambra (cuando lo permite el tiempo); la espléndida, tanto por la acústica como por la belleza arquitectónica, Iglesia de San Jerónimo; la Catedral (conciertos de órgano); Palacio de la Madraza (antigua universidad árabe, ideal para solistas) el formidable auditorio Manuel de Falla (lugar donde tienen lugar la mayoría de los actos musicales), etc. Por todas estas razones, la revista RITMO, haciéndose eco de la

necesidad de ofrecer información de semejante actividad, ha tenido a bien encargar tal cometido al Grupo Gárnata, que inicia, con esta crónica, su andadura en ella.

El día 7 de octubre, con motivo de la apertura del curso académico, se celebró en el esplendoroso patio de los Arrayanes, al atardecer, un recital de piano a cargo de Rafael Sebastiá y con el patrocinio de la Universidad. El programa estuvo compuesto en su totalidad por obras de Chopin (**Preludios, Estudios, Valses, Gran Vals brillante, Marcha fúnebre en Si bemol mayor, Scherzo en Si menor, Nocturno en do menor y Polonesa en La bemol mayor**). El pianista coruñés, discípulo, entre otros, de artistas de la talla de Pilar Castillo, Iturbi, Cortot, Schnabel, Gieseking, Backhaus, etc., llevó a cabo una labor encomiable. Su interpretación de las obras chopinianas aludidas fue encantadoramente intimista y lírica, sin caer en afectación o amaneramiento, hecho éste muy normal en bastantes interpretaciones de la obra del polaco. Posiblemente la técnica se resintió algo en ciertos pasajes virtuosísticos, pero el concepto interpretativo—completamente adecuado— hacía pasar por alto esta deficiencia. Concierto, en suma, gratificante y hermoso. El público, cautivado por la música, el lugar y la hora, agradeció muy efusivamente la interpretación de Sebastiá.

El día siguiente, 8 de octubre, tuvo lugar otro recital de piano, en el auditorio Manuel de Falla, a cargo, esta vez, del granadino Antonio Ruiz-Pipó, y bajo el patrocinio del Excmo. Ayuntamiento de la ciudad. El programa estuvo integrado por **Cuatro Sonatas** del Padre Soler; **Sonata en Si bemol mayor K. 333**, de Mozart; **Sonata en La menor D. 537**, de Schubert; **Rapsodia en Sol menor, Op. 79, núm. 2**, de Brahms y **Dos polkas**, de Smetana. Las **Sonatas** de Soler fueron recreadas de manera vivaz y preciosista, siempre ricas en ritmos y contrastes, con una sonoridad en el piano que recordaba la del clave. La interpretación de la hermosísima **Sonata** de Mozart demostró ya los quilates de Ruiz-Pipó: fraseo cuidadísimo, sonoridad aterciopelada, flexibilidad en el ataque y claridad por doquier. Versión, sin duda alguna, muy valiosa. Sin embargo, pese a que lo anterior fue expuesto con bondad considerable, la lectura que el

pianista propuso de la **Sonata** de Schubert fue, con mucho, lo mejor del recital. El piano de Schubert es, según parece, fuente de colores medios, de tonos desvaídos, de un lirismo sereno y nostálgico. Traducir todo ello con sonidos es tarea delicada y ardua. Pues bien, Ruiz-Pipó consiguió, asombrosamente, ese ambiente pianístico desde los primeros compases. El segundo tiempo de la **Sonata** fue prodigioso: no cabía ya más condensación y espontaneidad en la manera de tocar. El pianista dio aquí, ciertamente, una lección de auténtica musicalidad. La **Rapsodia** de Brahms fue fogosa e íntima, ejecutada con hermosos contrastes y, lo que es raro, verdaderamente idiomática. Muy interesantes las **Polkas** de Smetana. El pianista regaló, para más asombro del auditorio, una matizadísima versión de **La Puerta del Vino**, de Debussy. De nuevo demostró aquí el granadino sus enormes dotes pianísticas. El público le aplaudió con fervor.

No fue tan afortunada la actuación del Strängnäs Kammerensemble (Suecia) en el concierto que ofreció en el Auditorio Manuel de Falla, el día 17, organizado por el Secretario de Extensión Cultural de la Universidad. La existencia de este quinteto es corta. Fue fundado por el flauta Ake Anderlund y su actividad data del año 1980. Da la sensación de que los miembros de este grupo aún no han encontrado la unidad que necesita todo conjunto de cámara. Los criterios interpretativos de cada uno de ellos no parecen ser los mismos. Y el resultado se resiente de ello: el sonido no es transparente, las voces se diluyen y emborronan, el empaste brilla por su ausencia. Por otro lado, ciertas dificultades técnicas no han sido superadas por estos intérpretes: el sonido de la flauta es poco matizado y sutil, con excesivo volumen que, en ocasiones, llega a ocultar las voces de los instrumentos restantes; el violín resulta con demasiada frecuencia chirriante y escaso del volumen suficiente; la viola, el violonchelo y el piano, algo más perfectos, carecen de imaginación y de color en la creación del sonido. Así, los resultados fueron en general mediocres. Interpretaron: **Cuarteto en Sol mayor** de Telemann, **Cuarteto con piano** de E.G. Geijer, **Quinteto en Re mayor** de J. Chr. Bach, **Cuarteto**

en **Do mayor para flauta** de Mozart y **Quinteto Op. 2** de J. M. Damase. En Telemann las voces no se presentaron nítidas, el fraseo fue pesado y los contrastes no existieron. El **Cuarteto** de Geijer, bastante monótono de por sí, aunque con partes líricas muy hermosas, alcanzó un nivel medio aceptable. El **Quinteto** de J. Chr. Bach, prodigio de frescura y gracia, absolutamente aburrido. El desastre fue, sin duda, la interpretación (¿?) del cuarteto de Mozart. Es cierto que interpretar los cuartetos para flauta de Mozart es algo terrible: se necesitan imaginación, talento en el fraseo, sonido camerístico y preciosista, agilidad, etc. No aspirábamos a una interpretación, dado lo anterior, excelente. Sólo queríamos oír en vivo esta maravillosa pieza mozartiana: el resultado fue decepcionante, pues la flauta sonó groseramente, sin matices, con un volumen molesto, el violín no obtenía de su parte el rendimiento mínimo, el resto sonó apelmazado y sin sentido. Una lástima. La obra de Damase, interesante a ratos, despertó algún interés en el público. El nivel interpretativo fue medio.

El último concierto ofrecido hasta la fecha corrió a cargo del dúo formado por Rafael Ramos (violonchelo) y Josep Colom (piano), organizado por Juventudes Musicales. Tuvo lugar, como otros ya mencionados, en el Auditorio Manuel de Falla. El programa mostraba obras tales como **Siete variaciones sobre un tema de «La Flauta Mágica» de Mozart** de Beethoven, **Sonata núm. 1 en Mi menor** de Brahms, **Sonata núm. 2** de H. Villalobos y **Sonata en Re menor** de Debussy. El nivel medio puede ser considerado como notable, debido al trabajo meritorio del violonchelo y a la atención continua del piano. Sin embargo, faltó en el primero agotar las posibilidades de refinamiento y ultrasensibilidad colorística en la **Sonata** de Debussy, el **idioma** necesario en la de Brahms y más seguridad en Villalobos. Del segundo cabe decir que, pese a su corrección y atención, se notaba en falta una imaginación mayor, una capacidad más depurada para sugerir (sobre todo en Debussy). Con todo, fue un recital hermoso e interesante.—**ENRIQUE GAMEZ ORTEGA (GRUPO GARNATA).**

mente la cuerda de la Orquesta en todas sus variantes. El programa presentado resultaba un estreno para el público pamplonés, y éste aplaudió repetidas veces el trabajo que Bello Portu se había tomado en rescatar para la Orquesta una ópera tan cercana a nuestra cultura. **El borracho burlado**, ópera cómica en castellano y euskera, aunque se dió en versión de concierto, resultó muy agradable para el auditorio, llegando a tener momentos magistrales, sobre todo en la interpretación de dúos y tercetos, así como cuando actuaban todos los cantantes. Loly Ordoqui, Nekane Lasarte, Juan Miguel Echarri, Ricardo Salaberría, José María Altuna, Kechu Núñez y José Javier Echeverría, cumplieron con sus respectivos papeles, llenos de gracia en unos momentos, y de melancolía en otros, con arias verdaderamente bellas.

AGRUPACION CORAL DE ELIZONDO

Viene hoy a nuestras páginas esta gran coral, porque ha sido protagonista de un gran acontecimiento musical: la grabación de la **Missa pro Defunctis** del P. Donostia. El que una coral de estas características haya sido capaz de realizar este fiel, comprometido y pulcro trabajo, sólo ha sido posible gracias al trabajo y sentido musical de su director Juan Eraso, empeñado ya desde hace muchos años en enseñar y difundir a través del canto la mejor música. Sin meternos en la valoración técnica del prensado del disco, en lo que concierne a la interpretación, ésta es segura, afinada en su difícil tesitura y siempre íntima y serena, como corresponde a la música del P. Donostia. El organista Claudio Zudaire, impecable y muy cuidadoso en el acompañamiento. Nuestra más cordial felicitación y agradecimiento a la Coral de Elizondo por este disco.

Nos han visitado: la Orquesta Sinfónica de Euskadi: que bajo la dirección de su actual titular E. Jorda, hacía su presentación en Pamplona, con obras de autores locales como P. Aldave, quien saludó la feliz interpretación, del P. Donostia, de J. Guridi, y también obras del repertorio orquestal: **Los Maestros Cantores**, de Wagner, (a mi modo de ver precipitadamente programa para una orquesta que empieza); la **Octava Sinfonía** de Schubert, y el **Gallo de**

oro, de Rimski-Korsakoff, lo mejor de la tarde. En todo caso la orquesta fue estupendamente recibida y esperamos tenerla con frecuencia.

También escuchamos a la Coral Isidoriana de León con un programa de música regional en su mayor parte. Y a la Orquesta Sinfónica de Plovdiv, que abría la temporada de la Sociedad Filarmónica, con un programa interesante, con Rachmaninoff y Brahms como protagonistas. Concierto brillante que gustó al público, quién aplaudió a la Orquesta, de estupenda cuerda, hasta arrancarle tres propinas.—**FRANCISCO JAVIER MONREAL ARIZMENDI**

VALLADOLID

CINCO ESTRENOS MUNDIALES EN EL HOMENAJE A JORGE GUILLEN

El Ayuntamiento de Valladolid ha tenido la gran idea de organizar, en la semana del 7 al 13 de noviembre último, un homenaje a Jorge Guillén. Entre los numerosos actos programados —bien elegidos, planificados y seleccionados— figuraba uno musical realmente importante y significativo: el que agrupaba cinco nuevas composiciones creadas por otros tantos músicos españoles vivos, sobre textos del gran poeta nacido en Valladolid hace noventa años Tomás Marco, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Francisco Guerrero y Carmelo Bernaola fueron los cinco encargados de poner música a las palabras de Guillén. Las cinco obras resultantes, cada una en su estilo, obedeciendo a la diversa personalidad de sus autores, tiene un indiscutible interés y pone de manifiesto, dentro de su brevedad (ninguna dura mucho más de diez minutos), el pulso de cada autor y la forma en que, partiendo de una indudable madurez (demostrada incluso por el más joven, Guerrero), pueden servirse ideas, palabras (aunque de éstas a veces únicamente se extraiga su valor fonético) e imágenes, utilizando para ello una casi

NAVARRA

ORFEON PAMPLONES

El Orfeón Pamplonés sigue siendo uno de los principales focos de programación musical tanto para ser interpretada aquí como la que interpreta fuera a través de los numerosos contratos que recibe. Tras su gran interpretación del **Requiem** de Verdi en los festivales de Orange (Francia), el Orfeón se enfrentó a uno de los programas más duros y más oportunos que se hayan dado este verano en diversos festivales: en el marco de los festivales de Olite, con la Orquesta de la RTVE, y bajo la dirección de García Asensio, ofreció en doble programa la **Sinfonía de los Salmos**, de Stravinsky, y **Los Carmina Burana**, de Carl Orff. La **Sinfonía** dura, al

principio, para el oyente, resultó particularmente bella y recogida en su interpretación; cantada con el coro justo que requiere la reducida orquesta, sonó en todo momento segura, con el ritmo característico de este compositor y ajustada, a pesar de las dificultades acústicas debidas al viento reinante. **Carmina Burana**, mucho más popular, resultó un apoteósico triunfo para el conjunto, siendo repetidas veces requeridos los directores de los conjuntos, García Asensio de la Orquesta, José Antonio Huarte, del Orfeón, Javier Sagüés de la Escolanía Loyola, que tuvo una interpretación justa y brillante; y también los solistas Paloma P. Iñigo, Manuel Cid y Mario Rodrigo.

Superadas las primeras trabas, se presentó en el teatro Goyarre la Orquesta Santa Cecilia para inaugurar la temporada. Esta vez con algunas gratas novedades: además del titular, Javier Bello Portu, se anunció la entrada como director adjunto de Luis Pastor, un joven músico recién salido del Conservatorio, con alguna experiencia ya de dirección en otros grupos. Por otra parte, se ha aumentado sustancial-

espartana economía de medios: todas están escritas para los componentes de un pequeño conjunto de cámara al que se suman una o dos voces solistas.

La composición quizá más sorprendente, la que en una primera impresión se aparta de manera más decidida del resto, es la de Francisco Guerrero, titulada **Vada**, que luego de un comienzo a cargo de la percusión, con inclusión de campana y crócalos, en pórtico que, cerrado por repetidos golpes, capta rápidamente el interés, da entrada a las dos sopranos participantes como solistas, que van enunciando, una por arriba y otra por abajo, un discurso un tanto dislocado en el que lo fonético tiene preponderante valor y en donde abundan los grandes intervalos, las rápidas ascensiones y aceleraciones, las bruscas detenciones.... Hay continuas rupturas y rabiosos gritos de las maderas. Todo ello nos pinta una atmósfera fuertemente expresionista, llena de claroscuros; una atmósfera que podríamos calificar como *de pesadilla*. Después de un golpe de gong, hay un pequeño respiro, pero enseguida el extraño discurso, abrupto y sinuoso, se reinicia, si cabe con mayor virulencia, destacándose al lado del canto de las solistas, las notas agudas y locas del flautín, que, entre trinos y golpes de crócalos, conducen a un final casi deseado y liberador. Composición que, en definitiva, revela fantasía y un atractivo barroquismo.

Absolutamente distinta es la obra de Tomás Marco, titulada **Una música**, que utiliza siete instrumentistas (tres cuerdas y cuatro maderas) y una soprano solista. Toda la tensión y espectacularidad, toda la agresividad de la obra anterior se sustituye aquí por una tranquila y casi mágica placidez sonora. Las largas vocalizaciones (a la memoria se viene, por ejemplo, la «**Vocalisse**», de Ravel), los silencios, las notas mantenidas, la combinación de la voz solista con los instrumentos que la apoyan, y que en muchas ocasiones se funden con ella, ayudan a plasmar una atmósfera casi estática, lejana, algo vaporosa y envuelta en una halo mágico. No hay duda de que aquí Marco, siempre hábil para conectar de forma directa con lo sensorial, ha buscado y conseguido una pintura a la acuarela, de colores evanescentes; una pintura que tiene mucho de impresionista. La soprano, que canta la primera



El dúo Frechilla-Zuloaga, que actuó en el Homenaje a Jorge Guillén.

parte de la obra en un lado de la escena y la segunda en el otro, acaba su melopea con una breve pirueta.

Poco que ver tiene también la obra de Cristóbal Halffter, **Leyendo a Jorge Guillén**, con la de Guerrero; pero poco asimismo con la de Marco. Es una composición verdaderamente austera, en la que intervienen únicamente un recitador, una viola y un violoncello. Aquél va enunciando de forma aséptica, a lo largo de intervenciones espaciadas, versos de Guillén. Los instrumentos, que actúan a dúo, le dan la réplica y sólo en la parte final le apoyan. Un gran muestrario de efectos sonoros, dentro de una gran concisión, se ha previsto para los dos arcos. Hay ataques bruscos, súbitas aceleraciones y repentinas ascensiones. Bello pasaje aquel, después de la primera intervención del recitador, en el que el celo canta un sentido monólogo, dentro de una gama dinámica muy ancha, sobre el ostinado latir de la viola. La exposición, que puede parecer algo morosa, se anima de vez en cuando con pasajes vertiginosos a dúo, con escalas ascendentes y descendentes del instrumento más grave sobre acompañamiento repetido del más agudo. La composición, después de su última y breve aparición del solista, se extingue muy lentamente.

Sorprende en la obra de Luis de Pablo, **El manantial**, su comienzo, constituido por una virtuosa cadencia del violín. Poco después, la soprano solista combinará con aquel instrumento a través de diversas vocalizaciones, apoyada en la percusión y en el arpa. La escritura, de gran concisión y nitidez, pero de notable riqueza, crea un ambiente sonoro de verdadero atractivo, real-

mente *poético* gracias a la hábil combinación y sutil matización de los juegos tímbricos. Luego de unos leves toques en los parches, se inaugura en pasaje más animado, en el que las palabras del texto son pronunciadas de forma muy clara y en donde la voz solista alcanza una alta tesitura, dando lugar a un bello momento en el que la flauta revolotea, en diálogo con aquélla, sobre notas repetidas de la percusión. La forma en que la solista enuncia las palabras nos trae el recuerdo de Falla. Esta imagen desaparece tras una nueva vocalización a solo, que desemboca en una larga frase mantenida sobre una sola nota, que va apianándose poco a poco. No hay duda de que Luis de Pablo, que en los últimos tiempos parece buscar en obras de cámara la verdad más profunda de un texto poético (recordemos su breve obra sobre poema de Gil-Albert), ha puesto en esta última composición, tan rica y vívidamente contrastada, tan concisa al tiempo, una notable imaginación y grandes dosis de refinamiento.

La obra de Bernaola, titulada **Versos**, que combina la flauta y el oboe con el clarinete y el clarinete bajo, y que utiliza también la viola y el violoncello, así como una soprano solista, es de excelente factura, equilibrada, bien ordenada y distribuida. Tras una inquietante frase de los instrumentos de cuerda y una nota mantenida de la madera sobre figuraciones de la viola, aparece la voz de la soprano, que enuncia el texto del poema en un semirrecitado, en un semicantado (que no llega a ser *sprechgesang*) y que, de vez en cuando, sin solución de continuidad, dice alguna frase hablada (lo que proporciona un efecto sonoro interesante).

De las cinco obras, ésta es la que, si se quiere desde un planteamiento más clásico, por llamarle de alguna forma, planifica la interpretación de un texto con un soporte instrumental. Cada frase tiene normalmente el eco de un breve comentario y —lo que anima mucho el discurso— la solista sitúa, en medio de dos frases cantadas en valores largos, una súbita frase hablada. Hay también ciertos ecos fallianos y un lejano aire arcaico en la temática que van desgranando los seis instrumentos, que llevan la obra a su fin tras un último comentario del oboe sobre una nota mantenida de los otros tres instrumentos de madera.

Dirigió el concierto, a una serie de destacados elementos del grupo Koan, José Ramón Encinar. Su labor puede calificarse de aceptable, atenta y ordenada. Quizá podría apuntarse, en una rápida y primera audición, la adopción de un criterio interpretativo demasiado uniforme, aplicado a cinco obras en realidad bastante distintas. En tal sentido, puede hablarse de interpretación algo *mecánica*; eficaz, pero no especialmente inspirada. Lo que, teniendo en cuenta que, después de todo, se trataba de cinco estrenos absolutos, alguno de realización no especialmente fácil, no resulta del todo extraño. Colaboraron las sopranos Inmaculada Burgos (Marco, De Pablo y Guerrero) y Angeles Zanetti (Guerrero y Bernaola). La primera, que pechó con las mayores dificultades, mostró una timbrada voz lírica, manejada con indudable expresividad y corrección musical, aunque en determinados momentos —por ejemplo, en la obra de Marco—, quedó perjudicada por una emisión no demasiado pura —entre nasal y cavernosa— y por el tinte extrañamente metálico de su timbre. La segunda, con una voz, también de soprano lírica, más centrada, puso de manifiesto, no obstante, y dentro de una emisión quizá más canónica, un timbre fatigado y una cierta opacidad. Cantó mucho mejor en Bernaola que en Guerrero, en donde las exigencias de agilidad y de interválica la pusieron en serios aprietos.

Para finalizar, un pero —quizá el único— a la organización: la pobreza del programa de mano, en donde faltaba, entre otras cosas, algo tan capital como los textos de los poemas cantados.—**ARTURO REVERTER.**



Mardones, en 1923.



En el papel de Mefistófeles

José Mardones

Por Venancio del Val

EL MEJOR BAJO DEL MUNDO

Mi primer recuerdo de José Mardones se remonta a hace más de 50 años. Unos pocos más solamente de la fecha de su fallecimiento. Posiblemente sería con ocasión de su última temporada de conciertos, cuando cantó en Vitoria, la capital de Alava, en uno de los pueblos de cuya provincia había nacido el 14 de agosto de 1868.

Tenía Mardones en Vitoria muy buenos amigos, a los que solía visitar. Le conocí —sin tratarle— en el parque de La Florida, donde interpretaba uno de sus conciertos la Banda Municipal de Música.

Por entonces me iba a iniciar profesionalmente en las actividades literarias y a adentrarme más en las musicales con carácter de aficionado. Consecuencia de ello fue que se despertara en mí el interés por enterarme de la vida de Mardones, de cuya personalidad ya me habían llegado noticias como del «mejor bajo del mundo»; o, como después he visto dis-

tinguirle, «el primer bajo "coloratura" del mundo». Comprobé que algunos amigos míos lo habían sido de Mardones, establecí contacto con algunos de los teatros en los que había actuado, allegué datos para con su recopilación componer su biografía, conecté con su familia. Y así se suscitó en mí una mayor admiración por este gran cantante, cuyo quin-

cuagésimo aniversario de su muerte se ha cumplido este año, y a quien no se le ha tenido el suficiente reconocimiento.

En un pequeño pueblo alavés, de algo más de 200 habitantes, inmediato a la provincia de Burgos, Fontecha, se encuentra una rústica casa en la que nació José Mardones, de padres labradores.

En su iglesia parroquial de San Nicolás ya cantaba, con otros chicos del pueblo. Aunque él creía que lo hacía mal, al notar que su voz era diferente a la de los otros.

Permaneció en el pueblo hasta los 18 años de edad, a excepción de algunas temporadas que pasaba en Briviesca (Burgos) con unas tías suyas. Cantó de tiple en la Colegiata de dicha Villa, donde comenzó su formación musical con el organista y maestro de capilla Eustaquio Recio, que le consideró como el mejor tiple que había tenido. En la misma Colegiata pasó sin transición a cantar en la cuerda de bajos, habiendo quedado sorprendido el cabildo de tal transformación. Completó sus estudios musicales de Vitoria con los de Piano.

La primera actividad de Mardones como bajo cantante fue en la catedral de Palencia, donde obtuvo plaza de salmista a los 16 años, después de haber sido rechazado en la Metropolitana de Valladolid, debido a que no alcanzaba la edad que se requería.

Su maestro Recio sufrió un gran disgusto cuando, al haberle presentado a quienes lo habían sido de él en Burgos, le dijeron que Mardones tenía facultades excepcionales para cantar en el teatro, porque él lo quería para la iglesia.

Después de haber permanecido cuatro años en Palencia, renunció a la plaza que le había sido adjudicada, a pesar de su corta edad, y se fue a Madrid con el fin de completar su educación y darse a conocer, mientras cantaba en algunas iglesias.

Ingresó Mardones en el Conservatorio de Música madrileño, pero se vio precisado a desistir de sus estudios en él porque no le aprobaron. Es más, uno de los profesores le llegó a decir que no valía para la música vocal y que haría mejor en dedicarse a otra cosa.

Opositó a una plaza en la capilla real, pero no le fue otorgada. Tampoco consiguió entrar de partiquino en el Teatro Real, ni siquiera como corista fijo. No le conceptuaban con suficiente notabilidad.

Insistiendo en su afán, asistió Mardones a la Academia de cantantes de zarzuela que dirigía el tenor Orenga, y debutó con **Música clásica** en el Teatro de verano del parque titulado «Madrid moderno».

De ahí arrancó la participación del bajo alavés en compañías de zarzuela.

Por entonces llegó a Madrid el célebre maestro Lorenzo Perosi con el fin de estrenar su oratorio **Moisés**. Tenía todo en sus manos para el estreno, pero únicamente le faltaba el bajo que representará a «Moisés». En el Teatro Real había un fenomenal cantante, pero sus maneras no encajaban en el personaje del oratorio. Alguien sugirió al maestro italiano el nombre de Mardones, que para él era un gran desconocido. No obstante, aceptó la indicación y quiso conocer a Mardones que, en vísperas de ir a Lisboa, se encontraba en el paraíso del Teatro, oyendo cantar **Manón** al tenor Anselmi. Perossi no quedó muy bien impresionado al ver a Mardones. Pero, en cuanto le oyó cantar, dijo que era la voz que por su volumen, pastosidad e igualdad de sonido en toda su enorme extensión, necesitaba para su «Moisés», que obtuvo un gran éxito. Y aun dijo más: no estaba del todo puesto en el canto, pero tras una vueltecita por Italia, pronto daría al mundo lección de cómo debe cantar un bajo.

Siguió Mardones formando parte de varias compañías de zarzuela, comenzando por la que había conjuntado el barítono Vazquez y continuando en otras para actuar en diversas poblaciones españolas —Córdoba, Gijón, Vitoria, Toledo, Valladolid...— así como en Lisboa.

En seguida empezó a hacerse famoso, porque en cuantas partes cantaba era elogiada su extraordinaria voz. «*Con arte sumo, dando notas hermosísimas de bajo profundo, cual se oyen a pocos artistas*».

Su repertorio fue inmediatamente de zarzuelas grandes. Como **Campano-**



La casa natal en Fontecha (Alava)



Para Mardones marcó un hito su primer viaje a América.



Su voz se extendía desde el Mi bemol grave hasta el Sol agudo.

ne, Marina, La bruja, La Tempestad, El anillo de hierro, Jugar con fuego, El dominó azul... El año 1903, estrenó en el Liceo la ópera de Chapí **Circe**.

Al año siguiente, fue contratado para formar en la Compañía de Emilio Sagi Barba con el que Mardones se trasladó a Buenos Aires, a donde posteriormente, en 1907, volvió para continuar cantando zarzuela grande.

Al regresar de Buenos Aires, le llamaron del Teatro Real, pero no quiso aceptar porque le habían desdeñado anteriormente para actuar como corista.

El encuentro con Sagi Barba le fue muy beneficioso, al verse animado por aquél a seguir la carrera de la ópera, y a que acudiera a Italia para completar su formación y darse a conocer.

Después de que Mardones hubo cantado varias temporadas ópera en Boston, cuando estaba apunto de cerrar un contrato para actuar en el Teatro Regio, de Turín, fue llamado para hacer una temporada de ópera en el San Carlos, de Lisboa, a donde se trasladó a fines del año 1908. Allí hizo unatemporada de

tres meses cantando **Aida, Mefistófeles, Sanson y Dalila, Fausto, Gioconda, Hugonotes, Roberto el diablo, El profeta, La hebrea, La favorita y La Africana**. Desde entonces fue conocido por los más famosos cantantes que se quedaban sorprendidos de las cualidades de Mardones.

Por entonces, cantó por primera vez ópera en España, interpretando en Bilbao **Aida y Mefistófeles**.

Le ofrecieron un contrato en Caracas, pero un amigo le disuadió y le convenció para que fuera a Milán.

El año 1911, cantó en el Teatro Constanza, de Roma, **La fanciulla del West**, de Puccini, bajo la dirección de Toscanini. Y en ese momento puede decirse que llegó su consagración. Toscanini le tuvo en gran estima, cuando, a partir de entonces, oyó cantar a Mardones el **Requiem** de Verdi, superando a los cantantes italianos, a los que se venía reservando con exclusividad en Italia dicha partitura. Siempre había constituido uno de los más esforzados empeños de Mardones, según confesión propia, la interpreta-

ción de ese **Requiem**. Los elogios que mereció en toda la crítica fueron unánimes.

Después de algún breve descanso en España, el 4 de septiembre de 1911 volvió a Boston, donde permaneció hasta que en 1914 se cerró el Teatro de Opera, a causa de la guerra.

Tras el descanso de un año en Nueva York, entró de primer bajo en el Metropolitan Opera House, el teatro de sus grandes triunfos. Hizo en él doce temporadas seguidas, hasta su definitivo regreso a España en 1926. Al despedirse, le ofrecían contratos en blanco para que volviera cuando quisiese.

Sus obras favoritas fueron: **El amor de los tres reyes, La fuerza del destino, Hugonotes, Fausto, El barbero de Sevilla, Ernani, Rigoletto, Aida, Otelo y Falstaff**. Cantó también, entre otras, **Carmen, Lucía de Lammermoor, La Bohème, I Puritani**.

Actuó también Mardones en Perú, Chile, Uruguay, Argentina, Cuba, Chicago, Detroit, Filadelfia, Cleveland, Atlanta, Denver, Rochester, Kansas City, San Francisco, Los Angeles... Y cuando vino a España en 1926, tenía contratos para actuar el año siguiente en Australia, Honolulu, China y Japón.

Al poco tiempo de llegar Mardones a España, en 1926, sufrió una indisposición, que le obligó a demorar algunos conciertos. Al año siguiente una afección a la garganta le impidió cantar durante algún tiempo.

Una vez repuesto, dió su primer concierto en Vitoria el 4 de agosto de 1928. El mismo año cantó en Madrid con la Sinfónica, en el Teatro Apolo y en el Palacio de la Música. Constituyeron una revelación sus actuaciones porque el público le desconocía.

Al año siguiente cantó nuevamente en Vitoria, en Barcelona, en Zaragoza, Bilbao, Valencia, Gijón, Asturias, Santander y Valladolid, así como en el Palacio Real. Fue de gran relieve el homenaje que en Madrid le ofreció el Hogar Vasco.

Nuevamente se sintió enfermo. Fue empeorando su estado, hasta que se extinguió su vida el 4 de mayo de 1932.

José Mardones era apuesto, de buena figura, simpático, aunque conocía su distinción como cantante. Le agradaba visitar su tierra. Y cuando visitaba su pueblo natal, hacía una vida muy naturalista y frecuentemente alternaba con la gente en conversaciones y en juegos.

En cuanto a su voz, estuvo considerada como un tesoro. Era de tal profundidad que únicamente dejaba dos o tres teclas del piano. Atacaba con valentía y con seguridad en los agudos, mientras que sus graves eran profundos, sonoros, redondos. Poseía un timbre igual en su voz, desde el Mi bemol grave hasta el Sol agudo. Daba a cada frase su valor y a cada nota su intención. De manera tan natural y espontánea que cada vocal la hacía sonar con el sonido propio. Su voz fue calificada de dulce, robusta, sonora, de dicción clara y eficaz, bien timbrada.

Posiblemente la había heredado de su padre, de quien se sabe que también poseía una voz pastosa.

José Mardones, efectivamente, sigue haciendo saber, a través de los discos que permiten poder escucharle, cómo es la voz de un buen bajo profundo y cómo se puede cantar.

DISCOGRAFIA

Por Manuel Torregrosa

La actividad del bajo Mardones, en el campo de la grabación, se desarrolló principalmente entre 1910 y 1930, siendo el disco testimonio de buen número de fragmentos de las óperas más cantadas por el artista en los escenarios de uno y otro continente.

Columbia:

PUCCINI: La Bohème. «Vecchia zimarra».
GOUNOD: Fausto. «Lamenta i lieti dí», «Dio Dell'or», «Io voglio il piacer» (con Florencio Constantino), «Che fai tu qui» (con Constantino y Blanchart), «Serenata». 30458 y 30423.

VERDI: Ernani. «Infelice e tuo credevi».
BOITO: Mefistofele. «Ave signor», «Son lo spirito che nega», «Ecco il mondo».
BELLINI: I Puritani. «Suoni la tromba» (con Blanchart).

ROSSINI: Il Barbiere di Siviglia. «La calunnia». 40.423.

MEYERBEER: Ugonoti. «Piff, paff».

VERDI: Simón Bocanegra. «Il lacerato spirito».

DONIZETTI: Lucia di Lamermoor. «Sexteto» (con María Barrientos, Charles Hackett, Ricardo Stracciari, Meader y Noe). «Sexteto» (con María Barrientos, Florencio Constantino, Freeman, Blanchart y Cilla).

MEYERBEER: Roberto il diavolo. «Suore che riposate».

VERDI: Aida. «Nume custode e vindice» (con Giovanni Zenatello y coro).

GOMEZ: Salvador Rosa. «E quanto». 49427.

BIZET: Carmen. «Toreador».

MOZART: Il Flauto mágico. «Possenti numi».

VERDI: Nabucco. «Del futuro nel buio». 49628.

ARRIETA: Marina. Opera completa (con Mercedes Capsir, Hipólito Lázaro, Marcos Redondo y dirección de Daniel Montorio).

ANGLADA: Brindo a tu salud. 49420.

BADOMIR: Meus amores. S-83-4432.

LARRUGA: La reina. S-83-82413.

ENRIQUES: Unha noite na eira do trigo. S-5104-83018

PETRIE: Asleep in the deep. A-6134-49671.

KNIGHT-GOOCH: Rock'd in the cradle of the deep. A-6134-49635.

TRIMARCHI: O pallide marmolle (con Mefisto, de Corelli). S-84-77.832.

Victor:

VERDI: I Vespri siciliani. «O tu Palermo». C 27331-1.

VERDI: Nabucco. «Tu sul labro». C 27332-6.

DONIZETTI: Lucrezia Borgia. «Vieni mia vendetta». C 29637-1.

FERRARI: Pipelé. «Questa notte». C 30047-1.

BELLINI: Norma. «Ite sul colle o druidi» C 30046-11.

ROSSINI: Guglielmo Tell. «Troncar suoi

dí» (con Giovanni Martinelli y Giuseppe de Luca).

VERDI: Misa de Requiem. «Confutatis maledictis». C 27790-5.

ROSSINI: Stabat Mater. «Por peccatis». C 27792-3.

MEYERBEER: Der Nordstern. «Beati i di». C 31886-1.

SERRANO: La alegría del batallón. B 27597-2.

MUGUERZA: Tristes amores. B 27808-4.

La voz de su amo-Victrola:

ROSSINI: Guglielmo Tell. «Troncar suoi di» (con Giovanni Martinelli, Giuseppe de Luca). 10009-A.

MUGUERZA: Tristes amores (con **La alegría del batallón**, de Serrano). DA-710.

ROSSINI: Stabat Mater. «Pro peccatis». 6420-B.

VERDI: Requiem. «Confutatis maledictis». 6420-A.

VERDI: Vísperas sicilianas. «O tu Palermo». 6434-B.

VERDI: Nabucco. «Tu sul labro de 'veggenti». 6434-A.

Regal:

MOUSSORGSKY: La pulga. (Con **Selva encantada**, de Rhughini). RS-3020.

MUCHLER-FISCHER: Im tiefen Keller. (con **La pulga**, de Mussorgsky). RS-3027.

OCHRA: Verc Sentla (con **A través del desierto**, de M. Moreno y B. López). M-1914.

La mayoría de las grabaciones de Mardones —acústicas y en discos de 78 revoluciones— han sido vertidas a microsurco, y cabe citar, entre otros, los ejemplares siguientes:

Scala U.S.A. 810: Con fragmentos de **Hugonotes, Roberto el diablo, Simón Bocanegra, Ernani, Hebra, Salvador Rosa, Mefistófeles, Fausto y Barbero**, y que recoge también el **Stabat Mater** («Pro peccatis»), de Rossini.

Club «99»: Con fragmentos de **Pipele, Vísperas Sicilianas, Nabuco, Norma, Lucrecia Borgia, Estrella del Norte**, y además, **Bodas de Figaro** («Non piu andrai»), **Requiem** («Confutatis») de Verdi, y obras de Trimarchi («Pallide Mammole»), Carelli («Mefisto»), Enriques («Unha noite») Pérez Soriano («El guitarrico»), E. Anglada («El artillero»), Di Nogero («El arriero»), Mussorgsky («Song of the Flea») y Fischer («In tiefem Keller»).

Rubini GV 44: Con arias de **Mefistófeles, Vísperas, Simón, Hugonotes, Barbero, Ernani, Carmen**, que incluye también el «Stabat Mater» rossiniano y «El guitarrico», así como «La alegría del batallón» («Canción del soldado»), y «Tristes amores», de Muguerza.

Rubini GV 95, GRANDES BAJOS Interpretada Mardones, en este disco, **Maruxa** («El golondrón»), de Amadeo Vives.

Se trata en todo caso de grabaciones de importación. Sólo la ópera **Marina**, de Arrieta, ha sido reeditada en España y se halla en el mercado nacional.

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

Música sacra

Por Arturo Reverter

Dos grandes composiciones, un **Requiem** y una **Misa**, han dominado buena parte de los conciertos madrileños de las últimas semanas. La primera obra, famosísima, debida a Verdi, no era ninguna novedad en nuestros programas, pues se ha ofrecido en muchas ocasiones anteriores, aunque quizá lo resaltable de ésta sea el nivel interpretativo que, en general, se alcanzó, ausente casi siempre en aquellas oportunidades. La segunda composición, la **Misa de Santa Cecilia**, de Haydn, era una verdadera primicia para muchos de los asistentes. La última vez que se puso en Madrid se remonta en la noche de los tiempos. Desde luego, era estreno para los conjuntos de la Radiotelevisión, quienes la interpretaron las órdenes del joven director Víctor Pablo Pérez.

Ni una ni otra partitura, a pesar de su enunciado, puede considerarse en lo absoluto como auténtica música religiosa o música sacra en sentido estricto, si bien, efectivamente, su esquema formal, y, sobre todo, los textos que utilizan sean los habituales dentro de la liturgia católica. Pero el sentido expresivo de la música, la disposición de los distintos números y su propia estructura interna hacen que su significado religioso sea muy relativo, en especial el del **Requiem** verdiano, muy próximo en ocasiones a lo operístico, campo en donde el músico italiano destacó fundamentalmente. Muy conectada con la ópera se encuentra también la obra del compositor austrohúngaro, derivada en cierto modo, dentro del esquema formal de misa-cantata, de la ópera napolitana y constituida por una serie de números corales y arias, incluso tercetos y dúos, que, junto a su larga duración, hacen pensar que realmente Haydn no pensó en destinarla a los templos.

Ha sido interesante, en cualquier caso, que en dos semanas consecutivas hayan podido escucharse, en interpretaciones, como veremos, y a pesar de sus defectos, meritorias, las dos magnas y extensas composiciones, indudables ejemplos de la maestría de sus respectivos autores, buena prueba para orquestas, coros, solistas y directores.

ELIAHU INBAL Y EL «REQUIEM» DE VERDI

El director israelí, ya muy conocido en Madrid, pues ha actuado en diversas ocasiones tanto con la Orquesta de la Radiotelevisión como con la Nacional, ha realizado con la segunda formación

dos conciertos seguidos, que se encontraban a priori, aun dentro de la escasa novedad de las obras a interpretar, entre los más interesantes. Inbal, en plenitud de facultades a sus 45 años, todavía en plena ascensión (es actualmente director titular de la orquesta de la Radio de Frankfurt), ha evidenciado otra vez algunas de las características que ya tuvimos ocasión de detectar en visitas previas: fogoso, podríamos decir que *latino*, temperamento; excelente técnica gestual, variada, rica y flexible; buenas dotes constructivas; buen conocimiento de las leyes dinámicas y agógicas; claridad expositiva; nervio y vitalidad. Características que dosifica inteligentemente puesto que tras el temperamento existe una inteligencia bastante rigurosa y sólida, lo que evita por lo general la comisión de excesos.



Eliahu Inbal.

No nos encontramos ante un director capaz de interiorizar poéticamente un mensaje musical; tampoco ante un refinado organizador y cuidador de timbres; ni ante una mente excepcionalmente analítica. Su batuta, nerviosa y ágil, envía continuos y efusivos mensajes traducidos en sonoridades calientes y en ocasiones agresivas, lo que puede hacer que las tensiones musicales, que siempre han de nacer desde el fondo, o el lirismo subyacente en muchas composiciones, queden un tanto ocultos y sepultados por un aparato externo en ocasiones excesivo. De todas formas, la buena organización general de este *aparato* —organización que evita la caída en lo estentóreo—, mantiene sin graves rupturas la línea interpretativa, proporcionando por lo común un mensaje musical válido y, sobre todo, eficaz.

En la monumental partitura verdiana, tan llena de contrastes, de momentos grandiosos, por un lado, y de instantes de recogido lirismo, por otro, Inbal supo situarse en una zona equidistante de lo sinfónico y de lo operístico (que de los dos aspectos participa la obra), trazando un cuadro plástico de colores más bien crudos, con pinceladas oscuras de aceptable valor contrastante. Fue la suya una versión pujante, dramática, un punto apresurada, más bien agresiva y extravertida. Una versión más dramática que poética y quizá por ello unilateral. Hay que tener en cuenta, en todo caso, que la partitura, aun encontrándose entre lo mejor de Verdi, posee muchos rasgos banales y bastantes dosis de vulgaridad. De cualquier forma, y esto no va a descubrirse, ahora es una composición magnífica, vibrante, excelentemente construida, escrita con elocuente inspiración y muy bien instrumentada.

Cabría apuntar en el haber de la batuta la correcta exposición, en pianísimo bien dosificado, del comienzo del *Kyrie*, la excelente planificación vocal e instrumental del primer número del *Dies irae*, en donde todo estuvo en su sitio y en donde, aún alcanzándose el climax sonoro exigido, no se perdieron —como ha sucedido en otras ocasiones— los papeles; el magnífico desarrollo de la larga melodía del principio del *Domine Jesu*, en donde la cuerda de cellos se aplicó con fortuna; la vibrante plasmación del *Sanctus*, a pesar de ciertas desigualdades cuantitativas entre la masa coral y la orquestal; la bien estudiada grabación dinámica del *Liberame Domine*, con una bien acentuada en lo métrico fuga final, a la que quizá faltó algo de claridad. Puede que algunos números, como el *Recordare*, hubieran pedido una mayor contemplación, un mayor estatismo, una mayor intensidad lírica. Pero en conjunto, hay que repetirlo, la versión, dentro de los planteamientos de Inbal —que quizá pudieran preferirse menos impetuosos y extravertidos—, fue coherente y mantuvo casi siempre un tono interpretativo muy loable.

Impulsados por esta batuta directa y capaz —en ningún caso genial—, el coro y la orquesta nacionales se movieron a muy buena altura. Aquél, sin llegar a estar por completo empastado y sin perder ese aire agresivo que muchas veces tiene —y que no fue disimulado por la batuta—, actuó unido, justo de ataque, bastante afinado y compacto, mostrando poder y maleabilidad. Esta brindó una de sus mejores actuaciones de los últimos tiempos —dentro de una muy lenta pero perceptible línea ascendente—, proporcionando calor, entrega y contundencia

Foto Agustín Muñoz

en los metales, que esta vez sí sonaron empastados.

El cuarteto solista actuó, como tal, con loable discreción, aunque no puede decirse que estuviera precisamente equilibrado, ya que hubo excesiva diferencia entre lo mejor y lo peor. La primera calificación habría que aplicársela a la soprano Julia Varady, rumana y actual esposa del barítono Fischer-Dieskau, que brindó una interpretación muy ajustada a lo escrito por Verdi, que puede calificarse de exquisita por la musicalidad, el cuidado del matiz y la intención. Aunque su voz, que es la de una lírica, a una lírica plena con ligera tendencia a lo lírico-«spinto», si se quiere, no sea la que pide siempre la partitura que, concretamente en el «Liberame Domine», exige un instrumento de mayores kilates, sobre todo de mayor densidad y contundencia en graves, capaz de expresar el sombrío dramatismo que anima el fragmento. Pero Julia Varady posee cualidades que la convierten en una excelente cantante. Por un lado, desde el punto de vista netamente instrumental, extensión, igualdad de color, timbre, no bello en sí, pero en cualquier caso muy atractivo, correcta emisión, técnicamente muy trabajada, lo que quizá proporciona una sonoridad no demasiado natural, algo hueca (pensemos en una Schwarzkopf, tan distinta en casi todo por otra parte). Por otro, una indudable ortodoxia en la utilización de las reglas del canto, lo que le permite articular y ligar con limpieza, apianar y engrosar el sonido con soltura, «filar», obtener medias voces canónicas (sin necesidad de cerrar la boca) y ubicar siempre el sonido en el sitio justo. Hay que decir, no obstante, que los ataques siempre son perfectos y que tarda en ocasiones décimas de segundo en alcanzar la nota justa. Y hay que añadir asimismo que posee algunos problemas fonéticos que le impiden reproducir con total limpieza determinados fonemas. Con todo, ofreció los mejores momentos, más intensamente líricos, del concierto y venció con fortuna —a pesar de su falta de densidad— los indudables problemas dramáticos del «Liberame Domine», en el que alcanzó un casi perfecto filado en el Si bemol y en donde atacó con valentía y suficiente poder el temido Do natural sobreagudo (de pecho), escuchándose con suficiente nitidez por encima del coro.

A su lado, Ruza Baldani mostró su todavía muy bello centro de mezzosoprano y su correctísima línea de canto, aunque tuviera evidentes problemas en la zona aguda y a veces no existiera en la grave. El tenor Piero Visconti mostró fáciles y bonitos agudos, dotados de indiscutible amplitud lírica, aunque evidenció limitaciones técnicas, escaso atractivo en graves y centro e irregular afinación. El peor fue, sin embargo, el bajo John Paul Bogart, que posee sin duda peso específico en los graves, pero que ha de luchar contra un instrumento escasamente timbrado, tremolante y corto por arriba.

VÍCTOR PABLO PÉREZ Y LA «MISA DE SANTA CECILIA», DE HAYDN

Es todavía muy corta la carrera de este joven director español, titular en la

última temporada de la Orquesta Sinfónica de Asturias y dotado de cierta experiencia operística por sus trabajos con la Escuela de Canto. Había evidenciado ya, no hay duda, buenas maneras en algunas de sus intervenciones con la orquesta y coro de cámara «Ars Nova», de Madrid, y en algunas de sus apariciones en el Teatro de la Zarzuela, concretamente en un programa en el que se incluían tres óperas cortas; *La serva padrona*, de Pergolesi; *El secreto de Susana*, de Wolf-Ferrari, y *El teléfono*, de Menotti. Ha sufrido ahora, con su presentación en Madrid, con la Orquesta y Coros de la Radiotelevisión, su bautismo de fuego, dirigiendo una obra nada fácil como es la mencionada *Misa* de Haydn, que en principio iba a ser interpretada por Alberto Blancafort, aunque ya desde hace semanas su nombre había desaparecido del «cartellone». Y, debe decirse en seguida, que, aunque con dificultades y sin alcanzar una interpretación que pueda considerarse como especialmente relevante, Víctor Pablo Pérez ha salido airoso del empeño; al menos lo suficientemente airoso. Hay que repetir que esta composición de Haydn ofrece numerosas dificultades de montaje dada la complejidad de su escritura contrapuntística y la brillantez de su polifonía. Obra muy larga



Víctor Pablo Pérez.

(aunque lo era más en los manuscritos no retocados del compositor), con muchos números de corte barroco y un saber general arcaizante, se aparta de la concepción clásica vienesa de la misa que el propio Haydn iba a llevar a su más alta expresión con sus seis últimas composiciones para el templo. Obra que requiere, entre otras cosas, a la hora de ser interpretada, rigor estilístico, dotes constructivas de primer orden, equilibrio polifónico, cuidada planificación vocal y orquestal, variedad y flexibilidad rítmica, expresividad, brillantez y vivacidad. Y ello por no hablar de las tremendas dificultades que se plantean a los cuatro solistas.

Víctor Pablo Pérez, en sus conciertos del 20 y 21 de noviembre, planteó su interpretación partiendo de un presupuesto básico fundamental: reducir en gran parte los contingentes vocales y orquestales y abordar la obra con un número de ejecutantes perfectamente acorde con la escritura y la estilística en la que ésta se encuadra (recordemos: misa-cantata de raíces napolitanas). De esta forma, con un coro de unas 60 voces y una orquesta de unos 40 instrumentistas, se da pie para obtener la claridad y transparencia polifónica que se pide, para ofrecer con nitidez la rica rítmica haydniana, para delinear la expresiva melodía, muchas veces sencilla, pero en otras ocasiones muy ornamentada, y para dotar de transparencia a la tímbrica, de tal forma que puedan oírse, por ejemplo, las maderas. En esta ocasión todos estos aspectos, si bien no de forma ideal, quedaron en buena medida servidos y resaltados en la interpretación de Víctor Pablo Pérez, que además supo dotar de una tranquila fluidez a todo el discurso sonoro. Es cierto que en algunos peligrosos momentos como en las fugas del «Cum Sancto Spiritu» o del «Vitam Venturi» pudieron apreciarse algunos desajustes, determinados confusionismos en la planificación y una evidente falta de



La Orquesta Sinfónica de Asturias que dirige hábilmente Víctor Pablo Pérez.

redondez en la materia coral; o que en instantes de la prestación orquestal la limpieza de ejecución no fuera absoluta. Pero ello no empaña una buena labor que, al menos, tuvo la virtud de ofrecer, con cierto cuidado y buena letra, una plausible traducción de lo escrito. Podría haberse pedido, no hay duda, un mayor sentido del contraste, una mayor flexibilidad rítmica y una más grande vivacidad —la que nace de un más profundo y detenido análisis de la dinámica interior y del juego de los acentos—, aspectos a los que todavía no parece pueda llegar el joven director español, que aún se muestra algo tímido y que posee un muy estre-

cho y parvo repertorio gestual: brazos extendidos en el plano medio, batuta un tanto inerte, con continuos juegos de muñeca, cuyas pulsaciones son las que van marcando la pauta rítmica. Posee en todo caso un brazo izquierdo bastante personal y eficaz. Hay que suponer que con el tiempo irá ganando en riqueza, en variedad y en elocuencia mímica. En definitiva, por lo que atañe a la dirección, versión ordenada, bastante equilibrada, estilísticamente respetuosa, aunque también algo plana, un tanto académica; *escolar*, podríamos decir.

No ayudaron demasiado para que las cosas fueran mejor los cuatro solistas elegidos, que se enfrentaban con dificultades poco habituales en composiciones sacras. Ni Caridad Casao, soprano muy lírica, no demasiado segura de afinación y bastante torpe en las agilidades, sin la necesaria vibración en el «Quoniam», ni Carmen Sinovas, muy gris, que se empeña en cantar papeles de mezzo o de contralto, pudieron alcanzar el aprobado. Mejor, los hombres: Juan Porras, tenor lírico-ligero, estuvo por encima de anteriores actuaciones; sin lograr una auténtica media voz y sin excesivo refinamiento, mantuvo el tipo y cantó un muy aceptable «Incarnatus». El bajo inglés Roderick Kennedy posee una mate-

DOS ESTRENOS EN EL REAL

El programa ofrecido por Cristóbal Halffter los días 29, 30 y 31 de octubre en el ciclo de la Orquesta Nacional era realmente insólito: su propio *Tiento*, compuesto en 1981 para Radio Hamburgo, interpretado en Granada en el pasado Festival y estrenado ahora en Madrid, y *Paraíso cerrado*, de Juan Alfonso García, asimismo puesto en Granada, en donde se estrenó mundialmente este verano. Esta obra, no prevista en principio, sustituyó a la anunciada y de nuevo eliminada del cartel *Cuarta Sinfonía* de Ives, que parece ser obra auténticamente maldita.

Paraíso cerrado, creado por el compositor extremeño residente en la ciudad andaluza sobre fragmentos del poema del mismo título del autor granadino Pedro Soto de Rojas (1584-1658), de corte netamente gongorino, adquiere la forma de cantata dividida en tres episodios, «Exordio», «Motete» y «Salmo», para orquesta, coro y una soprano solista. La escritura revela un indudable conocimiento del oficio por parte de Juan Alfonso García, una efusión lírica muy notable y un gran amor por la obra de Soto de Rojas, cuya versificación, tan característica, no se acopla a veces demasiado bien a los pentagramas. En la obra, que contiene indudables bellezas, se descubren influencias muy claras: Bartók, Penderecki, Falla... Falta en la composición una unidad de estilo, una homogeneidad, una asunción en un todo unitario de las desperdigadas influencias. Hay pasajes descriptivos (como el del comienzo), intervenciones de las cuerdas divididas, fragmentos fugados, notas mantenidas, intervenciones del coro «a capella», imitaciones... En el «Motete», tras una acentuación de las líneas de tensión, que acaban combinadas en un tejido polifónico espeso, con intervenciones en tesitura muy aguda de las sopranos, se produce la aparición de la solista, que interpreta el «Canto al agua». No deja de tener encanto y lirismo el sencillo acompañamiento, estático y suspendido: arco sobre metales, suaves toques de tambor y bongó, piano dibujando diseños ascendentes y descendentes. La declamación es muy sobria y es contrapunteada en determinados momentos por «glissandi» de los timbales. En el salmo hay una figura melódica muy falliana, que repite el coro sobre una escala descendente. Al final, con una nueva intervención «a capella» del coro con timbal de fondo, se hace poco a poco el silencio.

La obra de Cristóbal Halffter revela, desde luego, una mayor veteranía, un mayor dominio de la materia sonora y una mayor unidad estilística. En ella el autor, como recoge el programa de mano, se ha propuesto cumplir un plan muy ambicioso: traducir en música todas las

significaciones y connotaciones conceptuales, artísticas, sociales, religiosas y humanísticas que posee la palabra «Tiento». Así, su noción de forma musical empleada por los organistas españoles de los siglos XVI y XVII; su conexión con el «cante jondo»; el deseo de proporcionar al instrumentista un pretexto para utilizar con placer su instrumento; captar la atención del público mediante la magia sonora... En definitiva, «reflejar un ambiente en el que la tradición culta y popular esté presente de una manera viva», lo que ha de lograrse mediante la búsqueda, el ensayo y la prueba. La habilidad de Halffter para salir, en general, airoso del empeño es indudable. Ha manejado todos los elementos —una muy nutrida orquesta— a su alcance para configurar y estructurar un atractivo y entretenido deambular musical, en el que tienen cabida muchas cosas, algunas especialmente características del compositor: desde la progresiva entrada de los vientos y la aparición de la cuerda en sus primeros atriles hasta la traducción del primer lento «crescendo»; desde los ataques en «fortísimo» y el contraste producido a continuación por un trino mantenido, hasta la repetición, dentro del mismo pasaje, de acordes rítmica y ostinadamente (la figura del «ostinato», tan querida por Halffter) marcados, de forma martilleante. No deja de existir un encanto sonoro especial en momentos como el producido cuando una nota pedal de la cuerda aguda emerge sobre figuraciones de la cuerda grave y del viento, con aparición posterior de los delicados timbres de la madera. La obra es larga —quizá demasiado— y sería prolijo seguir describiendo pasajes de la misma. Hay muchas alternativas, muchos contrastes dinámicos, salvajes andanadas de la percusión, fragmentos repetidos con «divisi» de los arcos, e incluso alguna que otra frase larga e intensa. Son frecuentes asimismo los pasajes puramente melismáticos. Como fondo, casi siempre, el ritmo marcado por los parches, casi al final sustituidos por los primeros atriles de la cuerda. Por último, tras un relajamiento de las tensiones y de la intervención de los tres gong (frecuentes aplicaciones del arco sobre ellos), de un solo de cellos y de notas mantenidas sobre el rebullir de sus compañeros, todo se desvanece luego de varios golpes en pianísimo del bombo.

Halffter, en definitiva, capta por la hábil combinación, por el hábil juego que sabe desplegar, aunque en ocasiones éste sea algo externo y artificioso; aunque no siempre se descubra una auténtica y profunda sustancia musical; aunque, a fuerza de repetir efectos, el compositor pueda caer en un cierto manierismo, en un cierto formalismo.

Foto: Angel Ricardo.

LA SAGA DE LOS CLARET

En estas últimas semanas hemos podido contemplar en Madrid diversas actuaciones de los hermanos Claret, Gerard, violín, y Lluís, violoncello. Este ofreció, casi por sorpresa, dos magníficos recitales, con el mismo programa, los días 22 y 23 de octubre, en el Teatro Español de Madrid. Recitales que ya fueron comentados en el pasado número de RITMO.

Los días 13 y 14 de noviembre, de nuevo en Madrid, el violoncellista participó en el concierto dirigido por Max Bragado Darman con la RTVE. Interpretó la **Música per a violoncel y orquesta**, de Joan Guinjoan, obra que ya había estrenado, en su definitiva versión, en 1980 en Barcelona. Claret, plenamente identificado con la composición, sirvió perfectamente el directo virtuosismo de aquella (hay una gran cadencia inicial) y mantuvo un perfecto diálogo con la orquesta, muy sabia y sutilmente tratada por el compositor, siempre imaginativo y colorista. En el programa figuraban también, el **Preludio a la siesta de un fauno**, de Debussy, y la **Séptima Sinfonía** de Prokofiev, estreno en Madrid. De ella ofreció, con una buena prestación del conjunto orquestal, el joven director Bragado —quien la estrenó, según confesión propia, también en España, concretamente en Canarias—, una muy correcta versión. Quizá no excesivamente contrastada ni muy diferenciada tímbricamente, pero sí bien construida y trazada, hábilmente planificada. Suficiente para que pudieran atisbarse los valores formales y coloristas de la composición, menos agresiva, menos *moderna* que otras del autor.

Gerard Claret, hermano gemelo de Lluís, brindó, el domingo 21 de noviem-

bre, una muy bien construida y organizada interpretación del difícil **Concierto para violín y orquesta** de Berg. Con un sonido no grande, pero sí intenso y de buena calidad, el violinista expuso pulcramente, con delicadeza y suave matización, la magistral composición, jugando, con difícil facilidad, utilizando una técnica muy dominada, muy *aprendida*, las bazas expresivas. Puede que faltara algo de refinamiento, un poco de poesía, algo más de lirismo trascendido. Pero la versión fue en su conjunto buena, superando incluso el violinista los posibles problemas de afinación —extremo éste que en otras oportunidades no había logrado sortear por completo—. Lástima que el acompañamiento ofrecido por la Nacional y el director invitado, el joven francés Jacques Mercier, dejara bastante que desear por su frialdad y su falta de temperatura; dentro de una planificación no del todo lograda tampoco. Hay que emplear muchas mayores dosis de delicadeza y refinamiento para, en fusión con el solista, alcanzar el ideal interpretativo perseguido por el compositor.

Con anterioridad pudimos escuchar, por primera vez por la Orquesta Nacional, **Lontano**, la interesantísima partitura de Ligeti, en la que el compositor húngaro nos muestra en su cénit la maravilla de su magia sonora, tan atomizada y original. Para cerrar el concierto, una mediocre versión —mal planificada, exenta de gracia, vacía de contenido, morosa— de la magnífica **Sinfonía número 7** de Dvorak. Y es lástima, porque la prestación sonora de la orquesta —después de las tres semanas con Maag y las dos con Inbal— tuvo momentos de indudable brillantez.

DISCOS CRITICADOS

EN EL NUMERO 527,
DEL MES DE NOVIEMBRE

	Pág.
BACH: Sontas Trío (Galway, Kyung-Wha Chung, Moll, Welsh)	41
BERG: Lulu (Minton, Schwarz, Mazura, Riegel, Blankheim, Tear, Pampuch, Boulez)	41
BERG: Wozzeck (Waechter, Winkler, Laubenthal, Zednik, Malta, Skramek, Silja, Dohnanyi)	41
BLASCO DE NEBRA: Las Seis Sonatas (Colom)	43
GLUCK: Don Juan (Gardiner)	43
MOZART: Música completa para dos pianistas (Eschenbach, Frantz)	45
ORDOÑEZ: Sinfonías (Blázquez)	45
PROKOFIEV: Alexander Nevsky (Audeeva, Svetlanov)	46
PUCCINI: Turandot (Ricciarelli, Domingo, Hendricks, Raimondi, Karajan)	46
ROSSINI: Mosé in Egitto (Raimondi, Nimsger, Anderson, Gal, Palacio, Lewis, Scimone)	47
ROSSINI: Canciones a dos y cuatro voces (Miranda, Schaer, Orliac, Reineman, Ivaldi) ..	48
SAINT-SAENS: Fantasia para violín y arpa (Ricci, Mildonian, Kemmer, Mallach, Froment)	49

TELEMANN: 4 Conciertos para instrumentos de viento (Füri)	49
TURINA: Tríos. Círculo. Las Musas de Andalucía (Soriano, León, Corostola, Bustamante, Jordá, Mateu)	49
VIVALDI: Conciertos (Baumgartner, Hofmann, Kuentz)	52
ZELENKA: Seis sonatas en trío (Holliger, Bourge, Thunemann, Gawriloff, Jacottet, Buccarella)	52

RECITALES

EDICION CONMEMORATIVA DEL CENTENARIO DE LA ORQUESTA FILARMONICA DE BERLIN	53
EMINENTES DIRECTORES INVITADOS ..	53
CONJUNTOS DE CAMARA	54
FURTWÄNGLER	55
«LINCOLN CENTER: EN DIRECTO» (Sutherland, Horne, Pavarotti, Bonyngé)	56

MUSICA

MUSICA



Fassbaender • McCormack • Menuhin • Turandot

MUSICA



Bartok • De Lucia • Gould • Manon

MUSICA



Bartok • Ponselle • Schuricht • Ugonotti

LA REVISTA TRIMESTRAL
ITALIANA
DE MUSICA CLASICA

PARA SUBSCRIPCIONES DIRIGIRSE
A VIA AMPERE 60 20131 MILANO
(ITALIA)

Don Taddeo in Barcellona

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA 1982

Por I Taddei

Ofrecemos al lector en este número la primera parte de la crítica del pasado Festival Internacional de Música de Barcelona, celebrado en octubre de 1982. En esta ocasión, además de contar con cierta variedad de orquestas y un cierto tipo de música antigua (sobre todo del primer Barroco) que va tomando carta de naturaleza en la programación del Festival, es interesante hacer notar el apartado dedicado al lied, que contó con la presentación en este papel de René Kollo.

LOPEZ COBOS: NUEVO TESTIMONIO DE UN GRAN DIRECTOR

Uno de los grandes atractivos de este Festival era la visita de Jesús López Cobos, al frente, esta vez, de la excelente Orquesta Filarmónica de Israel, ya conocida en el Palau por su actuación de hace tres años. La enorme expectación que despertaron estos conciertos (18 y 19 de octubre), a juzgar por la afluencia de público, no se vio defraudada. López Cobos cuenta en Barcelona con la admiración y el aprecio de un público al que se ha sabido ganar, año tras año, a través de actuaciones del más alto nivel artístico. En esta ocasión, ha vuelto a dejar patente su preparación técnica y su buen gusto a lo largo de dos programas de variado y bien elegido contenido: **Sinfonía Concertante para violín y viola** de Mozart y **Novena Sinfonía** (versión de Mahler) de Schubert, el primer día, y **Sinfonía núm. 83** de Haydn, **Concierto para violín y orquesta núm. 2** de Bartók y **El pájaro de fuego**, de Stravinsky, el segundo.

Ni que decir tiene que el centro de atención y curiosidad, por lo novedoso, lo constituía la versión de Mahler de la archiconocida y superinterpretada **Novena** schubertiana. Antigua es la tradición de efectuar transcripciones y reorquestraciones de piezas pertenecientes a los más grandes maestros, y es bien sabido que los resultados de tal práctica, a pesar de los ilustres ejemplos de Bach y Mozart, no han sido siempre acogidos sin discusión y reserva. En el caso que nos ocupa, Mahler nos propone una revisión de la **Sinfonía Grande** de Schubert, consistente básicamente en un refuerzo del papel de los instrumentos de viento, especialmente maderas y trompas, que ciertamente no contribuye demasiado a enriquecer la obra; antes al

contrario, dicho arreglo altera el poético colorido de la sutil orquestación original y nos aproxima un tanto al particular mundo sonoro de Bruckner. El resultado es un producto atacado de cierta ambigüedad: algo que no es ni Schubert ni Bruckner, ni Mahler, con algunos momentos ciertamente interesantes, como el Trío del Scherzo, junto a otros menos logrados, como el Allegro final, donde Mahler carga excesivamente las tintas en el metal, con un resultado más bien plomizo, en el que el delicado equilibrio estructural de la pieza queda roto, aplastado por un metal repetitivo y machacón.



René Kollo actuó acompañado de Irwin Gage.

Otro asunto es la gran interpretación de López Cobos. Los dos primeros movimientos —quizá los menos afectados por Mahler— recibieron lo que se puede considerar una lectura ideal en cuanto a tempo, planificación, colorido orquestal y expresividad, y dieron nuevamente la medida del gran maestro que es nuestro compatriota. Los movimientos tercero y cuarto no produjeron la misma impresión satisfactoria, siendo difícil determinar si la culpa de ello es de López Cobos o de Mahler. En todo caso, la versión fue globalmente excelente, con un **Andante** en el que brilló por encima de todo el lirismo y la poesía del más puro Schubert. En esta misma línea, hay que apuntar el **Entreacto núm. 3 de Rosamunda**, ofrecido de propina, en una interpretación asombrosa por su ternura, su lirismo y, destaquémoslo, por la maravillosa habilidad de Cobos para perfilar y resaltar las distintas voces.

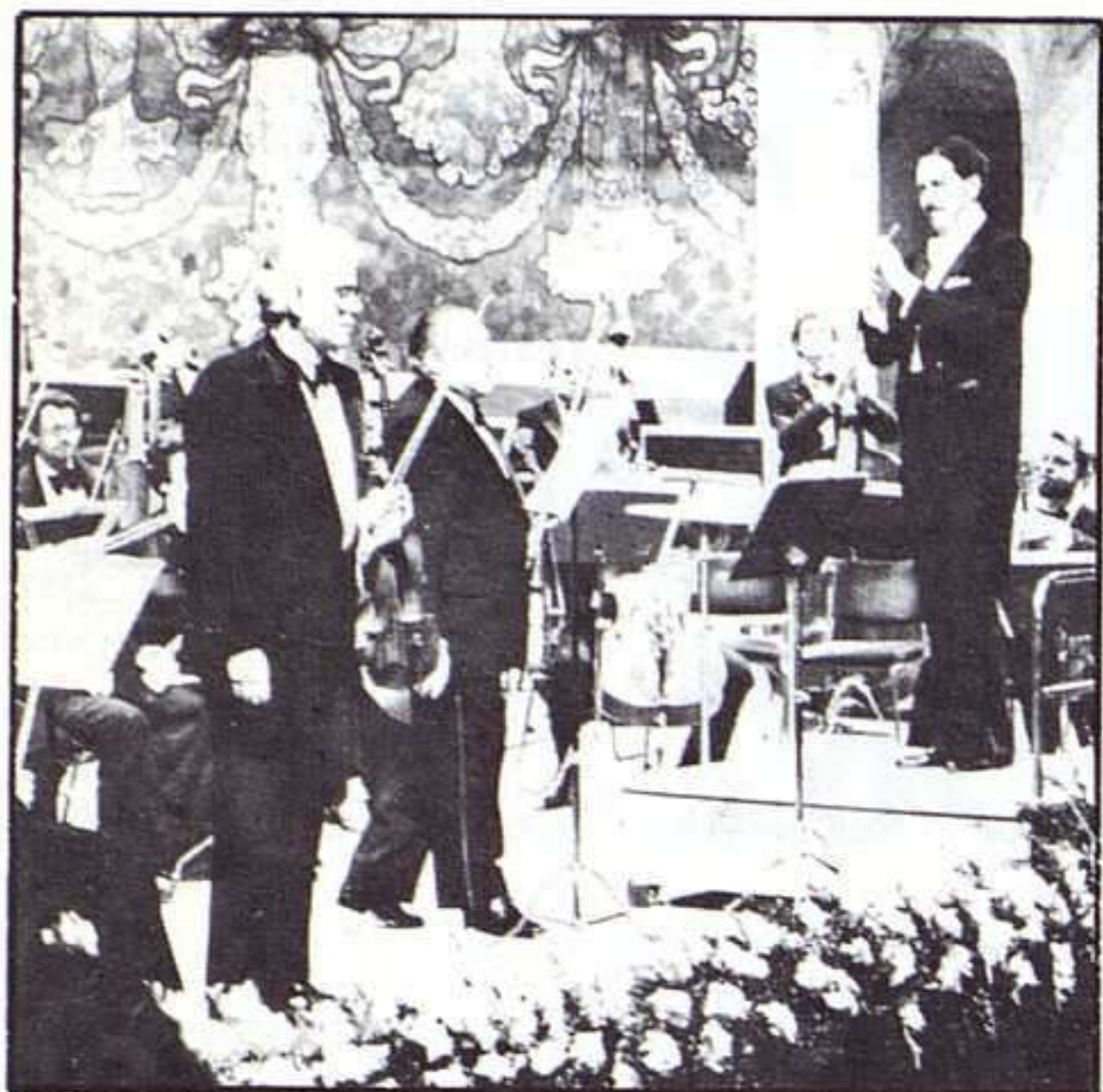
En la primera parte habíamos escuchado la **Sinfonía Concertante para violín y viola**, de Mozart, admirablemente construida desde la batuta, pero irregularmente ejecutada por los solistas. Chaim Taub, concertino de la Filarmónica de Israel, se mostró como un violinista pobre, de afinación insegura, fraseo gris y volumen escaso. Mucho más convincente resultó, en cambio, su compañero, el viola Daniel Benyamini, también perteneciente a la Orquesta, que nos regaló un sonido denso y potente, una afinación intachable y, en conjunto, una labor bastante más artística que la de su insulso colega.

Ya al día siguiente disfrutamos con una **Sinfonía núm. 83**, la famosa «Gallina», de Haydn, en una versión ejemplar por su gracia y transparencia. Formidable, asimismo, el violinista Uri Pianka, que intervino en el **Concierto** de Bartók, dando una lección de dominio técnico y de comprensión de la difícil obra, en la que también López Cobos contribuyó a redondear una versión realmente muy buena. Y, finalmente, una interpretación extraordinaria de la Suite de **El pájaro de fuego**, libre de excentricidades y abusos, con un encomiable sentido de la musicalidad y, sobre todo, con imaginación. Inútil es reiterar conceptos sabidos acerca de la facilidad de Cobos para manejar las estructuras sonoras, su sentido plástico para el color orquestal y su no menos importante facilidad para hacer cantar a los instrumentos. De todo ello tuvimos una prueba más en este **Pájaro** memorable, así como en los bises de Albéniz y Falla que concedió al final.

EL «LIED» EN EL FESTIVAL: RECITAL DE RENE KOLLO

Después de su fugaz actuación en Barcelona, en **Zar und Zimmermann** (en 1966) y con una carrera importante en su haber, reaparecía en nuestra ciudad René Kollo, artista polifacético, con un campo de actuaciones que abarca desde los héroes wagnerianos hasta las operetas, pasando por el lied. Para su actuación en esta última faceta, eligió dos maestros básicos del género como son Schubert y Wolf, complementando el programa con cinco composiciones de Richard Strauss.

Nos hallamos ante un tenor de voz central llena y compacta, que pierde algo de color en el registro agudo, dotado de una técnica vocal muy correcta, que le permite un canto ligado a una cierta expresividad; todo ello se puso en evi-



López Cobos al frente de la Orquesta Filarmónica de Israel.

dencia en aquellas piezas de mayor extroversión, donde el estilo operístico del cantante juega sus mejores bazas. Así, en **Der liebliche Stern** apareció la belleza central de la voz, a pesar de una pequeña dificultad en el pase de la voz, y con algún grave algo hueco; Mucho mejor estuvo en **Der Wanderer an den Mond**, con canto alegre; en **Wehmut**,

donde supo desgranar ese sentimiento de dulce nostalgia, o en **Im Abendrot**, donde su canto a la naturaleza tuvo gran luminosidad. En **Der Jüngling und der Tod**, junto a la incisividad del registro medio, apareció una cierta falta de pureza en la media voz. Terminó la serie Schubert con **Anflösung**, que, totalmente adaptada a sus condiciones intrínsecas, cantó con gran fuerza descriptiva. En los cinco lieder de Strauss, mantuvo las mismas constantes, consiguiendo en **Heimliche Aufforderung** su punto más alto.

En la segunda parte, con nueve Lieder sobre poemas de Eduardo Mörike, alcanzó su nivel óptimo al poder usar sus mejores armas, desde su centro, en **Fussreise e Im Frühling**; la expresividad y canto abierto, en **Abschied**; la descripción, en **Neue Liebe**, y la melancolía, en **Wo find'ich Trost**. Especial mención merece Irwin Gage al piano, que sobrepasó con creces la función típica de acompañante para dar todo el relieve desde el romanticismo de Schubert hasta el post romanticismo de Strauss.

En resumen: un artista interesante, que creemos podrá aprovechar más sus condiciones en el campo operístico donde esperamos verle.

ta vez Richard Wagner, a quien se dedicará el último concierto, que generalmente suscita un interés extraordinario en los aficionados: Obertura de **El buque fantasma**, Bacanal de **Tannhäuser**, Preludio y muerte de Isolda y diversos fragmentos de **El ocaso de los dioses**, serán los fragmentos que celebrarán el centenario de la muerte de tan significativo compositor, precisamente los primeros fragmentos que llegaron a oídos de los aficionados barceloneses que a finales del siglo empezaron a familiarizarse y venerar la figura insigne de Wagner. El relleno lo componen unos atractivos programas, que cuentan con una variada representación de las obras habituales del repertorio romántico, Beethoven (**Quinta y Segunda Sinfonías**), Schubert (**Rosamunda** Obertura) Berlioz, Chopin, Mendelssohn, César Franck (**Sinfonía en Re**), Tchaikovsky, el repertorio nacionalista, Dvorak (**Concierto para violoncelo**), Granados (**Dante**), y de compositores de nuestro siglo, Strauss (**Don Juan y Así habló Zarathustra**), Mahler (**Tercera Sinfonía**), Rachmaninov (**Conciertos para piano números 2 y 3**) y un largo etcétera que abarca a hombres como Samuel Barber, Prokofiev, Gershwin, Holst, Salvador Pueyo, Mottsalvatge (**Metamorfosis de concierto**) y Milhaud.

En conjunto, pues, una perspectiva muy atractiva para el aficionado, que puede ver así llena su tarde de sábado o su mañana de domingo, y, en algunas ocasiones, a título de prueba, también los viernes por la noche, extendiendo así los conciertos y posibilitando que un mayor número de personas puedan asistir a ellos.

La actividad musical barcelonesa no se acaba con la programación de la Orquesta, puesto que, en espera del programa de Pro Música, que cubre también toda la temporada, se anuncian ya otros ciclos, entre ellos el de la Associació de Cultura Musical, que entra en éste en su cincuenta y un año de permanencia en los carteles ciudadanos. Esta temporada presentará a la Orquesta Sinfónica de Plodiv, de Bulgaria; a la reina del Gospel, Bessie Griffin; a las Orquestas de Cámara de Tubinga y de Stuttgart, y anuncia asimismo para los próximos meses interesantes conciertos que, como es sabido, están reservados a los socios de la entidad, para aumentar los cuales han lanzado poco tiempo ha una campaña en los medios de comunicación.

Por otro lado, en el seno de l'Orfeo de Sants, se presenta también la programación de la temporada, que contará con la colaboración del Coro Ametsa, de Irún; del Coro de La Guardia y el pianista y colaborador de RITMO, Josep Doménech Part, del Colegium Musicum de Catalunya, del Grup de Metall «Ciutat de Barcelona», del guitarrista Narciso Yepes, así como otros intérpretes que en su momento reseñaremos.

TEMPORADA DE LA ORQUESTA CIUTAT DE BARCELONA

Después de la tranquilidad estival y tras el Festival Internacional celebrado el mes de octubre pasado, se inicia nuevamente la temporada de la Orquesta Ciutat de Barcelona, la titular de la ciudad, en unos momentos muy interesantes para la vida musical de Barcelona, tras las perspectivas culturales que nos ofrece un nuevo curso, rico y variado culturalmente, que de año en año va mejorando y aumentando su actividad musical. Esta reanudación de las actividades de la orquesta titular no ha sido, como ya sucedió en ocasiones anteriores, sin incidentes, ocurridos singularmente en la presentación de la programación de dicha Orquesta. Algunos de los profesores de la institución musical barcelonesa, molestos ante las perspectivas profesionales y ante la confección del programa a sus espaldas, salieron patentizándolo bien ostensiblemente del Salón del Ayuntamiento en el que se celebraba la presentación oficial ante la Prensa. Como una crisis de crecimiento hemos de considerar la problemática que traslucen actitudes como ésta en una orquesta que todavía no ha hecho el salto definitivo para constituirse como orquesta de pri-

merísima categoría, cosa que todos quisiéramos, especialmente los profesores que la integran y los profesionales de la crítica que la escuchamos con especial interés. Quizás una buena señal de renovación radique precisamente en el nombramiento de Joan Arnau, crítico de **La Vanguardia** y hombre vinculado a los núcleos musicales de la ciudad desde hace mucho tiempo, para el cargo de responsable del área musical del Ayuntamiento de Barcelona. Se trata todavía de hechos muy recientes y cabe esperar de todo ello soluciones, a corto plazo, beneficiosas para todos los interesados y para los aficionados a la música, que cada día aumentan considerablemente.

El programa de la Orquesta Ciutat de Barcelona de esta temporada está confeccionado en función de las efemérides musicales que se celebran: el vigésimo aniversario de la muerte del compositor y director de la antigua Orquesta Municipal, Eduard Toldrà, con cuyas obras se inicia la temporada, singularmente con la ópera **El giravolt de Maig**, tan injustamente olvidada en otros centros artísticos de la ciudad. Por concluir la temporada, nueva conmemoración, es-



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

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

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

ORGANOS YAMAHA

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



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

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

HAZEN

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



Festival Internacional de Jazz de Madrid

Por Javier López de Guereña

La gente capaz, cuando dispone de los medios necesarios, es más capaz todavía. Si por arte de la magia que se llama constancia y esfuerzo puede sacar de la nada un pequeño tesoro, cuando la materia prima es de primera calidad el resultado es, lógicamente, aún mejor. Así ha quedado demostrado en la tercera semana del pasado mes de octubre durante la cual ha tenido lugar el Festival Internacional de Jazz en Madrid. Bajo la dirección de Alejandro Reyes —que durante diez años ha sido el coordinador del Club de Jazz del Colegio Mayor San Juan Evangelista, único verdadero foco jazzístico de la Villa— un joven equipo se ha encargado de organizar, en el breve plazo de un mes y medio, todo un señor festival patrocinado por el Ministerio de Cultura (¡al fin!). Por una vez el organismo oficial no se ha andado con chiquitas y el generoso presupuesto ha permitido hacer algo digno, con categoría. El anuncio del festival despertó todo tipo de sospechas políticas por la precipitación con que se ha montado y las fechas en las que ha tenido lugar, pero éste no me parece el lugar más adecuado para disquisiciones de esta índole. Fueran cuales fueran los motivos

que llevaron al Ministerio a promover este acontecimiento, lo cierto es que hizo recaer la responsabilidad de la organización en buenas manos y el resultado ha sido más que bueno, contando con la reducción que implica el inevitable coeficiente de mala suerte: músicos de primera línea, un sonido adecuado y un completo éxito de público, no sólo a nivel de taquilla (el Palacio de Deportes donde se ha celebrado tiene capacidad para 7.782 personas y sólo dejaron de venderse 200 entradas en todo el Festival) sino también a un nivel estrictamente musical, puesto que la gente —y sospecho que no todo el mundo estaba muy enterado de lo que iba a sonar— conectó con la calidad de las actuaciones y se dejó llevar por la música, aún cuando ésta pudiera parecer en principio algo *árida*. Hubo, por supuesto, fallos, pero en su mayor parte deben achacarse al capricho de la fortuna más que a errores de organización.

Uno de los aspectos que más ha llamado la atención en general y en particular a la gente de la prensa especializada, ha sido el cuidado que se prestó al problema del sonido y el resultado alcanzado. El peor de los males que, invariablemente, aparece en los conciertos multitudinarios es que la calidad de la audición suele ser muy pobre, debido a las deplorables condiciones acústicas de los



Fotos: Carlos Roca.

Arthur Blythe.

Woody Shaw.



recintos que suelen acoger este tipo de manifestaciones. Lógicamente, los pabellones deportivos sirven para hacer deporte y cuando se construyen no suele profundizarse en la acústica más allá de que el silbato del árbitro se escuche en la cancha sin que el hombre tenga que dejarse los pulmones. Pero ¡ah! maravillas de la técnica: con estudio, tiempo y dinero puede conseguirse —era una posibilidad que yo estaba a punto de desear— que se oiga y *bien*, no por aproximación o por el sumatorio de *rumores e impresiones visuales*. «Ptolomeo» se encargó de este tema: mi más entusiasta felicitación. Además de la calidad de sonido en bruto, hay que señalar que la eualización y el balance de los instrumentos estuvieron bastante acertados exceptuando el anteúltimo día (que alguna excepción tenía que haber).

El programa de cada sesión estaba invariablemente, encabezado por un grupo español o afincado en nuestro país y se completaba con sendas actuaciones a cargo de dos *grandes*, convocados para este Festival Internacional de Jazz de Madrid que, a pesar de no ser el primero que intenta ser el primero, es el único que ha merecido figurar entre los europeos de más alta alcurnia. Siguiendo el modelo de San Sebastián, la música en vivo ha tenido como contrapunto una serie de actividades paralelas —conferencias y películas— que, a pesar de la falta de tradición, no estuvieron desiertas y han sido acogidas con interés.

PRIMERA SORPRESA: HEAT BROTHERS

El miércoles día 20 el Palacio de Deportes abrió sus puertas al jazz mostrando una cara un tanto fúnebre, por los grandes telones negros que colgaban por doquier en detrimento de la estética y en beneficio del sonido. Casi a *traición*, Neobop comenzó su actuación tan puntual que creo que se adelantaron a la hora. Neobop es un quinteto constituido por Carlos González (batería y líder del grupo), Alejandro Ruiz (saxo alto), Enrique García (guitarra), Paco Espinosa (contrabajo) y Fernando Sobrino (piano). El nombre por sí sólo ya dice bastante de la línea que sigue el conjunto. En esta ocasión el «neo» no sólo fue estilístico sino también, en cierto modo, emocional: no consiguieron romper el *hielo* y su música se quedó al borde del escenario, sin llegar a conectar con las gradas. Su actuación fue, en todo caso, correcta aunque con la responsabilidad de ser los inauguradores, el recinto les viniera un poco grande.

Un cuarto de hora tardó en invertirse por completo el flujo entre músicos y espectadores. De un plano meramente receptor se pasó a un plano participativo e interesado, que fue gradualmente en aumento. Los hermanos Heat consiguieron enardecer no sólo al público estrictamente *jazzístico*, sino que también arrastraron a otra gente más vinculada con el rock que había acudido a la voz de «*Mr. B.B. King!*». Heat Brothers fue mucho más que la suma de Jimmy Heat (saxo alto y flauta), Percy Heat (contrabajo y violoncello), Albert «Tootie» Heat (batería) y Tony Purrone (guitarra). Cada uno en



particular es un talento reconocido pero en fraternal conjunto sus potencias se actualizan y multiplican en forma sorprendente. La expresividad y la energía de Jimmy, la seguridad combinada con la imaginación melódica de Percy (amén de delicioso *Watergate blues* al cello), la firmeza y elasticidad de «Tootie» y la fuerza virtuosa de Tony Purrone levantaron a la gente de sus asientos. Entre todos suman un montón de años de vitalidad que no se recataron en transmitir. Prácticamente le robaron a B.B. King el estrellato de la noche.

B.B. King era, en efecto, el céntiprevisto para esta primera sesión. Lo confirmó la invasión de unas quinientas personas que, más o menos abruptamente, consiguieron entrar para esta última parte. Esta repentina movilización trajo como funestas consecuencias para los espectadores de la pista la pérdida total de la visibilidad y una gran merma auditiva, pues los recién llegados pertenecían a la raza que va a los conciertos fundamentalmente a escucharse a sí mismo; el artista les sirve como incentivo para irse animando hasta que consiguen precipitar de él por completo: la música se ve desplazada por las palmas y gritos. (No tengo nada en contra de los conciertos de rock, como algún sagaz pueda creer entender; no tengo nada mientras la actuación sea a cargo del músico y no del espectador. Me interesan los conciertos, no los «happenings».) En medio de este ambiente, B.B. King (un hombre del blues y, sólo por coexistencia, del jazz) reapareció en España con el mismo espectáculo que en ocasiones anteriores, con cierto aire —cada vez más decadente— a circo yanqui. Esta noche, B.B. King demostró que todavía tiene algo que decir y mucho que reivindicar en favor de su guitarra, contra lo que se pudiera deducir de sus últimas visitas a la península, auténticos síntomas del ocaso de un artista. El grupo es tan flojo como siempre. Los arreglos un poco más cuidados pero muy mal ejecutados en general. B.B. King cantó poco y de forma no excesivamente convincente. Sin embargo tocó con ese sentimiento que sólo él es capaz de arrancar a las cuerdas de su guitarra. El secreto de B.B. King es que toca muy pocas notas, sus escalas son muy limitadas y sus recursos también, pero cada nota que toca tiene un sonido inconfundible que le distingue de cualquier otro guitarrista. El «vibrato» de B.B. King no es sobre la cuerda sino sobre el alma de ese sonido que pulsa. Su fraseo es igualmente característico —y eso es lo que menos se pudo apreciar, debido a que la bulla se mantenía siempre a un nivel constante— alternando y extremando los niveles dinámicos, de forma que casi la mitad de las notas, más que oírse, se intuye dónde

MUSIK MESSE FRANKFURT

El mercado mundial de la música en vivo 83

Esto es lo que convierte la Feria de Música de Frankfurt en un acontecimiento único:

Visión completa. Ver y vivir todo lo que el mundo puede ofrecer para la música. El diálogo con fabricantes, colegas, músicos. Acertar en los pedidos, pasándolos directamente al fabricante y poder eso a escala mundial.

Más de 700 expositores vienen a Frankfurt. De 30 países. Los líderes del mercado, los especialistas, los recién llegados.

Venga Vd. también y presencie el mercado mundial de la música – en vivo.

Feria de Música de Frankfurt
Feria Internacional Monográfica de
Instrumentos Musicales,
Electrónica para Orquesta,
Accesorios y
Ediciones Musicales.

Información. Asistencia para el viaje.
Entradas:



Cámara de Comercio Alemana para España

Paseo de la Castellana 18
Madrid 1
Tel.: 27 54 000
Telex: 42989 haka e

Calle Córcega 301-303
Barcelona 8
Tel.: 218 82 62/237 38 83

**5 de febrero, al
9 de febrero de 1983**



**Messe
Frankfurt**

han sonado. Los solos casi nunca son largos ni complicados y las canciones terminan indefectiblemente con una cadencia desmadejada e incierta que se afirma brillantemente cuando abre un nuevo blues. Y así, un blues tras otro, sin solución de continuidad, se hizo patente por qué casi nadie conoce a Blues Boy King por su verdadero nombre.

UN HOMENAJE AL SAXO

Si alguna vez hubiera tenido que organizar un «*día mundial del saxo*» y salir a hacer colectas y todo eso, habría montado una tómbola con este recital como premio gordo. Tres saxofonistas bien distintos (aunque alguno se despieste), que rindieron un espléndido homena-

sentido distinto, provocado por el esfuerzo de querer decirlo todo de un soplido. La actuación con este conjunto fue, de nuevo, más prometedora que plenamente satisfactoria pues, con todas las virtudes que este músico exhibe, no ha llegado aún a tomar personalmente las riendas de su línea musical. Es posible que esta definición se encuentre en el disco que próximamente va a grabar, habrá que estar al tanto.

El saxófono, sinuoso instrumento, volvió a hacerse protagonista del evento en forma de tenor. Y el responsable de esta segunda aparición fue un hombre sobradamente conocido por —casi— todos en el mundo del jazz y en otros mundos como el rock en los que también ha corrido alguna que otra aventura: Sonny Rollins. Su actuación puede resu-



quemar sencillos y repetitivos. Rollins partía de un breve motivo inicial, que no tenía inconveniente en repetir las veces que hiciera falta porque no aburría, lo ornamentaba, le daba mil vueltas, lo rompía y volvía a retomarlo en un juego que podría no haber acabado nunca. En cierto modo es una vuelta a los orígenes, a los modos primeros de improvisar, siempre estando cercano al tema, sin apoyarse exclusivamente en el acompañamiento armónico. El sonido del saxo con el micrófono incorporado da a este hombre una libertad de movimiento que se refleja no sólo en el espacio visual, sino también en que el timbre y la intensidad no sufren a causa de esos desplazamientos. El sonido permanece con sus parámetros primarios constantes sin menoscabo de la expresión. Una solución ideal para el festivo discurso de Sonny Rollins.

En algún caso el orden de los factores sí que altera el producto. Phil Woods salió con desventaja, al tener que permutar con Rollins el momento de su aparición por cuestiones relativas al inminente viaje de éste último. En el programa, como digo, estaba previsto que fuera a la inversa (Woods delante) dadas las características musicales de estos artistas, y en el cambio Phil Woods fue el perjudicado. Rollins había dejado flotando en el aire una ola de entusiasmo que difícilmente el saxofonista alto podría mantener en el mismo terreno. El primero es un músico fundamentalmente directo, mientras que el segundo es reflexivo; no es que haya frialdad —que no la hay— en la forma de interpretar de Woods, todo lo contrario: da a cada nota lo suyo y su fraseo está perfectamente puntuado con la plena consciencia de saber lo que pretende, pero no cabe duda de que su forma de hacer es menos avasalladora que la de Sonny Rollins. A pesar de este inconveniente de luchar con un ambiente excesivamente caldeado con anticipación, el cuarteto de Phil Woods consiguió concentrar la atención ofreciendo un recital rebosante de elegancia. La principal diferencia entre este cuarteto y el quinteto precedente en el aspecto general fue que, al contrario del grupo de Rollins, la formación de Phil Woods era un conjunto en el que todas sus partes estaban sabiamente estabilizadas y cooperaban a un mismo nivel en la tarea creativa. El saxo alto de Phil Woods era el instrumento director y al mismo tiempo uno más. Hal Galper (piano), Steve Gilmore (contrabajo) y Bill Woodwind (batería) consiguieron un entramado perfecto en el que los destellos del solista provocaban inmediatas resonancias en los demás músicos. Gilmore y Woodwind tienen, a mi modo de ver, una concepción musical bastante próxima que se concreta en una forma de hacer segura y rotunda con el marco de



Art Ensemble de Chicago.

je al instrumento inventado por el bienaventurado Sax. Por supuesto que, ni estaba todo representado ni pretendía estarlo, pero sí que los maestros de ceremonias estaban a la altura del homenajeado.

El primero en salir fue Jorge Pardo acompañado por Jesús Pardo (teclados), Manolo Toro (bajo), Carlos Carli (batería) y Rubem Dantas (percusión). Todos los temas venían firmados por Jesús, en una línea bastante próxima a Weather Report, aunque no bajo los mismos presupuestos de conjunto, a excepción del aportado por Jorge Pardo (a mi entender, el mejor) que tenía un aire marcadamente español. Jorge Pardo es, como se confirma día a día, el saxo más interesante que anda suelto por la península. Su estilo con el tenor tiene el sello de lo personal. Pardo aprovecha todos sus recursos y se esfuerza en cada pieza como si fuera la última que pudiera tocar. Apura el aire hasta el máximo por lo que muchos finales de frase adquieren un

mirse diciendo que vino dispuesto a pasárselo bien. Cuando uno se lo pasa bien tocando lo comunica de forma inevitable, y al contrario, si no consigue establecer esa comunicación es difícil que disfrute plenamente con lo que hace. El grupo acompañante (Yoshiaky Mashuo, guitarra; Lincoln Goines, bajo eléctrico y Tony Campbell, batería) fue casi estrictamente acompañante pues apenas se hizo tangible un intercambio de ideas entre el líder y el resto mientras estuvieron presentes en el escenario. Su aportación consistió en la base rítmica y la armónica necesaria para que Sonny Rollins se desarrollara a su gusto. En largos, infinitos solos que momentáneamente se apagaban para dejar paso a alguno de los dos guitarras —nunca a su nivel— sin dejar prácticamente de tocar, aprovechando el segundo plano para apoyar con algún «riff» afortunado. Los temas seguían una línea divertida y casi bailable —descansando con alguna balada relajante—, contruidos sobre es-

una exquisita delicadeza. Galper parecía menos encajado en este contexto y, sin desdeñar del resto del grupo, no resultó brillante como solista.

Si el saxofón, en todas sus variantes, ha llegado a ocupar el lugar que ocupa en la historia del jazz se debe sin duda a hombres de la talla de los que desfilaron el jueves 21 de octubre por el Palacio de Deportes.

LA UNIVERSALIDAD DE LO BELLO

Ya Santo Tomás de Aquino iba diciendo por ahí que lo bello, el «pulchrum», en su jerga, es un universal. Si entre los argumentos con los que apoyaba esta afirmación no figuraba la actuación de Art Ensemble of Chicago del día 22 es porque todavía no se había celebrado. AEOC —que es más corto— pueden no suponer ningún trauma para el que está acostumbrado a los atrevimientos del «free» o, en otro plano, a la música contemporánea de concierto, pero para un público en el que hay de todo es, probablemente, un plato fuerte. El problema de las comidas fuertes es que pueden sentar mal cuando no se digieren correctamente, pero cuando el estó-

(contrabajo) y un batería fueron quienes esta vez se presentaron bajo el nombre de Orgón en el Palacio de Deportes. La actuación, como todas las de los grupos españoles, fue breve, pero en ese tiempo realizaron la difícil conquista de predisponer al público para bienes mayores. La sección de viento realizó una espléndida actuación; no así batería y contrabajo que se mantuvieron a un nivel muy por debajo de los demás, sin conectar con el resto, pecando de rigidez y mecanicismo. En los cuatro sopladores hay soltura, técnica y mucho humor. La ironía se dirige hacia sí mismos y la música que interpretan, así como hacia el público que atentamente les escucha. En este contexto —más emocional que propiamente musical— se justifica plenamente y encaja a la perfección la intervención del *espontáneo-casi-oficial* (cada cierto tiempo nos brinda uno de estos solos) Juanjo González, que, durante el último número (**Muñeco**, de Alfredo Cardá, un tema divertido y muy bien construido) hizo una suerte de «free-scat».

En el caso de AEOC la ironía se dirige primero y fundamentalmente a la música en general, teniendo menos en cuenta quien la escucha y ejecuta. AEOC hacen absolutamente de todo y, lo que

sospechadas, desde un pedal de trombón hasta pitidos casi ultrasónicos. La trompeta se convierte en una prolongación de una garganta increíblemente rica que no sólo canta en todos los registros y timbres concebidos e inconcebibles sino que habla, ríe, llora y mucho más, porque hace música y todo eso no se puede encerrar en palabras.

AEOC está constituido por, —además del citado Bowie— Joseph Jarma (todos los saxos, clarinete, picollo, etc.), Roscoe Mitchell (en la misma línea), Malachi Favors Maghostus (contrabajo, bajo eléctrico y un sinfín de cacharros más) y Famodou Don Moye (batería y percusión) y el conjunto es una verdadera integral de todos sus elementos y de todas las concepciones sonoras. De ese eclecticismo capaz de enfrentarse con todo, de sacar provecho de cualquier forma de música es a la larga de donde más esperanzas y más nuevas concepciones pueden generarse.

Cuando Art Ensemble of Chicago salió por segunda vez a escena (entre el delirio del público que había sorprendido el «pulchrum» «in fraganti») pensaba cerrar este comentario diciendo que solamente les había quedado por hacer «Dixie» para tocar de todo. Y —telépatas o



Phil Woods y Steve Gilmore.



B.B. King.

mago funciona como es debido son difícilmente sustituibles por otros manjares menos consistentes. Decir que AEOC se asimiló es no decir nada porque se metieron a todo el mundo en el bote. Pero conviene, para ser rigurosos, comenzar por el principio y el principio de la noche fue el grupo español Orgón.

Orgón tiene diez años de existencia como *proyecto musical* (así lo calificaba el programa de mano) con una formación abierta, que ha sufrido muchas transformaciones pero que siempre ha conservado el fin de hacer una música entroncada en el «free jazz» o más bien en hacer libremente música. Alfredo Cardá, Markus Alped Brens, Valentín Álvarez, Pelayo Fernández Arrizabalaga y Peter Bastian (vientos diversísimos y divertidas percusiones), Miguel Angel Chastang

es mejor, perfectamente bien y con toda seriedad. Tan pronto son capaces de abordar un pasodoble como de crear un ambiente *cósmico-galáctico*. Es, desde luego, humorística también la puesta en escena y al mismo tiempo impresionante. Los disfraces acaban por dejar de serlo y uno no puede imaginarse a Malachi Favors sin su apariencia de demonio salido de leyendas indonesias o Lester Bowie sin su bata blanca que, más que un disfraz, debiera ser una condecoración, un homenaje, el reconocimiento de un verdadero investigador como es este multinstrumentista de un solo instrumento. A pesar de ser el único del grupo que emplea exclusivamente la trompeta es tan polifacético como cualquiera de los demás ya que consigue extraer de la misma sonoridades impensables e in-

así— fueron y tocaron.

EL FESTIVAL, GAFADO INUTILMENTE

Tal era el gozo, que la Mala Suerte pensó que ya estaba bien aquello y que era necesario un escarmiento. A partir de ese momento, pues, se cebó sobre el Festival pero, visto que aquél apenas se resintiera, terminó por darse por vencida y se murió de angustia al ver que todas sus horribles estrategias no habían servido prácticamente para nada. El primer damnificado fue Max Roach que perdió todo su instrumental por el camino. El camión que transportaba todo el arsenal de objetos golpeables que Max Roach y «M'Boom Re: Percusión» utilizan para hacer su música basada únicamente en la percusión —como su nombre

indica—, tuvo problemas en la aduana y, de paso, por no venir a luchar contra los elementos, un temporal le tuvo inmovilizado en Zaragoza. Roach y sus hombres (Roy Brooks, Warren Smith, Omar Clay, Joe Chambers, Freddie Waits, Ruy Mantilla y Fred King) tuvieron que presentarse con las manos vacías ante el público de Madrid, tan compungidos como podía estarlo éste. De todas formas el grupo no quiso resignarse a marchar sin dejar constancia de su paso y, con lo que pudieron obtener de aquí y de allá, ofrecieron un improvisado mini-recital que, si no puede considerarse representativo, sirvió para hacer más llevadera la desgracia. Sólo frente a una batería, Max Roach interpretó cuatro números, tres de ellos preparados para el concierto en solitario que dió en Newport y un cuarto especialmente improvisado para esta ocasión: todo un gran clase de batería y una demostración de cómo se hace música con dos palos y tres tambores (o nada más que un «charles», como en la última pieza). Max Roach es el batería que más preocupación ha mostrado por el aspecto melódico de su instrumento

además del puramente rítmico y esta inquietud se hace patente en su forma de tocar. Ciertamente este empeño no anula el carácter propio de la batería ni, por lo tanto, sus naturales limitaciones, pero sí que esta otra concepción conduce a una realización distinta del solo y (aunque no sea del caso) del acompañamiento.

En realidad el gafe había comenzado a caer con anterioridad al comienzo del festival y con consecuencias más funestas de lo que se podía apreciar en el escenario madrileño. Tan sólo unos días antes de su prevista llegada a nuestra ciudad, Freddie Hubbard comunicó su imposibilidad de asistir pues acababa de fallecer una hermana suya. Tras muchas dudas y rumores, Woody Shaw fue quien terminó ocupando su puesto. También el contrabajista Ron Carter fue sustituido, por motivos menos claros, en el último momento; en su lugar vino Richard Davis. Mc Coy Tynner (piano) y Elvin Jones (batería) sí que acudieron a la cita. Además de todos estos cambios, realizados casi sobre el escenario, ese día el sonido fue el peor del festival. El contrabajo



—según los organizadores, por problemas de la propia pastilla— se escuchaba distorsionado y ensuciaba a los demás instrumentos pero, fundamentalmente, el equilibrio de la mezcla no fue el de los otros días: casi siempre sobraba batería y faltaba piano o guitarra.

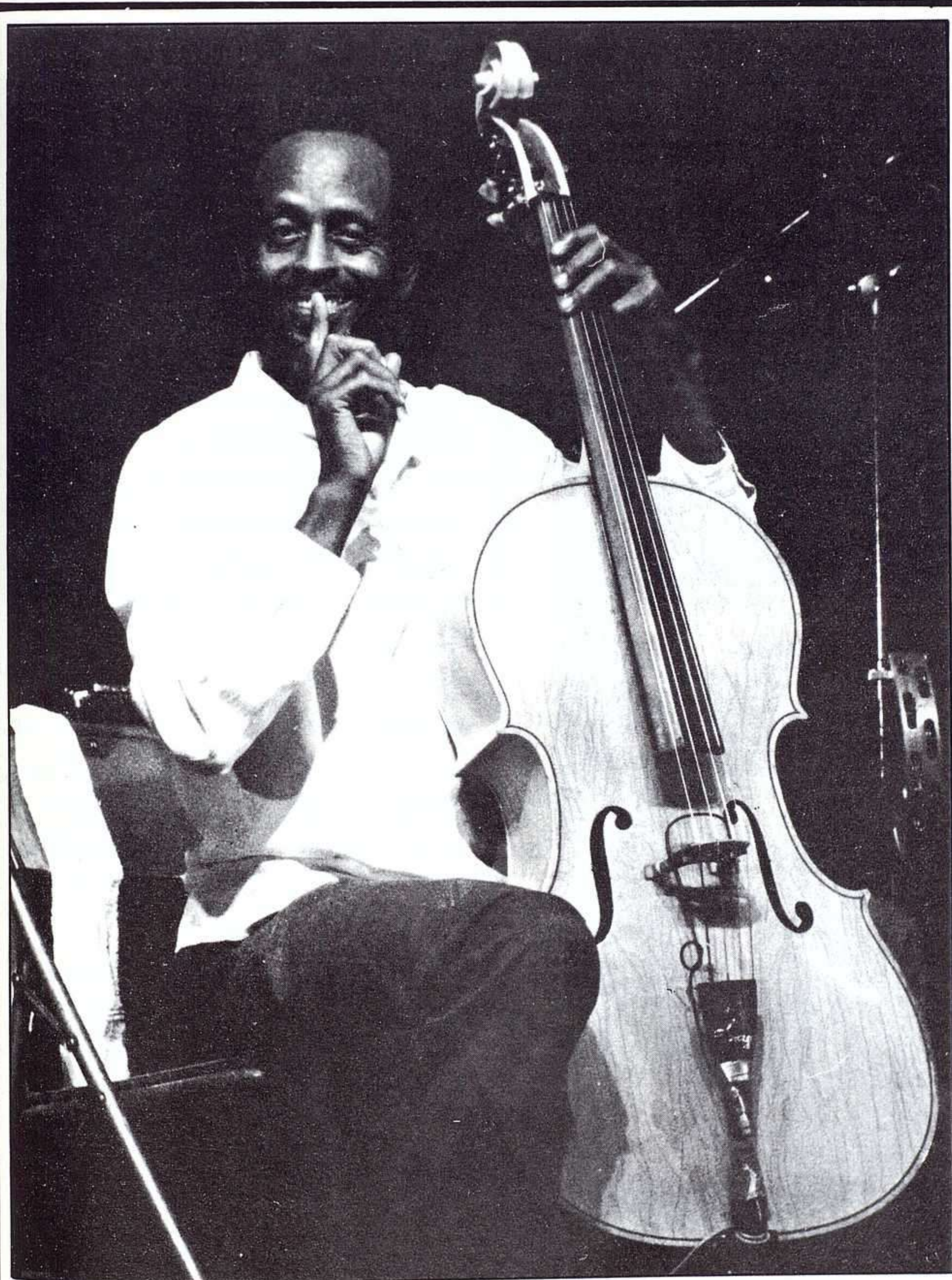
Fue la guitarra precisamente el primer protagonista de la sesión. Carlos González acompañado por Ze Eduardo (contrabajo) y Zlatko Kaucic (batería) cubrieron la primera parte del concierto con una actuación más bien anodina. González estuvo bien aunque quizás excesivamente frío y el acompañamiento resultó flojo; ni el contrabajo, ni especialmente la batería estuvieron a la altura de las circunstancias y el grupo pasó sin que el público llegara a dedicarles una excesiva atención.

Mc Coy Tinner, en solitario al piano, comenzó la segunda parte con una bella pieza que, desgraciadamente, no marcó la tónica del resto. El trío formado por el anterior, Richard Davis y Elvin Jones más pareció que salieran a cumplir con el compromiso que a intentar una nueva aventura musical. No hubo verdadero contacto entre los tres, probablemente a causa de que Richard Davis no consiguió en ningún momento encontrar su sitio; los despistes fueron frecuentes y, a falta de contacto musical, su atención se dirigió de continuo hacia Mc Coy Tynner en busca de cierta seguridad para salir del paso. En mi opinión, Mc Coy no es un líder fácil: su estilo pianístico de grandes bloques no contribuye a clarificar los movimientos armónicos y resulta mejor acompañando improvisaciones de largo vuelo sobre armonías sencillas que él se encarga de enriquecer y recargar. Elvin Jones —una gran máquina de ritmo, una potente apisonadora, que en vez de aplanarlo todo va quebrando el tiempo en mil partes que a pesar de todo constituyen un continuo— fue también víctima y parte de este trío en el que se tocaba a la vez pero no juntos. La presencia de Woody Shaw —que hizo gala de un cuidadísimo sonido con la trompeta, aterrando el timbre brillante con una sonoridad dulce y apagada más cercana al fliscorno— no sirvió para aunar esfuerzos.

A la salida se notaba cierto desencanto.

UNA ORQUESTA DE SETENTA Y OCHO TECLAS

Y por fin la sesión de clausura. El domingo 24 le tocó el turno de levantar el telón al cuarteto de Jean Luc Vallet. Vallet (piano), Miguel Angel Chastang (contrabajo) y José Antonio Galicia siguieron en la línea de frialdad que ha caracterizado a los grupos españoles en



Percy Heath.

este festival. Jorge Sylvester (saxo alto) aumentó con su aparición aún más este distanciamiento del resto del mundo que José Antonio Galicia, enérgico e impulsivo, parecía el único interesado en remediar. La presentación de Sonia Vallet (hija de Jean Luc) propició también el interés del público. La joven cantante, con una imagen tímida y nerviosa, fue bien acogida en la sala. Es muy pronto para hablar de Sonia: le queda mucho por andar hasta que su voz pueda considerarse formada pero se adivina gusto y estilo.

La música de Arthur Blythe, segundo artista de la noche, puede entenderse como una peculiar presencia de la tradición en un marco contemporáneo por completo. Salta a la vista al comprobar que en su grupo el contrabajo ha sido sustituido por la tuba —como en los primerísimos tiempos— y que está presente un instrumento tradicional europeo que se puede considerar moderno en el jazz: el violoncello; salta al oído al cotejar el sonido *antiguo* del saxo alto, con su pronunciado «vibrato», con el fondo musical en el que se desenvuelve. A partir de esta curiosa síntesis, Blythe y su grupo dibujan una gran variedad de ambientes en los que tan importante como el solo es el detalle a cargo de

alguno de los instrumentos que acompañan. Este saxofonista tiene una portentosa imaginación que pone en práctica con total coherencia, aprovechando las posibilidades de su instrumento en todo su registro, mediante la frecuente y rápida alternancia entre la intensidad de la región aguda y la potencia expresiva de la grave. El grupo (Kelvin Dell, guitarra; Abdul Wadul, cello; Bob Stewart, tuba; Bobby Battle, batería) hizo una excelente actuación si se exceptúan los solos de guitarra —efectistas, repetitivos y cortos de registro— y el único inconveniente que se puede señalar al sonido del conjunto es que, si la tuba fue sustituida hace mucho tiempo por el contrabajo en los combos de jazz, seguramente había alguna razón de peso: la tuba no puede cumplir con su función rítmica con la misma eficacia que el contrabajo puesto que el sonido de aquella es más redondo y menos incisivo que el de la cuerda pellizcada; bien es cierto que posee otras muchas cualidades que el contrabajo no tiene (y que Bob Stewart supo aprovechar con acierto) por lo que lo ideal hubiera sido que el magnífico grupo de Arthur Blythe tuviera un miembro más.

Y llegó la despedida. Conscientes de que la última impresión de algo puede hacer revisar y valorar de otra forma



todas las percepciones anteriores, los organizadores programaron la actuación del Oscar Peterson Trío para bajar el telón y que —fuera como fuera el resto del festival— todo el mundo se marchara del Palacio de Deportes con buen sabor de boca. Y, qué tontería decirlo, así fue. Peterson es *él* virtuoso del piano; Niels Henning Oersted-Pedersen es un virtuoso del contrabajo; Martin Drew— en un palmo más discreto lo es de la batería. Creo que la conclusión a partir de estas tres premisas es bastante clara: un recital delicioso y lleno de (venga, sí, dilo) virtuosismo. Esta palabra tiene una connotación peyorativa derivada de que el conocimiento a fondo de un instrumento conduce a interpretaciones más entroncadas en el difícil arte del malabarismo que en el, no menos difícil, arte de la música. Oscar Peterson no es ajeno a este problema y es frecuente encontrar en su discurso pasajes tan increíblemente dificultosos como vacíos de contenido musical. Precisamente porque se trata de una connotación al significado de *virtuosismo*, que antes que la habilidad está la sensibilidad y antes que la rapidez está la expresión, se pueden perdonar estos excesos (perdonar no quiere decir ignorar). A pesar de su efectismo, Peterson es ante todo un músico genial que, toque una o mil notas, en todo momento derrocha «swing». Es capaz de convertir su teclado en una orquesta en «crescendo» hasta tocar a «tutta forza», con un sonido homogéneo, de una pieza, acariciando su piano en un «trémolo» que va sumándose consigo mismo hasta intensidades en las que parece que la estructura de madera va a saltar en pedazos; es capaz de tocar —de sugerir las notas— en un «pianissimo» que no puede provenir del golpe de los macillos sobre las cuerdas sino de alguna fórmula secreta; es, en fin, capaz de tocar de todo. Su capacidad tiene forzosamente que verse estimulada por la compañía de hombres como N.H.O.P., el «rey de los armónicos», cuyo acompañamiento por sí solo tiene entidad —hay baladas que podrían escucharse como verdaderos solos de contrabajo— y Martin Drew, que es la elegancia hecha baterista. Peterson, además de tocar, sabe elegir.

TODOS QUEREMOS MAS

Y más, y más. Y mucho más. El lleno «*hasta la bandera*» lo demuestra. Tengo el placer (de verdad lo es escribirlo) de agradecer al Ministerio de Cultura que por una vez haya hecho honor al nombre que tiene y a los organizadores por ocuparse de esta difícil tarea, como siempre, más por amor al arte en sentido literal que pensando en la peseta. Y tengo que felicitar al que, como yo, haya tenido la suerte de disfrutar de estos momentos. Mientras hacemos tiempo hasta el año que viene, habrá que consolarse buscando grabaciones *piratas*.

McCoy Tyner.



Libros y partituras



ADKINS CHITI, Patricia: *Donne in musica*. Bulzoni Editore. Roma, 1982, 200 págs.

A raíz de la organización en Roma y Venecia de un festival de música compuesta por mujeres nació la idea de hacer este libro. Patricia Adkins, apoyada por la Unione Donne Italiane (U.D.I.) realizó un trabajo sobre la aportación creativa de las mujeres en el campo musical. Esta aportación es prácticamente ignorada y el mérito de Adkins consiste en sacar a la luz y demostrar la presencia constante de las mujeres en la Historia de la Música. Adkins cita cerca de cuatrocientas creadoras, desde el imperio sumerio-acadio hasta el siglo XX. No hace Adkins ningún planteamiento histórico novedoso y el tratamiento metodológico es clásico, pero demuestra que en todas las épocas y lugares las mujeres han hecho música, mejor o peor, que en valoraciones no se para la autora de este libro.

Con esta intención histórica Adkins divide el libro que en dos grandes bloques, el primero de los cuales será ordenado cronológicamente y clasificado en los capítulos: «De sacerdotisas a santas», «Las "trobaritz"», «En los castillos y en la corte: mujeres nobles y cantantes», «La música en los conventos», «Las primeras "primadonne"», «Las "Komponistinen"», «Llega el piano», «Kirchen + Küchen + Kinder + emanzierte damen», «El siglo de la conciencia no conformista», «América América», «Las italianas antes de la unificación de Italia», «De las obras únicas al "Grand Prix" de Roma», «Nacen las nuevas escuelas nacionales» y «La Nueva Italia».

El segundo bloque está

formado por las biografías de las compositoras más representativas de cada época. Presenta breve reseña de su vida y lista de las obras más importantes. A estos dos bloques le sigue una interesantísima, por lo inédita, bibliografía sobre el tema y un glosario de nombres que aparecen en el libro.

La intención casi exclusivamente histórica y rigurosa de Adkins hace que en muy pocas ocasiones y casi siempre de pasada hable de la situación concreta de las mujeres en el campo musical (profesional o no) de cada época. Si bien Adkins demuestra con creces la existencia de mujeres en la Historia de la Música, en contadas ocasiones deja entrever por qué se han ignorado sus nombres y sus obras hasta ahora y por qué nunca consiguieron status de compositoras. Por qué se ha creado la idea de la incapacidad creativa musical de las mujeres, por qué no ha trascendido esa historia que parece borrada y excluida de manuales, enciclopedias y memoria colectiva.

Abundando en el tema que en este valiosísimo libro se cita solo de pasada querría traer a colación el episodio relatado por Adkins que se refiere a Clara Wieck, una de las pocas músicas relativamente conocidas (aunque solo sea por su relación con Robert Schumann y con Brahms). Dice Adkins: «En 1983 su futuro esposo Robert, le escribió: "Tendremos una vida llena de poesía y de flores; tocaremos, compondremos juntos, como los ángeles..." Pero cuando Clara compuso un **Concierto para piano y orquesta** (dedicado al compositor Louis Spohr) Robert no estaba tan contento y escribió: "¿Y tú tocas este concierto solo siguiendo tu inspiración? La primera parte encierra un tesoro del pensamiento, pero no me ha producido una buena impresión. Cuando tú estabas sentada en el piano no te reconocía, tu personalidad está por debajo de mi juicio". Creo que con estas palabras cualquier mujer alemana se hubiera sentido un poco morir. No era de extrañar que Clara un día dijese: "Las mujeres no han nacido para componer". Y aún: "La composición no es posible, tengo que quitarme esto de mi estúpida cabeza"». —AMELIA DIE



ADOMIAN, Lan: *La voluntad de crear*. Departamento de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México. 1981. 2 vols. I (231 págs.), II (203 págs.)

Lan Adomian, de origen judío, nació en Ucrania en 1905. Vivió en Rusia hasta 1922. Luego en Rumanía, después en los Estados Unidos. Estuvo en la Guerra Civil Española en la Brigada Lincoln, y aquí compuso algunas canciones revolucionarias: **Las puertas de Madrid** y **La guerra, madre** (con textos de Miguel Hernández), y **Todos camaradas** y **Madrid y su heroico defensor** (con textos de Pla y Beltrán). De regreso a los Estados Unidos trabajó mucho en cine y radio. En los años 50, con la represión de McCarthy, Adomian, por el solo hecho de haber estado en la guerra española, fue considerado sospechoso y privado de su trabajo. Tuvo que emigrar en 1952 a México, donde residió el resto de su vida y donde compuso la mayor parte de su obra. Allí encontró a la española María Teresa Toral, la compañera de su vida, a quien se debe ahora la publicación de estos dos volúmenes. En México D.F. murió Lan Adomian el 9 de mayo de 1979.

La obra de Adomian es extensa. Comprende ocho **Sinfonías**, y otras diez obras orquestales, cuatro cantatas, diez obras para voz y orquesta, veinte obras de cámara, cinco ballets y unas 80 canciones (con textos ingleses, españoles, franceses, italianos y hebreos). No toda su producción se estrenó en vida; hay aún muchas obras que no se han escuchado. En México hay un relativo conocimiento de su obra, sólo muy esporádico en otros países. En España, pese a la emocional relación de Adomian con

nuestro país, su nombre es muy poco conocido. Creo que sólo se ha escuchado recientemente, en el IX Festival Hispano-Mexicano, su quinteto de viento **Fin de verano** (1970), página breve y atractiva, que muestra la vitalidad de su autor y su inquietud estética a los 65 años, y que nos deja el deseo de escuchar más música suya.

Estos dos volúmenes, amorosamente preparado por María Teresa Toral, tienen un contenido variado y apasionante. En primer lugar, textos del propio Adomian, escritos en muy diversas épocas y que a veces adoptan forma de diario, y otras de observaciones aisladas, agudas, a menudo deslumbrantes. Luego, cartas de Adomian a sus amigos y otras de diversas personalidades a Adomian (Louis Applebaum, Paul Arma, Badura-Skoda, Alejo Carpentier, Henry Cowell, Vladimir Golschmann, Maurice Le Roux, Igor Markevich, Alberto Moravia, George Rochberg, Charles Seeger, Isaac B. Singer, Robert Strassburg, Stefan Wolpe...). En el volumen II hay artículos de Lan Adomian sobre diversos temas musicales. A continuación, ensayos y comentarios sobre la obra de Adomian, de Paul Badura-Skoda, Herrera de la Fuente, Daniel Lesur, Conlon Nancarrow, Esperanza Pulido, Lóonie Rosenstiel, Francisco Savin, Robert Strassburg, Manuel Suárez y Alicia Urreta. Después, varias entrevistas y noticias de prensa. El volumen se cierra con una lista completa de las composiciones de Adomian.

La figura humana y artística de Lan Adomian surge muy nítidamente de estas páginas, como si viviera de nuevo. Yo sabía de Adomian por Carlos Cruz de Castro, que le conoció en México; y luego me habló de él en Berlín Carlos Palacio. Ahora, tras de la lectura realmente emocionante y a veces un poco caótica de estas vivísimas páginas, creo que puede tenerse de él una imagen bastante precisa. Adomian habla a veces de sí mismo y de sus circunstancias casi obsesivamente, pero, como diría Karl Kraus, «cuando hablo de mí hablo de todos». Pues, ciertamente, hay algo más aquí que biografía y autobiografía: el hálito del tiempo que pasa, de la vida y la muerte. —RAMON BARCE.

Discos editados

I. ORQUESTAL

BEETHOVEN: Sinfonía núm. 9 «Coral». J. Norman, B. Fassbaender, P. Domingo, W. Berry. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon 2741009, 2 discos. Digital.

BEETHOVEN: La Victoria de Wellington. **TCHAIKOVSKY:** Marcha Eslava. Obertura Solenne 1812. Orquesta Filarmónica de Viena. Coro de la Opera Estatal de Viena. Director, L. Maazel. CBS D 37252. Digital (importado).

CARULLI, HAYDN: Conciertos para guitarra. A. Lagoya. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, J.P. Rampal. CBS D 37202. Digital (importado).

HAENDEL: Concerti grossi Op. 3. Solistas Bach de Inglaterra. Director, J.E. Gardiner. Hispavox S 90669.

HAYDN: Sinfonías núm. 35, 38, 39, 49, 58 y 59. L'Estro Armonico. Director, D. Solomons. CBS D 37861, 3 discos. Digital (importado).

HOLST: Los Planetas. Coro RIAS. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 253 2019. Digital.

KETELBEY: Bank Holiday. En el jardín de un monasterio. En el jardín de un templo chino. Santuario del corazón. Coronado con honor. Solistas, Coro Ambrosian. Orquesta Promenade, Londres. Director, A. Faris. Philips 6514152. Digital.

LALO: Sinfonía Española. **BERLIOZ:** Ensueño y Capricho. I. Perlman. Orquesta de París. Director, O. Barenboim. Deutsche Grammophon 2532011. Digital.

LISZT: Sinfonía Dante. Orquesta de la Suisse Romande. Director, J. López Cobos. Decca 9-40010. Digital.

MENDELSSOHN: Concierto para violín núm. 2. Oberturas La Bella Melusina y Las Hébridas (o La Gruta del Fingal). P. Amoyal. Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director, Th. Guschlbauer. Hispavox S 90665.

MOZART: Conciertos para piano núms. 5 y 25. M. Perahia. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, M. Perahia. CBS D 37267. Digital (importado).

NIELSEN: Sinfonía núm. 4 «Inextinguible». Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 2532029. Digital.

PURCELL: Suites de Abdelazar, El Nudo Gordiano y El Solterón. Sonata para trompeta. J. Wilbraham. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, R.

ENTRE EL 1 DE NOVIEMBRE Y
EL 1 DE DICIEMBRE DE 1982

Leppard. CBS D 36707. Digital (importado).

RAVEL: Mi Madre la Oca. **SAINT-SAËNS:** Carnaval de los Animales. Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. Director, A. Previn. Philips 9500973. Digital.

SAINT-SAËNS: Danza Macabra. Faetón. La Juventud de Hércules. Marcha Heroica. La Rueda de Onfalía. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, Ch. Dutoit. Decca 9-41022.

SALIERI: Sinfonías El Día de la Onomástica y Veneciana. Variaciones sobre el aria La Follia di Spagna. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Z. Pesko. CBS S 74088 (importado).

SCHUMANN: Sinfonía núm. 3 «Renana». Obertura Manfredo. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, C.M. Giulini. Deutsche Grammophon 2532040. Digital.

STRAVINSKY: La Consagración de la Primavera. Orquesta Sinfónica de Detroit. Director, A. Dorati. Decca 9-40006. Digital.

TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 4. Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. Director, A. Previn. Philips 9500972. Digital.

VIVALDI: 3 Conciertos para violoncelo. F. Lodeon. Orquesta de Cámara Paillard. Director, J.F. Paillard. Hispavox S 90 693.

WAGNER: Oberturas de Las Hadas, El Holandés errante y Tannhäuser, Bacanal de Tannhäuser. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, E. de Waart. Philips 9500746. Digital.

WALDTEUFEL: Valses: Dolores, España, Estudiantina, Lluvia de Diamantes, Los Patinadores, Las Sirenas, Tres jolies («Valses Famosos: Vol. III»). Orquesta de la Opera Popular de Viena. Director, F. Bauer-Theussl. Philips 6514069. Digital.

II. CAMARA

DVORAK: Sonatina para flauta Op. 100. **FELD:** Sonata para flauta. **MARTINU:** Scherzo. J.P. Rampal, J. Steele Ritter. CBS S 74086 (importado).

HAYDN: Obra completa para conjuntos de viento. Filarmónistas de Chateauroux. Director, J. Komives. Hispavox S 66360, 3 discos. Oferta.

SOLER, J.: Cuarteto de cuerda. Cuarteto Parrenin. Diaphonia.

Conjunto de viento de Holanda. Director, E. de Waart. **Das Stunden-Buch.** E. Solé. Ensayo ENY-955.

III. INSTRUMENTAL

BACH: Piezas del Pequeño Libro de Ana Magdalena Bach. R. Tureck (piano). CBS D 37275. Digital (importado).

SATIE: Piezas para piano. Ph. Entremont. CBS D 37247.

SCHUMANN: Obra completa para piano, vol. 4: Noveletas, Cantos de primera época, Fantasía en Do mayor, 7 Piezas en forma de fuguetas, Sonata núm. 1. Escenas del bosque, Tema y variaciones en Mi bemol mayor. P. Frankl. Hispavox S 66358, 3 discos. Oferta.

IV. VOCAL Y CORAL

DVORAK: Requiem. T. Zylis-Gara, S. Toczyska, P. Dvorsky, L. Mroz. Coro y Nueva Orquesta Filarmónica de Radio Francia. Director, A. Jordan. Hispavox S 96038, 2 discos. Oferta.

SCHUBERT: Misa núm. 6 en Mi bemol mayor. F. Palmer, H. Watts, K. Bowen, W. Evans, Ch. Keyte. Coro del St. John's College. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, G. Guest. Decca 9-41013.

WOLF: Libro Italiano de Canciones. E. Ameling, T. Krause, I. Gage. CBS S 79258, 2 discos (importado).

V. OPERA

RAMEAU: Nais. L. Russel, J. Smith, A. Mackay, B. Parsons, I. Caley, I. Caddy, R. Jackson, A. Ransome, J. Tomlinson. Coro y Orquesta del Festival Barroco de Inglaterra. Director, N. McGegan. Hispavox S 96040, 2 discos. Oferta.

ROSSINI: Il Turco in Italia. S. Ramey, M. Caballé, L. Nucci, E. Dara, E. Palacio, P. Barba-cini, J. Berbié. Coro Ambrosian Opera. Orquesta Filarmónica Nacional. Director, R. Chailly. CBS D 3 37859, 3 discos. Digital (importado).

WAGNER: Parsifal. Goldberg, Lloyd, Haugland, Minton, Tschammer, Schöne. Coro Filarmónico de Praga. Orquesta Filarmónica de Montecarlo. Director, A. Jordan. Hispavox S 96502, 5 discos. Oferta.

VI. RECITALES

«**ALLA BARROCA**». Piezas de **BACH, GLUCK, HAENDEL, MARCELLO, PACHELBEL** y **VIVALDI**. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, R. Leppard. CBS D 37215. Digital (importado).

DOMINGO: «¡VIVA DOMINGO!». Escenas de **Rigoletto, Carmen, Traviata, Maestros Cantores, Macbeth, Fanciulla del West** y **Werther**. **Granada**. Directores: C.M. Giulini, C. Abbado, C. Kleiber, E. Jochum, Z. Mehta y R. Chailly. Deutsche Grammophon 253 1369.

DOMINGO Y GIULINI: «**GALA OPERISTICA**». Arias de **Lucia di Lammermoor, Elisir d'amore, Ernani, Trovatore, Aida, Africaine, Juive, Pêcheurs de perles** y **Carmen**. Coro y Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Deutsche Grammophon 2532009. Digital.

«**ESPIRITU DE LA NAVIDAD, EL**». Obras de **GRUBER, HAENDEL, HOPKINS, LUTERO, MENDELSSONH READING** y **ANONIMOS**. Coro John Alldis. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Sir C. Davis. Philips 9500779.

«**MARCHAS DEL MUNDO, 25 GRANDES**». Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, L. Bernstein. CBS 79257, 2 discos (importado).

«**MELODIAS CLASICAS JAPONESAS**». I. Stern, H. Yamamoto, Conjunto Nipponia. CBS S 73997 (importado).

«**MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA PARA CLAVE**». **BERNAOLA:** Ormatikaiss... Für Geneveva. **FERNANDEZ ALVEZ:** Constantes. **C. HALFFTER:** Adieu. **MARCO:** Herbania. **OTERO:** Gálvez-Galvanismes. **DE PABLO:** Dos Improvisaciones. **PRIETO:** Sonata 2. G. Gálvez. RCA RL-35394.

«**NORMAN: CANCIONES SACRAS**». **ADAMS, FRANCK, GOUNOD, MCGIMSEY, SCHUBERT** y **YON**. Coro Ambrosian. Orquesta Real Filarmónica. Director, Sir A. Gibson. Philips 6514151. Digital.

«**VON STADE EN VIVO**». Piezas de **CANTELOUBE, COPLAND, MARCELLO, RAVEL, ROSSINI, VIVALDI**, etc. Con Martin Katz. CBS D 37231. Digital (importado).

«**VALSES FAMOSOS, VOL. I**». De **IVANOVICI, KOMZAK, LANNER, J. STRAUSS, WEBER** y **ZIEHRER**. Orquesta de la Opera Popular de Viena. Director, F. Bauer-Theussel. Philips 6514067. Digital.

«**VALSES FAMOSOS, VOL. II**». De **LANNER, LEHAR, ROSAS** y **ZIEHRER**. Orquesta de la Opera Popular de Viena. Director, F. Bauer-Theussel. Philips 6514068. Digital.

PREMIOS A EMPRESAS FONOGRAFICAS

El Ministerio de Cultura ha fallado los premios que anualmente concede a las empresas fonográficas por la edición de discos y partituras de interés cultural. La obra más destacada que ha obtenido el premio de dos millones de pesetas ha sido la grabación de la **Misa pro defunctis**, del Padre Donostia, de la casa Compañía Fonográfica Española. También la casa Hispavox ha sido premiada por **La música en el camino de Santiago** (por el Grupo de Cámara Universitario de Compostela) y **Canto Gregoriano** (por el Coro de Monjes del Monasterio de Silos). RCA ha obtenido galardón por: **La voz y el arte de Lola Membrives**, **Encuentro con la guitarra de Regino Sáinz de la Maza**, **La guitarra de Sáinz de la Maza y Dúo Frechilla-Zuloaga**. La obra más destacada de música popular española ha sido considerada la **Magna Antología del Cante Flamenco**, grabada por Hispavox. La edición de mayor mérito en cuanto a investigación del patrimonio musical español, ha sido concedido a la empresa Etnos, que dirige Gabriel Moralejo, por las grabaciones: **Andres Gaos: Obras para piano**, **Blasco de Nebra: las sonatas**, **J. Antonio García de Carrasquedo: Misa y Motetes**, **Carlos Ordóñez: Sinfonías**, y **Aguilera de Heredia: Obras para órgano**.

La mejor labor editorial en grabaciones infantiles la ha realizado Dial Discos por las trece grabaciones tituladas **Los mejores cuentos**. La obra más destacada de autor español la ha grabado Columbia y ha sido **Obras de Joan Guinjoan**. La empresa editorial Manuel López Quiroga y Miguel ha obtenido el premio a la labor más destacada en el campo editorial, por las creaciones de autores españoles actuales, como las de Federico Mompou: **Altitud**, Tomás Marco: **Dúo concertante núm. 3**, Ramón Barce: **Música fúnebre**, Amando Blanquer: **Sonata**, Francisco Cano: **Trivium, Tres tiempos para un percusionista**, Bernaola: **Traza** y Conrado del Campo: **Fantasia castellana**.

En el campo de la enseñanza, la mejor labor editorial ha sido realizada por las editoriales Pilés (Jaime Pilés: **Intervalos y Gamas**), Alpuerto (Manzano Alonso: **Cancionero de folklore zamorano** y Lucas Ruiz de Ribayaz: **Luz y norte musical**) y Real Musical (López de Arenosa, Oliver

y Pildain: **Metodología del solfeo**). El Premio especial Joaquín Turina ha sido concedido a Discos Columbia por las grabaciones de obras del músico andaluz.

El Ministerio de Cultura empleará estos premios en adquirir partituras y discos a las empresas premiadas, con el fin de distribuir las en centros y entidades culturales.

BANDA DE MUSICOS VALENCIANOS EN MADRID

Es conocida la extraordinaria proporción de músicos de origen levantino que ocupan las secciones de viento de las distintas formaciones orquestales españolas. Todos estos músicos valencianos de las orquestas Nacional, RTVE, Banda Municipal, Banda del

Regimiento del Rey, etc., que trabajan en Madrid, se reunieron en número mayor de cien en una Gran Banda Sinfónica, que actuó en el Teatro Real en un concierto a beneficio de las víctimas de las inundaciones recientes que ha sufrido el Levante español. La insólita formación bandística constituyó un verdadero espectáculo por el número y calidad de los músicos. Interpretaron, principalmente, música valenciana de Oscar Esplá y Amando Blanquer, completando el programa con los **Cuadros de una Exposición**, de Musorgsky-Ravel y una transcripción de un **Tiento de quinto tono**, de Cabanilles y, como bis, **La boda de Luis Alonso**. Cerró el concierto, dirigido por Vicente Sempere, flautista de la Orquesta de RTVE, el **Himno a Valencia**.

Noticias



RECITAL DE OROZCO EN EL PALACIO REAL

Organizado por el Patrimonio Nacional y por Televisión Española, que retrasmittió el recital por su segunda cadena, tuvo lugar en el Palacio Real un concierto del ciclo **Música en los Reales sitios**. El Salón de columnas fue escenario extraordinario de un recital de piano ofrecido por Rafael Orozco. La presencia de los Reyes de España, de los entonces Presidente del Gobierno, Calvo Sotelo y Ministra de Cultura, Soledad Becerril también se puede calificar de extraordinario así como la asistencia de numerosos directores de diarios y de medios de comunicación de ámbito nacional. Orozco realizó un programa de música española, ofreciendo en la primera parte las **Sonatas en Re bemol mayor**, en **Re mayor**, en **Fa sostenido mayor**, en **La menor** y en **Re menor**, del Padre Soler y en la segunda el primer cuaderno de **Iberia** (**Evocación**, **El Puerto** y **El Corpus** en Sevilla), de Albéniz. De propina dió otra **Sonata** de Soler y la primera de las **Escenas de niños**, de Schumann. El ciclo **Música en los Reales sitios** no solamente tiene un valor musical, sino que supone una verdadera *apertura* al público de bellísimos lugares del Patrimonio Nacional.

NOTA

En el número 526 de RITMO correspondiente al mes de octubre, en la sección de crítica discográfica, en la página 50 había una fotografía cuyo pie decía René Kollo, aunque en realidad pertenece a Peter Hofmann. Rogamos que nuestros lectores sepan disculpar este error de archivo.

NOTA DE LA ADMINISTRACION

Para mantener, a lo largo de 1983, los altos niveles de edición que ya son habituales en nuestra Revista, la Administración de la misma se ha visto forzada a llevar a cabo una elevación de los precios de venta y de suscripción de RITMO, que se han fijado en 325 pesetas para el número suelto y en 3 200 para la suscripción anual, cantidades ciertamente ponderadas, correctas.

Nuestros suscriptores y lectores se harán cargo de lo

obligado de la medida adoptada ante el general encarecimiento de los precios y de que solamente merced a esta decisión será factible proseguir materialmente en la línea de edición actual de RITMO, con la periodicidad de 11 números al año, una media que supera el centenar de páginas, aumento progresivo de secciones de información y colaboraciones, y unas calidades de presentación —papel, ilustraciones y confección— que todos coinciden en reconocer y elogiar.

ESTRENOS

RAMON BARCE: Sinfonía 2. Orquesta Nacional. Director, Jacques Bodmer. Teatro Real, Madrid, 26 de noviembre.

RAYMOND DEFRAZ: Sextour. Grupo de clarinetes del L.I.M. Director, Jesús Villa Rojo. Casa de Velázquez, Segovia, 13 de noviembre.

PHILIPPE FENELON: Trío (versión B). Grupo de clarinetes del L.I.M. Director, Jesús Villa Rojo. Casa de Velázquez, Segovia, 13 de noviembre.

JOAQUIN RODRIGO: Palillos y panderetas. Sinfonía dedicada a Madrid. Orquesta de Radiotelevisión. Di-

rector, Odon Alonso. II Congreso de Saneamiento, Madrid, 30 de noviembre.

J. ALFONSO GARCIA: Epiclesis. Orquesta de la Radio Televisión Española. Director, Miguel Angel Gómez Martínez. Teatro Real, Madrid, 23 de octubre.

ALEJANDRO YAGÜE: Todo lo crea la tierra. Alejandro Yagüe y Marcel Schmidt. Escuela Superior de Música de Colonia, República Federal Alemana.

LUIS DE PABLO: Tornasol. Para ordenador, flauta, flauta baja, clarinete, clarinete bajo, violín, violoncelo, viola y contrabajo. Feria de Muestras Monográfica Internacional del Equipo de Oficina y de la Informática (S.I.M.O.) Recinto Ferial de la Casa de Campo de Madrid, 24 de noviembre.

CON NOMBRE PROPIO

El compositor catalán **Josep Soler** ha sido el ganador del Premio Oscar Esplá concedido por el Ayuntamiento de Alicante en memoria del músico levantino. Al concurso concurren treinta obras de compositores europeos, japoneses y norteamericanos y la obra **Concierto para violoncello y orquesta** fue la elegida por el jurado como de mayor merecimiento. **Soler** concursó con el lema *Noche* y su partitura fue votada unánimemente por el jurado formado por **Ernesto Halffter**, **Antón García Abril**, **Francisco Escudero**, **José Peris** y **Wilhelm Hilmayer**. El premio para jóvenes intérpretes levantinos recayó sobre el flautista **Rafael Casasempere** y el de composición, sobre el director de la Banda Municipal de Orihuela, **Manuel Moya**. **Josep Soler** es catedrático del Conservatorio Municipal de Barcelona, director del de Badalona y académico de la Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi, además de compositor.

El Presidente de la Generalitat, **Jordi Pujol** con la soprano **Renata Tebaldi**, hicieron entrega de los premios «Francisco Viñas», tras un concierto de los ganadores en el Liceo de Barcelona. El concurso está organizado por la hija del tenor, **María Vilar-dell** y por su nieto **Miquel Lerín** y patrocinado por la Generalitat y por el Ayuntamiento de Barcelona. El primer premio correspondiente a cantantes masculinos quedó desierto, obteniendo el resto de los premios **Marina Bolgan** (primer premio de cantantes femeninos), **Radoslaf Zukowski** y **Romuald Tesarowicz** (segundos premios de masculinos) **María Russo** (segundo, femeninos), **Rentaro Kurosaki** (tercer premio, masculinos) y **Valerie Errante** y **Myong-Spok** (terceros, femeninos). Quedaron igualmente desiertos los galardones especiales ofrecidos por **Montserrat Caballé**, **Bernabé Martín** y **Joan Antoni**

Pamies. El jurado estuvo compuesto por **Luciano Alberti**, **Lorenzo Salvary**, **Ettore Campogalliani**, **Yvon Le Marc-Haduor**, **Emilio Nuñez**, **Joan Pich-Santasusana**, **Tony Ruso**, **Rosa Sabater**, **Renata Tebaldi** y **Manuel Capdevilla**.

El compositor vasco **Carmelo Bernaola** ocupará la plaza que quedó vacante tras el fallecimiento del maestro **Moreno Torroba**. A parte de Presidente de la SGAE, plaza que ha ocupado **Juan José Alonso Millán**, **Moreno Torroba** era consejero músico de la sección de dramáticos de la Sociedad General de Autores de España, este será el puesto que, a partir de ahora, ocupará **Carmelo Bernaola**.

Al Haig, pianista norteamericano de jazz ha fallecido víctima de un colapso cardíaco, a los cincuenta y ocho años de edad, en Nueva York. **Al Haig** formó durante largo tiempo parte del Quinteto integrado por **Dizzy Gillespie**, **Max Roach**, **Timmy Potter** y **Charlie Parker** y se le considera como uno de los pioneros de «bebop». Otros de sus compañeros de escenario han sido los famosos **Jimmy Dorsey**, **Stan Getz** y **Chet Baker**.

El cantante y director de zarzuela **Joaquín Deus** ha sido el elegido para recibir el primer premio «Federico Romero», instituido por las hijas del que fuera famoso libretista de zarzuelas tan conocidas como **Doña Francisquita**, **Luisa Fernanda**, **La rosa del azafrán** y **La canción del olvido**. El jurado estuvo formado por **Juan José Alonso Millán**, **Tomás Marco**, **Manuel Moreno Buendía**, **Fernando García Morcillo**, **Francisco García Pavón**, **Antonio Iglesias** y las hijas de **Federico Romero**. El premio, consistente en cien mil pesetas, fue entregado a la esposa de **Joaquín Deus**, ya que el galardonado estaba enfermo.



Ditta Pasztory, viuda de **Béla Bartók** ha fallecido en Budapest a los ochenta años de edad. **Ditta** era pianista y conocida intérprete de las obras de **Bartók** y participa en los estudios folklóricos del músico húngaro. Casó con **Belá Bartók** en 1932 y en 1940 emigraron ambos a Estados Unidos. Tras la muerte del compositor, en Nueva York, **Ditta** regresó a Hungría donde vivía desde 1945.

Como es tradicional, el día de Santa Cecilia la Escolanía de Montserrat eligió a su nuevo «bisbetó», en la persona de **Ferran Albajar Viñas**, de 10 años, natural de Caldes de Montbui y perteneciente a la Escolanía desde este año. El 6 de diciembre, día de San Nicolau y fiesta de la Escolanía, **Ferrán Albajar** ya presidió las celebraciones.

Luis Pollán, profesor de la Orquesta Nacional, ha fallecido en Madrid. Ocupaba el puesto de percusionista en la Orquesta y había sido profesor de la Orquesta Sinfónica de Madrid y saxofonista de la Banda de Alabarderos.

Sabino Ruiz Jalón, crítico musical de **La Gaceta del Norte** ha sido objeto de un homenaje en Bilbao, con motivo de la festividad de Santa Cecilia. El homenaje fue organizado por el Centro de Estudios Musicales Juan de Antxieta y consistió en un acto académico y un recital del profesor **Luis Fernando Barandiarán**, en diversas obras entre las que destacó **Bailarina Gitana**, danza andaluza original del propio **Sabino Ruiz Jalón**.

Jesús Rodríguez Picó y **Joan Olives** han sido los ganadores del III Concurso de Jóvenes Compositores convocado por Juventudes Musicales de Barcelona. El premio es dinero en metálico y la edición y estreno de las obras. Estas eran dos **Fantasías para violoncelo y piano**. **Olives** tiene 31 años y **Rodríguez Picó**, 19 años.

DANZA

• El bailarín de 24 años de edad, **Prescott Reagan**, hijo del presidente de los Estados Unidos, **Ronal Reagan**, fue cesado temporalmente de la **Compañía de Ballet** a la que pertenecía; en el mes de noviembre la **Compañía Joffrey Ballet** le ha vuelto a admitir. **Prescott** ha cobrado todos los emolumentos que le han correspondido por el tiempo que estuvo en paro, hecho que ha motivado fuertes protestas en los Estados Unidos.

• Dentro de la programación del **Festival Internacional de Teatro de Sitges (Barcelona)**, se incluyó en el mismo cuatro grupos de danza: **El grupo de Pamplona**, que dirige **José Lainez**, que se presentó con la obra «**La Boda**». **El Grupo Dance Theatre Raatiko**, de Helsinki, y el grupo catalán **Taba**, formado en el año 1980, presentó un espectáculo sobre unas músicas creadas para el grupo por **Ignacio Cardona**. Por otro lado, **Empar Rossello** escenificó un espectáculo de danza abstracta, con coreografía suya, titulada «**Cerimonia por tres dones**»; los tres personajes fueron inter-

ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO

Teresa Berganza cantó el papel protagonista de **Carmen**, de Bizet en la Opera de Dallas, Texas (Estados Unidos). Los pasados 17, 20, 23 y 26 de noviembre, **Berganza** interpretó con gran éxito la ópera en su versión francesa, con el tenor italiano **Giorgio**

pretados por Mariana Oroza, la japonesa Iku Kawajiri y la propia Empar Rossello.

• El pasado mes de octubre, en la avenida 11 de Septiembre, del distrito de San Andrés (Barcelona), tuvo lugar un «aplec» de Esbarts dels Països Catalans, que organizó el Esbart Maragall del Centro Católico de dicha zona; en ocasión de celebrar el Esbart Maragall sus cincuenta años de dedicación a la danza catalana. En el programa participaron también los Esbarts Amics de la Danza (Badalona), Esbart Contal, Esbart Dolça Catalunya, Esbart Escola Pegaso, Esbart Folkloric de Horta, Esbart Gaudi, Esbart Joan Rigall, de Montbau; Esbart Joventud Nostra, Esbart Lluís Millet, Esbart Maragall (Arenys de Mar), Esbart Mare Nostrum, Esbart Montserrat Martí-nenc, Esbart Quinta Forca, Esbart San Jordi, Esbart Serra D'Or y Verge Bruna. También participaron las «collés dansaires» (danzantes) de Maig, la banda de cornetas y tambores de la Guardia Urbana. Todos los grupos participantes fueron acompañados por la Coblà la Principal, de Barcelona.

• Con carácter de estreno mundial, en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid, se ha puesto en escena por el Ballet Nacional Español, la obra «Don Quijote», con coreografía de Luis Pérez Dávila, conocido en el mundo de la danza como «Luisillo» sobre música del recién fallecido maestro Federico Moreno Torroba. En el mismo programa se incluyó «El Sombrero de Tres Picos», de Falla, y «Sonatas» del Padre Soler.

• Dentro de la III Muestra de Cultura Latinoamericana, que se celebró en el Centro Cultural de Madrid, participó el Ballet Clásico Arsaedis, de Méjico.

• Después de su gran éxito al conseguir varios premios «Tony» (equivalentes teatral neoyorkino a los «Oscars» de cine) por el montaje de la obra musical «Nine», el coreógrafo, el bailarín Tommy Tune, está preparando el montaje de otra obra, sobre el tema de «Funny Face» (Cara Graciosa) La noticia, tal vez un poco sorprendente, está en que Tommy Tune haya elegido a Twiggy (la modelo inglesa que en una época no muy lejana creará una moda muy personal)

como la figura principal femenina, la cual actualmente está ensayando los variados y abundantes bailes que tendrá que interpretar a lo largo de la obra, algunos de ellos con el propio Tommy Tuen, como «partenaire».

• Del 28 de octubre al 8 de noviembre, se celebró en Cuba el VIII Festival Internacional de Ballet de la Habana; en el mismo se dieron cita las más ilustres figuras del mundo de la danza, a la vez que obsequiaron con piezas de baile de su repertorio a todos los cursillistas asistentes, teniendo como marco el Gran Teatro Federico García Lorca. A parte, se celebró un extenso cursillo práctico en la Escuela Cubana de Ballet, impartido por los profesores y coreógrafos que fueron invitados para tal fin, entre los que cabe hacer mención aparte a la primerísima figura del Ballet Nacional de Cuba, Alicia Alonso.

• El Taller Teatranzas, que coordina Teresa Grille, presentó en el estudio sala de espectáculos denominado «La Fábrica», en el barrio de Gracia (Barcelona), dos dra-

mas escénicos de danza-teatro, que fueron estrenados anteriormente en mayo en el Centro Cultural de Terrasa (Barcelona), titulados «¿On es el Vals inolvidable que mai no has pogut Oblidar?» y «¿A usted no le gusta ser anpi?»; la primera obra está montada sobre música de Ravel y Johann Straus; la segunda, sobre una banda sonora del propio Taller Teatranzas, confeccionada por Josep Gaspà y Juan Gato. Dichas obras son el resultado de dos años de experimentación.

CONVOCADO EL CONCURSO «PILAR BAYONA»

El Ayuntamiento de Zaragoza ha convocado ya, para el año que viene, el Concurso Internacional de Piano «Pilar Bayona», en un acto celebrado en el Salón de Sesiones de la corporación aragonesa. Los tres primeros premios de este concurso son de un millón, seiscientos mil y cuatrocientas mil pesetas, respectivamente. En próximos números daremos cuenta detallada de las bases para concurrir a este importante concurso.

Lamberti, en «Don José», el barítono portorriqueño, Justino Díaz, en «Escamillo» y dirigidos por Nicola Rescigno.

Coincidiendo con la entrega a Montserrat Caballé de la Medalla de Oro de la Generalitat de Catalunya, ha sido editado un disco que recoge las interpretaciones que ofreció Monserrat Caballé en el Palacio de la Unesco, de París. El recital se ofreció con motivo de la Exposición Catalunya, avui y está íntegramente formado por canciones catalanas y otras musicadas por Granados, Mompou y Toldrà. Los beneficios del disco serán destinados a la Unicef.

El Coro Universitario de Oviedo realizará una gira por Estados Unidos durante la que actuará en el Paraninfo de la Georgetown University, de Washington y en la Universidad «John Carroll», de Cleveland, junto a la Orquesta Clásica de Cámara de esta localidad, dirigida por Max Bragado. En Nueva York

tiene previstos tres recitales en el Alice Tully Hall, del Lincoln Center, en la catedral de San Patricio y en el Metropolitan Museum. El director del Coro es Luis Gutiérrez Arias.

La ópera Padmavati, de Albert Rousell ha sido interpretada por el Orfeón Donostiarra el pasado 16 de noviembre en Toulouse (Francia). El resto de los intérpretes de esta ópera ofrecida en versión de concierto fueron Alexandra Papadjiakott, Curtis Rayam, Marc Vento, Charles Burles, Pali Marino, Lawrence Dale y Jane Berbie, acompañados por la Orquesta Capitole de Toulouse bajo la dirección de Michel Plason. Esta ópera interpretada por el Orfeón Donostiarra será grabada en disco.

El leridano Jorge Jauset Berrocal ha obtenido el Primer Premio de la especialidad de órgano eléctrico en la categoría Honor A (la de mayor dificultad) en el campeonato celebrado en Bruselas (Bélgica) los pasados 29,

30 y 31 de octubre, organizado por la Comunidad Europea del Acordeón.

López Cobos obtuvo un resonante éxito con la Filarmonía de Nueva York interpretando la Sinfonía núm. 4, «Trágica», de Schubert y el Concierto para clarinete, de Nielsen, con el solista Stanley Drucker. La segunda parte de este concierto, realizado el día 1 de diciembre, estuvo formado por el Adagio para cuerda, de Samuel Barber y Muerte y Trasfiguración de Ricardo Strauss.

La mezzosoprano española Carmen González actuó con Katia Ricciarelli, dirigidas por Juan François Monnard con la Sinfónica de Berna (Suiza). Entre otras actuaciones internacionales destaca su papel protagonista en el Requiem, de Dvorak, con la Orquesta y Coros de Hannover, dirigidos por Zdenek Macal. En la temporada de la Opera de Genova actuó bajo la batuta de Luciano Berio e interpretó Siete canciones populares, de Falla.

Alfredo Kraus ha sido premiado por la Academia del Disco Francés, por su interpretación de La Traviata. Otros galardonados han sido Claudio Abbado y Herbert von Karajan.

El almeriense Trío Richoly realiza una gira por la República Federal Alemana, en la que ofrecerá actuaciones en Bonn, Koblenz, Colonia y Düsseldorf, con música de Falla, Albéniz, Tárrega, Granados, Sor, Mozart, Weber, Vivaldi, Gallés, Dowland, Haydn y Bach. Este trío está formado por José Richoly y los hermanos Miranda y participará, representando a España, en un concierto internacional retransmitido por la televisión alemana.

En el Neuetöne Konzert, de Düsseldorf ha estrenado el contrabajista González de Lara la obra Korrespondenz 11, de Günther Becker. Otras obras en este concierto fueron The Conerabas in Vegas, de E. Kurtz, con María de Alvear y obras de Estevez, Ramos, Bockleenberg, Soob y Ho Kwon.

Cursos, becas y concursos

□ En Helsinki (Finlandia) va a celebrarse el **I Concurso Internacional de Canto** que lleva el nombre de la cantante finlandesa Mirjam Helin. La edad límite es de 30 años (mujeres) y 32 años (hombres). El concurso tiene dos series para cantantes femeninos y masculinos. Habrá tres competiciones: inicial, semifinal y final. El jurado está formado por Kim Borg, Niccolai Gedda, Sena Jurinac, James King, Matti Lehtinen, Jevgeni Nesterenko, Birgit Nilson, Aase Nordmo-Lövgren y Anna Reynolds. Información sobre las bases en el I Concurso Internacional de Canto «Mirjam Helin». Suomen Kulttuurirahasto. PL 203, 00121 Helsinki 12 (Finlandia).

□ El **II Concurso de Composición «Stockhausen»** se desarrollará en Brescia y en Bérgamo (Italia), en marzo de 1983. Comprende dos categorías: composición de una obra para piano solo y composición de una obra para piano e instrumentos, sean o no electrónicos. No hay límite de edad. El premio será de ocho millones de libras y la fecha límite de presentación de obras es el 15 de febrero. Inscripciones en la Azienda Autonoma di Turismo, viale Vittorio Emanuele 20, 24100 Bérgamo. Italia.

□ El **Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona** abre, por primera vez, sus puertas académicas al **jazz y a la música electrónica**, creando dos aulas de estas materias durante el presente curso. Josep María Martí Aragonés dirigirá el aula de jazz y Andrés Lewin Richter, la de música electrónica. Información en inscripciones en la Secretaría del Conservatorio Municipal Superior de Música de Barcelona.

□ En Folkeston, en el británico condado de Kent, se ha creado un **Concurso Internacional de Violín con el nombre de Yehudi Menuhin**. Se desarrollará del 1 al 10 de abril de 1983 en el Leas Cliff Hall, de Folkeston. Información, en Kallaway Ltd., 2, Portland Road, Holland Park, Londres W 11-4 LA. (Gran Bretaña).

□ El **Concurso de composición «Benjamín Britten»** de 1983 está dedicado a obras para orquesta de cámara, que no sobrepasen los 15 minutos de duración. El límite de edad es de 35 años y el límite de inscripción, el día 1 de enero de 1983. Inscripciones en la Britten-Pears School, Festival Office, High Street, Aldeburgh, Suffolk IP15-5Ax, Gran Bretaña.

□ El **Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña ha creado dos premios de música**, el premio «Antoni Soler» es para obras para coro de voces mixtas, sobre textos en lengua catalana, y su duración deberá ser entre ocho y diez minutos. El Premio «Eduard Toldrà» es para composiciones para voz solista y cuarteto de cuerda, sobre temas originales en lengua catalana y con una duración entre diez y quince minutos. El 21 de febrero termina el plazo de admisión de partituras en el Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña. Servei de Música. c/ Mallorca, 272, 5 e. Tfno. 215 26 50. Barcelona.

□ La Fundación «Juan March» ha convocado la **Segunda Tribuna de Jóvenes Compositores**. Igual que el año pasado, la Tribuna consiste en la organización de conciertos con obras no estrenadas ni editadas, de compositores que sean menores de 30

años. Cada músico podrá presentar solamente una obra y las composiciones deben ser, como máximo, para una voz, piano, violín, viola, violoncelo, contrabajo, flauta, clarinete, oboe, fagot, trompa, percusión y un instrumento o voz a elegir por el compositor. El concierto se celebrará en mayo de 1983 y la comisión seleccionadora de las obras está formada por Joan Guinjoan, Tomás Marco y Luis de Pablo. Remitir las partituras antes del 31 de diciembre a la Fundación Juan March, c/ Castelló, 77, Madrid-6.

□ El **Orfeó Laudate, de Barcelona, ha convocado un Concurso de Composición Coral** con motivo del cuarenta aniversario de su fundación y bajo el patrocinio de la Generalitat de Catalunya y del Ayuntamiento de Barcelona. Las composiciones deben ser originales para cuatro voces mixtas y los textos han de basarse en poesía o prosa catalana. La duración es entre 3 y 6 minutos. La fecha máxima de aceptación de partituras es el 28 de febrero. Información en el Orfeó Laudate, c/ Enrique Granados, 135, Barcelona-8.

□ El **Carnegie Hall y la Fundación Rockefeller organizan un Certámen para violinistas** de cualquier edad o nacionalidad. La inscripción debe ser hecha antes del 15 de febrero de 1983. Habrá tres etapas: preliminar (en junio de 1983), semifinal y final (en septiembre de 1983). El Primer premio es de 10 mil dólares (un millón doscientas mil pesetas). El repertorio ha de incluir música norteamericana del siglo XX, aparte de obras clásicas. Información e inscripciones, en The International American Music Competitions, Carnegie Hall, 881 Seventh Avenue, New York NY 10019 (Estados Unidos).

□ El Instituto Joan Llongueres, de Barcelona, ha presentado su programa de cursos para el próximo año. Los **cursos de «Audicor» son aulas de dirección coral** impartidas por Manuel Cabero (Director-fundador del Coro Madrigal), Joan Company (Director de la Coral Universitaria de Mallorca) y Montserrat Pueyo (Profesora de canto de los conservatorios de Manresa y Tarrasa). Para los diversos niveles de aprendizaje habrá un cursillo continuado y otros cuatro intensivos en cada estación del año académico: otoño, invierno, primavera y verano. La inscripción para estos cursos de dirección coral hay que hacerla en el Institut Joan Llongueres, carrer de Séneca, 22, 2 n. Barcelona-6.

□ El Departamento de Cultura de la Generalitat convoca un **concurso de méritos para otorgar becas de perfeccionamiento musical**. La duración máxima de estas becas es de un año y la dotación total, de cuatrocientas mil pesetas. Los candidatos deben tener el título profesional o superior de Conservatorio. Solicitudes en el Servei de Música. Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, c/ Mallorca, 272, 5 e. Teléfono: 215 26 50 de Barcelona.

□ El Ayuntamiento de Albacete y Juventudes Musicales de esta ciudad organizan su **II Concurso Nacional de Jóvenes Intérpretes «Ciudad de Albacete»**, creado para premiar músicos menores de treinta años, especialistas en piano, instrumento de cuerda e instrumento de viento. Los tres primeros premios están dotados con cien mil pesetas y la fecha máxima de admisión es el 16 de diciembre. Inscripciones e información en la Secretaría de Juventudes Musicales, Conservatorio de Música, c/ Padre Romano, 7, Albacete, teléfono: 226441.

(Programas y fechas susceptibles de modificación)

ESPAÑA

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA (Teatro Real de Madrid)

Abono A

14, 15 y 16 de enero.— Wagner: **La Walkyria** (Acto III). Solistas sin determinar. Director, Franz Paul Decker.

Abono B

21, 22 y 23 de enero.— Moreno Torroba: **Concierto para piano y orquesta**. Holst: **Los Planetas**. Humberto Quagliata (piano). Coro Nacional de España. Director, García Navarro.

28, 29 y 30 de enero.— Larrauri: **Gardunak**. Brahms: **Concierto para piano núm. 1 en Re menor, Op. 15**. Joaquín Achúcarro (piano). Director, Isaac Karabchevski.

V CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y POLIFONIA (Teatro Real de Madrid)

18 de enero.— Casanovas, Cererols, Mompou, Estrada, Just y Marco: **Obras**. Victor Martín (violín). Coro Nacional de España. Director, Enrique Ribó.

25 de enero. Programa sin especificar. Agrupación Coral de Cámara de Pamplona. Director, Luis Morondo.

ORQUESTA Y CORO DE LA RADIOTELEVISION ESPAÑOLA (Teatro Real de Madrid)

15 y 16 de enero.— Haydn: **Sinfonía núm. 48**. Martinu: **Concierto para oboe y orquesta**. Brahms: **Sinfonía núm. 2**. Antonio Faus (oboe). Director, M.A. Gómez Martínez.

22 y 23 de enero.— Haydn: **Sinfonía núm. 88**. Brahms: **Un requiem alemán**. Coro de la RTVE. Director, M.A. Gómez Martínez.

29 y 30 de enero.— Haydn: **Sinfonía núm. 100**. Guridi: **Una aventura de Don Quijote**. Schumann: **Concierto para violoncelo y orquesta**. R. Strauss: **Las travesuras de Till Eulenspiegel**. Ksenija Jancovic (violoncelo). Director, M.A. Gómez Martínez.

TEMPORADA DE OPERA (Liceo de Barcelona)

26 y 29 de diciembre de 1982 y 1 y 4 de enero de 1983.— Spontini: **La vestale**. Caballé, Monachesi, Todisco. Escena, Giacchieri. Director, Carlo Felice Cillario.

9, 12 y 15 de enero.— Rossini: **La Cenerentola**. Baltasa, Martín-Requeiro, Ysas, Alaimo, Montarsolo, Palacio, Panerai. Escena, Montarsolo.

23, 26 y 29 de enero.— Gounod: **Romeo y Juliette**. Hernández, Wise, Carreras, Esteve, Gaspá, Monachesi, Serra, Rydl, Williams. Decorados, La Bottega Veneziana. Vestuario, Arrigo. Escena, Giuseppe de Tomasi. Director, Delacotte.

30 de enero y 1 y 4 de febrero.— Wagner: **La Walkyria**. Borowska, Dernesch, Dübbers, Habereder, Knie, Moore, Napier, Shiraishi, Slania, Terzian, Bailey, Hoffmann, Salminen, Tögl. Escena, Wendler. Director, Uwe Mund.

ORQUESTA CIUTAT DE BARCELONA (Palau de la Música Catalana de Barcelona)

15 y 16 de enero.— Mahler: **Sinfonía núm. 3**. Ruth Hesse (mezzo-soprano). Coral Sant Jordi. Director del coro, Oriol Martorell. Director, Antoni Ros Marbá.

22 y 23 de enero.— Milhaud: **La creation du monde**. Montsalvatge: **Metamorfosis de concierto para guitarra y orquesta**. Tchaikovsky: **Sinfonía núm. 6 «Patética»**. Narciso Yepes (Guitarra). Director, Albert Agudo.

29 y 30 de enero.— Berlioz: **Benvenuto Cellini** (obertura). Chopin: **Concierto núm. 1 para piano y orquesta**. Franck: **Sinfonía en Re mayor**. Nelson Freire (piano). Director, Jean Fournet.

ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS

21 (Teatro Jovellanos de Gijón), 23 (Teatro Campaamor de Oviedo) y 24 de enero (Iglesia de Santo Tomás de Avilés).— Mozart: **Sinfonía concertante para violín y viola**. Haendel: **Concierto grosso, Op. 6 núm. 2**. Haydn: **Sinfonía núm. 82 en Do mayor**. Jacek Niwelt (violín). Slawomir Arynski (viola). Director, Salvador Mas.

IV FESTIVAL DE OPERA «ALFREDO KRAUS» (Teatro Guimerá, de Santa Cruz de Tenerife)

24 de enero.— Gounod: **Romeo y Julieta**. Kraus, Pilou, Gerkoyan, Gerard.

31 de enero.— Gounod: **Fausto**. Kraus, Pilou, Cerkoyan, Gerard.

ORQUESTA SINFONICA CIUDAD DE PALMA (Palma de Mallorca)

18 de enero.— Rossini: **Guillermo Tell** (obertura). Castelnuovo-Tedesco: **Concierto para guitarra y orquesta en Re mayor**. Wagner: **Preludio y muerte de Isolda**. Grieg: **Sigur Josalfar**. Gabriel Estarrellas (guitarra).

CANTAR Y TAÑER (Sala Fenix, de Madrid)

Segunda quincena de enero.— Schumann: **Escenas del bosque, Carnaval en Viena, Carnaval, Op. 9**. Cristina Bruno (piano).

ORFEO DE SANTS «Amics de la Música» (Barcelona)

15 de enero.— Scheidt, McDonald, Susato, Horowitz: **Obras**. Grup de metall «Ciutat de Barcelona».

23 de enero.— Programa sin especificar. Narciso Yepes (guitarra).

29 de enero.— Ravel, Debussy, Schumann, Montsalvatge: **Obras**. Jordi Vilaprinyó (piano).

ASSOCIACIO DE CULTURA MUSICAL (Palau de la Música, de Barcelona)

Enero.— Programa sin especificar. Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director, Karl Munchinger.

Enero.— Programa sin especificar. Cuarteto Smetana.



JOSE NAVARRO BOTELLA

C/. Gran Avenida, 36 - T/. 38 38 76
Juan Carlos I, 37
ELDA

DISTRIBUIDOR DE LOS PIANOS

BECHTEIN • ERARD • FUCHS & MORH GAVEAU • GORS & FALLMANN • IBACH • KAWAI • KIMBALL • PLEYEL • SCHIMMEL

CICLO DE AUDICIONES COMENTADAS DE MUSICA ESPAÑOLA (Fonoteca de la Casa de Cultura de Zamora)

14 de enero.— José Luis García del Busto: **La Generación del 27.**

21 de enero.— Ramón Barce: **La Generación del 51.**

28 de enero.— Llorenç Barber: **Música de vanguardia.**

III FESTIVAL LIRICO DE NAVIDAD DE LA ABAO (Teatro Coliseo Albia de Bilbao)

20 de diciembre.— José de Olaizola: **Oleski Zarra.** Tomaello, Serra, Sánchez Gericó, Garmendia. Coral Andra Mari de Rentería. Director del Coro, Ansorema. Ballet Eskola de San Sebastián. Escena, Roberto Carpio. Orquesta Sinfónica de Euzkadi. Director, Enrique Jordá.

22 de diciembre.— Puccini: **Tosca.** Kabaivanska, Aragall, Nurmela, Borrás, Mariotti, Monjo, Esteve, Díez Parra. Coro de la ABAO. Director del Coro, Zarrinaga. Escena, Monjo. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director, Ruiz Laorden.

FRANCIA

OPERA DE PARIS (Teatro Nacional de París)

1 de enero.— Tchaikovsky: **Cascanueces.** Vulpian, Lormeau, Légrée, Denard, Clavier, Boucher. Coreografía, Hightower y Armitage. Decorados, Le Nestour. Vestuario, Binot. Iluminación, Peyrat. Escena, Hirsch. Director, Presser.

19, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 28 y 31 de enero.— Puccini: **La Bohème.** Mitchell/Garetti, Robinson, Cupido/Savastano/Aragall, Boyagian/Schexnayder, Pittman-Jennings, Martinovitch/Malta, Agnetti, Courtis, Soumagnas, Désert. Escena, Menotti. Decorados y vestuario, Samaritani. Director, Lombard.

ORQUESTA DE PARIS (Sala Pleyel, de París)

5 y 6 de enero.— Brahms: **Sinfonías núms. 3 y 4.** Director, Daniel Barenboim.

20 y 21 de enero.— Wagner: **Fragmentos de las Walkyrias, El Buque fantas-**

ma, el Crepúsculo de los dioses y Wesendonck Lieder. Jessye Norman (soprano). Coro de la Orquesta de París. Director del coro, Oldham. Director, Daniel Barenboim.

26, 27 y 28 de enero.— Siegfried Wagner: **Sehnsucht** (Poema sinfónico). Saint-Saëns: **Concierto para violín núm. 3.** Brahms: **Sinfonías núms. 1 o 2.** Itzhak Perlman (violín). Director, Daniel Barenboim.

TEATRO DE AVIGNON

9, 12 y 15 de enero.— Verdi: **Rigoletto.** Pitnam, Howard, Jaques, Boniet, Carroli, Cauley, Von Halem, Perraton, Lacairy, Senator, Vernhes. Coreografía, Fabre. Decorados y vestuario, Opera del Rhin. Wakhevitch. Escena, Wallmann. Director, Rivoli.

11 de enero.— Schumann: **Escena de niños.** Ravel: **Gaspard de la Nuit.** Fauré: **Nocturno núm. 6.** Chabrier: **Bourrée fantasque.** Nathalie Bera-Tagrine (piano).

13 de enero.— Recital de Mstislav Rostropovich (violoncelo).

14 de enero.— Recital de Galina Vishnevskaja (canto) y Mstislav Rostropovich (piano).

25 de enero.— Brahms: **Sonata núm. 3 en Fa menor.** Debussy: **Images.** Prokofiev: **Sonata núm. 7 en Si bemol mayor, Op. 83.** Michel Beroff (piano).

26 de enero.— Schoenberg: **Pierrot lunaire.** Mozart: **Dúo para viola.** Weber: **Trío para flauta, piano y violoncelo.** Berg: **Kammerkonzert para piano, violín y clarinete.** Richardson (canto), Dumay (violín), Beroff (piano), Pasquier (viola), Lodeon (violoncelo), Marion (flauta), Portal (clarinete).

ITALIA

TEATRO SCALA (Milán)

4 de enero.— Verdi: **Ernani.** Domingo, Bruson, Ghiaurov, Freni. Vestuario, Squarciapino. Decorados, Frigerio. Escena, Ronconi. Director, Riccardo Muti.

2, 5, 6, 9, 11, 13, 16 y 18 de enero.— Giordano: **Andrea Chenier.** Carreras, Matinucci, Cappuccilli, Tomava, Federici. Vestuario, Spinatelli. Decorados, Bregni. Escena,

Puggelli. Director, Ricardo Chailly.

22, 23, 25, 26, 27, 29 y 30 de enero.— Mahler y Ligeti: **Lieb und lied.** Ballet de Joseph Rusillo. Luciana Savignano, Joseph Rusillo. Vestuario, Versace. Decorados, Veronesi. Escena, Madaud-Diaz. Director, Sasson.

31 de enero.— Recital de Edita Gruberova.

TEATRO GIUSEPPE VERDI (Trieste)

2 y 4 de enero.— Antonio Illesberg: **Trittico (Carneval), Nadal, La strada e le stele.** Poema de Morello Torrespini. Lantieri/Fiordaliso. Zotti, Fonda, Gastaldi, Loredan, Sancin, Lorenzi, Sebastian, Zecchillo, Filippi, Zerial, Sarti, Botta. Decorados y vestuario, Spacal. Escena, Crismani. Director, Zanettovich.

18, 21, 23, 26 y 29 de enero.— Meyerbeer: **Dinorah.** Serra, Nurmela/Kemp, Cosotti, Scalchi, Botta, Loredan. Escena, Fassini. Director, Podic.

TEATRO COMUNALE (Florenia)

Del 18 de diciembre al 2 de enero.— Rossini: **L'assedio di Corinto.** Ricciarelli, Ghiuselev, Garaventa, Browne. Decorados, vestuario y escenografía, Pizzi. Director, Inbal.

4 de enero.— Mozart: **Sinfonía en Do mayor, K. 425.** Bruckner: **Sinfonía núm. 9 en Re menor.** Director, Carlo María Giulini.

Del 16 de enero al 2 de febrero.— Verdi: **Falstaff.** Bruson, Ricciarelli, Gallamini, Valentini Terrani, Boozer, Allen, Gonzales, Andreolli, De Palma. Decorados, Griffin. Vestuario, Stennett. Iluminación, Tipton. Coreografía, Tognari. Escena, Eyre. Director, Carlo María Giulini.

Del 22 de enero al 3 de marzo.— Tchaikovsky: **Cascanueces.** Terabust, Dupont. Coreografía, Polyakov. Decorados y vestuario, Samaritani.

TEATRO COMUNALE (Bologna)

9, 14, 16, 18 y 20 de enero.— Puccini: **La Bohème.** Ferrari, Gugliemini/Bernard, La Macchia, Luccardi, Luchetti/Frusoni/Merighi, Rinaldi, Servile, Sighe/Cortez-David, Testa/Ariostini, Turtura. Coro de voces blancas del Conservatorio G.B. Martini. Director del coro, Salce. Decorados y vestuario, Scott. Escena, Giancarlo del Monaco. Director, Zoltán Peskó.

R.F. ALEMANA

BÜHNEN DER STADT (Bonn)

1 y 9 de enero.— Verdi: **La Traviata.** Ricciarelli/Maliponte / Moldoveanu / Gruberova, Middleton, Kirilova, Bini / Aragall / Svorsky / Carreras, Pons / Cappuccilli / Manuquerra / Zancaro / Brendel, Cherman / Perl, Fiala / Zarmas, Schneider, Simpetrean, Perl. Director, Franci/Boncompagni.

16 y 19 de enero.— Tchaikovsky: **La Bella Durmiente.** Coreografía, Majewski. Director, Heise.

STAATSOPER (Hamburgo)

30 de enero.— J.C. Bach: **Amadis.** Aler, Donath, Soffel, Raftery, Fredricks, Hobarth. Director, Rilling.

25 de enero.— Hans Werner Henze: **Don Quijote.** Fontana, Steiner, Krause, Blankenheim, Harder, Krewow, Fuchs, Kawahara. Director, Schandert.

9 y 13 de enero.— Bizet: **Carmen.** Toczyska, Lamberti, Krause, Haldas, Director, Delacote.

20 de enero.— Tchaikovsky: **Eugenio Onegin.** Fredricks, Balslev, Steiner, Boese, Grundheber, Wohlers, Stamm. Vestuario, Bárdy. Coreografía, Bokovec. Director, Fricke.

14 de enero.— Wagner: **El holandés errante.** Nentwig, Balslev, Bailey, Stamm, Boese, Stricker. Director, Fricke.

16 de enero.— Wagner: **Parsifal.** Weikl, Curtin, Moll, Jerusalem, Weller, Vinzing. Director, Janowski.

7 de enero.— J.S. Bach: **La Pasión según San Mateo.** Ballet. Coreografía, Neumeier.

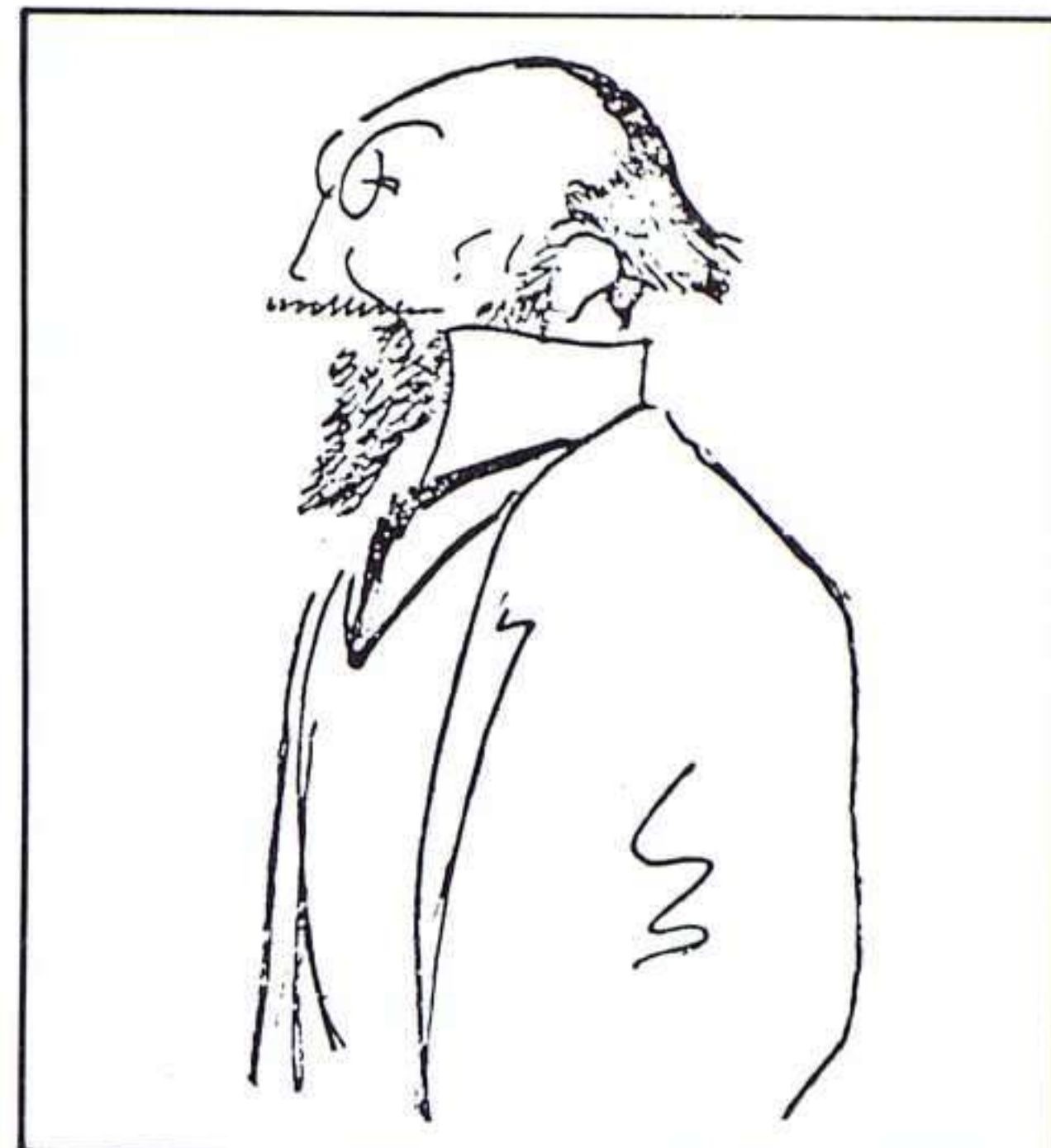
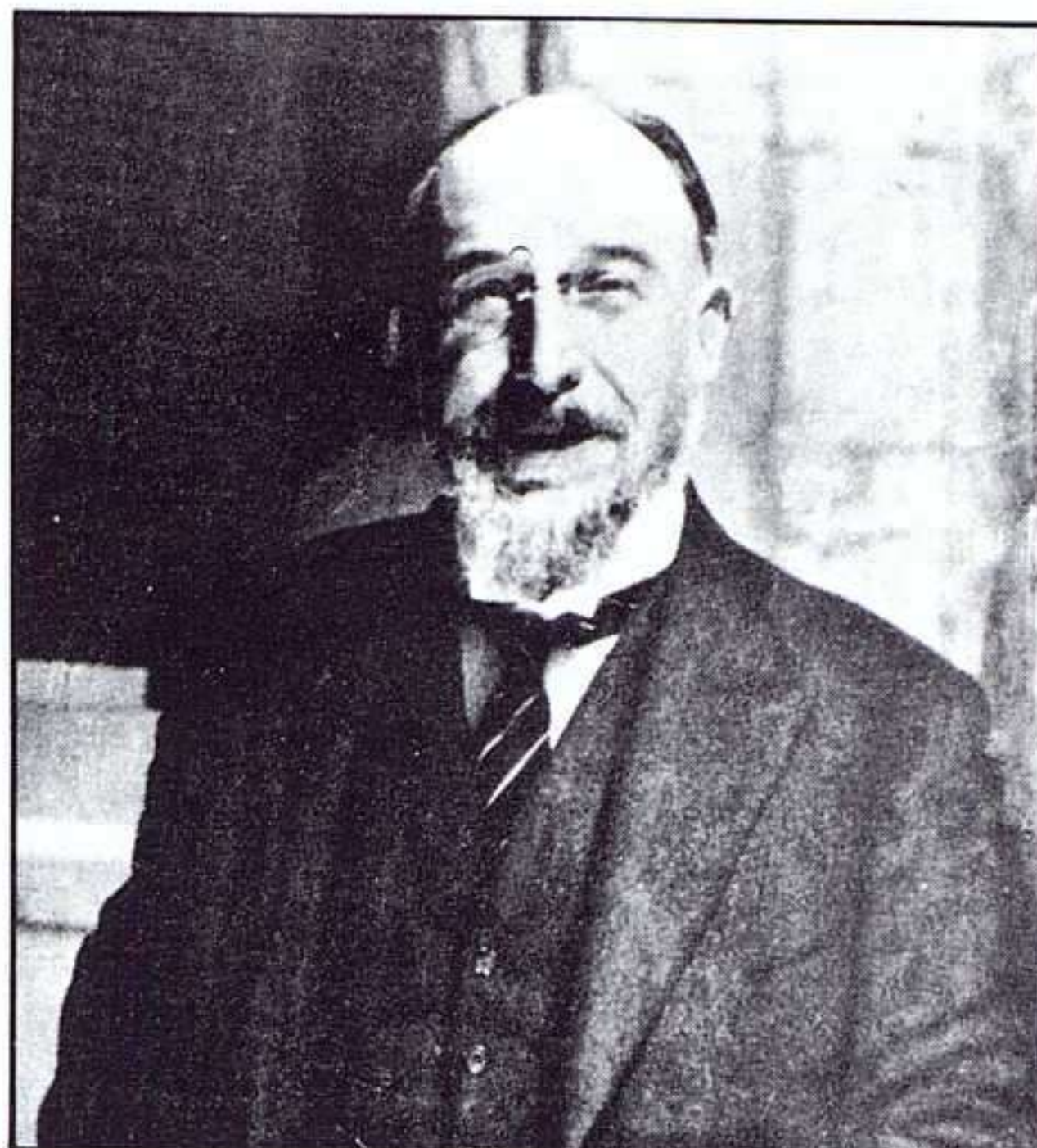
ORQUESTA PHILARMONIE (Hamburgo)

9, 10 y 11 de enero.— Verdi: **Requiem.** Bernard, Quivar, McCoy, Flagello. Director, Aldo Ceccato.

23 de enero.— Stamitz: **Cuarteto para oboe, violín, viola y violoncelo.** Reger: **Trío, Op. 77b.** Schubert: **Trío.** Mozart: **Cuarteto para oboe.** Liebermann (oboe), Rehm (violín), Hinrichsen (viola), Uwe-Peter Rehm (violoncelo).

Músicos del siglo xx

ERIK SATIE



VIDA Y OBRA

Por Ramón Barce

Erik Satie es un músico que puede considerarse en algunos aspectos como el prototipo del compositor vanguardista, incomprendido y excéntrico. Sin embargo, ese aura bohemia y maldita no tiene realmente mucho que ver con la música de Satie, que en general es muy tradicional, sencilla a veces como la de un aficionado, y fuertemente influida por la enseñanza escolástica. Hay, es verdad, algunos aspectos inéditos y chocantes en sus obras. Ante todo, un exceso de simplicidad. Cuando una obra demasiado sencilla se ubica en una corriente artística compleja, entonces no cabe duda: es que residen en ella aspectos críticos y humorísticos que tratan de compensar las deficiencias (voluntarias o forzadas, que nunca se sabe del todo) de una técnica un poco primitiva. La obra de Satie, en este aspecto, ha sido esgrimida como bandera por los compositores que precorizan el regreso a lo más simple como ingenua solución ante una complejidad que se les escapa o que les repugna. Se trata, desde luego, de un arte «naïf».

Otra novedad de Satie es la insistencia en pequeños motivos que se repiten plácidamente, o que desarro-

llan variantes insuficientemente contrastadas. En ambos casos nos encontramos también con una anticipación de la llamada hoy *música repetitiva*, otra fórmula igualmente «naïf» e igualmente liberadora de lo que se supone una *decadente complejidad burguesa*. Sólo que aquí lo ingenuo se mezcla con una cierta agresividad hacia el público: la que proviene de proponer la monotonía y el aburrimiento como posibles ingredientes del arte. Hay incluso una piecita de poco más de un minuto de duración, **Vejaciones**, que parece que está escrita para ser tocada 840 veces seguidas (o sea, unas diecinueve horas), cosa que a Satie le parecería una utopía, pero que hoy se ha hecho ya más de una vez: así, hace



Retrato de Satie, por Marcel Desboutin.

algo más de dos años en Milán, por Juan Hidalgo y Walter Marchetti (yo mismo expliqué, en la revista **La Calle** núm. 138, de noviembre de 1980, las peculiaridades de tan curioso experimento).

Hay en Satie otro aspecto importante: sus escritos. Rodea a su música

de títulos pintorescos, observaciones extrañas, textos plenos de humor y de sentido crítico. Y la ironía y la broma (a menudo resentidas y dolorosas) inventan fórmulas musicales inasequibles para el consumidor burgués, o sencillamente inauditas o imposibles, como por los mismos años hacían los artistas del Dadá. Todos esos textos han incidido sobre su música, así que muchas veces, al hablar o escribir de Satie, se piensa más en ellos y en sus actitudes personales que en sus obras musicales.

Satie nació en Honfleur (Francia) en 1866, estudió en el Conservatorio de París y se ganó largos años la vida como pianista en los cabarets. Su música —como la de tantos compositores de la época, desde Schoenberg y Hindemith a Weill y a Eisler— se acercó en muchas ocasiones al arte ligero del cabaret. Tuvo algunos contactos con sectas místicas más o menos exóticas, a las que dedicó diversas obras. Casi con 40 años, volvió a cursar estudios musicales, ahora en la Schola Cantorum. Un concierto monográfico de sus obras, en parte promovido por Ravel (por quien, sin embargo, Satie no sentía la menor simpatía), le dió alguna popularidad (1911). Diaghilev le encargó entonces un ballet, **Parade**, con decorados de Picasso y coreografía de Massine (1917). También Cocteau se ocupó elogiosamente de él, y el grupo de los Seis, al comienzo de su actividad, admitieron un cierto patrocinio de Satie.

Con la cantata **Sócrates**, encargo de la princesa de Polignac (1920), Satie realizó quizá su obra más ambiciosa. Sus últimos ballets muestran su contacto con los grupos Dadá y surrealistas. Vivió casi siempre pobremente y solitario, los últimos largos años en el barrio de Arcueil; algunos músicos jóvenes le mostraron una singular adhesión incluso en sus postremos momentos. Murió en París en 1925.

OBRAS

Ballets:

Parade (1917).
Relache (1924).

Música vocal:

Misa de los pobres (1895).
Sócrates, drama sinfónico (1918).

Piano:

Tres gymnopédias (1888).
Tres gnosianas (1890).
Vejeciones (1893).
Piezas frías (1897).
Siete verdaderos preludios flacos (1912).
Descripciones automáticas (1913).
Embriones disecados (1913).
Chiquilladas pintorescas (1913).
Deportes y diversiones (1914).
Tres vales del precioso hastiado (1914).
Penúltimos pensamientos (1915).

Escritos:

Ecrits. Textos reunidos, establecidos y presentados por Ornella Volta. Ed. Champ Libre, París, 1977.

BIBLIOGRAFIA

Muy pocos trabajos en español sobre Satie (tampoco traducciones); destacaremos el muy completo e inteligente estudio de Tomás Marco en la **Enciclopedia Salvat de los grandes compositores**, fascículo 81 (Barcelona, 1982).

TEMPLIER, PIERRE-DANIEL: Erik Satie, Rieder, París, 1932 (en francés).

MYERS, ROLLO H.: Erik Satie, Dobson, Londres, 1948 (en inglés).

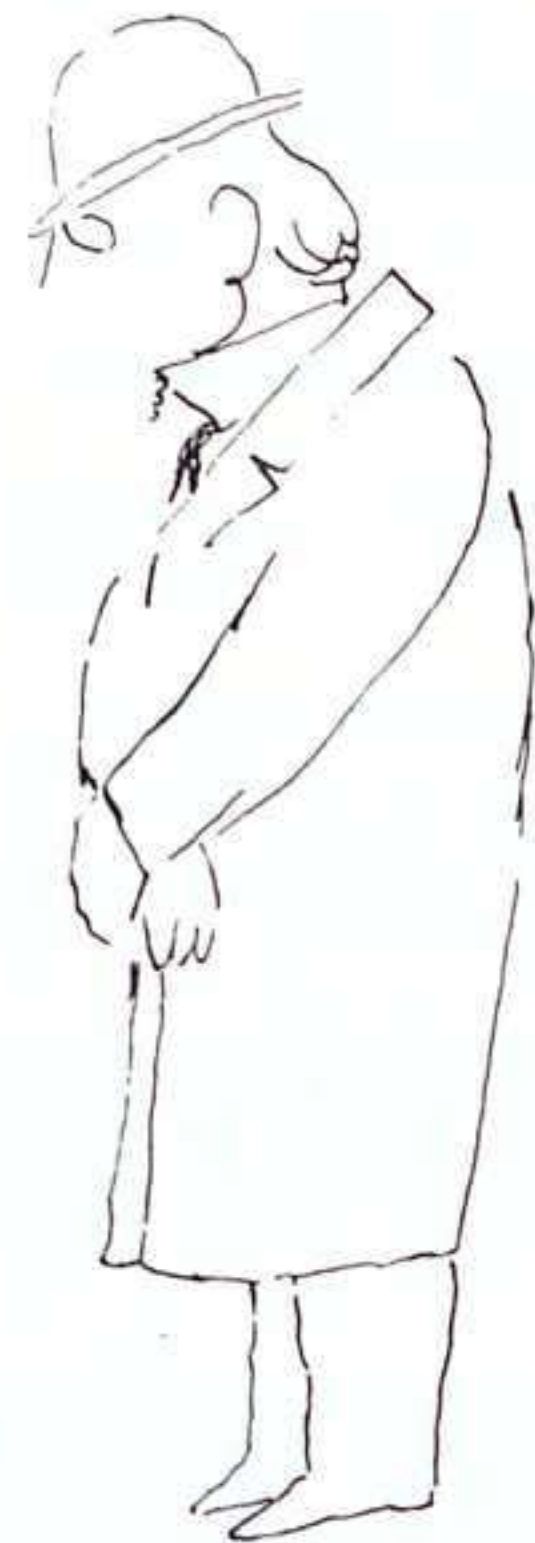
JANKELEVITCH, VLADIMIR: Le nocturne, Albin Michel, París, 1957 (en francés).

REY, ANNE: Erik Satie, París, 1974 (en francés).

NABERING, DIRK: Erik Satie, Leben und Werk, Freiburg-Berlín, 1974 (en alemán).

WEHMEYER, GRETE: Erik Satie, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1974 (en alemán).

Erik Satie, son temps et ses amis, núm. especial de **La Revue Musicale**, París, junio 1952 (en francés).



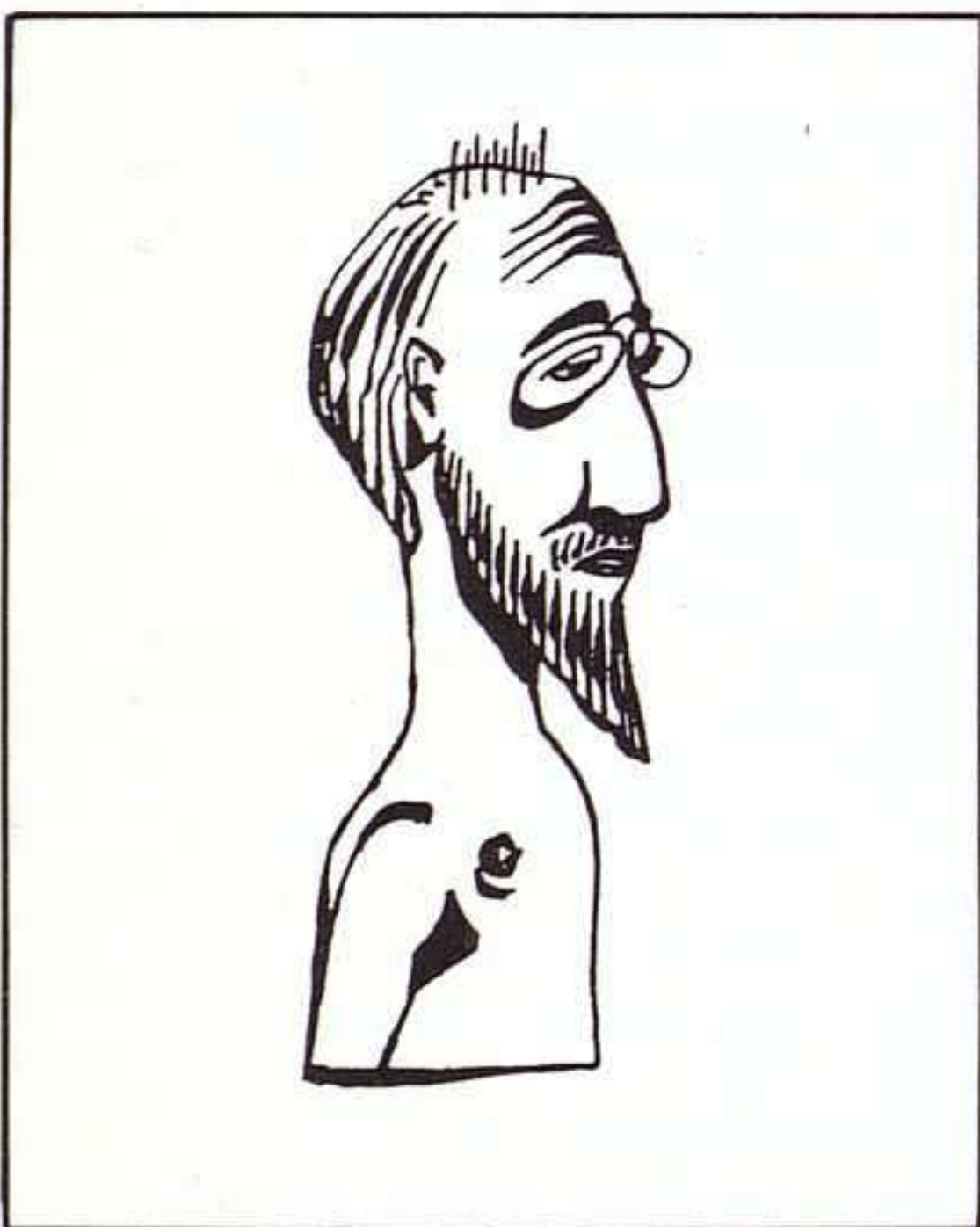
Satie por Cocteau.



Dibujo de Cocteau (1920).



Fotografía de Man Ray.



Autorretrato.



Satie en 1910.

DISCOGRAFIA

Pueden encontrarse en España las grabaciones siguientes:

Las aventuras de Mercurio. Orqu. Festival de Londres, dir. Herrmann (Decca).

La bella excéntrica. Orqu. Festival de Londres, dir. Herrmann (Decca).

Obras orquestales. Orqu. Sinf. de Utah, dir. Abravanel (Hispanavox, 2 discos).

Obras piano:

Penúltimos pensamientos, Piezas frías, Deportes y diversiones, Tres gymnopédias, Tres gnosianas, Valses y otras. Laurence Allix, piano (Ensayo).

Nuevas piezas frías, Gymnopédias, Gnosianas, Valses y otras. Evelyne Crochet, piano (Philips).

Gnosianas, Gymnopédias, Sarabanda Piezas frías, Preludios, Sonerías de la Rosa-Cruz, Danzas góticas y otras. Reinbert de Leeuw, piano (Philips, 3 discos). (Referencia en sección discográfica de RITMO núm. 515).

Sócrates. Hugues Cuenod, tenor; Geoffrey Parsons, piano (Nimbus, importado).

Canciones:

Melodías, Himno, Poemas de amor, Ludions. Marjanne Kweksilber, soprano; Reinbert de Leeuw, piano (Philips). (Referencia en sección discografía de RITMO núm. 524).

La estatua de bronce, Daphénéo, Le chapelier, Canción del gato. Régine Crespin, soprano; Philippe Entremont, piano (CBS).

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 UPIANOS

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.

VELLIDO, S. A.
Gran Vía, 77.
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

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 95 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.

INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

instrumentos
musicales

Garrijo

Todo para bandas, orquestas etc.
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13

**INSTRUMENTOS
DE ARCO**

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales

Garrijo

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

Garrijo

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.

**EMPRESAS
DISCOGRAFICAS**

DISCOS COLUMBIA, S. A.

Av. de los Madroños, 27.
Parque Conde de Orgaz.
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

HI-FI

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21.
Teléfonos 270 28 51-279 80 21.
MADRID-20.

VIETA

Bolivia, 239.
Teléfonos 307 47 12-307 47 16.
BARCELONA-20.

FOX IN-DEL-SON

Agujas y fonocápsulas
Calle Alta, 58.
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

**COMERCIOS DE ALTA
FIDELIDAD**

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

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	22, 59, 99
ALFA-YEBENES	33
ATOMIUN	62
BASF	39-42
BILBAO TRADING	100
CAMARA COMERCIO ALEMANA	82
CASA DAMAS	78
CASA WAGNER	57, 93
CBS	4
ESCRIDISCOS	46, 63
FONOGRAM	48
GERMAN ACUSTICA	72
HAZEN	2
KELLER S.A.	60
REV. MUSICA	76
REV. OPERA	6
ROLEX	19



La mayor
organización
al servicio de la música

PIANOS

Bechstein
Dietmann

DOINA

HORUGEL

Kemble

OTTO BACH

SAUTER

TOYO

ORGANOS

Domus

GRANADA

 **JEN**

 **LOWREY®**

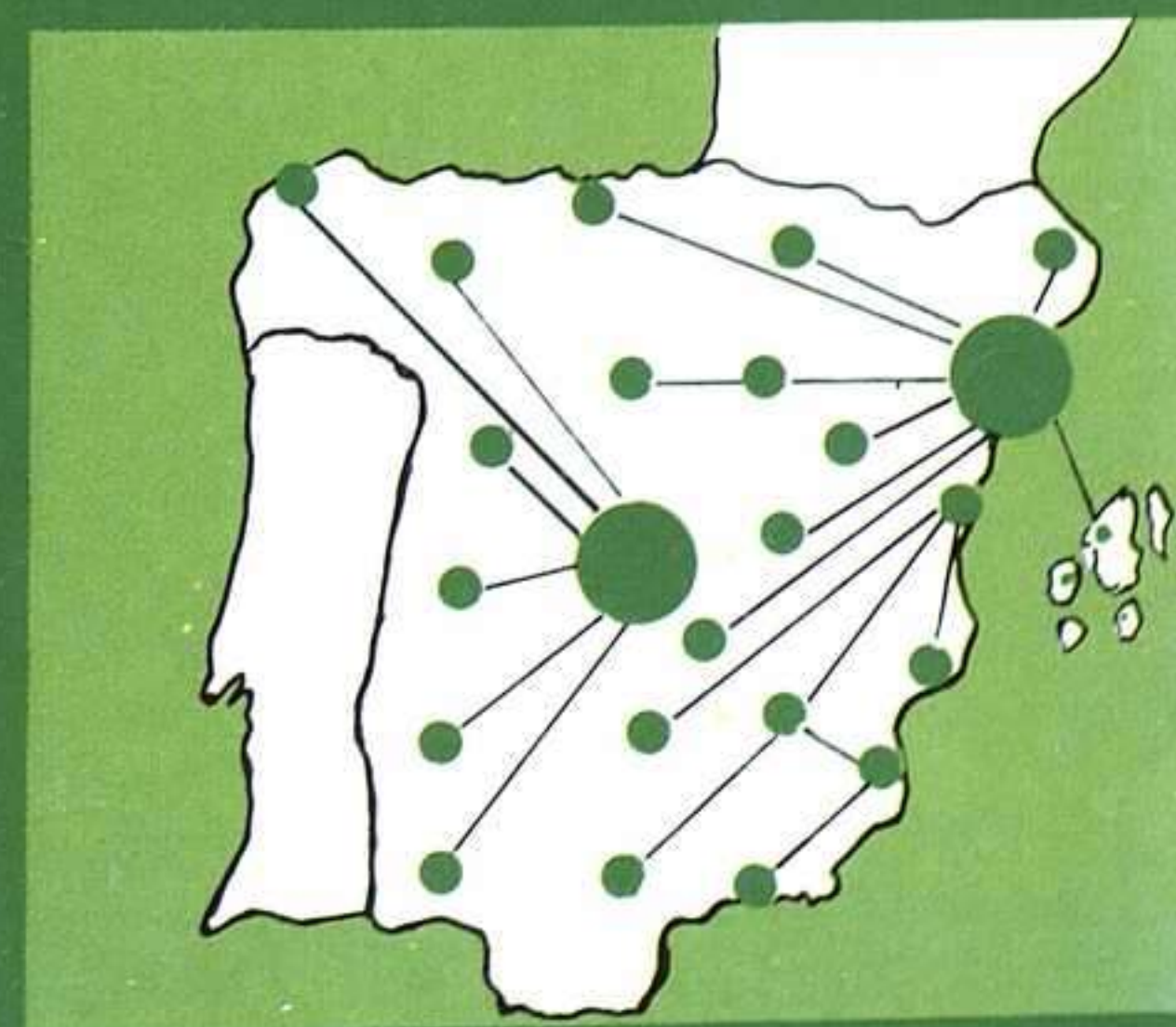
viscount®

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