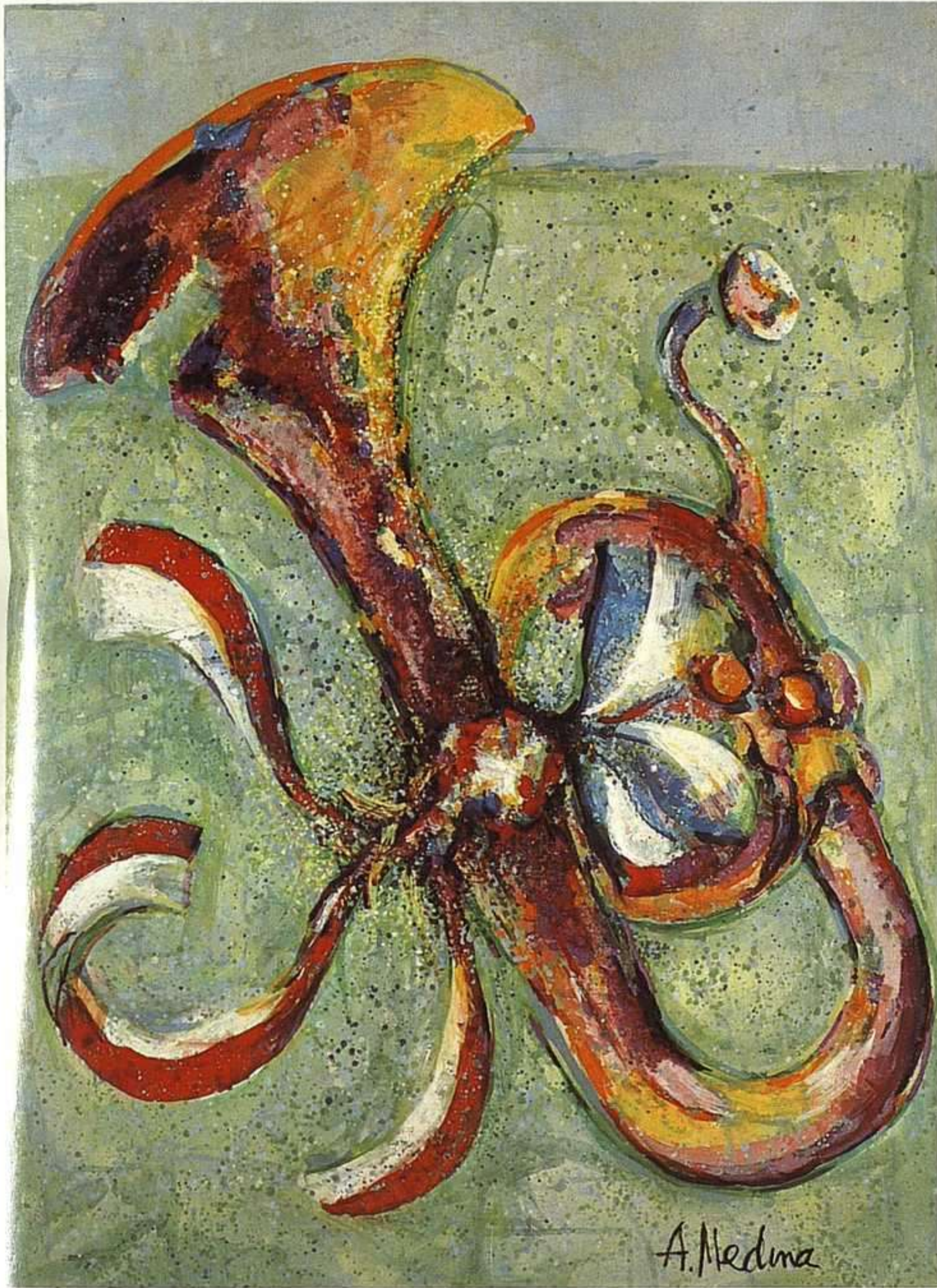


RITMO

AÑO LIII • NUM. 534 • JUNIO 1983 • PRECIO 325 PTAS.

Sonimag 21 Presentación



32 Festival Internacional

SANTANDER

15 Julio-31 Agosto
1983

ciclo sinfónico-coral/ópera/ciclo de ballet/
ciclo de teatro y poesía/ciclo de cámara y
recitales/el festival en los pueblos: marcos
históricos de cantabria/ IV semana de cine
musical y coreográfico/la música del siglo
XX/grandes jóvenes valores/festival de jazz
/festival aéreo/la cultura de cantabria/el
festival y los niños/seminarios/exposicio-
nes/conmemoraciones/



MIEMBRO DE LA ASOCIACION EUROPEA DE FESTIVALES DE MUSICA

**ENTREVISTA CON
JOSE LUIS OCEJO**

**LOS BASTONES
MUSICALES**

CREACION DE LA JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

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

FUNDADA EN 1929
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

AÑO LIII • NUM. 534
JUNIO 1983

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.
Jefe de Redacción en funciones
Javier Monjas.

Colaboran en este número:
Rafael Banús, Luis Miguel Dalda, Ismael Fernandez de la Cuesta, Luis Carlos Gago, Pedro González Mira, Beryl Kenyon, José López Calo, Javier López de Guereña, Enrique Martínez Miura, Gerardo Queipo de Llano, Arturo Reverter, Esclavitud Rodríguez, Daniel Stéfani, Colectivo «Tartessos» y Carlos Villasol.

Diagramación
Antonio Roca.

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

Corresponsales:
Ricardo Ruiz-Barquero (**Alicante**), Pedro Luis Menéndez (**Asturias**), Pere Estelrich (**Baleares**), «I Taddei» (Roger Alier, Xosé Aviñoa, Santiago Bueno, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardell) (**Barcelona**). Patrocinio de los Ríos (**Burgos**). Francisco Vicent Domenech (**Castellón**), Carlos Villanueva (**Galicia**), Grupo «Gárnata» (**Granada**), Juan Antonio Torres Planell (**Ibiza y Formentera**), Carmelo Dávila Nieto (**Las Palmas**), Francisco J. Monreal Arizmendi (**Navarra**), Juan Urteaga (**San Sebastián**), Ricardo Hontañón (**Santander**), Gonzalo Badenes, Blas Cortés, José Domenech (**Valencia**), José Urquijo Respaldiza (**Vizcaya**), Eduardo Fauquie (**Zaragoza**), Nicolas Koch Martín (**Bélgica**), Didier de Cotignies (**Inglaterra**), Nicos Velissiotis y Fausto Barzagli (**Italia**), Leticia Pagano (**Brasil**), Nestor Echevarría (**Argentina**), Gerardo Antonio Leyser (**Austria**), María Fernanda Cidrais (**Portugal**).

Director Comercial
Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad
José María Ketterer.

Delegado Comercial para Cataluña
Jordi Padrol.

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

Suscripciones: ESPAÑA: Año 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	5	MADRID	42
CARTAS Y REVISTA DE PRENSA	6	III CONCURSO INTERNACIONAL «JOSE ITURBI»	48
ENTREVISTA Max Bragado	7	CRITICA DISCOGRAFICA	49
ENSAYO La voz en Wagner	9	CURSOS, BECAS Y CONCURSOS	55
RADIO Festival de Bayreuth 1983 en R.N.E.	14	JAZZ III Jornadas de Jazz en Madrid: Un puñado de buenos momentos	56
TELEVISION Opera y televisión: una reconciliación posible	15	DON TADDEO IN BARCELONA Fin de una etapa	60
POLITICA MUSICAL Creación de la Joven Orquesta Nacional de España	20	DE MADRID AL CIELO Temporada de Opera: cuando el divo no lo es todo	65
MUSICOLOGIA El Instituto de Bibliografía musical	23	INTERNACIONAL	69
REPORTAJE V Tribuna de Jóvenes Intérpretes	26	PAIS MUSICAL	72
INSTRUMENTOS Los bastones musicales	28	XXXII FESTIVAL DE SANTANDER Ocejo: «El Festival ya es autonómico»	78
MUSICA CONTEMPORANEA Antón Larrauri: «La música debe avanzar siempre»	31	LIBROS	83
DISCOS EDITADOS	34	CONSULTA	85
REPORTAJE Informe inédito sobre los Ballets Nacionales	35	DISCOS CRITICADOS	86
PREMIOS NACIONALES A EMPRESAS FONOGRAFICAS	35	CARTELERA Programación de Radio 2	87
		NOTICIAS	90
		MUSICOS DEL SIGLO XX Eduardo Fabini	95

EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

ENTREVISTA
Xavier Montsalvatge

ENSAYO
Johann Michael Haydn

DISCOTECA BASICA
«Tristán e Isolda», de Wagner

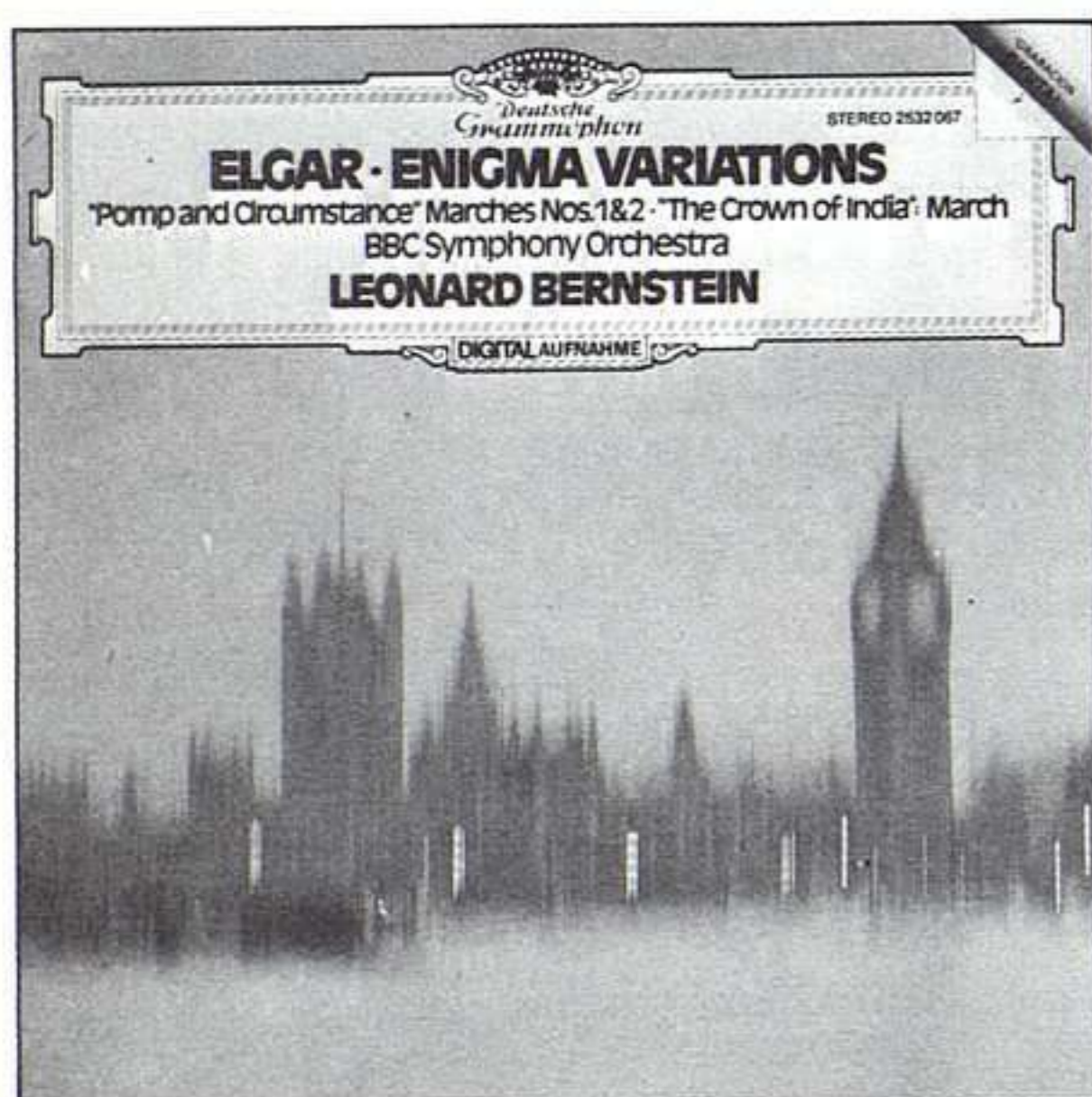


NOVEDADES



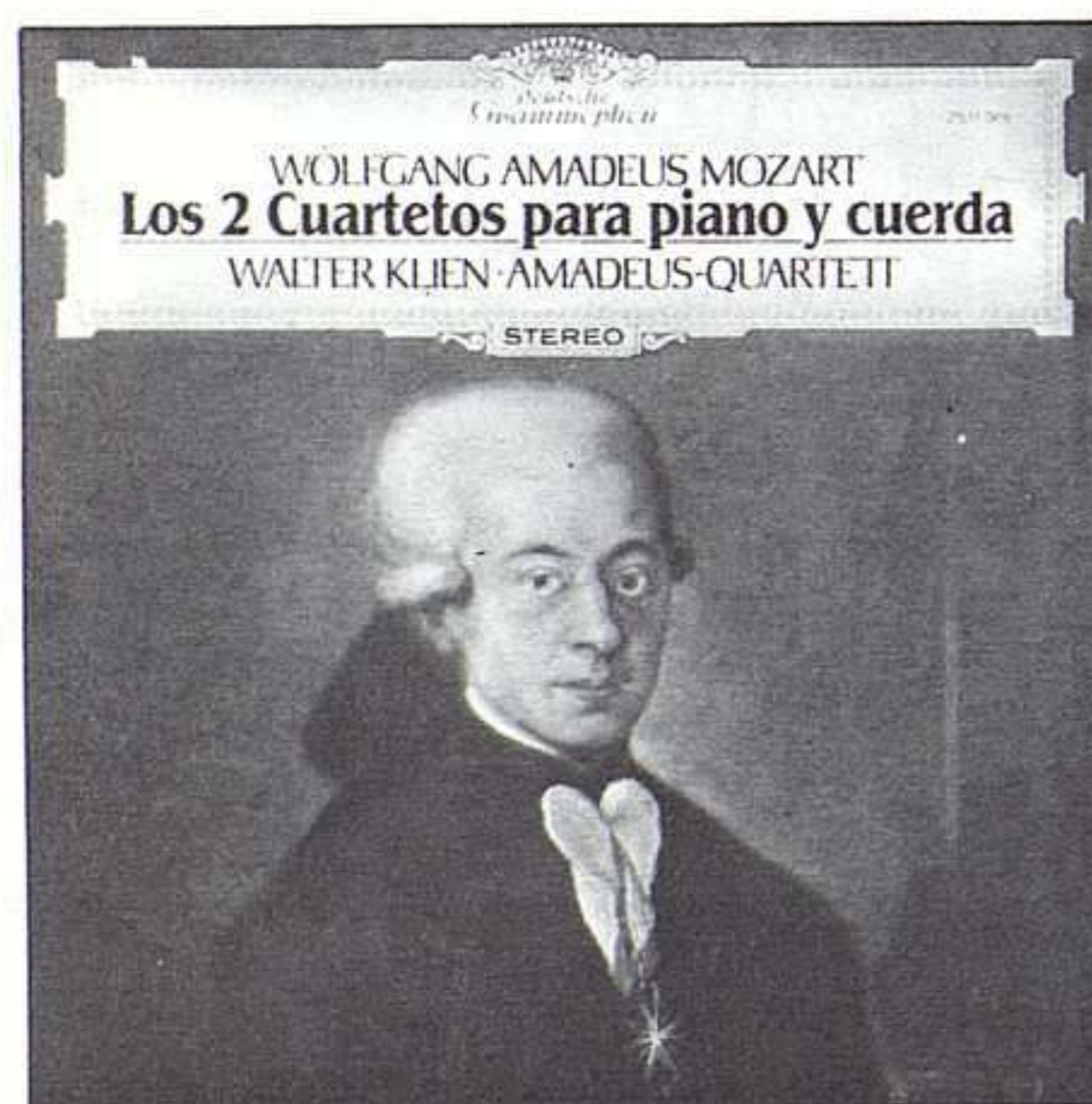
VERDI
Un Ballo in Maschera (selección)
 P. Domingo, R. Bruson,
 K. Ricciarelli
 E. Obraztsova
 Coro y Orquesta del
 Teatro de La Scala,
 Milán
CLAUDIO ABBADO
 D.G. 25 37 059.6

«LO MEJOR DE
 DOMINGO»
 Arias de
Aida, Carmen,
L'Elisir d'Amore,
Rigoletto, Traviata,
Martha, Turandot,
Ballo, Luisa Miller,
Cuentos de Hoffmann
 D.G. 25 31 386.9



ELGAR
Variaciones Enigma
Pompa y Circunstancia.
Marchas Nos. 1 y 2
Marcha de Los
Emperadores Mogoles
 Orquesta Sinfónica
 de la BBC
LEONARD
BERNSTEIN
 DIGITAL
 D.G. 25 32 067.6

MOZART
Conciertos
para piano Nos.
9 (K 271) y
17 (K 453)
RUDOLF SERKIN
 Orquesta Sinfónica
 de Londres
CLAUDIO ABBADO
 DIGITAL
 D.G. 25 32 060.7



MOZART
Los 2 Cuartetos
para piano y cuerda
 (K 478 y 493)
WALTER KLIEN
CUARTETO
AMADEUS
 D.G. 25 31 368.5

BERLIOZ
Te Deum
 Francisco Araiza
 Coros de Londres
 Orquesta Juvenil
 de la Comunidad
 Europea
CLAUDIO ABBADO
 DIGITAL
 D.G. 25 32 044.3



BEETHOVEN
Sinfonía No. 5
 Orquesta
 Filarmónica
 de Los Angeles
CARLO MARIA
GIULINI
 DIGITAL
 D.G. 25 32 049.2

RACHMANINOV
Sinfonía No. 3
La Isla
de los Muertos
 Orquesta
 Filarmónica
 de Berlín
LORIN MAAZEL
 DIGITAL
 D.G. 25 32 065.2



NUESTROS DISCOS

Es muy frecuente escuchar de boca de administrados y administradores que es necesaria una política de defensa de nuestro patrimonio cultural. Cualquier ideología sería capaz de suscribir este aserto. El problema está en cómo llevarlo a la práctica. La sociedad en la que vivimos está estructurada de una manera tal que no es posible eludir el aspecto económico de las manifestaciones culturales. No es suficiente que la Administración apoye planes de investigación musicológica si los resultados de esas investigaciones no son difundidos y apoyados después, para que la sociedad entera sea capaz de conocer y, en cierto modo, consumir los resultados de estas investigaciones. Algunos estudiosos (pocos hay en España) se quejan de hacer trabajos en balde. En numerosas ocasiones el musicólogo encuentra de improviso que el tema que le ocupa ha sido ya investigado y estudiado con antelación. El problema es, pues, la difusión del material encontrado y estudiado.

Y la difusión, en nuestra era, no puede darse por más campos que el literario y el auditivo. En otra ocasión RITMO se ha ocupado desde esta sección editorial del problema de la edición de libros de música. Ahora queremos ocuparnos de nuestra pobre producción discográfica. En este campo, como en otros en los que tampoco nos faltan «productos», España hace gala de un derroche impensable en épocas de crisis por el pago de «royalties». Si el número de discos comercializados en nuestro país es de unos quinientos anuales, sólo un tres por ciento de ellos, aproximadamente, es de producción propia.

El mercado, y ya es un tópico decirlo, está copado por las multinacionales. Y esta invasión extranjera de nuestro mercado se produce, fundamentalmente, por los problemas de difusión

que tienen las grabaciones españolas. La balbuciente red de fonotecas que han empezado a funcionar en todo el Estado español no consume y asume, todavía, los doscientos o trescientos ejemplares de cada edición discográfica que harían del negocio de los discos algo rentable. Esta demanda mínima no es, tampoco, absorbida por la sociedad española. Los impuestos que graban, todavía, la cultura, el cuarenta o cincuenta por ciento de comercialización con el que hay que contar a la hora de sacar un disco al mercado, la deficiente distribución, porque no hay vías para ella, porque ni siquiera el Estado tiene una red capaz de repartir por España sus propias producciones, hacen que, a la larga y a la corta, un disco español salga más caro que uno extranjero y que las pequeñas editoriales tengan que moverse entre el «amateurismo» y el «amiguismo».

Tampoco desde la Administración se observan siquiera tímidos intentos de apoyar la música de compositores e intérpretes españoles a través de sus grabaciones discográficas. No exportamos música, y la tenemos. No producimos música española, y la tenemos. Los artistas españoles que, en algunos campos superan por cantidad y calidad a los de otros muchos países occidentales, son menos españoles cada vez. Viven en lugares donde no sólo pueden desarrollar sus talentos, sino tener las consabidas contrapartidas económicas.

Aunque la calidad de la producción discográfica española, por interés musical, puede equipararse a la de países de nuestra órbita, la capacidad de difusión de esta producción es tan limitada que no resulta rentable. Desde los correspondientes apartados de la Administración, central y autonómica, no existe ese apoyo fundamental, esas vías de comercialización capaces de convertir la música española en exportable y consumible para nuestros ciudadanos.

Cartas

He leído con atención el editorial de vuestro número de abril, y los reportajes, girando en torno al tema de la crisis de la cuerda en España.

El asunto se está tornando candente y me parece que, por ahora, lo habeis tratado apenas en su superficie. A mi juicio, la cosa cala mucho más hondo y temo que es la punta de un iceberg enorme que se llama «Educación», y no me refiero exclusivamente a la musical.

En mis peregrinaciones por el mundo he podido apreciar diferentes situaciones y he llegado a la conclusión que, comparativamente con otros países y otras sociedades, fue debido al régimen político español de posguerra que el país sufrió, sobre todo en materia educacional y cultural, un aislamiento, y por ende, un estancamiento.

(...) Por ello no sorprenderá a nadie si materias problemáticas, materias donde el aspecto de las relaciones profesor/alumno juega un «rol» preponderante, sufrieron las consecuencias en primer lugar. El aprendizaje de cuerdas es justamente una de estas materias. Vuestro entrevistado, el cellista Riveiro, toca el tema somera y correctamente, pero no ahonda en causas y efecto y no propone soluciones.

Si calculamos cuánto dinero público hace falta para mantener los 50 o 60 conservatorios del país, y se compara este esfuerzo con el producto que éstos devuelven a la sociedad en materia de

cuerdas, el balance resulta escandalosamente deficitario (...). He tratado de calcular cuánto le ha costado al país un músico de cuerda producido en conservatorios españoles, y he llegado a la espeluznante cifra de 150 millones de ptas. por cabeza, resultado de dividir el coste del pesado aparato educativo por el escuálido número de graduados producidos. Gustosamente enseñaré mis cálculos a los incrédulos. A algunos pocos con quienes he discutido el tema, luego de ver la cifras, les habrá parecido que me he quedado corto. Es posible. Ante esta monstruosidad se pregunta uno cómo ha sido posible llegar a semejante aberración. Peor aún, y esto es más grave, se echan al cubo de la basura anualmente cantidades de talentos con un potencial excelente pero cuya sensibilidad se estrella contra las estructuras anticuadas y rígidas donde la forma elimina al contenido, donde se obliga a cumplir con un arrollador volumen de estudios académicos tan pesados como inútiles y se olvida que todo eso debería servir para hacer música, y no para cumplir con el trámite.

Vuestro editorial manifiesta que en materia de músicos cualificados hay exceso de demanda, y oferta insuficiente. Si bien esto es cierto, se pasa por alto el hecho de que la demanda es de por sí una de las más bajas de Europa; en consecuencia, bajo condiciones normales, con por lo menos una orquesta por región,

la situación sería aún mucho peor. A mi juicio, la argumentación que solía esgrimirse diciendo que no había aliciente para jóvenes por falta de trabajo, es totalmente falaz: ¡buenos instrumentistas hacen falta siempre! Solo hay que mirar allende las fronteras donde arcos españoles ocupan puestos relevantes en países exigentes. Creo sinceramente, que lo lógico sería que España sea, por naturaleza, exportador de músicos de cuerda, y no importador.

(...) Es difícil saber si no hay cuerdas porque en España apenas se cultiva la música de cámara, o que ésta no se cultiva porque no hay más que un puñado de músicos aptos para hacerla. Apoyándome en la experiencia de otros países quisiera afirmar que mientras no se impulse la música de cámara de cuerda, la crisis no solo no ha de superarse, sino seguirá agudizándose aún más. ¿Fue casualidad o no que esta crisis se iniciara en España cuando desapareció el último, y único cuarteto estable, que el país tuvo en su día?

Por otro lado es necesario reconocer que España ha dado y sigue dando muestras de que es capaz de producir —¡a su manera!— buenos profesionales músicos: en Valencia se aprende a tocar instrumentos de viento en los pueblos —es ahí donde se siembran las semillas— y luego se robustece y convalida lo ya aprendido de manera más oficial. Este es a mi juicio el modelo a

imitar, porque se adapta mucho mejor a la mentalidad española. Hay que crear, y cuanto antes mejor, algunas cunas de cuerda sobre sitios escogidos de la geografía española, cunas que giren en torno de pequeños conjuntos de cámara que se dediquen a dar conciertos y a educar. Con ello se logra, por un lado, una mayor difusión musical, generando interés sobre todo entre los jóvenes, para atraer a un alumnado numeroso de cuyas filas, por la incidencia estadística, ha de salir el producto final que la sociedad necesita. El coste de todo esto será, desde luego, incomparablemente menor que el actual y la eficacia muy superior.

No obstante, permítaseme expresar desde ahora mi duda y escepticismo sobre la posibilidad de lograr cambios substanciales hacia soluciones mejores. Cuanto más pesado e ineficaz es un aparato educacional, más difícil resulta modificar sus estructuras, aún si estas estructuras se oponen al logro de los objetivos para los cuales fueron creadas.

(...) Solo cabe abrigar la esperanza de que la descentralización, por un lado, y una colaboración entre los departamentos respectivos de los Ministerios de Educación y Cultura —colaboración que actualmente no existe, más bien al contrario— contribuya a encauzar las cosas de una manera más apropiada con miras al futuro.—**JUAN W. KRAKENBERGER (Madrid).**

Revista de prensa

EL PAIS

LA ULTIMA TEMPORADA DE OPERA

(...) El proyecto actual consiste en elevar, en primer lugar, un auditorio de música que cumpla las funciones que cubre ahora inadecuadamente el Teatro Real. Existen planos y terrenos (parte de ellos, en trámite de expropiación). A partir del momento en que pueda funcionar el auditorio comenzaría la adecuación del Real. El cálculo actual es el de tres años de obras para el auditorio, y dos para el Real. Paralelamente habría que trasladar el actual Conservatorio Superior de Música y la Escuela de Arte Dramático a otros lugares; son necesidades perentorias e independientes, porque actualmente se asfixian en los altos del Real. Durante estos cinco o seis años pendientes a partir del momento en que se emprendan las obras, el teatro de la Zarzuela deberá encargarse no sólo de mantener el género, sino de crear la estructura artística de lo que podrá ser el Real: coros y

orquestas suficientes, cuerpo de baile, compañía básica permanente, creación de repertorio y atracción de nuevas figuras (músicos, libretistas, escenógrafos, directores de escena, técnicos...) capaces de inventar. Porque sin invención y sin adecuación todo volverá a tener un carácter de museo.

El plan parece bien trazado. Por lo menos es un plan o un sistema de trabajo. Se nos puede permitir, sin embargo, toda clase de desconfianzas. Para que se cumpla es preciso no sólo un cierto tesón especializado, un cierto fanatismo por parte del Ministerio de Cultura, sino una sensibilidad parlamentaria y hacendística. Es preciso también un cambio de sociedad. Y la aplicación de unos talentos concretos. Sólo el arranque de las obras del auditorio comenzará a tranquilizarnos en el aspecto material; y sólo la comprobación de lo que comiencen a hacer los nuevos responsables del teatro de la Zarzuela nos dejará ver si la perspectiva existe.

(Madrid, 15 de junio de 1983).

RHEINISCHER MERKUR

LA REPUBLICA FEDERAL DE ALEMANIA

¿País de inmigración para compositores?

(...) A causa del desagrado que actualmente suele provocar la impopular «Nueva Música», se olvida como hecho de la historia musical la circunstancia de que en los años cincuenta la Alemania Occidental de posguerra se convirtió en una Meca del progreso musical que atrajo cual un imán a compositores del Este y del Oeste, del Norte y del Sur.

(...) Seis compositores, que desde hace poco o mucho tiempo viven claramente como inmigrantes en la República Federal de Alemania, fueron preguntados acerca de sus experiencias: José Luis de Delás, nacido en 1928 en Barcelona; Bojidar Dimov, nacido en 1935 en Bulgaria; Isang Yun, nacido en 1917 en Corea del Sur; Ladislav Kupkovič, nacido en 1936 en Checoslovaquia; Arvo Pärt, nacido en 1935 y Viktor Suslin, nacido en 1942, ambos

en la URSS. Al preguntárseles cómo se sentían aquí, en una realidad diferente a la propia, los seis dieron la misma sorprendente respuesta: ya en sus países tenían una relación positiva con la cultura alemana (...). Por lo tanto, el adecuarse a la cultura y a la civilización alemanas no fue el problema. La cuestión era más problemática cuando se trataba de saber cómo uno podía avanzar. Mientras tanto existe ya una ciencia que se llama «investigación del exilio» y que plantea la cuestión de cómo influye el exilio en la estructura de un artista. Planteemosnos también nosotros esta cuestión: ¿Enriquece precisamente el origen extranjero los puntos de vista de quien debe y desea integrarse en la cultura alemana? ¿Se logra realmente esta integración? (...)

(Dettef Gojowy. Reproducido en «Kultur Chronik» n.º 2/1983, Bonn).

MAX BRAGADO

Por Rafael Banús

El nombre de Max Bragado Darman no es muy habitual en las temporadas españolas de conciertos, a pesar de haber realizado una importante labor al otro lado del Atlántico. Sus intervenciones en España han sido tres conciertos en el Teatro Real, de Madrid —el último, en el pasado mes de noviembre, con un infrecuente y difícil programa formado por obras de Debussy, Guinjoan y Prokofiev—, y un período como director titular de la recién creada Orquesta Sinfónica de Las Palmas de Gran Canaria, su mayor contribución a la música española hasta el momento.

RAFAEL BANUS.— ¿Por qué cree que no es muy conocido en España?

MAX BRAGADO.— La razón por la que la gente me desconoce es precisamente por no haber dirigido mucho aquí, por causas ajenas a mi voluntad. Salí de España con el propósito de ampliar mis estudios de piano y dirección de orquesta en Estados Unidos. Pero no me he desvinculado en absoluto de la vida musical en España. Ahora quiero volver aquí para residir y trabajar, puesto que ya ha terminado mi formación musical, que ha durado dieciocho años.

R.B.— ¿Puede hablarnos de su estancia en América?

M.B.— Comencé en Oberlin, cerca de Cleveland; de allí pasé al estado de Michigan, donde permanecí dos años dirigiendo las orquestas juveniles. Después me trasladé a Tennessee y a Ohio, terminando en Cleveland, en 1974, donde estuve ocho años al frente de las orquestas Sinfónica, de Cámara y de la Ópera del Instituto de Cleveland.

R.B.— ¿Puede hablarnos de la vida musical en Cleveland?

M.B.— Es bastante interesante, sobre todo por su Orquesta, una de las mejores del mundo, que ha estado bajo las mejores batutas europeas. Está también la espléndida biblioteca de George Szell, de gran valor para ver, por ejemplo, las posibles modificaciones de las partituras. Además, a nivel universitario, está el Instituto de Cleveland y varias orquestas de cámara, con lo que se produce una vida muy activa.

R.B.— Ha mencionado el importante nombre de George Szell. ¿Qué podría decirnos de él?

M.B.— Era un fuera de serie. Recuerdo perfectamente el primer concierto que le escuché, la **Missa solemnis**, de Beethoven; la técnica era tan sobria que no había ningún exceso. Era muy exigente con su orquesta, a la que consideraba un conjunto de cámara. Debía existir una concatenación del discurso orquestal, un control perfecto. Cuando vi a aquel hombre y su forma de dirigir, decidí que tenía que ir a Cleveland y hacer mis estudios de dirección cerca de él. Terminó incluso dándome clase, algo impensable en él.

R.B.— El siguiente director en Cleveland ha sido Maazel. ¿Ha supuesto



Paco Tur

su trabajo un cambio grande con respecto a Szell?

M.B.— Sí, porque son dos personalidades diferentes y han actuado en unos momentos distintos social y económicamente. El lujo del ensayo de Szell nunca lo tuvo Maazel, que ensaya poco pero tiene una técnica segura y una gran facilidad; es un hombre de total competencia.

R.B.— Usted ha dirigido también mucha ópera.

M.B.— He hecho, entre otras, muchas de Mozart, como **Don Giovanni**, que no tengo adjetivos para definir; **Mitridate**, **Idomeneo**, **Nozze di Figaro**, **Così fan tutte**, y muchas de Donizetti y Verdi, pero nunca de Puccini, que me gusta mucho. Desearía encontrar un perfecto equilibrio entre orquesta, cantantes, director y director escénico.

R.B.— Otra de sus etapas importantes ha sido los cinco meses en que ha trabajado con la Orquesta Sinfónica de Las Palmas. ¿Cómo surgió esta labor?

M.B.— Me llamaron a Cleveland por si podía proporcionar músicos para una temporada de ópera, y así me enteré de que, eventualmente, buscaban director. Les mostré mi interés y me hice cargo de la orquesta. Esto supuso mi primera experiencia con una orquesta española, con la que he trabajado consecuentemente cinco meses seguidos, de marzo a julio del año anterior. Ha sido maravilloso, porque la orquesta me respondió muy bien. Me encariñé con muchos de sus miembros, viéndoles muy entregados a lo que querían hacer.

R.B.— ¿Cuál ha sido el plan de trabajo que ha seguido para su preparación?

M.B.— Cuando llegué a Las Palmas me encontré con miembros nuevos, muchos de ellos venidos de fuera. Mis programaciones eran una especie de caleidoscopio entre las posibilidades de la orquesta y las que tenía que hacer como director. Si hubiera tenido un contrato más largo hubiera extendido la preparación, pero la realicé de la siguiente manera: preparaba obras para las distintas cuerdas, y después, ya combinadas, el repertorio clásico y romántico, hasta los modernos. Realizamos catorce programas diferentes, y creo que los resultados han sido fenomenales. Canarias será un lugar muy querido para mí.

R.B.— Creo que hubo problemas a la hora de formar esta orquesta, ya que quedaron sin plaza músicos de allí. Esto ha ocurrido también en otras zonas.

M.B.— Es un problema muy difícil de analizar. Había interés en crear una orquesta de calidad. Pero el enfoque dado es posible que fuera erróneo. Quizá fuera necesaria una importación de instrumentistas para apoyar a la plantilla, pero no estoy muy convencido todavía de que esto se pueda llevar a cabo sin una cooperación por parte de todos y un respeto hacia el músico y lo que éste pueda ofrecer, porque es un idealista. El problema ha estado en que el músico español no está preparado para unas oposiciones, pero no por ello se le puede echar, ya que es un profesional de a tríl y, bien dirigido, puede rendir como el que más. El problema no es hacer una or-



«El músico español no está preparado para salvar oposiciones».

questa mejor o peor trayendo gente, sino mejorar los sistemas de educación musical y hacerlos más competitivos.

R.B.— Quisiera que me hablara de su último concierto en Madrid, formado por obras poco habituales. ¿No ha sido demasiado arriesgado elegir las para hacer su presentación con la Orquesta Sinfónica de RTVE?

M.B.— Sí, claro que lo ha sido. Yo conceptúo la labor de un director como una combinación artística y social. Nos debemos al repertorio, a lo que ya está conocido, pero, como profesionales, es una cuestión vital el dar a conocer nuestro siglo. Y es arriesgado, porque quita-



mos el aplauso fácil. Pero esto se tiene que hacer. Si fuera el titular, trataría de obtener un equilibrio entre los clásicos y los contemporáneos, pero como director invitado me parece más importante hacer una labor de iniciación a nuevas cosas. Además, creo que lo que aplaude el público es la calidad, y cuando hay compenetración con esta música el público la aprecia.

R.B.— ¿Qué otras épocas le interesan?

M.B.— Me gusta el Renacimiento, a nivel de grafía, pero lo encuentro demasiado primitivo; también me interesa el Barroco, pero soy un músico entrenado —como tantos otros— en la tradición romántica, y es realmente la que más me atrae. Si hago otras cosas es porque, o bien me las imponen, o bien me las impongo yo mismo, porque creo que son importantes.

H.B.— ¿Y el género que más le gusta?

M.B.— Me gusta mucho acompañar; de ahí viene que me guste tanto la ópera, pero, sobre todo, lo que tantas veces Szell me hizo comprender: hacer conciertos en los que la orquesta es el suplente del piano. El solista, dentro de lo que pide la obra, debe hacer cosas difíciles, no ser rutinario, y que haya un alarde de acompañamiento. Creo que mi fuerte es la orquesta de cámara, donde la sutileza se puede conseguir mejor que en una sinfónica, sobre todo por el factor tiempo.

R.B.— ¿Qué opina del disco?

M.B.— Es muy interesante para la divulgación de una obra, una forma directa de llegar a todo tipo de oyentes. Mi único conflicto con él es que reconozco que la música es un arte vivo, y esa carencia de variedad que hay en él no me gusta. Creo que se tiene que mirar con un prisma realista: hay que reconocer que hay mucho truco y que los contratos de los artistas son muchas veces arbitrarios. Es, pues, un arma de dos filos.

R.B.— ¿Cuáles son sus proyectos futuros?

M.B.— Me gustaría llevar a cabo varias cosas en España. Por ejemplo, creo que es de una importancia vital enfocar la salida de nuestros músicos para que haya un intercambio cultural con otros países, así como tener una infraestructura que permita una educación musical a nivel de los países más desarrollados (con esto no quiero decir que aquí no haya artistas y pedagogos al más alto nivel). Creo que en esto puedo ser útil por mis contactos con miembros de orquestas muy dedicados a la pedagogía. A nivel profesional, me gustaría crear una orquesta joven española donde se aporten unos conocimientos a nivel tradicional para que, cuando entren en oposiciones en orquestas establecidas, estatales o extranjeras, tengan al menos en su experiencia haber hecho el repertorio en toda su profundidad. Me gustaría que sirviese de vehículo de presentación de artistas noveles como solistas y compositores. Con estos haría un concurso donde haya unos días al año en que se lean sus obras y después recomienden a orquestas nacionales y extranjeras, porque debemos divulgar nuestro propio arte. ■

Wagner fue, no hay duda, un innovador, un innovador genial, ya que, andando el tiempo y tras numerosas búsquedas, encontró al fin lo que todo artista persigue: plasmar, con los medios técnicos adecuados, un ideal poético; buscar y hallar la directa concatenación de elementos intervinientes en el proceso creativo; ver hecho realidad un sueño. RITMO, como complemento de su anterior número, monográfico sobre la figura del compositor alemán, publica dos trabajos que analizan respectivamente el tratamiento de las voces en la obra wagneriana y la retransmisión que TVE ofreció del polémico montaje de Chéreau para la «Tetralogía». Recordamos, al mismo tiempo, que esta revista publicará en el curso del presente año, conmemorativo del Centenario de la muerte de Wagner, una extensa «Discoteca básica» sobre las grabaciones de «Tristán e Isolda», la obra fundamental en el repertorio wagneriano.

LA VOZ EN WAGNER

Por Arturo Reverter

Los presupuestos de la «Gesamtkunstwerk», de la obra de arte total, en la que se unían la poesía, el gesto y la música, fueron perfilándose a través de un largo recorrido que comienza en 1833, con *Las hadas*, y termina en 1882, con *Parsifal*. Para obtener la ideal fusión entre los elementos citados y para convertir a la exposición musical en un «continuum» permanente, que parte de la construcción de un lenguaje absolutamente cerrado, el compositor alemán prescindió de los números aislados y separados entre sí que constituían el entramado de la ópera tradicional. Llevando a sus últimas consecuencias los planteamientos de Gluck, supo utilizar, como puntos de partida, las cercanas herencias de sus antecesores alemanes, como Weber y Marschner, de la escuela francesa representada, entre otras, por Boieldieu, Auber, Cherubini o Spontini; y, por supuesto, de la italiana, en especial de Rossini y Bellini. Fundiendo estas distintas influencias, —con la fista fijada en los esquemas gluckianos—, Wagner fue construyendo poco a poco, piedra a piedra, su teatro musical.

Desde el principio se adivinó su deseo de, aun siguiendo muy directamente los precedentes, tanto musicales como temáticos, romper moldes, atenuar las diferencias estructurales, producir poco a poco la fusión entre los distintos fragmentos de una obra, llevar a cabo la ansiada unión, preconizada por Gluck, entre recitativos, arioso y aria. Naturalmente, su entorno, su «transfondo» (expresión acuñada por Hans Keller) pesaba mucho y de ahí que sintiendo gran admiración por alguno de los compositores a él pertenecientes, no pudiera evitar —y aun desear— emplear en sus obras formas, estructuras, diseños y relaciones tradicionales. El holandés errante, *Tannhäuser* o *Lohengrin* son, en mu-



III Acto del «El ocaso de los dioses» (muerte de «Sigfrido»), en un dibujo de Knut Ekwall, 1876.

chos de sus aspectos, buenos ejemplares. Encontramos números perfectamente cerrados, arias, dúos, tríos y conjuntos muy representativos, hijos legítimos de la tradición. También en una obra de madurez, como es *Los maestros cantores*, cuya configuración se aparta, es cierto, de la de las obras coetáneas y posteriores, aparece la nítida separación entre números, el establecimiento de estructuras cerradas y la utilización muy clara de un directo melodismo evidentemente emparentado con Italia (todo ello, naturalmente, entremezclado y combinado habilidosamente, en una escritura verdaderamente barroca, con otros muchos elementos, algunos arcaicos).

Sin embargo, las originalidades del lenguaje, la forma de establecer la propia estructura del canto y la relación entre la voz y la orquesta, son evidentes a partir sobre todo de las dos primeras jornadas de la *Tetralogía* (creadas en los años 50, pero estrenadas después que *Tristán*). Queda claro ya, al mismo tiempo que el compositor trabaja, siguiendo el modelo weberiano, el «leitmotiv», la idea de la melodía infinita, el caudal continuo y progresivo, enriquecido armónicamente, que se constituye en la base del discurso musical y en el que se confunden, con su tímbrica respectiva, los instrumentos orquestales y el instrumento humano. Todo ello presidido por un excelente dominio técnico que parte del manejo de las estructuras sinfónicas beethovenianas. Poco a poco, para dar mayor realce a la expresión poética, Wagner incorpora nuevas técnicas. Por ejemplo, una variedad de recitativo evolucionado, lo que puede considerarse un anticipo del «sprechgesang» schoenbergiano. No es exactamente, por supuesto, la misma técnica del compositor vienés; se trata de una especie de «parlato», de declamación que no tiene los saltos tonales ni las súbitas ascensiones y repentinos descensos, ni basa su expresividad en la utilización del glisando; a ello se acercaría más Richard Strauss.

CONDICIONES DE LA VOZ WAGNERIANA (1)

Para alcanzar la expresión deseada y reproducir el mensaje previsto por el compositor, para acoplarse a la idea de melodía continua y poder reproducir de manera audible las muy largas frases previstas, fundiéndose a veces, destacando otras por encima del conjunto

orquestal; para, en definitiva, cantar Wagner, se requieren, por supuesto —lo mismo que para cantar cualquier otro compositor— unas condiciones específicas esenciales, mínimas, sin las cuales difícilmente podrá acometerse con éxito la interpretación de las óperas del músico alemán. Dos requisitos fundamentales requiere el cantante wagneriano: potencia y resistencia. La primera para poder hacer frente con éxito, sin necesidad de realizar sobrehumanos esfuerzos, al caudal sonoro que llega desde el foso, en donde se sitúa una orquesta completísima, ampliada a veces en varias de sus familias. Orquesta caracterizada en ocasiones por sus armonías agresivas y por su relieve tímbrico. Difícil será, por ejemplo, para una soprano que no posea esta fundamental condición, hacer frente al número final, la inmolación de «Brünnhilde», de **El ocaso de los dioses**. Lo será para el cantante que interprete a «Wotan» en la parte postrera de **La Walkyria**. O para un tenor que se atreva con los tortuosos monólogos del tercer acto de **Tristán e Isolda**. La voz ha de oírse siempre, aunque sea, como está previsto en muchas oportunidades, para fundirse con el magma orquestal.

Por supuesto, la potencia no sería nada sin la resistencia, ya que la intensidad del sonido, la fuerza de la emisión, han de mantenerse durante muchos minutos dada la longitud de las frases wagnerianas y la extensión de sus monólogos. Ha de estarse en permante tensión; no caben desfallecimientos, ya que ello supondría perder el hilo conductor, la línea melódica fundamental y traería como consecuencia la desaparición del edificio musical que tan cuidadosamente construyó el compositor. Los ejemplos antes citados en relación con la potencia pueden ser señalados aquí para ilustrar la necesidad de la resistencia, de la que es buena muestra también la intervención del tenor en el primer acto, escena del «Venusberg», de **Tannhäuser**, en donde exige al cantante, fraseando continuamente en el paso de la voz, repetidas ascensiones y notas largas y mantenidas.

Desde luego, estas dos condiciones presuponen la existencia en el cantante de una cualificación fisiológica especial, natural, no adquirida con el estudio o el perfeccionamiento técnico. Por supuesto que si a estas condiciones de natura no se une, con el fin de administrarlas sabiamente, el factor técnico, aquéllas durarán poco y se diluirán. Para que la potencia, el volumen y la vibración del instrumento sean permanentes, para que la voz se oiga en todo momento y ocasión, es preciso contar con una organización fónica adecuada, con un manejo correcto del fiato y con una habilidad articulatoria de primer orden, básicos también para la continuidad, para la permanencia, es decir, para la resistencia. No se pueden acometer pasajes como algunos de los mencionados sin una capacidad de recuperación rápida. Y aunque a veces, en la escritura wagneriana, existen momentos en los que prevalece la orquesta y por ello hay tiempo para el descanso, hay que tener en cuenta que la tensión del discurso musical no da lugar a relajaciones. Todo ello se com-

plica bastante —sobre todo para los que no tienen las condiciones naturales exigidas y para los que no gozan de una preparación técnica adecuada— desde el momento en que son multitud los fragmentos en los que Wagner ha previsto una escritura en el paso de la voz, característica ésta que supone obstáculo insuperable para muchos, ya que son en efecto, muchos, la mayoría, los que no tienen resuelto este problema, el cual es mucho más arduo que el que se deriva de la necesidad de ascender a regiones



Wilhelmine Schröder-Devrient («Venus») y Joseph Tichatschek («Tannhäuser»). Dibujo de F. Tischbein.

agudas o sobreagudas en determinados instantes (a este respecto Wagner es menos exigente que los compositores italianos, por ejemplo).

A las condiciones apuntadas han de unirse otras. Por ejemplo, la densidad —estamos hablando de los grandes papeles wagnerianos— del instrumento, que ha de ser compacto, sólido —aun en cometidos líricos—, homogéneo, flexible (téngase en cuenta la cantidad de veces que ha de unirse al conjunto orquestal, no ya como línea principal o conductora, sino combinándose con aquél, subsumiéndose en un complejo sonoro inseparable). Por otro lado, y aunque una de las características del lenguaje wagneriano es la importancia concedida a la melodía, ésta es muchas veces estirada, alargada hasta el infinito, enroscándose en sí misma y desarrollándose de manera progresiva, en meandros interminables. También existen muchos pasajes en Wagner en los que prima lo declamado, largos fragmentos en los que la voz se ensimisma, se recoge en un expresivo «parlato» (monólogo de «Wotan» en el segundo acto de **La Walkyria**; monólogos de «Gurnemanz» en **Parsifal**; monólogos de «Hans Sachs» en **Los maestros cantores**). Ello exige del cantante una perfecta afinación porque no siempre la armonía se ajusta a los patrones tradicionales —casi nunca, sobre todo en obras de madurez— y porque son frecuentes los grandes intervalos; no existen las habituales referencias ni se actúa dentro de estructuras simétricas.

No debe hacernos pensar lo expuesto que para cantar Wagner no se

requiera lo que habitualmente se denomina *línea de canto*. Por supuesto que sí; y en ocasiones en mayor medida de la que se precisa para interpretar algunas óperas italianas. No olvidemos el concepto de melodía infinita o continua. Ello exige de la voz no solamente la potencia, la resistencia, la densidad, la flexibilidad o la afinación mencionadas, sino también naturalidad y soltura en el ligado, para que no haya violentas rupturas y para que el sonido sea igual, homogéneo y continuo. Máxime cuando Wagner hace continuas anotaciones referentes a la dinámica e indicaciones que buscan la obtención del resultado expresivo, lo que supone, sin duda, la necesidad de aplicar unos presupuestos canoros básicos y de dibujar, sin perderla, una línea fundamental de canto. En definitiva, algo similar a lo previsto en óperas anteriores, coetáneas y posteriores a Wagner. Porque, y esto parece no ser entendido hoy, para cantar Wagner, aun partiendo de las exigencias de volumen, resistencia y densidad mínimas, es necesario precisamente eso, *cantar*, cantar bien, emplear con adecuación y habilidad los presupuestos fundamentales de la técnica canora que, en el fondo, son exactamente los mismos, con las salvedades propias de la fonética de los distintos idiomas (más gutural y con mayor empleo de consonante el alemán), las que rigen, desde hace siglos, en la ópera francesa, italiana, inglesa, eslava; incluso la española (?).

No hay que olvidar que desde hace muchos años existe una interrelación entre las distintas escuelas europeas. Pensemos, por ejemplo, que alumnos de Manuel García hijo —inventor del laringoscopio, que vivió de 1805 a 1906— fueron el baritono alemán Stockhäusen, la soprano sueca Jenny Lind y la mezzosoprano alemana Mathilde Graumann, más conocida como Mathilde Marchesi por su matrimonio con el baritono italiano Salvatore Marchesi. Todos ellos fueron también, a su vez, excelentes maestros que difundieron los principios fundamentales del arte del canto por toda Europa; principios que habían sido resumidos por Manuel García hijo, que en parte había recibido de su padre, el famoso tenor que estrenó **El barbero de Sevilla**. Principios que, por ejemplo, la Marchesi difundió por Viena, Colonia, París y Moscú. Se deduce en parte de lo expuesto, por lo tanto, que para cantar Wagner, y aun contando con las condiciones ideales de potencia, resistencia y densidad, no es necesario cantar de manera estentórea, gritar; es preciso, por el contrario, matizar y ordenar dinámicamente el discurso porque tampoco la orquesta toca siempre, ni siquiera habitualmente, en «fortíssimo».

El ideal sonoro para Wagner quedó perfectamente plasmado en la práctica en su teatro de Bayreuth, construido de acuerdo con sus deseos. La disposición del foso, en escalones descendentes, de tal forma que los metales quedan en la parte inferior, la especial acústica y las relaciones que entre él y la escena se establecen, configuran una perspectiva sonora peculiar a través de la cual se produce una singular fusión entre los timbres. Se obtiene así la mezcla, como si de colores al óleo se tratara, de los sonidos, que producen, como partes de

un todo, una imagen compacta. Se establece el rechazo de lo agresivo, de lo estentóreo e instituye, en cambio, el equilibrio y la proporción. Características que sorprendieron gratamente en su día a tan calificados críticos como el compositor francés Saint-Saëns y al dramaturgo inglés Bernard Shaw, que se hicieron lenguas de la armonía general, del cúmulo de matices que se obtenían, siguiendo los dictados del propio Wagner, en la sala de Bayreuth.

Armonía que pocas veces se alcanza hoy, en su momento en el que, por muchas razones, existe una aguda crisis de cantantes wagnerianos. No hay voces que posean las características naturales exigidas. De ahí que haya que recurrir a otras que no las posean y que éstas, para superar las exigencias de la escritura y equiparse adecuadamente a la orquesta —cuyos presupuestos han cambiado también, y no a mejor—, tengan que recurrir a todo tipo de trucos y a cantar de manera muy forzada, angulosa y en ocasiones, sin que exista ninguna razón técnica o interpretativa para ello, a sustituir el canto por la simple declamación.

CLASIFICACION Y TIPOLOGIA VOCAL

Wagner, revolucionario en tantas cosas, era lógico que también lo fuera —aunque menos— en los planteamientos vocales. Si bien partió de la utilización de los tipos de voz que se conocían en su tiempo, ya empleado con anterioridad por Mozart, Beethoven o Weber, entre otros, aparte de los franceses e italianos, otorgó una inusitada proyección, partiendo de exigencias más altas, a algunos de los tipos conocidos. Al estudiar por separado en una clasificación de urgencia, los que el compositor alemán estableció, podrán verse y comentarse aquellos de los que puede decirse que él fue el auténtico creador, el decidido impulsor. Vamos a partir, para establecer un «modus operandi» sobre bases y esquemas ya conocidos y tradicionalmente aceptados, de una previa clasificación: soprano, mezzo-soprano, contralto, tenor, barítono y bajo.

Soprano

Aquí encontramos una de las grandes innovaciones wagnerianas: la soprano dramática, consecuencia de potenciar al máximo la voz de soprano lírico o lírico-«spinto», descendiente directa de la «Leonora» beethoveniana (2) y de la «Euryanthe» y de la «Rezia» weberianas. Una voz que puede considerarse síntesis de las líricas amplias y de las voces intermedias (tipo «Falcon» que ahora examinaremos) que aparecen en las primeras obras del músico. Encuentran definitiva encarnadura en dos partes fundamentales: «Isolde» y «Brünnhilde». Wagner prevé —partiendo de exigencias que asustaron a la primera «Isolde», Malvina Schnorr, danesa, que con su marido, el alemán Ludwig Schnorr, estrenó la obra— una voz potente, capaz de frasear de manera delicada, a través de una muelle emisión y al tiempo de atacar contundentemente las notas agudas (hasta el Do natural sobreagudo), dotada



Edyth Walker.



Leonie Rysanek.



Dietrich Fischer-Dieskau.

de densidad en graves, de amplio centro y de irisaciones metálicas en la zona superior. Como prototipo de este tipo vocal pueden citarse a Lily Lehmann (que era capaz de cantar, sin embargo, otras muchas y más ligeras partes), Kirsten Flagstad, Birgit Nilsson (estas dos últimas nórdicas, entre las cuales ha habido siempre grandes voces wagnerianas) y, por sus especiales características, Frida Leider.

La cuerda de lírica, aquella que para Wagner sirve fundamentalmente para describir la pureza de una mujer, la encontramos sobre todo en la «Eva» de **Los maestros cantores** y en «Freia» de **El oro del Rhin**. No se exigen especiales dificultades técnicas, pero sí una impe-

cable línea de canto. Son partes muy vecinas a la de «Agata» del **Der Freischütz** de Weber y también, en buena medida, a la «Pamina», de **La flauta mágica** de Mozart. Estrechamente vinculados a estos personajes, aunque tendiendo a lo lírico-«spinto», se encuentran otros a los que Wagner concede también un importante grado de entereza y de transparencia: «Senta» de **El buque fantasma**, «Elisabeth», de **Tanhäusser**, «Elsa», de **Lohengrin** y «Sieglinde», de **La Walkyria**, aunque ésta última requiere un instrumento de mayor contundencia, más cercano a lo «spinto», siempre que posea las características técnicas y delicadamente expresivas adecuadas. En esta onda puede incluirse asimismo a «Gutrune», parte secundaria de **El ocaso**. Algunos nombres históricos: Lotte Lehmann, Tiana Lemnitz, Elisabeth Grümmer, María Müller, Leonie Rysanek.

Hablábamos antes de la soprano tipo «Falcon». Como se sabe Marie Cornélie Falcon (1814-1897) fue una soprano francesa especialista en papeles dramáticos («Rachel», de **La judía**, de Halévy; «Valentine», de **Los hugonotes**, de Meyerbeer). Dotada de amplios medios, de sólidos graves y de contundencia próximos a los de una mezzosoprano, pero capaz, como soprano que realmente era, de ascender con facilidad a las zonas agudas. No hay duda de que este tipo vocal, del que en cierto modo participa la «Leonora» de Beethoven, fue el elegido por Wagner para partes tan complejas como las de «Ortrud» de **Lohengrin**, «Venus», de **Tannhäuser**, o «Kundry», de **Parsifal**. La escritura de estos papeles requiere, en verdad, características que son propias tanto de una mezzo como de una soprano. Por arriba alcanzan el Si bemol («Ortrud») o el Si natural («Venus»). Son habitualmente cantadas por mezzos o por voces que pueden considerarse intermedias y que se ajustan con soltura a diversos cometidos. Recordemos de entre las famosas cantantes usuales en este tipo de papeles a Edyth Walker, Margarete Klose y Christa Ludwig.

Mezzo-soprano y contralto

Tres fundamentales papeles para mezzo existen en la producción de Wagner: «Fricka», esposa de «Wotan», «Waltraute», una de sus hijas, y «Brängane», la fiel ama de «Isolde». Voces caudalosas, extensas, capaces del lirismo («Waltraute»), de la ensoñación («Brängane») y de la ira («Fricka»). Recordemos en estos papeles a Sigrid Onegin, Karin Branzell (nórdicas las dos), Ira Malaniuk y la citada Klose.

Wagner no cultivó la voz de contralto pura, a la que puede decirse que solamente se adscriben dos partes: «Marie» de **El buque fantasma** y, sobre todo, «Erda», que aparece en **El oro del Rhin** y en **Siegfried**, de la **Tetralogía**. Es un papel breve que requiere una voz sombría, densa, que sepa cantar de forma lenta y sostenida. Su tesitura es amplia: desde un Sol grave hasta un La bemol agudo. La citada Onegin fue, lo mismo que otra nórdica, Kerstin Thorborg, una excelente «Erda».

Tenor

Dos innovaciones fundamentales estableció Wagner en esta cuerda. En primer lugar, y de la misma forma que había hecho con la voz de soprano, potenció la voz de tenor hasta crear —concretando en realidad las posibilidades vocales que ya existían— el tipo conocido como «Heldentenor», directo heredero del «Florestan» del *Fidelio* de Beethoven o del «Max» del *Der Freischütz*, y, en particular, del «Hün» del *Oberón* de Weber. Tipo vocal que había comenzado a utilizarse ya en cierto modo en la «grand-ópera» («Jason», de *Medea*, de Cherubini, «Licinio», de *La vestale*, de Spontini, ciertos personajes de Meyerbeer) y que asimismo había esbozado Bellini en su «Pollione» (*Norma*). Wagner, a las exigencias habituales, según su escritura, de potencia y resistencia, impone a este tipo de voz una suerte de misticismo, de sentida expresividad («Tannhäuser»), a veces de trascendido patetismo («Tristán»), que hacen extremadamente compleja la interpretación de estas partes, que han de cantar durante mucho tiempo en tesitura central y grave, casi de barítono, y mantener a lo largo de extensos fragmentos cruentas batallas con la orquesta, en pasajes agotadores y dotados incluso de escritura floreada (*Siegfried*, escena la forja). Voces hercúleas, pero maleables y capaces de los más delicados acentos líricos («Tristán»). No especialmente extensas, pero sí capaces de ascender, aunque de forma muy rápida, hasta un Do 4, de pecho, requieren de manera muy especial un brillo y una luminosidad tímbricas que raras veces se encuentran, un «squillo» y un mordiente que les proporcione tanto poder y vibración como juvenil intensidad. El estudioso francés Jean Louis Dutronc establece, a su vez, en un sutil análisis, diferencias entre el tenor dramático de, por ejemplo, *Tannhäuser* o *Siegfried* y el dramático, al que puede calificarse propiamente de «Heldentenor», de *Tristán* y de *El ocaso*. Entre los grandes «Heldentenor» del siglo encontramos, en primer lugar, a Lauritz Melchior y luego a Max Lorenz y (por la intensidad tímbrica y la expresión más que por el carácter del instrumentoz) a Wolfgang Windgassen.

Si Wagner potenció y creyó prácticamente el «Heldentenor» —a veces, pero no siempre, equivalente al italiano «di forza»—, puede decirse que fue asimismo el creador de una especie de tenor lírico o lírico-ligero de carácter bufo —entendiendo éste término en su sentido amplio—, antecedente del «Herodes de la *Salomé* de Richard Strauss y, a mayor distancia, del «Capitán» del *Wozzeck* de Alban Berg. Puede quedar personificado en el singular personaje «Mime», de *El oro del Rhin* y, fundamentalmente, de *Siegfried*. Tenor ágil, elástico, dotado de gran sentido de la afinación, hábil en la frase declamada, en el «parlato», en el acento sinuoso y sugerente. Ha de poseer una notable extensión que va nada menos que desde el La grave (la nota más baja escrita por Wagner para un tenor) hasta el Si bemol agudo. De parte de sus características,



Wilhelmine Schröder-Devrient (1804-1860) interpretando el «Fidelio», de Beethoven. En este papel la conoció Wagner, forjándose su «ideal» de cantante.

München.
Königl. Hof- und National-Theater.
Mittwoch den 22. September 1869.
119. Vorstellung im Jahres-Abonnement:
Zum ersten Male:
Das Rheingold.
Vorspiel zu der Trilogie: „Der Ring des Nibelungen“, von Richard Wagner.
Regie: Herr Dr. Pöhlmann.
Personen:
Wotan, Donner, Hagen, Loge, Siegmund, Sieche, Hunding, Brunnhilde, Alberich, Fricka, Erda, Wogender, Erda, Siegmund, Sieche, Hunding, Brunnhilde, Alberich, Fricka, Erda, Wogender.
Neue Decorationen:
Erstes Bild: In der Tiefe des Rheines, unterhalb von dem 1. Nibelungen-Drachenthor.
Zweites Bild: Eine Burg auf Bergeshöhe am Rhein gelegen, unterhalb von dem 2. Nibelungen-Drachenthor.
Drittes Bild: Die unterirdischen Höhlen Nibelungen, unterhalb von dem 3. Nibelungen-Drachenthor.
Textbücher sind zu 1/2 fr. an der Kasse zu haben.
Preise der Plätze:
Die Kasse wird um sechs Uhr geöffnet.
Anfang um 7 Uhr, Ende um halb zehn Uhr.

Programa del estreno en Munich de «El oro del Rhin», el 22 de septiembre de 1869.



Wolfgang Windgassen, en el papel de «Siegfried».

aunque necesita un instrumento de mayor empaque y, a ser posible, de mayor belleza, el «Loge», personaje clave de *El oro del Rhin*. También ligero o lírico-ligero, aunque su escritura sea más melódica y «cantabile», el «David» de *Los maestros cantores*. Recordemos entre los grandes intérpretes de estos papeles a Erich Zimmermann, Julius Patzak y Gerhard Unger. Ampliamente lírico, con admisión de un lírico-«spinto» es el «Walter» de *Los maestros*, que ha de poseer una depurada línea de canto e identificarse con el más directo melodismo de corte italiano. Dentro de las mismas características, con mayores o menores aproximaciones a lo «spinto», pero siempre líricos, están «Lohengrin», «Erik» (personaje secundario de *El holandés errante*, bastante más difícil de cantar de lo que parece), «Siegmund» y «Parsifal» (un «Tamino» de *La flauta mágica* de Mozart evolucionado). Mencionemos en este apartado, también, a Windgassen y, previamente, asimismo, a Lorenz, a Leo Slezak y a Helge Roswaenge.

Barítono

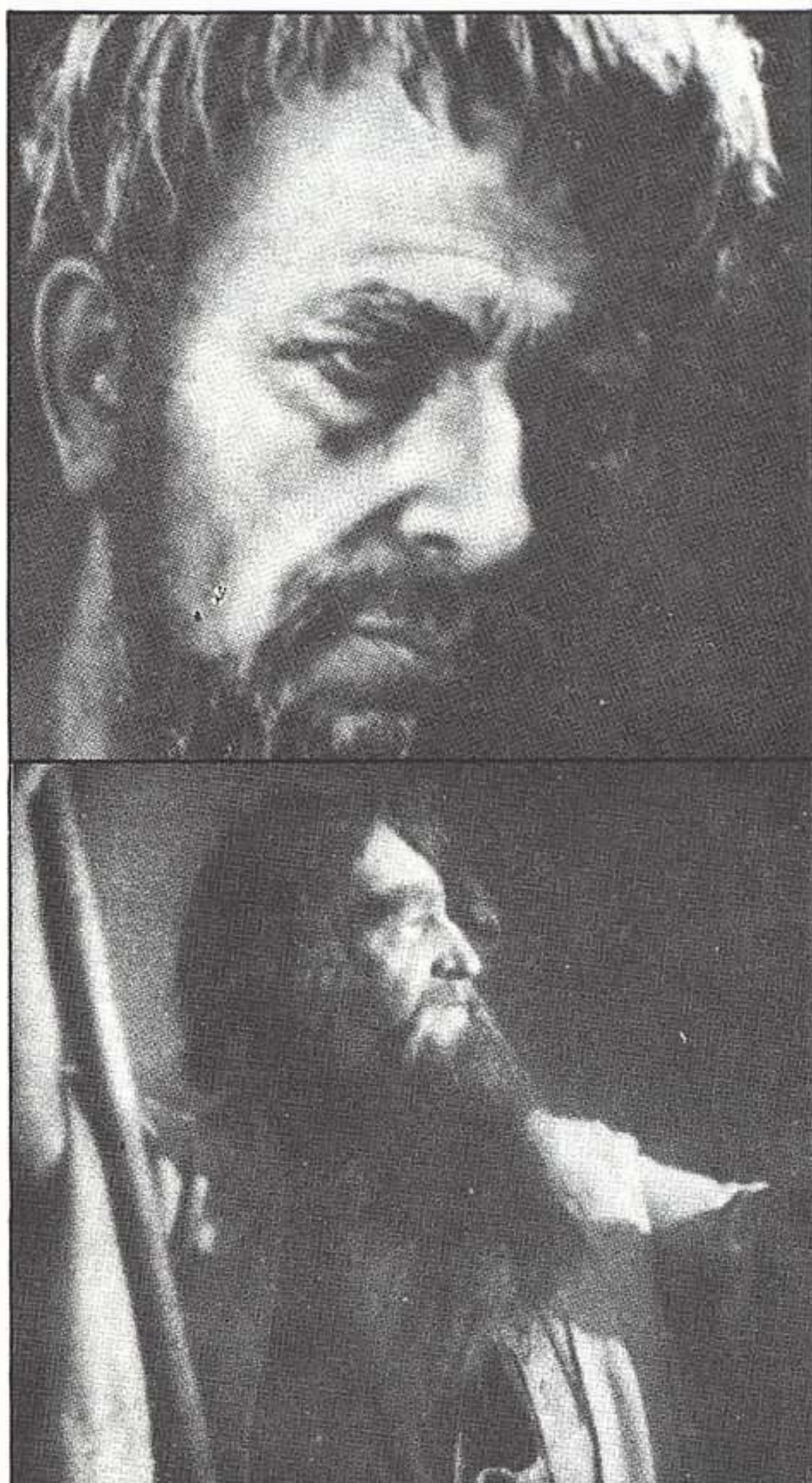
La principal innovación wagneriana viene representada por dos partes esenciales: la de «Beckmesser», de *Los maestros*, y la de «Alberich», de la *Tetralogía*. El primero es un barítono, un poco al modo de «Mime», de carácter bufo o semibufo. Es un barítono lírico que ha de poseer también, en todo caso, un agudo sentido teatral y una amplia capacidad de matización para no hacer el personaje excesivamente de una sola pieza. El segundo ha de ser, por el contrario, una voz dramática, oscura, contundente, para subrayar los matices siniestros de su parte, que es frecuentemente declamada. Famosos «Beckmesser»: Hans Schmidt-Walter, Benno Kusche, Hermann Prey. Importantes «Alberich»: Eduard Habich o Gustav Neidlinger.

Los demás barítonos wagnerianos —nos estamos refiriendo a los barítonos puros o que pueden considerarse así— no tienen nada de particular. Encontramos barítonos líricos, como «Wolfram», de *Tannhäuser*, o «Kurwenal» el fiel escudero, de *Tristán* (personaje tierno y delicado dentro de su energía juvenil), «Gunther» (*Ocaso*) y «Amfortas», el doliente hijo de «Titurel» (*Parsifal*). Los dos últimos tienden hacia lo dramático. Como tiende también y caen, puede decirse, decididamente en ello, «Telramond», de *Lohengrin*, o «Klingsor», de *Parsifal*. Gerhard Hüsch, Heinrich Schlusnus y Dietrich Fischer-Dieskau, en lo lírico, y Leopold Demüth, Hans Reinmar, George London y Jose van Dam, en lo dramático, son buenos ejemplos. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que, tratándose de cantantes inteligentes y dueños de sus medios, es normal el intercambio de papeles, el pasar de unos a otros. Después de todo, y esto reza respecto a cualquier clasificación, los tipos vocales y características de la escritura no son estancos, cerrados, inamovibles. Es preciso considerar también la lógica y natural evolución que con el tiempo se va produciendo en las voces.

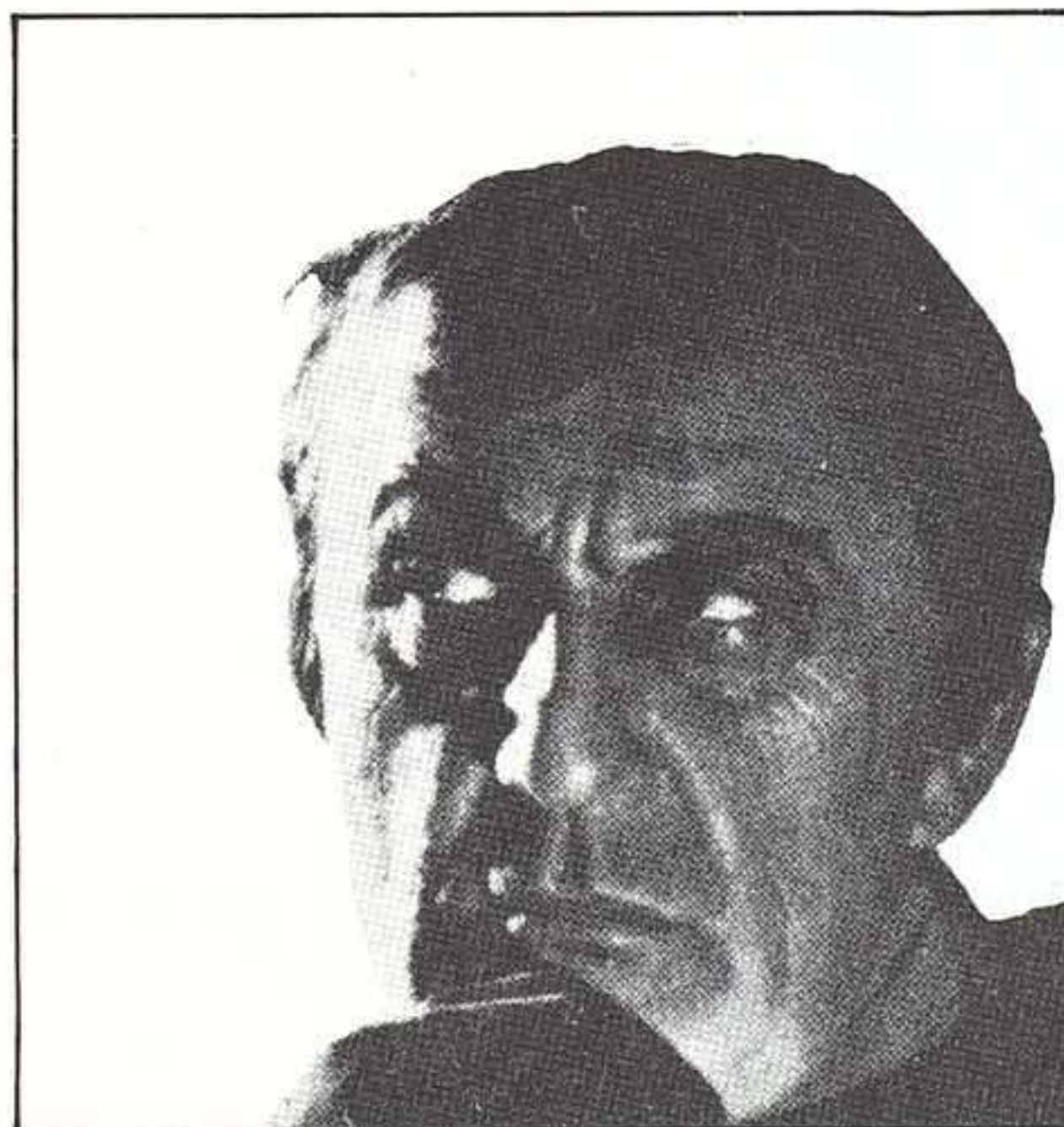
Bajo-barítono (o barítono heroico)

Esta es otra de las grandes creaciones vocales de Wagner. Voz *intermedia*, que ha de poseer la entidad, la solidez y el timbre más bien oscuro de un bajo cantante, por un parte, y la flexibilidad, la soltura en la zona aguda de un barítono puro. Wagner ideó este tipo de voz, muchas veces difícil de definir, pues realmente se trata de algo mixto, para personajes de fuerte carácter, de gran empaque, heroicos y monumentales. El primer gran ejemplo es el «Holandés», que se nos define desde su primer gran monólogo de acto inicial de la ópera, en el que ha de ascender desde las profundidades del Fa sostenido grave hasta el Fa sostenido agudo. Resistencia, potencia y facilidad para el canto ligado (dentro de una estructura todavía muy italianizante y tradicional en algunos instantes) le son exigidos.

Como tipo vocal puede considerarse descendiente del «Pizarro» del *Fidelio* de Beethoven o del werberiano «Lysiart» (*Eurganthe*). El segundo gran papel dentro de este tipo, en el que las características del «Holandés» son ampliadas y potenciadas aún más, es «Wotan», el rey de los dioses, una de las partes capitales de la historia de la ópera, que solamente puede ser servida por cantantes que, partiendo de las condiciones referidas, posean un profundo sentido del drama y una amplitud vocal fuera de lo común. Su gran escena del final de *La walkyria* es auténtica piedra de toque. Participando de algunas de estas características, pero distinto al ser su personaje más lírico e intimista, más *conversacional*, más tornasolado, se encuentra el tercer gran papel wagneriano para barítono heroico: «Hans Sachs», el gran impulsor de la cultura alemana moderna en *Los maestros cantores*, la figura eje de toda una filosofía. Por eso su instrumento, que no ha de dejar de ser heroico, no requiere tintes especialmente dramáticos, pero sí densidad y, sobre todo, homogeneidad de color. Grandes intérpretes de estos tres fundamentales papeles han sido, entre otros, Anton Van Rooy, Walter Soomer, Friedrich Schorr (que revolucionó la forma de cantar e impuso una nueva manera que dejaba un poco



Friedrich Schorr y Hans Hotter, dos excepcionales «Wotan».



Paul Schoeffler.

de lado la técnica puramente declamatoria), Rudolf Bockelmann, Hans Hotter, George London, Hermann Uhde y Paul Schoeffler.

Bajo

Wagner no se aparta aquí —aunque siempre potenciando en lo posible la escritura tradicional— de lo que hasta él llega. Puede hacerse una clara distinción entre bajos cantantes y bajos profundos. Dentro del primer tipo —y coincidiendo, lógicamente, en muchos de sus aspectos con el del barítono heroico— pueden citarse partes como las del «Landgrave» (*Tannhäuser*), «Hagen» (*El ocaso*), «Gurnemanz» (*Parsifal*), el «Rey Enrique» (*Lohengrin*), «Pogner» (*Maestros*) y uno de los gigantes, «Fasolt» (*El oro del Rhin*). Dentro del segundo tipo hay tres papeles esenciales: «El Rey Marke», de *Tristan e Isolde*, «Hunding», de *La walkyria*, y «Fafner», el segundo gigante, de *El oro*. Pueden adscribirse también aquí, aunque con tendencia al bajo cantante, «Daland», el viejo marinero de *El holandés*, y «Titurel», el padre de «Amfortas», en *Parsifal*.

Algunos nombres históricos en el desempeño de estas partes de bajo cantante y bajo profundo o *negro* (hijas algunas de ellas de personajes como el «Rocco» del *Fidelio* beethoveniano, del «Kaspar» y del «Eremita» del *Der Freischütz* de Weber): Paul Knüpfer, Richard Mayr, Michael Bohnen (que hizo también un extraordinario «Sachs»), Ludwig Hofmann, Alexander Kipnis, Ludwig Weber, Martti Talvela, Karl Ridderbusch y Kurt Moll.

NOTAS

(1) Para ampliar detalles sobre estos temas, se recomienda la lectura de los trabajos publicados en 1978 y 1980 por Ramón Regidor en la Editorial Real Musical, prácticamente lo único aparecido en España al respecto.

(2) Fue, precisamente, al escuchar a la Schröder Devrient interpretando, con inusitada convicción dramática, este personaje, cuando Wagner comenzó a forjar su *ideal* de cantante (aunque la soprano citada tendiera con cierta frecuencia al canto declamado y al efecto melodramático).

alfa-yébenes, s. l.

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

- DISCOS NACIONALES Y DE IMPORTACION
(Especialidad en Música Clásica)
- GRANDES OFERTAS DURANTE TODO EL AÑO

SE ENVIA A PROVINCIAS
PORTES SIN CARGO

EL FESTIVAL DE BAYREUTH 1983 EN R.N.E.

Pocos son los «privilegiados» que asistirán en vivo a las representaciones del Festival de Bayreuth. No obstante, los melómanos no asistentes podrán disfrutar de las emisiones que Radio Nacional de España efectuará en conexión directa con la catedral del wagnerismo. Ofrecemos a continuación el calendario y los horarios en que se retransmitirán las distintas obras, siempre por Radio 2, Frecuencia Modulada (93,2 y 98,75 MHz).

Domingo, 24 de junio

LOS MAESTROS CANTORES DE NUREMBERG, de R. Wagner

Intérpretes: Bernd Weikl («Hans Sachs»), Manfred Schenk («Veit Pogner»), Andras Molnar («Kunz Vogelgesang»), Martin Egel («Konrad Nachtigall»), Jef Vermeersch («Fritz Kothner»), Udo Holdorf («Balthasar Zorn»), Toni Krämer («Ulrich Eisslinger»), Helmut Pampuch («Agustín Moser»), Sandor Solyom-Nagy («Hermann Ortel»), Heinz Klaus Ecker («Hans Schwarz»), Dieter Schweikart («Hans Foltz»), Siegfried Jerusalem («Walther»), Graham Clark («David»), Mari Anne Häggader («Eva»), Marga Schiml («Magdalene») y Matthias Hölle (un «sereno»).

Orquesta y Coro del Festival. Director: Horst Stein.

Horario

15,35'—Presentación
15,55'—Acto I
17,40'—Entreacto. Espacio Musical
18,15'—Acto II
19,45'—Entreacto. Espacio Musical
20,20'—Acto III
22,35'—Despedida.

Lunes, 25 de Julio

EL ORO DEL RHIN, de R. Wagner

Intérpretes: Siegmund Nimsgern («Wotan»), Heinz-Jürgen Demitz («Donner»), Maldwyn Davis («Froh»), Siegfried Jerusalem («Loge»), Manfred Schenk («Fasolt»), Dieter Schweikart («Fafner»), Hermann Becht («Alberich»), Peter Haage («Mime»), Doris Soffel («Fricka»), Anita Soldh («Freia»), Anne Gjevang («Erda»), Agnes Habereder («Woglinda»), Diana Montague («Wellgundo») y Birgitta Sunden («Flosshilda»).

Orquesta del Festival. Director: Georg Solti.

Horario

17,30'—Presentación
17,55'—El Oro del Rhin
20,45'—Despedida

Martes, 26 de Julio

LA WALKYRIA, de R. Wagner

Intérpretes: Dennis Bailey («Sigmundo»), Matthias Holle («Hunding»), Siegmund Nimsgern («Wotan»), Jeannine Altmeyer («Sieglinde»), Hildegard Behrens («Brunhilda»), Doris Soffel («Fricka»), Anita Soldh («Gerhilda»), Anne Evans («Ortlinda»), Ingrid Karrasch («Waltrauta»), Anne Wilkens («Schwertleite»), Agnes Habereder («Helmwiga»), Diana Montague («Siegruna»), Ruthild Engert-Ely («Grimgerda») y Anne Gjevang («Rossweissa»).

Orquesta del Festival. Director: Georg Solti.

Horario

14,45'—Presentación
15,55'—Acto I
17,25'—Entreacto. Espacio Musical
18,00'—Acto II
20,05'—Entreacto. Espacio Musical
20,40'—Acto III
22,10'—Despedida.

Jueves, 28 de Julio

SIGFRIDO, de R. Wagner

Intérpretes: Reiner Goldberg («Sigfrido»), Peter Haage («Mime»), Siegmund Nimsgern («El caminante»), Hermann Becht («Alberich»), Dieter Schweikart («Fafner»), Anne Gjevang («Erda»), Hildegard Behrens («Brunhilda»).

Orquesta del Festival. Director: Georg Solti.

Horario

15,35'—Presentación
15,55'—Acto I
17,40'—Entreacto. Espacio Musical
18,20'—Acto II
20,05'—Entreacto. Espacio Musical
20,40'—Acto III
22,30'—Despedida.

Sábado, 30 de julio

EL OCASO DE LOS DIOS, de R. Wagner

Intérpretes: Reiner Goldberg («Sigfrido»), Bent Norup («Gunther»), Aage Haugland («Hagen»), Hermann Becht («Alberich»), Hildegard Behrens («Brunhilda»), Maria Ewing («Gutrune»), Brigitte Fassbaender («Waltraute»), Anne Gjevang, Anne Wilkens y Anne Evans

(«Nornas»), Agnes Habereder («Woglinda»), Diana Montague («Wellgundo») y Birgitta Sunden («Flosshilda»).

Orquesta y Coros del Festival. Director: Georg Solti.

Horario

15,35'—Presentación
15,55'—Acto I
18,30'—Entreacto. Espacio Musical
18,55'—Acto II
20,35'—Entreacto. Espacio Musical
20,35'—Acto III
20,35'—Despedida.

Domingo 31 de Julio

TRISTAN E ISOLDA, de R. Wagner

Intérpretes: Spas Wenkoff («Tristán»), Matti Salminen («Rey Marke»), Johanna Meier («Isolda»), Hermann Becht («Kurwenal»), Graham Clark («Melot»), Hanna Schwarz («Brangäne»), Graham Clark («Seemann»), Helmut Pampuch («Pastor») y Martin Egel («Timonel»).

Orquesta y Coro del Festival. Director: Daniel Barenboim.

Horario

15,35'—Presentación
15,55'—Acto I
17,40'—Entreacto. Espacio Musical
18,15'—Acto II
20,00'—Entreacto. Espacio Musical
20,40'—Acto III
22,10'—Despedida.

Lunes, 1 de Agosto

PARSIFAL, de R. Wagner

Intérpretes: Simon Estes («Amfortas»), Matti Salminen («Titurel»), Hans Sotin («Gurnemanz»), Peter Hofmann («Parsifal»), Franz Mazura («Klingsor»), Leonie Rysanek («Kundry»), Toni Krämer y Matthias Hölle («Caballeros»), Ruthild Engert-Ely, Sabine Fues y Peter Maus y Helmut Pampuch («Escuderos»), Monika Schmitt, Anita Sold, Hanna Schwarz, Dorothee Reingardt, Deborah Sasson y Margit Neubauer («Floristas»).

Orquesta y Coro del Festival. Director: James Levine.

Horario

15,35'—Presentación
15,55'—Acto I
18,15'—Entreacto. Espacio Musical
18,50'—Acto II
20,35'—Entreacto. Espacio Musical.
21,05'—Acto III
22,45'—Despedida.

Presentación y comentarios: Rafael Taibo.■



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

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

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

LA «TETRALOGIA»
en TVE

OPERA Y TELEVISION: UNA RECONCILIACION POSIBLE

Por Arturo Reverter

Entre los meses de abril y mayo últimos, Televisión Española se ha apuntado en lo musical —lo que no es muy frecuente— un buen tanto al emitir la grabación completa, dividida en las cuatro jornadas correspondientes, de «El Anillo del Nibelungo», de Richard Wagner. En el presente artículo se realiza un análisis de lo que tal emisión ha supuesto, tanto desde la óptica estrictamente televisiva como de lo que representó en su sentido musical.

Gwyneth Jones,
en el papel
de «Venus».



A lo largo de cuatro sábados, en tandas de dos y dos, desfilaron ante los telespectadores de la segunda cadena —pasarán muchos años antes de que este tipo de programas puedan proyectarse en la primera— los personajes —dioses, semidioses, monstruos, hombres— que pueblan la leyenda de los Nibelungos en la que, tomando elementos de aquí y de allí, espigó el compositor y libretista para construir un magno y singular edificio dramático-musical, que constituye sin duda una de las obras cumbre del arte moderno occidental, tanto por sus cualidades propiamente musicales, por las novedades del lenguaje que presenta, cuanto por lo sugerente que resulta todavía hoy el mensaje literario e ideológico al que sirve el pentagrama, mensaje que, como todo el que artísticamente posee algún valor, no deja de ser ambiguo.

El simbolismo, los arquetipos, las ideas abstractas y la referencia a toda una compleja problemática humana, social y política, que en el fondo siempre subyace, son valores que se encuentran, más o menos presentes, según el planteamiento de la realización que se escoja, en el ciclo. Su montaje y realización supone siempre un gran esfuerzo musical, teatral y vocal. De ahí que haya que celebrar que Televisión Española, aunque de forma un tanto inopinada y sin la debida preparación, se haya decidido, en las circunstancias que posteriormente se estudiarán, a acercar a nuestro público, forzosamente despistado ante un evento de este tipo, el singular espectáculo. Bueno es asimismo, que se haya emitido a lo largo del año dentro del cual se cumple el centenario de la muerte de Wagner.

CARACTERISTICAS DEL MEDIO TELEVISIVO

La emisión de la **Tetralogía** nos lleva, forzosamente, a practicar una serie de consideraciones respecto a la idoneidad del medio televisivo en relación con la ópera. Hay que tener en cuenta las limitaciones —espacio, angulación, tamaño de pantalla, iluminación, sonido, etc.— que posee la televisión para recibir, adaptar —o readaptar— y proyectar una producción operística. Si ésta está tomada, en directo o en diferido, de un teatro, con sonido real —no en «play back»—, y aun cuando se realice una planificación previa pensando en su retransmisión por la pequeña pantalla, existirán una serie de obstáculos para que el producto pueda ser eficaz y funcionalmente proyectado, para que llegue

al telespectador el mismo mensaje, con toda su carga expresiva, que llega o ha llegado en su día al espectador que asiste o ha asistido en el teatro a la representación.

Por supuesto, la cosa cambia y mejora cara a la televisión, aunque pierda en fluidez y en verdad dramática, cuando la ópera de que se trate se monta de manera específica para el medio televisivo, pensando en él; montaje que puede realizarse en el teatro o, con mayores ventajas, en un estudio de televisión o de cine. Técnicamente las tomas pueden realizarse en película cinematográfica o en vídeo. Sobre todos estos aspectos y otros muchos conectados con la televisión y la ópera recomiendo al lector que consulte el excelente y extenso trabajo publicado por Fernando Peregrín, con el título **Ópera y Televisión: una relación «peligrosa» de nuestro tiempo**, en los números 496 y 497 de RITMO, noviembre y diciembre de 1979.

Pese a los inconvenientes aludidos, lo cierto es que en los últimos tiempos y, desde luego, desde que se publicó el mencionado artículo de Peregrín hasta ahora, han sido muchas las producciones operístico-televisivas que se han llevado a cabo, dando la razón a lo que se aventuraba en el repetido trabajo. Hoy en día existe un importante mercado pirata de vídeo operístico, obtenido directamente de las exhibiciones en la pequeña pantalla. Existen también multitud de películas realizadas directamente para la televisión que, con mayor o menor fortuna, con independencia de su valor interpretativo, han tratado de sortear algunos de los peligros técnicos comentados. En cualquier caso, todo ha evolucionado desde que en 1936 la BBC retransmitió diversas escenas de **Pickwick**, ópera de Albert Coaters. Se han superado muchos problemas y hoy puede contemplar uno, sin especiales sobresaltos, una retransmisión, en directo o en diferido, realizada desde algún teatro importante. Hace poco contemplábamos en Televisión Española la que se ofrecía desde el Metropolitan Opera House, de Nueva York, de **Don Carlo**, en realización técnica bastante afortunada, con buena señal acústica, aun cuando la interpretación musical en sí dejara que desear.

UNA HISTORIA POCO EDIFICANTE

Las relaciones de Televisión Española con la ópera no han sido, al menos hasta ahora, demasiado buenas. No cabe hablar, en efecto, en relación con ello, de una historia demasiado edificante. Se han dejado pasar lastimosamente años y años sin que se estableciera la necesaria unión entre uno y otro medio; años que se han perdido para la cultura; años en los que, una vez más, el telespectador español ha quedado fuera de juego. Las cosas en este sentido, aunque



El tercer acto de «Sigfrido», en escenografía de Chéreau.

a veces se ha tenido buena intención, no se han hecho normalmente bien. Por un lado, se programaba la retransmisión —durante una representación, con las consiguientes incomodidades para el público asistente en la sala— de tres o cuatro óperas incluidas en el coro festival madrileño de primavera. Después, éstas, realizadas con escasez de medios y a veces tanteando poco a poco en busca de un ajuste teatro-televisión, no se llegaban a emitir, y si la emisión se llevaba a efecto, en solamente muchos meses después. Y ello con independencia de la normalmente mediocre calidad de los montajes.

Por otro lado, cuando Televisión Española, casualmente, decidía adquirir los derechos de una retransmisión o los derechos de proyección de una película, la forma en que la emisión se llevaba a cabo era la menos indicada para captar audiencia. Recuérdese la retransmisión del famoso **Don Carlo** de la Scala de 1978, en donde la obra, de larga duración y de complejo argumento, se ofreció a palo seco, sin el más mínimo comentario ni presentación. Es lógico que el público, incluso el aficionado, que es muy minoritario en todo caso, no se sintiera atraído por el espectáculo al no facilitársele al menos alguna de las claves de tan importante obra verdiana. Y no digamos aquella retransmisión desde el Liceo de Barcelona de un **Fidelio**, de Beethoven, también sin comentarios de nin-

gún tipo, pero con el agravante de que la interpretación era de bajísima calidad.

Nos encontramos, por tanto, con que en Televisión Española, hasta hace muy poco, no se ha cuidado la parcela operística —no hablamos ahora de la música instrumental o sinfónica, sobre la cual tendremos que hacer también algún comentario en otra ocasión—, no se ha planificado con una base didáctica, pensando en que el público, en su gran mayoría, ni conoce el género ni se encuentra interesado por él. Y no se diga que la Televisión, pese a sus limitaciones, no puede ser un medio apto para la difusión del mensaje cultural del que estamos tratando.

¿NUEVOS TIEMPOS?

Y decimos *hasta ahora* porque parece —sólo parece— que desde hace algunos meses, concretamente desde el verano de 1982, antes de que entrara en acción el gobierno socialista, ciertos aires de renovación empezaron a tomar cuerpo. Se adquirió un lote de trece producciones operísticas de distinto signo —en ellas había desde las realizadas específicamente para la Televisión hasta las tomadas en una representación— que fueron programándose semanalmente. Entre ellas se encontraban auténticas joyas, ya conocidas por telespectadores de otras latitudes, como **El barbero de Sevilla**, dirigido escénicamente por Ponne-

lle y musicalmente por Abbado, y **Las bodas de Fígaro**, también realizada por Ponnelle y dirigida musicalmente por Böhm. Producciones que en su mayoría poseían una calidad alta y una aceptable presencia sonora; producciones que servían —seguramente han servido— para satisfacer a los exigentes aficionados y para incitar el deseo de ampliar sus conocimientos de los curiosos, de los no cerrados a cal y canto ante un espectáculo artístico de primer orden.

Sucede que, en esta oportunidad, Televisión Española —representada a estos efectos por Francisco Cano, dependiente de la jefatura de programas musicales de la Segunda Cadena— previó, con buen acierto, la emisión escalonada y la utilización, antes de cada proyección, de un presentador, de un crítico o comentarista que pusiera en antecedentes, técnicos o estéticos y argumentales, de la ópera en cuestión a los que se supone no muy avisados telespectadores. Durante varias semanas, por lo tanto, siempre a través de la segunda cadena, se pudo contemplar en buenas condiciones ópera de calidad generalmente bien presentada y realizada. Era, evidentemente, un primer paso.



Acto II de «Las Walkirias».

Después de la serie de trece óperas no puede decirse que haya habido nada especial, esa es la verdad, hasta la emisión de la **Tetralogía**, si se exceptúan algunas retransmisiones aisladas. Recordemos, por ejemplo, un **Idomeneo**, desde el Metropolitan, y el **Don Carlo** ya citado desde el mismo teatro. Para esta retransmisión, en directo, se previó un amplio coloquio entre cuatro especialistas. Este tipo de presentaciones tiene un lado malo (cierto confusiónismo, divagación, desorden) y su lado bueno (sugerencias, significación de aspectos poco usuales, contraste de pareceres) pero, en cualquier caso, son ilustrativos. Lástima que, por ejemplo, en la retransmisión de la segunda ópera no se calculara bien —quizá por defecto de la fuente emisora— el tiempo de los entreactos y no pudiera leerse en todos ellos el argu-

mento, con lo que la mayoría del público se quedaría «in albis». Después de la **Tetralogía**, de la que ahora trataremos, no se ha vuelto a emitir ninguna ópera. Oficialmente nada se ha dicho tampoco de los proyectos que existen. Esperemos que el camino, con tan buen pie iniciado, no se abandone y que se mantenga al menos una actividad constante, un ritmo permanente que permita abrigar la esperanza de que, poco a poco, nuestra Televisión pueda servir para dar a conocer al gran público, que cada vez lo demandará con más fuerza si se hacen bien las cosas, un producto cultural de primer orden cual es la ópera. Y la ópera bien hecha en concreto.

EL ANILLO DE CHEREAU-BOULEZ

Esta producción, que recientemente nos ha ofrecido Televisión Española, se debe a la entente establecida entre la Radiodifusión de Baviera y Unitel. Se filmó durante los ensayos generales correspondientes a los festivales de 1979 (por lo que respecta a **El ocaso de los dioses**) y de 1980 (por lo que se refiere a las otras tres jornadas). En relación a la calidad artística y valores interpretativos de la representación llevada a cabo en el teatro del Festival de la ciudad alemana, RITMO publicó ya en su momento extensos y documentados comentarios, no muy halagüeños, debidos a Angel F. Mayo (RITMO núm. 466) y José Luis Pérez de Arteaga (RITMO núm. 476). Fue, en todo caso, un montaje polémico y por ello *vivo* que, al abandonar en buena medida los presupuestos planteados años atrás por Wieland Wagner fundamentalmente, y *banalizar* en cierto modo —aunque no se trataba de eso— la problemática tratada en la compleja obra, determinó las iras de los más tradicionales guardines de las esencias wagnerianas y, al contrario, el júbilo de los amigos de lo nuevo, con independencia del camino que se siga para alcanzarlo y con independencia del resultado final y de lo que cueste llegar a él. Producción que, con sus pros y sus contras, estuvo representándose en el Festpielhaus hasta 1981 y que ha servido para dar a conocer a un «enfant terrible»: Patrice Chéreau, así como para confirmar, dentro de unos presupuestos musicales determinados, a Pierre Boulez. La producción ha pasado también al disco y la casa Philips editó el pasado año un álbum en el que se contienen las cuatro óperas.

La proyección de este **Anillo** ha permitido conocer al fin en nuestro país, aunque por el támara de la televisión, las características del tan polémico montaje del que tanto se ha hablado en Europa en los últimos años. Una vez visto, y con la distancia que proporciona el tiempo, ya en frío, cabe matizar en relación con este empeño artístico algunos puntos interesantes.

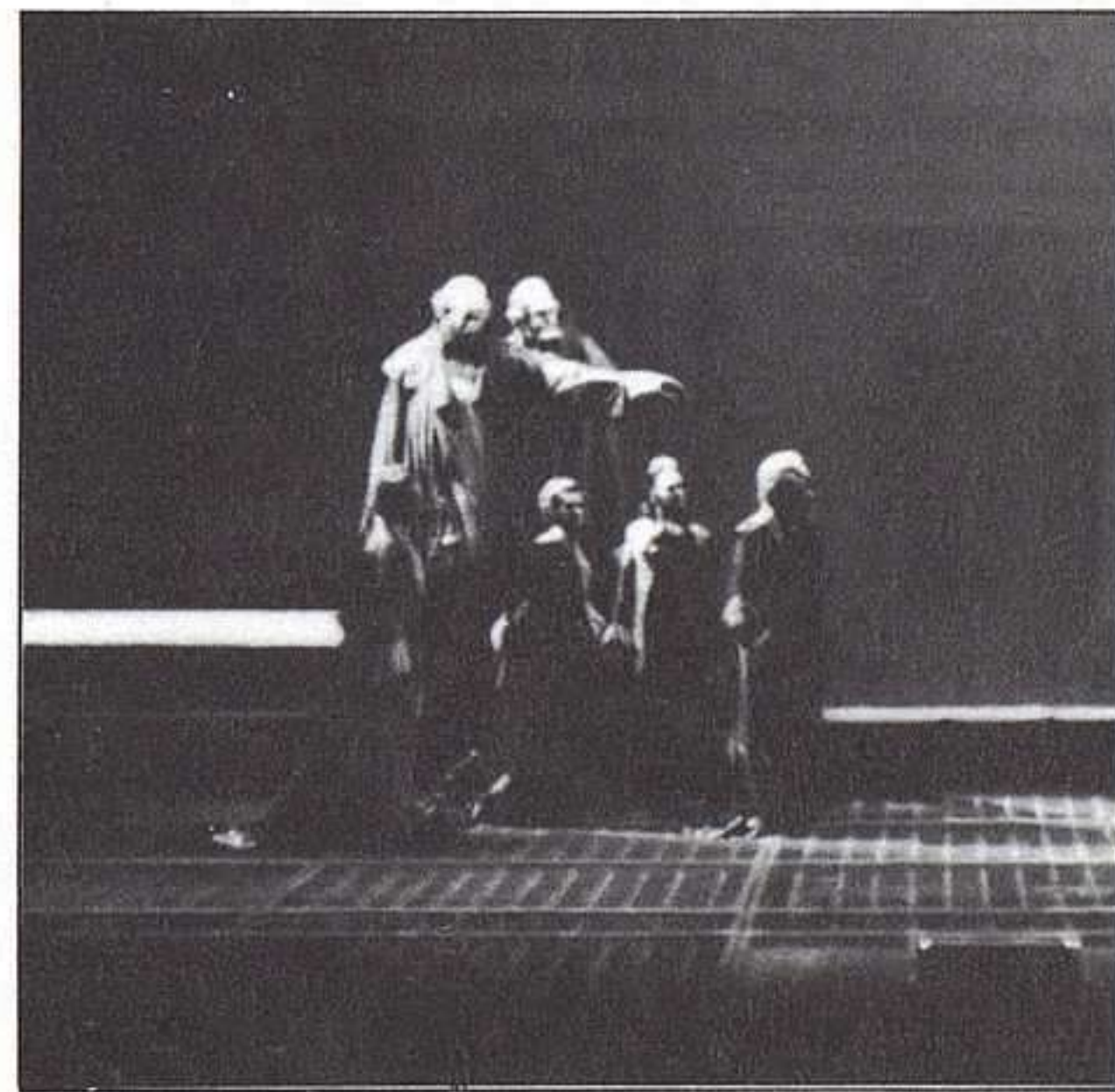
En primer lugar, se trata de una producción que, sin traicionar lo básico del libro y de la música, pretende desmitifi-

car no unos valores, sino la forma en que éstos han venido dados usualmente.

La forma en que tal finalidad se obtiene no es siempre afortunada. Se tiende, por ejemplo, a exagerar, a dar cuerpo de manera excesivamente concreta, a ideas muchas veces abstractas: representación de los gigantes. Otras veces se banaliza, hasta rozar lo infantil —intelectualmente buscado—: representación del dragón. O se agudiza hasta el extremo, de manera quizá excesivamente esquemática, una determinada psicología: la de «Mime», que resulta siempre bufo e histriónico; bien trazado, pero demasiado de una sola pieza.

Tales planteamientos producen innegables incoherencias. Se ha de mantener, o intentarlo al menos, un equilibrio entre el lenguaje literario y musical wagneriano *auténtico*, y las novedades que a partir de él se obtengan. Lo más llamativo es la falta de concordancia entre texto —al menos a nivel primario— y determinados momentos en la acción. Por ejemplo, comienzo de **El oro del Rhin**.

En todo caso, el planteamiento de origen es sólo relativamente revolucionario. Hay afán de desmitificar, sí, y a

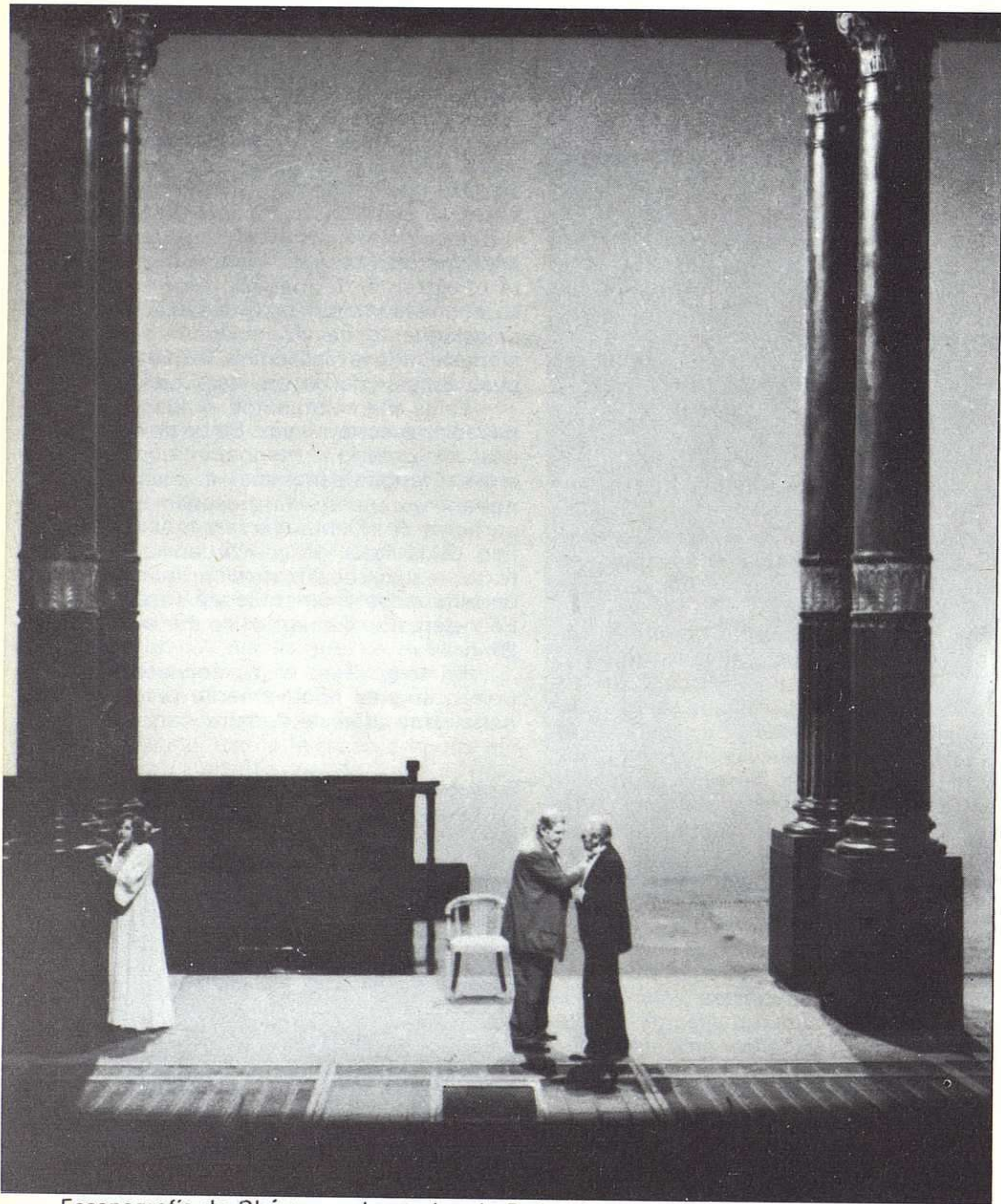


Festival de Bayreuth de 1977.

veces se consigue con excelentes efectos (parte final de **El oro del Rhin**), pero hay una cierta tendencia a lo ingenuo, un excesivo apego a una manera de hacer demasiado «naif». Quitando la primera jornada y partes de la última —en ésta de forma más incoherente—, es quizá aventurado hablar de aproximación auténticamente marxista, como se ha señalado en diversos medios.

Hay que alabar la cuidadosísima y cuidadísima composición de planos y colores, el fino olfato eurrítmico de Chéreau, el excelente y preciso movimiento de figurantes, la espléndida dirección —dentro de los planteamientos elegidos— de actores: el gesto más mínimo está previamente codificado.

La tremenda crisis vocal queda evidenciada al escuchar la interpretación de los solistas, elegidos entre los mejo-



Escenografía de Chéreau y decorados de Peduzzi, para «Gotterdammerung».

res de hoy en día. Brilla, por encima de todos, Heinz Zednick, que ofrece un tortuoso y complejo «Loge» y un acabadísimo (dentro de la idea comentada, quizá discutible) «Mime». Magnífico actor, y dentro de un instrumento muy lírico y no especialmente atractivo, buen cantante. Mediocre como voz McIntyre, engolado y temblón, aunque de timbre adecuado a «Wotan», pero bien de presencia, de empaque y de gesto. Aceptable la «Fricka» de Hanna Schwarz y muy comprometida, con agudos desabridos y feamente metálicos, aunque con un centro importante, la «Brünnhilde» de Gwyneth Jones, de buena presencia en todos los casos. Correcto Peter Hofmann en un lírico «Siegmund» e impresentable Manfred Jung como «Siegfried». Mal el «Gunter» del ajado Franz Mazura, y gris y demasiado opaco el «Hagen» de Fritz Hubner.

MAGNIFICOS MOMENTOS MUSICALES

Con estos mimbres, de todas formas, Boulez, apoyado en una espléndida y brillante orquesta, consigue algunos momentos magníficos desde un punto de vista puramente musical y, en todo caso, mantiene un encaje foso-escena aceptable. Los planteamientos del director y compositor francés son, sin embargo, bastante discutibles por su excesiva tendencia a la clarificación, a la nitidez y a la separación tímbrica, que no deja nada a la imaginación. Su fraseo es cortante, alicorto y poco sugerente. Su orquesta está llena de aristas.

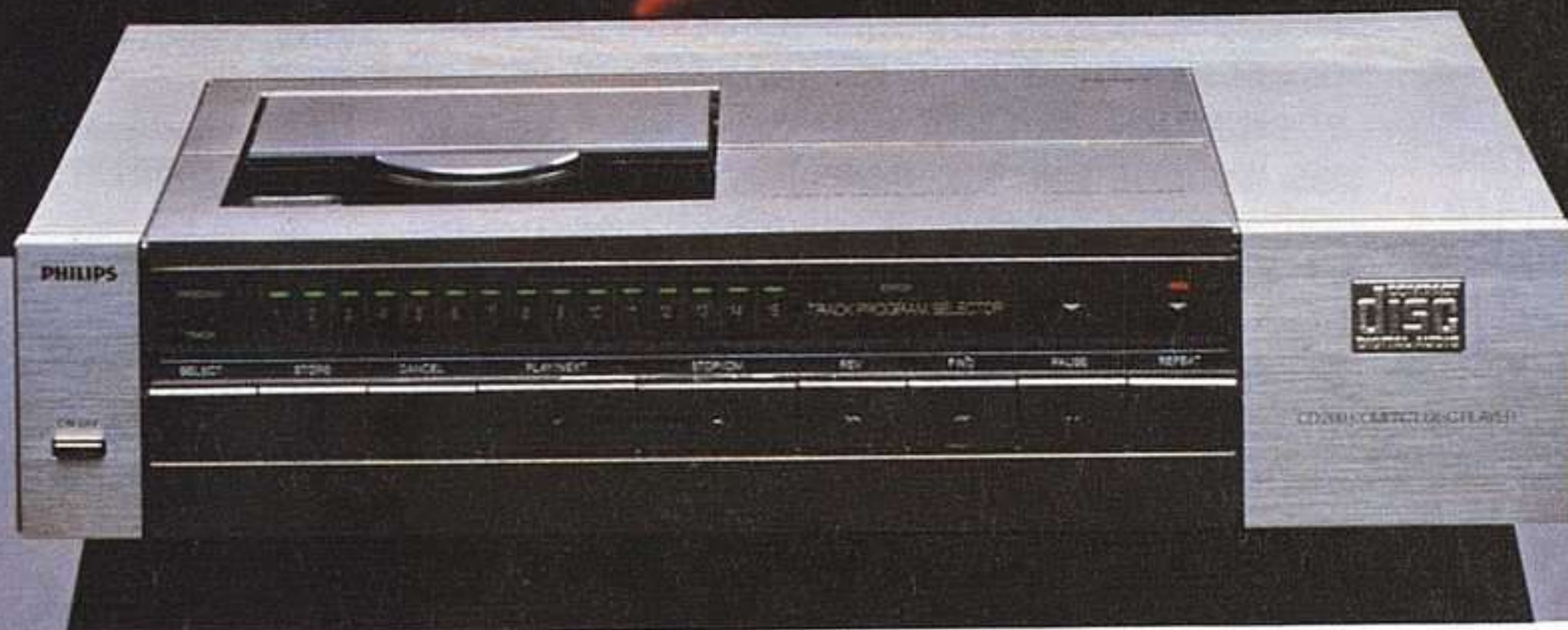
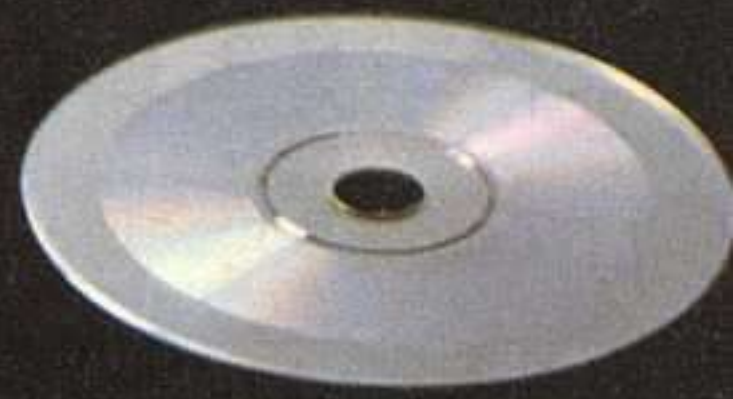
Este montaje, con sus pros y sus contras, con sus indudables bellezas plásticas y sus equivocaciones y con sus en ocasiones feos planteamientos aparece impe-

cablemente recogido en la cuidadísima realización cinematográfica, evidentemente pensada para televisión, del inglés Brian Large, que entre otras cosas ha realizado, también para televisión, con anterioridad, una **Luisa Miller** representada en el Covent Garden de Londres. La planificación está muy pensada y cada detalle, cada mirada y cada gesto son implacablemente observados por el ojo de la cámara, que nos trae así, nos lo acerca, el mundo legendario, pero real al tiempo, al mostrarnos crudamente arquetipos. Se huye en general de tomas panorámicas, impropias en televisión —lo que, por ejemplo en **El ocaso**, puede empequeñecer la grandiosidad y la vastedad de un determinado momento escénico—. La calidad sonora es excelente, sin distorsiones graves y con permanente claridad polifónica. En la realización de **El oro del Rhin**, de manera muy afortunada, se intercalan en los intermedios orquestales tomas a cámara lenta que van ofreciendo a los ojos del telespectador el cambio de las decoraciones.

Naturalmente, y esto hay que resaltarlo de manera muy clara como algo quizá fundamental para el éxito de esta emisión en nuestro país, muy probablemente esta **Tetralogía** no hubiera tenido la acogida que ha tenido si no hubiera sido por la afortunada idea —en principio discutible, todo hay que decirlo— de subtitar el texto cantado. Se ha hablado muchas veces de la conveniencia o inconveniencia de utilizar subtítulos. El principal inconveniente debe ser el de la calidad y oportunidad de los mismos. Los preparados por Angel F. Mayo, utilizando su propia traducción, son en general muy buenos, tanto por la justeza de su inclusión en la imagen, siguiendo en todo momento la acción, cuanto por la corrección sintáctica, gramatical, que ofrecen. De esta forma, aunque quizá algunas expresiones puedan considerarse pasadas de moda, el telespectador medio, tanto el aficionado como el desconocedor, tanto el curioso como el profesional, ha podido seguir con facilidad, con una buena visión de los subtítulos, que se destacaban generalmente con nitidez sobre la imagen, el desarrollo de la a veces compleja trama, y ha podido hacerse su composición de lugar sobre ella y sobre la interpretación; en definitiva, ha podido degustar, con independencia del valor polémico de la versión, de su mayor o menor fortuna, de una obra indiscutible de la cultura contemporánea.

Todo lo dicho más arriba y, sobre todo, la feliz emisión de **El Anillo del Nibelungo**, y el éxito que ha tenido entre nosotros, alcanzando una audiencia media muy alta, impensable hace unos años, debe hacernos ser optimistas en relación con el binomio ópera-televisión que aparece en el título de este trabajo. Aunque con todas las reservas del mundo, creemos que puede afirmarse que todavía es posible una reconciliación entre los dos medios. ■

EL SONIDO DEL FUTURO.



EL NUEVO SISTEMA DE REPRODUCCION DEL SONIDO

El Sistema Compact Disc es el avance más revolucionario hecho jamás en audio. Un reproductor de Compact Disc, de apariencia similar a los componentes conocidos de Alta Fidelidad, pero con tecnología completamente distinta, reproduce por medio de un rayo láser la información contenida en un pequeño disco metálico de 12 cm. de diámetro que admite hasta una hora de música, en una sola cara. Philips incorpora de este modo al mundo del audio la más avanzada tecnología espacial, brindando un sonido puro, perfecto, y para siempre.

LAS VENTAJAS DEL SISTEMA COMPACT DISC DIGITAL AUDIO EL SISTEMA

- Lo más avanzado en reproducción sonora
- Protección eficaz contra suciedad y rayaduras
- Sin desgaste alguno del disco
- Sencillo y de fácil manejo
- Conectable a cualquier amplificador de alta fidelidad
- Disco de reducido tamaño
- Hasta 60 minutos de sonido estereofónico continuo
- Standard Mundial

EL SONIDO

- Excepcional relación señal - ruido 90 dB
- Gama completa de las frecuencias de audio 20/20.000 Hz
- Nivel de distorsión despreciable 0,005%
- Separación completa de canales 90 dB
- Ausencia total de ruidos
- Insensible al microfonismo, golpes y vibraciones
- Mantiene calidad por tiempo indefinido
- Gran margen dinámico 90 dB.



Para más información, dirigirse a Philips Ibérica S.A.E. División Audio. Martínez Villergas, 2. Madrid-27

PHILIPS



Política musical

CREACION DE LA JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

La Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) será una realidad a partir de la primera quincena de octubre tras las pruebas de selección que ya se han convocado para esas fechas. La JONDE, que depende jurídica, económica y administrativamente de la Dirección General de Música y Teatro, a través del Organismo Autónomo Orquesta y Coros Nacionales de España, será dirigida por el maestro Edmon Colomer, siendo Alfredo Carrión secretario técnico y Cristóbal Halffter consejero artístico.

Por Javier Monjas

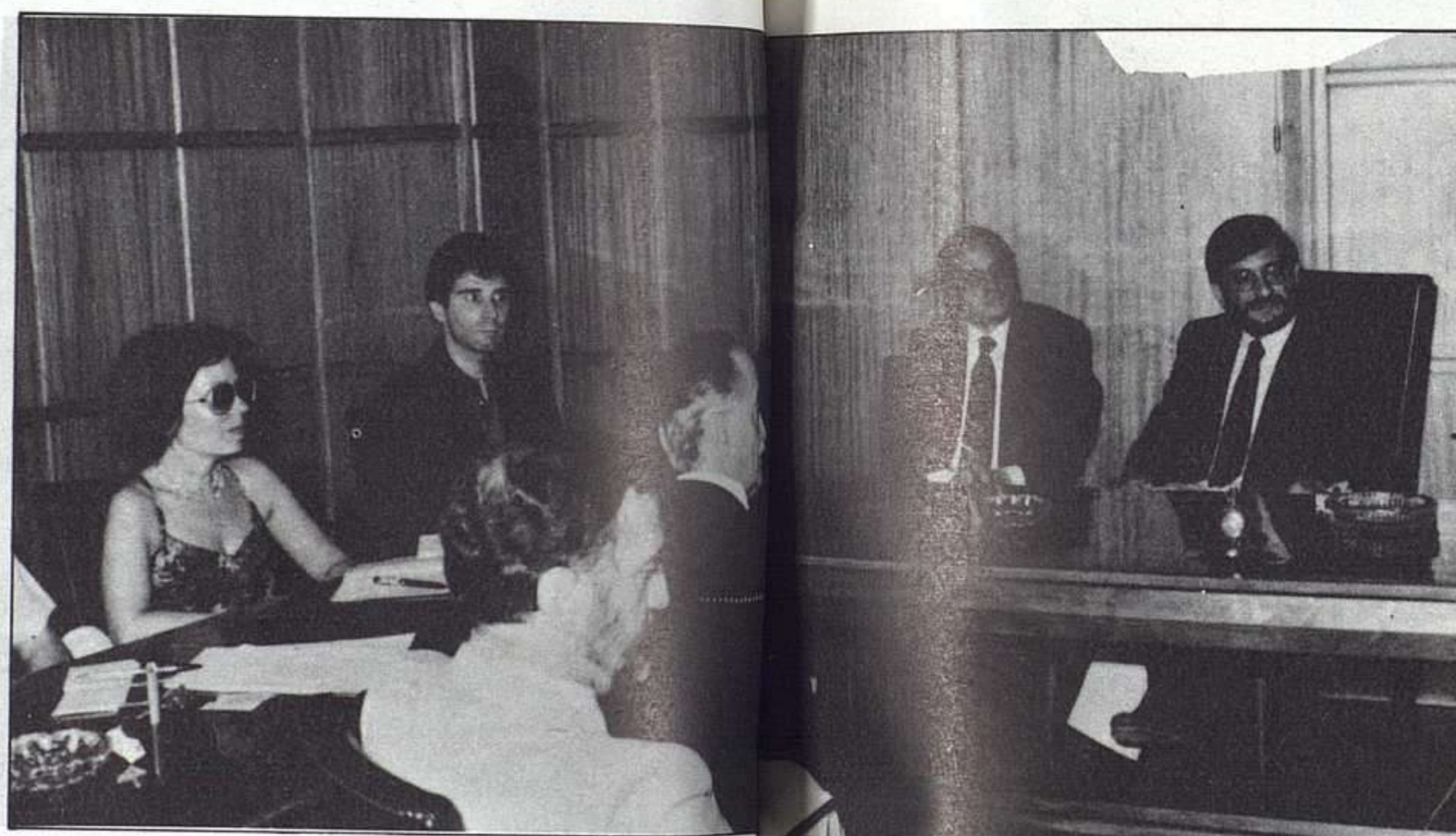
abonados los gastos de viaje, estancia y manutención durante los períodos de trabajo. Se tienen previstos sistemas de estímulo mediante becas, bolsas de viaje o ayudas en general para ser disfrutadas fuera de los períodos de trabajo de la J.O.N.D.E. A estos premios extraordinarios podrán optar los miembros de dicha agrupación con arreglo a las bases que se establezcan en su momento.

La Joven Orquesta no tiene entre sus propósitos suplantar o sustituir las «escasas iniciativas que se han producido en este terreno». De esta forma, los directivos de la formación coordinarán todas las iniciativas con los entes responsables en las comunidades autónomas y otras asociaciones de carácter juvenil (por ejemplo, Juventudes Musicales, a la que se tomó parecer en la planificación del proyecto); se pretende con ello evitar tanto una dispersión de recursos como la creación de un sistema competitivo, claramente inadecuado y contraproducente en el propósito de homogeneizar y potenciar los elementos jóvenes con que cuenta el país.

Los dirigentes de la futura formación manifestaron que se evitará una excesiva centralización en Madrid, para lo cual está previsto que en las temporadas en que la Orquesta se reuna se produzcan actuaciones itinerantes por ciudades y pueblos, ofreciendo audiciones diarias a base de crear conjuntos reducidos integrados por los mismos componentes de la J.O.N.D.E. La Orquesta no tocará, en principio, obras que requieran solistas, excepto en el caso de que se trate de instrumentistas profesionales y ya reconocidos. Por otra parte, cada año se realizará una revisión en los jóvenes integrantes de la agrupación con el fin de permitir el acceso de nuevos componentes, sin perjuicio de la posible continuidad de los admitidos en la convocatoria anterior y siempre que se mantengan en los límites de edad establecidos (entre dieciséis y veinticinco años).

COORDINACION CON DISTINTAS INICIATIVAS NACIONALES

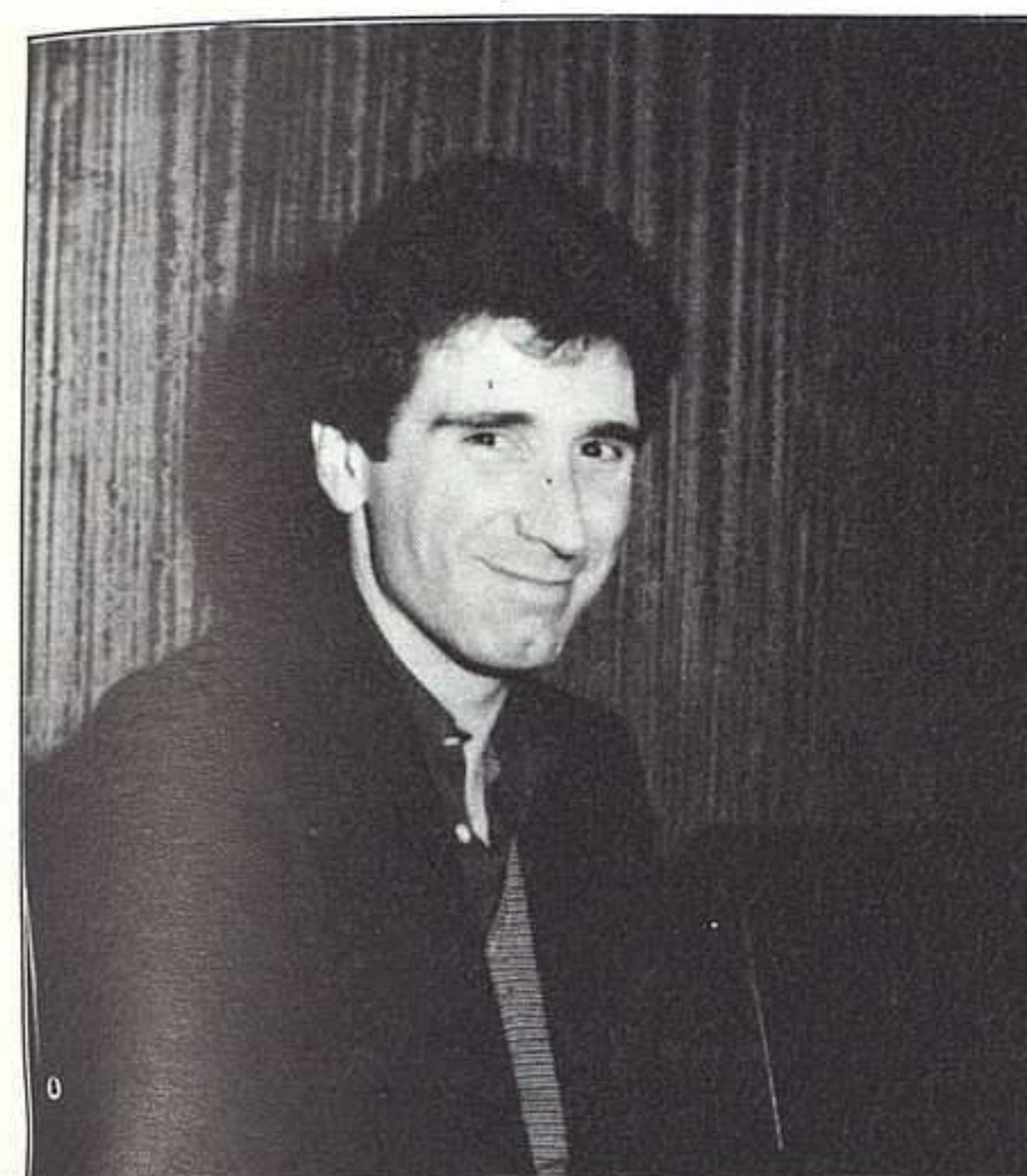
Los miembros de la J.O.N.D.E. tendrán condición de becarios y les serán



Edmon Colomer, Javier Solana (Ministro de Cultura), Halffter y Garrido, D.G. Música y Teatro.



Cartel anunciador de la Joven Orquesta Nacional de España.



Edmon Colomer, director titular.

CRISTOBAL HALFFTER: CONSEJERO ARTISTICO

Cristóbal Halffter manifestó que había rehusado la titularidad en la dirección por causa de compromisos anteriormente contraídos. Sin embargo, su simpatía por la idea le llevó a aceptar el cargo de consejero artístico. Halffter ha dirigido varias formaciones integradas por jóvenes, como es el caso de orquestas juveniles en Alemania y Japón, y la Orquesta Mundial de Juventudes Musicales.

Edmon Colomer, director titular de la J.O.N.D.E. manifestó que llevar a buen puerto el proyecto «no va a resultar fácil, pero tampoco es algo imposible». Colomer nació en Barcelona el año 1951. Entre sus últimos trabajos cuenta la dirección titular de la Orquesta del Conservatorio de Barcelona de 1979 a 1980 y la dirección de la Coral Cantiga de Barcelona entre 1978 y 1981. Actualmente está becado por el Gobierno español (Comisión de Intercambio Cultural entre España y los Estados Unidos) para realizar estudios en la Indiana University School of Music, en la especialidad de ópera. Durante los próximos años dirigirá en Grecia, Inglaterra, Bélgica, Francia y Filipinas.

Por su parte, Alfredo Carrión, secretario técnico de la J.O.N.D.E., ha sido durante varios años director titular del Coro Nacional de España, en el apartado de ópera. Asimismo es, también desde hace varios años, profesor de Canto Coral en los Cursos de Pedagogía musical «Ataulfo Argenta». En 1973 publicó un libro de canciones a cuatro voces para coro mixto, habiendo escrito música para diversos montajes teatrales. Desde 1978 a 1980 ha tenido a su cargo algunos programas en Radio Nacional. Ha impartido multitud de conferencias y cursos en distintas instituciones.

CONVOCATORIA

Los requisitos y condiciones para participar en las pruebas de admisión de la Joven Orquesta Nacional de España, son los siguientes:

1. Los aspirantes tendrán una edad comprendida entre los 16 y los 25 años, cumplidos antes del 31 de diciembre del año en curso.
2. Para optar a estas pruebas no se requiere titulación específica alguna.
3. Cada participante deberá presentar al menos dos obras o estudios, característicos del repertorio de su instrumento, de diferentes estilos y pertenecientes a los siglos XVIII, XIX o XX. Caso de que las obras presentadas requieran un acompañamiento de piano, el aspirante hará constar en su instancia si desea actuar con su propio acompañante o si desea que la Organización se lo proporcione.

El jurado, que valorará la calidad técnica y musical del repertorio propuesto, podrá añadir como prueba un fragmento de lectura a primera vista

extraído del repertorio orquestal sinfónico.

4. Las especialidades instrumentales que se convocan son las siguientes: flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, trombón, tuba, arpa, percusión, violín, viola, violoncello y contrabajo.

Los aspirantes a instrumentos de madera podrán hacer las pruebas con los instrumentos afines, si así lo desean, como flautín, flauta en sol, corno inglés, clarinete requinto, clarinete bajo y contrafagot.

5. Los aspirantes deberán realizar las pruebas con sus propios instrumentos, salvo en el caso de la percusión y el arpa, si así lo solicitan.
6. A los admitidos se les abonarán los gastos de viaje y estancia que se deriven de la participación en las pruebas de admisión.
7. Los interesados en participar en estas pruebas de admisión, deberán escribir a la dirección siguiente: Organismo Autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España (Sección de Régimen Interior), Teatro Real, Plaza de Isabel II s/n, Madrid-13.

En la solicitud deberán figurar los siguientes datos:

- Nombre y apellidos
 - Lugar y fecha de nacimiento
 - Dirección, teléfono y lugar de residencia
 - Curriculum vitae que incluya estudios realizados, tanto musicales como de otra índole
 - Instrumento (o instrumentos) con el que se desea concurrir a la prueba de admisión
 - Dos fotografías tamaño carné
8. El plazo de recepción de las solicitudes concluye el 15 de septiembre del año en curso.
 9. Las pruebas de admisión se celebrarán durante la primera quincena de octubre. El lugar, día y hora de la prueba se comunicará individualmente a cada solicitante.
 10. Los jóvenes admitidos se comprometerán a tomar parte en los tres períodos de trabajo que se establezcan, finalizados los cuales podrán solicitar la continuación en la orquesta para la siguiente temporada, quedando a juicio de la dirección efectuar nueva prueba de admisión o no.

Para la presente temporada (83-84) se han establecido los siguientes períodos:

Primer período.— Del 18 de noviembre al 2 de diciembre inclusive de 1983.

Segundo período.— Del 2 al 15 de enero inclusive de 1984.

Tercer período.— Del 3 de agosto al 15 de septiembre inclusive de 1984.

Los jóvenes admitidos deberán incorporarse un día antes de cada período de trabajo en el lugar que les será indicado. ■

ORGANOS YAMAHA

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



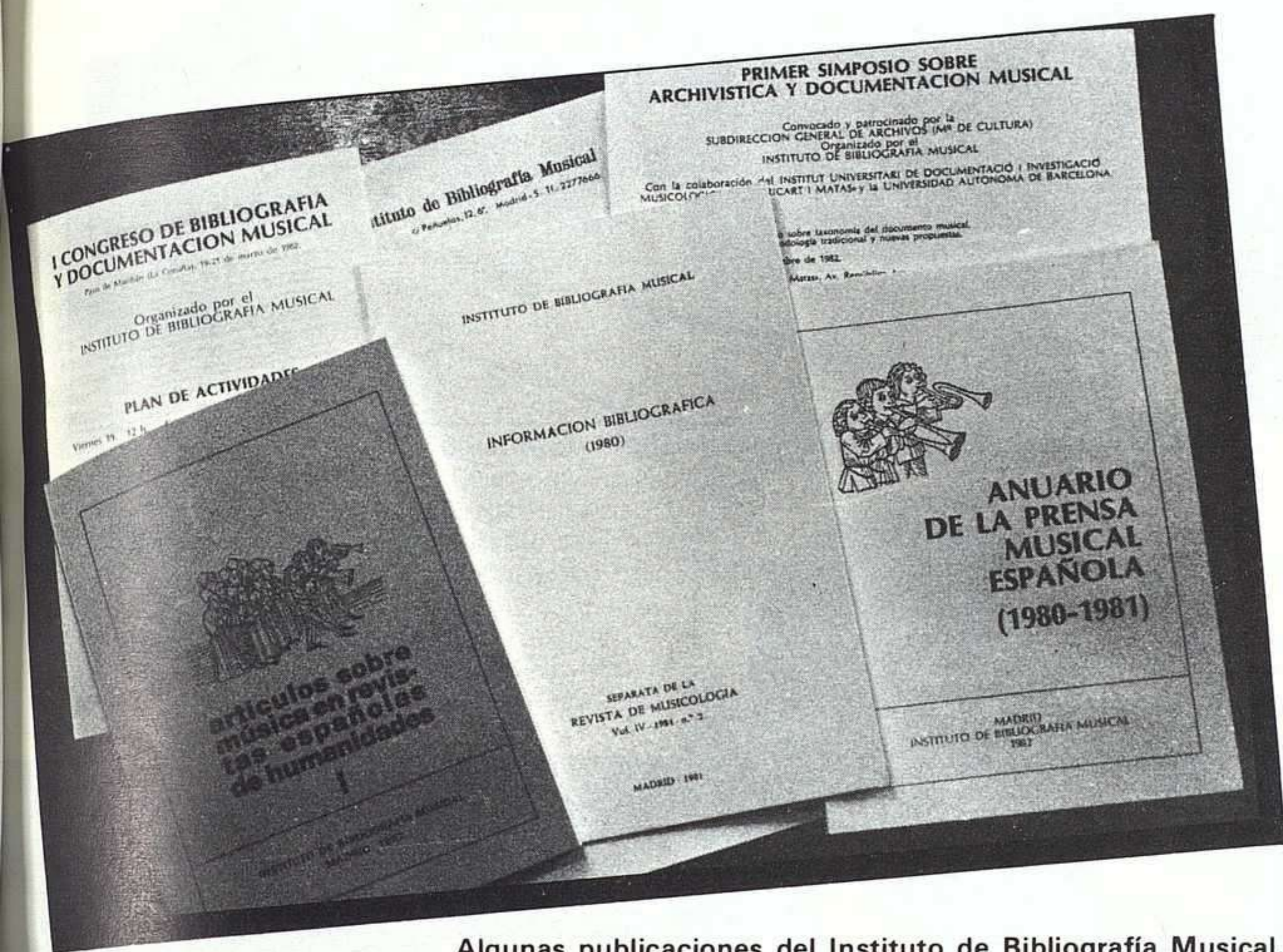
NUESTRO establecimiento es una tienda especializada donde puede usted elegir, después de probarlo, el órgano electrónico Yamaha que desee dentro de una variedad de

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

HAZEN

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

EL INSTITUTO DE BIBLIOGRAFIA MUSICAL



Algunas publicaciones del Instituto de Bibliografía Musical.

Por Esclavitud Rodríguez

El instituto de Bibliografía Musical intenta, desde hace tres años, que la documentación musicográfica sea una fuente de información pública. Es una aventura en la que la recopilación, catalogación y difusión de datos tienen como finalidad evitar la acumulación de información en archivos de uso exclusivamente personal, porque «*el mero acopio de documentación es un secuestro; su difusión es lo que importa, lo que convierte el árido trabajo bibliográfico en un servicio público*», asegura Jacinto Torres, presidente del Instituto.

Pero sistematizar el cómo, el cuándo y el qué de la música española desde sus orígenes hasta nuestros días no es una tarea que se pueda realizar en tres años, probablemente ni siquiera en varias generaciones. En 1978, Jacinto Torres presentó en el I Congreso de Musicología, celebrado en Aragón, un esbozo sobre el trabajo de recopilación bibliográfica que estaba preparando desde hacía bastantes años, «*pero pronto me dí cuenta —asegura— de que mi proyecto era demasiado ambicioso, y por eso decidí transformar aquel trabajo individual en una tarea colectiva*». Así nació el Instituto.

Esta nueva asociación bibliográfica se constituyó oficialmente el 8 de febrero de 1980 con el objetivo de llevar a cabo una recopilación de la música y la literatura musical española de todas las épo-

cas, incluyendo en este concepto la sefardí y la iberoamericana del período colonial, así como el rock, el pop, el jazz y el flamenco. Era un proyecto vastísimo para cuya realización se contaba con muy pocos medios humanos y económicos. Las arcas vacías y una lista en la que sólo figuraban cinco miembros fundadores no constituían un equipaje suficientemente provisto para emprender un trabajo tan arduo. Y eso sin tener en cuenta que el tipo de investigación que se iba a iniciar contaba con muy escasos precedentes, aunque algunos fueran tan interesantes como el **Diccionario biográfico-bibliográfico** de Felipe Pedrell y las **Efemérides de músicos**, de Saldoni, ambos publicados en el siglo XIX, o ciertos trabajos monográficos editados en nuestra centuria.

A pesar de que las perspectivas no eran muy halagüeñas, los cinco fundadores enviaron cerca de mil cartas a otros tantos profesionales de la música con el fin de invitarles a la primera asamblea general del Instituto. Pero lo cierto es que de esas mil personas avisadas sólo algo más de treinta acudieron a la convocatoria, y de ellas únicamente quince accedieron a colaborar de alguna manera. Cuando llegó la hora de poner manos a la obra, ese número de potenciales investigadores se redujo aún más, porque «*el trabajo bibliográfico, el hacer fichas, es una tarea sumamente ingrata y árida*», justifica Torres.

UN RASGO DE OPTIMISMO

Muchísimos proyectos animaban el horizonte de trabajo del Instituto durante sus primeros meses de funcionamiento. Algunos, como la elaboración de una bibliografía del órgano español, han quedado indefinidamente postergados en espera de que se rematen tareas más urgentes; otros, como el repertorio de las revistas musicales españolas, que pretende censar todas las publicaciones de carácter musical que han existido y existen en España desde aproximadamente 1840, se van realizando a un ritmo muy lento. La elaboración de ese repertorio fue el primer proyecto que el Instituto presentó al Ministerio de Cultura en solicitud de ayuda; éste le concedió una subvención de ochocientas mil pesetas destinada en principio a cubrir, parcialmente, los gastos de publicación del trabajo, pero Torres confiesa que en el cálculo del tiempo necesario fueron excesivamente optimistas: «*hicimos una estimación aproximada del número de revistas musicales que se habían publicado en España y pensamos que no pasarían de doscientas. Pero cuando nos pusimos a trabajar sobre aquello nos dimos cuenta de que nos habíamos equivocado muchísimo, tanto que actualmente tenemos fijado el censo en más de quinientas publicaciones, y sólo incluimos las que tratan específicamente de música y desestimamos las que le dedican únicamente unas cuantas páginas*».

Dado que la elaboración del repertorio de revistas musicales españolas exigía un trabajo más intenso del previsto en principio, el Instituto decidió invertir la subvención del Ministerio en la publicación del libro **Artículo sobre música en revistas españolas de humanidades, volumen I**, realizado sobre tres mil cuatrocientos ejemplares correspondientes a catorce publicaciones. El calificar a este catálogo de «*volúmen I*» fue, en palabras de Torres, «*otro rasgo de opti-*

mismo que ahora están tratando de convertir en realidad. En diciembre empezaron a confeccionar la segunda entrega del catálogo, pero esta vez el trabajo no se centrará en el vaciado de revistas de ámbito nacional, sino en revistas locales.

Entre los proyectos de trabajo trazados en los primeros momentos, también se incluía la publicación de anuarios de la prensa musical española y de una información bibliográfica semestral mediante acuerdo con la **Revista de Musicología**. Efectivamente, estos proyectos se han ido realizando, pero con una periodicidad mucho más amplia de la prevista en principio. Así, el único **Anuario de la prensa musical española** publicado hasta ahora no es tal anuario, sino un bianuario que recoge los datos obtenidos del vaciado de las treinta y dos revistas musicales (incluidas las de jazz, pop rock y flamenco) publicadas durante 1980 y 1981 en nuestro país.

El Instituto acaba de editar el **Anuario de la prensa musical española (1980-1981)**, que recoge 1.124 artículos aparecidos en diversas publicaciones, entre ellas RITMO. La tarea la han realizado un total de diecinueve personas, algunas de ellas antiguos alumnos de Jacinto Torres, que imparte la asignatura de Historia de la Música en el Real Conservatorio Superior de Madrid. Este es el capital humano básico del Instituto, aunque cuenta también con unos sesenta «*miembros correspondientes*», es decir, personas que no trabajan directamente en la recopilación de documentación, pero que tienen interés en mantenerse informados de las actividades del Instituto y que, de vez en cuando, proporcionan alguna sugerencia o información.

MAS MEMORIA, POR FAVOR

Y la sorpresa: el Instituto no dispone de dinero ni de un gran número de colaboradores, pero sí de un microordenador que permite incorporar un poco de modernidad al trabajo casi artesanal de la recopilación, modernidad por lo menos en lo que se refiere al tratamiento de los datos. El microordenador fue adquirido hace más de dos años gracias a una subvención de seiscientas mil pesetas concedida por el Comité Hispanonorteamericano para Asuntos Culturales y Educativos. La cuantía de la ayuda se invirtió íntegramente en la compra del microordenador, naturalmente «*made in USA*».

«*Por desgracia, afirma Torres, es un aparato de una capacidad bastante limitada y no podemos proceder en él toda la información de que disponemos; sólo nos sirve para confeccionar los índices finales: onomásticos, de materias, etc.* El propio Torres ha aprendido a manejarlo mediante lenguajes simples, dialogantes. «*Es realidad con esto no se puede hacer casi nada —dice— porque nos haría falta una unidad de memoria más amplia, pero lo importante es que nos familiariza con las técnicas informáticas y eso será muy importante en el momento en que estemos en disposición de financiar la compra de ordenadores más sofisticados.*»

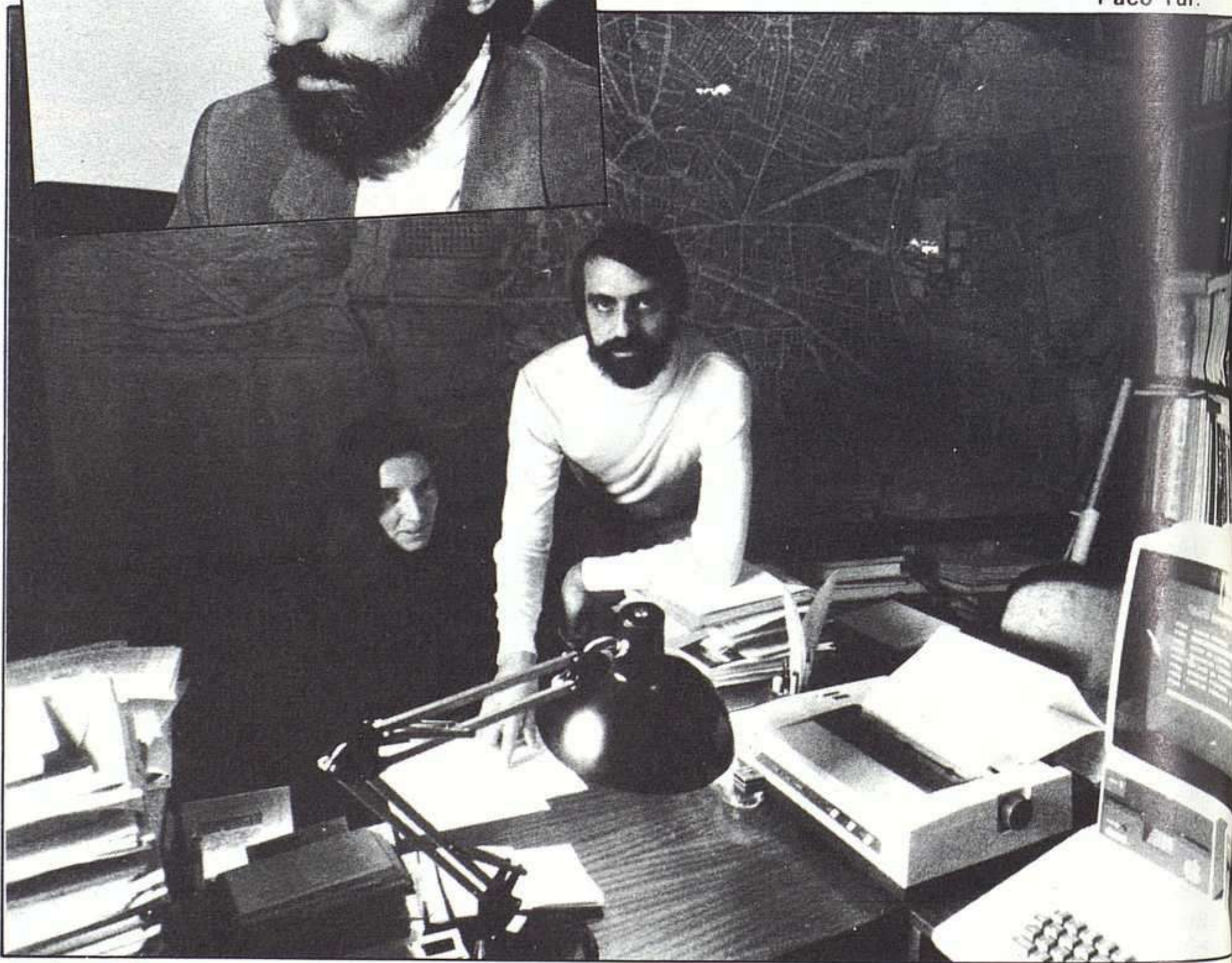
Además de esta ayuda hispanonorteamericana, el Instituto ha recibido dos



Apertura del curso 1982-83 en el Conservatorio de Madrid.



Paco Tur.



Jacinto Torres y Ana Serrano.

subvenciones del Ministerio de Cultura: seiscientas mil pesetas en 1982 y las ya mencionadas ochocientas mil en 1980; en 1981 la asociación no recibió ayuda oficial de ningún tipo. Esas cantidades y las aportaciones voluntarias de los socios son el único dinero que el Instituto ha manejado en tres años de trabajo, asegura Torres, y subraya: «*hemos reci-*

bido tres ayudas, pero también debo decir que hemos hecho unas tres mil gestiones.»

Siguiendo esta tónica de indiferencia por parte de la Administración, la relación del Instituto con organismos estatales de similar ámbito de trabajo tampoco ha sido muy intensa. En junio de 1981 colaboró con el Instituto Nacional

del Libro Español (INLE) en la edición del catálogo de una exposición bibliográfica; el trabajo fue bueno y las relaciones cordiales, pero en aquel acto se terminó la cooperación, debido —según Torres— a que el INLE mantiene una actividad más de tipo mercantil que científico. El Instituto tampoco mantiene relaciones con organismos públicos que hacen acopio de información en el terreno estrictamente musical, como el Centro Nacional de Documentación Musical creado hace pocos años. «Yo creo que una institución con este nombre debería funcionar muy bien —dice Torres— y lo cierto es que su creación despertó grandes esperanzas, pero hasta ahora no ha hecho nada».

Y ya que en Madrid el Centro Nacional de Documentación Musical no da señales de vida, el Instituto ha vuelto la vista, con la esperanza de una posible cooperación, a las entidades de bibliografía musical organizadas en Catalunya y el País Vasco. En Rentería (Guipúzcoa) está ubicado un archivo de compositores vascos, denominado Eresbil, que no sólo se limita a catalogar la música y la literatura musical de los últimos años, sino que intenta hacer una recopilación de toda la música vasca; Eresbil sobrevive gracias a las subvenciones de un patronato en el que participa de forma mayoritaria el gobierno autónomo vasco. En Catalunya el interés de la Administración por las actividades bibliográficas se ve todavía más claro, ya que es la propia Generalitat la que patrocina el centro de documentación de la música catalana. Según Torres, en Madrid las cosas resultan más difíciles porque las instituciones provinciales y regionales no se interesan en fomentar las actividades bibliográficas en su jurisdicción, «y no se vea en ello una crítica a la Diputación de Madrid, puesto que el Instituto no se ha ofrecido a ella», añade.

Cuando el Instituto editó su primer libro, **Artículos sobre música en revistas españolas de humanidades**, sólo un número muy escaso de las personalidades del mundo musical y cultural a las que se les había remitido el volumen acusaron el envío, y únicamente en **El socialista** y en **RITMO** (ver número 522, abril de 1982) se publicó una reseña. Para Torres, «esta actitud de indiferencia, el no percibir el valor que puede tener un trabajo así, es lo peor. A veces tiene uno la tentación de pensar que lo que nuestros críticos consideran como noticia es que Plácido Domingo cante el **Himno del Mundial** con su «Rolex» de oro, mientras que otros hechos musicales —hechos, no actos brillantes a los que se debe acudir con pajarita— pasan absolutamente desapercibidos». Pese a esta indiferencia general de la crítica española, a raíz de la publicación de su primer trabajo el Instituto recibió cartas muy elogiosas de renombrados musicólogos extranjeros, entre ellos Robert Stevenson, que respondió con una carta en la que incluía siete dólares cogidos con una grapa (cantidad que, según explicaba, él consideraba el precio del volumen), ofrecía su nombre para que fuera utilizado en la publicidad del Instituto y agradecía a sus miembros la satisfacción que le proporcionaba saber que alguien se ocu-



Jacinto Torres en la inauguración del curso del conservatorio de Madrid.

paba por fin de un tema que él creía totalmente desatendido en nuestro país. «Este asombro de Stevenson ante nuestra labor es un detalle que como investigadores nos llena de satisfacción, pero que como españoles nos da bastante pena», se lamenta Torres.

«SOMOS NOTARIOS, NO JUECES»

La labor bibliográfica del Instituto atiende a todo tipo de música y abarca todas las épocas. Una prueba de ello es que sus socios llevan a cabo simultáneamente recopilaciones anuales y semestrales y vaciados de revistas del siglo XIX, aunque «en general, apunta Torres, los investigadores musicales prefieren épocas más lejanas en el tiempo». Para los trabajadores del Instituto, ese interés hacia la música antigua es, hasta cierto punto, lógico debido al peligro de desaparición de los documentos que la contienen, pero rechazan esa preferencia tan extendida por lo que ellos llaman «aspecto arqueológico» de la investigación, peligroso incluso para la propia bibliografía musical desde el momento en que hace caer en el olvido a importantes documentos de los últimos doscientos años. «Por razones de proximidad histórica, es evidente que existen más fondos de los siglos XIX y XX que, por ejemplo, del Barroco; sin embargo, también es cierto que esas dos centurias son completamente vírgenes en el terreno de la documentación y que eso se debe al prurito arqueológico de muchos musicólogos. Conciben la investigación como algo exclusivamente centrado en épocas muy lejanas, cuando resulta que hay unos materiales relativamente recientes —hablo del siglo XIX— que se están vendiendo al peso en las librerías de lance».

El Instituto trabaja sobre todo tipo de música porque «nosotros actuamos más como notarios que como jueces: recogemos el dato, lo organizamos y lo ofrecemos a los demás». Torres aclara también que huyen de ese concepto tan minucioso de la bibliografía que lleva a componer repertorios con un contenido casi similar al de los facsímiles. «Pero en nuestros trabajos publicamos música española y todo lo que se ha escrito sobre ella, y nos da igual que hable de Julio

Iglesias o de Plácido Domingo; simplemente, nosotros ofrecemos unos títulos y los correspondientes índices, de forma que si alguien quiere conocer lo último que se ha escrito sobre la zarzuela, por ejemplo, en el año ochenta, encuentre todo lo que se ha publicado: desde el articulo de divulgación completamente fácil y archisabido hasta datos novísimos aparecidos en publicaciones raras».

Los miembros del Instituto recurren a fuentes de información muy diversas. En el verano de 1982 se catalogó todo el material musicográfico almacenado en la catedral de Sigüenza, pero normalmente sus principales lugares de trabajo son la Hemeroteca Municipal de Madrid, la del Orfeó Catalá y también la del Conservatorio de Madrid; para poder trabajar en la biblioteca del Palacio de Oriente no se les ha puesto ningún obstáculo, «pero la organización no parece muy buena y los fondos no son fácilmente consultables», dice Torres. La prensa musical española actual es otra de las materias primas sobre las que trabaja el Instituto, independientemente de que los contenidos se refieran a investigación, divulgación y crítica, flamenco, jazz, pop o rock; sólo se desestiman aquellas revistas a caballo entre la música y la alta fidelidad. Según Torres, el nivel es bastante alto en las revistas de investigación, fluctante en las de divulgación y crítica y francamente malo en las demás.

Uno de los objetivos del Instituto en el momento de su fundación consistía en organizar congresos, seminarios, jornadas de estudios y conferencias siempre que fuera posible. El primer logro de este aspecto se consiguió al organizar el I Congreso de Bibliografía y Documentación Musical, celebrado en La Coruña del 19 al 21 de marzo de 1982. Y en diciembre de ese mismo año, concretamente del 19 al 22, en Barcelona, el Instituto realizó otra cita: el I Simposio sobre Archivística y Documentación Musical, patrocinado por el Ministerio de Cultura. En palabras de Torres, los trabajadores del Instituto acudieron a este encuentro barcelonés muy conscientes de que en principio su trabajo parecía destinado exclusivamente a los musicólogos, pero sabiendo también que era útil para cualquier persona culta que quiera conocer a fondo la música española.

Reportaje

Los intérpretes participantes fueron seleccionados entre unas treinta de músicos que habían respondido a la convocatoria. Según Jordi Roch, en declaraciones a esta revista, esta cifra «puede parecer escasa a primera vista, aunque, con las bases en la mano, es adecuada si atendemos a la realidad musical española».

La Tribuna dio comienzo con una recepción en el Ayuntamiento de San Sebastián, en la que actuó el Coro Itxas Soinua, dirigido por Gorka Sierra, en medio de una cierta tensión ambiental a causa de los disturbios protagonizados por jóvenes abertzales en los alrededores del edificio y que fueron disueltos con fuego real por el ejército. También actuaron en el marco de la Tribuna la Orquesta Sinfónica de Euskadi, dirigida por Enrique Jordá, y el Grupo de Danzas Eskola, el cual ofreció un festival de folklore vasco.

La selección de participantes se realiza en dos fases; la primera por cinta magnetofónica y la segunda mediante audición directa si han sido anteriormente seleccionados. Los jurados fueron muy «generosos» en sus criterios selectivos, según Roch, pues todos los participantes, a excepción de tres o cuatro, fueron escuchados en directo. Como variable se tiene en cuenta el historial académico del intérprete.

CRITICAS A LA ORGANIZACION

La organización fue muy criticada por la mayoría de los intérpretes, quienes la imputaron desasistencia en la coordinación y falta de una auténtica labor de promoción y presentación entre los asistentes de los medios musical y periodístico. En efecto, se produjeron serias dificultades a la hora de ensayar en la sala donde se debían celebrar los conciertos, debiendo gestionarse los mismos intérpretes locales que pasaron, incluso, por establecimientos de instrumentos musicales. Jordi Roch manifestó a RITMO que ello era achacable a la falta de una delegación de Juventudes Musicales en San Sebastián, la cual hubiera podido conformar una infraestructura adecuada. No obstante, se produjeron desajustes en varios detalles, como el sufrido por el organista Arnaldo Reines, quien interpretó un repertorio en parte barroco sobre un órgano de la época romántica, debiendo neutralizar con un muy escaso margen de tiempo las diferencias en el teclado y en el pedalero. Por otro lado, la sala escogida para las distintas audiciones, perteneciente a la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, que estaba completamente enmoquetada y encortinada, observó una pésima acústica que deslució un tanto los resultados artísticos de los intérpretes.

El nivel de los participantes fue muy notable en términos generales. Destacó, en primer lugar, la pianista Mónica Pons que con unas sensibles interpretaciones de Mompou, Albéniz y Granados consi-

guió calar en el sopor post-digestivo del auditorio. Domínguez Buitrago fue el otro triunfador de la Tribuna y el único al que se le reclamó un «bis», el cual, por cierto, resultaría ser una composición propia, de tan nítida ejecución como el resto de su programa.

La audición ofrecida por el dúo compuesto por la pianista María Rosa Greco y el violinista José Antonio Campos, el cual, a pesar de ciertos pequeños defectos en su técnica, levantó comentarios sobre un hipotético futuro virtuosístico. El citado organista Arnaldo Reines consiguió salvar las dificultades antes mencionadas con su instrumento, sito en la Basílica de Santa María del Coro, convenciendo su interpretación. José María Chirivella, clarinete, y Carles Rosat, flauta, actuaron en sendas intervenciones acompañadas por el pianista Mirosław Gorski, consiguiendo, asimismo, resultados satisfactorios. Por último, el dúo integrado por Montserrat Morral, al piano, y por Josep Alfons Bayonas, al clarinete, adoleció de algunos defectos, quizá imputables a la lipotimia padecida por Bayonas —congruente con el asfixiante calor del local— y por un repertorio contemporáneo de bastante complejidad y poco comercial, incluso para un auditorio que no podía reprimir sus preferencias por obras de corte romántico.

La opinión generalizada entre los intérpretes, recogida por esta revista, dejaba traslucir serias dudas sobre la rentabilidad artística de la Tribuna, toda vez que admitían catalogar su intervención como un concierto más sin demasiado peso específico en sus carreras. A pesar de las críticas, los jóvenes reconocieron que, hoy por hoy, Juventudes Musicales es prácticamente la única alternativa al abandono en el que se mueven los jóvenes músicos; precisamente, el poco aprovechamiento de una oportunidad como la que les fue concedida, achacado a una dejadez en la organización, era tanto menos perdonada en función de esa especie de monopolio en la oferta que Juventudes posee y que podría ser explotada, en su opinión, más intensamente, recompensando adecuadamente unas actividades que actualmente pasan desapercibidas.

LA RENTABILIDAD DE LAS TRIBUNAS

En este sentido, según Jordi Roch, la rentabilidad de la Tribuna depende en gran medida de la personalidad de cada músico, encontrándose el intérprete muchas veces traicionado por sus propios nervios. Otro aspecto interesante, el opinión del presidente de Juventudes Musicales, es que las organizaciones musicales en España aún no se han decidido a lanzarse en favor de los intérpretes jóvenes, sobre todo si se tiene en cuenta la cantidad de entidades que organizan conciertos.

Organizada por Juventudes Musicales en San Sebastián V TRIBUNA DE INTERPRETES JOVENES

Por Javier Monjas

Del 27 al 29 del pasado mes de mayo se desarrolló en San Sebastián la V Tribuna de Intérpretes Jóvenes, organizada por Juventudes Musicales de España. A lo largo de los tres días actuaron once instrumentistas,

quienes ofrecieron siete recitales. En el curso de la Tribuna, Jordi Roch, presidente de Juventudes Musicales, hizo entrega de la Medalla de Oro de la asociación a Xavier Montsalvatge y a Salvador Seguí.

Las Tribunas tienen en España una tradición por el momento muy corta. Las realizadas por Juventudes están inspiradas en las que organiza el Consejo Internacional de la Música de la UNESCO. La diferencia de medios es decisiva a la hora de los resultados; por ejemplo, estos certámenes cuentan con toda la red de emisoras radiofónicas en el ámbito occidental, lo que supone, según Roch, unos «lanzamientos brutales» que en España son inasequibles. Roch añade que,



El organista Arnaldo Reines.



Antonio Domínguez Buitrago.



Josep Alfons Bayonas y Montserrat Morral.

«a pesar de todo, no hay que desfallecer, porque a través de las Tribunas y todas las demás actividades que realizamos, nuestra oferta está a niveles que, para entendernos, podemos llamar europeos, aunque a nivel de desarrollo musical nuestro país no es homologable a lo que hacen estos países de nuestro entorno; no obstante, a ello vamos, y es un esfuerzo en el que debemos participar todos».

Juventudes Musicales se encuentra homologada en dos federaciones: por un lado, la internacional de Juventudes Musicales, y, por otro, la Unión Europea de Concursos Musicales para jóvenes. En Francia, el último concurso auspiciado por esta última asociación logró que participaran más de 26.000 músicos, cantidad ciertamente quimérica en nuestro país. Juventudes va a acometer un intento de mejora en el nivel participativo de sus actividades. Aparte de la reactivación de delegaciones que cayeron en la inoperancia —por ejemplo, la de Madrid, que comenzará a funcionar nuevamente el próximo mes de octubre— y la futura creación de nuevas delegaciones —el caso más cercano anunciado fue la de San Sebastián—, la organización modificará la dinámica de los concursos; para ello se dividirán las distintas fases de cada instrumento en multitud de certámenes a realizar en distintas poblaciones españolas. Con ello se pretende un acercamiento de Juventudes allí donde se encuentran los músicos, no siendo estos los que deban iniciar unos viajes a una única población, que no pueden ser sufragados en caso de no resultar elegidos. En esta nueva política se demandará la colaboración de los conservatorios. De esta forma, a la prueba final, que se realizará en una «ciudad importante», acudirán los seleccionados en las distintas regiones. Las primeras eliminatorias serán, pues, totalmente descentralizadas, lo que obligará a la creación de jurados locales y también a que un reducto del jurado final haya acudido a todas y cada una de las fases.

ORQUESTA MUNDIAL Y OTRAS ACTIVIDADES

En otro orden de cosas, se confirmó la venida a España de la Orquesta Mundial de Juventudes Musicales, que permanecerá del 8 al 23 de julio en la localidad catalana de Cervera, y del 25 de este mismo mes al 7 de agosto en el País Vasco. Esta formación, la cual ofrecerá tres conciertos en cada lugar mencionado, está dirigida en esta ocasión por Antoni Ros Marbá y en ella participan músicos de todas las federaciones, incluidas las americanas, contando con la presencia de cuatro instrumentistas españoles.

Asimismo, con motivo de la Tribuna se produjo un debate sobre «La Animación Musical en Juventudes Musicales», que tuvo como tema casi monográfico la actividad desarrollada en este sentido por la delegación de Bilbao. Otros trabajos de acercamiento de la música a la escuela se producen también en el área catalana, aunque, como en el curso del debate se reconoció, Juventudes Musicales aún no ha coordinado no sólo los esfuerzos de animación en España, sino los mismos propios. Este aspecto, que en palabras de Roch para RITMO, «se encuentra aún entre nosotros en sus primeros balbuceos», va a ser potenciado próximamente, existiendo el proyecto de organizar un auténtico equipo de animación a nivel estatal, el cual contaría con el asesoramiento y la experiencia del equipo internacional de animadores de la Federación. En este apartado, se anunció que el Gobierno Autónomo vasco había encargado al equipo de animación musical de Bilbao un estudio con el fin de la posible inclusión de una asignatura de música en los programas escolares.

Otras actividades desarrolladas por Juventudes Musicales son los Pódiums de jóvenes intérpretes y el Concurso de composición. Los «Pódiums» son un intento de mantener una actividad concertística continuada. Los recitales, a los que tienen acceso músicos de todas las especialidades, tienen carácter semanal y, según Roch, permiten observar los progresos realizados en cada caso; «esto no sólo hace posible conocer las cualidades y los defectos de cada músico, sino que, además, podemos sugerir la creación de conjuntos de cámara, proponer repertorios determinados, viajar por nuestras delegaciones e, incluso, por el extranjero».

En cuanto al Concurso de Composición, reservado a jóvenes menores de veinticinco años, tiene una escasísima participación —siete partituras en su última convocatoria— lo que, en opinión del presidente de Juventudes Musicales, «es una cifra bastante importante porque es muy difícil que los jóvenes se lancen a la aventura que constituye componer en nuestro país».

BASTONES MUSICALES

Por Beryl Kenyon

Desde los principios de la civilización, los hombres han llevado consigo bastones como medio de apoyo y defensa. No es de extrañar que con el transcurso del tiempo se les haya ido inventando nuevos usos, sobre todo como receptáculos para objetos que podían ser de utilidad al viajero en su camino o al hombre de la ciudad en su paseo. Todos hemos visto en algún momento un bastón-estoque, pero ya en el siglo XVI, como puede leerse en archivos e inventarios, existían bastones que incorporaban, entre otras cosas, utensilios de escribir, un reloj o una flauta. En lo que respecta a bastones con instrumentos de música, estuvieron en su apogeo durante la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX.

BASTONES - INSTRUMENTOS DE VIENTO

Las flautas, tanto traveseras como de pico, parecen haber sido los primeros instrumentos musicales que se combinaron con bastones. En un inventario redactado a la muerte de Enrique VIII de Inglaterra (1547) se hace mención de lo que parecen ser flautas-bordones (de peregrino). En el siglo XVIII, el francés Mersenne, en su tratado sobre música e instrumentos musicales *L'Harmonie Universelle* (publicado en 1636), hizo referencia a bastones en un pasaje un tanto ambiguo de la sección que trata del «courtaut» (el sordón, instrumento parecido al bajón). En él se dice que el «courtaut» «está construido a partir de un bloque cilíndrico de madera y parece un bastón grande; de ahí viene que algunos constructores fabriquen "courtauts" a partir de bordones grandes parecidos a los de los peregrinos de Santiago». A finales del mismo siglo, J.C. Weigel, en su *Abbildung der gemeinnützlichen Hauptstände* (1698), menciona «bastones especiales que también se pueden utilizar como flautas», cuando habla de los constructores de instrumentos de viento de madera de Nuremberg.

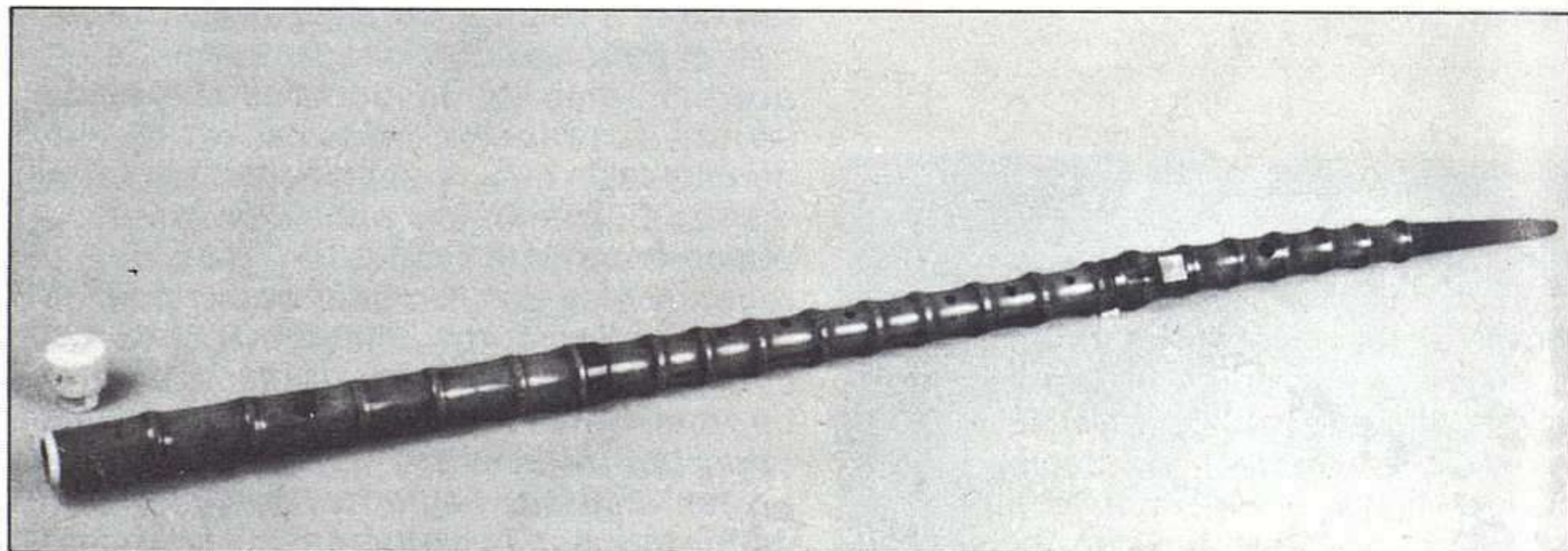
Durante los siglos XVIII y XIX, un gran número de constructores de instrumentos musicales, ubicados en la mayoría de los países europeos y en América del Norte, fabricaban flautas-bastones. Se conocen alrededor de setenta nombres, entre ellos Cahusac y Metzler (ambos de Londres), Scherer (París), J.B. Tabard (Lyon), J. Anthony Jr. (Filadelfia), Koch (Viena), Carl (Nuremberg), Thorsen, (Copenhague), Berlingozzi (Siena) y R. Haka (Amsterdam). Este último murió en 1709 y fue quizás el primer constructor de flautas-bastones que se conoce de nombre. Las flautas-bastones figuran en los catálogos de instrumentos musicales publicados en el siglo XIX por firmas

como Schott, de Maguncia (1825), y Kämpffe, de Markneukirchen (alrededor de 1840), Alemania.

El tipo más corriente de flauta-bastón es un modelo tallado en madera

plata. La parte superior del puño lleva encajado un reloj de plata muy sofisticado, con calendario. Una mitad de la esfera está esmaltada en azul y contiene estrellas y un sol con cara humana, hechos de oro. El reloj está firmado por Cock, de Londres. La combinación bastón-flauta-estoque también existe, habiendo incluso un ejemplar muy raro de un bastón-flauta-estoque-revólver, probablemente de mediados del siglo pasado.

Además de los bastones-flautas traveseras hubo bastones-flautas de pico, de madera y de metal. Las flautas de metal, construidas en el siglo XIX y principios del XX, se llevaban a veces dentro del bastón, que era hueco. Una forma especial de flauta-bastón es el «csakan» húngaro. Siendo originalmente un hacha que se convirtió en bastón de las



Bastón-flauta travesera cuyo puño sirve de tabaquera (colección privada).

imitando un tallo de bambú o una rama torcida. La flauta forma parte integrante del bastón y se divide en tres secciones. La mayoría son modelos con una sola llave, aunque se encuentran ejemplares que poseen hasta nueve llaves. Existen normalmente dos agujeros de escape de aire, ya que el instrumento está cerrado por los dos extremos. Un ejemplar de bastón-flauta travesera de este tipo con una llave de madera se encuentra en el Museo de la Música, de Barcelona.

A veces, las flautas-bastones eran adaptadas para servir a un fin adicional. Así, por ejemplo, el puño podía desenroscarse y transformarse en tabaquera. Uno de los instrumentos más lujosos y exquisitos de este tipo forma parte de la colección de instrumentos Belle-Skinner, de la Universidad de Yale (EE. UU.). Se trata de un bastón-flauta travesera inglés, de marfil, de principios del siglo XIX. Consta de tres secciones y el marfil está tallado representando un tallo de bambú. Las juntas están reforzadas con aros de plata

grabados y las llaves son también de fuerzas del orden y en bastón de mando, apareció ya en el siglo XVIII combinado con una flauta. En el siglo XX se han fabricado en Hungría, como recuerdo para turistas, no solamente flautas, sino también armónicas incorporadas en hachas. La palabra «csakan» ha sido utilizada en otros países —sobre todo en Alemania en los años treinta— para indicar el bastón-flauta de pico corriente (sin hacha).

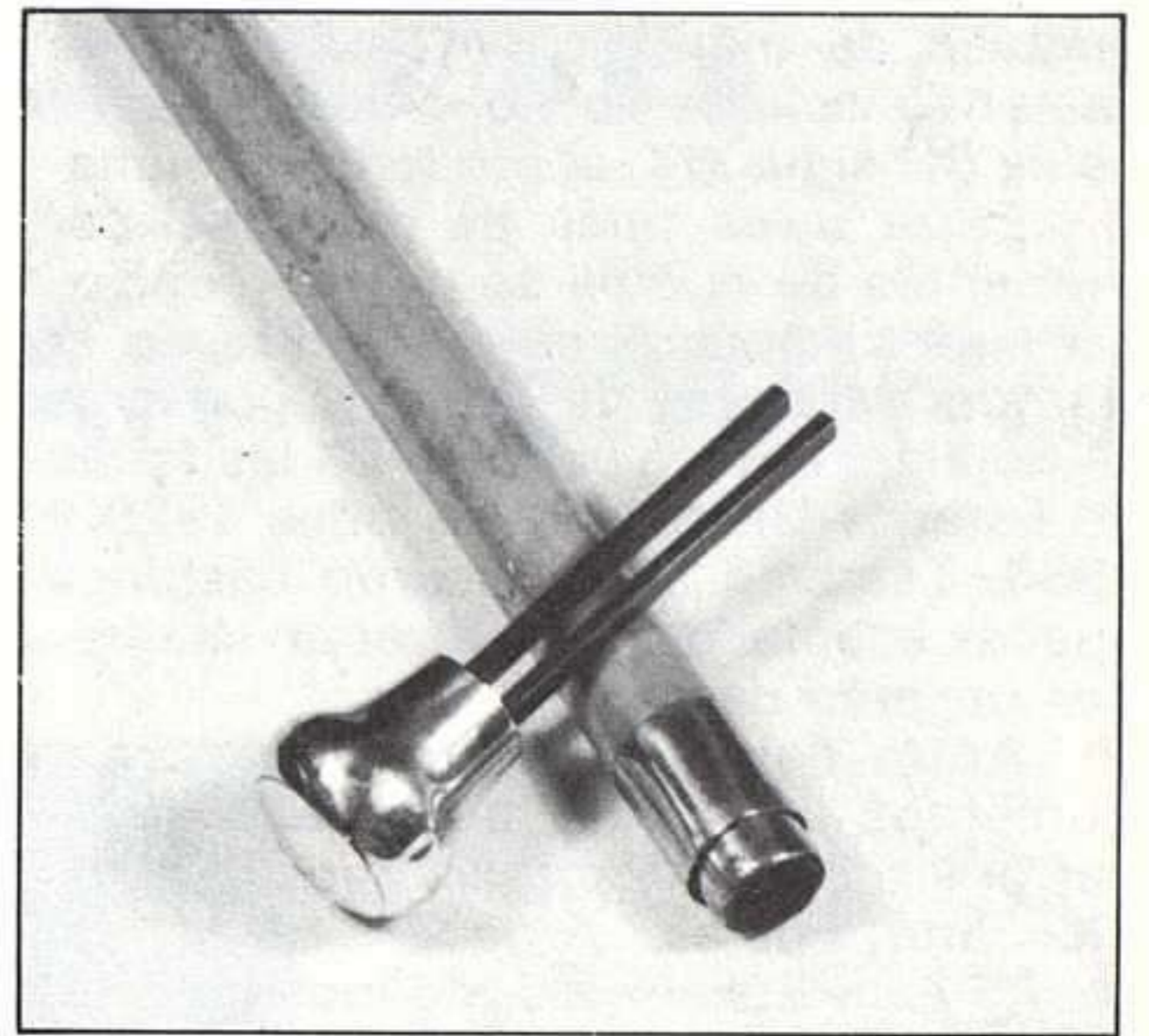
Aunque la flauta es el instrumento de viento que se encuentra con más frecuencia incorporado en un bastón, se conocen varios clarinetes-bastones. Uno de los constructores más representativos de estos últimos es Ulrich Amman (1766-1842), de Toggenburg (Suiza). Sus instrumentos-bastones, no sólo clarinetes sino también flautas, fueron adquiridos por militares durante las guerras napoleónicas y se distribuyeron extensamente por el extranjero. Sus clarinetes, de aspecto rústico, tienen la forma de una rama de árbol y las cinco o más

llaves se disimulan bajo la apariencia de ramitas o nudos en la madera. La embocadura del instrumento queda protegida por el puño, que se desenrosca y se quita antes de tocar. También existe un ejemplar de un clarinete-bastón-estoque, que está expuesto en el Horniman Museum, de Londres, junto con una flauta-bastón-estoque (ca. 1810). Charles Mathieu, fabricante de instrumentos metálicos en París a finales del siglo XIX, construyó tanto clarinetes-bastones como flautas-bastones de metal.

Si los bastones-flautas son corrientes y los bastones-clarinetes bastante frecuentes, los bastones-oboos son escasísimos. El Musikahistoriskamuseet de Estocolmo posee un ejemplar sencillo de madera, parecido al oboe de dos llaves de la época clásica. La caña se introduce en la parte inferior del bastón, ya que el tubo del oboe se ensancha de arriba a abajo y el bastón de abajo a arriba. Un instrumento muy impresionante es un bastón hecho de una sola pieza de marfil jaspeado, cuya parte superior es una flauta y la inferior un oboe. La llave cuadrada del oboe está fijada sobre un anillo móvil y el fuste está protegido por una funda de madera. El instrumento está firmado por Scherer, de París (mediados del siglo XVIII), y se encuentra en

con su arco, más una flauta travesera y un flautín, que se unen para formar un bastón. El flautín se guarda dentro de la flauta, que forma la parte inferior del bastón. El arco se guarda dentro de la caja de resonancia del violín, que está protegido por una tapa. Tapa y violín están sujetos por el puño, que se desenrosca, y forman la parte superior del bastón. La llave de afinación del violín está firmada por Leibiger Hirschmak.

Aunque parezca inverosímil, también se fabricaron bastones-trompetas. Para conseguir una longitud de tubo adecuada, éste se doblaba dentro del bastón o formaba una especie de trenza que sustituía al fuste. Se encontraron varias soluciones para el pabellón. Este podía llevarse en el bolsillo y fijarse al instrumento antes de tocarlo, o bien podía formar una especie de puño. La mayoría de los modelos no tenían válvulas, pero cuando las tenían, éstas también se llevaban por separado. La colección de instrumentos del Royal College of Music de Londres contiene un ejemplar de bastón-trompeta (al que le faltan la embocadura y el pabellón) con la inscripción «T. Harper's Newly Invented Trumpet». Está acompañado de una hoja impresa (ca. 1840) en la cual se anuncia «a newly-invented walking-stick trumpet» («un bas-



Bastón con un diapasón en el puño (Colección Dike).

BASTONES-INSTRUMENTOS DE CUERDA

Los instrumentos de viento no tienen el monopolio en lo que respecta a bastones. Muchas colecciones suelen contener un ejemplar de bastón-violín. Este probablemente tuvo su origen en la «pochette» (especie de violín miniatura, largo y estrecho, con el fondo redondeado y los lados planos) que los maestros de danza y los músicos de baile popular llevaban consigo en sus bolsillos. El bastón les debía ofrecer una forma más elegante de llevar el instrumento. Pocos bastones-violines están firmados y no se conocen referencias a los mismos antes del siglo XVIII. Estos instrumentos pueden ser divididos en dos categorías fundamentales: (1) los que se pueden separar del bastón en el momento oportuno y se tocan como la «pochette», a saber, apoyándolos contra el pecho y no debajo del mentón, y (2) los que forman parte integrante del bastón y se tocan como el violín moderno, sirviendo el puño de barbada. Esta segunda categoría parece estar restringida a la Europa Central y del Este. El constructor más famoso (que quizás fuera también el inventor) de este tipo de instrumentos fue el bávaro Johann Wilde, de mediados del siglo XVIII.

El arco de estos instrumentos se guardaba generalmente dentro de la caja de resonancia. La afinación se realizaba mediante una llave de reloj. La mayoría de ellos eran instrumentos sencillos pero bastante bien contruidos. Existen algunos ejemplares de lujo decorados, por ejemplo, con incrustaciones de nácar y marfil, como el de Kreisler. Un instrumento que se encuentra en el Musikinstrumenten-Museum de Berlín, y que pertenece también a la segunda categoría, tiene el cuerpo de madera pintado de flores. El puño de marfil está tallado en forma de una mano que sujeta la cabeza de un dragón que, a su vez, tiene en la boca un camafeo representando una dama sentada con un perro. El dedo índice de la mano lleva un anillo metálico en el que está grabado el nombre «M. de la Valette, París». El arco es

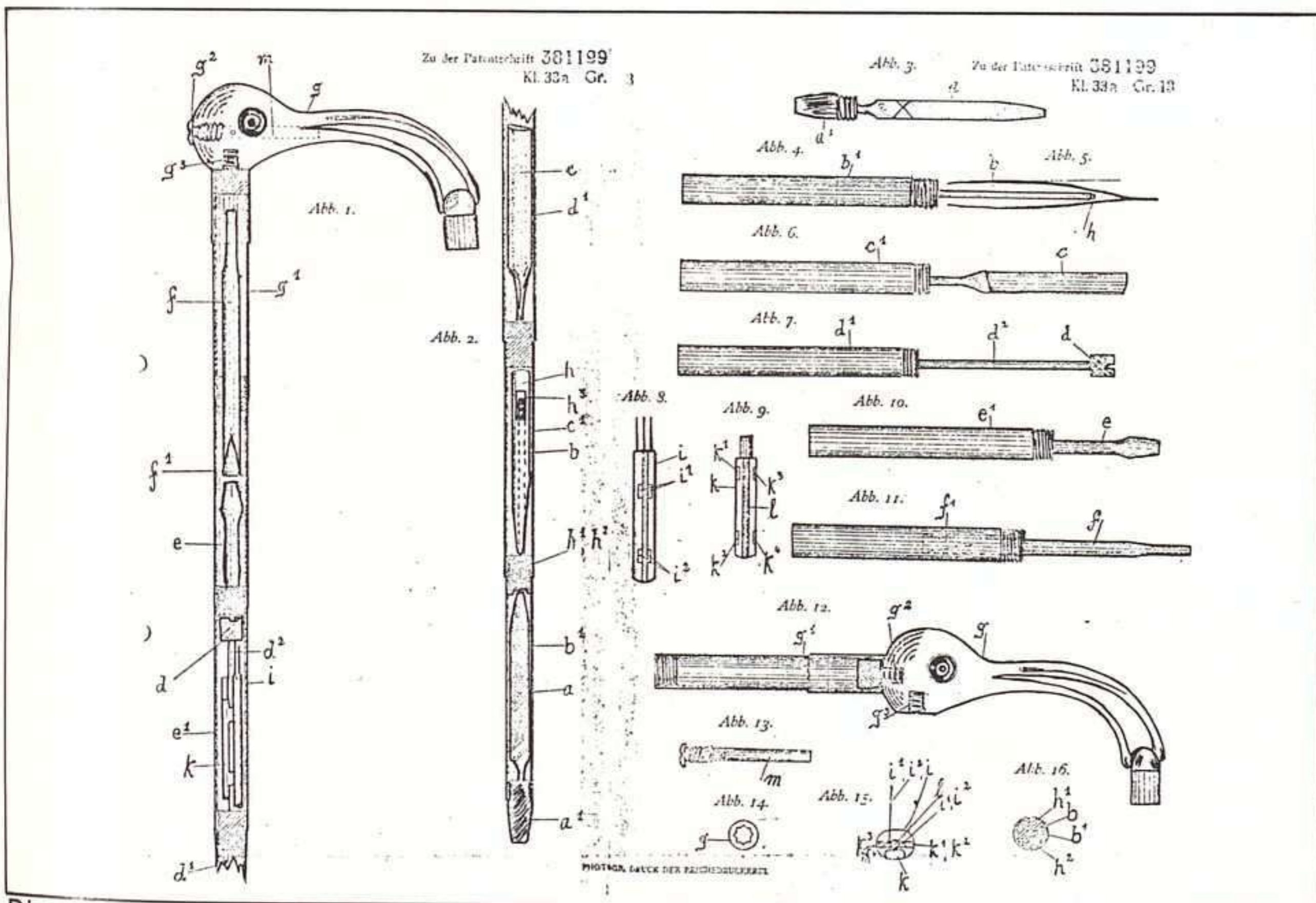


Diagrama del bastón musical montado y desmontado.

préstamo en el Musikinstrumentenmuseum de Berlín. Scherer utilizó mucho el marfil como material para sus instrumentos. También se conoce un bastón-oboe-flautín hecho por Berlingozzi, de Siena (primera mitad del siglo XIX).

Tanto Berlingozzi como Amman fabricaron bastones que incorporaban una flauta travesera, además de un clarinete. Otra combinación ingeniosa de instrumentos puede verse en la colección del Historisches Museum de Basilea (Suiza), a saber: una «pochette» (violín de bolsillo)

tón-trompeta de nueva invención»), diseñado por T. Harper y fabricado por J. Kohler de Londres. En Alemania se construían bastones-trompetas ya en el siglo XVIII.

Todavía quedan por mencionar algunos otros instrumentos de viento de menor importancia, que también han sido incorporados en bastones: el mirlitón, la armónica de boca y la ocarina, además de los silbatos que, estrictamente hablando, no son instrumentos de música.

también de marfil. La construcción de bastones-violines volvió a florecer a finales del siglo XIX, sobre todo en Viena.

Entre otros tipos de bastones-instrumentos de cuerda se puede mencionar una cítara que se encuentra en el Narodni Muzeum de Praga y guitarras de hojalata que se vendían en las ferias en Estados Unidos en los años 1920 y 1930. También se fabricaron bastones huecos adaptados para llevar en su interior un arco de violín.

Antes de dejar el tema de los instrumentos de cuerda, quisiera mencionar el disco (por desgracia agotado) **Fiddles and Follies**, Argo ZK 86, en el cual Susan Baker toca algunos violines poco corrientes, entre ellos un violín-bastón.

BASTONES-INSTRUMENTOS DE PERCUSION

Con los bastones-instrumentos de percusión entramos en el campo del folklore. En los países del este de Europa se emplean en las danzas bastones y (en Hungría) hachas que llevan cascabeles o anillos colgando. En las ferias de los países balcánicos también se pueden encontrar bastones que tienen una carraca como puño. En España los bastones de feria de Andalucía y Extremadura a veces llevan cascabeles.

BASTONES CON ACCESORIOS PARA MUSICOS

El primer elemento imprescindible para un músico es su instrumento; el segundo suele ser un atril. En el pasado, si el músico tenía que llevar consigo su propio atril, no había nada más práctico que un atril plegable que se pudiera llevar en forma de bastón. Los ha habido de todas las formas y de todos los materiales, en diferentes épocas. Incluso los ha habido graduables o con candelero. Existe un modelo hecho de metal ligero que simplemente se pliega —algo parecido a los atriles plegables de hoy día— para formar un bastón. En otro modelo, la parte inferior del bastón de madera es un trípode que se abre y se cierra, mientras que la parte superior consta de varias barritas de madera sujetadas por el puño desenroscable, que se juntan para formar el atril propiamente dicho. La Musée Instrumentale du Conservatoire de Musique de París posee un ejemplar firmado «Boulangier Saint-Etienne 1785». En el bastón de madera hueco se guardan los tres pies y el candelero (en la parte inferior) y el atril decorativo de hierro forjado (en la parte superior).

El bastón es un lugar discreto y seguro para llevar el diapasón o la batuta. En un ejemplar que se encuentra en el Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg la batuta está guardada dentro de un bastón-flauta. Los afinadores de pianos también se sir-

vieron del bastón para guardar su llave, que hacía la función de puño. Por ser invención española, a continuación damos un resumen de la patente de un bastón de afinador de pianos, que fue patentado en Alemania por Juan López de Málaga en el año 1922. Esta patente se encuentra en el Deutsches Patentamt de Munich. López explica en su patente que se conocen bastones huecos, en cuyo interior se encuentra un receptáculo para varios utensilios, que puede ser extraído fácilmente del bastón. El objeto de la invención de López es, por el contrario, un bastón cuyo fuste se compone de varias herramientas, especialmente las del afinador de pianos. El mango hueco de cada herramienta sirve de funda protectora para la siguiente. Después de desmontar el bastón, todas las herramien-

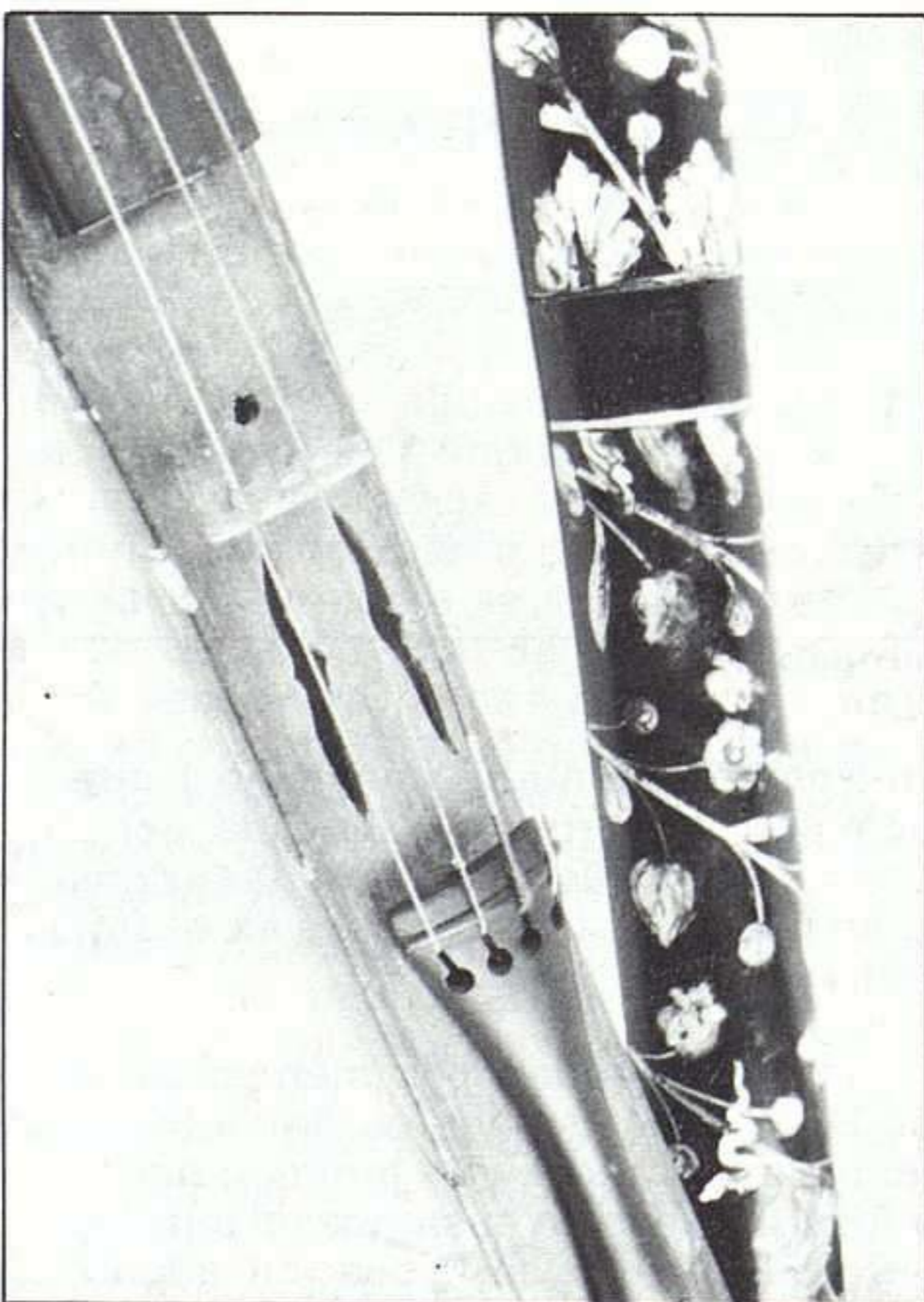
tas están listas para su uso. A la izquierda del diagrama que se inserta en este trabajo, puede verse el bastón totalmente montado y dispuesto para el paseo. A la derecha, pueden verse todas las herramientas que se obtienen al desmontarlo, junto con algunos detalles de las mismas. Estas herramientas son: una lima (a), un destornillador (b), un cortafieltro que termina en un formón (c), una herramienta para ajustar guías de teclas (d), un destornillador ancho (e), una cuña de afinación reversible con los extremos de perfiles diferentes (f), una llave de afinación (g), unas pinzas (h), un punzón (i), un bruñidor (k) y una flauta de diapasón (m). El mango de la lima constituye el taco del bastón. La llave de afinación es curvada y puede ser decorada según el gusto (en este caso concreto, en forma de cabeza de pájaro) y forma el puño del bastón.

Por lo que se refiere a colecciones de instrumentos que pueden ser visitadas por el público y que contienen bastones musicales, la más abundante es la Dayton Miller Flute Collection, ubicada en la Library of Congress, en Washington (únicamente instrumentos de viento). Las colecciones de instrumentos del Conservatorio de París y del Museo Histórico de Basilea contienen bastones musicales de varios tipos.

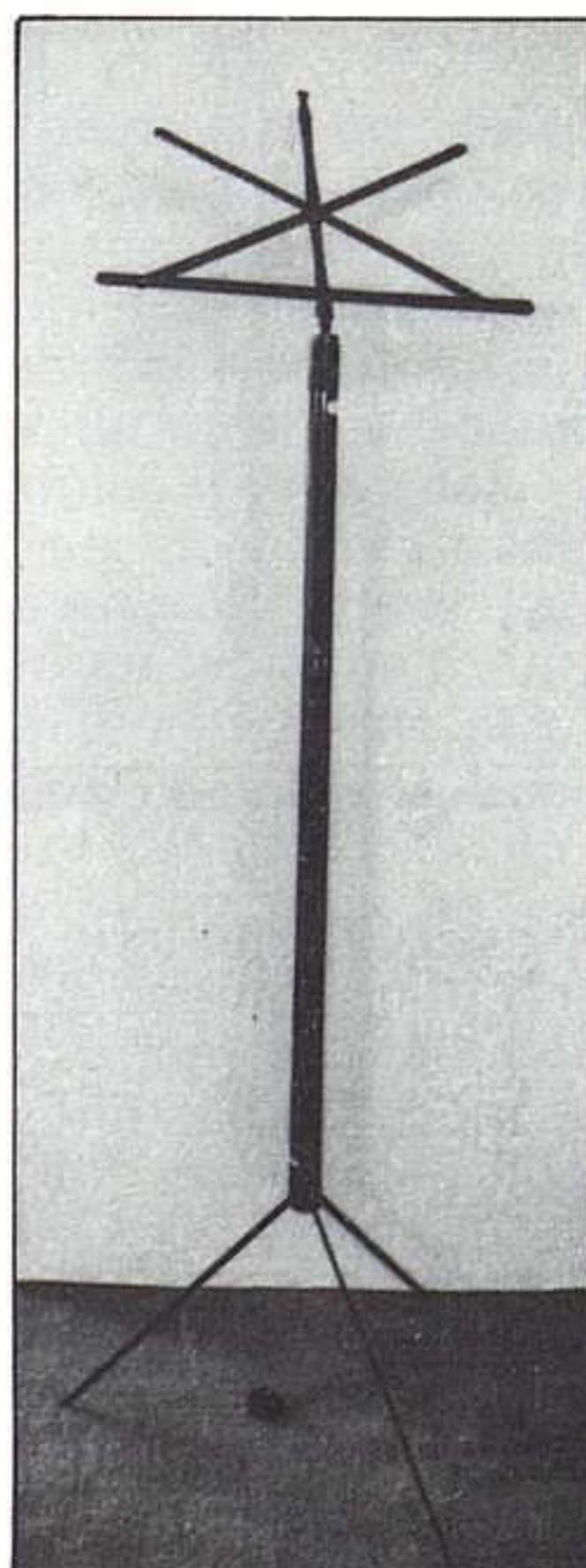
Para terminar quisiera mencionar el interesante libro **Les Cannes à Système** (Bastones de múltiple uso), de C. Dike, publicado en Ginebra en 1982, que contiene unas setenta reproducciones de bastones musicales.



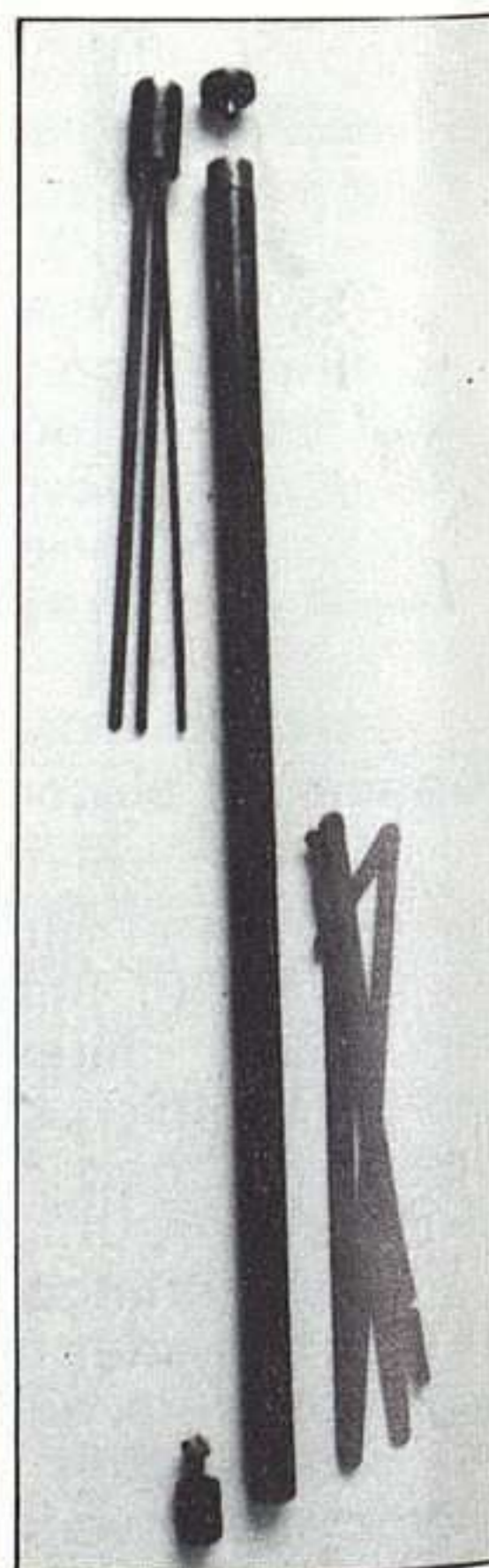
Jascha Heifetz con su bastón-violín.



Detalle del bastón-violín de Kreisler.



Bastón-atril montado.



Bastón-atril desmontado.

Música contemporánea

ANTON LARRAURI:

«LA MUSICA DEBE AVANZAR SIEMPRE»

Por Carlos Villasol

Antón Larrauri nace el 30 de abril de 1932 en el seno de una familia musical bilbaína. De formación autodidacta, compone desde los primeros años de su vida, aunque sin dar a conocer públicamente sus composiciones. Fue profesor de Letras clásicas y crítico musical de un diario bilbaíno durante once años (1960-1971).



Urbano Ruiz Laorden, Antón Larrauri y José Antonio Urdain en el concierto-homenaje a Larrauri.

Hace varios meses, nos hacíamos eco desde estas mismas páginas (RITMO núm. 529, mes de enero) de la necesidad de un concierto monográfico dedicado al compositor vasco Antón Larrauri dentro del Festival de Música del siglo XX de Bilbao, siguiendo la tónica de los que en años anteriores se habían llevado a cabo en homenaje a Carmelo Bernaola y Luis de Pablo por similares motivos.

Antes de que las mencionadas líneas vieran la luz, la Caja de Ahorros Vizcaína, entidad patrocinadora del Festival, anunciaba su propósito de organizar un concierto-homenaje al compositor, con carácter extraordinario y fuera ya del marco del Festival.

El concierto se celebró el pasado mes de marzo en el Teatro Campos Elíseos, centro habitual de la temporada sinfónica bilbaína. En él, se contó con la presencia de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, bajo la batuta de Urbano Ruiz Laorden, que interpretó **De Profundis** (1976), **Contingencias** (1970) y **Gardunak** (1974) y estrenó con carácter absoluto **Soiñua** (1982), con la intervención del tenor José Antonio Urdain. Por su parte, el Cuarteto Tomás Luis de Victoria desarrolló una faceta tan fundamental en Larrauri como es la música vocal, presentando en Bilbao las obras **Vene-**

zia, Te encontraré en el aire, Poesía de Nieblas y Dies illa, ésta última también en estreno mundial.

El acontecimiento discurrió en general en un tono interpretativo correcto y, algo infrecuente en este tipo de música, con unánime éxito de público. Con ello vino a confirmarse —más allá de las lógicas *fidelidades locales*— el misterioso arraigo popular que la música de Antón Larrauri tiene, incluso en sus facetas más alejadas de lo directamente asequible, y que para sorpresa del propio autor, un anónimo veterano del público madrileño hace años definiría como «*ruidos que llegan al corazón*».

En la obra de Larrauri, la raíz popular vasca es una constante y, atendiendo a ella, conviven en su catálogo composiciones pertenecientes a dos estéticas diferentes: una rigurosamente actual, y otra basada en técnicas y formas tradicionales, aunque siempre con el personalísimo sello del autor.

Su música ha ocupado importantes lugares en los escasos certámenes a los que han concurrido. Así, **Aitxa** obtuvo «ex aequo» el premio Arpa de Plata 1978, **Munduak** fue seleccionada por el jurado de la S.I.M.C., **Illum** consiguió un distinguido lugar en el Premio Italia, etc.

Ha recibido encargos de distintas

Es en 1968, en el intervalo de pocos meses, cuando da a conocer al público de Bilbao dos obras orquestales —**Dédalo y Apokatástasis**—, iniciando así su carrera pública como compositor. A partir de **Contingencias** (1970) y **Ezpatadantza** (1972) su nombre se hace imprescindible en los medios musicales españoles y europeos.

instituciones, tales como la Dirección General de Música, Festival de Música Religiosa de Cuenca, Decena de Música Contemporánea de Sevilla y otras.

Su catálogo de obras basadas en una estética actual —enumerar también las tradicionales sería excesivamente dilatado— es el siguiente: **Apokatástasis** (1968, orq.), **Dédalo** (1968, orq. de cámara.), **Divagaciones** (1968, orq. de cámara.), **Fluctuante** (1969, orq. de cámara.), **Contingencias** (1970, orq.), **Ezpatadantza** (1972, sol., coro y orq.), **Munduak** (1973, voz y electrónica), **Aldatza I** (1974, voz sola), **Bederatzi** (1974, orq. de cámara.), **Diálogos** (1974, piano y orq.), **Grimorios** (1974, varias versiones), **Laguna Negra De Neira** (1974, electrónica), **Omnia** (1975, coro y orq.), **Zan Tiretu** (1975, coro mixto), **Aldatza II** (1976, voz y orq. de cámara.), **Aitxa** (1976, piano y conj. instr.), **De Profundis** (1976, orq. de cámara.), **Dualismos** (1976, piano), **Las Galaxias** (1976, órgano), **Illum I** (1977, elec., coro y perc.), **Zeruan Bezela** (1977, coro mixto), **Zuloan Bat** (1978, electrónica), **Norabait** (1979, grupo de perc.), **Illum II** (1979, coro mixto), **Deus Ibi Est** (1981, dos sopranos, órganos y electrónica).

En el día mismo de su homenaje, después de asistir junto a él al ensayo general de la orquesta, mantuvimos la

siguiente entrevista:

CARLOS VILLASOL.— ¿Qué puede decirnos de *Soiñua*, que hoy se estrena?

ANTON LARRAURI.— *Soiñua* es una obra para tenor y orquesta, aunque en principio está escrita para violoncello y orquesta. Está dedicada a Gabriel Verkós. Esto de la dedicatoria trae ciertas complicaciones que voy a explicar brevemente: cuando me enteré de la muerte del violoncellista Verkós, estaba anunciada una obra mía en Madrid, **Gardunak**, y pensé dedicársela. Cuando ya no estaba tan atosigado, pensé hacer una obra para gran orquesta y violoncello, que estuviera dedicada a él, y que es precisamente *Soiñua*. Sin embargo, siendo un homenaje a Verkós, la he dedicado a Pedro Corostola, que es uno de nuestros geniales violoncellistas. Será estrenada en su versión original por él. La que hoy escuchamos es una versión para tenor. En ella he querido que el solista se funda con una gran orquesta. Puesto que en la música que entendemos por vasca, aunque muchas veces no lo sea, siempre oímos a un tenor lírico —que puede ser muy bueno, desde luego— y una cosa que se llama *orquesta* y que no son más que cuatro violines, que incluso imitan al tenor, con lo que el resultado es forzosamente muy pobre. Yo creo que la densidad es una característica importante en la música vasca, y es por lo que he hecho una obra para gran orquesta, no para oscurecer al tenor, por supuesto, sino para hacer visibles en la paleta todos los colores y timbres, para darle riqueza, como puede tenerla las **Diez melodías vascas**, de Guridi, una de esas obras que pasan fronteras.

Con ese principio, en *Soiñua* he incluido dos temas, ambos míos (no del pueblo): **Itzali Eziña**, ya empleado antes en coros y, como segundo, un tema nuevo que no es más que un desarrollo del primero. Están tratados en un plan totalmente clásico, tradicional, pero con la picardía de no olvidar que estamos viviendo en el siglo XX.

NATURALEZA Y COSMOS

C.V.— Los cincuenta años son la edad que abre, podemos decir, el período de madurez de un artista, lo que supone un ángulo de observación privilegiado para reflexionar sobre el estado de la creación musical y artística en nuestros días.

A.L.— Considero que hay una especie —no quiero creer del todo en ello— de «ritornello» o retorno. La gente afirma que todas las artes vuelve a las cavernas; yo no creo que se vuelva nunca. Yo creo que los únicos maestros que tenemos son la Naturaleza, el Cosmos. Cuando celebramos el paso de un año, sabemos que la Tierra ha dado una vuelta al Sol, pero no estamos en el mismo lugar. Lo mismo sucede en el arte: yo creo que el arte, en todas las épocas, vuelve, pero no al punto de partida, a la prehistoria; lo hace en espiral. En la música actual hay una especie de vuelta, se emplean ciertos temas, ciertas tonalidades... Sucede como en toda revolución: se pide cien, el poder se sabe que no otorgará cien, pero



Larrauri: «No creo que el arte vuelva nunca a las cavernas».

se quedará en cincuenta. Los que hacemos música de vanguardia no somos el oráculo de Delfos, no decimos que la música debe ser como la que hacemos nosotros, pero ciertas disonancias no admitidas en la antigüedad se van ahora admitiendo digamos que hasta el 50 por ciento; cederemos unos y otros, y habremos avanzado. Precisamente, lo bonito de toda revolución es que ambas partes ceden.

La música, creo yo, no puede estar circunscrita. Es como una paleta de pintor, en la que hasta ahora sólo ha estado representado un color; pero esa paleta tiene más colores que la gente desconoce de momento. Es el compositor quien va descubriendo esos nuevos colores.

C.V.— Con esto me ha contestado a otra pregunta sobre el llamado «neorromanticismo» de una parte de las nuevas generaciones de compositores europeos y una cierta vuelta atrás en las últimas composiciones de algunos autores ya clásicos de la música de nuestros días.

A.L.— Sí, creo que se puede dar por contestada. Lo digo sinceramente, creo que la música que hay que hacer es la que tiene el interés de ir hacia adelante.

«HE NACIDO CON LA MUSICA»

C.V.— Su dedicación a la composición, según tanto entendido, es relativamente tardía si la comparamos con el proceso que normalmente siguen la mayoría de los compositores. Comenzó en la crítica musical para luego dar el salto hacia la creación. ¿Cómo y

por qué se dio ese importante salto?

A.L.— Primeramente, tengo que aclararle el primer punto. Hace unos días me preguntaban en una entrevista radiofónica si yo había llegado a la música o si por el contrario la música había llegado a mí. Contesté que ninguna de las dos cosas; yo nací con o en la música. Desde que tengo uso de razón, me recuerdo componiendo. He nacido con la música, puesto que toda mi familia son músicos. Comencé oyendo a un hermano mayor sonatas de Beethoven, valeses, mazurkas de Chopin... A los tres o cuatro años ya hice algunas cosillas para piano. Recuerdo que a mis doce años, Achúcarro, a la sazón niño prodigio, tocó en el piano una pieza mía titulada **Sobre el mar**. Todavía él la conserva, y yo guardo en casa una copia.

Desde entonces compongo como una necesidad; como una embarazada tiene la necesidad de dar a luz a la criatura, desde pequeño me he visto obligado a *soltar* lo que llevo dentro, de la misma forma que Baudelaire dijo «*Si tienes un monstruo dentro, escríbelo*». Sin embargo, no esperaba salir nunca a la palestra. Fui crítico musical, en efecto, durante once años, y un día me propusieron estrenar una de mis obras. Así empecé mi carrera como compositor de cara al público.

C.V.— No es fácil que se estrene o se reponga música de autores vivos en España; sin embargo, recientemente ha repuesto Gardunak en Madrid y hoy tiene lugar un concierto dedicado íntegramente a su obra, que incluye dos estrenos absolutos. ¿Puede hablarse de aceptación de su obra por parte

del gran público?

A.L.— Efectivamente, no puedo quejarme. Tengo mucha suerte de poder estrenar mis obras. Sin embargo, tengo que decir que el hecho de que mi obra sea mayoritariamente aceptada no me parece —aunque me agrade mucho— una señal muy buena. Si el artista va realmente avanzado respecto al resto de la gente, es casi obligado que disientan de uno.

Tengo que admitir, de todas formas, el hecho de ser en general aceptado, tanto en mis obras tradicionales como en las de vanguardia. Recuerdo que hace algunos años (diez o doce), cuando estrené en Madrid *Ezpatadantza* —que curiosamente en Bilbao tuvo su polémica— se caía literalmente el teatro de ovaciones y me decían algunos viejecitos de cachava, de los de los viernes, el público considerado como el más difícil: «Mire, Larrauri, entre tantos ruidos como oímos, los suyos son de los que llegan al corazón». El *Zan Tiretu* fue aclamado por la gente de los pueblos, que nunca había oído cantar música. Si mi música de vanguardia llega —no digo ya la tradicional—, puedo considerar que he sido aceptado.

LA EMOCION DE LA VOZ

C.V.— Llama la atención el hecho de que gran parte de su obra tenga a la voz humana, sea coral o solistas, como protagonista. ¿De dónde proviene su interés por la voz?

A.L.— Lo que mayor emoción produce en el ser humano, en todas las gentes del mundo, es la voz humana. Podríamos decir que es el epicentro, y lo que a ella remite es lo que consigue emocionarnos, seamos o no conscientes de ello. La orquesta imita a la voz. Aunque los instrumentos no sean exactamente voces humanas nos emocionan, precisamente por evocárnoslas. Lo mismo ocurre, por ejemplo, con un Poly Moog, si es utilizado *humanamente*, es decir, cerca de la voz y no como una gama de sonidos raros o una exhibición de timbres.

Utilizo además la voz porque me preocupó explícitamente por el hombre, todo lo relaciono con la presencia del hombre y con su entorno. La importancia que yo concedo al papel de la voz humana es una obra se simboliza muy bien en el caso de *Diálogos*: en este concierto para piano, entre las tensiones del piano y la orquesta y las expectativas de cómo habrán de resolverse (el público espera el platillo o el gong, ¿qué pasará?), se levanta de repente un «bertsolari», que había permanecido semiculto, y comienza a recitar... Es el punto culminante de la obra.

C.V.— La ópera, tanto entre el público como entre los compositores, está teniendo un importante auge; contemos los estrenos de Kiu, de Luis de Pablo; Botxi, Botxi!, de Leonardo Balada; Tomás Marco tiene en proyecto una sobre García Márquez, y un largo etcétera—. Su caso es especialmente atractivo, puesto que se ha destacado en la utilización, digamos, dramática de la voz en buena parte de su producción.

A.L.— Enrique Franco dijo en las críticas hace años que yo había nacido para la ópera, que mi música tiene mucho de teatro —no en el sentido negativo, claro está—. Sin embargo, con la ópera me pasa como con las canciones de cuna: no concibo una canción de cuna si no va arropada con armonías tradicionales, de siempre. Me parece que una ópera tiene que ser como lo ha sido siempre; puede llegar a campos modernos, como hasta cierto punto ha llegado, pero yo no me atrevo a destripar una ópera. Por supuesto que no critico a quienes se han dedicado al teatro y que, incluso, han hecho cosas buenas. La ópera, para mí, es como otro género; nunca he sido aficionado a ella: no me emociona el que un tenor llegue a una nota determinada, como a la gente le suele ocurrir. A mí me emociona la música. Admiro a los maestros de la ópera italiana —al fin y al cabo, la ópera es italiana— pero, como músico, me entusiasma más la ópera alemana. Me gusta oír a una gran orquesta con un coro que hacen cosas distintas —ahí está Wagner, por ejemplo—.



«Utilizo la voz porque me preocupó explícitamente por el hombre».

En resumidas cuentas, no siento un especial interés por la ópera. Se dice que la ópera no gusta a dos tipos de personas: los que saben mucha música y los que no saben nada; sitúeme donde quiera, pero no me gusta mucho la ópera. Sin embargo, tengo en mí hacer algo teatral. No lo llame ópera, quizá oratorio, algo donde se funda lo tradicional con la vanguardia...

C.V.— Sin haber salido al extranjero —me refiero a haber tenido una estancia continuada en él, como es el caso de un gran número de nuestros compositores— su obra ha sonado con éxito fuera de las fronteras españolas con bastante frecuencia —recordemos la concurrencia de Illum al Premio Italia o la inclusión de Contingencias en una gira de la Orquesta Nacional Danesa, por poner dos ejemplos—.

COMIDA, ALQUIMIA Y MUSICA

A.L.— Yo he salido al extranjero mucho, muchísimo, aunque mi cuartel general siempre lo haya tenido aquí, en Bilbao. Siempre he estado yendo y viniendo, me he enterado de nuevas tendencias... Aunque me dé vergüenza decirlo —¡que me perdonen los extranjeros!—, en el extranjero se come malísimamente: esos platos cocinados con queso... Por eso he preferido siempre ir y volver. Yo rindo un culto artístico a la comida: una buena comida es como una buena obra de orquesta. Ahora estoy trabajando en la relación entre los sonidos y los olores.

No es algo subjetivo, sino objetivo; es decir, que si un La tiene 440 vibraciones, existe un correspondiente en olores, esto es, existe un olor que produce 440 vibraciones en la pituitaria. Esto lo descubrió un alquimista inglés, un tal Peace, y yo lo he extendido a los doce semitonos de la escala.



Larrauri trabaja actualmente en la relación electrónica-orquesta.

Dejándonos de bromas, en una ocasión me dijo Odón Alonso que yo no había adoptado el molde de ninguna escuela determinada y que por eso hacía algo distinto (hago simplemente lo que sé), aunque, eso sí, he intentado enterarme de todas las tendencias. Esa es la ventaja o desventaja de no haber pasado por el Conservatorio: he tenido que estudiar el doble.

C.V.† Pese a que en Euskadi se cuenta con grandes nombres de la composición actual, como es su propio caso, o el de Bernaola, Luis de Pablo, Ibarrondo, etc., no existe una infraestructura organizada que permita hablar de «escuela», como quizás sí pueda hacerse en Cataluña, que cuenta con importantes medios de difusión, una asociación de compositores... ¿A qué cree que puede ser debido?

A.L.— Para hablar de escuela tendríamos que hablar de una especie de constante. Es cierto que de toda la vanguardia española, Bilbao ha destacado, y no solamente Bilbao, sino Euskadi en general —Ibarrondo, que ha mencionado, es de Guipúzcoa—. De todos modos, no creo que se pueda hablar de escuela porque, dentro de la música actual, cada uno tenemos nuestra propia tendencia.

C.V.— No me refería sólo a una escuela desde el punto de vista estético, sino más bien a una infraestructura organizada, a una política de difusión, de encargos por parte de las instituciones musicales, ediciones de partituras... ¿Por qué no existe, por ejemplo, una asociación de compositores vascos?

A.L.— Sinceramente, no le puedo contestar; no lo sé.

C.V.— La inevitable pregunta final: ¿qué proyectos inmediatos tiene y en qué trabaja actualmente?

A.L.— El cuarteto Orpheus Chamber de Nueva Jersey hizo un concierto con obras mías en Montclair, concretamente el día 8 de mayo. Aparte del encargo de una obra para coros que me han hecho en Asturias que, pese a no ser muy amigo de encargos, me gustaría aceptar por distintas razones, estoy trabajando en una cosa bastante incesante como es la electrónica y la orquesta. Me gustaría lograr una interesante conjunción entre ambas. Tengo un estudio de interés donde, con oscilógrafos y demás aparatos, trabajo diversos aspectos de la voz humana. Hay obras mías para coros que han sido obtenidas de un Poly Moog. Con él he aprendido que ciertas disonancias juntas, pero dejando un intervalo determinado entre ellas, producen unos armónicos determinados que consiguen sonar, por ejemplo, como flautas y clarinetes. Esos experimentos con la electrónica, humanizados —que no parezcan un ensayo de laboratorio— y llevados al coro y a la orquesta, son mi trabajo más actual.

Espero hacer algún día esa obra teatral, de voz humana, coro, orquesta, que no sé cómo se llamará, pero que no llamaré ópera, porque ópera, como hemos definido antes, es otra cosa.■

Discos editados

ENTRE EL 15 DE MAYO Y EL 30 DE JUNIO DE 1983

I. ORQUESTAL

BERNSTEIN: Halil. Tres Meditaciones sobre «Misa». La Ley del Silencio: música del film. J.P. Rampal, M. Rostropovich. Orquesta Filarmónica de Israel. Director, L. Bernstein. Deutsche Grammophon 2532051.5. Digital.

BRAHMS: las 21 Danzas Húngaras. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 2560100.3. Digital.

BRUCKNER: Sinfonía núm. 4 «Romántica». Orquesta Philharmonia, Londres. Director, O. Klemperer. EMI Grandes Intérpretes 053-000.593.

FRANCK: Sinfonía. **SAINT-SAËNS:** La Rueda de Onfalía. Orquesta Nacional de Francia. Director, L. Bernstein. Deutsche Grammophon 2532050.8. Digital.

GERSHWIN: Rapsodia en blue. Porgy and Bess, suite. Orquesta Filarmónica de Montecarlo. Director, L. Foster. Erato-Hispavox NUM 75027. Digital. Importado.

GERSHWIN: Rapsodia en blue. Porgy and Bess, suite. Concierto para piano. Un Americano en París. Variaciones sobre Tengo Ritmo. Segunda Rapsodia. Obertura Cubana. 3 Preludios. L. Pennario. Orquestas Sinfónicas del Hollywood Bowl y de Pittsburgh. Directores: F. Slatkin, A. Newman, W. Steinberg. EMI Acorde 137-081.633/4, 2 discos.

MAHLER: Sinfonía núm. 5. Sinfonía núm. 10: Adagio. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, K. Tennstedt. EMI 167-003.440/1, 2 discos. Oferta.

MOZART: Conciertos para violín núms. 1 y 6. Y. Menuhin. Orquesta del Festival de Bath. Director, Y. Menuhin. EMI 037-003.624.

RIMSKY-KORSAKOV: Scheherezade. N. Carol. Orquesta de Filadelfia. Director, R. Muti. EMI 063-1432701 T. Digital.

SAINT-SAËNS: Sinfonía núm. 3 «con órgano». P. Cochereau. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon Digital 2532045.4. Digital.

SCHUBERT: Sinfonías núms. 4 «Trágica» y 8 «Incompleta». Orquesta Sinfónica de Basilea. Director, A. Jordan. Erato-Hispavox NUM 75063. Digital. Importado.

VERDI: Oberturas y Preludios de Aida, Forza del Destino, Giovanna d'Arco, Nabucco, Traviata y Vespri Siciliani. Orquesta Philharmonia y Royal Philharmonic, Londres. Director, T. Serafin. EMI Acorde 037-1008671.

II. CAMARA

SCHUBERT: Sonata «Arpeggione». **SHOSTAKOVICH:** Sonata para violoncelo y piano op. 40. F. Lodeon, D. Hovora. Erato-Hispavox STU 71519. Importado.

TELEMANN: Cconcierto, Sonatas y Partita de cámara. J.P. Rampal, P. Pierlot, P. Hongne, M. André, R. Veyron-Lacroix. Hispavox 160 067.

III. INSTRUMENTAL

ALBENIZ: Iberia. Navarra. A. de Larrocha. Hispavox 137 003, 2 discos.

BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 8 «Patética», 14 «Claro de Luna» y 23 «Appassionata». D. Barenboim. EMI Grandes Intérpretes 053-000.402.

IV. VOCAL Y CORAL

CHAUSSON: Poema del Amor y del Mar. Canción Perpetua. Melodías Op. 2 núms. 2-5 y 7. J. Norman. M. Dalberto. Orquesta Filarmónica de Montecarlo. Director, A. Jordan. Erato-Hispavox NUM 75059. Digital. Importado.

HAENDEL: El Mesías. E. Schwarzkopf, G. Hoffman, N. Gedda, J. Hines. Coro y Orquesta Philharmonia, Londres. Director, O. Klemperer. EMI Acorde 137-000.037/39, 3 discos.

MONTEVERDI: Il Combattimento di Tancredi e Clorinda. 6 Madrigales. Conjunto Vocal de Lausana. Conjunto Instrumental de Drottningholm. Director, M. Corboz. Erato-Hispavox STU 71228. Importado.

MOZART: Requiem. E. Mathis, G. Bumboy, G. Shirley, M. Rintzler. Coro y Orquesta New Philharmonia, Londres. Director, R. Frühbeck de Burgos. EMI Acorde 037-1000881.

OHANA: Misa. Lys de Madrigaux. Coro de Radio Francia. Conjunto instrumental. Director, G. Reibel. Erato-Hispavox STU 71482. Importado.

VI. RECITALES

«CONVERSACION GALANTE». Composiciones de cámara de **FRANCOEUR EL JOVEN, GUILLEMAIN, PHILIDOR y QUENTIN EL JOVEN.** Musica Antiqua Colonia. Archiv 2534 006.3. Digital.

«**SCHWARZKOPF:** LOS PRIMEROS AÑOS». Arias de **MOZART.** Arias y dúos de óperas italianas y alemanas, Escenas de operetas de **LEHAR y J. STRAUSS.** Lieder y canciones de **BACH, GLUCK, MOZART, SCHUBERT, SCHUMANN, BRAHMS, WOLF, R. STRAUSS y ARNE.** EMI 165-043.160/63 M, 4 discos. Mono. Oferta.

INFORME INEDITO SOBRE LOS BALLETS NACIONALES

Por Javier Monjas

Desde que el pasado 23 de febrero se hizo público el nombramiento de María de Avila como directora del ahora unificado Ballet Nacional de España (que engloba los dos anteriores), los nombres de la bailarina barcelonesa y de Víctor Ullate y Antonio se han prodigado en una sucesión ininterrumpida de medidas y réplicas mutuas. Mientras, han sido publicados los estatutos del Ballet Nacional de España, y RITMO ha tenido acceso a una serie de informes sobre la situación de los dos ballets del Estado antes de la asunción de María de Avila, informes que se encuentran en la base de todas las medidas adoptadas.

Puesta esta revista en contacto con la Dirección General de Música y Teatro, una fuente de absoluta solvencia reconoció la autenticidad de estos documentos, los cuales portan el membrete del Ministerio de Cultura-Organismo Autónomo Teatros Nacionales y Festivales de España. Consta el informe de «*Datos Generales de los Ballets*», y de un análisis de la trayectoria de los dos entes, incluyendo sus respectivos balances económicos y listas de componentes que abandonaron las formaciones o fueron despedidos por sus antiguos máximos responsables.

Según estas informaciones, de uso interno en la Dirección General, el Ballet Nacional Clásico contaba con 45 componentes, mientras que el Español tenía 68 miembros «*incluidos tres sobrinos (de Antonio), dos de los cuales están dentro del grupo de los 12 a los que recientemente se les ha rescindido el contrato por razones técnicas-artísticas*». De los «*Datos estadísticos de actuaciones*» se desprende un descenso en el rendimiento de los ballets en los dos últimos años, que son los que se reseñan. El Ballet Nacional Español visitó en 1981 diecisiete ciudades, con un total de 83 representaciones que pudieron ser contempladas por 95.600 espectadores, mientras que en 1982 se realizaron 56 representaciones en once ciudades con un total de 32.810 espectadores.

Por su parte, el Ballet Nacional Clásico actuó en diecisiete ciudades durante 1981, ofreciendo 68 representaciones a un total de 49.018 espectadores. Al año siguiente, 1982, 41.700 espectadores pudieron contemplar 51 representaciones en dieciseis ciudades. El Presupuesto General de los Ballets fue en 1982 de 211 millones de pesetas, de los cuales más de 90 correspondieron a nóminas del Ballet Español y 55, también de nóminas, al Clásico. El resto del Presupuesto fue distribuido en distintos capítulos, como giras, montajes, pagos de coreografías, vestuario, decorados, etc. También hay que señalar que el Taller Danza Clásica tuvo un costo en el pasa-

do año de «*aproximadamente ocho millones de pesetas*».

«GRAN MOVILIDAD DE COMPONENTES EN EL BALLETS CLASICO»

En el informe sobre el Ballet Nacional Clásico se incluye una sucinta historia, desde su creación en 1978 hasta el momento en que abandona la dirección Ullate. Uno de los aspectos tratados son los datos económicos de su último director, mencionado que durante su etapa en el Ballet «*percibió tres tipos de sueldos, uno como Director del Ballet, otro como primer bailarín y otro como coreógrafo*». Siempre según el informe recogido por RITMO, Ullate habría percibido en 1981 un total de 5.816.800 pesetas entre «*sueldos*», «*cachets*» como bailarín y por derechos de coreografías. En 1982 el total percibido se elevó a 6.775.000 pesetas, repartido igualmente en un capítulo de «*sueldos*» (3.285.000), «*cachets*» como bailarín (1.815.000) y «*por coreografías suyas*» (1.675.000).

Por otra parte, el informe manifiesta que «*se ha de destacar la gran movilidad que ha habido en cuanto a componentes, tanto de bailarines como de maestros de*

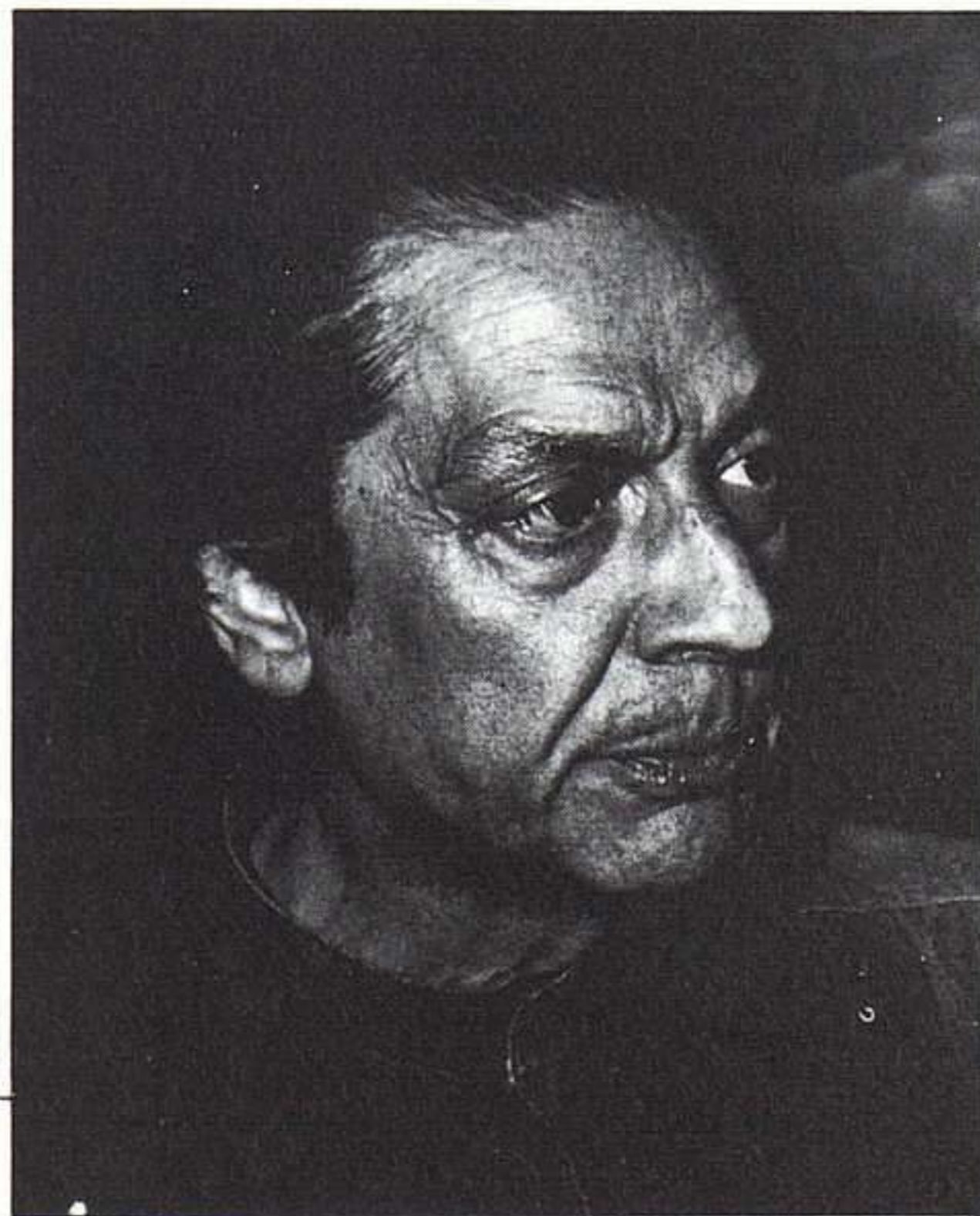
la Compañía», de forma que «*han causado baja 38 personas y su mayoría por decisión propia del Director Víctor Ullate, durante los 4 años de su estancia*». No obstante, la lista de «*componentes que abandonaron el Ballet en la etapa de Víctor Ullate*» menciona 47 miembros entre los que solicitaron la baja voluntaria y los expulsados, aunque hay que aclarar que algunos nombres —no especificados en la relación de la Dirección General— causaron baja en solidaridad con Ullate tras su salida del Ballet Clásico. En total, 23 personas abandonaron la formación voluntariamente mientras que igual número fueron expulsadas. El miembro restante —la repetidora Lola de Avila— pasó al Taller de Danza por decisión de Ullate. Asimismo, cinco componentes expulsados y otro que causó baja voluntaria fueron contratados por Antonio para engrosar la plantilla del Ballet Nacional Español. Por último, cinco personas, siempre de esta lista, fueron «*readmitidas*» por María de Avila.

En cuanto al Ballet Nacional Español, se incluye también un resumen de su trayectoria desde que fue creado en 1978 por Jesús Aguirre, a la sazón Director General de Música y Teatro. Antonio Gades fue su primer director y quien seleccionó a los componentes del Ballet, «*siendo aproximadamente 40 personas*». La trayectoria en el conjunto de Antonio se inicia cuando en febrero de 1980 el entonces Ministro de Cultura, Ricardo de la Cierva, decide rescindir el contrato con Gades y nombrar a Antonio Director Artístico del Ballet Español. Coincidiendo con esto hechos se crea la Comisaría de los Ballets Nacionales por Real Decreto 790/80.

El informe continúa diciendo que «*la incorporación de Antonio Ruiz Soler como Director del Ballet, motivó la salida de 21 componentes. El Ministerio de Cultura llegó a un acuerdo con estas 21 personas, dejando de esta forma el camino libre a Antonio para estructurar nuevamente el Ballet*». Por otro lado, los derechos de coreografías son también punto de referencia, pues, durante los tres años en los que Antonio dirigió el Ballet, incorporó repertorios propios «*ya explotados por él con sus propias compañías privadas*», añadiendo a continuación que estos repertorios «*en esta nueva etapa, han sido pagados por el Ministerio de Cultura*» y que «*además ha percibido su sueldo como Director del Ballet*». Por último se añade que «*bajo la dirección de Antonio, la Compañía aumentó considerablemente, teniendo en el año 1982, un total de 68 componentes entre bailarines y equipo técnico*». También se resalta que «*Antonio, como Director Coreógrafo, no ha realizado ninguna nueva creación en esta etapa*».

LOS SUELDOS DE ANTONIO

El dinero que Antonio percibió del erario público fue en 1981 de 4.525.000 pesetas, de las cuales 3.275.000 corresponde a «*sueldos*» y 1.250.000 a derechos «*por coreografías suyas*». En el último ejercicio, correspondiente a 1982, el montante percibido ascendió a 6.135.000 pesetas entre «*sueldos*» (3.275.000), «*por coreografías suyas*» (1.150.000), «*dere-*



Antonio, anterior director del Ballet Nacional Español.



El Ballet Nacional Español en una representación del «Sombrero de Tres picos».

chos televisión por grabaciones mundiales» (300.000) y «por compra de vestuario y decorados usados en las Sonatas» (1.400.000). Otro capítulo se refiere a los «componentes que se han marchado en la etapa de Antonio Ruiz Soler "Antonio"» y que son en total diecisiete, de los cuales tres fueron expulsados y catorce más pidieron la baja voluntaria.

Durante las representaciones del Ballet Nacional, que tuvieron lugar en Zaragoza, a finales del pasado mes de junio, se produjo una nueva polémica al asistir Antonio acompañado de un notario para levantar acta por el uso indebido de unas grabaciones coproducidas por TVE y Beta Film de Alemania sobre el trabajo del bailarín, y que éste afirma su propiedad. Según declaraciones de Antonio «esas cintas las utilizaban hasta ahora porque eran mías y yo así lo quería. Pero ahora no ocurre lo mismo y el ballet, en su actual estructura, no está autorizado a usarlas». También aludió el bailarín y coreógrafo gaditano al hecho de que se han producido cambios considerables en las coreografías, aunque María de Avila desmintió tal extremo afirmando que su misión se ha limitado a vigilar los ensayos. Por otra parte, Antonio advirtió que las próximas actuaciones a realizar en Estados Unidos constituirían un hecho irregular pues la gira fue contratada «con el nombre de Ballet Nacional Español y ahora se llama Ballet Nacional de España, además se ha vendido en Estados Unidos con el nombre de Antonio y yo ya no soy el director, y tampoco pueden utilizar un telón en el que se ha diseñado un dibujo de Picasso».

ULLATE ABANDONA LAS ACTUACIONES

Por último, y para completar el cuadro en torno al pulso acelerado y polémico que ha tomado la danza española, Víctor Ullate ha anunciado su retirada definitiva de los escenarios para dedicarse a la enseñanza. Su escuela, que ya dispone de local, estará ubicado en Madrid y entre sus futuros integrantes se

han hecho públicos los nombres de Ménia Martínez, Carl Paris e Igor Ivanov, el cual, curiosamente, fue una de las personas que causaron baja voluntaria en el Ballet Nacional Clásico en la época de Ullate, según la documentación antes mencionada recogida por esta revista. Hay que recordar que las primeras lecciones de danza las recibió Ullate de María de Avila en su academia de Zaragoza, y que Antonio contrató a un Ullate de catorce años para formar parte de los Ballets de Madrid.

NUEVO ESTATUTO DEL BALLETO NACIONAL

Coincidiendo con este ajetreado panorama han comenzado a regir los nuevos estatutos de las «Unidades de producción del Organismo autónomo Teatros Nacionales y Festivales de España», entre las que se encuentra el ahora denominado Ballet Nacional de España y que unifica los dos anteriormente existentes.

En este reglamento se dice que «la sede propia de representaciones será el Teatro Nacional de la Zarzuela» y que «el Ballet Nacional de España contará asimismo con su propia Compañía, cuyo campo de actividad se extenderá a la danza clásica y a la danza y folklore españoles». También se contempla que la Junta Rectora del Organismo autónomo, en la que se encuadra el Ballet Nacional, establecerá las bases de colaboración entre esta formación y el Teatro Nacional de la Zarzuela, el otro ente que, junto al Teatro Nacional "María Guerrero", forman el Organismo autónomo Teatros Nacionales y Festivales de España.

En virtud de su nueva configuración, el Ballet Nacional de España contará con un Director del Ballet «que asumirá la dirección de la Compañía»; un adjunto a la dirección en materia de danza clásica y otro en materia de danza y folklore españoles —que serán nombrados por el Director—; un intendente y un jefe de producción.

Las funciones del Director del Ballet Nacional de España —el cual es contratado por períodos de dos años, sin perjuicio de posteriores renovaciones— serán: proponer el contenido de la programación de actividades de la Unidad de Producción Coreográfica, incluyendo posibles coproducciones, giras y otras actividades complementarias; proponer la contratación de Adjuntos a la Dirección y todo el resto del personal artístico y técnico, así como de artistas invitados para producciones específicas; elaborar conjuntamente en el seno del Consejo de Dirección los planes de trabajo de la Compañía; velar por el exacto cumplimiento del Estatuto, incluyendo el régimen disciplinario general; elaborar y proponer a la Comisión de Dirección del Organismo autónomo T.N.F.E., a través del Director Gerente, la composición de la compañía y proponer la contratación de los bailarines de la misma; establecer el contenido de la tablilla y velar por su cumplimiento, así como otras diversas competencias en materia de publicidad, relaciones públicas y establecimiento de actividades de perfeccionamiento del personal artístico.

LOS ADJUNTOS A LA DIRECCION

En cuanto a los Adjuntos a la Dirección «se encargarán de la preparación artística de la Compañía en el campo de la danza clásica y de la danza y folklore españoles respectivamente, de acuerdo con los planes elaborados por el Consejo de Dirección», el cual está formado por el Director del Ballet (que ejerce también la dirección del Consejo) y por los Adjuntos, Intendente, y Jefe de Producción. Las funciones de los Adjuntos quedan al criterio discrecional del Director, aunque de una manera explícita se recoge en el Reglamento que éstos «propondrán al Director el régimen de trabajo del personal técnico y artístico» así como «la clasificación del personal y la asignación de papeles de acuerdo con las características de la obra».

En cuanto al personal artístico se establecen períodos de contratación no superiores a un año; la propuesta de contratación del personal, tanto artístico como técnico, corre a cargo del Director del Ballet. También se establecen regímenes de incompatibilidades: el director, los adjuntos y el jefe de producción sólo podrán compatibilizar su trabajo en el Ballet Nacional de España «con actividades coreográficas en Organismos de carácter internacional de relevante importancia, solicitando el oportuno permiso de la Junta Rectora de T.N.F.E.». Al personal artístico, solamente le está permitido compatibilizar su trabajo con actividades coreográficas en entes públicos «sin más exigencia que tales trabajos no perjudiquen su labor dentro del Ballet a juicio de su Director, a quien solicitarán el oportuno permiso»; si, por el contrario, desean desempeñar actividades de danza en el ámbito privado, deberá solicitar un permiso al Director, «cuando dicha actividad responda a motivos benéficos o altruistas». También el Director deberá «presentar una rendición semestral de cuentas» ante la Junta Rectora del Organismo Autónomo Teatros Nacionales y Festivales de España, que es quien aprueba el presupuesto.

«LORELEY», DE ALFREDO CATALANI

Por Gerardo Queipo de Llano

Alfredo Catalani figura, bien que a duras penas, en el repertorio de los grandes teatros líricos del mundo, fundamentalmente gracias a su ópera **La Wally**. Sin embargo, **Loreley**, pese a sus indudables encantos, no ha corrido la misma suerte. Desde luego, no tengo noticias de que se haya representado en los escenarios españoles. Por ello, llevar al lector de RITMO la noticia de la existencia de este álbum, puede ser positivo y ayudar a romper el manido repertorio de siempre.

El disco que comentamos es una grabación efectuada en la ciudad alemana de Koblenz, el 6 de diciembre de 1980, patrocinada por el Club Lions Internacional. Anne-Meike Eskelsen, soprano, Peter Bahrig, tenor, Rudolf Müller, barítono, el Coro del teatro de la ciudad de Koblenz y la Orquesta Filarmónica del Rin, bajo la dirección de Pierre Stoll, me han acercado a un autor y a una obra, casi desconocidos.

Nacido en Lucca en 1854, Catalani recibió las primeras lecciones musicales de su propio padre. Acabado el bachillerato superior, estudió armonía y contrapunto en el Instituto musical de Lucca, bajo la dirección de Fortunato Magi, tío de Giacomo Puccini. Sus primeras composiciones fueron algunas páginas vocales, entre una **Misa en Mi menor** que supuso su «debut», bien acogido por el público y la crítica locales. En esta obra pueden encontrarse vagos acentos wagnerianos. A finales de 1872 marcha a París donde asiste al Conservatorio en calidad de oyente. También siguió cursos de composición y piano, con profesores como Bazin, Bizet y D'Indy. Con todos estos contactos directos, jamás se borra de su lenguaje musical y de su inspiración artística el gusto sutil y refinado propios de la escuela francesa. Volvió a Lucca donde prosiguió sus estudios y posteriormente se inscribió en el Conservatorio de Milán, ciudad en la que fallecería en 1893. La ciudad milanese era en aquella época un verdadero centro cultural. Emilio Praga y Arrigo Boito dominaban el panorama literario; Tranquillo Cremona y Daniele Ranzoni, el pictórico y en la música, tras la sombra alta y fecunda de Verdi, se movían los espíritus vivaces de Boito y Ponchielli, al lado del director Franco Faccio y del crítico Filippo Filippi. No tuvo dificultades Catalani para ingresar en aquel ambiente, y se le veía, con frecuencia, en el famoso salón de la Condesa Clara Maffei.

Por aquella época, Catalani compuso un cuarteto de cuerda y dos sinfonías, la primera de ellas subtitulada «La Not-

te». Poco después, con libretto de Boito, escribió **La Falce**, égloga oriental. Hacia 1878 descubrió el libreto de **Elda**, que Carlo d'Ormeville había sacado de la **Balada Lore Lay**, de C. Brentano, con un argumento que cuadraba perfectamente con su espíritu romántico y fantasioso. En este trabajo estuvo ocupado más de dos años, apasionadamente, y comenzó al sentir los primeros síntomas de su enfermedad. Obras como el poema sinfónico **Ero e Leandro**, **Dejanice** (que el autor consideraba su obra maestra) y **La Wally**, fueron saliendo de su pluma, con desigual éxito de crítica y público. Por consejo de sus amigos Depanis, redujo y transformó **Elda** en lo que hoy conocemos por **Loreley**.

El 17 de febrero de 1890, **Loreley** era representada en el teatro Regio, de Turín, bajo la dirección de Mascheroni, con éxito creciente en las sucesivas representaciones. Ya pensaba en una nueva ópera, **Nella selva**, cuando su salud comenzó a declinar, de manera definitiva. Mientras se dirigía a Faide, cerca del Gotardo, sufrió un fuerte ataque de hemotisis, falleciendo el día 7 de agosto de 1893. En sus últimos momentos, el compositor estuvo acompañado por Illica y Toscanini.

Catalani fue un fiel exponente del

punto de inflexión del gusto operístico italiano de finales del siglo pasado, al margen de Verdi y más allá de la retórica y multicolor experiencia teatral de Ponchielli. Su posición estética y artística estuvo más próxima al arte figurativo y a la poética decadentista que al gusto operístico de la época, puesto que sólo en lo convencional respetaba el esquema de la ópera italiana. Su inspiración se basaba fundamentalmente en el análisis de las tendencias extranjeras, entre ellas el primer Wagner y la ópera francesa del joven Bizet y de Massenet. En este sentido, el arte educado, recogido y gentil de Catalani constituye el índice más claro de una curiosa inversión de la tendencia *meridionalista* que a finales del siglo pasado caracterizaba a gran parte de Europa. En cambio, con Catalani, se hizo sentir, incluso en Italia, la llamada del Norte, muy viva también en la pintura alpina de Segantini. Para muchos, Catalani es la figura más importante y original del romanticismo musical italiano.

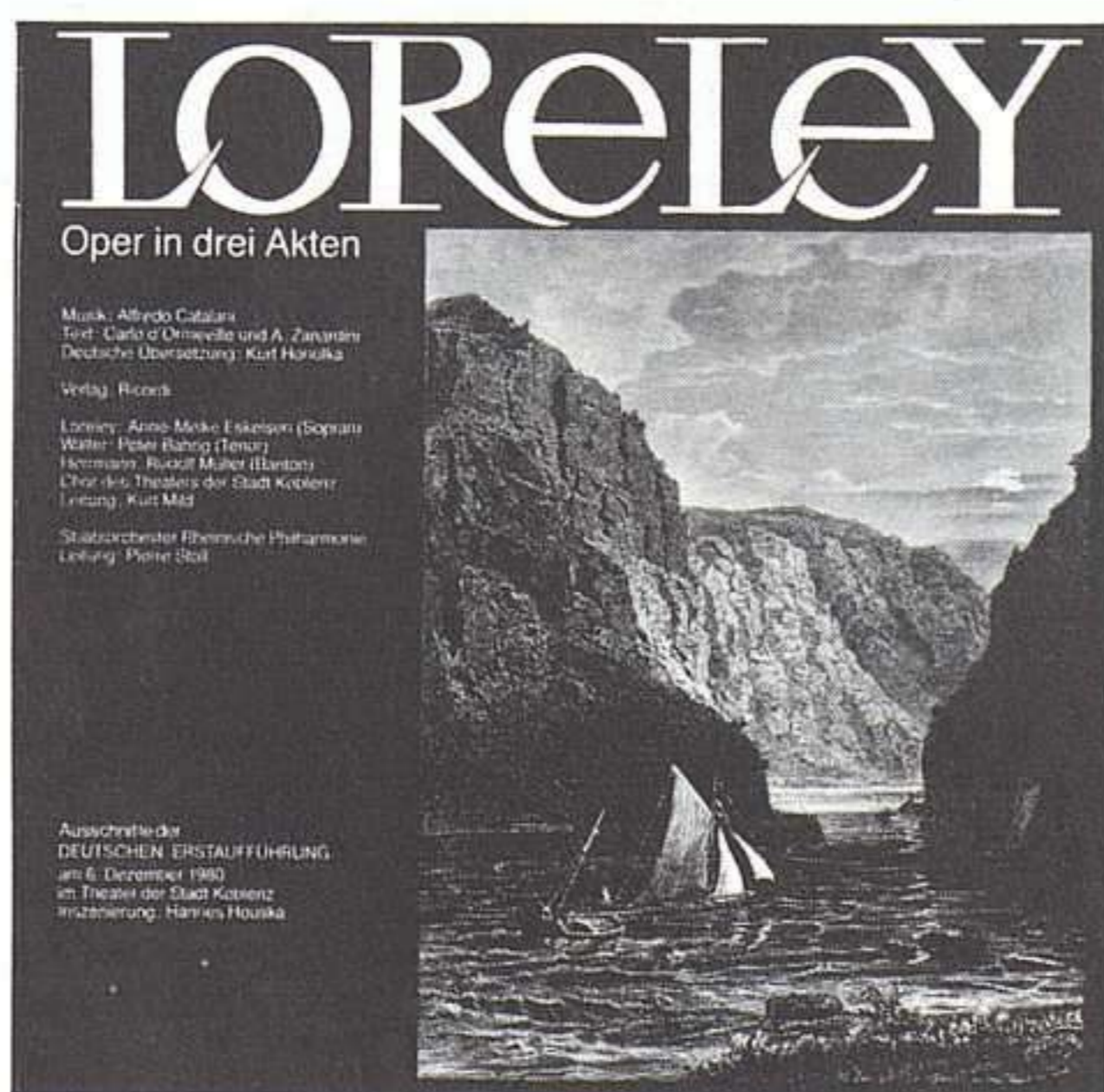
Loreley, ópera entre actos de indudable acento alemán, ha sido injustamente olvidada, incluso en Alemania y puede decirse que hasta la ejecución que recoge el álbum que comentamos, ningún teatro alemán la había estrenado, aunque la obra se desarrolle nada menos que en el Rin medio.

Como ya se ha indicado, la ópera se basa en una leyenda de ninfas escrita en 1802 por Clemens Brentano (**Die Lorelay**), que inspiró a Heine a escribir su leyenda. F. Schiller compuso un tema popular sobre esta misma historia.

En el año 1880 se puso en escena la obra en Turín, con el título de **Elda**, por cierto, sin ningún éxito. Diez años más tarde Sanardini corrigió el libreto original de D'Ormeville, dando más energía y fuerza a la acción, y quitándole, de otro lado, ampulosidad. también el nuevo título, **Loreley**, contribuyó a que alcanzara un mayor éxito, logrando el entusiasmo del público. Toscanini, incluso, se ocupó frecuentemente de los ensayos.

El libreto nos trasporta al núcleo de la antigua saga, en una fatal leyenda del año 1300. El conde Walter se enamora, poco antes de casarse con la noble Anna von Rehberg, de la hermosa hechicera rubia Loreley. El matrimonio, que no puede volverse atrás, se transforma en un drama de celos. Loreley, que se siente imperdonablemente engañada, planea su venganza. Pacta con Alberich, rey del Rin. Alberich le hace su amante y le concede la fuerza de la magia para que eche a las aguas turbulentas del Rin a su fiel amado.

Loreley es una mezcla colorista, llena de contrastes, lírica y dramática a la vez, impregnada de melodías románticas y al mismo tiempo de un fuerte realismo. Así llegamos a la conclusión de que la música de Catalani está vinculada estrechamente al siglo XIX. El compositor, en los preliminares del verismo italiano, es un iniciador para su compatriota Puccini. Precisamente cuando murió Catalani, surgió la primera ópera popular de Puccini, **Manon Lescaut**.



PREMIOS NACIONALES A EMPRESAS FONOGRAFICAS

P Guardon



Andrés Ruíz Tarazona, del «Real Musical».



Luis Alberto Moreno, de RCA.

El Ministro de Cultura entregó, en un acto celebrado en la Escuela Superior de Canto de Madrid el pasado 8 de junio, los premios que anualmente concede la Administración a las empresas fonográficas, por su labor en diversos campos. El premio nacional para la obra más destacada de la música popular española fue para Hispavox por la **Magna Antología del Cante Flamenco**. La Compañía Fonográfica Española e Hispavox recibieron los premios a los valores culturales y artísticos (por **Missa de profundis**, del Padre Donostia, la primera y **Música en el Camino de Santiago y Canto Gregoriano, Semana Santa**, la segunda). RCA compartió también este premio por **La voz y el arte de Lola Membrives**.

Encuentro con la guitarra de Sainz de la Maza, la guitarra de Regino Sáinz de la Maza y Dúo Fecilla-Zuloaga. Etnos fue premiada por su labor de investigación del patrimonio, concretada en los discos de los autores españoles: Andrés Gaos, Blasco de Nebra, Juan Antonio de Carrasquedo, Carlos Ordoñez y Sebastian Aguilera de Heredia. El premio de creación musical fue para Columbia por la edición de **Puzzier cadenza**, de Joan Guinjoan. El dedicado a ediciones infantiles se lo llevó Dial Discos por **Los mejores cuentos y Relatos juveniles**. La obra editorial más destacada la hicieron Ediciones Quiroga y Miguel y las editoriales Real Musical, Piles y Alpuerto. El premio especial fue concedido a Discos Columbia por la producción discográfica de la obra de Turina.



Manuél López Quiroga, de Ediciones Quiroga.



Enrique Martín Garea, de Columbia.



Maria Francisca Bonmati, de Hispavox.



BASF

90

90



IECI
BIAS EQ
Fe 120µs

LH extra I

stereo SM cassette 132m

TU MÚSICA a todo ritmo!

con el **CHEQUE MUSICAL**
BASF *al portador*



Si grabASF, ahora tienes la oportunidad de ganar uno de los miles de Cheques Musicales que hay en los packs de 2 cassettes LH extra I.

El importe del Cheque Musical —500, 1.000, 5.000, 10.000 ó 50.000 pesetas— puedes utilizarlo como si fuera dinero efectivo, para comprar el artículo que desees, en el mismo establecimiento. Suerte... y a todo ritmo!

LH extra I

La LH de BASF con rendimiento "extra" y ahora... con Cheque Musical!

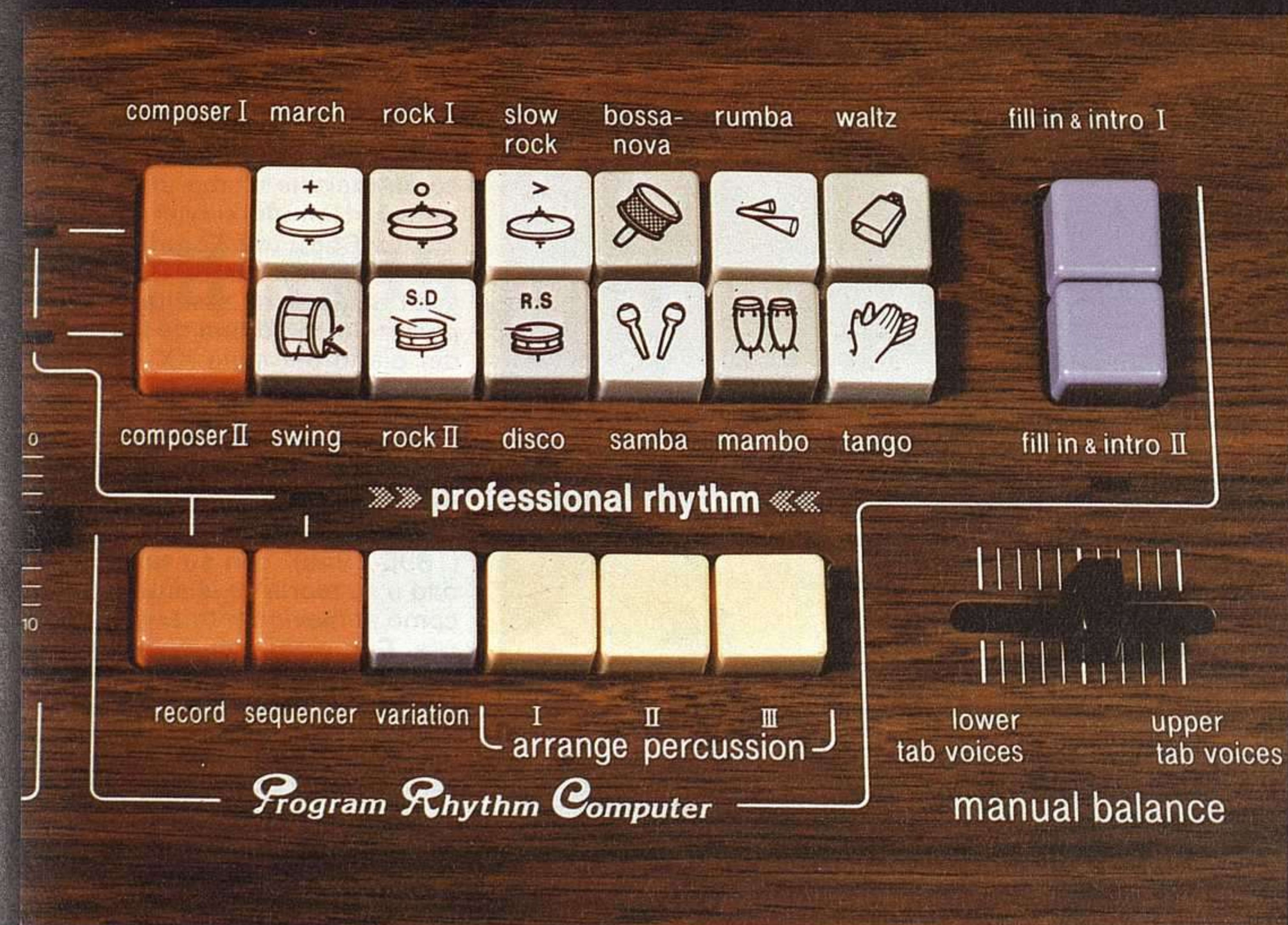


BASF

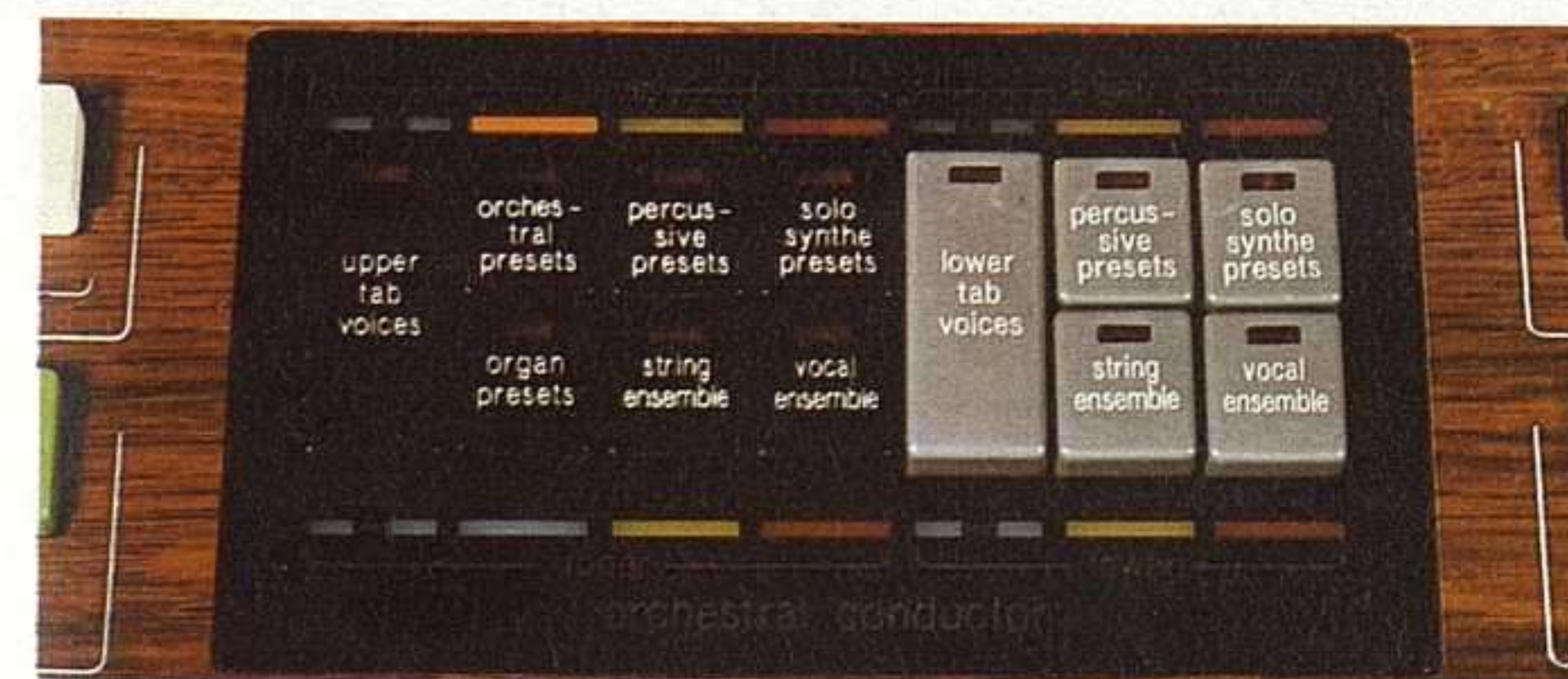
lo más cerca del sonido perfecto.

¡Único en el mundo!

Organo computarizado Technics SX U90



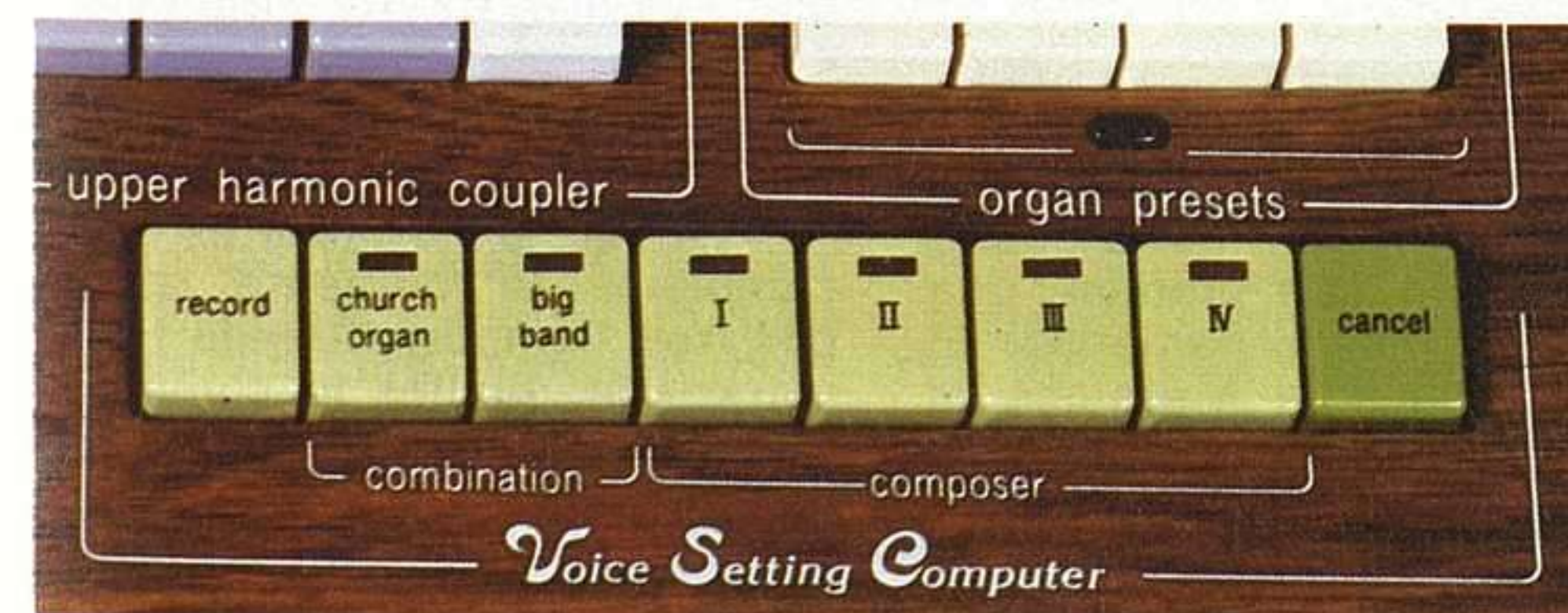
COMPUTADOR PROGRAMADO DE RITMOS



SELECTOR ORQUESTAL



COMPUTADOR DE ACORDES



COMPUTADOR DE VOCES MUSICALES

Technics SX U90
El único órgano electrónico que, además de reproducir a la perfección el mayor número de voces musicales, pone a su disposición una computadora en la caja de ritmos. Con ella, Ud. puede crear sus propios conceptos musicales y rítmicos. Y, a través de su memoria

computarizada, puede introducir diversas combinaciones originales que constituirán, con el tiempo, su bagaje musical.

TECHNICS le ofrece una amplia gama de órganos electrónicos que cubren todas las posibilidades y exigencias, tanto del aficionado como del profesional.

Technics

La más sofisticada orquesta que jamás haya dirigido

Organos Technics

Distribuidor:
MUSICAL
ALCALA DE HENARES, S.A.
Apartado 295 - Tel. 91-888 38 61
Télex 49687 MUHE-E
Alcalá de Henares (MADRID)

De venta en los principales establecimientos del ramo.

Recital en la Fundación «Banco Urquijo»

HELFFER INTERPRETA A BOULEZ



Pierre Boulez.

Por Rafael Banús

El pianista francés Claude Helffer es conocido básicamente por su gran labor de difusión de la música del presente siglo, especialmente de todas las vanguardias e *ismos* (incluyendo numerosos estrenos absolutos, como el del **Concierto para piano y orquesta**, de Luis de Pablo). En su última actuación en Madrid ha interpretado las tres sonatas para piano de Pierre Boulez (1922), en un concierto celebrado en la Fundación «Banco Urquijo», precedido de un profundo análisis (aproximadamente, 75 minutos) a cargo del propio pianista y de Luis de Pablo, coordinador del pequeño ciclo de música del siglo XX y autor de las notas al programa.

Para situar la personalidad de Boulez en el contexto temporal se aludió a la pérdida de importancia de París como cabeza de la cultura, hegemonía que tuvo en el período entre las dos guerras mundiales (ya desde antes, incluso) hasta el término de la Segunda. Es importante también la figura de René Leibowitz, introductor del dodecafonismo de la Segunda Escuela de Viena, así como la postura educativa de Olivier Messiaen. La **Primera Sonata** data de 1946, cuando Boulez era todavía alumno de Messiaen en el Conservatorio de París. Presenta el estilo característico de su maes-

tro, según De Pablo, el «*regusto oriental*» y, en palabras de Helffer, una peculiar abundancia de notas de adorno y valores entremezclados por medio de la subdivisión de figuras lo que produce una figuración rítmica muy ornamental. El pianista Boulez toma de Messiaen el aspecto rítmico, pero no el armónico. También se aprecia un modo personal de acercamiento al dodecafonismo de Schoenberg. La sonata, «*hipotética réplica de la sonata barroca*», con su estructura en dos movimientos (pero con planteamiento tripartito), se configura por medio del contraste entre sonidos

amplios y resonantes y motivos rítmicos percutidos, que llegan a tratar al piano como martillo (como un recuerdo al primitivo «*Hammerklavier*»).

La **Segunda Sonata** fue compuesta entre 1947 y 1948. De Pablo tuvo un gran empeño en resaltar su enorme importancia como una de las obras básicas del piano del siglo XX. Como introducción a ella aludió a las personalidades del poeta surrealista René Char (1907) —cuyo «*Marteau sans maître*» («*Martillo sin dueño*») sería puesto en música por el propio Boulez— y del polifacético escritor y actor Antonin Artaud (1896-1948), con su teatro de la crueldad o su teoría de la autodestrucción, así como al movimiento existencialista francés. Con estas influencias extramusicales compondrá una obra combatiente, dirigida en contra del fenómeno artístico y vital imperantes, y llena de un expresionismo propio. Estructuralmente, está formada por cuatro movimientos. El primero en ser compuesto fue el tercero de ellos, «*Modéré, presque vif*» («*Moderado, casi vivo*»), que correspondería al «*scherzo*» con tres tríos). A partir de él se construye el primero, «*Extrêmement rapide*» («*Extremadamente rápido*»), con un esquema contraste que recuerda al de la **Primera Sonata**; forma un arco simétrico con una falsa simetría que conduce a un anticlímax en el sentido de Webern. El segundo movimiento, «*Lent*» («*Lento*»), incluye un tema con variaciones, a la manera de la «*schola cantorum*» de Cesar Franck. El cuarto, resultado de los tres anteriores, es una síntesis entre un rondó clásico y una fuga al estilo de las de las últimas composiciones de Beethoven. Obviamente, la alusión a formas anteriores es utilizada por el autor según el criterio destructivo; no en vano dijo: «*La historia hecha por los grandes compositores no es una historia de conservación, sino de destrucción, incluso cuando se amaba lo que se destruía*».

La **Tercera Sonata** es una obra incompleta. De momento, está formada por tres tiempos. Cuando Helffer iba a estrenarla, Boulez le comentó que no había terminado uno de los movimientos, por lo que lo sustituía por otro. Y así sigue la obra. Esto no quiere decir que no se llegue a su terminación, ya que Boulez suele volver a la composición de obras aparentemente terminadas —e incluso editadas—. Para llegar a esta **Tercera Sonata** se indicaron las lecturas

del poeta Mallarmé —del que tiene en cuenta la estructura de sus obras— y del novelista James Joyce —sentido de terminación de cada parte—. El producto es una amplia serie de pequeñas piezas, entrelazadas entre sí y, a su vez, perfectamente delimitadas. El segundo movimiento, primero de los compuestos, «Tropo» («Tropo»), se configura por: «Texte, Parenthèse, Glose y Commentaire» («Texto, paréntesis, glosa y comentario»). Los otros dos movimientos tienen una estructura semejante. El primero de ellos produce una cierta simetría, y a su vez es reflejo del tercero (en el sentido de la música serial); ambos reciben el título de «Constelación» y están formados por títulos como «bloques», «puntos» y «mezclas».

La interpretación de Helffer (sin partitura) demostró su gran conocimiento intelectual e interpretativo, y su profunda fe en la obra bouleziana. Las enormes dificultades técnicas que plantea cualquiera de las tres composiciones fueron resueltas de modo impecable. Quizá se echara de menos lo que, curiosamente, también se da en las versiones dirigidas por el propio Boulez: una mayor subjetividad y comunicatividad con la partitura hacia el público. Claro que, hasta cierto punto, esta postura es perfectamente coherente con algunos de los postulados que propone la estética del compositor francés. ■

mar la importante labor educativa —conciertos para jóvenes— y la de puro mecenazgo —becas de creación— que hacen de la Fundación «March» una de las instituciones más interesadas por la música en España.

El concierto, que con el título «Tribuna de Jóvenes Compositores», se celebró en la sede madrileña de la Fundación el pasado 18 de mayo, puede alinearse perfectamente junto a las inquietudes máximas que se transparentan en su programación. De un lado, impulsar repertorios poco difundidos —léase música actual—; de otro, incidir en la continuada defensa de la producción española. En el curso a punto de finalizar se han ofrecido ciclos en homenaje a sus musicólogos, se han repasado las obras del Barroco, y, cuando estas líneas salgan a la luz, se habrán dado a conocer algunas de las creaciones de los autores de la Generación de la República. La sesión que comentamos es, por lo tanto, muy representativa de la actividad de la Fundación «March».

La «Tribuna de Jóvenes Compositores» llega este año a su segunda edición. A la iniciativa que supone la convocatoria para una audición de obras no estrenadas y sólo con este motivo impresas (sobre el facsímil del compositor), hay que añadir los cauces de distribución, que posibilitarán la llegada de estas partituras a sectores más amplios que el formado por los asistentes al concierto. La información quedará también garantizada por la grabación del acto.

II TRIBUNA DE JOVENES COMPOSITORES

Por Enrique Martínez Miura

El pasado 18 de mayo se celebró un concierto en la Fundación «Juan March», de Madrid, en el que se estrenaron seis obras premiadas en la «Tribuna de Jóvenes Compositores», que este año celebraba su segunda edición. Los autores seleccionados fueron Juan Antonio Pagán, Eduardo Pérez Maseda, Juan García Pistolesi, Eduardo Amenteros, Enrique X. Macías y José Manuel Berea, habitual colaborador de RITMO.



Grupo Koan, dirigido por José Ramón Encinar.

A la Fundación «Juan March» corresponde, sin lugar a dudas, un lugar destacado entre los organizadores musicales privados de este país. Su preocupación constante por el arte sonoro ha de encuadrarse, por otro lado, en las amplias coordenadas de un vasto plan que atiende a multitud de aspectos de la cultura española. Su actividad en el campo musical, lo que aquí nos ocupa a nosotros, se caracteriza, en esencia, por

cubrir aquellas parcelas menos favorecidas por la generalidad de los estamentos musicales hispanos. La inteligente y cuidada programación, que se estructura mayoritariamente en forma de ciclos —sistema a imitar por otras instancias que se muestran mucho menos imaginativas—, asegura el acercamiento a un tema, estilo, época, o autor dados. Pero aun valorando en su punto justo esta actividad cara al público, queda por esti-

NUEVAS TENDENCIAS DE LA MUSICA ESPAÑOLA

La música española actual está gozando de un momento de verdadero auge. En las mentes de todos se encuentran los grandes nombres que crean lo más maduro de nuestro arte sonoro y cuentan en la actualidad con unos cincuenta años. Si en el caso de estos patriarcas es más que dudosa la aplicación conjunta de la etiqueta *generación*, el estudio de los jóvenes creadores que les van sucediendo se vuelve más problemático. En lo que atañe a compositores cuyo período de formación no ha concluido, la valoración a emitir en las líneas que seguirán no debe ser tenida sino como un acercamiento aislado, que nunca podrá comprender la entera personalidad del artista reseñado; en unos casos por imposibilidad de acceder a sus producciones, en otros porque éstas aguardan para ser estrenadas.

Como quedó apuntado, las obras escuchadas en la II Tribuna pueden tomarse como el inicio del camino creador; en algún caso concreto, la valoración no pasaría del *ejercicio de composición* de cierta altura. Las personalidades sonoras de estos nuevos creadores no pueden tratarse en bloque. Sin embargo, pueden detercarse ciertos puntos de coincidencia. Cinco de los seis seleccionados por Guinjoan, Marco y De Pablo han realizado sus estudios musicales en Madrid y han recibido clases de las mismas personas (R. Halffter, Bernaola...). Estas circunstancias comunes se reflejan muy vagamente en sus obras respectivas.

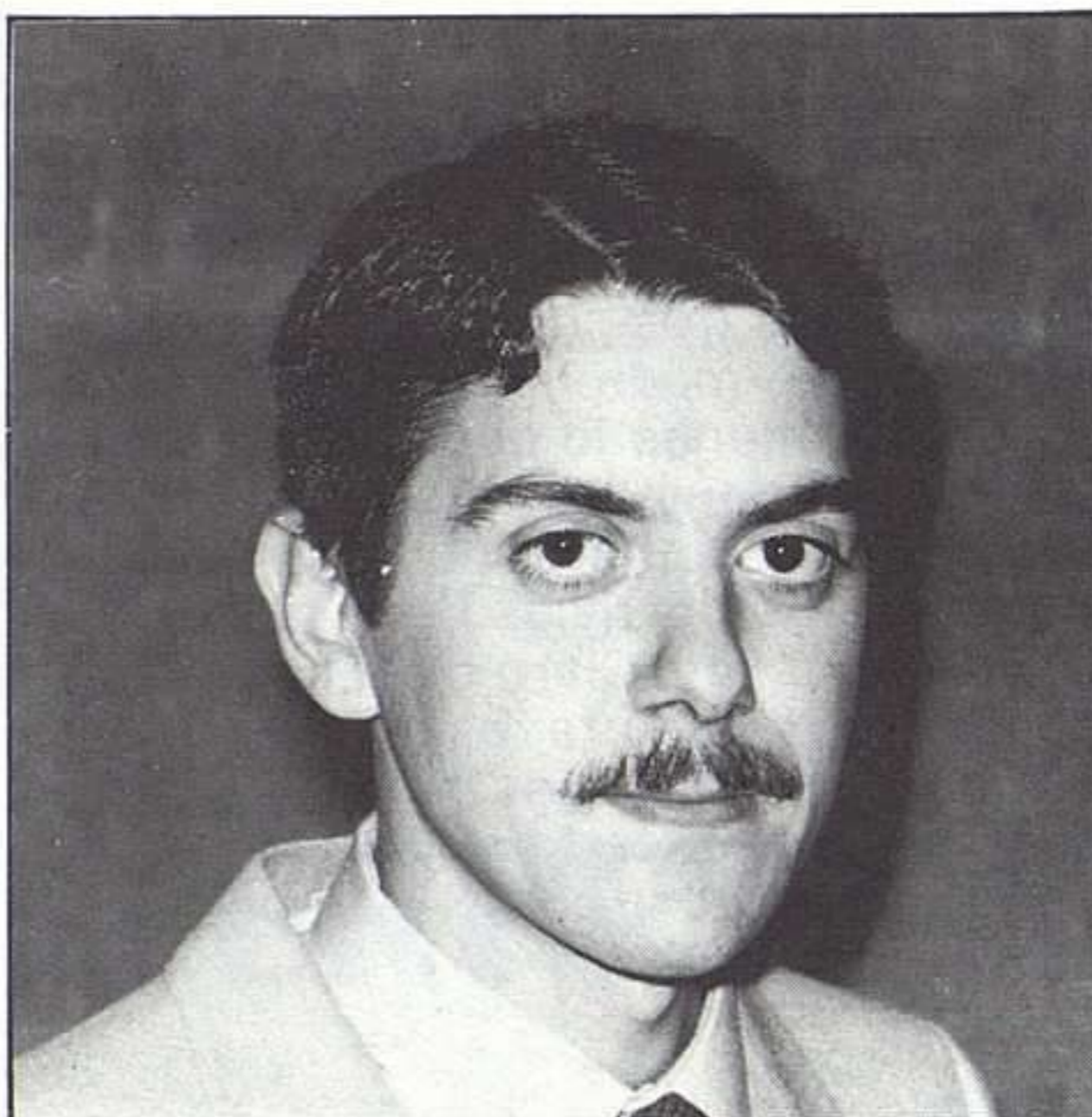
Los estilos de los autores de esta Tribuna son enteramente personales. Hay, con todo, algunos rasgos que podrían interpretarse como una corriente de la *novísima* producción musical española. Se trataría, en definitiva, de la búsqueda de un nuevo humanismo sonoro. El compositor actual tiene asegurada su libertad hasta tal punto que puede reinterpretar la tradición sin verse forzosamente compelido a adoptar el lenguaje del último momento. Esta actitud puede apreciarse en el concierto de la Fundación «March». La intención de la mayoría de las obras escuchadas era la recuperación del interés del oyente. Se captó, concretamente, una vuelta a la Escuela de Viena, una relectura de la transcendental vanguardia histórica de comienzos de siglo. Es pronto, evidentemente, para apuntar algo que pudiera ser un hecho aislado, pero, a tenor de lo oído en este concierto, un sector de la música española más reciente se ha alejado de las vías —quizá estériles— del experimentalismo para asumir nuevas formas de expresividad.

Finalicemos esta parte de análisis de conjunto, haciendo hincapié en la soltura técnica de nuestros jóvenes compositores. Pudieron apreciarse, naturalmente, algún que otro balbuceo, ciertas irregularidades formales o desaprovechamientos de los instrumentos. En todo caso, los seis autores programados demostraron poseer un buen grado de conocimientos a nivel bastante para la traducción adecuada de sus ideas.

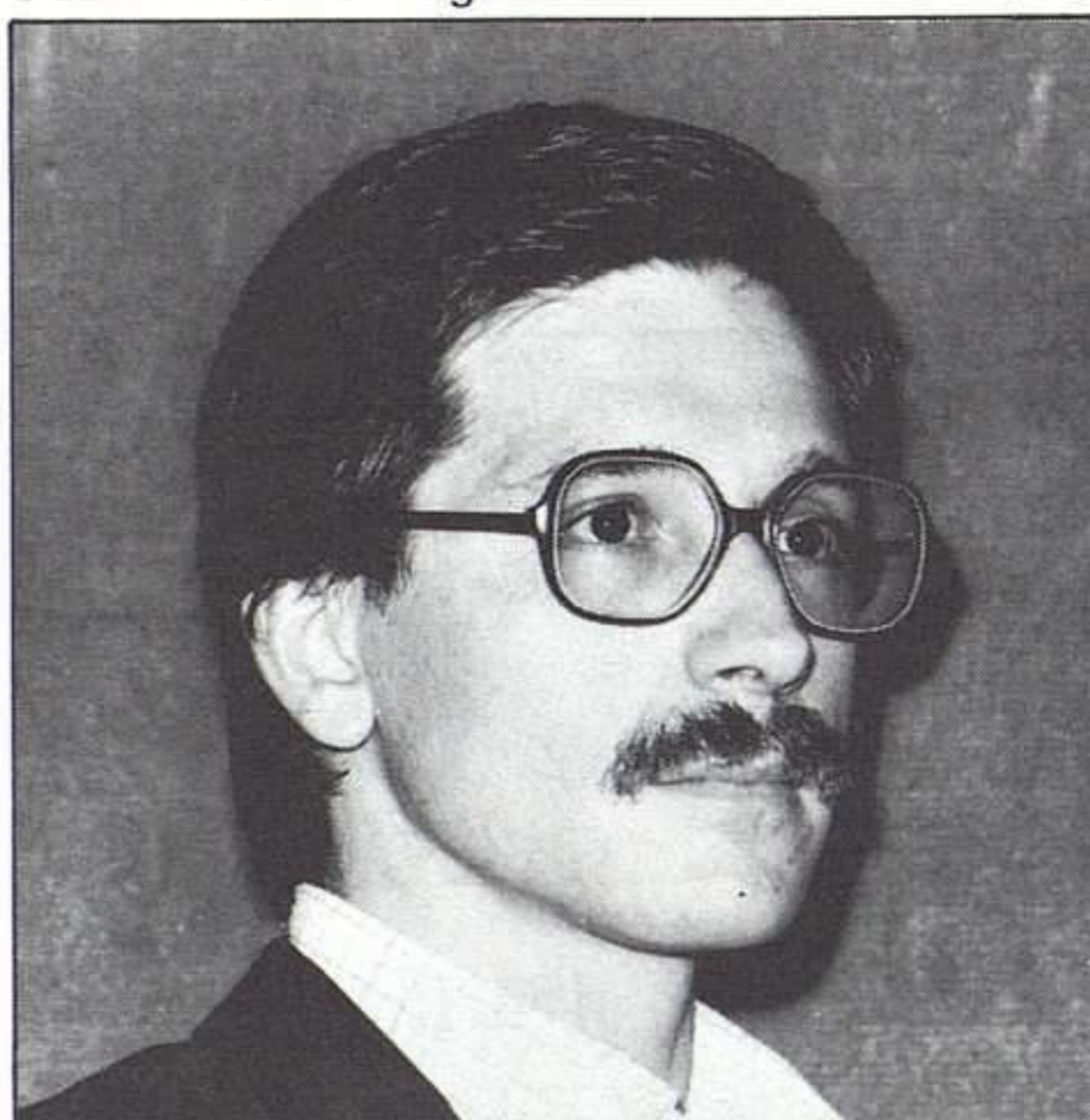
LOS AUTORES Y SUS OBRAS

La **Sinfonía de cámara núm. 1**, de Juan Antonio Pagán Santamaría (Madrid, 1955), conecta directamente con las formas del pasado, incluida alguna muestra de nuestro siglo; la referencia a Schoenberg, cuyos ecos remotos no dejan de sentirse en la página de Pagán, es obligada. Esta obra, que abrió el concierto, fue la de orientación más convencional —sin que ello implique una valoración— por su adscripción a una forma muy en desuso en nuestros días. La partitura de Pagán, aun situándose a buena altura como muestra de un autor joven, no desarrolla en profundidad los materiales escogidos; hay una acusada falta de contrastes en su escritura por bloques y queda algo corta la atención prestada a las esencias tímbricas de los instrumentos empleados. La diversidad de fórmulas de hilación del discurso—alternación de series repetitivas y pasajes estáticos, melodías de timbres y secciones invertidas— no alcanza a lograr la homogeneidad precisa para una obra que, como la presente, aspira a una estructura ambiciosa.

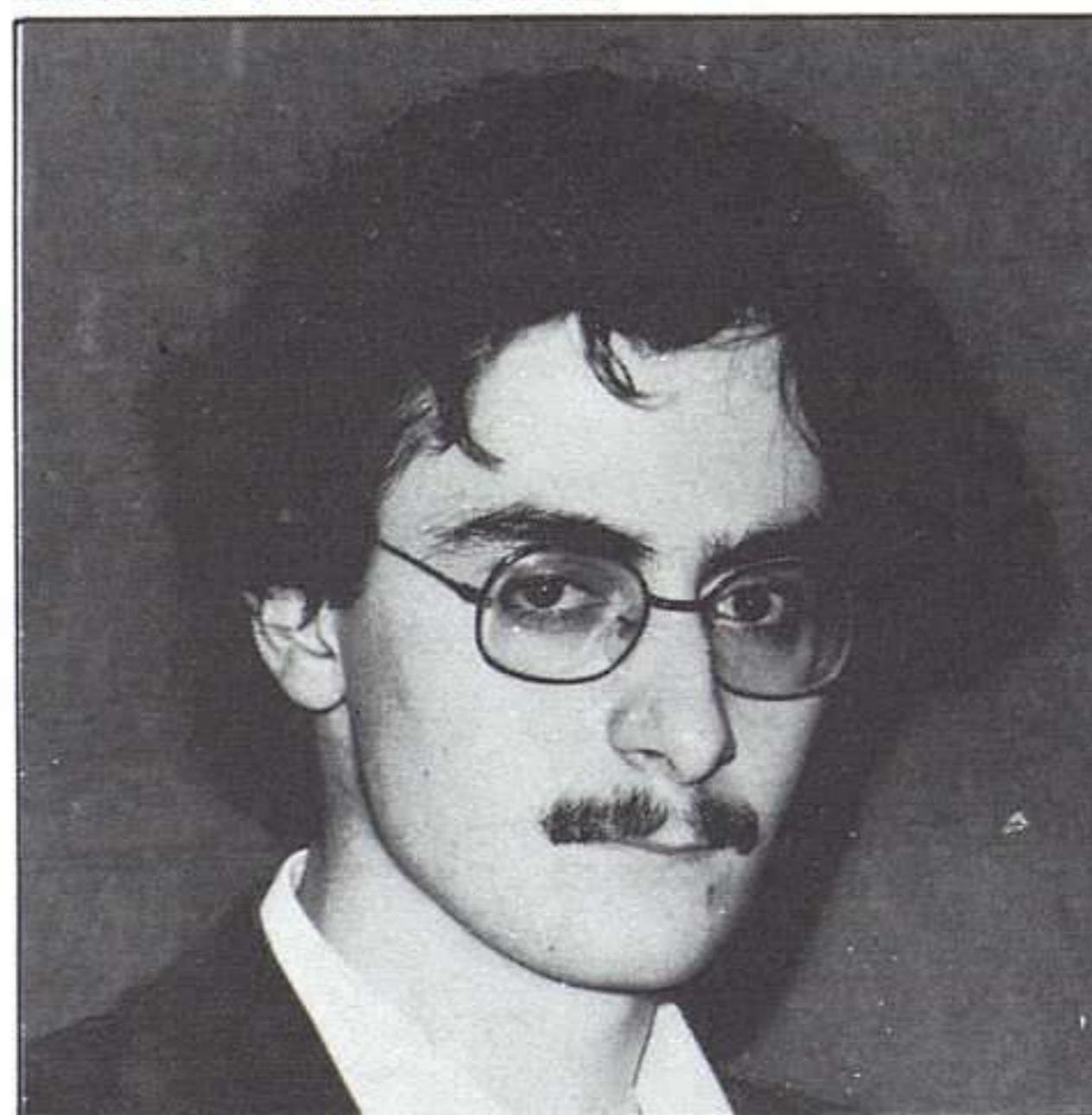
Eduardo Pérez Maseda (Madrid, 1953) es conocido como colaborador de RNE y divulgador de temas musicales en otros medios de comunicación (en el núm. 529 de RITMO se publicó su **Nietzsche sin Wagner**). Su personalidad como compositor quedó de manifiesto con el espléndido **Concierto para violonchelo y orquesta de cámara**. Es esta una obra hermosa y directa, la más decididamente *neoexpresionista* de la se-



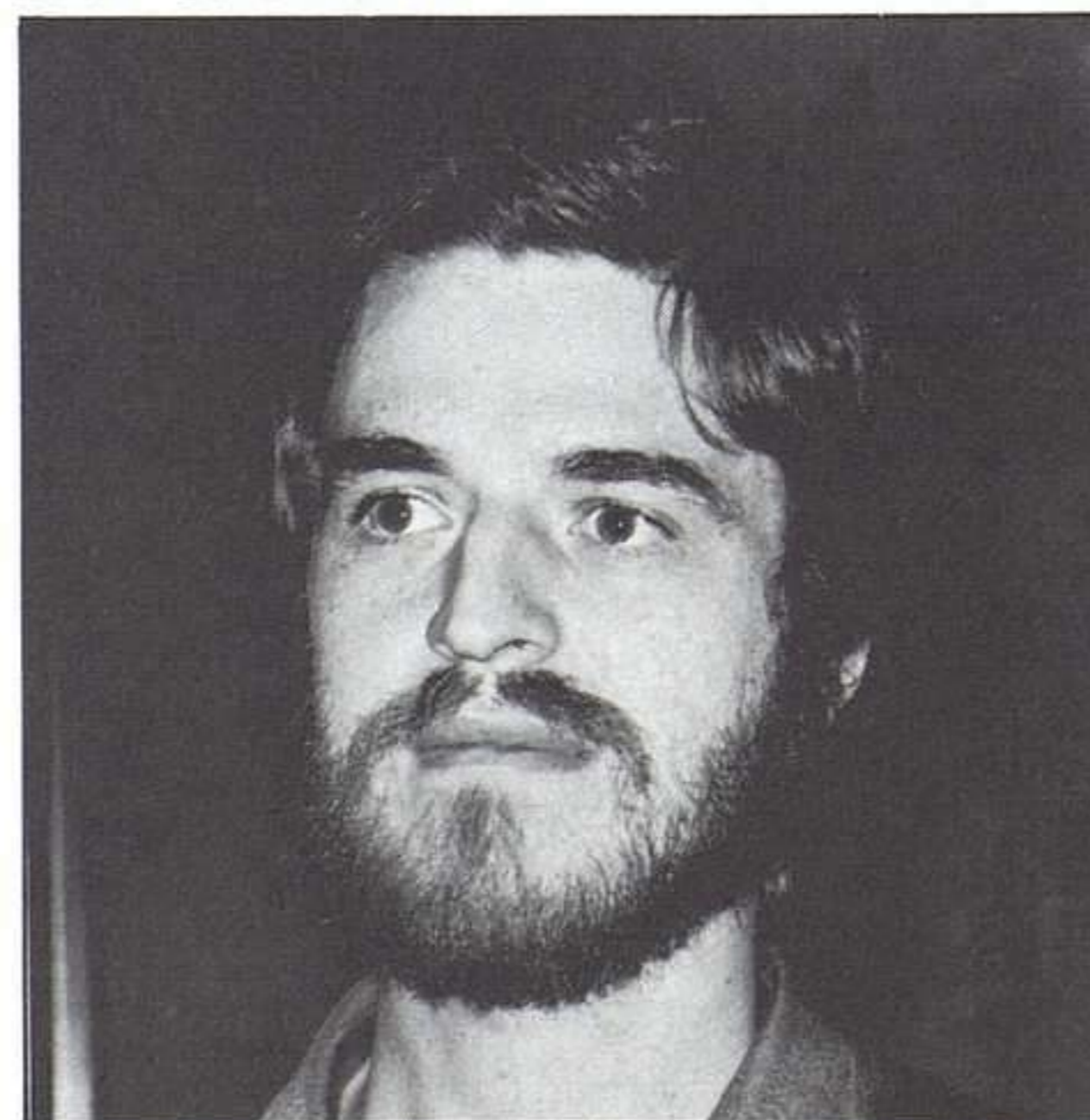
Juan Antonio Pagán.



Eduardo Pérez Maseda.



Juan García Pistolesi.



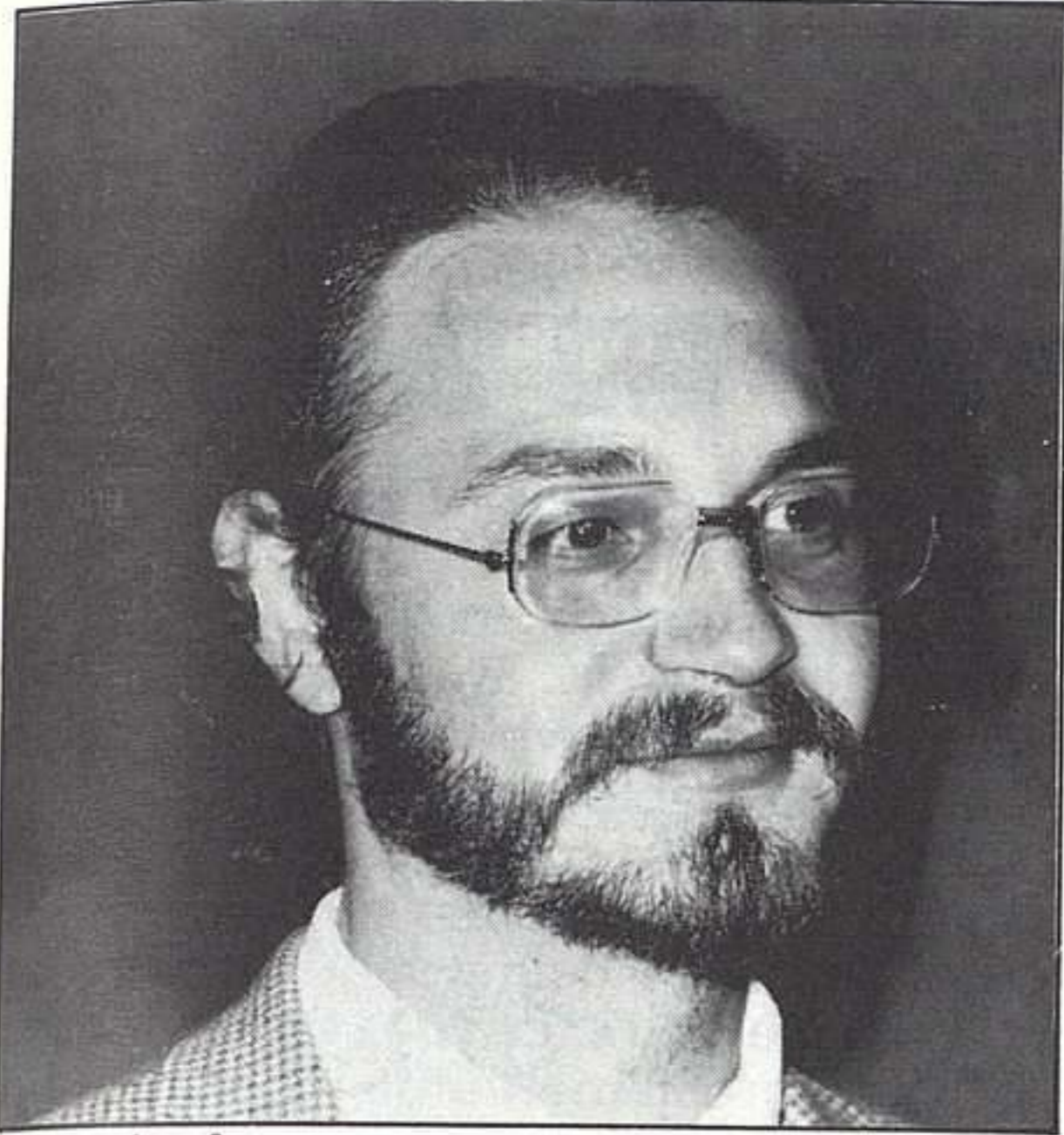
José Manuel Berea.

sión. El **Concierto** de Pérez Maseda es ya un producto globalmente conseguido, de hábil escritura y que denota un alto dominio instrumental por parte de su autor. La parte solista, de enorme dificultad, pone bien a las claras el gran conocimiento del chelo por parte de Pérez Maseda. El enfrentamiento, antes que el diálogo, entre solista y grupo instrumental es el origen de toda la obra. El violonchelo tiene a su cargo largos recitados de gran virtuosismo —un virtuosismo que llega a recordar el desplegado por Lutoslawski en su **Concierto** para este mismo instrumento— y raramente se mezcla con el grupo acompañante. El lirismo de la obra y su seguro trazo hacen de ella una creación redonda, una de las más logradas de esta Tribuna.

El **Ricercare a quattro**, para cuarteto de cuerda, de Juan García Pistolesi (Madrid, 1960) tiene su origen en un trabajo académico, una de cuyas secciones fue posteriormente transformada y reelaborada. El resultado final dista tanto de ser una obra acabada, para lo que se requiere una gran madurez en este terreno tan difícil como es el cuarteto de cuerda, como de quedarse en los límites del ejercicio de aula. La voz propia de García Pistolesi se percibe, pese a evidentes influencias de Bartók y Webern, en el atractivo tejido contrapuntístico y el buen oficio a la hora de manejar los instrumentos de arco, cuyas posibilidades no dejan de ser exploradas, aunque a veces se caiga en lo convencional.

José Manuel Berea Flórez (Madrid, 1953, bien conocido como colaborador de RNE y de esta revista, era el nombre más conocido de los programados. En efecto, las obras del catálogo de Berea —iniciado en 1975— han sido difundidas por medio del concierto o la grabación radiofónica lo bastante como para que el autor madrileño goce ya de cierta estimación. En lo estilístico, Berea ha culminado, hasta la fecha, un proceso de autenticidad muy loable. Su creación puede tomar la apariencia de una excesiva distancia, con rasgos de frialdad, cuando se trata en realidad de una honda introspección. El **Quinteto con clarinete** es obra breve (unos ocho minutos) y concentrada. Su distribución instrumental aporta la novedad de incluir el piano junto al trío de cuerda. El protagonismo del clarinete es, en ciertos momentos, cedido al piano, que tiene por lo general una función de soporte. El equilibrio entre clarinete, piano e instrumentos de cuerda puede considerarse plenamente alcanzado, teniendo en cuenta, claro está, la condición concertante de la obra.

Las **Estructuras simétricas**, de Eduardo Armenteros González (Madrid, 1956) desarrollan en su curso una serie de posibilidades, tomadas de la tradición pero con un lenguaje moderno, que buscan la lógica formal como procedimiento de comunicación con el oyente. Así, la alternancia de «tempi»: rápido, lento, rápido, la sencillez de los ritmos y la claridad de los planos, el uso de guitarra y percusión en funciones solistas; se encamina todo ello a facilitar el seguimiento por parte del receptor. La obra de Armenteros tiene una vertiente de dibujo sonoro, de *puntillismo*, que la hace ciertamente atrayente. El tratamiento



Eduardo Armenteros.



Enrique X. Macías.

solista, tanto de la guitarra como de la percusión, es algo tenue, situándose lo más interesante en la segunda sección.

Enrique X. Macías Alonso (Vigo, 1958) fue el único representante ajeno al quehacer madrileño. La obra del compositor gallego se ha difundido en el extranjero de forma especial y también ha sido tocada en Vigo donde este año ha sido programado un ciclo monográfico. El **Souvenir núm. 1 pour neuf instruments** es obra correspondiente a una marcada postura de avanzada. Su gestación parte de breves citas de obras de vanguardia de los años cincuenta. La partitura de Macías Alonso se mostró como la más intelectualizada de esta Tribuna. Los instrumentos son presentados a solo, o en pequeños grupos, con gran ascetismo y una eficaz economía de medios. La valoración del silencio como entidad musical es, a este respecto, de especial significación. El **Souvenir** del músico vigués es la obra de un autor de amplia base técnica y una innegable depuración en su escritura instrumental.

LAS INTERPRETACIONES

El Grupo Koan es un valiente difusor de la música actual. Resulta casi un tópico referirse a la conveniencia estilística de sus versiones. En realidad, la pretendida especialización de sus componentes, que deben alternar sus actuaciones en Koan con otras en formaciones tradicionales, dista mucho de ser

efectiva por el carácter *abierto* del conjunto, cuyos integrantes cambian con asiduidad. Es, pues, José Ramón Encinar quien logra dotar, con sus directrices personales, un sello característico al grupo Koan. Que esto es así se evidencia en detalles como que Encinar dirigiese las camerísticas formaciones del **Ricercare**, de García Pistolesi y el **Quinteto**, de Berea.

Las versiones escuchadas en este concierto de la «Tribuna de Jóvenes Compositores» pueden tenerse como aceptables transcripciones sonoras, como válidos acercamientos iniciales a unas obras inéditas. Es realmente encomiable la tarea de encarar un concierto con seis estrenos y lograr unos planteamientos más que honrosos. Hubo lógicamente, obras que se beneficiaron más que otras de la labor de Encinar y sus huestes. En este sentido, la **Sinfonía**, de Pagán, hubiera ganado puntos con una mejor distribución de planos sonoros.

Más contrastada resultó la exposición del **Concierto para violonchelo**, de Pérez Maseda. Destacó en la interpretación de esta partitura Rafael Ramos, quien tuvo una magnífica actuación por sonido, afinación y dicción. Hubo, quizá, algún leve problema de limpieza, pero Ramos logró una de las mejores ejecuciones que le recordamos. El violonchelista canario parece sentirse más a sus anchas en las dimensiones camerísticas

que en las sinfónicas. Las auténticas obras de cámara —**Ricercare**, de García Pistolesi, **Quinteto**, de Berea— no alcanzaron, aunque quedaron convincentemente expuestas, el nivel último de compenetración. En el caso del **Cuarteto**, la cuerda baja demostró mayor calidad de sonido que los violines. El conjunto funcionó algo mejor como tal en el **Quinteto**, de Berea, pero el clarinetista Adolfo Garcés, quien esquivó con soltura las dificultades de su parte, presentó problemas con la pureza y redondez de su sonido.

Las intervenciones solistas fueron igualmente lo más endeble en la interpretación de las **Estructuras simétricas**, de Armenteros. El guitarrista Nicolás Daza, que inició su parte preciso y con buen sonido, se fue desajustando y llegó a tener un instante de despiste total. El percusionista Dionisio Villalba, por su parte, tocó con timidez y desplegó un sonido poco sugerente y de escasa calidad física. El grupo Koan se reencontró a sí mismo y acabó el concierto con una estupenda lectura del **Souvenir núm. 1 pour neuf instruments**. El lenguaje ácido de Macías se adapta mejor a las características de Encinar y el conjunto que dirige. Los instrumentos lograron salvar las exigencias planteadas por la partitura y recrearon suficientemente sus ideas. ■

III SEMANA INTERNACIONAL DE ORGANO

Por Luis Miguel Dalda

El pasado mes de mayo tuvo lugar en la Parroquia de San Manuel y San Benito, de Madrid, la III Semana Internacional de Organo, patrocinada por el Consejo de Cultura del Distrito de Salamanca, la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y la mencionada Parroquia. A lo largo de los cinco días de recitales se tuvo la ocasión de escuchar a intérpretes de Holanda, Irlanda, España, Francia y Alemania con un variado repertorio de obras de diferentes épocas, y estilos que van de los siglos XVI al actual.

Como bien es sabido, el órgano es uno de los instrumentos que más transformaciones ha sufrido a lo largo de la historia, tanto en su estética como en el aspecto técnico y mecánico, lo cual ha dado como fruto una extensa y variada literatura musical plasmada en multitud de formas. Es difícil en cinco conciertos de órgano dar una panorámica completa de toda esta inmensa literatura orgánica, pero las treinta y cinco obras interpretadas a lo largo de la Semana son, en su mayoría, fundamentales y ocupan lugares destacados dentro de la producción organística.

De la época pre-barroca se tuvo la oportunidad de escuchar obras de compositores tan importantes como el holandés J.P. Sweelinck (1562-1621) y el

alemán S. Scheidt (1587-1654), ambos figuras decisivas en el desarrollo de la música para teclado de la Europa del siglo XVII. La influencia de éstos llegaría a ser grande en los compositores de la generación anterior a J.S. Bach. Tal es el caso de D. Buxtehude (1637-1707), uno de los máximos representantes de la Escuela Alemana del Norte. De este compositor se interpretó la **Passacaglia en Re menor**, obra desarrollada en forma de variaciones sobre un «basso obstinado». La ejecución de las obras pertenecientes a estos tres compositores estuvo a cargo del holandés Jean Wolfs, en versiones de una cierta monotonía tímbrica y una registración no muy acorde con el carácter y estilo de ésta música.

La figura de J.S. Bach (1685-1750), cima de la música para órgano del Barroco, estuvo presente de forma casi constante, con sus obras más representativas, a lo largo de la Semana. Encuanto a las versiones escuchadas, cabe destacar la magnífica interpretación del irlandés Gerard Gillen (en la actualidad organista titular de la Catedral Católica de Dublín) de la **Sonata en trío núm. 1, BWV 525**, y de la **Passacaglia en Do menor, BWV 582**, en las que demostró un dominio absoluto del instrumento y una profunda comprensión de la música de Bach, sabiéndola transmitir en toda su dimensión.

También es digno resaltar al francés Jean-Luc Salique con su versión de la **Fantasia y Fuga en Sol menor, BWV 542**, sobre todo en su interpretación de la **Fuga**, la cual fue magníficamente fraseada empleando un toque ligero y en total consonancia con la claridad y el

podido comprobar su enorme belleza.

Como dijimos anteriormente, se interpretó la **Sonata núm. 2 en Do menor** en versión del alemán Klaus Linsenmeyer, versión poco cuidada en cuanto a sonoridad y en cuanto a comprensión de la música organística de Mendelssohn en general.

En cuanto a la literatura organística francesa del siglo XIX y principios del XX, las obras interpretadas fueron numerosas. Tenemos que citar en primer lugar a Cesar Franck (1822-1890), que llevó a la música romántica para órgano a su máximo esplendor. Dentro de su producción organística, los **Tres Corales** constituyen su obra maestra y última creación del compositor. De éstos fue interpretado el **Coral núm. 1 en Mi mayor** por el ya mencionado organista francés Jean-Luc Salique. Su versión de esta obra, al contrario que en Bach, no fue muy afortunada en cuanto a la expresivi-

ya mencionado organista irlandés Gerard Gillen demostró una vez más el pleno conocimiento de los diferentes estilos y dio a esa obra toda la grandeza y la fuerza que de ella emana, a pesar de su enorme dificultad.

En una línea y estilo diferente a los anteriores, el francés Jean-Luc Salique ejecutó la gigantesca **Fantasia** sobre el coral «Straf mich nicht in deinen Zorn» («No me castigues en tu ira»), del compositor alemán M. Reger (1873-1916). Aquí el intérprete volvió a convencernos por su impecable interpretación de obra tan compleja. Al contrario que en Franck, el tema del Coral se iba escuchando con plena claridad y calma según cantaba en una voz o en otra. La fuga que sigue a la **Fantasia** propiamente dicha, cuyo tema emana del tema del Coral, está desarrollada de forma asombrosa, caminando hacia un «crescendo» apoteósico que remata la obra. La ejecución de la fuga fue



La Iglesia de San Manuel y San Benito.



El órgano de la Parroquia fue construido en 1909, por Walcker y ampliado y restaurado en 1977.

carácter que se debe dar a la música barroca.

De la música para órgano de F. Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) escuchamos en el último concierto del Ciclo su **Sonata núm. 2**. Con respecto a este compositor se debe aclarar que, aun siendo romántico, su música organística no está plenamente adscrita a un estilo plenamente definido en cuanto a escritura y forma, estando a veces más cercana a Bach de lo que se pudiera pensar. No hemos de olvidar que Mendelssohn utilizó órganos barrocos y que murió en 1847, cuando el joven Cavaillé Coll (el gran constructor del *órgano romántico*) todavía seguía las reglas de construcción tradicionales. Por eso sus obras para órgano podríamos considerarlas como de transición entre el órgano barroco y el romántico. No obstante, cualquiera que haya tenido la oportunidad de escuchar alguna de sus obras organísticas habrá

dad y libertad que requiere la música de Franck. Las bellísimas líneas melódicas del **Coral** no cantaban como ésta música tan sublime exige.

De la escuela Francesa posterior a C. Franck se incluyeron obras de Th. Dubois (1837-1924), A. Guilmant (1837-1911), E. Gigout (1844-1925) y L. Vierne (1870-1937). Literatura poco conocida, pero no por ello menos interesante, en la que se da al órgano un tratamiento sinfónico como ya lo hiciera previamente el mismo C. Franck en muchas de sus obras (**Gran Pieza Sinfónica**, **Pieza Heroica**, los **Tres Corales**, etc.).

De este estilo organístico cabe destacar la **Primera Sonata** en tres tiempos, de A. Guilmant, que es una auténtica sinfonía para órgano. En esta obra, el compositor sabe explotar con perfecto equilibrio y sabiduría todos los recursos del órgano de esta época, convirtiéndolo en una auténtica orquesta sinfónica. El

igualmente impecable en todos sus aspectos.

Finalmente, debemos reseñar que uno de los conciertos, estuvo íntegramente dedicado a la Música Española, a cargo del organista español, y titular del Órgano de San Manuel y San Benito, Domingo Losada. En la primera parte se pudeo escuchar obras del período renacentista y barroco, con obras de Cabezón (1510-1566), Correa de Arauxo (1575-1650), Aguilera de Heredia (1561-1627), J. Cabanilles (1644-1712), etc. En la segunda parte se interpretó música española moderna y contemporánea, con obras de Guridi (1886-1962), Oscar Esplá (1886-1976) y M. Castillo (1930).

El órgano de la Parroquia de San Manuel y San Benito se construyó en 1909 por E.F. Walcker y ha sido ampliado y modificado en 1977. Su sistema de transmisión es eléctrico. ■

COLOQUIO DE MEDIEVALISTAS SOBRE LA PENINSULA IBERICA

Por Ismael Fernandez de la
Cuesta

Por vez primera se han reunido en España especialistas de todo el mundo para tratar temas musicales del medioevo. Es muy difícil que los musicólogos medievalistas se reúnan para tratar ex-profeso de los temas de su especialidad, siendo lo normal utilizar los marcos más amplios de los congresos generales para establecer contactos periódicos, intercambiar puntos de vista sobre las últimas investigaciones y comunicar los próximos futuros proyectos de búsqueda musicológica.

El Centro de Cooperación Cultural Europea e Intercontinental, que con tanta eficacia y dedicación preside Carlos Romero de Lecea, ha realizado un notable esfuerzo para llevar a feliz término esta convocatoria, nacida en su propio seno y calurosamente acogida por los especialistas invitados.

El tema del Coloquio no era exactamente monográfico, pero sí acotado al espacio geográfico de la Península Ibérica y a un período determinado, bastante extenso, no obstante, del período medieval: **Confluencias de las culturas musicales en la Península Ibérica: siglos VIII al XIII.** Los estudiosos de la música durante el medioevo han centrado hasta el momento sus trabajos en la que procede del mundo cristiano, sin duda la más fácil de estudiar, porque a partir del siglo VIII nos ha llegado perfectamente documentada gracias al procedimiento de fijación gráfica de los sonidos que conocemos como notación neumática. Sin embargo, sabemos muy bien que no sólo se practicaba en Occidente este tipo de música, sino también otras, procedentes de otras culturas y religiones, como la árabe y la judía, las cuales se dieron cita con la cultura cristiana en la Península Ibérica. La gran riqueza documental con que se nos ha transmitido la música de esta cultura ha desenfocado bastante el panorama musical del medioevo, sobre todo si tenemos en cuenta que lo que se nos ha transmitido documentalmente, incluso de la cultura cristiana, sólo representa una parte de la que, para entendernos, llamaríamos música culta, y nada de la música popular. Por todo ello, una de las preocupaciones de la musicología actual, en lo referente al período medieval, es la corrección de este desenfoco de más de un siglo, distribuyendo, por decirlo así, de una manera históricamente justa y proporcionada, las casillas de la música que falta de cuya existencia e identidad no se puede seriamente dudar.

El Coloquio se desarrolló en diversas ponencias y comunicaciones previas a unas discusiones entre los participantes, englobadas en tres grandes apartados: La documentación musical, las fuentes no documentales y la iconografía.

En el primer apartado se trataron

especialmente dos temas: la cuestión del cambio de música litúrgica, de la visigótico-mozárabe a la gregoriana, en el siglo XI, y los problemas paleográficos que plantea tanto la notación mozárabe como la llamada notación catalana. Sobre el primer punto disertaron M. Randel, de la Universidad de Cornell, Nueva York, quien destacó la originalidad de la salmodia hispánica entre todas las primitivas de Occidente, y los profesores M. Huglo, investigador del Centro Nacional de Investigación Científica de París, e Ismael Fernández de la Cuesta, del Conservatorio de Madrid.

La cuestión paleográfica de la notación catalana fue abordada por los profesores Josiane Mas, de la Universidad de Toulouse y Jaime Moll, Bibliotecario de la Academia de la Lengua en Madrid, y destacaron su originalidad frente a las dependencias que habían señalado los estudiosos con anterioridad. H. González Barrionuevo, del Pontificio Instituto de Música Sacra de Roma, envió una interesante comunicación sobre los episemas en la notación hispánica (mozárabe), la cual dio origen a una interesante discusión, extendida a lo largo del Coloquio, sobre la relación de la notación mozárabe con otras notaciones episemáticas de Europa, tales como la de San Galo.

El segundo apartado comprendía ponencias, dispares en su punto de partida pero convergentes en su objetivo, sobre la música árabe, del Dr. H.H. Touma, del Instituto de Musicología comparada de Berlín; sobre la música hebrea del Dr. A. Banat, Director de la Sección de Música del Museo Judío de Tel-Aviv; sobre los procedimientos musicales en la épica, del Profesor G. Le Vot, de la Universidad de Poitiers, y sobre las pervivencias medievales en la música popular, de L. Siemens. A ellas había que añadir la conferencia del profesor Zoltan Falvy, de Budapest, sobre la aportación de la Península Ibérica en la historia de la música de Europa medieval. Tanto en las ponencias como en las discusiones se ha visto la necesidad de aplicar nuevas técnicas para recomponer una música cuyos textos literarios nos son bastante bien conocidos, siendo ellos mismos portadores de un elemento musical como es la forma poética, la métrica, etcétera. Así, las jarchas hebreas y árabes, el cantar de gesta, cuya relación con la música es

incuestionable, deben ser estudiadas por los musicólogos a la luz de las «muwas-hahas», las «noubas» y otras formas musicales de la tradición oral judía y árabe, sin perder de vista las composiciones transmitidas por escrito del área hispánica como las cántigas galaico-portuguesas, que han de ser, sin duda hoy reinterpretadas. Sobre este punto disertó el canónigo de Evora, J.A. Alegría, apoyando la tesis de una posible interpretación de las cántigas de amor, de escarnio y de **maldizer**, a través de **contrafacta** o **contrahechuras** de melodías litúrgicas y populares.

El tercer apartado comprendía la iconografía musical, fuente inestimable, sobre todo en los períodos primitivos, de información. Este tema estuvo amplia y diversamente representado. El Profesor J. Chailley, perfectamente conocido de los estudiosos españoles gracias a sus libros fundamentales de musicología medieval y general, dió a conocer la influencia de textos literarios en la iconografía a través de los símbolos y alusiones allí contenidos. Pero, en realidad, lo que se planteó con más profundidad, a partir de la disertación de la profesora de la Universidad de Grenoble, M. Jullian, fue la capacidad de las representaciones iconográficas para reproducir instrumentos organológicamente perfectos, auténticas actitudes de danza y otras manifestaciones musicales tomadas de la misma vida real. La organología iconográfica no siempre es coincidente, ni tiene por qué serlo, con la organología real, cuya vía de investigación más directa es la arqueología tal como se practica en otros países, como Inglaterra y Francia. La arqueología musical estuvo representada por la Srta. C. Homo, joven profesora asistente del Museo de Instrumentos del Conservatorio de París, que el otoño pasado presentó en Cambridge, el importante descubrimiento arqueológico de un instrumento musical del período medieval. Aquí nos sorprendió con otro hallazgo, éste en el campo de la iconografía, de una copia tardía de ciertas miniaturas de las **Cántigas de Santa María**. Asimismo, la profesora de la Universidad de La Laguna, M.R. Alvarez, estudió las diversas influencias en la conformación de nuestro instrumentario medieval, desde el punto de vista iconográfico, resaltando coincidencias notables con representaciones orientales. Otras comunicaciones, como la de P. Calahorra y la de M.T. Ramos se limitaron a realizar un recorrido por la iconografía aragonesa y las tablas góticas de San Millán de la Cogolla respectivamente. Por fin el SEMA, de Madrid, se lamentó en su comunicación de la falta de método en los investigadores y de apoyo por parte de las instituciones para el estudio de la organología musical en España. Aunque las breves bases que apuntó este grupo no se referían específicamente al período al que estaba dedicado el Coloquio, el cual necesita una metodología propia, porque los supuestos de los que parte la investigación son distintos, sus observaciones suscitaron interesantes discusiones.

El tema de la polifonía en España apenas fue abordado. Tan sólo D. Vega, desde un planteamiento meramente analítico de la pieza, señaló la interdependencia de las tres voces del **Congau-deant catholici** del Códice Calixtino.

III CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO «JOSE ITURBI»

Por Daniel Stefani

Entre los días 1 y 5 de junio, se llevó a cabo en Valencia la tercera Convocatoria al Premio Internacional de Piano «José Iturbi», que congregó a un seleccionado grupo de participantes de varias partes del mundo.

Llegado a Valencia en la última etapa del Concurso, me es imposible hacer una valoración de las dos pruebas eliminatorias, en la que se encontraban los dos candidatos más fuertes al primer premio: Patrick O'Byrne, de Nueva Zelanda, y el soviético Yuri Pochtar. En esta fase quien podía tener más posibilidades era, sin lugar a dudas, el representante de la Unión Soviética, que mostró una poderosa garra interpretativa, sobre todo en la **Sonata núm. 7**, de Prokofiev.

A la prueba final, que se llevó a cabo en el Teatro Principal el día 4, pasaron la estadounidense Mary Katleen Ernst, el francés Philip Biros (quien logró una admirable versión del **Klavierstücke núm. 9** de Stockhausen), Anne Pellerin, también de Francia, y los dos favoritos, el soviético Yuri Pochtar, quien mostró una gran madurez artística abordando un programa integrado por la **Sonata en Fa menor, Op. 5**, de Brahms; la **Albada i dansa**, de Vicent Asencio; **Claro de Luna y passepied**, de Debussy, y **Regards des prophètes, des bergers et des mages**, de Olivier Messiaen, y el joven pianista neozelandés Patrick O'Byrne, con un programa integrado por **Davidbündlertanze**, de Schumann; la **Alabada i dansa**, de Vicent Asencio; la **Alborada del Gracioso**, de Ravel, y **Regard de Anges**, de Messiaen, demostró ser el más apto para el primer premio. Su exquisita musicalidad, su refinamiento y su técnica le hicieron el candidato ideal. He de destacar que si bien todo su programa revistió un gran interés, existieron dos obras en las que Patrick O'Byrne brilló espléndidamente; por un lado, su captación y entendimiento del mundo sonoro de Vicent Asencio con su **Albada y dansa**, y por otro lado, con su versión de la **Alborada del gracioso**, de Ravel, obra con la que logró impresionar de forma admirable, esto, por supuesto, sin desestimar sus magníficas versiones de Schumann y Messiaen.

El Jurado, integrado por los españoles Luis Galvé, Perfecto García Chornet y José Domenech Part, la francesa Monique Deshaussees, el suizo Harry Datyner y el estadounidense Jacob Lateiner, acordaron otorgar las siguientes distinciones: Primer gran premio, a Patrick O'Byrne, de Nueva Zelanda; Segundo premio, a Yuri Pochtar, de la Unión Soviética; Tercer premio, a Mary Katleen Ernst, de los Estados Unidos, y Cuarto premio, a Anne Pellerin, de Francia. El premio a la mejor interpretación de la obra obligada de Francisco Cuesta fue otorgado ex-aequo a Mary Katleen Ernst y Patrick O'Byrne. Con el resto de los premios arrasó también el neozelandés, llevándose los correspondientes a las mejores interpretaciones de la música española, de la música contemporánea, y de la música francesa, así como el especial de la Crítica.

Sin lugar a dudas, Patrick O'Byrne, mucho más joven que el soviético, se hacía merecedor al Primer Gran Premio y a varios de los restantes, aunque quizá no a todos, ya que el de música contemporánea le hubiese correspondido con mayor justicia al francés Philip Biros, por su interpretación de Stockhausen.

Dentro de una cantidad tan importante de premios y por cierto, tan significativos, siempre añoramos en este tipo de concursos un premio muy importante, el que pueda otorgar el público presente. Un público que en el caso del «Iturbi» siempre siguió con suma atención el mismo y hubiese sido deseable que participara también con su opinión acerca de los concursantes.

Dentro del Concurso también pudimos asistir al concierto que en el Teatro Principal se llevó a cabo el día 3 y que corrió a cargo de la Orquesta Filarmónica de Lodz, bajo la dirección de Zdzislaw Szostar, actuando como solista el pianista valenciano Mario Monreal.

El programa estuvo constituido por el **Estudio en Si bemol menor**, de Szymanowsky, el **Concierto núm. 1 para piano y orquesta** de Tchaikovsky y la **Sinfonía núm. 7**, de Sergei Prokofiev.

El conjunto polaco evidenció un desajuste muy grande, tanto en sus tiempos como en su afición. Luego del agradable **Estudio** de Szymanowsky, dicho de forma simplemente correcta, pudimos oír el **Concierto núm. 1** de Tchaikovsky, en el cual fue nota predominante el desequilibrio en los planos sonoros por parte de la orquesta. La intervención de Mario Monreal fue en suma discreta. Sin lugar a dudas, el conjunto polaco no le permitió lucirse a su medida.

Para finalizar el concierto, escuchamos una versión más de la **Séptima Sinfonía** de Prokofiev, obra con la que el músico soviético concluye su ciclo sinfónico de forma un tanto anodina y que en nada hace honor a toda su anterior producción.



Patrick O'Byrne, ganador del Concurso «Iturbi».



Yuri Pochtar (U.R.S.S.), segundo premio.



Mary Katleen Ernst (U.S.A.), tercer premio.

Crítica discográfica

BEETHOVEN: Sinfonía núm. 6, «Pastoral». Obertura de Egmont. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Hans Schmidt-Isserstedt. Decca, (Ace of Diamonds), SDD 601-9-42601.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Hombre de sólida escuela y probada técnica, pero de inspiración irregular e inconstante, el fallecido director Schmidt-Isserstedt logró al final de los años sesenta, con el nada despreciable concurso de una Filarmónica de Viena radiante y de un excelente sonido Decca, un ciclo de **Sinfonías** de Beethoven digno y estimable, que tuvo, en su momento, una considerable aceptación. Dentro de este integral (que Ace of Diamonds ha reeditado parcialmente en su nuevo y estupendo lanzamiento), la **Pastoral** que vamos a comentar representa, sin embargo, uno de los extremos más flojos.

La concepción de Isserstedt de esta **Sinfonía en Fa** apunta evidentemente hacia el clasicismo vienés, más que hacia el romanticismo temprano. En efecto, la impresión que se obtiene ya desde el primer movimiento es de un gran comedimento expresivo y dinámico, combinado con un fraseo elegante y clásico, casi, a veces, mozartiano. Planteamiento —¿por qué no?— interesante, si no hubiera sido malogrado por una realización bastante pobre y decepcionante de algunos movimientos fundamentales, como el segundo, tosco y rutinario, o el «Allegretto» final, dirigido con notable pesadez. Por lo demás, es preciso indicar que a lo largo de la versión se suceden excelentes detalles aislados, a saber, el fraseo refinado de la cuerda en el primer movimiento, el trémolo de los bajos en la «tormenta», la bella transición de ésta al movimiento final, etc.; pero uno no sabe si atribuir estos momentos al director o a la orquesta. Versión, pues, desigual y en buena medida rutinaria.

El sonido es simplemente bueno, pero no tiene nada que ver con la toma espléndida, brillantísima, del disco Decca original de 1967. La **Sinfonía** va acompañada de una buena versión de la **Obertura de Egmont**. Como conclusión hay que decir que la opción más recomendable en este momento en serie económica es la **Pastoral** de Klemperer (EMI Acorde), a pesar de que tampoco es la versión *ideal*. Sería bueno que EMI editara en alguna de sus series económicas la extraordinaria versión de Giulini.—L.S.

BEETHOVEN: Sinfonía núm. 9, «Coral». Joan Sutherland, soprano; Marilyn Horne, contralto; James King, tenor; Martti Talvela, bajo. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Hans Schmidt-Isserstedt. Decca Ace of Diamonds, 9-42600.

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

Siempre he tenido cierta simpatía hacia esta **Novena** de Schmidt-Isserstedt, grabada en 1966 y reeditada ahora en la magnífica serie Ace of Diamonds. Aunque evidentemente no se trata, ni mucho menos, de *la mejor Novena* discográfica, y su concepción y planteamiento son excesivamente elementales, la versión reúne unos cuantos valores que merecen ser tenidos en cuenta.

En primer lugar, si bien la concepción interpretativa puede no ser muy original, la realización sonora de los pentagramas —la ejecución, en sí— me parece básicamente irreprochable, tanto técnica como musicalmente. Isserstedt no era una primera batuta, pero poseía un sólido oficio y, lo que es más importante en este caso, conocía perfectamente el estilo y la tradición interpretativa de la Filarmónica de Viena, sabiendo cómo hacerla brillar. Y éste es precisamente uno de los aspectos más notables de la presente grabación: una ejecución orquestal modélica, a través de una Filarmónica vienesa *en su punto*.

Se podrá reprochar tal vez un primer movimiento algo rutinario y poco inspirado, así como ciertas caídas de tensión en los pasajes centrales del «Finale»; pero junto a esto, hemos de reconocer un excelente segundo tiempo, admirablemente planteado tanto en lo rítmico como en lo dinámico y muy bien regulado, y, sobre todo, un exquisito «Adagio», sencillo y lírico, dicho en una apacible media voz, que viene a resultar el movimiento más logrado de la versión. El «Finale», en notable contraste con el intimismo del movimiento anterior, está concebido de un modo más tradicional y exterior y, salvo los pasajes antes mencionados, todo él resulta muy brillantemente expuesto.

Las voces constituyen otra de las bazas de esta versión. No es fácil encontrar muchas **Novenas** —incluso entre las *grandes*— en las que se haya podido reunir un cuarteto vocal tan eficaz como el presente; tanto en los cometidos individuales (magnífico, realmente, el «O Freunde» de Talvela, y ejemplar la «marcha» de King, cantada con verdadero aliento heroico), como en los difícilísimos pasajes conjuntos, los cuatro cantantes hacen gala de extraordinaria musicalidad y perfección vocal. El Coro, dirigido todavía por Wilhelm Pitz, canta su parte con aquella vibración y entrega que caracteriza a la famosa formación vienesa.

El sonido es aceptable, pero, como ocurre en otros discos de esta serie, no reproduce, ni de lejos, la excelente toma sonora original. En suma, una **Novena** sencilla, tradicional, carente tal vez de *genialidades*, pero sólida y, en definitiva, eficaz.—L.S.

BEETHOVEN: Missa Solemnis. Gundula Janowitz, soprano; Christa Ludwig, contralto; Fritz Wunderlich, tenor; Walter Berry, bajo. Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon Privilege 2726048, 2 discos.

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

La **Misa Solemne** de Beethoven constituye una confesión personalísima de su fe hecha con enorme sinceridad y expresada con la máxima vehemencia —aspecto que el director debe tener muy presente—, necesitando para ello recurrir a la exigencia a las voces literalmente hasta el límite de sus posibilidades. En todo caso, es probablemente la obra más emocionada y emocionante de Beethoven y, pese a sus desequilibrios, una de sus cimas absolutas de genialidad.

Aparte de las dificultades apuntadas, esta **Misa** plantea arduos problemas de muy diversa índole al director- intérprete que la aborde: las técnicas son, comprensiblemente, superadas por Karajan —salvo, en cierta medida, en lo que respecta a la claridad de planos, aspecto tal vez achacable en parte a la algo confusa grabación—. No obstante, en lo relativo a la concepción músico-expresiva, Karajan se nos muestra en general algo distante, no lo suficientemente participativo, demasiado solemne (Kyrie) o ampuloso (Quoniam, en el que juega en exceso con los contrastes de tiempo). El Credo y el Benedictus son, por el contrario, admirables.

Tres grandes directores, desde diversos presupuestos, sí han hecho en disco justicia a esta abrumadora obra: Klemperer (EMI), el más intenso en la expresión y a la vez el más atento a la estructura; Giulini (EMI), el más reflexivo y que mayor belleza melódica y sonora obtiene de la partitura; y Bernstein (D.G.), que en cierto modo se sitúa en un punto medio entre los dos anteriores, y que convence plenamente por su arrolladora sinceridad.

A favor de la versión de Karajan grabada en 1966 y que ahora se reedita, está el sensacional cuarteto vocal del que sólo han sido superados la Janowitz —algo dulzona y ocasionalmente tirante en los agudos— sobre todo por la Söderström (con Klemperer), y Berry —magnífico, de todos modos— por Kurt Moll (con Bernstein). A destacar la actuación, fenomenal en todos los aspectos, de Christa Ludwig, a la que ni siquiera Janet Baker (con Giulini) consigue igualar, y la maravillosa voz y forma de cantar, menos heroica de lo acostumbrado, del malogrado Fritz Wunderlich. Impecable y con un sonido de extraordinaria dulzura el violinista Michel Sch-

walbé en su difícilísimo solo del «Benedictus». El Coro de Viena, sin embargo, no supera siempre las terribles tiranteces a que lo somete la inclemente escritura beethoveniana; hasta la fecha, el único Coro que en disco lo ha logrado plenamente ha sido el New Philharmonia de Londres (con Klemperer y Giulini).

En resumen: una muy notable interpretación de la **Misa Solemne**, la única en serie económica. Pero creo que merece la pena gastarse algo más para hacerse con una de las otras tres citadas.—T.

BEETHOVEN: Tríos con piano Op. 1 núms. 1, 2 y 3, y Op. 70 núm. 2. Trío Beaux Arts. Philips 9500 988 y 6514 131.

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

Son pocos los Tríos *estables*, entendiéndolo por tales los integrados por instrumentistas que se dedican exclusivamente al cultivo regular de la literatura para trío (sobre todo en comparación con otras formaciones camerísticas, con el cuarteto de cuerda a la cabeza), siendo por lo general solistas de sus respectivos instrumentos los que se unen para interpretar este tampoco muy extenso repertorio (recordemos grupos como Cortot/Thibaud/Casals, Menuhin (Yehudi y Hephzibah)/Gendron, Kempff/Szeryng/Fournier, Gilels/Kogan/Rostropovich, Barenboim/Zukerman/Du Pré...). El Trío americano Beaux Arts es quizás el ejemplo más representativo de la excepción, el Trío estable; a lo largo de varias décadas han ido ampliando poco a poco su repertorio, hasta el punto de haber llevado éste al disco en casi su integridad, ampliándolo también a otros más o menos conexos (Cuartetos y Quintetos con piano).

Nunca se han caracterizado las interpretaciones de los americanos —hablando en términos generales— por su genialidad. Sus versiones son siempre correctas, solventes técnicamente y con momentos brillantes, pero poco más. Todas estas cualidades son predicables de los dos discos que aquí comentamos: estamos ante versiones bien planteadas formalmente, en estilo y con un muy aceptable equilibrio sonoro entre los tres instrumentos, nada fácil de conseguir por otra parte (la difícil conjunción sonora del Trío con piano es precisamente el motivo fundamental que explica el escaso interés de los compositores hacia él, en contraste con otras formaciones camerísticas más beneficiadas por el favor de aquéllos). Son especialmente recomendables las versiones de los dos primeros Tríos beethovenianos (acoplados en el disco cuya referencia se cita en primer

lugar), que el Beaux Arts interpreta de modo muy clásico, con gran entusiasmo, aunque pecando a veces de una excesiva rigidez en los «tempi». Existen, eso sí, momentos aislados de una gran belleza (en el segundo movimiento del **Op. 1 núm. 2**, por ejemplo), pero que desgraciadamente sólo se quedan en eso, en destellos.

No tan recomendables son, por el contrario, las versiones del **Trío Op. 1 núm. 3** (obra muy clásica pero de carácter totalmente opuesto a sus compañeros de opus) y del **Op. 70 núm. 2**. El primero de ellos conoce una versión poco trágica, como requiere la música que contiene, y excesivamente apresurada, sin la fuerza y el reposo que requieren los momentos de mayor tensión. En el segundo —con alguna que otra imprecisión técnica, debida sin duda a la ya respetable edad de los americanos—, el fraseo es rígido y el tempo poco flexible, echándose, asimismo, en falta un mayor dramatismo, pues aquí ya está lejos el clasicismo y el buen humor que caracteriza a la **Op. 1**.

En suma, recomendable, aunque sin un entusiasmo desbordado, el disco que recoge los dos primeros **Tríos** de la **Op. 1** beethoveniana. Mucho menos, como se deduce de lo dicho, el segundo registro. La grabación es discreta, con un cello en un excesivo segundo plano y una presencia sonora (especialmente en el **Op. 70 núm. 2**) algo raquítica.

Para finalizar, un ruego a los directivos de Philips: que editen —o importen, que es lo que se lleva ahora— la integral de los **Tríos** de Haydn grabada por el Beaux Arts, profusamente premiada en todo el mundo. La importancia de las obras y las excelentes expectativas de la interpretación (en los discos aquí comentados es patente la mayor afinidad de los americanos por el repertorio estrictamente clásico —la **Op. 1** de Beethoven podría llevar la firma de Haydn— lo están pidiendo a gritos.—**L.C.G.**

BERLIOZ: Te Deum. Francisco Araiza, tenor. Coros de Inglaterra. Martin Haselbock, órgano. Orquesta Juvenil de la Comunidad Europea. Director, Claudio Abbado. DG 2532044. Digital.

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

El **Te Deum** de Berlioz ha pasado a la historia como una de las más colosales obras de su autor. Escrita originalmente para dos coros y orquesta, fue arreglada más tarde por aquél —Berlioz añadió un tercer coro infantil y suprimió dos interludios orquestales de claro matiz militarista— para su primera ejecución en la Iglesia de San Eustaquio, en París, con motivo de la apertura de la Exposición de la Industria (1855). Los seis números sinfónico-corales resultantes —el quinto incluye un aria de tenor—

están dispuestos en orden simétrico a su potencial dinámico: primero y último constituyen sendas grandiosas fugas y los tres centrales adquieren un carácter —más o menos— de celebración ritual, dentro del tono glorificante general que impera en toda la obra. En todo caso, no estamos ante una composición retórica o vacía; su manifiesta espectacularidad en los medios sonoros, así como su marcado contraste dinámico, no son gratuitos: ello es siempre resultado, manifestación externa, de un conflicto que nace desde dentro con toda la fuerza de la sinceridad; es una obra *grande* cuyas continuas explosiones emocionales tienen siempre una génesis lógica, perfectamente controlada y absolutamente motivada desde el punto de vista dramático.



Francisco Araiza.

Y así está entendida la versión de Claudio Abbado, cuya extraordinaria capacidad para interiorizar la antedicha motivación dramática le permite levantar un edificio sonoro de inmensas proporciones, paso a paso, analizando con precisión cada parte, cada detalle, cada elemento. Naturalmente, semejantes resultados —exultantes resultados— son posibles gracias a una habilidad en el manejo de las grandes masas corales y orquestales verdaderamente portentosa: es toda una exhibición la manera en que Abbado consigue que toquen los muchachos de la Orquesta Juvenil de la Comunidad Europea; ciertamente una orquesta subyugada, magnetizada, por su director; casi enamorada, diría, de él.

La grabación, realizada en vivo en la Catedral de St. Abban, es igualmente magnífica. Así que, por todo lo dicho, y teniendo en cuenta que no hay demasiadas versiones discográficas de esta obra —y ni la de C. Davis (Philips) ni la de Barenboim (CBS) alcanzan a ésta— el presente disco se convierte en primera alternativa fonográfica para la misma.—**P.G.M.**

BERNSTEIN: Halil; Tres Meditaciones de «Misa»; On the Waterfront (La Ley del Silencio). Jean Pierre Rampal, flauta (**Halil**). Mstislav Rostropovich, cello (**Meditaciones**). Orquesta Filarmónica de Israel.

Director, Leonard Bernstein. DG 2532051. Digital.

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

Las tres obras que se incluyen en el presente disco fueron compuestas en un período de tiempo de casi treinta años (1955-1981). Son, pues, una muestra lo suficientemente representativa para poder observar la trayectoria musical, como compositor, del gran director judío-americano Leonard Bernstein. La música para **On the Waterfront (La Ley del Silencio, 1955)** es una magnífica música cinematográfica donde las haya. Aquí la podemos escuchar sin interrupción, y aunque no recordemos nada de la extraordinaria película de Kazan, nos encontraremos sometidos de manera irremediable a esa mezcla de impotencia, bárbaro primitivismo y sensibilidad reprimida que definen el ambiente general del film. Es una música que en su momento sirvió a la perfección a las imágenes de aquél, pero que, en sí misma, posee la garra y el sustrato emocional suficientes para convertirse en una interesantísima música de amor y marginación. Constituye, en suma, una verdadera radiografía de cómo ven el amor y la violencia las gentes que habitan determinadas zonas de una de las ciudades más avanzadas, ricas y *civilizadas* del mundo: Nueva York. En 1971, Leonard Bernstein compuso su **Mass (Misa)**, para coro, orquesta y bailarines.

Se trata de una sugestiva partitura, mezcla de rituales paganos y llamadas religiosas de gran fervor. Con material temático de la misma construyó aquél tres piezas para cello y orquesta que, si cabe, todavía tienen más interés que la composición original. Son trabajos más logrados porque su contenido musical está más esencializado, porque ya no hay puntos muertos como sucedía en la **Misa**. Las dos primeras contienen probablemente el material melódico más inspirado de la obra madre; la tercera, una danza de color muy judío, es fiel representante de ese estilo luminoso y vitalista que caracteriza la mejor música de su autor.

Mucho menos me ha gustado **Halil** (1981), una especie de poema sinfónico para flauta y orquesta dedicado a Yadin Tennenbaum, conocido flautista israelí muerto en las confrontaciones bélicas de Oriente Medio en 1973. Dice Bernstein que en esta obra se entremezclan elementos tonales y atonales. La intención es clara: la poesía, la sensibilidad, el amor, el arte, etc. son caracterizados simbólicamente por los primeros; la guerra, la destrucción, la intolerancia, la muerte, en suma, por los segundos. Sólo la idea me parece ya de un grafismo simplificador; pero, además, los resultados lo confirman: el descriptivismo que campea a lo largo y ancho de la obra es bastante simple y poco rico desde el punto de vista musical.

Por otro lado, se trata de una música excesivamente ecléctica; hay de todo: música judía, jazz, música negra americana...

La dirección de Bernstein y las intervenciones solistas son totalmente modélicas desde todos los puntos de vista. La grabación igualmente, es espléndida. Un disco, pues, recomendable.—**P.G.M.**

BRAHMS: los 2 Conciertos para piano y orquesta. Emil Gilels, piano. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Eugen Jochum. Deutsche Grammophon, Privilege, 272 6062, 2 discos.

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

Oportuna reedición, en serie económica, con motivo del CL aniversario del nacimiento de Johannes Brahms, de unas magníficas interpretaciones de sus dos **Conciertos para piano**, que habían dejado de estar en el catálogo de D.G. para dar paso a otras en mi opinión no tan redondas e indiscutibles (las de Pollini, con Böhm en el **Primero** y Abbado en el **Segundo**).

Emil Gilels es uno de los muy pocos pianistas de los últimos años que se han enfrentado con entera capacidad a obras tan tremendamente difíciles: desde el punto de vista de ejecución, pocas veces se ha escuchado tal dominio, tal perfección y nitidez. La belleza y variedad de su sonido, así como su extensa gama dinámica son aspectos particularmente resaltables. Gilels, cuya seriedad y sentido musical son proverbiales, se muestra introspectivo y hondo, sin mengua del conveniente apasionamiento en determinados momentos —aunque en este último aspecto algunos pianistas, sobre todo Barenboim y Richter, le aventajen—.

Otra baza fundamental de estas interpretaciones es la admirable dirección de Jochum —no siempre tan gran brahmsiano como aquí: recuérdense su **Concierto para violín** con Miltstein y algunas de las **Sinfonías**— y, principalmente, la plena coincidencia en sus enfoques de ambos **Conciertos** con el solista, hecho no siempre observable en el trabajo en común entre grandes pianistas y grandes directores. Los «tempi» amplios, el sonido poderoso y de tintes predominantemente oscuros que Jochum obtiene de la imponente Filarmónica de Berlín se me antojan adecuadísimos. Episodios singularmente logrados son el «Maestoso» inicial del **Primer Concierto** o el «Andante» del **Segundo** (con el espléndido Otomar Borovitzky como violoncelo solista); echamos de menos, sin embargo, una mayor potencia y rebeldía en el «Allegro appassionato» de este último **Concierto**. En resumen: el ciclo de los dos **Conciertos** de Brahms más coherente de los disponibles. Solamente pueden encontrarse interpretaciones separadas algo

superiores en el **Primero** de Arrau/Giulini (EMI Acorde) o en el **Segundo** de Barenboim/Barbirolli (EMI, no en España) o Barenboim/Mehta (CBS).—T.

CASTELNUOVO - TEDESCO: **Concierto para guitarra** núm. 2. **Tarantella. Capriccio. Rondó.** Jorge Oraison, guitarra. Orquesta de Cámara del Concertgebouw de Haarlem. Director, Adam Gatehouse. Etcetera, ETC 1001.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

La predilección de Mario Castelnuovo-Tedesco por la guitarra puede ser entendida como una manifestación más de su constante inclinación hacia todo lo español. El instrumento característico de la Península es el destinatario de muchas de las obras del florentino, mientras que la cultura hispánica ha sido punto de partida para un considerable grupo de sus composiciones (**Platero y yo, Coplas, Romancero gitano, Caprichos de Goya...**).

El **Concierto número 2 para guitarra y orquesta**, encargado por Andrés Segovia y a él dedicado, es una obra muy representativa del estilo de Castelnuovo-Tedesco. El italo-norteamericano es un fiel seguidor las filas de la *retaguardia*, como gusta decir Tomás Marco. Sus maneras se deciden por lo elegante, lo sencillo y lo melódico, con el evidente contrapeso de elevadas proporciones de insustancialidad. Su obra bordea la línea de lo mediocre, para caer frecuentemente por debajo de ella.

Las interpretaciones son de un nivel suficiente; quizá no se encuentre en ellas la convicción necesaria para elevar lo tocado por encima de su pobre significación real. Hay, eso sí, buen humor y desenfado, así como un sobresaliente trabajo orquestal en la labor de acompañamiento, parte que en origen es de un peso específico sensiblemente bajo. El guitarrista Oraison realiza un trabajo encomiable; su sonido es nítido y preciso. En las piezas de bravura que completan el registro tiene ocasión de demostrar todas sus dotes de agilidad y su buen sentido musical, aunque se vea forzado a aplicar estas cualidades a obras de poca envergadura estética.—E.M.M.

COUPERIN: «**Concerts pour mes amis**»: Selección de obras de los **Libros 2.º, 3.º y 4.º de Piezas de clavecín.** Kenneth Gilbert. Harmonia Mundi, HM B 340. Importado.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

En el número 529 de RITMO, correspondiente al mes de enero del presente año, se comentó, bien que fuera brevemente, la importación del catálogo de Har-

monia Mundi, y, en concreto, la aparición de 16 discos, distribuidos en cuatro álbumes, conteniendo la integral de la obra de clave del gran compositor francés.

Ya se señalaban en aquella crítica las grandes virtudes de la publicación en cual tal: es decir, la mera aparición de dicha integral constituía el primer acierto. El segundo, la muy notable interpretación de Kenneth Gilbert al clave.

Este disco, bajo el título de «Concierto para mis amigos», presenta una elección de estas pequeñas, pero maravillosas piezas de Couperin, elegidas al gusto del propio intérprete. Es como una confesión personal del clavecinista, que viene a decirnos algo así como que de la inmensa colección, éstas pueden ser sus preferidas.

La verdad sea dicha, es que las obras recogidas en la presente grabación son un modelo de concisión, belleza e intimismo. Como para ser escuchadas en una sesión íntima. Pero también podrían haberse seleccionado otras distintas, con igual acierto.

Desde **Les Moissonneurs y Les Barricades Mistérieuses**, o **Le Bavoletflotant**, pasando por el delicioso **Le Carillon de Cithère**, hasta **Les Tambourins** o **Les Tours de Passe-passe**, estas piezas dieciochescas siguen subyugándonos y trasmitiéndonos todo su encanto y emotividad. El placer de Gilbert cuando las interpreta es obvio. La perfección formal y el encantador sonido del clave son proverbiales. Una auténtica maravilla en miniatura.

Quienes no alcanzaron la integral, que recomiendo vivamente, y que ahora se reedita, pueden comenzar con esta pequeña muestra y estoy convencido que les animará a seguir disfrutando de esta colección sin par.

Al dorso de la carpeta, Kenneth Gilbert ha seleccionado una frases del propio Couperin relativas a la ejecución de estas piezas y que resultan muy adecuadas.

En resumen, un disco excelente, en interpretación idónea y que permite al aficionado acercarse al mundo inigualable de Couperin, a la inolvidable escuela clavecinística francesa.—G.O.LI. O.

GERSHWIN: **Rapsodia en blue. Un Americano en París.** Josef Hala, piano. Orquesta Filarmónica Eslovaca. Director, Dennis Burk. Dial 50.2016.

Interpretación: ■
Sonido: ■■

George Gershwin es un autor muy popular (no entraremos ahora en los motivos), sus obras se tocan y graban con gran frecuencia, aunque con demasiada repetición de los mismos títulos, que suelen ser los del presente disco. Hay ya un número excesivo de versiones y, por lo tanto, aquellas que no aporten una visión original están de más. Mucho nos tememos encontrarlos ante una de ellas.



George Gershwin (1898-1937).

Desde el primer momento se hace extraña la música de Gershwin puesta en los atriles de la Filarmónica Eslovaca. Tras la audición, la impresión previa queda sobradamente confirmada. Burk y las huestes que conduce hacen gala de un total despiste estilístico y una desoladora falta de idiomatismo. Lo tocado —mal, por cierto— podría pertenecer a cualquier otro compositor. La lectura carece de musicalidad, parece que el objetivo perseguido ha sido alcanzar el mayor nivel posible de decibelios. Josef Hala, solista de la **Rapsodia**, despliega toda una teoría de *fuegos artificiales*, pero su virtuosismo es demasiado hueco, como lo es igualmente el de la Orquesta que lo sustenta. En la formación hay incluso errores mecánicos (escúchese la introducción del clarinete en la **Rapsodia**). El deficiente sonido acaba de hundir este desdichado producto, cuya edición en España es un misterio irresoluble.—E.M.M.

MAHLER: **Sinfonía núm. 1 en Re mayor.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Carlo María Giulini. EMI «Grandes Intérpretes», 053-002.183.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

Inesperada y agradable sorpresa la que nos depara la nueva serie económica de EMI, «Grandes Intérpretes», al reeditar una de las grabaciones más extraordinarias e importantes de su catálogo reciente. Realizada en 1971, esta grandísima versión de la **Primera Sinfonía** de Gustav Mahler constituyó durante algunos años la primera opción discográfica de nuestro catálogo, hasta que, por desgracia, fue retirada del mercado. Su reaparición ahora en serie económica debe ser saludada con todos los honores.

Decir de cada disco de Giulini que se trata de un acontecimiento discográfico es algo que puede llegar a convertirse en un manido lugar común; pero es que, verdaderamente, nada más indicado se podría afirmar a propósito de esta **Primera** mahleriana (realizada cuando el maestro aún grababa con la Sinfónica

de Chicago), que puede considerarse, si no *la mejor* —ya sabemos que el ideal no existe—, si al menos una de las dos o tres versiones más hermosas que se han hecho, hasta la fecha, de la obra.

Es difícil resumir en pocas palabras la magnitud del hecho interpretativo que motiva estos comentarios. Para decirlo simplemente, Giulini se aproxima a la obra con el corazón en la mano y el resultado es una versión emocionante, intensa y enormemente poética. Oíase, por ejemplo, el primer movimiento y se apreciará cuál es el espíritu que informa toda la versión: nunca este tiempo ha sonado más luminoso, fresco y auténticamente pastoral; adviértase cómo sus diversos temas y motivos son *cantados* con un lirismo indescriptible por los distintos grupos instrumentales de la orquesta (por cierto, más aterciopelada y cálida que nunca), y cómo todas las voces resultan perfectamente audibles en su debida proporción, sin ningún tipo de exageración dinámica, todo dicho con naturalidad y sencillez.

Destaco el primer tiempo por ser uno de los de más difícil interpretación y porque realmente me parece un claro exponente del resto. Por lo demás, el «Scherzo», poderoso y musical a la vez, incluye el trío más bellamente tocado que se pueda imaginar. Lo mismo ocurre con el tercer movimiento, que en esta grabación podríamos calificar de poéticamente triste; todo vestigio de ironía o malicia desaparece en manos de Giulini, para dar paso a una resignada y sublime melancolía. La concepción, quizá discutible, no puede ser más hermosa, y hasta el cruel «tango» suena con una finura increíble. Esta visión sublimada de la **Sinfonía** no podía tener un final banal, y Giulini nos traduce la monumental página de forma totalmente majestuosa, con una grandeza y solemnidad fuera de lo común.

Evidentemente estamos ante una concepción fuertemente humanista y noble de la obra de Mahler, que se contrapone de modo flagrante a la visión hiriente, sarcástica y angustiosa de Horenstein (Unicorn). Ambos puntos de vista son naturalmente admisibles e, incluso, complementarios, tratándose de una personalidad tan compleja como la del compositor bohemio. Junto a éstas, para mí las grandes versiones de la **Sinfonía Titán** (dentro de una extensa y normalmente buena discografía), hay que citar también la reciente grabación digital de Abbado (DG), que juega la baza de la perfección hasta extremos difíciles de imaginar.

El disco tiene un sonido fuerte y claro, aunque menos fino que el de la edición anterior, y el prensado es bastante deficiente (la segunda cara contiene numerosos crujidos). A pesar de ello, no dudo en recomendarlo vivamente a todos los aficionados, incluso a aquellos que ya tengan otra versión de la obra.—L.S.

MAHLER: Sinfonía núm. 7. Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara. Director, Rafael Kubelik. **Kindertotenlieder.** Dietrich Fischer-Dieskau. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Karl Böhm. Deutsche Grammophon. Privilege, 2726066, 2 discos.

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

La 7.^a Sinfonía de Mahler es una obra *maldita* para casi todos los directores de orquesta, incluidos una buena parte de los más grandes. Probablemente, las razones por las que unos y otros se *estrellan* contra esta música habría que buscarlas en las posibles incoherencias de la misma. Un primer movimiento densísimo, de extraordinario peso psicológico; un *scherzo* socarrón, cargado de soterrada ironía, entre dos desconcertantes fragmentos musicales —las famosas músicas nocturnas— de difícilmente interpretable intención; y, para acabar, un Rondó cuya aparente trivialidad raya en el mal gusto, constituyen un programa sinfónico ciertamente singular; adecuado para replantearse la vieja idea de hasta qué punto un intérprete no ha de estar en la obligación de tener que *añadir cosas* para hacer creíble una determinada partitura. Puede que lo dicho constituya una irreverencia hacia los compositores, amén de un juicio bastante temerario; no obstante, pienso que si toda la música que se ha escrito se interpretara siguiendo exclusivamente las indicaciones del autor, en más de una ocasión el sufrido melómano acabaría dormido, desesperado o simplemente perplejo. Y tal es el caso de la **Séptima** de Mahler, una de esas obras donde la labor del director se hace absolutamente determinante para poder ser comprendida y disfrutada.



Rafael Kubelik.

¿La versión de Kubelik? Está bien, muy bien, pero, una vez más, estamos ante una versión de esta obra incapaz de aclarar el sentido último de su estructura; todo está en su sitio, pero, de nuevo, no podemos llegar a vislumbrar las verdaderas intenciones que hay detrás de cada brusco y abrupto cambio de estado de ánimo. Es una versión

bien trazada, pero todo lo que va ocurriendo a través de ella es demasiado evidente. Falta, en suma, estudio psicológico y profundidad de pensamiento; sobra, en cambio, triunfalismo e ironía gratuita.

De la versión de los **Kindertotenlieder** que completa el doble L.P. hace poco que ha hablado mi compañero Francisco Chacón. Suscribo totalmente su comentario.

Para acabar, lo que ya he dicho en otras ocasiones: la única versión discográfica de la **Séptima** de Mahler que verdaderamente me convence es la de Otto Klemperer, con la Orquesta New Philharmonia. Una invitación a la filial de la EMI en España: ¿No sería conveniente reeditarla en la serie barata Acorde?—P.G.M.

MENDELSSOHN: Elías, Op. 70 (oratorio). Augér, soprano; Schreckenbach, contralto; Tear, tenor; Nimsgern, barítono. Gächinger Kantorei. Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Director, Helmuth Rilling. CBS, 79 353. 3 discos. Importado.

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

El oratorio **Elías** (1838-46) es el segundo y más célebre de los compuestos por Felix Mendelssohn (1809-1847). Los otros dos son **Paulus, Op. 36** (1833-4), y el inacabado **Christus, Op. 97** (1847). El texto es del teólogo amigo del compositor Julius Schubring, y fue traducido al inglés para el estreno absoluto en Birmingham, por lo que casi siempre que se ha interpretado fuera de Alemania se ha optado por esta versión; e incluso la única grabación existente hasta ahora en nuestro país, dirigida por Frühbeck (EMI), elegía esta opción. La grabación importada actualmente por CBS tiene el valor de reestablecer el idioma original.

Se trata de la publicación de un concierto celebrado en la Liederhalle de Stuttgart el 17 de septiembre de 1981. Fue dirigido por Helmuth Rilling, gran especialista en el Barroco alemán, que ha realizado importantes versiones de obras de J.S. Bach, con un estilo alejado de las versiones llamadas *románticas*. En esta ocasión ha querido mostrar la relación de la composición de Mendelssohn con el período barroco, enfocándolo concretamente más hacia la figura de Bach que hacia la de Händel (con la que opino tiene mayor relación). Se ha buscado —y logrado en parte— una austeridad y sencillez en la ejecución, una línea fluida del discurso (lo que es importante en una composición de más de dos horas, con algunos momentos un tanto banales), especialmente transcurridos los veinte primeros minutos, en los que se nota que el director todavía no había entrado en situación. El problema de este enfoque radica en que

Rilling no ha querido (o no ha podido) señalar lo que hay de la auténtica personalidad de Mendelssohn en la obra, señalando antes las referencias e influjos que los momentos auténticamente personales e incluso geniales que posee la obra. En el apartado puramente técnico, se observa que Rilling es, ante todo, un director de coro (concretamente, de los magníficos Cantores de Gächingen), y en las grandes escenas corales está más pendiente de él que de la orquesta. El Coro, realmente, logra una diversidad de matices y un empaste totalmente elogiados. Pero la Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart, una agrupación importante, no consigue exhibir todas sus facultades. Los solistas, en los recitativos, son un poco descuidados, aunque en las arias (sobre todo, si tienen acompañamiento coral) el director consigue buenos momentos. Entre ellos destaca Siegmund Nimsgern, potente y dramático barítono, con un voz muy timbrada y gran variedad de recursos, con los que ofrece una visión muy humana del profeta. Arleen Augér, habitual colaboradora de Rilling, es un auténtico lujo en el aspecto estilístico, si bien la voz ha perdido volumen y facilidad. Correcto el versátil Robert Tear, que destaca más por su interpretación que por su voz, e interesante la mezzosoprano Gabriele Schreckenbach, que todavía debe hacerse como intérprete.

La toma sonora no recoge bien la interpretación en vivo, y por ello no se puede saber con exactitud si los defectos directoriales anteriormente citados hay que achacárselos exclusivamente a Rilling, así como la escasa diferenciación de timbres y la poca fusión entre las masas coral y orquestal. Francamente, se han efectuado mejores grabaciones en vivo que la presente. El prensaje alemán presenta, no con mucha insistencia, un pequeño ruido de fondo.

Aparte de la excelente versión en inglés dirigida por Frühbeck (EMI ya descatalogada), entre las de texto en alemán, me gustaría citar la de Wolfgang Sawallisch, publicada en el extranjero por Philips. Cuenta con la magnífica Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig (fundada, precisamente, por Mendelssohn) y con un excelente cuarteto vocal (Ameling, Burmeister, Schreier y Adam). Su visión es plenamente romántica, en varios momentos con un pequeño exceso de cantidad sonora si se quiere, pero con un empaste y una belleza con mayúsculas difícilmente reprochable. Como dudo que en España llegue a editarse esta versión, y a la espera de otra al menos del mismo valor, la de Rilling puede ocupar un vacío.—R.B.I.

MENDELSSOHN: Trío para piano núm. 1 en Re menor, Op. 49. SCHUMANN: Trío para piano núm. 1 en Re menor, Op. 63. Kyung-Wa Chung, violín; Paul Tortelier, violoncello; André Previn, piano. Edigsa, 23L0357 (cedido por EMI).

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

Las obras contenidas en este disco, como tantas otras maravillas de la música de cámara, atesoran belleza e importancia suficientes como para merecer una mayor presencia discográfica de la que disfrutan. Su acoplamiento en esta grabación pone de manifiesto sus afinidades —derivadas de una misma tonalidad, Re menor— y también sus sustanciales diferencias: la formalidad clásica del **Trío** de Mendelssohn y el sombrío cromatismo del de Schumann; lo que, en definitiva, viene a mostrarnos la doble faz del fenómeno romántico.

La actuación de este trío de *estrellas* es globalmente irreprochable. Nada que decir de la afinación de sendos instrumentos de cuerda, ni de la justeza, precisión y aliento interpretativo con que los tres intérpretes acometen su trabajo; también resulta encomiable el equilibrio entre las tres voces, el mutuo oírse, la constante sensación de trípode instrumental, algo que parece elemental, pero que no siempre se logra en los conjuntos eventuales, formados por solistas. Partiendo de estas premisas básicas, la interpretación del Trío de Mendelssohn me parece, si no óptima, sí al menos, excelente, muy elegante, adecuadamente *cantada* y acertadamente contenida en su capital expresivo. Algún reparo habría que oponer, en cambio, a la versión del Trío schumanniano, en el que los intérpretes no acaban de expresar todo el complejo contenido musical y expresivo del primer movimiento, en el que, sobre todo, violín y cello quedan algo cortos, algo fríos. El resto de la versión me parece más adecuado, más emocionante y también más vivo, a pesar de que el bellísimo tercer movimiento —lento, con profundo sentimiento— se puede sacar aún mejor.

El sonido es sencillamente espléndido y el prensado de Edigsa un ejemplo a seguir. La presentación del disco es también muy buena, con un artículo claro y didáctico. Sólo un detalle negativo —no nos cansaremos de repetirlo— es el de la funda de papel sin plastificar.—L.S.

MOZART: Música religiosa (K. 109, 125, 127, 141, 193, 195, 222, 243, 260, 273, 276, 277, 321, 341). Solistas. Coro y Orquesta de la Radio de Leipzig, director: Herbert Kegel. Philips 6725 015, 4 discos. Importado. Oferta.

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

Contiene este álbum la mayor parte de las obras religiosas compuestas por Mozart entre los años 1769 y 1781, la época de sus viajes, cuando estaba al servicio del arzobispo de Salzburgo y especialmente interesado en la composición de óperas. Estas obras religiosas, por lo

tanto, son de circunstancias. En algunas de ellas, las cuatro **Litaniae K. 109, 125, 195 y 243**, por ejemplo, se nota la influencia de la música vocal italiana; en otras, **Sancta Maria K. 273**, **Vespereae de Dominica K. 321**, **Kyrie K. 341**, hay momentos que anuncian sus grandes obras religiosas de madurez.

De las catorce obras de este álbum, seis de ellas, las **K. 222, 260, 273, 276, 277 y 341**, estaban incluidas en el álbum de música religiosa, hoy descatalogado, de la integral de la obra de Mozart publicada también por Philips, aunque en otras interpretaciones. Por todo esto, teniendo en cuenta que las obras contenidas en este álbum que comentamos no son de discoteca básica, y también su precio (es de importación), sólo es recomendable para quienes quieran tener la obra completa de Mozart.

En cuanto a la interpretación: Herbert Kegel, con unos coros extraordinarios, una muy buena orquesta y unos solistas vocales correctos y dignos, de los que sólo nos resultan conocidos Annelies Burmeister, Eberhard Büchner y Hermann Christian Polster, realiza unas interpretaciones muy equilibradas de estas obras menores de Mozart. La grabación es muy buena.—T.

MOZART: Divertimento para violín, viola y cello en Mi Bemol mayor K. 563. Dúo para violín y viola en Si Bemol mayor K. 424. Rainer Küchl, violín. Josef Staar, viola. Franz Bartolomey, cello. Decca Ace of Diamonds 9-42002.

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

Se encuadra este disco dentro del reciente relanzamiento de la serie Ace of Diamonds por parte de Decca, y más concretamente dentro de las nuevas grabaciones que la firma inglesa ha pasado a integrar directamente en su serie económica. De entre las varias novedades de esta serie, los cuatro discos en los que son intérpretes los primeros atriles de la Filarmónica de Viena son —como se ha señalado en las respectivas críticas de tres de ellos (**Quintetos de cuerda** de Mendelssohn, **Trío con clarinete** de Mozart y **Quintetos con clarinete** de Brahms y Mozart) y como se señalará en ésta— de obligada adquisición.

Las interpretaciones de los vieneses son, por encima de todo, de una belleza sonora realmente indescriptible y de una asombrosa espontaneidad (parece que no les cuesta ningún esfuerzo el hacer música así). En el caso que aquí nos ocupa, hemos de añadir a esta belleza la de la propia música interpretada, en especial del **Divertimento**, una de las indudables obras maestras de Mozart, bien entendido que la utilización del calificativo no es en absoluto gratuita, ya que, a pesar de su desconocimiento casi general, la **K. 563**

es, en opinión de los expertos mozartianos, una de las más bellas e inspiradas composiciones del músico salzburgués. Compuesta en seis movimientos, la interpretación que de ella nos ofrecen los vieneses es de absoluta referencia. Parece innecesario referirse a su perfecta comprensión del lenguaje mozartiano —comprensión en la que, aparte de haber nacido donde han nacido, el magisterio de Böhm al frente de la Filarmónica de la que forman parte habrá sido de poca importancia— o a la perfecta ejecución de unos pentagramas plagados de dificultades técnicas. Como ya hemos dicho en ocasiones similares... es como escuchar a la sección de cuerda de la Filarmónica de Viena, pero en trío. Estamos ante una versión, claro está, muy clásica, pero impecablemente trazada y, aun pecando de reiterativo, que rebosa belleza por todos sus poros.

Todo lo dicho es aplicable a la interpretación que Küchl y el omnipresente Staar nos ofrecen del muy difícil **Dúo K. 424**, obra inferior a aquélla, pero de una muy alta calidad, en la que Mozart hace gala de una increíble capacidad para lograr un entramado polifónico con sólo dos instrumentos.

Así pues, única versión en disco suelto de ambas obras (que fueron publicadas en el vol. 9 de la Edición Mozart), una de ellas cimera dentro de la música de cámara para cuerda, y además a precio económico. Yo de usted no lo dudaría.—L.C.G.

SAINT-SAËNS: Sonata Op. 167. MILHAUD: Dúo concertante Op. 351. SCHMITT: Andantino. POULENC: Sonata (1962). HONEGGER: Sonatina. DEBUSSY: Pequeña Pieza. Claude Faucomprez, clarinete; Alain Raes, piano. Harmonia Mundi, HM B 5121.

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

Una grabación que ofrece una amplia panorámica de la música francesa de la primera mitad de nuestro siglo por medio de la combinación instrumental del clarinete y piano, poco o nada atendida tanto por el disco como por el concierto.



Camille Saint-Saëns (1835-1921).

El programa se construye en torno al «Grupo de los Seis», de cuyos componentes se ofrecen tres obras. Completan el registro una página de decadentismo de Saint-Saëns, junto a creaciones poco significativas de los catálogos de Schmitt y Debussy.

La sonata es la forma mayoritariamente adoptada, aun en el caso del **Dúo** de Milhaud. En las obras que esto no ocurre —**Andantino** de Schmitt, **Petite Piece** de Debussy— su carácter puede considerarse, de todas formas, cercano a dicha forma musical. Estas obras hubieran podido integrarse con facilidad en una sonata posterior.

Faucomprez es, a juzgar por este disco, un eficaz clarinetista de ideas muy musicales, que sortea con habilidad las dificultades planteadas por algunas de estas obras. Su sonido es terso y ajustado, poseyendo un atractivo registro medio. Agudos y graves son un punto menos redondos, sobre todo en determinados pasajes rápidos. La zona baja, pese a todo, es de gran pastosidad y belleza cuando el movimiento es pausado. La articulación y el fraseo se resuelven de forma directa y apropiada. El buen trabajo de Raes desde el piano crea un clima de credibilidad que ayuda a defender cara al oyente unas obras no excesivamente trascendentales, pero de agradable escucha.

Disco con interesantes obras en versiones de calidad.—E.M.M.

SCHUBERT: Fantasía Wanderer. Momentos Musicales. Vladimir Feltsman, piano. CBS, 76981.

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

Estamos ante otro monstruo del teclado procedente de los conservatorios rusos, cuya inteligencia interpretativa y cuya musicalidad deben ponerse por delante de sus apabullantes dotes para el virtuosismo. Para decirlo con otras palabras, de la interpretación de Feltsman me llama más la atención su capacidad para la media voz y el matiz, de que hace gala en su exquisita versión de los **Momentos Musicales**, que la opulencia sonora y virtuosista que despliega en la **Wanderer**. Aunque probablemente sea ésta la versión mejor construida y más clara, estructuralmente hablando, de la **Fantasía** schubertiana, me sigue pareciendo una lectura hipercontrastada y excesivamente lisztiana, y —aun reconociendo el mérito de tocarla así— sigo prefiriendo la versión más lírica de Sviatoslav Richter (Edigsa), que viene a recordarnos que —incluso a pesar de esta obra— el virtuosismo nunca fue la característica principal del piano de Schubert.

Superior encuentro la aportación de Feltsman a ese otro universo sonoro de intimidad y matiz que son los **Momentos Musicales**. Y ello a pesar de que, ante todo, hay que criticar su sentido más que dudoso de los

«tempi»: hacer durar 8 minutos y medio el **Momento núm. 2** es convertir la indicación de «Andantino» en la de «Largo», y algo semejante puede decirse de los casi tres minutos que emplea en interpretar el «Allegro moderato» del **núm. 3**. Pero, aparte de esta evidente exageración, que el tiempo y la madurez musical se encargarán de corregir, lo cierto es que la interpretación que el joven ruso nos brinda de estas inefables páginas está hecha con muchísimo gusto y sensibilidad. Toda la técnica y la capacidad analítica del pianista son aquí puestas al servicio de una visión íntima, a veces susurrante, casi siempre cálida y ciertamente idiomática. Tal vez se podrá decir que, en comparación con las grandes versiones de Brendel (Philips), Barenboim (DG) y, parcialmente, Kempff (cuyo **Tercer Momento** permanece insuperado), ésta que comentamos resulta demasiado estudiada y poco natural, pero la verdad es que, a su modo, los **Momentos** de Feltsman resultan también muy bellos y sugerentes.

La grabación es excelente si exceptuamos una cierta metalización del sonido en la gama de los «forte» (que puede ser debida al mismo intérprete y no a la toma de sonido). Las notas de la contraportada van dirigidas a glosar el «currículum» del pianista y no dicen una palabra de las obras, lo que no considero muy oportuno.—L.S.

SCHUMANN: Concierto para piano y orquesta. Walter Gieseking, piano. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Wilhelm Furtwängler. Dial, 50.2019.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■

Es una verdadera pena que él pésimo sonido de este disco impida una mejor audición de la versión del **Concierto para piano** de Schumann que contiene, pues se trata de un trabajo de extraordinario interés. Obviamente, la toma fue realizada en vivo, aunque no puedo asegurar en qué fecha, ya que en la contraportada del disco nada se dice al respecto. La dirección de Furtwängler es sólida, sobria, compacta y poderosa. El concepto por él impuesto es de una fuerza dramática descomunal; no hay sosiego alguno, todo es frenesí, rabia y tormento. Quizás, dadas las características de la obra, a veces sería deseable un poco más de calma, algo más de sutileza y poesía en las frases más *cantabile*. De todas maneras, estas ausencias, no empañan lo más mínimo la concepción general, que es coherente en todo momento. Gieseking está estupendo desde el punto de vista interpretativo, aunque algo torpe en la mecánica —falta de claridad en las escalas rápidas, fallos en la digitación, etc.—. Desde mi punto de vista, sin embargo, ello no tiene mayor importancia si tene-

mos en cuenta la manera en que este señor *hace música* durante toda la obra.

La presentación del disco se acerca a lo desastroso: segundo y tercer movimientos vienen sorprendentemente separados por una pausa de cuatro segundos (???); los comentarios de la contraportada son dignos de figurar en la más distinguida antología de los disparates; y la grabación es muy deficiente, pero no tanto por la época en que fue hecha la toma sonora —presumiblemente a finales de la década de los cuarenta— sino por el horroroso prensado. Señores de Dial: en estas condiciones no se puede lanzar un disco al mercado, y tanto más si se considera que cualquier grabación del **Concierto para piano** de Schumann siempre viene servida en una cara de un disco y no en uno completo como en este caso.—P. G.M.

SHANKAR: Raga Mala (Concierto para sitar y orquesta núm. 2). Ravi Shankar, sitar. Orquesta Filarmonica de Londres. Director, Zubin Mehta. EMI 067-043343 T. Digital.

Interpretación: ■■■■■
Sonido: ■■■■

Los elementos melódicos y rítmicos de la Música India se configuran a través de los **Ragas** y las **Talas**. Un **Raga** es una forma melódica basada en una escala musical; teniendo en cuenta que en la Música India existen 72 escalas —formas modales— es fácil entender que se pueden formar miles de **Ragas**. Una **Tala** es un ciclo que oscila entre 3 y 108 unidades rítmicas, de las cuales el **Sam**, primera unidad, se convierte siempre en la fundamental, pues sobre ella se acumula toda la tensión del discurso. Bajo estas premisas, el intérprete improvisa sobre un **Raga** elegido de antemano todo el tiempo que quiera.

Shankar es el músico hindú que más ha hecho por la propagación de la música de su país en Occidente. En innumerables giras por las principales naciones del mundo, ha mostrado a esta parte del mundo una música que por su magia y poder de sugestión siempre resulta —aunque sólo sea por su exotismo— atractiva. No obstante, el intento de fusionar el sistema musical hindú con el griego —o mejor, con sus consecuencias posteriores, eso que llamamos Música Occidental— me parece un error. He asistido en mi vida a distintos recitales de Ravi Shankar —recitales de **Ragas**, se entiende— y siempre he quedado seducido —por más que las salas de concierto no son nunca el lugar adecuado para interpretar esta música— por la enorme capacidad que este músico tiene para transmitir sensaciones y vivencias musicales; pero lo de sus **Conciertos para sitar y orquesta** es ya otra cosa. Desde mi punto de vista son trabajos de un muy relativo interés musical. En dos palabras: cada uno de los cuatro movi-



Ravi Shankar.

mientos de que consta este **Concierto núm. 2** está constituido por una serie de interludios orquestales —por llamarlos de alguna manera— entre los que se intercalan los correspondientes **Ragas**. Las partes orquestales están compuestas al *estilo occidental* —o sea, partiendo de la armonía y el contrapunto—, y las respectivas **Ragas**, pues eso, al *estilo hindú*. Y se acabó; en esto consiste la pretendida aproximación entre las músicas de Oriente y Occidente. A mí me parece que hay mucho de comercial en este disco; que ya no estamos ante ese labor de información sobre la música hindú que Shankar se planteó realizar en los años sesenta; que, simplemente, son ya otras las razones para lanzar al mercado un híbrido como éste... En todo caso, que cada uno saque sus propias conclusiones.—P.G.M.

SIBELIUS: Sinfonía núm. 5; Sinfonía núm. 7. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, Herbert von Karajan. EMI Acorde, 037.003.791.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

Hace poco tiempo, un buen aficionado a la música me decía: «*Ya no me apetece demasiado escuchar sinfonías; y si lo hago, escojo Sibelius*». Me pareció un juicio por supuesto exagerado, pero me dio que pensar. Probablemente este señor hubiera querido decir: cada día me apasiona más la manera en que Sibelius exprime la forma sonata; y cuanto más lo oigo más excitante me parece, por lo difícil que me resulta encontrar en su música relaciones claras o caminos lógicos.

Quinta y Séptima Sinfonías son ejemplos muy representativos de lo antedicho. El material sonoro utilizado —sobre todo en la **Séptima**— está hasta tal punto nucleizado que no es posible seguir una línea de desarrollo musical al uso; las estructuras son como grandes tejidos de telaraña en los que de vez en cuando se producen agujeros por donde se escapa el material temático motor. Pero, claro, no sólo es esto, la construcción sinfónica; está también el impul-

so ideológico, el qué quiere decir Sibelius con su música. En dos palabras: están los que lo conciben como un postromántico, y punto (ejemplo, Karajan, uno de cuyos discos está dando lugar a este comentario). También los que lo ven como un nacionalista renovador. Y, por último, cómo no, los que entienden que en Sibelius hay algo más; aquellos que ven en él un compositor más del siglo XX que del anterior. Karajan es, por lo menos en este disco, de los primeros, pero sin acabar de comprometerse con sus propios criterios. Se muestra romántico, pero sólo a medias; mucho más preocupado por el sonido que por el aspecto psicológico o dramático, hace un Sibelius desvaído, moroso, falto de incisividad, liso y exento la mayor parte de las ocasiones de verdadera fuerza interna. Su otra versión en Privilege está en la misma línea. No hay demasiadas buenas versiones discográficas de estas **Sinfonías**, y menos, publicadas en España. De las grabaciones existentes recomendaría la de Barbirolli/Hallé (EMI), cuya integral todavía se puede encontrar en el extranjero, y la de Maazel/Fil. Viena (Decca, ya no en España).—P.G.M.

SPOHR: Quinteto en Do menor Op. 52. Septeto en La menor Op. 147. Miembros del Quinteto de viento Danzi. Jaap Schröder, violín; Anner Bylsma, violonchelo; Werner Genuit, piano. Harmonia Mundi, HM B 5128. Importado.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

Un disco que ofrece dos ejemplos bien diversos del arte camerístico de Spohr. **Quinteto** y **Septeto** se hayan separados por casi cien números de opus en el catálogo del gran violinista y por 33 años de su vida. Si en el primer caso nos encontramos todavía ante una muestra tardía —y por lo demás poco interesante— de clasicismo a las alturas de 1820, la segunda obra puede insertarse perfectamente en el marco de las inquietudes románticas. Las dos partituras participan de una poco frecuentada selección instrumental, siendo común a ambas la presencia del piano de viento. Con materiales semejantes para las dos composiciones como punto inicial, son muy disímiles las utilidades posteriores que de ellos se hacen. En el **Quinteto**, el virtuosismo del piano se opone al bloque de viento, escasamente individualizado y en palpable segundo plano, mientras que en el **Septeto** el piano asume el papel de instrumento más, en un conjunto de voces mucho más particularizadas. Es de resaltar el uso maestro que realiza Spohr de los instrumentos de viento en esta obra.

La interpretación de las dos páginas puede tenerse como de suficiente solvencia. Las versiones han sido confiadas a instrumentistas de valía como los

miembros del Quinteto Danzi, a los que se han unido las formidables prestaciones de Schröder, Bylsma y Genuit. Lo definitivo del acercamiento de esta grabación es la diferenciación estilística suficientemente marcada que distancia el sentido de los dos productos. El **Quinteto** es abordado por medio del brillo, la claridad de líneas y el impulso melódico. Al llegar al **Septeto**, el planteamiento ha sido distinto; aquí ha primado la búsqueda expresiva, un melodismo más cargado de acentos oscuros y el color instrumental. Un importante paso, en suma, para recuperar a Spohr, autor que no merece ser olvidado.—E.M.M.

TCHAIKOVSKY: Concierto para piano y orquesta núm. 1 en Si bemol menor, Op. 23. WEBER: Pieza de Concierto para piano y orquesta en Fa menor, Op. 79. Claudio Arrau, piano. Orquesta Filarmonía, Londres. Director, Alceo Galliera. EMI-Acorde, 037-0016 97.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

Tras escuchar esta grabación de 1961 queda claro que Claudio Arrau no es el pianista idóneo para interpretar el **Concierto** de Tchaikovsky, como ya se había puesto de manifiesto en la versión más reciente con Colin Davis. Aunque el gran pianista chileno aplica también aquí su concepto hiper-romántico de la interpretación y hace abundante (y acertado) uso de su peculiar sentido del rubato, su Tchaikovsky peca de excesivamente concentrado y *germánico*. No se puede negar, ciertamente, la existencia de momentos muy inspirados y de algunos aciertos parciales, pero todo el elemento *eslavico* de la obra queda difuminado, así como, en buena medida, también su planteamiento rítmico.

La pieza tampoco parece inspirar demasiado a Alceo Galliera, que la dirige con manifiesto desdén, como si no le gustara (al menos, es la impresión que da). La parte orquestal queda pequeña y vacilante, y percibimos, además una abierta discrepancia conceptual entre director y solista, que resuelve Arrau campando por sus destinos siempre que es posible. Con todo, en ningún momento nos libramos de una impresión de frialdad y grisura muy considerables: ni el «Allegro» inicial resulta «maestoso», ni hallamos por ninguna parte el «fuoco» que la partitura pide en el último tiempo (que, por cierto, en manos de Arrau suena como una mazurca chopiniana).

Aunque, en principio, se podía esperar mayor grado de idoneidad para la hermosa **Pieza de Concierto** de Weber, lo cierto es que, aparte de algunos momentos indudablemente inspirados (sobre todo en el «Larghetto affetuoso» del comienzo), el conjunto de la interpretación resulta también bastante pobre y desmadrada, quedando a gran distancia de la bellísima versión de Brendel/Abbado (Philips).—L.S.

Cursos, becas y concursos

■ **Tres cursos de danza tendrán lugar durante el mes de julio en el Studio Isadora**, en Barcelona, que dirige Berta Vallibera. El profesor Janusz Smolinsky impartirá la especialidad de danza clásica, a celebrar del 4 al 16 de julio. La profesora Montse Colomé desarrollará las especialidades de Claqué, del 11 al 16 (con dos niveles: principiantes y avanzados) y de Jazz, a celebrar del 11 al 16, también de julio. Información en los teléfonos de Barcelona (93) 211 97 22 y 254 90 67.

□ Para el «**Premio Jaén**», para pianistas de cualquier nacionalidad, está abierta la inscripción hasta el 3 de septiembre del año en curso y se celebrará del 5 al 8 de octubre en la ciudad andaluza. Habrá dos pruebas eliminatorias y una final en las que se tendrán que interpretar una serie de obras obligadas. Inscripciones en el Concurso Internacional de piano «Premio Jaén». Instituto de Estudios Gienenses, Palacio Provincial. Jaén.

□ Del 1 al 16 de julio se celebrará en la Residencia «Aguas Santas» de Jerez de los Caballeros (Badajoz), el **III Curso de Perfeccionamiento «Música en Extremadura»** organizado por el Conservatorio, Diputación, Ministerio de Educación y Ciencia, Universidad, Institución «Pedro de Valencia», Ayuntamiento de Jerez, Caja de Ahorros y otras entidades bancarias. Las especialidades que se pueden estudiar son las siguientes: violín y viola, violoncello y música de cámara, piano, guitarra, canto, dirección coral y canto gregoriano, pedagogía musical y aula de canto. Los Profesores que impartirán dichas disciplinas son: Albor Rosenfeld, José María Redondo, Esteban Sánchez, Joaquín Parra, Carmelo Martínez, Paloma Pérez Iñigo, Carmelo Solís, Manuel Angulo y Francisco Piñero. Secretario: Julián Cano Izquierdo. Coordinador: Emilio González Barroso. Información: Conservatorio, Calle Duque de San Germá, 6, Badajoz. Teléfono: 22 21 16.

□ Dentro del Festival de Música y Danza de Granada tendrá lugar el **XIV Curso Manuel de Falla** que impartirán los profesores Manuel Angulo, Carmelo Bernaola, Pedro Corostola, Ismael Fernández de la Cuesta, Amezúa,

Félix Lavilla, Agustín León Ara, Antonio Martín Moreno, Oriol Martorell, Luis de Pablo, Rafael Puyana, José Luis Rodrigo y Rosa Sabater. Habrá dos lecciones magistrales a cargo de Nicanor Zabaleta y Jesús López Cobos. El Curso durará del 26 de junio al 9 de julio y durante los días 4 al 8 de julio se desarrollará un Seminario sobre composición actual española coordinado por Tomás Marco. Fernández-Cid dará además una conferencia el día 30 de junio sobre Wagner. Inscripciones en la Comisaría del Festival Internacional de Música y Danza. Ancha de Santo Domingo, 1 (Casa Árabe de los Girones). Apartado 64. Granada.

□ La **III edición de los Festivales de Navarra-Olite** tendrá, dentro de sus actividades, numerosos cursos de música. Del 1 al 6 de agosto habrá un **Curso de Música Barroca** por María Teresa Chenlo. En la **Semana de Música Contemporánea** (del 8 al 13 de agosto) intervendrán los profesores Tomás Marco, Agustín González Acilu, Ramón Barce, Andrés Lewin-Richter, Fernando Palacios y Carmelo Bernaola. El **Curso de Música de Cámara** estará impartido por Albert Bolet y se desarrollará del 16 al 27 de agosto. El de **Música Antigua** consistirá en una conferencia el día 30 de agosto de María del Carmen Gómez Muntaner y el **Curso de Jazz**, los días 8 al 13 de agosto tendrá diversos profesores. Información e inscripciones del 15 de junio al 15 de julio en la Institución «Príncipe de Viena», Festivales de Navarra, c/ Ansoleaga, s/n Pamplona. Teléfono 227 200, extensión 3533 de Pamplona.

□ El violinista **Ruggiero Ricci** hará un **Curso de su especialidad en la ciudad alemana de Baden-Baden**. Durará del 15 de agosto hasta el 26 del mismo mes. Informa el director del curso, Fritz Dietrich. Eyssenneckstrasse 26, 6000 Frankfurt Main am Main. Bader-und Kurvenwaltun Baden-Baden. Teléfono (0611) 590613.

□ El **VII Curso Internacional de Música** que se celebra en Vila-seca i Salou tendrá lugar del 4 al 24 de julio y contará con los siguientes profesores: Willy Freivogel (flauta travesera), José Tomás (guitarra), José Antonio Pérez (música de cámara y violín), José

María Pinzolas (piano), Joan Pamies (viola), Christian Forrea (violoncello), Enrique Tarrés (canto), Francesc Bonastre (musicología) y Angel Recasens (pedagogía musical). Información en la Secretaría del Conservatorio Profesional de Música. Apartado de Correos 69. Vila-seca i Salou. Teléfono (977) 38 55 58.

□ La **Orquesta Sinfónica de Asturias convoca un Concurso de Composición** con el fin de contribuir al enriquecimiento del patrimonio musical de su región. Las obras tendrán que durar entre 10 y 20 minutos y se valorará la inclusión de instrumentos autóctonos asturianos o cualquier otro matiz destinado a resaltar la esencia y espíritu de la región. El premio será de doscientas cincuenta mil pesetas y la obra será estrenada por la Orquesta Sinfónica de Asturias en la próxima temporada. Enviar partituras antes del 1 de marzo de 1984 a la Secretaría del II Concurso de Composición Musical de la Orquesta Sinfónica de Asturias, c/ Santa Ana, 1. Oviedo.

□ Los **Cursos Internacionales de Verano de Baile y Guitarra Flamenca** que tendrá lugar en Jerez se celebran del 1 al 13 de agosto. Habrá clases de baile y de guitarra flamenca en dos niveles: superior y medio, y lecciones teóricas sobre Teoría Literaria del Flamenco, Teoría del Baile Flamenco, Teoría de la Guitarra Flamenca y Teoría Musical del Flamenco. También habrá recitales y actividades turísticas. Matrícula abierta hasta el 15 de julio. Información e inscripciones en la Secretaría de los Cursos Internacionales de Verano, Cátedra de Flamenología, Apartado 246. Jerez de la Frontera.

□ En Gorizia (Italia) se convoca un **Concurso Internacional de Violín para otorgar el Premio «Rodolfo Lipizer»**. Pueden participar violinistas de cualquier nacionalidad menores de 35 años. Habrá tres pruebas eliminatorias con obras obligadas y el primer premio es de tres millones de liras italianas y una serie de conciertos. Información e inscripciones en la Secretaría del Concorso Internazionale di Violino «Premio Rodolfo Lipizer», Via del Faiti, 54. 34170 Gorizia (Italia). El plazo

máximo de admisión de solicitudes es el 10 de agosto.

□ La Junta de Andalucía, patrocina un **Concurso de Guitarra para Jóvenes Intérpretes dedicado a los compositores españoles y que tendrá lugar en el Conservatorio de Música de Sevilla**. Las obras a interpretar en los niveles medio y superior son de Tárrega, Regino Sáinz de la Maza, Eduardo Sáinz de la Maza, Gaspar Sanz, Fernando Sor, Emilio Pujol, Joaquín Turina, Joaquín Rodrigo y Federico Moreno Torroba. Los premios serán entregados por Doña Carmen Romero, esposa del Presidente González. Inscripciones en el Concurso Nacional de Guitarra para Jóvenes Intérpretes. Conservatorio Superior de Música de Sevilla. Calle Jesús del Gran Poder, 49. Sevilla-2.

□ El **XVII Certámen Internacional «Francisco Tárrega»** se celebrará en Benicasim del 23 al 26 de agosto. Habrá una prueba de preselección y la obra de obligada interpretación será el **Homenaje a Debussy**, de Falla. Los premios son de cuatrocientas mil y doscientas mil pesetas y habrá un premio «Tárrega» especial de doscientas cincuenta mil pesetas. Las solicitudes de inscripción se dirigirán al Presidente de la Comisión organizadora del XVII Certámen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega», Ayuntamiento de Benicasim (Castellón), antes del 6 de agosto.

□ En Palma de Mallorca tendrá lugar el **VII Curso de Música Coral y el I Curso de Pedagogía Musical de las Baleares**. El curso de dirección coral está estructurado en tres niveles según la experiencia de cada cursillista, con materias comunes a los tres. Habrá otro curso de técnica vocal y el de Pedagogía Musical se impartirá siguiendo el método de Ireneu Segarra y estará especializado en Música en el Preescolar y Música hasta el 4.º Curso de E.G.B. La edad mínima de los cursillistas es de 17 años y las inscripciones serán enviadas al VII Curs de Música Coral i Pedagogia Musical a las Baleares, Escola Universitaria de Professorat d'E.G.B. (Departament de Música), c/ Pedagogo Joan Capó, s/n. Palma. Teléfono: 29 91 80 de Palma de Mallorca.

III Jornadas de Jazz de Madrid

UN PUÑADO DE BUENOS MOMENTOS

Por Javier López de Guereña

Este es el tercer año consecutivo en que las fiestas de San Isidro toman un importante cariz cultural al programar, como uno de los principales festejos, una serie de importantes actuaciones de músicos de jazz a lo largo de toda la semana que dura el jolgorio. Y no me recato en decir —con entusiasmo— que el resultado ha sido magnífico y que se han superado, a todos los niveles, las cotas alcanzadas en la anterior edición.

Es decir, que además de ir bien (el solo hecho de que existan es bueno), la cosa va a mejor. Las características del acontecimiento son bastante distintas del recién y «felizmente» nacido Festival de Jazz de Madrid (como se ve no me recato), para el que suponen un magnífico contrapunto incluso en el tiempo.

A pesar de que no han faltado contrariedades, como es menester en cualquier festival que se precie, es inevitable felicitar a Alejandro Reyes y a su equipo, responsables de la organización, por el excelente trabajo que han realizado. Este personaje, que tantísimo ha hecho por el jazz en Madrid, tiene bien merecido el homenaje —es un escrete a voces en el «mundillo»— que próximamente se le va a tributar en el C.M. San Juan Evangelista y del que espero dar cuenta en estas páginas.

Contratiempos han sido la repentina amigdalitis del cantante Al Jarreau, a quien se esperaba con verdadero interés (las entradas estaban prácticamente agotadas una semana antes) y la sustitución en el último momento de La Romanderie por el grupo polaco Crash. Al Jarreau estaba verdaderamente compungido al tener que suspender parte de su gira europea por culpa de unos minúsculos y despreciables virus y ha prometido venir, aunque sin determinar nueva fecha. De hecho, sus músicos estaban ya en Madrid y se dejaron caer por el Obaba, local de música brasileña, donde tuvo lugar una sabrosa «jam-session».

La Romanderie no es uno de mis grupos predilectos pero está claro que su lugar en el programa, una serie de conciertos al aire libre por los barrios, les iba al pelo a esta tropa de gitanos alemanes que hacen un jazz más verbenoso, un curioso mestizaje entre el aire zingaro y la música de «Hot club» de París. Crash, por el contrario, no resultaba tan adecuado dado que hacía escasamente una semana que habían actuado en el C.M. Pío XII y que su línea preferente es el «jazz-rock», inclinándose cada vez más a la derecha del

término y, en concreto, al rock alemán, para desesperación de sus seguidores hispánicos. La culpa del embrollo fue, cómo no, de los «managers» intermedios.

Para cerrar este capítulo de observaciones generales, una referencia al local. El lugar habilitado para los conciertos ha sido, como el primer año de las Jornadas, la carpa del Cuartel de Conde Duque. La nueva disposición del escenario (en uno de los lados pequeños del rectángulo en lugar de estar en el centro de uno de los lados mayores como en los años precedentes) y la desaparición de los ruidosos ventiladores han facilitado notablemente la visión y la audición. El sonido, con algún que otro despiste, ha sido bastante bueno y muchísimo mejor que el del año pasado. De todas formas —buena señal— el recinto se ha quedado pequeño.

El «SWING» SE PALPA

Si alguna palabra puede resumir la actuación de Benny Carter all stars, esa palabra es sabiduría. Saber estar, saber tocar, saber comunicarse con el público... saber de todo. Sólo los grandes músicos saben tocar con verdadero «swing» —esa mezcla indefinible entre sentimiento y rítmica— y conseguir que se difunda imperceptiblemente hasta que todo el público vibra al unísono con el artista. Benny Carter es uno de esos genios en el estilo que, precisamente, se conoce como «swing». La elegancia y fluidez de su discurso musical han hecho de él uno de los principales intérpretes del saxo alto. Cada nota surge de su instrumento con plena naturalidad, como si no quedara más remedio que fuera esa y no otra la entonación, ese y no otro el momento preciso de cada sonido. A su lado, Harry «Sweets» Edison, una especie de réplica trompetística; uno de los momentos más emocionantes del concierto estuvo protagonizado por él: en la interpretación de un par de baladas en solitario alargó el final en un «decrescendo» que llegó al nivel de

«más piano que pianissimo». El volumen de la música, de tan bajito, dolía. Parecía que algo tenía que estallar de un momento a otro. En vista del éxito, Harry Edison repitió el efecto en el siguiente número, pero la verdad es que era tan bello lo que hacían que podrían haberlo hecho una tercera vez. Gerry Wiggins es un pianista en el que la sabiduría se traduce en economía. Toca poco, lo justo. Pero toca exactamente «eso» que hace falta. Oliver Jackson (batería) y Jimmy Woode (contrabajo) completaban el quinteto de «estrellas». Ambos nos visitaron hace exactamente un año en compañía de la nefasta Dorothy Donnegan. Precisamente éste último es el único al que se le puede reprochar algo: Woode es un excelente acompañante —sabe dar peso y seguridad al trío de ritmo— pero un mal solista. Parece que es otro el que hace los solos, de tanto que se estropea su sonido y su fraseo.

A esta actuación siguió la de Machito & his Salsa Orchestra. Si Benny Carter tiene mucho «swing», Machito, Frank Raul Grillo en la pila bautismal de su parroquia de La Habana, tiene mucho «sabor». La presencia de esta orquesta de salsa en un festival de jazz se explica por la evidente relación que existe entre ambas corrientes musicales y por la importancia que Machito en concreto ha tenido en la historia del Jazz. Su contacto con Parker, Gillespie y demás «boppers» fue la puerta por la que comenzó el intercambio entre las tradiciones latina y americana. Machito canta todavía con fuerza a pesar de su edad y, aunque la orquesta no es nada del otro mundo ni como conjunto ni como solistas, consigue



Elvin Jones; más que un soporte es el motor de su grupo.

plenamente su objetivo de que la gente disfrute y baile ¡Y vaya si bailaba!

DOS ESTILOS RADICALMENTE DISTINTOS

El hueco de Al Jarreau fue tapado con una nueva actuación —esta vez gratuita en concepto de desagravio—, de Machito & his Salsa Orchestra. Un día después le tocó el turno a la Elvin Jones Jazz Machine. Las piezas de la máquina en este caso eran el propio Elvin Jones (batería), Pat La Barbera (saxos tenor y soprano), Andy McCloud (contrabajo) y Jean Paul Bourelly (guitarra). No está muy claro si era o no McCloud el contrabajista y ha sido imposible confirmarlo; en cualquier caso el hombre en cuestión era un excelente instrumentista. Su técnica —hay una generación de contrabajistas que han revolucionado las posibilidades del



Dollar Brand: una atmósfera casi mística.

hermano grande y torpe de las cuerdas— está a la altura de su musicalidad. Lo mismo puede decirse de Pat La Barbera. La única pieza un poco desajustada en el mecanismo era el guitarrista Jean Paul Bourelly, quien simplemente está fuera de la onda «hard bop» que Elvin Jones imprime a su máquina. Jones estuvo brillante, genial, duro como su «bop». Es un batería que, como Blakey, no es sólo el soporte sino el motor. Por diferenciar a ambos con palabras (lo cual, presumo, es una tontería) Blakey empuja a sus músicos mientras que Jones va tirando delante. El concierto fue especialmente bien acogido por el público, muy

receptivo respecto a este esilo que es el que por aquí predomina.

Igualmente aplaudido fue Dollar Brand, alias «Abdullah Inbrahim», y su African Music Quartet que, sin embargo, no tiene nada que ver con el estilo del día anterior. Brand (piano), Carlos Ward (saxo alto y flauta), Santi de Briano (bajo) y Don Mumpoard (batería) transformaron la atmósfera agresiva del concierto precedente en algo casi místico. El cuarteto relega la individualidad a un segundo plano —que no quiere decir que prescinda de los solos— a la búsqueda de un sonido completamente integrado y, he ahí la paradoja, personal. El conjunto es Dollar Brand. Supongo que esa unión metafísica sólo se consigue siendo un maniático como él, pero hay que disculparse en vista del beneficio musical que resulta. Esa perfecta comunión entre los cuatro músicos debe de convertir lo mortificante —largos «ostinatos» en el bajo, la batería casi siempre sonando muy «piano», unísonos difícilísimos entre saxo y piano— en purificador, tal es la sutileza de la música que realizan. Ninguno de los elementos que manejan—melodía, armonía y ritmo— está tratado de forma revolucionaria. Pero el sonido de este cuarteto africano es totalmente distinto. El secreto: una perfecta conjunción y un cuidado exquisito de la dinámica.

LOS AÑOS NO PASEAN EN BALDE

Para seguir con la línea de las actuaciones de los consagrados dejo el comentario de la I Muestra de Jazz Madrileño para el final, de forma que, dos días después, actuaron Panama Francis & his Savoy Sultans. Hay que explicar que los Sultans eran la orquesta de baile que habitualmente tocaba en el famoso club Savoy de Harlem. Panama Francis fue su batería durante un breve período y, al cabo de los años, se ha decidido a recrearla bajo su liderazgo. El grupo (tres saxos, dos trompetas, guitarra, bajo, batería y piano), más un combo largo que una «big-band» pequeña (algo no contradictorio), se hizo popular por ser el vencedor en todas las «battles» entre orquestas que tan de moda estaban entonces. Según el propio Panama, ninguno de los músicos se podía calificar de genial, pero cuando tocaban todos juntos el resultado era algo especial. Ahora que las «battles» han desaparecido, ese «algo especial» parece también haberse esfumado. La actuación, siendo benévolo, fue muy floja. Los pocos momentos inspirados, a cargo del trompetista Spanky Davis y del pianista Sammy Benskin, no son suficientes para borrar la impresión de pobreza que dejaron. Una de las razones: el saxo alto Charlie Williams tenía el instrumento casi medio tono por encima del resto, y así es imposible que el grupo suene bien; para colmo, Williams es un entusiasta de la respiración circular y no tuvo el detalle —en cualquiera de las muchas veces que lo demostró— de simplemente corregir la boquilla. Otra razón: prácticamente llevan la botella de suero colgando (co-

mo decía un amigo mío), pero eso está claro que no es su culpa.

Despedida y cierre a cargo del quinteto de Cedar Walton. El pianista vino acompañado de una formación que colabora habitualmente con él: Curtis Fuller al trombón, Bob Berg al saxo tenor, David Williams al contrabajo y Billy Higgins a la batería. El peso de la actuación se repartió más o menos por igual entre todos los músicos: todos tuvieron sus momentos de protagonismo y todos contribuyeron a que los demás los tuvieran. Walton se reservó para sus intervenciones en solitario y en dúo, magnífico, con Curtis Fuller, pero por supuesto con el grupo también tocó mucho y bien. Fueron más brillantes sin embargo las intervenciones de los vientos: Berg, ágil y expresivo con el tenor; Fuller, más dulce y meditativo pero con una gran soltura, y especialmente la de Billy «sonrisas» Higgins que estuvo gracioso, habilidoso, ingenioso y toda la familia de «plantigrados» que se quiera añadir. David Williams, otro contrabajista de técnica impecable, estuvo mucho más inspirado en el conjunto —como acompañante y como improvisador— que en su intervención en solitario de reminiscencias arabigo-españolas. Y hasta aquí las actuaciones de los consagrados.

TOMAR EL PULSO AL JAZZ

Si deliberadamente he dejado para el final la I Muestra de Jazz Madrileño es porque, además de permitirme conservar la unidad de esta crónica, creo que merece un comentario aparte.

El fin primordial de la Muestra ha sido, en palabras de Alejandro Reyes, «tomar el pulso al jazz en Madrid, conocer la situación real». Es esta una iniciativa verdaderamente interesante que no debe echarse a perder. El concurso debe celebrarse en las próximas ediciones y mejor todavía si se amplía el ámbito nacional. Esta observación «clínica» puede decirse que ha arrojado un resultado alentador: el pulso es todavía relativamente débil, pero firme y constante. Diecisiete grupos respondieron a la convocatoria, de los cuales fueron seleccionados seis. Obtuvo el primer premio el quinteto de Miguel Angel Chastang; no hubo lugar a la sorpresa pues el grupo está integrado por, sin duda, lo mejorcito de Madrid: M.A. Chastang (contrabajo), Fernando Sobrino (piano), Jorge Silvester (saxo alto), José Antonio Galicia (batería) y Stephen Franckewich (trompeta). En el repertorio, temas de Monk, Davis y del propio Chastang —de buena factura, por cierto—. El grupo grabará el disco a que da derecho el premio y está actuando como grupo de la casa (en cuarteto, sin trompeta) en el recientemente inaugurado Arenal Jazz Club. El nivel es muy alto y, sin duda, darán que hablar.

El segundo grupo clasificado fue Neobop. He ahí el resultado de trabajar en serio: el conjunto, con leves alteraciones en su formación, tiene cerca de tres años de existencia y de medio año a esta parte han mejorado en un

cien por cien. Su actuación fue impecable. Son dignos de recordar las improvisaciones de Enrique García (guitarra) y el elegante solo de platos a cargo del batería y líder Carlos González. Alejandro Pérez (saxo alto y soprano) y Paco Espinosa— que sustituyó a «Titi» Moreno, enfermo en ese momento— completaron el cuarteto.

Tatsuo Aoki, guitarrista del grupo Aya, se llevó con todo merecimiento el premio al mejor solista. Este guitarris-

ta importado, con siete años de residencia en España, es verdaderamente «exportable».

Los otros tres grupos clasificados, Arco iris, Espacio interior y O.C.Q. tuvieron actuaciones menos afortunadas. Los primeros hacen un jazz-rock bastante pretencioso que, hoy por hoy, les cae bastante ancho; falta madurez y, probablemente, estabilidad. Espacio Interior que, pese al nombre, no se dedican a la decoración, es un trío

desnutrido que pide a gritos una batería y una mano izquierda para el pianista. O.C.Q. parece ser que «tocan» «free».

EXHORTACION FINAL

Enhorabuena al Ayuntamiento de la Villa y Corte por los objetivos alcanzados. El año que viene, más. □

GARY BURTON QUARTET EN MADRID

La actuación del cuarteto de Gary Burton, que tuvo lugar en el Cine Ideal de Madrid el pasado mes de mayo, pasó, inexplicablemente, casi desapercibida. Inexplicable es que se registrara menos de media entrada en un concierto con semejante cartel; explicable es que después de una semana de fiestas —con una publicidad insuficiente para el momento en concreto— la inercia impide un sencillo cambio de escenario para una actuación que, en principio, estaba, cuando menos, a la altura de las programadas en la semana de San Isidro.

El hecho es que lo esperado no se correspondió con lo recibido: Burton se presentó con su colega Steve Swallow (bajo eléctrico) pero con la indeseable compañía de Jim Odgren (saxo alto) y Mike Hyman (batería). Estos dos jóvenes músicos son el típico resultado de un buen curso en una buena escuela donde se enseña una buena técnica musical; pero «dentro» no llevan ni un ápice de música, o, si acaso la llevan, aún les queda bastante por luchar hasta que consigan exteriorizarlo. Las intervenciones de Burton y Swallow fueron desde luego magníficas, aunque pocas veces se les pudo escuchar debidamente gracias a la cooperación entre estos dos jóvenes «talentos» (especialmente el «bestial» Hyman —¿Cómo se puede tocar de manera tan brutal acompañando a un vibrafonista?—) y el muy deficiente sonido del concierto en general. Por lo tanto, lo mejor fue Burton; él solito.

La primera parte del concierto estuvo ocupada por la actuación de la Orquesta de las Nubes, un trío de voz, guitarra y percusión que tiene bastante más que ver con la música repetitiva y ambiental que con el jazz. Los chicos lo hacen bien dentro de su género aunque la significación musical del mismo sea más bien escasa.—J.L. de G.

● DISCOS ● DISCOS ●



Pegasus.

Pegasus: «NUEVOS ENCUENTROS»

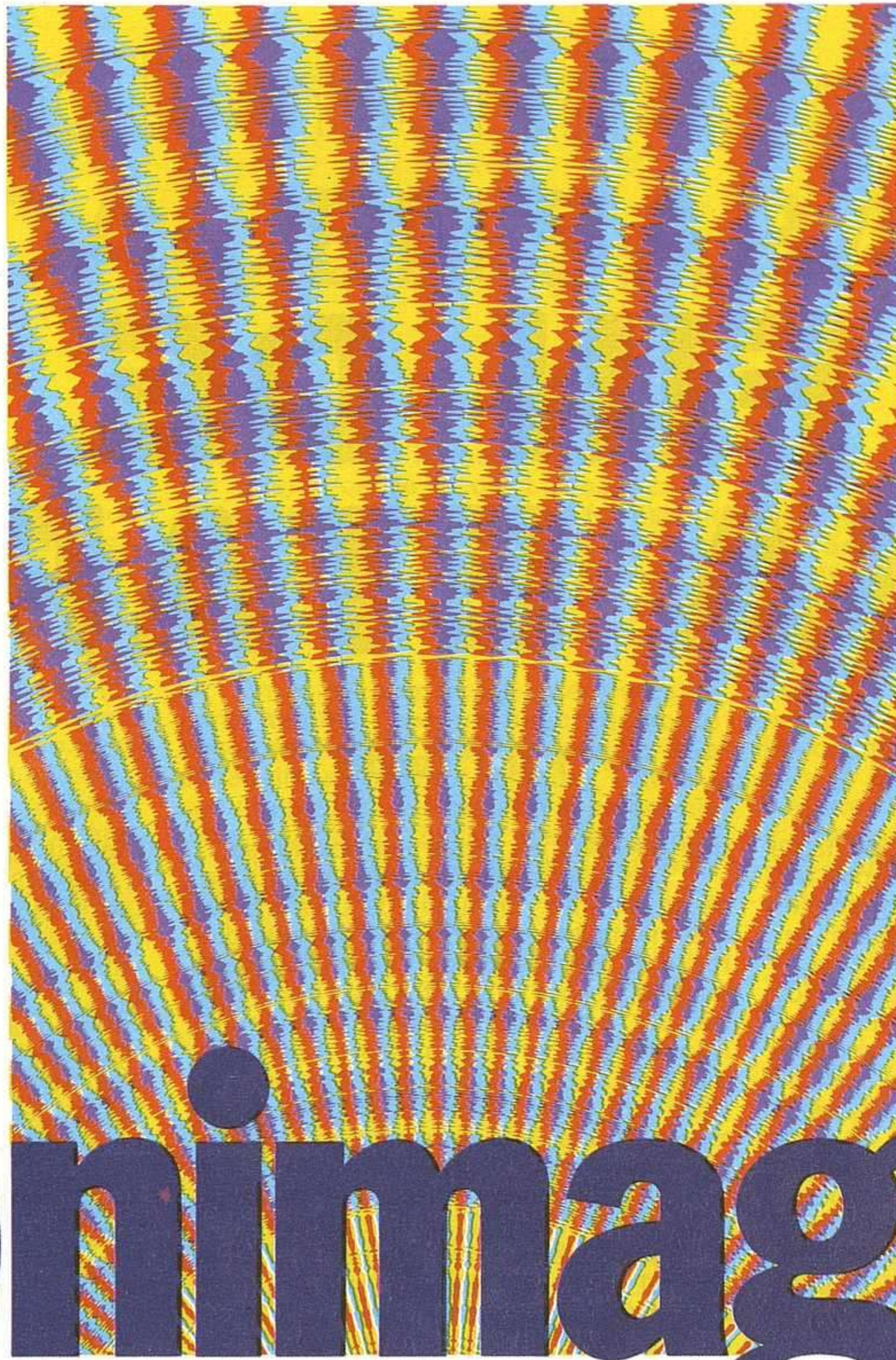
Pegasus, un nuevo grupo constituido por viejas figuras del ámbito jazz-rockero español, hacen su presentación con este L.P. Santi Arisa (batería), Max Suñé (guitarra), Josep «Kitflus» Mas (teclados) y Rafael Escoté (bajo) se han reunido para formar este conjunto y, a la par, un nuevo sello discográfico que lleva el mismo nombre.

En líneas generales la música de Pegasus es un destilado de la esencia comercial de temas como «Birdland», de Joe Zawinul, y sus otros parientes del repertorio de «Weather Report». El predominio de los teclados salva las distancias tímbricas con sus progenitores americanos. Las melodías son sencillas —en ocasiones rayando con el ingenuo— y están soportadas por unas armonías cuidadas y unos arreglos bien estudiados bajo los patronos del «funky».

El resultado es agradable, pero poco o nada interesante, para los que buscan algo de profundidad en la música española emparentada con el jazz. Tampoco creo que las puertas de otros

mercados, más relacionados con el «pop», estén abiertas de par en par, de forma que «Nuevos encuentros» está en cierto modo entre Pinto y Valdemoro. En esta grabación «Kitflus» hace gala de su buen hacer y Max se ha preocupado un poco más de su sonido (las influencias de Pat Metheny han hecho mella); Rafael Escoté cumple sin adjetivos y Santi Arisa se mueve más cómodamente en el «funky» que en otros devaneos jazzísticos anteriores. Desde luego «Pegasus» ha encontrado un sonido propio aunque no sea netamente original. El problema es que —al menos por ahora— más que una identificación con su propio sonido se ha producido un encasillamiento: escuchar uno o dos cortes del L.P. puede resultar atractivo; oirlo entero puede resultar tedioso.

En directo —en Madrid han actuado recientemente en la sala Morasol— Pegasus suena bien. Pero no se adivina nada más allá de lo que se recoge en este disco. Esperemos que el tiempo y un segundo intento se encarguen de desmentirlo.—J.L. de G.



Sonimag 21

21 Salón Internacional de la Imagen, el Sonido y la Electrónica

Barcelona, 26 de Septiembre al 2 de Octubre 1983

**ANTENAS, EMISORAS DE RADIO Y TV,
HI-FI DOMESTICO Y PROFESIONAL,
ILUMINACION ESPECTACULAR,
INSTRUMENTOS MUSICALES,
ORDENADORES PERSONALES,
RADIOAFICION, TV Y RADIO PROFESIONAL,
TV Y VIDEO DOMESTICO E INDUSTRIAL,
VIDEOJUEGOS, VIDEOPRODUCCIONES,
FOTOGRAFIA.**

IBERIA IB
TRANSPORTISTA OFICIAL


Feria de Barcelona

Don Taddeo in Barcellona

FIN DE UNA ETAPA

Por I Taddei

Después de cuatro años de labor conjunta, los miembros que hemos formado parte del grupo que firmaba en RITMO con el nombre de «I Taddei» (en la sección «Don Taddeo in Barcellona») y que ha remitido sus crónicas de la vida musical barcelonesa en este tiempo, hemos llegado al acuerdo de disolver este grupo o colectivo a causa de una serie de cambios en el planteamiento de nuestra actividad. La causa inmediata de esta disolución de I Taddei ha sido la incorporación de uno de sus miembros, Miquel Lerín, a actividades profesionales que le impedirán el ejercicio de una labor crítica, pero también han sido otras muchas circunstancias las que nos han llevado al convencimiento de que debíamos modificar el enfoque, la forma y el contenido de nuestras colaboraciones en esta revista.

Por todo ello, a partir del presente número, desaparece la fórmula colegiada que hemos estado utilizando en nuestros artículos, yendo éstos firmados, en lo sucesivo, por los responsables de cada

uno de ellos en todas las ocasiones.

También la sección adquirirá un aspecto distinto. En lugar de una crónica que hasta ahora habíamos querido que fuera lo más detallada y pormenorizada posible, atenta a los hitos más importantes del acontecer musical barcelonés, nuestra colaboración mensual tendrá, a partir de ahora, un carácter monográfico, y versará sobre temas distintos relacionados con la vida musical barcelonesa, presente, futura y, a veces también, pasada. Señalaremos aquellos puntos neurálgicos de la actividad lírica o sinfónica de Barcelona cuando tengan algo más que el mero sentido de crónica y se inscriban dentro de un contexto significativo dentro de lo que es, o debería ser, la vida musical barcelonesa. Creemos que el retraso con que aparecen, necesariamente, las crónicas en una publicación mensual, y, sobre todo, el carácter cada vez más general de los conciertos que se celebran en las distintas ciudades españolas (es cada vez más frecuente que un mismo concierto se repita en

Madrid después de pasar por Barcelona o viceversa) hace que se dupliquen constantemente los comentarios, y creemos por lo tanto inoperante ejercer una actividad crítica en forma de dietario. En su lugar, estimamos más procedente presentar cuestiones candentes, repastos a la actividad de instituciones o artistas, artículos monográficos de temas variados, etc., que permiten al lector situarse en aspectos interesantes de la vida musical barcelonesa, sin descuidar, por supuesto, la información sobre aquellas cosas que verdaderamente tengan carácter exclusivo de nuestra ciudad.

Esperamos que esta nueva fórmula de colaboración (en la que confiamos incluir también ocasionalmente algún artículo de otros colaboradores de fuera de nuestro círculo) sea fructífera para RITMO y atractiva para sus lectores, dando una nueva agilidad a la sección dedicada a la música en Barcelona.



JOSE NAVARRO BOTELLA
C/. Gran Avenida, 36 - Tlf. 38 28 76
C/. Juan Carlos I, 37 - Tlf. 39 03 96
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**

«TOSCA», EN SABADELL

Por Roger Alier

A pesar de los pesares, y desafiando las tremendas cornadas de una crisis que no acaba, la ópera sigue reconquistando posiciones en la vida musical española, y las reconquistas, además, sin el señuelo antes obligatorio de las funciones *de gala* para el lucimiento de los prohombres (y las *promujeres*) locales. Lo que antes podía lograrse sólo en capitales importantes de provincia, es decir, movilizar todos los esfuerzos y recursos que hay que poner en juego para organizar unas funciones ocasionales de ópera, ahora está llegando a poblaciones pequeñas, pero con unas *fuerzas vivas* animosas que arrostran toda clase de obstáculos y desánimos para lograr tener una vida propia y montar sus propios espectáculos líricos. Lo que más nos satisface es poder consignar que, además, en el caso que nos ocupa, todo esto supo hacerse con dignidad y buen criterio.

Al igual que la ópera ha sido muchas veces señuelo de trasnochadas aristocracias, también lo es con frecuencia de los *adoradores de lo absoluto*, quienes desdeñan desplazarse si no se les ofrece un espectáculo de nivel absolutamente arrollador. Tales personas acaban por no presenciar nunca nada, pues estos repartos ideales suelen ser privativos de tres o cuatro ciudades en el mundo, y difícilmente llega la ocasión de verlos por nuestras latitudes. Sin embargo, también aquí se ha demostrado que una función que no tenga este valor excepcional puede atraer un público numeroso; hoy en día ya podemos contar con una sección media de gente que está dispuesta a gozar de lo posible en lugar de perderselo por aspirar vanamente a lo improbable.

Todo esto viene a cuento porque la representación de *Tosca* en Sabadell, que tuvo lugar el pasado mes de abril en el Teatro Municipal La Farándula, de Sabadell, contó con un nivel medio francamente satisfactorio en todos los terrenos, y fue recompensado con la asistencia nutrida y animada de un buen número de aficionados locales y de algunos centenares de desplazados de ciudades próximas, especialmente de Barcelona.

Patrocinaba el espectáculo la Asociación d'Amics de l'Òpera, de Sabadell, institución relativamente reciente que el año pasado presentó su primer espectáculo, una *Madama Butterfly* que obtuvo una acogida favorable, y que ahora consolidaba su andadura con esta nueva representación que comentamos.

Se benefició la representación, en primer lugar, de la presencia de la or-

questa sinfónica formada, básicamente, por miembros de la del Liceo, y como actualmente (es sabido) esta formación goza de una excelente preparación, el resultado fue muy positivo y se evitó el primer inconveniente que suele minar muchas de estas representaciones ocasionales.

En el terreno de los intérpretes se contó también con un buen equipo: el papel de «Tosca» lo encabezaba la diva sabadellense Mirna Lacambra, una excelente profesional que dio al personaje toda la dignidad, pasión y emoción que la partitura encierra, además de unos medios vocales generosos que pudo lucir en toda su extensión en la célebre aria «Vissi d'arte», que le valió una sonora ovación. En conjunto, pues, su interpretación fue francamente brillante y sugestiva.

Como «Cavaradossi» apareció el tenor italiano Franco Bonanome, un buen profesional que resolvió limpiamente los puntos culminantes de su partitura, las dos célebres y esperadas arias del primer y tercer acto, y llenó adecuadamente los restantes espacios de su cometido, que fue adquiriendo mayor brillantez a medida que avanzaba la función.

Enric Serra volvió a demostrarnos su profesionalidad en el papel de «Scarpia», que revistió del tono lascivo, cruel y autoritario que le es propio, y aunque el tipo de su voz en principio no parece reunir las condiciones suficientes para un personaje tan desgarrado, en realidad suple admirablemente todos los requeri-

mientos, como lo demostró ya en una memorable ocasión en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona.

Señalemos finalmente la presencia de los correctos Vicenç Esteve como «Sacristán» y «Sciarrone», Diego Monjo en su papel de «Spoletta» (que ha interpretado tantas veces), Pascual Haro en el de «Angelotti», Felip Vázquez como «Carcelero» y Assumpta Fonta como «Pastor». El coro de la Associació d'Amics de l'Òpera y la Escolanía Coral de Sant Agustí, conjuntamente, sirvieron muy correctamente las partes corales de la ópera, destacándose sobre todo en el «Te Deum».

Si hay que dar un *palo* a esta función, debemos propinarlo sin duda a la voluntariosa, pero totalmente insuficiente escenografía que deslució bastante el aspecto visual de esta *Tosca*. Concedido que el escenario del Teatro de la Farándula no da para mucho, pero elementos como la horrenda luna que brillaba al comienzo del tercer acto debían haber sido eliminados rápidamente del panorama.

A pesar de este aspecto anecdótico, la función, que contó con el patrocinio del Ayuntamiento de la ciudad, de la Generalitat, la Diputación de Barcelona y una entidad bancaria, resultó francamente interesante. La Associació anuncia para el 29 de septiembre una representación de *La traviata*.



Mirna Lacambra
en el papel
de «Tosca».

Graziella Pareto ENTRE «MIMI» Y LA «REINA DE LA NOCHE»

Parece que las voces españolas están ahora de moda en el panorama operístico mundial y, sin embargo, no hay que olvidar que durante todo el siglo XX nuestros cantantes han destacado en un mundo entero. Graziella Pareto, soprano ligera de coloratura, es una muestra de la calidad y éxito de las cantantes españolas a principios de siglo.

Por Roger Alier

Son muchos los aficionados que, haciendo un rápido recuento de las grandes voces que dominan actualmente el panorama mundial de la ópera, llegan a la inequívoca conclusión de que hoy en día son las voces españolas las que privan, desde la cuerda tenoril de los Kraus, Carreras, Domingo, Lavirgen, Aragall o Giménez, cada uno en su especialidad, al excelente plantel femenino de las Caballé, Berganza, Lorengar o Gullín, para citar sólo algunos nombres de la más rigurosa actualidad, y sin olvidar tampoco los registros masculinos más profundos, con cantantes de la talla de un Sardinero o un Pons.

Y no sólo esto es así, sino que lleva siendo cierto desde hace más de tres cuartos de siglo: los programas de los teatros y los festivales internacionales han estado en todo el curso del siglo XX constelados de nuestros principales cantantes situados en primera línea.

En cierto modo, nuestra contribución al esplendor de la ópera mundial ha ido variando con el paso de los años; en los albores del siglo XX, la especialidad predominante entre nuestros cantantes fue la de las sopranos ligeras de coloratura; en pocos años aparecieron sucesivamente cinco grandes figuras de esta cuerda: Josefina Huguet (18...-1953), María Barrientos (1883-1946), Graziella Pareto (1889-1973), Elvira de Hidalgo (1892-1980) y Mercedes Capsir (1899-1969). Si a estas cinco estrellas añadimos a la soprano lírica Lucrezia Bori (1887-1960), veremos que el panorama era similar al de nuestros tiempos.

De las cinco sopranos ligeras citadas, queremos centrar la atención sobre Graziella Pareto. Algunos, guiados por el nombre artístico que empleaba, pueden suponerla italiana. Lo era sólo por su ascendencia remota, como veremos; Engracia Pareto i Homs, en realidad era catalana, nacida en Barcelona, en el casco antiguo (en la calle de las Trompetas), el 5 de mayo de 1889.

Era hija de Don Manuel Pareto y de la cantante Angelina Homs, que también se había distinguido como soprano, aunque en un ámbito meramente local. Su abuelo paterno, Antonio Pareto, de ori-



Graziella Pareto en el papel de «Ofelia», en «Hamlet».

gen genovés, se había establecido en Barcelona. Era ingeniero y había fundado una fábrica de tintes y aprestos en l'Hospitalet, cerca de Barcelona. La fábrica, llamada popularmente Can Pareto, tuvo importancia en el barrio y por este motivo se dedicó la calle adyacente al ilustre fundador de la misma (y no a la cantante, como han supuesto algunos).

Desde muy pequeña, Engracia Pareto se sintió atraída por el canto, y recibió las primeras lecciones de Caridad Hernández. Por aquella época, cuando la pequeña Pareto tenía unos ocho años, debutó María Barrientos, y la noticia de su éxito encandiló tanto a la diminuta aspirante a soprano que sin pensárselo dos veces *compró* a un niño del coro el derecho a salir a escena en la ópera *Dinorah* para ver de cerca al nuevo prodigio vocal que acababa de revelarse.

Probablemente fue el éxito de la Barrientos el que decidió a la jovencísima estudiante a perseverar en el camino del canto. La favoreció la tradición familiar, pues su madre, con quien estaba muy

unida, comprendió que la pequeña Engracia podía llegar más allá que ella misma.

Después de algunos años más de estudios, Graziella Pareto (no consta en qué momento decidió cambiar su nombre artístico, aunque fue muy pronto) cantó un aria, el vals de *Mireille*, en un concierto benéfico celebrado en el Teatro Eldorado, en 1906. El empresario del Liceo, Antoni Bernis, la oyó y, prendado de su voz, la convenció para que actuara en aquella misma temporada, unas semanas más tarde, en el papel de «Micaela» de *Carmen*, en el Gran Teatro del Liceo. Fue éste, pues, su verdadero debut, y consta que su aria obtuvo un éxito más que notable que animó decididamente al empresario a presentarla también en un concierto con un aria de *Lucia di Lammermoor*.

Sin embargo, estos éxitos eran meras tentativas, pues le faltaba repertorio y formación adecuada. Unos amigos reunieron una suma de dinero que le permitió trasladarse a Milán para estudiar con Melchor Vidal.

En 1908 se vio ya con ánimos para llevar a cabo su debut oficial, el cual tuvo lugar en Madrid, en el Teatro Real, con *La sonnambula*, de Bellini, en el papel protagonista de «Amina». El éxito fue considerable y gracias a él obtuvo un contrato para actuar en Turín con la misma ópera.

CUALIDADES INSOLITAS EN LA CUERDA LIGERA

Pocos meses después arrebató al público del Liceo barcelonés con sus exquisitas interpretaciones de las «escenas de la locura» de *Hamlet*, de Ambroise Thomas, y de *Lucia di Lammermoor*. Quedaba definitivamente fijada su voz en el terreno de la coloratura, pero con unas cualidades líricas insólitas en la cuerda ligera, y con una homogeneidad y un timbre tan grato que compensaban ampliamente cierta escasez que se podía apreciar en el volumen y potencia de la emisión. En las regiones más agudas, era capaz de alcanzar el Fa sobreagudo sin dificultades aparentes, y a la vez, sabía evitar ese tono añinado o llorón tan frecuente en sus colegas de esta época, tanto españolas como italianas.

Después de los éxitos barceloneses de 1909, la Pareto continuó sus estudios en Italia, pero terminados los fondos con que llevarlos a cabo, pensó incluso en renunciar a su carrera. Afortunadamente, acudió en su auxilio el empresario



La Pareto y su madre, Angelina Homs.

Enrico Bonetti, quien le facilitó, además, nuevos contratos que en pocos meses la situaron definitivamente en la vía de los grandes éxitos internacionales, de los que el primero tuvo lugar en el Teatro Colón de Buenos Aires, con *Rigoletto*, junto al tenor Anselmi y Tita Ruffo (1910).



«Susana» en «Las bodas de Figaro», de Mozart.

En 1911, Graziella Pareto contrajo matrimonio con el compositor italiano Gabriele Sibella y emprendió nuevos viajes artísticos: visitó La Habana, en cuyo célebre Teatro Payret cantó *La sonnambula*, *Il barbiere di Siviglia* y *Don Pasquale*, y pasó luego a otras varias ciudades europeas. En 1913 debutó en París (Théâtre des Champs Elysées), con *Lucia di Lammermoor* e *Il barbiere*, ópera que cantó también en Turín en enero de 1914 junto a Riccardo Stracconi.

La guerra mundial de 1914-18 la obligó a limitar su recorrido a Italia (hasta que este país entró en guerra, en 1915); Monte-Carlo (donde cantó una espectacular *Sonnambula*) y España, donde ofreció *Lakmé* como novedad en Madrid, y hacía más de veinticinco años que no se representaba. El éxito fue tan colosal que tuvo que repetir el aria de las campanillas, a pesar de su dificultad y longitud. La prensa comentó largamente su actuación.

En Barcelona, además de éxitos similares, su consagración se completó con la «serata» en su honor, en febrero de 1916: cantó un acto de *Hamlet* y el primero y el último de *La traviata*, añadiendo una pieza que en el Liceo era una novedad: un aria de la «Reina de la Noche», de *La flauta mágica*, de Mozart, ópera entonces todavía no representada en Barcelona, ni, por supuesto, en España.

AMPLIACION DEL REPERTORIO

Superados los primeros años de éxitos indiscutibles en el campo de la ópera italiana más tradicional, Graziella Pareto empezó a enfocar su carrera con un criterio de mayor rigor musical. Ciertamente, no podía prescindir de sus *caballos de batalla* habituales, ni de las interpolaciones, alteraciones de partituras, etc., que en aquella época eran de rigor. Así pues, no debe sorprendernos que en *Il barbiere di Siviglia*, en la escena de la lección de canto, intercalase, en lugar del aria de Rossini, alguna pieza de lucimiento virtuosístico, como las célebres variaciones de Heinrich Proch, o cualquier otra pieza (incluso un vals de Johann Strauss II, con texto italiano: «Voci di primavera»). Estas eran cosas que sucedían entonces en todos los teatros.

Sin embargo, se percibe en la Pareto la voluntad de afrontar con mayor rigor su carrera, ampliando el campo de sus interpretaciones para incluir obras de mayor enjundia, especialmente las óperas de Mozart: *La flauta mágica* (en vano se hubiera buscado en España una mejor

La
Música
en
Taurus
Ediciones

Ernest Newman

WAGNER

El hombre y el artista

Igor Stravinsky

POETICA

MUSICAL

Alma Mahler

GUSTAV MAHLER

Recuerdos y cartas

En la colección

Iniciación a la
Música:

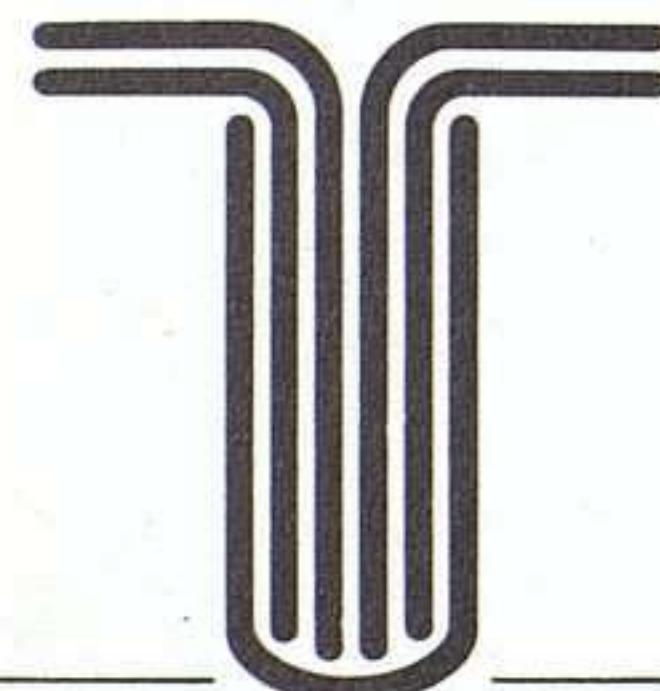
Robert Simpson

LA SINFONIA, I

(de Haydn a Dvorak)

LA SINFONIA, II

(de Elgar a la
actualidad)



TAURUS EDICIONES, S.A.

Príncipe de Vergara, 81

MADRID-6. Tel. 261 9700

DISTRIBUYE ITACA, S.A.

López de Hoyos, 141

MADRID-2. Tel. 416 6600

«Reina de la Noche» que ella). **Don Giovanni** (aunque «Donna Elvira» no fuese muy adecuado para ella) **Le nozze di Figaro** (en el papel de «Susanna»), y también en las pequeñas joyas del repertorio antiguo: **Il matrimonio segreto**, de Cimarosa; **Il barbiere di Siviglia**, de Paisiello, etc., así como el oratorio **Jefté**, de Carissimi, arias de Pergolesi, Mozart, y otros autores del siglo XVIII.

En esta época en la que tan mal se solía representar el repertorio dieciochesco, Graziella Pareto sobresale por una dicción exquisita, una fidelidad notable a la partitura, un fraseo elegante y una voz tersa y homogénea que permitía desarrollar con toda facilidad la complicada línea melódica ornamentada de las arias mozartianas o cimarosianas.

En el campo de lo más ligero también amplió su repertorio para incluir óperas o papeles adecuados a su voz, como el de la reina, en **Los hugonotes**, el de «Zerlina» en **Fra Diavolo**, de Auber, **Martha**, de Flotow, **L'elisir d'amore**, de Donizetti, **Les pecheurs de perles**, de Bizet, etc., mientras que por el lado más dramático llegó a cantar **La bohème**, **La traviata** e incluso la **Norma** de Bellini.

En su época, tanto en España como en el resto de Europa, las óperas de Mozart eran moneda muy infrecuente de los repertorios, y ello explica el que fuesen limitadas sus actuaciones en un repertorio para el que parecía particularmente dotada. Así y todo, cantó en Barcelona dos de estos títulos: **Le nozze di Figaro**, cuando por fin el Liceo se decidió a estrenarla (1916) y **Don Giovanni** (en el papel de «Zerlina»). No pudo, en cambio, ser la «Despina» de **Così fan tutte**, papel que tuvo en repertorio, pero que sólo pudo cantar fragmentadamente en recitales.

PIONERA EN GRABACIONES DISCOGRAFICAS

Otro aspecto del repertorio de Graziella Pareto fue el de sus grabaciones discográficas. Fue esta cantante una de las pioneras del disco de gramófono, realizando sus primeras grabaciones en Milán en el año 1908, con piezas de **La sonnambula**, **Lucia**, **Lakmé** y **Carmen** (aria de «Micaela») y **Don Giovanni**. Más tarde grabó discos de canciones catalanas (**L'hereu riera**, **Pensant en tu**, **La pastoreta**, **Cançó de Nadal**, etc.) y los años posteriores, entre 1918 y 1926 grabó varios discos más con arias de Verdi (**Rigoletto**, **La traviata**), Donizetti (**Don Pasquale**), y canciones varias, entre las que se destacó **O bimba, bimbeta**, compuesta por su esposo, Gabriele Sibella, que cantó con gran frecuencia en sus múltiples recitales. (El conjunto de la discografía paretiana apareció en «The Record Collector», de Londres, vol. XXVII, núm. 4, abril 1967).

Hacia 1910 la carrera de la Pareto, terminado el conflicto europeo, llegó a su máximo esplendor. Un ejemplo práctico lo tenemos en el contrato que exten-



Cartel publicitario de las grabaciones de Graziella Pareto.



Programa de su actuación, el 18 de mayo de 1916.

dió para ella el empresario D. Juan Mes- tres Calvet, en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, en el otoño de 1918. La soprano se comprometía a cantar doce funciones (más una de regalo para la Empresa) con el repertorio siguiente: **Barbiere**, **Fra Diavolo**, **Don Giovanni**, **Rigoletto** y **Los hugonotes**. Por estas actuaciones percibiría la considerable suma de 20.000 pesetas, cuyo contravalor actual es, naturalmente, una cifra mucho más astronómica.

En 1920 cantó en Londres, presentándose en el Covent Garden con **La traviata**, representación que alcanzó tanto éxito que incluso el respetable **Times** le dedicó un elogio sobresaliente. Eran los años en que la ópera era considerada algo poco menos que despreciable, y el

crítico del diario londinense se avino a reconocer que aunque «la belleza en la ópera es muy rara, este fenómeno se da con Graziella Pareto», aludiendo no sólo a la voz, sino a su presencia física. El **Daily Chronicle** del 7 de junio de dicho año, refiriéndose a un recital que dio en el enorme Albert Hall londinense, fue mucho más cálido en sus elogios. Traducimos: «No se ha oído una voz parecida en Londres en muchos años. Su pureza cristalina y la consumada facilidad con la que abarca todas las florituras de la escuela ornamentada hacen de esta soprano un caso verdaderamente único...».

Sir Thomas Beecham dirigió a Graziella Pareto en **Les pecheurs de perles** (en italiano), una semana más tarde, y la prensa se volcó nuevamente en elogios. La estancia en Inglaterra duró varios meses, con conciertos también en otras ciudades.

Los años siguientes vieron nuevas actuaciones en México, Monte-Carlo (donde cantó **La flauta mágica** e **Il barbiere**) y los Estados Unidos. Su debut americano tuvo lugar en Chicago, en enero de 1922 con **La sonnambula**, y su éxito fue tal que a partir de entonces fue una estrella indispensable en las temporadas de esta ciudad y en las veraniegas de Ravinia, cerca de Chicago. En palabras de la prensa de esta ciudad, la presencia de la Pareto «lleva las multitudes a Ravinia», especialmente para oír su virginal «Zerlina» de **Fra Diavolo** y su interpretación de la **Martha**, de Flotow.

En 1923 cantó en Roma ante los reyes de Italia y los de España, que se hallaban allí en visita oficial; en 1925 cantó en Budapest, volvió a Barcelona, y pasó luego a Buenos Aires, donde cantó nuevamente en el Teatro Colón, y a Río de Janeiro, donde cantó **Hamlet**, **Don Pasquale** y **Rigoletto**. En Barcelona cantó ese año también **La traviata**.

Mientras tanto, fallecido su primer esposo, Gabriele Sibella, la Pareto volvió a contraer matrimonio, esta vez con un médico italiano, quien le rogó que abandonara la carrera teatral, a pesar de hallarse en estos años en la plenitud de sus facultades. Graziella Pareto accedió, pues su carácter afable y sencillo no había nunca convertido el escenario en ídolo ni se aferró jamás con histeria a su profesión. Dulcemente, como en una representación de su ya dilatada carrera, cedió y abandonó el teatro definitivamente, a fines de 1926, y pasó a vivir a Roma.

Nunca se olvidó de su Barcelona natal, a la que viajó con frecuencia, y a la que regaló sus últimas notas: en 1928, y para la Associació de Música «Da Camera» accedió a cantar en un recital, con Josep Sabater al piano. Fue su despedida, con el Mozart que tanto amó, las piezas de Carissimi, Bellini, Paisiello y Delibes que le habían dado más fama, y la canción anónima francesa del siglo XV **Amour de moi**.

Falleció casi medio siglo más tarde, en Roma, el 1 de septiembre de 1973.

De Madrid al cielo

XX TEMPORADA DE OPERA

CUANDO EL DIVO NO LO ES TODO

Por Arturo Reverter

Tres títulos muy distintos, y muy significativos dentro de la producción de sus respectivos autores, componían la trilogía última de los programados en esta XX Temporada de la Ópera de Madrid —que no pasará a la historia precisamente por su alto nivel—: una de las mejores obras de Verdi, si no la mejor: **Falstaff**; una curiosa, fronteriza y desigual, pero no exenta de interés, ópera pucciniana: **La fanciulla del west**, y un buen ejemplo del Rossini *serio*: **Semiramide**. En cada una de las representaciones, el nombre de un divo español: Juan Pons para la primera, Plácido Domingo para la segunda y Montserrat Caballé para la tercera. Como suele suceder (y se ha demostrado una vez más) la presencia de un divo, por insigne que éste sea o (y esto es lo que suele ser habitual) por mucha imagen que tenga cara al público, no proporciona base suficiente, si lo demás no funciona o funciona mal (con independencia del funcionamiento *real* del protagonista), para que se consiga un nivel artístico suficiente desde un punto de vista global; un equilibrio de todos los elementos integrantes en la producción. Es una lástima, pero, todavía en gran parte, se siguen montando óperas en torno a una figura, sin demasiada preocupación porque el resto de los factores que componen una exhibición operística mantengan la debida dignidad. Claros ejemplos los hemos tenido a lo largo de los festivales de la ópera de Madrid y los hemos vuelto a tener ahora, en especial con las dos obras que han dado cima a la presente temporada.

«FALSTAFF», LA EXCEPCION

No ha sucedido lo mismo, afortunadamente, con la ópera de Verdi, ya que, en primer lugar, por la propia configuración y estructura de la obra es más difícil otorgar protagonismo absoluto —lo tenga o no en la realidad— a una voz. Por otro lado, Juan Pons, el protagonista, el intérprete del tornasolado personaje verdiano, no es todavía, pese a todo —también es más difícil en un barítono— un

divo absoluto, como lo son, o como se ha querido que lo sean, Plácido Domingo o Montserrat Caballé. Su intervención encajaba bien en el planteamiento general de la producción, cuyos forjadores han sido el director musical, Antoni Ros Marbá y el escénico Lluís Pasqual.

Ros Marbá, que no es probablemente —ni por maneras ni por temperamento ni por técnica— un director de foso nato, ha vuelto a demostrar que cuando las cosas se hacen con tino, inteligencia y gusto y cuando existe una labor preparatoria seria, las posibilidades de que todo llegue a un buen puerto musical —aun alejado de la perfección— son ciertas. En la memoria quedan sus rectorías de pasadas temporadas en obras tan comprometidas (de las que huyen la mayoría de los marcapasos) como **Tristán e Isolda**, **Pelléas et Melisande** o **Elektra**. Con una orquesta mediocre, como lo es la actual Sinfónica de Madrid, que ocupa el foso de la Zarzuela, ha conseguido algo fundamental en cualquier interpretación de **Falstaff**: la fluidez, sin baches ni rupturas, del discurso musical, la debida regulación, en intensidad y en acento, de los continuos contrastes que lo animan, la planificación polifónica, vital para proporcionar la debida transparencia al tejido, la nitidez y cuidado en el dibujo de las líneas melódicas, tantas veces básica para definir los caracteres y las situaciones, la sensibilidad para manejar adecuadamente los matices tímbricos y proporcionar así la exigida variedad al colorido. Todos estos aspectos, tan importantes, fueron generalmente observados por el director catalán, que sin poseer un fraseo especialmente imaginativo, una incisividad o una precisión ideales en el ataque, ni tampoco un sentido demasiado claro de la ironía o incluso del sarcasmo que a veces se desprenden de la música en conexión con el texto, dotó de vida y elocuencia, de expresivo humanismo, a su trabajo. En definitiva, la batuta compuso una pintura adecuada, dentro de un cuadro de colores muy matizados, a veces algo desvaídos, pero perfectamente equilibrados, a una obra que, como

esta, no puede decirse que sea decididamente cómica, sino que es, como su protagonista, tornasolada, muchas veces ambigua, suavemente crítica, impregnada de una filosofía de la vida algo pesimista y en la que se barajan, combinan y a veces sintetizan ideas y valores siempre universales tratados a través de la mirada, cansada pero joven, de un anciano que está *de vuelta de todo*. Obra tragicómica, heredera directa, en curiosa transposición temporal, de la «commedia dell'arte» y, por consiguiente, hija de toda una tradición operística «buffa» y, por mejor decir, *semiseria*. Un auténtico «dramma giocoso». Quizá, a la buena, a la excelente labor de la batuta, le faltara, en conexión con lo ya comentado más arriba, algo más de vigor, de agudeza y, en lo rítmico, de precisión, de flexibilidad, con lo que hubiera podido darse todavía mayor relieve al riquísimo lenguaje verdiano, compuesto de frases cortas asombrosamente instrumentadas y articuladas, en un discurso continuo, perpetuo, lleno de guiños, trabajado con



Pilar Lorengar, en «Mrs. Ford».

la probidad y el amor por el detalle de un orfebre.

La rectoría musical casó bien —se supone que tras numerosos intercambios de opinión— con los planteamientos escénicos de Lluís Pasqual, que en esta oportunidad, al contrario de lo que sucedió el año pasado con **Sanson y Dalilla** —en donde quiso rizar el rizo—, ha realizado una labor convincente. Por el animado, ágil, variado y colorista movimiento, en donde nunca hubo confusión, revelador de un férreo control y, sin embargo, aparentemente natural, espontáneo. Cada personaje ocupó el sitio adecuado y realizó los gestos re-



«Ford» (Alberto Rinaldi), junto a «Bardoff» (Giovanni Foianni) y el «Dr. Cajus» (Piero di Palma).

queridos por el texto; cada carácter quedó así perfilado —en complemento con la descripción musical—; cada personaje actuó de forma individual, distinta a la de los demás, contribuyendo a otorgar riqueza y variedad a los distintos vectores que se cruzan en la acción. Esta nunca quedó desbocada, nunca cayó ni en el chafarrinón ni en la bufonada, a la que a veces se prestan —por ser mal entendidos— los planteamientos teatrales fijados, en inconsútil unión con Shakespeare, de Arrigo Boito. El último cuadro, el del bosque, quizá planificado de manera excesivamente tópica, con un decorado lleno de arbolitos y estrellas, bañados por la luz de la luna, reveló, no obstante, el tino escénico de Pasqual, que supo organizar perfectamente, con gracia y precisión, la compleja dinámica, que tantas veces desemboca en el más completo confusión. Todo ello se enmarcó en unos apropiados bocetos escénicos del habitual colaborador de Pasqual, Fabiá Puigserver, que ofrecían una imagen bastante auténtica, bastante shakespeariana, llena de sabor local y del ambiente del que están impregnados **Las alegres comadres de Windsor** y **Enrique IV**, obras de las cuales Boito extrajo lo fundamental de los caracteres y de la acción del libreto. Los decorados, realistas, incluso naturalistas, pero sencillos (paredes de ladrillo con aire de granero, paja, grandes y austeros ventanales) encajaban perfectamente con todo ello, lo mismo que los bien trazados y apropiados figurines, también de Puig-

server. Una cosa sí puede decirse que sobró y en cierto modo desentonó: la pertinaz niebla que Pascual quiso que se adueñara de cada escena. Con independencia de que a los planteamientos musicales y escénicos de la obra le vaya más una luz diáfana, todo lo matizada que se quiera, hay que reconocer que las cantidades de humo-niebla descargadas al comienzo de cada cuadro fueron a veces excesivas, llegando a anegar el patio de butacas.

Sobre los buenos efectos orquestales y escénicos descritos se acoplaron con bastante dignidad las voces. No todas, ni mucho menos, mantuvieron la altura deseada, aunque sí, incluso las peores, se acoplaron, a excepción de dos o tres momentos, a los planteamientos de conjunto, tan importantes en obra como ésta, contribuyendo a que la representación no perdiera nunca su perpetuo aire «scherzante». Juan Pons evidenció de nuevo sus grandes virtudes, ampliamente señaladas aquí al comentar su intervención en **La traviata**: homogeneidad, nobleza de timbre, plenitud de centro, suficiencia de graves, calor de emisión, mayor proyección en el agudo, corrección musical, atinada media voz... Su personificación de «Sir John Falstaff» —que montó hace unos años, a propósito de su presentación en La Scala de Milán, con Giorgio Strehler— es plausible, ya que parte de una incorporación física en la que prácticamente no hay disimulo —Pons es un hombre corpulento y bastante grueso, como debe serlo el personaje— y de una cuidadosa y rigurosa observación de las peculiaridades escénicas y musicales que van configurando el singular carácter. Mantiene en todo momento, sin perder de vista la sutil ironía que alimenta desde dentro al personaje, una adecuada sobriedad que le evita caer en excesos y ridiculeces excesivamente bufos y que le permite otorgar entidad dramática y profundidad al viejo borrachín. Puede decirse, no obstante, que Pons se queda un poco corto, que no apura lo necesario los previstos matices, que no delinea suficientemente las continuas sinuosidades de la escritura, que no perfila por completo las contradicciones del personaje. Su fraseo es correcto y musical, pero falta de gracia, a veces peligrosamente cercano a lo eséptico. En definitiva, un «Falstaff» plausible, comprensible y eficaz, pero que sólo cubre un 60 ó un 70 por ciento de las posibilidades reales, en lo dramático y en lo musical, del riquísimo personaje. En lo vocal, Pons estuvo aquí a mayor altura, mantuvo una línea más regular, que en **La traviata**, quizá porque en la escritura de la postrera obra verdiana no se exigen intervenciones excesivamente extensas, hay más tiempo para la recuperación, lo que es fundamental para Pons, cantante que, como se ha dicho, quizá por no dominar la técnica respiratoria, y a pesar de su aparente gran capacidad torácica y abdominal, se fatiga con demasiada frecuencia, pierde gas y con ello esmalte y capacidad expresiva. Pons, como casi todos los cantantes, se muestra también distinto de un día a otro. Por ejemplo en este caso cabe hablar de que su intervención el día 22 de mayo, a pesar de algunas confusiones en la letra («mondo

reo», por «mondo ruvaldo» en su monólogo del tercer acto), fue de mayor nivel que la del día 30, en la que se le notó más cansado.

Ha de aplaudirse también a Pilar Lorengar, que perfila una «Mrss. Ford» de gran categoría, tanto por su hacer escénico, lleno de matices, de seguridad y de galanura, cuanto por su intervención vocal, ajustada, musical y expresiva. Aun cuando, y esto hay que reconocerlo, el instrumento no posea ya ni la igualdad ni la frescura de antaño: tiene evidentes problemas en la zona grave, en donde la emisión se rompe con frecuencia, y los agudos no poseen tampoco el cuerpo y el brillo de otrora, pero en cualquier caso se muestra firme y afinada y, como siempre, accede a primer plano la personalidad, la incisividad y el característico «vibrato» de su timbre lírico. Los demás cantantes actuaron a un nivel bastante inferior. Hay que destacar, no obstante, la dignidad del barítono Alberto Rinaldi, que hizo un «Ford» algo plano, pero eficaz, al que supo otorgar verdad dramática en su gran escena del segundo acto. Dalmacio González, con su voz ligera, algo metálica e irregular, cantó con cierto gusto su parte de «Fenton», aunque no siempre lograra la perfecta afinación y encaje. Muy discretita, a veces desafinada, con una vocecilla algo temblona y no precisamente bella, Marina Bolgan, en «Nanetta». Muy flojitas la «Mrss. Quickly» de Wilma Borelli y la «Mrss. Page» de Elvira D'Alboni, de extraña y casi inexistente voz y de ademán escénico nervioso y curiosamente hombruno. Excelentes, como siempre, Piero de Palma, en el «Doctor Cayus» y Giovanni Foiani, en «Pistol», y a buen nivel José Ruiz en «Bardolf».

LA IMPOTENCIA DE LOS DIVOS

Frente a la excepción que ha supuesto **Falstaff**, sin duda, en conjunto, el mejor montaje de la temporada, la regla que han constituido **La fanciulla del West** y **Semiramide**, en la que, como se ha dicho, todo giraba en principio en torno a dos de nuestros divos: Domingo y la Caballé (esta última ha manifestado



Plácido Domingo y Marilyn Zschau.

recientemente que no acepta que la llamen diva, aspiración muy respetable pero poco lógica por multitud de razones que sería largo tratar aquí).

La verdad es que en el caso de Domingo no existía demasiado fundamento para montar en torno a él una ópera como **La fanciulla**, en la que el protagonismo corresponde a la soprano. El tenor tiene aquí un papel en realidad secundario, con escaso relieve dramático y no demasiado lucimiento.

El cantante español —como le suele suceder muchas veces dado lo amplio de su repertorio— no posee la voz idónea para encarnar al endeble bandido mejicano «Ramerrez», que se hace pasar por «Dick Johnson». Está claro que Puccini previó aquí —la obra está escrita para Caruso— una voz corpórea, sólida, vibrante y poderosa en el agudo, capaz de sostener con firmeza y contundencia las frases mantenidas en el paso y de frasear con soltura, pero con mordiente, estableciendo el necesario equilibrio entre los momentos líricos (final del primer acto), dotados de cierto aire cantabile, los dramáticos (segundo y tercer actos) y, al tiempo, ligar con naturalidad el momento de escritura más tradicional: «Ch'ella mi creda libero e lontano». Se precisa, en definitiva, un tenor «spinto», lo que no es Plácido Domingo, un lírico amplio, con grave y centro timbrados y cálidos —muchas veces reforzados poco naturalmente— y un agudo estrecho y esforzado. En cuanto alcanza el *La bemol* o el *La natural*, Domingo —y en esta ocasión volvió a ponerlo de manifiesto— se desgañita, el sonido se torna fijo, sin proyección ni vibración producidas por una correcta y bien trabajada emisión. En segundo lugar, la voz de Domingo —que ha adelgazado ostensiblemente— se mostró en esta ocasión como más débil, menos compacta, menos llena (en las partes en que lo es) que en otras ocasiones. Recordó más al Domingo lírico, puramente lírico, de antaño, lo que estableció aún una mayor distancia entre el deseo (servir a un personaje determinado) y la realidad (la forma en que tal servicio se presta), por lo que la figura de «Dick Johnson» quedó bastante más desdibujada de lo que lo está, pues ni siquiera los dos grandes momentos, la comentada «Ch'ella mi creda» del tercer acto y el «raconto» del segundo «Or son sei mesi», pudieron brillar y tener el impacto exigido. En la primera, que pareció estar cantada medio tono bajo, cosa que muchos tenores hacen para evitarse el *Si bemol*, el cantante comenzó bien, con soltura, con la voz en su sitio, con la dicción adecuada, pero pronto, al ascender, perdió la línea de canto que no siempre consigue mantener. Como actor, se mostró tan monocorde y melodramático como siempre. A su lado, la soprano norteamericana de origen rumano Marilyn Zschau, evidenció un caudal sonoro importante, en instrumento de tinte dramático, con centro amplio (que recuerda al de una Tebaldi), grave débil y agudo poderoso (aunque las más de las veces, en la zona muy alta, destemplado y falto de redondez). Puso de manifiesto temperamento, ciertas dotes líricas para contrastar y otorgar carácter a su cambiante psicología (muy poco creíble desde un punto de vista dramático) y no

llegó a cumplir como actriz las exigencias mínimas. Ettore Nova, barítono de voz opaca y desigual, hizo un «Jack Rance» muy poco brillante. En el resto del numeroso reparto hubo de todo, dentro de una labor en la que faltó en muchas ocasiones el mínimo ajuste. A destacar la presencia del sólido Foiani y las intervenciones del barítono Gianni D'Angelis.

El director, el norteamericano, titular de la Opera de Miami, Emerson Buckley, sustituto del inicialmente anunciado Carlo Franci, un nervioso anciano, calvo, con barbita y lentes, demostró conocer la letra de la obra, pero también que no va mucho más allá de ella. La extraña mezcla que Puccini realizó en esta partitura, en la que se va de un melodismo muy característico, a veces algo facilón y sentimental, a la violenta declamación —situada entre un tardoverismo y las proximidades del «sprechsang» schoenbergiano—, pasando por las un tanto pueriles descripciones de ambiente (Oeste americano, mediados del siglo XIX), en donde, en cualquier caso, se pueden apreciar indudables hallazgos armónicos e instrumentales y un cierto sabor impresionista, no estuvo correctamente aderezada ni planificada, con lo que los defectos y la falta de unidad general de la obra quedaron más en evidencia. Como quedó el increíble argumento a la luz de la poco afortunada realización escénica, en la que se dieron cita todos los tópicos y contradicciones del género y en donde hubo defectos de bulto.

Si la parte de «Dick Johnson» no

pensada, florida y adornada, de momentos de lucimiento, en conexión con una orquesta más o menos rutinaria, pero iluminada por el ingenio instrumental del compositor, suponía en aquella época el no va más del belcantismo, estética que para muchos (por ejemplo para Stendhal, ferviente rossiniano) había ya muerto en realidad en 1813, con **Tancredi**, sin que pudiera renacer —los planteamientos, ya netamente románticos, eran otros— con Bellini o Donizetti. Lo cierto es que Rossini planteó con esta ópera, como lo había hecho ya con otras de corte *serio*, exigencias muy precisas y específicas a los cantantes; exigencias que podían cumplir y atender aquellos para las cuales se destinaron. En concreto, Isabel Colbran, esposa del compositor por entonces, destinataria del papel protagonista de «Semiramide», la legendaria reina de Babilonia, poseía los medios (a pesar de que por entonces ya empezaba a declinar) adecuados: voz de soprano muy amplia, extensa, fácil en las agilidades, sólida en graves, hábil en las gradaciones dinámicas, tornasolada en el color, contundente y firme en el agudo. Una auténtica «drammatica d'agilità», dotada de la ductilidad necesaria para dar vida, por un lado, a las dudas, temores y deseos del personaje —aun dentro de su rígido y lineal esquema dramático— y, por otro, dotarle de carácter, de autoridad, de vigor, de la solemnidad propia de la reina, de la que ha de hacer gala en diversos momentos de la acción. Parte que no muchos sopranos han abordado después con fortuna. En-



Marilyn Zschau, en «La fanciulla del West».

puede decirse que sea la más adecuada para la voz, sobre todo la voz de esta ocasión, de Plácido Domingo, algo similar cabe decir de la de «Semiramide» en relación con Montserrat Caballé. Esta ópera de Rossini, que en 1823 apuraba todos los convencionalismos de la ópera seria de XVIII, tamizados, eso sí, por su capacidad para dotar a los cantantes, dentro de una línea vocal perfectamente

tre ellas pueden recordarse a la Sontag o a la Nemeth.

Montserrat Caballé no ha sido nunca, y ella misma lo ha reconocido, una dramática, sino una lírica amplia tendiendo a lo lírico-dramático. Pero no cabe duda de que sus cualidades vocales, eminentes e indiscutibles, de sus mejores épocas le permitían acercarse con cierta fortuna a un personaje así, del que



M. Martínez.

Domingo («Dick Johnson»), con Zschau («La fanciulla»).

podía ofrecer sus aspectos más delicados y elegíacos (aplicando la extraordinaria pureza del filado, la belleza del timbre de su centro, la facilidad en la articulación de frases largas...).

En la actualidad, por otro lado, Caballé, cumplidos los cincuenta, ha perdido ya algunas de sus grandes virtudes y, por ejemplo, el grave, que nunca fue su mejor arma, es ahora más débil y la sonoridad de la primera parte de la primera octava es algo hueca, poco natural, plana, sin la riqueza de armónicos de antaño. Riqueza que se aprecia en la mayor parte de su centro pero que ha desaparecido también en el agudo, que se muestra abierto, desabrido, poco grato. De ahí que en la representación que se comenta, realizada el día 21 de junio último, los mejores momentos de la cantante catalana fueran la cavatina «Bel raggio lusinghier» y su intervención en el dúo del segundo acto con «Arsace», en donde ambas cantantes han de frasear con lentitud, con delectación, en un gorjeo permanente y encantador (una inspiradísima página rossiniana). No muy afortunada, pues, pese a estos y a otros aislados momentos, la personificación por parte de Caballé —muy mal maquillada y trajeada— de la reina de Babilonia.

Interesante, la francesa Martine Dupuy, que interpretó la no menos difícil parte de «Arsace», que indudablemente precisa de un tipo de voz que hoy tampoco abunda, por no decir que no existe: la contralto con facilidad de coloratura. La Dupuy, que parece estar todavía en formación, es, o puede llegar a ser, muy probablemente una «mezzosoprano acuto». Para dotar de consistencia a su registro inferior adopta a veces procedimientos poco ortodoxos, con lo que el timbre pierde naturalidad. Nos encontramos, no obstante, ante un instrumento de buena materia, correctamente emitido en general, extenso, aunque los agudos tiendan a abrirse y hacerse demasiado tremolantes. No mantiene siempre la misma actitud, y quizá por problemas de fiato, el color, unas veces consistente, aparece en otras desvaído; el esmalte

desaparece. En cuanto corrija estas irregularidades y consiga mantener en todo momento la corrección emisora, en cuanto aprenda a articular de manera más natural y en cuanto dote de musicalidad

a su expresión, la cantante francesa será muy digna de tenerse en cuenta.

Poco que hablar, y nada bueno, de los bajos George Pappas y Dimiter Stantshev. Eduardo Jiménez, en un papel poco lucido y no muy cuidado por Rossini —en realidad podía no haber existido perfectamente—, hizo gala de su corrección musical y de su muy lírico timbre de tenor, en voz, ya se sabe, ni rica de armónicos, ni bella de color. La dirección escénica de Gianpaolo Zennaro, escenógrafo y figurionista también, fue muy poco afortunada: confusa, estática, convencional. Y los decorados y figurines poco adecuados. Aquéllos constituidos por cambiantes paneles de ladrillo oscuro; éstos situados entre lo bíblico y lo veneciano del siglo XV. La representación fue, en general, plúmbea, a pesar de que la partitura fue cortada, tanto porque Rossini no supo otorgar en todo momento la necesaria continuidad y dimensión dramática (entre los buenos momentos hay que señalar el gran final del primer acto), volcado prácticamente y únicamente a lo vocal, cuanto por los defectos ya señalados de la dirección escénica. A ello hay que sumar la rutina que desde el foso impuso la batuta de Eugenio M. Marco, gobernando a una orquesta y a un coro que no tuvieron precisamente su día.

LA ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW

Los días 23, 24 y 25 de mayo se presentó en Madrid, dentro del ciclo de primavera de Ibermúsica, la orquesta del Concertgebouw de Amsterdam, una de las grandes formaciones europeas. Los tres conciertos, dirigidos por el húngaro Antal Dorati, no alcanzaron una altura artística especial por la falta de kilates, de inspiración de la batuta, solvente, fácil, experta, pero superficial y no especialmente imaginativa ni colorista, del director invitado de esta ocasión, que, en programas muy mejorables, se empeñó en ofrecer las tres últimas sinfonías de Tchaikowsky. A su lado la **Sinfonía «Incompleta»**, de Schubert, la **Obertura Leonora núm. 3**, de Beethoven, la **Sinfonía concertante** de Haydn (se duda sobre su paternidad), y tres obras de Bartók: **Dos imágenes**, **Suite de danzas** y **Concierto para orquesta**. Lo que interesa señalar aquí, en este breve espacio, por ser de justicia, es la extraordinaria calidad de la orquesta, que es lástima que no haya venido presidida por su titular de hace tantos años, Bernard Haitink, o por algún maestro de categoría, en vez de por el honorable, pero insuficiente Dorati. Es lástima también que no pudiéramos escuchar al conjunto en composiciones de Mahler (con su creador, Mengelberg se introdujo, a principios de siglo, en la música del compositor bohemio) o de Bruckner (compositor en el que es especialista Haitink y en el que ya lo era su antecesor Van Beinum).

En cualquier caso pudo constatarse la maravillosa y equilibrada sonoridad de

la orquesta, dotada de una extraordinaria homogeneidad tímbrica y de una sensacional unidad (lo que no impide, claro está, apreciar la calidad de cada instrumentista). El sonido es pastoso, denso y, al tiempo transparente. Todo aparece presidido por una cuerda magistral, de preciosa sonoridad, matizada, rica, multicolor, dotada de la luminosidad tamizada y profunda, trascendente, de un vitral. Agil en los ataques, contundente en los «tutti», elegante en los diseños melódicos (¡qué lástima que Dorati no aprovechara estas características para ofrecer una versión con más garra de la **Suite de danzas!**). A su lado, una madera con calidades de oro viejo, con sensacionales clarinetes, flauta y fagot, y un metal donde resplandece la pastosidad, equilibrio y musicalidad de las trompas, de las que no desmerecen los sólidos y redondos trombones y las impetuosas trompetas, aunque en la labor de estas hubiera que contabilizar los principales fallos y roces (porque no se trata de una orquesta perfecta, de una máquina exacta, afortunadamente). De gran calidad ambos timbaleros.

Admirable, por todo ello, el conjunto holandés, que puede situarse por su densidad y consistencia al lado de las grandes formaciones germanas, de las que, sin duda, es pariente directa; por su tersura y transparencia está emparentada con las austríacas, y por su presteza y rapidez de reflejos, a algunas de las inglesas.

BUENOS AIRES

(Argentina)

75

ANIVERSARIO DEL TEATRO COLON

Por Néstor Echevarría

La temporada actualmente en desarrollo tiene una especial significación para el Colón en Buenos Aires. Este Teatro, el más activo en su género en Sudamérica, cumple sus setenta y cinco años de vida. El hecho se festejó con una velada especial en la que tuvieron intervención sus cuerpos estables —orquesta, coro y danza— y varios de sus cantantes permanentes, rememorando, en la parte de cierre del programa, la velada inaugural del 25 de mayo de 1908, cuando la popular ópera *Aída*, de Giuseppe

Verdi, se encargó de abrir las actividades del coliseo porteño, aquella voz con la batuta del maestro itálico Luigi Mancinelli.

La primera parte de este programa del aniversario se dedicó a fragmentos de obras de músicos argentinos, tales como Héctor Panizza, Julián Aguirre y Alberto Ginasterra. En la segunda, se representó el cuadro segundo del segundo acto —escena triunfal, en la acepción popular de los melómanos— de la antecitada «Aída».

De esta manera, en pleno trance de festejos, el teatro —cuya labor y cuyo acontecimientos musicales me vienen ocupando desde hace años en las páginas de RITMO por mi carácter de corresponsal— se ha esmerado en programar para la actual temporada varios hechos evocativos.

Un acontecimiento del principio del siglo ha sido la visita del Ballet Theatre Français de Nancy, con la presencia siempre atrapadora del veterano Rudolf Nureyev. Compañía creada hace seis años como una derivación del anteriormente llamado Ballet Theatre Contemporain, el elenco visitante, con su primera figura invitada, presentó su «Homenaje a Diaghilev», espectáculo ofrecido por vez primera el año pasado en el Theatre Chatelet, de París. La idea era, justamente, recrear la atmósfera y el carácter de las temporadas de Ballets Russes. El público bonaerense tuvo así ocasión de apreciar en cuidadas versiones originales *La boutique fantasque*, de Respighi-Rossini, con coreografía de Léonide Massine; luego *Le spectre de la rose* (música de Weber, coreografía de



Nureyev, nuevamente en Buenos Aires, presenta «L'après midi d'un faune», junto a Francoise Dubuc.

Michel Fokine) donde Nureyev demostró mantener estilo y talento atesorados en sus años ya maduros, y donde la agilidad felina de antaño se sustituye ahora por plasticidad y amplitud de recursos escé-



«Aída», de Verdi, en la reposición conmemorativa en el teatro bonaerense.



Cartel del programa inaugural del Colón, hace setenta y cinco años.

nicos. Completaron el programa *L'après midi d'un faune*, de Debussy, con coreografía del célebre Nijinsky, y *Petrouchka*, de Stravinsky-Fokine.

VERDI, COMO HACE 75 AÑOS

Desde el punto de vista de la ópera —actividad original y que mayor fama le ha prodigado al coliseo argentino— la temporada comenzó con el nombre de Verdi en el «cartellone», de un modo también evocativo, como hace tres cuartos de siglo. Esta vez se eligió **Simone Boccanegra**, dirigida por Antonio Tauriello y protagonizada eficazmente por el barítono italoargentino Gian Piero Mastromei. Fue debutante en la ocasión la soprano italiana María Chiara, impresionando muy favorablemente desde su aria de entrada, «Come in quest'ora brina». También el bajo búlgaro Nicola Ghiselev y el tenor Gianfranco Pastine —éste en menor medida— completaron dignamente el cuadro de cantantes centrales, acompañados por el coro y la orquesta estables y una puesta en escena bastante efectiva de Giuseppe de Tomasi, aunque propensa a producir cierto subjetivismo en la resolución de escenas, sobre todo en la muerte del protagonista.

La recién mencionada María Chiara fue la figura más aplaudida de la reposición del *Trittico*, de Giacomo Puccini, que siguió en el orden de programación. Su personaje de «Suor Angelica»

tuvo calor, comunicatividad, y fue cantado con sutiles pianísimos y una notable «vis» pucciniana. Su versión de «Senza mamma...» fue largamente ovacionada. En esta ópera intermedia del citado *Trittico* estuvo acompañada por Eleonora Jancovic, debutante aquí, lo mismo que Ana María Pizzoli —«Giorgetta» en «Il Tabarro»— y el tenor Lando Bartolini. Tanto el personaje baritonal de esta ópera como el protagonista de «Gianni Schicchi» fueron cantados por el antes citado Mastromei.

Como colofón de estos festejos del mes aniversario se repuso *Aida*, con una excelente dirección musical del alemán Franz Paul Decker y una convencional «régie» de Carlo Maestrini. Otros cuatro debutantes para Buenos Aires fueron Natalia Troitskaya, soprano rusa que trazó una encomiable protagonista; la «mezzo» Janice Meyerson, que decepcionó como «Amneris», y dos elementos que progresan y prometen: el tenor Maurizio Frusoni y el barítono brasileño Fernando Teixeira.

En una próxima crónica se abordarán otros aspectos de la presente temporada del teatro, que llega a sus bodas de diamante con pleno entusiasmo y actividad.

VIENA

(Austria)

FESTIVAL BRAHMS

Por Gerardo Antonio Jeyser

A fin de celebrar el 150 aniversario del nacimiento de su exdirector artístico, la Sociedad de Amigos de la Música en Viena organizó, entre el 17 de abril y el 18 de mayo de 1983, un ciclo de diecisiete conciertos casi exclusivamente dedicados a la obra de Johannes Brahms, brindando un amplio muestrario de la misma.

Casi inaugurando la serie —este honor le correspondió a la Orquesta Tonkünstler de Baja Austria con la cantata **Rinaldo Op. 50**—, Itzhak Perlman y Vladimir Ashkenazy ofrecieron las tres **Sonatas** para violín y piano. Ya los primeros



Brahms, según un pastel de Ludwig Micalak.

compases de la **Sonata Op. 78** dieron la pauta de la concepción interpretativa de ambos solistas: aquí fueron presentadas tres obras de música de cámara y no, como suele ocurrir bastante a menudo, una interpretación que tiende a enfocar estas obras como si se tratase de sinfonías concertantes para violín y orquesta reducida al piano. Es así como en las **Sonatas Op. 78 y Op. 100**, Perlman recalcó sobre todo los aspectos más líricos e introvertidos, evitando contrastes demasiado violentos y grandes explosiones dramáticas. También en la **Sonata en Re menor Op. 108**, el binomio Perlman-Ashkenazy se atuvo a un concepto camerístico, sin que ello fuera en detrimento del contenido dramático de la obra.

Los tres **Tríos para piano** ocupan un lugar de importancia en la creación camerística de Brahms. Estos fueron ejecutados por el Beaux Arts Trio en tres conciertos sucesivos, cuyos programas fueron respectivamente completados por los tres **Tríos** de Schumann y, a modo de introducción, tres de los numerosos **Tríos** que Haydn compuso para esta combinación de instrumentos. No en balde los integrantes del Beaux Arts Trio, el pianista Menahen Pressler, el violinista Isidore Cohen y el violonchelista Bernhard Greenhouse, llevan más de veinticinco años dedicados al género. Ello explica al mismo tiempo la madurez interpretativa de los tres músicos, así como su total capacidad de comunicación e integración.

La Viena del siglo XIX fue fértil en creaciones de salón y de consumo casero, y Brahms hizo concesiones de muy elevado nivel al gusto de la época. Christoph Eschenbach y Justus Franz presentaron dos programas de composiciones para dos pianos y a cuatro manos, integrados por las obras más logradas del género. También los **Valses de amor**, ese homenaje musical a Viena, estuvieron presentes en este Festival, cantados

por Edith Mathis, Brigitte Fassbaender, Peter Schreier y Walter Berry.

Tampoco podía faltar en este Festival el **Trío para trompa, violín y piano en Mi bemol mayor, Op. 40**, una de las obras camerísticas más hermosas e interesantes de Brahms. Para su ejecución se reunieron tres músicos de excepcionales condiciones: Hermann Baumann, trompa, Saschko Gawriloff, violín, y Eckhart Basch, piano. El resultado obtenido fue brillante, además de musicalmente sincero y profundo. En la segunda parte de este concierto fue estrenado (para Austria) un trío compuesto para la misma combinación de instrumentos, con el título de **Homenaje a Johannes Brahms**, del compositor Gyorgy Ligeti. Se trata de una interesante composición en cuatro movimientos, de impactante sonoridad y convincente estructura, que no adopta elementos formales ni contiene citas procedentes de la obra de Brahms. La única alusión al compositor homenajeado es la combinación de instrumentos. En esta obra Ligeti se ha alejado del atonalismo severo, utilizando centros tonales que ciertamente facilitan la primera audición de esta obra.

Tampoco podían faltar obras de cámara tan importantes como son el **Quinteto para clarinete, Op. 115** o el **Quinteto con piano, Op. 34**, ni las tres **Sonatas para piano**, que fueron ejecutadas por la pianista Elisabeth Leonskaya, ni aun otras obras importantes del gran repertorio brahmsiano como, por ejemplo, los dos **Conciertos para piano**.

HERBERT VON KARAJAN: LAS «SINFONÍAS» Y EL «REQUIEM ALEMAN»

Las cuatro **Sinfonías** no sólo ocupan un lugar preponderante en la obra Brahms sino que han pasado a ocupar un lugar de privilegio en el repertorio sinfónico propiamente dicho. Resulta, pues, normal que las mismas hayan acaparado el centro de la atención del público al ser interpretadas por nada menos que la Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección de su director titular, quien es a su vez director artístico de la Sociedad. Efectivamente, Herbert von Karajan fue nombrado «Konzertdirektor» vitalicio de la Sociedad de Amigos de la Música en el año 1950. Es en esta casi doble función de huésped y anfitrión en la que Karajan volvió una vez más a repetir un ciclo que debe llevar por lo menos medio siglo integrado en su repertorio.

El resultado fue de una madurez indiscutible. Por una parte está la orquesta, un instrumento de una disciplina y perfección envidiables, un conjunto que no conoce flaquezas ni puntos débiles y en el cual cada uno de los grupos instrumentales, y cada integrante, alcanzan el máximo nivel que se puede pretender. Por otra parte está el director de orquesta, que, a pesar de su edad —acaba de cumplir los 75 años—, sigue controlando el acontecer musical



La soprano Brigitte Fassbaender.

con una voluntad y concentración realmente asombrosas. Karajan sigue estando en pleno poder de todas sus capacidades intelectuales y nada traduce su edad en su manera de dirigir. Contrariamente a como lo muestran sus innumerables filmes musicales, Karajan es un director bastante sobrio y parsimonioso que nunca cae en excesos de gesticación (por lo menos en los últimos diez años de su vida).

Al asistir en estos conciertos partitura en mano, debo reconocer que resulta fascinante observar hasta qué punto Karajan es capaz de traducir en gestos y comunicarle a su orquesta todos sus deseos, desde las más grandes líneas estructurales hasta los más pequeños detalles, ya sean éstos leves acentos, mínimas *cesuras*, o imperceptibles cambios en el balance sonoro, y todo ello de una manera tan orgánica y tan natural que parece no interferir con el más espontáneo de los discursos musicales.

Karajan no pierde tiempo ni energías marcando entradas evidentes u otros detalles innecesarios para los profesores de la Filarmónica. Concentra toda su atención en aquellos elementos que son esenciales a fin de alcanzar la mayor unidad formal y estilística posibles. Aquí será preciso aclarar que la interpretación de Karajan no marca nuevos rumbos, sino que sencillamente se esfuerza por alcanzar (y alcanza) el más elevado nivel dentro de las normas vigentes de la actualidad. Karajan no dirigió las **Sinfonías** en orden cronológico. Inició el ciclo de la **Cuarta** seguida de la **Segunda**, para continuar al día siguiente con la **Tercera** y terminar con la **Primera**. El orden aquí no reviste importancia, ya que cada una de ellas conforma una unidad musical acabada e independiente de las demás. Y es así que Karajan abordó estas obras, otorgándoles plenitud individual, como si cada una fuese la más importante y el centro de la creación sinfónica de Brahms.

Cuatro días más tarde, Karajan dirigió el **Requiem Alemán, Op. 45**, al frente, esta vez, de la Orquesta Filarmónica de Viena y del coro Singverein, de la Sociedad. Y una vez más, el resultado fue producto de décadas de frecuentar la obra. De otro modo no sería posible explicar semejante comunión es-

piritual con el **Réquiem**, su contexto y su estilo. Karajan, que aprovechó su estancia en Viena para volver a grabarla aprovechando las modernas técnicas digitales (para el sello Deutsche Grammophon), eligió como solistas a la soprano norteamericana Barbara Hendricks y al barítono belga José van Dam, que también había sido el solista en su grabación cuadrifónica realizada para la EMI.

Al escuchar las Filarmónicas de Berlín y Viena con tan pocos días de diferencia y bajo idéntica dirección musical, resulta irresistible la tentación de realizar comparaciones. Al respecto puede decirse que el sonido de los berlineses es, en términos generales, más compacto y macizo, mientras los vieneses tienden a ser más ligeros y transparentes. Para en este tipo de repertorio romántico resulta francamente imposible inclinarse a favor de una u otra orquesta. Ambas alcanzan insuperables niveles de excelencia que van más allá de lo técnico-musical y que puede traducirse mediante una sola palabra: tradición.

También resulta tentador mencionar en este contexto algunos aspectos concomitantes y marginales. Así, la Orquesta de Berlín se presentó con su primer integrante femenino, una violinista que acaba de terminar su año de prueba, mientras la clarinetista Sabine Maier no estuvo presente, ya que su período de prueba con la orquesta se inicia la próxima temporada. Por una de esas picardías del destino (o del Sr. Von Karajan), la Maier ofreció un concierto en el Konzerthaus, a unos escasos quinientos metros de distancia, la noche del primer concierto de la Filarmónica de Berlín, razón por la cual tengo que remitirme a los comentarios de la prensa austriaca, que fueron muy elogiosos. Este hecho demuestra que el conflicto entre Karajan y su orquesta no está totalmente resuelto, como se pensaba hace poco. Y los grandes ganadores seguirán siendo los vieneses, que irán acaparando una parte más importante de las grabaciones del maestro (acaban de terminar la grabación de **El Caballero de la rosa**, igualmente para la Deutsche Grammophon).

Pero el futuro está en manos de otro imponderable: la salud de Von Karajan, quien sufre de una dolencia de la columna vertebral que se torna particularmente visible cuando el maestro se desplaza, o cuando sube (o baja) del podio con grandes esfuerzos. Karajan está encarando la posibilidad de someterse a una operación de la columna vertebral en la ciudad de Hannover. Mientras tanto, ha tenido que cancelar sus conciertos de Pentecostés en Salzburgo, siendo reemplazado en dicha oportunidad por Lorin Maazel, que tuvo que dejar de dirigir una función de **Tannhäuser**, a dichos efectos, creando este estado de cosas las más descabelladas especulaciones (¿o quizá no tan descabelladas?) respecto de una futura sucesión al frente de la Orquesta Filarmónica de Berlín.

País musical

BADAJOS

APARTADO GUITARRISTICO

Extremadura es muy joven en cuanto a Guitarra Clásica se refiere. Los estudios académicos de este instrumento datan de unos siete años aproximadamente en el Conservatorio de Badajoz y posteriormente en el de Cáceres y Mérida. Me cabe el honor de ser el primer profesor de dicha especialidad, para la historia extremeña.

Es increíble, en tan escaso espacio de tiempo, la extensión y adictos que la Guitarra Clásica ha adquirido. En Badajoz son cien alumnos los que siguen dicha disciplina dándose el dato infrecuente de ser un invidente, Agustín Megias, el primero en finalizar el Grado Profesional.

Posteriormente han finalizado el mismo grado Rafael Morera y Juan Guillermo Burgos, ambos con mención de honor, siendo el segundo de ellos contratado como Profesor Auxiliar en el presente curso 82-83 en el Conservatorio pacense.

A finales de marzo se celebró en Badajoz el Concurso Nacional de Jóvenes Intérpretes, fase primera del año en curso en las especialidades de Violín, Viola, Violoncello, Contrabajo y Vihuela, Guitarra, Laúd. Se presentaron varios alumnos de Guitarra con una altísima calidad otorgándosele el primer premio a una niña prodigio (14 años recién cumplidos), María Esther Guzmán, de Sevilla, que actuará en el Teatro Real junto con los ganadores de las otras fases. El segundo premio fue concedido a Ricardo Ramírez, de Madrid.

El jurado estuvo constituido por Xavier Montsalvatge, Pedro León, Enrique Correa, Carmelo Solís, América Martínez y Enrique Molina, apuntándose un gran éxito Juventudes Musicales, entidad patrocinadora del certamen.—**ENRIQUE MOLINA.**

GRANADA

ESCASA COORDINACION EN LA TEMPORADA GRANADINA

Durante los trimestres primero y parte del segundo del año en curso, se han celebrado en Granada abundantes acontecimientos musicales. Entidades como Juventudes Musicales, Cátedra Manuel de Falla, el Coro, del mismo nombre, de la Universidad, por citar sólo algunos nombres, han patrocinado, de una y otra manera, la mayoría de los conciertos a que nos ha sido posible asistir.

Hay que advertir, antes que nada, la no excesiva coordinación —indispensable, sobre todo de cara al aficionado— entre las mencionadas entidades, en lo que toca al modo de ofrecer sus actividades musicales. Se ha dado la circunstancia de que ciertos días ha habido algunas (quizá demasiadas) que han coincidido a la misma hora. Asimismo, se impone señalar la desorganización (al menos en apariencia) del ciclo de recitales ofrecido por el Coro de la Universidad: escasa publicidad, cambios de última hora en programación y fechas, desconocimiento del lugar (en algún caso conocido sólo veinticuatro horas antes y esto con un poco de suerte) en que debiera realizarse el concierto, horarios no demasiado compatibles con las actividades laborales de las personas que pudieran constituir un sector importante del público asistente, etc.

En cuanto a la actividad musical de otros organismos, tales como cajas de ahorros o el Ayuntamiento, el panorama no se vislumbra demasiado alentador. La Caja de Ahorros de Granada, la más dadivosa en ofrecer eventos musicales de cierta importancia, ha promovido únicamente un concierto en lo que se lleva de año. Algunas otras (como la Caja Rural) se han limitado a subvencionar algu-

nos de los presentados por otras entidades (Juventudes Musicales, por ejemplo). El Ayuntamiento parece exhibir una actitud no excesivamente proclive a facilitar el camino de lo que esté relacionado con la música, en contra de lo que se hubiera prometido. Ha patrocinado espectáculos musicales folklóricos (ya que no folklóricos) de gusto y calidad dudosos (si es que no debidos a la ignorancia, como posible pueda ser el caso del recital de música antigua y tradicional (?) que en su día acometió el singular y disparatado grupo Lombarda). Pese a todo lo expuesto, música, desde luego, no ha faltado.

TRIO ABRAMONIVI

El Trío Abramovici (flauta, violín y piano), de origen rumano, ofreció un concierto, a instancias de la Cátedra Manuel de Falla, en el que se demostró el buen hacer de los músicos que lo integran. Las voces sonaron claras y el sonido resultante era bastante homogéneo y equilibrado. Quizá se echara de menos algo más de chispa expresiva o imaginativa en el talante interpretativo exigible en ciertos momentos o se deseara un calor menos romántico en otros. El programa, interesante, constaba de obras barrocas y modernas: **Trío II, en Mi menor, núm. 4 (Tafelmusik)**, de Telemann; **Trío-sonata en Sol mayor núm. 3**, de J.S. Bach; **Trío en Si bemol mayor**, de C. Ph. E. Bach; **Reves**, de S. Nichifor y **Musique de Cour**, de J. Françaix. Merecen especial mención las lecturas que realizaron de las obras de C. Ph. E. Bach y Nichifor, muy bien planteadas, y clara y sutilmente expuestas. Pese a todo, hay que decir que se echaba de menos la sonoridad del clave, pues las obras de Bach y Telemann, sobre todo, vieron mermada su brillantez por causa del apagado y mate sonido que proporcionaba el piano.

Juventudes Musicales patrocinó un concierto, pocos días después que tuviera lugar el anterior, a cargo de dos de los miembros del Trío Abramovici: Avy Abramovici (violín) y Josiv Sava (piano), quienes interpretaron la integral de las **Sonatas para violín y clave**, de G.F. Haen-



Esther Guzmán (catorce años), primer premio del Concurso de Jóvenes Intérpretes.



El trío rumano Abramovici.

del. En esta ocasión los intérpretes no estuvieron al mismo nivel que en la ocasión anterior. La voz del violín no se acomodaba con soltura y naturalidad al sonido que Sava extraía del piano. Así las cosas, las **Sonatas** resultaron, en general, insulsas. Posiblemente se necesite más conocimiento sobre el modo de interpretar estas preciosas piezas barrocas. Pese a esto, el dúo mantuvo muy dignamente su cometido en todo momento y el concierto fue meritorio e interesante. Repetimos algo dicho ya antes: mucho del encanto de estas **Sonatas** se perdió por culpa del piano, demasiado opaco para este tipo de obras.

SCHNORR: UN PERFECTO BACH

La Asociación Hispano-alemana nos permitió escuchar, en el órgano de la catedral, a Klemens Schnorr, profesor de la escuela superior de música de Munich. Sus interpretaciones se podrían calificar de perfectas en lo que concierne a técnica, planteamiento y estilo. Es más, cabría decir que en bastantes momentos eran prodigiosas. Su Bach poseía tres cualidades insustituibles: sentido arquitectónico, claridad y nobleza (**Preludio y Fuga en Re menor**). En Liszt tuvo a bien explotar las posibilidades de color y matiz del órgano (**Fantasia y Fuga sobre el tema B-A-C-H**). César Franck y M. Reger surgían de sus manos sorprendentes y arrolladores (**Piece Héroïque** del primero y **Fantasia y fuga en Re menor, Op. 125 b** del segundo). Maravilloso recital, en suma. Y una súplica-pregunta a quien corresponda: ¿no se podría imponer un

poco de orden en este tipo de conciertos? Muy posiblemente sería conveniente hacer que la puerta se cerrara una vez comenzada la música y ello tanto por respeto al músico como al público que escucha.

SINFONICA DE MALAGA Y CORO MANUEL DE FALLA

El Coro Manuel de Falla de la Universidad ofreció un ciclo de conciertos que duró aproximadamente una semana. Los programas no contenían exclusivamente obras corales, sino que también los había dedicados a repertorio liederístico y de cámara (tríos, dúos de guitarra, flauta y piano, etc.), encargados éstos últimos a miembros del coro o a personas cercanas al mis-

mo. No nos fue posible asistir a todos los conciertos por las razones aducidas al comienzo de la presente crónica. Por tal causa sólo daremos cuenta de dos: la actuación del Trío Manuel de Falla y la del coro del mismo nombre acompañado por la Orquesta Sinfónica de Málaga, la Universidad de Granada y el Conservatorio de Málaga). De la primera poco se ha de decir, excepto que la interpretación de las obras presentadas no puede recibir otro calificativo que el de mediocre, especialmente en el trío de Schubert, cuya traducción sólo merecería comentarios en términos de imperfección y sinsentido. De la segunda hay que afirmar que el adocenamiento y la rutina estuvieron por doquier presentes. Ello quizá fuera debido a que las obras interpretadas exigían demasiado: **Gloria en Re menor**, de Vivaldi y **Requiem en Do menor**, de L. Cherubini.

Octav Calleya, que dirigió la Sinfónica malagueña, parece no conocer bien los entresijos de la música religiosa vivaldiana, ni el sentido arquitectural de las partituras barrocas; tampoco parece conocer en exceso la originalidad de la escritura cherubiniana. La Orquesta, que, para no herir susceptibilidades, diremos que no es excelente, dejó oír un sonido apelmazado y plano, desafinó excesivamente sobre todo en la cuerda y mostró la falta de concentración de muchos de sus miembros, que se adelantaban o entraban a destiempo demasiadas veces. El viento sonó

verdaderamente estrepitoso y la orquesta parecía sólo reaccionar las indicaciones de «mezzo-forte» y «forte». Más arriba del «forte» el sonido era estruendo y las dinámicas por debajo del «mezzo-forte» parecían no existir.

Así las cosas, la labor interpretativa del director, si la hubo, se estrelló ante la necesidad de mantener un poco el orden en semejante amasijo sonoro. Las voces solistas en el **Gloria** fueron las de Ruth von Kotschubey (soprano) y Zanora Mc. Master (mezzo-soprano). Insegura y tremolante la voz de la primera, con notables desajustes en la zona aguda y poco peso en la grave, con un timbre demasiado cambiante a lo largo del registro así como inexpresivo, no se acomodó en ningún momento ni al sentido ni al estilo de lo que se cantaba. La voz de la mezzo, excesivamente grande y poderosa, adquirió ribetes de dramatismo cavernoso y sombrío, inapropiados a la luz vivaldiana, resultando inadecuada estilísticamente en todo momento.

El Coro fue, al parecer, el elemento de todo este conjunto que se mantuvo a un nivel digamos que digno: siempre atento, concentrado en lo posible, su interpretación no estuvo demasiado cuidada y matizada, pero podía ser escuchado. Hay que decir, a este respecto, que hemos tenido la oportunidad de oír a esta agrupación en momentos mucho más felices y comprobar el trabajo serio que viene realizando. Es muy posible que los nervios y la novedad del programa tengan mucha culpa en que el redimiento final no haya sido óptimo.

UN «CLAVE» ELECTRONICO

Por último, y en relación a este concierto, sólo dar cuenta de un detalle que pudiera mover a hilaridad. En el programa de mano (de cara factura y demasiado altisonante) se podía leer: «*al clave, Manuel del Campo*». Pues bien, el tal clave resultó ser un ingenioso aparatejo de teclado marca **Casio** (de seguro que *made in Japan*), que remedaba la sonoridad original de tan hermoso instrumento. Constituyó una experiencia hiriente escuchar a Vivaldi con un artilugio (sucedáneo indigno) de ese calibre. En condiciones como las expuestas, pues, la labor meritoria de algunos (como la del coro y la de su director, R. Rodríguez) quedó muy rebajada en su auténtico valor ante



El organista alemán Klemens Schnorr.

la no tan plausible de otros. Flaco servicio de hace así a la música y muy poco respecto se demuestra, asimismo, al público que la mantiene.

Por fin, y para finalizar esta crónica, mencionar dos hermosos conciertos, que tuvieron lugar en las crujías del Hospital Real, patrocinados por la Universidad con motivo de las Jornadas Culturales sobre Judeo-español. Ambos presentaron en sus respectivos programas música sefardí. El primero corrió a cargo de María Teresa Rubiato (canto) y Miguel Sánchez (guitarra). Hermosos romances, cantos de boda, canciones amatorias, endechas, etc. los que allí se escucharon. El segundo, con Albina Cuadrado y M. Sánchez fue tan interesante como el anterior. Se utilizaron instrumentos de exótica sonoridad y lirismo (vihuela, darbuka, címbalo, épinette des Vosges, etc.). El lugar condicionó muy positivamente la audición y el público, al final, aplaudió entusiasmado.—GRUPO «GARNATA».



EL EPILOGO DE UN ANIVERSARIO: EL DEL CONSERVATORIO DE LA CORUÑA

Uno de los acontecimientos musicales del pasado año, el estreno de las **Cantigas de mar**, «In modo Antico», de Rogelio Groba, con textos de José Filgueira Valverde, acaba de cerrarse con la edición del disco que incluye también los «**Intres Boleses**», del mismo autor. La interpretación de este disco, editado por el sello local Cítola, corre a cargo de la Orquesta de la Coruña y el Coro Ars Musicae de Pontevedra. Como en la sección de crítica aparecerá este disco, vamos a dedicarle nuestro espacio a aspectos colaterales, y no menos importantes, de esta grabación y sus circunstancias.

En primer lugar, recordar que el acontecimiento del estreno que tuvo lugar en abril de 1982, coincidiendo con el 40 aniversario del Conservatorio de La Coruña,

entidad que acogió y echó a andar la incipiente orquesta que fundara Rogelio Groba, tuvo un amplio eco en la prensa por los motivos artísticos y efectivos que concurren en un aniversario, con estreno incluido, organizado por el Municipio y en el que se conjuntan músicos y música de casa. El disco, en este sentido, es la mejor tarjeta de aniversario que pudimos recibir los que participamos en aquellos actos, una tarjeta doble con textos de las obras y comentarios del P. López-Calo recogidos del programa del acto de presentación.

Hay que decir que el concierto coral que se vio en Pontevedra y Vigo, a demás de las galas en Coruña y en el Paseo de Mariñán, merecía una continuidad en otras localidades, máximo ahora que existe una orquesta más profesionalizada en La Coruña, lo que habría aumentado la *rentabilidad* de un costoso montaje. Esto, sin embargo, nos llevaría a cuestionarnos lo que ya en otras ocasiones dijimos cuando se estrenó el **Requiem** de Melchor López, la **Oda a Santa Cecilia**, de Purcell, o la **Misa de Valls**: la necesidad de estructurar unos circuitos internos para mover estas iniciativas que necesariamente se convierten, por su costo y a veces su escaso eco, en poco tentadoras ante la rentabilidad inmediata de los *músicos que surgen del frío* (checos, rumanos, etc.), contratados por unos precios irrisorios y con los que las sociedades filarmónicas y demás organizadores no arriesgan ni el dinero ni la credibilidad. Culturalmente ya habría que matizar.

En segundo término, habría que resaltar la desaparición, no sé si temporal, del sello Ruada, que en principio tenía el encargo de la presente edición. Ruada se ha ahogado en su propia gestión y en la atonía de un mercado que precisa algo más que incentivos artísticos. Su hueco lo está llenando la casa Cítola, que ya se ha montado un pequeño estudio para no tener que *exportar divisas* y, de este modo, sacar de casa lo menos posible. El tema, tanto de Cítola como de Ruada, merece un comentario especial que pronto le dedicaremos. Finalmente, la realización en sí de toda esta producción discográfica los problemas técnicos, las idas y venidas, me han recordado a aquel otro producto («**Os Mestres de Capella Compostelans**», de Ruada) cuya realización tuvo ocasión de seguir

de cerca y de la que, por defecto, hemos sacado tanto provecho a la hora de plantearnos cualquier aventura discográfica. Es probable que, después de aquello y después de esto, valoremos cada vez más ciertas figuras que en cualquier aventura donde se juntan personas y medios técnicos son imprescindibles: planes de financiación, productor, diseñador, distribución prevista, etc., elementos no siempre sustituibles por la improvisación del genio celtibérico.

PREMIOS DE LA CRITICA: ¿BORRÓN Y CUENTA NUEVA?

Los «Premios de la Crítica, Galicia 1983» ha sido fallados el pasado 14 de mayo en un hotel próximo a Vigo, como ya viene siendo tradicional desde hace cinco años. El acto, que ha adquirido una gran difusión en el ámbito cultural gallego, fue instituido en su día por el Círculo Orensano-Vigués, que preside Bieito Ledo, y su financiación acaba de ser incluida en los presupuestos municipales del Ayuntamiento de Vigo.

Refiriéndonos a las líneas generales del discurso de clausura de Ledo en el referido acto de entrega del *oscar*, subrayaríamos el fuerte ataque dedicado al gobierno autónomo por la inexistencia de una política cultural: «*No podemos criticar la política cultural de la Xunta de Galicia —dijo— porque no la conocemos; y no la conocemos porque nadie desde el gobierno autonómico explicó nunca claramente qué es o qué quieren hacer por nuestra cultura, lo que nos parece muy grave*». También recalcó Ledo la necesidad de una mayor especialización dentro de la actual configuración de los premios (que se distribuyen en seis grandes apartados: iniciativas culturales, creación literaria, artes y ciencias de la representación, ensayo, investigación y música), tema que se estudiará para ediciones venideras.

El premio de la Música fue concedido a Daniel Quintas por su trabajo al frente de la Orquesta de Cámara de Vigo. El jurado estaba integrado por Margarita Soto (crítica), Josefina Estarque (Directora de Conservatorio de Vigo), Jesús Sueiro (Secretario de la orquesta de Cámara de Vigo y de la Sociedad Filarmónica), Sr. Hinojo (miembro de la Agrupación Guitarrística Galega) y Blanca

Lorenzo (pianista, que hizo las veces de secretaria).

A la reforma de la normativa, que con carácter general ya apuntaba el presidente en su discurso, habrá que añadir otros matices aplicables al terreno que nos ocupa. Los premios del Círculo Orensano-Vigués están concebidos desde su nacimiento como una competición (la noble lid, como se decía antes): desde el criterio de elección de un jurado lo más representativo posible hasta la presentación de candidaturas («dossiers»), cosa que se viene haciendo directa o indirectamente, tal como mandan los cánones.

Sin embargo, la falta de un muestrario amplio de realizaciones en Galicia que se puedan cuantificar, y que al mismo tiempo sean merecedoras de galardón, y la inevitable distinción personalizada de los premios cuando el mercado es reducido, ha acabado por convertirlo más en un reconocimiento de méritos que en un premio en sí, con lo que el término y la filosofía encierra: entiendo que una persona o agrupación merece esta distinción no por un trabajo en general sino por la relevancia de una realización o trayectoria definida dentro del marco cronológico que impone el reglamento. Así por ejemplo, a la orquesta «A» por su estreno, su temporada, su participación en el ciclo de ópera, su grabación, etc., la persona «B» por su publicación, iniciativa o realización concreta; la Asociación «C» por el ciclo, la semana de música, etc. Para reconocimientos globales ya existen otras fórmulas institucionalizadas: medallas de la ciudad, hijos adoptivos, monografías, por citar alguna de ellas. Entiendo, pues, que el dinámico Círculo Orensano-Vigués debe rehabilitar el apartado concreto de la música mediante un sistema que permite objetivar lo que de competitivo tengan unas realizaciones: invitación al jurado de algunos elementos foráneos, estudio previo de los «dossiers», creación de apartados y alternancia por año, lo que permitiría mayor volumen de material a juzgar, etc.

Lo dicho hasta ahora nos lleva a cuestionar no sólo ésta, sino ediciones anteriores, más por el método que por las personas premiadas, merecedoras, qué duda cabe, de reconocimientos, galardones y posiblemente premios de la crítica, cuando así lo han decidido personas reconocidas por la organización.

Ciertamente lo que falla en este caso es una normativa, aunque parece probable que se reformará en ediciones futuras.

Lo que ahora se concreta en la presente convocatoria en la figura de Daniel Quintas, personalidad admirable cuyo reconocimiento no pretendo aguar, lo hago extensivo a anteriores ediciones (entre las que incluyo mi propia distinción 1982). Se trata de reorganizar (o mejor quizás de organizar ya que dudo que nunca haya existido una clara visión de la jugada) estructuralmente un premio de la música que institucionalmente tiene ya sus raíces en Galicia y un gran impacto en la opinión pública y que, sin embargo, en el seno los músicos han ido perdiendo fuerza, si algún día la tuvo. No se trata, pues, de negarle el pan y la sal a unos premios sino de darles la orientación que la propia realidad gallega debe presidir a la hora de imponer unos criterios prácticos de realización.—CARLOS VILLANUEVA.

MURCIA

NUEVA ESCUELA BOLERA

Sigue disminuyendo la actividad musical. De repente, surgen chispazos, coletazos agónicos de la temporada, esporádicos y brillantes como el recital de Félix Ayo y Emma Jiménez el pasado mes de mayo. Hubo quien quiso, en el intermedio, sugerir a Emma Jiménez que cerrase la tapa del piano. Recomendación excesiva, pero que señala el único punto obscuro de aquella tarde; el piano casi oculta al violín. Por lo demás, sólo un adjetivo: soberbio. Definitivamente este año han sido los intérpretes españoles los que mejor nos han hecho oír música: técnica intachable en piano y violín; coordinación perfecta; musicalidad pulcrísima, con una corrección de estilo magistral; calidad de sonido maravillosa, de una belleza y limpieza que emociona al oyente. ¡Lástima esa despro-



María Teresa Alcazar y José Antonio Robles durante su actuación en el Teatro Romea.

porción en la intensidad del piano!

En dos noches seguidas, lo que podríamos llamar *traca final* más que *chispazo*. El día 19 de mayo, la Opera del Teatro Estatal de Ostrava (Vaclav Navrat) con **Così fan tutte**, con un resultado discreto.

Las voces, escenografía e iluminación fueron pobres y los solistas fallaron gravemente en sus arias particulares, aunque las combinaciones más numerosas de voces fueron ordenadas y afinadas. Excesiva la escenografía, que rozó la payasada. Iluminación y vestuarios paupérrimos, simplistas y de dudoso gusto. La contrapartida estuvo en la orquesta, dirigida por Ivan Parik. Exacta y precisa, ofreció una lectura digna de oírse en concierto, constituyendo un perfecto apoyo para los irregulares cantantes. El conjunto, suficiente, agradable. No obstante, la afición murciana se pregunta el por qué no se ha representado en Murcia alguna ópera de Wagner, como se ha hecho en otras ciudades españolas. Aquí el centenario Wagner parece no existir.

La noche anterior a **Così**

fan tuffe se produjo la mayor satisfacción de la temporada. Los elementos murcianos de mayor creatividad se reunieron luchando, y venciendo al calor, al tiempo... a un sinfín de dificultades. El colectivo se bautizó como Escuela Bolera de la Región de Murcia y agrupa a la orquesta de Jóvenes de Murcia, G.I.D.A. (Grupo Independiente de Danza), compañía Julián Romea, y Agrupación de Decanos de las tunas de Murcia. Lo respalda la Consejería de Cultura y el Ayuntamiento de Murcia. O, al menos, como tales figuraron; habiendo cedido el segundo el teatro. La Conserjería de Cultura prometió una subvención que tardó más de un mes en llegar. Por tanto, también el esfuerzo económico ha sido en gran parte mérito de los artistas; esperemos que estas ayudas proliferen más y agudicen su puntualidad, por el bien del arte.

El espectáculo es difícil de relatar, pero tuvo una gran virtud: la humildad. Cada elemento, consciente de su grado de evolución, dio el máximo, tanto en ideas, como en la ejecución de éstas, sin pretender imposibles. Es co-



Luis Federico Viudes repasa el escenario para la actuación de la Escuela Bolera.

mo un *hasta aquí hemos llegado hoy*, pero con un dominio absoluto, sin virtuosismos para la galería. Fue un bloque sólido sin fisuras ni fallos.

La escena de Arnaldos Salazar, realizada por «La Granja», bien hubiera merecido un aplauso inicial. Representa un elegante jardín dieciochesco, lleno de encanto, misterio y, básicamente, de la belleza que de él cabría esperar. La acción escénica, sin complicaciones, fue ejecutada con la perfección de un mecanismo del siglo XIX. La iluminación, a cargo de José Antonio Aliaga, en su justo punto. La agrupación de decanos se presentó la necesaria, por el argumento, nota folklórica. Folklore de inusitado buen gusto.

¿Quién reconoce al G.I.D.A. desde su reciente presentación? Un progreso a pasos de gigante, que tiene un responsable: Margarita Muñoz Zielinski y sus bailarines. De entre ellos, M.T. Alcazar, sin restar méritos a nadie. La coreografía de Martínez Ripoll no buscó complicaciones técnicas, y, sin embargo supuso una auténtica labor creativa. En ella se combinan elementos de la danza más clásica con los populares, sin carecer de matices del siglo XX.

El vestuario fue *científico*, basado en grabados de la época y diseñado con la máxima modernidad. Nos referimos a que con sólo darle la vuelta a un lujoso atuendo rococó se obtiene la indumentaria característica de la servidumbre. Todo ello revestido de la más opulenta pedrería y demás ornamentos.

Y bajo el escenario del Teatro Romea, en el foso, Jaime Belda dirigía a la Orquesta de Jóvenes de Murcia. Interpretaron obras de Mozart, Gaspar Sanz, Haendel, Corelli, Boccherini y populares. Su actuación fue buena en líneas generales, si bien se perdió la afinación y la calidad del sonido en algunos breves pasajes. Jaime Belda empieza a recoger el fruto de su labor: la orquesta es ahora más seria, más robusta. Superó un difícil reto: acompañar la escena y a la guitarra.

El argumento, trabazón de todo el espectáculo, narra el nacimiento del bolero. No profundizaremos más en el, puesto que, probablemente, se podrá ver el montaje íntegro en Madrid, ya que el resultado ha sido más que digno, y en ese sentido se ha expresado el Director General de Música y Teatro.

Detrás de todo, se encuentra Luis Federico Viudes, precursor de la idea e inagotable trabajador, que ha conseguido dar vida a una obra de arte, aglutinando tan dispares colaboradores. Una incongruencia inadmisibles: el mismo día, la Caja de Ahorros Provincial ofrece un recital de piano a cargo de Miguel Baró. ¿Quién pudo oírlo.—**JOSE GARCIA MORALES.**

PONTEVEDRA

NUEVO CONSERVATORIO DE VIGO

La inauguración del nuevo edificio para el Conservatorio Profesional de Música ha supuesto el acercamiento al ciudadano vigués de un centro que, representando un pilar de la estructura cultural de la ciudad, no formaba parte del consciente de muchas personas. Sin embargo, se han movilizado ante el estímulo de conocer tan excepcional acomodo, que convierte al Conservatorio de Música de Vigo en uno de los mejores de España en cuanto a su aspecto *continente*.

Para los alumnos y profesores esta loable decisión de los ediles responsables supuso abandonar para siempre unas instalaciones caducas, insuficientes, incómodas y plurales, que habían soportado con encomiable paciencia durante largos años.

La labor docente puede

ahora desarrollarse en habitáculos decorosos y con capacidad suficiente para albergar al numeroso alumnado. Teniendo en cuenta que este edificio fue concebido para una finalidad absolutamente ajena a su actual destino, hay que reconocer que se ha conseguido una buena adecuación.

Evidentemente, éste ha sido un gran paso, aun considerando su apariencia únicamente física, ya que la complicada e incómoda solución anterior inducía cierto desánimo en potenciales estudiantes que, a causa de su negativa apariencia, consideraban que su aspecto externo fuese un reflejo de su contenido.

Queda ahora, en nuestra opinión, otro gran paso que dar para conseguir que tan hermoso edificio contenga una docencia acorde. Es el momento de que nuestras más caras esperanzas, como vigueses amantes de la buena música, se vean satisfechas consecuentemente con una política de potenciación de la enseñanza en el centro. Vigo necesita que su envidiable conservatorio-edificio, desarrolle vocaciones en su interior y sea, en definitiva, sede de la cantera que alimamente cumplidamente las legítimas aspiraciones de aporte musical de los vigueses ya interesados y, al mismo tiempo, induzca un deseable crecimiento del consumo de la buena música, en suma, que formando buenos músicos estimule, por mimetismo, la génesis de nuevas vocaciones.

Un viejo deseo, una antigua necesidad, debe encontrar en el Conservatorio su vía de desarrollo: la orquesta profesional de Vigo. Es de esperar, por tanto, que la eficiente dirección del centro,

que tan activamente contribuyó a la consecuencia que comentamos, estudie, con la misma eficacia, una inteligente potenciación de la docencia, planificando la cobertura de los instrumentos base de la orquesta sinfónica; por secciones, de tal manera que en un futuro, cualquier puesto pueda ser cubierto por un alumno de nuestro Conservatorio, obteniendo, al mismo tiempo, la necesaria cobertura del tiempo profesor/alumno que cada instrumento reclama para un correcto rendimiento.

Para ello, esperemos que fructifiquen los intentos, ya en marcha, de cubrir cátedras

de violín y violoncello y se continúe por los instrumentos de la sección de la madera para completar, finalmente, con el metal. Esta nos parecería la secuencia más lógica para obtener las estructuras: primero, de la Orquesta de cuerda; segundo de la Orquesta de Cámara y, tercero de la Orquesta Sinfónica.

Deseamos, desde aquí, animar a la incansable directora del Centro, Josefa Estarque, a que luche por conseguir tan anhelados objetivos y pedir al Ayuntamiento de la ciudad, el apoyo financiero que tal proyecto va a exigir.—**JESUS SUEIRO**

VIZCAYA

HOMENAJE AL PADRE DONOSTIA

La Sociedad Filarmónica de Bilbao ha rendido un merecido homenaje al Padre

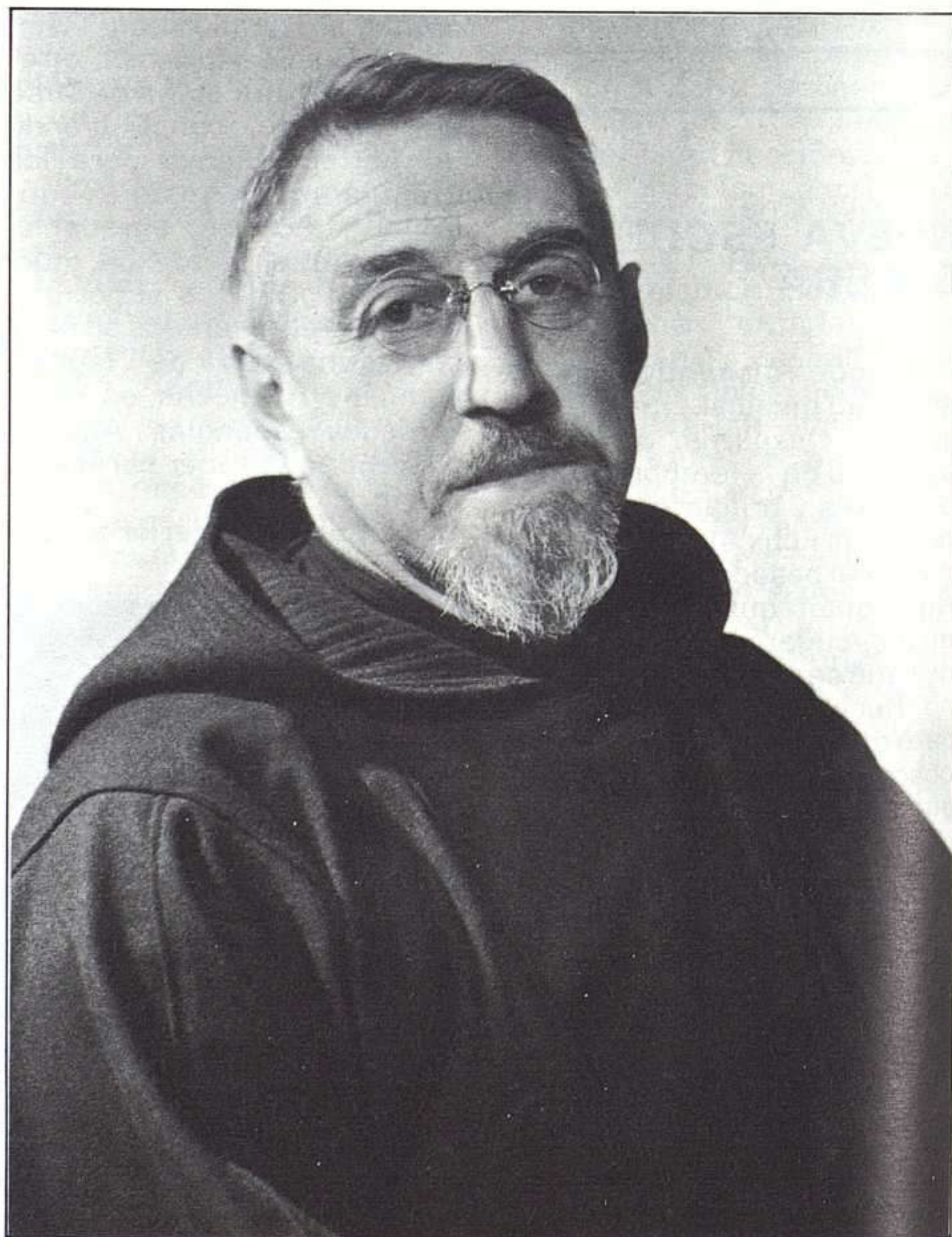
Donostia. Con tal motivo, dicha sociedad organizó en su día dos conciertos y asimismo abrió una exposición en los locales de la indicada Sociedad, en la que se reflejaba retrospectivamente la obra del Padre Donostia.

El primer concierto reunió a la soprano Ana Higuera y a los pianistas, Pedro Espinosa y Félix Lavilla.

El pianista Pedro Espinosa interpretó **Menuet basque, Irimina, (Nostalgia), Vora'l Ter (A la vera del camino) y Catorce preludios vascos**, todos ellos con una composi-



El edificio del nuevo Conservatorio de Vigo.



El Padre Donostia, que ha sido homenajeado en Bilbao.

ción muy bella y donde el pianista se mostró muy conocedor de la obra, exponiéndola con claridad y sentido musical.

En la segunda parte, intervino la soprano Ana Higuera, acompañada al piano por Félix Lavilla. Dicha cantante, que posee una voz muy bella, interpretó un variado repertorio, compuesto por canciones sefarditas (**Levántéis vos, e Irme quiero**); canciones francesas (**Mada, me que les belles fournées, La luna blanche, y Va, non Odelette legére**); canciones catalanas: (**Cuca de llum, La mort del rossiyol, y El cucut**) y canciones vascas (**Zaspi einera baditut, Lurraren pian sar nindaiteke, Txalopin-txalo, Aldapeko sagarraren, Tun kurrum kuttun y Lendabiziko ori**) con un sentido musical muy equilibrado; se empleó con expresividad y flexibilidad admirables en la

emisión vocal, siendo el acompañamiento de Félix Lavilla muy a tono con la cantante, y resultando así un concierto que entusiasmó al auditorio.

«MISSA PRO DEFUNCTIS»

El segundo concierto tuvo lugar en la Parroquia de San Vicente de Abando, y en él intervinieron la Agrupación Coral de Elizondo (bajo la dirección de Juan Eraso), actuando al órgano Claudio Zudaire, para cantar la **Misa Pro Defunctis**, del Padre Donostia.

Tras unas breves palabras de presentación y de la síntesis de la **Missa**, por parte de Pablo Bilbao Arístegui, sacerdote de la Parroquia y Vocal de la Sociedad Filarmónica, sin dejar de mencionar la personalidad del Padre Jorge de Riezu, que presidía

el acto, se dio comienzo al concierto.

La **Missa Pro Defunctis**, que es una glosa libre, melódica y rítmica de la melodía gregoriana, presente el **Requiem** (introtitus), **Kyrie**, **Requiem Aeternan** (graduale), **Absolve** (Tractus), **Die Irae**, **Domine Iesu Christe** (offertorium), **Sanctus** y **Benedictus**, **Agnus Dei**, **Lux Aeterna** (comunio), y **Libera Me**.

La Agrupación Coral de Elizondo se mostró como un conjunto con excelentes voces y técnica muy concisa, con una fusión como bloque compacto y perfecto sentido musical y unas matizaciones dinámicas y agógicas. La **Misa** tuvo varios momentos de verdadera emoción espiritual por su musicalidad; ese canto oficial de la Iglesia Romana, como es el canto gregoriano, monódico, diatónico, con ritmo libre y texto latino que penetra en el alma.

El director, Juan Eraso, ofreció una interpretación brillante y muy adecuada a la obra; el coro respondió magníficamente y se consiguió una perfecta unión interpretativa. Claudio Zudaire al órgano contribuyó con su arte al buen fin y éxito en la interpretación de esta **Missa**.

El Padre Jorge de Riezu, perfecto conocedor de la obra del P. Donostia, señaló su importancia dentro de la composición musical, así como en el folklore vasco, y en su faceta de musicólogo. Diversas piezas para órgano, piano, violín y piano, violoncello y piano y música de cámara, demuestran su categoría de compositor internacional.

Bilbao ha contribuido con estos actos a rendir el homenaje bien merecido al luchador incansable, folklorista, gran defensor de nuestra cultura vasca y erudito en ella.—**JOSE DE URQUIJO.**

XVII CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA FRANCISCO TÁRREGA

23 - 26 Agosto 1983
BENICASIM Costa del Azahar ESPAÑA

B A S E S

1.º El Ayuntamiento de Benicasim (Castellón) España, organizador del Certamen Internacional de Guitarra Francisco Tárrega, convoca la XVII edición del mismo en Benicasim durante los días 23 al 26 de agosto de 1983, dentro de los actos programados para las Fiestas de Verano de 1983.

2.º Colaboran en la organización del XVII Certamen: Excmo. Ayuntamiento de Castellón de la Plana, Ilmo. Ayuntamiento de Villarreal, Ateneo de Castellón, Sociedad Filarmónica de Castellón, Centro de Iniciativas y Turismo de Benicasim y la Banda de Música Santa Cecilia de Benicasim.

3.º Certamen dirigido a todos los intérpretes de guitarra de concierto; finalidad del mismo fomentar la interpretación de obras de guitarra y en especial las de Francisco Tárrega.

PRUEBAS Y OBRAS

Para optar a los premios establecidos, los concursantes inscritos deberán presentar partituras de todas las obras que tengan que interpretar y realizar las siguientes pruebas:

4.º **Pruebas de preselección.** El día 6 de agosto de 1983, a las 10 horas en el Ayuntamiento de Benicasim, se celebrará sorteo público ante Notario, para determinar el orden de actuación de todos los concursantes inscritos en esta prueba. Y se somaticará a los concursantes inscritos el orden establecido y el día y hora aproximadamente de su actuación en esta prueba.

Las partituras de las obras de esta prueba de preselección serán entregadas en el Ayuntamiento a la Organización antes del día 20 de agosto de 1983. Pudiendo ser enviadas por correo o entregadas a la Organización a la llegada y presentación en el Ayuntamiento.

De acuerdo con el orden establecido en el sorteo y en el lugar y fecha que se señale, previo aviso a los concursantes admitidos, éstos interpretarán:

a) La obra obligada -Homenaje a Debussy de Falla-, de Ediciones Chester. J.W.C. 1801.
b) Una o dos obras de libre elección de diferentes autores y épocas, cuya duración no supere 10 minutos.

El Jurado que tendrá en cuenta la dificultad de las obras elegidas además de la calidad interpretativa, anunciará los concursantes que superen la prueba para actuar en las sesiones del Certamen.

Inmediatamente después del Fallo del Jurado, los concursantes que hayan pasado la prueba de preselección, deberán entregar a la Organización, las partituras de las obras que piensan interpretar en las sesiones del Certamen. Asimismo estos concursantes facilitarán a la Organización su «curriculum vitae» por escrito para los medios de comunicación.

5.º **Sesiones del Certamen.** Los concursantes que hayan superado la prueba anterior y de acuerdo con el orden establecido en un nuevo sorteo, interpretarán durante uno de los días 23, 24 ó 25 en el lugar de celebración del Certamen, obras libremente elegidas, entre las que se incluirán obligatoriamente una o varias de Francisco Tárrega. Dichas obras podrán ser las interpretadas en la Fase de Preselección, excepto la obra obligada.

En total el programa tendrá una duración mínima de 20 minutos y máxima de 25 minutos. Después de la tercera sesión del Certamen, el Jurado decidirá y anunciará los concursantes, que en orden establecido por un nuevo sorteo deberán actuar en la sesión final del día 26.

Al anunciar los concursantes finalistas, éstos entregarán a la Organización las partituras de las obras que piensan interpretar en la prueba final.

6.º **Sesión final.** La última sesión en lugar y hora que se anunciará constará de dos partes:
Primera parte. Actuarán los finalistas seleccionados por el Jurado para el Premio Tárrega. Estos deberán interpretar dos o tres obras de Francisco Tárrega de libre elección que no excedan en total de 15 minutos. Pudiendo ser las mismas que se interpretaron en la fase de preselección y en las sesiones del Certamen.

Segunda parte. Actuarán los finalistas seleccionados por el Jurado para los premios del Certamen, interpretando obras de libre elección con la condición de que no sean de Francisco Tárrega ni las mismas que el concursante interpretó en las sesiones del Certamen, pudiendo ser las que se interpretaron en la Fase de Preselección.

La actuación de cada concursante en esta parte no excederá de 20 minutos.

PREMIOS

7.º Se establecen los siguientes premios:
PRIMERO: 400.000 pesetas.
SEGUNDO: 200.000 pesetas.
PREMIO TÁRREGA: 250.000 pesetas.

La participación en la sesión final del día 26, tiene asegurada una compensación de 50.000 pesetas en caso de no conseguir alguno de los premios.

8.º El Premio Tárrega, a la mejor interpretación de obras de Francisco Tárrega, es independiente y por tanto puede concederse a cualquier concursante aunque se le adjudique otro premio.

Los premios serán indivisibles y el Jurado puede no adjudicar alguno.

Para decidir los premios, el Jurado tendrá en cuenta la interpretación y la programación de los concursantes en las sesiones del Certamen y en la prueba final.

CONCURSANTES

9.º Podrán participar cuantos guitarristas lo deseen excepto aquellos que ganaron el Primer Premio del Certamen en ediciones anteriores.

10.º Las solicitudes de inscripción deberán ser realizadas por escrito, personalmente o por correo; dirigidas al Presidente de la Comisión Organizadora del XVII Certamen Internacional de Guitarra Francisco Tárrega, Ayuntamiento de Benicasim (Castellón) ESPAÑA, antes del 6 de agosto de 1983.

Los derechos de inscripción son de 1.500 pesetas, que deben enviarlas con la solicitud de inscripción. Se recomienda utilizar fichas de inscripción que distribuye la Organización y el envío de las 1.500 pesetas por giro postal.

11.º La Comisión Organizadora proporcionará alojamiento gratuito (habitación y desayuno en hoteles que se indicarán) a todos los concursantes inscritos a partir de la fecha que se le comunique para su actuación en la Fase de Preselección hasta las 12 horas del día 23 de agosto prolongando dicho alojamiento hasta las 12 horas del 27 de agosto a todos los participantes que hayan superado la Prueba de Preselección y hayan actuado en las sesiones del Certamen.

12.º Los concursantes ganadores de premios o finalistas, vendrán obligados a recogerlos personalmente.

JURADO

13.º El Jurado será propuesto por la Comisión Organizadora y aprobado por el Ayuntamiento Pleno de Benicasim.

COMISION ORGANIZADORA

14.º La Comisión Organizadora está presidida por el Alcalde del Ayuntamiento de Benicasim y la forman representantes de los Ayuntamientos de Castellón, Villarreal y Benicasim, Ateneo de Castellón, Sociedad Filarmónica de Castellón, Centro de Iniciativas y Turismo de Benicasim y Banda de Música Santa Cecilia, de Benicasim, así como personas de reconocido prestigio musical.

15.º Son funciones específicas de esta Comisión:

a) Aceptar las solicitudes de los concursantes.

Serán excluidos, aun con previa admisión, aquellos concursantes que a juicio de la Comisión Organizadora sean parientes hasta el tercer grado (directo o colateral) y aquellos alumnos actuales de algún miembro del Jurado.

b) Resolver dudas que surjan en casos no previstos o en la interpretación de las Bases.

c) Designar el local y hora en que deben interpretarse las obras.

16.º La Comisión Organizadora no se responsabiliza de la indemnización por posibles perjuicios causados o sufridos por los concursantes con motivo de la celebración del XVII Certamen.

17.º La solicitud de inscripción implica conocer y aceptar todas estas Bases.

COLABORAN EN LOS PREMIOS

—Ministerio de Cultura.

—Consellería de Cultura.

—Excmo. Diputación Provincial de Castellón.

—Excmo. Ayuntamiento de Castellón.

—Ilmo. Ayuntamiento de Villarreal.

—Cooperativa de Crédito Caja Rural de San Antonio, de Benicasim.

Santander Santander Santander

XXXII Festival Internacional

OCEJO:

«EL FESTIVAL YA ES AUTONÓMICO»

Por Ricardo Hontañón Acha

RICARDO HONTAÑÓN.—¿Qué objetivos ha logrado en su gestión como Director del Festival santanderino?

JOSE LUIS OCEJO.—Puede parecer jactante por mi parte, pero no lo es. He pretendido, y creo que se ha conseguido, una revitalización del Festival. Se han cumplido muchos objetivos. Por una parte, realizar una programación coherente, basada en unos criterios en los que lo cultural y artístico prevalezca sobre lo meramente espectacular. Creo que se hace un Festival universal en su proyección, con unas notas diferenciadoras que definen, aun cuando no limiten, su fisonomía. He dicho ya en otras ocasiones que si existen Festivales especializados en temas o en autores, el de Santander es de carácter total. De ahí su unidad cíclica en sucesivas ediciones. Un dato como ejemplo: en la etapa de la cual soy responsable, se ha ofrecido una amplia panorámica del repertorio sinfónico-coral. A esto habría que añadir mi decidida preocupación por la música contemporánea y por la española. Por fin, creo que se ha conectado con la sensibilidad del público. No con peligrosas concesiones, sí brindándose rigor y calidad.

R.H.—¿Cuáles son sus bases económicas?

J.L.O.—Naturalmente, una de las bases es la aportada por los organismos cántabros, de los cuales depende directamente el Festival. Son el Ayuntamiento y la Diputación Regional. Otra base la constituye la iniciativa privada que de forma importante se ha incorporado al quehacer festivalero. Queda por referirme a la Administración del Estado y a la aportación del público. Este último ingreso se consolida en tanto en cuanto nuestra oferta tenga imán. Los numerosos llenos parecen darnos razón. Así

José Luis Ocejo ha conseguido que el Festival Internacional de Santander recobre el prestigio que nunca debió perder. El dinámico rector no se contenta con lo ya conseguido, sino que quiere nuevos incentivos para la manifestación sonora e importante de la región cántabra. Sus cuatro años al frente del mismo han tenido el refrendo mayoritario, porque ha reconocido no sólo la superación de una crisis, sino aperturas de nuevos horizontes.

todo, hay una realidad: un Festival de altura tiene elevados costes, máxime cuando su celebración coincide con otros de *campanillas*. Por tanto, todos los esfuerzos son pocos.

R.H.—¿Cómo contempla la relación entre el Festival y la Autonomía?

J.L.O.—Ciertamente, la Autonomía de Cantabria es una criatura recién nacida y, por lo tanto, no existen elementos de juicio, entre otras cosas porque todavía están por realizar todas las transferencias, pero caben esperanzas. De hecho, el Festival ya ha realizado su proceso autonómico, contando, eso sí, con la colaboración de la Administración Central, pero sin que ésta haya impuesto nada, en ningún aspecto. Hemos tenido libertad de acción. En este sentido, la Autonomía es positiva para el Festival que, por otra parte, se ha ocupado de la música y la cultura de esta región. Entendida así, la relación del Festival y el régimen autonómico, puede, y de hecho así se ha demostrado, dar fructíferos

resultados, siempre y cuando no se limite y estreche la óptica, sin que ésta, con absoluto realismo, debe trascender a una concepción universal. Los estrechos localismos tienen nulo interés en una manifestación internacional.

OPERAS EN CONCIERTO

R.H.—¿Entre las múltiples jornadas que ofrece este año el Festival, cuáles destacaría?

J.L.O.—Creo que este año se logra una programación redonda y ecléctica. A los ciclos básicos, que son el Sinfónico-Coral, el de Ballet y el de música de Cámara y Recitales, indicaría que este año continúa un bloque iniciado el año pasado. Es el dedicado a la lírica mundial. Digo que es continuar un camino cuya experiencia en 1982 resultó muy positiva. Opino que en nuestra Plaza Porticada es imposible el montaje de representaciones operísticas, si a éstas se las quiere dar el máximo nivel. Sí es adecuado el escenario para ofrecer ópera en versión de concierto. Es algo que cuando no hay escenario idóneo, tiene total funcionalidad. Así lo ha entendido, por ejemplo, el Festival de Lucerna, y es esa la línea que se sigue en Santander. Por eso, este año se ha programado la ópera de Beethoven *Fidelio*. Es, además, la primera vez que Jesús López Cobos dirige ópera en nuestro país. Lo hace con la Orquesta y Coros Nacionales de España. Julia Varady en «Leonora», Breneis en «Florestan», Alain Evans en «Don Pizarro», Heiner Hopner en «Jacquins» y Marie Maclaughlish en «Marcellins», forman el elenco de los solistas. Otro programa a destacar den-

FUNDACION PUBLICA
«CENTRO REGIONAL DE BELLAS ARTES»

ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS

CONVOCATORIA III CONCURSO DE COMPOSICION

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

BASES DEL CONCURSO

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

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

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

Se valorará la inclusión de instrumentos autóctonos asturianos o cualquier otro matiz destinado a resaltar la esencia y

el espíritu de la región asturiana.

3.^a—Quienes deseen participar en este concurso deberán enviar a la Secretaría del mismo, antes del próximo 1 de Marzo de 1984 la siguiente documentación:

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

La dirección a que ha de remitirse la documentación es:

Secretaría del III Concurso de Composición Musical de la Orquesta

Sinfónica de Asturias.
C/. Santa Ana, 1 -
OVIEDO.

4.^a—La obra premiada será estrenada por la Orquesta Sinfónica de Asturias en primera audición durante la temporada 1984/85.

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

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

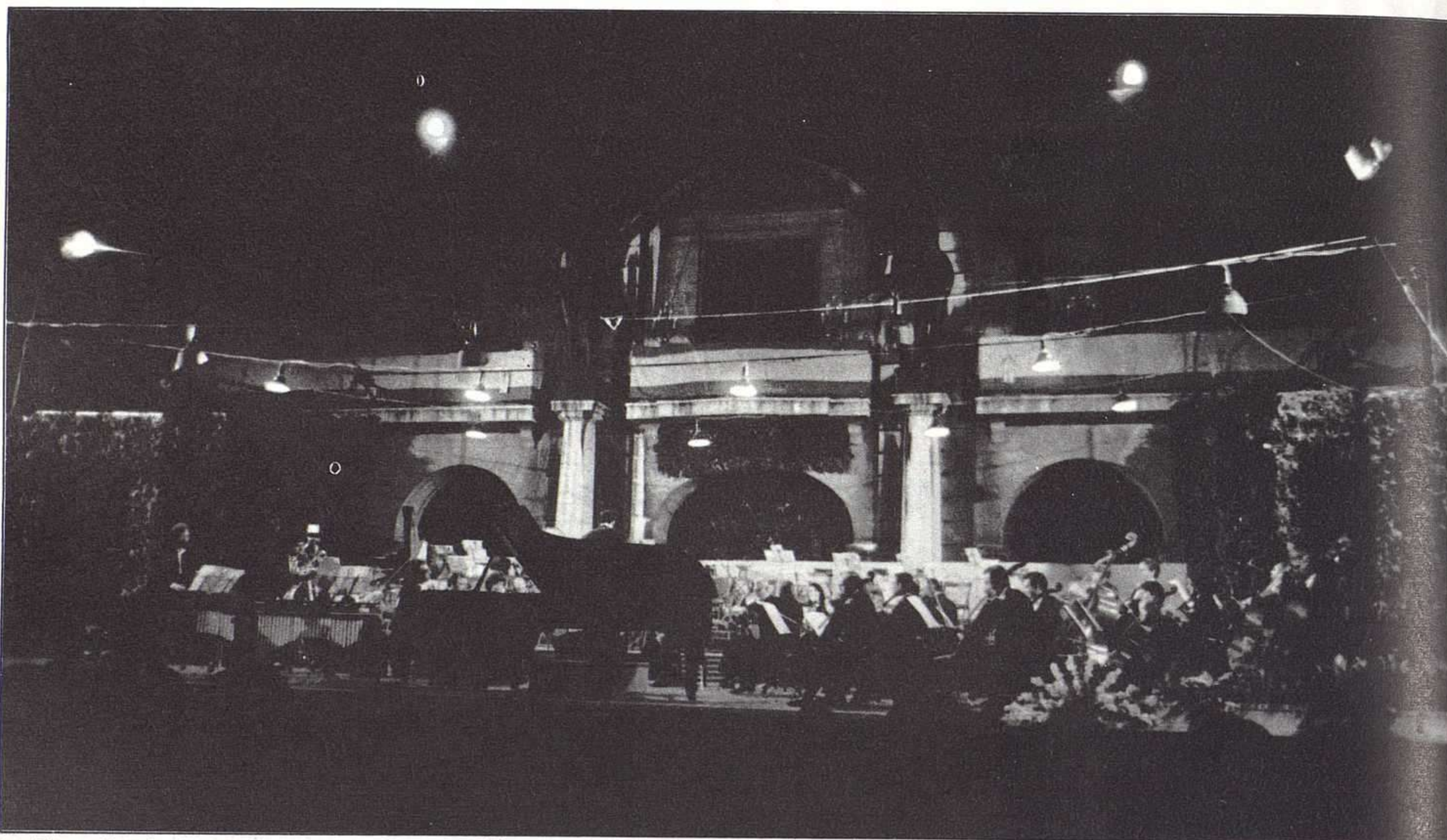
7.^a—El fallo del Jurado será inapelable, pudiendo ser declarado desierto. El fallo del Jurado será dado a conocer antes del 1 de Mayo de 1984.

8.^a—Los ejemplares de la obra premiada quedarán en poder de la Orquesta Sinfónica de Asturias, sin perjuicio de los derechos de propiedad intelectual en favor del autor, obligándose el mismo a

consignar en la portada de la partitura, discos o cintas magnéticas que se editen, en los programas de los conciertos en que se ofrezca la obra tanto en España como en el extranjero, así como en emisiones radiofónicas como televisadas, etc. «Premio en el III Concurso de Composición de la orquesta Sinfónica de Asturias». Los ejemplares no premiados se hallarán a disposición de los concursantes hasta el uno de Octubre de 1984. Pasado dicho plazo, la Secretaría del concurso quedará autorizada para devolver los referidos manuscritos no premiados, conservarlos o destruirlos. En todo caso la Orquesta Sinfónica de Asturias declina toda responsabilidad sobre la custodia de dichas partituras una vez transcurrida la mencionada fecha.

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

Santander Santander Santander



La Plaza Porticada, donde se desarrolla el Festival de Santander.

tro de este apartado, es la celebración del centenario Wagner. La Orquesta Sinfónica de Hamburgo y el Orfeón Donostiarra, con la participación del bajo Peter Meven y dirigidos por Rafael Frühbeck de Burgos, interpretarán fragmentos de **Tanhauser** y **Los Maestros Cantores**. La Jornada Wagner irá precedida de una conferencia de Antonio Fernández-Cid. Y como remate de nuestra atención al mundo lírico, el recital de Monserrat Caballé. Por otra parte, se ofrecen dos Jornadas de Jazz, con Tete Montoliu, Art Blakey y Chet Baker. Se incluye el curso de Interpretación Pianística de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, en colaboración con el Concurso «Paloma O'Shea», dirigido por Federico Sopeña, y que tiene a Paul Badura Skoda y a Joaquín Achúcarro como profesores, contando, además, con la presencia del afinador Manu el Clavero. Otro sobre introducción a la educación musical Willens, por Jacques Chapuis. No se marginan los estrenos, y creo que hay una superación muy importante en la Semana de Cine Musical y Coreográfico. Otra innovación consiste en la serie de encuentros con intérpretes o compositores que vienen este año. Es una forma de acercar al artista y al público. López Cobos,

Frühbeck de Burgos, Franz Bruggenn, Antonio Ayestarán, Antonio Gades, Oscar Arraiz, Salvador Tavora y Amancio Prada o Angel Barja, ambientarán, dialogarán, en nuestro Museo de Bellas Artes, sobre los temas o las obras de las cuales son protagonistas.

CONMEMORACION DE ANIVERSARIOS

R.H.—Lo Sinfónico ha sido y es pilar fundamental del Festival. ¿Qué puntos de interés tiene este año?

J.L.O.—En primer lugar, se recuerda el «Año Brahms» con la Orquesta Nacional de España y Jesús López Cobos. Hará los **Conciertos para piano y orquesta núms. 1 y 2** del músico hamburgués. El solista será Rudolf Buchinder. Se da paso al barroco germánico, con la Orquesta y Coros The Academy St. Martin-in-the-Fields, con el oratorio de Haendel **Israel en Egipto**. Los mismos intérpretes harán la **Misa en Si Menor**, de J.S. Bach. Hay un memorial de Carl Orff, su **Carmina Burana** será interpretado por la Orquesta Sinfónica de Hamburgo y el Orfeón Donostiarra, con la soprano Lynda Rousell y el bajo Michel Ripon. Früh-

beck de Burgos será el director y con el mismo conjunto dará otro concierto con páginas de Richard Strauss, Stravinsky y Brahms. Y otro acontecimiento: la presentación en España de la Orquesta del siglo XVIII, dirigida por Franz Bruggenn, conmemorando el tricentenario de Jean Phillippe Rameau. Otros dos conciertos que están encomendados a la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión soviética, dirigida por Vladimir Fedoseiev, completan lo Sinfónico-Coral. Con Alicia de Larrocha hará el **Concierto núm. 2** de Rachmaninoff y continuará el Ciclo Mahler, iniciado el año pasado, con su **Quinta Sinfonía**. La otra sesión tiene como nota destacada el estreno de la **Sinfonía** del cántabro Arturo Dúo Vital, seguida de la cantata de Prokofiev, **Alexander Nevsky**.

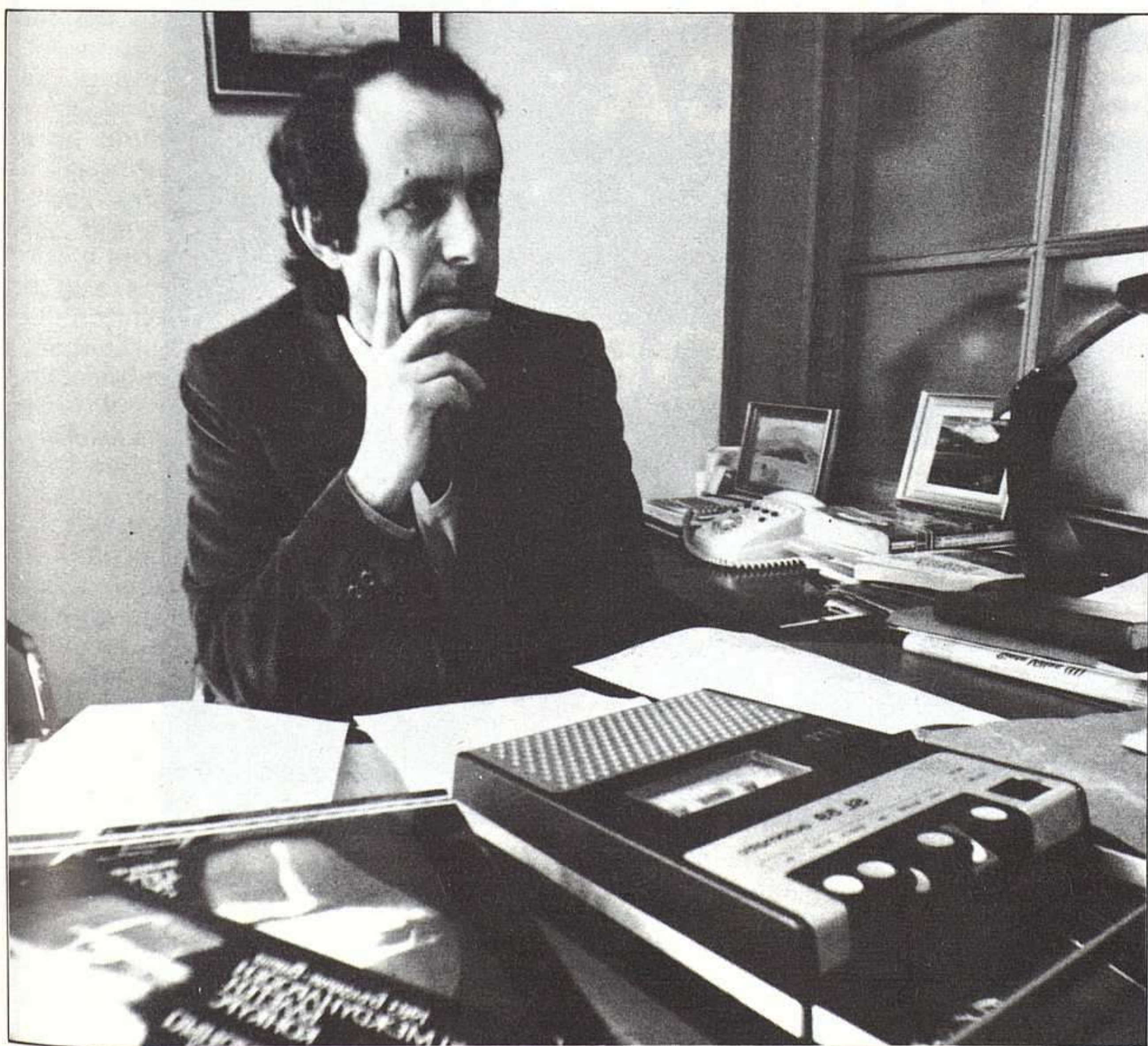
R.H.—¿Qué aspectos configuran el Ciclo de Cámara y Recitales?

J.L.O.—Cuenta con The Academy of St. Martin-in-the-Fields, que en su programa, junto a Mozart y a Mendelssohn, tocará la **Canción del torero**, de Joaquín Turina. El Trío Mompou hará Brahms. Viene el Dúo Filarmónico de Berlín. El Coul String Quartet estrenará el **Cuarteto Fluencias**, de Angel Barja. Paul Badura Skoda dará un recital, y otras dos

Santander Santander Santander



José Luis Ocejo dirigiendo la Coral Salvé, de Laredo.



Ocejo: «Creo que se ha conectado con la sensibilidad del público».

Jornadas protagonizadas por I Musici, con un programa dedicado a Vivaldi. Este ciclo se amplía y se extiende a una serie de marcos monumentales de nuestra región, y muy relacionado con él está el Ciclo de Grandes Jóvenes valores que este año tiene a Marc Raubenheimer, primer premio del Concurso «Paloma O'Shea» 1982, y a Ricardo Iznaola que se ocupará de la «Guitarra en la Generación del 27».

R.H.—Hablemos de Ballet.

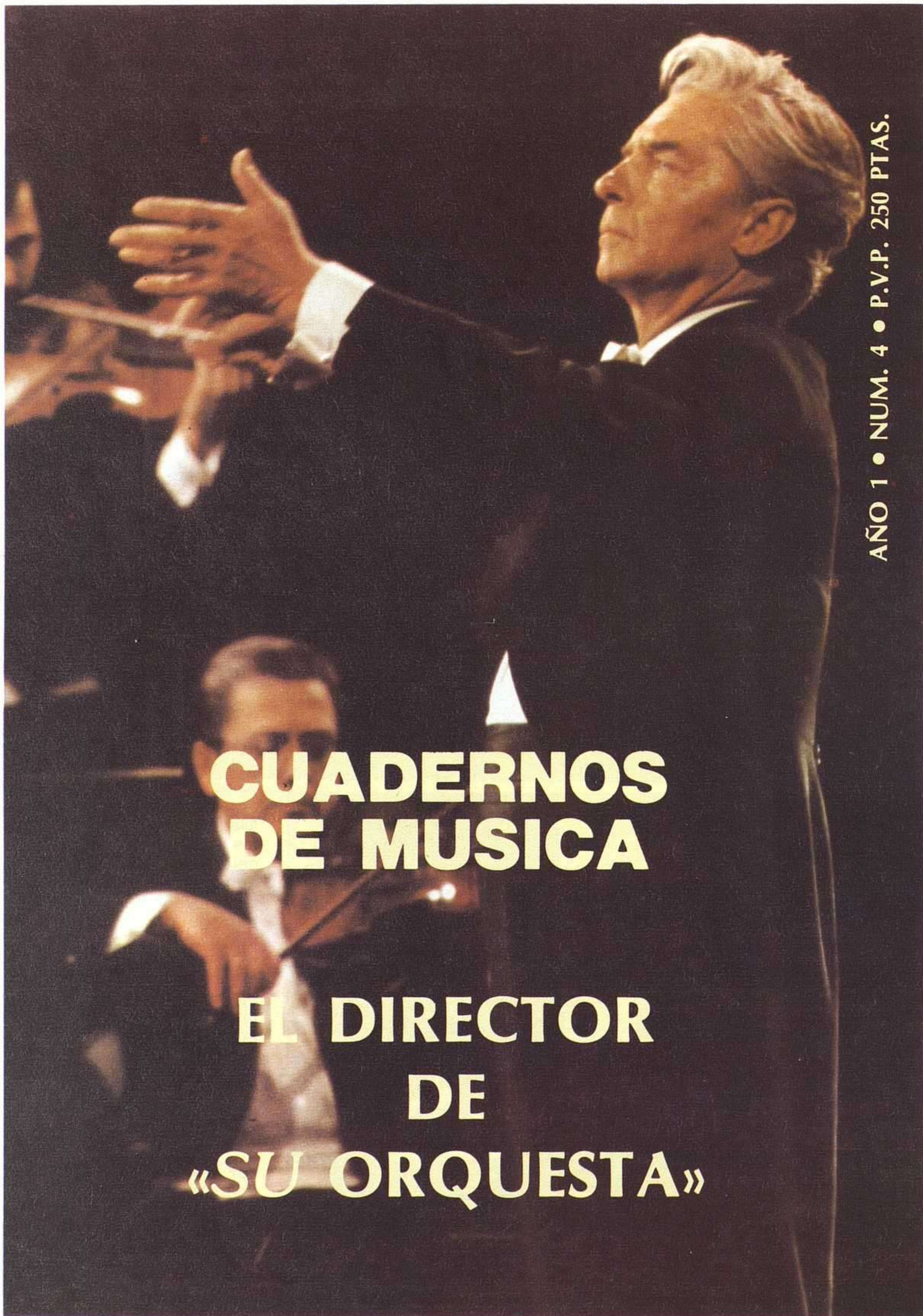
J.L.O.—Traemos dos elencos. El Ballet de Antonio Gades estrenará en España la versión escénica de **Carmen**, de Bizet, que, como ya es sabido, ha obtenido gran éxito en su presentación parisina, a lo que se suma el galardón del Festival de Cine conquistado en Cannes, por la película del mismo nombre. Por otra parte, presentamos el Ballet del Gran Teatro de Ginebra con coreografía de Oscar Arraiz sobre músicas de Suriña, Ravel, Mahler, Stapone, Debussy y Rachmaninoff.

Hasta aquí lo fundamental del XXXII Festival Internacional de Santander. José Luis Ocejo, entusiasmo imparable, explica, además, otras facetas complementarias, no por ello menos importantes. Habla de una de las iniciativas surgidas desde su rectoría; se refiere a la Semana de Cine Musical y Coreográfico, ya en su cuarta edición, guiada como las anteriores por el jesuita José Ignacio Macua. Aparte de la proyección de títulos relacionados con nuestro arte, se celebrará una retrospectiva del director del origen húngaro Miklos Roxsa. Hay una novedad: la primera Muestra Internacional de Bandas Sonoras, cuyos objetivos quieren ofrecer al público todo un material impreso discográficamente. Se completa este área con una exposición bibliográfica de cine. El grupo Koan hará la Jornada dedicada a la música española contemporánea, y como ya es norma, el día folklórico rinde homenaje a la gran figura de Sixto Cordova, mientras que el día coral tributa homenaje al músico Esteban Vélez Camarero, que durante años ocupó la corresponsalía de esta región en RITMO. Mencionemos la importancia del Teatro, con títulos como las **Nanas de espinas**, **María Estuardo** o **Antígona**, además del estreno de la obra de Ricardo López Aranda, **Reina de Corazones**. Una serie de exposiciones completan el paisaje festivalero. El Festival asciende de nuevo. Claro que para eso hay esfuerzos para dar entidad y coherencia. Cualidades que sin duda han contribuido a que Santander sea en el próximo mes de octubre sede de la Asamblea de la Asociación Europea de Festivales.

NOTA: La programación completa del XXXII Festival de Santander está en la sección de «Cartelera» de este mismo número de RITMO.

Introducción: Por José Luis García del Busto. **Asociaciones célebres orquesta-director:** Por Arturo Reverter. **Arbós, un pionero del sinfonismo español:** Por Gabriel Vivó. **Bartolomé Pérez Casas y la Orquesta Filarmónica de Madrid:** Por Carlos Gómez Amat. **Eduard Toldrá, Director:** Por Francesc Bonastre. **Ataulfo Argenta, un cuarto de siglo después:** Por Carlos José Costas. **Valencia: gloria y penas de una orquesta no estatal:** Por Eduardo López-Chavarri.

NUMEROS ANTERIORMENTE PUBLICADOS: Los músicos de la república • El romanticismo musical español • Música y propaganda en España.



AÑO 1 • NUM. 4 • P.V.P. 250 PTAS.

CUADERNOS DE MUSICA

EL DIRECTOR DE «SU ORQUESTA»

Para pedidos: LIRA EDITORIAL S.A.
Virgen de Aránzazu 21 (Edificio Falla).
MADRID - 34. Tlf. (91) 729 15 56/52.

Se remiten contra reembolso de su importe (250 Ptas.) más 50 Ptas. de gastos de envío.
Precio de suscripción anual (6 números): 1.500 Ptas.
De venta en los principales comercios de discos e instrumentos musicales del país.

Libros y partituras

MARTINS, José Eduardo: O som pianístico de Claudio Debussy. Prefacio de Julia d'Almendra. Editora Novas Metas Ltda. Sao Paulo, 1982. 258 págs.

El pianista y musicólogo brasileño José Eduardo Martins, buen conocedor de la música francesa, ha realizado un extenso y minucioso trabajo sobre los rasgos característicos del piano debussysta. Así analiza los sutiles y constantes cambios de «tempo» (el «rubato») y recoge íntegramente la abundante terminología de Debussy (especialmente en francés) para indicar todo tipo de matices y también como referencias descriptivas. Es curiosa la observación de Martins de cómo Debussy utiliza el italiano más frecuentemente en su primera época; después se volcará hacia el francés (coincidiendo con una mayor eclosión del descriptivismo y simbolismo sonoros); y finalmente volverá al italiano cuando, en sus últimos años, tantea terrenos más abstractos y formales, menos sensoriales. Para Martins, el establecimiento y análisis de esta terminología ayuda a la comprensión básica del criterio interpretativo y estético deseado por el compositor.

Aunque no podamos suscribir la arbitraria clasificación de la búsqueda pianística de timbres, nos parece muy sugerente la lista de efectos imitativos en Debussy. Sigue un capítulo dedicado a la técnica de ejecución que es muy preciso y documentado. El autor analiza luego una a una las obras pianísticas de Debussy. En general, los análisis técnicos revelan el acercamiento a la música de un pianista cuidadoso de su expresión y deseoso de profundizar en la exactitud interpretativa, y ofrecen siempre detalles muy esclarecedores. Hay, en cambio, algunas generalizaciones cuyo alcance no resulta claro. Así, por ejemplo, afirmar que «*Debussy es el primer compositor para piano en el que la exactitud de la idea es transmitida por entero*». Sin duda el autor alude aquí a la abundancia de indicaciones en las partituras de Debussy, pero de ahí a semejante afirmación hay un largo trecho. Tampoco puede afirmarse que Debussy haya absorbido «*todo un contenido lite-*

rario de altísimo nivel, musicando a los grandes poetas de la lengua francesa». De hecho, los gustos literarios de Debussy son irregulares; y en cuanto a la famosa y tantas veces repetida adecuación de texto y música, no es mayor en Debussy que pueda serlo en Hugo Wolf o en Schubert; simplemente es diferente.

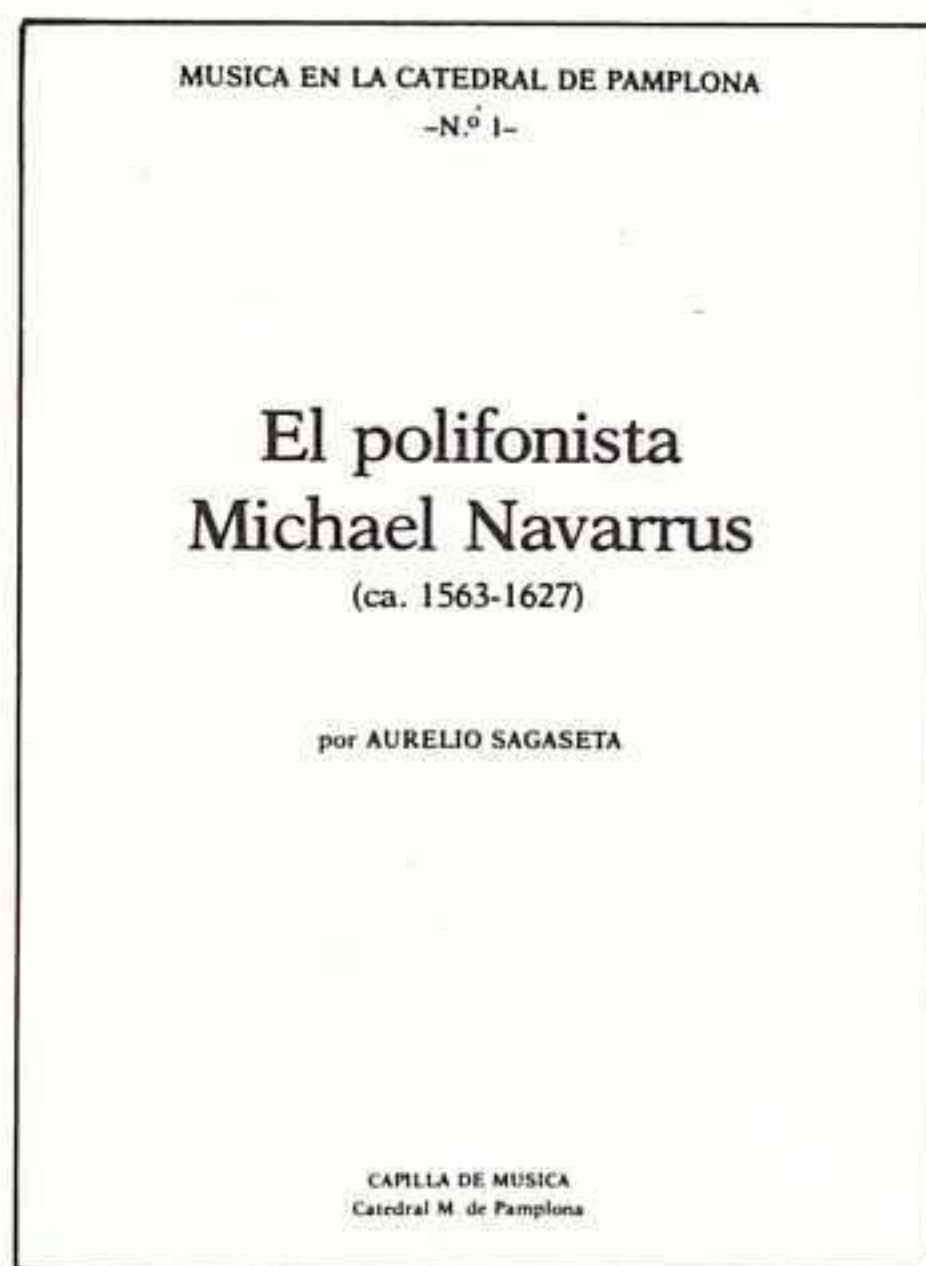
El libro, cuya utilidad y acierto como repertorio analítico es notable, se cierra con una abundante bibliografía. Y también con un apéndice documental muy curioso: tres cartas inéditas de la hija de Debussy, Chouchou, a su profesora de piano, Ada Killick, escritas en 1918 (poco después de la muerte del padre). Ada, Killick nació en Francia en 1898 y murió en Brasil en 1978. El autor del libro obtuvo las cartas de un hijo de Ada, Chouchou, como es sabido, murió muy poco después que Debussy (al año siguiente). Estos pequeños textos tienen, así, una melancólica historicidad.—**RAMON BARCE.**

SAGASETA, Aurelio: El polifonista Michael Navarrus (ca. 1563-1627). Música en la Catedral de Pamplona, núm. 1. Ed. Capilla de Música, Catedral M. de Pamplona, Pamplona, 1983. 36 págs.

He leído esta biografía como si se tratase de algo que me era familiar, hasta íntimo, puesto que, en su pág. 7, me encontré con la noticia de la dejación que Navarro hizo, en 1600, del importante magisterio de capilla de la catedral de Calahorra para hacerse ermitaño en Turruncún; y el leer este capítulo de la presente biografía trajo a mi memoria la emoción que experimenté cuando, en la primavera de 1973, mientras recogía los materiales para una obra sobre la música en la catedral de Calahorra, me encontré con esa noticia, que me impresionó profundamente, pues en aquel momento Navarro estaba en lo mejor de su vida y gozaba de un alto prestigio ante el Cabildo y ante los músicos de aquella catedral; el domingo siguiente a ese hallazgo fui, casi en peregrinación, a Turruncún, a rezar en la ermita en que Navarro se había encerrado

para hacer penitencia, como él mismo dice en carta al que hasta entonces había sido su Cabildo.

La presente biografía se lee con gran interés, por el notable acopio de documentos que el autor aporta en ella y por el estilo ágil, y al mismo tiempo elegante, con que está escrita. En realidad, se trata ya de una biografía poco menos que definitiva: el autor, en unas frases de introducción, resume sus largos años de investigaciones en torno a este tema. Y realmente se nota que no se trata de una biografía hecha precipitadamente, sino reconstruida a lo largo de muchos años de



seguir pistas. Es verdad que, como él mismo confiesa, aún no ha encontrado el acta de bautismo, por lo que, por el momento, desconocemos la fecha exacta de nacimiento, aunque Sagaseta ha fijado ya el año. Las demás etapas de la vida de este importante polifonista español quedan ya substancialmente cubiertas.

Por supuesto, aún quedan detalles, que investigaciones posteriores deberán aclarar. Así, por ejemplo, puedo ya asegurar que las oposiciones en la catedral de Calahorra, en que participó Navarro y fue elegido Juan de Esquivel, no se celebraron en la primavera de 1586, como conjetura Sagaseta, sino en noviembre de 1585 y que para entonces Navarro era ya maestro de capilla de Pamplona. Son detalles que, simplemente, completan los datos aportados en esta biografía, que quedará como la básica de este autor y que se ve completada con dos importantes apéndices: la dejación del magisterio de capilla de Calahorra (que es pena que

Sagaseta no haya copiado íntegra, pues es toda ella muy hermosa, si bien ya él publica lo principal) y el testamento, que él encontró en los protocolos de Pamplona y que también es muy importante.

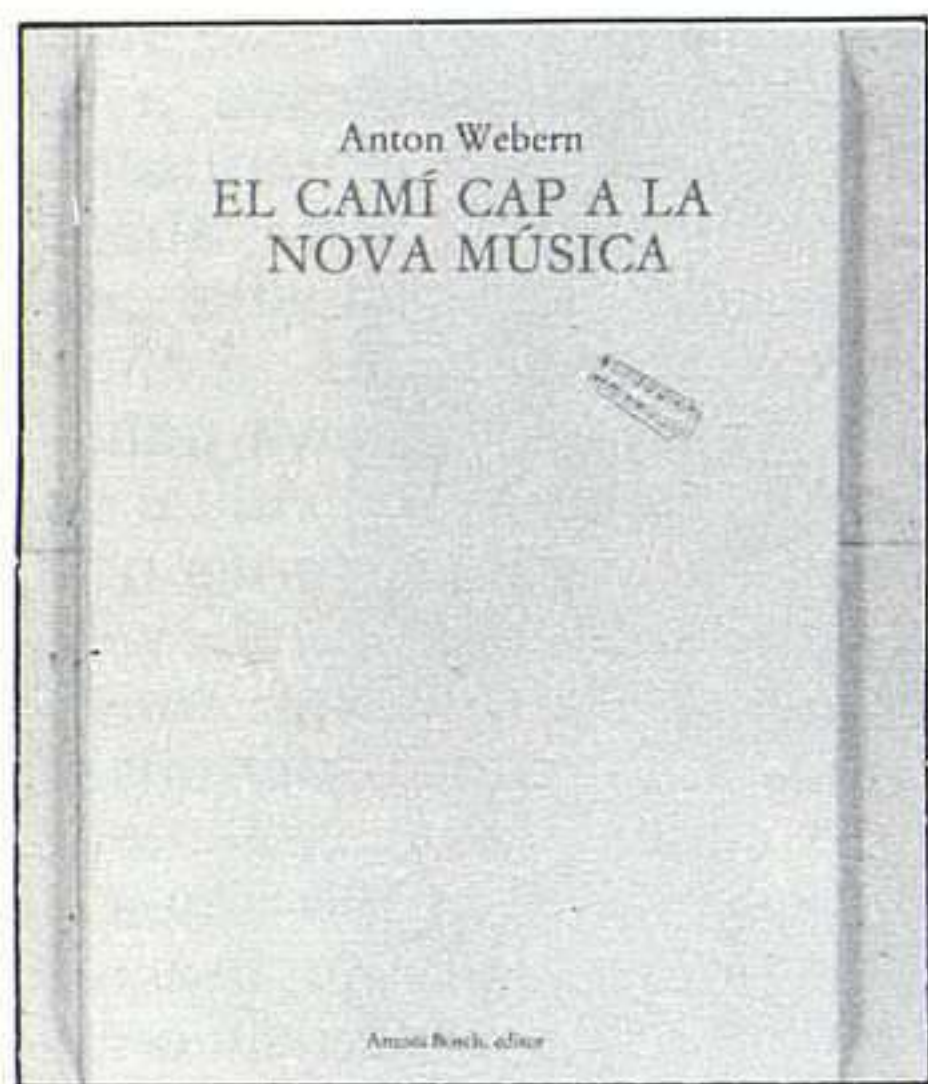
La segunda parte de este volumen está dedicada a la descripción de los manuscritos e impresos hasta ahora conocidos con música de Miguel Navarro. Es lástima que Sagaseta no haya publicado la relación individual de todas las composiciones que de su autor se conserven, incluidos los «incipits» musicales, para poder identificar otras copias que posiblemente se conserven anónimas.

Con gran acierto, publica Sagaseta dos composiciones de Navarro, en cuidada transcripción suya: los motetes **Tota pulchra** y **Surge propera**, muy hermosos ambos y que justifican el juicio que él hace de la música del compositor historiado: «*su armonía es avanzada para la época*» (pág. 15), como así es en la realidad.

En resumen: un magnífico volumen, mucho más valioso de lo que sus pocas páginas pudieran hacer creer, con una biografía muy bien escrita de un gran compositor español poco menos que desconocido, y que nos hace desear que la promesa que Sagaseta hace al comienzo del libro, de publicar otras biografías de músicos de la catedral de Pamplona, se convierta pronto en realidad, para bien de la música española, puesto que él puede ofrecer tan importantes aportaciones a la musicología española como este volumen y como la documentadísima presentación que hizo del disco **Música para Tecla en Navarra**, con importantes biografías de músicos y no menos importantes datos bibliográficos.

Una sola cosa encuentro en este trabajo, que no me convence: la manera de escribir el apellido del autor biografiado, que Sagaseta suele escribir *Nabarro*; es bien sabido que, como Sagaseta mismo dice en nota al comienzo de la biografía, ese apellido aparece en los documentos originales escrito de varias maneras —y él omite una de las más frecuentes, que es *Nauarro*—. Pero es que entonces la ortografía no estaba uniformada en España. Desde hace muchos años

—más de un siglo— se escribe siempre *Navarra* (así lo hace también Sagaseta siempre) y, por consiguiente, *navarro*. Escribir, pues, *Nabarro* no puede llevar más que a confusión y ser fuente de complicaciones en diccionarios y repertorios bibliográficos o biográficos.—**JOSE LOPEZ-CALO.**



WEBERN, Anton: El camí cap a la nova música. Traducción al catalán de Josep Casanovas. Prólogo y apéndices de Josep M. Mestres Quadreny. Antoni Bosch editor. Barcelona, 1982. 101 págs.

Este nuevo volumen de la colección catalana «Música d'avui» recoge la edición que hizo Willi Reich en 1960 de las conferencias de Webern y de algunas de las cartas que el compositor le dirigió entre 1938 y 1944. Las conferencias fueron ocho, y Webern las pronunció en 1932 y 1933 para un pequeño auditorio en una casa particular de Viena. Uno de los oyentes, el abogado Rudolf Ploderer (que se suicidaría poco después), las tomó taquigráficamente para que Willi Reich las publicara en la revista vienesa «23» que dirigía por entonces. Retrasos primero en la redacción de la revista y luego la consideración de no poder publicar unos textos en los que se atacaba violentamente a Hitler y al nazismo impidieron su aparición. Los originales, junto con todo el archivo de la revista, fueron salvados y trasladados a Suiza. Así fue posible, después de la guerra, editar los únicos escritos teóricos que poseemos de Webern (a excepción de su tesis doctoral, que no toca la problemática contemporánea ni la de la música en general).

Las conferencias tienen un alto interés, sobre todo por su planteamiento previo. Sería inútil comentar ahora unos textos que todo el mundo conoce (o debiera conocer). Sí diremos unas

palabras de la edición catalana.

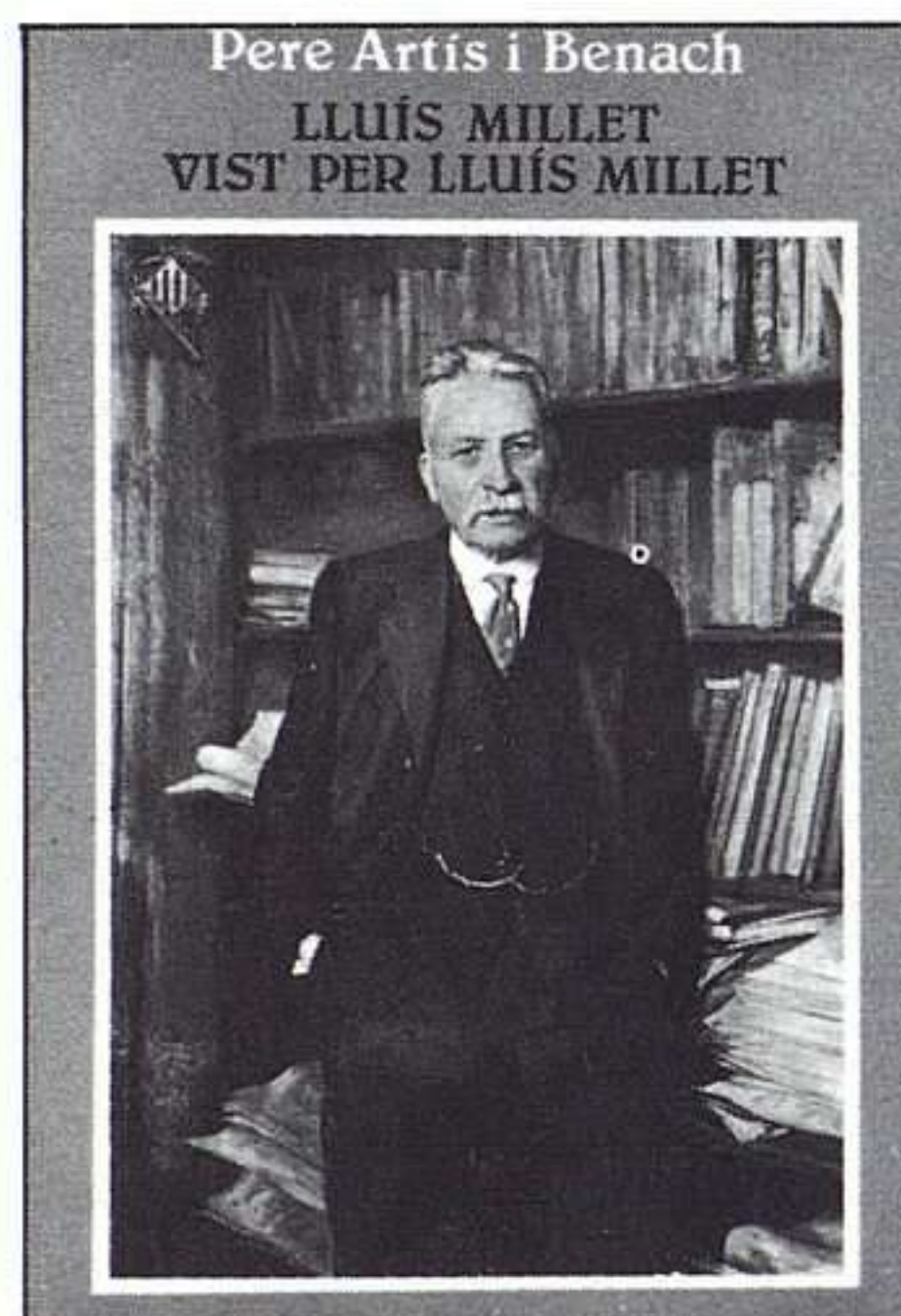
En primer lugar, una excelente traducción de Josep Casanovas. Luego, un importante prólogo de Josep M. Mestres Quadreny, que ha optado no por glosar a Webern, sino por examinar su incidencia sobre la música catalana. Recuerda los dos viajes de Webern a Barcelona (1931 y 1936), el primero dirigiendo dos conciertos con la Orquesta Pau Casals (en el programa su **Passacaglia** Op. 1 y las **Seis piezas para orquesta** Op. 6, y la **Música para una escena cinematográfica** Op. 34 de Schoenberg, además de Schubert, Haydn y Mozart); y el segundo con ocasión del estreno mundial del **Concierto para violín** de Alban Berg (que había muerto hacía poco) con Louis Krasner, Hermann Scherchen y la misma Orquesta Pau Casals. Señala luego Mestres el influjo de Webern sobre Robert Gerhard, Joaquim Homs, Josep Cercós y el propio Mestres, para terminar con una concisa y acertada definición de la estética weberniana.

Además de una minuciosa lista de las obras de Webern, los apéndices incluyen una cronología de las primeras audiciones de Webern en Barcelona (sujeta, por supuesto, a rectificaciones). Por esa cronología podemos ver que, aparte de los estrenos realizados por el autor en 1932, no se escucha ninguna obra de Webern hasta 1950 (los **Tres Lieder** Op. 18) y 1953 (las **Variaciones para piano** Op. 27). Prácticamente toda la producción weberniana se toca en Barcelona entre 1954 y 1968, primeramente en la casa de J. Bartomeu, y luego en Juventudes Musicales y en el Club 49. Esta cronología es ya un dato para la historia social de la actividad musical española, y un índice de lo que constituyó un bache cultural que sólo el esfuerzo de algunos compositores, intérpretes y organizadores contribuyeron a salvar. Mestres Quadreny, que fue uno de los más significados pioneros en esa angustiosa lucha por la cultura de los años 50 y 60, ha dejado aquí, una vez más, fe de una circunstancia histórica que no debe ser olvidada.—**R.B.**

ARTIS I BENACH, Pere: Lluís Millet vist per Lluís Millet, col·lecció Memòries núm. 27, Ed. Portic. Barcelona, 1983.

El libro que nos ocupa fue presentado unos días

antes de la festividad de Sant Jordi, coincidiendo además con los proyectos de renovación de la institución que le da soporte, el Orfeó Català. Efectivamente, tras la constitución del consorcio del Palau de la Música Catalana, uno de cuyos miembros de pleno derecho es el Orfeó Català, la presentación de un libro que vuelve sobre la figura del fundador y primer director a lo largo de más de cincuenta años no es otra cosa que un eslabón más de esta renovación que ha contado además con el nombramiento de un nuevo director titular, Salvador Mas, y con un ambicioso proyecto de incorporación de nuevas voces y de otro tipo de novedades que pueden dibujar



los contornos de la tan esperada nueva etapa del Orfeó Català.

A primera vista no parece claro que exista un nexo de causa-efecto entre la publicación de un libro y la aceleración del ritmo de una entidad, pero es necesario, para justificar mi afirmación, recordar que una institución nonagenaria y de un impacto tan decisivo en la vida musical catalana, no cuenta todavía con una historia crítica de las dimensiones y la profundidad que el Orfeó Català requiere. Toda la abundantísima literatura historiográfica y cronística que existe sobre la institución fundada por Lluís Millet y Amadeu Vives en 1891 pone excesivamente de manifiesto el arrobamiento de sus autores y el espíritu de intimidad familiar que dicha institución ha sabido crear y mantener a lo largo de muchas décadas y que ha sido muy decisivo en los momentos de mayor empuje de la entidad.

Pero dicho espíritu no sintoniza en nuestros días con las necesidades de una institución coral de las di-

mensiones del Orfeó Català, que ha sido motor de actividades musicales de toda índole a lo largo de su vida. La intuición de esta necesidad de renovación, pues, corre pareja con el mérito del libro de Pere Artís, un libro que nos presenta la figura del director del Orfeó Català visto a través de sus propias palabras.

Si bien los escritos de mayor trascendencia de Millet habían sido ya publicados en 1917 en un tomo titulado **Pel nostre Ideal**, aquél, aparte de ser fruto del entusiasmo del momento, carecía de toda referencia histórica que sirviera de punto de mira. En el presente caso, Pere Artís, autor musicógrafo y animador de la vida musical barcelonesa, ha realizado una valiosa labor de recuperación de buena parte de los escritos todavía inéditos, básicamente la documentación epistolar establecida con hombres de la talla de Pedrell, Vives o Schweitzer. Clasificados y ordenados según un criterio historicista, cada bloque de documentación cuenta con un breve texto introductorio que sitúa al lector en el momento, tanto en lo que se refiere a hechos de carácter general como los que dibujan en participar la trayectoria del Orfeó Català.

Nos encontramos, pues, ante una documentación absolutamente necesaria para la confección de la historia musical de la Barcelona de la primera mitad del presente siglo y una sustanciosa aportación crítica a la historia del Orfeó Català que el propio autor ya había iniciado en su anterior publicación **El cant coral a Catalunya, 1891-1979**, así como, y este es el principal objetivo, un acercamiento respetuoso pero objetivo a la figura de Millet, como queda patente en estas palabras: «*Uno de los rasgos característicos del temperamento de Millet fue la solidez de sus convicciones, en todos los órdenes (artístico, estético, religioso, etc.) hasta el punto que, con el tiempo, esta solidez se convirtió, por falta de contraste con las mutaciones sociales, en una actitud inmovilista y, en cierta manera, estéril.*»

Se trata de una publicación que saludamos con entusiasmo y que encontramos útil para todo aquel aficionado a la historia de la música española, en especial si está interesado en el fenómeno coral que tan gran impacto ha causado en nuestras latitudes en los últimos cien años.—**XOSE AVIÑO.**

CONCURSOS DE VIOLIN

Soy suscriptor de su revista y les agradecería, dado que mi profesión es violinista, me informasen dónde puedo conseguir los estadillos informativos sobre los cursos nacionales o internacionales donde exista la especialidad de violín.—**FERNANDO BRAVO** (Las Arenas de Guecho, Vizcaya).

RESPUESTA

La mejor solución es que se dirija a la Sociedad Española de Pedagogía Musical (secretario Pablo Palma) o a las cátedras de violín en cualquier conservatorio, por ejemplo, el de Madrid, Plaza de Isabel II, Madrid-13.

GIGAS IRLANDESAS, BRETONAS Y ESCOCESAS

Les escribo para solicitar información acerca de partituras musicales de gigas irlandesas, bretonas o escocesas. Comprendo que le sorprenderá tal petición y mi atrevimiento, pero llevo años buscando en comercios musicales de Madrid, San Sebastián, etc., y aprovechando el viaje de un pariente a Francia le indicaron que la prestigiosa revista RITMO podría darme esa información.—**JUAN MARIA SAGARZAZU** (Estella, Navarra).

RESPUESTA

La mejor solución para su problema sería que se dirigiera por carta, pidiendo títulos y precios, a una de las grandes librerías inglesas que tienen un servicio de envío al extranjero, además de una sección especializada en música. (No se olvide de especificar su instrumento). Le podemos sugerir: Blackwells Ltd. (Booksellers), Music Department, Holywell Street, Oxford, In-

galterra, la cual tiene una cuenta bancaria en Madrid, lo que facilita el pago de la factura en pesetas en España; o el famoso Foyles, 119-125 Charing Cross Road, London WC2H DEB, Inglaterra. Los envíos pueden tardar un par de meses en llegar si la librería no tiene en su propio almacén las obras pedidas.

JUAN HIDALGO 2

Por medio de RITMO me he enterado de la salida al mercado del último libro de J. Hidalgo: *De Juan Hidalgo 2*. Estoy muy interesado en adquirirlo, pero las librerías a las que me he dirigido dicen desconocerlo y no saber donde solicitarlo al no estar en la lista del ISBN.—**AURELIANO ALONSO** (Gijón).

RESPUESTA

Para adquirir el libro póngase en contacto con el autor: Juan Hidalgo, Apartado de Correos 10622, Santa Cruz de Tenerife.

MUSICA DODECAFONICA

Me dirijo a ustedes, ya que desearía me informaran de la música Dodecafónica, tanto en libros como en casas discográficas, y si hay alguna revista especializada con la actualidad de conciertos.—**FERNANDO RUS RENGIFO** (Cáceres).

RESPUESTA

La evolución técnica del sistema dodecafónico puede seguirse a través de los textos siguientes (en español):

SCHOENBERG: Tratado de armonía (trad. de Ramón Barce), Real Musical, Madrid, 1974.

HABA: Nuevo tratado de armonía (aparecerá en oc-

tubre próximo en la misma editorial).

KRENEK: Estudios de contrapunto (trad. de José Casanovas), Rialp, Madrid, 1965.

RIETI: Tonalidad, atonalidad, pantonalidad (trad. de Joaquín Homs), Rialp, Madrid, 1965.

Para los discos, las obras más importantes de Schoenberg, Berg y Webern se encuentran en el mercado español. Consulte los catálogos de las casas discográficas. En RITMO, de todas maneras, aparece información de las novedades en discos. Lo mismo puede decirse de los conciertos. No hay, claro, revistas dedicadas a la música dodecafónica (es un término muy genérico, a no ser que se refiera al dodecafonismo de Schoenberg, ya histórico). Si se interesa por la actual música española, puede dirigirse a la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, A.C.S.E. (Francisco de Rojas 5, Madrid 10), o bien al Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea (Fundación March, Castelló 77, Madrid). Los aspectos españoles del dodecafonismo están tratados con detalle en el reciente libro de Tomás MARCO *La música española del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid.

UN TEXTO RARO DEL SIGLO XVI

Joan Parets i Serra, de Inca, Mallorca y como complemento a la crítica de su folleto *Breu historia musical de Mallorca* (aparecida en el número 529 de RITMO), nos remite la siguiente información sobre Antonio Llull:

Antoni Llull i Cases (Manacor-Mallorca 1502? - Besançon 1582) Teólogo y filólogo. Beneficiado de la Catedral de Mallorca (1533). Fue preceptor en Borgoña de los hijos de los señores de Baume, uno de ellos fue nombrado arzobispo de Besançon, y Llull fue su vicario general.

Es autor de diversos manuales de retórica.

— Aplicación de la música al arte oratoria.

— *Progymnasmata Rhetorica ad Franciscum Bau-mensem*. Basileae, apud Johannem Oporinum, 1550 y 1551; Lugduni 1572.

— *Praeparatio graeca in Basili Magni libellum de exercitatione grammatica*. Basileae, Oporino, 1553.

— *Statuta synodalia Bisunt eccles. metrop. cum tractat summaris*. Lugduni, Rouille, 1560 y 1573.

— *De Oratione libri septem. Quibus non modo Hermogenes ipse totus, verumetiam quicquid fere a reliquis Graecis ac Latinitatis de Arte dicendi traditum est, suis locis aptissime explicatur*. Basileae, ex officina Joann Oporini, impensi Hernici Petri, 1558 y 1568.

Bibliografía: Joaquim Maria Bover, *Biblioteca de escritores baleares*, tomo I págs. 412-414; Luisa Lacal. *Diccionario de la Música, técnico, histórico biobibliográfico*. Madrid 1900, p. 278; *Gran Enciclopedia Catalana*, tomo 9 p. 325.

BIBLIOGRAFIA DEL FLAMENCO

He leído a veces comentarios acerca de recitales de flamenco, y me gustaría que me informara de alguna bibliografía acerca de esta manifestación musical a la que me he aficionado enormemente durante mi estancia en esta ciudad tan flamenca y tan gitana. Me interesa fundamentalmente el estudio de su estructura musical, lo más seria y científica posible, aunque ignoro si ésto es posible en el momento actual.—**MANUEL GONZALEZ DAVILA** (Jerez de la Frontera).

RESPUESTA

Esperamos que esté ya en su poder una amplia bibliografía que le hemos remitido y que nos ha facilitado Sabas de Hoces. Dicho repertorio, como habrá visto, es temático, y puede así comprobarse la escasísima

parte que en la enorme literatura sobre flamenco tiene la parte musical. Añadimos a ese repertorio algunos trabajos publicados en los últimos años, todos de notable interés. A su vez, en los libros citados de Alvarez Caballero y José Mercado

hay una bibliografía puesta al día.

CANSINOS ASSENS, Rafael: La copla andaluza, Ediciones Demófilo, Madrid, 1976.

LAVAUUR, Luis: Teoría

romántica del cante flamenco, Editora Nacional, Madrid, 1976.

SALOM, Andrés: Didáctica del cante jondo, Ediciones 23-27, Murcia, 1976.

INFANTE, Blas: Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo, Junta de

Andalucía, Sevilla, 1980.

ALVAREZ CABALLERO, Angel: Historia del cante flamenco, Alianza Editorial núm. 836, Madrid, 1981.

MERCADO, José: La seguidilla gitana, Taurus, Madrid, 1982.

DISCOS CRITICADOS

	Pág.		
BEETHOVEN: Sinfonía núm. 6 «Pastoral» (Schmidt-Isserstedt)	49	MENDELSSOHN: Trío para piano. SCHUMANN: Trío para piano (Kyung-Wa Chung, Tortelier, Previn)	52
BEETHOVEN: Sinfonía núm. 9 «Coral» Schmidt-Isserstedt)	49	MOZART: Música religiosa (Kagel)	52
BEETHOVEN: Missa Solemnis (Karajan)	49	MOZART: Música religiosa (Kagel)	52
BEETHOVEN: Tríos con piano (Trío Beaux Arts)	49	MOZART: Divertimento para violín, viola y cello Küchl, Staar, Bartolomey)	53
BERLIOZ: Te Deum (Abbado)	50	SAINT-SAËNS: Sonata, Op. 167. MILHAUD: Dúo concertante. SCHMIDT: Andantino. POULENC: Sonata (1962). HONEGGER: Sonatina. DEBUSSY: Pequeña pieza (Faucomprez, Raes)	53
BERNSTEIN: Halil (Rampal, Rostropovich, Bernstein)	50	SCHUBERT: Fantasía Wanderer (Feltsman)	53
BRAHMS: Conciertos para piano y orquesta (Gilels, Jochum)	50	SCHUMANN: Concierto para piano y orquesta (Giesecking, Furtwängler)	53
CASTELNUOVO-TEDESCO: Concierto para guitarra núm. 2 (Oraison, Gatehouse)	51	SHANKAR: Raga Mala (Shankar, Mehta)	54
COUPERIN: «Concerts poru mes amis» (Gilbert) ..	51	SIBELIUS: Sinfonías núms. 5 y 7 (Karajan)	54
GERSSWHIN: Rapsodia in blue. Un americano en París (Hala, Bukh)	51	SPOHR: Quinteto en Do menor. Septeto en La menor (Quinteto de viento Danci)	54
MAHLER: Sinfonía núm. 1 (Giulini)	51	TCHAIKOVSKY: Concierto para piano y orquesta núm. 1. WEBER: Pieza de Concierto para piano y orquesta (Arrau, Galliera)	54
MAHLER: Sinfonía núm. 7 (Kubelik, Fischer-Dieskau, Böhm)	52		
MENDELSSOHN: Elías (Rilling)	52		

TRANSPORTES ANTONIO GONZALEZ

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

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



ESPAÑA

XXXII FESTIVAL INTERNACIONAL DE SANTANDER

La lírica mundial:

5 de agosto.— **Beethoven: Fidelio.** Varady, Brenneis, Evans, Stamm, Hopfner, McLaughlin. Orquesta y Coro Nacionales de España. Director del Coro, Enrique Ribó. Director, Jesús López Cobos.

19 de agosto.— **Wagner: fragmentos de Maestros Cantores y Tannhäuser.** Peter Meven. Orquesta Sinfónica NRD de Hamburgo. Orfeón Donostiarra. Director del Coro, Antonio Ayestarán. Director, Rafael Frühbeck de Burgos.

24 de agosto.— Recital Montserrat Caballé. Miguel Zanetti (piano).

19 de agosto.— Conferencia de Antonio Fernandez-Cid: **Ricardo Wagner, cien años después.**

Ciclo Sinfónico-coral:

6 de agosto.— **Brahms: Concierto núm. 1 para piano y orquesta, Concierto núm. 2 para piano y orquesta.** Rudolf Buchbinder. Orquesta Nacional de España. Director, Jesús López Cobos.

8 de agosto.— **Haendel: Israel en Egipto.** Armstrong, Brett, Jordam, Robert. Orquesta y Coro The Academy of Saint-Martin-in-the-Fields. Director, Lazlo Heltay.

9 de agosto.— **Bach: Misa en Si menor.** Armstrong, Hogdson, Jordam, Robert. Orquesta y Coro Academy of Saint-Martin-in-the-Fields. Director, Lazlo Heltay.

18 de agosto.— **Strauss: Don Juan. Stravinsky: El pájaro de fuego. Brahms: Sinfonía núm. 1.** Orquesta Sinfónica NRD de Hamburgo. Director, Rafael Frühbeck de Burgos.

20 de agosto.— **Mendelssohn: Sueño de una noche de verano. Carl Orff: Carmina Burana.** Rousell, Rippon. Orfeón Donostiarra. Orquesta Sinfónica NRD de Hamburgo. Director del Coro, Antonio Ayestarán. Director, Rafael Frühbeck de Burgos.

27 de agosto.— **Rameau: Suite de «El Templo de la Gloria». Mozart: Sinfonía concertante para violín y viola, KV 364 y Sinfonía núm. 39 en Mi bemol mayor.** Stepner, Van Dael. Orquesta del siglo XVIII. Director, Frans Brüggén.

30 de agosto.— **Rachmaninov: Concierto núm. 2 para piano y orquesta. Mahler: Sinfonía núm. 5.** Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Soviética. Alicia de Larrocha (piano). Director, Vladimir Fedoseiev.

31 de agosto.— **Dúo Vital: Sinfonía (estreno). Prokofiev: Alexander Nevsky.** Gorojovskaya. Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Soviética. Orfeón Donostiarra. Director del Coro, Antonio Ayestarán. Director, Vladimir Fedoseiev.

Ciclo de Ballet:

16 de agosto.— **Carmen.** (estreno en España). Ballet de Antonio Gades.

17 de agosto.— **El Rango. Flamenco.** Cristina Hoyos. Ballet de Antonio Gades.

25 de agosto.— **Surinach/Aráiz: Ritmo Jondo. Ravel/Albéniz: Cantores. Mahler/Aráiz: Adagietto. Stampone/Araiz: Tango.** Ballet del Grand Theatre de Ginebra. Vestuario y Decoración, Carlos Cytrynowski. Director del Ballet, Oscar Araiz.

26 de agosto.— **Debussy/Aráiz: El Mar. Rachmaninov/Araiz: Rapsodia.** Ballet del Grand Theatre de Ginebra. Director del Ballet, Oscar Araiz.

Ciclo de Cámara y Recitales:

7 de agosto.— **Mozart: Serenata núm. 13 en Sol mayor, KV 52. Turina: La oración del torero. Mendelssohn: Concierto en Re menor para violín y orquesta.** The Academy of Saint-Martin-in-the-fields. Director y solista, Barry Wilde.

13 de agosto.— **Brahms: Trío en Do menor núm. 3 Op. 101. Trío en Si mayor, núm. 1, Op. 8.** Trio Mompou.

16 de agosto.— **Obras de Bertean, Antoniotti, Kraft, Henze, Golbermann, Reger, Vogt, Bocherini, Baumann, Stoll (Dúo Filarmónico de Berlín). Solistas de la Orquesta Filarmónica de Berlín.**

17 de agosto.— **Coull String Quartett.**

20 de agosto.— **Haydn: Sonata en Do menor, Hob. XVI/20. Beethoven: Sonata, Op. 53 en Do mayor. Schubert: Sonata en Re mayor, Op. 53.** Paul Badura Skoda (piano).

28 de agosto.— **Obras de Vivaldi.** I Musici.

29 de agosto.— **Corelli: Concierto grosso, Op. 6, núm. 5. Albinoni: Concierto en La mayor, Op. 10, núm. 5. Vivaldi: Concierto para violín, cuerda y clavecín**

«El favorito». **Bach: Concierto en La mayor para clavecín y cuerda. Donizetti: Concierto en Re menor para violín, violoncello y cuerda. Rossini: Sonata para cuerdas núm. 1 en Sol mayor.** I Musici.

Ciclo de grandes jóvenes valores:

11 de agosto.— **Dutilleux: Sonata. Prokofiev: Sarcasmos, Op. 17. Chopín: Sonata en Si menor, Op. 55.** Marc Raubenheimer (piano).

12 de agosto.— **La guitarra en la generación del 27.** Ricardo Iznaola (guitarra).

Otros acontecimientos

Del 18 al 26 de julio.— **IV Semana de cine musical y coreográfico. Retrospectiva Niklos Rozsa.**

23 de julio.— **Curso de Introducción a la educación musical e instrumental Willens.** Jacques Chapuis.

23 de julio.— **Recital de Jean Pierre Lecaudel (órgano) y Jerome Devaud (trompeta).**

23 de julio.— **Obras de Marco, Halffter, de Pablo, Guerrero, Benaola.** Grupo Koan. Director, José Ramón Encinar.

1 de agosto.— **Día folklórico de Cantabria. Memorial Sixto Córdoba.**

2 de agosto.— **Día Coral Homenaje a Esteban Velez Camarero.** Coral «El Carmen» de Reinosa, Coral «Portus Victoriae», de Santoña y Coral «Salvé», de Laredo.

I Festival de Jazz de Cantabria

27 de julio.— **Dollard Brand.** Lady Hazz.

28 de julio.— **Neobop.** Tommy Flanagan.

29 de julio.— **Miguel Angel Chastang.** Steve Lacy.

30 de julio.— **Tete Montoliú.** Art Blakey.

31 de julio.— **Tete Montoliú.** Chet Baker.

II Curso de interpretación pianística:

22 de agosto al 2 de septiembre.— **Profesores: Paul Badura Skoda y Joaquín Achúcarro.** Director, Federico Sopeña.

XII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE CADAQUES

22 de julio.— **Brahms: Sonata en Mi menor, Op. 38.** Debussy:

Sonata en Do menor. Schumann: **Piezas de Fantasía.** Stravinsky: **Suite italiana.** Martha Argerich (piano), Mischa Maisky (violoncelo).

29 de julio.— **Tchaikovsky: Las Estaciones. Prokofiev: Sugerencias Fugitivas. Rachmaninov: Cuatro preludios, Op. 23.** Marta Deyanova (piano).

5 de agosto.— **Mozart: Sonata en Si bemol mayor, K. 358. Schubert: Fantasía en Fa menor, D. 940. Mussorgsky: Cuadros de una exposición.** Anthony y Joseph Paratore (dúo de pianistas).

12 de agosto.— **Haydn: Divertimento en Si bemol mayor. Mozart: Divertimento en Re mayor, K. 136. Mendelssohn: Sinfonía núm. 7 en Re mayor. Rossini: Sonata en Sol mayor.** Orquesta de Cámara «Solistas de Sofía». Director, Emile Tabakov.

19 de agosto.— **Stravinsky: Dúo concertante. Prokofiev: Sonata núm. 2 en Re mayor, Op. 94. Mozart: Sonata en La mayor, K. 526. Ravel: Sonata en Sol mayor.** Dimitri Sitkovetsky (violín), Bella Davidovich (piano).

26 de agosto.— **Bach: Concierto en La menor BWV 1041, para violín y orquesta, Suite núm. 2 en Si menor, BWV 1067, para flauta y orquesta; Concierto de Brandeburgo núm. 5 en Re mayor, BWV 1050, para violín, flauta, clavicémbalo y orquesta.** Schoenberg: **Noche Trasfigurada, Op. 4.** Jean Pierre Rampal (flauta), Dimitri Sitkovetsky (violín), Linda Ang (clavicémbalo), The Guidhall Strings Ensemble de Londres. Director, David Take-no.

27 de agosto.— **Mozart: Sinfonía núm. 29 en La mayor, K. 201; Concierto núm. 2 en Re mayor, K. 314, para flauta y orquesta. Haydn: Sinfonía núm. 45, en Fa sostenido menor, «Los adioses».** Orquesta de Cámara de Stuttgart. Jean Pierre Rampal (flauta). Director, Karl Münchinger.

2 de agosto.— **Mompou: Escenas infantiles, Cancó de Bressol, Cançons i Danses, Preludios Paisages: «La Font i la Campana», «El Llac» y «Canciones Becquerianas».** Jordi Vilaprinyó (piano), Zamira Barquero (soprano).

9 de agosto.— **Brahms: Fantasías, Op. 116; Variaciones, Op. 24.** Barry Douglas (piano).

23 de agosto.— **Vivaldi: Concierto, Op. 3, para cuerdas, «L'Estro Harmonico»; Conciertos para flauta y cuerda.** Vincenc Prats (flauta). The Guidhall Strings Ensemble.

V CURSO DE MUSICA BARROCA Y ROCOCO (San Lorenzo de El Escorial, (Madrid).

16 de agosto.— Obras de Mozart, Haydn y Gluck. Camerata de Madrid. Director, Luis Remartinez.

17 de agosto.— Obras de Froberger, Frescobaldi, Soler. Jacques Ogg (clavecín y fortepiano).

18 de agosto.— Obras de Dowland, Carr, Finger. Mariano Martín (flauta de pico y traversera barroca), José Miguel Moreno (laúd).

19 de agosto.— Obras de Frescobaldi, Corelli, Bach. Chiara Banchini (violín barroco), Aline Zynberajch (clave), Christophe Coin (violoncello barroco).

20 de agosto.— Obras de Frescobaldi, Caccini, Kuhnau. Montserrat Figueras (soprano), Ton Koopman (clave), Jordi Savall (viola de gamba).

23 de agosto.— Obras de C.P.E. Bach, Abel y Soler. Philippe Pierlot (baryton y viola de gamba), Jos van Immerseel (clave), Marianne Müller (bajo de viola).

24 de agosto.— Obras del siglo XVII europeo. Quinteto de flautas de pico de Amberes.

25 de agosto.— Obras de Conradi, Gaultier y Weins. José Miguel Moreno (laúd y guitarra romántica).

26 de agosto.— Obras de Purcell, Gabrielli y Soler. Grupo de metales de RTVE.

27 de agosto.— Obras de Corelli, Geminiani y Sanmartini. Ensemble 415 (orquesta de instrumentos barrocos), Christophe Coin (violoncelo bajo), Directora, Chiara Banchini.

ESTIU MUSICAL INTERNACIONAL 1983 (Vilanova i la Geltrú).

13 de julio.— Carme Vila (piano).

18 de julio.— Vidor Nagy (viola), Julia Madatova (piano).

21 de julio.— Orquesta Sinfónica de Asturias. Director, Víctor Pablo Pérez.

22 de julio.— Orquesta Sinfónica de Asturias. Pedro León (violín). Director, Víctor Pablo Pérez.

26 de julio.— Coral del Festival Internacional de Música. Director, Dirk von Erde.

28 de julio.— Josefina Sanmartin (flauta), Julia Madatova (piano).

3 de agosto.— Ballet del Festival Internacional de Música. Director, Joan Magriñá.

6 de agosto.— Leonora Milá (piano).

CICLO DE MISAS POLIFONICAS DE LA FUNDACION JUAN MARCH (Catedral de Palma de Mallorca).

3 de julio.— Capella mallorquina. Director, Bernardo Juliá.

10 de julio.— Coral «Es Taller». Director, Francesc Bonnin.

17 de julio.— Coral Universitaria de Palma. Director, Joan Company.

24 de julio.— Capella Oratoriana. Director, Gori Marcús.

RADIO NACIONAL DE ESPAÑA (RADIO 2) PROGRAMACION GENERAL

LUNES

- 6,55.—Apertura.
- 7,00.—Programación y noticias.
- 7,05.—Concierto Barroco. Por Carlos Cruz de Castro.
- 8,00.—Dos siglos de Música (1750-1950). Por Jaime Nogales.
- 9,30.—Noticias y programación.
- 9,35.—Selecciones de Radio 2. Por Pérez Maseda.
- 10,30.—La música en el tiempo. Por Carlos José Costas.
- 11,35.—Los otros instrumentos. Por González Campa.
- 12,00.—Concierto del mediodía. Por Francisco Guerrero.
- 13,00.—La Zarzuela y sus autores. Por Gómez Labad.
- 14,00.—Contrastes. Por L.A. Moreno.
- 14,30.—Noticias y programación.
- 14,35.—Diario hablado cultural.
- 14,45.—Buzón de Radio 2. Por García del Busto.
- 16,00.—Las Escuelas pianísticas. Por Manuel Carra.
- 17,00.—Grabaciones de ayer. Por J.M. Berea.
- 17,45.—Grabaciones de hoy. Por J.I. de la Peña.
- 18,55.—Noticias y programación.
- 19,00.—Lunes musicales de RNE. Por M.J. Morales.
- 20,30.—Músicos españoles. Por Manuel Balboa.
- 21,00.—Temas de música. Por Stéfani.
- 22,00.—Noticias y programación.
- 22,10.—Programas de intercambio internacional. Por A. Aracil.
- 24.—Programas monográficos de compositores. Por Fernandez Guerra.
- 1,00.—Programación.
- 1,01.—Jazz internacional. Por Paco Montes.
- 2,00.—El concierto con solista y la sonata. Por L. Rego.
- 2,55.—Cierre.

MARTES

- 6,55.—Apertura.
- 7,00.—Programación y noticias.

- 7,05.—Concierto Barroco. Por C. Cruz de Castro.
- 8,00.—Dos siglos de música (1750-1950). Por J. Nogales.
- 9,30.—Noticias y programación.
- 9,35.—Selecciones de Radio 2. Por Pérez Maseda.
- 10,30.—La música en el tiempo. Por C.J. Costas.
- 11,30.—Noticias y programación.
- 11,35.—Los otros instrumentos. Por A. Glez. Campa.
- 12,00.—Concierto del mediodía. Por F. Guerrero.
- 13,00.—La zarzuela y sus autores.
- 14,00.—Contrastes. Por L.A. Moreno.
- 14,30.—Noticias y programación.
- 14,35.—Diario hablado cultural.
- 14,45.—Buzón de Radio 2. Por J.L. García del Busto.
- 16,00.—Grandes directores. Por E. Pérez Adrián.
- 17,00.—Grabaciones de ayer. Por J.M. Berea.
- 17,45.—Grabaciones de hoy. Por J.I. de la Peña.
- 18,55.—Noticias y programación.
- 19,00.—Concierto ligero. Por M. J. Morales.
- 20,00.—Músicos españoles. Por Manuel Balboa.
- 21,00.—Temas de música. Por D. Stefani.
- 22,00.—Noticias y programación.
- 22,35.—Programas de intercambio internacional. Por A. Aracil.
- 24,00.—Programas monográficos de compositores.
- 1,00.—Programación.
- 1,01.—Jazz internacional. Por Paco Montes.
- 2,00.—El concierto con solista y la sonata. Por Luis Rego.
- 2,55.—Cierre.

MIERCOLES

- 6,55.—Apertura.
- 7,00.—Programación y noticias.
- 7,05.—Concierto barroco. Por Cruz de Castro.
- 8,00.—Dos siglos de música. Por J. Nogales.
- 9,30.—Noticias y programación.
- 9,35.—Selecciones de Radio 2. Por E. Pérez Maseda.
- 10,30.—La música en el tiempo. Por C.J. Costas.
- 11,30.—Noticias y programación.
- 11,40.—Los otros instrumentos. Por A. Glez. Campa.
- 12,00.—Concierto del mediodía. Por F. Guerrero.
- 13,00.—La zarzuela y sus autores. Por Gómez Labad.
- 14,00.—Contrastes. Por L.A. Moreno.
- 14,30.—Noticias y programación.
- 14,35.—Diario hablado cultural.
- 16,00.—La música y su ambiente. Por Alvaro Marías.
- 17,00.—Grabaciones de ayer. Por J.M. Berea.
- 17,40.—Grabaciones de hoy. Por J.I. de la Peña.
- 18,55.—Noticias y programación.
- 19,00.—Miércoles musicales de RNE. Por María José Morales.
- 20,30.—Músicos españoles. Por Manuel Balboa.
- 21,00.—Temas de música. Por Stéfani.
- 22,00.—Noticias y programación.
- 22,10.—Programas de intercambio internacional. Por A. Aracil.
- 24,00.—Programas monográficos de compositores. Por J. Fdez. Guerra.

- 1,00.—Programación.
- 1,01.—Jazz internacional. Por Paco Montes.
- 2,00.—El concierto con solista y la sonata. Por Luis Rego.
- 2,55.—Cierre.

JUEVES

- 6,55.—Apertura.
- 7,00.—Programación y noticias.
- 7,05.—Concierto barroco. Por C. Cruz de Castro.
- 8,00.—Dos siglos de música. Por J. Nogales.
- 9,30.—Noticias y programación.
- 9,35.—Selecciones de Radio 2. Por E. Pérez Maseda.
- 10,30.—La música en el tiempo. Por C.J. Costas.
- 11,30.—Noticias y programación.
- 11,35.—Los otros instrumentos. Por A. Glez. Campa.
- 12,00.—Concierto del mediodía. Por F. Guerrero.
- 13,00.—La zarzuela y sus autores. Por Gómez Labad.
- 14,00.—Contrastes. Por L.A. Moreno.
- 14,30.—Noticias y programación.
- 14,35.—Diario hablado cultural.
- 14,45.—Buzón de Radio 2. Por J.L. García del Busto.
- 16,00.—Música y palabra. Por Luis de Pablo.
- 17,00.—Grabaciones de ayer. Por J.M. Berea.
- 17,30.—Grabaciones de hoy. Por J.I. de la Peña.
- 18,55.—Noticias y programación.
- 19,00.—Opera breve. Por J.R. Encinar.
- 20,00.—Músicos españoles. Por M. Balboa.
- 21,00.—Temas de música. Por Stefani.
- 22,05.—Programas de intercambio internacional. A. Aracil.
- 23,00.—Programas monográficos de compositores. Por J. Fdez. Guerra.
- 1,00.—Programación.
- 1,01.—Jazz internacional. Por Paco Montes.
- 2,00.—El concierto con solista y la sonata. Por Luis Rego.
- 2,55.—Cierre.

VIERNES

- 6,55.—Apertura.
- 7,00.—Programación y noticias.
- 7,05.—Concierto barroco. Por C. Cruz de Castro.
- 8,00.—Dos siglos de música. Por J. Nogales.
- 9,30.—Noticias y programación.
- 9,35.—Selecciones de Radio 2. Por E. Pérez Maseda.
- 10,30.—La música en el tiempo. Por C.J. Costas.
- 11,30.—Noticias y programación.
- 11,35.—Los otros instrumentos. Por A. Glez. Campa.
- 12,00.—Concierto del mediodía. Por F. Guerrero.
- 13,00.—La zarzuela y sus autores. Por Gómez Labad.
- 14,00.—Contrastes. Por L.A. Moreno.
- 14,30.—Noticias y programación.
- 14,35.—Diario hablado cultural.
- 14,45.—Buzón de Radio 2. Por J.L. García del Busto.
- 16,00.—La música y su ambiente. Por Alvaro Marías.
- 17,00.—Grabaciones de ayer. Por J.M. Berea.
- 17,45.—Grabaciones de hoy. Por J.I. de la Peña.

18,55.—Noticias y programación.
 19,00.—Una hora desde... Por M.J. Morales.
 20,00.—Músicos españoles. Por M. Balboa.
 21,00.—Temas de música. Por D. Stéfani.
 22,00.—Noticias y su programación.
 22,05.—Programas de intercambio internacional. Por A. Aracil.
 24,00.—Programas monográficos de compositores. Por Fdez. Guerra.
 1,00.—Nuestra programación.
 1,01.—Jazz internacional. Por Paco Montes.
 2,00.—El concierto con solista y la sonata. Por Luis Rego.
 2,55.—Cierre.

SABADO

6,55.—Apertura.
 7,00.—Programación y noticias.
 7,05.—Concierto barroco. Por C. Cruz de Castro.
 8,00.—Tres solistas. Por Angela Barrios.
 9,30.—Concierto del sábado. Por Elsa del Campo.
 11,30.—Noticias y programación.
 11,35.—Nuestro programa. Por Argenta y Glez. Campa.
 14,30.—Noticias y programación.
 14,35.—Música de cámara. Por A. Barrios.
 15,30.—Aniversario. Por Domingo del Campo.
 17,30.—Una hora de música.
 18,30.—Noticias y programación.
 18,35.—La guitarra y su historia. Por Robert Vidal.
 19,00.—Estudio de música antigua. Por Josep María Llorens.
 20,00.—Músicos españoles. M. Balboa.
 21,00.—El flamenco en su raíz. Por Arcadio de Larrea.
 22,00.—La zarzuela. Por Gómez Labad.
 23,00.—Biografía de orquestas. Por S. de la Serna.
 23,30.—El clave y el órgano. Por Concha Gómez.
 24,00.—Programa monográfico de compositores. Por Fernandez Guerra.
 1,00.—Programación.
 1,01.—Jazz internacional. Por Paco Montes.
 2,00.—El concierto con solista y la sonata. Por Luis Rego.
 2,55.—Cierre.

DOMINGO

6,55.—Apertura.
 7,00.—Programación y noticias.
 7,05.—Concierto barroco. Por C. Cruz de Castro.
 8,00.—Tres solistas. Por A. Barrios.
 9,30.—Noticias y programación.
 9,35.—Pequeño concierto. Por E. del Campo.
 10,00.—Las cantatas de J.S. Bach. Por D. Vega.
 11,00.—Biografía de orquestas. Por A. de la Serna.
 12,30.—La vihuela y el laúd. Por E. del Campo.
 13,00.—Actualidad discográfica. Por A. Lewin-Richter.
 14,00.—Programas de intercambio internacional. Por A. Aracil.
 15,30.—Noticias y programación.
 15,35.—Música coral. Por E. Malm.

16,00.—Aproximación a la música. Por A. Gallego.
 17,00.—La música perdida. Por A. González Campa.
 18,00.—Música y palabra. Por Luis de Pablo.
 19,00.—Noticias y programación.
 19,05.—Concierto. Por A. Barrios.
 21,00.—La ópera. Por J.R. Encinar.
 24,00.—Programas monográficos de compositores. Por Fdez. Guerra.
 1,00.—Programación.
 1,01.—Gregoriano. Por I. Fdez. de la Cuesta.
 1,30.—Flamenco y tradiciones musicales. Por A. Larrea.
 2,00.—La voz con instrumentos. Por R. Bellés.
 2,55.—Cierre.

SELECCION DE PROGRAMAS DEL MES DE JULIO

Día 1
 19,00.—Una hora desde Malinas. Festival Van Vlanderen. Bélgica.
 22,05.—Intercambio internacional. XXIV Concurso Internacional de Guitarra de Radio France.
 24,00.—Programa Glinka.

Día 2
 15,50.—150 Aniversario del nacimiento de Brahms.
 24,00.—Programa Rameau.

Día 3
 8,00.—Tres solistas: Rubinstein, Sáinz de la Maza, Zino Francescatti.
 10,00.—Cantatas, de J.S. Bach.
 18,00.—Música y palabra. Aspectos de la música tradicional de la India del Norte.
 21,05.—Strauss: **Elektra**. Orq. Nal. de España. Ros Marbá.

Día 4
 19,00.—Lunes musicales. Sonatas españolas para violoncelo. Marcial Cervera y Perfecto García Chornet.
 24,00.—Programa Rossini.

Día 5
 16,00.—Grandes directores. Ciclo Rudolf Kempe.
 24,00.—Programa Tartini.

Día 6
 19,00.—Miércoles musicales. El cuarteto de cuerda. Cuarteto Kreuzberg.
 2,00.—Programa Brahms.

Día 7
 17,00.—Grabaciones de ayer. Tito Schipa.
 24,00.—Programa Gounod.

Día 8
 9,35.—Selecciones. Ligeti: **Aventuras**. Dir. Bruno Maderna.
 19,00.—Una hora desde el Festival de Cheltenham (Inglaterra).
 24,00.—Programa Milhaud.

Día 9
 9,30.—Concierto del sábado. Rostropovich/Stolianov, Karajan, Rubinstein/Ormandy.
 17,30.—Una hora de música «Als quatre vents». En colaboración con la Generalitat de Catalunya.
 23,00.—Biografía de Orquestas. Sinfónica de Berlín.
 24,00.—Programa Telemann.

Día 10
 10,00.—Las **Cantatas** de J.S. Bach.

14,00.—Festival de verano de Dubrovnik. Eschenbach/Frantz.
 21,00.—Gluck: **Orfeo y Euridice**. Lorengar/Horne/Donath/Solti.
 24,00.—Programa R. Strauss.

Día 11
 16,00.—La obra completa para piano de Mozart. Giesecking.
 19,00.—Lunes Musicales de RNE. El violín clásico.
 24,00.—Programa Falla.

Día 12
 16,00.—Grandes directores. Rudolf Kempe.
 17,00.—Grabaciones de ayer. Rachmaninof al piano.
 24,00.—Programa Holst.

Día 13
 11,35.—Los otros instrumentos. Deutsche Museum de Munich. Instrumentos de viento, metal (primera parte).
 19,00.—Miércoles musicales de RNE. La flauta francesa.
 24,00.—Programa Smetana.

Día 14
 10,30.—La música en el tiempo. Creadores literarios: Rousseau.
 21,00.—Historia de la música latinoamericana.
 22,05.—Intercambio internacional. Grabaciones RIAS (Berlín).
 24,00.—Programa Antonio de Cabezón.

Día 15
 10,30.—**Fausto**, de Liszt, de Gounod y de Wagner.
 17,00.—Grabaciones de ayer. George Enesco dirige.
 19,00.—Una hora desde Bremen. Pro Música Nova.
 24,00.—Programa Chabrier.

Día 16
 9,30.—Concierto del sábado. Appia, Gilels/Kondrashin, Rossi, Kubelik, Karajan, Rubinstein.
 15,00.—Aniversario. Muerte de Schönberg.
 21,00.—El flamenco en su raíz.
 24,00.—Programa Albinoni.

Día 17
 10,00.—Las Cantatas de J.S. Bach.
 14,00.—Intercambio Internacional. Grabaciones HR (Frankfurt).
 15,35.—Coros de Prokofiev.
 21,00.—Bellini: **Norma**. Callas/Corelli/Ludwig/Zaccaria/Serafin.
 24,00.—Programa Rachmaninov.

Día 18
 11,35.—Los otros instrumentos. El arpa diatónica.
 16,00.—La obra completa para piano de Mozart. Giesecking.
 19,00.—Lunes musicales de RNE. Los saxofones.
 22,05.—Intercambio Internacional. Suisse Romande/Festival Montreux-Vevay.
 24,00.—Programa Haendel.

Día 19
 16,00.—Grandes directores. Rudolf Kempe.
 20,00.—Músicos españoles.
 24,00.—Programa Domenico Scarlatti.
 2,00.—Chopin: **Concierto para piano 2**. Zimmermann/Giulini.

Día 20
 9,35.—Selecciones. Mompou: **Preludios**. Piano: el autor.
 19,00.—Lunes de RNE. Nuevos clásicos españoles.
 24,00.—Programa Turina.

Día 21
 11,35.—Los otros instrumentos. Sonatas para flauta y guitarra.
 16,00.—Debussy: **Le martyre de Saint Sebastien**.

19,00.—Mascagni: **Cavallería rusticana**. Suolitis/Mónaco/Gobbi/Varviso.
 20,00.—Francesc Valls: **Misa scala aretina**. Claudio Prieto: **Amplitudes**.
 24,00.—Programa Elgar.

Día 22
 39,35.—Elgar: **Variaciones Enigma**. Jochum.
 11,35.—Los otros instrumentos. Armónica de cristal.
 17,00.—Grabaciones de ayer. Beethoven: **Pastoral**. Szell.
 19,00.—Una hora desde el Festival de Edimburgo.
 24,00.—Programa Benedetto Marcello.

Día 23
 8,00.—Tres solistas. Giesecking, Grumiaux, Rampal.
 17,30.—Una hora de música. Recital de Ramón Coll.
 23,00.—Biografía de Orquestas. Gulbenkian, de Lisboa.
 24,00.—Programa C.Ph.E. Bach.
 2,00.—Beethoven: **Triple concierto**. Oistrakh/Rostropovich/Richter/Karajan.

Día 24
 10,00.—Cantatas de J.S. Bach.
 11,00.—Biografía de Orquestas. Filarmónica de Leningrado.
 15,35.—Rachmaninov: **Las Campanas**.
 15,35.—Festival de Bayreuth.
 24,00.—Programa Poulenc.

Día 25
 17,30.—Festival de Bayreuth. **El oro del Rhin**.
 24,00.—Programa Sibelius.

Día 26
 11,35.—Los otros instrumentos. Carillón.
 15,35.—Festival de Bayreuth. **La Walkyria**.
 24,00.—Programa Dukas.

Día 27
 17,00.—Grabaciones de ayer. Sviatoslav Richter.
 19,00.—Miércoles musicales. La serenata y el divertimento.
 22,05.—Intercambio internacional. Grabaciones Sender Freies (Berlín).
 24,00.—Programa Granados.

Día 28
 10,30.—La música de el tiempo. Creadores literarios: Spengler.
 15,35.—Festival de Bayreuth. **Sigfrido**.
 24,00.—Programa Bocherini.

Día 29
 9,35.—R. Korsakoff: **Scheherezade**. Rostropovich.
 19,00.—Una hora desde los festivales de Edimburgo y Cheltenham.
 24,00.—Programa Puccini.

Día 30
 15,35.—Festival de Bayreuth. **El Ocaso de los dioses**.
 18,20.—Grabaciones de hoy.
 20,35.—Estudio de Música antigua.
 24,00.—Programa Kurt Weill.

Día 31
 10,00.—Las **Cantatas** de J.S. Bach.
 11,00.—Biografías de orquestas: Nacional de España.
 15,35.—Festival de Bayreuth. **Tristán e Isolda**.
 24,00.—Programa J. Strauss.

NOTA: La programación completa de la retransmisión del Festival de Bayreuth está en la sección de "Radio" de este mismo número de RITMO.

Noticias



Arturo Reverter.



José Carreras.

CARRERAS PIDE DISCULPAS A REVERTER

Un lamentable incidente, protagonizado el día 6 de mayo del pasado año por el tenor José Carreras, ha quedado definitivamente zanjado con la carta —abajo reproducida— que el cantante ha dirigido a nuestro crítico Arturo Reverter, objeto en aquella oportunidad de una inesperada e injustificada agresión verbal e intento de agresión física.

El suceso se produjo a raíz de la retransmisión televisiva de la ópera **Carmen**, de Bizet, en la que Carreras interpretaba la parte de «Don

José». Al parecer, los insultos proferidos por el tenor contra Reverter, que actuaba de comentarista y presentador, tenían su motivación en la entrevista realizada ante las cámaras, ya que durante la cual, según el iracundo cantante, el presentador le había «hecho crítica con el tono de la voz». Puesto que nuestro crítico juzgó que todo se había desarrollado dentro de la más estricta corrección, decidió, tras un primer e infructuoso intento de reparación moral, acudir a los tribunales en defensa de sus derechos e interpuso la correspondiente querrela criminal por injurias, muy recién-

temente admitida a trámite. Ante la posibilidad de ser procesado, Carreras, aunque algo tarde, ha decidido pedir las disculpas exigidas, sin más, por Reverter, que con ello se considera suficientemente satisfecho y que estima que, al menos, su nombre y la independencia de su opinión crítica, ejercida siempre en estas páginas con claridad, pero con limpieza y ética profesional sin tacha, han quedado y quedan indemnes y consolidadas. Un desenlace que debe considerarse ejemplar y que, sin duda, tiene una importancia que trasciende más allá de la anécdota concreta para situarse en el marco deontológico de las relaciones interprofesionales y como base de una línea a seguir en el ejercicio de la sana crítica.

TEXTO DE LA CARTA DE CARRERAS:

«Muy Sr. mío: Transcurrido un año desde el incidente con Vd., al final de la representación de la ópera **Carmen** el día 6 de mayo de 1982, he reconsiderado mi postura, con la frialdad propia del distanciamiento de los hechos.

He tenido la oportunidad de ver el vídeo de la entrevista que Vd. me hizo para Televisión Española, comprobando que su actitud estaba dentro de la mayor de las correcciones, y era muy diferente de lo que me habían informado. Le pido pues que acepte mis disculpas.

En el mismo clima del día 6 de mayo de 1982, hice unas declaraciones a **La Vanguardia**, que aparecieron el 28 del mismo mes, que igualmente lamento.

Espero que con esta carta, de la que puede Vd. hacer el uso que crea conveniente, quede zanjada la enojosa cuestión, comprometiéndome por mi parte a hacer las gestiones oportunas para que se publique».—**JOSE CARRERAS**.

FE DE ERRATAS

En el anterior número de RITMO, aparecieron, en la sección de crítica discográfica, dos fotografías con los nombres equivocados. Se trata de la de André Previn (pág. 80) y la de Raymond Leppard (pág. 70) cuyos pies estaban cambiados. Rogamos disculpen este error de archivo.

ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO

María Rosa Calvo Manzano, artista española, ha realizado una gira por Bélgica, Austria y Yugoslavia. En este último país actuó con la orquesta del Ejército popular yugoslavo interpretando obras de Cabezón, Pescetti, Soler, Albéniz, Mozart, Spohr, Pierne y Gombau. Posteriormente

ha realizado dos conciertos en Nueva York, en el Carnegie Hall y en la Casa de España, cosechando gran éxito en ambas ocasiones, con la interpretación de transcripciones para arpa de obras de Antonio Soler y Albéniz, hechas por ella misma.

En el Festival Internacional de Coros y Danzas que se ha celebrado en Turquía ha resultado vencedor el grupo de danzas **Jarazmin**, de Málaga. El premio consistía en una estatuilla de oro de la diosa Artemisa. Al festival concurren grupos procedentes de Yugoslavia, Polonia, Grecia, Turquía y España.

Miguel Angel Gómez Martínez ha dirigido **Don Pasquale** con la Compañía de Opera de Munich. Esta misma ópera será dirigida por **Gómez Martínez** en Bayreuth.

José Francisco Alonso ha pronunciado en Pekín una conferencia sobre la evolución histórica de la música española, tras impartir un curso de interpretación pianística en la capital china. Alonso ha declarado que «*los músicos chinos tienen un gran nivel y capacidad de adaptación, por lo cual ha sido fácil la comunicación entre dos culturas tan diferentes como son la china y la española*».

El **Ballet Nacional de España** se ha presentado en Argel con obras de **Soler**, **Falla**, y **C. Halffter**. **María de Avila** declaró que, debido a la rapidez con que han tenido que preparar esta gira argelina, no habían podido llevar luces y decorado, sólo vestuario y veinte personas, en lugar de las cuarenta y cuatro que integran la compañía.

José Carreras realizó una buena interpretación de **Turandot**, de Puccini en el Teatro de la Opera de Viena. **Carreras** actuó en el papel de «Calaf», junto con Eva Marton, Katia Ricciarelli, John Paul Bogart, Robert Kerns, y los Coros Filarmónica de Viena dirigidos por Lorin Maazel. La escenografía de Harold Prince fue muy discutida por el público, así como los decorados y vestuario.

La **Coral Salvé**, de Laredo actuó en la República Federal Alemana, con motivo de cumplirse el centenario de la creación del coro Liederkranz, titular de la ciudad de Forcheim (Baden-Baden). Posteriormente ha realizado una gira por el país germano interpretando obras de compositores españoles de la generación del 27, con textos de **Machado** y **Alberti**.

CON NOMBRE PROPIO



Vanessa Redgrave.



Ernesto Bitetti.

El programa de Televisión Española **Música desde el Real sitio de Aranjuez** ha sido premiado en el Festival Internacional de Televisión de Praga. El guitarrista **Ernesto Bitetti** era el intérprete elegido para este programa que realizó **José Antonio Páramo**.

Vanessa Redgrave, Lawrence Olivier, John Gielgud, Richard Burton y Franco Nero es el plantel de actores que protagonizan una serie televisiva sobre la vida de **Richard Wagner**. La serie, realizada por la BBC, ha sido adquirida por Televisión Española, pero se desconoce todavía la fecha de emisión en nuestro país.

José Manuel Berná García ha sido el ganador del concurso de Composición «Maestro Serrano», que concede el Ayuntamiento de Valencia. La obra de **Berná, Suite sinfónica** ha conseguido el primer premio y **Metil**, de **José Pérez Ribas** ha recibido una mención honorífica.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha concedido la medalla de Honor al **Orfeón Donostiarra**, en reconocimiento a los méritos del coro vasco y a su proyección en el extranjero de la música española. **Antxón Ayestarán** dirige actualmente la agrupación que antes dirigieron **Esnaola y Gorostidi**.

Rumores sobre la probable sustitución de **Herbert Von Karajan** al frente de la Filarmónica de Berlín han sido difundidos por la revista austríaca **Wochenpresse**. El probable sustituto de **Karajan** puede ser **Lorin Maazel**, actual director de la Opera de Viena. La sustitución de **Karajan**, según esta revista, se produce a raíz de la operación de vértebras que este director ha sufrido recientemente. A los 75 años, **Karajan** fue intervenido en una clínica de Hannover (R.F.A.) por el neurocirujano iraní **Madjid Samji**. El director austríaco ha negado repetidamente sus sustitución, pero se duda de que su estado de salud le permita proseguir al frente de la Filarmónica de Berlín.

Miguel Asins Arbó ha sido el ganador del VI Concurso de Composición Coral

sobre temas asturianos con la obra que portaba el lema de *Asturias*. El premio para compositores asturianos fue obtenido por **Ignacio Lajara** con la obra *La campa*. El jurado estuvo integrado por **Samuel Rubio, Antón García Abril, Angel Barja, Miguel Gomis y Víctor Pablo Pérez**.

El célebre tenor **Plácido Domingo** ha sido nombrado miembro de honor de los Amigos del Museo del Prado. El acto de concesión de este galardón se celebró en los salones del Museo donde los asistentes contemplaron la exposición «Goya en colecciones madrileñas», explicada por la **Lafuente Ferrari**. El profesor comentó, dirigiéndose a **Plácido Domingo**: «*es usted un maestro entre obras maestras*».

El Orfeón murciano «**Fernández Caballero**» ha celebrado sus cincuenta años de existencia con un recital con la Orquesta Municipal de Valencia. Esta agrupación coral fue fundada en 1933 por un grupo de socios y amigos de la «Agrupación de Obreros Católicos de Murcia» y, a lo largo de estos cincuenta años ha dado mil audiciones, estrenando seiscientas obras en actuaciones por España y el extranjero. Se halla en posesión de la medalla de oro de la ciudad y de la de plata de la provincia.

Juan Pérez Ribes, director de la Banda Municipal de Badajoz ha recibido, por segunda vez en su carrera, el premio «Maestro Villa» de Madrid.

Ricardo Viñes ha sido objeto de un homenaje con motivo del cuarenta aniversario de su muerte. El pianista leridano murió el 29 de abril de 1943 y la Diputación de su ciudad natal ha querido evocar su aniversario por medio de una ofrenda floral en el monumento que, a su persona, está dedicado en la capital catalana. En el Institut d'Estudis Ilerdençs se celebró, posteriormente a la ofrenda floral, un concierto precedido de una conferencia de **Federico Sopena**. El recital estuvo a cargo del pianista **Pedro**

Espinosa que interpretó **Recordan a Ricardo Viñes**, de **Mompou** y **Llanto por Ricardo Viñes**, de **Ernesto Halffter**, así como obras del propio artista evocado.

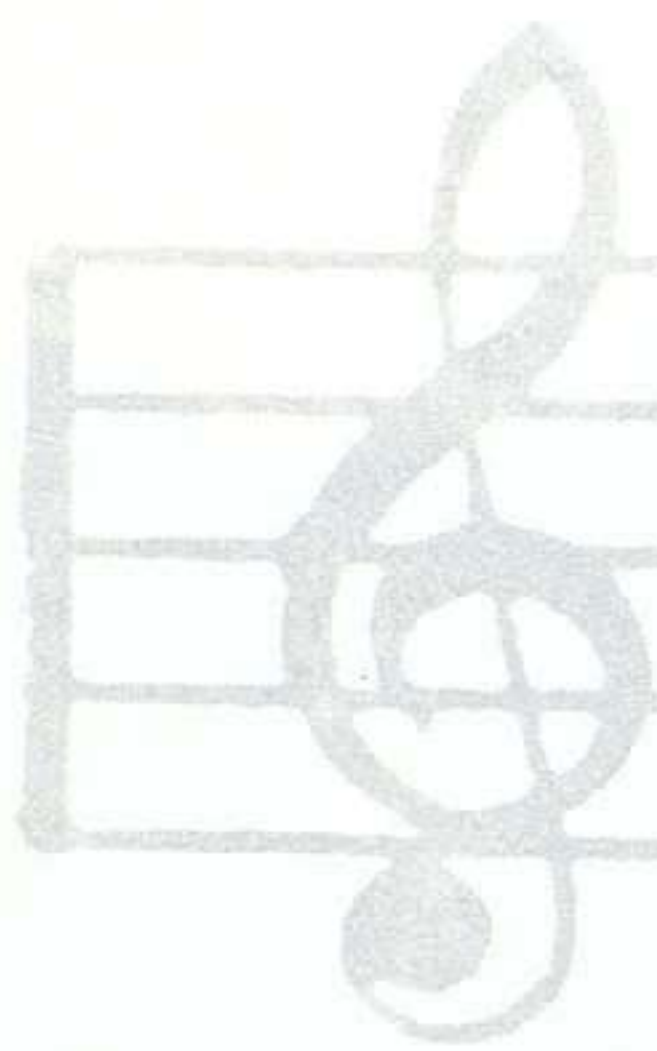
Oriol Martorell, director de la Coral Sant Jordi, profesor de Historia de la Música de la Universidad de Barcelona y presidente de la Federació Catalana d'Entitats Corals ha recibido el Premio «Jaime I» por su dilatada acción cívica.

Félix Millet ha sido nombrado presidente del comité ejecutivo del consorcio del Palau de la Música Catalana. **Josep M. Caminal** ha sido nombrado gerente del mismo organismo. El consorcio del Palau está presidido por **Jordi Pujol** y forman parte de él **Pasqual Maragall, Max Cahner** y **Antoni Dalmau** (como vicepresidentes) y **Jordi Maluquer, María Aurelia Capmany, Maria Font de Carulla, Jordi Vilardaga** y **Lluís Portabella** (como vocales).

Andrés Segovia ha recibido un homenaje con motivo de su noventa cumpleaños. Cerca de cincuenta personas se reunieron en una cena para felicitar al guitarrista, que asistió a la celebración con su esposa, familiares y amigos. **Segovia** dijo: «*últimamente he recibido muchos homenajes, no sé si por viejo o por mi labor musical, y aunque estoy muy agradecido a todos, en esta reunión, que no tiene carácter oficial, me siento mucho menos tímido*».

El Orfeón Vasco de Madrid organizó un Festival de Música en homenaje a **Pablo Sorozabal**, en el que ofreció una serie de conciertos, incluyendo en ellos música de **Sorozabal**.

Victoria de los Angeles cantó en Santa María del Mar, con motivo de la celebración del IV centenario de la Basílica gótica. **Victoria de los Angeles** actuó acompañada del pianista **Manuél García Morante** y ofreció obras polifónicas con el **Orfeo Laudate**, que dirige **Colomer i del Romero**.



3
4

Parece imposible imaginarse un concurso de composición que resulte algo novedoso. Los hay de todo tipo: para canto, para orquesta, para piezas regionales, y hasta para triángulo bombardino. Pero la Academia de Educación Sentimental Agundez-Palacios ha inventado un premio del todo nuevo: el I Concurso Internacional de Marchas Fúnebres para tecla. El primer premio se lo ha llevado Adolfo Núñez con una composición sin duda dedicada a un asesinato por arma de fuego: la «Marcha fúnebre PUM». Una mención especial ha obtenido Victoria Yepes, con toda justicia, desde luego, que para eso es viuda reciente. Fuera de concurso se han presentado: «Marcha fúnebre para piano gran cola, un pianista y uno o dos manipuladores», de Juan Pistolesi, y «Marcha fúnebre para una sota de corazones», compuesta por Daniel Zimbaldo, sin

duda alguna tras una desafortunada partida de poker. Hubo enconados debates entre el jurado para dilucidar cuál de las composiciones presentadas era la más tétrica y terrorífica. Lo que no hemos averiguado todavía es la identidad del muerto en cuestión.

Adelina Patti cantó ante Rossini la famosa aria «Una voce poco fa», de «Il Barbiere di Siviglia», pero eran tantas las cadencias, calderones, adornos, trinos, etc. que introdujo, tal como se hacía en la época de la Patti, que al final, Rossini le preguntó: «—Muy bonito, ¿quién lo escribió?».

Todavía, a estas alturas del siglo, siguen repitiéndose los escándalos producidos por una nueva composición musical. A la manera de Stravinsky, de Satie y de otros compositores de las primeras décadas del siglo, Luis de Pablo parece haber

conseguido «epatar al burgués» con la ópera recientemente estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, «Kiu». Los escandalizados, en este caso, no se contentaron con patear el estreno, como todo «epatado» que se precie, sino que pintarrajearon la entrada del domicilio de Luis de Pablo en Villalba con las leyendas «Músico Loco» y similares. Y encima le robaron algunos objetos de arte. Eso sí, dejaron su firma: «FN».

Después de unos doscientos años de olvido se ha redescubierto en Hamburgo una ópera de Johann Christian Bach, uno de los hijos de Juan Sebastián. Se trata de un drama caballeresco céltico titulado «Amadis». La ópera fue estrenada en 1779, tuvo un resonante fracaso y cayó en el olvido. Ahora ha sido reestrenada en la ópera de Hamburgo con gran éxito.

ESTRENOS

JOSE DOMENECH: *Fuckland Islands*, (para piano solo). Ensembles 83. Sala Escalante. Valencia, 13 de marzo.

XAVIER BENGUEREL: *Cantus*. Francesc de Paula Soler (guitarra). Biblioteca Nacional de La Habana (Cuba). 18 de febrero.

DANIEL STEFANI: *Tragis-Oide* (juego dramático para voz y cinta). Esperanza Abad (soprano). Semana de la Voz del Festival de Música Contemporánea de Avignon. Chapelle des Penitents Blancs de Avignon (Francia). 17 de mayo.

CONCHITA LEBRERO: *Siete canciones*. Textos de Rubén Darío. Isabel Rivas (mezzosoprano), Conchita Lebrero (piano). Radio 2 de RNE. 9 de junio.

TOMAS MARCO: *Pa-sión según San Marcos*. Semana de Música Religiosa de Cuenca. 30 de marzo.

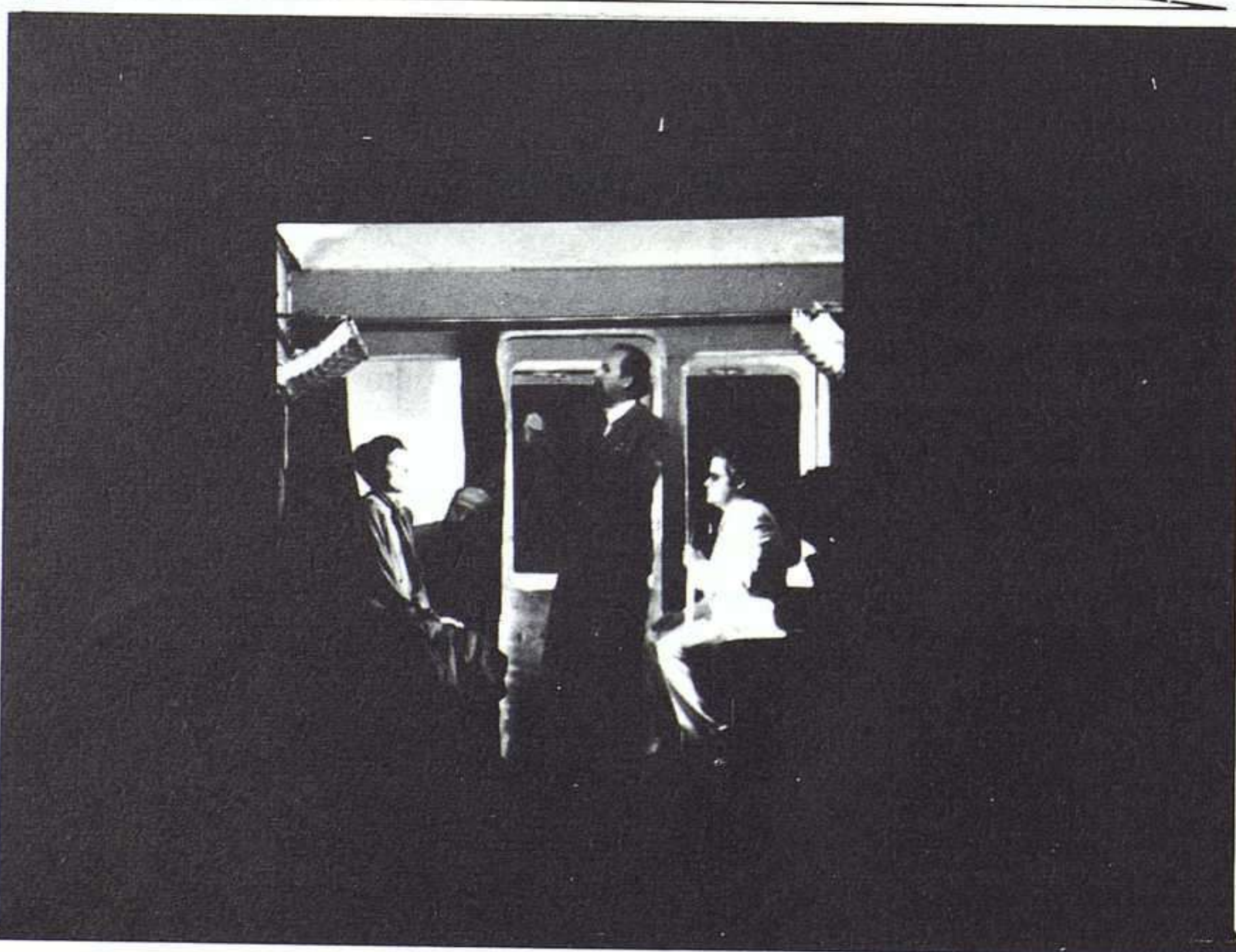
TOMAS MARCO: *Milenario*. Grupo de profesores de la Orquesta Nacional de España. IV Semana de Música Sacra de Burgos. 21 de marzo.

LOPEZ DE SAA: *Trébole*. Textos de Lope de Vega. Dolores Cava (soprano). Emilio López del Saa (piano). Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Alcalá de Henares (Madrid). 30 de junio.

PIERRE STRAUCH: *La Folie de Jocelin*. Solistas del Ensemble Intercontemporain. Centro Georges Pompidou. París, 10 de marzo.

FESTIVAL DE JAZZ DE NUEVA YORK

El Festival de Jazz de Nueva York se puede considerar el acontecimiento más importante de este género. Este año ha sido celebrado del 24 de junio al 6 de julio y ha contado con la participación de Ella Fitzgerald, Oscar Peterson, Mel Tormé, Count Basie, George Shearing, Sara Vaughan, Modern Jazz Quartet, Benny Carter, Gerry Mu-





The Modern Jazz Quartet.

lligan, Dave Brubeck, Stan Getz, Freddie Hubbard, Woody Herman, Dizzy Gillespie y otros jazzistas de igual renombre. Este Festival, que nació en Newport (Rhode Island) ha tenido este año la particularidad de que las actuaciones se van a repetir sucesivamente en veintidos grandes ciudades norteamericanas. Las actuaciones neoyorkinas se desarrollan en el Carnegie Hall, y en el Avery Fisher Hall. El certámen cuenta, además, con la participación de numerosos grupos de la vanguardia jazzística y, como cada año, hubo un concierto a bordo de un barco y un «picnic» multitudinario en Nueva York.

HA MUERTO ALBERTO GINASTERA

En un hospital de Ginebra (Suiza), a los sesenta y siete años de edad, ha muerto el músico argentino Alberto Ginastera. Había nacido en Buenos Aires en 1916 y estudiado en el Conservatorio «Williams» de la capital argentina. Abandonó los estudios de Economía para dedicarse de lleno a la música, estrenando en 1940, **Tres piezas para piano**. Al año siguiente, la Universidad de la República Uruguaya realizó un ciclo dedicado a sus obras y Lincoln Kirstein le encargó el ballet **Estancias**. Fue catedrático del Conservatorio Nacional de su país, y director del Conservatorio de la Ciudad de la Plata, puestos que perdió durante el primer gobierno del General Perón. Fundó un taller de composi-

ción al que acudieron los más importantes músicos sudamericanos de las nuevas generaciones, como Astor Piazzola. Más tarde y ya en su país, dirigió el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales. Hace pocos meses Ginastera estrenó una obra en España, el **Concierto núm. 2 de violoncello y orquesta**, con Aurora Natola, su esposa, como solista.



Alberto Ginastera.

RITMO, que ha publicado recientemente una entrevista con el músico argentino y le ha dedicado su sección de «Músicos del siglo XX» (núm. 525, de septiembre de 1982), dedicará un artículo en números posteriores a glosar la figura del compositor bonaerense recientemente fallecido.

UN CORO DE MIL VOCES

En el Encuentro Coral de Euskadi, celebrado en Rentería (Guipuzcoa) se presentó un coro formado por más de mil voces, que actuó acompañado de tres bandas de música, cien txistularis y cinco grupos de baile vasco. Con esta multitudinaria actuación inauguraron la recién terminada plaza de la Música, ante más de cinco mil personas. El alcalde de Rentería, José María Gurrutxaga realizó una ofrenda floral ante la escultura en madera de Nestor Basterretxea, mientras el coro interpreta el **Himno a la Música Vasca**, compuesto por José de Uruñuela sobre un poema de Eresbil, procedente del archivo musical de

Rentería. El coro de mil voces terminó la actuación interpretando **Cuadro Vascos**, de Jesús Guridi. Este acto estaba previsto dentro de la Semana Musical que anualmente se celebra en la localidad guipuzcoana, pero hubo de ser aplazado a causa de la lluvia.

COLECCION DE DISCOS DE LA ACSE

La Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles ha presentado en el Real Musical, de Madrid la colección de discos que, junto a la firma RCA, ha editado de compositores e intérpretes españoles. Ramón Barce, subdirector de RITMO y presidente de la ACSE, hizo la presentación de esta colección que contiene grabaciones de obras de Rodolfo Hallfter, Hidalgo, Albert, Bedmar, Remacha, Arbó, Olmos, Falcón, Ibarrondo, Alonso, Delás, Encinar, Cano, Otero, Berea, García Román, Macías, C. Hallfter, Angulo, Briz, De Pablo y Bertomeu, entre otros. Entre los intérpretes se puede destacar a Susana Marín, Luis Morondo, Antoni Ros Marbá, Joan Guinjoan, Odón Alonso y Arturo Tamayo.

CARTAS DE RICHARD STRAUSS

Karlheinz Böhm, hijo del desaparecido director de orquesta Karl Böhm ha donado al archivo de la Orquesta Filarmónica de Viena ciento treinta y seis cartas manuscritas por Richard Strauss y dirigidas a su padre. Karl Böhm dedicó gran parte de su vida a estudiar la obra de Richard Strauss y el compositor mantuvo una interesante correspondencia con él mientras estuvo a cargo de la Orquesta Filarmónica de Viena. El último trabajo de Böhm fue, precisamente la grabación de la ópera **Elektra**, del compositor alemán.

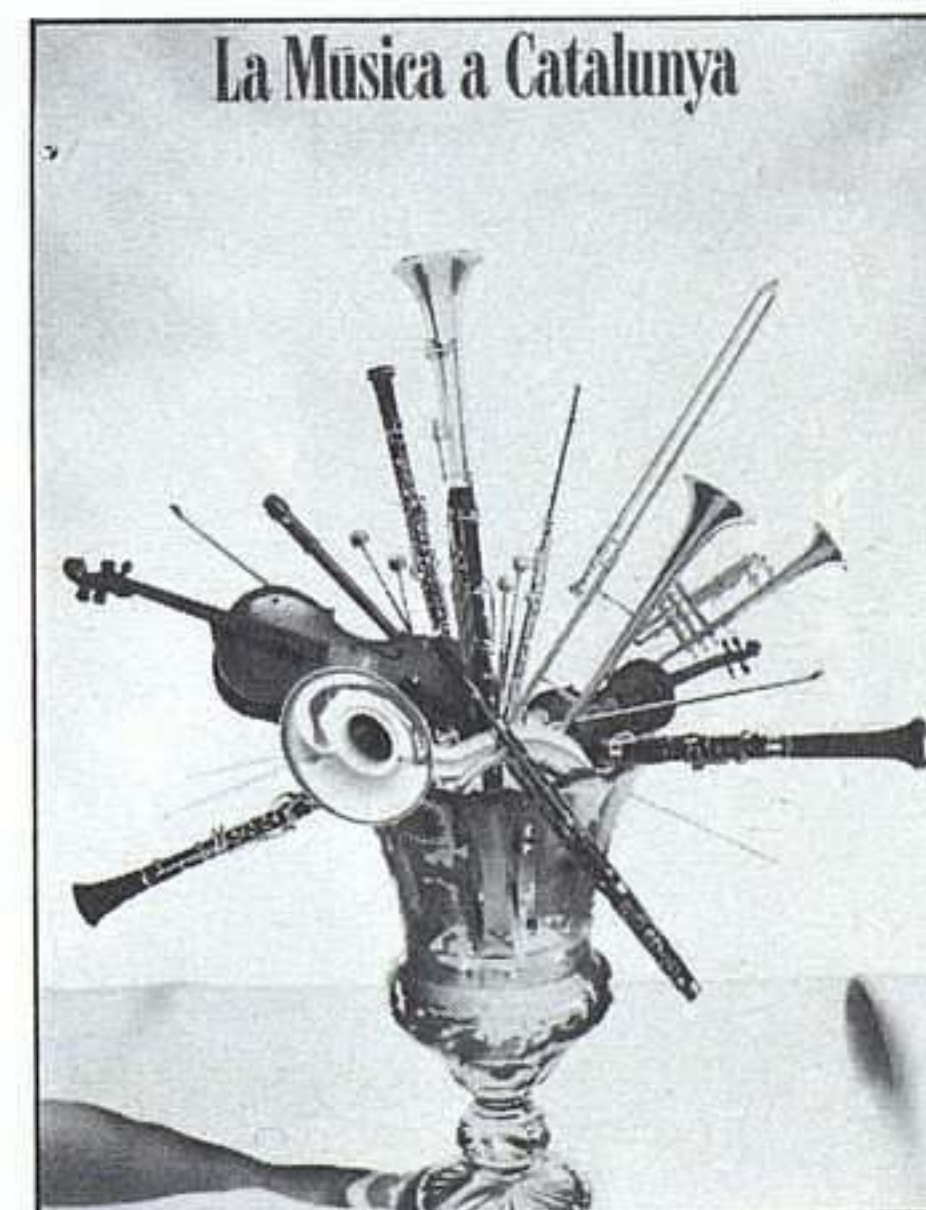
CURSOS DE MUSICA PARA ESCOLARES, EN BADAJOZ

Se ha llevado a efecto el III Plan de Acción Musical para Escolares patrocinado por el Conservatorio y Diputa-

ción Provincial de Badajoz. Se han beneficiado unos nueve mil alumnos de centros de enseñanza (E.G.B. y B.U.P.) de Badajoz y provincia. Estos conciertos, comentados didácticamente, se han realizado en un total de cuarenta y cuatro, en treinta y una localidades. Intervinieron en ellos: Esteban Sánchez (piano), Joaquín Parra (piano), Dúo Calabuig-Martí (cello y piano), Dúo L. Romo-I. Duque (clarinete y piano), Enrique Molina (guitarra) y Sexteto de Viento. L. Romo (clarinete), J. Cuenda (saxo alto), A. Flores (saxo tenor), I. Gaspar (trompeta), A. Cotelí (trombón) y R. Montesinos (tuba). Los comentarios fueron de Emilio González Barroso.

LIBRO SOBRE LA MUSICA EN CATALUÑA

El Servei de Música del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya ha presentado un libro que contiene interesante informa-



PREMIADA LA FIRMA «NAKAMICHI»

La empresa de electroacústica Nakamichi ha recibido el «Audio Gran Prix 83» que concede anualmente la revista japonesa **Sound Boy**. El Nakamichi 1000ZXL ha sido seleccionado como el mejor modelo del año. Los modelos ZX-7 y ZX-9 han ocupado los lugares tercero y cuarto en el «ranking» de los mejores aparatos de sonido. Nakamichi ocupa cinco posiciones entre los diez mejores modelos de este año.

ción sobre festivales, conciertos y cursos que se desarrollan en Catalunya durante el presente verano. El Conseller de Cultura Max Cahner presentó el libro, que se edita por tercer año consecutivo y que contiene información detallada de las manifestaciones musicales desarrolladas en Catalunya durante los meses de julio, agosto y septiembre.

CONCEDIDAS LAS MEDALLAS DE ORO DE LAS BELLAS ARTES

Ernesto Halffter, Plácido Domingo, Antonio Gades y Agapito Marazuela han sido los cuatro músicos que han recibido este año las Medallas de Oro de las Bellas Artes. En un acto celebrado en el Museo del Prado fueron concedidas estas Medallas como reconocimiento a la labor que los cuatro artistas han desarrollado en el campo de la música española. Ernesto Halffter, nacido en 1905, fue



Ernesto Halffter.

discípulo de Manuel de Falla, de quien completó la famosa **Atlántida**. Entre sus obras se podrían destacar la **Sinfonietta**, **Rapsodia portuguesa** y la ópera **La muerte de Carmen**. El cantante Plácido Domingo es sobradamente conocido por sus actuaciones operísticas en España y el extranjero y por sus grabaciones discográficas. Antonio Gades ha sido galardonado en el último el Festival de Cannes por la película **Carmen**, que Saura dirigió. Agapito Marazuela, el folklorista recientemente desaparecido ha realizado una aportación y recuperación básica de patrimonio musical español.

MIKIS THEODORAKIS EN BARCELONA Y MADRID Y ZARAGOZA

El compositor griego Mikis Theodorakis actuó en recitales multitudinarios en Madrid, Barcelona y Zaragoza dirigiendo el **Canto general**, de Neruda. Los intérpretes fueron María Farandouri, Petros Pendis y la coral sueca St. Jacob. Pablo Neruda nunca pudo escuchar en concierto el **Canto general** que musicó el compositor griego, ya que estaba previsto su estreno en estadio de Santiago de Chile antes de producirse el golpe del General Pinochet. La obra fue presentada parcialmente en París, en 1974 y, finalmente fue estrenada en Suecia en 1981. Theodorakis actuaba por vez primera en España auxiliado por el director del coro sueco, Stefan Skold.

ESTRENO DE «MACAMA JONDA»

En la Sala Escalante, de Madrid fue estrenada la obra de José Heredia Maya, **Macama Jonda**, espectáculo teatral y musical cuyo argumento se centra en la boda de un andaluz y una mora de Tetuán. El tema dá pie a una música que muestra el encuentro y la raíz común entre las culturas árabe y andaluza y sigue la trayectoria que Heredia Maya comenzó con el espectáculo sobre los gitanos **Camelamos naquerar**, hace siete años. La obra fue interpretada por los cantaores Enrique Morente, Antonia «la Negra», Luis Heredia «El Polaco» y Jaime Heredia «el Parrón». A la guitarra estuvieron Paco Cortés, Pedro «el Niño de Jero» y Miguel Ochando, y a la flauta Rafael Carretero. La Orquesta de Música Andaluza, de Tetuán contó con la dirección de Abdessadaq Chekara y con los solistas Abdulah Chekara (laúd), Ahmed Gasi (rabel) y Abdelaziz Harrak y Mohamed J'Luf (percusión). Además, actuó el cuerpo de baile de la Asociación Gitana de Valencia.

JUAN PABLO II ASISTIO A UN CONCIERTO EN LA SCALA

El Papa Juan Pablo II asistió a un concierto en su

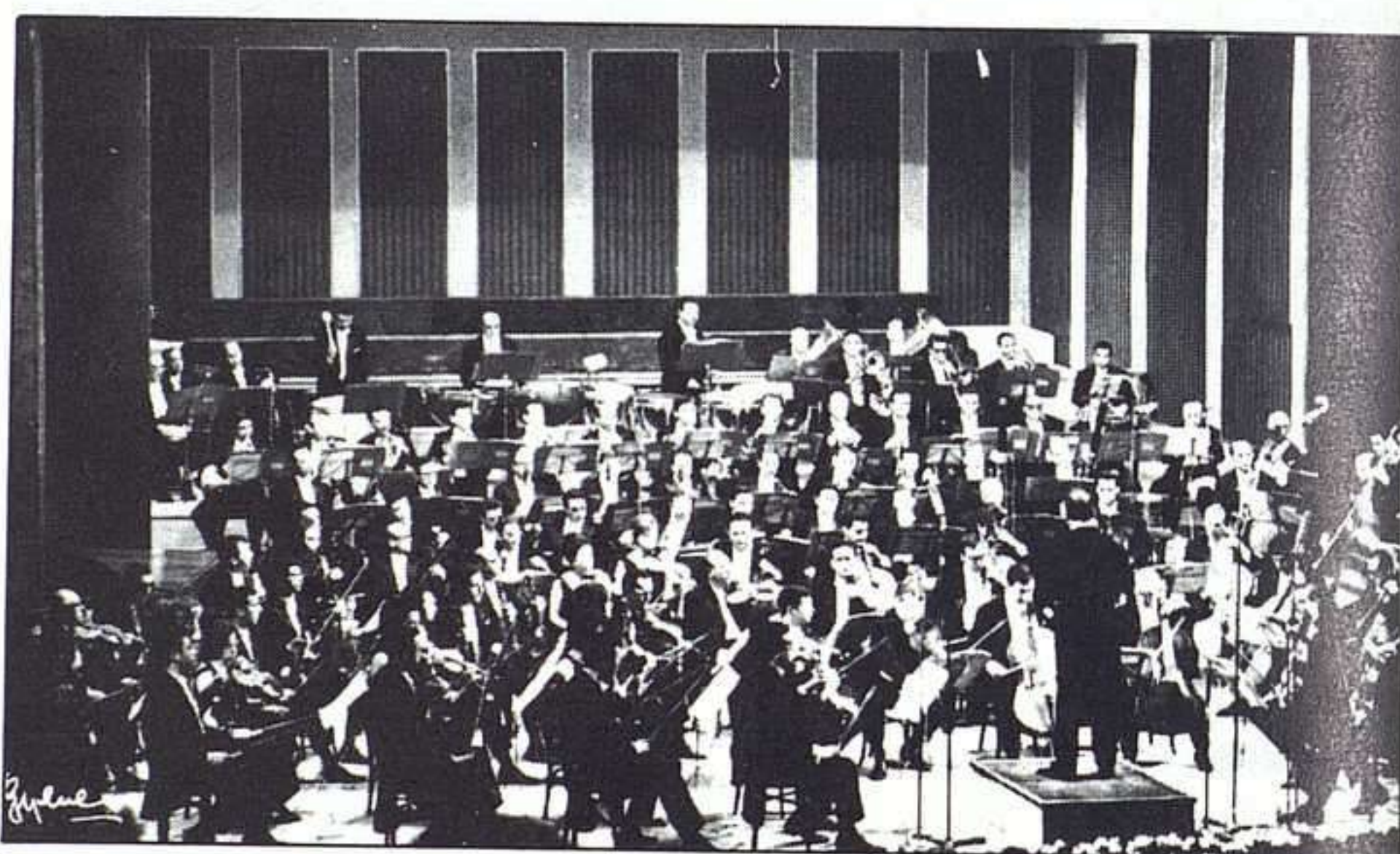
honor en el Teatro alla Scala, de Milán. La orquesta fue dirigida por Ricardo Muti e interpretó las obras de Verdi, Sinfonía de **Juana de Arco**, **Stabat Mater** y **Te Deum**. Juan Pablo II prefirió ocupar

un asiento en el patio de butacas que ocupar el palco real. Su visita a la capital lombarda estaba motivada por la celebración del II Congreso Eucarístico en Milán.

CAMBIAN DE DIA LOS CONCIERTOS DE ORQUESTA DE RTVE

El avance de programación para la próxima temporada de la Orquesta de la RTVE presenta una modificación importante que ha levantado protestas y polémicas entre los abonados a estos conciertos. Los recitales, que anteriormente se celebraban los sábados por la noche y los domingos por la tarde, han sido trasladados a las tardes de los jueves y las noches de

los viernes, con la consiguiente reducción en el número de aficionados capaces de asistir a estos conciertos. El director titular de la Orquesta y Coro de RTVE, Miguel Angel Gómez Martínez, ha alegado razones económicas para esta modificación, apuntando que los profesores solicitan un «plus» por trabajar los días festivos y que el ente autonómico no tenía, en estos momentos, capacidad para hacer frente a ese gasto, optando por el traslado de los conciertos a días laborables.



La Orquesta de RTVE.



NUEVA PUBLICACION DEL MINISTERIO DE CULTURA

El Ministerio de Cultura ha editado una nueva publicación titulada **Información cultural** en la que se recogen numerosas informaciones de

todos los campos de las competencias del Ministerio como exposiciones, música, teatro, cine, libros, deportes, bellas artes, etc. En este primer número de **Información cultural** se destacan en portada la exposición antológica de Dalí, el centenario de Ortega y Gasset, la nueva revista **Poesía**, la creación de los Puntos de Información Cultural (P.I.C.) y el premio del Festival de Cannes obtenido por el ballet **Carmen**, de Saura y Gades. El Ministro de Cultura, Javier Solana destaca, que los fines de **Información Cultural** están en ser el «vehículo difusor de la cultura española y que ésta pueda llegar al mayor número posible de destinatarios receptores, tanto en el extranjero como en España, gratuitamente».

Músicos del siglo XX

EDUARDO FABINI



Fabini en un retrato de Lagarmilla, de 1947.

Por Daniel Stéfani

VIDA Y OBRA

Eduardo Fabini es, sin lugar a dudas, la figura más representativa del nacionalismo musical uruguayo y uno de los pilares de esta corriente en Hispanoamérica. Nacido en la provincia de Lavalleja, (Uruguay), en el año 1882, comienza sus primeros estudios musicales con su hermano mayor, vio-

linista de sólida escuela, quien le impartirá las primeras enseñanzas musicales en el plano técnico. Con él estudia solfeo y violín, instrumento que llega a apasionarle, aunque no impida que el joven músico permanezca fiel a sus primeros medios de expresión: la guitarra y el armonio. En el año 1900, Fabini viaja a este continente para ingresar en el Conservatorio Real de Bruselas, donde en poco tiempo se convierte en el alumno predilecto del maestro César Thompson, profesor de la clase superior de Violín de dicho Conservatorio. En 1903 obtiene el Primer Premio con distinción de este centro de estudios.

Mientras permanece en el Conservatorio escribe sus primeros **Tristes** para guitarra, sus dos **Intermezzi** para piano y su primera obra vocal **Las flores del campo**.

Estas obras tempranas constituyen no sólo el punto de partida de toda una labor creadora que comprende casi cuatro décadas, sino la primera expresión del auténtico nacionalismo musical uruguayo.

En 1905 vuelve al Conservatorio de Bruselas para asistir a los cursos

de Armonía, Contrapunto y Composición que dictaba Augusto De Bouck. En la ciudad de Bruselas permanece hasta el año 1907, regresando a su tierra natal, oportunidad en que inició un movimiento en pro de la «Música de Cámara» y de una «Educación Musical» acorde con los enfoques europeos. Así, Fabini abandona su brillante carrera virtuosística para dedicarse de lleno a la composición y a la organización de la vida musical uruguayo.

Mas adquirirá notoriedad pública como compositor en el año 1922, cuando se da a conocer el poema sinfónico **Campo**, que se estrena el 22 de abril de ese año en Montevideo, con la Asociación Orquestal del Uruguay, bajo la dirección del maestro ruso Vladimir Shavitch.

Campo obtiene un éxito clamoroso, cuyas resonancias no se limitan a la hora de la audición, ni al ámbito de la sala. La prensa y el público comentan con creciente entusiasmo la obra que revela, junto a la existencia de un gran sinfonista nacional, a un artista que ha sabido expresar en música lo más profundo del alma colectiva uruguayo.

Campo se constituye, así, en un nuevo claro toque de atención hacia el destino de los uruguayos. Por las vías del sonido ilumina súbitamente la conciencia colectiva, descubriendo un pasado heroico, un presente próspero y un punto de partida para nuevas orientaciones estéticas. El valor de esta obra se afirma con su estreno en el Teatro Colón, de Buenos Aires, por la célebre Orquesta Filarmónica de Viena, bajo la dirección del no menos célebre Richard Strauss.

La ejecución tuvo lugar el 23 de agosto de 1923 y constituyó sin lugar a dudas el espaldarazo que Fabini necesitaba para tener conciencia de sus propios méritos. Y a esta salida al exterior le sucedieron muchas otras. **Campo** fue rápidamente difundida por orquestas de Nueva York, Filadelfia, Los Angeles, Madrid, Valencia, Barcelona, Bilbao, Berlín y Moscú, siendo su autor recibido siempre con clamorosas ovaciones del público y elogios de la crítica.

El prestigio de Eduardo Fabini, unido a la favorable acogida que en los Estados Unidos alcanzan dos de sus obras, **Campo** y **La Isla de los Ceibos**, decide a la compañía fonográfica Victor a grabarlas en discos comerciales, siendo digno de señalarse que son las primeras obras latinoamericanas grabadas por el entonces recién utilizado proceso de registro: el eléctrico, también llamado ortofónico, para distinguirlo del antiguo sistema fonocústico. La grabación tiene lugar el 22 de noviembre de 1927, en los estudios de la Victor, donde se trasladó la Orquesta Sinfónica de Nueva York siendo dirigida por Vladimir Shavitch.

En el panorama musical uruguayo, la figura de Eduardo Fabini surge con caracteres únicos e intransferibles. Por sus propios rasgos parece alejarse —voluntariamente o no— de las fórmulas estéticas vigentes en su tiempo; aun cuando —es inevitable— haya experimentado la influencia de una o de varias de ellas.

Nadie, en efecto, puede prescindir enteramente de su medio social, cultural y temporal. Fabini tampoco podía, pues, haber eludido esa ley de interdependencia. Lo que interesa observar es la forma en que la influencia del medio repercute en su obra creativa. En la mayoría de los artistas ese medio o clima social obra en forma directa y positiva. Pero en otros, lo hace por reacción; es decir, provocando un movimiento en sentido inverso al previsible. En tales casos, el artista no se suma a las corrientes que dominan en su entorno, parece reaccionar contra ellas, querer salirse de su cauce. Interesa señalar que ambas y contrarias respuestas pueden manifestarse en un mismo autor. Fabini se encuentra en este último caso.

OBRAS

Campo Poema Sinfónico (1913-18), **La Isla de los Ceibos** Obertura (1925-26), **Triste núm. 1** para guitarra (1925), **Triste núm. 2** para violín y piano (1926), **Triste núm. 3** para orquesta (1928), **La Melga** (Movimiento Sinfónico) (1930), **Las Flores del Campo** (Coro femenino a tres voces) (1901), **El arroyo** (Coro mixto a 4 voces) (1923), **La Patria Vieja** (Evocación poético-sinfónica) (1924), **Fantasia para violín y orquesta** (1928-29), **Estudios Arpegiado para piano** (1901).

BIBLIOGRAFIA

Eduardo Fabini, músico nacional uruguayo por ROBERTO LAGARMILLA (Ed. Medina).
Eduardo Fabini, ante la Historia por ROBERTO LAGARMILLA (Ed. Medina).
Personalidad y obra de Eduardo Fabini por ELSA SABATES (Ed. Arca).
Eduardo Fabini y el universalismo por MARTA SANCHEZ (Ed. Arca).



El Teatro Colón de Buenos Aires, donde se estrenó el Poema Sinfónico «Campo», de Fabini.

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 27 61.
MADRID-8.

TORQUERA 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.



ROIG - SEDILES
Instrumentos de música y partituras.
C/ de los Reyes - 5
Teléfono: 232 29 95
MADRID-8

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

ENRIQUE KELLER
Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

CAPRICE, S. A.
Cuerdas para guitarra
Padre Urbano, 1.
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

J. L. ALBERDI
Instrumentos de música
Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.
Teléfonos 237.16.00 - 237.14.30
237.14.90 y 237.15.50
BARCELONA-12.
Calle Galileo, 26-28.
Teléfonos 448 85 64-448 86 64.
MADRID-15.

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales

Garijo

La gama más extensa
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

GARRIDO
Instrumentos de música
Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.



JUAN ESTRUCH, S. L.
C/ Vallés, 47. Teléfono 674 06 82.
SAN CUGAT DEL VALLES (Barcelona).
Servicio postventa en Barcelona:
C/Ample, 30. Teléfono 315 44 07.
BARCELONA-2.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

VELLIDO, S. A.
Plaza Moyua, 14.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

Instrumentos
musicales

Garijo

Todo para bandas, orquestas etc.
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13

**INSTRUMENTOS MUSICALES**

Pianos y Organos.
Central: Carretería, 13. telf. 222972-79.
MALAGA.
Sucursal: Virgen del Pilar, 21.
MARBELLA.

INSTRUMENTOS DE ARCO**ERVITI**

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

Instrumentos
musicales

Garijo

Diversidad de instrumentos
y accesorios

Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

Instrumentos
musicales

Garijo

Completísimo para la
iniciación de la música.

Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS**EDICIONES QUIROGA**

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
MADRID-9.
Canuda, 45.
Teléf. 231 08 86.
BARCELONA-2.

MUSIC DISTRIBUCION, S. A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfonos 302 27 44-302 25 92.
BARCELONA-1.

DISCOS, CASSETTES, MUSICA CLASICA COMERCIOS ESPECIALIZADOS**VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

EMPRESAS DISCOGRAFICAS**DISCOS COLUMBIA, S. A.**

Av. de los Madroños, 27.
Parque Conde de Orgaz.
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

HI-FI**COMERICA HI-FI**

General Cabrera, 21.
Teléfonos 270 28 51-279 80 21.
MADRID-20.

FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO, S.A.

Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas
Cerámicas Cristal y Magnéticas. Micró-
fonos y Microcápsulas. Cascos Auricu-
lares Dinámicos, Ferrita y Samarium
Cobalto. Accesorios y Cables de Cone-
xiones.
Fábrica: Calle Alta, 58. P.O. Box 348.
Telf. 942 - 239 766.
Telex: 35930 MSFI E.
SANTANDER - España.

COMERCIOS DE ALTA FIDELIDAD**VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

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	99
ALFA-YEBENES	13
BASF.	39
CASA DAMAS	14
CASA WAGNER	60
HAZEN	2-22
ORQ. SIN. ASTURIAS ...	79
PHILIPS	19
POLYDOR	4
SONIMAG	59
TARREGA	77
TECHNICS	40-41



La mayor
organización
al servicio de la música

PIANOS

Bechstein
Dietmann

RIPPEN

HORUGEL

Kemble

OTTO BACH

SAUTER

TOYO

ORGANOS

Hohner

GRANADA



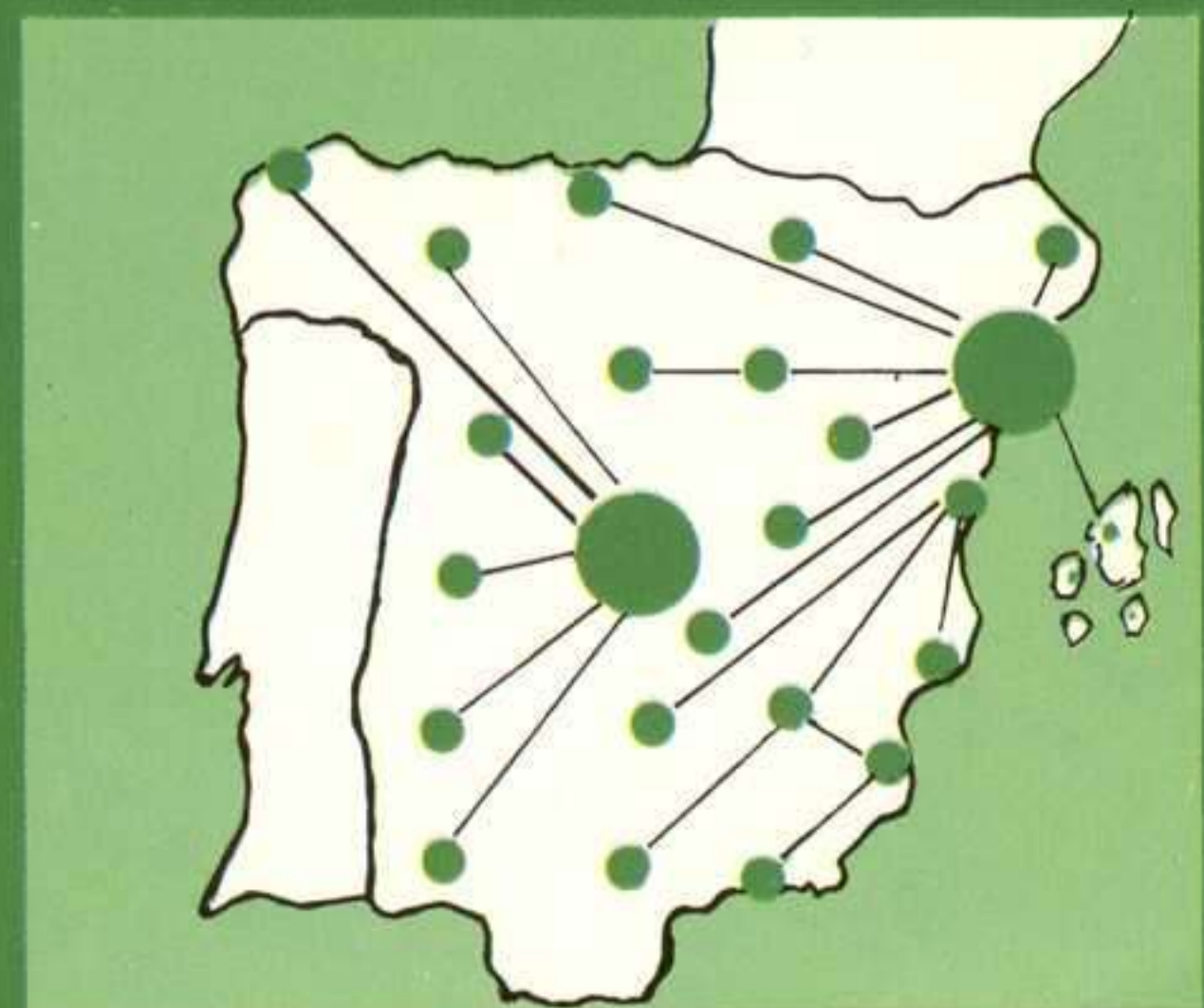
viscount®

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

KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.



Distribuidores en:

Albacete Algeciras Alicante Almendralejo (Badajoz) Almería Andorra Badajoz Baracaldo Barcelona Bilbao Burgos Cádiz Castellón
Cartagena Ciudad Real Córdoba Eibar El Ferrol del Caudillo Elda Elche Gerona Gijón Granada Huelva Huesca La Coruña León
Lérida Linares Logroño Lugo Madrid Málaga Manacor (Mallorca) Manresa (Barcelona) Mataró (Barcelona) Miranda de Ebro Murcia
Oviedo Pamplona Reinoso Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria
Zaragoza