

RITMO

AÑO LIII • NUM 530 • FEBRERO 1983 • PRECIO 325 PTAS.

**LORIN MAAZEL
DIRECTOR DE LA OPERA
DEL ESTADO DE VIENA**

**FESTIVAL DE BALLET
DE LA HABANA**

**ENTREVISTA CON
EL DIRECTOR GENERAL
DE MUSICA Y TEATRO**



*RUBINSTEIN:
el último mito del siglo XX*

YAMAHA

prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales



Importador:

HAZEN

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

RITMO

**AÑO LIII • NUM. 530
FEBRERO 1983**

FUNDADA EN 1929
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

Fundador

Fernando Rodríguez del Río.

Director

Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector

Ramón Barce.

Adjuntos a la Dirección

Angel Carrascosa y Manuel Chapa Brunet.

Jefe de Redacción

Amelia Die.

Colaboran en este número:

Agustín Abarca, Roberto Aguilar, Rafael Banús Irusta, José Manuel Berea, Miguel Bosch, Ramón Bou, Pablo Cano, Martín Codax, Mariángeles Cosculluela, Carlos Cruz de Castro, Francisco Chacón y Marín, José Ramón Encinar, María del Carmen Farah Martín, Luis Carlos Gago, José Ramón García Morales, Pedro González Mira, Beryl Kenyon de Pascual, Enrique Martínez Miura, miguel Montes, Ignacio Otero Nieto, Juan Ignacio de la Peña, Rafael Pérez Arroyo, Gerardo Queipo de Llano, Arturo Reverter, V. del Val, Berta Vallribera, Antonio Vasco y Francisco José Vilalba.

Diagramación

Antonio Roca.

Fotografías

Pedro Guardón, Agustín Muñoz y Paco Tur.

Corresponsales:

Ricardo Ruiz-Barquero (**Alicante**), Pedro Luis Menéndez (**Asturias**), Pere Estelrich (**Baleares**), «I Taddei» (Roger Alier, Xosé Aviñoa, Santiago Bueno, Miguel Lerín, 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. Moreal Arizmendi (**Navarra**), Juan Urteaga (**San Sebastián**), Ricardo Hontañón (**Santander**), Francisco Melguizo (**Sevilla**), 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 Barzaghi (**Italia**), Leticia Pagano (**Brasil**), Nestor Echevarría (**Argentina**), Gerardo Antonio Leyser (**Austria**).

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

El desafío de la escuela 5

CARTAS

6

ENTREVISTA

Lorin Maazel, nuevo director de la Opera del Estado de Viena 7

ENSAYO

El director de orquesta como especialista 12

POLITICA MUSICAL

Entrevista con el Director General de Música y Teatro 16

XXIX FESTIVAL DE OPERA DE LA CORUÑA

20

MUSICA CONTEMPORANEA

La difusión de la partitura 23

INSTRUMENTOS

La armónica u órgano de vasos en el Madrid del siglo XVIII

PEDAGOGIA

La Escolanía de Infantes del Pilar 30

INTERPRETES

Arturo Rubinstein: El último mito musical del siglo XX 34

DANZA

VIII Festival Internacional de Ballet de La Habana 43

JAZZ

Festival Internacional de Valencia 50

CRITICA

DISCOGRAFICA 51

DISCOS CRITICADOS 60

DISCOS EDITADOS 61

LIBROS Y PARTITURAS 62

HI-FI

Compact disc: ¿El disco definitivo? 64

BARCELONA

XX Concurso Internacional de Canto «Francisco Viñas» 65

DE MADRID AL CIELO

Claudio Abbado 66

INTERNACIONAL 70

DON TADDEO IN BARCELONA

Wagner cabalga de nuevo 75

CONSULTA 78

CARTELERA 80

PAIS MUSICAL 83

NOTICIAS 90

CURSOS, BECAS Y CONCURSOS 94

MUSICOS DEL SIGLO XX

Gustav Mahler 95

EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

ENSAYO

El Rousseau musical

DISCOTECA BASICA

«El arte de la fuga», de Bach

ENTREVISTA

Francisco Araiza



NOVEDADES FEBRERO



ARCHIV PRODUKTION



SCHUBERT
Sinfonías
No. 5 y
No. 8 «Incompleta»
 Orquesta
 Filarmónica
 de Viena
KARL BÖHM

D.G. 25 31 373

TCHAIKOVSKY
Sinfonía No. 5
 Orquesta
 Sinfónica
 de Londres
KARL BÖHM

DIGITAL
 D.G. 25 32 005

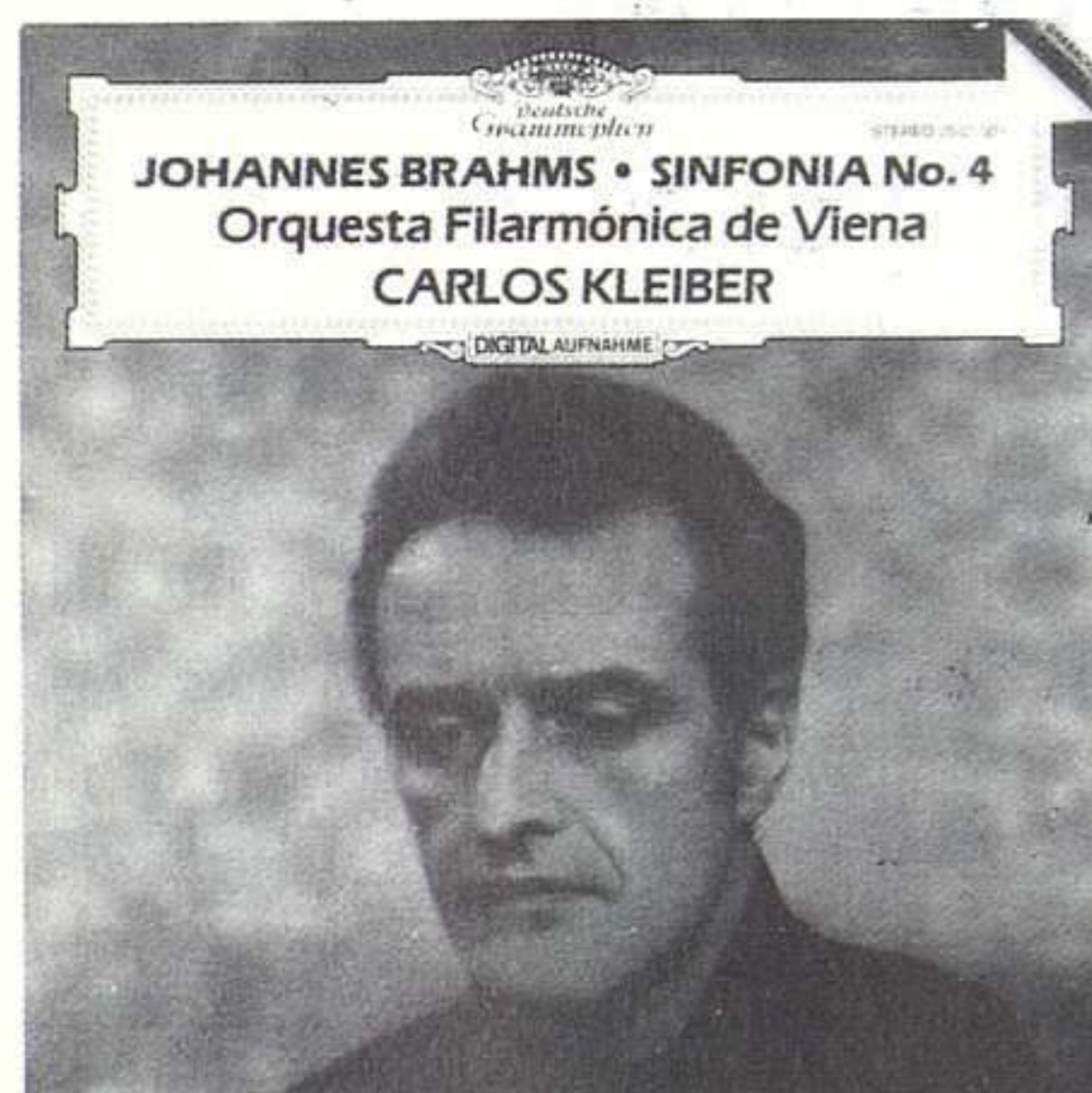
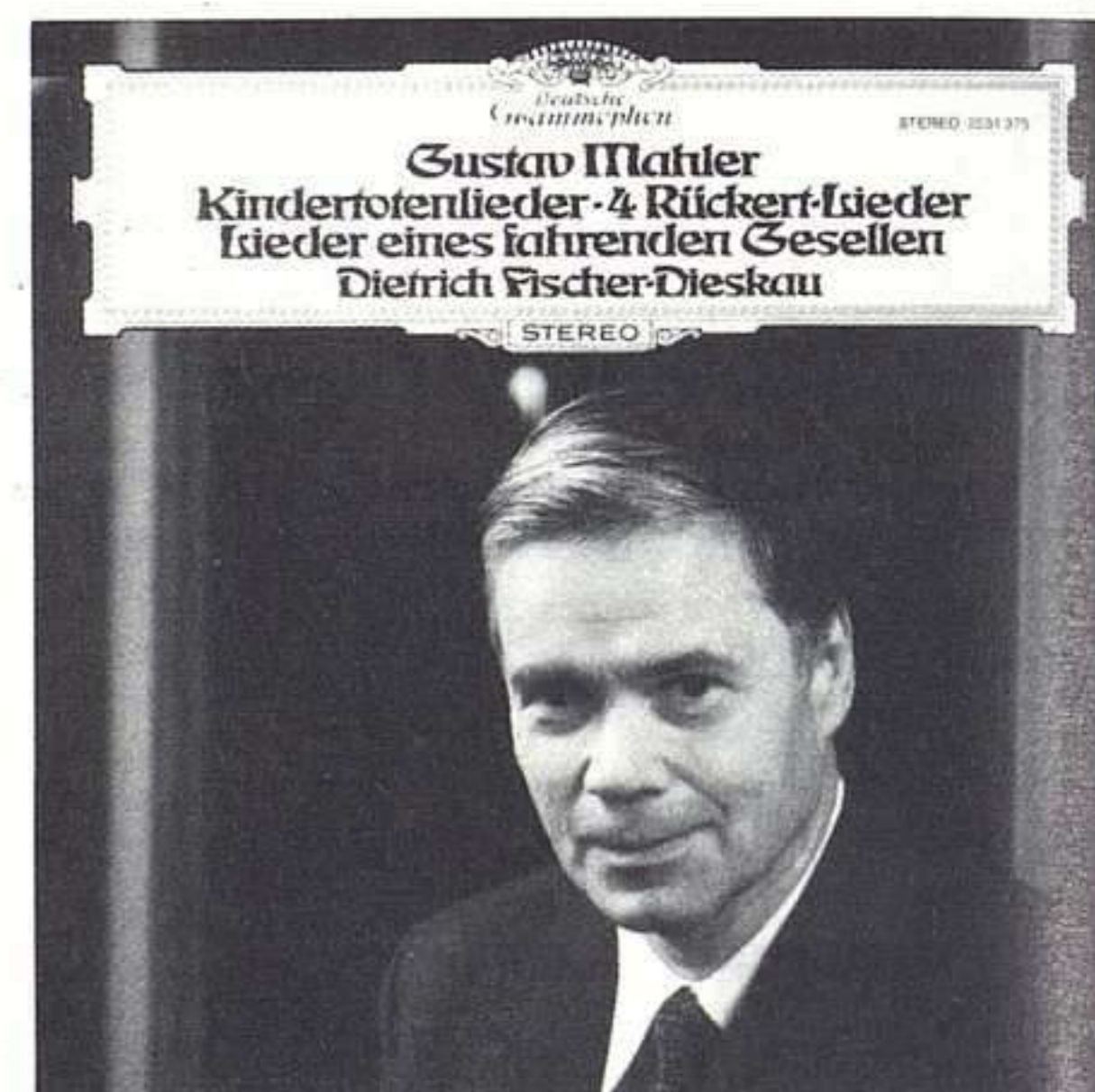


MAHLER
La Canción
de la Tierra
 Christa Ludwig
 René Kollo
 Orquesta
 Filarmónica
 de Berlín
HERBERT
VON KARAJAN

D.G. 25 31 379

MAHLER
 Canciones del
 compañero errante
 Canciones a la
 muerte de los niños
 4 Rückert-Lieder
FISCHER-DIESKAU
Rafael Kubelik
Karl Böhm

D.G. 25 31 375

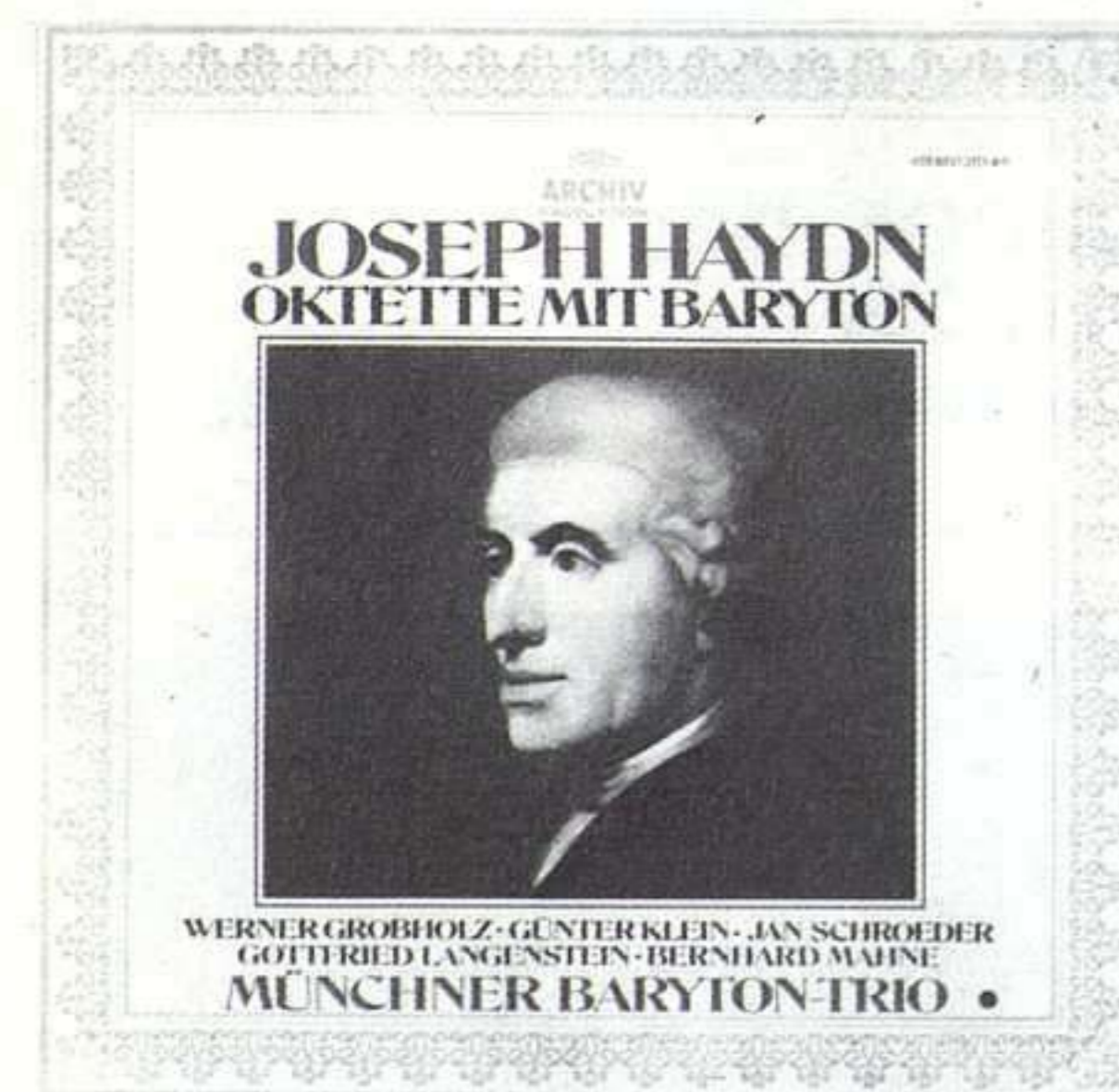
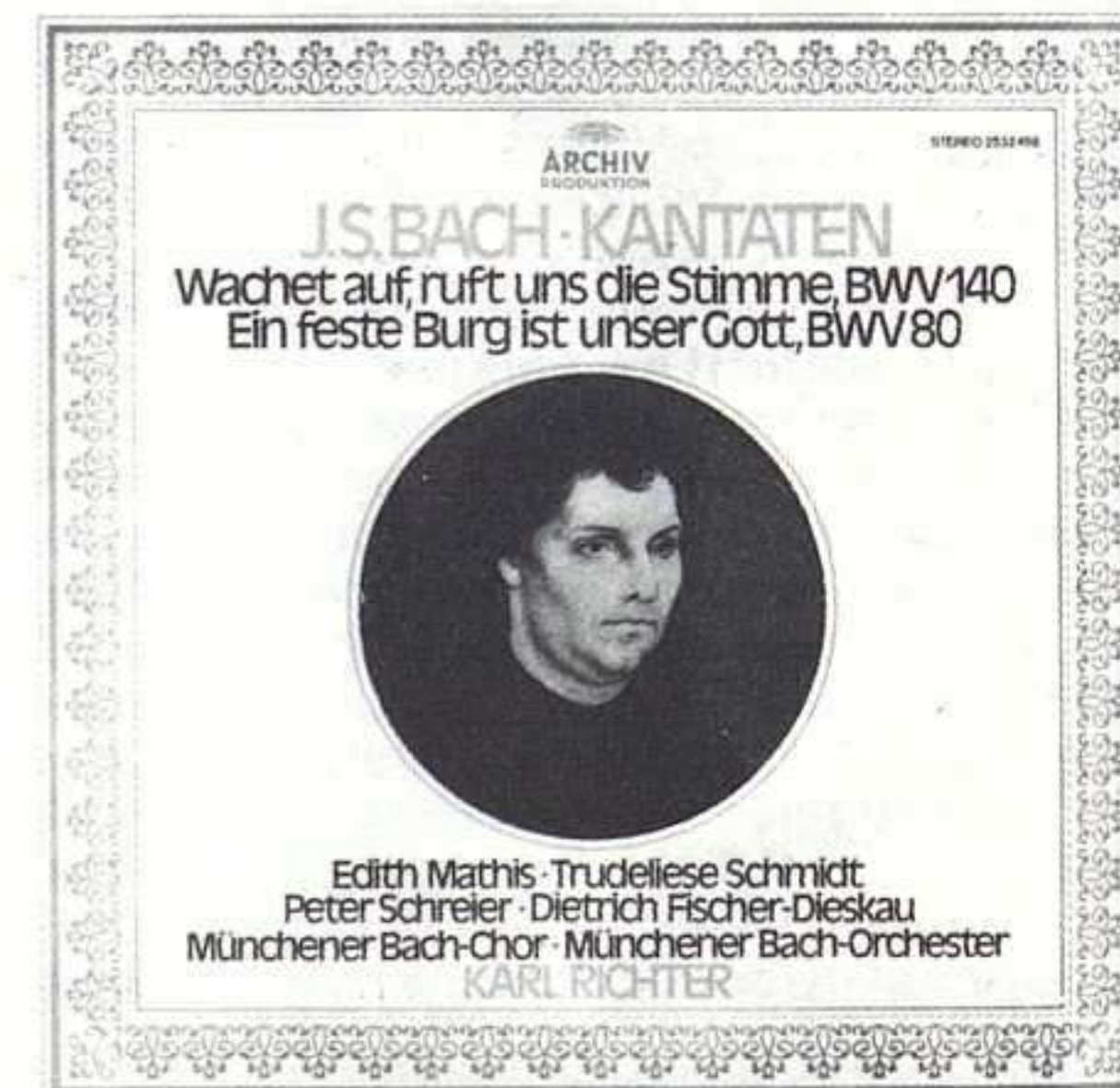


BRAHMS
Sinfonía No. 4
 Orquesta
 Filarmónica
 de Viena
CARLOS
KLEIBER

DIGITAL
 D.G. 25 32 003

J.S. BACH
Cantatas
BWV 80 y 140
 E. Mathis, T. Schmidt,
 P. Schreier,
 D. Fischer-Dieskau
 Coro y Orquesta
 Bach, Munich
KARL RICHTER

ARCHIV 25 33 459



HAYDN
5 Octetos
con baryton
TRIO BARYTON
MUNICH
 Solistas
 instrumentales

ARCHIV 25 33 465

VIVALDI
Las Cuatro
Estaciones
 Simon Standage
 The English Concert
TREVOR PINNOCK

DIGITAL
 ARCHIV 25 34 003



EL DESAFIO DE LA ESCUELA

La enseñanza en España, que cuenta en general con unos programas largamente elaborados y reelaborados, con un profesorado eficiente y con unos medios e instalaciones nada desdeñables, adolece, como es sabido, de una grave falta de atención hacia la Música. Esto se ha dicho muchas veces —también desde estas mismas páginas—, y sin duda la cantidad y calidad de las protestas han ido consiguiendo reformas y mejoras importantes.

Hay, sin embargo, una que no por muy solicitada ha sido atendida. Quizá no se ha puesto en ella el énfasis suficiente; quizá otras necesidades más urgentes o más espectaculares han impedido dedicarle la atención que merece; quizá, por supuesto, la Administración no se ha decidido a emprender una reforma semejante que implicará un notable refuerzo del profesorado y una obligada modificación de planes y horarios de estudio. Nos referimos a la implantación de la Música como enseñanza obligatoria en la escuela (en la Enseñanza General Básica o E.G.B., como se dice ahora).

El conocimiento de la Música, al menos a un mínimo nivel, forma parte de la cultura más elemental. Es realmente vergonzoso que una persona medianamente culta (e incluso perteneciente a los medios intelectuales más refinados y decisorios) ignore completamen-

te los rudimentos del arte musical. Pero, además de constituir un fallo imperdonable en la formación humana, tal ignorancia va a influir después sobre las medidas y actitudes mismas que un partido, un gobierno o un parlamento puedan tomar sobre la Música: si las personas designadas para formar parte de las comisiones de cultura comienzan por ignorar enteramente todo lo que es el mundo musical, difícilmente puede esperarse, aun suponiendo las mayores dosis de inteligencia, cultura y buena fe, una decisión adecuada y eficaz.

Pensamos que ha llegado el momento, ahora que parece poder contarse con un gobierno estable, de que la Administración, convenientemente asesorada por los correspondientes especialistas (¿Habrán que insistir una vez más en que este detalle es absolutamente esencial si se desea un resultado aceptable?), se enfrente con el problema de una educación general musical a nivel escolar. La capacidad resolutoria de un gobierno se mide evidentemente por su respuesta a los grandes problemas, y éste es quizá el de mayor envergadura en el campo de la Música. Un logro en este terreno —que afecta, no lo olvidemos, a millones de escolares y por lo tanto, al futuro de millones de españoles— sería un éxito de incalculable alcance para la cultura nacional.

Mi máxima felicitación por el artículo aparecido en el último núm. 528, sobre la interesante información que Venancio del Val realiza a una de las grandes figuras de la lírica que fue el español José Mardones. Una de las voces más considerables de la historia del género, y de las que siempre más han escaseado, las de bajo auténticas.

Interesantísima la información biográfica, y muy documentada la reseña de su vida artística, igual que la discografía de Manuel Torre-grosa.

Unicamente (y sirva esto de ampliación de datos, no crítica, y sí insignificante polémica, siempre interesante), no estoy muy de acuerdo con el título del artículo: **El mejor bajo del mundo**, ya que en su época (primera mitad de la vida de Mardones) existió el maestro de voces graves, por antonomasia, que fue Antonio Selva, una de las grandes figuras en las últimas temporadas de Gayarre en el Teatro Real de Madrid, junto con Tabuyo.

El gran bajo de fama mundial Francesco Navarri-ni, de voz de casi tres octavas de extensión; pues se extendía del Re sobre grave al Fa sostenido agudo, en clave de Fa en cuarta, y eclipsaba, muy de cerca, al propio Gayarre, en sus intervenciones en **Sonámbula**, **Favorita** e, incluso, en **Lohengrin**, en la última temporada que cantó Gayarre (1889). Esto me lo contó a mí, personalmente, el barítono Ignacio Tabuyo (en sus últimos años de vida), que actuó con ellos.

Otro bajo mundial de su época fue el mallorquín Francisco Mateu (Uetam), muerto en 1913. Fue el bajo de más potente voz que ha existido en el siglo pasado y principios de éste; pues fue su principal característica dicha potencia vocal; así como una emisión cálida de gran atractivo. Después de haber actuado varias temporadas en América, cantó ocho temporadas en el Teatro Imperial de San Petes-burgo, eclipsando en ocasiones al propio Chaliapin. Y este señor fue español, y de Palma de Mallorca.

También podría mencionar a Tancredi Pasero, Nazza-reno de Angeli, (de los que poseo grabaciones), y el propio Chaliapin, que aunque de facultades un poco menos auténticas que la de nuestro Mardones, más menguadas y de agudos más apretados y

engolados, fue, en cambio, de talla artística superior.

Todos estos bajos mencionados fueron de la época de José Mardones.

Por lo tanto no encuentro adecuado el título de: **El mejor bajo del mundo**. En cambio sí le encontraría: **El más auténtico bajo del mundo**. Y digo y recalco esto, porque el caso de Mardones, fue la de una auténtica voz de bajo-cantante (no profundo). Ya que una de las clasificaciones de voz más confundidas es la de bajo-cantante, pues la mayoría, por no decir todos, no son tales; sino barítonos dramáticos.

Una voz no se clasifica por su extensión natural, sino por su auténtico color. La extensión de la voz de Mardones era casi la de un barítono, (un bajo no tiene por qué tener obligatoriamente un Sol agudo en clave de Fa en cuarta). El caso de Mardones fue que, teniendo una gran extensión, su color, volumen y anchura eran exactamente las de un bajo-cantante, no la de un bajo-profundo, pues estas voces, auténticas, son difícilísimas, ya que deben de tener (sin soplarle), completamente timbrado un Do sobre grave, y un color de una gran profundidad. Sólo se suelen dar casos en las cuerdas graves de algunos coros rusos. Rusia es zona por donde suelen existir. Además, son voces muy cortas de extensión.

La autenticidad de la voz de bajo de Mardones fue tan impresionante, que en el concierto que dió, el año 1928, en el Palacio de la Música de Madrid, al empezar en la segunda parte con la **Canción de la pulga**, de Musorgsky, un señor emocionado se levantó y dijo en voz alta: «*Ya es hora de que oigamos una voz de bajo*».

Sus facultades fueron excepcionales. Y su técnica de impostación de la voz en los distintos registros, extraordinaria; ya que sus agudos, a la vez cubiertos o de cabeza, a la vez amplios, sonaban con el mismo color que el registro central o de pecho, sin notarse cambio alguno en pase de registro en cuanto al color de su voz. Problema muy difícil de superar, más en las voces graves.

Relativo a la discografía, me parece muy completa e interesante, aunque yo poseo dos grabaciones más de las citadas: «*Se oppressi ognor*», de la ópera «*La Judía*», de Halevy. Grabación de 33 r., de Scala. **I Grandi della lírica**. Distribuzione Vedette Record.

C. so Europa, núm. 5. Milano. núm. SC. 5026. Pues observo que en Italia se han ocupado más que en España de los grandes cantantes españoles, en cuanto a grabaciones, ya que en Bari, encontré discos de 33 r. (microsurco) de Mardones, Matilde Revenga, Elvira de Hidalgo y Emilio Sagi-Barba.

Y otras dos grabaciones más, ahora en 78 r. (placa): romanza de «*Santiago*» de **Alma Navarra**, de Berruezo, Pola y Cotarelo, de la marca Regal núm. RS. 2010, y también de Regal núm. RS 2011, canción española de **Pajarito Trigueño**, de Arda-vín y Francisco Alonso.—**EMILIO LOPEZ DE SAA (Madrid)**.

En el último número de 1982, el profesor don Carlos Villanueva publica la noticia titulada **Mesa redonda sobre la Música y la Iglesia**. Su contenido me recuerda que tras la publicación en el núm. 508 de RITMO de la noticia: **Ingreso del padre López-Calo en la Academia de Bellas Artes del Rosario**, de mi autoría, el profesor Villanueva reclamara mi presencia en el programa que por aquel entonces tenía la tarde de los viernes en la emisora compostelana de la SER, Radio Galicia.

En aquella entrevista radiofónica expliqué que la Iglesia —en mi opinión— posee perfecto derecho a establecer las normas para su liturgia en la misma forma que cualquier sociedad pone las normas de uso interno. Recuerdo que pusiera como ejemplo el evidente derecho que el Casino de Santiago posee a seleccionar el repertorio que la orquestina ha de tocar en su fiesta de fin de año. La comparación es, evidentemente, en cuanto al orden jurídico, de reglamento interno, sin entrar en debates teológicos o morales. En aquella ocasión el profesor Villanueva, lo mismo que ahora hace, confunde el derecho patrimonial de la colectividad social con la regulación litúrgica de la comunidad católica. La música compuesta por los Maestros de Capilla pertenece a la colectividad, es Patrimonio histórico de la misma y los Cabildos así lo entienden cuando facilitan a los investigadores el estudio de la misma o su interpretación como música de concierto. Ello no implica que los Cabildos hayan de utilizar la música que custodian, para su liturgia.

Otra cuestión es la utilización de los templos como

lugares de celebración de conciertos. El templo es lugar de oración y no lugar de recreo, por muy espiritual que éste sea. Para los creyentes ha de ser forzosamente molesto el que sus lugares sagrados sean profanados —ésto es, convertidos en lugar de celebraciones profanas— y para quienes no lo son, el temor a cometer faltas de respeto a las creencias ajenas o a tener que adoptar comportamientos ajenos a las propias creencias puede resultar cuanto menos desagradable. Si queremos una sociedad musical sana precisamos de Teatros y Auditorios en los cuales la música de concierto tenga lugar propio y el público sea lo más heterogéneo posible.

Pese a lo que parece afirmar el profesor Villanueva, la prensa trato con discreción la celebración de las Jornadas de Pastoral Litúrgica, de las cuales la mesa redonda sobre **Músicos y cantores en el culto cristiano**, fue un simple capítulo más.—**XOAN MANUEL CARREIRA (La Coruña)**.

Por razones que no hacen al caso, acabo de adquirir el número monográfico que en su día dedicó RITMO a Manuel de Falla. El número me ha parecido soberbio y muy en especial el artículo firmado por Manuel Chapa Brunet, titulado **El silencio**.

El análisis que hace el Señor Chapa de la problemática evolución del estilo de la música de Falla lo estimo definitivo, resultado de una muy seria meditación. Incluso sus reflexiones sobre el por qué del «*impasse*» de la **Atlántida** —lógica consecuencia de lo anterior— son coherentes y convincentes aunque en el fiasco puedan concomitar factores personales o extra-profesionales.

Dado que los lectores españoles solemos ser remisos en el elogio, han de servir estas líneas para desfacer el entuerto y, en su consecuencia, deseo testimoniarle mi gratitud por tan sabrosa y estimulante lectura, lo que hago con suma complacencia.—**RAFAEL LLOPIS (Barcelona)**.

NOTA: Recordamos a nuestros lectores y comunicantes que la revista RITMO, siguiendo la costumbre de todas las publicaciones, se reserva el derecho de insertar íntegramente o reducir las cartas que lleguen a su redacción.

LORIN MAAZEL



Por Gerardo Antonio Leyser

Fue en otoño de 1979 cuando Lorin Maazel firmó el contrato que iba a ponerle a la cabeza de la Opera del Estado de Viena en calidad de director, cargo que asumió, tal como fuera estipulado, el 1 de septiembre de 1982, tras más de dos años de intensos preparativos. Este cargo representa la actual culminación de una ya muy larga carrera. Maazel nació el 6 de marzo de 1930 en Francia, de padres americanos, y con sólo 8 años de edad dirigió su primer concierto. Las estancias más importantes de su vida han sido Berlín, donde fue Director Musical General de la Opera Alemana, de 1965 a 1971, y director-jefe de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín, de 1965 a 1975; Cleveland, donde fue sucesor de Georg Szell en el cargo de director estable de la famosa orquesta de dicha ciudad, y, finalmente, Viena. Es aún prematuro decir si Lorin Maazel será o no un gran director para la Opera del Estado, pero sus comienzos son muy prometedores en cuanto que ha cimentado el sistema de repertorio del teatro, disminuyendo la cantidad de óperas diferentes ofrecidas mensualmente de veinticinco a once (aproximadamente). De esta manera, las mismas obras se repiten con mayor frecuencia, facilitando la realización de un trabajo de ensayo más consecuente, hecho que repercute positivamente en la labor de los elencos artísticos, elevando de tal manera la calidad de las funciones que en un puro sistema de repertorio a menudo se desarrollaban a un nivel muy poco satisfactorio. El cargo de Director de la Opera de Viena es ciertamente uno de los cargos musicales más importantes de Europa Central y del mundo. No es, por tanto, una exageración decir que Lorin Maazel ha sido la personalidad más entrevistada de Austria durante los últimos meses. Es por ello por lo que quisiéramos agradecerle esta entrevista que brindó en exclusiva para los lectores de RITMO.

GERARDO ANTONIO LEYSER.— Sin querer ser biográfico, quisiera comenzar con una pregunta relativa a sus inicios. Usted comenzó a estudiar Violín y Piano a los cinco años de edad. ¿Quiénes fueron sus primeros maestros?

LORIN MAAZEL.— ¿Sus nombres?

G.L.— ¿Fueron acaso miembros de su familia?

L.M.— No, estudié con profesores privados.

G.L.— Pero, ¿eran acaso músicos sus padres?

L.M.— Mi padre es cantante y... actor.

G.L.— Tengo entendido que fue Leopoldo Stokovsky quien le invitó a dirigir por primera vez en su vida.

L.M.— No. Dirigí por primera vez en la Universidad de Idaho en 1938. Tenía ocho años de edad y mi profesor —su nombre era Bakaleinikoff— era Director Artístico del Departamento de Música de la Universidad de Idaho. El dirigía la orquesta allí y me invitó a dirigir. Fue ésta mi primera experiencia como director: toqué la **Sinfonía Inconclusa**. Al año siguiente fui a la Colonia Musical, de Interloche, en el Estado de Michigan, y de allí a la Feria Mundial, con la Orquesta de la Colonia Musical de Interlochen. Y luego, en 1940, dirigí una obra, la **Marche Slave**, una composición en un programa dirigido por Leopoldo Stokovsky en el Hollywood Bowl. Esto no fue mi primera experiencia profesional, sino una de ellas. Luego dirigí, siendo niño, la mayoría de las grandes orquesta de los Estados Unidos, esta vez programas completos. Toscanini me invitó a dirigir la Orquesta de la NBC, en 1941 y 1943, y también dirigí la Filarmónica de Nueva York, y las orquestas de Chicago, Filadelfia, Pittsburgh, San Francisco, Los

«Estuve tentado de dedicarme a las matemáticas, pero me decidí por la música».

Angeles y Montreal.

G.L.— ¿Ha trabajado con Toscanini?

L.M.— No, no trabajé con él. El estaba enterado de mi actuación y vino a uno de mis ensayos, y parece haber estado muy satisfecho con mi trabajo, y a pesar de que nunca trabajé con él personalmente y sólo tuve un encuentro con él, tuvo la bondad de invitarme a dirigir su orquesta en aquel verano.

G.L.— En 1946 estudió Filosofía, Matemáticas e idiomas en Pittsburgh... Consideró, en aquella época, la posibilidad de abandonar la música, como profesión, para dedicarse a alguna otra cosa?

L.M.— Bueno, en realidad sí. Tuve una oferta para dedicarme al estudio de las Matemáticas en Harvard pero decidí dedicarme a las Humanidades. Estoy muy contento de haberlo hecho, ya que completé aspectos de mi educación que necesitaban ser completados, y, tras algunos años de estudios universitarios, me pude dedicar profesionalmente a la música, de buena gana. En 1951 fui a Italia con una beca «Fulbright» y en diciembre de 1953 tuve mi primera actuación de director adulto. Tenía veintitres años y la ciudad fue Catania, en Sicilia.

G.L.— ¿Qué nos puede decir respecto de su carrera como violinista?

L.M.— Bueno, aún toco cuando tengo tiempo suficiente para estudiar. Mi última actuación en público fue en Was-



Foto: Elisabeth Hausmann

hington, durante la ceremonia de toma de posesión del cargo del Presidente Reagan. Toqué una **Sonata** de Schubert con la pianista Israela Margalit, que es mi esposa. Mi última grabación fue el **Concierto para violín y piano** de Chausson, realizada unos tres años atrás. Es posible que grabe algunos discos en el futuro. No creo que me presente en público muy a menudo porque no tengo tiempo.

G.L.— ¿Quiénes son los artistas que han tenido la mayor influencia en su formación musical?

L.M.— Hablando de directores, diría que Victor de Sabata, Fritz Reiner, Furtwängler, hasta cierto punto Toscanini, algo menos Bruno Walter, pero he sido muy influenciado por gente fuera del mundo musical: soy un gran admirador de Marcel Marceau, el actor de mimo. Visto que vengo de una familia de actores, los grandes actores del pasado siempre me han fascinado. Es por eso por lo que adoro el cine, y por lo que me dedico a hacer películas, tal como quizás haya oído decir.

G.L.— De 1965 a 1975, usted reside en Berlín, donde es Director Musical General de la Deutsche Oper Berlin y director-jefe de la Orquesta Sinfónica de la Radio. ¿Le ha resultado difícil trabajar en la ciudad de von Karajan y tuvo éste alguna influencia en el acontecer operístico de la ciudad?

L.M.— Bueno, fui director de la Ope-

ra durante seis años, del 1965 al 1971. Durante ese período él no dirigió en la Opera y, que yo sepa, tampoco ha dirigido allí después, aunque dirigió en la Opera antes de mi llegada. Las actividades de la Orquesta de la Radio también se hallaban claramente delineadas de tal manera que no ha habido ningún conflicto. Al contrario, me entendí bastante bien con él durante dicho período y estamos en muy buenas relaciones...

G.L.— ...y usted ha dirigido su orquesta en muchas oportunidades. También existen muchas grabaciones suyas con la Orquesta Filarmónica de Berlín.

L.M.— Sí, antes de ocupar el cargo de Director Musical de la Orquesta Sinfónica de la Radio hice unas quince grabaciones con la Filarmónica de Berlín y luego hubiese resultado un poco difícil dirigir ambas orquestas mientras era di-

«He sido muy influenciado por Marcel Marceau, el actor de mimo».

rector de la Orquesta de la Radio. Actualmente dirijo nuevamente y con regularidad la Orquesta Filarmónica de Berlín y he iniciado una nueva serie de grabaciones. Estoy realizando la serie completa de las obras de Bartók y de Rachmaninov con ellos para el sello Deutsche Grammophon; y si acaso le interesa mi programa de grabaciones, estoy realizando aquí un ciclo completo de obras de Dvorak con la Filarmónica de Viena para la Deutsche Grammophon; y para la CBS, también con la Filarmónica de Viena, estoy realizando un ciclo completo de obras de Mahler. Comenzamos a grabar esta misma tarde...

G.L.— ¿La Quinta de Mahler, supongo?

L.M.— Sí, la Quinta y la Sexta. Y también un amplio programa de Ricardo Strauss a la vista.

G.L.— Quisiera ahora hacerle una pregunta respecto de su técnica de ensayo. Entre los dos extremos, el del director que, como Arthur Nikisch, prácticamente no ensaya y el director que ensaya sin dejar el más mínimo detalle librado del azar. ¿Dónde se situaría usted y cuál es su enfoque al respecto?

L.M.— Bueno, esto depende de la orquesta, de la obra y de las circunstancias. A veces, dedico mucho tiempo a la preparación de una obra. Otras veces, siguiendo mi instinto profesional musical, dejo la música fluir, no molesto a la orquesta, siempre que sean circunstancias en que veo que todo marcha muy bien. Depende del tipo de música de que se trate y de la orquesta con la cual se trabaje. Así, una **Sinfonía** de Bruckner, por ejemplo... si uno está trabajando con la Filarmónica de Viena, que conoce la tradición y el sonido, uno ciertamente no tendrá que ensayar mucho. Por el contrario, cuanto menos se ensaye, mejor, en cierta manera, porque se trata del tipo de música que nace durante el concierto, mientras que otras obras, como por ejemplo, una **Suite de ballet** de Bartók, o un Debussy, **El Mar**... Bueno, si uno está haciendo **El Mar** con la Orquesta Nacional de Francia, que la ha tocado unas dos mil veces, entonces tampoco tendrá que ensayar mucho, aunque quedará ensayar lo necesario a fin de colocar cada detalle en su lugar...

G.L.— Usted goza de la reputación de tener además de un oído fenomenal, una memoria absolutamente fantástica. He oído decir que comienza a ensayar sin abrir siquiera la partitura, que detiene luego a la orquesta allí donde juzga necesario, y realiza indicaciones llegando a dar incluso el número del compás en que se halla el error o elemento a corregir. ¿Es verdad o se trata simplemente de una anécdota?

L.M.— Es básicamente verdad. A veces estoy dirigiendo una obra por primera vez, o no me he tomado realmente el trabajo de aprender todos los números de ensayo, etc., son días en los que contesté mi correspondencia en vez de aprender cada detalle escrito en la parti-

tura..., entonces no conozco todos estos elementos extramusicales.

G.L.— Quisiera preguntarle sobre interpretación. ¿Cuál es su enfoque al respecto? ¿Se trata del resultado de un proceso analítico o de algo puramente emocional?

L.M.— Interpretar simplemente significa dar vida a algo que está muerto sobre una hoja de papel, no significa otra cosa.

G.L.— ¿Y el papel que desempeña en ello al director de orquesta es esencialmente técnico, o, digamos, más bien emocional?

L.M.— No, es técnico en cuanto que se trabaja de acuerdo a un concepto musical, y, por otra parte, se trata de *tocar* esa vena de musicalidad que cada músico posee, de tal manera que pueda expresarse de una manera cálida y convincente dentro del marco arquitectónico que uno ha demarcado para él.

G.L.— Usted ha dirigido muchas orquestas en su vida y supongo que prefiere aquellas con las que ha estado más estrechamente asociado. Aparte de ellas ¿cuáles son las orquestas con las que ha tenido la mejor relación de trabajo?

L.M.— He trabajado con satisfacción con muchas orquestas. He dirigido ciento veintiocho y ciento veintinueve orquestas, pero mencionaría de manera particular la Philharmonia de Londres, una orquesta que me gusta mucho, y también la London Symphony, que es muy buena orquesta, pero conozco mucho mejor a la Philharmonia, con la que he tenido una larga asociación de trabajo. Y luego, por supuesto, mencionaría a la Orquesta Nacional de Francia, una orquesta que aprecio grandemente. También disfruté mucho trabajando con ciertas orquestas rusas, por ejemplo la Filarmónica de Leningrado, de la que pienso que es una excelente orquesta, a pesar de que hace años que no la he dirigido. También me parece muy buena la Orquesta de La Scala, que es joven y entusiasta. Disfruté mucho con las Orquestas de Filadelfia y de Chicago, estupendos músicos. Por supuesto, existen muchas otras estupendas orquestas en el mundo, pero yo destacaría esas, particularmente, entre las orquestas con las cuales no he estado directamente relacionado, con excepción de la Orquesta Nacional de Francia de la que sigo siendo el director principal invitado, y de la que fui director musical por espacio de tres años. Aparte de Cleveland, Viena y Berlín, creo que estas son las orquestas... De la Orquesta de Cleveland, creo que puedo decir, sin lugar a duda, que pienso que no hay orquesta mejor en Estados Unidos en la actualidad. No sé lo que está ocurriendo con la orquesta ahora, pero supongo que sigue siendo excelente.

G.L.— ¿Ha tenido alguna participación en la elección de su sucesor en Cleveland, Christoph von Dohnanyi?

L.M.— No. Esta fue la decisión de la Musical Arts Association.

G.L.— Le he oído dirigir Mahler en

varias oportunidades, con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín, con la Orquesta de Cleveland y el domingo pasado una hermosa Quinta con la Filarmónica de Viena, y, me acaba de informar acerca de sus futuras grabaciones de la obra de Mahler. Pienso que Mahler ha llegado a ocupar un lugar importante en su repertorio.

L.M.— Ha pasado a ocupar un lugar muy importante. No he comenzado a dirigir **Sinfonías** de Mahler, con excepción de la **Segunda** y la **Primera**, hasta fines de la tercera década de vida. Me interesaban mucho más Bartók, Stravinsky, Bach, Mozart, Schubert y Debussy..., y no he dirigido las **Sinfonías** de Mahler hasta fines de mis treinta, comienzo de mis cuarenta... Ahora estoy muy contento de que haya sido así, porque es música que me habría deparado dificultades cuando era joven.

G.L.— Resulta interesante hablar de Mahler, ya que él también fue director de este teatro (en aquel entonces Opera Imperial de Viena), y en este car-

«No dirigí a Mahler hasta que tuve casi cuarenta años, y estoy contento de no haberlo hecho»



go usted es su sucesor. ¿Acaso Mahler tenía razón cuando decía que su música sería comprendida dentro de cincuenta años?

L.M.— Sí.

G.L.— No obstante, sigue habiendo una cierta resistencia a esta música en ciertos círculos. Cierta malentendido.

L.M.— Los malentendidos se deben en gran parte a muchos intérpretes que han *sobreinterpretado* a Mahler. Mahler debería ser *subinterpretado*. Su música está tan claramente marcada e indicada que uno no puede equivocarse... Ello es más verdad en el caso de Mahler que en el caso de cualquier otro compositor: uno no puede equivocarse, si uno sigue sus sugerencias, porque él era un experto músico práctico. El sabía lo que hacía y sus indicaciones están sazoadas por sus experiencias como compositor y director, y buen pianista... Es evidente que solamente con seguir las indicaciones, aun las de un gran director y gran compositor como Mahler, al pie de la letra, no es

«Tengo la intención de dirigir una película, estoy muy orientado hacia el cine».

suficiente. Aquí volvemos al problema de la interpretación: si uno posee la capacidad de hacer vivir una composición a través de todos los ajustes sutiles..., que no pueden ser descritos con palabras, que no pueden ser discutidos con palabras..., si no se posee esta capacidad, entonces puede seguirse al pie de la letra cada indicación en una partitura de Mahler sin lograr que suene bien.

G.L.— Pasemos ahora a hablar de su actual posición al frente de la Opera del Estado de Viena: posee un repertorio operístico muy amplio después de haber dirigido un teatro de ópera (Berlín) durante tantos años. ¿Cuáles son sus preferencias en este campo, esto es, sus óperas favoritas?

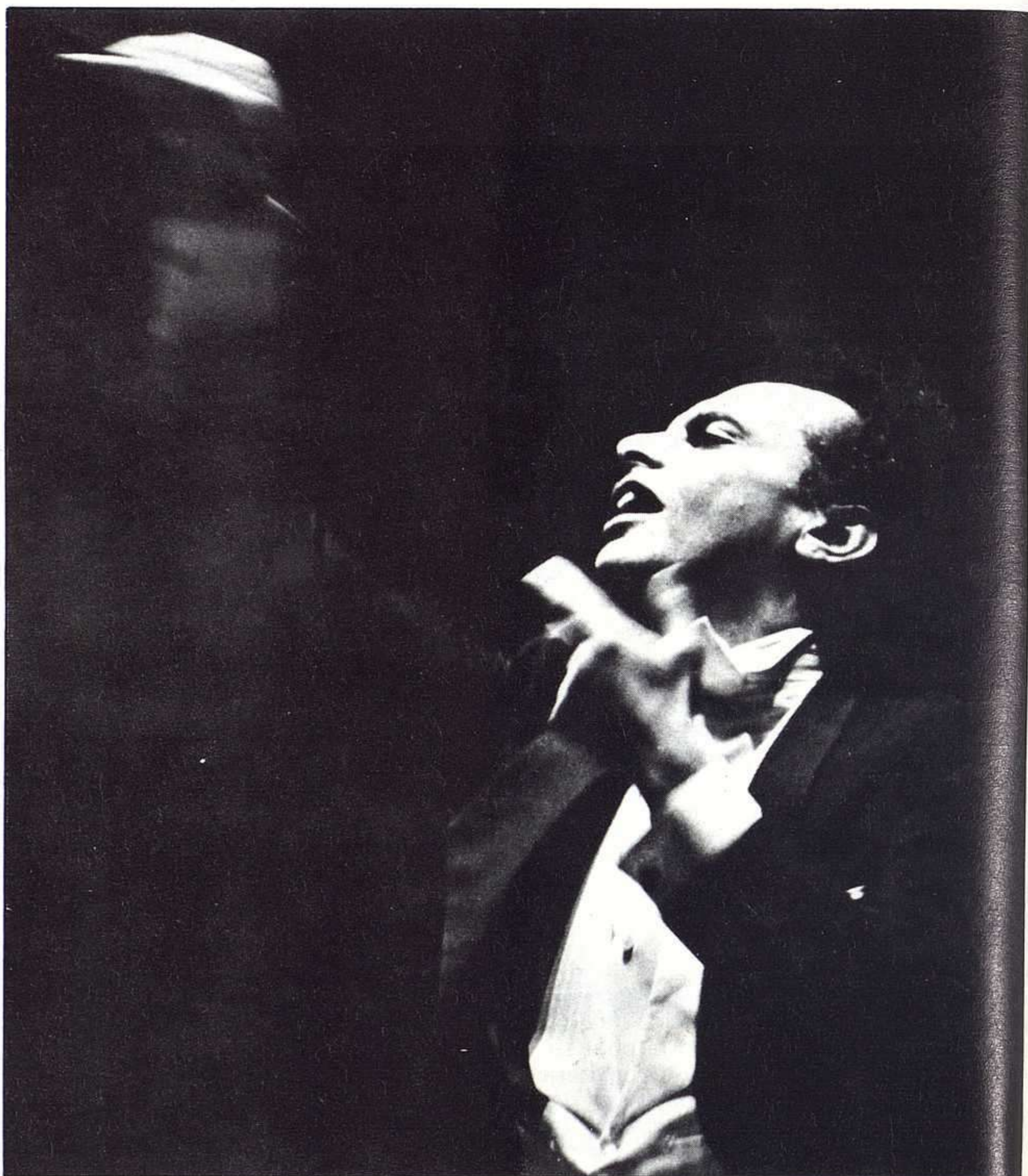
L.M.— Soy un gran entusiasta de Verdi. Adoro Verdi... me gustan mucho óperas como *Simon Boccanegra*, *Don Carlo*, *Otello*, *Falstaff*, *Traviata*...

G.L.— ¿Va a dirigir *Falstaff* aquí esta temporada?

L.M.— Sí. Es una ópera maravillosa. También soy un gran entusiasta de *Pelléas et Mélisande*, es una experiencia extraordinaria...

G.L.— ... que falta en el repertorio de la Opera de Viena...

L.M.— ...sí, curiosamente. En realidad, me gustan la mayoría de las grandes obras del repertorio. No he mencionado Puccini, pero estoy realizando un ciclo Puccini que pienso integrar al re-



pertorio. La próxima ópera será *Turandot*, luego tendremos *La Fanciulla del West*...

G.L.— ¿Una grabación? ¿Para qué sello?

L.M.— CBS

G.L.— Ha realizado usted un cambio en el sistema de repertorio de este teatro. Ha pasado del puro repertorio, unas veinticinco óperas diferentes por mes, a un sistema de funciones agrupadas; una menor cantidad de óperas diferentes que se van alternando, y que, por lo tanto, se repiten con mayor frecuencia. ¿Piensa ir aún más lejos en esa dirección?

L.M.— ¿Hasta dónde cree usted que se puede ir?

G.L.— Se podría llegar a un sistema de «ópera de stagione»...

L.M.— No pienso hacer eso. Ello no está ni dentro de la naturaleza ni dentro de la tradición de este teatro, y no veo ninguna razón para ello.

G.L.— ...o bien reducir aún más el número de óperas incluidas en el repertorio...

L.M.— Pienso mantener el presente nivel.

G.L.— Mencionó al comienzo, que proviene de una familia dedicada al teatro. ¿Consideraría la posibilidad de hacerse cargo de la dirección escénica de una de las óperas que dirige, tal como lo hace tan a menudo von Karajan?

L.M.— No. Aunque ya he puesto en escena. He realizado la dirección escénica de *Eugenio Onegin* en Roma, hace muchos años. En realidad, pienso que

«Pienso que no hay orquesta mejor en Estados Unidos que la Orquesta de Cleveland».



L.M.— Aquí hay que distinguir varias opciones, entre las que se encuentran también los sistemas de video... que también pueden ser utilizados para una película operística. En realidad, se pueden realizar varios tipos de producciones. Se puede filmar el evento vivo *en directo*, una suerte de reportaje. También se pueden filmar varias funciones de la misma producción e ir componiendo la película a partir de los mejores pasajes de cada filmación. Una tercera variación consistía en llevar una producción escénica a un estudio de cine o televisión y filmarla allí tal como si fuera sobre un escenario. También es posible realizar una película propiamente dicha, utilizando una ópera. Este es el caso de **Don Giovanni**. La próxima ópera filmada de esta manera, y para la cual dirigiré el material musical, será **Carmen**.

G.L.— ¿Qué nos puede decir acerca de sus propias actividades cinematográficas? Usted ha creado una compañía a dichos efectos.

soy capaz de llevar muy bien a cabo la dirección escénica de una ópera. Tengo la intención de dirigir una película un día de estos. Es posible que algún día me haga cargo de la dirección escénica de una ópera, cuando no esté ya administrando y si tengo tiempo suficiente... Dudo mucho de que sea aquí. Si me hago cargo de la dirección escénica de una ópera, creo que será para una película y no sobre un escenario, porque estoy muy orientado hacia el cine.

G.L.— ¿Cuántos meses por año va a permanecer en Viena? ¿Creo que su contrato estipula seis meses?

L.M.— Sí.

G.L.— ¿Y el resto del tiempo piensa dedicarlo a su carrera internacional de director de orquesta?

L.M.— No. Realmente quiero aprovechar la estabilidad que tengo aquí, por muchas razones personales, porque no

soy un gran viajero, nunca lo he sido. Y una carrera de director de orquesta exige muchos desplazamientos y cuando viajo me gusta hacerlo por placer y no por razones de trabajo. Pienso alquilar una casa aquí y me pienso quedar aún cuando no esté dirigiendo. Además, me gusta mucho este trabajo. Me gusta que esté bien hecho...

G.L.— ¿Seguirá dirigiendo la Orquesta de Cleveland de vez en cuando?

L.M.— No. He cortado todos mis vínculos con la orquesta.

G.L.— ¿Cuál es el futuro del cine en la ópera? Le hago esta pregunta con *Don Giovanni* en mente, que fue, si no me equivoco, el primer paso en un vasto plan propuesto por Rolf Liebermann, que consistía en filmar las cincuenta óperas más importantes en el repertorio y ayudar de esta manera a financiar los teatros de ópera.

«Interpretar significa dar vida a algo que está muerto en una hoja de papel».

L.M.— Sí, efectivamente, Nuestro propósito es el llevar programas de elevado nivel cultural hacia la mayor cantidad posible de espectadores. Nuestra primera producción ha sido una *visualización de Los Planetas*, de Gustav Holst. Acabamos de completar *El Mar* y estamos preparando *Las Cuatro Estaciones*. Esperamos realizar dos o tres producciones de este tipo por año.

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 DIRECTOR DE ORQUESTA COMO ESPECIALISTA



Hasta finales de 1700, Haydn dirigía él mismo sus composiciones. Fue en el siglo siguiente cuando se produjo la escisión entre director y

compositor. El siglo XX trae una nueva modalidad: el director-musicólogo, el especialista en la música de una época determinada.

Por Rafael Pérez-Arroyo

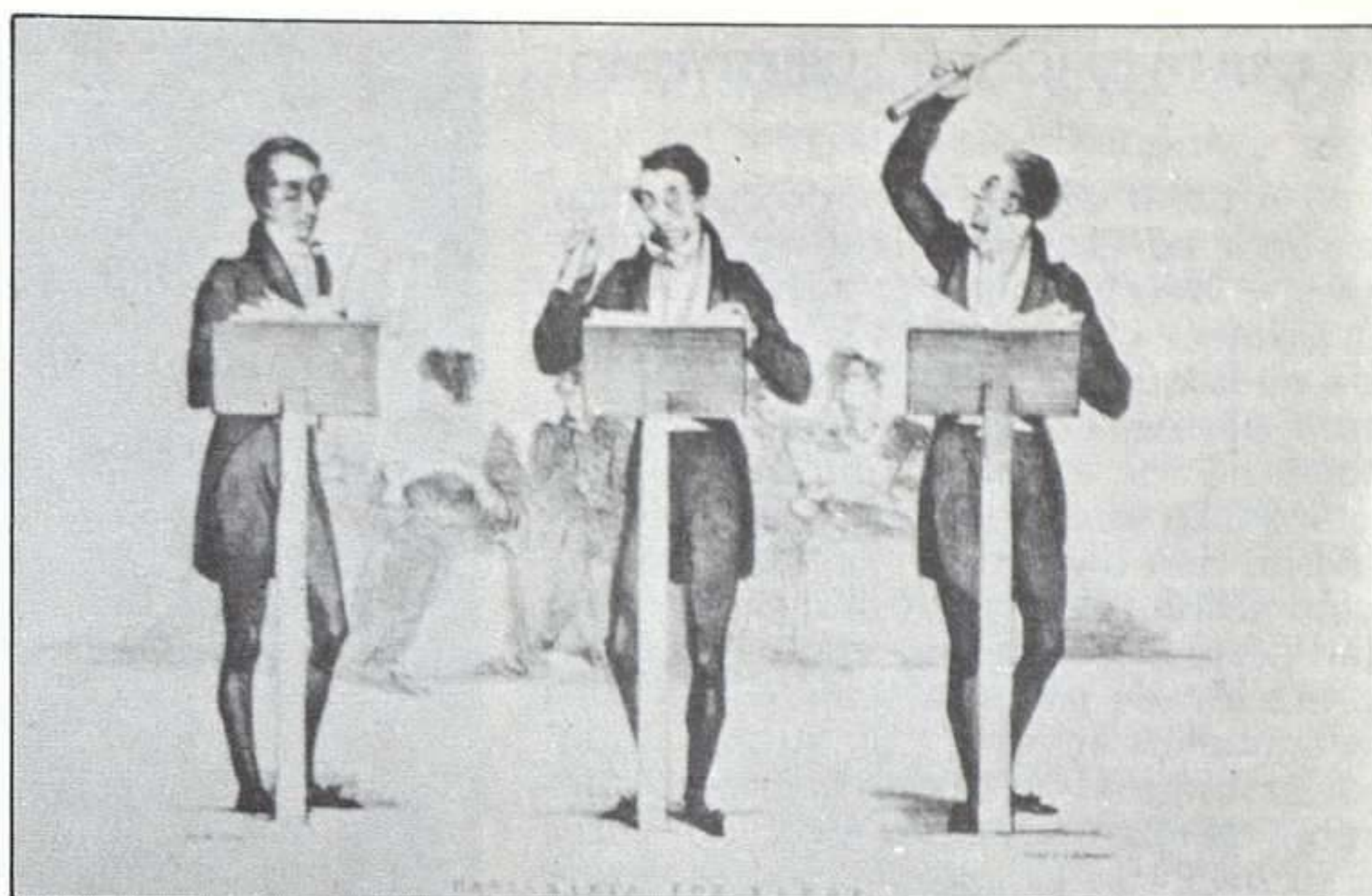
La esencia de dirigir es la comunicación que se puede llevar a cabo mediante gestos o mediante la personalidad del director. Pero sin inspiración, los gestos más sutiles serán del todo estériles. Independientemente de esto, todo oyente sabe, hasta cierto punto, qué es lo que hace un director de orquesta: se sitúa delante de la orquesta y mueve sus brazos, en los que normalmente sostiene un palito. Si somos afortunados, es posible que encontremos alguna relación rítmica entre el movimiento de sus brazos y el desarrollo de la música. Pero, ¿qué clase de persona es capaz de dirigir desde una pieza vocal polifónica del XVI, con un coro de más de 40 personas, hasta la más complicada obra polirrítmica del siglo XX? ¿Conoce realmente alguna de las épocas de la música que dirige? ¿Hasta qué punto es válido su trabajo? Antes, deberíamos analizar retrospectivamente, aunque con brevedad, cuál ha sido su evolución.

Desde su oscuro origen, hasta setecientos años, la historia de la dirección

ha pasado por tres períodos paralelos a los históricos y culturales. Durante el renacentista y el moderno, la coordinación o dirección se llevaba a cabo con un palito o con las manos. Desde el siglo XII hasta el XVII, la voz humana asumió un papel central en la vida musical, así es que no es de extrañar que Elías Salomonis (en su *Scientia artis musicae*), Andreas Ornitoparcus (en su *Musicae activae micrologus*, 1516), Andreas Raselius (1591) y otros teóricos mencionen que la dirección era asumida por uno de los cantantes. Salomonis nos comenta al respecto, (*Si uno de ellos canta incorrectamente o demasiado suave, o hace una entrada incorrecta, le susurrará al oído: está usted bajo, sus notas están equivocadas, y así los otros no se enterarán*). Ornitoparcus habla también del movimiento de las manos. Este arte se llamaba «Quironimia» y tiene un origen muy antiguo.

Durante el barroco, con el auge de la música instrumental, la coordinación se hacía desde el teclado por el «Kapel-

meister», o desde el violín o el laúd por el «Concert Master». Mersenne menciona al respecto que los ejecutantes de laúd indicaban el tiempo con un movimiento del mástil de su instrumento. En la época de Haendel, no se necesitaba director. Los compositores estaban integrados personalmente en la interpretación y generalmente llevaban la parte del bajo continuo. Durante la segunda mitad del siglo XVIII, la orquesta fue evolucionando, el clasicismo determinó pautas muy concretas, los instrumentos de viento y de cuerda fueron modificándose y su número aumentó en la orquesta. Los compositores escribieron las partes armónicas completas. En consecuencia, el continuo era innecesario. Todavía en 1790 Joseph Haydn, sentado frente a un fortepiano, dirigió los conciertos de Londres conjuntamente con Johan Peter Salomon; es difícil imaginar qué podía añadir Haydn a sus propias sinfonías. Pero, una vez más, seguía la regla de que los compositores estuviesen integrados ellos mismos en la interpretación. En la



Sobre estas líneas, C.M. von Weber dirigiendo una ópera en el Covent Garden. A la izquierda, Nikolaus Harnoncourt es, quizás, el más conocido de los directores especialistas actuales.

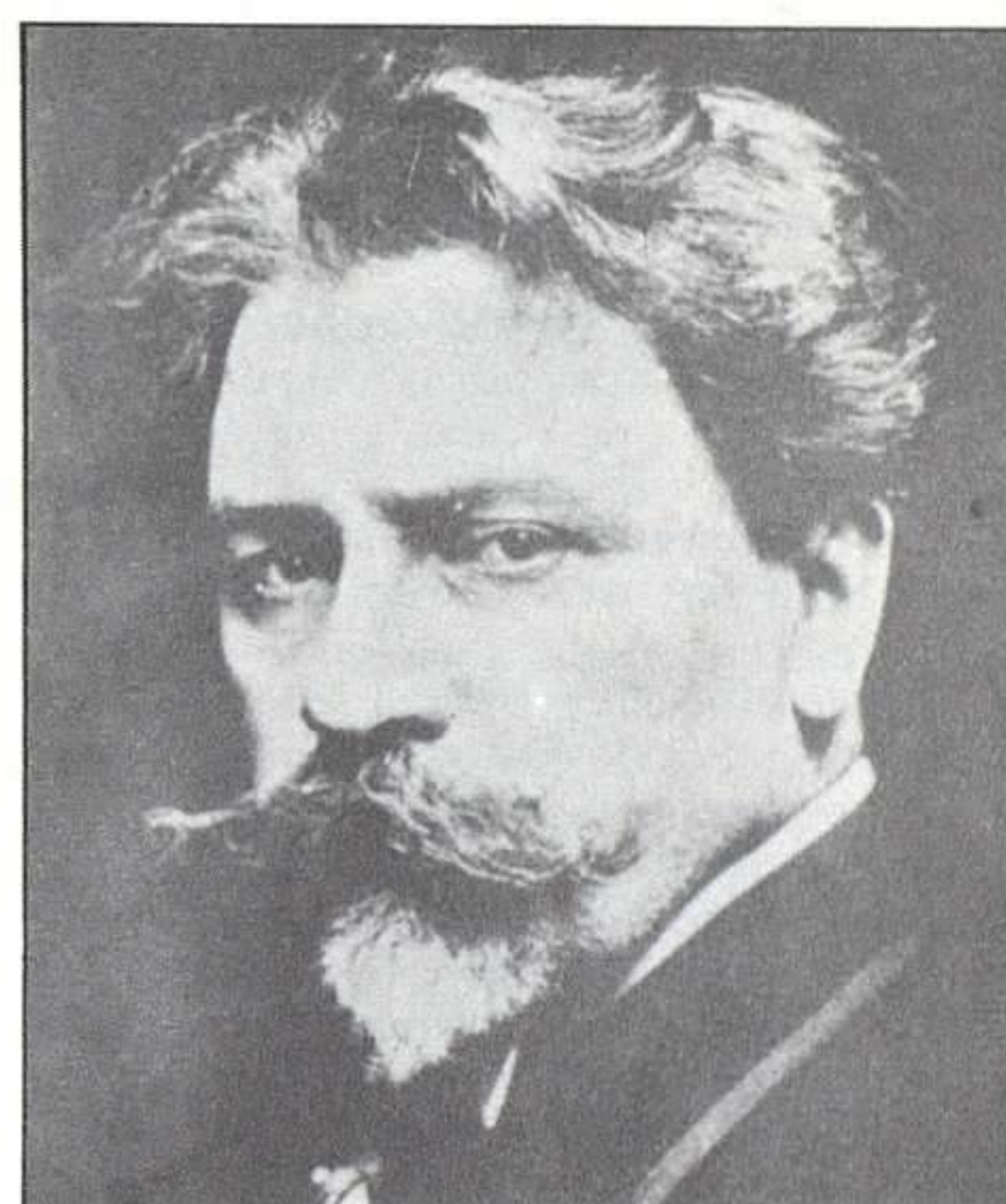
época de Beethoven, todavía quedaban directores desde el teclado, aunque éstos resultaban anacrónicos. Los instrumentistas perdían poco a poco la batalla en favor de la batuta. En 1776, Friedrich Reichardt prescindió del teclado y se sentó detrás de un pupitre exprofeso para esto. Gasparo Spontini creó un nivel de disciplina para la batuta. François Antoine Habeneck hizo una incomparable labor en la esfera orquestal, y, aunque dirigiese con el arco del violín, se trataba esencialmente de un intérprete. De hecho, muchos de los directores del siglo XIX fueron violinistas, como el célebre Spohr. Pero la batuta sería impuesta, finalmente, por Anselm Weber y por Friedrich Reichardt.

LA ESCISION ENTRE COMPOSITOR Y DIRECTOR

Durante los años siguientes, las figuras de la dirección fueron igualmente los cuatro compositores más importantes: Berlioz, Liszt, Mendelssohn y Wagner. Mendelssohn tuvo especial interés en rescatar trabajos olvidados y dio la primera interpretación moderna de la **Pa-sión según San Mateo**, de J.S. Bach. Berlioz escribió el primer tratado de dirección al final de su tratado de orquestación: **Traité de l'instrumentation et d'orchestration modernes: avec supplément «Le Chef d'orchestre»**, 1844. En él especifica las primeras reglas de la subdivisión con una claridad sin precedentes, encaminadas desde el punto de vista interpretativo. Wagner hizo también grandes aportaciones teóricas, entre ellas la subdivisión de la música no matemáticamente por el pulso, sino por el melos — la línea musical concebida en todos sus aspectos—. Las dos siguientes generaciones fueron las que surgieron del molde de Habeneck; éstas iban a ser de directores ejecutantes exclusivamente. Desde Hans von Bülow, nacido en 1830, seguido de Hermann Levi, Hans Richter, y Anton Seidl, a Felix Mottl, nacido en 1856, muchos de ellos alumnos de Wagner seguirían su escuela. Otros, como Theodore Thomas y el húngaro Nikisch, evolucionan lejos de la escuela de Bayreuth junto con Karl Muck nacido en Darmstadt en 1859, y Felix Weingartner, nacido en Dalmatia en 1863. Weingart-



Hans von Bülow.



El húngaro Arthur Nikisch.



Arturo Toscanini.



Serge Koussevitzky.

ner, como sus sucesores Otto Klemperer y Wilhem Furtwängler, se consideraban a sí mismos primero directores y compositores después. Y sólo con las dos excepciones de Mahler y Richard Strauss. Desde entonces, los directores excluyeron totalmente la faceta de compositores. Obviamente, Stravinsky y Hans Werner Henze tan sólo dirigían su propia música. Los compositores fueron deta-

llando cada vez más las partituras para que éstas fuesen comprendidas en lo posible por el intérprete. El director, poco a poco, se va convirtiendo en un sirviente del compositor. Hay casos extremos, como el de Bruno Walter, que antes de una interpretación de Mozart se comunicaba, según decía, con su espíritu. Esta actitud hubiese sido totalmente incomprendida cien años antes.

EL OBJETIVISMO Y EL SUBJETIVISMO

A partir de este período comienzan a surgir las escuelas objetivista y subjetivista. Weingartner y Strauss encabezan la primera y no admiten la modificación de nada que no esté escrito en la partitura, pero en contraposición, si los directores no son esclavos, tampoco son máquinas. En este aspecto, lo que los objetivistas han olvidado es que una traducción absoluta de las partituras puede ser tan perjudicial a la obra como una interpretación de excesiva subjetividad. Una vez Sibelius advirtió a Sir Adrian Boult: «Si su instinto le dice que haga algo diferente de mis marcas, por favor, obedezca a su instinto». La autenticidad es verdaderamente un concepto muy complejo. El director puede llegar a ser un sirviente del compositor, pero nunca un esclavo; durante el siglo XIX, los comentarios sugerían que el director debía crear algo por sí mismo en la obra con la única excepción de Verdi, quien se negó a toda aportación individual del intérprete.

En los últimos años, después de unas décadas dominadas por la idea dictatorial de Toscanini, una nueva generación de directores ha empezado a explorar el difícil, pero prometedor, campo de la flexibilidad interpretativa. Daniel Barenboim, por ejemplo, es un fiel seguidor de la teoría de Furtwängler y ha sido él quien ha introducido de nuevo el «portamento».

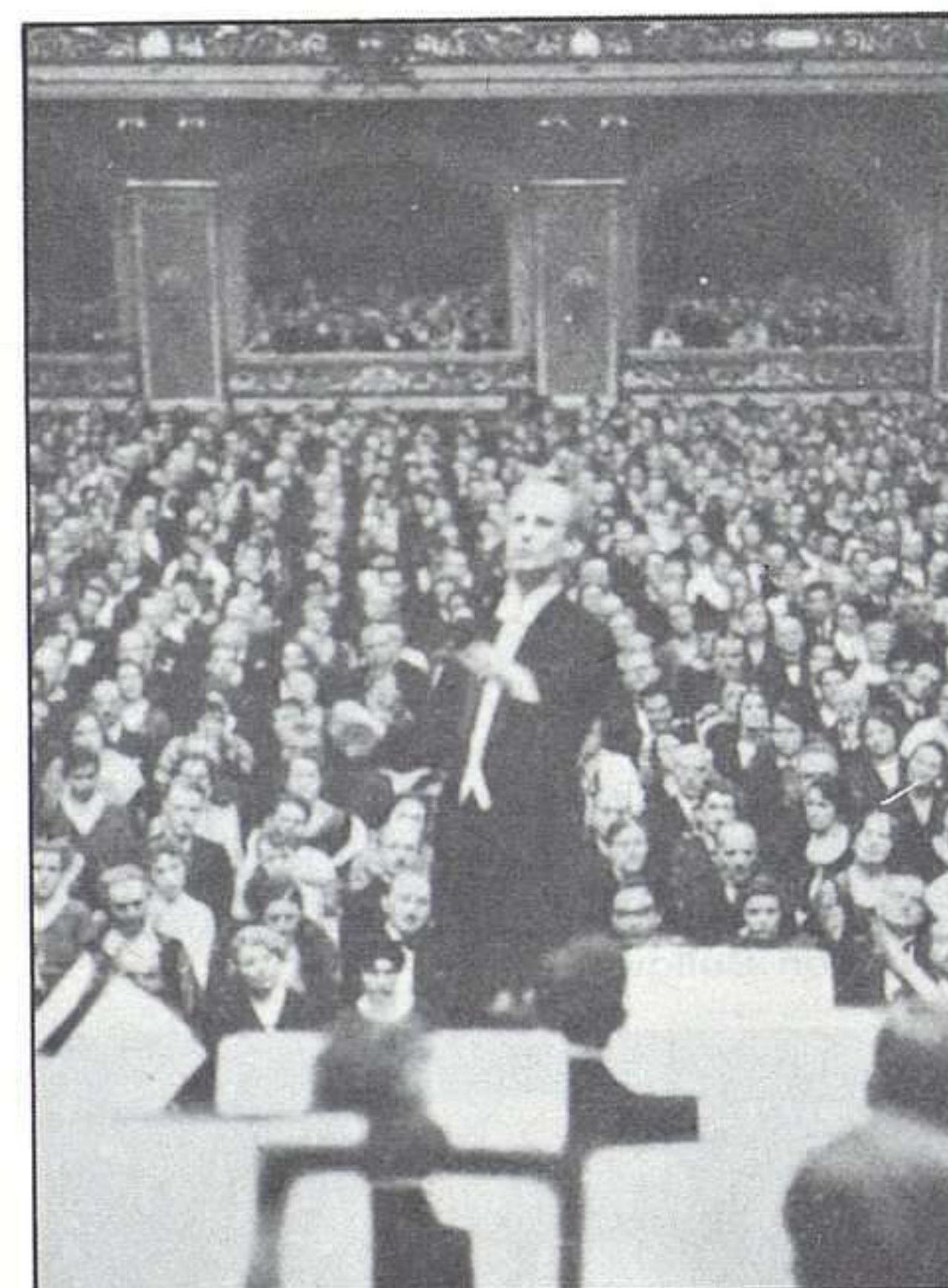
También se debe excluir a los directores de música contemporánea, pues siendo verdaderos especialistas en el tema y buenos conocedores de las notaciones actuales, la música que dirigen está sometida a esquemas aleatorios o de una libertad de ejecución muy grande.

LA FUSION MUSICOLOGO-DIRECTOR

Hacia los años 40, August Wenzinger, en Basilea, comenzó a llevar a la dirección la línea ya comenzada por Dolmetsch a principios de siglo. Este aplicó el principio de los instrumentos más adecuados, es decir barrocos o clasicistas, a las interpretaciones de música anterior a 1850. Los instrumentos cambian, y lo mismo ocurre con las técnicas de tocarlos, y, consecuentemente, las salas de concierto. Existen muchos sistemas de afinación: pitagórico, natural, desiguales, etc.; la diferencia es tan grande que puede cambiar el carácter de la música. En este terreno, los grupos como el Concentus Musicus de Viena, bajo la dirección de Nikolaus Harnoncourt, ha demostrado y revelado el efecto, sorprendente, que producen las interpretaciones de la música anteriores al 1850. El compositor del siglo XVIII, del XVII, del XVI, o también del XV, utilizaba la notación de acuerdo con las conveniencias y convicciones de su época; por muy avanzado que se sea, no se puede escribir fuera del marco de su tiempo. Por lo tanto, hay muchas probabilidades de que un ejecutante del siglo XX interprete totalmente mal la música de siglos pasados a causa de su conocimiento inadecuado de esas convenciones. La interpretación de la música antigua, tal como se hace hoy en día, resultaría totalmente incom-



Leopoldo Stokovsky.



Wilhelm Furtwängler.



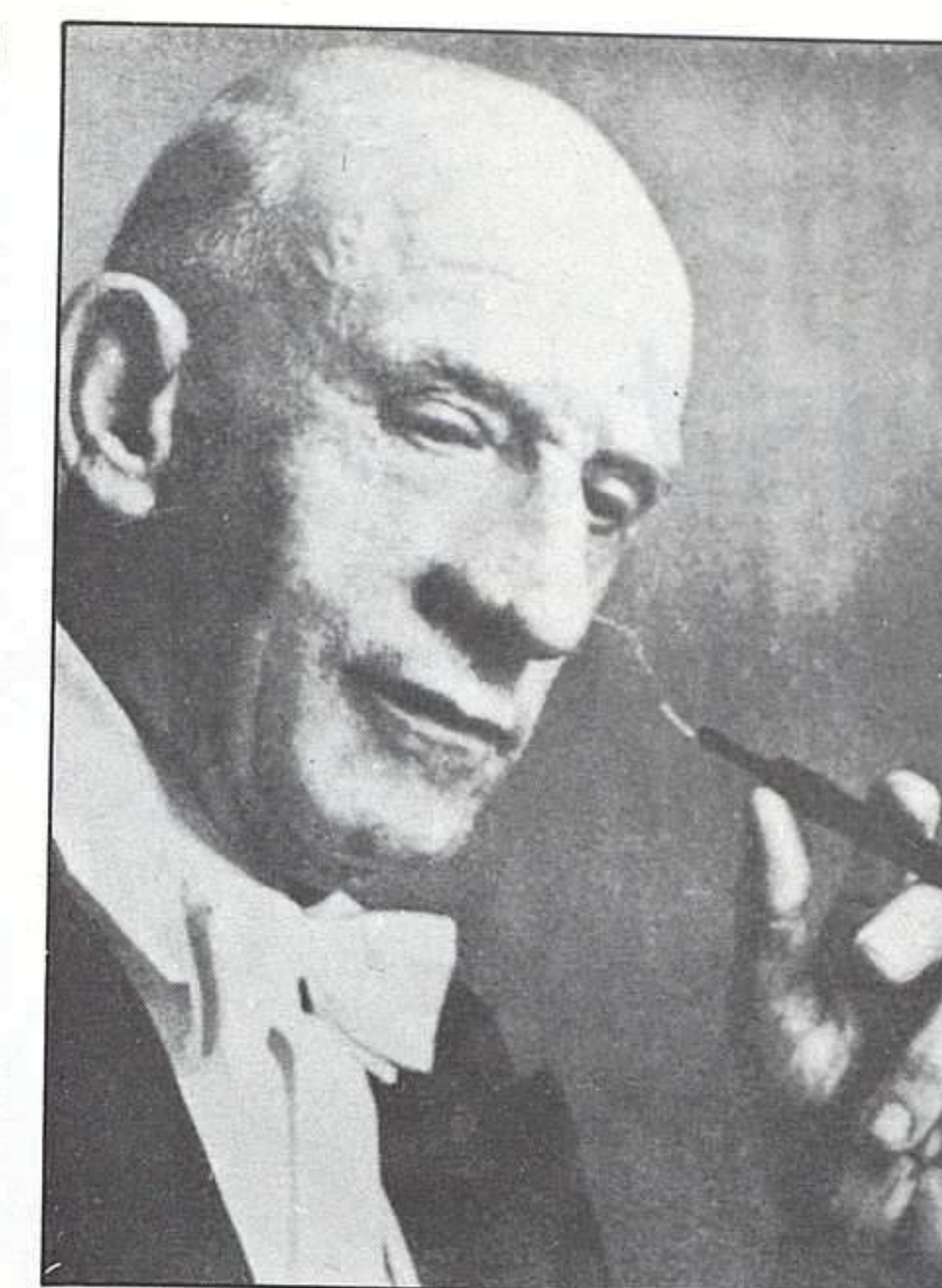
Igor Stravinsky.



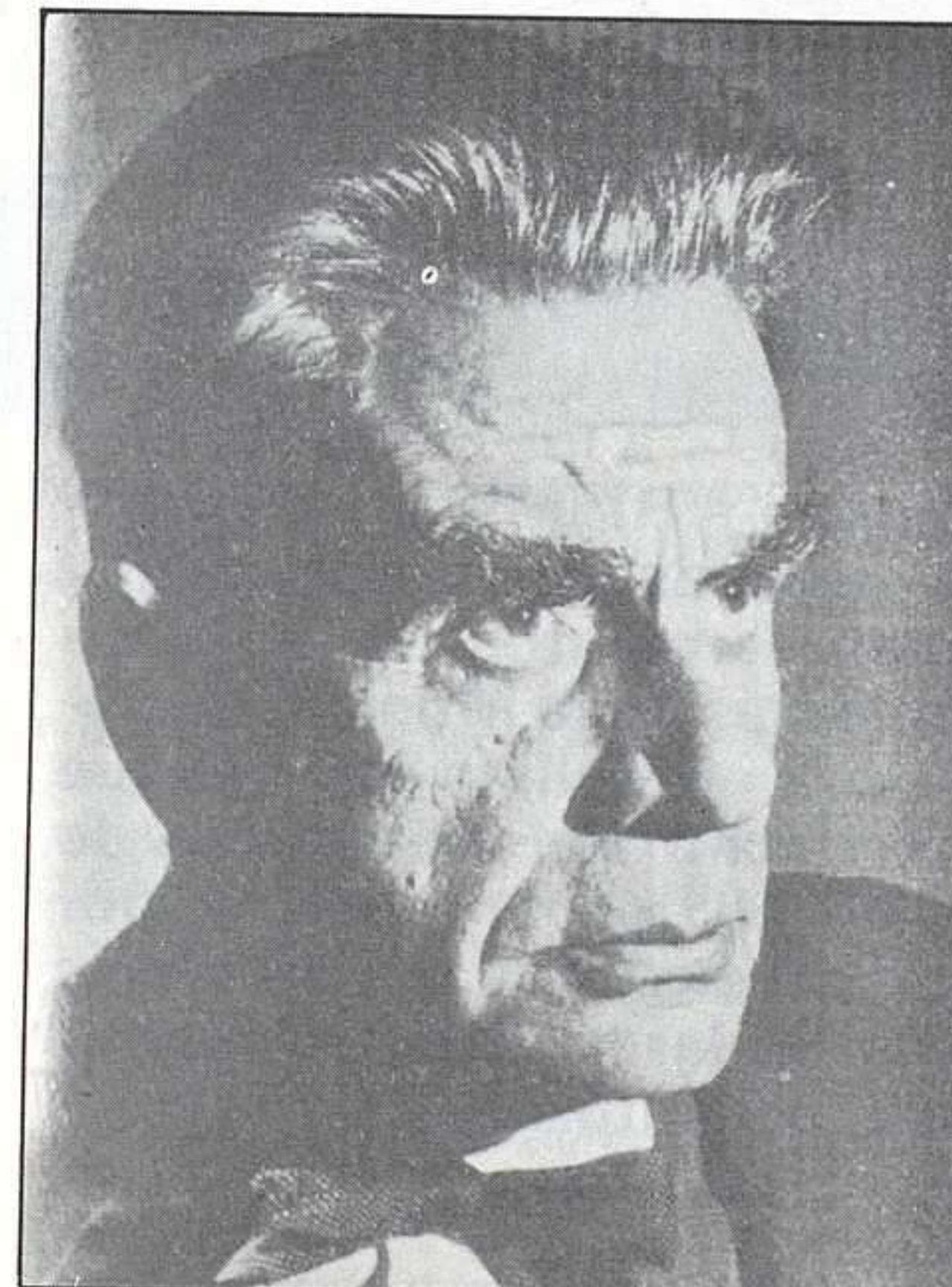
Toscanini dirigiendo en el teatro de Bayreuth.

previsible para la gente del siglo XVIII; entonces, la música de hacía diez años ya era vieja y no se le prestaba atención. Los compositores se hallaban en un universo inmerso en su época y, por tanto, no tenían por qué recurrir a la música anterior, puesto no la necesitaban. Lo que entonces suponía para un músico del siglo XVIII interpretar al clave una obra cualquiera no es lo mismo que supone para nosotros, y menos aún cuando se trata de dirigir, o, mejor dicho, reconstruir una pieza orquestal barroca, obra ésta totalmente inaccesible al noventa y nueve por ciento de los directores de la generación de los años 40. Tendremos que retroceder doscientos años para comprender el lenguaje de la época, y esto nos supondrá años de investigación y dedicación exclusiva para obtener un mínimo de resultado. Por tanto, esto tiene que ser llevado a cabo por personas estudiosas de un determinado período.

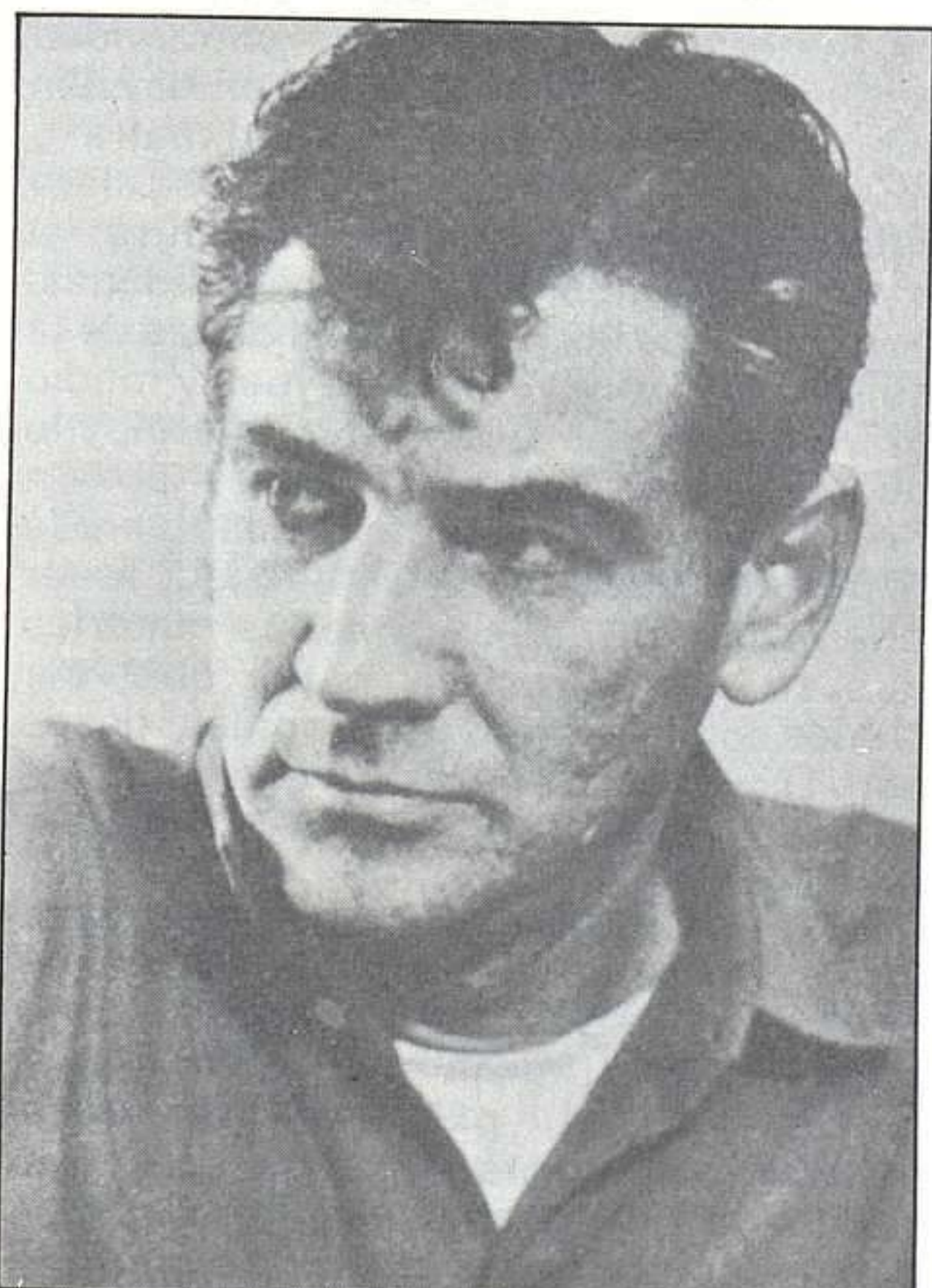
Hasta hace muy poco, la masiva publicación de ediciones facsímiles, de tratados teóricos antiguos y de ediciones manuscritas fotocopiadas, de elevadísimo coste, hubiera resultado incomprensible. Poco a poco, el musicólogo va haciéndose un aliado de primera magnitud del director. Es más, lo que antes era un simple trabajo de dirección ahora se convierte en una lenta y laboriosa obra de reconstrucción y de interpretación no sólo intelectual, sino musical. Harnoncourt puede ser que encabece esta lista de directores-musicólogos que cada vez van afianzándose más en el mercado dis-



Dimitri Mitropoulos.



Eduard Toldrá.



Leonard Bernstein.

cográfico. El mismo fenómeno que ocurrió a principios del siglo XIX, cuando los instrumentistas fueron perdiendo terreno frente a la batuta, ocurre ahora con los instrumentistas que ganan terreno frente a ésta para la música barroca y clasicista. Por primera vez surge un director que ante todo ha de tener una preparación intelectual, musical e histórica como condición «sine qua non» para serlo, y, además, profundos conocimientos en el campo de los instrumentos antiguos, especialidad ésta muy reciente, pero que ya en Inglaterra empieza a bifurcarse a su vez en campos muy concretos. Ya no habrá lugar para los directores que hacen un poco de todo; éstos perderán comba en cualquiera de las especialidades que aborden. Thurston Dart nos refleja humorísticamente lo que el especialismo desmesurado puede llegar a convertirse: «Ciertos estudiosos se han saciado tanto con el festín de información que son realmente capaces de presentar al oyente una canción del siglo XV armonizada a la manera del siglo XVI o fantasías para viola de gamba de Byrd ejecutadas en un estilo que estuvo de moda durante tres o cuatro años en la corte de Federico el Grande».

EL «ESTILO VALIDO»

¿Hasta qué punto se utiliza la misma terminología en el lenguaje para interpretar una obra de Bach o de Haendel, o de Telemann o Buxtehude o de Schoen-

berg o Hindemith? ¿Acaso se necesita un acercamiento diferente o sólo hay diferencias de contenido? Nosotros proyectamos nuestro pensamiento actual sobre ella, tomamos la parte que refleja lo que pensamos, como una montaña que vemos desde un lado, pero no del otro. No existe una interpretación absoluta ni auténtica, en sentido estricto; todo lo que hagamos será del siglo XX. Recuerdo que una vez Cristóbal Halffter me comentó que a los clavecinistas barrocos actuales sólo les faltaba ponerse una casaca y una peluca, opinión ésta no del todo equivocada en algunos casos, pero no lo suficientemente matizada. Habría que empezar analizando por qué, si hay, verdaderamente, un estilo musical definido en el siglo XX, los músicos tienen que ir a buscar otras épocas en las cuales definirse, identificarse o simplemente expresarse. En ninguna época anterior al siglo XX se ha interpretado la música anterior a ella misma con tanto rigor, veneración y exhaustividad. Los músicos del XVIII, como ya hemos dicho antes, se acercaban al problema desde su época, el siglo XVIII, porque había un *estilo válido*. ¿Pero desde dónde nos acercamos hoy en día? ¿Desde la música electrónica?, ¿Desde la aleatoria? No hay estilo válido como había en otras épocas, aunque sí lenguajes individuales. Por eso hay este caos y se rinde culto a la música antigua. La crisis de la creación musical, aplicable, aunque en menor medida, a otras artes, ha dejado un hueco muy grande y éste ha sido llenado por la investigación y la interpretación de la música de hasta diez siglos antes. Pero este buceo retrospectivo de cien, doscientos o setecientos años busca la autenticidad a cualquier precio y no admite manejos semiactualizantes como el uso de instrumentos modernos: se busca lo auténtico, lo definitivo, lo *absoluto*.

Se ha llegado a crear como consecuencia de esta inestabilidad creativa, una ciencia llamada «Musikalischer Wertungsforschung» para encontrar hasta qué punto una pieza musical es buena o mala; algo totalmente insólito. Pero la herencia romántica es tan fuerte que tanto los directores de orquesta, quizás por falta de conocimientos, como el público han tomado una actitud de satisfacción empírica a la interpretación medio purista, utilizando instrumentos antiguos, pero tocándolos como en el siglo XIX con mucho «vibrato» y «crescendo». Un instrumentista, y más aún un director, debería saber por qué usa ese instrumento. Pero hasta en esto hay caos. Nadie habla de instrumentos más adecuados sino de auténticos. Una de las líneas de aproximación es la de recrear en lo posible el sonido original; otras, la articulación, el fraseo, la orquestación, etc.

En contrapartida del purismo, tenemos a muchos otros directores que siguen manteniendo la línea tradicional de interpretación, utilizando orquestas grandes y pesadas para Mozart y Haydn, que resultan anacrónicas. No quiero que se tenga la impresión de que intento dar respuestas válidas. Ni mucho menos; si algo quiero dejar patente es el concepto de lo *relativo*, y que respecto a la fidelidad o no fidelidad en la forma, estilo de dirección u otros problemas, siempre habrá un juicio individual que derrumbará la idea de lo *absoluto*.

Entrevista con el Director General de Música y Teatro

José Manuel Garrido —primer socialista que llega a la Dirección General de Música y Teatro—, a los cuarenta días de su arribo a la misma, ha formulado a RITMO las declaraciones que ofrecemos en estas páginas a la profesión y afición musical, en torno a los planteamientos de la Administración Central frente a los problemas de la Música, declaraciones hechas en el transcurso de la entrevista que nos fue concedida y celebrada en su despacho del Ministerio de Cultura, en el mismo escenario en el que también, y por cierto con una acusada periodicidad, tuvimos las primicias de la política musical de los varios titulares de aquel departamento ministerial en la anterior legislatura.

RITMO.— En el programa electoral de su partido en materia musical, publicado en RITMO el pasado mes de noviembre de 1982, se hablaba de una «política de redistribución de los recursos musicales del país». En las declaraciones que usted ha concedido recientemente a la Agencia EFE se refería a una «alternativa» en la administración del presupuesto de la Dirección General de Música y Teatro. ¿Podría definirnos en qué consiste esa «alternativa», esa «redistribución de los recursos», en líneas generales?

JOSE MANUEL GARRIDO.— Hay que distinguir entre un programa electoral y la acción de gobierno, la acción diaria de gestión. Hay unos objetivos a seleccionar y hay que dar prioridades. El programa electoral es un producto, digamos, *en bruto*, a desarrollar a lo largo de cuatro años. Lo asumimos, pero tenemos que adaptarlo a la realidad presupuestaria y a los criterios de la acción diaria. Por otro lado, en cualquier posición ante una política cultural no hay que olvidar que actualmente se está realizando la construcción del Estado de las autonomías.

Cada comunidad autónoma va a tener un estatuto donde se señala que la cultura es materia exclusiva de la comunidad autónoma. No se puede hacer hoy día ninguna declaración en materia teatral o musical que no tenga en cuenta esa clara referencia. La Administración central va a tener un tipo de responsabilidades, pero no todas las responsabilidades de la cultura. Mi equipo lleva un mes y medio al frente de esta Dirección General, y lo que estamos haciendo ahora es, por un lado, ver cómo se puede adaptar ese programa electoral a la realidad, tener una visión de conjunto de las materias que se van a transferir y, por otro, ver cuáles son los objetivos a impulsar desde esta Dirección General. En eso estamos, yo diría que es una operación de *radiografía de la situación*.

R.— ¿Cuál es el presupuesto exacto de la Dirección General de Música y Teatro? ¿En qué va a cambiar este presupuesto durante el año 1983? ¿Es cierto que el presupuesto para inversiones aumentará un diez por ciento, lo que supone tres puntos por debajo del aumento de la inflación?

J.M.G.— Aquí hay una confusión; las declaraciones que han salido en la prensa acerca del aumento del presupuesto de inversiones son declaraciones hechas por el Ministro de Cultura, no hechas por mí. Yo, en este momento, ignoro el presupuesto para inversiones del próximo año. Ahora mismo, lo único que nosotros podemos hacer es administrar el poco dinero que tenemos, del que sí hay cifra exacta: son dos mil millones de pesetas. De ellos, el organismo autónomo Teatros Nacionales y Festivales de España se lleva mil veintinueve millones y el organismo autónomo Orquesta y Coros Nacionales, alrededor de trescientos millones. Seiscientos millones quedan libres para acción directa de esta Dirección General. Este es el presupuesto, y mientras no haya referencias del aumento presupuestario que habrá este año intentaremos gastar este poco dinero de la mejor manera posible.

R.— ¿Cómo calificaría este presupuesto? ¿Lo encuentra suficiente, insuficiente, ridículo? ¿Habría alguna manera de aumentarlo o de modificar su distribución en los próximos años?

J.M.G.— Indudablemente, el presupuesto es pequeño y, comparado con las inversiones que hacen otros países de nuestro área sociocultural en materia de música y teatro, es escasísimo. Lo que a mí me preocupa es dar la máxima rentabilidad teatral y musical a este dinero, no vaya a ser que el poco que tenemos lo gastemos mal. Yo diría que la labor de estos primeros seis meses va a consistir en racionalizar este gasto al máximo y en adoptar criterios respecto a las subvenciones.

R.— En relación con los organismos autónomos, ¿cuál será la política de su Departamento?

J.M.G.— Para el organismo Orquesta y Coros Nacionales no tenemos, todavía, ningún planteamiento. El otro organismo autónomo, el de Teatros Nacionales y Festivales de España (que engloba ballet, zarzuela y ópera) sí tendrá una reforma en profundidad. En primer lugar, va a cambiar el marco jurídico de actuación, y además habrá un reglamento especial para cada uno de los teatros que serán considerados como unidades de producción. O sea, se trata de crear un marco jurídico para los teatros del Estado y una ley orgánica para cada uno de estos teatros, en la que se especifique, por ejemplo, qué tipo de cosas se van a representar en él, cómo se elige el director, cómo entran los actores a formar parte de él, a qué tienen derecho. En este momento no existe tal estatuto, lo que hay es un decreto-ley de puesta en marcha de los Teatros Nacionales que tiene un articulado mínimo. La Orquesta y Coro Nacionales habrán de recibir un tratamiento distinto: están formados por funcionarios del Estado y tienen distinta manera de gestionarse. No son comparables al Teatro de la Zarzuela o a la ópera, en los que es el Estado el que contrata artistas y hace las producciones.



R.— ¿Cambiará la política presupuestaria de estos organismos?

J.M.G.— Para estos primeros meses de 1983 el presupuesto de 1982 ha sido prorrogado y, por tanto, no se puede modificar. Todavía no sabemos la disponibilidad económica futura, aunque nuestra voluntad sería aumentar los presupuestos para los organismos autónomos, ya que todas las acciones directas de esta Dirección General se producen a través de ellos.

R.— ¿Va a cambiar la política de subvenciones? ¿Van a seguir subvencionando, por ejemplo, a Juventudes Musicales, Asociación de Compositores Sinfónicos, Sociedad Española de Musicología, Centro Nacional de Canto Gregoriano y otras muchas asociaciones y actividades concretas que actualmente reciben la ayuda de la Dirección General?

J.M.G.— Intentamos mantener todas aquellas acciones que se han venido realizando y que tienen interés, para algunas, incluso, cabría la posibilidad de incrementar las ayudas. Pero de lo que se trata no es de hacer una política de limosnas, sino una política de objetivos y sobre todo establecer una reglamentación para esas subvenciones: cómo se dan, por qué se dan. Para la actividad musical generada a través de asociaciones, por ejemplo Asociación de compositores, vamos a intentar, por lo menos este año, mantener las cantidades. Lo que nos gustaría es tener mucho más presupuesto y poder iniciar otras actividades.

R.— ¿En qué punto se encuentra el programa de descentralización? ¿Cuáles son sus proyectos inmediatos en

este asunto? ¿Irá disminuyendo el presupuesto de la Dirección General a medida que se vayan realizando las transferencias?

J.M.G.— Como se sabe, las transferencias ya se han realizado en algunas comunidades autónomas, quedan doce paquetes de transferencias en materia de Música y Teatro que el calendario marca que han de estar ultimadas el 1 de julio próximo. Es presumible que la Dirección General tenga muchísimo menos dinero el 1 de julio del que tiene ahora. Pero se está construyendo algo nuevo para todos y supongo que habrá una serie de convergencia de objetivos que también puedan concertarse con la Administración central. En temas concretos, como por ejemplo, mantener una orquesta, habrá que ir a concertaciones entre las comunidades autónomas, la Administración central y los ayuntamientos. Pienso que debe ser así, ya que queremos que la infraestructura musical del país crezca, porque ahora es raquítica.

R.— ¿Cómo piensa abordar el problema de la reforma de la educación musical? ¿Cómo va a realizarse la coordinación entre el Ministerio de Cultura y el de Educación y qué aspectos concretos cree usted que deberían reformarse?

J.M.G.— Todo lo que supone la reforma de la enseñanza de los conservatorios es competencia absoluta del Ministerio de Educación, pero a nosotros, como Ministerio de Cultura, nos afecta y nos preocupa grandemente. Por otro lado, también nos preocupa la relación entre música y escuela, instituto y universidad. Coordinar los esfuerzos es el único camino posible para hacer una política musical con rigor, aunque sea a

largo plazo. Mi opinión es que, en este momento, los conservatorios, que en otros países se dedican sólo a la formación de profesionales, están ocupándose de tareas propias de las escuelas de música. En cuanto a medidas concretas puedo decir que estamos formando una Comisión interministerial entre Educación y Cultura para tratar este y otros temas. Aunque la Comisión no está todavía creada, formalmente sí tenemos ya la lista de los temas a tratar con el Ministerio de Educación, hay la voluntad política de crearla y su puesta en marcha es cuestión de días.

R.— ¿Va a realizar su departamento ministerial a corto, medio o largo plazo, algunos de los objetivos que fijaban en el programa electoral del PSOE? Nos referimos en concreto a las ediciones musicales a cargo del Estado, el plan de construcción de auditorios; la desgravación fiscal para instrumentos y partituras, la protección de la música española en la Radiodifusión y Televisión, etcetera.

J.M.G.— Quiero aclarar una palabra que he dicho antes y que puede dar lugar a confusión. Yo no quiero decir que haya que *adaptar* el programa electoral (la palabra *adaptar* puede significar hacer una versión libre de algo), lo que queremos hacer es *adecuar* el programa electoral a la gestión diaria. El tema de los auditorios, por ejemplo, sería una de las políticas que nos gustaría emprender en seguida, todo depende de las posibilidades presupuestarias, pero estamos preparando un proyecto para inversiones en auditorios realizable en un cuatrienio y en concertación con las comunidades autónomas y los ayuntamientos. Es un plan prioritario, aunque, como decía al principio, depende de los aumentos de las inversiones, aumentos que ahora desconocemos. Al parecer, la posibilidad de aumentar el presupuesto va a venir siempre por el lado de las inversiones. El tema de las desgravaciones fiscales afecta a distintos departamentos de este Ministerio de Cultura. Desde el Gabinete técnico del Ministerio están intentando hacer un planteamiento global para discutir con Hacienda todos los temas. Por ejemplo, estamos muy sensibilizados con el asunto del Impuesto de Menores, una tasa tremendamente reaccionaria en su origen y que desearíamos que desapareciera, como toda la profesión artística. Respecto a las demás cuestiones concretas quiero que los lectores de RITMO comprendan que no estoy tratando de evadir respuestas, pero es que en este momento el tiempo que llevamos aquí es tan corto que las preguntas referidas a aspectos concretos se hacen muy difíciles de contestar. Todas las direcciones generales estamos estudiando cuáles son nuestras reivindicaciones, por ejemplo, en el tema de la Radio y Televisión. El propio Ministro está recogiendo esta información para trabajar conjuntamente con TVE. El tema nos parece de enorme importancia.

R.— ¿Nos puede indicar algunas de las medidas que vaya a emprender la Dirección General a corto plazo?

J.M.G.— En primer lugar vamos a crear un Consejo de la Música, formado por ocho personas que, de alguna manera, tengan una proyección importante desde el punto de vista cultural y ejerzan una especie de autocontrol de la propia Administración. De manera que, sin nosotros hacer ningún tipo de dejación de lo que es nuestra responsabilidad política, nos vamos a dotar de un Consejo que democratice más la gestión. Esto no sólo se va a hacer en Música, sino también en Teatro. Va a ser asesor, pero no se va a llamar así. La anterior Administración tenía muchos asesores y cada uno tenía un sueldo, aquí nadie va a cobrar. Tampoco va a ser un consejo gremial, porque para eso están las asociaciones y los sindicatos, es un consejo formado por hombres y mujeres que se representen en sí mismos. Hay que crearlo por norma ministerial, ya están los papeles preparados y suponemos que es cuestión de días.

R.— ¿Qué proyectos tienen en el campo de la ópera, el ballet y la zarzuela?

J.M.G.— Pensamos que debería crearse una Compañía Lírica Nacional. Estamos evaluando sus costes y, de ponerla en marcha hoy, sabemos que no será una realidad hasta, por lo menos, el año 85 u 86. La línea a seguir sería la de la creación de una compañía estable que tuviera en cuenta tanto la ópera como la zarzuela, aunque para cada puesta en escena se pudieran contratar una serie determinada de artistas aparte de los de la Compañía estable. La compañía actuaría durante todo el año y tendría programas de ópera, zarzuela y ballet. ¿Qué ocurriría con la actual Temporada de Ópera de Madrid? Es un tema sobre el



Fotos: Paco Tur.

que estamos reflexionando y, hasta dentro de unos meses, no vamos a saber si la creación de la Compañía podrá ser una realidad o no. El principal problema es la falta de espacio en el Teatro de la Zarzuela para realizar una temporada completa. Sería ideal contar con otra sala.

R.— ¿Tiene esto algo que ver con el controvertido proyecto de nuevo auditorio y con la conversión del Teatro Real en Teatro de la Ópera?

J.M.G.— El tema del auditorio a mí me dá la sensación de que se planteó de una manera excesivamente... vamos a emplear una frase suave... con cierta ligereza. En este momento, los terrenos en los que se pensaba construir están ocupados por viviendas en las que vive gente. Creo que hay un problema de expropiaciones y, además, hasta que el Ayuntamiento de Madrid no les proporcione otras viviendas no se les puede expropiar. Para realizar estas expropiaciones había una Comisión del Ministerio de Transportes y, a todo esto, hay litigios interpuestos por los que fueron expropiados hace tiempo para un objetivo que aún no se ha cumplido. Luego de realizadas las expropiaciones sería necesaria una ordenación jurídica de todo ese terreno. Lo curioso de todo este asunto es que el arquitecto García de Paredes, con el que me voy a entrevistar próximamente, está trabajando en el proyecto y que en los presupuestos de la Dirección General hay una partida de trescientos millones asignada al auditorio. En fin, me parece que fue un acto de frivolidad por parte de la Ministra ante-

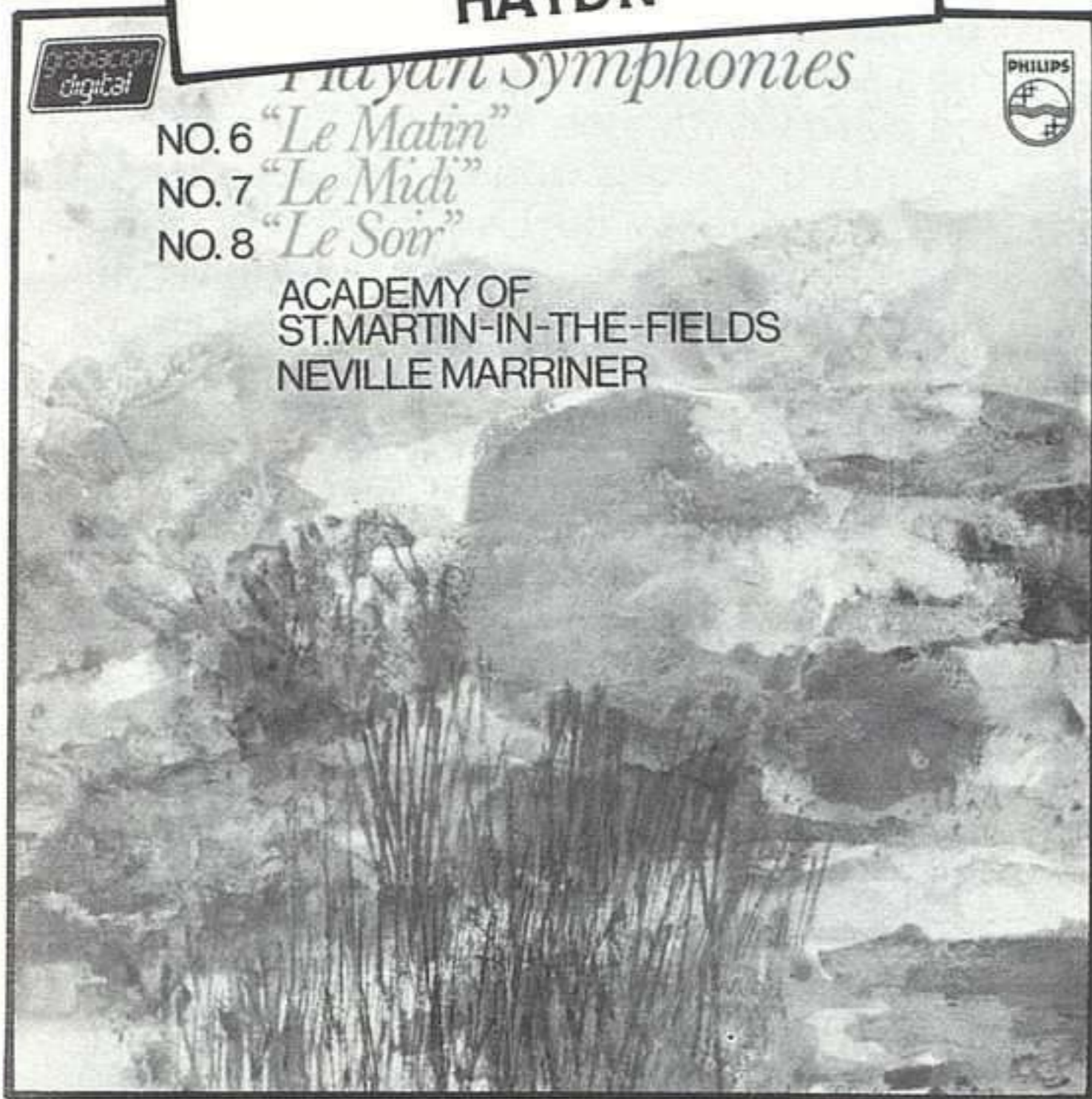
rior el anunciar que la cosa estaba hecha. Vamos a tener una reunión la Dirección General con nuestros abogados del Estado, con la Comisión de Infraestructura con los suyos, para ver si se puede salir del «impasse» actual. Desde el punto de vista jurídico, creo que el asunto es tan complicado que hay que ir pensando que si queremos auditorio habrá que hacerlo en otro sitio. Yo, cuando oí las noticias del auditorio creí que era un tema hecho, pensé, bueno, la primera piedra la pongo yo mañana....

Lo que me gustaría añadir es que quiero que los lectores de RITMO comprenda que, dado que esta entrevista está realizada a primeros de febrero y que la nueva Administración es muy reciente (mi nombramiento data de finales de diciembre) no puedo precisar o dar respuesta, todavía, a algunas de las inquietudes de los amantes y de los profesionales de la música. Por algún tiempo, tenemos que movernos entre la voluntad de querer hacer una política musical, el programa electoral que hemos ofertado a la sociedad española, la realidad presupuestaria y la posibilidad de aumentar el Presupuesto. Tampoco estoy dispuesto a decir cosas que después no se van a hacer, eso es reproducir esquemas ya muy conocidos por los españoles. Prefiero actuar con la suficiente sinceridad para no crear falsas expectativas. Vamos a ser muy prudentes y, cuando hagamos una cosa, la vamos a anunciar el día anterior. No queremos crear frustraciones por las expectativas que hayamos generado en la sociedad española.



ULTIMAS NOVEDADES PHILIPS

HAYDN



Haydn Symphonies

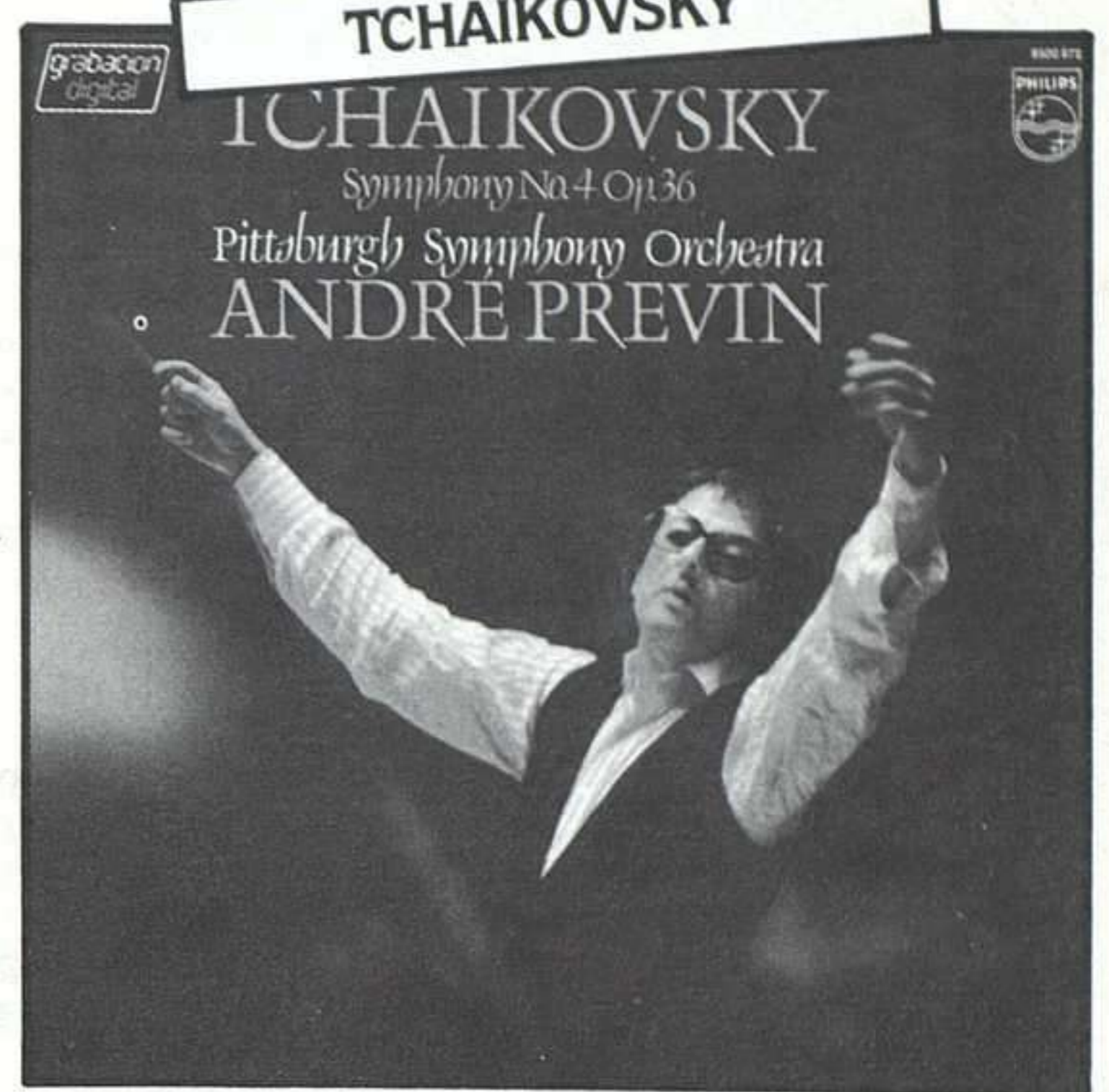
NO. 6 "Le Matin"
NO. 7 "Le Midi"
NO. 8 "Le Soir"

ACADEMY OF
ST. MARTIN-IN-THE-FIELDS
NEVILLE MARRINER

Sinfonía No. 6 "Le Matin"
Sinfonía No. 7 "Le Midi"
Sinfonía No. 8 "Le Soir"
Academy of St. Martin in-the-Fields
Neville Marriner

PHILIPS - GRABACION DIGITAL
Ⓞ 65 14 076.0

TCHAIKOVSKY

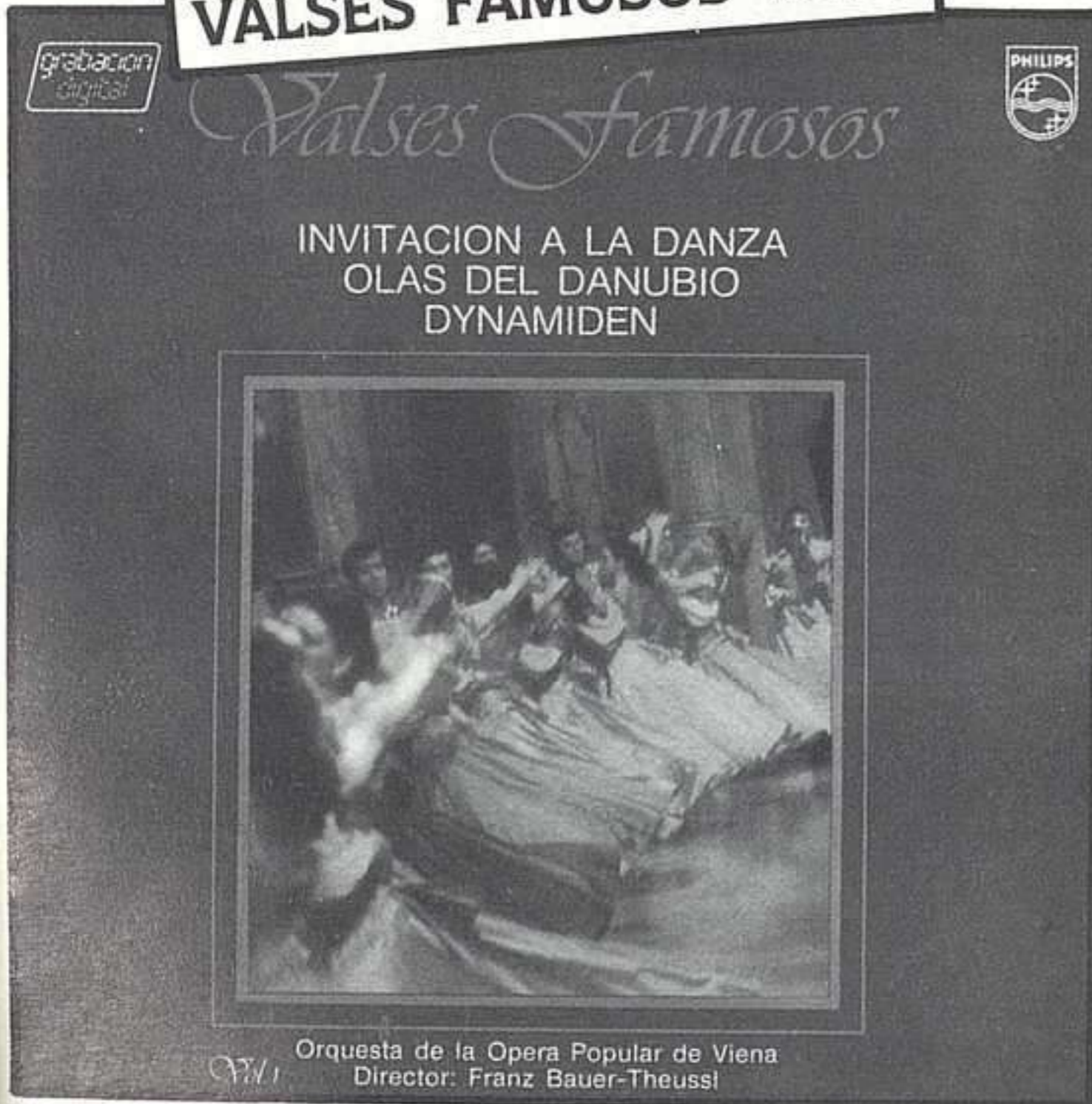


TCHAIKOVSKY
Symphony No. 4 Op. 36
Pittsburgh Symphony Orchestra
ANDRÉ PREVIN

Sinfonía No. 4, Op. 36
Pittsburgh Symphony Orchestra
Andre Previn

PHILIPS - GRABACION DIGITAL
Ⓞ 95 00 972.3 - 73 00 972.1

VALES FAMOSOS Vol. 1



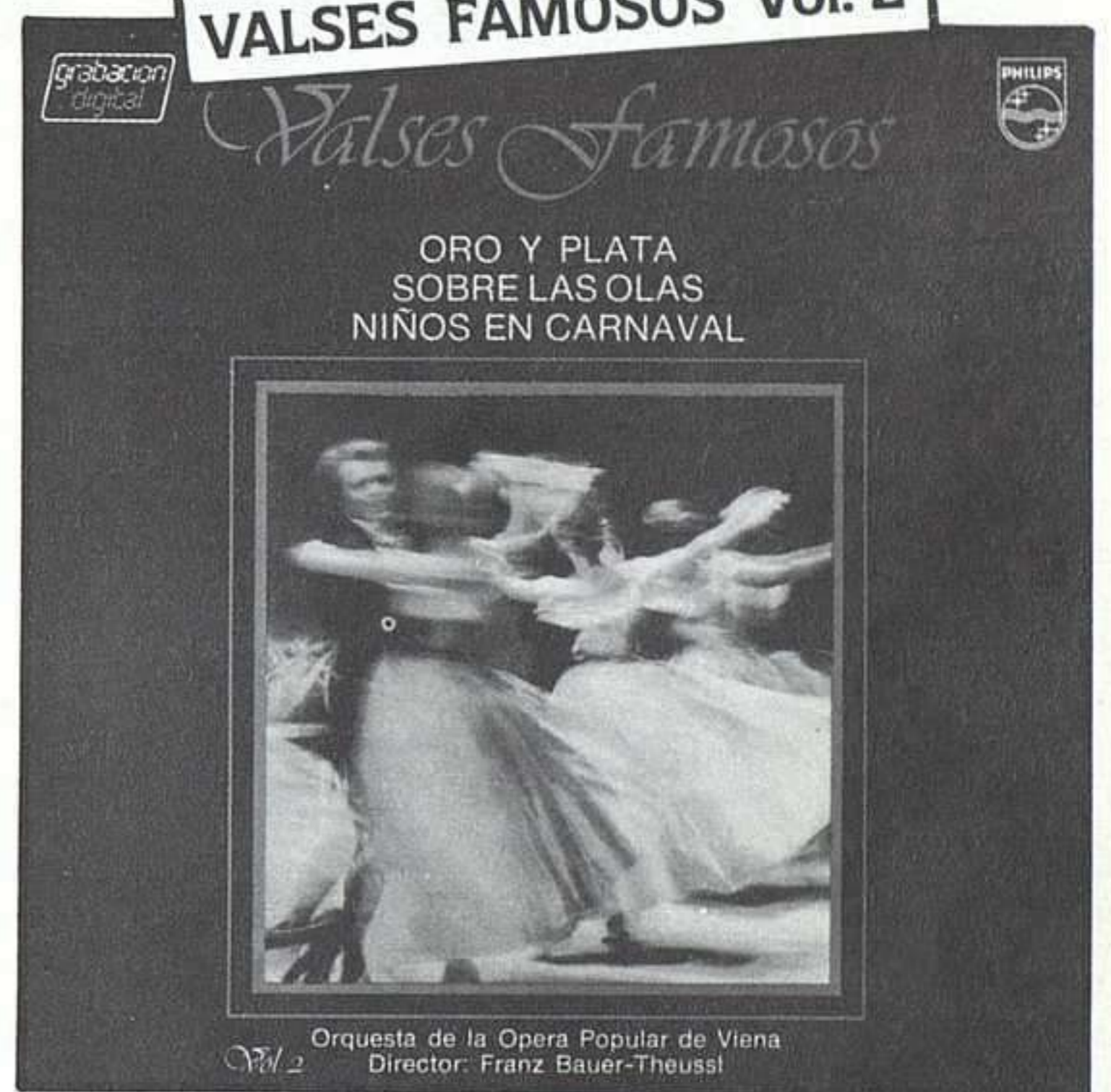
Valses Famosos

INVITACION A LA DANZA
OLAS DEL DANUBIO
DYNAMIDEN

Valses de Lanner, von Weber, Ivanovici,
Komzák, J. Strauss y Ziehrer
Orquesta de la Volksoper de Viena
Franz Bauer-Theussl

PHILIPS - GRABACION DIGITAL
Ⓞ 65 14 067.8 - 73 37 067.8

VALES FAMOSOS Vol. 2



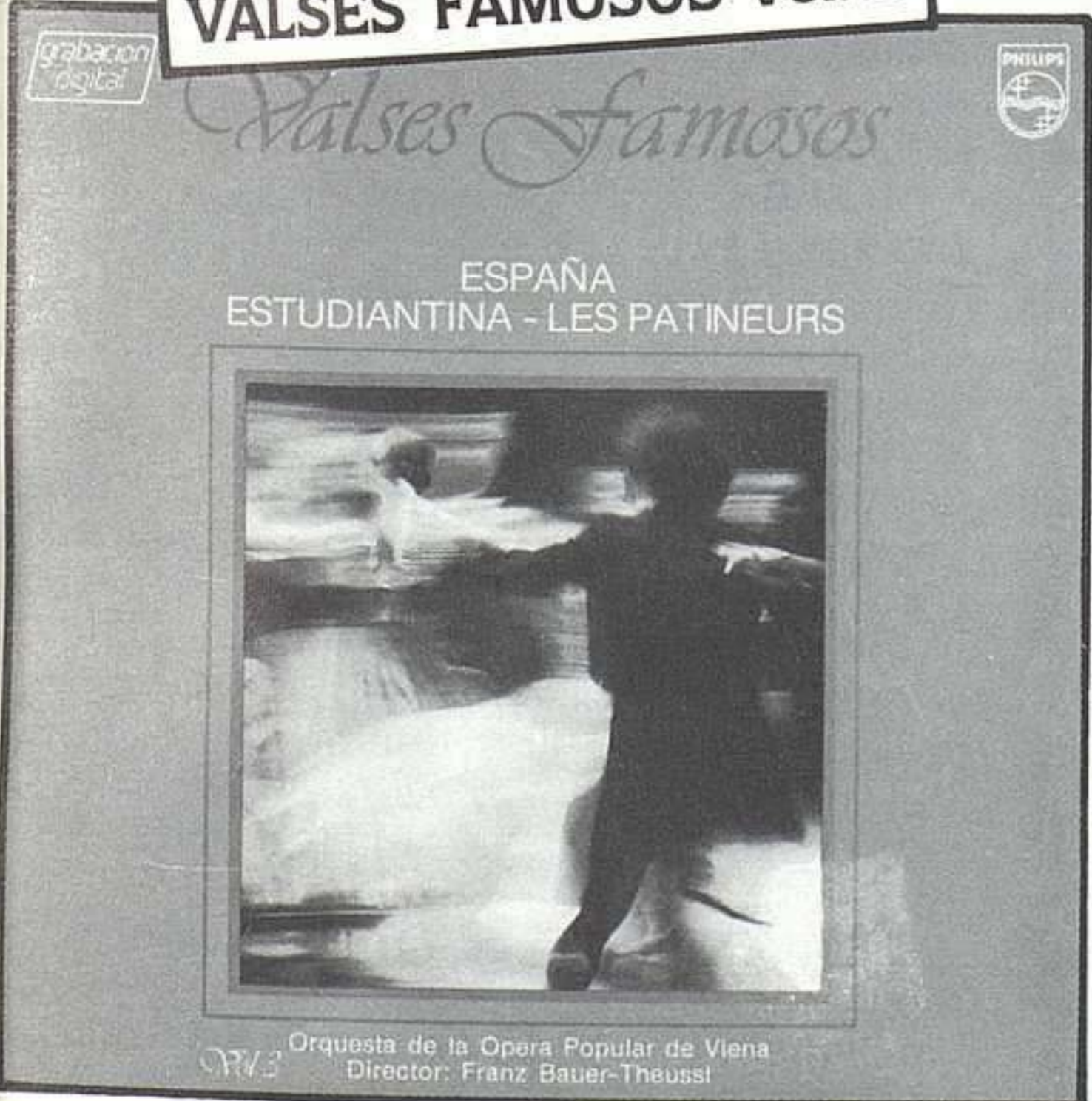
Valses Famosos

ORO Y PLATA
SOBRE LAS OLAS
NIÑOS EN CARNAVAL

Valses de Ziehrer, Lehar,
Rosas y Lanner
Orquesta de la Volksoper de Viena
Franz Bauer-Theussl

PHILIPS - GRABACION DIGITAL
Ⓞ 65 14 068.5 - 73 37 068.5

VALES FAMOSOS Vol. 3



Valses Famosos

ESPAÑA
ESTUDIANTINA - LES PATINEURS

Valses de Emil Waldteufel
Orquesta de la Volksoper de Viena
Franz Bauer-Theussl

PHILIPS - GRABACION DIGITAL
Ⓞ 65 14 069.2 - 73 37 069.2

GRIEG/SCHUMANN



Grieg • Schumann
Piano Concertos / Klavierkonzerte

Conciertos para piano y orquesta
Claudio Arrau
Boston Symphony Orchestra
Sir Colin Davis

PHILIPS - Ⓞ 95 00 891.7

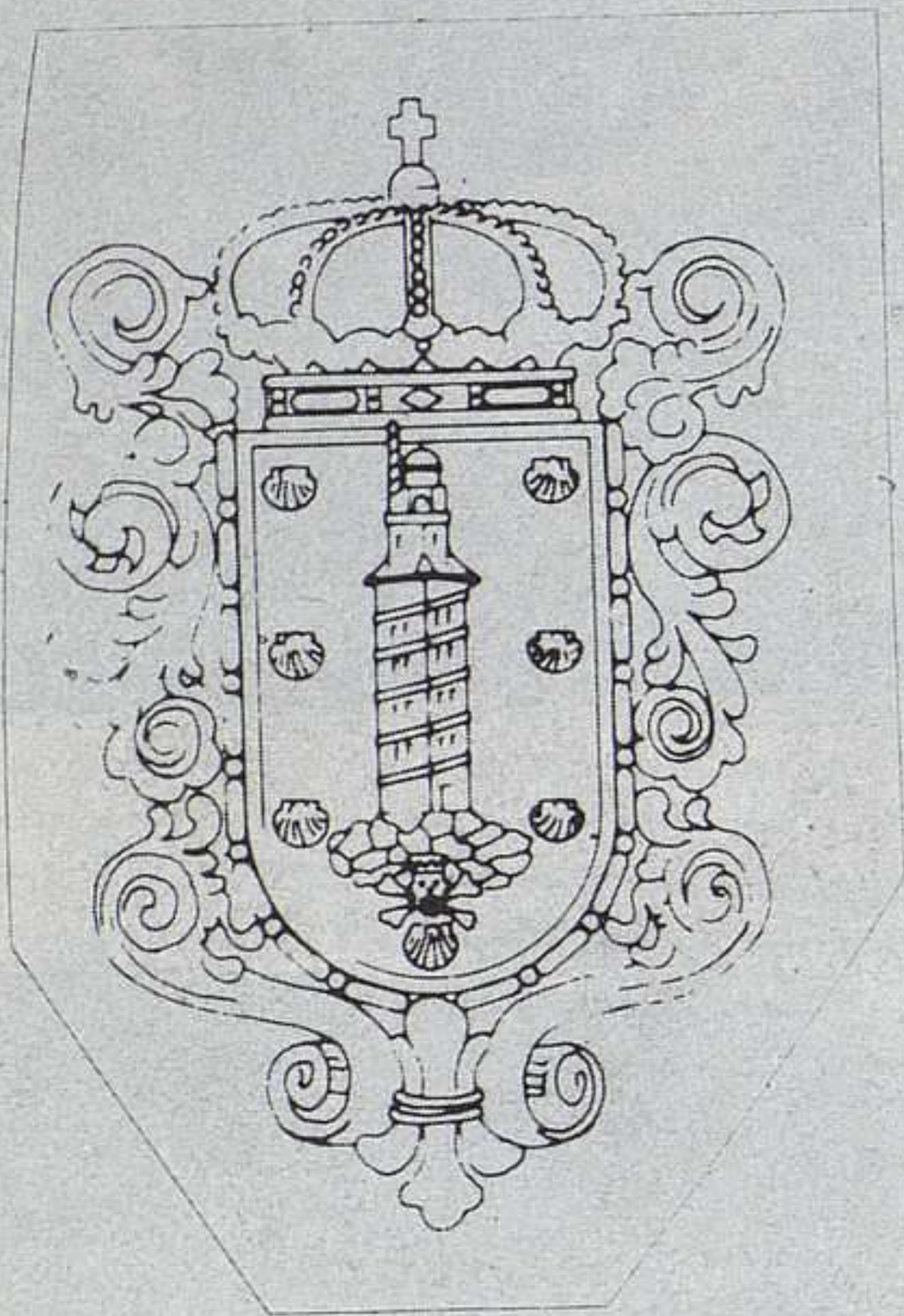
GRABACIONES



DISTRIBUIDAS POR

fonogram
s.a.





XXIX FESTIVAL DE OPERA DE LA CORUÑA

Por Carlos Villanueva

El teatro Colón de La Coruña acogió, durante la primera semana de noviembre, la 29ª edición del Festival que tradicionalmente organiza Amigos de la Ópera. Se pusieron en escena **Otello**, **La Bohème** y **Sonnambula**. Como tónica general hay que reseñar la afluencia masiva del público, como novedad, la presentación oficiosa de la Orquesta de La Coruña (si bien no aparecía como tal en programa), como nota local, el homenaje a la Coral Polifónica El Eco en el centenario de su fundación y como titular *avant critique*, la mejoría considerable, a todos los niveles, respecto al pasado festival.

MARCO Y CIRCUNSTANCIAS DEL FESTIVAL

Hay un elemento extramusical importante que ha condicionado la marcha de esta edición, elemento que se deja traslucir en las críticas locales, declaraciones, entrevistas, etc. La Coruña tenía que reivindicar —y ciertamente lo ha conseguido— una categoría y una solera en la organización de una manifestación cultural como ésta que precisa, además de los voluntarismos localistas, la conjunción de otros muchos factores.

Alguno de ellos, además de la suerte y/o habilidad para traer buenas figuras, está dentro de las carteras de los mecenas, quienes, en esta ocasión, como declaraba Antonio Vasco, secretario de la organización, se han volcado a la hora de tapar huecos. Por ejemplo, la Caja de Ahorros de Galicia subvencionó íntegramente **Otello**. El Ayuntamiento pagó la orquesta y los esfuerzos, el Ministerio de Cultura puso los decorados y el vestuario, además de una cantidad de dinero. Están asimismo las aportaciones de la Diputación, la Xunta de Galicia, la Fundación Barrié y el Banco de Bilbao. Y por supuesto los ingresos en concepto de entradas (de 1.500 a 500 ptas.) y las cuotas de los socios. Este año no habrá números rojos, con lo cual, además de la sonrisa de distensión económica, se verá el futuro con amplitud, con proyectos más ambiciosos..., y en definitiva, con mayor ilusión. A los elementos prosaicos del numerario hay que sumar el marco físico del Teatro Colón, que sin ser ninguna maravilla en lo que a acústica se refiere, resulta acogedor, solemne y pomposo, ingredientes tan prosaicos como necesarios.

APORTACION LOCAL

Dándole la dimensión que tiene y sin desenfoques chauvinistas, otros dos puntos que han contribuido a enaltecer el 29 festival, sobre todo por la carga de futuro que encierran, han sido la Orquesta de La Coruña, en estadio inmediato a la profesionalización, y la coral polifónica El Eco, en su papel digno de coral de aficionados. Parece ser que respecto a la primera no hubo discusiones. Aún estaba presente el recuerdo de la «*Sinfónica del Circo Price*» (con perdón)

que nos visitó la pasada edición; ciertamente, nos había sorprendido por los pocos aciertos obtenidos y lo mucho que había disturbado nuestra atención, nunca desde entonces lograda. Teniendo en cuenta los pocos ensayos de que dispuso la Orquesta de La Coruña, la nueva regulación laboral de la plantilla y los resultados más que aceptables obtenidos..., la mezcla, en definitiva, de presente y porvenir, hacen que el aplauso sea unánime a orquesta y maestro.

El caso de la coral El Eco, que cantó en las tres óperas, hay que verlo en la doble perspectiva de su condición de aficionados y de tener que cantar y actuar al mismo tiempo, cosa obvia ya que de ópera se trata, pero no tan obvia si tenemos en cuenta que para cada una de las representaciones hubo un único ensayo general. Dentro de este telón de aportaciones locales entiendo que no es justo hacer una crítica aislada al coro, ya que es un dato objetivable el que a tantos ensayos tantas torpezas, sino planteamientos de futuro respecto al coro que haya de subir al escenario: ¿Puede El Eco, con más ensayos, hacer frente...?, etc. Lo demás es buscar tres pies al gato y ser excesivamente objetivos en una única parcela.

Nuevos elementos han estado presentes como reivindicación futura. Uno de ellos es la necesidad de dar entrada a sujetos que puedan aportar algo en aspectos concretos del montaje. Ciertamente, la pirámide (decorados, puesta en escena, cantantes secundarios, etc.) habrá que ir la ensanchando con elementos locales. Esto, sin embargo, exige una política muy serena en su realización y un programa de incorporaciones según criterio de la propia organización. La reivindicación es justa y ha saltado a la calle. Ahora, habrá que ajustar los deseos de unos y otros a las posibilidades reales.

OBERTURA

No es mi intención desmenuzar cada una de las representaciones ya que, por lo que anteriormente apunté, me llevaría a establecer distintos planos y excesivos distingos. Apuntaré, únicamente, las notas que he ido recogiendo a lo largo de esta semana musical.

Otello contó con la *inevitable* presencia de Pedro Lavirgen, con una *Desdémona* de gran peso artístico (Rita Lantieri) y con la ausencia del maestro apuntador, cosa grave cuando hay pocos ensayos. El oficio de Lavirgen me tiene asombrado: uno siempre espera que de un momento a otro se rompa en el agudo y nos deje la obra sin terminar. Sin embargo, se fue entonando y, al igual que la Lantieri, nos ofreció momentos muy hermosos. Todo con la ayuda de un *Yago* (Juan Galindo) eficaz a quien recordamos en su «*Jorge Germont*» del pasado año.

Todos estábamos un poco emocionados viendo cómo «*Otello* mata a su esposa sin que nada se hubiera parado. También estábamos encantados con el papel de la orquesta y con el aceptable resultado general. Tuvimos que leer por la mañana la crítica-carta de Manolo

Lourenzo, director de teatro, en la que, con toda razón, negaba el pan y la sal a una puesta en escena inexistente y planteaba la conveniencia de subsanarlo en el futuro. Agravado el tema por la ausencia del dichoso Sr. Tribó, maestro apunador, que no llegó a tiempo y obligó a actores, coro y espectadores a estar pendientes (colgados, mejor) del braceo espectador de Miguel Roa.

La Bohème fue quizá, globalmente, la más completa de las tres representaciones, con un cuadro de cantantes de teatro de primera: una deliciosa Mimí (Adriana Moreli), un Rodolfo convincente, expresivo, lleno de matices (Aldo Filistad), una Musetta aceptable (Paloma Pérez Iñigo) y unos bohemios primorosos, especialmente en los actos extremos. El segundo acto se desarrolló *sin síntomas*, debido a la acumulación de personal en escena con el papel mal aprendido.

La noche homenaje al Eco, la última, fue el acabose. Cuando se reparte champán uno se acaba olvidando del motivo del descorche. El caso, como ocurría con **Otello**, es que leyendo la crítica local a la mañana siguiente me encontré con unos párrafos excesivamente duros dedicados al coro (los homenajeados) que provocaron la inmediata protesta de Ramiro Cartelle, codirector de El Eco. Está todo un poco distante como para no poder explicar las cosas.

LA NOCHE DE MARIELA DEVIA

La Sonnambula es la obra más retórica y de menos acción de las tres, como es de todos conocido. Aquí la música, como ocurre en el teatro de Bellini, está más al descubierto, tanto por su misma naturaleza como por el soporte de una acción totalmente lineal. Premisas inmediatas: necesidad de buenas primeras figuras (que las hubo en parte) y transformación visual constante del espacio escénico, cosa nada fácil si seguimos con la cuenta de un ensayo general que no da para mucho. La acumulación de un buen número de coristas haciendo de telón, sin cantar, sin moverse, resulta más gravosa porque funciona inmediatamente nuestra conciencia musical selectiva y vemos al Eco en concierto, no en teatro (entre otras cosas porque allí no había teatro). Pudo haberse subsanado en parte suprimiendo unos cuantos números innecesarios, pero no se hizo así. Como contrapartida, la orquesta, pasado el trago de **La Bohème**, y con un Armando Krieger mandón y seguro, cumplió con creces en su definitiva alternativa.

Mariela Devia nos hizo vivir los mejores momentos de todo el festival. Su rol de Amina fue de primerísima calidad, quizá le faltó un punto de dramatismo, compensado con una técnica espléndida. Elvino (Eduardo Jiménez) estuvo eficaz, sin más, con ciertos problemas de afinación y volumen. El Conde Rodolfo (Leonida Bergamonti) no fue el Colline de la sesión anterior, tal vez por cierta contada limitación en el registro medio. Amina tuvo un poco la culpa de que nos olvidásemos de toda esta historia mal contada en una precio-

sa noche-homenaje en la que, como en los cuentos para niños, vale todo, con tal de que el final sea feliz: como el de Amina y Elvino, como el del mismo Festival.

FIN DE FIESTA

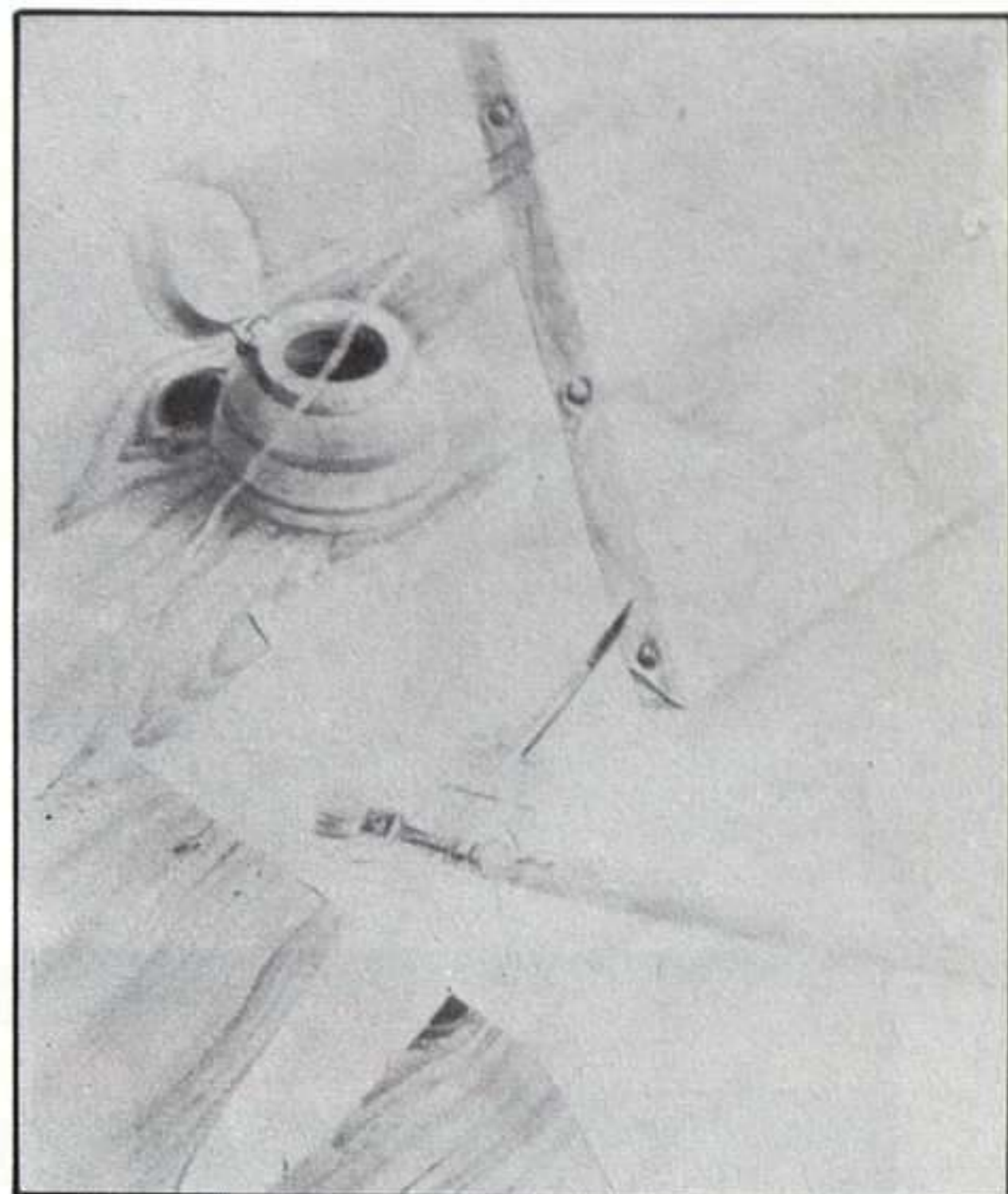
Para dar una visión más completa de lo que ha sido este XXIX Festival sería de gran utilidad recoger y presentar un dossier de prensa y radio y contrastarlo con las propias opiniones. También sería interesante recoger las opiniones de sedudos operófilos, aficionados sencillos, estudiosos, gente de teatro, etc., que han vivido de cerca estas jornadas. El espacio, con todo, no da para más. Me limitaré a tratar de resumir los datos e informaciones acumulados:

En primer lugar, empleando una frase *pomposa*: el futuro es vuestro (de los Amigos de la Opera, se entiende). La progresión ascendente en los tres últimos años ha sido espectacular y todos esperamos, ya sin traumas ni insomnios, la próxima temporada.

En segundo término, la buena disposición de los mecenas y la existencia en La Coruña de unos elementos propios para ir rellenando la base de la pirámide, con la savia de ese futuro.

Finalmente, es preciso tratar de proyectar aún más la ópera a toda Galicia, tratar de atraer públicos en principio ajenos a un espectáculo que puede resultar muy popular, como hemos comprobado.

A lo largo de estas representaciones coincidí con un amigo mío vasco, operófilo empedernido, que es socio de la A.B. A.O. y que está acostumbrado a coger el avión para ver el último estreno en Londres o para escuchar a Domingo. Imanol es un crítico del presente que no sabe de insomnios. El ve las cosas de manera bien diferente. Menos mal que no escribe.



Ilustraciones del programa de mano de «La Bohème» y «Otello».



Pedro Lavirgen y Rita Lantieri, en «Otello».

ORGANOS YAMAHA

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



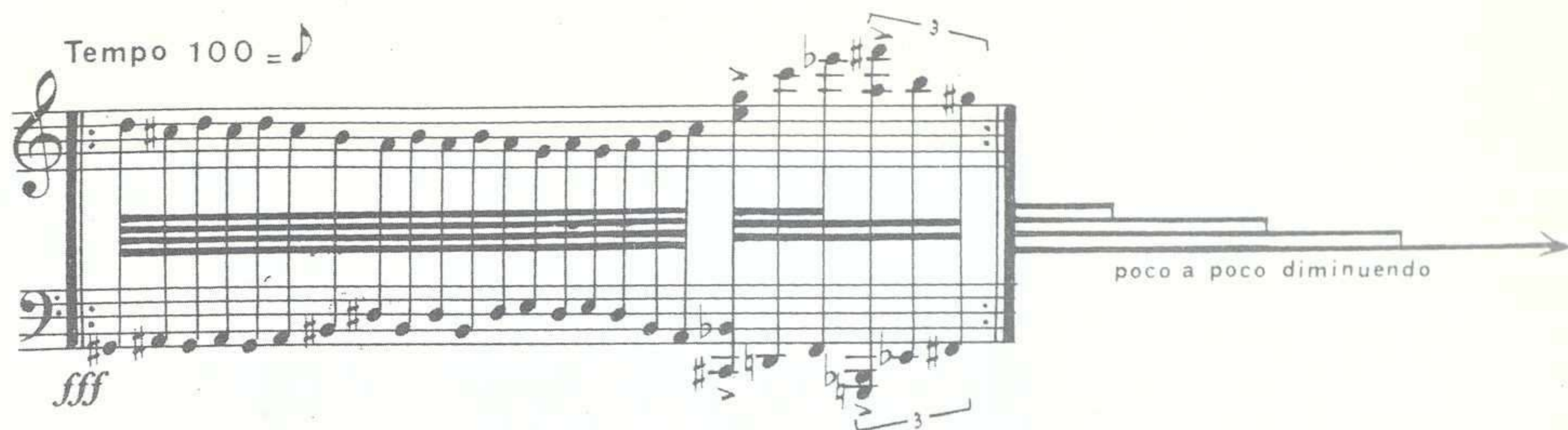
NUESTRO establecimiento es una tienda especializada donde puede usted elegir, después de probarlo, el órgano electrónico Yamaha que desee dentro de una variedad de

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

Música contemporánea



LA DIFUSION DE LA ~~PARTITURA~~ ~~PARTITURA~~

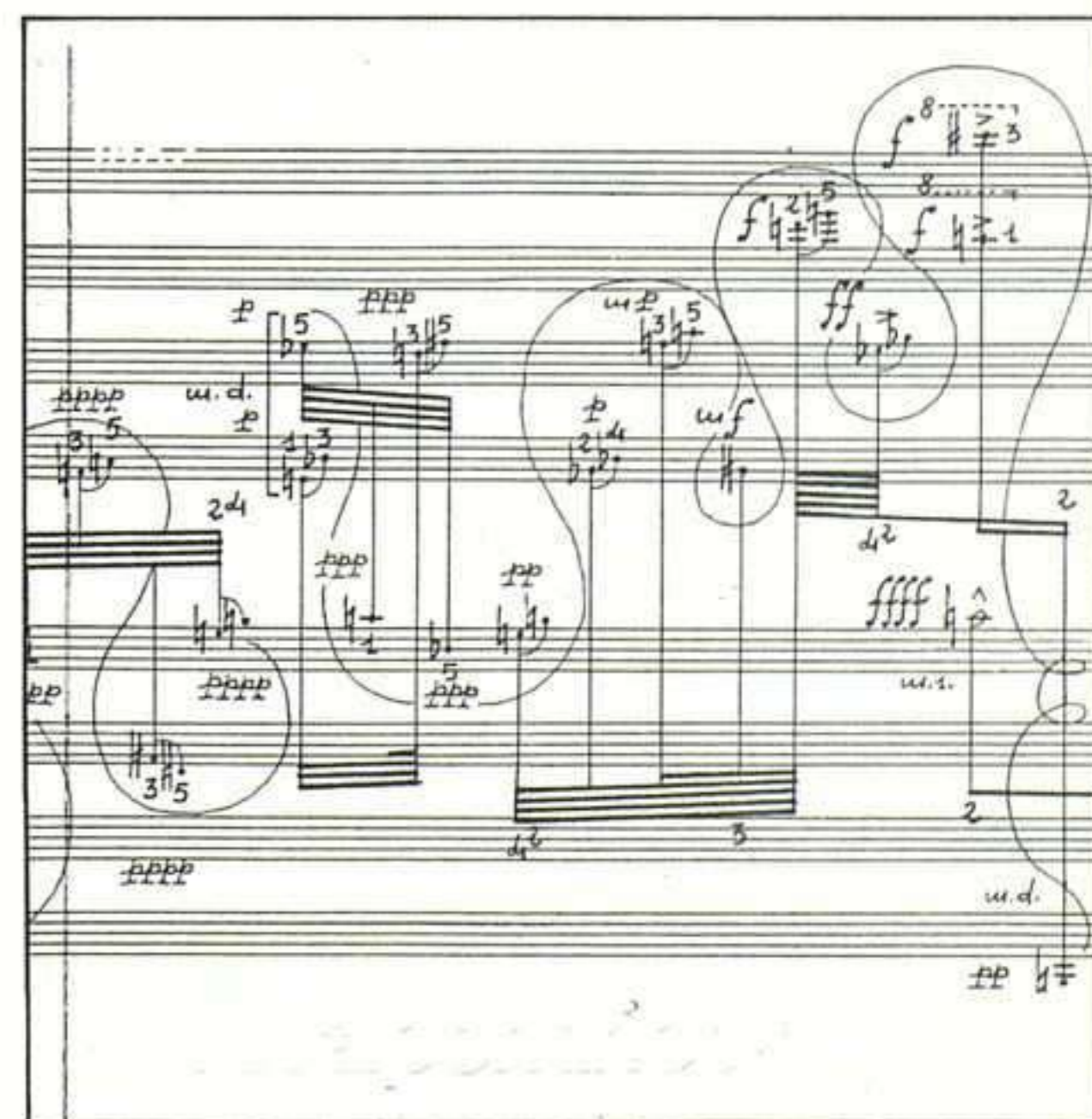
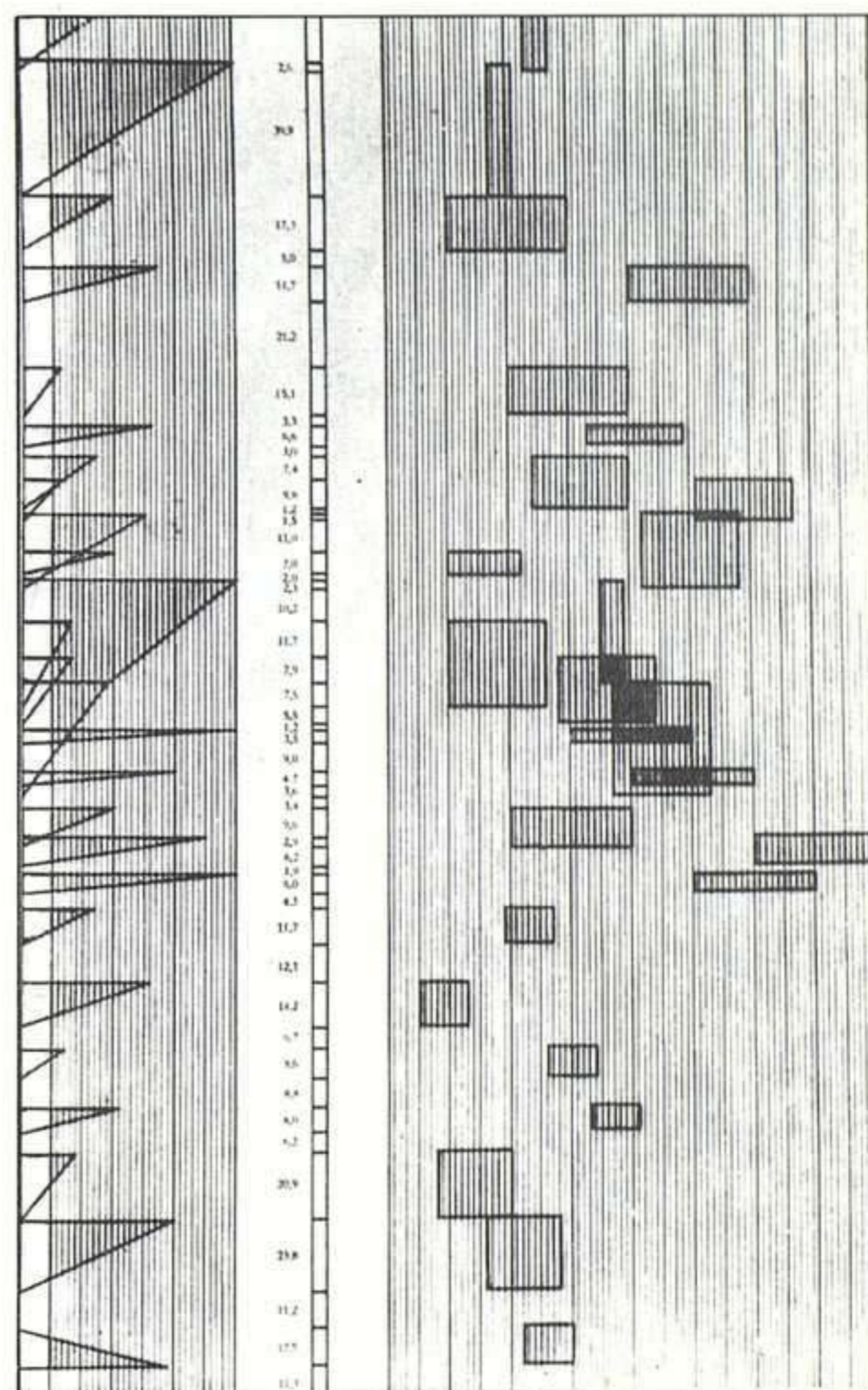
Por Carlos Cruz de Castro

Recuerdo que en una ocasión, hará ya unos nueve años aproximadamente, el compositor, gran maestro y pedagogo que es Francisco Calés Otero, me decía que ya podíamos estar satisfechos los compositores jóvenes de hoy —de entonces ya, suponiendo que nueve años sean muchos— con poder editar nuestras obras, remitiéndose, a continuación, a la historia musical española de la primera mitad de este siglo y citar unos cuantos nombres de compositores que ni por casualidad tuvieron tal fortuna o, si acaso, editaron una o dos obras a lo más, alguno que otro y exceptuando nombres que naturalmente están en la mente de todos.

Efectivamente, estaba en lo cierto y pienso que en el contexto de todo ello implícitamente estaba no sólo la posibilidad que teníamos —y tenemos— de editar una obra con tinta fresca aún, sino la importancia que tiene el ver editada la propia obra como indicio de que atravesamos en general épocas mejores, de la trascendencia que para la cultura musical española puede tener una obra editada. Por supuesto, y lo quiero dejar bien claro, el concepto de esta importancia va más allá de la material interpretación de poseer una partitura con portada bo-

nita, en blanco y negro o de color, con letras de imprenta; lo fundamental de la edición no es eso, y sólo la primera o primeras obras editadas llevan consigo la razonable, lógica y justificada ilusión que como apoyo y refrendo al trabajo realizado parece compensar, mirándola y remirándola hoja por hoja con amor paternal y descubriendo que tiene hasta «copyright», como el padre que embozado de satisfacción ante su hijo recién nacido ve que tiene todos los dedos. Si la obra sólo se queda en eso, en partitura fría e inmóvil, congelada, archivada en el estante de los anonimatos esperando a quien no tiene conocimiento de su existencia, únicamente habrá valido la pena para que dentro de uno o dos siglos regocije a los buscadores del pasado desempolvándola.

Por ésto, entendida no como una imprenta, una editorial tiene que servir para algo más; tiene que cumplir un compromiso con las obras —de hoy para hoy— que sobrepase su mera impresión. La más o menos lujosa, la mejor o peor presentación impresa de una partitura —siempre que cumpla el mínimo exigible de claridad de lectura—, cumple su función cuando la editorial pone en funcionamiento los naturales mecanismos de distribución que le son propios, por un lado, y los excepcionales consistentes



en no sólo hacer una difusión pasiva de espera de catálogo tan sólo, sino de una forma más activa e ir a la búsqueda de la fuente práctica en donde esa partitura tenga posibilidad de interpretarse.

Aceptando que, naturalmente y por regla general, la mayor o menor difusión de una partitura lleva aparejada como consecuencia la mayor o menor interpretación de la obra, me viene a la memoria —para no quedarme en la pura teoría— una de las fórmulas que ha surgido en ocasiones de tertulia cuando, entre colegas, ha terciado la problemática del compositor de hoy: directores, cuartetos, conjuntos varios e intérpretes diversos visitan con carácter profesional nuestras ciudades frecuentemente. Pues bien, normalmente se conoce la característica de la mayoría de los intérpretes españoles y extranjeros como para saber qué clase de obra y a quién se le puede proporcionar, donar, con posibilidad de interpretación, significando una inversión que a corto o medio plazo rentabilizaría a nivel cultural y económico. Este simple ejemplo se podría traducir por el estar cerca del intérprete por parte de las editoriales, cuyo elemento de relación y de común interés es la partitura: Si no viene la montaña, habrá que ir a ella. Puede que alguien se pregunte, a propósito, por qué no hace este cometido el propio compositor. Pues, primero, simple y llanamente porque no es su trabajo; segundo, porque si se ve como lógico y como norma que sean los compositores los distribuidores de sus obras, se verá lógico y normal el injusto desequilibrio existente en las diferentes programaciones de nuestras orquestas, al depender de las relaciones públicas y del poder que se posea la difusión de una obra. De este contexto queda fuera, por supuesto y no hace falta explicarlo, la habitual relación de compositores e intérpretes provocada por la normal convivencia profesional.

En España han surgido algunas editoriales —por lo que debemos congratularnos y felicitar a aquellos que han acometido tal empresa, prestándoles el mayor apoyo y aliento para que prosigan—, pero hay que decir en conciencia —y aquí no cabe la pregunta de *qué fue primero si el huevo o la gallina* porque no hay duda— que las editoriales que han afrontado la música actual española deben su labor, su existencia, a la eclosión de la música contemporánea habida en España a partir, diríamos, de la década de los cincuenta; resultando paradójicamente, entonces, que los compositores hemos sido los potenciadores de las ediciones contemporáneas y —no descubro nada porque por naturaleza es así, pero que quede claro— que primero es la partitura y luego la edición: podrían existir partituras sin existir editoriales, pero



Foto: P. Guardon.

Sobre estas líneas, libros y partituras de guitarra en la exposición de libros de música realizada en el Instituto Nacional del Libro Español, el pasado año. A la izquierda, partitura de «Momentos», de Stockhausen.

A la derecha, «Cartas de amor a Colombina», de Pablo Riviere.

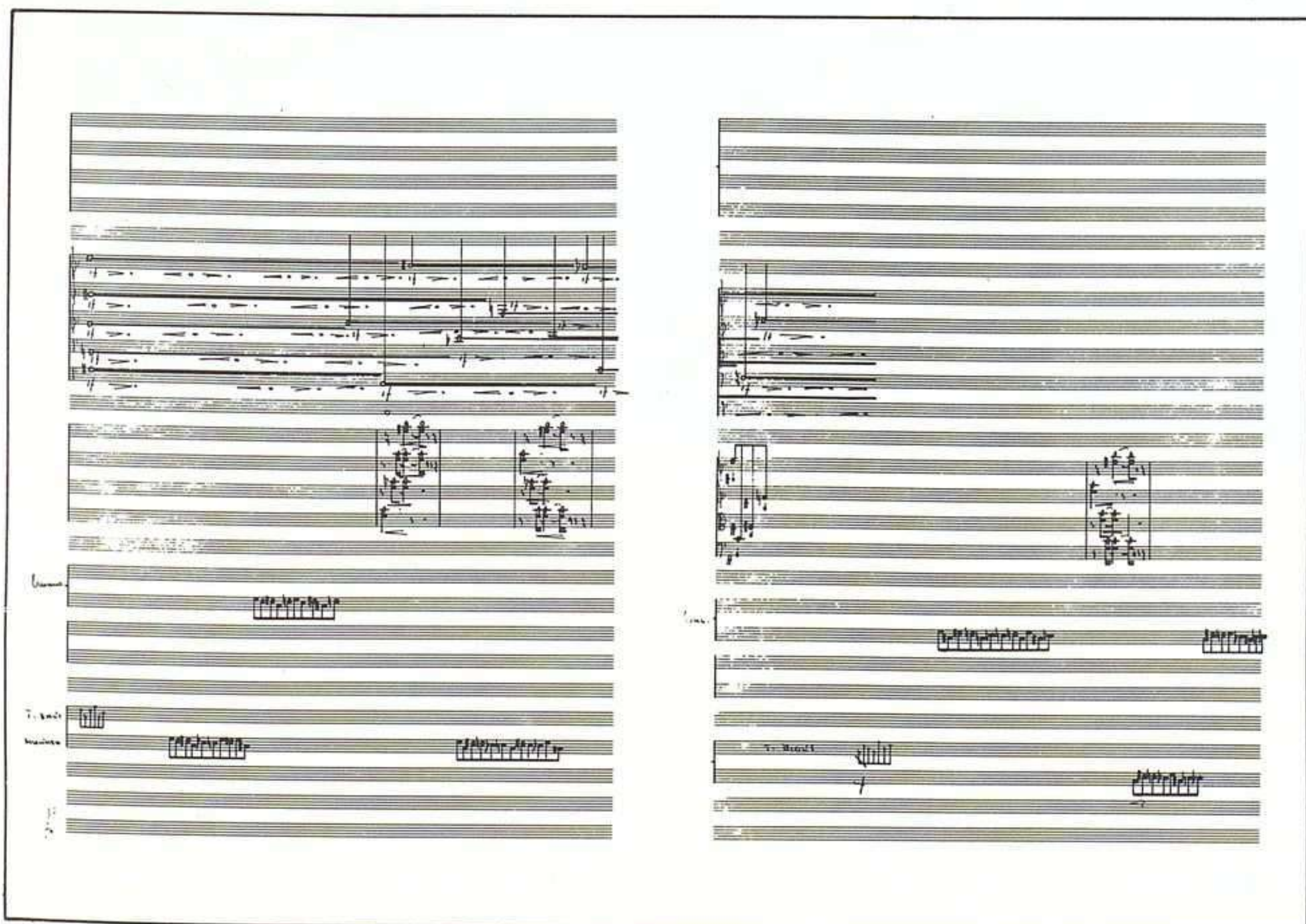
nunca editoriales de música sin la existencia de partituras.

El problema de la difusión de la partitura no se acaba en la editorial, por supuesto que no, sino que depende de otros factores también e igualmente importantes: la editorial edita, la tienda de música vende y el profesional —o el que lo va a ser— compra. Implícitamente surgen aquí —y parece destinado que se recale siempre en los mismos puntos cuando de arte se habla— dos aspectos que normalmente se interrelacionan como son el económico y el cultural. Mientras que la editorial tiene el concepto de que la rentabilidad económica de una partitura contemporánea es a muy largo plazo, la tienda de música dice que eso no se vende. Jamás se ha llegado a considerar en España que la partitura es un producto comerciable como cualquier otro, con capacidad de generar —en potencia y si se explota— unos ingresos que van mucho más allá de la infravaloración mercantil con que está conceptuada. Haciendo un paréntesis, comparativamente nos podríamos fijar lo que ha sucedido y sucede, por ejemplo también en España, con otra faceta artística como la plástica, donde han sabido comercializar un producto como es un cuadro o una escultura. Se me puede decir que en la obra plástica creación y realización se producen conjuntamente y que el artista la presenta lista como producto *manufacturado* para su asimilación, a diferencia de la obra musical en la que su realización es posterior y está al margen de la creación. Cierto; pero, ventajosamente para la música, mientras con la venta de la obra plástica el autor pierde su propiedad y recibe una sola vez lo corres-

pondiente a dicha venta, el compositor no pierde la propiedad de su composición sino que, además, recibirá los derechos de venta de la partitura y de interpretación, cada vez que ambos hechos se produzcan. En este aspecto, ahí andan los plásticos intentando y buscando un sistema semejante que les proporcione un *derecho* cada vez que una obra cambie de propietario por venta o se reproduzca fotográficamente. Por citar dos ciudades nada más, es tal el mercado de la obra plástica en España que tan sólo en Madrid existen unas ciento cincuenta salas de exposiciones, de las que tan sólo unas siete son oficiales, teniendo Barcelona alrededor de ochenta en conjunto. Estas dos cifras no son una invención sino que responden a un índice, con la satisfacción de que un porcentaje muy elevado de todas ellas ofertan obra contemporánea y venden y se mantienen. ¿Que para comprar o admirar una obra plástica no hace falta conocer su técnica y que para comprar una partitura sí? Pues sí, pero resulta que ni siquiera los que deberían adquirir la partitura contemporánea lo hacen: los estudiantes de música, los futuros profesionales. Y aquí me remito al factor cultural que aludía anteriormente, porque es inaudito que de tantos miles de alumnos de los conservatorios españoles —y de las escuelas privadas de música que poco a poco van surgiendo—, no lleguen a estudiar una obra contemporánea, y si hay alguno será la famosa excepción que confirme la regla. Hay que aclarar, sin embargo, que la única asignatura en la que sí se estudia mayoritariamente música contemporánea es en la de Percusión; y se estudia porque los diversos instrumentos de per-

cusión se han incorporado a la música culta en este siglo y no posee otro repertorio, lógicamente, que el que ha aparecido simultáneamente con los instrumentos.

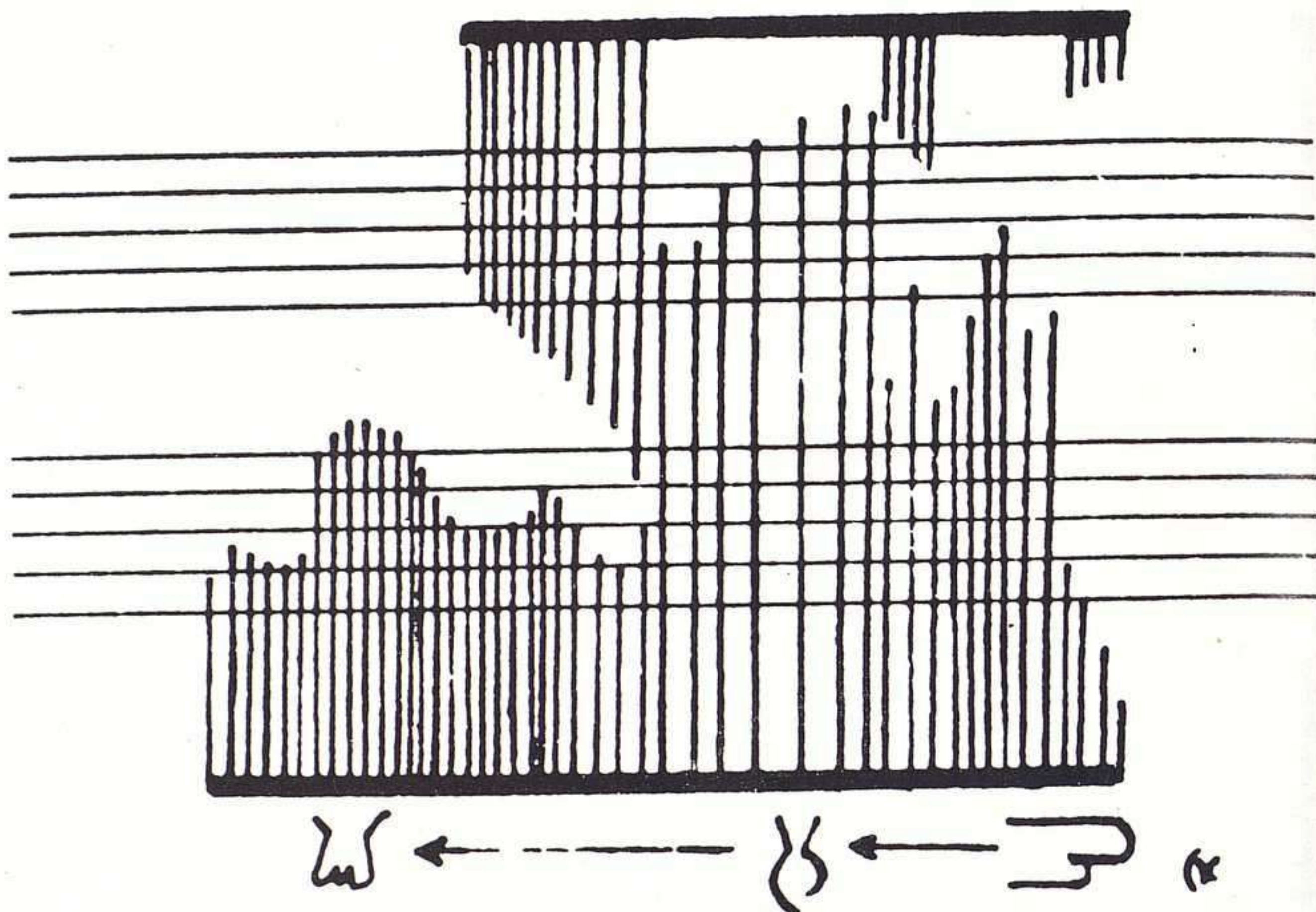
Quiero salir al paso, para rotundamente negar tal concepto, de lo que en una ocasión un profesor de instrumento del Conservatorio de Madrid me afirmaba muy convencido acerca de que la música contemporánea no era pedagógica. Esto es un error propiciado por la ignorancia de quien me lo decía. Precisamente, por la dificultad de programar en las orquestas y la facilidad de estrenar obras de cámara, la música española desde la década de los cincuenta está llena de obras para toda clase de instrumentos, combinación de estos y de diferente nivel técnico como para abarcar desde un primer curso hasta los últimos de perfeccionamiento y virtuosismo, que se llaman. Hay obras contemporáneas que tienen un bajo nivel pedagógico de la misma manera que lo pueden tener otras obras del pasado histórico, sin demérito valorativo alguno. Es más, no sólo son obras útiles para la enseñanza de cualquier instrumento desde la técnica y musicalidad, sino que, lo que era inexistente en otras épocas, nunca como ahora tuvo el estudiante la posibilidad de conocer completamente las posibilidades reales de su instrumento, causado por la propia naturaleza del desarrollo estético musical de este siglo. Esta situación está anclada en un círculo vicioso, ya que estos alumnos que no reciben tal enseñanza ni son estimulados hacia la música contemporánea, serán los futuros profesores y estaremos como al principio. Anualmente existe una compra grande de partituras —fundamentalmente de autores extranjeros— que los alumnos tienen que estudiar y, salvo excepciones, el repertorio que suele barajarse viene siendo corto y el mismo todos los años, aconsejados por sus profesores que la mayoría de las veces son los que dicen la obra que se estudia y por tanto la que se compra. Pues bien, ¿por qué cada alumno no puede en todo un curso estudiar una obra, una sola obra española contemporánea fechada de 1950 para acá? ¿por qué no se establece en los programas de estudios la obligatoriedad de ello? ¿por qué no se aborda este problema en los programas de concursos y oposiciones? Si tal situación se diera —y esperemos con optimismo que a ello se llegue—, la difusión de la partitura contemporánea a nivel de los profesionales —profesionales en potencia— estaría garantizada, con la particularidad de rentabilizar una partitura a corto o medio plazo y se podrían llegar, así, fácilmente a reediciones. Además, estos estudiantes, en su posterior y futuro desarrollo ya profesional, tendrían un repertorio asimilado y habituado a él con la mayor



naturalidad, que difundirían de la misma manera que ocurre con la música tradicional.

Y por último, otro elemento importante en la difusión de la partitura: la tienda de música. Si en el apartado anterior aludía que para nada son estimulados los alumnos por el profesorado hacia la música contemporánea —salvo excepciones, repito, muy especiales—, tampoco se van a encontrar con nuestras partituras en las vitrinas y estantes de nuestras tiendas de música. Y he querido poner como ilustración la tienda que la casa Ricordi tiene en México, en el Paseo de la Reforma 481 A, una tienda que no es muy grande y que tiene destinada una sección permanente de su exposición interna a las partituras contemporáneas españolas en lugar destacado, pudiéndose encontrar partituras de las editoriales EMEC y Alpuerto. Es de agradecer la iniciativa de su director, Eduardo Balestrini, cuyo ejemplo deberíamos imitar y sonrojarnos de color verde —que es casi imposible— de que se haga fuera lo que aquí no se hace con la partitura española. Y lo que es más triste aún, no sólo existe un desinterés absoluto en dedicarle unos estantes a la música actual española, sino que ya hay muchos casos repetidos que en ciertas tiendas que en España tienen una localización privilegiada y con muchos metros de exposición en escaparates externos e internos, se informa, o mejor dicho se desinforma cuando alguien va preguntando por «equis» partitura: Que no, que no existe tal partitura, contestan, cuando ellos poseen el catálogo de la editorial que edita la obra y podrían facilitarla. De nada sirve, culturalmente, que los estantes y vitrinas de nuestras tiendas de música estén llenas de partituras de compositores clásicos si, al lado, no se encuentran las partituras contemporáneas españolas, sirviendo únicamente para denotar, más aun, el subdesarrollo cultural y el abandono por la cultura española que se está produciendo en el momento. En nuestras tiendas de música, en aquellas en las que por casualidad tienen obras españolas actuales, las partituras están amontonadas unas sobre las otras lejos de la vista del cliente, encontrándose desde hace años en el mismo sitio escondidas, en la misma posición, en el mismo olvido, con el mismo polvo y el mismo número de ellas. No se vende. Por supuesto, la mayoría de las veces, lo que no se enseña no se vende y menos lo que no se tiene, cuando no se muestra interés por tener ni proporcionar. Y conste que, esta situación desgraciada, no es causada por las editoriales que suministran puntualmente pedidos a las tiendas cuando raramente los hay.

Se sabe que se puede vender un producto por muy difícil que éste sea y los especialistas en mercado conocen los



Partituras españolas en la tienda de «Ricordi», en México.

mecanismos para crear una demanda inexistente. De hecho, hay tiendas de música que tienen un éxito y florecimiento económico cuya eficacia no ha consistido en esperar a que venga el cliente, sino de atraerle con el señuelo de lo que no es precisamente el objetivo de venta, para venderle lo que verdaderamente quieren vender. Y esto está muy bien cuando, sobre todo, de cultura se trata y va en beneficio de ella, pero nunca este

tipo de argucia se emplea con la partitura española. El por qué la partitura contemporánea sufre una discriminación y carece del objetivo e interés de difusión y comercial de nuestras tiendas dándole la espalda, es una interrogante que sólo ellos la pueden contestar. Igual que existe un circuito vicioso y negativo para que la partitura discurra, fácilmente se podrían establecer los mecanismos que operaran de manera contraria y positiva

con sólo poner en funcionamiento un eslabón de la cadena que forman la enseñanza de los conservatorios, editoriales y tiendas. Con un porcentaje que se estableciera para que los alumnos de música estudiaran, al menos, una sólo obra contemporánea española al año, inmediatamente generaría esta medida una reacción en cadena arrastrando a las tiendas a vender y a las editoriales a editar y difundir con mayor incentivo por propios intereses comerciales, convirtiéndose, así, la partitura, de repente y de un año para otro en un producto rentable cuando antes no lo era.

Únicamente tres han sido los aspectos que sobre la difusión de la partitura han aparecido aquí someramente, quedan flotando en el ambiente palabras tales como abandono, desamparo, dejación, desasistido, aislamiento, indefensión... y demás analogismos que se quieren sumar que para eso el diccionario Casares es rico y generoso, por lo menos, La partitura, el compositor, la música contemporánea española, en fin, se siente *ninguneada*. El verbo *ningunear* es muy utilizado en México de donde es originario y es lógico que haya nacido en ese país, donde con la mayor naturalidad y comprensión del mundo se funden lo metafísico y subreal sin que les parezca pesadilla febril. Este verbo califica perfectamente por negación una situación límite; el concepto de persona o cosa *ninguneada* es negar la existencia de lo evidente; a la persona *ninguneada* se la niega la existencia, es menor que *nada*, es vacío, ignoración, agujero negro... Pues bien, así es el panorama musical desde el momento en que se analiza la situación despojada de la habitual costumbre de verla como normal, teniéndose que rechazar las famosas frases de que *así ha sido siempre* o la de que *lo mismo ocurre en otras partes*, contestando que hay que buscar y encontrar la fórmula para que *así no sea siempre, ni que aquí ocurra lo mismo que en otras partes*.

Nuestra nueva y querida Constitución de 1978 trata —en el artículo 20, apartado 1— del «derecho a la creación artística» y del «derecho de comunicar o recibir información por cualquier medio de difusión». Ateniéndonos a este artículo, habría que reivindicar el constitucional derecho que debe amparar al compositor español en la difusión de música, en todo aquel medio en el cual el arte musical tenga presencia, ya sea difusión activa —enseñanza musical o interpretación de obras— o difusión pasiva —la simple colocación de una partitura en la vitrina de una tienda de música—. Rizando el rizo y añadiendo como ingrediente unas gotas de humor diría que, con la Constitución en la mano, tendríamos que recurrir al Tribunal Constitucional para denunciar la anticonstitucionalidad de la enseñanza musical española porque los

alumnos de los conservatorios no reciben la *comunicación* o enseñanza musical proveniente de la creación de los compositores españoles contemporáneos; habría que denunciar como anticonstitucional la difusión que realizan nuestras tiendas de música por no difundir la música contemporánea española, difusión a la cual tenemos derecho; habría que denunciar... habría que denunciar por su anticonstitucionalidad muchas más cosas, pues es tal el abandono en el que se encuentra la música actual española, es tal el desconcierto ante tan nefasta situación que cuando uno se pone a hablar de ello no sabe si enfocarlo por el lado serio y transcendental o por el lado humorístico y sarcástico-jocoso, ya que el efecto final depende de cuál haya sido su enfoque: normalmente, cuando se comienza hablando en serio del problema de la música contemporánea española, se termina riéndose uno de los peces de colores; y cuando se comienza humorísticamente, se acaba cabreado. Por lo tanto, es mejor tomarlo en serio para al final morir de risa, pues, al fin y al cabo, siempre es mejor morir de risa que de llanto.

Alrededor de toda esta temática, muchas son las preguntas que habitualmente se oyen y muchas las proposiciones e ideas de lo que se debiera o no afrontar, pues, al parecer, todos creemos poseer la llave de las soluciones. Pero hay algo fundamental a lo que el compositor actual español no puede renunciar por adverso que se presente el medio; y en serio o en broma, como quieran ustedes, el compositor vivo español tiene derecho a:

Que el profesorado de los conservatorios y escuelas de música, conozca y enseñe la música contemporánea española.

Que el alumnado de estos centros conozca técnicamente la música española que se compone en la actualidad.

Que el público español conozca la música que crean sus compositores españoles coetáneos.

Que en las tiendas de música estén expuestas las partituras contemporáneas españolas.

Que, en fin, la obra actual española sea protegida y difundida dentro y fuera del territorio español.

¿Qué reciprocidad tiene, pues, la partitura posterior al esfuerzo compositivo de su autor? Mínima; a cuentagotas y muy lentamente por la desidia de quienes tienen la responsabilidad de ello, encontrándonos con la sorpresa de que cuando surge algo en beneficio de los compositores, la mayoría de las veces va acompañado, encima, con la enfática y acrisolada aureola de que te están haciendo un favor. Por favor, no nos *ninguneen*, que nos damos cuenta.

MUSICA

MUSICA



Fassbaender • McCormack • Menuhin • Turandot

MUSICA



Bartok • De Lucia • Gould • Manon

MUSICA



Bartok • Ponselle • Schuricht • Ugonotti

LA REVISTA TRIMESTRAL
ITALIANA
DE MUSICA CLASICA

PARA SUBSCRIPCIONES DIRIGIRSE
A VIA AMPERE 60 20131 MILANO
(ITALIA)

Instrumentos

LA ARMONICA U ORGANO DE VASOS EN EL MADRID DEL SIGLO XVIII

Por Beryl Kenyon de Pascual

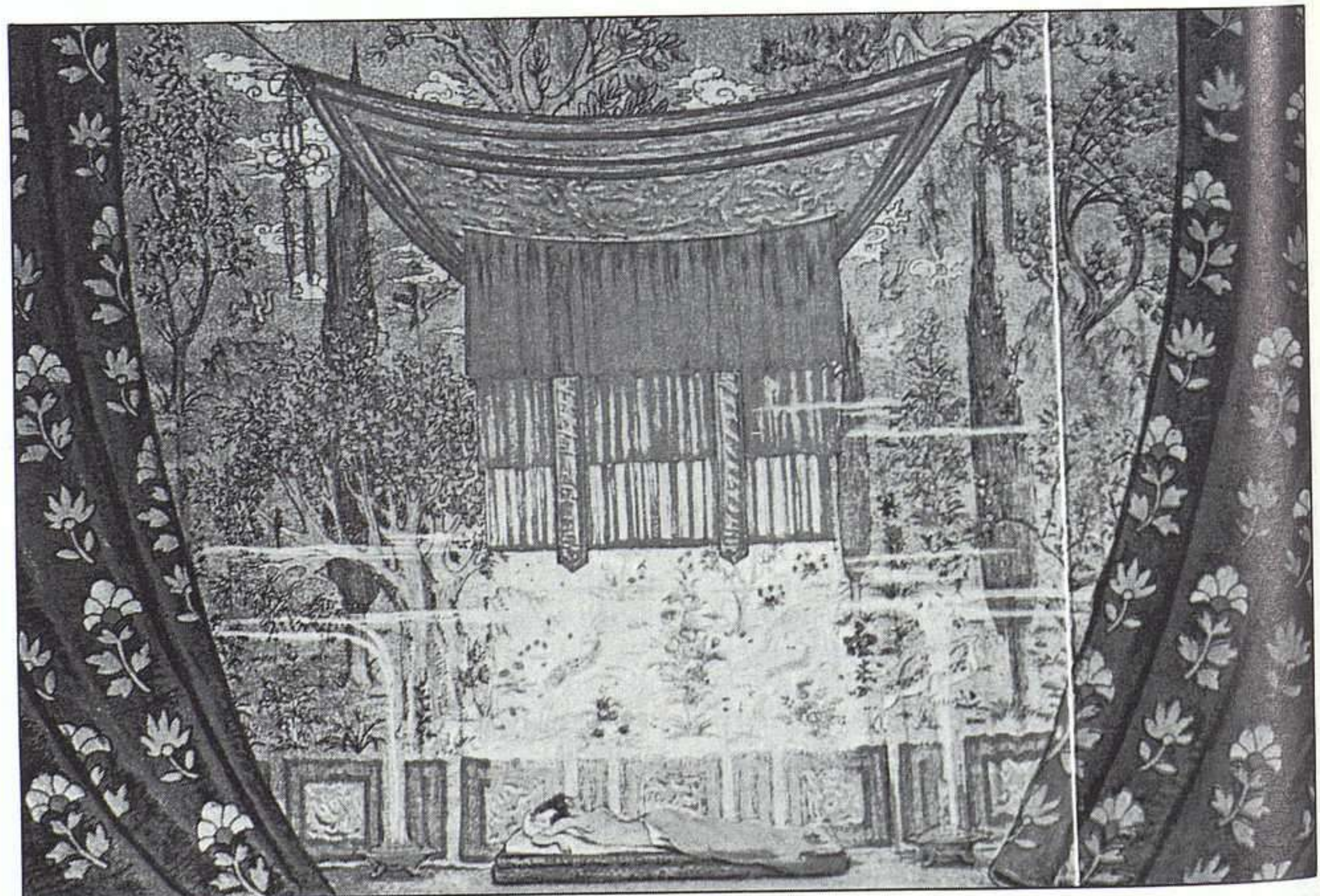
Si el nombre «armónica» tiene para nosotros en el siglo XX otro significado además del de armónica de boca, habrá que atribuirlo probablemente al delicioso **Andante y Rondó en Do (K.V. 617)** para armónica, flauta, oboe, viola y violoncelo de Mozart, aunque hoy día en la interpretación de esta obra la armónica es sustituida frecuentemente por otro instrumento musical como, por ejemplo, el arpa de cristal. De hecho, Mozart no fue en absoluto el único músico que compuso para este instrumento. Así, hay evidencia de obras compuestas por Beethoven, Pleyel y Cherubini, para citar algunos, donde figura la armónica (1). En el siglo XX Richard Strauss la hizo resucitar utilizándola en su ópera **La Mujer sin Sombra**. Se solía decir que el sonido producido por la armónica era encantador y misterioso, dulce pero al mismo tiempo penetrante. Es interesante observar que Mesmer la utilizó a veces para sus tratamientos hipnóticos. Los ejemplares existentes de armónicas son piezas de museo y, por ser instrumentos de vidrio, pocos han permanecido indemnes a lo largo de los años.

La invención de este instrumento, en 1761, es atribuida al estadista y científico norteamericano Benjamin Franklin, que le dió el nombre de «armónica». Durante una estancia en Inglaterra, Franklin quedó impresionado por la actuación de Edmond Delaval, virtuoso francés de los vasos musicales, que estaban teniendo mucha popularidad en Europa a mediados de siglo. Delaval tocaba una serie de vasos de diferentes tamaños rozando los bordes con sus dedos humedecidos. Si hacía falta, los vasos se podían afinar

añadiéndose agua. Incluso se publicó en 1761 un método: **Instructions for Playing of the Musical Glasses** de Anne Ford. Para hacer más exacta la afinación y facilitar la ejecución de acordes y pasajes rápidos, Franklin tuvo la idea de sujetar de manera concéntrica numerosas copas de vidrio sin pie y de tamaños cuidadosamente graduados alrededor de un eje horizontal dentro de una caja de madera, haciéndolas girar por medio de un pedal, una correa o manivela y una rueda. Los bordes de las copas eran humedecidos abundantemente antes de ser tocados. En años posteriores, diferentes personas añadieron varias mejoras al instrumento. Pronto se descubrió que, colocando un recipiente lleno de agua debajo de las copas, se podían humedecer automáticamente muchos de sus bordes. Los bemoles y sostenidos quedaron diferenciados de las notas naturales mediante copas de diferentes colores o con

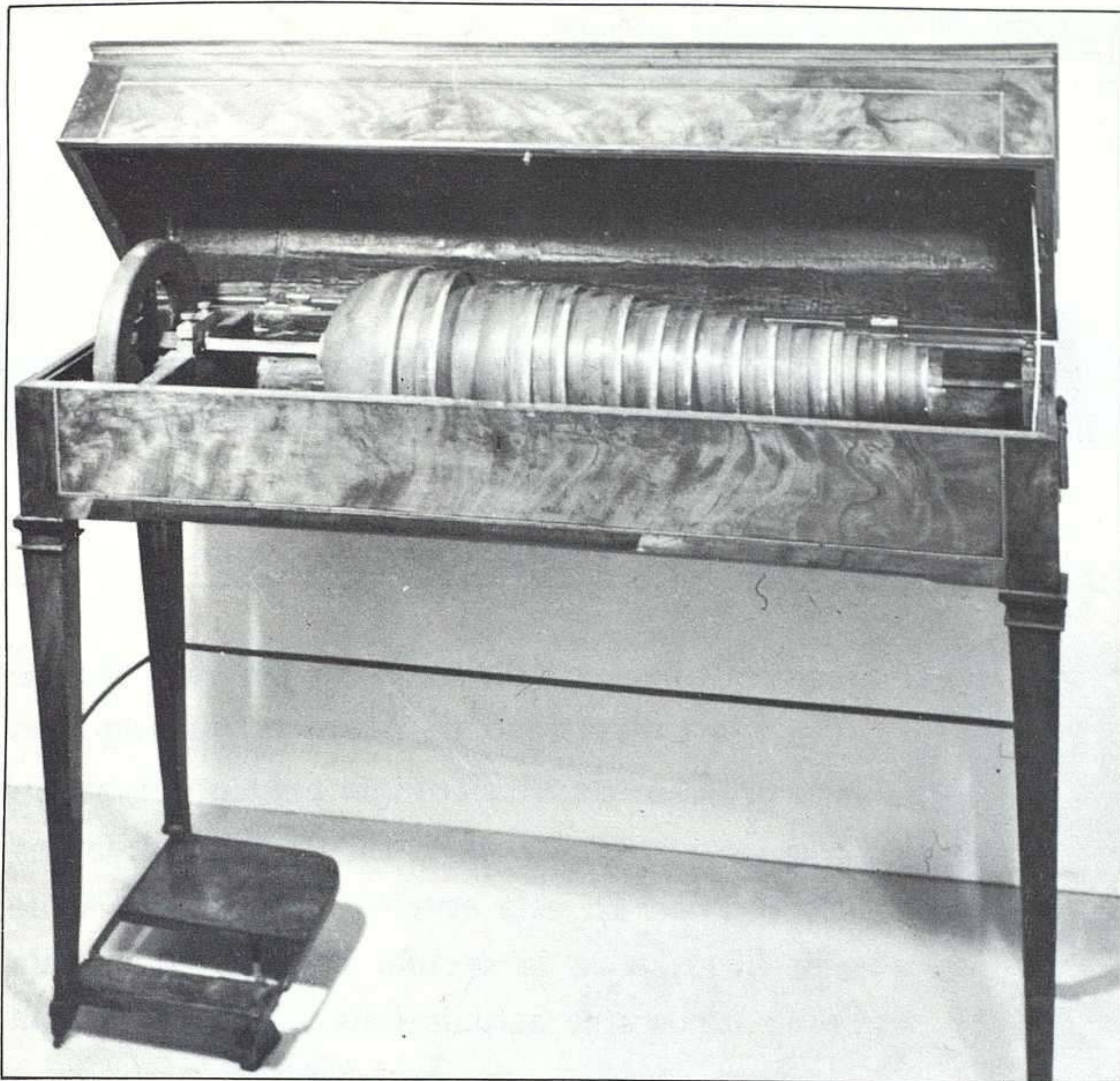
bordes dorados. En 1769 Frick introdujo el empleo de almohadillas (para evitar el contacto directo con los dedos) y en 1779 Mazzucchi inventó un instrumento que se tocaba con arcos. Independientemente, durante la década de los ochenta, varios músicos en Rusia, Alemania, Austria y Norteamérica añadieron un teclado a la armónica. La extensión del instrumento original era Sol-Sol², pero aumentó hasta llegar incluso a Do-Do⁴.

La armónica fue introducida en Francia, Alemania y Austria por Marianne Davies, una virtuosa inglesa, que a finales de 1767 salió de Inglaterra con su hermana Cecilia, una cantante, para hacer una gira europea. Durante su estancia en Viena, las hermanas Davies incluso dieron clases de música (probablemente, de canto) a una futura reina de España, María Luisa de Parma. La popularidad de la armónica perduró durante el primer tercio del siglo XIX. (Berlioz la



Escenografía de «La Mujer sin Sombra», de Richard Strauss.

(1) Una lista de obras, tanto existentes como perdidas, escritas para los vasos musicales, la armónica o el arpa de cristal puede encontrarse al final del artículo **Glasharmonika** en la enciclopedia alemana **Musik in Geschichte und Gegenwart**.



Armónica construida en Karlsruhe (Alemania), en 1780. Horniman Museum, de Londres.

incluyó en la orquesta para su **Fantasia sobre La Tempestad**).

En lo que se refiere a la península ibérica, un viajero inglés, Richard Twiss, vió tocar los vasos musicales (no la armónica misma) a una dama portuguesa en Lisboa en 1772. ¿Cuándo y cómo llegó la armónica a España? Posiblemente lo hizo desde Francia en los años setenta. El 5 de abril de 1774, y en fechas posteriores, un francés (?) puso el siguiente anuncio en el **Diario Noticioso Universal**, el diario de Madrid de aquella época: «*Quien quisiere comprar un instrumento armonioso, compuesto de vasos exquisitos y escogidos, acuda a casa de Mr. Roule, picador, que vive cerca de Santa Bárbara, a las ocho de la mañana o a mediodía*». Dado que empleaba las palabras «instrumento» y «armonioso», es posible que estuviera refiriéndose a la armónica y no a una simple colección de vasos musicales.

Antes de 1791 no tenemos noticias de ningún constructor español de armónicas. El 26 de octubre de 1791 apareció en el **Diario de Madrid** un anuncio de Don Francisco Flórez, constructor de pianofortes, que acababa de regresar de una estancia en Inglaterra. Se ofrecía a construir «... *la grande armónica conocida acá por órgano de vasos pero con teclado y voz sostenida*...». Francisco Flórez, un murciano que vivió y trabajó en Madrid, fue uno de los más activos constructores españoles de instrumentos de tecla del siglo XVIII. También fue uno de los más eminentes, ya que llegó a ser nombrado constructor de fortepianos de cámara del rey. Se especializó en la construcción de fortepianos que incorporaban varios registros y dispositivos, por ejem-

plo, pianos organizados. Entre abril de 1787 y marzo de 1790 (la fecha exacta es desconocida) se fue con una subvención del rey a Londres —considerado entonces el centro más importante de la construcción de pianos— para aprender las técnicas más avanzadas. Un fortepiano suyo, que contiene algunos rasgos ingleses en su decoración, está expuesto en el Museo Victoria y Alberto de Londres. Flórez anunció repetidas veces sus habilidades constructoras en los periódicos de Madrid y su negocio floreció hasta el punto de que en 1799 abrió una fábrica de pianos en Madrid. A finales de 1795 hizo mención otra vez de la armónica en uno de sus anuncios: «*Don Francisco Flórez, constructor de fortepianos de Cámara de Su Majestad... hace armónicas u órganos de vasos, que sostienen la voz, y se tocan por teclado*...» (**Diario de Madrid**, 25 de noviembre de 1795).

En abril del mismo año, un almacén de música ofrecía en venta una armónica con un refinamiento interesante: «... *se vende también un instrumento armónico, de cristales color azul, está completo y se toca con bolitas que tienen su piano y forte... darán razón en la calle de San Marcos, casa núm. 12, cuarto bajo*» (**Diario de Madrid**, 13 de abril de 1795).

Seis meses más tarde, el 30 de octubre, apareció en el mismo diario el siguiente anuncio, puesto por un constructor anónimo de armónicas que además se ofrecía a dar lecciones para tocar este instrumento: «*En la calle de Segovia, casa de la Vicaría vieja, cuarto tercero, se hacen organillos de cristal de todas clases, se componen y se enseña, todo con equidad*». Otro anuncio, de fuente diferente, fue publicado en el **Di-**

ario de Madrid antes de finales de siglo, el 27 de febrero de 1797: «*En la calle de Atocha, núm... (ilegible), cuarto tercero, se venden órganos de cristal con sostenidos y bemoles, de nueva invención*». Dado que el instrumento original de Franklin era cromático, este anuncio quizá se refería a un instrumento en el que se diferenciaban de alguna manera los vasos que producían los sostenidos y los bemoles de los demás. Otra posibilidad es que la «*nueva invención*» se refiriera a una innovación adicional en el instrumento.

En lo referente al tipo de música que se tocaba con la armónica en Madrid, por desgracia no queda ninguna partitura. Sin embargo, se puede suponer que, al igual que ocurrió en otros países, consistió en su mayor parte en arreglos de arias de ópera, de obras instrumentales conocidas y de música popular de la época como, por ejemplo, los arreglos de minués que se publicaban a menudo para clave, fortepiano o salterio. El que tuvieron lugar actuaciones públicas con la armónica viene demostrado por un anuncio aparecido en el **Diario de Madrid** del día 26 de noviembre de 1796 que detallaba el programa de aquella noche en el Teatro del Príncipe. En él se decía que al final de la representación teatral «... *cantará el profesor Félix Folia, el Genovés, una aria concertada con la armónica de los vasos*».

Para terminar este breve artículo se puede mencionar a un personaje pintoresco, Antonio Krasa, un bohemio de nacimiento pero residente en Madrid durante muchos años. (No debe olvidarse que Bohemia era, y es todavía, un centro importante de la industria cristalera, y en aquella región se fabricaban armónicas.) Se hace referencia a Krasa como compositor e instrumentista en un anuncio de venta de partituras publicado en la **Gaceta de Madrid** del 23 de enero de 1784: «*Varias nuevas tiranas arregladas para el fortepiano o salterio por D. Antonio Krasa, maestro de este instrumento, como también el minuet de la Princesa con sus glosas, compuestas y arregladas por dicho autor, y el fandango de Cádiz, se hallarán calle del Olmo, núm. 4, cuarto principal*». El propio Krasa puso el siguiente anuncio en el **Diario de Madrid** del 9 de diciembre de 1797: «*Don Antonio Krasa, profesor de música, ofrece a los aficionados de esta Corte de tocar un instrumento particular y único en su clase e invención, llamado el parraso, organizado (sic) por los sabios de las Academias de las Bellas Artes de Londres y París. Además de la admiración y aplauso general que ha merecido de las naciones de Europa que le han visto tocar el referido instrumento, últimamente ha sido condecorado por su habilidad en la Academia de París de una medalla destinada a los artistas que se distinguen en la carrera de las Bellas Artes. Los que quisiesen oírle en sus casas particulares le avisarán un día antes. Vive en la calle de S. Marcos, cuarto bajo*».

Es interesante comparar este anuncio con las notas biográficas sobre Krasa que aparecieron en el **Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler** (1812-1814) de Gerber: «*Músico y virtuoso de la armónica en París,*

tocó en 1796 en el Lycée des Arts su armónica perfeccionada que llamó «instrument du Parnasse». Con motivo de su doble contribución —haber mejorado este instrumento y saber tocar con él las obras más difíciles— se le concedió una medalla. Pero, lo poco que son de fiar los clamores que vienen de París sobre espléndidos descubrimientos viene demostrado por otras noticias de allí, según las cuales se había encontrado a este instrumento totalmente inadecuado para dar conciertos públicos (véase Liter. Anzeig., 1796, pág. 374. En el mus. Zeit., 1799, núm. 26, pág. 404, se habla también de un músico que tocaba la armónica llamado Krassa o Grassa, quien en los años 1790 vivía en Madrid como sacerdote en la iglesia de un hospital, aunque era bohemio de nacimiento. Este había añadido a su armónica (construida por él mismo) un pedal que hacía funcionar con el pie izquierdo. Vivía exclusivamente para la música y podía improvisar durante horas con su instrumento. Tocaba también el fortepiano. Fue sacerdote en España única y exclusivamente gracias a su talento musical. Quizá se trate de la misma persona mencionada anteriormente.

En resumen, la armónica no parece haber sido aceptada en Madrid con tanto entusiasmo como lo fue en otras ciudades europeas. Entre los compositores y virtuosos del instrumento que se conocen de nombre, no se encuentra ningún español. Sin embargo, la moda no dejó por completo de lado a Madrid, como lo demuestra la existencia de algunos constructores del instrumento en esta ciudad, particularmente durante la última década del siglo.

Como apéndice, es interesante mencionar que se ha podido escuchar un instrumento de vidrio en España en el siglo XX. El alemán Bruno Hoffmann se ha interesado en los instrumentos de vidrio desde el punto de vista teórico y práctico. Ha dado recitales y ha hecho grabaciones del repertorio de la armónica, utilizando el arpa de vidrio (una variante de los vasos musicales). Hace algunos años dio un recital en Madrid.

RITMO

**DESDE 1929
ESCRIBIMOS
SOBRE MUSICA**

**SUSCRIBIRSE A RITMO ES
TENER MENSUALMENTE
TODA LA INFORMACION
NECESARIA PARA EL
PROFESIONAL Y EL
AFICIONADO A LA MUSICA
CLASICA**

Pedagogía

La Escolanía de

Entrevista con José Vicente González Valle

José Vicente González Valle es doctor en Musicología por la Universidad de Munich, investigador, organista, profesor de Musicología del Conservatorio de Zaragoza y director de la Escolanía de Infantes del Pilar. En esta entrevista, González Valle explica la historia de la secular institución y relata cómo transcurre actualmente la vida cotidiana de los famosos «infanticos».

Por Mariangeles Cosculluela y María del Carmen Farah Martín.

MARIANGELES COSCULLUELA Y MARIA DEL CARMEN FARAH.— ¿Nos quiere decir, en primer lugar, el origen de la Escolanía de Infantes del Pilar, como nació y con qué finalidad?

JOSE VICENTE GONZALEZ VALLE.—Se puede decir que la Escolanía de Infantes es una de las instituciones musicales más antiguas de Europa, porque su nacimiento se remonta a la Edad Media, es decir, al momento en que empiezan a establecerse las catedrales. Sabemos que, ya entre los siglos XII y XIII —según los datos del archivo de la catedral— había niños pequeños que participaban con el canto en la liturgia y a veces entonaban algunos versillos. Estos niños eran seleccionados por los canónigos regulares seguramente para fomento de futuras vocaciones. Los canónigos regulares se establecen en las catedrales y adoptan la «vita communis». En el siglo XVI florece la música polifónica en las catedrales, como anteriormente en los castillos y en las cortes reales y se incrementa la importancia de las capillas musicales catedralicias, creándose plazas de cantores para las mismas. A partir de este momento los niños adquieren una especial importancia en el canto polifónico. Sabemos que en el siglo XVI, en Madrid, la Capilla Real tenía su Colegio de Niños Cantores, de «cantorcicos» y esta tradición ya no se interrumpe. Como existían disposiciones

que prohibían a las mujeres cantar en la Iglesia, esto contribuyó al fomento de los niños cantores. Esta costumbre se ha conservado hasta hoy, por ejemplo en la Capilla Sixtina y en muchas catedrales y monasterios de Europa. A partir del siglo XVII la tradición se hace mucho más sólida y encontramos muchos casos en que los niños, una vez cambiada la voz, continúan vinculados a las Catedrales llegando a ocupar cargos importantes como organistas o maestros de capilla. Aquí mismo, en La Seo o en el Pilar tenemos antiguos niños cantores que llegan a ser personalidades en el panorama musical europeo, como en el siglo XVIII lo fue Francisco Javier García que estuvo en Nápoles, fue Maestro de Capilla en Terni, estrenó óperas en Italia y Alemania, etc.

M.A.C. y M.C.F.—¿Existen datos más concretos en los archivos del Pilar y La Seo sobre estos niños?

J.V.G.V.—A principios del siglo XVII en las actas se comenta que había que ampliar el Colegio de los Niños Cantores y se menciona al preceptor que les enseñaba Gramática, Música, etc. Hubo dos grupos aquí en Zaragoza. Uno en La Seo y otro en el Pilar, y hace unos veinticinco años se unificaron los dos Colegios. Desde entonces viven juntos ampliándose el número en diez niños más.

M.A.C. y M.C.F.—¿Cuántos niños hay actualmente?

Infantes del Pilar



J.V.G.V.—Treinta niños, atendidos por una comunidad de monjas de Santa Ana. Pero para cantar polifonía contamos además con la colaboración de un grupo de jóvenes estudiantes, algunos de ellos antiguos escolanos que han cambiado su parte de tiple por la de tenor o bajo y que constituyen las voces graves de la Escolanía. Todos ellos vienen impulsados por un gran interés hacia el cultivo de la práctica musical polifónica.

M.A.C. y M.C.F.—Nos gustaría que nos explicara en qué momento se hizo cargo de estos niños, en qué estado los encontró y qué evolución ha podido observar en ellos.

J.V.G.V.—Quizás una mala interpretación del Concilio Vaticano II ha hecho que las Capillas Catedralicias hayan ido decaendo poco a poco y, por otra parte, la secularización de estos tiempos ha contribuido al cierre de muchos de estos centros... Pero en realidad en el Concilio está muy claro que se debe cultivar el canto gregoriano y la polifonía clásica... Por estas circunstancias, los niños, cuando yo los tomé a mi cargo no tenían el nivel requerido. Aunque no era mi tarea —pues yo había opositado para Prefecto de Música del Cabildo— co-

mencé a trabajar con ellos casi jugando al principio.

M.A.C. y M.C.F.—Recordamos que cuando usted llegó al Colegio, los estudios de los niños no estaban reconocidos oficialmente por el Ministerio.

J.V.G.V.—Sí, efectivamente. Mi primer logro como director fue conseguir el reconocimiento oficial del Centro por parte del Ministerio de Educación. Fue en los años 1974 y 1975, cuando se transformó la Escuela Unitaria en Centro de E.G.B., con lo cual se evitaba la clausura de la Institución por no reunir las condiciones legales requeridas.

M.A.C. y M.C.F.—¿Cuántos años lleva de trabajo musical con los Infantes?

J.V.G.V.—Llevo realmente ocho años de trabajo diario.

M.A.C. y M.C.F.—Cuéntenos algo de su trayectoria musical.

J.V.G.V.—Soy sacerdote, estudié en Toledo, simultaneando mis estudios de sacerdocio con los de Piano y Armonía; fui organista en el Seminario y anteriormente niño cantor. En Madrid estuve cinco años durante los cuales estudié Contrapunto, Fuga, Órgano y Composición. En Salamanca y Vitoria, Canto Gregoriano con el Padre Manzarraga —ya

saben que estos estudios eran reconocidos por el Institut Gregorien de París—. Fui organista por oposición en Logroño y luego Maestro de Capilla en La Seo de Zaragoza. Posteriormente marché a Alemania y durante siete años cursé los estudios de Musicología en la Universidad de Munich, culminando esta etapa con la publicación de mi tesis sobre **La tradición de los cantos de la Pasión en la liturgia y en las Catedrales de Aragón y Castilla.**

M.A.C. y M.C.F.—Usted ha trabajado durante cuatro semestres la técnica vocal en Munich ¿qué nos dice al respecto?

J.V.G.V.—Fue por afán de búsqueda. Siendo musicólogo y también músico práctico tenía necesidad de conocer recursos de la interpretación vocal e instrumental. Esta es la razón por la que me inscribí en la Musik Hochschule de Munich.

M.A.C. y M.C.F.—¿Y en la actualidad?

J.V.G.V.—En estos momentos, en Zaragoza, realizo una labor de investigación en los archivos, soy profesor de Musicología del Conservatorio, dirijo la Escolanía de Infantes del Pilar, doy algunos conciertos, publico trabajos...

M.A.C. y M.C.F.—Fue premio de Contrapunto y Fuga en Madrid, da conferencias muy a menudo, le llaman para dar cursillos, premiaron un motete del cual es autor, estudió órgano con Montserrat Torrent...

J.V.G.V.—Es que realmente un musicólogo no puede prescindir de la experiencia sonora para no perderse en especulaciones teóricas. Por otra parte, y un poco al margen de todo esto yo he tenido siempre la idea de que la Catedral es el «alma mater» y el nivel musical debe mantenerse a una altura acorde con este marco... Pienso igualmente que este gran patrimonio musical, aunque esté pensado para la liturgia, es una pena que quede circunscrito sólo a este ámbito y he puesto todo mi empeño en difundirlo. Con este objeto se establecieron dos conciertos anuales con motivo de la Navidad y la Semana Santa en los cuales el coro interpreta a autores españoles como Aguilera, Victoria, Guerrero o Morales y también otros como Schütz, Vivaldi, Bach, etc.

M.A.C. y M.C.F.—Sabemos la trascendencia y éxito de estos concier-

tos que han sido transmitidos por Radio Nacional de España y acogidos con gran entusiasmo por el pueblo de Zaragoza. Y conocemos por la prensa sus éxitos en el extranjero.

J.V.G.V.—Sí, hemos estado en Francia, Italia, Austria y Alemania. El año pasado, por ejemplo, estuvimos cantando en la Universidad de Munich y luego en los festivales de Salzburgo, donde obtuvimos una crítica muy favorable, pero no solamente por lo que respecta a la actuación del coro y al tipo de música sino por nuestros criterios de interpretación. La polifonía española clásica no está muy difundida, y menos la música específicamente aragonesa, como por ejemplo las composiciones de Melchor Robledo, Aguilera, Correa, etc. Cantamos en Notre Dame la Misa **Quartí Toni** de Victoria. Y en la Semana Barroca de Brescia interpretamos un amplio repertorio de polifonía de los siglos XVII y XVIII obteniendo críticas muy favorables. En esta última visita a Italia nos recibió en audiencia el Santo Padre y después de escuchar varias obras de nuestro repertorio se acercó a pedirnos otra composición más y a dialogar con nosotros. Posteriormente, Florencia, Avignon, etc.

M.A.C. y M.C.F.—Cuando oímos cantar a los Infanticos en un concierto nos preguntamos si cuando los niños vienen para ser seleccionados cuenta con un gran número para poder elegir o está limitado.

J.V.G.V.—Limitadísimo... limitadísimo... Hasta tal punto que si se dispone de diez plazas, acuden doce niños y te-

niendo en cuenta cómo funciona la pedagogía musical en España y lo *brillantemente* que se les enseña en la escuela, ya se pueden imaginar qué diez niños vienen. Sin haber cantado en la vida, ni en el colegio ni en casa, sin desarrollo del oído musical, sin fantasía. Sería una suerte el poder partir de cero, pero partimos de una deformación a la que contribuye el entorno.

M.A.C. y M.C.F.—¿Los niños tienen una vocación musical definida o vienen aquí por interés de sus padres?

J.V.G.V.—Naturalmente, vienen por interés de los padres, los niños no tienen oportunidad de elegir, por lo tanto algunos no saben ni de qué se trata. No existe un ambiente musical propicio y carecen de ejemplos que puedan servir de estímulo. Los más dotados, con suerte, me cantan alguna jota.

M.A.C. y M.C.F.—Mucha gente opina que estos niños están sometidos a un tipo de vida antinatural y opresivo.

J.V.G.V.—Se dicen muchas cosas. De sobra conocemos la manipulación de estos temas y la falta de objetividad con que se juzga este tipo de centros. Hay muchos conceptos diferentes de lo que es la disciplina y también hay que decir que sin trabajar y sin esforzarse no se obtienen resultados satisfactorios. La exigencia en el trabajo es necesaria como en cualquier otro colegio que se considere con nivel y la vida de estos niños se desarrolla normalmente, se fomenta el contacto frecuente con las familias y amigos y reciben una educación abierta y racional. Están inscritos en uno de los

clubs deportivos más completos de la ciudad. «Helios», que está aquí al lado, ya que la dirección del mismo tuvo la gentileza de obsequiarles con la calidad de socios. Esto les da la posibilidad de practicar muchos deportes en general. Entre ellos, los niños prefieren el piragüismo, la natación y el fútbol. Es verdad que madrugan, ya que, por turnos, tienen que cantar en la misa de infantes de las 7 de la mañana pero también es verdad que muy temprano están en la cama. Duermen aproximadamente nueve horas... y conozco muchos casos de niños que duermen mucho menos por otros motivos... por ejemplo porque se quedan mirando la televisión hasta las doce de la noche.

Son treinta niños y se turnan en las actividades: quince se levantan temprano una semana y quince la semana siguiente y el otro grupo puede levantarse a las 8 para ir al colegio como cualquier niño español. Asisten a las clases, con sus tiempos de recreo. La diferencia radica en que tienen una asignatura más que deberían tener todas las escuelas: la clase de música. Es verdad que trabajan algo más en el colegio, pero estos niños, como viven en la misma casa en la que tienen la escuela, no pierden tiempo en desplazarse hasta el centro escolar en un autobús. Desde el punto de vista del tiempo, reemplazan el que otros ocupan en trasladarse al colegio por actividades musicales diarias. Además, este centro tiene la ventaja de ser uno de los escasos colegios donde se imparte la tan exigida y poco frecuente *enseñanza personalizada* ya que, en las clases, cada profesor tiene doce niños. Por otro lado, tienen la oportunidad, desde pequeños, de viajar a otros países, donde además de dar conciertos amplían su horizonte cultural y humano, adquiriendo magníficas experiencias que aprecian y desean. Por ejemplo el año pasado, además de las vacaciones estuvieron veinte días por Europa, luego en invierno en París y ahora otros veinte días por Italia y Francia.

M.A.C. y M.C.F.—Pero a los niños que acaban de integrarse, ¿les interesa todo esto, aceptan este tipo de vida?

J.V.G.V.—El niño recién llegado se encuentra con la boca abierta, como si de repente le hubiesen trasplantado a otro planeta, pero les cuesta poco adaptarse. Hay una anécdota expresiva en cuanto a la importancia que le dan a la actividad musical: a nuestro regreso de la última gira por Italia y Francia, cansados, como es natural, les propuse tomarnos un período de descanso. No lo aceptaron y no me han dejado vivir hasta conseguir que nos pongamos otra vez a trabajar. Decían: «¿y no vamos a empezar?, ¿y por qué no cantamos esto? ¿o esto otro?». Y se entusiasmaron mucho cuando les propuse preparar el motete



La Escolanía de los Infantes del Pilar.

Jesu meine Freude, de Bach. Está claro que cuando los niños llevan ya tres o cuatro años de trabajo en este sentido, pueden conseguir una capacidad de emoción ante un **Motete** de Victoria como ante una competición deportiva. Lo esencial es desarrollar su sensibilidad humana y musical. Lo que no se ejercita no se desarrolla.

M.A.C. y M.C.F.—¿Cuáles son las técnicas o métodos que utiliza para trabajar?, ¿cómo transforma estas voces?

J.V.G.V.—Hay una gran diferencia entre el trabajo que hacía en los comienzos y el que hago ahora. Ahora que hemos conseguido un nivel más alto son los mismos niños los que me exigen, quieren renovar el repertorio, escuchan otras obras y me proponen hacerlas. El mismo nivel que hemos conseguido y el entusiasmo de las mayores, nos condiciona un poco. Pero, como técnica, utilizo mucho la *imitación*. Se puede explicar con detalle, por ejemplo, cómo tienen que echar la voz hacia arriba, buscar la resonancia en la cara, pero si lo ven y lo oyen —y en este caso es una ventaja para los pequeños la convivencia con los mayores— pueden imitarlo con facilidad. También es fundamental la *ejercitación respiratoria*, el control del aire, hay unos conocimientos previos y necesarios. No podemos utilizar el aire de la misma forma que cuando hablamos. Debemos relacionar la respiración con las líneas melódicas y la interpretación. Por otra parte, si los pulmones no están llenos, pierde brillo la composición, o desafinan. Para ejercitar la *articulación*, suelo utilizar trozos de las mismas obras que estamos cantando, comenzando muy lento y llevándolo luego a velocidad normal. Otro punto importante para conseguir una correcta afinación, es *cantar intervalos armónicos* y también cantar cánones es utilísimo y muy formativo.

M.A.C. y M.C.F.—¿Los niños van al Conservatorio?

«Cuando llegan aquí, los más dotados, con suerte, me cantan alguna jota».



José Vicente González Valle.

J.V.G.V.—Se examinan en el Conservatorio pero les preparamos en Solfeo y Piano en el colegio. Los que estudian Violín sí van desde el principio.

M.A.C. y M.C.F.—¿A qué edad ingresan los niños?

J.V.G.V.—En cuarto de E.G.B. Durante los dos primeros años, se forman, se educan y, luego nos quedan dos años para disfrutar de esta labor, porque ya viene el cambio de la voz... Pensad que sólo disponemos del período que va desde cuarto hasta octavo de E.G.B.

M.A.C. y M.C.F.—¿Utiliza algún sistema pedagógico concreto?

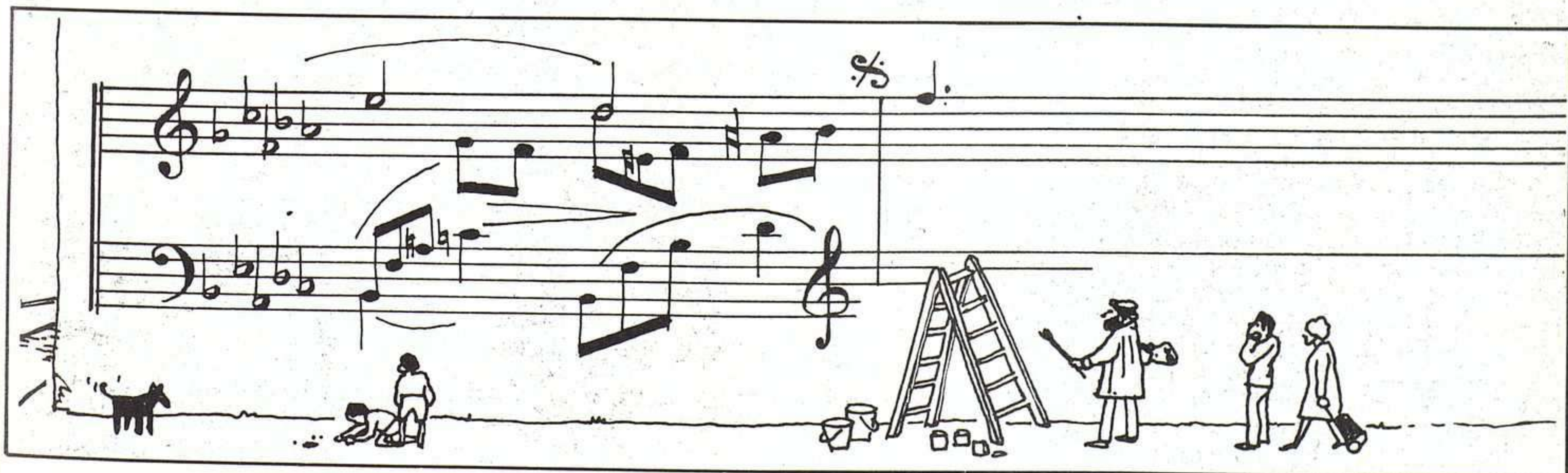
J.V.G.V.—No...

M.A.C. y M.C.F.—Pero los conoce, porque vemos aquí, en su biblioteca, libros sobre los sistemas Kodály, Orff, etc.

J.V.G.V.—Sí, los conozco, he leído especialmente sobre el Kodály que da una gran importancia a la voz humana como base de la educación musical y me parece un método fenomenal, aunque todavía no he profundizado en él, pero tengo el propósito de hacerlo. Soy consciente también de la importancia que tienen la danza y el movimiento en la educación musical. Utilizo algunas veces el movimiento para interiorizar el ritmo. Por ejemplo, el andar apoyándose en los tiempos fuertes, o el mecerse al ritmo de la melodía que cantamos, balanceándose. Pero no puedo decir que aplico estrictamente tal o cual método.

M.A.C. y M.C.F.—Para sólo dos años de resultados visibles, ¿vale la pena tanto esfuerzo?

J.V.G.V.—Desde luego que sí. Conseguimos, gracias a este esfuerzo, el instrumento ideal para la interpretación de un determinado tipo de música. Humanamente, la satisfacción que supone el sentirse puente de unión entre el arte y la sociedad y la huella que estas bellas experiencias dejan en el espíritu.



ARTURO RUBINSTEIN:

EL ULTIMO MITO MUSICAL DEL SIGLO XX

Por José Domenech Part

A pesar de las diferentes fechas dadas por enciclopedias y diccionarios musicales sobre el año del nacimiento del pianista polaco, habrá que recabar como definitiva la que él mismo cita en su primer libro de memorias, *My young years* (New York 1973): el 28 de enero de 1887. Ese mismo año vendría al mundo Heitor Villalobos, Hipólito Lázaro, Usandizaga, Kubelik, Lucrezia Bori, Le Corbusier, Boris Karloff, Juan Gris, Marcel Duchamp, el general Montgomery, Marañón Marc Chagall, y la que después fue reina de España, Victoria Eugenia de Battenberg.

Fue el séptimo —interesante número— vástago de una familia judía-ortodo-

xa dedicada a las labores textiles que, sin ocupar una posición social ni económica sobresaliente, pudieron sobrellevar la carga de una «nurse» (llamada Thecla) para el pequeño recién llegado. A los dos años, apareció el primer piano en su vida. Un instrumento en el cual dos de sus hermanas mayores tomarían clases. A los tres años y medio, ya conocía mejor el teclado que el abecedario. Seis meses más tarde, el famoso violinista Joseph Joaquim accedió a recibirle, a petición de la familia, y luego de comprobar el talento innato del pequeño, recomendó esperar y no forzarle en su camino hacia la música. La única recomendación que le hizo fue que escuchara buena música de canto, por lo que *Aida* fue la primera gran ópera que el niño Rubinstein escucharía. En otras ocasiones, y siempre en Lodz, tuvo oportunidad de asistir a recitales y conciertos del violinista Hubermann, del pianista polaco Sliwinski o del director holandés Kwast, y a consejos de este último, la familia requirió los servicios pedagógicos de la profesora Pawlowska, «un típico

Fue, sin duda alguna, el pianista más conocido, más popular y más admirado del siglo. Su público estaba formado por gentes de las más variadas procedencias, que iban a sus recitales y conciertos no sólo por ver y escuchar al músico sino a descubrir y admirar al hombre que durante más de 80 años proyectó su vida a través del teclado con testigos en todos los continentes. Su inteligencia, su genialidad y su carisma hicieron de él uno de los grandes de la música de todos los tiempos.

exponente de la vieja escuela», según el propio Rubinstein diría más tarde. Solo tres meses duró aquella relación y un nuevo maestro comenzó a enseñar a Artur: Adolf Prechner, quien introdujo al recién estrenado estudiante en los pentagramas de Mozart, Bach y Mendelssohn. A los ocho años se presentó en público por vez primera, interpretando una *Sonata* de Mozart y dos cortas piezas de Schumann y Mendelssohn, que le valieron los primeros aplausos de su familia, amigos y de los aficionados judíos y alemanes de Lodz. A los nueve años, el pequeño Artur hablaba tres lenguas (polaco, ruso y alemán), y entre sus lecturas habituales se encontraban

las novelas de Julio Verne y de su compatriota Sienkiewicz. A los pocos meses, su madre le traslada a Varsovia, donde después de consultar con el pianista Alexander Michalowski, pasa a estudiar con el profesor Rozycki, quien no despertó emoción en el recién llegado, lo cual, unido a su apatía y desinterés, decidieron a suspender su aprendizaje en Varsovia y regresar a Lodz donde la situación política y económica no era realmente boyante. Luego de la quiebra de los negocios del padre y el encarcelamiento de su hermano Ignacy, Arturo es enviado a Berlín, en donde es puesto en las manos de Heinrich Barth, si bien el futuro virtuoso recibió lecciones preparatorias del pianista y compositor mallorquín Miquel Capllonch, antiguo alumno de Barth. Mientras tanto, sus estudios de cultura general fueron encomendados al Doctor Theodor Altmann, quien le inició en Historia, Geografía, Latín, Álgebra, Literatura, Arte, Filosofía, etc. Rubinstein siempre le estuvo enormemente agradecido por su gran dedicación. Junto a los grandes compositores, Arturo estudio Armonía, Teoría musical, Música de cámara, etc. Caplloch era, en el momento, un hombre joven, de 30 años y conectó de inmediato con el carácter abierto del polaco. Juntos interpretaban a cuatro manos **Cuartetos** de Beethoven, **Sinfonías** de Schumann y del *mallorquino* (como lo llama Rubinstein) escuchó las primeras músicas españolas. Celos profesionales hicieron que Barth cambiara a Capllonch por Clara Hempel.

DEBUTA A LOS TRECE AÑOS

Eran los últimos años del siglo y con doce años Rubinstein asistía expectante a los grandes conciertos para ver y escuchar a músicos como el director Arthur Nikisch, los pianistas Eugen D'Albert, Ferruccio Bussoni, Teresa Carreño y el violinista Fritz Kreisler. En 1899, Joaquim y Barth acuerdan presentar al joven pianista. El debut se produjo en Postdam, el Versalles alemán, con el **Concierto en La mayor** de Mozart, bajo la dirección de Kulemkamff, su profesor de Armonía. Rubinstein obtuvo un éxito considerable e incluso interpretó una **Romanza sin palabras** de Mendelssohn como «bis». Dos semanas más tarde se efectuó la presentación en la Hochschule de Berlín, bajo la batuta de Joaquim.

Durante ese tiempo, comenzó a tomar clases particulares con Emma Engelmann, alumna favorita de Clara Schumann y amiga de Brahms.

A finales de 1900 se presentó nuevamente en la Beethoven Saal, de Berlín, con obras de Schumann, Chopin y dos **Conciertos** de Mozart y Saint-Saëns. A continuación, siguieron conciertos en Hamburgo y Dresde.

Poco a poco, la relación con el profesor Barth se fue deteriorando. Para el viejo maestro la música acababa en Brahms y Wagner era casi el anticristo, por lo que Rubinstein tenía que asistir a sus óperas en secreto. En 1901, tuvo lugar su presentación en Varsovia con el mismo **Concierto** de Saint-Saëns, bajo la ba-

tuta del polaco Mlynarski y en esos mismos días conoció, en la misma ciudad, a Grieg y a Mascagni.

En mayo de 1902 fue invitado por Paderewski a su casa de Suiza, donde recibió consejos musicales del famoso pianista polaco. Su última temporada en Berlín fue en 1903. Un año más tarde, regresa a Varsovia para varios conciertos en el auditorio del Conservatorio. En la capital polaca, Rubinstein comenzó su nueva vida de músico solista y continuó con una de sus pasiones: asistir a la ópera, donde en esos días pudo escuchar a Caruso, los hermanos de Reszke, la Sembrich, y Anselm, así como un buen número de operetas vienesas. Ese mismo año viaja a París, ciudad que desde el primer momento impacta de manera definitiva en el ánimo del joven virtuoso. Desde el primer momento, conoce a Ravel, Dukas y Jacques Thibaud. Su debut se produjo en diciembre de ese mismo año, bajo la batuta de Camille Chevillard y la Orquesta Lamoureux y en el mismo concierto participaría la joven soprano Mary Garden. El programa de Arturo estaba compuesto por el **Concierto en Fa menor** y dos **Estudios**, de Chopin, y el **Concierto en Sol menor** de Saint-Saëns. Ese mismo año conoce Isaac Albéniz. Semanas más tarde se presentaría en la Salle des Agriculteurs en tres recitales, programando obras de Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt, Scriabin, Szymanowski y Dukas. A éste seguirían otros recitales en Niza. Estamos ya en 1905. Rubinstein había regresado a Polonia para visitar a su familia y dar varios recitales. De vuelta a París, se le ofrece la posibilidad de una gira por Norteamérica, a través de la firma de pianos Knabe, con un total de 400 dólares de la época por cuarenta recitales en tres meses. Rubinstein llega a Nueva York en la primera semana de enero y su debut se produce el día 8, junto a la Orquesta Sinfónica de Philadelphia y la dirección de Fritz Scheel. La crítica del **New York Times**, del **New York Tribune** y **New York Press** fueron unánimes con su interpretación del **Concierto en Sol menor**, de Saint-Saëns. Siguió en Baltimore, Philadelphia, Washington, Chicago, Minneapolis y Cincinnati, siempre con orquesta, y el resto de la gira fueron recitales. Todo un record a los 19 años, en 1906. Pero la gira terminó sin continuidad de futuro y Rubinstein regresó a París desilusionado, con muy poco dinero y algunas deudas. En la capital francesa, a falta de mejores ofertas, el pianista polaco aceptó conciertos en diversas «soirées» musicales en las que obtenía algunos francos y a la vez tuvo oportunidad de conocer a la mejor sociedad y personajes, como Marcel Proust, Gabriel Fauré y la poetisa Anne de Noailles. Ese mismo año regresa a Polonia donde reencuentra a su viejo amigo, el compositor polaco Szymanowski. A comienzos de 1907 vuelve a París, en donde participa como pianista en los ensayos del montaje de **Salomé**, de Strauss, dirigida por el propio compositor y con Emmy Destinn en el «role» principal. Semanas más tarde, acompañaría a otra gran diva del momento: Olive Fremstad en una audición privada de



Foto: Clive Barba.

Salomé para el rey Eduardo VII. A finales de ese año, se presenta en St. Petersburg, invitado por el compositor Glazunov.

AGOBIADO POR LAS DEUDAS

El resto de la temporada lo pasa en Polonia, donde sus finanzas se ven recuperadas luego de recitales y conciertos en Varsovia y otras ciudades del interior, por lo que decide viajar a Berlín, en donde reencuentra a Emmy Destinn, así como a Joseph Lhevinne y a su esposa Rosina, con el tiempo, una de las grandes maestras del piano. Los problemas monetarios se hicieron nuevamente presentes y Rubinstein tuvo que recurrir a familiares y amigos para salir de la situación y las deudas, que incluso le hicieron pensar en el suicidio. Nuevos viajes a Polonia, Francia e Inglaterra, hasta que años más tarde surge su primer recital en Londres, en la última semana de mayo de 1913. Rubinstein se presenta en el Bechstein Hall (actual Wigmore Hall) y en esa época conoce a Fernández Arbós, violinista y director, así como al celista Agustín Rubio, ambos profesores en la Royal Academy de Londres. Otro español presentado al pianista polaco fue el viola Pedro Morales. Igualmente hace amistad con el violinista belga Eugene Goosens y el pintor norteamericano John Sargent Singer, gran enamorado de Andalucía y conoce a Casals, invitado de Rubio, en Londres. Su presentación con orquesta se efectúa con el **Concierto en Fa menor** de Chopin, pero la crítica no le es favorable. Viaja a Italia, en viaje de placer, junto al pianista Paul Kochanski y una amiga común. Conciertos en Polonia y primera visita a Rumanía. Otoño de 1913. Su nueva gira de conciertos le lleva a Rusia en enero de 1914.

Kiev, Odessa, Rostov, Kazan, Moscú fueron algunas de las ciudades visitadas. A continuación, Viena, Munich, Roma, Londres y Berlín. En Viena conoció a Arnold Rosé, primer violín del famoso Rosé Quartet quien en vista del éxito de su participación con ellos le invitó a una gira con el conjunto en España al año siguiente. Un sueño de Rubinstein esta-



A los trece años, poco después de su debut en Berlín.



Grabando en los estudios de EMI, de Londres (1976).



Madrid, 1916. Rubinstein vestido de torero.

En Berlín, en 1909.



Arthur con su prima Fania, a los cuatro años.

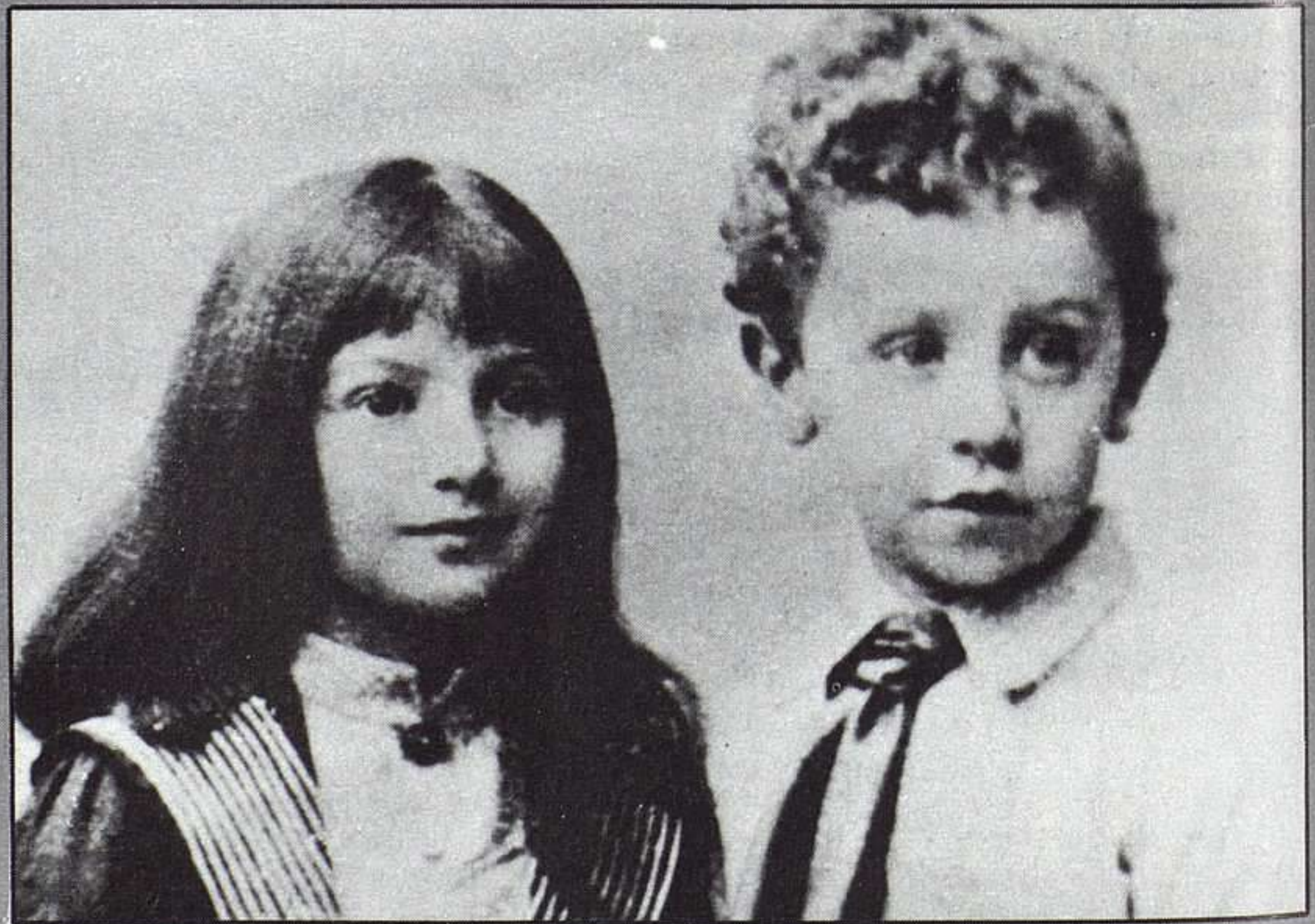


Foto: Clive Barba.

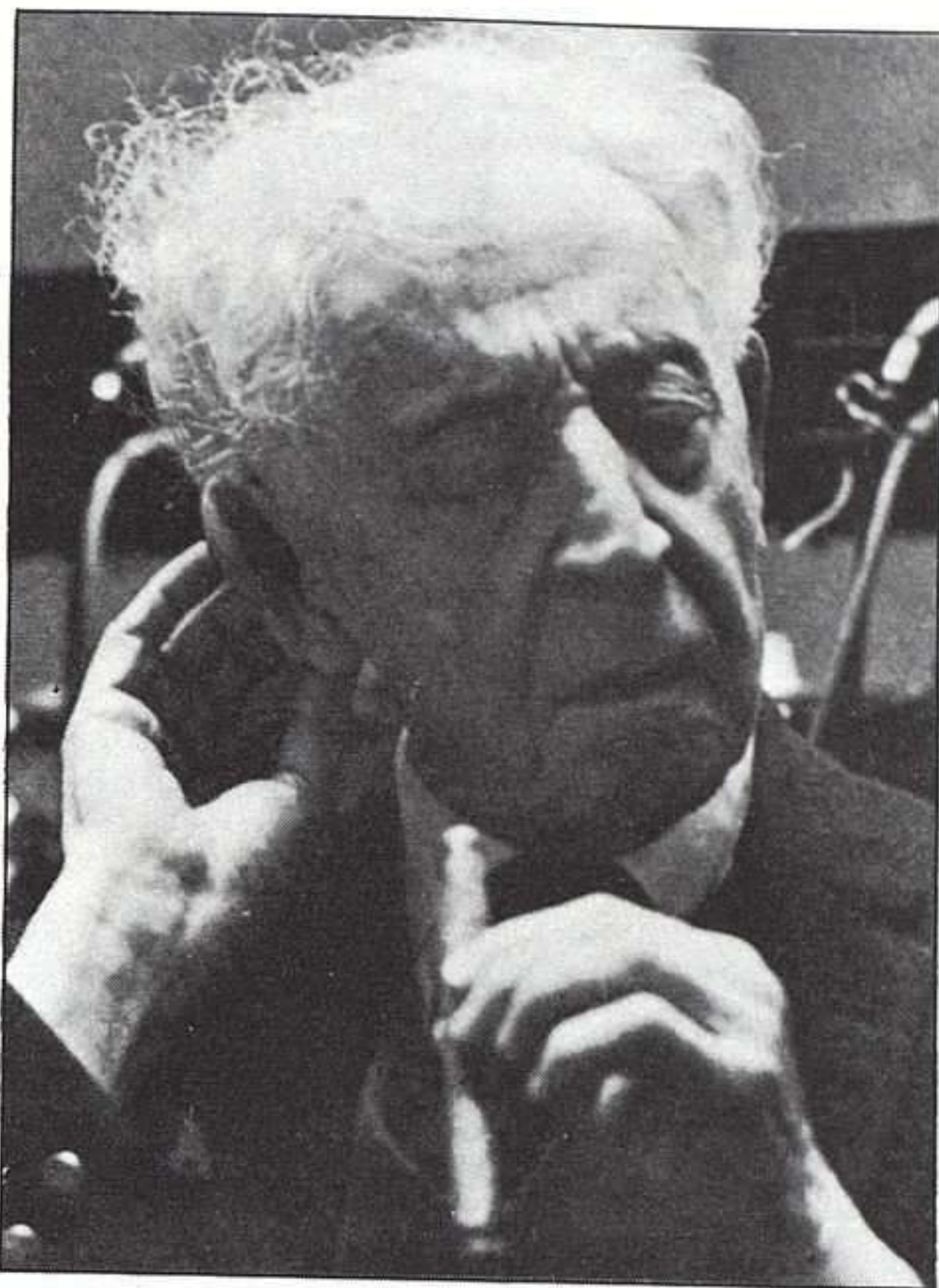
ba por cumplirse. Más tarde en Londres Rubinstein es presentado a Stravinsky luego de una función de **Petrushka** en el Covent Garden.

Comenzaba el verano de 1914 y la catástrofe no había hecho más que dar sus primeros pasos en Sarajevo. Rubinstein permaneció por el momento en Londres. Decidido por las circunstancias, decide viajar a París y enrolarse en la Legión de sus compatriotas. Era el 14 de julio de 1914. Afortunadamente, gracias a un buen consejo en el momento preciso, Rubinstein cambia de opinión. Los horrores de la guerra y el comportamiento de los alemanes en Bélgica, Polonia, Francia, etc., le llevaron a un juramento sagrado: jamás volvería a tocar en Alemania. Rubinstein lo cumplió hasta su muerte y lo reforzó luego de la segunda guerra mundial.

En enero de 1915 consigue arreglar varias apariciones en Londres, entre ellas más de veinte junto al violinista belga Isaye, a beneficio de los refugiados belgas, polacos y la Cruz Roja. En la capital inglesa volvió a encontrar a sus viejos amigos Rubio, Sargent, Tertis y Lionel.

LA PRIMERA VISITA A ESPAÑA

Luego de varios meses, y siguiendo con la racha de buena suerte aún en los peores momentos, recibe la proposición de tocar el **Concierto núm. 2** de Brahms en España, bajo la dirección de Arbós. Tras obtener la visa correspondiente con la mediación de una amiga española (Eugenia Errazuriz) se le concedió un documento permitiéndole visitar países neutrales. Días más tarde, salía hacia Bilbao en un barco de guerra inglés, llegando a puerto la misma víspera de su concierto en San Sebastián, hospedándose en el hotel Continental. Al día siguiente, se dio el **Concierto** de Brahms. Arbós había hablado a Rubinstein acerca de los prejuicios hacia el compositor alemán por parte del público español, de igual sentimiento al francés o italiano, pero el éxito de la presentación fue absoluto y, en contra de la costumbre del festival, el pianista polaco hubo de conceder un «bis». Los ofrecimientos llegaron de inmediato: un concierto con orquesta y dos recitales en el mismo Casino de San Sebastián. La Reina madre le invitó a su residencia de verano. Para su segunda aparición, Arbós y Rubinstein prepararon el **Concierto en Sol menor** de Saint-Saëns, otro caballo de batalla del joven pianista. Un nuevo contrato fue arreglado para actuar en las principales sociedades filarmónicas de España a partir de enero de 1916. Luego de sus recitales en San Sebastián, el triunfante músico, a indicación de Arbós, compró un kilómetro y emprendió viaje a Madrid y Andalucía en pleno mes de agosto. En la capital de España, se maravilló en el Museo del Prado, mirando boquiabierto los Velázquez y Goya. En Toledo, revivió los Autos de Fe de la Inquisición española. Pero fue en el sur donde su alma quedó prendada de la esencia española y como buen gastrónomo y conocedor de vinos, se deleitó con el jamón serrano, el jerez



de la tierra y la horchata. Luego de unos días en Granada y Córdoba, Rubinstein regresó a Madrid, y de allí a San Sebastián, donde aún debía ofrecer dos recitales antes de partir hacia París y Londres. El resto del verano lo pasó en Escocia, preparando el repertorio de su próxima gira española. Antes tocaría en Leeds, Edimburgo y Glasgow con orquesta (**Concierto núm. 2** de Rachmaninoff y el **núm. 1** de Tchaikowski, bajo la dirección de su futuro suegro Emil Mylnarsky). Siguieron apariciones con la London Symphony y la batuta de Verbruggen, y un recital con Ysaye. Luego de las Navidades en Londres, Rubinstein partió hacia España presentándose junto a Gaspar Cassadó en Zaragoza, Bilbao y Oviedo. A continuación, continuó la gira en solitario. Valencia le recibió, en su Sociedad Filarmónica, los días 16 y 17 de febrero de 1916. El éxito fue extraordinario y la Junta de la Filarmónica le contrató para dos recitales extraordinarios los días 7 y 8 de marzo del mismo año. En esto, el propio Rubinstein, escribiendo sus memorias, se equivoca cuando habla de cuatro conciertos en cuatro días en su primera visita a la capital valenciana, lo cual no se produce hasta diciembre del mismo año, los días 16, 17, 18 y 19. También visitó Sagunto, donde vivían algunos pintores polacos refugiados de la guerra. A continuación, Rubinstein debutó en Barcelona y aunque el primer recital tuvo lugar en un pequeño auditorio de la capital catalana, en pocos días se presentó en el Palau de la Música. El 26 de febrero volvía a Oviedo, en cuyo Teatro Campoamor interpretaría obras de Bach, Beethoven, Chopin, Szymanowski, Scriabin, Debussy y Liszt. En Madrid, el debut tuvo lugar en el teatro Lara, usualmente utilizado para repertorio teatral, en donde ofreció tres recitales, a uno de los cuales asistió la Infanta Isabel, tía del rey Alfonso XII, quien sirvió de enlace para introducir al virtuoso polaco en la corte madrileña. El propio músico escribió en su autobiografía la gran amistad que le unió a la familia real y que incluso continuó al final de sus días con la tercera generación descendiente de Alfonso XIII y Victoria Eugenia. Era normal que a sus actuaciones asistieran, junto a la Infanta Isabel, la Reina Madre María Cristina, y las infantas Beatriz y María Cristina, y aunque Rubinstein confiesa la escasa afición musical del rey Alfonso XIII, éste le tenía un gran aprecio personal y mantenían largas y sustanciosas charlas en palacio. En abril, Rubinstein volvió a Sevilla con motivo de la Semana Santa y la Feria, en donde su antigua amiga Eugenia Errazuriz le presentó a las mejores familias de la ciudad y amigos procedentes de Madrid. Allí tuvo el músico su primer contacto con el mundo de los toros, en la corrida de Pascua de la Maestranza Sevillana en la que toreaban Gallito, Gaona y Belmonte. El viaje continuó más tarde hasta Algeciras y Tánger. De regreso a Madrid, Rubinstein continuó sus visitas a Palacio, en donde era invitado habitual en recepciones diplomáticas o cenas privadas con los monarcas, los cuales siempre le obsequiaban con los más valiosos regalos. Otro de los lugares

frecuentados era el Palacio de Liria, en donde el Duque de Alba le invitó a cenar en varias ocasiones.

DESCUBRE LA «DANZA DEL FUEGO»

En junio de 1916 regresa a San Sebastián, con el fin de descansar en la capital donostiarra antes de sus conciertos del mes de julio. Allí reencuentra a Serguei Diaghilev y al bailarín Leonide Massine, acompañados del director Ansermet. En esos mismos días conoce a Manuel de Falla, quien le hizo escuchar fragmentos de su nuevo ballet **El sombrero de tres picos**, a estrenar en la siguiente temporada con decorados de Picasso. Terminada la temporada estival, Rubinstein regresó a Barcelona y de allí marchó a Palma de Mallorca donde conoció a la viuda e hijas de Isaac Albéniz. De allí nuevamente Madrid, en donde comenzó a incluir obras de la **Suite Iberia** en sus recitales. Asistente a sus apariciones madrileñas, Falla le presentó a Pastora Imperio, intérprete entonces de **El amor brujo** en un teatro madrileño. Rubinstein se emocionó especialmente con la **Danza del Fuego**, que el propio pianista arregló para piano solo, obteniendo loables éxitos de su particular versión de esta danza, censurada por no pocos críticos.

Durante la temporada 16-17 Rubinstein ofreció más de cien conciertos en España. Su nombre se había esparcido por toda la geografía nacional; todas las sociedades musicales querían al triunfante músico en sus programaciones anuales. Desde Las Palmas de Gran Canaria hasta Bilbao, y desde La Coruña a Valencia, sin olvidar el fascinante sur andaluz. En Madrid conoció a Picasso en la presentación de los Ballets Rusos con Nijinski, en el Teatro Real.

A principios de 1917, comienza a organizarse su primera visita a Sudamérica. Quedó, en principio, fijada en quince conciertos en Buenos Aires y Montevideo, junto a otras ciudades del interior de ambos países. También en esos días Rubinstein escuchó la «première» mundial de las **Noches en los jardines de España**, de Falla, interpretada por José Cubiles y Arbós. El propio Rubinstein la llevaría en su repertorio y la estrenaría en el Colón de Buenos Aires meses más tarde. El azar quiso que esa noche los Reyes estuvieran presentes en su palco y, al saludarles, Rubinstein les habló de su próxima gira americana a la vez que exponía su temor por la inseguridad de sus documentos de identidad. Al día siguiente Alfonso XIII hacía que se le extendiera un pasaporte español para poder desplazarse sin problemas, garantizando su identidad.

En mayo de 1917, Rubinstein zarpa de Cádiz hacia Buenos Aires, en donde debutó el 2 de julio, estrenando obras de Ravel, Albéniz, Szymanowski y Falla, junto a repertorio de Bach, Chopin y Beethoven. El éxito fue arrollador y su fama se extendió por todo el continente. Personajes tan importantes como Luis Mitre, Victoria Ocampo, Alberto Williams o López Buchardo se contaban entre sus admiradores. En Montevideo, la reacción

fue similar. Su empresario pudo, sin mayores problemas gestionar una nueva gira para 1918 por Chile, Brasil, Perú, Panamá, Cuba, además de Argentina y Uruguay. Es en Río de Janeiro donde tiene lugar su encuentro con Darius Milhaud de quien Rubinstein incorporaría varias obras a su repertorio de recital. En esta ciudad, el pianista polaco ofreció quince recitales y en Sao Paulo seis. América estaba conquistada. Desde Cuba, y a través de la soprano catalana María Barrientos, Rubinstein se entera de su próxima aparición en Estados Unidos. Sin perder un segundo, cancela varios conciertos en Cuba y parte hacia Nueva York. Fue el



comienzo de su segunda gira americana luego de su debut en 1906.

De regreso a Europa, encarga a Falla y a Stravinsky sendas obras de piano, encargo que dará como resultado la **Fantasia Bética** y el **Piano Rag music**, obras que, por otra parte, el destinatario no prodigaría en sus recitales. La **Fantasia** de Falla se estrena en Nueva York en 1920, en una nueva «tournée» que le llevaría hasta México. De regreso a España, obtiene el mismo éxito, incluso en otras ciudades como Almería, Cartagena y Murcia, y en Granada ofrece dos recitales benéficos a petición de Manuel de Falla.

A partir de 1921, las giras por Sudamérica, Estados Unidos, Inglaterra y España fueron anuales. En 1924 ofrece su primer recital en Castellón de la Plana, entre dos actuaciones suyas en el Teatro Principal de Valencia y en la ciudad de Burriana.

En 1927 aparece por última vez en Estados Unidos, país al que no regresará hasta 1937.

Cinco años más tarde el ya famoso pianista y celebre conquistador de bellas e interesantes mujeres, contrae matrimonio con Aniela Mlynarski, hija del director polaco con el que había colaborado en tantas ocasiones en Polonia, Inglaterra, Francia, etc. El mismo año efectúa

una de sus habituales visitas a Venecia, donde, en el Palacio Pollignac, reencuentra a Falla y Poulenc.

GIRAS POR TODOS LOS CONTINENTES

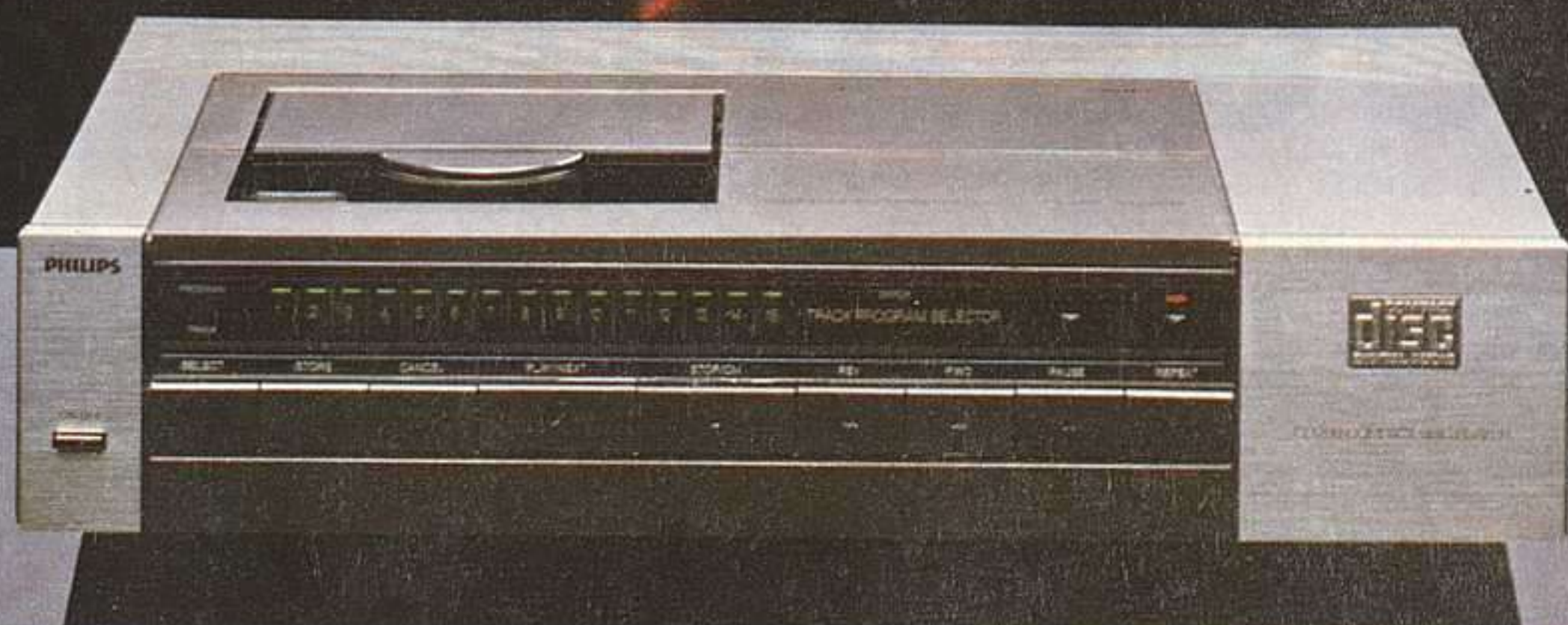
En plena guerra civil española el empresario judío-americano Sol Hurok le ofrece un sustancioso contrato para regresar a los Estados Unidos, que Rubinstein acepta, dando comienzo a una intensa actividad musical en aquel país, por lo que el músico polaco adquiere la nacionalidad norteamericana en 1940. A partir de este momento la carrera de Arturo Rubinstein se desarrollaría más destellante, si cabe, que antes. Sus giras le llevan por todos los continentes con especial dedicación a los públicos de Europa, Hispanoamérica y Estados Unidos. Las nuevas técnicas de grabación le facilitan el registro de su gran repertorio pianístico, así como de sus conciertos favoritos. En 1947 se presenta por vez primera en la Scala de Milán. Los años de la guerra no habían hecho sino aumentar su aversión y desprecio por las acciones de guerra alemanas, especialmente en contra del pueblo judío. A los sesenta años, Rubinstein, en lugar de comenzar a descender el número de actuaciones públicas, emprende nuevas y excitantes empresas musicales: en la temporada 1955-1956, realiza un auténtico «marathon» musical en Londres, París y Nueva York, ciudades en las que interpreta diecisiete obras con orquesta en cinco conciertos. Las grandes páginas de Mozart, Beethoven, Brahms, Chopin, Rachmaninoff, Franck, Falla y Grieg se ofrecen en cada una de estas ciudades con un éxito indescriptible.

En 1958 participa en el Festival de Granada con un recital en el Patio de los Arrayanes.

El comienzo de la década de los 60 viene marcado por la presentación de varios conciertos monográficos sobre la obra de Federico Chopin. Un año más tarde, realiza *el-más-difícil-todavía*: una serie de diez recitales, en sólo cuarenta días en el Carnegie Hall de Nueva York.

En 1965 construye su casa de Marbella, en donde el gran músico pasaría tantas horas de descanso en compañía de su mejor Steinway, que había hecho traer desde París. Nuevas giras al Japón, Rusia, Polonia, Israel. Poco más tarde, se realiza una película titulada **L'amour de la vie** a cargo del director francés François Reichanbach, con la participación del crítico Bernard Gavoty. El film se rueda en distintos escenarios naturales: Irán, Israel, España, Estados Unidos y Francia. La película le supone un «Oscar» especial de la Academia de las Artes de Hollywood, así como un premio «Emmy» por la mejor película para Televisión en Estados Unidos. En 1971 es nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de Francia y Oficial de la Legión de Honor. En Holanda, la reina Juliana le nombra Comendador de la Orden Orange-Nassau. Durante esos años ha escrito la primera parte de sus memorias, que en 1973 publica el editor neoyorquino Alfred Knoff. Poco

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



más tarde se editan en francés (ediciones Robert Laffont), alemán, japonés, polaco, etc. Sorprendentemente, en el país en el que conoció la gran fama y que le sirvió como trampolín mundial están traduciendo en este momento.

En 1974 el maestro comienza a tener dificultades con la vista, así como diversos problemas musculares que no le impiden asistir a la «premiere» de Broadway, del musical **Pippin**, protagonizado por su hijo John Arthur. Ese mismo año comienza a organizarse el Gran Concurso de Piano «Arthur Rubinstein» en Tel-Aviv de la mano de Jacob Bistrizki, recién llegado de Polonia.

En 1976 realiza sus últimas apariciones en España; dos conciertos en Barcelona y un recital en el Auditorium de Palma de Mallorca. En Madrid y Valencia había tocado el año anterior.

En 1976 se prepara para las últimas grabaciones en Estados Unidos e Israel para la Decca inglesa, registra el **Concierto núm. 2** de Brahms, junto a Zubin Metha y la Orquesta Filarmónica de Israel. En Nueva York, para la RCA, graba la **Fantasiestück, Op. 12**, de Schumann y la **Sonata, Op. 31, núm. 3**, de Beethoven. Su último recital fue, por propia decisión, en el Wigmore Hall, de Londres, pequeña sala donde Rubinstein había ofrecido su primera actuación en la capital inglesa. Su ceguera en esos días era casi total.



Portada que la revista LIRA ESPAÑOLA dedicó en abril de 1916 a la primera visita de Rubinstein a España.

EL MAXIMO INTERPRETE DE CHOPIN

Los honores siguen sucediéndose. En 1976 recibe el Premio a la Libertad de manos del presidente Gerald Ford y, un año más tarde, el Premio del Kennedy Center, de Washington, de manos del presidente Carter.

Retirado en su apartamento de Ginebra, Rubinstein pasó los últimos años dictando el resto de sus memorias, dictadas y redactadas por su secretaria y acompañante de los últimos años, Annabelle Whitestone, a quien el pianista dedicó el segundo tomo de sus vivencias.

Durante los últimos meses no hizo prácticamente vida social, debido a su delicado estado físico que hacía aconsejable su desplazamiento en silla de ruedas. Falleció de una infección fulminante el pasado 20 de diciembre, acompañado únicamente de su secretaria Anabelle. Su esposa e hijos vivían en Estados Unidos.

Fue, sin lugar a dudas, el último gran mito de la música del siglo XX. Afortunadamente, su obra discográfica y aún hoy, muchos de sus conciertos grabados en video, darán testimonio de una sensibilidad única, de una técnica si no perfecta, decididamente válida, que le convirtieron, a lo largo de ochenta años, en el máximo exponente interpretativo de Chopin durante tres generaciones. Vivió la música intensa y profundamente, pero, sobre todo, vivió y amó la vida como muy pocos han sabido hacerlo. Por eso fue el gran Arturo Rubinstein. Los que lo escuchamos en vivo, al menos una vez en nuestra vida, llevaremos siempre con nosotros la imagen del músico-hombre que podía y sabía conmovir al más reticente de los públicos.

DISCOGRAFIA DE RUBINSTEIN

Por Angel Carrascosa

La relación de grabaciones de Rubinstein está basada principalmente en los discos disponibles actualmente en el mercado español, en los cuales está anotada la referencia. Mientras no se especifique lo contrario, las grabaciones son de la marca RCA.

ALBENIZ: Española núm. 3 «Sevillanas».
Navarra. RL-13850 (+ Schumann, Debussy, Ravel).

BACH / BUSONI: Chacona. RL-13342 (+ Franck, Mozart).

BEETHOVEN: Conciertos para piano núms. 1-5 (Orq. Sinf. de Boston: E. Leinsdorf). Núm. 5: LSC-2733.

Conciertos para piano núm. 1-5 (Orq. Fil. de Londres: D. Barenboim). Núm. 1: RL-11416.

Concierto para piano núm. 3 (Orq. Sinf. NBC: A. Toscanini).

Concierto para piano núm. 4 (Orq. Royal Philh.: Sir Th. Beecham) EMI.

Concierto para piano núm. 5 (Orq. Sinf. Aire: J. Krips). GL-42164.

Sonatas para piano núms. 3, 8, 14, 18, 23 y 26. Núms. 8, 14, 23: LSC-4001. Núm. 18: RL-12397 (+ Schumann).

Sonatas para violín y piano núms. 5, 8 y 9 (Szeryng).

Trío para piano núm. 6 (J. Heifetz, E. Feuermann).

BRAHMS: Baladas núms. 1-4.

Capricho Op. 76 à 2.

Concierto para piano núm. 1 (Orq. Sinf. Chicago: Reiner).

Concierto para piano núm. 1 (Orq. Sinf. Boston: Leinsdorf).

Concierto para piano núm. 1 (Orq. Fil. Israel: Z. Mehta) Decca.

Concierto para piano núm. 2 (Orq. Sinf. RCA: J. Krips).

Concierto para piano núm. 2 (Orq. de Filadelfia: E. Ormandy).

Cuartetos para piano núms. 1-3 (Cuarteto Guarneri). LSC-6188, 3 discos (+ Schumann).

Piezas Op. 116, 117 y 118: fragmentos.

Quinteto para piano (Cuarteto Guarneri).

Rapsodias Op. 79.

Sonatas para violín núms. 1-3 (H. Szeryng).

Sonatas para violoncelo núms. 1-2 (G. Piatigorsky).

Sonata para piano núm. 3. LSC-2459.

Tríos para piano núms. 1-3 (H. Szeryng, F. Fournier).

Trío para piano núm. ? (J. Heifetz, E. Feuermann).

Concierto para piano y orquesta núm. 4. Orquesta Sinfónica de Boston. Dir.: Charles Münch.

CHABRIER: Piezas pintorescas.
CHOPIN: Andante spianato y Gran Polonesa.

Baladas núms. 1-4. LSC-2370.

Barcarola.

Berceuse.

Bolero.

Concierto para piano núm. 1 (Orq. Sinf. Londres: Sir J. Barbirolli) EMI.

Concierto para piano núm. 1 (Orq. Sinf. Aire: J. Krips).

Concierto para piano núm. 1 (Nueva Orq. Sinf. Londres: S. Skrowaczewski). LSC-2575.

Concierto para piano núm. 2 (Orq. Sinf. Londres: Sir J. Barbirolli) EMI.

Concierto para piano núm. 2 (Orq. Sinf. Aire: A. Wallenstein).

Concierto para piano núm. 2 (Orq. de Filadelfia: E. Ormandy). LSC-3055.

Estudios núms. 25-27.

Fantasia en Fa menor, Op. 49.

Fantasia sobre temas populares polacos (Orq. de Filadelfia: E. Ormandy). LSC-3055.

Impromptus núms. 1-4.

Mazurcas núms. 1-51. LSC-6177, 3 discos.

Nocturnos núms. 1-19. EMI; RCA LS-7050, 2 discos.

Polonesas núms. 1-7. LSC-1205.

Preludios núms. 1-24. LSC-1163.

Sonatas núms. 2 y 3. LSC-3194.

Scherzi núms. 1-4. LSC-2368.

Tarantela.

Valses núms. 1-14. LSC-2726.

DEBUSSY: La Catedral sumergida (Preludio núm. 10).

Peces de oro (de Imágenes, II). La plus que lente.

DVORAK: Cuarteto para piano núm. 2 (Cuarteto Guarneri).

Quinteto para piano (Cuarteto Guarneri).

FALLA: El Amor brujo: Danza ritual del fuego.

Noches en los jardines de España (Orq. Sinf. St. Louis: V. Golschmann).

Noches en los jardines de España (Orq. Sinf. San Francisco: E. Jordá).

Noches en los jardines de España (Orq. de Filadelfia: E. Ormandy).

Sombrero de tres picos: «Danza de la molinera».

FAURE: Cuarteto para piano núm.

1 (Cuarteto Guarneri).

Nocturno Op. 33 à 3.

FRANCK: Preludio, coral y fuga. RL-13342 (+ Bach, Mozart).

Variaciones sinfónicas (Orq. Sinf. Aire: A. Wallenstein). SRL 1-9248 (+ Rachmaninov).

GRIEG: Concierto para piano (Orq. Sinf. RCA: A. Wallenstein). LSC-2566.

Suite Lírica: núm. 3.

HAYDN: Andante con Variaciones en Fa menor.

LISZT: Concierto para piano núm. 1 (Orq. Sinf. RCA: A. Wallenstein). LSC-2068 (+ Rachmaninov).

Sonata en Si menor.

Sueño de Amor núm. 3.

Vals olvidado núm. 1.

MENDELSSOHN: Romanza sin palabras núm. 34.

Trío para piano núm. 1 (J. Heifetz, G. Piatigorsky).

MOZART: Conciertos para piano núms. 17, 20, 21 y 23 (Orq. Sinf. RCA Victor: A. Wallenstein). Núms. 21 y 23: LSC-2634.

Concierto para piano núm. 24 (Orq. Sinf. RCA Victor: J. Krips).

Cuartetos para piano núms. 1-2 (Cuarteto Guarneri).

Rondó K. 511. RL-13342 (+ Bach, Franck).

POULENC: Intermezzo núm. 2 en Re bemol mayor.

Movimientos perpetuos.

PROKOFIEV: El Amor de las tres naranjas: Marcha.

RACHMANINOV: Concierto para piano núm. 2 (Orq. Sinf. Chicago: F. Reiner). LSC-2068 (+ Liszt).

Concierto para piano núm. 2 (Orq. de Filadelfia: E. Ormandy). RL-10031.

Rapsodia sobre un tema de Paganini (Orq. Sinf. Chicago: F. Reiner). SRL 1-9248 (+ Franck).

RAVEL: Espejos: El valle de las campanas. RL-13850 (+ Albéniz, Debussy, Schumann).

Le Tombeau de Couperin: Forlane.

Trío para piano (J. Heifetz, G. Piatigorsky).

Valses nobles y sentimentales.

SAINT-SAENS: Concierto para piano núm. 2 (Orq. de Filadelfia: E. Ormandy).

SCHUBERT: Fantasía El Caminante.

Impromptus núms. 3 y 4.

Sonata para piano núm. 21, D 960.

Tríos para piano núms. 1-2 (H. Szeryng, P. Fournier). ARL2-0731, 2 discos.

Trío para piano núm. ? (J. Heifetz, E. Feuermann).

SCHUMANN: Arabesca.

Carnaval.

Concierto para piano (Orq. Sinf. Chicago: C.M. Giulini).

Escenas del bosque: El pájaro profeta.

Estudios sinfónicos. RL-13850 (+ Albéniz, Debussy, Ravel).

Fantasia en Do mayor RL-13427.

Kreisleriana.

Novetas Op. 21 / 1, 2. RL-13427.

Piezas fantásticas Op. 12. RL-12397.

Quinteto para piano (Cuarteto Guarneri). LSC-6188, 3 discos (+ Brahms).

Trío para piano núm. 1 (H. Szeryng, P. Fournier).

Arabesca.

SZYMANOWSKI: Mazurcas Op. 50 / 1, 3, 6.

TCHAIKOVSKY: Concierto para piano núm. 1 (Orq. Sinf. Boston: E. Leinsdorf). LSC-2681.

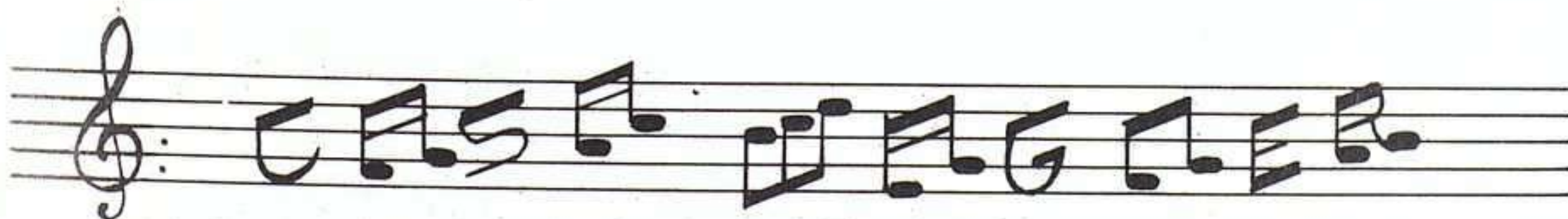
Trío para piano (J. Heifetz, G. Piatigorsky).

VILLA-LOBOS: Prole do bebê.

Algunos de los discos que figuran en el «Catálogo Rubinstein» han sido reeditados recientemente por su sello fonográfico en España.

Con la reedición de estos discos, RCA rinde homenaje a la memoria de Artur Rubinstein, arquetipo del pianista de nuestro siglo, genio impar del teclado. Desde su debut en Varsovia, cuando sólo contaba seis años (1893), hasta su vigorosa madurez, ya en la década de los setenta, este polaco itinerante, enamorado de España, llenó las salas de todo el mundo con la calidad y la calidez de sus interpretaciones magistrales.

Carente de sentimentalismo pero pleno de sentimiento, tierno sin afectación, viril sin rigideces, Rubinstein, el virtuoso dichoso, como le llamó Thomas Mann, dejó en sus grabaciones el testimonio de su arte, para gozo de las generaciones presentes y futuras.



JOSE NAVARRO BOTELLA

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

Juan Carlos I, 37

ELDA

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

YO-YO MA

EL ULTIMO GENIO
DEL VIOLONCELLO

Actuaciones en Alicante,
Bilbao y Barcelona
los días 14, 15 y 16 de Mar

DISCOGRAFIA EN CBS-MASTERWORKS

BEETHOVEN

Sonatas para cello
y piano n.ºs. 1 y 2
D 37251. DIGITAL

HAYDN

Conciertos para cello n.ºs. 1 y 2
S 76978

KREISLER. PAGANINI

Piezas populares
D 37280. DIGITAL

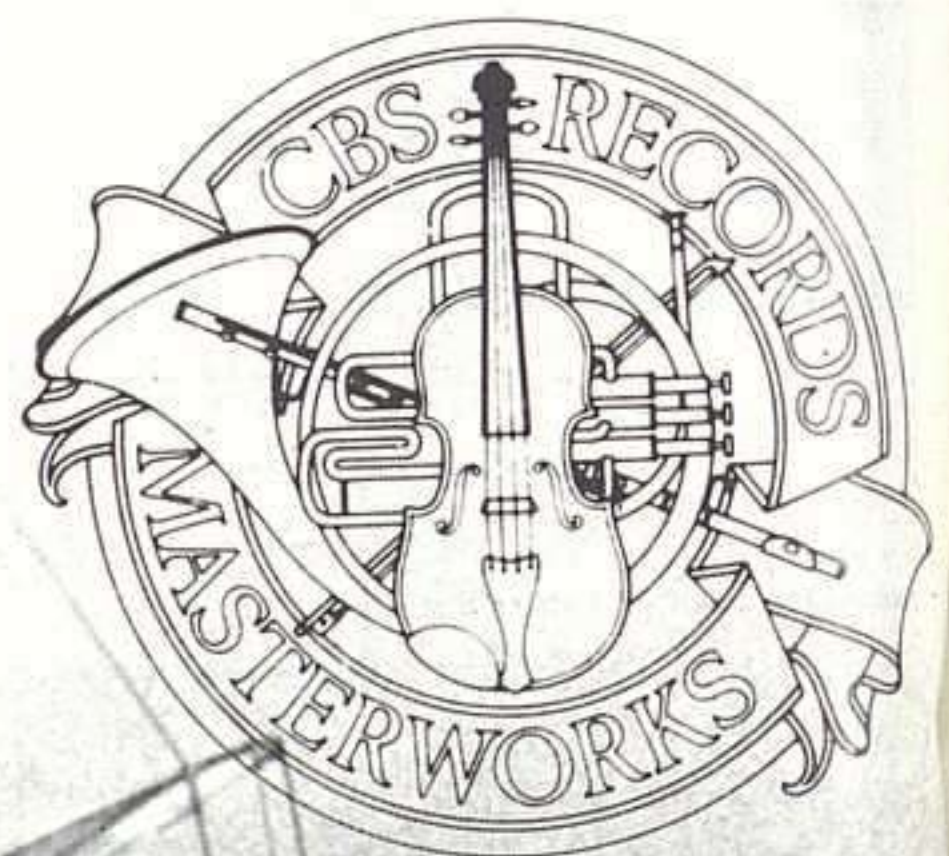
LALO. SAINT - SAËNS

Conciertos para cello
D 35848. DIGITAL

SAINT - SAËNS

El carnaval de los animales
S 76735

DISCOS DE IMPORTACION



VIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE BALLET DE LA HABANA

Por Roberto Aguilar

Especialmente interesante ha sido el énfasis puesto en la coreografía en las dos ediciones anteriores de este Festival. La de 1978 por ejemplo, sirvió como marco al estreno de setenta nuevas obras, debidas al talento de coreógrafos cubanos y extranjeros. 1980 dio paso al estudio de las relaciones entre el ballet y las demás expresiones del arte, tales como el Teatro, la Música y la Plástica, realizándose sesenta estrenos, treinta y dos de los cuales revestían carácter mundial.

La octava edición del Festival de La Habana, reúne expresiones artísticas de diversa índole en un programa que abarca, además de los espectáculos de danza, exposiciones, conferencias y clases profesionales.

Pero el foco central de esta edición fue fijado sobre la creación coreográfica latinoamericana, representada por coreógrafos invitados de Chile, México y Brasil, quienes nos abrieron una ventana hacia el quehacer danzario de aquellas latitudes, insuficientemente conocido en Europa.

GALA INAGURAL

El VIII Festival Internacional de Ballet de La Habana, fue inaugurado el 28 de octubre de 1982 en ocasión del trigésimo cuarto aniversario de la fundación del Ballet Nacional de Cuba, con una gala en el Gran Teatro García Lorca. Esta velada se inició, como es habitual, con un desfile en el que tomó parte todo el elenco del Ballet Nacional de Cuba. Comenzó con el *paseo* de los alumnos de las escuelas de ballet de La Habana, a continuación los integrantes de la compañía nacional y cerrando con la salida a escena de Alicia Alonso.

El programa, en su segunda parte, estuvo compuesto por una serie de famosos «Adagios» a cargo de las estrellas del Ballet, en este orden: **Coppelia**, con Mirta Plá y José Zamorano; **El Corsario**, con Josefina Mendez y Pablo Moré; **Raymonda**, con Marta García y Orlando Salgado; **Don Quijote**, con Aurora Bosch y Andrés Williams; **Gran Pas Classique**, con Laria Elena Llorente y Lázaro Carreño; **La Bayadera**, con Loipa Araujo y Fernández Jhones; y, como culminación, el «Adagio» del «pas de deux» del **Cascanueces**, en la coreografía original del Lev Ivanov, con Alicia Alonso y Jorge

Esquivel. Es de destacar la acertada elección de las parejas que ejecutaron estos «Adagios», pues está probado en precedentes ocasiones su perfecto acoplamiento y el dominio que han llegado a adquirir en los roles interpretados. Por otra parte, es también importante anotar que Jorge Esquivel cumple diez años como «partenaire» de Alicia Alonso y es precisamente el «pas de su deux» de **Cascanueces** una de sus más solicitadas interpretaciones por los públicos del mundo entero.

Las palabras de inauguración del Festival fueron pronunciadas por Antonio Pérez Herrero, miembro suplente del Buró Político del Comité Central del Partido Comunista Cubano, quien calificó al Festival de Ballet como «fecundo encuentro de figuras destacadas cuyo arte deleita a un pueblo». Estuvo presente así mismo, Armando Hart Dávalos, Ministro de Cultura. La velada fue concluida con un «Gran Finale» con todos los participantes en escena. La dirección artística de esta Gala Inaugural estuvo a cargo de Gustavo Herrera, coreógrafo de B.N.C.



Alicia Alonso, en «Giselle». Fotos: Roberto Aguilar.

LA PLASTICA EN EL BALLET

Se desplegaron una serie de actividades, colaterales al desarrollo del Festival propiamente dicho. Hubo cinco exposiciones fotográficas alusivas al tema de la danza, visto por cinco diferentes lentes: el fotógrafo cubano Jorge Valiente, reportero gráfico del diario **Granma** presentó una muestra de su obra con el título: **Sobre la escena, Carmen**.

En la galería «Amelia Peláez» del Parque Lenin, el también cubano Osvaldo Salas ofreció una vasta exposición de fotografías de Alicia Alonso, el Ballet Nacional de Cuba y sus principales figuras, tomadas a través de numerosas actuaciones del conjunto cubano en diversos escenarios del mundo.

Por su parte, el fotógrafo soviético Victor Grisiuk, exponía en la Sala Villena, de La Habana su colección de fotos de Alicia Alonso y el Ballet Nacional de Cuba, tomadas en su gira por la Unión Soviética.

El vestíbulo del Teatro Nacional de La Habana, sirvió de grandioso marco a la exposición **La Danza en el Mundo** del fotógrafo mexicano Roberto Aguilar, colección que reunía ciento veinte fotografías de trece compañías de ballet internacional de distintos estilos y tendencias.

Mientras que Julio Caballero, otro destacado fotógrafo cubano sensibilizado por el ballet, ofreció una colección de fotos cuya importancia histórica le confiere un gran interés; bajo el título: **Alicia y Vassiliev en Giselle** (imágenes de una función inolvidable), el artista plasmó un encuentro largamente esperado dentro del mundo de la danza: Alicia Alonso y Vladimir Vassiliev, el más descolante artista masculino del ballet soviético, por primera vez juntos en el ballet **Giselle**, la obra romántica de mayor representatividad en el repertorio internacional, el 31 de octubre de 1980, en el Gran Teatro García Lorca, de La Habana.

La tradicional «Galería de La Habana» alojó en su recinto dos exposiciones plásticas de artistas cubanos contemporáneos: una de cerámicas rojas, denominada **Danzarinas**, del escultor originario de la provincia de Camagüey Nazario Salazar, con un fuerte sabor cubano y cuya temática, también, cómo no, giraba en torno a la danza; de esta colección de cerámicas, comenta Ricardo Reymena, diseñador habanero: «el contrapunto en-

tre la materia y el vacío, sugiere la relación entre el cuerpo, el espacio y la música, cuando sus líneas y arabescos ofrecen la sensación de girar, de elevarse, en fin, de danzar».

La otra exposición mostrada en «La Galería de la Habana», fue una colección de pinturas y grabado, bajo el epígrafe: **La Plástica en el Ballet.**

CONFERENCIAS

Una conferencia-exposición sobre la legendaria bailarina soviética Pavlova fue ofrecida por el destacado crítico e historiador uruguayo, Alejandro Yori, quien pacientemente ha ido recopilando fotografías inéditas de la ilustre bailarina.

De especial interés pedagógico, fue la conferencia que bajo el título: **¿Es importante Bournonville en nuestros**

para sacar adelante al ballet en Cuba, la llamó una noche y le dijo: «Vamos a formar el Ballet Nacional de Cuba, ¿cuanto dinero se necesita? Les ofrecemos los recursos necesarios.» No en vano el extinto crítico inglés solía referirse al Ballet Nacional de Cuba, como «el milagro cubano».

No es por eso extraño observar la creciente demanda de asesoría técnica cubana en diversos ballets alrededor del mundo, y la no menos notable incidencia de la coreografía cubana como fenómeno estilístico, que ha logrado imponer una **Carmen**, una **Fille mal gardée** o una **Giselle** cubanas en compañías de talla internacional tales como la Opera de París o la Scala de Milán.

La sección de Danza Clásica del Instituto del Teatro de la Diputación de Barcelona, contará este curso, por tercer año consecutivo, con una profesora de la

y puntas, «pas de deux», variaciones y «coda», danza moderna latinoamericana bajo influencia de la Escuela Cubana de Ballet, maquillaje escénico y un ciclo de conferencias sobre la Historia Universal del Ballet, el Ballet Nacional de Cuba y la Escuela Cubana de Ballet, así como proyecciones de películas con temas de Danza.

El punto culminante de este curso fue la clase magistral, que versó sobre el estilo romántico, impartida por la propia Alicia Alonso sobre el escenario del Gran Teatro García Lorca. Dicha clase fue una admirable exposición de los fundamentos sobre los que se ha basado hasta nuestros días la Danza Clásica en su repertorio universal, que llegaba hasta nosotros por línea directa, desde sus más auténticos y originales creadores, como la Taglioni, la Pavlova, la Ulánova, la Dudinakaya, a través de su más destacado exponente y depositario en nuestros días, que es la Alonso.



Ann Marie d'Angelo y Johann Renvall.

días? dictó el crítico y diseñador danés Allan Fridericia, asiduo visitante de los Festivales de La Habana; dicha conferencia fue ilustrada con el pase de un cortometraje sobre el ballet danés.

Miguel Cabrera, historiador oficial del Ballet Nacional de Cuba y uno de los más importantes teóricos de la Danza en nuestros días, dictó la que fue sin duda más interesante conferencia de este Festival, con el tema **Raíces Históricas del Ballet Cubano**, dedicada a los críticos y periodistas acreditados. El punto esencial de dicha conferencia es la manera emocionada como Miguel describe el momento en que nacía de hecho la compañía que hoy conocemos como el Ballet Nacional de Cuba. «Poco tiempo después de haber entrado Fidel Castro triunfalmente en la Habana, —nos explicó Miguel Cabrera— y conocedor de la difícil tarea que Alicia estaba llevando a cabo

escuela del Ballet Nacional de Cuba, que impartirá clases de la técnica de la Escuela Cubana.

Fue por eso una medida lógica, que el VIII Festival estuviera enriquecido con el I Curso Práctico Internacional de la Escuela Cubana, que fue todo un éxito. Más de ciento sesenta participantes de diversos países tales como España, Estados Unidos, Francia, Italia, México, Panamá, Perú, Panamá, Perú, Venezuela y Cuba, se dieron cita en La Habana, para participar en esta nueva experiencia. El curso estaba concebido para bailarines profesionales, alumnos aventajados y observadores de todos los países. Evidentemente, el interés primordial de este curso práctico residía en su aspecto pedagógico pues se dió una gran afluencia de maestros y pedagogos entre los participantes; durante una semana, los participantes recibieron clases de media punta

CUBA, CAPITAL MUNDIAL DE LA DANZA

Verdaderamente, La Habana se convirtió en esos días de intenso ir y venir de bailarines y coreógrafos, diseñadores y críticos, músicos y fotógrafos en medio de tres espectáculos simultáneos diarios, en una auténtica *Babel de la Danza*.

La distribución de las funciones en los distintos escenarios se llevó a cabo de la siguiente manera: el Gran Teatro García Lorca, sede principal del Festival, polarizó los estrenos de las obras contemporáneas, mientras que el Teatro Nacional estuvo destinado a acoger las producciones de tres grandes clásicos del repertorio universal: **La bella durmiente**, **Coppelia** y **El lago de los Cisnes**. Por su parte, el Teatro Mella fue el escenario elegido para programas de concierto compuestos por «pas de deux», solos, y en la segunda parte de cada programa, muestras de las últimas producciones del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba y Danza Nacional de Cuba, grupo consagrado enteramente a la Danza Moderna.

El Festival contó también con varias subseces en provincias y en la misma Habana, con el propósito de irradiar su actividad artística hacia otros puntos del país. Así el Teatro Milanes, de Pinar del Río, contó con la actuación de los soviéticos Tatiana Bereznoya y Serguei Bereznoi en el «Adagio» del II Acto de **El lago de los Cisnes**, Loipa Araújo y Andrés Williams en el «pas de deux» de **Coppelia** y en **Diana y Acteón**.

Los austríacos Susane Kirnbauer y Ludwig Musil, en **Hotel Sacher** y el solo **Vino, Mujeres y canciones**, por la Kirnbauer; y los panameños Gloria Barrios y Guillermo Tribaldos en **Muñecos**, del coreógrafo cubano Alberto Méndez, así como **Agua Primaverales** de Assaf Messerer. Este programa se llevó a cabo los días 30 y 31 de octubre.

El Teatro Victoria de la Isla de la Juventud, así como el teatro Cárdenas de la ciudad portuaria del mismo nombre, también fueron subse-des del Festival y ofrecieron programas de concierto.

El Parque Lenin, enorme pulmón verde de La Habana, así como reconocido centro cultural y refugio dominguero de miles de habaneros, fue escenario de espectáculos de ballet, en esta ocasión con un programa infantil: **Contento, cuentos te cuento**, con guión, coreografía y dirección de Antonio Sanchez, música de Rembert Egües y diseños de Salvador Fernández y la representación danzada del cuento **La caperucita roja**.

El mal tiempo repentino, característico del Caribe, impidió la representación de una función especialmente preparada para el escenario flotante de este hermoso parque. Este espectáculo consistía en enriquecer la representación del **Lago de los Cisnes**, son saltos de agua, cortinas de humos, fuegos artificiales así como otros recursos especialmente concebidos para las posibilidades escénicas del anfiteatro. Una tormenta tropical dió al traste con la interpretación de los «roles» estelares por las figuras estelares del Ballet Nacional de Cuba al ser un escenario al aire libre, flotando en medio de un hermoso lago artificial.

LOS MUSICOS Y EL FESTIVAL DE BALLET

Aparte de los numerosos estrenos de obras coreográficas, el VIII Festival de La Habana, también ha querido dar valor al estreno de obras. El Festival estuvo estrechamente vinculado a una intensa actividad musical, no solo por la participación de destacados directores, compositores, concertistas y orquestas, sino también por los estrenos mundiales de obras. La orquesta del Gran Teatro García Lorca acompañó la representación de los ballets **Cumbres borrascosas**, **El lago de los Cisnes**, **La fille mal gardée**, **Giselle**, **Medea**, **La Diva** y los programas de apertura y clausura. La orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, acompañó a la representación de los ballets **La Bella Durmiente**, **Coppelia**, **Carmen**, **Tema y Variaciones**, y **Petruchka**; mientras que el **Apolo Musageta** estuvo a cargo de la Camerata Brindis de Sala. Los directores de orquesta fueron los maestros Tomás Fortin, Rembert Egües, Félix Guerrero, José Ramón Urbay, Guenadi Dmitriac y Guido López Gavilán.

Especialmente interesante fue la «Noche Stravinsky», uno de los más representativos compositores de música para ballet de este siglo, con la presentación de las obras **Apolo** y **Petruchka**.

El ballet **La Diva**, de Alberto Méndez, tuvo su «première» en versión de Félix Guerrero, a partir de óperas famosas que interpretara María Callas. Por otra parte, las obras **Cumbres Borrascosas**,

Hamlet y **Las Perisas** ofrecieron estreno por partida doble, ya que tanto las coreografías como las partituras revestían carácter mundial. Los compositores eran: Calixto Alvarez, el grupo Arte Vivo, y Rembert Egües, respectivamente.

Es conveniente destacar la labor del grupo Arte Vivo, sexteto de dos voces femeninas y cuatro instrumentos, que han realizado un trabajo de grandes proporciones. Alfredo Gómez, director del grupo Arte Vivo, junto a los otros compositores de su grupo, elaboraron la música de **Hamlet** siendo el tema central del propio Gómez. Este tema se repite cinco o seis veces durante la obra, en versiones para cuerda, voces e instrumentos electrónicos.

EL BALLET CUBANO EN EL CINE

El I.C.A.I.C. (Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica) se sumó a las actividades del VIII Festival Internacional de Ballet en La Habana, con una programación especial en la Sala de Arte, bajo el título: **El Ballet Cubano en el Cine**.

Se exhibieron los filmes: **Aescena y Encuentro**, de Marisol Trujillo; **Giselle**, de Enrique Pineda Barnet; **Rítmicas y Plásmasis**, de Melchor Casals; **En un examen de ingreso**, de Octavio Cortázar; un documental sobre el IV Festival de Ballet de la Habana; **Imágenes de tres Ballets** y **Programa de Ballet**, de Víctor Cassaus; **Psicoballet**, de Sergio Nuñez; **Nos veremos ayer noche Margarita**, de Juan Carlos Tabío; **La Clase**, de Hector Veitia y **Alicia**, de Víctor Casaus.



Alicia Alonso y Jorge Esquivel.

PARTICIPACION EXTRANJERA

Los invitados eran, por decirlo así, una muestra internacional; un catálogo de bailarines, coreógrafos y críticos, así como otros artistas vinculados fuertemente al quehacer danzario, como músicos, diseñadores, fotógrafos, etc.

Entre los bailarines extranjeros pudimos contar a los siguientes como lo más destacado: los argentinos Lidia Segni y Daniel Escobar, del Teatro Colón de Buenos Aires, Susane Birkmayer y Ludwig Musil, de Austria; Jana Batista y Antonio Negreiros, del Brasil; Jana Kura y Lubomir Kafka, de Checoslovaquia; Ann Marie d'Angelo, de los Estados Unidos y su «partenaire», el sueco Johann Renvall; representando al American Ballet Theatre, Cynthia Harvey y Ross Stretton; del Ballet de la Opera de París, Wilfride Piolet y Jean Guizerix; de Italia, Anna Razzi y Marco Pierin, estrellas de La Scala de Milán; Gloria Barrios y Guillermo Trigueros, de Panamá; María José Branco y Miguel Lizarro, del Ballet Nacional de Panamá; Anneli Alhanko y Per Arthur Segerstrom, de Suecia; Nina Ananiashvily y Andris Liepa, jóvenes promesas de ballet soviético, así como Tatiana Berezhnaya y Serguei Berezhnoi, primeras figuras del Ballet Kirov de Leningrado; Erik Wennes, de Noruega y los mimos Adam Darius, de Estados Unidos y Kazimir Kolesnik, de Inglaterra.

Entre los críticos y especialistas destacamos a Olga Lepeshinskaya, ex-bailarina y profesora del Teatro Bolshoi de Moscú; Raisa Struchkova, ex-bailarina del Bolshoi y directora de la revista **Ballet Soviético**; Ann Barzell, de la revista Americana **Dance Magazine**; Martin Bernhaeimer, crítico de **Los Angeles Times**; Mario Bedende de la revista **Balletto**, de Milán; Xavier Montsalvatge, crítico musical del diario **La Vanguardia**, de Barcelona; Miguel Montes, director de la Escuela de Danza del Instituto del Teatro de la Diputación de Barcelona; Jean-Luc Barsotti, de Suiza y Pierre Pator, de Francia, corresponsales de la revista parisina **Saisons de la Danse**; los críticos: Alberto Dallal y Dionisia Urtubees de la revista **Balletomania**, de México; Tonatihu Gutiérrez y Roberto Aguilar, fotógrafos mexicanos; Teresa Trujillo, crítica uruguaya; Simone Dupuis de Francia; Alberto Testa y Luigi Rossi, de Italia; Luis Martínez Moreno, crítico y María Luisa González, de la Casade la Cultura de Quito, Ecuador; de Nicaragua, la bailarina Ana María Sierra de la Asociación de trabajadores de la Cultura y Yadira Alemán, de la Unión Sandinista de la Danza, y un largo etcétera.

PRESENTACION DE NUEVAS COREOGRAFIAS

La búsqueda de una expresión nacional ha estado presente desde los inicios del movimiento cubano de ballet y de las carreras artísticas de sus tres

principales promotores y figuras: Alicia Alonso, y los hermanos Alberto y Fernando Alonso, hasta culminar en el montaje de una auténtica Escuela Cubana de Ballet. Parte fundamental de esta escuela, de este estilo, es y ha sido su línea coreográfica, es decir el afán constante de creatividad y la preocupación por conceder a la creación danzaria nacional un lugar de preponderancia dentro de su trabajo específico.

El repertorio del BNC, cuenta con los ballets clásicos y románticos más famosos, mirando a la tradición con ojos contemporáneos pero respetando las formas puras de épocas pasadas para presentarlas a públicos de hoy con artistas de hoy. El repertorio cubano incluye también obras neoclásicas, ballets con elementos de folklore o de contenido social o político, coreografías sin argumento y experimentaciones de vanguardia.

Esta preocupación por la creación danzaria nacional impulsó a los organizadores del Festival a conceder una mirada más atenta a la creación coreográfica latinoamericana, que estuvo representada en esta VIII edición por las siguientes personalidades: Gloria Contreras, coreógrafa mexicana y directora del Taller Coreográfico de la Universidad de México, que representó su obra **Danza para mujeres**, un análisis dinámico de la condición de la mujer, para dicha obra empleó música de Pergolesi.

Nelly Happee, coreógrafa titular del Ballet Clásico Nacional de México, que presentó **Sinfonía Simple**, con música de Britten. El brasileño Renato Magalhaes presentó el ballet **La Búsqueda**, con música del también brasileño Villalobos. La obra **Venceremos**, con música de Víctor Jara, fue la aportación del chileno Patricio Bunster. Otra chilena, que además impartió una clase particularmente interesante de danza moderna latinoamericana, es Hilda Riveros, actualmente residente en Cuba y que presentó dos trabajos de corte contemporáneo, aunque el hecho de ser interpretados por bailarines del BNC, confirió a las obras un toque neoclásico muy evidenciado en el uso de las puntas. Las obras en cuestión fueron: **Liquidación de sueños**, con música de Lakomy y diseños de Cristina Sosa, y su versión a **El Mandarin maravilloso**, con música de Béla Bartók y diseños de Salvador Fernández. Los coreógrafos cubanos Gladys González, Gustavo Herrera, Iván Tenorio, Alberto Alonso, Humberto González y, por primera vez, el bailarín Jorge Esquivel ofrecieron diez nuevas coreografías entre las que destacaremos singularmente al **Hamlet** de Iván Tenorio, que sin duda fue el trabajo más sobresaliente de este Festival, no solamente en lo que concierne a la coreografía sino a la innovación que supone el utilizar al Grupo musical Arte Vivo, de La Habana, como partícipe en la escena además de como acompañamiento musical. Esto significó un acierto no solamente para Tenorio sino también para la conocida pareja artística

formada por Lázaro Carreño y M. Elena Llorente, que encarnaron a «Hamlet» y «Ofelia», demostrando una vez más sus magníficas dotes de bailarines dramáticos.

Al habla con Iván Tenorio, el coreógrafo nos explica acerca de su obra: «es una visión coreográfica, no teatral; una versión actual del asunto, un acercamiento al personaje shakesperiano que trasciende la anécdota. Tiene un punto de vista crítico, contemporáneo: Hamlet es el antihéroe, el hombre que no se decide a actuar».

Haciendo una valoración global, los coreógrafos tanto cubanos como extranjeros que aportaron estrenos a esta fiesta de la danza, no respondieron totalmente a las expectativas, aunque como ya lo he dicho hay obras que se destacan, como **Hamlet** y **El Mandarin maravilloso**; el acierto de Alberto Mendez al concebir un nuevo personaje para Alicia Alonso en **La Diva**, magnífica reconstrucción histórica de situaciones y un buen uso del montaje musical.

Cumbres Borrascosas marcó la reaparición coreográfica de Alberto Alonso creador de la renombrada **Carmen** y fue otro de los esperados acontecimientos con Alicia Alonso en el papel estelar.

Como momentos relevantes del desarrollo del Festival podemos anotar las actuaciones de los suecos Anneli Alhanko y Per Artur Segerstrom, en **Manon**;



Ann Marie d'Angelo, en «Las llamas de París». Johann Renvall, de Suecia.

Aurea Hammerli del Brasil y Erik Wennes de Noruega, en un inolvidable «pas de deux» de **Dafnis y Cloe**; los checoslovacos Lubomir Kafka y Jana Kurova en una delicada y sensible **Fille mal gardeé**; Cynthia y Ross Stretton del American Ballet Theatre, recreando **Tema y Variaciones**, que fue concebida por George Balanchine en 1947 especialmente para Alicia Alonso; el **Vals de Viena** (en homenaje a Alicia Alonso) con coreografía de Grete Wiesenthal y música de Johan Strauss, interpretado por la austríaca Susanne Birkmayer; **Las llamas de París**, de Vainonen-Asafief interpretada por Ann Marie d'Angelo y Johann Renvall, que fueron largamente ovacionados por el público asistente; Nina Cedevanovna y Andris Liepa, dos jóvenes promesas del ballet soviético; o el inolvidable mano a mano de Ann Marie d'Angelo como «Odile» y Ann Razzi como «Odette» en la misma función de **El lago de los cisnes**, en el Teatro Nacional de La Habana, en lo que constituyó la confrontación de dos estilos totalmente diferentes de bailar y dos temperamentos casi antagónicos; la suave y etérea Razzi, y la fogosa y temperamental D'Angelo.

Entre los estrenos programados por el conjunto Danza Nacional de Cuba destaca **Canto para matar una culebra**, de Víctor Cuéllar, con música de Sergio Vítier y del Grupo Cru de la propia compañía; en los «roles» estelares figuraban Rubén Rodríguez y Dulce María Vals. La obra era un homenaje al poeta nacional cubano Nicolás Guillén y se trataba de una exaltación de la fecundidad y de la fertilidad, inspirada en el arte escultórico africano con elementos de danza yorubá y araná incorporados a la técnica de la danza moderna cubana.

Por su parte, el Conjunto Folklórico Nacional entre diversas obras destacó por una donde se mezclaban el teatro dramático con danzas y cantos, basada en antiguos mitos cubanos. Se trataba de **Alafín de Oyó**, con coreografía de Roberto Espinosa Amor y libreto de Lázaro Ros, en cuya interpretación participó toda la compañía.

Nos encontramos realmente ante un fenómeno artístico sin parangón en lo que se refiere al mundo de la danza; este Festival no era sino un delicado y preciso mecanismo puesto a punto para desplegar toda la fuerza y el esplendor de la danza en nuestros días, en una constatación de la enorme fuerza de voluntad y de la convicción de hacer bien las cosas de una compañía artística que no sólo ha adquirido estilo y personalidad propios, sino que también ha creado la escuela de ballet más joven de nuestro siglo, mundialmente reconocida y admirada, que es el ballet Nacional de Cuba con su Escuela Cubana de Ballet, todos bajo la amorosa dirección de Alicia Alonso su primerísima bailarina y alma e inspiración de todos estos festivales, que naturalmente no serían posibles sin contar con el respaldo de todo un pueblo, que es el pueblo cubano.

LA ESCUELA CUBANA DE BALLET: UN ENVIDIABLE MODELO

Por Miguel Montes

Con motivo de la asistencia al VIII Festival Internacional de Ballet de Cuba, nos interesamos de una forma especial por esa otra faceta menos conocida, pero mucho más fascinante para quienes seguimos la danza como profesión que es la enseñanza de la misma. La importancia mundial que hoy tiene el Ballet Nacional de Cuba no es únicamente el fruto de una serie de bailarines y coreógrafos, sino que es primordialmente todo un mundo, ignorado las más de las veces por críticos y periodistas, profesores y pedagogos, que configuran lo que hoy se conoce como la Escuela Cubana de Ballet. Y no se trata de un espacio físico donde se den clases de ballet, sino de toda una metodología concreta de la Danza Académica. Una metodología elaborada a lo largo de años con una atención absoluta al estudio de los resultados, recogiendo de las diferentes escuelas del mundo aquello que la experiencia ya había acumulado en el gran saber bailar de la bailarina Alicia Alonso y en la adecuación al pueblo y a la idiosincracia cubana de lo que cada una de estas escuelas podía aportar de más positivo. Esta es sin duda para nosotros, sin devaluar un ápice la profunda admiración que como estrella de la danza tuvo, la gran labor de Alicia Alonso. Crear una auténtica Escuela de Ballet, base fundamental de toda compañía y valiosa labor cultural para un pueblo que hoy ya ve la danza como uno de los primeros valores culturales de su país. Quisiéramos hacer una pequeña aclaración sobre el por qué siendo Alicia Alonso una bailarina en activo, que en este VIII Festival ha estrenado tres ballets y bailado una **Giselle**, su **Giselle**, hemos utilizado el pasado y no el presente para hablar de ella como estrella de la danza. La fuerza expresiva y dramática, el halo mágico del creador, la emoción transmitida y un rico etcétera sigue vivo en ella, pero la fuerza de la técnica, esa técnica tan utilizada para criticar a muchos bailarines aún no emcumbrados, tan cruel con el bailarín consagrado, a quien exige más y más en cada actuación, no es sólo ese arte expresivo. Es también una energía, una fuerza, un dinamismo que con los años el cuerpo no puede retener. Así lo hemos constatado en los últimos estrenos y los que conocemos todo el riquísimo pasado, no podemos por menos de resistirnos a sus-

tituir en la memoria los emocionantes momentos que nos había ofrecido, por los patéticos que se producen en sus últimas apariciones en el escenario. Pero su obra está ahí, la Escuela Cubana de Ballet. Y así han empezado a construir por la base, conscientes de que el buen comienzo en la formación es garantía de éxito en la cumbre y que los excelentes resultados de la Compañía sólo serán duraderos si el niño o la niña que empieza sus pasos cara a la barra y el cuerpo estirado está tan bien atendido y controlado como el bailarín que ha de hacer sus variaciones delante del público y el cuerpo en forma.

Existen escuelas de danza en todas las provincias cubanas, unas catorce, donde los niños y niñas que empiezan deben de compartir su formación física de la danza con sus estudios escolares. Este es un primer paso decisivo. Sin ello, cualquier intento de promover una formación tan dura como esta está destinado al fracaso. Nunca insistiremos lo suficiente que si se quiere, por supuesto, que la danza sea un elemento más del patrimonio cultural y no una etiqueta para prendérsela de vez en cuando, se han de empezar las cosas por la base y desde abajo. Las miles de academias, la mayoría de las cuales están pésimamen-

te atendidas, y los pocos centros oficiales que se dedican con seriedad a la enseñanza de la danza, el ballet, tienen que realizar su trabajo a partir de las siete de la tarde para respetar un sacrosanto horario escolar, con lo cual es obvio lo difícil que resulta formar futuros bailarines. El rendimiento de un alumno, que tras una larga y las más de las veces poco gratificante jornada escolar, ha de empezar una clase de danza a última hora de la tarde es muy bajo. La danza exige no sólo un esfuerzo físico sino también uno mental y de concentración que la mayoría de las veces el principiante no logra alcanzar. Su cansancio y ganas de expansión a estas horas son superiores a su interés y capacidad de concentración. Allá donde existe una escuela de ballet se ha solucionado de una forma u otro este problema. O con horarios concertados con los centros escolares, en USA, o con escuelas especiales, Opera de París, o escuelas nacionales de Danza, Países del Este y Cuba. ¿Tan difícil sería que en nuestro país uno o dos colegios se dedicaran a compartir sus horarios con los centros oficiales de danza, si los hubiera o con Academias de prestigio autorizadas?

La Escuela Cubana de Ballet la empiezan los niños entre los 9 y los 10 años. Tras una exigente selección de aptitudes: «en-dehors» (posibilidad de apertura de la pierna con relación a la cadera), proporción, pie y empeine, sentido musical y coordinación, y un largo etcétera, se eligen no más de treinta niños, quince niños y quince niñas. En el último curso se eligieron veintidós en total, entre más de ochocientos aspirantes. En esta selección se tiene en cuenta el expediente escolar del aspirante, con objeto —se nos dijo— de no sobrecargar el trabajo a un alumno que ya tuviera dificultad con sus estudios normales. Estos pasan a estas escuelas primarias de danza, donde alternan sus estudios de esta especialidad con los escolares. En ella la exigencia es extrema. El suspenso en cualquier materia, como Francés, Matemáticas o Danza es igual de importante y les imposibilita seguir en ella. Trabajan por separado los niños y las niñas en las clases de danza. A partir del tercer año, empiezan sus prácticas escénicas y toman clases, a su nivel, de pequeñas variaciones del repertorio y además participan en festivales juveniles, encuentros, e incluso si es necesario en las producciones



Anna Razzi y Marco Pierin, en «After Eden».

del Ballet Nacional de Cuba. Presenciamos una **Medea** con Alicia Alonso, en la que intervinieron sus hijos que son alumnos de la Escuela. Esto y el continuo contacto con los bailarines y componentes del Ballet Nacional crea en el alumno un estímulo y afán de superación, que se traduce en un mejor rendimiento en el trabajo.

Quizás pueda sorprender el rigor y la disciplina de trabajo que se respira en la escuela que visitamos. Los alumnos entran en la clase en filas y se colocan en orden en la barra, saludan con una reverencia a todo visitante autorizado a entrar en las aulas, el uniforme es obligatorio y el silencio casi obligado. Pero quienes conocemos el esfuerzo continuado que necesita la formación clásica no podemos discrepar de una disciplina inherente a la misma formación técnica.

No queremos pasar por alto un punto que puede parecer banal, pero que nos revela un cierto puritanismo en la formación de los bailarines, concretamente de los varones. Y volvemos a la tan traída y llevada cuestión sobre el tópico de *sexualidad* de los bailarines. Interrogado el Director de la escuela sobre varios aspectos educativos, se llegó a la función del sicólogo en la escuela, que nos había sido descrito como elemento importante de la misma. Por la respuesta y el énfasis que se dió a la misma, pareció que la cuestión primordial a atender era evitar cualquier *desvío* emocional del futuro bailarín. No pudo dejar de sorprendernos que en niños de todavía diez o doce años, académicamente correctos, un cierto comportamiento no viril a los ojos de los maestros fuera motivo de atenciones especiales que podían incluso llegar al despido del mismo de la escuela. Lo sentimos indudablemente por el niño, a quien imaginamos el flaco favor que le hacen al dejarlo

truncado y *señalado*, pero lo sentimos más por la intransigencia e ignorancia del pedagogo, a quien, por otro lado, envidiamos sus otras actitudes hacia la formación del bailarín.

En estas escuelas llegan hasta los catorce años, lo que sería un equivalente a finalizar nuestra EGB. Después de ello, pasan a la Escuela de Cubanacán. Pero para acceder a esta escuela han de pasar otra prueba, esta vez conjunta de todas las escuelas primarias de danza de Cuba. Ante un tribunal nacional, los alumnos pasan dos pruebas, una con sus propios profesores y otra con un profesor del jurado. Los mejores de todos ellos en número fijado de antemano, son los *elegidos* para la fase final de su formación. Allí siguen con sus estudios, BUP y COU, y sólo tras otro exámen final, y según la puntuación obtenida, se incorporaran al Ballet Nacional o pasan a Danza Nacional de Cuba o cabarets, etc...

Si hubieramos de hablar de características diferenciales de la Escuela Cubana de Ballet, y suponiendo que lo anterior no fuera ya una de ellas, se podrían apuntar otras como: la importancia del trabajo del salto desde las primeras clases, la atención al acento musical que se trabaja con insistencia desde el segundo curso; la ligera utilización de los brazos y un fuerte trabajo de las *puntas* en ellas. Otro aspecto interesante, más del Ballet que de la propia Escuela es la vitalidad y frescura que saben imprimir a los grandes ballets de repertorio. Sus producciones, sin perder nada de su sabor clásico y lejos de toda pretensión de mitificación o modernismo, tienen una impronta de vivacidad y popularidad que les acerca más al público actual.

Simple detalles de evoluciones o «ports de bras» del cuerpo de baile enriquecen las grandes variaciones de los solistas y forma un conjunto teatralmente más rico. La pantomima clásica no tiene ese aspecto encarcavado y, a veces, rayando el ridículo de otras compañías de repertorio y así actualizan, respetando las grandes coreografías de la historia del ballet. Otro gran acierto de Alicia Alonso y el Ballet Nacional de Cuba.

UN DUENDE LLAMADO LINDSAY KEMP

Durante un mes, el paralelo barcelonés ha tenido la gran suerte de poder convivir y disfrutar con la presencia de un *duende* muy singular: vuela como los pájaros (como él mismo dice), sus movimientos, como las olas del mar; cada uno de sus gestos son poesía, firmes, seguros y ágiles, demostrando que, durante años, su forma de expresión ha sido la danza, compartida con otras actividades artísticas.

Es fácil deducir que nos estamos refiriendo al excepcional y casi mítico actor Lindsay Kemp. Con su compañía ha hecho las delicias del numeroso público que ha asistido al Teatro Victoria, de Barcelona, a presenciar la obra **Sueño de una noche de Verano**, inspirada en la obra del mismo título que escribió el dramaturgo inglés William Shakespeare, aunque esta versión escenificada por Kemp, sea bastante libre con respecto a la original. La idea del montaje y la dirección la comparte con David Haugton.



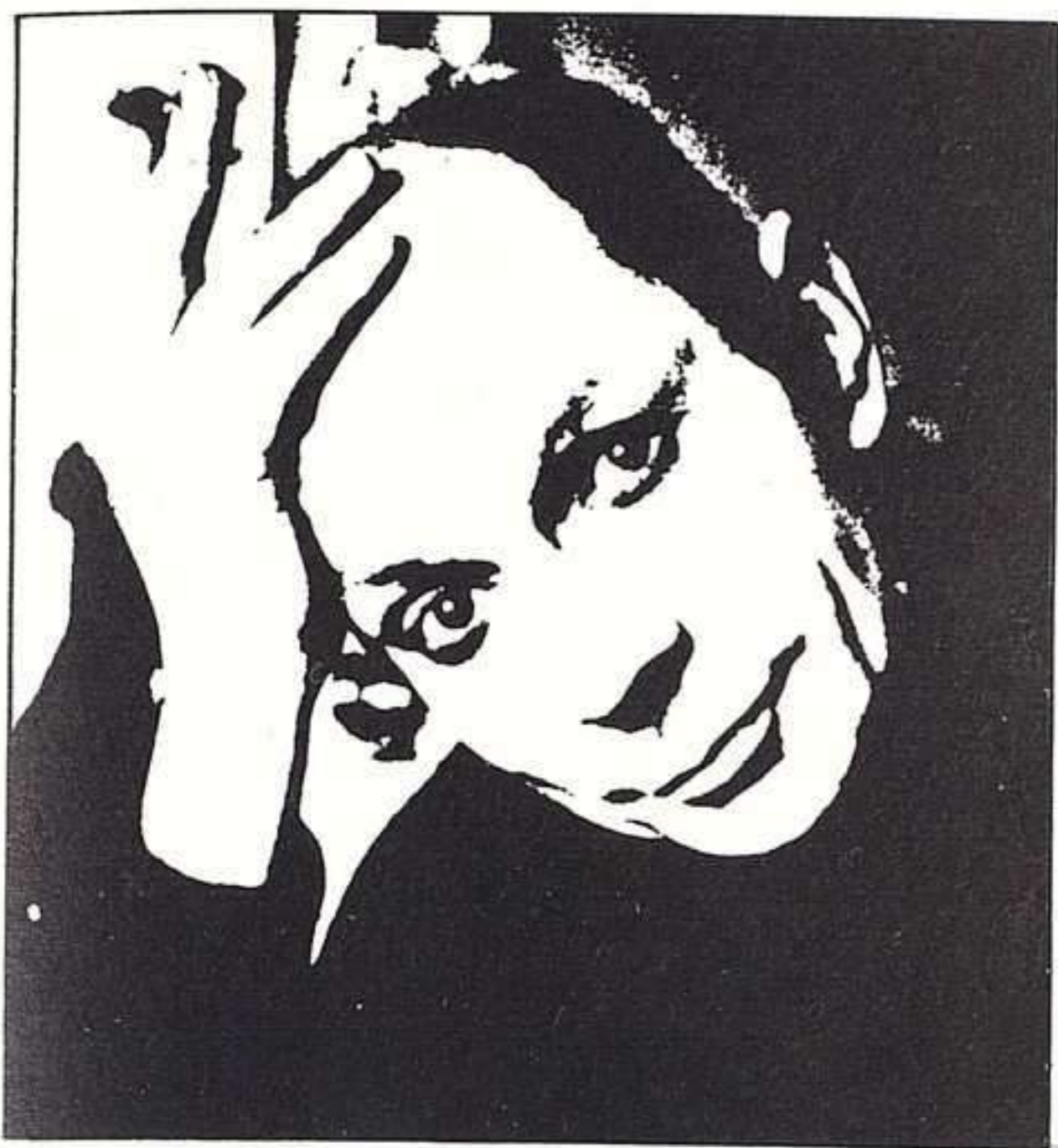
Este mismo espectáculo fue ofrecido ya en Barcelona, en el Teatro Griego, bajo la campaña Grec 82 que organiza el Ayuntamiento cada verano. Anteriormente, dentro de sus muchas venidas a Barcelona, Lindsay Kemp nos deleitó y entusiasmó a todos con **Flowers** y con su original y espectacular **Salomé**; tal vez la obra **Sueño...** sea la más floja de las tres, pero según él es en la que disfruta más, la que le hace recordar toda la vivencia de su infancia.

Cabe destacar que la música que mueve a todos los actores en la obra es en directo, estando a cargo de un orquestina formada por un violín solista, violoncelo, flauta, flautín, clavecín, piano y un acordeón, todos bajo la dirección de Carlos Miranda.

Lindsay Kemp es luchador y creador infatigable, posee innumerables premios; entre los últimos con que cuenta está el que ganó en el mes de septiembre pasa-



El Gran Teatro García Lorca, de La Habana.



Lindsay Kemp.

do en Venecia, que otorga la televisión italiana a la mejor realización presentada; ganó este premio con **Jardín Cruel**, un ballet creado por Kemp, basándose en la obra y vida de nuestro gran poeta granadino Federico García Lorca.

Lindsay Kemp, visto y tratado al natural, sin maquillaje, sin trampa ni cartón, cuando se deshace de todos los personajes que lleva dentro, es una per-

sona completamente distinta de la que se puede observar en el escenario. Lleva el teatro en todo, en su interior. Cuando comienza a darse las primeras pinceladas de maquillaje para salir a escena, empieza ya una transformación que va en aumento al ir identificándose con el personaje que, poco a poco, va desarrollándose en su mismo ser.

En todos los montajes de Lindsay Kemp se reflejan en síntesis las distintas influencias y experiencias que ha ido adquiriendo a través de su dilatada vida artística, la danza clásica y moderna, trabajos en el music-hall y el Kabuki, el mismo Marcel Marceau, Isadora Duncan, el circo, el strip-tease, el cine, la pintura, la religión, el cabaret, el yoga y el estudio de la terapia de grupo. La mezcla de todos estos productos dan como resultado un coctel explosivo, pero de sabor sumamente agradable llamado Lindsay Kemp.—**MIGUEL BOSCH.**

GRUPO DE DANZARINES SUDAFRICANOS

Durante un periodo de tres semanas, una en cada ciudad, Barcelona, Madrid y Bilbao, respectivamente, se han celebrado las primeras Jornadas Gastronómicas de Sudáfrica en España. Las mismas han sido organizadas por la oficina de turismo de ese país, en colaboración con South African Airways (S.A.A.), la cadena hotelera española H.U.S.A., la cadena hotelera Sudafricana Southern Sun, el Museo de la Mina de Oro de Johannesburgo e Iberia, líneas aéreas de España. Con el fin de promocionar y dar a conocer los variados y deliciosos manjares sudafricanos.

A la vez de poder disfrutar de la exquisita cocina sudafricana, los asistentes a estas jornadas pueden admirar y compartir las actuaciones del Grupo de Danza «Bayagida Dancing Troupe», procedente del Museo de la Mina de Oro de Johannesburgo.

Este grupo fue creado en el año 1980, tras haberse hecho previamente una selección entre distintos bailarines y quedó formado por 12 miembros, todos ellos se raza zulú, ataviados con un vestuario típico de su país, pieles y plumas; asimismo en algunas de sus danzas demuestran el perfecto dominio de lanzas flechas y escudos; se mueven al ritmo de la música interpretada con tambores y alguna guitarra española, claro está, todo ello en directo. El resultado es un espectáculo lleno de exotismo y de gran colorido, digno de ser admirado. Todos ellos son danzarines puramente ama-

teurs». Su misión profesional consiste en el mantenimiento del Museo de la Mina de Oro de Johannesburgo.

Cada domingo, se organizan grandes competiciones de danzas tribales entre grupos de otras minas que se hallan en los alrededores. Las competiciones se realizan en un anfiteatro creado expresamente para tal fin. El grupo que nos ha visitado es la primera vez que sale en gira artística de su país. La oficina de Turismo de Sudafrica esta haciendo gestiones para que puedan actuar en otros lugares (aparte de los hoteles) a título benéfico, sin ningún lucro por su parte y sólo con el fin de dar a conocer sus costumbres y rico folklore fuera de su tierra.

Haciendo un pequeño historial del Museo de la Minería del Oro, diremos que está ubicado en el pozo número 14 de la «Crown Mines».

La «Crown Mines» fue, en su día, la mina de oro más rica de todo el mundo hasta 1978, con una producción de 1.400.000 Kilogramos de oro, por un valor de 19.000 millones de rands, a una tasación de 500 dolares la onza.

Esta posición incomparable de gloria y riqueza predominó hasta 1978, en que fue superada por la mina «West Driefontein».

Es difícil imaginarse, al contemplar hoy esta mina silenciosa, —que cubre una gran superficie, con 15 pozos verticales, 52 pozos inclinados y un laberinto de galerías subterráneas— que fue una vez el lugar de trabajo de unas 30.000 personas.

Así, una vez agotado el oro, ha sido adecuado para Museo el Pozo número 14 de la «Crown Mines», junto con las estructuras y maquinarias apropiadas. Además, se ha reconstruido una aldea minera para representar la vida de los mineros en aquellas épocas.—**M.B.**



Bayagida Dancing Troupe.

Fotos: Miguel Bosch.

Jazz

Por Agustín Abarca
y Ramón Bou

Apagados los últimos ecos suscitados entre los amantes del jazz; es el momento idóneo para rodear seis intensos días, para detectar, por las huellas impresas en la memoria, la dimensión exacta de esta tercera edición del Festival de Jazz de Valencia. Salvedad hecha de la deficiente insonorización, que intentó ser absorbida por la reduplicación disparatada del sonido, en la Sala Escalante, lo que produjo reberberaciones; es necesario recalcar que, pese a su carácter minoritario, su audiencia ha sido masiva. De aquí se infiere que cuando al público valenciano se le ofrece manifestaciones culturales de esta entidad, a precios accesibles para las mermadas economías, éste responde.

Enmarcado en una serie de actos de difusión cultural, este festival hace posible en su afirmación (tercera edición) el que Valencia se incorpore al circuito europeo no sólo en el concierto musical, sino en el conjunto de las manifestaciones artísticas; Así, tras un largo letargo, nuestra ciudad despierta, resurge, y pierde su antigua condición de cenicienta, a que la habían postergado oscuros intereses, tomando iniciativas tan felices como la Mostra, o este Festival de Jazz, orillando antiguas y molestas dependencias.

De entre el variado repertorio de actuaciones, nos quedaríamos con dos que marcaron el cenit. La alucinante M'Boom Re Percusión, entre una jungla de instrumentos y la banda Art Ensemble of Chicago. La primera, cuyo génesis data de los inicios de los setenta, es una banda pionera de la polirrítmica. Entre un bosque de instrumentos, encendian al público, que, extasiado, apenas daba crédito a lo que escuchaba. Su escenificación está alejada de cualquier divismo, y ejecutan sus números con sencillez y transparencia. Su principal virtud es que conectan, de principio a fin, con el auditorio.

Los chicos de la Art Ensemble de Chicago se reunieron a mediados de la década de los sesenta, por iniciativa de su líder Richard Abrams. En los setenta el cuarteto se convirtió en quinteto. Es una de las formaciones más creativas e innovadoras. Con materiales tan diversos como el afroamericano Nueva Orleans, aunan el jazz clásico con composiciones de Gop Parker, lo que les hace desembocar en una de las formaciones más vanguardistas del momento. Su puesta en escena armoniza y sincroniza en perfecta conjunción con la psicodelia de su música; un entramado de máscaras; vestidos exóticos, encuentran su contrapunto en los variados y versátiles arreglos. Su actuación sólo puede encontrar su adjetivo justo, si se le antecede su sustantiva realidad; *una aventura*, en la que el sonido se desboca entre las contorsiones faciales, y el grito lúdico que rompe en sus gargantas.

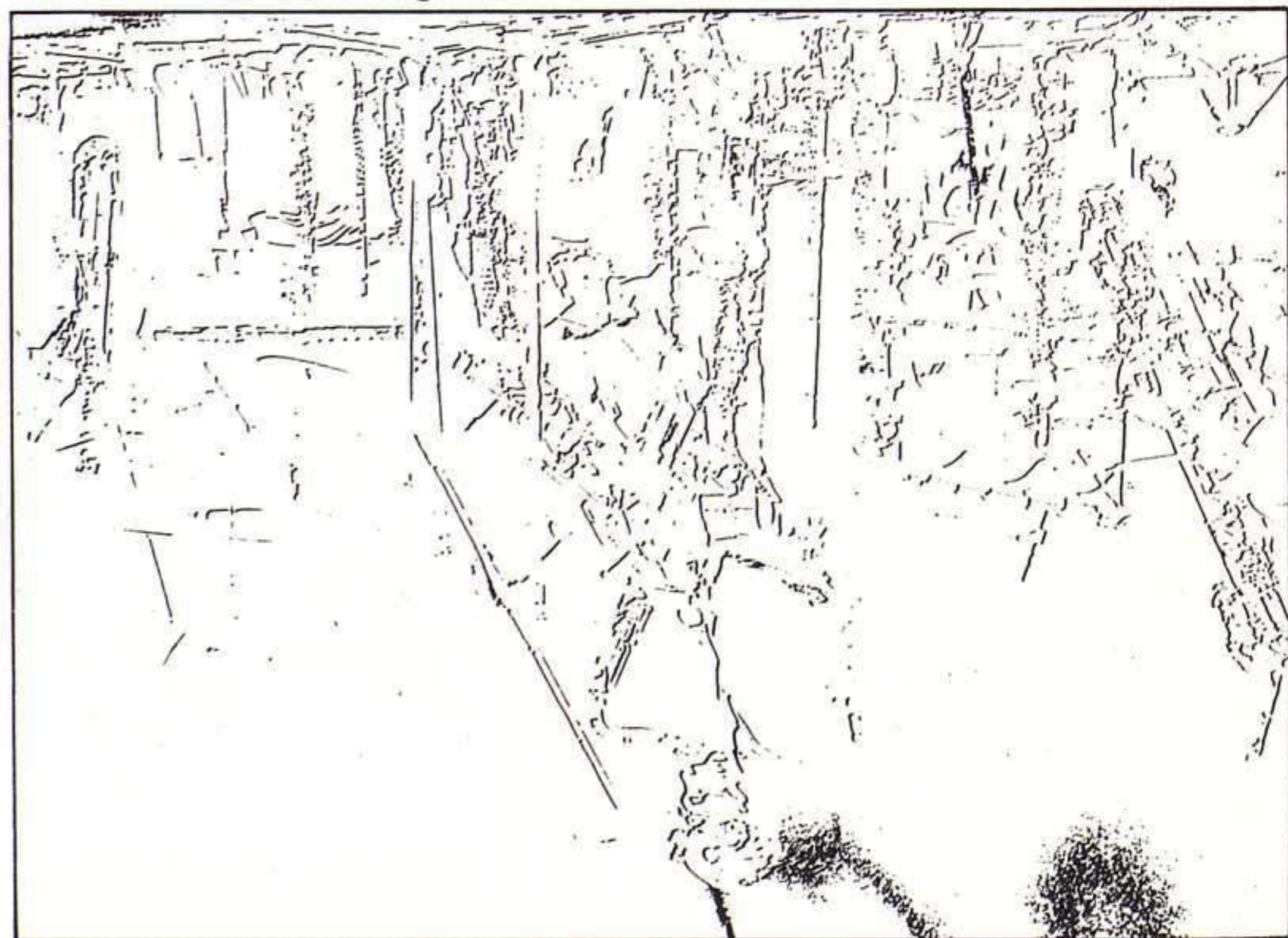
INTERNACIONAL DE VALLENCIA FESTIVAL DE JAZZ

Del resto de las actuaciones, en breve y somera evocación, cabe decir que quedaron en un discreto tono medio, en relación a las aludidas. Beaver Harris/Don Pullem Quintet se mostró como una formación bisoña y sin sorpresas; esta banda se formó para la gira. La improvisación dió como resultado un aburrido y deslucido recital. De la Mingus Dynasty, una de las numerosas formaciones que marchan tras la estela de quien les da nombre, pero que, sin embargo, no la aparta de la convencional repetición. Entre sus componentes destaca su pianista Roland Hanna, por su inspirado sentido del «blues». Para concluir, subrayar la decepción que nos causó la actuación de Arthur Blythe y Louis Hayes, que aunque en mejor forma que en la actuación anterior, no lograron disipar la sensación persistente entre el público, de que su música discurre por un universo saturado, sin improvisación, en resumen, una ocasión perdida.



Art Ensemble of Chicago.

Foto: Carlos Roca.



Crítica discográfica

CHARPENTIER: Mors Saulis et Jonathae. Canticum in honorem Santi Ludovici Regis Galliae. Musica Polyphonica. Gents Madrigaalkoor. Cantabile Gents. Director, Louis Devos. Hispavox S 90.677.

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

Charpentier, discípulo ilustre de Carissimi durante su estancia en Roma, tuvo, entre otros, el mérito de saber romper la excesiva influencia de Lully en la música francesa. De gran cultura, dotado de una especial sensibilidad para el teatro, la muy intensa revisión a que está siendo sometida su obra, y por ende, la vigencia de la misma hasta nuestros días, es una prueba indudable de su finura compositiva.

Este disco de la Colección «Música infrecuente» de Hispavox, nos enfrenta a dos novedades absolutas del autor que merecen la pena conocerse:

El oratorio **Mors Saulis**, que versa sobre el mismo tema que la ópera también de Charpentier, **David y Jonatán**, es una muestra del inconfundible estilo del autor. Consta de dieciocho partes, con intervenciones de los solistas, y coros. Aquí podemos encontrar, desde la pompa fastuosa, hasta la poesía expresiva, pasando por el movimiento dramático. La típica técnica de escritura francesa de la época, tan versallesca y algo superficial, se compensa a través de los enormes recursos técnicos del compositor, en los contrapuntos de imitación o en los choques armónicos, de indudable ascendencia italiana.

Semejantes características son aplicables al **Cántico en honor de San Luis**, Rey de Francia, donde aún se acrecientan las características de grandeza y fastuosidad, apreciables ya desde la brillantísima obertura.

La interpretación de Louis Devos, en su doble papel de solista y director, es toda una lección. El Conjunto Música Polyphonica está cada día más cerca de los grandes especialistas en esta materia. O mejor dicho, son ya unos auténticos maestros en esta época de la historia de la música. Gents Madrigaalkoor y Cantabile Gents son dos conjuntos completamente adecuados para esta labor. La única laguna es la relativamente floja interpretación del tenor Jan Caals.

El sonido es solamente regular: algunas oscuridades y un prensado mediano deberían haberse evitado. La presentación, aceptable, con comentarios algo circunstanciales, y con la eternamente criticada (pero en vano) falta del texto cantado.—**G.O.L.L.O.**

HAENDEL: Oda para el Día de Santa Cecilia. April Cantelo, soprano. Ian Partridge, tenor. Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner, concertino. Director, David Willcocks. Coro del King's College, Cambridge. Decca Argo, 9-41009.

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

Era costumbre en Londres, a finales del XVI y principios del XVII, celebrar musicalmente y con gran pompa un festival en ocasión del día de Santa Cecilia, para el que destacados poetas escribieron odas que fueron puestas en música por varios compositores, como es el caso de Dryden y Haendel, respectivamente, en la obra comentada. Es curioso observar que para esta composición no fue Haendel del todo original, ya que utilizó unas piezas para clavecín del compositor vienés Gottlieb Muffat, pero transformándolas y elevando su calidad musical. Comienza la obra con una variopinta obertura de estilo francés en tres movimientos, a la que sigue una serie de arias para soprano, tenor y coro, unidas hacia la mitad por una marcha también de estilo francés, a modo de interludio. Es destacable, por lo hermoso y poco usual, el «obligato» del violoncelo, magníficamente ejecutado por Kenneth Heath, en la primera de las arias.

Excelentes, la orquesta de la Academia y coros del King College, dirigidos por David Willcocks, que ofrece una versión ajustada, espontánea y cuidadosamente matizada de la obra. Resulta muy acertada la intervención del tenor Partridge, las características de cuya voz se adecúan admirablemente a este tipo de oratorios, y su interpretación es inteligente y musicalmente muy sensible. La soprano Cantelo, aunque en lo musical se desenvuelve correctamente, elegante y cuidadosa en el fraseo, adolece de ciertas imperfecciones técnicas, como tirantezas en la zona del paso, adelgazamiento y cambio de color en el agudo, que restan uniformidad y limpieza a la exposición, si bien es destacable lo bien que resuelve las dificultades de los adornos en su segunda aria. Es de agradecer la inclusión de un encarte con el texto, así como los interesantes comentarios de la cubierta, traducidos por Juan G. Basté.—**F.Ch.M.**

HAYDN: Divertimentos y Concertini para piano y orquesta de cuerda. Jörg Ewald Dähler, fortepiano. Conjunto Eduard Melkus. Claves, D 8202.

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

En este año Haydn, nada más apropiado que el disco objeto de este comentario. En efecto: las obras incluidas son perfectamente desconocidas para la mayoría del público. Y ello es algo injusto, pues se trata de composiciones bellísimas que harán disfrutar a todos los buenos aficionados, y, especialmente, a los amantes de F.J. Haydn, que sin duda son legión. Se trata de pequeñas obritas carentes de toda pretensión: música típicamente cortesana. Pertenecen al primer período de la estancia de Haydn en el Palacio Esterháza. Todo en esta música es simplicidad. Su única función es la de distraer, sin ninguna complicación. El uso de instrumentos antiguos da al disco una preciosa sonoridad intimista, perfectamente acorde con el carácter de esta música. El instrumento solista es un fortepiano realizado en 1790 por el famoso constructor Anton Walter, contemporáneo de Haydn. Sin duda, la escucha de este disco servirá de alegato en favor del antiguo fortepiano, tan a menudo injustamente menospreciado.

«Divertimenti» y «concertini» son dos denominaciones que significan casi lo mismo: pequeños divertimentos; la diferencia es que en los concertini la construcción es más propia de un auténtico concierto para solista y orquesta, en el que el grupo orquestal realiza una mera labor de acompañamiento.

Preciosa la interpretación, tanto de Dähler (mucho más acertado en esta ocasión, que en precedentes labores discográficas al clave) como del grupo instrumental dirigido por el violinista Melkus. Un disco verdaderamente interesante.—**P.C.C.**

HAYDN: Sinfonías núms. 35, 38, 39, 49, 58 y 59. L'Estro Armonico. Director, Derek Solomons. CBS, D 3 37861, 3 discos. Digital. Importado.

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

En los comentarios a la discografía que sobre Haydn apareció en el núm. 525 de RITMO, de septiembre de 1982, señalé que la misma era amplia y muy satisfactoria, quizá de las más completas del panorama español. Sin embargo, he de decir, desde el comienzo, que la salida al mercado de este ejemplar de CBS no constituye ninguna inoportunidad, como tantas veces ocurre. Y ello no sólo

porque aún nos encontramos muy cerca de la conmemoración del 250 aniversario del nacimiento del músico de Rohrau, sino porque el valor intrínseco de esta publicación es enorme.

Las seis sinfonías recogidas en estos discos pertenecen a los años 1766-1768, que coinciden con una cierta crisis espiritual del autor y se integran en las obras compuestas bajo el influjo del movimiento estético *Sturm und Drang*, del que Goethe fue principal inspirador en el ámbito literario. Suponen en la evolución del maestro una especie de introspección que rompe con su línea anterior y que produce unos frutos de gran belleza y sensibilidad. Pasada esta etapa, Haydn, con todo el bagaje técnico y cultural aprendido, retoma el hilo conductor de su obra sinfónica y cuartetística. Pero la época que abarcan estos tres años de su vida adquiere perfiles especiales. Obras como la **Sinfonía 35, «La Pasión»** o **«El Fuego»**, son quizá irrepitibles.

Lecturas memorables de estas obras son las de Antal Dorati, con la Philharmonia Hungarica; las de Neville Marriner, al frente de la Academy of St. Martin-in-the-Fields; siendo también muy recomendables las de la Orquesta de Cámara de Stuttgart, con Karl Münchinger. Salir al mercado con estos rivales era para Derek Solomons una aventura, cuando menos, arriesgada. Pero mi opinión es que el riesgo ha sido superado por un éxito completo.

Las sinfonías aquí grabadas lo han sido por primera vez en su orden cronológico, con instrumentos originales y con la medida orquestal pedida por Haydn. Por ejemplo, la **Sinfonía** que abre el álbum, la **núm. 39**, se interpreta con dos oboes, cuatro trompas, cuerdas y continuo, integrado éste por el fagot y el clave. La **número 38** cuenta con dos oboes, dos trombas en Do, dos trompetas, timbales, cuerda y continuo (fagot y clave). Así, la sonoridad conseguida, no es sólo la más próxima a la época en que vivió Haydn, sino la ideal para el propio espíritu de estas sinfonías. Pero es que, además de ello, Solomons dirige con mano maestra, con una sensibilidad exquisita, mimando el sonido de la orquesta y consiguiendo unos efectos extraordinarios. Perfecta la concepción y ejecución del continuo. Es un Haydn nuevo y distinto, alejado al mismo tiempo de la elegante rítmica de Marriner, de la rústica levedad de Dorati o del clasicismo regenerado de Münchinger.

Los integrantes de L'Estro Armonico, conjunto creado en Londres en 1973, componen una formación que en este álbum resulta intachable, tanto por su musicalidad y virtuosismo como por el adecuado uso que hacen de los instrumentos de la época. La cuerda suena primorosamente y los solistas de viento no les van a la zaga. En resumen, un álbum por todos los conceptos ejemplar, incluido el totalmente nítido sonido realizado en toma digital. Esperamos ansiosos la publicación por los mismos intérpretes de las **Sinfonías Morzin**.—**G.Q.LL.O.**

HOLST: Los Planetas, Op. 32. Coro Ambrosian, Orquesta Filarmonía, Londres. Director, Simon Rattle. EMI, 067-043082T. Digital.

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

En los últimos meses hemos asistido a un resurgimiento discográfico de esta obra, tan cara de oír, por otro lado, en nuestras salas de conciertos. Junto a Simon Rattle, han sido Karajan (DG) y Maazel (CBS) quienes últimamente la han llevado al disco, de la mano de la técnica digital (tan propicia para este tipo de obras), en excelentes versiones. La que hoy comentamos, siendo buena, queda, a mi juicio, algo por debajo de Karajan (en cualquiera de sus dos versiones, tanto la reciente de Deutsche como la antigua de Decca, hoy en As de Diamantes) y, desde luego, de la versión de Sir Adrian Boult (EMI), que suele ser tomada como modelo.

En mi opinión, Rattle da a su interpretación un carácter excesivamente *moderno*, que resta algo del fascinante descriptivismo astrológico que prima en otras versiones, y que coincide más exactamente con las intenciones de Holst. Así, «Marte» se nos presenta demasiado percutido, demasiado machacón, con un ritmo casi aplastante, y no precisamente debido al agresivo sonido digital; «Júpiter», el más brillante de todos los planetas, resulta poderoso y bien construido, pero poco elegante, y el bello «Andante» central, escasamente majestuoso; a «Neptuno», uno de los más logrados números de la obra, se le podría pedir en esta interpretación bastante más sutileza. En cambio, en páginas como «Venus» y «Saturno», Rattle acierta a crear esa atmósfera intemporal que parece conducirnos a los espacios interestelares.

El sonido, a pesar de esa típica metalización con que a veces nos castiga EMI, es de calidad.—**L.S.**

HOLST: Los Planetas. Coro de Cámara RIAs. Orquesta Filarmonía de Berlín. Director, Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon 2532019. Digital.

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

Los Planetas, de Gustav Holst, es una obra a la que, generalmente, sólo se le exige espectacularidad y buen sonido. Creo que es un error. Al margen de su excitante poder descriptivo, siempre defenderé en la misma otros valores, si no tan evidentes sí, desde luego, más esencialmente musicales. Ellos solamente se ponen de manifiesto en las grandísimas versiones de aquélla, que, por otra parte, no son muchas. La de Karajan constituye un exultante catálogo de valores musicales, a saber: la rabia rítmica de «Marte»; la bellísima organización de texturas sonoras de «Venus»; la artesanal construcción en finísimos hilos de sonido de «Mercurio»; el poderío, mezcla de majestuosidad, apoteosis e ironía de «Júpiter»; la hermosa amplitud sonora y la curvilínea composición de frases de «Saturno»; la compacidad y solidez de «Urano»; y el mágico refinamiento de «Neptuno».

Hoy por hoy, por consiguiente, la versión de Karajan se erige en primera alternativa, pues, además de lo dicho, aquélla se inscribe en una grabación técnicamente portentosa y no exenta de la —como dije al principio— siempre esperada espectacularidad.—**P.G.M.**

LANDI: Arie musicali. KAPSBERGER: Villanelle. Albicastro-Ensemble: Rosemarie Meister, soprano; Humberto Orellana, viola da gamba; Jorge Fresno, laúd y guitarra barroca. Hispavox, S 60 800.

Interpretación: ■ ■
Sonido: ■ ■

Un atractivo disco por lo unitario de los criterios seguidos en su programa. Las obras que se presentan son canciones profanas de tema amoroso, fechadas todas ellas en muy corto período de tiempo, de 1619 a 1627. Un elemento instrumental hace aún más coherente la selección: en gran parte de las canciones, la guitarra española está expresamente señalada en el acompañamiento.

Landi y Kapsberger forman parte del primer barroco, que lentamente nos va siendo un poco menos desconocido. La escritura vocal ensayada en estas canciones de reducidas proporciones tendrá una importancia transcendental al transplantarla al creciente género del drama con música. Landi ofreció a este proceso su **Morte de Orfeo**, mientras que Kapsberger pulió el estilo recitativo en sus creaciones para la Camerata Bardi.

Para la obtención de unas interpretaciones apropiadas de músicas de este período no basta con la simple utilización de instrumentos originales. A este elemento material es necesario aplicar unos criterios estilísticos acordes con las intenciones expresivas y sonoras del momento.

En la presente ocasión, la síntesis deseada no se ha alcanzado totalmente. El canto de Rosemarie Meister debe más a la tradición de siglos posteriores que a la nacida en los primeros años del XVII. Las interpretaciones tienden a lo sobrio, a una utilización escasa de la ornamentación, pero se desnaturalizan un tanto por ciertas exageraciones bruscas, rasgueados violentos en la guitarra, etc.

Transparencia y equilibrio, valores que busca toda interpretación auténtica, sólo se han conseguido a medias. La gamba, de oscuro timbre, muchas veces tapada (en sus pocas intervenciones), quizá debido a la grabación que se centra en la voz y los instrumentos de cuerda pulsada.

Se echan en falta los textos cantados.—**E.M.M.**

MENDELSSOHN-BARTHOLDY: Integral de Cuartetos de cuerda. Cuarteto Bartholdy. Acanta-Edigsa, 11A0375, cuatro discos.

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

La música de cámara, y especialmente aquella escrita para cuarteto de

cuerdas, parece ser siempre la parcela de la obra de nuestros compositores más difícil de hacer llegar al gran público. Pero en este momento en que ya disponemos de ediciones discográficas de los integrales cuartetísticos de autores como Schubert, Schumann o Dvorak, parecía poco justificado el olvido de esta parte tan significativa de la obra —aún muy insuficientemente conocida— de Mendelssohn. Este álbum de Acanta, justamente galardonado con el Gran Premio del Disco de Alemania, viene a cubrir venturosamente el flagrante vacío y se convierte, por tanto, en una aportación impagable en la meritoria tarea —ese reto que tienen planteado las casas discográficas— de dar a conocer el lado oculto de los grandes compositores.

Mendelssohn se inscribe, como Schubert, en ese romanticismo temprano, heredero sin duda de los primeros valores de Beethoven, pero que aún no ha tenido tiempo histórico de digerir y asimilar la verdadera revolución beethoveniana (en realidad, en el campo de los cuartetos, dicha asimilación no se produjo hasta Brahms, y más efectivamente, hasta Schoenberg). Por eso los cuartetos mendelsonianos (que abarcan un período comprendido entre los años 1823 y 1847), si bien incorporan algo del particular lenguaje tonal de Beethoven, permanecen, desde el punto de vista formal, anclados en unos esquemas que el músico de Bonn había superado con creces en 1806, con su **Opus 59**. En todos ellos el autor permanece efectivamente fiel a la forma clásica de cuatro movimientos, de los cuales el primero suele ser un «Allegro» en forma sonata, el segundo un «Scherzo» o minueto, el tercero el tiempo lento y el cuarto, casi siempre, un fogoso «Presto», un «Allegro molto» o algún tiempo similar. Pero aparte de las consideraciones formales, el mayor valor de estas piezas está en su sinceridad, en su comunicatividad sencilla y espontánea, en su riqueza melódica y en su cantabilidad.

Dejando a un lado el **Primer Cuarteto**, en Mi bemol mayor (1823), que viene a ser el ensayo de un adolescente de 14 años que venera a Mozart y a los clásicos, las demás composiciones pueden ser consideradas todas obras de madurez, si tenemos en cuenta que su autor murió a la temprana edad de 36 años. En ellas encontramos un peculiar sentido de la evolución que, partiendo de un romanticismo juvenil y bastante vehemente (**Opus 12 y 13**), conduce a obras de un impecable clasicismo formal y expresivo, como las tres piezas del **Op. 44** y el emocionante **Cuarteto en Fa menor** (y no «mayor», como figura en el libreto y en la contraportada del álbum) **Op. 80**. Si comparamos el **Cuarteto en La menor Op. 13**, escrito en 1827 tras conocer la muerte de Beethoven, con éste último, compuesto poco después del fallecimiento de su hermana Fanny y una semana antes de su propia muerte, apreciaremos la diferencia. El primero, repleto de citas beethovenianas, es el cuarteto más afín al lenguaje inconformista del autor de **Fidelio**, y en él se percibe la postura rebelde ante el hecho de la muerte, propia de un joven de 18 años; el **Op. 80**, en cambio, siendo igualmente tenso y dramático, nos muestra un Men-

delssohn desgarrado por el dolor, pero contenido y resignado. Es el equilibrio formal lo que funciona para Mendelssohn —al igual que en Mozart— como recurso, como salvaguardia contra el dolor. Y es precisamente por eso por lo que se le considera un verdadero espíritu clásico en pleno siglo XIX.

La interpretación del Cuarteto Bartholdy (realizada entre 1979 y 1980) es inmejorable en todos los sentidos. Se trata de un grupo de gran categoría, dominado por un primer violín extraordinariamente cálido y efusivo, pero cuyos cuatro componentes, hacen gala de un virtuosismo notable. Su traducción de estas páginas mendelsonianas no puede ser más vibrante y emotiva, y su identificación con los distintos acentos psicológicos del autor resulta idónea. La impresión es, pues, considerablemente satisfactoria.

También lo es respecto del sonido de los discos; a pesar de alguna distorsión poco importante derivada del prensado, estas grabaciones suenan realmente muy bien, con gran riqueza de matices y extraordinaria potencia. En suma, una grata sorpresa discográfica para el buen aficionado que quiera conocer «alguna cosa más» del autor de la **Italiana** y **El sueño de una noche de verano**. Para la próxima primavera, contaremos también en España con la interpretación del Cuarteto Melos (DG).—L.S.

MOZART: Conciertos para piano y orquesta: núm. 25 en Do mayor, K 503; núm. 5 en Re mayor, K. 175. Murray Perahia, piano. English Chamber Orchestra. CBS, 37267.

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

La firma CBS presenta un nuevo volumen discográfico conteniendo conciertos mozartianos para piano, interpretados por Murray Perahia. En este caso, los dos elegidos son el **Número 5**, y el **Número 25**. Si el primero de los citados no se encuentra, ni mucho menos, entre la serie de los más destacados de la colección, no se puede decir lo mismo del **Número 25**, sin duda una de las joyas de toda la serie.

La interpretación de Perahia es, como en casos anteriores, absolutamente correcta por sonido, técnica, y comprensión de la obra. Pero, a nuestro parecer, sigue faltándole ese algo que caracteriza las versiones antológicas. Creemos, como ya hemos dicho otras veces, que encontramos a Perahia más en su elemento cuando interpreta música romántica.

En cuanto a la English Chamber, se muestra como una de las mejores agrupaciones mundiales en su especialidad, como lo hizo tantas otras veces. Por cierto, en ningún lado se nos da noticia sobre el director de la orquesta británica, lo que nos hace pensar que el propio Perahia es quien dirige al grupo desde el piano, práctica, por otra parte, de lo más usual. La grabación es correcta. Como conclusión, podría decirse que, aunque no se trate de «el Mozart», resulta una interpretación muy recomendable.—P.C.C.

MOZART: Sinfonía núm. 31, «París». Sinfonía núm. 26. Sinfonía núm. 38, «Praga». Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Karl Böhm. Deutsche Grammophon. Privilege, 25 35 425.

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

La aún reciente muerte del maestro Karl Böhm inclina a las casas discográficas a rendirle un homenaje, tan basado en criterios de sinceridad como en propios intereses comerciales. Ambos, lícitos. La ausencia dejada por el gran director austríaco es irremplazable por sus lecturas de algunos de los grandes maestros. Uno de los ejes musicales de Böhm es Mozart. Su profundo conocimiento del salzburgués, su casi diario contacto con la escritura mozartiana, hicieron de sus interpretaciones un hito histórico.

El disco de Privilege que ahora comentamos nos presenta dos de las más felices páginas mozartianas: las **Sinfonías «París» y «Praga»**, y otra de menor entidad, pero no exenta de gran encanto, la **núm. 26**. Estas grabaciones se han extraído de la primera integral de las sinfonías grabada por Böhm en los años 60, y que en aquel entonces fue recibida como un empeño muy logrado.

Desde la fecha de aquella integral han llegado a España la de Neville Marriner, con la Academy, y la de Joseph Krips, con la orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam, ambas magníficas por diversos conceptos, y quizás preferibles, desde mi punto de vista, a la de Böhm.

Pero este disco nos vuelve a traer el recuerdo de aquellas interpretaciones del maestro de Graz, compendio de sus especiales características. Seriedad, hondura y serenidad musicales a toda prueba, alejamiento tanto de soluciones demasiado rígidas o de, por el contrario, excesivamente temperamentales, de un cierto vigor juvenil. Algo que entiendo puede valer de manera perfecta para Mozart, aunque hay otros caminos interpretativos.

Pienso que la lectura de la **Sinfonía núm. 38** por Böhm es de lo mejor que se puede oír en disco, siendo menos exactas las versiones de la **núms. 26 y**, sobre todo, de la «**París**», cuya vitalidad es muy difícil de captar con precisión. La Orquesta Filarmónica de Berlín es un vehículo poderoso, pero magníficamente mozartiano.

Concluyendo, disco muy interesante de uno de los grandes directores mozartianos, con buen sonido y en serie económica. Quien no posea estas páginas inolvidables, tiene ahora una buena ocasión de adquirirlas en interpretación absolutamente solvente y a buen precio.—G.Q.L.L.O.

ROSSINI: Il Turco in Italia. S. Ramey, M. Caballé, L. Nucci, E. Palacio, E. Dara. Coro Ambrosian. Orquesta National Philharmonic. Director, Riccardo Chailly. CBS, D3 37859, 3 discos. Digital. Importado.

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

Il Turco in Italia es una clásica ópera buffa de Rossini, con lo que esto supone de teatro musical divertido, fresco, incluso picante, pleno de situaciones jocosas, entre las que se deslizan ciertas apreciaciones críticas acerca de las relaciones del amor. Y también lo que, no menos, supone de limitación: esquemas tradicionales y repetitivos, escritura apresurada, tendencia a lo grotesco y escasas incursiones en la intimidad personal. Si es cierto que Rossini está lejos, muy lejos, de la genialidad única de Mozart, no es menos cierto que en sus óperas en general, y en **Il Turco in Italia** en particular, podemos disfrutar de un tipo de comedia musical llena de vitalidad y de un encanto que, en sus mejores momentos, es de verdadera ley.



La grabación CBS es en realidad la primera completa en sentido estricto, ya que la anterior dirigida por Gavazzeni (EMI 1955) presentaba numerosos cortes. Realizada siguiendo la edición crítica de la Fundación Rossini, este nuevo **Turco** ofrece mejores garantías de fidelidad, incluyendo además algunos números que, según el manuscrito, no fueron realizados por la mano de Rossini. La interpretación es globalmente buena. Chailly realiza su mejor dirección hasta la fecha: claridad de texturas, precisión y sentido dramático presiden su labor, que nunca cae en los típicos y tópicos apresuramientos rossinianos, ni carga jamás las tintas en los aspectos bufonescos. Aventaja sin duda a Gavazzeni, que realiza, no obstante, una labor meritoria. Los cantantes ofrecen también un trabajo excelente. Nucci, Palacio y Dara se muestran como intérpretes de valía —Palacio, tal vez algo falto de elegancia— y me parecen superiores a los de la versión EMI: Stabile, Gedda y Calabrese. Samuel Ramey, en el protagonista, canta con excelente estilo rossiniano y da una imagen más joven y atractiva que Rossi-Lemeni que, dotado de una voz de timbre más oscuro y con más dificultades en las *floriturus* vocales, realiza, no obstante, una digna interpretación. El único aspecto no positivo de Ramey es su italiano, en el que se advierte un acento foráneo no precisamente turco. En cuanto a Montserrat Caballé, no es ésta, desde luego, una de sus mejores grabaciones. Ante todo, se nota una evidente crisis vocal que le impide cantar con naturalidad y sólo lo extraordinario de su técnica le permite salvar con digni-

dad, pero sin brillantez un trabajo que nunca debió haber aceptado en esas condiciones. Lo que el personaje de «Doña Fiorilla» tiene de frescor, de apicarada vivacidad, se pierde en una interpretación vacilante, demasiado pendiente de los problemas vocales. Queda, sí, la belleza tímbrica de la media voz, de los pianos, pero los agudos resultan tirantes y duros. Sólo en los breves pasajes del primer acto «No; mia vita, mio tesoro» y «Chi servir non brama Amor», encontramos a la verdadera gran Caballé con una exquisita línea vocal, elegancia expresiva, preciosismo tímbrico y excepcional «fiato». En estas estrofas recuperamos a la cantante inigualable y personalísima que es la Caballé. Pero estas páginas no justifican —¿o sí?— una grabación completa. María Callas, por el contrario, aparece segurísima, llena de vitalidad y de intención. Es cierto que el timbre es irregular y de no excesiva calidad y que en algunos agudos la voz se endurece y surge ese fatídico trémolo que tantas veces hace de esta artista una cantante inaguantable; pero el conjunto es muy positivo y constituye unas de sus mejores actuaciones en disco. Con todo, en ningún caso se acerca la Callas a esos momentos mágicos antes referidos *made in Caballé*. Es la suya una interpretación más sólida que refinada, más de «serva padrona» que de aristócrata coqueta.

La grabación sonora es excelente, y en esto el nuevo álbum es muy superior al antiguo. En conjunto, pues, y con los reparos antedichos, este **Turco in Italia** bien merece una recomendación para los aficionados a la ópera. En cualquier caso, es preferible al registro EMI. El álbum CBS, de importación, contiene el libreto original italiano con traducción francesa, inglesa y alemana. Nada en español, lo que, al parecer, va haciéndose regla y no excepción en nuestro mercado. Una vergüenza.—M.C.

SCHUMANN: Tres romanzas, para oboe y piano, Op. 94. Imágenes de cuentos, para viola y piano, Op. 113. Pieza de Fantasía, para clarinete y piano, Op. 73. Cuentos, para piano, clarinete y viola, Op. 132. Ingo Goritzki, oboe; Thomas Friedli, clarinete; Hirofumi Fukai, viola; Ricardo Requejo, piano. Claves, D 8201. (Importado).

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

Es muy interesante poder escuchar reunidas estas obras, tan poco difundidas, de Robert Schumann, y que tienen un carácter tan homogéneo. Pertenecen a los últimos años de vida del compositor, datándose entre 1849 y 1853.

El mundo donde pueden insertarse estas producciones es el del «*lied*». La voz humana ha sido sustituida por varios instrumentos de posibilidades melódicas, de timbres tan apreciados durante el Romanticismo como la viola o el clarinete; la presencia del oboe, en cambio, es bastante inusual para la época. Se trataría, en suma, de cuatro muestras de «*canciones sin palabras*», que tendrían como ilustre precedente las **Romanzas sin palabras** de Mendelssohn, quien, por su parte, tan solo utilizó el teclado.

Muy hermosas las versiones de estos cuatro instrumentistas de calidad. El mundo sonoro obtenido, por timbre y expresividad, es decididamente schumanniano. Las interpretaciones tienden a lo lírico, con una buena dosis de melancolía. Todo apunta al universo de la fantasía, del ensueño.

Las versiones tienen una coherencia especial debido a la presencia constante de Ricardo Requejo, que hace una magnífica labor. Su trabajo se erige en pilar de la unidad de criterios a seguir. Requejo no se limita a sostener la intervención de los otros instrumentos, sino que hace de su piano un protagonista más.

A destacar, para finalizar, la belleza de sonido y la estupenda dicción de Goritzki y Fukai.

Un disco muy hermoso.—E.M.M.



SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 1, Sinfonía núm. 4. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Bernard Haitink. Decca, 65 94 311. Digital.

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

La **Primera Sinfonía** de Shostakovich es un trabajo de juventud; compuesta a los 19 años, unos pocos después del estallido de la Revolución, es una obra intelectualmente fresca con la que su autor, a pesar de todo, se permite la reflexión, planteándose problemas de cierta hondura filosófica. La obra mira irremisiblemente a Occidente —óigase con cuidado el solo de clarinete del segundo tiempo y se verá cómo **Tristán** está presente en el «*pathos*» de esta música— a pesar de estar encuadrada dentro de la línea evolutiva de la escuela rusa. En la **Novena Sinfonía**, el lenguaje ha evolucionado bastante y, pese a que las *necesidades sociales* han cambiado bastante, Shostakovich no renuncia a plantear —en el fondo, y aunque la manera de decirlo haya de ser necesariamente más críptica— las mismas reflexiones que antaño. Ciertamente, en esta obra hay bastante retórica y momentos muertos pero, en definitiva, como dice Timothy en el comentario de la carpeta de este disco, «*el compositor recurrió a la comedia para desenmascarar la verdad, y la verdad, con frecuencia, es absurda*». Haitink parece ser bastante consciente de la problemática del autor ruso

e intenta una traducción honesta de su música. Trata de no trivializar y de encontrar los valores más musicales de la obra para jugar con ellos con seriedad y sinceridad. Pero creo que, sin embargo, se niega sistemáticamente a profundizar en ellos, lo que en cierta medida conduce a unos resultados poco comprometidos. Estamos así ante un Shostakovich valorado más desde un punto de vista poético que desde una perspectiva política, por decirlo de alguna manera.

Personalmente, si tuviera que tomar partido, me inclinaría por una opción más en la línea de un Previn, por ejemplo (es decir, un Shostakovich más tenso y contestatario, y menos romántico), del que, por otra parte, espero se decida a grabar el ciclo completo.—P.G.M.

STRAVINSKY: Canciones. Phyllis Bryn-Julson, soprano; Ann Murray, mezzosoprano; Robert Tear, tenor; John Shirley-Quirk, barítono. Ensemble Intercontemporain. Director, Pierre Boulez. Deutsche Grammophon, 2531377.

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

La fuerza irresistible de las obras orquestales de Igor Stravinsky ha tenido por contrapartida la desatención de importantes campos de su creación, como el camerístico o el vocal.

Stravinsky compuso canciones a lo largo de toda su dilatada carrera. Este disco contiene una muy amplia representación de ellas y viene a ser un auténtico recorrido por todas las tendencias de su autor; breve resumen, por tanto, de la música del siglo XX. El camino se inicia con la etapa rusa (**Pastorale, Poemas de Verlaine**), pasa por el peculiar retorno neoclásico (**Canción de Paracha de «Mavra»**) y se cierra en el dodecafonismo (**Elegía para J.F. Kennedy**). Múltiples formas del mismo Stravinsky, el más proteico de los creadores de nuestra centuria.

Las versiones son, en general, muy acertadas. La mente rectora de Boulez se detecta en todos los planteamientos. El director y compositor galo desmenuza y recrea estas músicas tan de su especialidad. Desde el punto de vista de estructuración, refinamiento sonoro y estilo, las lecturas son inmejorables. Boulez, sin embargo, se muestra algo unidireccional, un punto seco. Hubiera sido deseable una cierta dosis de humor en algunas canciones y una mayor diferenciación estilística de las varias épocas a que pertenecen las obras. Las versiones —queda dicho— son, con todo, magníficas.

Los solistas salen airoso, pese a algunas limitaciones de origen, del *enfrentamiento* con tan duras páginas, en las que Stravinsky despliega una escritura vocal inusitada, totalmente antimelódica. Destaca Shirley-Quirk por su intencionalidad.

Lamentablemente, la filial española de Polydor ha seguido el muy stravinskyano criterio de no conceder ninguna importancia a los textos cantados y no incluir la traducción castellana, junto a

las otras en lenguas *cultas*. Una decisión injustificable, que es el único punto negro de este disco extraordinario, imprescindible para todo interesado en Stravinsky.—E.M.M.

STRAVINSKY: Obras de cámara. Ensemble Intercontemporain. Director, Pierre Boulez. DG 2531 378.

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

Interesantísimo programa el de este disco, que recoge ocho obras cuyo único factor común es su condición de camerísticas y que pertenecen a muy diferentes épocas de la producción de Stravinsky, abarcando un total de cuarenta y cuatro años.

Dos conciertos son las obras más conocidas: el primero, el **Concierto de ébano** (1945) —cuyo título alude a la madera con que se construye el clarinete, que juega un importante papel en la obra— está escrito para una Big Band en un pretendido estilo jazzístico, aunque sólo encontramos algunos atisbos de éste, fundamentalmente en el tercer movimiento. Se trata de una composición muy interesante rítmica y tímbricamente (la distribución instrumental es: clarinete, seis saxos, cinco trompetas, tres trombones, guitarra, arpa, piano, contrabajo y batería). Mayor interés tiene el **Concierto Dumbarton Oaks** (lugar donde se estrenó la partitura en 1938), obra despreocupada y alegre, inserta de pleno en la época neoclásica de Stravinsky (el primer movimiento toma casi literalmente prestado el comienzo del **Tercer Concierto de Brandemburgo** de Bach, apareciendo también varios pasajes fugados).

De su primera época datan las **Tres Piezas para clarinete** (1918) —obra de gran dificultad en la que el compositor ruso se limita a desarrollar una melodía lineal sin intención de crear un contrapunto oculto— y el **Concertino para cuarteto de cuerda** (1920), obra muy clásica y, probablemente, la menos interesante de las ocho que recoge el disco. Todo lo contrario ocurre con el **Doble Canon** (1959) —escrito también para cuarteto de cuerda, obra ya decididamente serial, brevísima (dura poco más de minuto y medio) y de una sobriedad weberiana— el **Epitafio** (1959) —para flauta, clarinete y arpa, obra igualmente serial y profundísima, a pesar de su brevedad— y la **Elegía para viola sola** (1944) —obra muy bella, de terribles dificultades técnicas y directamente influida por las composiciones bachianas para violín y cello solo—, que son probablemente las tres mejores obras de entre las aquí recogidas. La última obra, **Ocho Miniaturas Instrumentales para 15 ejecutantes** es, a pesar de la fecha en que está escrita (1962), una composición de primera época, ya que no es sino una transcripción de unas tempranas piezas pianísticas tituladas **Los Cinco Dedos**, fechadas en 1921. La obra, de una gran sencillez, recuerda no poco a ciertas composiciones bartokianas dedicadas, al igual que ésta, a los niños; su mayor interés estriba en la sutil y perfecta instrumentación de Stravinsky.

La interpretación de todas estas obras corre a cargo del Ensemble Intercontemporain francés, dirigido (aunque no sé hasta qué punto se puede hablar de dirección en composiciones como la **Elegía**, las **Tres Piezas para clarinete** o el **Concertino**) por Pierre Boulez, que nos ofrece versiones muy analíticas, muy sobrias y de un exquisito refinamiento sonoro.

La novedad de muchas de estas obras, apenas conocidas en nuestro país (el **Doble Canon**, por ejemplo, fue estrenado en España el pasado verano por el Cuarteto Gabrieli, esto es, 23 años después de su composición) y su condición de fiel reflejo de la paradójica y cambiante personalidad musical de Igor Stravinsky, hacen que este disco, de excelente sonido e interpretación, sea de obligada adquisición no sólo por los stravinskyanos fieles, sino por todo el que esté mínimamente interesado en la música de nuestro siglo.—L.C.G.

TCHAIKOVSKY: Obertura Solemne 1812, Marcha Eslava. BEETHOVEN: La Batalla de Vittoria. Orquesta Filarmonica de Viena. Director, Lorin Maazel. CBS, 37252. Digital.

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

Inmediatamente antes de escuchar este disco, y realmente todavía no me he recuperado de la fuerte impresión recibida, he oído la versión discográfica de Lorin Maazel de la **Sinfonía Lírica**, de Zemlinsky. Es increíble la capacidad de transformación que, de forma cada vez más acusada, poseen los grandes directores. Inexplicable, que un mismo artista pueda ser tan sublimemente profundo y, a la vez —los dos discos son del mismo año—, tan trivial. Sólo los intereses económicos y la rutina en el trabajo pueden explicar estos fenómenos. Efectivamente, estamos ante un disco, por decirlo de forma rápida y sencilla, mediocre. Y esto, dejando de lado las posibles consideraciones sobre la conveniencia o inconveniencia de grabaciones con repertorios tan trillados y, al mismo tiempo, tan poco interesantes. En lo que se refiere a Tchaikovsky, Maazel recorre el camino de estas singulares obras sin tomarse la más mínima pausa y atajando por la vía más comercial, populachera y simple. La **Obertura Solemne 1812** —en cuya interpretación hasta se pueden apreciar desajustes en la sección de cuerda, cosa extrañísima en Maazel y en una Orquesta casi capaz de tocar sola— está dirigida desde una perspectiva seria y trascendente. Los temas populares rusos están cantados de forma blanda y excesivamente soñadora, y el final es de un hinchado difícil de soportar. La **Marcha Eslava** es afectada y superficial; parece que Maazel la quiere dirigir de forma sincera, resaltando sin vergüenzas sus defectos más evidentes; personalmente, prefiero una línea interpretativa que, más bien, los *disimule*. Con Beethoven, sin embargo, no sucede lo mismo. Aquí sí me parece que Maazel acierta, y así lo creo porque su clave interpretativa es claramente humorística, lo que, sin duda, es un acierto en una obra de seme-

jantes características. La grabación y prensado son excelentes aunque, para mi gusto, el sonido es un poco lejano.

En definitiva, disco muy poco interesante porque un producto así sólo tiene sentido hoy si el director de turno puede decir algo nuevo con él. Maazel repite, y no con mucha fortuna, lo que ya sabíamos casi de memoria.—P.G.M.

VIVALDI: Conciertos para violoncello, cuerda y clave: en La menor, R 420; en Do mayor, R 400; en Si menor, R 424; en Sol mayor, R 413; en Do menor, R. 401. Frederic Lodeón, violoncello. Orquesta de Cámara Jean Francois Paillard. Director, Jean Francois Paillard. Erato, S 90.693.

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

De entre la infinidad de conciertos debidos a Vivaldi, la firma Erato nos ofrece en este disco cinco con el violoncello como instrumento solista. Hay que decir que, tratándose de música de una gran calidad, no parecen hallarse entre las auténticas obras maestras de su autor. Es indiscutible que, dada una producción tan vasta como la del autor italiano, es imposible no hallar desigualdades de calidad entre las diferentes obras. Estos conciertos responden al esquema típico del concierto barroco italiano; poco más que añadir.

Es intérprete el joven cellista francés Frederic Lodeon, quien realiza una espléndida labor. Su sonido y técnica son verdaderamente excepcionales, y hay que pensar que de aquí a pocos años puede convertirse en uno de los grandes cellistas del mundo. En cuanto a la Orquesta de Cámara de Jean Francois Paillard, realiza un correctísimo acompañamiento. El sonido es correcto, y el disco resulta agradable de oír.—P.C.C.



VIVALDI: Conciertos para violoncello: en Do mayor, R 400; en Do menor, R. 401, en Si bemol menor, R 424. Concierto para dos violoncellos en Sol menor, R 531. Concierto para violín y dos violoncellos en Do mayor, R 561. Paul Tortelier y Maud Tortelier, violoncelos. Jacques Francis Manzone, violín. London Mozart Players. Philip Ledger, clave y director. Edigsa, 23 L 0360 5.

Intepretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

La firma Edigsa ha enriquecido su catálogo con una serie de discos procedentes de otras compañías, algunos de ellos espléndidos, como el que es objeto del presente comentario. Dedicado a Antonio Vivaldi, contiene tres de sus conciertos para violoncelo, uno para dos violoncelos, y otro para violín y dos violoncelos.

Si bien no comparto totalmente la frase de Stravinsky sobre Vivaldi (cuando decía que el veneciano había compuesto múltiples veces el mismo concierto), sí debo decir que en muchos casos creo que Vivaldi, en sus conciertos, se repite bastante a menudo. Pero en este caso la selección de las obras resulta verdaderamente interesante, pues de los tres conciertos para violoncelo, creo que dos de ellos pueden contarse entre los más hermosos de su autor: el 424 y 401. Y los conciertos para dos cellos, y para violín y dos cellos son raramente escuchados.

Hay que hablar y bien de la interpretación de Paul Tortelier, quien indiscutiblemente es, en la actualidad, uno de los grandes del instrumento. Verdaderamente, el violoncelista francés impresiona, en primer lugar, por su potente y precioso sonido, sin dejar de lado una espléndida técnica. Y creo, además, que, desde un punto de vista barroco, sus interpretaciones están dentro del estilo.

Los colaboradores de Tortelier, Maud Tortelier y Jacques Francis Manzone, no desentonan del extraordinario trabajo del cellista galo.

Los London Mozart Players son dirigidos desde el clave por Philip Ledger, habitual colaborador de otras importantes agrupaciones, quien realiza el continuo. Y esa labor queda algo empeñada por unos cambios de registro no del todo adecuados. Por lo demás, la orquesta juega un dignísimo papel.

Las grabación es espléndida, pudiéndose percibir en todo momento con nitidez el clave, lo que no suele ser frecuente, aunque sí es siempre deseable tratándose de este tipo de música.—P.C.C.

WAGNER: Fragmentos orquestales de El Anillo del Nibelungo. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Klaus Tennstedt. EMI 067-043010 T. Digital.

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

Cuando con unos medios importantes se consiguen los fines previstos, la labor de comentar una grabación se vuelve fácil. Este es el caso que nos ocupa, donde un gran director, sobre todo en el repertorio post-romántico, una gran orquesta como es la Filarmónica de Berlín y unos inmejorables medios técnicos consiguen una proyección de la música wagneriana de altísimas cotas. Al analizar los distintos fragmentos de ese monumento de la música que es **El Anillo del Nibelungo**, nos encontramos con

«La Cabalgata de las Walquirias», con una fuerza, una claridad de planos, con una total calidad del metal sin fisuras, y con una intensidad no desbocada; como contraste, la versión del «Amanecer y Viaje de Sigfrido por el Rin» de **El Ocaso de los Dioses**, donde Tennstedt describe con suavidad y delicada sensibilidad dicho amanecer, para llegar a una gran majestuosidad en el despertar de la naturaleza; en la «Muerte y Cortejo fúnebre de Sigfrido» encontramos la flexibilidad del metal, la belleza de la cuerda y maderas, que permiten la contrastación de los distintos planos es una exposición que pasa de la dulzura a la fuerza, con una calidad sensitiva destacable.

Conseguir la majestuosidad, la grandilocuencia y la brillantez en la «Entrada de los dioses al Walhalla» de **El Oro del Rin** no es tarea fácil, y el músico lo consigue aprovechando toda la vitalidad y la técnica de la Filarmónica de Berlín; igual que ocurre al mostrar su versatilidad y comprensión del drama wagneriano con esa sencillez, esa delicadeza y esa musicalidad con que describe «Murmullos de la selva» de **Sigfrido** y en la «Despedida de Wotan y Música del Fuego mágico», donde nos sorprende nuevamente con una densa y descriptiva cuerda y con una brillantez que expresa toda la grandeza de la música compuesta por el genio de Wagner.

Conclusión: un disco totalmente recomendable para wagnerianos, no wagnerianos y, como definición general, para cualquier persona sensible.—A.V.

WOLF: Italienisches Liederbuch (Cancionero italiano). Elly Ameling, soprano; Tom Krause, barítono; Irwin Gage, piano. CBS, 79258, 2 discos. Importado.

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

Entre las aportaciones más importantes a la historia del «lied» romántico alemán figura la de Hugo Wolf (1860-1903), epígono de este movimiento artístico y nexos de unión con la Segunda Escuela de Viena. Su producción más extensa e importante es la vocal, dentro de la cual se encuentran dos ciclos de canciones sobre poesías populares traducidas al alemán, los **Cancionero Español** (1890) e **Italiano** (1890-96). En ellos no consigue la misma unidad que en sus versiones sobre páginas de Miguel Angel Buonarroti o, sobre todo, Eduard Mörike. Esto es debido a la propia naturaleza de los textos —variados y casi siempre intrascendentes, especialmente los italianos— y a estar destinados a dos voces distintas, una masculina y otra femenina (división un tanto arbitraria en algunos casos). Además, el carácter italiano del segundo ciclo se pierde por dos factores: la traducción demasiado libre de Paul Heyse y el poco interés del propio Wolf por conseguirlo, como demuestra el que opinara que los italianos eran descendientes de alemanes y no pudieran disimularlo. Pese a estos fallos, se trata de una música de altísima calidad y que merece ser escuchada.

Los dos cancioneros fueron grabados en la década de los 60 por Elisabeth Schwarzkopf, Dietrich Fischer-Dieskau y Gerald Moore, para EMI (**Italiano**) y DG (**Español**), versiones históricas que sirven de muestra del modo de interpretar este repertorio en aquellos años.

La versión que nos presenta CBS es la única que existe actualmente en el mercado español, y ya sólo por esto merece la bienvenida. Sus intérpretes son Elly Ameling, Tom Krause e Irwin Gage. Ameling posee una grata voz lírica-ligera y un estilo idóneo para el oratorio (aunque el instrumento esté actualmente algo mermado por los años). En el terreno del «*lied*» no llega a transmitir la emoción de la citada Schwarzkopf, menos espontánea pero más intencionada. Con todo, su actuación es muy correcta, destacando en los números 10, 11 y 46. Krause no posee una bella voz, que además es algo desigual en sus cambios de registro, ni está en un buen momento vocal. Pero no se le puede negar un evidente talento dramático, que contrasta con el pulido y refinado de Fischer-Dieskau. Es, de todos los cantantes citados, el que más se centra en el componente popular de la obra; es el más visceral y menos cerebral, como demostró en el **Amor de Poeta**, de Schumann, que ofreció el pasado año en Madrid. En las canciones que se hallan elementos semejantes (núms. 30, 32 y 44, por ejemplo) consigue una dramatización y una vivencia magníficas.

El pianista Irwin Gage realiza un acompañamiento variado y con gran sentido del ritmo. Su técnica puede con las demandas de la escritura pianística de Wolf (más complicada que la vocal). Lo único que se le podría reprochar —y esto depende de cómo se mire— es que le sobra un cierto exceso de humildad, considerando al cantante por encima de todo (al contrario, por ejemplo, que Barenboim o Richter, más conscientes de su importancia). A esto colabora también la grabación, privilegiando a las voces con relación al piano, que suena falto de relieve. En cuanto al prensado —alemán esta vez—, hay que decir que en las caras primera y segunda se escuchan numerosos ruidos de fondo. La publicación ofrece una gran presentación, con un magnífico artículo de Klaas A. Posthuma, que se preocupa más por las

circunstancias vitales del compositor que por un análisis profundo de la obra. El libreto incluye además el texto completo del cancionero traducido al inglés, al italiano y al francés (falta, como siempre, la versión castellana, aunque en este caso el disco es de importación).

Conclusión: Versión muy digna del **Italienisches Liederbuch**, aunque no alcanza a la clásica y ya citada de Schwarzkopf/Fischer-Dieskau/Moore (EMI, no en España). Otras versiones que pueden ser interesantes y que aún no conozco son las que Mathis/Schreier/Engel y Ludwig/Fischer-Dieskau/Barenboim —está última, la más prometidora—, ambas grabadas por D.G. y sin editar en España.—**R.B.I.**

ZEMLINSKY: Sinfonía Lírica, Op. 18.

Julia Varady; Dietrich Fischer-Dieskau. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Lorin Maazel. Deutsche Grammophon 2532 021. Digital.

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

Para aquéllos a los que no les sea familiar el nombre de Alexander von Zemlinsky, hay que comenzar por situar a nuestro autor: nacido en 1871 y muerto en 1942, vienés, amigo íntimo de Schönberg (que fue durante algún tiempo discípulo suyo), —amigo también (y rival en asuntos sentimentales) de Mahler—, excelente director de orquesta, seguidor de la más pura tradición vienesa clásica (personificada en Brahms), pero aspirando a sintetizarla con los *nuevos* métodos wagnerianos, podemos considerar a Zemlinsky como un vanguardista desde la perspectiva de comienzos de siglo; no tanto ya desde una óptica actual, por cuanto el vienés se apartó en un momento dado del decisivo paso dado por Schönberg hacia el atonalismo, lo que tampoco le impidió seguir gozando de una alta estima en el seno de la Segunda Escuela de Viena —Berg, por ejemplo, le hizo destinatario en 1926 de la dedicatoria de su **Suite Lírica**, haciendo una clara referencia a la obra que nos ocupa—.

La obra, sin embargo, entra en la estética del Schönberg postromántico y, más concretamente, presenta indudables concomitancias con **La Canción de la Tierra**, de Mahler, empezando por la elección de poemas «*exóticos*» (de Rabindranath Tagore) y siguiendo por el género en el que se encuadra la composición, la *canción sinfónica*; no obstante, las siete canciones que componen la **Sinfonía** no son elementos aislados (y en esto se aparta de **La Canción de la Tierra**), sino que configuran un gran mosaico expresivo enormemente dinámico y cambiante, pero todo ello engarzado por una afinidad de carácter sustantivo entre cada uno de los poemas y la propia pintura musical que los delinea; esta afinidad esencial es deudora del simbolismo, pues Zemlinsky, más que relatarnos una experiencia concreta sobre el amor, parece interesado más bien en el sueño del amor o, dicho de otro modo, en la subjetivación del amor enfrentada a la realidad exterior. Este aspecto cíclico al que me refería se ve refrendado formalmente por el procedimiento de enlazar las diferentes canciones mediante interludios sinfónicos, al tiempo que esas diferentes canciones desempeñan en el contexto general una función específica como elementos formales del género sinfónico. Por todo lo dicho, la obra, de admirable proporcionalidad, es difícil de encuadrar, pero su hiperindividualismo, en combinación con un lenguaje altamente expresionista y progresista y su elevado sentido formal, nos hace pensar en la consecución de esa síntesis de la que hablaba al principio entre los estilos de Brahms y Wagner, preocupación prioritaria de nuestro autor.

Ya, brevemente, por falta de espacio, referirme a la interpretación: aun con la ausencia de datos comparativos, cabe arriesgar el calificativo más encomiástico para aquélla. En efecto, si procede hablar de la espléndida prestación vocal de los cantantes (la parte del barítono, de gran dramatismo, presenta además una tesitura inclemente), de su admirable forma de *decir* y expresar el mensaje de cada una de las canciones, no es menos justo señalar la clarividencia de la batuta rectora al frente de una centuria extraordinaria, la consecución por ambos de un ambiente de ensoñación enormemente adecuado, junto a momentos de una expresividad casi inquietante. A

Escridiscos

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

20% DESCUENTO PERMANENTE.

«**VEN A CONOCERNOS**»

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

ENVIAMOS A PROVINCIAS



destacar, la gran fuerza de convocatoria de la introducción, seguida de la primera canción; la magnífica resolución y organización del intrincadísimo interludio entre la segunda y tercera, la gran delicadeza de la Varady en la sexta y la bellísima séptima canción, donde a la memorable matización de Fischer-Dieskau, Maazel añade un clima de lejanía y abandono enormemente sugestivo.

La grabación, extraordinaria por claridad, redondez, relieve y equilibrio sonoros. La novedad e interés de la obra (que estoy seguro ha de gustar a todo buen aficionado), junto a las calidades interpretativas y sonoras antedichas hacen recomendable este disco sin condiciones. El premio RITMO otorgado recientemente no podría haber sido más justo.—J.I.P.

RECITALES

«**FRENI: Arias y Dúos**». Con V. Remsey y G. dal Ferro, tenores. Orquesta de La Radio de Munich. Director, I. Savini. Orquesta de la Opera Popular de Viena. Director, A. Quadri. Columbia, SAX 723-4. 2 discos.

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

Creo que la mejor definición del arte de Mirella Freni es la que consta en el comentario de Ulrich Schreiber que acompaña el álbum y que, por su ecuanimidad, creo interesante transcribir: «*El ideal del sonido del canto, ya desaparecido, se encuentra de nuevo en Mirella Freni como condición natural; aquella suavidad aterciopelada designada en el lenguaje especializado como "timbre de calidad", con el que la musicalidad es el resultado final de la sensibilidad. No obstante, la Freni no es una intérprete del belcanto en el sentido histórico de la expresión; es decir, que no impone la técnica como condición primera. La armonía, por su plenitud y modo de transcurrir, consigue un efecto fascinante, pero representa también una limitación de la cantante.*»

Después de esta larga cita, añadiré que este álbum es una síntesis de la misma, con la gran ventaja y acierto de que han sido seleccionados los fragmentos con gran inteligencia, precisamente para no caer en la limitación antes mencionada. Así podemos ver toda la belleza belcantista en «Ah! Non credea mirarti» de **La Sonambula**, y en «Oh! Quante volte, oh! quante» de **I Capuletti e i Montecchi**, ambas de Bellini, donde la delicadeza expositiva, la dulzura en el fraseo y el estilo consiguen dos interpretaciones antológicas, en las que no hay falsos efectos y todo es musicalidad; es sorprendente ver con qué lirismo canta el aria de «Micaela» en **Carmen**, «Qui del contrabandier'mell asilo nascosto - lo dico no, non son panrosca», definiendo la fragilidad y, a la vez, fuerza por el amor hacia «Don José», o el aria de «Nanetta» de **Falstaff**, «Sul fil d'un soffio, etesio», a la que da todo su encanto

poético y su gracia juvenil; también la sencillez de **L'Amico Fritz** y el aria de «Lauretta» de **Gianni Schicchi**. Completa el primer disco el aria «Senza mamma», de **Suor Angelica**, donde, entiendo, deberían aparecer junto a la tristeza contenida una mayor fuerza.

Si hay personajes que parecen hechos a la medida de Mirella Freni, éstos son las dulces criaturas de **La Boheme**, «Liú» (**Turandot**) y **Madama Butterfly**. En la primera, podemos deleitarnos con su sencillez, picardía sin malicia y ese canto desgranado en el aria del primer acto, para llegar a la pasión amorosa del dúo que cierra dicho acto, o a la humanidad de la despedida del acto tercero. En **Turandot**, es evidente su concatenación con el personaje desde el inicial «Signore ascolta», lleno de dulzura, para intentar convencer a su señor, hasta la súplica desesperada, antes de su muerte, donde sin falsos dramatismos, totalmente fuera del «role», sabe matizar con contención lírica. Uno de los aspectos que se hubiera podido mejorar es, sin duda, los dos tenores que le acompañan en los dúos; Víctor Remsey, que canta el dúo de **La Boheme** tiene una voz blanda y limitada expresión, y Gianni dal Ferro, con una voz de mejor calidad, contrasta por su tosco estilo interpretativo con la delicada matización de la cantante.

En cuanto al acompañamiento orquestal, también hubiera podido mejorarse, teniendo en Ivo Savini, una mayor profundización que en las obras que dirige Argeo Quadri.—A.V.

«**UN RETRATO DE PLACIDO DOMINGO**». Arias de **Giovanna D'Arco**, **Un Ballo in Maschera**, **Don Carlo**, **Aida Fausto**, **Mefistofeles**, **Manon Lescaut**, **Tosca**. EMI, 037-043044.

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

Cuando se agrupan en un disco grabaciones efectuadas por un cantante en un amplio período de tiempo, los resultados están en relación directa con las fechas de registro, la situación vocal del cantante en aquel momento y con el propio desarrollo de su carrera. En este disco, el período comprende entre 1971 (**Don Carlo**) y 1981 (**Tosca/Levine**), y se produce el hecho de que las que, en mi opinión, alcanzan mayor calidad son las más antiguas; así, su «Don Carlo» («Fontainebleau! Foresta immensa... lo la vidi, al suo sorriso») está cantado con gran sensibilidad, con gran belleza de timbre, centrando el contradictorio personaje, pero, a la vez, sensible y enamorado, con ese impulso juvenil propio del mismo; también en **Manon Lescaut** (1972), donde tras su entrada «Tra voi belle», cantado con el desenfado juvenil requerido, evoluciona hasta el ser enamorado en el «Donna non vidi mai», donde describe su naciente pasión, para ya en el segundo acto mostrar el «Des Grieux» más doliente, más desengañado con sus frases «Ah, Manon, mi tradisce», donde expone con vehemencia su desesperación por el comportamiento de su amada. En esta línea de alta calidad se mantiene su **Giovanna D'Arco** (1973), donde en su

recitativo, aria y caballetta «Sotto uba quercia parvemi... Pondo e letal, martirio» nos muestra un canto ligado, apoyado en su fraseo, fuerza, no dramatismo innecesario en el joven Verdi, y una voz llena y sin cansancio.

El resto de las interpretaciones mantienen un nivel correcto, pero están o excesivamente dramatizadas, como en **Aida** (no olvidemos que este aria se canta en el primer acto y es más una expresión de amor), o faltos de identificación con el personaje, como en el «Riccardo», de **Un Ballo in Maschera**, o superficiales, como en las dos arias de **Tosca**. Comentario aparte merece su **Mefistofeles**, para destacar que siendo ésta, en general, una buena grabación de Plácido Domingo, tiene sus puntos más débiles precisamente en las dos arias, faltas de mayor matiz y expresión.—A.V.

«**PIEZAS DE MI NIÑEZ**»: recital de arpa de Marisa Robles. Obras de **NADERMAN**, **BRAHMS**, **BACH**, **HAENDEL**, **HASSELMANS**, **BOCHSA** y **DUSSEK**. Argo, ZK 61-9-41014.

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

Un disco hecho a la medida de su intérprete protagonista. Marisa Robles despliega en la exposición de estas breves páginas la totalidad del amplio registro de sus posibilidades. Robles se ha instalado de pleno derecho en la primera fila de los arpistas actuales.

El repertorio para arpa sola no es, desde luego, muy extenso. Las obras que lo forman no tienen, tampoco, gran envergadura constructiva. Se recurre con demasiada frecuencia a transcripciones no siempre afortunadas. En este disco aparecen la archicuada —y muchas veces destrozada— **Canción de cuna** de Brahms. Robles la toca con notable comedimiento y buen sentido. Los transposos instrumentales de Bach (primer prelude del Libro I del **Clave bien temperado**) y Haendel («Passacaglia» de la **Suite para clave en Sol menor**) son lo menos atractivo del registro, por el alejamiento estilístico de las obras de que proceden.

La **Sonata** de Dussek, entre las obras propiamente para arpa, es la de mayor ambición formal y más alto contenido musical.

Robles es una gran arpista. Su sonido es muy bello y sus posibilidades expresivas muy amplias. La dicción siempre clara, incluso en los pasajes rápidos. La gama dinámica empleada es extensa y controlada.

Un disco recomendable a los amantes del arpa.—E.M.M.

«**CASALS: PRADES Y PERPIGNAN, 1950-52**». Obras de **BACH**, **BRAHMS**, **MOZART**, **SCHUBERT** y **SCHUMANN**. Con D.M. Hess, M. Horszowski, W. Primrose, A. Schneider, R. Serkin, I. Stern, M. Tabuteau y P. Tortelier. CBS 79602, 6 discos. Mo-no. Importado.

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

En 1950, Pablo Casals decidió finalizar su carrera artística como protesta contra la dictadura franquista. Sus apariciones públicas a partir de entonces fueron escasísimas y los únicos testimonios que nos quedan de su arte desde esta fecha fueron grabados en los festivales que regularmente vinieron celebrándose en Prades, Perpignan y Puerto Rico.

Recoge este álbum grabaciones efectuadas en los Festivales de Prades de 1950 y 1952 y en el de Perpignan de 1951. Un rápido repaso de los solistas que allí acudieron (Myra Hess, Rudolf Serkin, Isaac Stern, Paul Tortelier, William Primrose...) nos da una idea del nivel interpretativo alcanzado en aquellos festivales.

El registro más conocido de los incluidos en este álbum es la versión del **Quinteto** de Schubert que grabaran en Perpignan Stern, Schneider, Katims, Casals y Tortelier. Se ha comparado frecuentemente esta versión con la que hicieron en Prades el Cuarteto Vegh y el propio Casals; esta última es, en mi opinión, algo mejor que aquélla, que es también, indudablemente, una gran versión, cuyos puntos más flojos son los dos movimientos extremos, en los que echo en falta un mayor dramatismo (aunque existen pasajes aislados —las dos secciones en «ppp» del último movimiento, por ejemplo— extraordinarios). A destacar Stern —que da toda una lección violinística— y todo el tercer movimiento, en el que el contraste entre el impetuoso «scherzo» y el hermosísimo trío (una de las músicas más desoladas de todo Schubert) es realmente perfecto.

Tres obras concertantes de Mozart constituyen también uno de los platos fuertes del álbum. En la primera de ellas —el **Concierto para piano núm. 9**— se alcanzan los mejores resultados. Dame Myra Hess, de la que sospechábamos por otros —escasos— registros sus excelentes dotes pianísticas, se revela como una instrumentista excepcional, que hace gala de un fraseo exquisito, un sonido bellísimo (algo oscurecido por la calidad de la grabación), una pulsación perfecta, un buen gusto envidiable y una articulación adecuadísima para este tipo de obras. Casals —aquí ya como director— demuestra también que sabe cómo dirigir esta música. A pesar de que el sonido de la orquesta es confuso (a las grabaciones les pesan los años), su dirección está plagada de buenos detalles, sin ser siempre de una calidad homogénea. Nos ofrece un Mozart impetuoso y vital, en contraste con el Mozart más íntimo de la Hess. En suma, magnífico nivel interpretativo (aunque sin llegar a otras grandes versiones, con Barenboim a la cabeza) puesto de manifiesto desde el primer movimiento, nivel que mejora notablemente en el segundo (lo mejor del **Concierto**) y que hace algo en el tercero, en el que se aprecia más de un desajuste entre solista y orquesta.

Igualmente interesante es la versión del **Concierto núm. 22** a cargo de Rudolf Serkin y de nuevo Casals a la batuta. También se aprecia aquí una diferente concepción de solista y director, produciéndose un choque (tratando de innovar la ya manida distinción entre lo apolíneo y lo dionisiaco) entre el Mozart rústico

(Casals) y el Mozart urbano (Serkin). El pianista americano cuida su sonido quizás en exceso, ofreciéndonos una traducción etérea, exquisita del, eso sí, muy clásico **Concierto** mozartiano.

La **Sinfonía Concertante para violín y viola** —una de las indudables obras maestras de Mozart dentro del género concertante y que reivindicó una vez más desde estas páginas— cuenta nada menos que con Stern y Primrose para su interpretación, correcta en el primer movimiento, magnífica en el segundo y algo menos buena en el tercero, tocado de forma algo apresurada. La dirección de Casals —al frente de una orquesta sólo mediocre, cuya sección más floja es la madera— vuelve a ser fogosa, y la versión vitalista, resultante, inferior a las protagonizadas por el propio Stern, ambas con Zukerman a la viola y con Barenboim y Mehta a la batuta (ésta con mejor sonido y aquélla con mejor interpretación).

Dos obras camerísticas suponen el más bajo nivel interpretativo. El **Trío Op. 63** de Schumann, en versión de Schneider, Casals y Horszowski, conoce una traducción sosa, hecha con ganas, pero poco schumanniana. A destacar el tercer movimiento (y especialmente Horszowski). No quiero decir que se una mala interpretación (no creo que en todo el álbum exista alguna), sino que no pasa de ser una versión correcta, muy inferior a la legendaria de Casals con Thibaud y Cortot (grabada en 1928), para mí versión de referencia de esta obra.

Poco convincente es también la versión que Stern, Schneider, Katims, Thomas, Casals y Foley nos ofrecen del **Sexteto Op. 18** de Brahms, Los «tempi» son muy lentos y la interpretación es, en general, aburrida y algo descentrada (parece entreverse que estaba poco ensayada). Se echa en falta un mayor refinamiento sonoro, especialmente por falta de las violas, y una mejor comprensión del ya inconfundible lenguaje brahmsiano. En suma, versión poco recomendable; preferible, sin lugar a dudas, la interpretación de Menuhin y su grupo (EMI), versión de referencia absoluta de la obra.

Casals, ferviente admirador de la obra bachiana, dedicó el festival de 1950 a conmemorar el segundo centenario del nacimiento del genio de Leipzig. Las tres **Sonatas para cello y clave** (aquí interpretadas al piano por Paul Baumgartner) constituyen la única oportunidad de escuchar a Casals en solitario en este álbum. La versión que nos ofrece un Casals de 74 años es magnífica. El fraseo es impecable, el sonido, muy bello, y la interpretación, hiperexpresiva (que no romántica, al menos en el desahogado sentido con que muchos utilizan últimamente este calificativo) o hipercomunicativa, como se prefiera. Bien es verdad que hay fallos de afinación, algún portamento de más y algún que otro despiste técnico, pero la profundidad y sinceridad que se percibe hace de ellas (y muy especialmente de la interpretación de la **Segunda**) versiones irreprochables, partiendo de unos presupuestos que, eso sí, pueden no compartirse. En suma, complemento adecuadísimo a todo el que posea las históricas versiones de las **Suites para cello solo** que grabara para EMI en la década de los treinta.

Menor interés poseen las versiones de los **Conciertos para dos violines** (con Stern y Schneider) y **para violín y oboe** (con Stern y Tabuteau), correctas, sin genialidades y con tendencia quizá exagerada a la lentitud y al «legato» continuo. Aquí sí que estas interpretaciones huelen a rancio.

La calificación de tres asteriscos pretende ser un indicador del nivel interpretativo global. Ya ha quedado dicho que éste se ve superado en varios momentos (**Concierto núm. 9**, **Sonatas para cello**) y no alcanzado en otros (**Trío**, **Sexteto**). El sonido, evidentemente manipulado, es de calidad sólo mediana, baja en el caso de las grabaciones orquestales.

Album, pues, recomendable casi de modo exclusivo para los amantes de Casals, una de las personalidades musicales y humanas más interesantes de este siglo.—L.C.G.



«CONCIERTO DE AÑO NUEVO EN VIENA»: Obras de JOHANN STRAUSS hijo, JOSEF STRAUSS, OFFENBACH y ZIEHRER. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Lorin Maazel. Deutsche Grammophon, 25 32 002. Digital.

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

He aquí un disco indispensable —incluso algo más que el otro que se publica junto con éste y del que ya hablé hace algún tiempo en RITMO— para todos los amantes de la música de los Strauss y, en particular, para todos aquellos que, por unas razones u otras, son asiduos seguidores de los famosos «Conciertos de Año Nuevo» de la Filarmónica de Viena. Maazel, como sustituto de Boskovsky, da la talla de forma perfecta y conecta con fina intuición con el espíritu vienés de esta música. Su portentosa técnica de director de orquesta le permite estudiar con detalle y rigor el contenido de esta prodigiosa —y peligrosa, desde el punto de vista interpretativo— música y, aunque posiblemente no sea tan espontáneo y fresco como Boskovsky, consigue unas interpretaciones de sorprendente altura. Lo menos que se puede decir de ellas es que uno, al escucharlas, siente verdadero placer musical; se siente arrasado por su refinado concepto y disfruta

—en el más alto sentido de la palabra— de la elegancia, a veces sensual, otras veces irónica, de una música a la que, hoy, es difícil calificar de ligera. Dentro del altísimo nivel interpretativo que alcanzan todas las piezas de esta Gala, destacan, sobre todo, las realizaciones de las Oberturas de **El Murciélago**, muy personal, y de **Orfeo en los Infiernos**, cuyo final —popularísimo final—, descaradamente hortera, me parece un acierto total. De memorable —una de las mejores que he oído nunca— se puede calificar la versión de **Sangre Vienesa**, llena de insinuaciones y de ondulante sensualismo. El resto, en fin, es estupendo y, desde luego sería injusto —por más que ya se ha dicho innumerables veces desde estas mismas páginas— no nombrar a ese instrumento insustituible para la interpretación de esta música que se llama Orquesta Filarmonica de Viena: una vez más, perfecta, increíble.—P.G.M.

«EL ARTE DE LOS INSTRUMENTOS ANTIGUOS». El viento, el arco, la cuerda pulsada y el teclado. Diversas obras e intérpretes. Hispavox, S 66.3 59, 3 discos.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Nos presenta Hispavox un álbum muy bien concebido y notablemente interpretado, con el pequeño defecto de un

prensado desigual y, a veces, molesto. Pero la empresa merece todos nuestros elogios. En la serie «Les Musiciens de Provence», en discos sueltos, como «Música antigua inglesa de Navidad», «Conciertos para instrumentos raros», etc..., el sello Arión ha venido dedicando sus esfuerzos a darnos a conocer músicas pretéritas en interpretaciones vivas y actuales. Gran parte de las obras contenidas en el álbum que comentamos proceden de estas grabaciones. RITMO se ocupó de ellas en su momento, destacando las virtudes y fallos de las mismas. Recuerdo, sin temor a equivocarme, la muy favorable opinión que se dio al ejemplar «Conciertos para instrumentos raros». Fue un disco sorprendente por su originalidad. Del mismo aparecen en este álbum: el **Concierto en Do mayor para zanfoña y orquesta**, de Michel Corrette; el primer tiempo del **Concierto para arpa diatónica**, de Haendel; el **Concierto en Sol mayor para mandolina y orquesta**, de Johann-Adolf Hasse, y el segundo movimiento del **Concierto en Fa mayor para clave de macillos y orquesta**, de Johann-Samuel Schroeter.

Uno de los aspectos más útiles y logrados de estos discos es la agrupación de obras efectuada con arreglo a criterios instrumentales. Así, el primero de ellos está dedicado a los instrumentos de viento: trompeta natural, cornetas de boquilla, sacabuches, trompeta barroca, oboes de cápsula, flautas, flautas de pan, caramillos, etc... Destaquemos la «Branle des chevaux», extraída de la **Orchésographie** y las canciones provenzales interpreta-

das con flauta de pan. La segunda cara de este primer disco contiene piezas dedicadas al arco. Desde el rebec, al baryton, pasando por violas de amor y de gamba, hasta la zanfoña, se puede realizar un interesante recorrido. En esta sección nos encontramos con el **Concierto de zanfoña** de Corrette, que es una verdadera delicia, o la hermosa **Fantasia en cuatro partes**, de John Jenkins; una **Cantiga** de Alfonso X, o el fragmento rococó de un **Concierto de viola** de Stamitz.

El segundo disco, dedicado a la cuerda pulsada, nos permite apreciar el encanto sonoro del laúd, la tiorba, guitarra, guitarra sarracena, vihuelas, etc... Es muy curiosa la experiencia que resulta de escuchar la llamada «espineta de los vosgos» en una pieza llena de colorido y sabor folklórico, como asimismo el kamanché turco y la cítola.

El último disco del álbum se refiere a los instrumentos de teclado, y es una fiel y variada muestra de instrumentos tales como el regal, el órgano portativo, la espineta, el clave de amor (en el que se interpreta la «Alemanda» de la **Segunda Suite francesa** de Bach), el muselaar (virginal con el teclado a la derecha), clavecín, clave de macillos y un pianoforte construido por Taskin en 1790.

Por la variedad de las obras, por la calidad media de los intérpretes, por la agrupación de instrumentos, creo que es un álbum que debe recomendarse sinceramente. Se acompaña de un folleto explicativo de los distintos instrumentos antiguos, entendiendo dicho adjetivo en un sentido muy amplio.—G.Q.L.I.O.

DISCOS CRITICADOS

	Pág.		
CHARPENTIER: Mors Saulis et Jonathae. Canticum in honorem Santi Ludovici Regis Galliae (Devos)	51	TCHAIKOVSKY: Obertura Solemne 1812.	
HAENDEL: Oda para el día de Santa Cecilia		Marcha Eslava. BEETHOVEN: La Batalla de	
(Marriner, Willcocks)	51	Vitoria (Maazel)	55
HAYDN: Divertimentos y Concertini para piano y orquesta (Dahler)	51	VIVALDI: Conciertos para violoncelo, cuerda y clave (Lodeon, Paillard)	56
HAYDN: Sinfonías núms. 35, 38, 39, 49, 58 y 59 (Solomons)	51	VIVALDI: Conciertos para violoncelo (Paul y Maud Tortelier, Manzone, Ledger)	56
HOLST: Los Planetas (Rattle)	52	WAGNER: Fragmentos de «El Anillo del Nibelungo» (Tennstedt)	56
HOLST: Los Planetas (Karajan)	52	WOLF: Cancionero Italiano (Ameling, Krause, Gage)	56
LANDI: Arie musicali. KAPSBERGER: Villanelle (Albicastro Ensemble)	52	ZEMLINSKY: Sinfonía Lírica (Varady, Fischer-Dieskau, Maazel)	57
MENDELSSOHN-BARTHOLDY: Cuartetos de cuerda (Cuarteto Ensemble)	52		
MOZART: Conciertos para piano y orquesta (Perahia)	53		
MOZART: Sinfonía núm. 31, 26 y 38 (Böhm) ...	53		
ROSSINI: Il Turco in Italia (Ramey, Caballé, Nucci, Palacio, Dara, Chailly)	53		
SCHUMANN: Romanzas (Goritzki, Friedli, Fukai, Requejo)	54		
SHOSTAKOVICH: Sinfonías núms. 1 y 4 (Haitink)	54		
STRAVINSKY: Canciones-(Boulez)	55		
STRAVINSKY: Obras de cámara (Boulez)	55		

RECITALES

«FRENI: Arias y Dúos»	58
«UN RETRATO DE PLACIDO DOMINGO»	58
«PIEZAS DE MI NIÑEZ» (Marisa Robles)	58
«CASALS: PRADES Y PERPIGNAN, 1950-52» ..	58
«CONCIERTO DE AÑO NUEVO EN VIENA»	59
«EL ARTE DE LOS INSTRUMENTOS ANTIGUOS»	60

Discos editados

ENTRE EL 5 DE ENERO Y EL 15 DE FEBRERO DE 1983

I. ORQUESTAL

- BACH:** *Conciertos de Brandemburgo* núms. 2 y 3. *Suite para orquesta* núm. 3. Orquesta de Cámara de Württemberg. Director, J. Faerber. Orquesta de Cámara de Maguncia. Director, G. Kehr. Hispavox S 30.091.
- BEETHOVEN:** *Sinfonía* núm. 3 «Heroica». Orquesta Sinfónica de la Radio de Baden-Baden. Director, J. Horenstein. Hispavox S 30.092.
- BEETHOVEN:** *Sinfonía* núm. 7. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, E. van Remoortel. Hispavox S 30.093.
- BRAHMS:** *Las 21 Danzas Húngaras*. Orquesta de la Opera Estatal de Viena. Director, M. Rossi. Hispavox S 30.096.
- BRAHMS:** *Sinfonía* núm. 4. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, H. von Karajan. EMI Acorde 037-003604.
- BRAHMS:** *Sinfonía* núm. 4. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, C. Kleiber. Deutsche Grammophon 2532003. Digital.
- CHAUSSON:** *Poema. MILHAUD:* *El Buey sobre el Tejado. VIEUXTEMPS:* *Tantasia appassionata para violín y orquesta.* G. Kremer. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, R. Chailly. Philips 95 00 930.
- ELGAR:** *Concierto para violonchelo. TCHAIKOVSKY:* *Pezzo capriccioso. Variaciones sobre un tema rococó.* L. Harrell. Orquesta de Cleveland. Director, L. Maazel. Decca 6594310.
- GERSHWIN:** *Un Americano en París. Rapsodia en blue.* Orquesta Sinfónica de la Radio Americana. Director, M. Brown. Hispavox S 30.099.
- GRIEG, SCHUMANN:** *Conciertos para piano.* C. Arrau. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, Sir C. Davis. Philips 9500891.
- HAENDEL:** *Música Acuática.* Orquesta del Festival de Bath. Director, Y. Menuhin. EMI Acorde 037-000232.
- HAENDEL:** *Música Acuática, suite. Música para los reales fuegos artificiales.* Academy of Ancient Music. Director, Ch. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 9-40023.
- HAYDN:** *Sinfonías* núms. 6 «Mañana», 7 «Mediodía» y 8 «Tarde». Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips 6514076. Digital.
- HAYDN:** *Sinfonías* núms. 84 y 85 «La Reina». Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips 6514117.
- HAYDN:** *Sinfonías* núms. 86 y 87. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips 65 14 122. Digital.
- HAYDN:** *Sinfonía* núm. 94 «Sorpresa». **L. MOZART:** *Sinfonía de los Juguetes.* Orquesta Sinfónica de la Radio de Hamburgo. Director, L. Ludwig. Orquesta de Cámara de Württemberg. Director, J. Faerber. Hispavox S 30.098.
- MENDELSSOHN:** *los 2 Conciertos para piano* F.R. Duchable. Conjunto Orquestal de París. Director, J.P. Wallez. Hispavox S 190.006.

MOZART: *Conciertos para violín* núms. 4 y 5. P. Amoyal. Orquesta de Cámara de Lausana. Director, A. Jordan. Hispavox 190.006.

MOZART: *Oberturas de Las Bodas de Fígaro, Don Giovanni, Così fan tutte, El Rapto en el Serrallo, La Flauta mágica, Idomeneo, La Clemenza di Tito, Lucio Silla y El Empresario.* Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. EMI 067-043198 T. Digital.

MOZART: *Sinfonías* núms. 29 y 38 «Praga». Orquestas Filarmónica de Berlín y Philharmonia, Londres. Director, H. von Karajan. EMI Acorde 037-000653.

RAVEL: *La Alborada del Gracioso. Bolero. Dafnis y Cloe: Suite* núm. 2. Coro de la Ciudad de Filadelfia. Orquesta de Filadelfia. Director, R. Muti. EMI 067-043268 T. Digital.

RAVEL: *Dafnis y Cloe* (ballet completo). Coro y Orquesta Sinfónica de Montreal. Director, Charles Dutoit. Decca 6594347. Digital.

RAVEL: *Dafnis y Cloe* (ballet completo). Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Previn. EMI 067-043171 T. Digital.

ROSSINI: *Oberturas de Guillermo Tell, El Señor Bruschino, El Viaje a Reims, La Escala de seda, La Urraca ladrona, El Turco de Italia, la Italiana en Argel.* Orquesta National Philharmonic. Director, R. Chailly. Decca 9-40003. Digital.

SCHUBERT: *Sinfonías* núms. 5 y 8 «Incompleta». Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon 2531373.

SIBELIUS: *Sinfonía* núm. 4. *Finlandia. Luonnotar.* E. Söderström. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, V. Ashkenazy. Decca 6594346. Digital.

R. STRAUSS: *Sinfonía Alpina.* Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 2532 015. Digital.

R. STRAUSS: *Valses de El Caballero de la Rosa. TCHAIKOVSKY:* *Cascanueces, suite. WEBER:* *Invitación a la Danza.* Orquesta Sinfónica de Bamberg. Directores: H. Hollreiser, J. Perlea. Hispavox S 30.094.

TCHAIKOVSKY: *Obertura Solemne 1812. Serenata para cuerda.* Orquesta de Filadelfia. Director, R. Muti. EMI 067-003970 T. Digital.

TCHAIKOVSKY: *Sinfonía* núm. 5. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon 2532005. Digital.

TCHAIKOVSKY: *Sinfonía* núm. 6 «Patética». Orquesta Sinfónica de Utah. Director, M. Abravanel. Hispavox S 30.097.

VERDI: *Ballets de Aida, Macbeth y Las Vísperas Sicilianas.* Orquesta Philharmonia, Londres. Director, R. Muti. EMI 065-003972.

VIVALDI: *los 6 Conciertos para flauta, Op. 10.* St. Preston. Academy of Ancient Music. Decca Oiseau-Lyre 9-40013.

WAGNER: *Oberturas y preludios de Lohengrin, Los Maestros Cantores, Tannhäuser y Tristán e Isolda.* Orquesta Sinfónica de Bamberg. Directores: H. Hollreiser, H. Swarowski. Hispavox S 30.095.

II CAMARA

BEETHOVEN: *Tríos para piano, violín y violoncelo* núms. 3 y 5. Trío Beaux Arts. Philips 6514131.

HAYDN: *los 6 Cuartetos Op. 76.* Cuarteto de cuerda de Tokyo. CBS S 79339, 3 discos. Importado.

III. INSTRUMENTAL

BEETHOVEN: *Sonatas para piano* núms. 8 «Patética», 13 «Quasi una fantasia» y 14 «Claro de luna». E. Gilels. Deutsche Grammophon 2532 008. Digital.

DOWLAND: *Música para conjuntos instrumentales diversos.* The Consort of Musicke. Laúd y director, Anthony Rooley. Decca Oiseau-Lyre 9-40015.

LISZT: *Rapsodias Húngaras* núms. 2 y 12. *Sueño de Amor* núm. 3. *La Campanella. Juegos de Agua. Estudios de concierto Un Sospire y La Leggerezza.* M. Dichter. Philips 6514073.

LISZT: *Rapsodias Húngaras* núms. 6 y 13. *Valses olvidados* núms. 1 y 2. *El Valle de Obermann. Egloga. Dedicatoria.* M. Dichter. Philips 6514 072.

MOZART: *las Sonatas para piano.* G. Gould. CBS S 79501, 5 discos, Importado.

IV VOCAL Y CORAL

BACH: *Cantatas BWV 80 y 140.* E. Mathis, T. Schmidt, P. Schreier, D. Fischer-Dieskau. Coro y Orquesta Bach, Munich. Director, K. Richter. Archiv 2533459.

F. COUPERIN: *Tres Lecciones de Tinieblas, Motete para el Día de Pascua.* J. Nelson, E. Kirkby, J. Ryan, Ch. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 9-40016.

MAHLER: *La Canción de la Tierra.* Ch. Ludwig, R. Kollo. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 2531 379.

MAHLER: *Canciones de un Compañero errante. Canciones a la Muerte de los Niños. 4 Lieder sobre Rückert.* D. Fischer-Dieskau. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, R. Kubelik. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon 2531375.

MAHLER: *5 Lieder sobre Rückert. WAGNER:* *Lieder sobre Matilde Wesendonk.* Y. Minton. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, P. Boulez. CBS S 74092. Importado.

MOZART: *Misa* núm. 18 en Do menor, K 427. B. Hendricks, J. Perry, P. Schreier, B. Luxon. Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 2532028. Digital.

ORFF: *Carmina Burana.* A. Auger, J. van Kesteren, J. Summers. Southend Boys' Choir. Coro y Orquesta Philharmonia, Londres. Director, R. Muti. EMI 065-003578.

PURCELL: *3 Elegías. Música para cuerda.* M. Hill. Academy of Ancient Music. Director, Ch. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 9-40012.

ROSSINI: *Stabat Mater.* C. Malfitano, A. Baltza, R. Gambill, G. Howell. Coro y Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino, Director, R. Muti. EMI 067-043221 T. Digital.

ROSSINI: *Stabat Mater.* K. Ricciarelli, L. Valentini-Terrani, D. González, R. Raimondi. Coro y Orquesta Philharmonia, Londres. Director, C.M. Giulini. Deutsche Grammophon 25 31046. Digital.

SCHOENBERG: *Erwartung. Die glückliche Hand. Jakobsleiter. Canciones Op. 22. Sinfonías de cámara* núms. 1 y 2. *3 Piezas póstumas.* Solistas, Ensemble Intercontemporain. Orquesta Sinfónica de la BBC. Director, P. Boulez. CBS S 79349, 3 discos. Importado.

SHOSTAKOVICH: *Sinfonía* núm. 13 «Babi Yar». J. Shirley-Quirk. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, K. Kondrashin. Philips 6514120.

V. OPERA

BARTOK: *El Castillo de Barbazul.* E. Obratzsova, Y. Nestenko. Orquesta Nacional de la Opera de Hungría. Director, J. Ferencsik. Hispavox 190.009. Digital.

WEILL: *La Opera de tres peniques. Canciones de teatro de Berlín.* L. Lenya. Solistas, Coro y Orquesta. Director, W. Brückner-Ruggeberg. CBS S 78279, 2 discos. Importado.

VI. RECITALES

«**CANCIONES Y VALSES DE VIENA**» de **LEHAR, KALMAN, SIECZINSKY** y **J. STRAUSS II.** C. Farley. Orquesta Sinfónica Columbia. Director, A. Kostelanetz. CBS S 74023. Importado.

«**4 CONCIERTOS ITALIANOS PARA FLAUTA**» de **GALUPI, G.B. MARTINI, PERGOLESI** y **G. SAMMARTINI.** J.P. Rampal. I Solisti Veneti. Director, C. Scimone. Hispavox 190.007.

«**DOMINGO: GRANDES EXITOS.** Arias de óperas de **BIZET, CILEA, GOUNOD, MASCAGNI, PUCCINI** y **VERDI.** RCA RL-14364.

«**GRANDES SOPRANOS DE NUESTRO TIEMPO.** V. de los Angeles, M. Caballé, M. Callas, I. Cotrubas, M. Freni, B. Nilsson, E. Schwarzkopf, R. Scotto y J. Sutherland. EMI 065-003880.

Libros y partituras

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA DE VALENCIA. Canciones de EDUARDO LOPEZ CHAVARRI, ENRIC GOMA, MANUEL PALAU y VICENTE ASENCIO. Editorial Piles. Valencia, 1979. 40 págs.

Con motivo del centenario de su fundación, el Conservatorio Superior de Música de Valencia publicó una edición conmemorativa con obras para voz y piano de cuatro clásicos de la música valenciana de nuestro siglo. **La danza y Ofrenda-madrigal** (que consta de tres canciones: «¿Has llorado?» «La fuente del campo» y «Tú sigue sembrando flores») constituyen la aportación de Eduardo López Chávarri. Enrique Goma está presente con la **Canço estiuenca**, cuya brevedad y sencillez contrastan con **Velas blancas en el mar**

(Pincelada), de Manuel Palau, de considerable extensión y mayor complejidad en la parte pianística. Finalmente, la contribución de Vicente Asensio con **Canço, Roda la mola y Albada**. Los cuatro maestros han sido rescatados en su dimensión más íntima y expresiva, la canción, en la que representan la línea más nítida de la estética levantina contemporánea, de la que esta publicación quiere ser muestra simbólica.—**JOSE MANUEL BEREÁ.**

BLANQUER PONSODA, Amando: Sonatina naïf. Editorial Piles. Valencia, 1982. 7 págs.

Blanquer se introduce aquí en el campo de la literatura musical infantil y lo hace con tres breves piezas para piano, dedicadas a su propia hija y escritas con una voluntaria limitación de me-

dios técnicos, lo que acentúa el clima lúdico e ingenuo de esta música. «El paseo» utiliza sólo las teclas blancas, «Durmiendo a Pepirola» sólo las negras, y «Jugando al escondite» todo el teclado. Con un lenguaje elemental (una sola línea melódica en cada mano) que permite al niño la comprensión y la interpretación. La **Sonatina naïf** habla un idioma musical sencillo, con prudente recurrencia al estilo imitativo y sacando buen partido del espacio sonoro fijado en cada momento.—**J.M.B.**

BARCE, Ramón: Cuatro preludios en nivel Do sostenido. Editorial de Música Española Contemporánea. Madrid, 1982. 7 págs.

Entre 1973 y 1982 ha escrito ya Ramón Barce cuarenta y ocho preludios para piano, un cuadro en el que se refleja con meridiana claridad

el concepto de «*armonía de niveles*», en el que el músico madrileño ha basado esa nueva tonalidad de la que quedan excluidos sus polos de atracción más fuertes: dominante, subdominante y sensible. Los **Cuatro preludios en nivel Do sostenido** aparecidos ahora están fechados en 1980 y dedicados a la pianista catalana Eulalia Solé, quien recientemente ha grabado para Radio Nacional de España la totalidad de esta serie.

El primer preludio tiene como célula básica el intervalo de octava descendente, enriquecido por notas vecinas, tanto de forma horizontal (ornamentación) como vertical (disonancia). El segundo insiste en el salto de octava, en un contexto de virtuosismo fluido. El tercero propone un breve modelo temático, sometido a sucesivas variaciones, el mismo que se enuncia en el último preludio en tésitura media-grave. Como conclusión, una pedal sobre el séptimo grado.

En todo momento, el lenguaje pianístico es lógico y directo, de una economía rayana en la austeridad.—**J.M.B.**



TU MÚSICA

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

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

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

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



MARCO, Tomás: Dúo concertante. Editorial Española de Música Contemporánea. Madrid, 1982. 12 págs.

Las composiciones para dos instrumentos han encontrado en el catálogo de Tomás Marco un lugar propio y definido, la serie de los **Dúos concertantes**, que consta ya de cuatro trabajos y en la que se observa una considerable diversidad formal e instrumental. Pueden citarse, no obstante, algunos elementos comunes: un papel equilibrado entre ambas partes, una unidad compositiva general en la que se desenvuelven los dos instrumentos y unas cualidades abstractas en las que no falta el juego tiempo-percepción que siempre ha interesado a este autor. El **Dúo concertante núm. 3**, escrito para violín y piano en 1978, recoge todas estas características dentro de una línea sencilla, sin grandes pretensiones. El diseño repetitivo, el «grupetto» de velocidad, el anillo y otros factores estrictamente técnicos, contribuyen a la obtención de un ritmo interno propio a la obra, quizá más que la existencia de un plan estructural previo.—**J.M.B.**

llamar la cultura del fascículo, no estoy de acuerdo. Piensan estos señores que el lanzamiento de un determinado producto cultural a través del fascículo —por entregas, como se decía antes— es una forma vana y engañosa de entregar cultura al pueblo; una forma de *desculturizar* la cultura; una manera de hacer del hecho cultural un bien de consumo bajo y casi abyecto. Vaya por delante mis respetos a sus ideas, pero creo que, como poco, los argumentos en los que se apoyan aquéllas son algo contradictorios y, sobre todo, inútiles, si se tiene en cuenta que la sociedad que vivimos —la española— es, básicamente, inculta. A mi juicio —y en ello coincido con Torrente Ballester cuando dice que «*cualquier operación que propague los productos culturales coopera con la indispensable transformación de España*»— y, dicho llanamente, si un pueblo no sabe de *algo*, la obligación ética, y hasta estética, de los que, por las razones que sean, tiene la suerte de estar entre los expertos, es de luchar para que, cuantos más mejor, lleguen al conocimiento— y no necesariamente en profundidad— de los bienes culturales de que carecen. Y éste puede ser el caso de la información musical que tienen las gentes de nuestro país. Evidentemente, no hay que esforzarse demasiado para entender que la música en España, hoy, es uno de los hechos artístico-culturales más sonoramente desconocidos, ignorados e incomprendidos de cuantos se están produciendo o se han producido en los últimos siglos.

Mi desacuerdo es todavía más frontal sí, como es lógico, se trata de un producto de verdadera calidad o, simplemente, digno. Sea pues, por consiguiente, y desde mi punto de vista, bienvenida esta **Enciclopedia de los Grandes Compositores** editada por Salvat y cuyos últimos fascículos —han sido cien, en total— han aparecido recientemente. A mi entender, y entrando ya de lleno en el enjuiciamiento de la obra, se trata de un trabajo modélico y adecuadísimo a las necesidades musicales de nuestro país. Como suele suceder en este tipo de trabajo, su objetivo prioritario es el hacer llegar al consumidor un material discográfico básico acompañado de unos comentarios —el fascículo de marras— cuyo fin sería el informar sobre las cuestiones

fundamentales necesarias para introducir a aquél en el complejo mundo de la creación —y de la recepción— musical. El enfoque de la **Enciclopedia** me parece estupendo, habida cuenta de la cantidad de conceptos musicales e históricos que hay que manejar —en este sentido me parece muy pedagógica, pues casi nunca pierde la claridad expositiva— en un trabajo de estas características: situación temporal absoluta —y lo que es más difícil, relativa— de autores, épocas, estilos, géneros y formas musicales; descripción detallada de éstas; definición de los diferentes entornos históricos; visión de la Historia de la Música como un todo progresivo; etc., etc.

Pensada para un total de cinco tomos de, aproximadamente, algo más de trescientas páginas, comienza con una introducción de Ottó Károlyi sobre vocabulario musical básico e instrumentos, tan esencial como bien resuelta: muy sencilla, pero enormemente eficaz. Unas tablas cronológicas de tipo general —la obra posee numerosas tablas particulares— nos sitúan en lo que va a ser el trabajo completo: sólo se hablará de los músicos más importantes desde Purcell hasta Messiaen. Obviamente, ello sería motivo de crítica —claro, cómo olvidarse de músicos como Monteverdi o Cristóbal de Morales, pongo por caso, no obstante habría que matizar mucho: a un niño malcomiente no se le pueden entregar dos platos para que le entre el apetito. Cada capítulo —que no necesariamente coincide con un fascículo— hablará de la época del autor correspondiente, de su música y de su entorno musical. Los análisis musicales van a ser, en la mayor parte de los casos, completos, exhaustivos y detallados. En el caso de los compositores más importantes, se analizará cada obra y, siempre, en los finales de capítulo se incluirá un catálogo de su obra completa pormenorizando por géneros. La parte discográfica está muy cuidada y aunque, evidentemente, no se pueda decir que las versiones escogidas sean siempre de primera categoría, el nivel medio es más que aceptable.

Capítulo aparte merece la presentación. El maquetado es espléndido y el material gráfico utilizado rico y variado —véase por ejemplo el capítulo dedicado a Wagner, escrito por nuestro ex-subdi-

rector Angel F. Mayo—. Es, en este sentido, un trabajo que merece la más sincera felicitación de quien esto escribe.

No quiero acabar el comentario sin aludir a dos cuestiones a mi juicio importantes. Por un lado, el esfuerzo económico que supone para la casa editora el confeccionar un equipo de especialistas —realmente no falta casi ninguna de nuestras más interesantes plumas musicales, incluidas las de no por más jóvenes menos eruditas— tan serio y completo. Por otro, hacer ver la tremenda importancia sociológica que tiene una publicación como ésta para la música en nuestro país. Las cifras cantan: está bien que del primer número —la **Quinta** de Beethoven, por Karajan— se hayan vendido casi doscientos mil ejemplares. Lógico. Pero es que el número 89 —¡la **Tercera Sinfonía** de Charles Ives!— se han vendido casi treinta mil. Es decir lo que, con toda probabilidad, no vendan todas las casas discográficas españolas juntas de cualquier disco con música de este autor —y podría dar otros ejemplos tan o más insólitos— en los próximos cinco años. En definitiva, el consumo, la industria, no tiene por qué estar reñida con la calidad. He aquí una obra que ha tenido una aceptación popular considerable sin tener que ser necesariamente mala o vulgar. De lo que, a lo mejor, se pueden inferir dos cosas. Primera: el español medio no es tan energúmeno como tantas veces nos lo habían intentado hacer creer. Segunda: en este país necesitamos aprender a vender cultura. Es posible que sólo así podamos salir del atolladero cultural en el que estamos sumidos desde hace tanto tiempo. En este sentido, mi enhorabuena a Salvat. Este creo que debe de ser el camino.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**

OBRAS RECIBIDAS

BROTO, Julio: Cultura musical para jóvenes. Editado en Barbastro (Huesca). 72 págs.

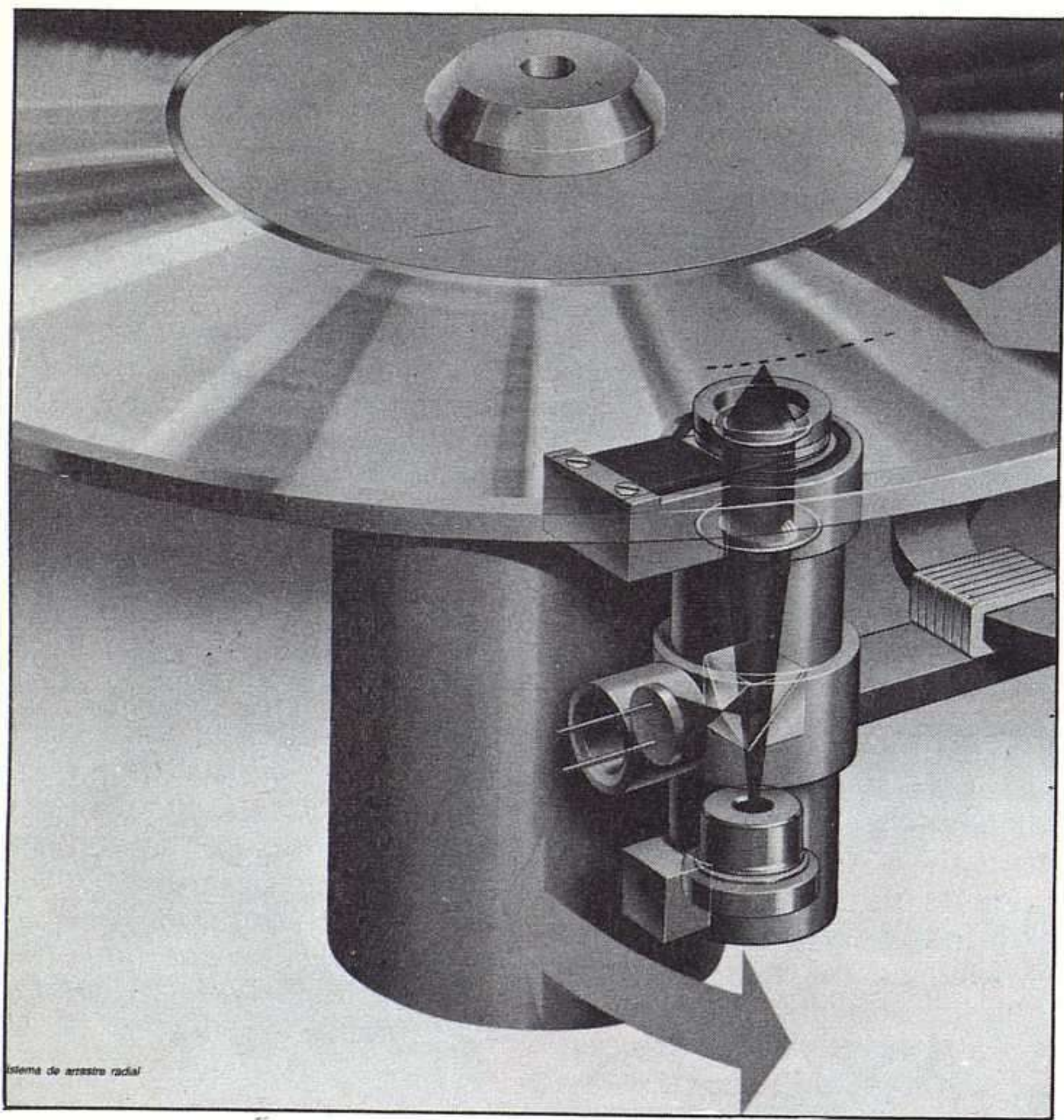
CUADERNOS DE MUSICA. 140 años de música y propaganda en España. Número 3. Director del número, Llorenç Barber. Colaboran, Joaquina Labajo y Manuel Menor Currás. Edita, Antonio Rodríguez Moreno. 200 págs.



Enciclopedia de los grandes compositores. Salvat S.A. de Ediciones.

Hay mucha gente, y sería gente, con cuya opinión general sobre lo que se ha dado por

COMPACT DISC: ¿EL DISCO DEFINITIVO?



Por Pedro González Mira

Es posible que con este nuevo sistema de reproducción del sonido la Fonografía al fin haya tocado fondo al resolver una serie de problemas que el disco convencional todavía tiene pendientes, para poder ser considerado como un medio capaz, en todos los sentidos, de reproducir la música. El grado de calidad sonora alcanzado mediante la utilización del sistema de grabación digital para el disco clásico era ya muy grande. Pero ahora, las cosas van aún más allá: el nuevo disco compacto —12 cm. de diámetro, grabado en una sola cara de hasta una

hora de duración—, no sólo conserva esa misma calidad sino que elimina todo tipo de ruidos, soplidos y demás defectos físicos del disco de prensado convencional. Ciertamente, estamos ante un disco que incluso se puede utilizar como un bonito posavasos: no hay la más mínima posibilidad de que se deteriore.

¿En qué consiste el invento? Se trata de un soporte que no tiene surcos y cuya grabación, codificada digitalmente, se encuentra por debajo de su zona más externa: la superficie que contiene la información sonora está recubierta de una capa de plástico transparente que hace al disco invulnerable a cualquier desgaste o deterioro. La lectura se realiza en un reproductor mediante rayo láser. Y claro, aquí está la clave del sistema: al ser un lector óptico no hay contacto mecánico con el disco, con lo que el desgaste de la superficie de aquél es nulo.

El aficionado, lógicamente, se hará algunas preguntas al respecto. Por ejemplo ¿y ahora qué, cada fabricante de equipos de alta fidelidad adoptará su propio modelo de reproductor? Pues no, estándar es único ¿Y las casas de discos, comenzarán a fabricar diversos, digamos modelos, de disco compacto? Tampoco; las firmas discográficas más importantes han adoptado ya el modelo estándar. Pero ¿y el resto de mi equipo actual —amplificador y acústicas— me va a seguir sirviendo? Perfectamente; el nuevo reproductor se puede acoplar sin ningún problema a cualquier cadena de alta fidelidad. Por último: ¿cuándo y cuánto. La comercialización del reproductor está prevista —Philips Española— para mayo o junio del presente año. Por otro lado, la firma Polygram pretende contar para finales del 83 con un catálogo de unas 400 grabaciones. En cuanto al precio, parece ser que el reproductor saldrá al mercado a un coste aproximado en una 140.000 ptas., y los discos estarán entre las 1800 y 2000 ptas.

Quién esto escribe —y si no hay más remedio que hacer una crítica del compact disc— puede decir que ha escuchado el susodicho en dos cadenas distintas y con resultados bien diferentes. ¡Cuidado!, la calidad sonora no sólo está en función de este nuevo elemento. No podemos olvidar el resto —amplificador y pantallas— del equipo. Mi experiencia concreta ha sido, en uno de los casos, que la distorsión no ha desaparecido. De manera que bienvenido sea el disco compacto, pero que nadie se llame a engaños: o tengo un amplificador en condiciones y unas pantallas mínimas, o aquí no ha pasado casi nada.

Tampoco quiero acabar este brevísimo comentario sin decir dos palabras acerca de un problema que, ya mismo, va a acarrear este singular cambio de tecnología: ¿qué sucede con todo el fondo discográfico existente hoy —algunas de cuyas grabaciones son ciertamente insustituibles— en el mercado? Parece que las casas discográficas —por lo menos eso me contestó el representante de Polygram en la conferencia de prensa que sirvió de presentación del compact disc— no están dispuestas a copiar en disco compacto ninguna de las grabaciones existentes en disco convencional. En este sentido, mi opinión es que, bueno, hay que empezar a pensar en tener en casa dos discotecas: la de toda la vida y la que, supongo que con la misma abnegación, uno comience a formar a partir de ahora. Al margen de las evidentes ventajas del nuevo sistema —de entre las que no se puede olvidar el muchísimo más práctico almacenaje de los nuevos discos— no puedo por más que recordar una máxima que, a mi juicio, debe de tener siempre presente todo aquel aficionado a la música que se precie de serlo: lo verdaderamente importante no es escuchar música en óptimas condiciones sino, simplemente, escuchar música. Que cada uno saque las conclusiones que desee.

XX CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO «FRANCISCO VIÑAS»

Cubriendo una nueva singlatura, el Concurs Internacional de Cant «Francisco Viñas» ha llegado a su vigésima edición, a la que los organizadores han querido dotar de un esplendor inusitado. Ya en la selección del jurado hubo el gran acierto de incluir a dos nombres gloriosos de la lírica, como son Renata Tebaldi y Franco Corelli; somos muchos los amantes de la ópera que entramos en el mundo musical de la mano de Renata Tebaldi, fueron los años de su «debut» y trayectoria liceística, llenos de calidad, que creó una admiración, y, por qué no decirlo, un fanatismo, que después de casi treinta años perdura. Buena prueba de ello fueron las cerradas y largas ovaciones que la ilustre soprano recibió a su entrada en el Saló de Cent, del Ayuntamiento barcelonés, el día de la inauguración del concurso, y también en el emotivo homenaje que se le dedicó en el Hotel Ritz el día 26 de noviembre. En cuanto a Franco Corelli, de más corta historia liceística, con sólo dos memorables funciones de **Tosca**, también recibió el cariñoso aplauso de los asistentes a dicha inauguración.

La apertura del Concurso tuvo, además, dos brillantes intervenciones, la de Elena Obratsova, primer premio de la edición de 1970, que lució su esplendorosa voz, llena, fresca, bella y rotunda en todos los registros, con un repertorio que abarcaba el «lied», con obras de Tchaikovsky y Rachmaninov, y dos arias de ópera, **Adriana Lecouvreur** y **Carmen**; en los primeros, demostró su flexibilidad y musicalidad, y en los segundos, su fuerza, talento y seguridad, cantando sin ningún tipo de reservas, lógicas teniendo en cuenta que a continuación interpretaba en el Liceo el comprometedor **Don Carlo**. La segunda intervención fue el pregón de Jordi Maluquer, Director General de Música, Teatro y Cine de la Generalitat, que tuvo como principal virtud el enmarcado sobre el tema musical en general y en la figura de Francisco Viñas, en particular.

Este año también se batió, hablando en términos deportivos, el record de participantes en el Concurso con 120, y además se vió ya en las eliminatorias que la calidad media de los mismos era bastante superior a otros años, y aunque personalmente pienso que algún cantante que no



Renata Tebaldi y Elena Obratsova unidas por su arte, unión simbolizada en este abrazo.

pasó a la final debería haberlo hecho y, viceversa, alguno que pasó no estaba totalmente justificado; el hecho es que toda opinión es subjetiva, el jurado lo creyó así y debe aceptarse su criterio.

Marina Bolgan, soprano ligera italiana, ganó merecidamente el único primer premio otorgado, el femenino, con una voz bonita, una escuela depurada y unas agilidades limpias, como quedó patente en el «Air de clochettes» de **Lakme**, y en «Ardor gl'incensi» de **Lucia de Lammermoor**. El segundo premio masculino fue compartido «ex-aequo» por dos bajos polacos, Romuald Tesarowicz, con voz más brillante y línea menos depurada que su compañero Redoslav Zurowski, más evolucionado interpretativamente hablando, y el segundo premio femenino fue para Maria Russo, soprano de buena línea que demostró en la difícil aria «L'altra notte in fondo al mare» de **Mefistófele**. Los terceros premios femeninos estuvieron otorgados, también «ex-aequo», a Myong-Sook Lee, de Corea, voz pequeña pero inteligentemente utilizada, y a Valerie Errante, de Estados Unidos, soprano ligera, con una voz muy bonita, a la que traicionaron los nervios en la final, en su versión del «Air de clochettes» de **Lakme**. Este aria era fragmento indispensable para optar al premio a la mejor soprano ligera, y sorprende el hecho de que el jurado declarara desierto este premio habiendo dos cantantes de esta cuerda con el primer y tercer premio. Entre el resto de los participantes destacaremos a Rentaro Kurosaki, barítono japonés, con una voz y una línea correcta, ya desarrollada y al único español que pasó a la final, el barítono Santos Ariño, que creo reúne cualidades para hacer una carrera, pero tiene que perfeccionar sus estudios, dándose el caso curioso que de las tres veces que le oí, me gustó mucho en la primera eliminatoria y algo menos en la

final y en el concierto de clausura.

Párrafo aparte merece la participación del contrateno Andrew Dalton, al que sólo se le dio, creo que injustamente, el premio al mejor intérprete de música inglesa; se trata de un cantante de gran musicalidad, de depurada técnica, de fina sensibilidad, como se evidenció en «Luci dissima face» de **La Calisto**, de Cavalli, y «Chiamo il mio ben così» del **Orfeo**, de Gluck, que cantó en la final y en «I Know a Bamk» de **El Sueño de una noche de verano**, de Britten, con la que deleitó en el concierto de clausura. Sus cuidadas versiones merecieron mejor premio.

Para conmemorar esta vigésima edición intervinieron en el concierto del Liceo (que cerraba el certámen) Mario Rodrigo, con una cuidada versión de **La Traviata**, Zamira Barquero, primer premio femenino 1981, con una deliciosa interpretación de **La Boheme**, Santiago Sánchez, tercer premio de 1978, con un valiente **Rigoletto** y Marion Vernet Moore, primer gran premio de 1979, que mostró una vez más su bella voz, su depurada escuela y su gran sentido estilístico en la difícil aria de **Il Trovatore** «D'amor sull'ali rose», obra con la que debutó en la ópera de Seattle (Estados Unidos) con gran éxito.

Ante un teatro totalmente lleno de público que siguió con gran interés la actuación de los cantantes, fueron entregados los premios por el Presidente de la Generalitat, los miembros del jurado y organizadores.

Hemos de felicitar una vez más a María Vilardell y a sus colaboradores por el esfuerzo realizado, que superaron una vez más los inconvenientes habidos, uno de los cuales, la no utilización del Palau de la Música Catalana para la prueba final, no debió haberse producido, en mi opinión.—A.V. APARICIO.

I SIMPOSIO SOBRE DOCUMENTACION MUSICAL

Del 19 al 22 de diciembre pasado tuvo lugar en Barcelona el I Simposio sobre Archivística y Documentación Musical, convocado y patrocinado por la Subdirección General de Archivos del Ministerio de Cultura, organizado por el Instituto de Bibliografía Musical, y con la colaboración del Institut «Josep Ricart i Matas» y la Universidad Autónoma de Barcelona. Las sesiones tuvieron lugar en el acogedor Institut «Ricart i Matas» (excepto la inaugural, en la Academia Sant Jordi), y fueron coordinadas por Ana Serrano Velasco y María A. Ester Sala. Los ponentes fueron: José López Yepes, José López-Calo, Jon Bagüés, Josep María Llorens, Francesc Bonastre y Jacinto Torres.

Tras de cada ponencia hubo un debate en el que se discutió detenidamente cada aspecto concreto de las cuestiones presentadas. Participaron en el Simposio (y pedimos perdón anticipado por alguna omisión involuntaria) Montserrat Albet, Ramón Barce, María Luisa Cabezas, Pedro Calahorra, Josep Climent, Concepción Contel, Josep Crivillé, Gregori Estrada, Damaso García Fraile, Josep M. Grigori, Margarita Navarro, M. Carmen Rodríguez Suso, Miguel Querol, M. Carmen Gómez y María Antonia Virgili.

El objetivo del Simposio era estudiar la taxonomía del documento musical en sus manifestaciones escritas, a fin de llegar, en un futuro próximo, a un sistema de descripción y catalogación de documentos musicales que pueda ser aplicado en nuestro país de acuerdo con las características de nuestra problemática documental.

Las conclusiones del Simposio pueden resumirse así:

- 1) Solicitar del Gobierno una ley que ampare la custodia, conservación, catalogación y difusión del patrimonio documental musical español.
- 2) Elaborar urgentemente un brevario que resuma los criterios y normas básicas de catalogación de obras musicales.
- 3) Promover y estrechar contactos con otras entidades vinculadas a este tipo de trabajos.

- 4) Celebrar en 1983 el II Simposio sobre el mismo tema.

Las sesiones de trabajo se llevaron a cabo en medio de un interés verdaderamente excepcional. Personalmente, como compositor y sólo en cierta medida relacionado con la Musicología, puedo mencionar el hecho muy positivo de que los musicólogos españoles comienzan a abrir su campo de acción de zonas más próximas en el tiempo y a no limitarse a la Edad Media o el Renacimiento. Se abrió paso la idea de que los documentos musicales contemporáneos —de momento de fácil localización y acceso— deberán ser recogidos y catalogados lo más pronto posible, ya que, al igual que los documentos pretéritos, se deterioran, extravían y destruyen con extraordinaria rapidez; hasta el punto de que obras de compositores hace poco fallecidos resultan ya hoy difícilmente localizables.

Como en otras ocasiones, el Instituto de Bibliografía Musical y su director, Jacinto Torres, han realizado un trabajo útil y eficiente. La acogida barcelonesa fue siempre muy cordial. Los asistentes fueron agasajados, tanto en el Institut «Ricart i Matas» como en el Instituto de Musicología. Y, como suele ocurrir en todo tipo de congresos, las relaciones humanas y los intercambios personales fueron cordialmente fructíferos.—**RAMON BARCE.**

De Madrid al cielo

Por Arturo Reverter

CLAUDIO ABBADO

El milanés Claudio Abbado es hoy, cuando se encuentra rondando los cincuenta, uno de los indiscutibles directores de orquesta del presente. Era algo ya sabido desde hace tiempo pero que ha vuelto a quedar de manifiesto tras sus dos últimas actuaciones en Madrid al frente de la Sinfónica de Londres, de la que es titular. En dos conciertos, repetidos días después en Barcelona, realizados dentro del ciclo Ibermúsica el 24 y 25 de enero último, su magisterio directorial y su perfecta unión, cercana a la simbiosis, con la magnífica formación londinense, se nos han revelado en todo su esplendor, con independencia de que

determinados planteamientos, concretas líneas conceptuales de interpretación, pudieran no ser compartidas al cien por cien. Pero, en cualquier caso, la convicción, el rigor, la nitidez, la definición con que el maestro italiano realiza tales planteamientos, siempre fruto de una coherencia musical de fondo, son tan evidentes y sinceras que por lo común no hay más remedio que rendirse a ellos.

Pocas batutas más completas que la de Abbado —cuyas características esenciales eran comentadas aquí en su anterior visita de hace dos años con la misma orquesta—: pasmosa seguridad metronómica, elasticidad (como cualidad necesaria para evitar la rigidez) rítmica, facilidad para dividir y subdividir el compás a voluntad, máxima precisión, absoluta independencia de brazos, técnica gestual rica, variada y flexible. Asombra su facilidad para marcar, por ejemplo,

con el brazo derecho un ritmo binario en negras y con el izquierdo uno ternario en corcheas; cualidad que le es de gran ayuda —organizada por una mente especialmente lúcida— para mostrar en toda su pureza y claridad difíciles pasajes polirítmicos o fragmentos de densa textura (de los que tanto en la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, como en la *Séptima* de Mahler hay muchos ejemplos). Hay en su imperativo mando, en su continua y nerviosa conducción una tensión interior, una vibración perenne que anima y enriquece el discurso. Los brazos son amplios, recorriendo de arriba a abajo, de izquierda a derecha, en movimientos flexibles y ágiles, todos los planos, aunque en muchas oportunidades —y esta no es quizá una actitud demasiado estética— mantiene las extremidades prácticamente pegadas al cuerpo en ángulo recto, siendo entonces los codos y las

muñecas los que adquieren el máximo protagonismo en la permanente construcción de la panoplia gestual que permite dibujar con nitidez y exactitud los infalibles diseños rítmicos, así como subrayar frases melódicas, temas, impulsar ataques y graduar dinámicas. Gracias a esta completa técnica abarca y controla prácticamente toda la música que se produce en un determinado momento.

Toda esta mímica tan bien organizada, toda esta facilidad de comunicación no sería nada si tras ella —vehículo en cualquier caso de él— no existiera un pensamiento musical válido, coherente y, sobre todo, precisamente *musical*, cualidad ésta que parte de la unión y síntesis resultante de sumar las notas del pentagrama y su valor, a lo que tras ellas —desde un punto de vista funcional o fenomenológico si se quiere— hay encerrado, adecuándolas, dentro de una dimensión histórica, al estilo e intentando dotar a todo ello de una coherencia interna y de una lógica constructiva externa. Abbado, a estas alturas de su carrera, encuentra casi siempre la fórmula mágica para barajar, interrelacionar, sumar, obteniendo un resultado positivo, todos estos factores. Posee sin duda —lo que es indicio de madurez— capacidad para, a partir de la máxima concisión y concentración y de la aplicación de una lógica austera e implacable, extraer las consecuencias musicales más rigurosas y sintetizar, en mensajes directos y claros, la esencia musical de lo escrito. Para conseguir esto, naturalmente, se necesita, y el italiano cuenta con ello, capacidad de análisis y de lectura en profundidad. Los edificios sonoros contruídos por el director revelan una base de estudio y disección, de grabación y medida. Las a veces complejas texturas orquestales son así reproducidas de manera transparente e incisiva, plasmadas diáfananamente. Los timbres —y ha habido buena ocasión de comprobarlo sobre todo en Mahler— son separados, destacados casi milagrosamente, jugando el papel protagonista que en muchos casos han de jugar. Ello proporciona a las interpretaciones una singular presencia colorista, un brillo y una luz que en raras ocasiones se da. Las partituras son así, podríamos decir, *pintadas*, los colores, perfectamente diferenciados, forman, sin embargo, un todo, y los volúmenes están bien distribuidos.

Al lado de esta técnica colorista, casi puntillista —Abbado es también un buen intérprete de la música de Ravel o Debussy—, el director milanés sabe regular muy bien las intensidades sonoras. Su gama dinámica es muy amplia, de ahí que esté en el secreto de las progresiones y sepa controlar excelentemente, en base a una matizada dosificación de efectos y de acumulación de masas, la consecución de los «climax». Los «fortísimos» son en él siempre rotundos, poderosos, a veces fustigantes, pero perfectamente equilibrados en todas sus voces, aun cuando en ellos intervenga el «tutti» orquestal. Frente a ello, los «pianísimos» pueden llegar a ser espeluznantes, casi musitados. Contrastes dinámicos que proporcionan al discurso variedad, espectacularidad y riqueza.

Toda esta técnica de *montaje*, toda esta capacidad para desmenuzar, clarifi-

car y exponer la combina Abbado con un casi espartano y riguroso respeto a lo escrito (considerando que esto es, en cualquier caso, una base de partida para la interpretación) y, lo que es muy importante, con un temperamento latino que, pese al evidente control, se hace muchas veces protagonista, así como con una singular vena lírica y una supermatizada elaboración del fraseo. No es raro, por



Foto: Agustín Muñoz.

Claudio Abbado.

todo ello, que las interpretaciones posean así una continua tensión interna, un impulso dinámico perenne que las enriquece y las hace vivas, cambiantes y tornasoladas, características éstas que no siempre pueden apreciarse en algunas de las grabaciones del director, casi siempre perfectas y equilibradas, pero a veces faltas de ese calor que sólo posee el concierto en vivo. Abbado es también —y fácilmente puede deducirse de lo expuesto— un interesantísimo director de ópera, que sabe separar lo esencial de lo superfluo y que sabe dosificar con naturalidad los factores teatrales que intervienen en cada momento, combinándolos con los puramente musicales. Buena prueba de ello ha dado en sus interpretaciones verdianas, situando en su justo término de valoración algunas importantes partituras frecuentemente maltratadas, recuperándolas y modernizándolas. Nos encontramos, pues, ante un director completísimo en casi todos los órdenes, moderno, riguroso, que combina en extrañas dosis la pasión con el raciocinio. Curiosa y atractiva suma de factores que nos hacen recordar la personalidad directorial de un Mitropoulos. Pero Abbado tiene también mucho que ver con Toscanini y con Giulini y, probablemente, con Cantelli (aunque quizá esté más cercano al estilo de éste en la actualidad Muti).

UNA REVELADORA «SEPTIMA» DE MAHLER

La voluntad analítica de Abbado, su nervio interior, la implacabilidad de su batuta, sus dotes coloristas, su planifica-

ción de la tímbrica y, en particular, su concepción musical moderna y actual fueron las bases en la que se apoyó la interpretación ofrecida el 25 de enero de la citada obra mahleriana. Como bien dice en sus notas al programa de mano Tomás Marco «*el punto más experimental de la producción del compositor*» y, en definitiva, a pesar de sus extrañas irregularidades y desequilibrios, una obra maestra. Pero para que los auténticos valores de la misma afloren a la superficie es preciso contar con una batuta como la descrita y con una orquesta como la Sinfónica de Londres que, en simbiosis casi perfecta, nos explicaron, desentrañándolo admirablemente, el contenido, el mensaje técnico-expresivo de la partitura. Desde su mismo inicio, con la intervención en «Adagio» del «tenor-horn» (que no es propiamente una trompa, sino más bien una tuba tenor, utilizada ya por Wagner en algunas de sus óperas), se nos introdujo en un mundo denso, irónico, en ocasiones sardónico; un mundo de ruptura, pintado entre luces y sombras, a veces con colores vivos y crudos, otras con suaves pinceladas ocre, por el compositor. Los tres temas que juegan a todo lo largo del complejo primer movimiento, «Langsam (Adagio)-Allegro risoluto», fueron claramente expuestos, nítidamente dibujados, servidos y sustentados por una sólida y al tiempo flexible rítmica. Las iridiscencias más descarnadas alternaron con los tranquilos y plácidos pasajes, con los silencios preñados de amenazas, trayéndonos los recuerdos que de otras obras anteriores del músico bohemio se dan cita aquí (**Primera, Tercera, Sexta...**). Una maravilla constructiva en la que sólo algunos fallos y roces del metal (trompas y trompetas en particular) pudieron constatarse como saldo negativo.

El segundo y cuarto movimientos, las dos «Nachtmusik», quizá los fragmentos más *románticos* de la obra, en los que Mahler bebe más directamente de una tradición, fueron plasmados, sin embargo, en un hábil juego de timbres y de intensidades, en una magnífica recreación instrumental, desde una perspectiva claramente expresionista, nocturnal, agrídulce y llena de presagios, resaltándose de tal forma las aristas y sutilezas sonoras que anticipan, a veces con gran claridad, el universo de las sinfonías de cámara de Schoenberg. Visión más bien ácida, por lo tanto, del mundo romántico de Eichendorff o del ambiente, más lírico —pero no siempre puro y transparente— de los «Wunderhorn», que el propio Mahler había cantado en «lieder» tan magistrales como **Revelge**. La mueca macabra que, como espectral reflejo de un romanticismo ya pasado, realiza Mahler en el tercer tiempo, «Schattenhaft», un magistral «scherzo», fue acentuada aún más por la batuta que, con extraordinario refinamiento, puso en pie la «*discontinuidad de timbres*» a que hace referencia Vignal. Nada de ironía: crudo y concreto, aunque fantasmagórico, realismo.

Quizá uno de los rasgos más geniales de esta interpretación fue la forma en que se expuso el «Rondó» final, la manera en la que, al fin —como en la **Quinta Sinfonía**, pero a través de una evolución tonal más progresiva e irregular—, se alcanza la luz, el júbilo. Abbado, en lugar de realizar una lectura al uso,

observando fundamentalmente lo que de pomposo y de banal tiene el movimiento —objetivamente considerado, uno de los menos logrados de Mahler, como muchos autores han reconocido—, estableciendo la ligazón que el ambiente y algunos de los motivos mantienen con **Los maestros cantores** de Wagner, se decide por marcar un «tempo» más vivo (con lo que el «tempo 2» deja de ser realmente «Allegro moderato») instaurando desde el principio una como agresividad tímbrica, diluyendo hasta cierto punto la regularidad del compás, fraseando de manera muy incisiva y jugando admirablemente con los efectos en «glissandi» y con los portamentos. Componiendo, en definitiva, una imagen un tanto distorsionada que aproxima a todo este rondó final, muchas veces tenido como *pegote*, al resto de la **Sinfonía** y logrando que ésta se convierta en un todo y que por ello tengan sentido las repeticiones al final del tercer tema del primer movimiento, que es cantado por el metal de manera que tiene muy poco de confortable y que esconde tras su aparente optimismo una pirueta grotesca, una risotada nerviosa ante un mundo que se acaba.

Versión, pues, realizada de un solo trazo, unitaria, áspera y refinada al tiempo, ácida, virulenta, no exenta de descarnado lirismo, testimonial, a medio camino entre la concepción de un Scherchen o un Horenstein y la de un Szell. La orquesta, ya se ha dicho, estuvo a extraordinario nivel en todas sus familias, con sólo muy ligeras imperfecciones en la zona alta de los vientos. Pero la cuerda en su conjunto mostró una vez más su equilibrio, su empaste, su afinación, su flexibilidad y su pureza sonora. La madera, en donde brilla, entre otros grandes instrumentistas, el clarinete Jack Brymer, hizo auténticas maravillas (seguridad de ataques, afinación, perfección de trinos) en los movimientos centrales. Las trompas, a despecho de muy aislados roces y de algún pequeño fallo del solista, son también sensacionales. La agresividad de las trompetas, interesante para obra como ésta, combina bien con la redondez y poder de los trombones. Magnífico el timbalero. Una orquesta sensacional (aunque no perfecta, ni falta que hace), tan excelente como la Philharmonia, que nos visitó semanas atrás, aunque de distinta personalidad sonora.

Mucho habría que hablar también, porque en cierto modo puede calificarse también de reveladora, de la interpretación que el día 24 de enero pudimos escuchar de la **Sinfonía Fantástica** de Berlioz. Baste decir, para no extendernos, que la versión no tuvo nada de «standard» (dentro de las de este tipo pueden hallarse también grandes interpretaciones, por supuesto), puesto que Abbado, tan analítico y diseccionador como siempre, proyecta la composición hacia el futuro, sacando a la luz aspectos constructivos, melódicos, armónicos y tímbricos —dentro del más feroz y evidente de los melodramatismos— que usualmente no suelen advertirse y que sin duda acercan la partitura —lo que estaba probablemente en la voluntad del autor— a nuestros días. Abbado sabe detectar estos rasgos y resaltarlos convenientemente, dentro de una visión en la que lo especial tiene gran importancia, acentuando el colorismo, la incisividad,

y el contraste. La obra se nos ofreció así bien planificada, cantada, casi plácidamente dibujada en su tercer tiempo, *meyerberianamente* esculpida en el cuarto y vívidamente pintaba en el último.

Poco que hablar de la por lo demás buena pianista filipina Cecile Licad, que interpretó con buena técnica, pero con escaso encanto fraseológico y muy discutible articulación, la aburrida **Rapsodia sobre un tema de Paganini**, de Rachmaninoff. Abbado y la Sinfónica acompañaron estupendamente. Como final del primer concierto una danza húngara de Brahms tocada de manera impetuosa y

cálida, aunque un tanto apresurada. Desde un punto de vista interpretativo fue lo menos afortunado de orquesta y director.

Éxito apoteósico en Berlioz y algo menor en Mahler. La **Séptima** es obra muy difícil para el público, casi no escuchada en Madrid (en los últimos veinticinco años sólo una paupérrima versión de Dixon con la Nacional, en 1970, y otra, cuidadosa y matizada, pero tibia, de Maazel con la RTVE, posterior en dos o tres temporadas). La dificultad aumenta ante un planteamiento como el de Abbado, que exige una mayor concentración y, sobre todo, una mayor *participación*.

POLIFONIA EN EL REAL



El Coro Nacional que actuó en el Ciclo de Música de Cámara y Polifonía.

Aunque el ciclo paralelo que, junto a los conciertos sinfónicos de viernes, sábados y domingos, organiza el ente autónomo Orquesta y Coros Nacionales de España se denomina «*de música de cámara y polifonía*», lo cierto es que en pocas ocasiones se tiene ocasión de escuchar en él un concierto polifónico. Por eso hay que destacar el que se realizó el 18 de enero. Y también porque en él intervenía, en un repertorio que habitualmente no cultiva y que está bien que empiece a abordarlo seriamente, el Coro Nacional. En la primera parte un coro mediano, de unas 50 ó 60 voces, ofreció a las órdenes de Sabas Calvillo, que es uno de los dos subdirectores, una serie de páginas de Monteverdi, entre ellas el **Lamento de Arianna**; en la segunda, ante un conjunto de 16 voces, actuó el titular Enrique Ribó brindando diversas composiciones de algunos de los principales maestros franceses del XVI. Pudimos degustar así una interesante sesión, debidamente contrastada, tanto por la selección de autores cuanto por la forma en que estos fueron interpretados. Sabas Calvillo puso de manifiesto, a partir de una técnica gestual clara, servida por unos amplios y flexibles brazos, una mente ordenada y un criterio musical muy correcto, no exento de aciertos expresivos muy interesantes. En general puede

hablarse de que, al menos de momento, con este coro, interpretar Monteverdi así es —tanto para el director como para el propio conjunto— un notable éxito, aunque habría sido de desear un conjunto vocal más reducido que hubiera podido alcanzar la transparencia y matices que pide, por ejemplo, el «O Teseo, Teseo mio», en cuya entrada pudieron apreciarse determinadas vacilaciones y en cuya parte final las sopranos estuvieron faltas de redondez. De todas formas, en general, las voces femeninas parecen en estos momentos más equilibradas y empastadas, dotadas de mayores posibilidades que los hombres, en donde los bajos resultan más bien débiles y algo descoloridos y los tenores no siempre afinados y algo fallones. La poca pureza de esta cuerda pudo apreciarse, por ejemplo, en «Dove, dove é la fede» («son queste le corone»). En esta misma pieza, en la frase «Invan gridando aita la misera Arianna», hubo una peligrosa irregularidad métrica combinada con una palpable falta de afinación. En las figuraciones rápidas de «Ahi ch'ei non pur risponde» se hubiera pedido un poquito más de claridad y también, en su parte final, mayores dosis de laxitud de *transfiguración*, de sentimiento. Lo mismo que habría sido deseable una mayor incisividad rítmica en «Fumia la pastorella». «Baci

soavi cari» quedó bien encajada, pero quizá algo vacilante y caída, no siempre afinada, y «lo mi son giovinetta», bien planteada, tuvo una reproducción en la que faltó un poco más de nitidez y definición en las agilidades y un poco más de claridad en los contrapuntos. A muy buen nivel «Almo divino raggio» y «O primavera gioventú dell'anno».

Enrique Ribó, dirigiendo al grupo reducido en el repertorio francés, puso de manifiesto un estilo más rico y más expresivo que Calvillo, aunque quizá, dentro de una técnica algo más «demodé», resulta también más blando, menos definido y a veces excesivamente melifluido. En «Blessé d'un plaie inhumaine», de Claude le Jeune, pudo apreciarse una insegura afinación y poca justeza en los silencios; problemas de afinación que reaparecieron también en «Il est bel et bon» de Passareau, cuya interpretación resultó un tanto imprecisa. «Quand le verger vit la vergere», de Costeley, fue cantada de forma demasiado seria y profesoral. Esta canción, como otras, es muy cachonda. Bastante bien traducida, sin embargo, la ágil rítmica de «Margot labourez les vignes», de Arcadelt. Muchos desajustes en «Au jolie bois», de Claudin de Sermizy, aunque su segunda parte fuera bien cantada y expresada. Bien también, «Il s'en va tard», de Janequin, lo mismo que, de este autor, «Au vert bois» (ofrecida como propina) y que «Si dieu voulait que je fusse arondelle», con afortunada reproducción de las imitaciones y una plausible claridad general de fraseo.

Concierto interesante, pues, que suponemos no será el primero y que supondrá sin duda que a partir de un nivel digno, que no oculta, por supuesto, las imperfecciones y un cierto anquilosamiento general, pueda evolucionarse hacia estratos interpretativos más altos y deseables.

OTROS CONCIERTOS

BARENBOIM Y LA ORQUESTA DE PARIS

Nueva visita del director judío con su actual orquesta. Los días 12 y 13 de enero, dentro también del ciclo Ibero-música, interpretó las cuatro **Sinfonías** de Brahms. El nivel general alcanzado fue bajo (sobre todo si se tienen los mimbres), ya que ni la batuta ni la orquesta ofrecieron una prestación especialmente resaltable. Aquélla se mostró, fuera de instantes de aislada inspiración, falta de ideas, un tanto opaca, algo retórica y superficial y no especialmente lírica o efusiva. Su Brahms no tuvo, aun sin poder achacársele errores graves en lo constructivo, ni grandeza ni poesía y

todo quedó en general más bien plano, pálido en lo tímbrico, algo rígido en lo rítmico (sin la necesaria dimensión que a este respecto, dentro de lo folklórico, posee la música del hamburgués). La orquesta se nos mostró en forma inferior a la de la última visita —lo que ha de hacer pensar en las dotes didácticas de su titular—, aunque sigue siendo, por supuesto, un conjunto más que estimable. Nueva prueba de que, pese a todo, Barenboim, excelente pianista por lo demás, no es, al menos no todavía, un director del mismo nivel, un director completo, inspirado, coherente y equilibrado como sus panegiristas se empeñan —y desean— que sea.

LA ORQUESTA DE CAMARA DE STUTTGART

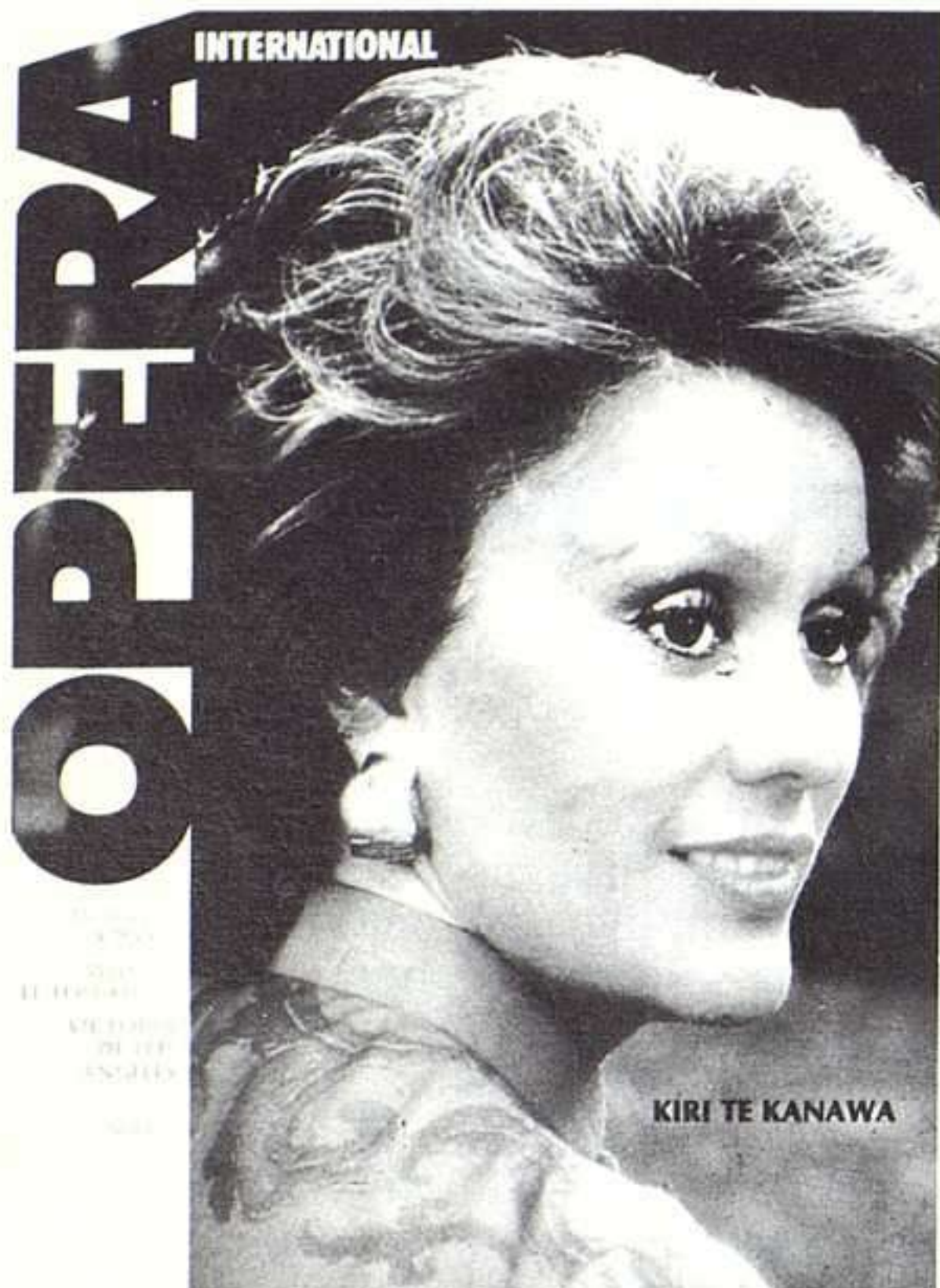
Tres conciertos ha ofrecido el histórico conjunto alemán, a las órdenes de su director de siempre, Karl Münchinger, dentro del décimo ciclo de grandes autores e intérpretes de la música que organiza la Universidad Autónoma de Madrid. Como siempre, gran afluencia de público joven y entusiasta (lado bueno de estas convocatorias). Como siempre también (lado malo), una programación absolutamente conservadora, tradicional, repetitiva, con las obras de *siempre*. En tres conciertos podría haberse hecho algo más a este respecto, aun cuando se hubieran incluido algunas de las obras tradicionales del repertorio camerístico. En el primero, dedicado a Mozart, la **Sinfonía 29**, la **Pequeña nocturna**, el **Divertimento K 136** (que no pudo ver interpretado por haberse extraviado el material) y el **Divertimento núm. 17 K 334**. El segundo concierto fue variado: **Concierto Opus 3 núm. 11**, de Vivaldi; **Suite Holdberg**, de Grieg; **Sinfonía simple**, de Britten y **Sinfonía de los «Adioses»**, de Haydn. El tercer concierto estuvo dedicado a Bach: **Suite número 2**, **Concierto para dos violines y orquesta**, **Concierto de Brandemburgo número 3** y **Concierto de Brandemburgo número 5**. Las interpretaciones de Münchinger, con una orquesta que hoy no es tan buena como antes, aunque sigue manteniendo una calidad alta, fueron, como es tradicional en él, medidas, precisas, equilibradas, cuidadas y serias; quizá demasiado serias. Un modo de interpretar muy clásico y, por supuesto, muy aceptable, pero que, con todos los respetos, se ha quedado algo anticuado en comparación con las nuevas corrientes interpretativas —con o sin instrumentos originales— tan en boga hoy, que indudablemente dotan de otra frescura a este tipo de música. Pero sería demasiado a estas alturas pedir a Münchinger una evolución tan drástica.

CENTENARIO DE WAGNER

No son muchas, desde luego, las celebraciones que se están llevando a cabo con motivo del centenario de la muerte de Richard Wagner. Entre las pocas cosas que se han organizado dentro de la actividad de las dos principales orquestas madrileñas figuraba la ya anunciada interpretación del tercer acto de **La Walkiria**. Tuvimos ocasión de asistir, ante un singular éxito de público —lo que demuestra que este tipo de manifestaciones es bien acogida—, a una versión que en su conjunto puede calificarse de digna. Dignidad en las voces. Tanto Helena Doese, «Sieglinde», como Janice Yoes, «Brünnhilde», como Franz Grundheber, «Wotan», mantuvieron un nivel que, con sus más y sus menos, puede calificarse de discreto. Ha de decirse, sin embargo, que de los tres el único que poseía un instrumento mínimamente adaptado —en un planteamiento ideal— a su parte era la primera cantante, la sueca Helena Doese; una lírico-«spinto» de voz grande, extensa, potente, algo dura de emisión y no demasiado maleable. La norteamericana Janice Yoes posee un registro medio y grave débil y un timbre que en su conjunto puede calificarse de lírico-dramático, por lo que resulta una «Walkiria» falta de entidad, de densidad; aun cuando su zona superior sea poderosa, dotada de «squillo», y aún cuando posea una técnica de canto apropiada y declame de manera muy inteligente. El «Wotan» de Grundheber no resulta tampoco excesivamente apropiado; se trata de un barítono lírico, de instrumento timbrado, cálido en su zona central, algo engolado en graves y que maneja su zona superior con bastante soltura, si bien en ella el timbre, a pesar de la correcta emisión, pierda kilates y contribuya a desdibujar el carácter del personaje, que en todo caso requiere un barítono dramático. Cantó bastante bien, pero con cierta tendencia a abusar del portamento.

Nivel existió también en la batuta de Franz Paul Decker, un director en absoluto inspirado, pero conocedor del repertorio. Su planteamiento fue en general correcto y dosificó con cierta habilidad los efectos sin alcanzar, de todas formas, en ningún momento el refinamiento tímbrico exigido. Sus «tempi» fueron quizá algo rápidos y, sobre todo, demasiado cuadrículados. Pero condujo todo con orden y contribuyó a otorgar una cierta claridad vocal y orquestal (buena prestación general de la Orquesta Nacional).

Lo peor en conjunto fueron las ocho walkirias, a las cuales prestaron su voz Julia González Casamayor, Adelina Alvarez, Margarita Barreto, Emilia Arija, Beatriz Melero, Evelia Marcote, Silvia Leivinson y Celia Langa. No todas las voces eran adecuadas y no siempre existió orden, exacta afinación y conjunción.



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

C6 **OPÉRA
INTERNATIONAL**

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

BULLETIN D'ABONNEMENT
(1 an, 10 numéros)

France _____ 130 F
Étranger : normal _____ 165 F
par avion : suivant destination

NOM (en capitales)

Prénom _____

Profession _____

Age _____

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

Rue, numéro _____

Code postal, ville _____

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

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

Internacional

BUENOS AIRES

(Argentina)

ESTRENOS OPERISTICOS

Por Néstor Echevarría

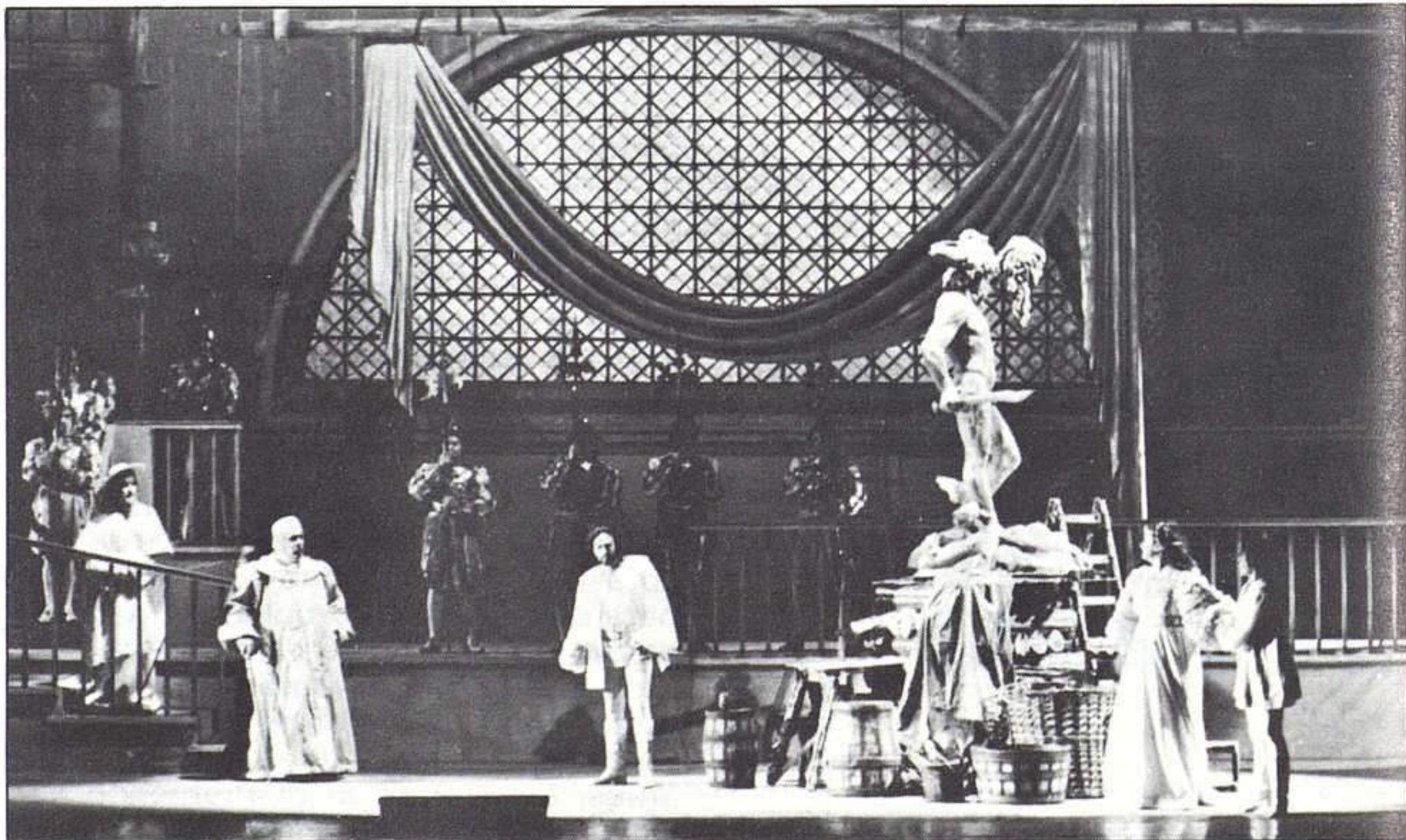
En la presente nota me ocupan tres estrenos operísticos ofrecidos en la capital argentina, en el Teatro Colón, permitiendo así el contacto del público con expresiones que habían quedado muy postergadas para las recientes generaciones.

Por ejemplo, se conoció en estos lugares **Benvenuto Cellini**, de Héctor Berlioz, importante obra del compositor francés, estrenada originariamente en París en 1838, en una función controvertida, que significó a todas luces un fracaso. Berlioz soportó problemáticas y conflictivas circunstancias en la fervorosa polémica entre «grand-opéra», y «comique», que particularizaban un contexto y

Si bien el tratamiento berliozano se presenta con su proverbial preminencia sinfónica, ya desde la obertura, toda la partitura se manifiesta como un importante fresco sonoro, en l
tante fresco sonoro, en el que también el coro tiene intervención acusada y motivo de lucimiento, como, por ejemplo, en **Le terre aux beaux jours**. Las partes solistas evidencian esa individualidad del creador galo, y aun cuando en general pueden advertirse algunas oscilaciones del nivel musical —compositivamente hablando— también surgen expresiones del mejor lirismo, con convincentes resultados.

Entiendo necesario subrayar la esforzada producción que el Colón, de Buenos Aires, realizó de esta ópera, que dirigió el maestro argentino Pedro Calderón, con un cuadro de solistas que encabezó como protagonista el tenor corso Tibere Raffalli, y donde se destacaron principalmente la soprano Ana de Lagrange y el veterano bajo Jules Bastin. Roberto Oswald fue responsable de la escenografía y el cuadro de intérpretes locales complementó esta lograda exhumación, en su primera presentación sudamericana.

Otra ópera que interesó vivamente al público porteño fue **La Bohème**, de Ruggero Leoncavallo, dada a conocer en Buenos Aires en 1897, y que, tras sostenimiento efímero, tuvo un eclipse absoluto, producto, claro está, de la afirmación constante, de la ópera homónima de Puccini.



Estreno de «Benvenuto Cellini», de Berlioz, en el Teatro Colón.

una temática diferente en el desarrollo de la lírica parisiense de aquellos tiempos.

El propio compositor estaba convencido, pese a todo, de su trabajo, y escribiendo a un amigo expresó: «*Esta partitura está dotada de todas las cualidades que dan vida a la obra de arte*». Y debió esperar varios años para una rehabilitación, cuando, a instancias de Franz, llega a Weimar, catorce años después.

Precisamente en esto está el peligro para el público: la casi inevitable comparación, el cotejo de dos temáticas derivadas de la misma obra madre, las **Escenas de la vida bohémia**, de Henry Murger.

No voy a referirme aquí al problema de la duplicidad curiosa en la coincidencia temática: ni tampoco al distanciamiento que produjo la situación entre los compositores (Puccini y Leoncavallo); ni

a una comparación «ab origine» de ambas partituras. Entiendo que la ópera aquí juzgada debió serlo «per se», aunque aparezca insoslayable la vigencia del tiempo, proclamando la supervivencia de una (la pucciniana) y la rápida desaparición de la que aquí comento.

De manera que, juzgándola objetivamente, sin aquel parámetro comparativo, que pesa ciertamente en desfavor de la ópera exhumada en el Colón, hay que hacer notar que coexiste en este trabajo del autor de **I Pagliacci** un manejo hábil de las situaciones teatrales, haciendo un planteamiento que amalgama el tono de comedia —en los dos actos iniciales, donde el tratamiento vocal y musical procura, fundamentalmente, la ambientación del clima bohemio— con un acentuado verismo en el tercero (que se extiende en demasía) y el cuarto. Se presenta entonces un contraste, entre la ilustración de aquella forma de vida de un París decimonónico, con el acentuado vocal y musical de fuerte y encendida irrigación finisecular en la ópera itálica. Ese «verismo» que se muestra y aflora en el «duetto» de «Musette» y «Marcello», por ejemplo, en la romanza «testa adorata» (que había creado el legendario Enrico Caruso) y en otros instantes de la partitura.

El mérito de la versión del Teatro Colón, totalmente a cargo de su elenco estable, con la dirección de Reynaldo Cenzabella, «régie» de Fernando Heredia y, entre otros, los cantantes Cristina Becker, María Rosa Farré, Liborio Simonella y José Crea, consistió en la homogeneidad de los elementos en juego, sobre la base de un elaborado trabajo. El público pudo así juzgar, en las mejores condiciones, esta *otra Bohème*, la de Leoncavallo, con el tremendo peso en desfavor que se produce cuando ese nombre va al cartel sin el ilustre apellido asociado: Puccini.

Finalmente, también en este orden de los estrenos en Buenos Aires, pero ya en un plano menos destacable a la luz de un análisis crítico, debo citar a la ópera de Gaetano Domizetti **Caterina Cornaro**. Algunos inconvenientes —deserción de la protagonista originalmente prevista, reemplazo imprevisto de Renato Bruson tras la primera noche— hicieron mella en el nivel musical obtenido. Aurea Gómez, soprano brasileña, no convenció como protagonista, mostrando una emisión despareja y poco apropiada al «belcantismo» ochocentista. Renato Bruson, como señalé antes, debió cancelar, tras cantar una sola función, por razones de salud. Coro y orquesta, dirigidos por el italiano Maurizio Arena, hicieron lo suyo a conciencia, pero en general se sintió la endeblez donizettiana en esta partitura, la debilidad del libreto, haciendo recaer dudas en la eficacia y la justificación del retorno de esta ópera al cartel. Es mucho más un producto de archivo que las óperas comentadas anteriormente. Y el público lo entendió así, puesto que no manifestó el mismo grado de entusiasmo que con los títulos antes mencionados.

Como quiera que sea, el estreno se sumó al de una temporada pródiga en nuevas aportaciones al cartel porteño, creando así nuevas posibilidades de enriquecimiento y conocimiento de obras.

BRUSELAS

(Bélgica)

«SIMON BOCCANEGRA»: ESPLENDIDO ESPECTACULO VERDI

Por Nicolas Koch-Martín

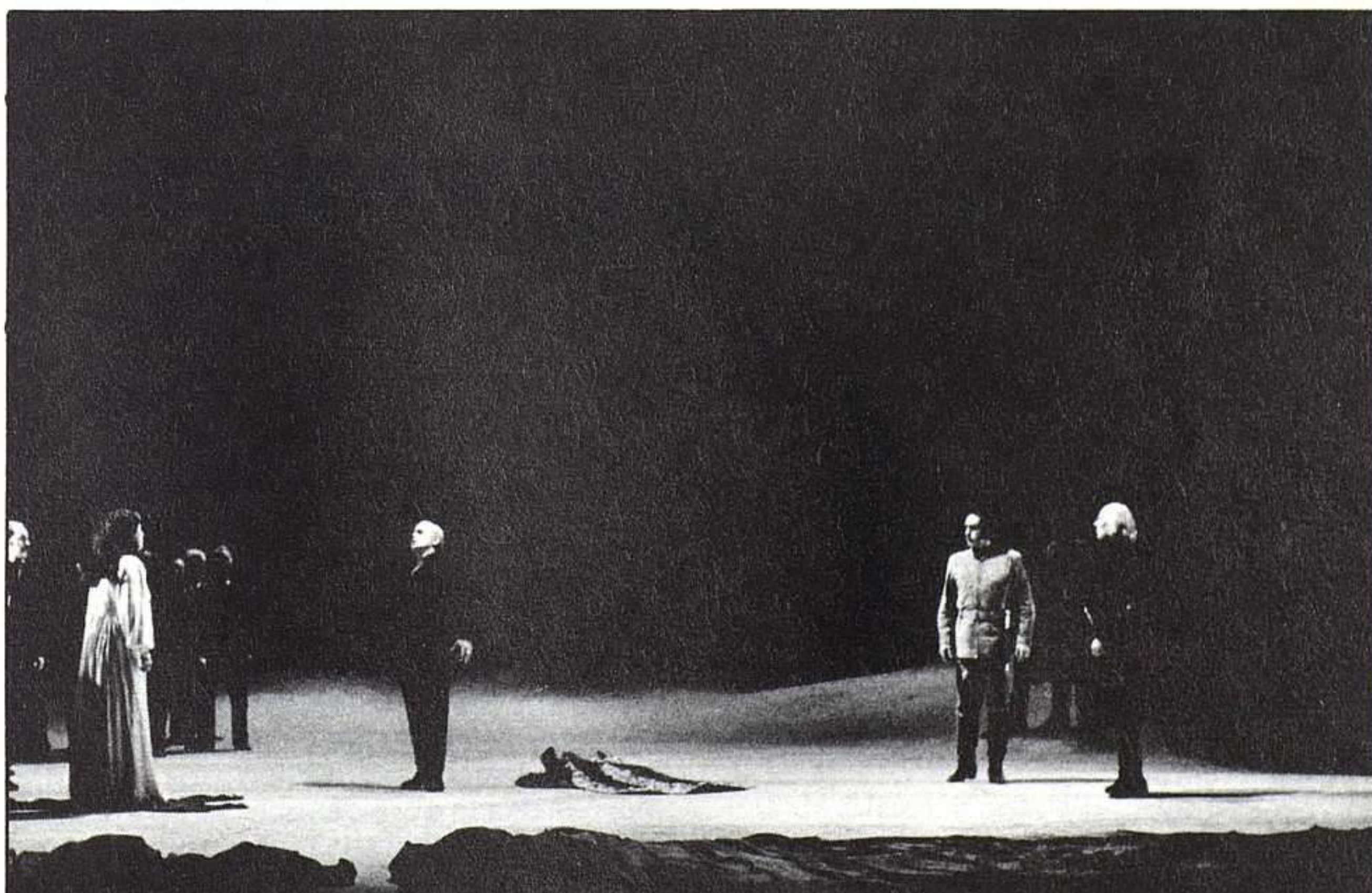
Simón Boccanegra, una de las óperas más dramáticas de Verdi, ha sido representada en la ópera nacional La Monnaie, de Bruselas, en versión enteramente nueva del francés Pierre Constant. La música de Verdi para esta obra difiere completamente de la de otras que tuvieron un triunfo inmediato, como **Nabucco**, **Rigoletto**, **El Trovador**, **Traviata**, **Don Carlo**, etc. La música está sujeta a la acción y el prólogo es una evocación elocuente del ruido de las olas del mar y símbolo de la revolución latente entre el pueblo y los dos clanes nobles, Güelfós y Gibelinos.

La puesta en escena del joven francés Pierre Constant se basó en un solo decorado transformable. Empleó pocos símbolos, todo estuvo claro, y, sobre todo la iluminación, muy estudiada. El decorado es obra del argentino Robert Palté. Solo los cinco personajes principales vistieron trajes de la Edad Media (el vestuario es del también argentino Juan Stoppani), pero el coro (dirigido por Gunter Wagner) iba ataviado con vestidos modernos.

La interpretación ha sido, una vez más, de primer orden: el gran barítono belga mundialmente célebre, José Van Dam realizó un «Boccanegra» vivaz, únicamente preocupado por el bienestar de su Estado y que sabrá perdonar los crímenes de los demás. Van Dam tiene una voz espléndida, de una plenitud cálida y potente, poco violenta. En el difícil «role» de «Amelia»-«María Boccanegra», la cantante americana Elen Shade, ya aclamada en este mismo teatro el año pasado y que esta vez ha cantado este doble personaje con una musicalidad maravillosa y una intensidad dramática excepcionales. Los dúos con su enamorado «Gabriele» produjeron tales momentos de felicidad auditiva, que causaron aclamaciones por parte del público. El intérprete del «role» de «Gabriele Adorno», el tenor Giorgi Lamberti, un asiduo de la Scala de Milán y de los grandes teatros de ópera mundiales, ha cantado con una dicción depurada. El barítono francés Pierre Thau ha sido «Fiesco» y Franz Grundheber, el príncipe «Paolo de Mónaco», el enemigo de «Boccanegra». Sólo La Monnaie puede reunir en Bélgica un plantel de tales voces. La orquesta fue dirigida a la perfección por Sylvain Cambreling.

SORPRESA EN LOS PREMIOS «PAGANINI»

El prestigioso Concurso de Violín «Niccolò Paganini» que, con motivo del bicentenario del nacimiento de este músico, ha reunido a cincuenta y ocho candidatos, tuvo este año un altísimo nivel artístico. Durante doce días, el Teatro Margherita de Génova (Italia) ha sido escenario de las pruebas finales con orquesta. Los seis finalistas tuvieron que tocar el primer movimiento del **Concierto de violín**, de Beethoven, o los **Conciertos** de Saint Saens y Glazunov enteros, y, como fin, el primer movimiento del **Concierto núm. 3 en Re mayor**, de Paganini. La



Ellen Shade, José van Dam, Giorgi Lamberti y Pierre Thau, en «Simon Boccanegra».

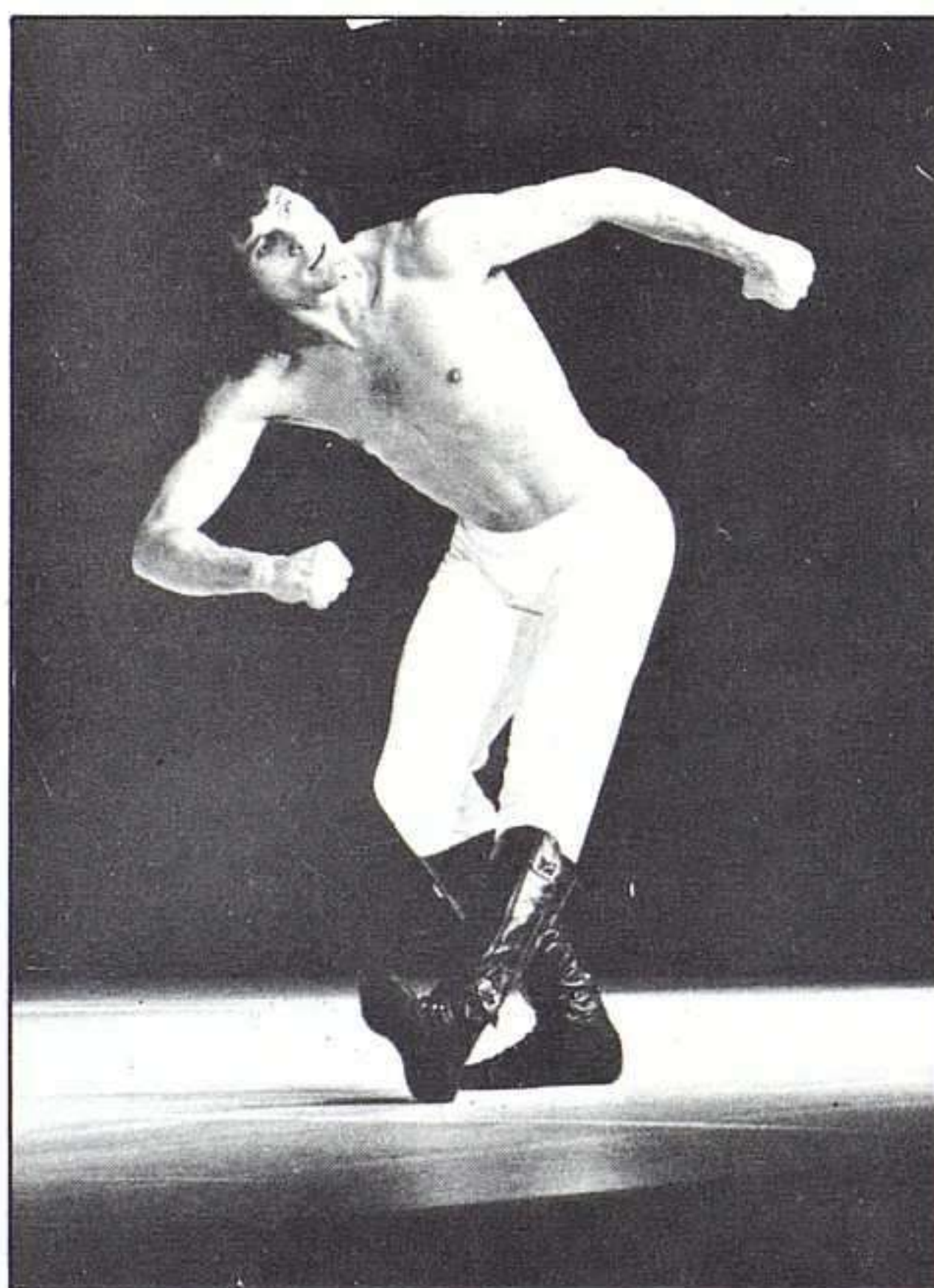
Orquesta de Génova fue dirigida con maestría por el director checo Zdenek Macal, que siguió de cerca a los jóvenes virtuosos.

Las dos finales agruparon a dos japoneses, dos soviéticos, un americano y un canadiense. Y fue el norteamericano Alexander Markov, nacido hace diecinueve años en la Unión Soviética (donde vivió hasta los seis años) el que se perfilaba como más completo por su toque seguro, amplio, elegante y de gran plasticidad. En la semifinal había destacado en Mozart, Paganini y Ferrari. Su discurso cálido, su solidez técnica, su emocionante sensibilidad marcaron sus prestaciones. En las dos veladas con la orquesta, Markov se comportó como un verdadero profesional en los **Conciertos en Re mayor**, de Paganini y en **Si menor**, de Saint Saëns. Su musicalidad le hizo merecedor de nuestro apoyo para el primer premio. Markov fue el único de los seis americanos que llegó a la final y recibió en la segunda sesión la ovación más larga y tuvo que salir a escena seis veces. En las dos audiciones de la final, su actuación fue seguida por la del ruso Boris Garlitzki, un muchacho de veintinueve años que no sonreía jamás. Este produjo buena impresión en las semifinales, en Mozart, Paganini y Ferrari. Tocó con una muy alta calidad y su **Campagna**, de Paganini le valió una ovación espontánea del público. Para la primera de las dos actuaciones con orquesta había escogido el **Concierto** de Saint Saëns (como Markov); en él hizo un verdadero alarde melodioso, emocionante y poético. Sin embargo, al día siguiente, tuvimos ocasión de comprobar que Garlitzki no había todavía tocado fondo, ya que donde dió el todo por el todo fue en el **Tercer Concierto** de Paganini, precisamente en su célebre «cadencia». Su estilo es de una indiscutible belleza y perfección, la sonoridad es, sin embargo, un poco seca pero tiene gran maestría musical y control técnico.

Garlitzki fue muy superior a su colega soviético Maksim Fedotov, de veinticinco años, el finalista que quedó en segundo puesto «ex-aequo». A pesar de sus sólidas cualidades, este artista no fue *convinciente* y muchos críticos estaban sorprendidos por su presencia en las pruebas finales. En el palmarés, Fedotov fue precedido por la japonesa Sonoko Numaka, de veinticuatro años, que escogió el **Concierto en La menor**, de Glazunov, en el que se mostró como una artista de gran formato, perfecta bajo todos los puntos de vista. Su **Concierto** de Paganini fue de una sensibilidad omnipresente y elocuente. Ella se clasificó en tercer lugar. La segunda finalista japonesa, sobre catorce inscritos de esta nacionalidad, fue Hiroko Suzuki, de dieciocho años, en la final confirmó su virtuosismo, su sensibilidad en los acentos. ¿Por qué una poetisa del arco como esta finalista se vió relegada al cuarto puesto? Los imperativos de los jurados son insondables... El canadiense Philippe Djokic cerró el turno de los finalistas con un bello virtuosismo, una sonoridad radiante y una verdadera personalidad (sobre todo mostrada en la cadencia del **Concierto** de Paganini).

El público esperó más de dos horas el veredicto del jurado. Su presidente, el director de orquesta Alberto Erede anun-

ció que «*los jueces se han visto en la imposibilidad de atribuir el primer premio «Niccolo Paganini» a causa de la igualdad de cualidades de los dos finalistas*». Así, atribuyeron el segundo premio «ex-aequo» a Alexander Markov (Estados Unidos) y a Boris Garlitzki (U.R.S.S.). El reglamento del Concurso establece, efectivamente, que «*el Primer Premio Paganini es indivisible*». En otras palabras, que no puede ser atribuido a dos concursantes. Y los siete millones de libras (seiscientos mil, pesetas) del Grand Prix Paganini no fueron adjudicados. Esta decisión del jurado disgustó al público que protestó, pateó y silbó. Verdaderamente, es una desgracia que el primer premio del más grande de los concursos musicales italianos quede desierto. Las dos personalidades más eminentes del jurado, Yehudi Menuhin y Leonid Kogan declararon que el americano Alexander Markov había merecido el primer puesto, pero que no podían revelar el secreto de las deliberaciones. Los dos mil auditores partieron decepcionados, la prensa italiana denunció los «ex aequo», que no existen, por ejemplo, en el Concurso «Reina Elisabeth», pero sí existen en otros países como Rusia.



Michel Gascard, en el papel del «Diablo», de «La Historia de un soldado».

BEJART MONTA DOS ESPECTACULOS DE STRAVINSKY

En el Cirque Royal de Bruselas un público entusiasta quedó impresionado por las dos nuevas creaciones de Maurice Bejart. Primero, el **Concierto en Re para violín y orquesta**, en grabación de la Orquesta de Boston, con Itzak Perlman como solista y Ozawa de director. Sobre esta bellísima música, Bejart realizó una coreografía de una gran pureza, confiando a los solos, dúos y conjuntos de los doce ejecutantes una belleza plástica clásica y romántica. La música del **Concierto en Re** tiene melodías muy ritmadas y contiene numerosos pasajes sincopados. El idioma estilístico muy personal marca toda la obra de este genio musical. Esta danza pura y sin argumento fue ejecutada por la americana Shonach Mirk, primera bailarina y por el francés Patrick

Touron, pareja ideal por su belleza, gracia y ligereza.

La **Historia del soldado**, ballet de cincuenta minutos basado en la obra del poeta suizo Ramuz, fue la otra nueva gran coreografía de Béjart que dará la vuelta al mundo. Es una de las partituras más raras de Stravinsky, escrita para siete instrumentos. Este efectivo orquestal estuvo dirigido por Sylvain Cambreling. La **Historia del soldado** fue claramente recitada y bailada por Yann Le-Gac. Hay que señalar que todos los bailarines y bailarinas hacían también mimo y que esta ópera de cámara se trasformó en una especie de pantomima-ballet. Pero no fue el «soldado», sino el «diablo» (encarnado por el gran Michel Gascard) el protagonista de la noche.

Es este el quinto ballet de Stravinsky puesto en escena por Bejart con coreografías suyas. El público aplaudió a los siete bailarines (el «soldado» fue encarnado por Gil Roman, Philippe Lizon y Sandi Gorostidi) y a los siete músicos solistas de La Monnaie, así como al director Cambreling que, igual que los músicos, iba vestido de blanco, como los tres soldados que estaban en escena.

MILAN

(Italia)

«ERNANI», ESCANDALO EN LA APERTURA DE LA SCALA

Por Francisco José Villalba

La inauguración de la temporada de ópera en el teatro Alla Scala de Milán es siempre un acontecimiento artístico de primer orden y también, por qué no decirlo, social y hasta político a veces.

Este año se abría la temporada con una ópera de Verdi, el **Ernani**, ópera primeriza y por lo tanto llena de escollos para director e intérpretes. La Scala disponía de los mejores ingredientes; en la dirección de escena el siempre discutido e interesante Ronconi; escenografía de Frigerio, vestuario de Franca Squarcia-poni, dirección musical de Ricardo Mutti y un cuarteto de campanillas para los papeles estelares: Mirella Freni, Plácido Domingo, Renato Brusón y Nicolai Ghiaurov.

Mutti estuvo eminente; entiende, ama a Verdi. Para Mutti no hay un Verdi de primera y otro de segunda, para él todo Verdi es grande. Por supuesto que para aquellos que queden en el mero plano de la composición musical, **Ernani**



Ricardo Mutti, que dirigió «Ernani» en la Scala de Milán.

no ocupará un lugar muy destacado en la historia de la música; acepto también que el texto adolece de debilidades notables, pero todo esto arropado por el genio del león de Róncole da como resultado una obra irregular pero bellísima. Mutti sabe que es así. La orquesta sonó soberbia y el coro alcanzó momentos que no dudo en calificar de gloriosos, sobre todo en el famoso «león de Castilla» del tercer acto, interrumpido por la ovación más calurosa de la noche.

Mutti no es de los directores, tan frecuentes en la actualidad, que engolfados con la orquesta sumergen en torrentes sonoros a los cantantes haciéndolos inaudibles, pero ¿qué puede hacer Mutti cuando hoy en día no existe un tenor para «Ernani», una soprano para «Elvira», un barítono para «Carlos» y un bajo para «Silva»? pues lo que hizo: asir la veta lírica de la partitura y hacer cantar a los artistas de que disponía, los mejores del mundo en sus respectivas cuerdas, y hacerlos cantar bien.

Ni la siempre maravillosa Freni es con su voz lírica pura la virago que exige el papel de «Elvira», ya que carece de esos tonos sombríos, de esas notas graves tan necesarios en una soprano verdiana, ni Plácido Domingo, nuestro arrebatador y generoso divo, es el tenor «spinto» para el «Ernani», ni el gran Brusón es el barítono de «forza» para «Carlos», ni el señor Ghiaurov está ya en la plenitud, aunque con él se escuchó, a mi parecer, lo mejor vocalmente hablando de la representación. ¿Cantaron mal? Nada de eso, todos sin excepción cantaron muy bien, pero no cantaron a Verdi.

Exagerada me pareció la reacción de cierto público de la galería con Freni a la que enviaron a cantar **La Bohème**. Idea que, aunque suscribo en un cien por cien, no hay derecho a gritarla en un mundo en el que no existe una sola soprano capaz de encararse con «Elvira» con la dignidad con la que Freni lo hizo.

Y por fin el gran escándalo de la noche, la dirección de Ronconi y la escenografía de Frigerio. Pues señores, a pesar del escándalo, no todo fue desdeñable. Hubo, eso sí, exceso de ideas y el último acto rozó la mascarada, pero yo al menos, no voy a un gran teatro de ópera, al primer teatro de ópera del mundo a ver simplemente un bonito decorado arropando una dirección convencional y pasada, no, y creo que Ronconi ha hecho con **Ernani** cosas fracamente interesantes.

Ronconi se ha planteado la obra a dos niveles, uno el de los espectadores que se ven a sí mismos representados dentro del escenario en palcos sitios entre columnas de aluminio, réplica de las propias de embocadura del mismo, vestidos de frac, ellos, y ellas de negro con mantilla y peineta (ésto sí que me pareció rizar el rizo), contemplando arrobados desde sus impersonales y frios palcos, desde su desinterés, la acción que se desarrolla en un enorme «container» en el centro del escenario. En el «container» los arabescos en tonos dorados, cálidos, envuelven altares barrocos de marmol, escalinatas que surgen de un foso en el que suele cantar el coro... Poco a poco, los simulados espectadores abandonan sus palcos y se integran en el drama, lo miran extasiados, deseosos de participar en él, de vivirlo, de huir de su vida cotidiana, generalmente estúpida, para entrar en el juego arrebatado de las pasiones románticas.

A otro nivel, la ópera en sí se plantea a caballo entre lo que Victor Hugo y Verdi dijeron y lo que quisieron decir, de ahí el que parte del vestuario, siempre precioso de la Squarciaponi, fuese en algunos de los personajes estilo Directorio, cosa que no me parece reñida con el espíritu revolucionario de la obra.

En mi opinión, Ronconi también alcanzó la cima en el ya mencionado coro del «león de Castilla», al crear en la

escalinata que conducía a la tumba de «Carlomagno», sospechosamente parecida a la de Napoleón en los Inválidos, una imagen bellísima inspirada en Delacroix de gran impacto visual.

Esto por lo que al aspecto externo se refiere, respecto al conflicto de personajes las teorías de Ronconi pueden ser más discutibles, ya que al final lo que triunfa es la gerontocracia oligárquica de «Silva», que domina toda la acción de la ópera convirtiendo a los otros personajes en meras marionetas, cosa no tan lejana de la cruel realidad, pero no sé si muy acorde con lo que Hugo y, por supuesto, Verdi pretendieron. El último acto es el que no tiene salvación, aquel «maremagnum» de supuestos espectadores y viejos bailando seguidillas me pareció simplemente un «bluff» ridículo.

Concluyendo, una gran noche de Mutti, de la orquesta y del coro (esperamos que en manos de su director Romano Gandolfi, el coro de nuestro Gran Teatro del Liceo alcance similar categoría), una buena noche de divos y una muy discutida noche para el Sr. Ronconi.

DONAUESCHINGEN

(R.F.A.)

MUSIKTAGE'82: UNA EXPERIENCIA PARA INICIADOS

Por José Ramón Encinar

En Donaueschingen, pueblecito alemán de la región de Baden que ve próximo el nacimiento del Danubio, se celebran desde hace ya varios años unas jornadas dedicadas a la música de hoy. Soportes fundamentales del acontecimiento con la Radio del Sur de Alemania, (SWF) y dos personas: Christoff Bitter y Josef Häusler.

Donaueschingen ha sido escenario de varios estrenos españoles a lo largo de sus años de existencia, estrenos que pueden asimilarse a los nombres de Cristóbal Hálfetter y Luis de Pablo. Este año las producciones que la «Donaueschinger Musiktage» ha ofrecido han sido las siguientes: **Rrrrrrr.....**, fantasía radiofónica de cuarenta y cinco minutos de duración, y **Rrrrrrr.....**, comentario sobre una fantasía radiofónica, de similar duración, de Mauricio Kagel; **Ecos**, de Mesías Maiguashca; **Io, Frammento dal Prometeo y Quando stanno morendo. Diálogo polacco núm. 2**, de Luigi Nono. Una sesión dedicada a obras radiofónicas de Alison Knowles y Franz Mon; una sesión de jazz a cargo del Günter «Baby» Sommer Trío, el Marilyn Crispell Quartet y la cantante Diamanda Galas, y un

concierto de la Orquesta de la Südwestfunk, dirigida por Krazimierz Kord, con Aloys Kontarsky como solista y obras de Hans Zender, Volker Heyn y Rolf Gelhaar.

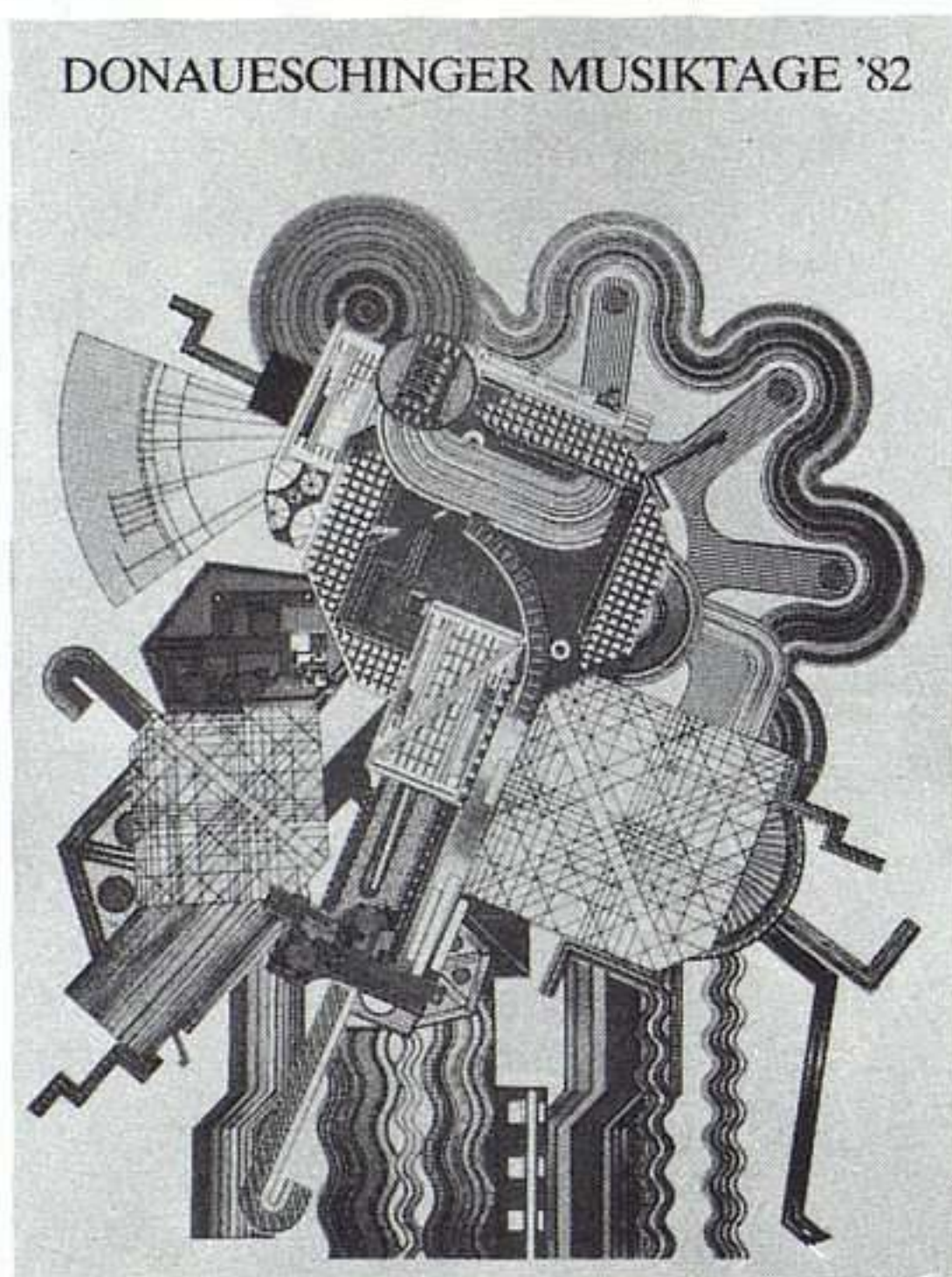
La primera impresión al llegar a Donaueschingen, aproximarse apresuradamente a la sala donde ha de celebrarse el primer concierto, atravesar el umbral de entrada y sentarse, es la de estar ante una élite formada por compositores, intérpretes de la «Neue Musik» y público iniciado. Impresión, pues, desfavorable, ya que a nada conduce mantener los «ghettos» de la música de hoy, como si ésta se tratase de algo que, de figurar en programa con otras músicas anteriores, pudiese resultar contagioso. Sin embargo, Donaueschingen, como algún que otro Festival más, de parecidas características, es de gran utilidad para los compositores en programa, (óptimos intérpretes, cuidada producción y amplia difusión radiofónica) y para los críticos y seguidores del acontecer musical actual, por cuanto, si bien parcial, el Festival ofrece un atractivo panorama del inmediato acontecer compositivo.

De las producciones de la SWF firmadas por Knowles **Bohnen-Sequenzen** y **Mon Wenn zu Beispiel nur in einem Raum ist**, poco puedo decir, salvo que la grabación era espléndida: música había poca y la que había sobraba; a todas luces eran otros los planteamientos. **Rrrrrrrrr.....** fantasía Radiofónica de Mauricio Kagel fechada en 1982 es una prueba más de la habilidad de su autor, alejada de un tiempo a esta parte del campo compositivo. Hay ingenio en la concatenación de las secuencias, repartidas en diversas formaciones instrumentales: viento, contrabajos y percusión; coro «a cappella» y con piano; órgano o conjunto de instrumentos renacentistas; dos percussionistas; voz sola o con piano; conjunto de jazz; generador rítmico e «Intonarumori». Las músicas son absolutamente heterogéneas y las pocas firmadas por Kagel, aburridas. Producto, pues, difícil de calificar, pero que vuelve a demostrar que el talento, indudable, del argentino-alemán tiene ya poco que ver con la música pura.

El primer concierto al que asistí estaba dedicado al estreno absoluto de una obra sola, de cuarenta y cinco minutos de duración: **Ecos**, del ecuatoriano Mesías Maiguashca, nacido en Quito en 1938 y afincado en Alemania desde 1966. Obra considerablemente compleja, estructurada en tres partes brevemente separadas, pone en juego treinta y seis instrumentistas repartidos en ocho grupos que, separados, rodean al público, y dos ejecutantes que tocan, valiéndose de diversas baquetas y arcos, treinta y dos instrumentos variados, (muelles, barras metálicas, etc.), provistos de micrófonos de contacto; a esto hay que sumar una cinta y la elaboración electrónica de los instrumentos no convencionales. El resultado es una fusión perfecta entre electrónica y parte instrumental, emergiendo a veces ésta con mayor entidad, o desapareciendo ante la presencia de la electrónica en un verdadero juego de «Ecos». De perfecta concepción y realización unitaria, extrañan tan sólo algunos procedimientos internos de organización, poso, quizá, de una tradición demasiado practicada con anterioridad por

el autor. La ejecución, confiada a Andrea Atlanti y Gérard Buquet en los instrumentos metálicos, y a miembros de la Orquesta Sinfónica de la SWF con dos directores, Arturo Tamayo y Peter Eötvos, fue impecable. Si Eötvos exhibe siempre una técnica directorial exactísima, de extrema frialdad y rigidez de gesto, Tamayo hizo gala de una exactitud no menor, y sí, en cambio, de una mayor expresividad, perfectamente acorde con numerosos pasajes instrumentales.

Lo, **Frammento dal Prometeo**, de Luigi Nono, fechada en 1981, es prototipo de obra no direccional. Composición de dilatada duración, (sesenta y cinco minutos), está basada fundamentalmente en la parte del coro, formado por dos sopranos, dos mezzosopranos, dos contraltos,



Cartel anunciador del Musiktage 82, de Donaueschingen.

dos tenores, dos barítonos y dos bajos, a los que se suman tres sopranos solistas, flauta bajo, clarinete contrabajo y Live-electronic. Los dos instrumentos sirven de soporte a la parte vocal en múltiples ocasiones; en otras, con una extremada elaboración del sonido, permiten, con ayuda de la electrónica, obtener sonoridades de gran riqueza, como ocurre en la parte central en la que intervienen exclusivamente los dos instrumentos y dos de las tres sopranos solistas. Si la escritura vocal impresiona desde un principio por su exquisito detallismo y minuciosa observancia madrigalística del texto (en este caso un montaje de Massimo Cacciari), la parte instrumental desilusiona un poco, por cuanto se echa en falta el comportamiento autónomo de la flauta y del clarinete; hasta cierto punto cabría preguntarse entonces por la necesidad de utilizar dos instrumentos tan poco comunes. Esto en lo que respecta a la primera escucha de una obra indudablemente compleja. Prueba de ello es que gracias a la costumbre del Festival de repetir casi todas las producciones, pude escuchar dos veces el **Frammento dal Prometeo**; al hacerlo por segunda vez empecé a comprender el por qué de la parte instrumental: tanto el clarinete contrabajo como la flauta bajo son instrumentos extraordinariamente dotados para la práctica de dobles sonidos y acordes; poseen además timbres de gran riqueza de armónicos, lo que les hace idóneos para ser tratados con medios electrónicos. Pues bien, siguiendo aten-

tamente los sesenta y cinco minutos de música se capta en varias ocasiones la trama armónica del coro, como resultante de los largos acordes tenidos de la parte instrumental, trama que genera a su vez la parte de la primera soprano; distinta es la relación voces-instrumentos en la sección central, en la que, con una utilización exhaustiva de los medios electrónicos, se logra un timbre único con articulaciones similares, a partir de las dos sopranos, flauta y clarinete. Tras una nueva intervención coral y un bellissimo dúo instrumental, el coro cierra la composición en la que las tensiones, provenientes en gran medida del texto, están perfectamente dosificadas.

En cuanto a la interpretación hay que ir punto por punto. Miriam Claire, Monika Bair-Ivenz y Chu-Tai-Li, las tres sopranos solistas, estuvieron magníficas por afinación y estilo, aunque la primera no posea una voz de particular calidad. Si la parte de las solistas es de enorme dificultad, no lo es menos la parte coral. El coro de cámara del Maggio Musicale Fiorentino lució un gran poder de matización; sobre la afinación habría más que objetar, especialmente en los ataques, aunque en partitura tan compleja cabe siempre preguntar si es posible mejor interpretación. Los dos grupos vocales, el de las tres sopranos y el del coro, estuvieron dirigidos por Roberto Gabbiani y Roberto Cecconi, admirables conocedores de la partitura y, algo que se agradece en estas latitudes, enormemente expresivos. La parte instrumental, poco agradecida si se considera su escasa brillantez, (entendido el término con todas sus connotaciones decimonónicas), y gran dificultad, estuvo confiada a quienes tanto tuvieron que ver en la composición de la misma: Roberto Fabbriciani, flauta bajo, y Ciro Scarponi, clarinete contrabajo, admirables desde cualquier punto de vista. La parte electrónica estuvo a cargo del estudio de la Fundación Heinrich Strobel, con los técnicos Rudolf Strauss y Bernd Noll, la asistencia de Alvise Vidolin y la dirección de Hans-Peter Haller y del propio Nono.

El mismo equipo técnico intervino en la interpretación de **Quando stanno morendo....**, obra fechada en este mismo año. Los textos, ensamblados por Massimo Cacciari, son de Milosz, Endre Ady, Blok, Pasternak y Chlebnikow. Las mismas consideraciones hechas sobre el **Frammento...** son aplicables aquí. La parte instrumental, a simple vista, carece de entidad en relación con la vocal. Nuevamente Fabbriciani exhibió discretamente su habilidad fuera de serie, mientras la violoncellista Frances-Marie Uitti utilizó sucesivamente cuatro violoncelos de distinta afinación, en los que, valiéndose de dos arcos simultáneamente, producía diversos pedales. Las voces de Ingrid Ade, Monika Bair-Ivenz, Bernadette Manca de Nissa y Halina Nieckarz, dirigidas por la experta y efectiva mano de Roberto Cecconi, estuvieron a la altura de la difícilísima partitura. Puede decirse que, sin aspavientos ni grandes saltos, estamos ante una nueva etapa creativa de Luigi Nono, espiritualmente más serena; quizá no sea sólo casual que el título de la obra con que el veneciano inició esta nueva andadura en mil novecientos setenta y seis sea**Sofferte onde serene**.

Don Taddeo in Barcellona

WAGNER CABALGA DE NUEVO

Por I Taddei

«TRISTAN E ISOLDA»

El Gran Teatro del Liceo inició su aportación wagneriana a la temporada 1982-1983 con la siempre fascinante partitura de **Tristán e Isolda**, obra que, junto con la presentación de **La Walkiria** —que se ofrecerá a finales de enero y principios de febrero del año en curso—, pretende dar puntual homenaje al compositor en el centenario de su fallecimiento.

No es fácil la presentación escénica de **Tristán**, obra intimista y de relativamente poco movimiento escénico que conviene destacar con una adecuada escenografía y un ajustado movimiento. Werner Michael Esser cuidó con esmero

una buena escenografía es la coherencia entre todos sus elementos, además de su directa vinculación con la trama argumental. Así, ante la escenografía de Wolfram Skalicki y la de Vereinigte Bühnen Graz, hubo discrepancias sustanciosas: unos alababan el acierto de las combinaciones para transformar, en ocasiones, la escena en un lugar fantástico, en el que el idilio amoroso de «Tristán» e «Isolda» tiene el más adecuado camino, o para devolver el escenario a la realidad de un lugar rocoso, en el que el moribundo «Tristán» espera ansioso la llegada de «Isolda», a la vez que la muerte que va minando sus esperanzas. Otros, en cambio, encontraban excesivamente ambiguo el referente estético que combinaba el simbolismo de un punto rojizo con el realismo de unas sombras que recordaban a la reina Isolda en camino

bilidades vocales desequilibradas que, junto a momentos de extraordinaria belleza, enlazaba otros más triviales. Janis Martin, por el contrario, fue una «Isolda» de excelente prestación vocal e interpretativa, manteniendo alto el nivel general de su actuación. Tras ellos, dieron un excelente recital vocal la «Brangane» de Eva Randova y el «Kurneval» de Franz Ferdinand Nentwig, así como el «Rey Marke» de Harald Stamm —al que por cierto se le suprimió parte del papel—.

La Orquesta, dirigida por János Kulka, sonó; esto es un hecho que nadie discutía, y además sonó bien, como ya empezamos a estar gratamente acostumbrados los aficionados. Las distintas partes, sobre todo el metal, bordaban con precisión sus intervenciones solistas, muy abundantes en la partitura wagneriana; con todo, sonó excesivamente fuerte; le faltaba precisión en la modulación de intensidades, sobre todo en aquellos momentos en que podían caer en el peligro de tapar a los solistas. Con todo, aquella parte del público que queda más cerca del foso orquestal se vio, en ocasiones, ensordecida por una orquesta excesivamente ruidosa, cosa que sería necesario empezar a cuidar por medios técnicos que nuestro Liceo puede tener a su disposición, puesto que, como es sabido, cantantes y profesores de orquesta no se oyen unos a otros con suficiente intensidad como para poner remedio a este tipo de inconvenientes.

No hace falta decir, finalmente, que el Coro, dirigido por Romano Gandolfi, canta, ya definitivamente en el idioma original, y con precisión y homogeneidad, incluso, una partitura tan difícil, aunque breve, como es la parte coral de **Tristán e Isolda**.

«L'ITALIANA IN ALGERI», UNA INTERESANTE EXPERIENCIA ROSSINIANA

Podíamos definir las representaciones de esta joya rossiniana como un válido conjunto enmarcado en un bellísimo decorado, y empleamos tal adjetivo porque el espacio escénico ideado por Jean-Pierre Ponnelle para el Teatro alla Scala, de Milán, tiene brillantez de ideas, gracia expositiva, visualidad luminosa y un soporte totalmente adecuado a las situaciones, todo ello unido a una lograda realización y a una muy pensada puesta en escena llena de detalles que sirven para mantener la agilidad de esta ópera cómica, a la que contribuyó de forma especial la inteligente dirección escénica de Paolo Montarsolo, que supo



Escena de la muerte de «Tristán».

del movimiento escénico, distribuyendo los personajes con suficiente acierto para contribuir a dibujar con minuciosidad el creciente entusiasmo que se va apoderando de los personajes principales y que les lleva a la definitiva perdición. En este apartado debemos destacar la justa presentación de la «Isolda» de Janis Martin y destacar la aceptable presentación de la «Brangane» de Eva Randova; debemos, en cambio, señalar la excesiva rigidez y lentitud de movimientos del «Tristán» de Spas Wenkoff, personaje de poca credibilidad en su interpretación.

La escenografía era otro de los elementos esperados con atención por los aficionados wagnerianos; el mérito de

hacia Kareol. A nosotros nos pareció una escenografía rica en sugerencias, con momentos de gran encanto, que perfilaban a la perfección los sentimientos que se desarrollaban en escena y otros más descriptivos que servían para sustituir la austeridad de movimiento escénico del **Tristán**.

En el capítulo de la interpretación vocal, debemos elogiar el conjunto de intérpretes, de una gran categoría, algunos de los cuales, entre ellos el propio protagonista masculino, han actuado incluso en la meca wagneriana. Con todo, el «Tristán» de Spas Wenkoff fue lo más flojo del espectáculo, un «Tristán» poco creíble estéticamente y con unas posi-

mover a los protagonistas y aprovechar los efectos luminotécnicos.

Hemos hablado de válido conjunto y creemos que ésta fue la mejor virtud, que no la única, de los intérpretes. Nadie sobresalió sobre los demás en bien del conjunto, todos pusieron su mayor profesionalidad para el éxito de la obra, teniendo en cuenta que, según creemos, exceptuando Margherita Guglielmi y Paolo Montarsolo, el resto de los intérpretes, incluido el director de orquesta, interpretaba esta ópera por primera vez, y esto se notó en el sentido de que se buscó más la seguridad que el virtuosismo. Así, Raquel Pierotti lució su bellísima voz central, su canto reposado e inteligente, y su técnica vocal, alcanzando su mejor momento en el segundo acto, y, sobre todo, en la difícil aria «Per lui che adoro» y en el final «Pensa alla patria». ¿Qué le faltó a su versión? El entrar de lleno en un estilo preciosista, que la obliga a agilidades mayores en el registro agudo y a una mayor rotundidad en el registro grave. Todo ello no es una crítica, y creemos que con el tiempo y estudio puede conseguir una versión más lograda, partiendo de un nivel actual francamente bueno. Margherita Guglielmi, que ya había representado el papel de «Elvira», esposa de «Mustafá», en la reposición milanesa, dio con un personaje hecho a su medida, tanto escénica como vocalmente, si bien su voz se muestra a veces tirante en el registro agudo y ha perdido algo de cuerpo. Muy correcta, la intervención de Rosa María Ysás, en el poco importante, pero comprometido papel de «Zulma», la esclava confidente de «Elvira».

También Paolo Montarsolo fue protagonista en la versión de la Scala y el gran bajo de siempre, atento al fraseo, y a la vis cómica, sin exageraciones tan propicias a personajes como «Mustafá», con una voz central que conserva su pastosidad, con gran estilo buffo, y depurada línea; lo único que podemos echar en falta es una cierta dificultad en las duras agilidades del «role», que no desmerecieron su brillante actuación. Después de su interesante carrera internacional, teníamos gran interés en oír a Dalmau González, y hemos podido comprobar, ya desde su difícil aria de entrada «Languir per una bella», que ha ganado en seguridad; posee una depurada musicalidad al servicio de una voz no muy bella, hecho éste que con su inteligencia sabe disimular; también una mayor experiencia en esta obra hará de este estudioso tenor un especialista de la misma, enmarcado en las condiciones intrínsecas de su instrumento. Completaba el cuadro de protagonista Enric Serra, como «Taddeo», con una versión muy pensada y administrando sus recursos. Muy correcto, Francesco Ellero, en «Haly», capitán de los corsarios argelinos, en un comprometido papel, con una difícil aria, «Le femmine d'Italia», y una intervención casi continua en la mayoría de los concertantes.

Hemos dejado para el final la prestación de Carlo Felice Cilario, como director, de la orquesta y el coro. El conjunto orquestal tuvo una interesante actuación, demostrando de forma ostensible la excelente calidad de las maderas, sobre todo oboe y flauta; la consistencia



«La italiana en Argel», una estampa rossiniana.

y pastosidad de la cuerda y la corrección en el metal; cosa distinta es la versión de Cilario, viejo conocido del Liceo desde su debut en los años 50, y que había demostrado sus posibilidades de artesano, consiguiendo en épocas anteriores sacar un importante resultado de la orquesta con medios limitados; ahora, con mayores medios, creemos no ha logrado del todo el resultado apetecible. Este es un fenómeno que este año ya hemos visto con otros directores, como János Kulka, y que consiste en que artistas que en peores circunstancias habían conseguido versiones muy correctas, hoy, con una orquesta de un superior nivel y con mayores medios, no llegan a los resultados que cabría esperar, lo que hace suponer que nuestra Orquesta necesita hoy día de otro tipo de directores. Su versión, que fue correcta, tuvo un carácter lineal, no entrando en demasiados matices, no muy atento a los cantantes, lo que dio lugar el último día a un pequeño desajuste en el concertante que cierra el primer acto. Muy correcto, el Coro en sus intervenciones, tanto como actores, primordial en esta obra, como cantantes, matizando en determinados momentos de forma hasta hace poco inimaginable.

UNA ANTIGUA NOVEDAD: «LA VESTALE»

Esperábamos con especial interés este título de la actual temporada de nuestro Gran Teatro del Liceo, por ser una obra capital en el desarrollo de la ópera moderna que se pone en escena muy raras veces (en el Liceo la única versión anterior tuvo lugar en 1910), y porque con ella se presentaba nuevamente en nuestro coliseo Montserrat Caballé, interpretando por vez primera una ópera que creemos que es muy adecuada a su personalidad y a su estilo —o al menos a su estilo de canto cuando interpreta óperas antiguas—.

Y, efectivamente, la diva nos convenció plenamente y nos dio una nueva muestra de su profesionalidad. Nos satisfizo especialmente poder comprobar que se hallaba no sólo en plena forma vocal, sino que había asumido el papel de la vestal «Giulia» de ese modo tan personal como sólo ella es capaz de hacerlo.

Si en el primer acto demostró ya una solidez vocal y una bella línea de canto, en el segundo se produjo el que podemos ya calificar de tradicional mila-



«La Vestale»: un marco para Spontini.

gro de establecer un puente mágico entre la escena y el público: éste, consciente del prodigio de una voz y de una interpretación fuera de serie, olvida sus habituales toses (ha habido verdaderos pruritos de tos en estas últimas funciones) y escucha en un silencio «cuasi» religioso.

Es curioso señalar que Montserrat Caballé muestra una predilección especial por las arias en que sus heroínas se hallan desarmadas, vencidas ante la fatalidad, y por ejemplo, mientras en la primer aria del segundo acto, «Tu che invoco con orror» mostró fuerza dramática y potencia, pero no subyugó al público del modo antes descrito, en la segunda, «O Nume tutelar degli infelici» alcanzó este clímax que hemos señalado.

Lo mismo sucedió de nuevo en otro aria de desesperación de «Giulia»: «Caro oggetto», y nuevamente se tendió la comunicación —comunidad, diríamos— con el elemento pasivo del espectáculo: el público. Muy notable, especialmente porque el público del Liceo todavía no se ha habituado a escuchar con atención las óperas que se salen del repertorio trillado y tendió a considerar que **La vestale** era una ópera sin interés. La excelente versión de **La vestale** aseguraríamos que logró perforar en más de un punto el muro de la indiferencia habitual ante las óperas antiguas y que se logró un éxito que tendrá sus frutos en la actitud futura del público.

El resto del equipo de cantantes tuvo una actuación correcta, sin rayar en lo excepcional. Esperábamos tal vez más de la «mezzo» soprano Bruna Baglioni, quien tendió a mejorar en cada representación, después de un primer acto un tanto confuso. Fue cada día una pequeña delicia su breve dúo del tercer acto con la Caballé, una curiosa anticipación embrionaria del dúo de «Norma» y «Adalgisa».

El tenor Nunzio Todisco ha ido afirmando su personalidad en el Liceo como un buen profesional que pone todo el interés en rendir al máximo de sus posibilidades, que no son muy generosas, pero que tienen una calidad muy aceptable. Este papel, poco brillante y nada agradecido, fue servido por él de un modo muy correcto.

Fue un verdadero lujo disponer de Vicente Sardinero para el breve papel de «Cinna», y así, sus intervenciones, desgraciadamente breves, fueron debidamente apreciadas por la concurrencia. Sólo un leve problema: la agilidad no es el fuerte de Sardinero, y en algunas frases demasiado ornamentadas tendió a saltarse alguna nota. Pero, en conjunto, su labor fue sólida y prestó una gran calidad a las representaciones.

La voz de Graziano Monachesi es poderosa, pero corre poco y da a sus intervenciones una sensación de incomodidad y de fijeza que le restan brillantez. Con todo, cumplió en el papel del «Gran Sacerdote». Bien, Ramón Gajas y Jesús Castellón (sobre todo el primero) en los breves cometidos apendiculares de esta ópera.

La Orquesta fue llevada con habilidad por Carlo Felice Cillario, aunque hubo algunos problemas en ajustar el cuer-

po sinfónico de la obra con las voces.

La producción, de Beni Montrésor, de Toulouse, estaba obviamente pensada para un teatro menor que el Liceo, y tenía el inconveniente de las escalinatas, que perjudicaron, a nuestro parecer, el desarrollo de una ópera que ya de por sí es estática, contribuyendo a que la dirección escénica reforzara todavía más ese carácter; demasiado exagerado, el fuego sagrado en el segundo acto (parecía una piscina el brasero), no resolvió bien la cuestión de la reanimación del fuego en el tercero, acudiendo al expediente de una proyección poco visible. Sin embargo, el conjunto fue bastante atractivo y tuvo momentos de gran brillantez.

La dirección escénica de Renzo Giaccheri jugó con la idea —muy frecuente en muchas producciones operísticas actuales— de pintarnos una **Vestale** como la que podía haber presenciado el propio Napoleón, y nos lo confirmó haciendo aparecer al propio emperador y a la emperatriz Josefina (protectora de Spontini) en lo alto del escenario, presenciando el ballet final. Fue ésta la mejor idea de toda la dirección escénica, que por lo demás pecó de lenta y hierática, contribuyendo a hacer aún más estática a esta obra. Lo peor creemos que fue su versión de la marcha triunfal —un momento que podía haber resultado visualmente atractivo y exótico, pues la adecuación del «atrezzo», con las banderas y los símbolos de las legiones era perfecta—. En efecto, la marcha se construyó a partir del fondo del escenario, haciendo ascender a las tropas y a los personajes: descender luego por la gran escalinata central hacia delante, lo que consideramos un error, porque para la mayoría del público ape-

nas había movimiento escénico, visto desde enfrente.

Queda ahora por comentar la brillantez del gran co-protagonista de **La vestale** en estas representaciones del Liceo: el Coro. Magnífico Coro, que ha crecido notablemente desde que el Consorcio se ha empezado a hacer cargo del Liceo, remontándolo como todo lo demás, y que ahora canta con versatilidad, con intención, con todos los grados de la expresión vocal. En manos de Romano Gandolfi, y de su segundo de a bordo, el director adjunto Vittorio Sicuri, el coro, en **La vestale**, hizo frente a sus constantes intervenciones con entusiasmo y profesionalidad. No faltó algún momento comprometido, algún desajuste entre coro y orquesta, no vamos a negarlo, pero el resultado fue altamente estimulante y prevemos noches gloriosas para este conjunto animoso y renovado.

No podemos decir lo mismo del Ballet, que hubo que improvisar para no restar visualidad a esta ópera; en conjunto, prevaleció la idea de que, en las circunstancias, era la mejor solución posible. Además, no es cosa de todos los días presenciar un ballet neoclásico, con su música peculiar, tan alejada de lo que después sería el estilo romántico que tan bien conocemos. Esperamos que, con el tiempo, también el Ballet del Liceo inicie el ascenso de que hoy nos congratulamos en el Coro y en todo lo demás.

En cuanto a la Orquesta, funcionó correctamente, bajo la batuta del veterano Carlo Felice Cillario: bien, la obertura, extensa y variada. En lo demás, se apreció de nuevo una buena labor orquestal, pero con cierta independencia de la escena, poco trabada con el espectáculo. Sin embargo, no hubo ningún desajuste digno de mención.

ORQUESTA CIUTAT DE BARCELONA

La temporada de conciertos populares de sábados por la tarde y domingos por la mañana está registrando este año un lleno tan absoluto que se agotaron ya los abonos antes de terminar el plazo de inscripción. Por esta razón se dió del concierto dedicado a **Carmina Burana**, de Carl Orff, una tercera función, el viernes por la noche, que creemos que debería ser ya habitual en la temporada de conciertos, para descongestionar un poco los dos restantes días, en los que numerosas personas tratan de entrar en la sala sin lograrlo.

La versión que dió la OCB, con Ros Marbá al frente —nos referimos a la del domingo 21 de noviembre—, fue muy correcta y hasta brillante, con acertadas intervenciones de la solista Linda Russell y una única del tenor Suso Mariátegui, de gran brillantez y comicidad. La Coral Carmina cantó con un sentido muy vivo del ritmo y de la *urgencia* de esta obra, que recrea con gracia el espíritu de esta música medieval tan alejada de nuestra sensibilidad.

Antes del *plato fuerte*, hubo dos entremeses: unos **Valses nobles y sentimentales**, de Ravel, sin especial garra, y una interpretación de **Erols**, pieza orquestal del conocido compositor y director de orquesta Rafael Ferrer, que fue cortésmente acogida.

Una semana más tarde, se presentó con la OCB el director Yoav Talmi, recientemente destacado en Europa por algunas actuaciones que han llamado poderosamente la atención. En el Palau, se nos presentó con una **Sinfonía** de Haydn (la **núm. 49**. llamada «**La passione**»), que más bien podía haberse titulado «**El sopor**», por la falta de gracia y brío con que la llevó.

A continuación, apareció el pianista Nicolai Dimidenko, considerablemente joven, quien interpretó brillantemente el **Segundo concierto para piano y orquesta** de Rachmaninov. Aquí, la orquesta sonó un poco mejor, pero estábamos ya dispuestos a preguntarnos la causa del renombre de Yoav Talmi cuan-



Foto: Barceló.

Buena labor de conjunto en «Cármina Burana».

do, finalmente, se nos mostró competente y activo en la última parte del concierto, con la **Quinta Sinfonía** de Beethoven. No fue la suya una interpretación memorable del tipo de las que se recuerdan toda una vida, pero sí que sacudió el polvo a sus anteriores prestaciones y nos dió una versión orquestal brillante, llena de matices y con una especial atención al ritmo, tan importante en Beethoven.

Es lástima que este director no hubiera dedicado el mismo entusiasmo y atención al resto del programa, y lo atribuímos a este sistema, muy poco racional, que se practica en todo el mundo, de hacer que los directores viajen constantemente como posesos, enfrentándose cada semana con una orquesta distinta, trabajando sumariamente un programa y desapareciendo luego hasta Dios-sabecuéndo, para ser sustituido a la semana siguiente por un señor completamente distinto en todo. Lógicamente, este director sabía que la **Quinta Sinfonía** de Beethoven era la obra por la que, en el fondo, se le iba a juzgar, y se preparó esta pieza a fondo con la orquesta, dejando que el resto cuidara de sí mismo.

Consulta

DISCOGRAFIA DE BJÖRLING

He escrito a la Radio Nacional de España porque estoy haciendo grandes esfuerzos por obtener una información completa sobre las grabaciones españolas del tenor Jussi Björling. He sido recientemente recomendado por un amigo italiano a escribirles para solicitarles su ayuda en esta materia. Si ustedes han publicado alguna discografía en España del tenor sueco Björling me sería de gran utilidad tener una copia de ella para incluirla en mi bibliografía, si no, toda información o referencia a personas o instituciones me sería muy apreciable.—**HARALD HENRYSSON** (Suecia)

RESPUESTA

Nuestra revista no ha publicado una discografía del tenor Bjorling, lo que sí podemos facilitarle es la discografía de Bjorling existente en la actualidad en el mercado español. Estos son los discos disponibles ahora:

La Boheme. Los Angeles, Merrill, Björling, Amara, Tozzi, Corena, Reardon. Coro y Orquesta Sinfónica de la RCA. Director, Beecham. 16300126/7 EMI.

Cavallería Rusticana. Tebaldi, Björling, Bastianini, Dani, Corsi, Coro y Orquesta Maggio Musicale Fiorentino. Director, Erede. Contiene recopilación de «Arias» de Arlesiana, Ballo, Fanciulla, Fedora, Gioconda y Manon, cantadas por Björling GOS 634/5 Decca.

Madame Buterfly. Los Angeles, Bjorling, Sereni, Pirazzini, Gaiotti, Montarsolo. Coro y Orquesta Opera de Roma. Director, Santini. 165-000.183/5 EMI.

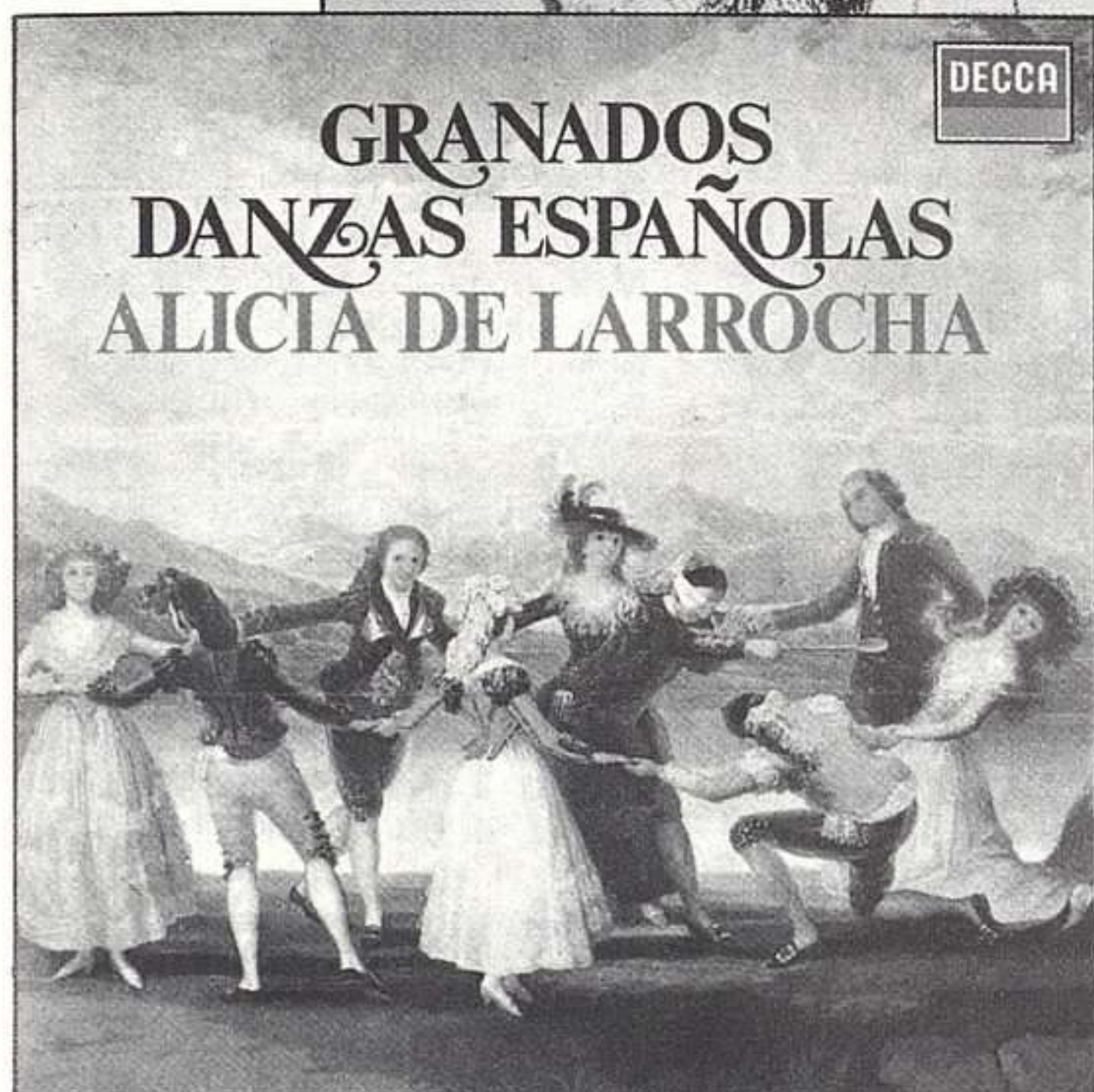
«MIXITITLAN», DE CRUZ DE CASTRO

RESPUESTA

Les ruego tengan la amabilidad de enviarme información sobre la casa editora del disco **Mixioacán**, del autor Alfonso Cruz de Castro, interpretado por la soprano Esperanza Abad y el Coro Koan. El motivo de dirigirme a ustedes es la necesidad que tenemos de dicha grabación para una actividad cultural sobre Hispanoamérica que vamos a realizar en este Centro y hasta ahora no hemos podido conocer la editora discográfica de dicha obra, pues en los comercios de discos no tienen la más mínima información.—**MANUELA ALCOVER**. Instituto Nacional Femenino «Juan Alcover» de Enseñanza Media (Palma de Mallorca).

La obra a que usted se refiere es, sin duda, **Mixititlan** y el autor, **Carlos Cruz de Castro**. Sentimos no poder darle la referencia de la grabación ya que, según nuestras noticias, esta obra no está grabada en disco, aunque sí existe la grabación a que usted se refiere realizada por Radio Nacional de España. Por otro lado, podemos informarle que la obra **Mixititlan** está escrita en abril de 1975 y estrenada en México el 5 de diciembre de 1978. Dura quince minutos y la partitura está editada por Editorial Alpuerto.

ULTIMAS NOVEDADES DECCA

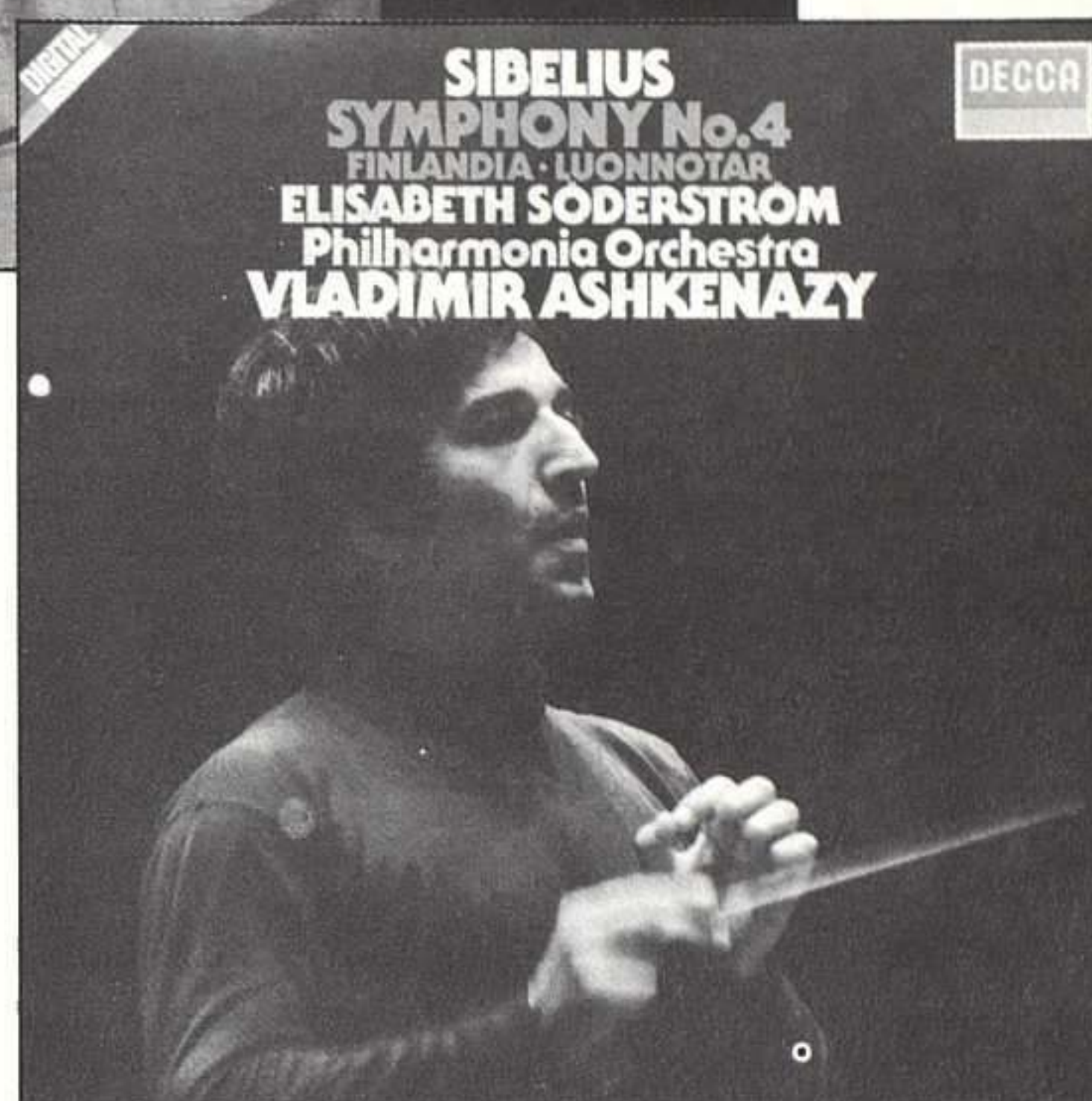


**BANDA SONORA ORIGINAL
DE LA PELICULA
«YES, GIORGIO»**

Tema original de John Williams
Música de Donizetti, Ponchielli, Puccini,
Verdi y canciones populares
Luciano Pavarotti, Tenor

DECCA - GRABACION DIGITAL
Ⓢ 9-40025.8 - 8-40025.1

GRANADOS
Danzas Españolas
Alicia de Larrocha, Piano
DECCA - Ⓢ 9-41021.9



RICHARD STRAUSS

Don Juan, Op. 20
Las travesuras de Till Eulenspiegel, Op. 28
Muerte y Transfiguración, Op. 24
Orquesta Sinfónica de Detroit
Antal Dorati

DECCA - GRABACION DIGITAL - Ⓢ 9-40007.4

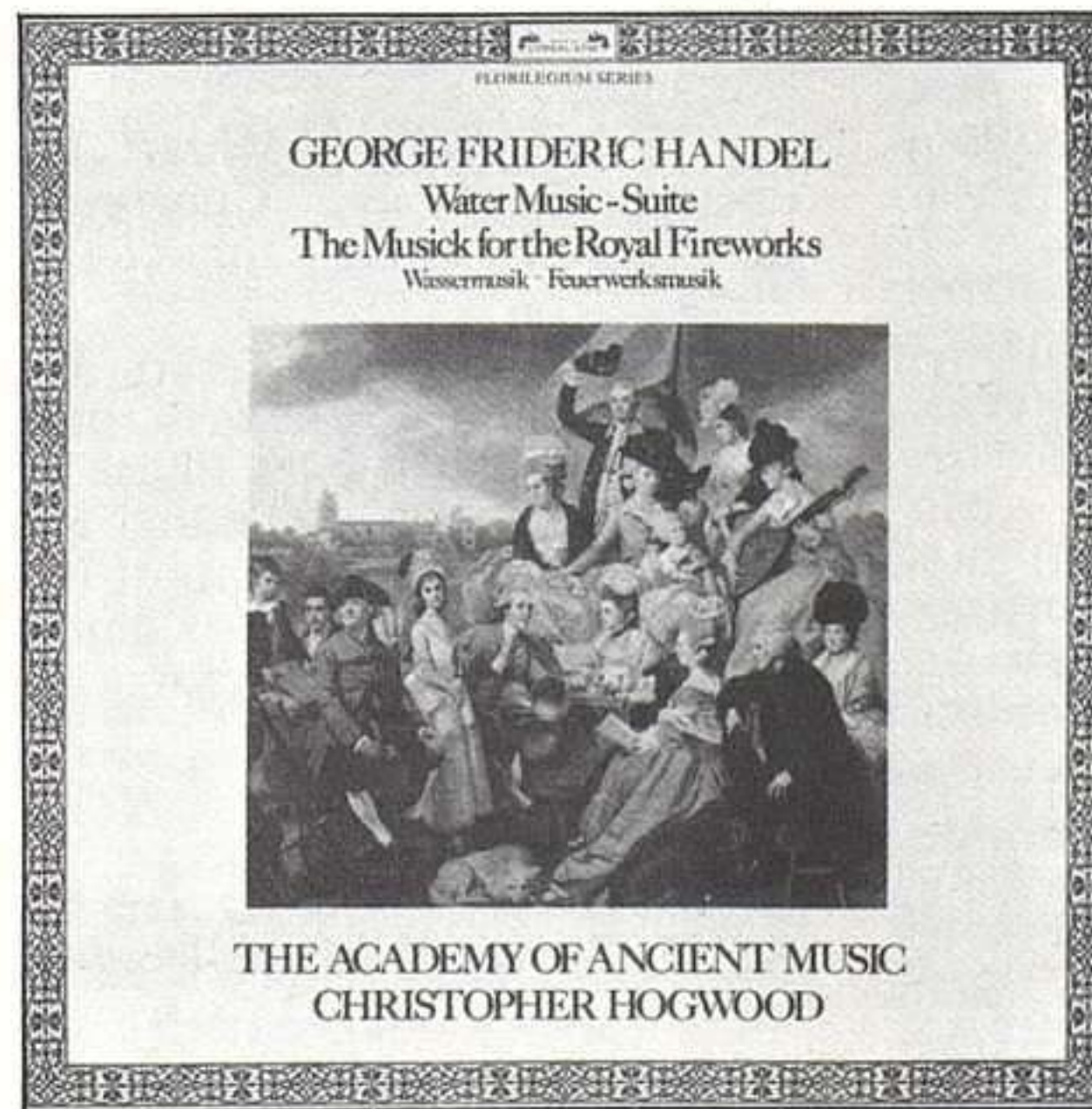
SIBELIUS
Sinfonía No. 4
Finlandia - Luonnotar
Elisabeth Söderström
Philharmonia Orchestra
Vladimir Ashkenazy

DECCA - GRABACION DIGITAL - Ⓢ 65 94 346.0

EDICIONES DE L'OISEAU LYRE



PURCELL
3 Elegías
Música para cuerda
Martyn Hill Tenor
**The Academy of
Ancient Music**
L'OISEAU LYRE
Ⓢ 9-40012.8



HAENDEL
Water Music, Suite
The Music for the
Royal Fireworks
**The Academy of
Ancient Music**
Christopher Hogwood
L'OISEAU LYRE
Ⓢ 9-40023.4

EDICIONES



DISTRIBUIDAS POR **fonogram**
s.a.



ESPAÑA

TEMPORADA DE OPERA DE MADRID (Teatro de la Zarzuela, de Madrid).

17, 20, 23 y 26 de marzo.— Wagner: **El holandés errante**. Norup, Stamm, Hass, Schunk, Frey, Yano, Leoz. Director de escena, Gerhard Kligenberg. Escenografía, Jorge Villareal. Director, Franz Paul Decker.

1, 4, 6 y 9 de abril.— Donizetti: **L'Elisir d'amore**. Ghazarian, Carreras, Blancas, Chausson. Director de escena, José Luis Alonso. Escenografía, Gerardo Vera. Director, José María Cervera.

16, 19, 22 y 25 de abril.— Luis de Pablo: **Kiu**. Basiola, Mariátegui, Cid, Comwell, Janulaku, Hiestermann. Director de escena, Francesca Siciliani. Escenografía, Umberto Bertaca. Director, José Ramón Encinar.

4, 7, 9, 12 y 14 de mayo.— Verdi: **La Traviata**. Malfitano, Uriz, Antiróni, Pons, de Palma, Esteve, Foiani. Ballet del Teatro de la Zarzuela. Director de Escena, Horacio Rodríguez Aragón. Director, José María Cervera. Decorados, Teatro del Liceo.

22, 25, 27 y 30 de mayo.— Verdi: **Falstaff**. Pons, González, de Palma, Ruiz, Foiani, Lorengar. Ballet del Teatro de la Zarzuela. Director de Escena, Lluís Pasqual. Escenografía, Fabiá Puigserver. Director, Antoni Ros Marbá.

5, 8, 10, 13 y 16 de junio.— Puccini: **La fanciulla del West**. Zschau, Nova, Domingo, Cid, Foiani, d'Angelis, Poli, Uriz. Director de escena, Emilio Sagi. Escenografía, Julio Galán. Director, Carlo Franchi.

21, 24, 26, 29 de junio y 1 de julio.— Rossini: **Semiramide**. Caballé, Dupuy, Pappas, Jiménez, Monachessi. Director de escena y escenografía, Gian Paolo Zennaro. Director, Eugenio Marco. Todas las representaciones: Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta «Árbos») y Coro Titular del Teatro de la Zarzuela.

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA (Teatro Real, de Madrid)

Abono A:

4, 5 y 6 de marzo.— Haydn: **Sinfonía en Sol mayor, núm. 92**. Berio: **Folk songs**. Alonso: **Biografía** (estreno). Stravinsky: **El pájaro de fuego**. Esperanza Abad (soprano). Director, Juan Pablo Izquierdo.

25, 26 y 27 de marzo.— Weber: **Oberon**. Britten: **Concierto para piano y orquesta**. Meldelsohn: **Sinfonía núm. 3, en La menor**. Enrique Pérez de Guzmán (piano). Director, José María Cervera.

Abono B:

11, 12 y 13 de marzo.— Prieto: **Sinfonía núm. 2** (estreno). Turina: **Canto a Sevilla**. E. Halffter: **Sinfonietta**. María Orán (soprano). Director, Jesús López Cobos.

15, 16 y 17 de abril.— Tchaikovsky: **Concierto en Re mayor, Op. 35**. Tchaikovsky: **Sinfonía núm. 5 en Mi menor**. Igor Oistrakh (violin). Director, Peter Maag.

CICLO DE MUSICA DE CÁMARA Y POLIFONIA (Teatro Real, de Madrid)

1 de marzo.— Obras de Des Prés, Arcadelt, Jannequin, Poulenc, Debussy y Ravel. Coro Nacional de España. Director, Enrique Ribó.

8 de marzo.— Obras de la familia Bach. Orquesta y Coros de la A.B.A.O. Director, Luis Izquierdo.

15 de marzo.— Mozart, Ginastera, Beethoven: **Cuartetos**. Cuarteto de la Universidad de La Plata.

22 de marzo.— Mozart: **Andante y fuga, Concierto para piano, Concierto para flauta en Re mayor, Sinfonía núm. 29**. Karin Merle (piano), Robert Aitken (flauta). Orquesta de Cámara Española. Director, Víctor Martín.

ORQUESTA Y CORO DE LA RTVE (Teatro Real, de Madrid)

5 y 6 de marzo.— Haydn: **Concierto en Do mayor, para violín y orquesta**. Liszt: **Sinfonía «Fausto»**. Hermes Kriales (violin). Director, Zoltán Peskó.

12 y 13 de marzo.— Haydn: **Las estaciones**. Sheila Armstrong (soprano), Keith Lewis (tenor), Harald Stamm (bajo). Coro de la RTVE. Director, Odón Alonso.

19 y 20 de marzo.— Honegger: **Pastoral d'Été**. Moreno Torroba: **Diálogos para guitarra y orquesta** (estreno). Brahms: **Serenata Op. 11**. Pepe Romero (guitarra). Director, Miguel Ángel Gómez Martínez.

26 y 27 de marzo.— Mahler: **Sinfonía núm. 3**. Patricia Payne (contralto). Escolanía de Ntra. Sra. del Recuerdo. Coro de la RTVE. Director, Miguel Ángel Gómez Martínez.

GRAN TEATRO DEL LICEO (Barcelona)

3, 6 y 9 de marzo.— Gounod: **Fausto**. Masterson, Yachmi, Aragall, Pliska, Sardinero, Aparici, Esteve. Escena y producción, Tomasi. Decorados, La Bottega Veneziana (Treviso). Vestuario, Fiore (Milán). Director, Romano Gandolfi.

13, 16 y 19 de marzo.— Verdi: **Otello**. Plowright, Cossutta, Nurmela, Piero de Palma, Vinco, Esteve, Ruiz, Castellón, Fondevila. Escena y producción, Dario della Corte. Decorados, Arena Sferisterio (Macerata). Vestuario, Arrigo (Milán). Director, Anton Guadagno.

20, 22 y 25 de marzo.— Puccini: **La Bohème**. Daniels, Hernández, Aragall, Sardinero, Serra. Escena y producción, Dario della Corte. Decorados, Arena de Verona. Vestuario, Fiore (Milán). Director, Antón Guadagno.

ORQUESTA CIUTAT DE BARCELONA (Palau de la Música, de Barcelona)

5 y 6 de marzo.— Poulenc: **Concierto para piano y orquesta**. Shostakovich: **Sinfonía núm. 10**. María Jesús Crespo (piano). Director, Kes Bakels.

12 y 13 de marzo.— Barber: **Adagio para cuerda, Op. 11**. Prokofiev: **Concierto núm. 2 para piano y orquesta**. Roig Francolí: **Cinc peces per a orquesta**. Strauss: **Don Juan**. Marioara Triffan (piano). Director, Albert Argudo.

26 y 27 de marzo.— Schubert: **Rosamunda**. Wagenseil: **Concierto para trombón**. Martín: **Balada para trombón y orquesta**. Balada: **Sardana**. Gershwin: **Un americano en París**. Michel Becquet, (trombón). Director, Sidney Harth.

PRO MUSICA (Palau de la Música, de Barcelona)

7 de marzo.— Haydn: **Sinfonía núm. 102 en Si bemol mayor**. Bartók: **Suite de ballet**. Mussorgsky-Ravel: **Cuadros de una exposición**. London Philharmonic Orchestra. Director, Sir Georg Solti.

8 de marzo.— Wagner: **Tannhäuser**. McCabe: **Concierto para orquesta**. Beethoven: **Sinfonía núm. 3 «Heroica»**. London Philharmonic Orchestra. Director, Sir Georg Solti.

16 de marzo.— Bach: **Suites núms. 2, 4 y 6 para violoncelo solo**. Yo Yo Ma (violoncelo).

21 de marzo.— Bruckner: **Sinfonía núm. 8 en Do menor**. Orquesta Sinfónica de Berlín (RDA). Director, Guenther Herbig.

22 de marzo.— Wagner: **Tristán e Isolda. Idilio de Sigfrido, Preludio de Lohengrin y Obertura de los Maestros Cantores**. Orquesta Sinfónica de Berlín (RDA). Director, Guenther Herbig.

24 de marzo.— Stravinsky: **Dumbarton Oaks**. Mozart: **Concierto para piano y orquesta, K. 499**. Brahms: **Liebesliederwalzer**. Bartók: **Danzas populares rumanas**. Orpheus Chamber Orchestra. Michel Dalbert (piano).

25 de marzo.— Haydn: **Sinfonía núm. 49**. Stravinsky: **Concierto en Re menor**. Brahms: **Serenata núm. 2, Op. 16**. Orpheus Chamber Orchestra.

28 de marzo.— Obras de Purcell, Schumann, Toldrá y Braga. Teresa Berganza (mezzosoprano), Juan Antonio Álvarez Parejo (piano).

ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS

11 (Iglesia de San Bartolomé, de LLanes), 14 (Iglesia de Santiago Apostol, de Sama), 18 (Iglesia de San Andrés, de Pola de Allande), 24 (Iglesia de Santo Tomás, de Avilés), 25 (Teatro Jovellanos, de Gijón) y 27 (Teatro Campoamor, de Oviedo) de marzo.— Merino: **Misa** (estreno). Dieguez: **Lamentatio** (estreno). Martín Lladó: **Obra de encargo** (estreno). Escolanía Real Sitio de Covadonga. Coral Polifónica de Avilés. Director, Víctor Pablo Pérez.

VI SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA DE AVILES

21 de marzo.— Coro de Niños de Lequeitio.

22 de marzo.— José María Azkue (órgano).

23 de marzo.— Asociación de Música de Cámara de Pamplona. Director, Luis Morondo.

24 de marzo.— Orquesta Sinfónica de Asturias. Director, Víctor Pablo Pérez.

25 de marzo.— Asociación de Música de Cámara de Bilbao.

ORQUESTA SINFONICA DE MALAGA (Conservatorio Superior de Música)

11 de marzo.— Ocón: **Miserere y Misa**. Coral Santa María de la Victoria. Director del Coro, Manuel Gámez. Director, Isidoro García Polo.

25 de marzo.— Vivaldi: **Gloria**. Gherubini: **Requiem en Do menor**. Coral Manuel de Falla. Director del Coro, Ricardo Rodríguez Palacios. Director, Octav Calleya.

ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI (Teatro Victoria Eugenia, de San Sebastián y Teatro Campos Eliseos, de Bilbao)

26 (Bilbao) y 29 (San Sebastián) de marzo.— Haendel: **El Mesias**. Young Hee Kim, Ana Ricci, Javier Solaun, Jesús Sanz Remiro. Agrupación Coral Jatoriki y Coro Universitario de Leioa (Bilbao). Orfeón Bergares (San Sebastián). Director, Enrique Jordá.

ORQUESTA SINFONICA CIUDAD DE PALMA (Auditorio de Palma de Mallorca)

10 de marzo.— Talens: **Suite núm. 2**. Saint Saëns: **Concierto para violoncelo y orquesta**. Masenet: **Escenas pintorescas**. Ravel: **Rapsodia española**. Rafael Ramos (violoncelo).

24 de marzo.— Mozart: **Oberatura de Don Juan, Concierto para piano y orquesta en La mayor**. Franck: **Sinfonía en Re menor**. Emilio Muriscor (piano).

DIMERCRES MUSICALS DE RADIO NACIONAL (Palau de la Música Catalana, de Barcelona y Radio Nacional, segundo programa (FM), Barcelona)

2 de marzo.— **La guitarra en Hispanoamérica**. Obras de Moreno Torroba, García Abril, Piazzola y Ayala. Ernesto Bitetti (guitarra). 19 horas.

9 de marzo.— **Las canciones de cámara de R. Gerhard**. María Dolors Aldea (soprano). Anton Cardó (piano).

16 de marzo.— **III Centenario de Rameau**. Rameau: **Integral de Piezas de concierto**. Therese Dussaut (piano).

23 de marzo.— **Música vocal española contemporánea**. Obras de Barce, Mestres-Quadreny, Brncic, Bofill, Ricci y Lewin-Richter. Anna Ricci (mezzosoprano), William Waters (guitarra), Andrés Lewin Richter (electrónica).

30 de marzo.— **Las Sonatas para flauta y clave de Bach**. Claudi Arimany (flauta). Madrona Elías (clave).

CANTAR Y TAÑER (Sala Fenix, de Madrid)

Primera decena de marzo.— Stamitz: **Cuarteto en Re**. Field: **«Guernica»**, para cuarteto de cuerda y saxo alto. Dvorak: **Cuarteto en Fa mayor**. Felix Slovacek (saxo). Cuarteto Kocian.

CICLO DE CONCIERTOS DE GUITARRA DE LA PEÑA «TARREGA» (Casal del Metge, de Barcelona)

27 de marzo.— J. Dowland: **My Lord Chamberlain, his galliard, My Lord Willoughby's welcome home**. Scheidler: **Sonata en Re mayor**. Bach: **Suite inglesa núm. 3**. Sors: **L'encouragement**. Mompou: **Preludio núm. 8**. Codina: **Dúo caprichoso**. Albéniz: **Granada**. Falla: **Danza núm. 1 de «La Vida Breve»**. Dúo de guitarra Caballé-Vidal.

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA DE BADAJOZ

25 de marzo.— Concierto sacro de Semana Santa. Coro del Conservatorio de Música. Parroquia de la Concepción.

ORFEO DE SANTS (Barcelona)

5 de marzo.— Obras de Lotti, Lamotte, Fauré, Ibert, Brotons y Debussy. Trío Santa Cecilia.

12 de marzo.— Obras de Mozart, Turina y Beethoven. Josep M. Alpiste (violín). Angel Soler (piano).

26 de marzo.— Obras de Brudieu, Dvorak, Rossini. Coral Carmina. Director, Jordi Casas.

ASSOCIACIO DE CULTURA MUSICAL (Palau de la Música de Barcelona)

Marzo.— Orquesta de Cámara de Grenoble. Christa Romer (piano).

CAJA DE AHORROS PROVINCIAL SAN FERNANDO (Sevilla)

1, 2, 3 y 4 de marzo.— IV Curso de Canto Gregoriano. Por Ismael Fernández de la Cuesta. Audiciones comentadas por Francisco Lara.

4 de marzo.— Orquesta Bética Filarmónica. M Ho'henroeder (piano). Director, Francisco García Nieto. Auditorio Caja de Ahorros.

5, 19 de marzo.— X Ciclo de formación musical para escolares. Presentación: Manuel Castillo. Orquesta Bética Filarmónica. Auditorio Caja de Ahorros.

12 de marzo.— Ciclo «Jóvenes Intérpretes Andaluces».

18 de marzo.— Beethoven: **Novena Sinfonía**. Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla. Director, Octav Calleya.

25 de marzo.— Ciclo Música y literatura: el «lied». Manuel Cid (tenor) y Felix Lavilla (piano).

RETAULE ARTISTIC DE TERRASA

6 de marzo.— Haydn: **Cuarteto, Op. 54, núm. 2**. Shostakovich: **Cuarteto, Op. 110, núm. 8**. Debussy: **Cuarteto Op. 10**. Cuarteto Haydn. Gran Casino.

13 de marzo.— Turina: **Sevilla, suite pintoresca, Op. 2**. Chopín: **Vals núm. 5 en La bemol mayor**. Brahms: **Variaciones y fuga sobre un tema de Haendel, Op. 24**. Joan Moll (piano). Centro Cultural de la Caja de Ahorros.

27 de marzo.— Concierto de Semana Santa. Slovenki Okter. Director, Anton Nanut.

29 de marzo.— Fauré: **Requiem**. Haendel: **Dixit Dominus**. Stokes, Raynor, Cook, Eatkorne, Livingstone, Makie. Orfeo Catalá. Orquesta Ciutat de Barcelona. Director, Simon Johnson. Centro Cultural de la Caja de Ahorros.

SEMANA INTERNACIONAL DE LA GUITARRA (Salón de Actos de la Caja de Ahorros, de San Sebastián)

1 de marzo.— Dos figuras del clasicismo. Gabriel García Santos (España).

2 de marzo.— La transcripción y la guitarra. Carles Trepal (España).

3 de marzo.— Andres Segovia, estímulo de los compositores. Leonardo Mascagna (Italia).

4 de marzo.— La música actual. Kokichi Akasaka (Japón).

PODIUMS DE JOVENES INTERPRETES (Conservatorio Superior Municipal de Música, de Barcelona)

4 de marzo.— Obras de Noriega. Luis Angel Noriega (guitarra). Obras de Garvía, María Isabel Garvía (piano). Obras de Sabate, Miquel Bofill (saxo alto) y Antoni-Olaf Sabater (piano).

8 de marzo.— Obras de Murzia, Mouton y Weiss. Aina Torrent (guitarra).

11 de marzo.— Obras de Hindemith, Honneger Francaix y C. Ph. E. Bach. Albert Mora (flauta). Obras de Bach y Lauro. Juan Mario Cuellar (guitarra). Obras de Constant y Loeille. Ave María Beltran (guitarra) y Montserrat Gascón (flauta).

15 de marzo.— Obras de Brahms, Schumann, Debussy y Poulenc. Oriol Romani (clarinete) y Lluís Avendaño (piano).

18 de marzo.— Obras de Brahms. Lluís Fleta (violín) y Josep Gil (piano). Obras de Brahms. Anna Mora (violoncelo) y Antoni-Olaf Sabater (piano). Obras de Listz, Josep Gil (piano).

CICLO BRAHMS (Fundación Juan March, de Madrid)

2 de marzo.— Trío para piano, violín y trompa. Trío núm. 3 para piano, violín y violoncelo. Miguel Angel Colmenero (trompa). Trío de Madrid.

9 de marzo.— **Cuarteto núm. 1. Quinteto, Op. 34**. Quinteto Español.

16 de marzo.— **Cuartetos núms. 2 y 3**. Cuarteto Emera.

23 de marzo.— Trío para piano, clarinete y violoncelo. **Sonatas para clarinete o viola y piano núm. 1 y núm. 2**. Adolfo Garcés (clarinete). Josep Colom (piano). Rafael Ramos (violoncelo).

MUSICA ALS QUATRE VENTS (Radio 2 y Radio 4)

4 de marzo.— Haydn: **Sonata en Do mayor**. Albéniz: **Corpus en Sevilla**. Ravel: **Oiseaux Tristes y Alborada del gracioso**. Brahms: **Variaciones y fuga sobre un tema de Haydn**. Patrick O'Byrne (piano). Teatro Principal, de Olot.

11 de marzo.— **La evolución de la música de cámara desde el siglo XVI al XVIII**. Obras de Ortiz, Cabezón, Correa de Arauzo, Frescobaldi, Hotteterre Le Romain, Raendel, Van Eyck, Telemann. Romá Escalas (flautas dulces). Albert Romani (clavicémbalo). Casa de Cultura, de Lloret de Mar.

18 de marzo.— Obras de Fletxa, Brudieu, Vazquez, Costeley, Morley, Marenzio y anónimos. Cantare con la Gorgia. Auditorio «Lluís Mas», de Sabadell.

25 de marzo.— Marco: **Floreal**. Musser: **Preludio**. Moszumska-Nazar: **Tres estudios de concierto para solo de percusión (estreno)**. Pitfield: **Sonata para marimba**. Feldman: **El rey de Dinamarca**. Xavier Joaquín (percusión). Centro «La Unió Social», de Flix.

AULA DE NUEVA MUSICA DEL LABORATORIO DE INTERPRETACION MUSICAL (Instituto Francés, de Madrid)

7 de marzo.— «Generaciones». Lorenzo Ferrero: **Ellipse V**. Rodolfo Halffter: **Capricho**. Francesco Pennisi: **Voz**. Armando Gentilucci: **Gesti e risonanze**. Earle Brown: **...from Folio and Four Systems**. Presentación, Emilio Casares.

9 de marzo.— «Características del timbre». Rafael Díaz: **Simbiosis**. Enrique Raxach: **Chalumeau**. Daniel Brozák: **Koroze**. Klas Tortensson: **Spans/Spännvidder**. Giacarlo Schiaffini: **Mare Magnum**. Presentación, Tomás Marco.

10 de marzo.— «Improvisación sobre imágenes». Concierto improvisación sobre montajes plásticos, figuraciones elaboradas con rayos laser y perspectiva pictórica. Presentación, José Luis García del Busto.

Concurso Internacional de Piano PILAR BAYONA Zaragoza, Diciembre 1983

REGLAMENTO

El Concurso Internacional de Piano "Pilar Bayona" se crea conjuntamente por parte del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza y de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, con el objeto de conmemorar anualmente, en las fechas del aniversario de su muerte, la figura de la insigne pianista Pilar Bayona.

CONDICIONES GENERALES

1. El Concurso Internacional de Piano "Pilar Bayona", para intérpretes, tendrá lugar en Zaragoza entre los días 1 al 11 de diciembre de 1983.
2. El Concurso está abierto a los pianistas de todos los países. Los candidatos deberán tener 16 años como mínimo y 30 como máximo en la fecha fijada como límite para la inscripción (15 de octubre de 1983).
3. **Los gastos de estancia** de todos los participantes en la ciudad de Zaragoza, correrán a cargo del concurso a partir del día 1 de diciembre, mientras dure su participación en el concurso. Los gastos adicionales correrán por cuenta de los concursantes.
4. **La solicitud del boletín de inscripción** deberá hacerse a la Secretaría del Concurso, y deberá ser remitido a la misma, debidamente cumplimentado, acompañado de todos los documentos que más adelante se especifican, antes de la fecha señalada como límite en el punto 2.
5. **Viajes:** La Administración del Concurso abonará a los concursantes provenientes de países no limítrofes con España el 50% de los gastos de viaje que haya ocasionado su desplazamiento para participar en el Concurso, previa presentación de los billetes correspondientes, siempre que no hayan recibido subvención o bolsa de viaje por parte de instituciones, autoridades o gobierno de su país.
6. **Derechos de grabación y difusión:** El Concurso Internacional de Piano "Pilar Bayona" se reserva todos los derechos de radiodifusión, grabación y emisión por Televisión de las diferentes pruebas del concurso, así como los derechos de grabación fonográfica, de edición de discos o cintas del mismo.
7. **Premios:** Al fallar el Concurso Internacional de Piano "Pilar Bayona", el Jurado podrá otorgar los siguientes premios:
 - Primer premio: 1.000.000,- de pesetas (un millón de pesetas).
 - Segundo premio: 600.000,- pesetas (seiscientos mil pesetas).
 - Tercer premio: 400.000,- pesetas (cuatrocientas mil pesetas).
 El ganador del Concurso Internacional de Piano "Pilar Bayona" estará obligado, de forma gratuita, a ofrecer en Zaragoza un concierto que tendrá lugar el día 13 de diciembre de 1983, aniversario de la muerte de Pilar Bayona, como homenaje a la insigne pianista.
8. **Solicitudes de inscripción:** Las solicitudes de inscripción deberán ser remitidas por el candidato o por las autoridades gubernamentales o académicas de su país, y deberán ser recibidas antes de la fecha fijada como límite para la inscripción, (15 de octubre de 1983), en la Secretaría del Concurso Internacional de Piano "Pilar Bayona" Calle Coso, 57 - 2.º ZARAGOZA-1 (ESPAÑA)
Las solicitudes deberán ser remitidas por carta certificada.
9. **La petición de inscripción** deberá ser acompañada obligatoriamente por los siguientes documentos, que no serán devueltos en ningún caso:
 - a) Partida de nacimiento, u otro documento oficial en el que conste la edad, fecha de nacimiento y nacionalidad del participante, debidamente cumplimentada por las autoridades de su país de origen.
 - b) Dos fotografías tamaño carnet, que deberán llevar al dorso el nombre del participante.
 - c) Una fotografía, sobre papel fotográfico brillante, con dimensiones mínimas de 9 x 12 cm., que será reproducida en el programa del concurso.
 - d) "Curriculum vitae" del candidato, mecanografiado en un folio a doble espacio, en el que se recojan sus datos personales, estudios cursados, profesores, giras y conciertos, etc. así como detalles relativos a la actividad musical del participante.
 - e) Cartas de presentación, del profesor o de tres pianistas de reputación internacional (profesores o no), apoyando expresamente al candidato y recomendado al Secretario su admisión en el Concurso Internacional de Piano "Pilar Bayona".
 - f) Derechos de inscripción, por la cantidad de 2.000,- pesetas. Finalizado el Concurso, se devolverán los derechos a los solicitantes que no hayan sido admitidos al mismo, por giro postal.
10. **Recepción de las solicitudes de inscripción:** Las solicitudes de inscripción al Concurso Internacional de Piano "Pilar Bayona" serán examinadas por el Secretario y por el Comité Organizador del Concurso, que verificará los extremos contenidos en ellas y determinarán en consecuencia su admisión o no en el concurso.
11. Si la solicitud está hecha por el gobierno del país al que pertenece el participante, será aceptada sin otra verificación que la correspondiente a los datos personales y edad del concursante.
12. El secretariado del Concurso comunicará el interesado su admisión en el mismo, por carta certificada. En caso de incomparecencia del interesado a las pruebas, los derechos de admisión no serán devueltos.
13. La eventual no admisión de un candidato será justificada por una nota adjunta a la carta en la que se le comunicará la no aceptación de su solicitud. Ninguna causa de orden político, racial, ideológico o lingüístico podrá motivar la no admisión al concurso del candidato.
14. El texto íntegro del reglamento será remitido a cada concursante una vez haya sido aceptada su participación. El reglamento tendrá carácter de ley para ambas partes.
15. **PRUEBAS DEL CONCURSO:**
Las pruebas del concurso consistirán en dos eliminatorias y una prueba final, todas ellas de carácter público y con las siguientes características:
 1. PRIMERA ELIMINATORIA: El candidato ejecutará las cinco piezas siguientes:
 - Un Estudio de Chopin y otro de Liszt, que el Jurado elegirá entre los dos, de cada uno de ellos, propuestos por el candidato.
 - Un Estudio de Debussy.
 - Un Estudio de Rachmaninov.
 - Una de las cuatro baladas de Chopin a elección del candidato.
 2. ELIMINATORIA: El candidato ejecutará las cuatro piezas siguientes:
 - Un Preludio y Fuga de Clave bien temperado de J.S. Bach.
 - Una Sonata de Beethoven, salvo las dos del Opus 49.
 - Una obra de Albéniz, a elegir entre las doce de "Iberia", o "Navarra", o "La Vega", o bien una de las "Goyescas" de Granados, o bien la "Fantasía Bética" de Falla.
 - PRUEBA FINAL: El candidato ejecutará las piezas siguientes:
 - Tocatta, Op. 7, de Schumann.
 - Un concierto con orquesta, a elegir entre:
 - a) Mozart: Concierto en re menor, K. 466.
 - b) Beethoven: Concierto núm. 3, en do menor Op. 37.
 - c) Chopin: Concierto núm. 1, en mi menor, Op. 11.
 - d) Tchaikowsky: Concierto núm. 1, en si bemol mayor, Op. 23.
 - e) Grieg: Concierto en la menor, Op. 16.
 - f) Cesar Franck: Variaciones Sinfónicas.
 - g) Schumann: Concierto en la mayor.
16. El orden de participación en las pruebas se realizará por sorteo, siendo inalterable, salvo disposición en contra del Jurado por causas de fuerza mayor.
17. En cada prueba se interpretarán todas las obras de memoria.
18. Las obras deberán ser interpretadas sin repeticiones, salvo en caso en que el Jurado determine lo contrario.
19. Todas las pruebas serán públicas.
20. El sorteo de los concursantes tendrá lugar en el día y hora fijados por el Comité Organizador del Concurso, y deberán asistir a él los interesados, salvo en caso de fuerza mayor debidamente justificado. En tal caso, obrará en su nombre la Dirección del Concurso.
21. El orden del sorteo no podrá ser modificado salvo en caso de fuerza mayor, que el concursante deberá justificar, y con la autorización del Jurado.
22. **En ningún caso se aceptarán cambios en el repertorio a interpretar.**
23. **Fallo del Jurado.** El fallo del Jurado, en la concesión de los premios, será inapelable.
24. Los concursantes premiados deberán recoger personalmente su galardón en el acto de entrega de los mismos, o bien delegar por escrito en otra persona. En ningún caso serán remitidos los premios en metálico o galardones a los concursantes que no los reciban de forma reglamentaria.
25. El Comité de Organización determinará quiénes de los laureados han de participar en el concierto de clausura, de forma obligatoria y sin retribución alguna. Toda abstención no justificada, por parte de los elegidos, dará lugar automáticamente a la anulación del premio correspondiente. Las obras a interpretar podrán ser escogidas entre las presentadas en el concurso.
26. **La inscripción en el Concurso Internacional de Piano "Pilar Bayona" implica, obligatoriamente, la aceptación íntegra de todos los extremos contenidos en las bases del presente reglamento.**

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA
CAJA DE AHORROS DE ZARAGOZA, ARAGON Y RIOJA

14 de marzo.— «Aspectos estilísticos», Krzysztof Penderecki: **Tres miniaturas**. Edgar Alandía: **Rocio**. Paolo Renosto: **Presenza 2**. José Manuel Berea: **Memoria**. Ramón Barce: **Serenata**. Presentación, Arturo Reverter.

16 de marzo.— «Los clarinetes». Raymond Depraz: **Sextuor**. Philippe Fénelon: **Trío versión B**. Enrico Renna: **Abwechselln**. Francisco Otero: **Silbos**. Gérard Garcin: **Aprés, bien aprés, enfin, elle arriva**. Presentación, Louis Jambou.

17 de marzo.— «Homenaje». Benno Ammann: **Riflessi**. Rodríguez Albert: **Introducción, reci-**

tado y marcha. Jesús Bal y Gay: **Sonata**. Angel Martín Pompey: **Quinteto**. Presentación, Ramón Barce.

21 de marzo.— «Trasformación de la partitura». Franco Evangelisti: **4!**. Mestres-Quadreny: **Trío**. Manuel Enriquez: **Movil II**. Francis Schwartz: **My eyebrows are not bushy**. Jesús Villa Rojo: **...y también**. Presentación, José María Mestres-Quadreny.

23 de marzo.— «Instrumentos y electrónica» Giacomo Manzoni: **Percorso GG**. Andrés Lewin-Richter: **Reacciones II**. James Dashow: **Effetti colaterali**.

Will Eisma: **Collected papers II**. Presentación, Luis de Pablo.

X CICLO DE GRANDES AUTORES E INTERPRETES, DE LA UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID (Teatro Real, de Madrid)

2 de marzo.— Beethoven: **Cuarteto Op. 95, Op. 127 y Op. 18, núm. 5**. Cuarteto Endres de Munich.

3 de marzo.— Beethoven: **Cuartetos Op. 74; Op. 18, núm. 4 y Op. 59, núm. 3**. Cuarteto Endres, de Munich.

LUNES MUSICALES DE RADIO NACIONAL (Sala Fénix, de Madrid)

7 de marzo.— Del clave al piano. Obras de Scarlatti, Gallupí, Cimarosa y Clementi. Francesco Nicolosi (piano).

14 de marzo.— Madrigales y Villancicos de Ruimonte. Grupo Sema.

21 de marzo.— La evolución de la sonata pianística. Obras de Scarlatti, Beethoven y Chopín. Bela Siki (piano).

28 de marzo.— Recital del Coro de RTVE. (Iglesia de San Jerónimo el Real).

País musical

BILBAO

LA ORQUESTA SINFONICA CON ACHUCARRO

Extraordinario y magnífico concierto, el que hemos escuchado en su tercero de la temporada; en programa, tres conciertos de los compositores Grieg, Poulenc y Tchaikovsky, actuando como solistas Joaquín Achúcarro y su esposa Emma Jiménez, y, como director invitado, Enrique García Asensio.

El **Concierto en La menor para piano y orquesta, Op. 16**, de Grieg, se interpretó en primer lugar, con el solista Joaquín Achúcarro, y a mi juicio, ha sido una de las mejores versiones escuchadas, pues si Achúcarro realizó una auténtica exhibición técnica, la Orquesta brilló a gran altura, sorprendiendo la riqueza de su sonido. Seguidamente, el **Concierto en Re menor, para dos pianos y orquesta**, de F. Poulenc. Solistas; Joaquín Achúcarro y Emma Jiménez, quienes, ante la salva de aplausos que les fue dedicada al final, interpretaron fuera de programa un brillante **Vals** de Arensky, en cuya ejecución vertieron nuevamente su gran técnica, musicalidad y perfecto enten-



Enrique García Asensio.

dimiento. Finalmente, el **Concierto núm. 1, para piano y orquesta, en Si bemol menor, Op. 23**, de Tchaikovsky. Solista también Joaquín Achúcarro. En él, solista y profesores de la Orquesta, con su director. García Asensio, se emplearon a fondo para lograr una versión verdaderamente extraordinaria. Achúcarro hizo una demostración de estilo, de musicalidad, de agudeza y conocimiento técnico, de temperamento y de penetración. En suma, un concierto muy brillante por parte de todos, pues la Orquesta sonó extraordinariamente bien en todas sus líneas, bajo la experta batuta del maestro García Asensio.

El cuarto concierto de la Orquesta Sinfónica de Bilbao fue conmemorativo del CCL aniversario de Haydn y dirigido por el titular de la agrupación, Urbano Ruiz Laorden, interpretando tres obras de Haydn: primeramente, el **Concierto en Sol mayor, para violín y orquesta** (primera vez), interviniendo como solis-

ta el vizcaíno Félix Ayo. La interpretación transcurrió por cauces normales y el solista supo exponer toda la capacidad que su instrumento solista tiene en tan brillante página. Lo mismo ocurrió con el **Concierto en La mayor, para violín y orquesta**, (primera vez) y que permitió a Félix Ayo otro gran lucimiento. Cerró este concierto conmemorativo la interpretación de la **Sinfonía núm. 100, en Sol mayor («La Militar»)**, que tuvo versión correcta, bajo la batuta de Ruiz Laorden y que junto con sus profesores escuchó las ovaciones del público que llenaba el teatro de los Campos Elíseos.

ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI

De nuevo, hemos escuchado a esta orquesta en un programa ya más amplio y variado, lo que demuestra el grado de superación que va teniendo en su corto espacio desde que comenzó a actuar diríamos profesionalmente.

En primer lugar, han interpretado la **Sinfonía núm. 32 en Sol mayor (K 318)** de Mozart, con resultado satisfactorio. El **Concierto para violín y orquesta**, de Tchaikovsky, para el que el artista precisa reunir unas cualidades de todo género (y no es que Gaby Spanoghe no las posea), para una fiel interpretación que marque un gran virtuosismo, sin olvidar el «tempo», pues luchó con voluntad y afán por resolver la difícil papeleta con decoro, y aunque fuese sólo por eso, merece el ánimo que le dedicó el público que llenaba el Teatro Campos Elíseos. La Orquesta funcionó bien, a las órdenes de un gran maestro como es Enrique Jordá.

En la segunda parte, la obra de la primera figura del impresionismo musical en Francia, Debussy, **Sarabande** (en orquestación de Ravel), pieza breve, pero llena de colorido. Después, una fantasía danza para orquesta, **Hashan y Melihan**, de J.M. Usandizaga, obra escrita en un solo tiempo y donde se advierte una música alegre, bien orquestada, con tres temas, una fuga y un final, donde se reúne el conjunto de la obras, que resulta muy bella.

Finalmente, **Los Preludios** de Liszt, que en justicia hay que resaltar, fue lo más destacado del concierto, ya que la Orquesta funcionó como gran conjunto, equilibrando la sonoridad, su altura, su fuerza, color, carácter, intensidad y emisión, particularidades que el maestro Jordá supo mantener hasta llegar al brillante final. El público dedicó largas ovaciones a profesores y director.

SOCIEDAD FILARMONICA DE BILBAO

Inició la temporada musical 82-83 con un concierto a cargo de la Orquesta de Cámara de Praga, conjunto formado por 36 instrumentistas, que actúan sin director. En la primera parte del programa, **Sinfonía en Mi bemol mayor para dos orquestas, Op. 18 núm. 1**, de Bach, y el **Concierto para piano y orquesta núm. 4 en Sol mayor Op. 58**, de Beethoven, con el solista checo Miroslav Langer, pianista que observamos tuvo un ligero vaivén en el primer movimiento (quizá un tanto preocupado por los demás componentes al no tener director), aunque luego llegó a concentrarse con la obra y nos mostró gran personalidad artística y brillante técnica, destacando la calidad del «Andante» y el «Rondó vivace», para terminar con un final verdaderamente excelente. Prorrogó su actuación con un **Estudio para la mano izquierda** de Scriabin. En la segunda parte, una breve obra de Honegger, **Pastorale d'Eté**, poema sinfónico, y, finalmente, **Suite checa, Op. 39**, de Dvorak. El concierto ha sido bueno en términos generales pero, en esta cuarta vez que nos visitan, sin llegar al éxito de temporadas anteriores. No obstante, el público que llenaba la sala aplaudió con calor y la agrupación agradeció estos aplausos con la interpretación, fuera de programa, de una **Gavota** de Prokofieff y un **Pizicato**.

Presentación del joven pianista polaco (25 años), Krystian Zimerman, que vie-

ne precedido de importantes premios, entre los cuales destaca el Primer Premio del Concurso Internacional Chopin, de Varsovia, cuando sólo contaba 18 años. En el programa, **Sonata núm. 3 en Fa menor, Op. 5**, de Brahms, obra fuerte, que presenta dificultades para una correcta ejecución y, sin embargo, este genial pianista supo ofrecernos una versión que, a nuestro juicio, fue de plena satisfacción. En la segunda parte, **Cuatro mazurkas**, de Karol Szymanowski, autor que está situado entre el post-romanticismo nacionalista y el impresionismo; no son piezas muy escuchadas por el público ni tampoco de fácil ejecución, pero en manos de este joven artista parecen sencillas, gracias a su técnica de gran perfección y dominio absoluto del piano. Finalmente, nos mostró también sus posibilidades expresivas en la **Sonata núm. 2, en Si bemol menor, Op. 25**, de Chopin. Debemos decir que el arte y la interpretación escapan a los criterios objetivos y absolutos, pues lo que para unos es un gran éxito, para otros puede resultar menos satisfactorio, pero aquí hay que hacer justicia y podemos decir, sin lugar a dudas, que estamos ante un gran pianista de una enorme integridad intelectual y capacidad musical, condiciones que dieron como resultado una extraordinaria interpretación de la obra de Chopin, que el socio de la Filarmónica aplaudió con gran entusiasmo, y hasta se escucharon los «bravos», ante lo cual el pianista agradecido, prorrogó el recital con varias piezas, dos de ellas de Mozart.

Otro pianista hizo su presentación en esta Sociedad Filarmónica: Ilan Rogoff, nacido en Tel-Aviv y que presentó en su programa **Impromptu núm. 3, en Si bemol mayor, Op. 142. D. 935**, de F. Schubert, y **Fantasia en Do mayor, Op. 15, D. 760**, también de Schubert; en la segunda parte, cuatro **Baladas** de Chopin. Cumplió su cometido, pero sin llegar a entusiasmar.

CONCIERTOS ARRIAGA

La Sociedad Conciertos Arriaga, ha dado comienzo a su temporada musical 82-83, presentando al pianista John Briggs, para interpretar obras de Schumann, Chopin, Saint-Saëns, Liszt y Wagner. Es una pena que estos conciertos tengan lugar en una sala que no reúne condiciones de acústica, ni adecuadas para el artista, que no puede sentirse a gusto. Con **Papillons, Op. 2**, de Schumann, comenzó el citado pianista, mostrando delicadeza, queriendo llegar al romanticismo realista del autor, sin conseguirlo en su totalidad. La **Ballade núm. 2, en Fa mayor, Op. 38**, de Chopin, pese a que el artista mostraba poseer una buena técnica, quedó algo desvanecida. En los dos estudios de Saint-Saëns, **Vals Op. 52 núm. 6** y **Tocata Op. 111 núm. 6**, estuvo más acertado y quizá fue más sobresaliente. La **Sonata en Si menor**, de Liszt se hizo quizá un poco pesada, pero la obra, dotada de esa maravillosa técnica de difícil ejecución que el gran pianista y compositor húngaro dió a

sus obras, mereció el aprobado. Finalmente, una pieza breve de Wagner/Liszt, **Isolden's Liebestod**, que resultó agradable.

LA CAMERATA ACADEMICA DEL MOZARTEUM DE SALZBURGO

En el Coliseo Albia, con una buena entrada, y bajo la dirección del maestro Sandor Vegh, se presentaba la prestigiosa agrupación salzбургesa, compuesta por 17 grandes artistas, para ofrecer un excelente concierto, organizado por el Banco de Bilbao para celebrar sus 125 años de existencia.

En la primera parte del programa escuchamos **Serenata nocturna, KV 525, en Sol mayor**, de W. A. Mozart. A continuación, **Cinco piezas para violoncello y orquesta de cuerda** de François Couperin: «Grave», «Sicilienne», «La tromba», «Plainte» y «Air de diable», siendo solista Michael Flaksman, de Ohio (Estados Unidos). En la versión ofrecida de estas piezas pudimos observar la gran cohesión del conjunto, su clarísimo sonido, todos atentos a un gran director como lo es Sandor Vegh, que, sin gestos extremos, les mima las notas en lo infinito, con unos matices de gradaciones sutiles de gran virtuosismo, excelente técnica, musicalidad y consiguiendo del instrumento ese sonido patético, poderoso, con su timbre tierno y sensual que entusiasmó al público.

En la segunda parte, **Divertimento KV 137, en Si**

Escridiscos

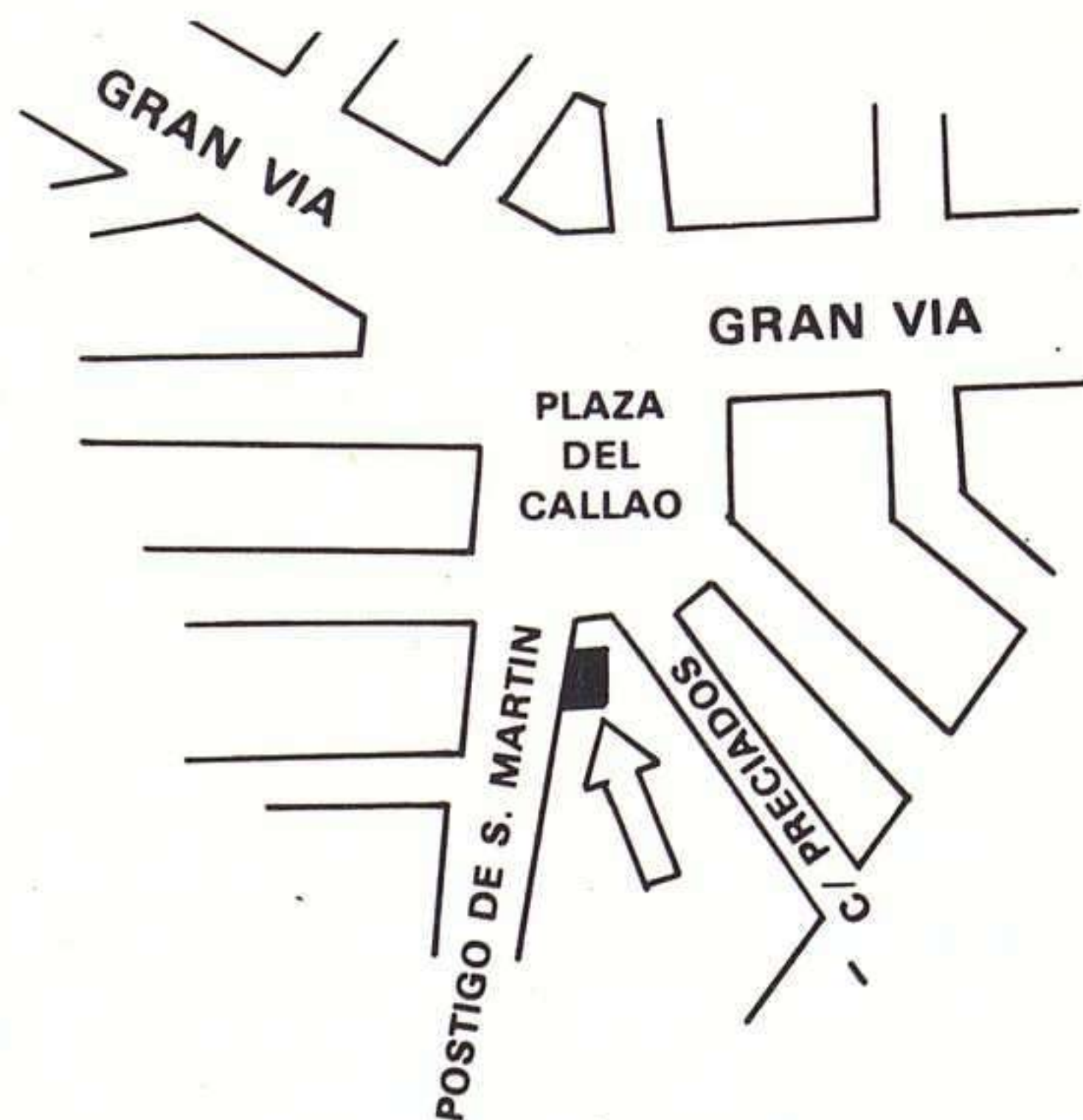
Especialidad en música **CLASICA** y **ROCK**

20% Descuento permanente

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

Teléfono 222 84 64 • MADRID - 13

ENVIOS A PROVINCIAS



bemol mayor, de Mozart, que nos brindó la Camerata en una versión plena de luminosidad.

Finalmente, el **Divertimento para orquesta de cuerdas**, de Béla Bartók, que entusiasmó al auditorio en la versión ofrecida.

Coincidentes precisamente con el concierto de la Camerata Académica del Mozarteum salzburgués, y como suele ocurrir con cierta frecuencia ya en nuestro ámbito, y sin espacio para mayor alusión, citaré brevemente los celebrados ese mismo día: El que tuvo por escenario el Conservatorio Vizcaíno de Música «Juan Crisóstomo de Arriaga», para inaugurar un gran piano Steinway, con la intervención de profesores del Centro; el celebrado en la Parroquia de San Pedro, de Deusto, correspondiente al ciclo de conciertos corales de Otoño, con intervención de Ika Ama, de Deusto; Txalaparte, de Sopetana, y Xereín Abesbatsa, de Markina. En la Basílica de Begoña, y dentro de la Semana del Organo, la actuación de Bernard Bailbe. Finalmente, el recital, en la Biblioteca Nacional, de los acordeonista Hermanos Loroño, en el ciclo de Jóvenes Intérpretes.—**JOSE DE URQUIJO.**

CANTABRIA

DISCOGRAFIA MONTAÑESA

El vigésimoquinto aniversario de la muerte de Aulfo Argenta ha sido recordado en los periódicos de esta región. Por su parte, la Consejería de Cultura del Gobierno Autónomo le ha rendido homenaje a través de un espléndido recital de Joaquín Achúcarro, que hizo un programa romántico: **Barcarola, Op. 60**, y **Sonata núm. 3, Op. 58** de Chopín, y **Novellette NR. 1** y **Estudios Sinfónicos, Op. 13**, de R. Schumann. Este memorial tuvo su culminación en Castro Urdiales, donde en 1913 naciera la insigne batuta, y tres agrupaciones corales protagonizaron una jornada a él dedicada. Si a esto sumamos el momento crítico por el que

pasa el Conservatorio «Jesús de Monasterio», tema de próximo comentario, tenemos las dos noticias que se salen de lo rutinario. Por lo cual, me voy a ocupar en esta crónica de reseñar cuatro discos, de distinto contenido, pero que tienen un denominador común: sus respectivos intérpretes son cántabros.

Ya me he referido anteriormente a la muy interesante labor de la Coral de Santander, dirigida por Lynne Kurceknabe, en pro de la recuperación o el descubrimiento del Barroco español, y más concretamente al rescate de Juan Antonio García de Carrasquedo, músico nacido en Zaragoza en 1734 y fallecido en Santander en 1812, y que fue el primer y, por supuesto, el más importante maestro de capilla de la Catedral de esta ciudad.

Fruto de esta investigación, acaba de aparecer el disco realizado por esta agrupación incluido en la colec-



ción que rige Gabriel Moralejo, y cuya empresa fonográfica, Etnos, ha recibido, junto a otros ejemplares, el premio otorgado por el Ministerio de Cultura.

Solamente el hecho de sacar a la luz un músico español desconocido merecería ya el reconocimiento de una buena labor. Pero si, además, nos encontramos con un compositor con alta inventiva creadora, mejor que mejor. Con razón se ha dicho que Juan Antonio García de Carrasquedo es representante de jerarquía del clasicismo español. No voy, por cuestiones de espacio, a glosar su trayectoria; por otra parte, glosada por Lynne Kurceknabe. Sí, indicar que el músico citado demuestra conocer las estéticas europeas de su época. Trasciende los esquemas del Barroco, aun cuando deje ver sus influencias de la polifonía española, conoce lo galante, el rococó y un primer romanticismo, y aún en sus partituras hay huella de los maestros napolitanos. De ahí que los resultados, muy sugestivos, muestren a un mú-

sico de talla, con inventiva, en el que lo melódico prima sobre lo contrapuntístico. Queda claro en la **Misa en Si bemol**, cuyo momento más bello, a mi juicio, se encuentra en el «Sanctus» y en los tres motetes que completan la grabación (Etnos O2-A-XV). Su interpretación es de muy buena ley, tanto por el coro, como por el conjunto Purcell Players a lo que se suma, por su deliciosa voz, la participación pulcra del tenor Josep Benet. El disco tiene buen sonido.

Lo tienen también los tres que acaba de publicar la Coral Salvé de Laredo (Columbia CS 8278 y SCLL 14126), que amplían su ya muy considerable discografía. Con el nivel ya destacado en ocasiones anteriores, el elenco que dirige José Luis Ocejón nos muestra en el primero de éstos el testimonio en vivo, del concierto dado en noviembre de 1981 en el Teatro Colón de Buenos Aires. Creo



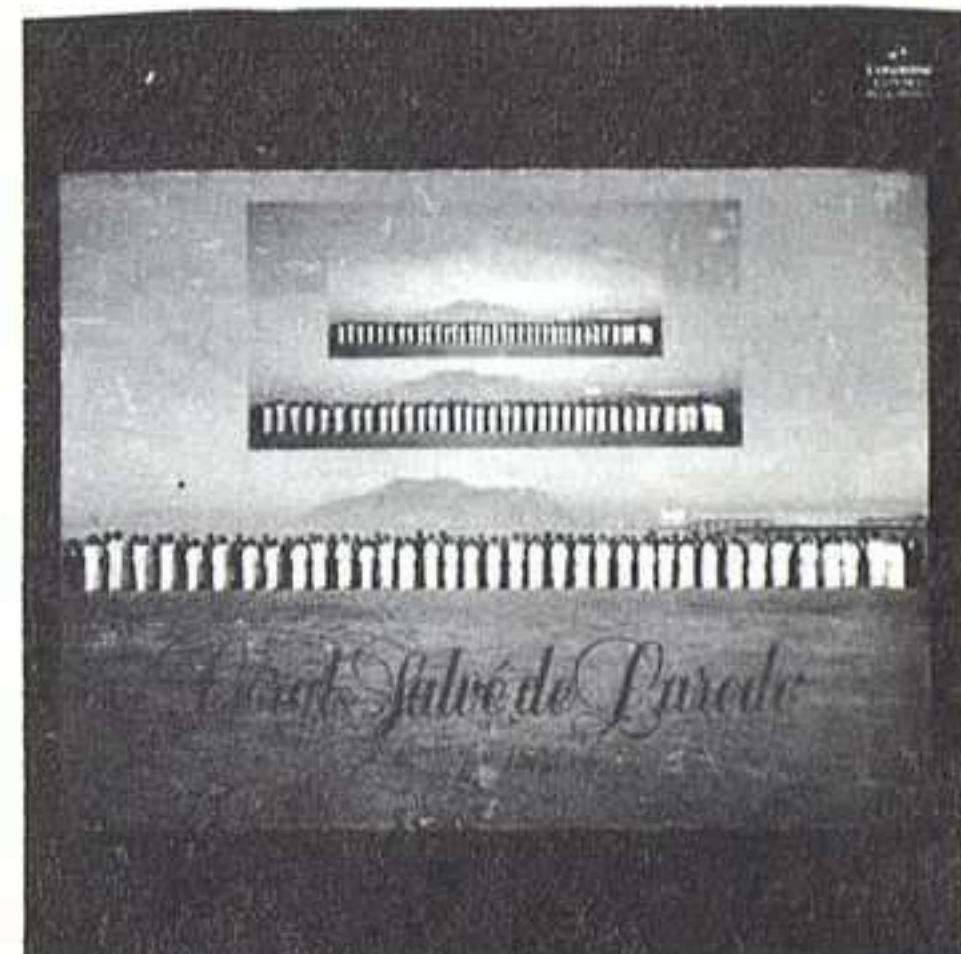
que éste supera en sus resultados a los anteriores. Se abre con las **Cantigas de Laredo**, de Anton Larrauri, hito trascendental en la música pejina, para mostrarnos otros ejemplos pejinos creados por Angel Barja, de la canción castellano-leonesa **Río arriba, Río abajo**, o de la gallega **N' O Prado**. Hay páginas de la música popular montañesa, como la firmada por J. L. Mediavilla, o la encantadora **Adiós Granada**, de Luis Bedmar. La habanera está representada por la **Paloma**, de Iradier. Se completa el disco con una partitura emparentada con la Generación del 27, grupo sobre el cual esta agrupación está trabajando. Es el poema de Antonio Machado **Señor, me cansa la vida**, musicada por Juan Alfonso García.

Investigación y renovación es la síntesis del hacer de la Salvé. Síntesis que la encontramos en otros dos discos que forman el álbum editado con el patrocinio del Ministerio de Cultura. Con una espléndida presentación de su carpeta, nos presenta

junto a ejemplos ya citados, otros; no los voy a citar todos, pero éstos dan la prueba de un trabajo que busca nuevos horizontes, huyendo sí, del fácil triunfalismo.

Hay un primer apartado dedicado a la poesía y música de la Generación del 27, con el poema de Rafael Alberti, **Se equivocó la paloma**, música de Guastavino. Los **Epitafios** de Rodolfo Halffter, o el **Molinero**, de Antonio José. Hay un recorrido por distintas regiones españolas con firmas de Pérez Moya, Uruñuela o Lafuente, junto a expresiones propias de esta región. Los resultados son altos, muy altos, y este álbum tiene la nota emotiva. El mismo día que iba a iniciarse su grabación, moría en accidente el subdirector de la agrupación, Vicente de Miguel. Desde aquí, el entrañable recuerdo.

Por fin, la Caja de Ahorros de Santander y Cantabria ha patrocinado el disco del santanderino José Fran-



cisco Alonso, quien además ha sido el intérprete muy cualificado que en esta entidad ha tocado las **Sonatas** de Mozart. Conjugando en esta grabación dos ideas: su residencia en Viena y su condición de español. De ahí, la elección de dos obras tan distintas entre sí por época y estilo.

Ahora bien, Alonso, y he aquí su aspecto positivo, ha escogido dos páginas que convienen tanto a su facultades técnicas como a su sensibilidad. Pianista muy adecuado para la música romántica, logrará una estupenda **Sonata en Si bemol mayor, D 960**, obra póstuma de Schubert. Sabe dar sencillez y dramatismo al «Molto Moderato» inicial, dulzura al «Andantino», delicadeza y poesía al «Scherzo» y fogosidad al «Allegro final». Por otra parte, es rico en contraste, en color y en concepto cuanto logra en la **Fantasía Bética**, de Falla. Cuatro discos, tres intérpretes demostrativos del hacer musical cántabro al que de ningún modo podemos ignorar.—**RICARDO HONTAÑÓN ACHA.**

GALICIA

LA ORQUESTA DE LA CORUÑA: EXIGENCIAS DE FUTURO

El pasado día 14 de diciembre tuvo lugar en el Teatro Rosalía Castro la presentación oficial de la nueva Orquesta de Cámara Municipal de La Coruña, a la que, en cierto modo, habíamos tenido la oportunidad de escuchar en la primera semana del mes de noviembre, dentro del XXIX Festival de Opera de nuestra ciudad; pero, teniendo en cuenta que en aquellos momentos prácticamente se iniciaba su formación y que, por otro lado, actuaba reforzada con profesores de fuera, no se consideró oportuno hacer su presentación oficial. Así pues, el día 14 asistíamos a la presentación de la Orquesta dentro del Festival Luso-Galaico de Música que, proyectado en principio con cierta amplitud, prometía que tendríamos una panorámica extensa de la música en el país vecino, con la presentación de formaciones orquestales, ballet, etc; pero que finalmente quedó reducida a la presencia de la Orquesta Sinfónica de Oporto que ofreció dos conciertos con un programa no muy bien estudiado, ya que la repetición de la mitad aproximada de las obras interpretadas hizo que el público eligiese asistir a uno u otro de los conciertos en lugar de hacerlo a los dos.

La necesidad de una orquesta profesional en La Coruña se hacía sentir desde tiempo atrás por lo que, poco después de la desaparición de la sección de orquesta de la antigua Banda-Orquesta Municipal, surgió la del Conservatorio, formada por elementos no profesionales o semi-profesionales, cuyo impulsor fue el Director de la institución, maestro Groba, que consiguió, no sin grandes esfuerzos, que la orquesta funcionara, actuando, no solo en La Coruña, sino también en muchas otras ciudades y villas gallegas. De todas maneras, la demanda de una ciudad de las características de la nuestra, así como de su

zona de influencia y el gran incremento que en los últimos tiempos iba adquiriendo la vida cultural, impulsada tanto por Asociaciones privadas como por Organismos oficiales y otras Instituciones, hacía que el funcionamiento de una orquesta de esas características fuera dejando de ser válido y se hiciera sentir, cada vez con más fuerza, la necesidad de la creación de una orquesta profesional que pudiera garantizar el mantenimiento de una programación continuada y con un nivel de calidad mínimo tan solo alcanzable mediante la contratación de buenos profesionales y la dedicación seria y constante a la preparación de las obras. La actual Corporación Municipal recogió la inquietud y encargó al director de la Banda, maestro Groba, que preparase un proyecto para la formación de una orquesta de cámara que funcionaría paralelamente a la Banda y que permitiría cubrir el hueco lamentablemente producido por la desaparición de la antigua orquesta municipal. Después de vencer un buen número de dificultades de todo tipo, el pasado día 14 se presentaba al fin la nueva orquesta.

El concierto ofreció en la primera parte **Sinfonietta**, de N. P. Rakov y el estreno de Rogelio Groba, **Namet, para violín y orquesta de cuerda**, siendo el solista de violín Pedro León; y en la segunda parte la **Primera Sinfonía** de Beethoven. No voy a entrar ahora a hacer la crítica de este concierto ya que creo que el sólo hecho de su celebración es suficientemente importante como para que se considere un paso definitivo para el avance y consolidación de la vida musical de la ciudad. Los trabajos de crítica deberán hacer-

se, pues, sobre los futuros conciertos que esperemos se produzcan pronto.

De todos modos y a pesar de la alegría que supone el hecho en sí mismo, debo decir que entre los aficionados a la música de la ciudad no se percibe el nivel de entusiasmo que fuera de desear, sino más bien un cierto escepticismo, detectado tanto en el concierto de referencia como en entrevistas posteriores, y del que no aparecen muy claras las causas. Sería de desear que quienes rigen la orquesta preparasen lo antes posible la programación del presente curso y su presentación inmediata a los medios de comunicación con el objeto de que se pudiera ver que las cosas van adelante y que no se quedarán en el simple concierto del día 14 sino que tendrán la debida proyección de futuro; que se van a hacer las cosas de forma perfectamente estudiada y no precipitada o improvisada; que los próximos conciertos responderán a las necesidades de la ciudad, combinando de forma conveniente estilos, épocas, autores, etc.; que se les va a dar la debida importancia a los autores españoles, estudiando la posibilidad del estreno de sus obras, etc. En definitiva, la Orquesta de Cámara alcanzará ese punto de popularidad y aceptación masiva por parte de los ciudadanos que ahora tienen la Banda Municipal, los conciertos de la Filarmónica o los Festivales de Opera, si comprueban que todo se hace con la más absoluta seriedad y que, por medio de la orquesta, la vida cultural y especialmente la musical de nuestra ciudad, podrá experimentar ese impulso decisivo que todos estamos deseando se produzca para bien de todos.—ANTONIO VASCO.



La Orquesta Filarmónica de la Coruña, con Rogelio Groba.

IBIZA

RESUMEN MUSICAL DEL AÑO 82

Ibiza y Formentera deben su difusión musical a entidades entusiastas, entre las que cabe destacar la Asociación Pro Música de las Pitiusas, y a las subvenciones que reciben de organismos oficiales sin las que sería imposible, hoy por hoy, una programación continuada de conciertos, recitales y festivales que se dan en las islas de Ibiza y Formentera.

Comenzando el año, Ibiza tuvo la oportunidad de escuchar al grupo de música medieval y renacentista Ars Antiqua de Paris, de reconocida fama internacional y calidad asegurada, con un programa de obras basadas en trovadores y troveros de los siglos XI al XIII; edad de oro de la música española, Shakespeare y la música isabelina, así como bailes, aires de corte y canciones satíricas de los siglos XVI y XVII. Marzo tuvo la visita de la Capella de Manacor (Mallorca), dentro de los actos de las Misiones Culturales del Ministerio de Cultura. Les acompañaba un reducido grupo de instrumentistas y la cantante Paula Roselló. Su programa integraba obras de Bach, Mozart, Morera, Verdi, Donaudy, Granados, Falla, Caballero, Millet, Ventura y Gamisans.

Coincidiendo con la Semana Santa, visitaba nuestra isla la Orquesta de Cámara de Amberes y en sus conciertos por la isla tuvo participación la soprano, joven soprano, Teresa Verdura. Y finalizando este mes visitaron Ibiza la Capella Davídica, de Ciudadela y la Orquesta Filarmónica del Ateneo de Mahón (Menorca), con dos importantes conciertos que organizó la Asociación Pro Música en la Iglesia de Santo Domingo. En el programa, obras de Van Berchem, Andreu, T. Dubois, Haendel, Coll, Salord, Haydn y Verdi. Esta embajada cultural menorquina recibió numerosas

atenciones y las medallas de Ibiza y de Honor del Consejo Insular.

Agosto es un mes importante en Ibiza y Formentera. Lo es turísticamente, lo es por sus fiestas de la tierra y lo es por su tradicional Festival Internacional de Música de

ble festival con la participación de músicos locales y el Trío Pro Música, de Valencia. En las diversas actuaciones, Turina, Granados, Smetana fueron los importantes, junto a la música de los Beatles, Sorozábal, Guerrero y ballet con música de Ravel.



Dúo Ars Antiqua, de París.

Cámara, del que ya hablamos en un anterior artículo (ver núm. 527 de RITMO).

El guitarrista valenciano Miguel Angel Chapí actuaba en la isla con obras de Tárrega, Sor, Moreno Torroba, Lauro, Villalobos, Solveira, Ponce y Barrios. También actuó en septiembre el Cuarteto Vocal de Madrid, con las voces de Teresa Verdura, Silvia Leivinson, Julián Molina, Antonio Lagar y Juana Peñalver al piano, con obras de Rossini, Donizetti, Thomas, Verdi, Barbieri, Serrano, Luna, Alonso y Arrieta.

Llegado el último trimestre del año se intensifican los conciertos y tuvimos la oportunidad de escuchar a la flautista Josefina Sanmartín y la arpista Lina Serracarbasa en diversos conciertos en las islas de Ibiza y Formentera, interpretando obras de Tournier, Leonardo da Vinci, Donizetti, Bozza, Grieg, Telemann e Ibert.

También Ibiza se sumó a los actos pro damnificados del Levante y Cataluña, organizando importantes festivales de música. Y para festejar Santa Cecilia un entraña-

Las inclemencias del tiempo o el desvío de aviones para la visita del Papa a Valencia (?) impidieron que la ganadora del Concurso de Piano «Frederic Chopin», organizado en la isla de Mallorca, actuara en Ibiza. Anna Maria Jastrzebska se quedó sin recital en la Pitiusa mayor.

Diciembre celebraba los actos de la concesión del título de ciudad a la antigua Villa de Ibiza en su bicentenario, título donado por el Rey Carlos III y que tuvo como acto inaugural la actuación del quinteto Harmonia Calda, que actuaron antes en Formentera, interpretando obras apropiadas para la conmemoración (Bach, Haydn, C.Ph.E. Bach, Haendel y Telemann) en el salón de actos del Ayuntamiento de Ibiza. La última actuación importante, dentro de los actos conmemorativos del Día de la Constitución, fue la de la gran pianista catalana Leonora Milá, con un recital de obras de Schumann y de la propia intérprete.

Finalizaba el año con la V Muestra de Canción Navide-

ña que vienen organizando la Asociación Pro Música y Radio Popular de Ibiza.

El año ha visto también numerosas actuaciones de intérpretes locales y la aparición de una escuela de sensibilización musical.

En resumen, han sido más de treinta conciertos con asistencia total de cerca de diez mil personas. La actividad musical en Ibiza y Formentera ha dado un cambio total desde hace tres años, si bien la falta de instrumental de concierto dificulta actuaciones pianísticas en Formentera y el único piano de concierto de la isla de Ibiza tiene una importante deuda con la entidad propietaria.

Un buen año 82 y se espera mejor para el recién estrenado 83.—JUAN ANTONIO TORRES.

MURCIA

MÜNCHINGER Y LA ORQUESTA DE CÁMARA DE STUTTGART

La Asociación Promúsica de Murcia ha iniciado el pasado martes 25-1-82 la presente temporada, en el Teatro Romea de dicha ciudad, con un concierto a cargo de la Orquesta de Cámara de Stuttgart, dirigida por su fundador Karl Münchinger.

En la apertura del nuevo curso se tenía que hacer frente a dos retos: el primero, la imposibilidad de disponer de la sala del Teatro Romea, ocupada por una comedia musical, desde antes de Navidad. El segundo, de igual o mayor dificultad, consiste en, al menos, mantener el nivel de las últimas actuaciones del 82, que tuvieron a Nicanor Zabaleta y a Narciso Yepes como protagonistas.

Y el nivel, desde luego, se mantuvo. La sesión fue de gran calidad, empezando por el programa, en el punto justo de equilibrio entre la reiteración de lo popularísimo y el elitismo cultural, que incluía: **Concerto Grosso, Op. 3, núm. 2 en Re menor**, de Vivaldi; **Divertimento, núm. 17, en Re mayor, KV. 334**, de Mozart. Y, por último, la **Sinfonía núm. 45, en Fa**

sostenido menor («Sinfonía de los Adioses»), de Haydn.

El rigor, la profesionalidad, la entrega, volvieron a ser la clave del éxito. La Orquesta y Münchinger eran uno. Un instrumento congruente, rico, complejo y acoplado. Oímos un concierto, no un ensayo como tantas veces sucede. Münchinger dominaba las obras programadas, los profesores su papel y su instrumento. El resultado fue no una lectura, sino una recreación de la obra de arte. Los problemas *domésticos*, solucionados en los ensayos, permitieron a los músicos entregarse a la expresión y al estilo.

Münchinger, sin podio, sin partitura, y utilizando la batuta de forma en absoluto mecánica o convencional, brindó a los asistentes hora y media de belleza, perfección y gracia.

El momento culminante de la gracia estuvo en el último movimiento de la **Sinfonía de los Adioses**, en el cual se cumplió, con autenticidad, el ceremonial de la desintegración de la orquesta.

El abundante público asistente supo valorar con justicia la labor de Münchinger y salió del todo ilusionado, pues el avance de programación de Promúsica para 1983, es muy atractivo.—J. R. GARCIA MORALES.

SEVILLA

ACTIVIDADES DEL ÚLTIMO TRIMESTRE DE 1982

En el último trimestre del finalizado año, la música presenta en Sevilla las mismas características que en el curso anterior. Este trimestre a que hacemos referencia fue prácticamente inaugurado por los ya tradicionales Miércoles Musicales de Radio Nacional de España, y en cada uno de ellos estuvo presente la obra de Turina, con motivo del centenario del músico.

A partir de este momento, el curso cobró su habitual ritmo, sin descuidar el aspecto muy negativo de las coincidencias de varios programas en el mismo día y a la misma

hora, dándose el hecho, un tanto anecdótico, de que en un área tan reducida como puede ser la de medio kilómetro se ofrecieran nada menos que tres recitales al mismo tiempo, lo que viene a demostrar una notable falta de coordinación, que el crítico nunca llegará a explicarse que pueda ocurrir en una ciudad de seiscientos mil habitantes.

Las diferentes entidades organizadoras comenzaron sus actividades configurando un panorama en verdad rico y variado, con una doble novedad: El inicio en Sevilla de actos organizados por la Fundación «Ruiz-Mateos», el primero de los cuales consistió en la actuación de la Orquesta Filarmónica de Czesochowa.

El Conservatorio Superior de Música dedicó a su Patrona una larga serie de actos, agrupados bajo el epígrafe de «Semana Ceciliana», en los que tuvieron cabida distintos géneros de este arte, así como las conferencias **Ruiz Aznar y sus relaciones con Falla y Almandoz**, y **Las relaciones Falla-Turina a través de sus cartas**, desarrolladas por Juan Alfonso García y Mariano Pérez Gutiérrez, respectivamente. Con un recital a cargo del pianista Pedro Espinosa, el centro rindió homenaje a Federico Mompou en su noventa cumpleaños. Otras sesiones estuvieron protagonizadas por el violonchelista Adolfo Odnoposoff, acompañado al piano por Bethe Odnoposoff; el organista mejicano Victor Urbán; Grupo Kronos; el guitarrista germano Horst Sohm; una sesión de mimo a cargo del profesor de esta asignatura en el centro, Gerardo Sánchez, y otra de percusión por el también docente Pedro Vicedo, y las de los alumnos premiados María del Carmen Guzmán, en la disciplina de Piano, y José María Gallardo en la de Guitarra. En esta Semana Ceciliana tuvo lugar la primera audición, en versión orquestal, de las **Danzas Gitanas**, de J. Turina, por la Orquesta Bética Filarmónica, dirigida por su titular, Luis Izquierdo.

Dicha agrupación instru-

mental ofreció en su primera actuación de la temporada la magnífica obra de Mauricio Ohana **Llanto por Ignacio Sánchez Mejías**, con la misma dirección y los solistas Ramón Rivero (recitador), An-

Como es norma en ella, ha celebrado una serie de recitales en los que han intervenido los pianistas Pilar Bilbao, Guillermo González, Hortense Cartier Brasson, Diego Cayuelas y otros. También

ciones acústicas, el contacto, que en este sentido se hace con el exterior, lo tenemos gracias a las orquestas de cámara que, tanto el Monte de Piedad y Caja de Ahorros, y la universidad, como la Caja de Ahorros San Fernando incluyen en sus respectivos cursos. Así, merced a los primeros citados, escuchamos la de Sofía y, en otra ocasión, The Edimburg Quartet. La Diputación Provincial y el Banco de Bilbao organizaron sendas audiciones de la Camerata del Mozarteum, dirigida por Sandor Vegh, que a su gran altura interpretativa sumó otro aliciente: el estreno de **Cuatro cuadros de Murillo**, del compositor sevillano Manuel Castillo, obra encargada con motivo del III Centenario de la muerte del inmortal pintor. No queremos finalizar este apartado de la música de cámara sin incluir el recital que el Trío Mendelssohn, de Hamburgo llevó a cabo en el Colegio Oficial de Médicos en homenaje al Dr. Pedro Albert Lasiera.

El anual Marathon de la Caja de Ahorros San Fernando estuvo dedicado a Haydn, en el doscientos cincuenta aniversario de su nacimiento, acto en el que intervinieron, en la Parroquia del Divino Salvador, María Aragón, Manuel Carra, la Orquesta Bética Filarmónica, dirigida por Luis Izquierdo; Manuel Bermúdez, Coro Nacional, Fernando Pérez Herrera, Carlos Baena y The D'Archangeau Trío en un programa compuesto por obras del genial músico de Rohrau. Ya en diciembre, dicha entidad inauguró su auditorio en el edificio de la antigua Audiencia, con un concierto de la Orquesta Bética Filarmónica. También ha sido muy positiva la labor desempeñada en la provincia por la mencionada Caja de Ahorros San Fernando.

Fueron varios los conciertos de órgano que ha protagonizado el titular de la Catedral, P. José Enrique Ayarra. El Consulado Alemán, en colaboración con el Conservatorio, ha comenzado a organizar recitales a cargo de artistas teutones. La Dante Ali-



El compositor Manuel Castillo.

tonio Lagar (barítono) y coro de voces blancas, dirigido por Maruja Troncoso. En los restantes programas ha contado con solistas como Odnoposoff, Angelines Domínguez y otros, siendo dirigida, además de por su titular, por Juan José Gallego de Udaeta y Güterer Aykal, destacando el homenaje a Turina celebrado en el auditorio de la Caja de Ahorros San Fernando, en el que con la soprano Ana Higuera y el violinista Pedro León interpretó **Sinfonía del Mar** (instrumentada por Manuel Castillo), **Canto a Sevilla**, **El Poema de una sanluqueña** y **Sinfonía Sevillana**.

Por la labor desarrollada por Juventudes Musicales de Sevilla en la organización del Congreso Mundial de Federaciones Internacionales de J.J. M.M. y la brillante trayectoria seguida desde su fundación en beneficio de la vida cultural de la ciudad, el Ateneo hispalense le otorgó el premio «Joaquín Romero Murube».

abordó la música de cámara con Rafael Ramos (violonchelo) y Josep Colom (piano), el violinista Hozumi Murata y el pianista Momoko Nishimo.

El Ateneo, programó una larga serie de conciertos en cuya realización intervinieron jóvenes valores. Debemos registrar el ofrecido por Rodrigo de Zayas, presidente de la Sección de Música, quien actuó solo tañendo diversos instrumentos, y acompañando a la mezzosoprano Anne Perret. Por cierto, que a la edición del libro de Ruiz de Ribayaz **Luz y norte musical**, impreso en Sevilla y perteneciente a la Colección «Opera Omnia», que dirige el citado musicólogo y laudista, le fue concedido «ex-aequo» el Premio Nacional para Editores Musicales 1982.

Al ser muy raras las ocasiones en las que nos visitan orquestas sinfónicas, y que, para colmo, en los últimos años han actuado en los locales de menores condi-



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

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

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

ghieri programó dos conciertos que, por las obras que lo compusieron, vinieron a traer aire fresco a nuestro ambiente musical: la soprano Edena Caliva y el guitarrista Diocleziano Bosco interpretaron canciones populares sicilianas, y el Quinteto Rossini de Pesaro, partituras pertenecientes a De Lalande, A. y G. Gabrielli, Pezel, Purcell, Haendel, Rossini, amén de otros autores.

En las actividades de la Dirección Provincial del Ministerio de Cultura destacan un ciclo de guitarra a cargo de José María Gallardo, José María Pichardo y María Esther Guzmán, y otro de música coral en la Navidad, en el que intervinieron la Asociación Coral de Sevilla, el Coro Universitario San Felipe Neri, la Agrupación Coral Virgen de Gracia, de Carmona, y la Agrupación Coral Cristóbal de Morales, de Marchena, que tienen como directores a Juan Rodríguez Romero, Fernando España, María Luisa Valverde y José Martos, respectivamente.

En diciembre comenzaron los actos del centenario de Joaquín Turina, con el patrocinio del Ministerio de Cultura, la colaboración del Conservatorio, Caja de Ahorros San Fernando y Juventudes Musicales y la organización del Patronato Municipal de Música «Joaquín Turina», actos que se iniciaron en el aniversario de su nacimiento con una misa en la Parroquia del Divino Salvador, de la que fuera feligrés el autor sevillano, armonizada al órgano por Fernando Pérez Herrera, y una ofrenda floral en la casa natal. El día 11, en la misma parroquia, la pianista Angeles Rentería interpretó obras del homenajeado. El 19, hubo dos actos: dedicación de una glorieta del Parque de María Luisa y un concierto extraordinario de la Banda Municipal, que dirige José Alberto. El día 21, Manuel Castillo pronunció una conferencia en el Conservatorio, con ilustraciones musicales, sobre la **Sinfonía del Mar**, y el 23, el concierto, con obras de Joaquín Turina, de la Orquesta Bética Filarmónica a que ya hicimos anteriormente referencia.

Salvo alguna involuntaria omisión, este es el balance del último trimestre musical sevillano del año, que finalizó con el homenaje a Turina, efemérides esta que seguirá vertebrando hasta su final el presente curso.—**IGNACIO OTERO NIETO**

VITORIA

EXPOSICION «MUSICA EN ALAVA»

Durante un mes ha permanecido expuesta en Vitoria una interesante manifestación musical, que ha merecido la atención y el elogio de quienes la han contemplado.

La exposición, realizada por la Comisión de Alava de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, ha tenido lugar en el paraninfo de la Escuela de Artes y Oficios, bajo el título **Música en Alava**. Y se ha referido principalmente a las épocas anteriores a la actual.

Durante los últimos días, antes de su clausura, intervinieron diversas agrupaciones musicales dentro del recinto de la exposición, dándole un ambiente vivo, que superaba al de los días precedentes.

En el acto inaugural estuvieron presentes el Consejero de Cultura del Gobierno vasco, las primeras autoridades provinciales y locales y diversas representaciones de la ciudad, especialmente del ámbito musical. Pronunció unas palabras introductorias el Presidente de la Comisión alavesa de la entidad organizadora, José Manuel López de Juan Abad. Entre los concurrentes se encontraba —expresamente desplazado desde San Sebastián— uno de los hijos del compositor vitoriano Jesús Guridi; su hijo Ignacio, acompañado de su esposa.

La exposición, que se iniciaba con un fragmento del discurso preliminar del primer director y fundador de la Sociedad Bascongada, Conde de Peñaflorida, en el año 1765, mostraba diversas aportaciones relativas a la música profana y religiosa; documentos, instrumentos antiguos y actuales, fotografías y grabados, síntesis biográficas de músicos (compositores e intérpretes), publicaciones, discos, carteles, programas, etc.

Alrededor de una escultura de la patrona de la música, Santa Cecilia, se veían cinco valiosos cantorales de entre los siglos XV al XVII.



La exposición «Música en Alava».

Se mostraban luego los instrumentos en el arte, con detalles escultóricos que aparecen en diversas parroquias de Alava. Junto con instrumentos y referencias a los órganos de la provincia y a los organistas alaveses.

A su lado, los instrumentos autóctonos. Entre ellos, unos pitos del siglo IV, antes de Cristo, recientemente hallados en las excavaciones arqueológicas del poblado de «Ka Hoya», en Laguardia, y detalles del proceso de construcción de varios instrumentos propios del país: txistu, dulzaina, gaita,

ñuela; Sebastián Iradier, junto a la partitura de la habanera **El arreglito**, que Bizet utilizó para la de **Carmen**; Mariano San Miguel; José Mardones; Vicente Goicoechea; Julio Valdés...

Una sección estuvo dedicada a Instituciones tales como la Filarmónica vitoriana, las diversas Asociaciones de Cultura musical, la de Txistularis, el Conservatorio de Música (con los planos del nuevo edificio que para éste se está actualmente construyendo), dentro del cual tendrán también cabida las Escuelas de Baile y de Teatro.



«Stand» dedicado al compositor Jesús Guridi.

txirula, txambela, alboka, txalaparta y trikitritza. Otro apartado de la exposición versó sobre bandas de música y agrupaciones corales.

Un importante espacio estaba dedicado a compositores e intérpretes. Alternando con sus biografías y fotografías, partituras autógrafas y manuscritas, instrumentos y efectos utilizados por aquellos, uniformes, etc. Entre ellos, se encontraban Jesús Guridi; José-María San Martín, pianista que fue de la orquesta de RTV; José Uru-

Todo ello se completaba con los paneles y vitrinas en las que se recogían las publicaciones, discos, programas, carteles, entre ellos los del Patronato Musical Alavés «Vicente Goicoechea», y unos interesantes y curiosos álbumes con dedicatorias de directores e intérpretes de conciertos de Cultura musical, ilustrados por diversos artistas. Así como los manuscritos del **Cancionero Popular Alavés**, recogido por Pedro Echevarría Bravio.—**V. DEL VAL.**

Noticias

LOS CUARTETOS SMETANA Y ENDRES, EN EL PALACIO REAL

En el Salón de Columnas del Palacio Real han tenido lugar los dos primeros conciertos correspondientes al II Ciclo de Música de Cámara, que promueve la Universidad Autónoma de Madrid. A ambos conciertos asistió la Reina Doña Sofía. Tanto el Cuarteto Smetana, de Praga, como el Endress Quartett, de Munich, utilizaron los stradivarius del Palacio Real. El Cuarteto Smetana ofreció un programa con obras de Schubert, Smetana y Dvorak y, posteriormente, actuó en recitales en diversas ciudades españolas. El grupo Endress Quartett realizó el primero de la serie de conciertos que ofrece en el Teatro Real, con la audición de todos los **Cuartetos** de Beethoven. El grupo muniqués realizará todo el ciclo con los stradivarius del Patrimonio. El hecho de que fuera el Salón de Columnas del Palacio Real el escenario de ambos recitales de cámara, aumentó el interés y la belleza de los conciertos.

EFEMERIDES DE DOS INSTITUCIONES CATALANAS

El Orfeó Laudate ha celebrado sus cuarenta años de existencia interpretando **Judas Macabeo**, de Haendel, obra que la agrupación catalana había interpretado con gran éxito en 1948. Actuó con el Orfeó Laudate la Filarmónica de Czestochowa y los solistas María Luisa Cortada (clave), Montserrat Soler (órgano), Rosmarie Hardy (soprano), Zandra McMaster (mezzo), Willard White (bajo) y Ryland Davies (tenor). El coro estuvo dirigido por su titular, Angel Colomer, y, al final de la representación, recibió numerosos aplausos en reconocimiento a la labor realizada durante sus cuarenta años de existencia.

Otra institución catalana, el Patronato Pro Música de Barcelona, celebra la efemérides, este año, de sus Bodas de Plata. Para conmemorarlo, el Patronato está realizando, en el Palau de la Música Catalana, un interesante ciclo, que incluye las actuaciones de las Orquestas de París

(con Barenboim), London Symphony (con Abbado), English Chamber (con Charles Mackerras), London Philharmonic (con Georg Solti), Sinfónica de Berlín (con Guenther Herbig), Filarmónica Checa (con Veroslav Neumann), Concertgebouw de Amsterdam (con Antal Dorati) y Philharmonia (con Lovro von Maticic). Entre los solistas son destacables el tenor Peter Schreier, las sopranos Brigitte Fassbaender y Galina Vishnevskaja, las mezzos Teresa Berganza y Marilyn Horne, el violoncelista Rostropovich y el violinista Spiakov.

HA MUERTO LUIS MORONDO

El pasado 27 de enero falleció en Pamplona el músico Luis Morondo, a los setenta y tres años de edad. Morondo era el actual director de la Agrupación Coral de Cámara de Pamplona. Había nacido en Puente de la Reina (Navarra) y a los diecinueve años ganó las oposiciones a director de la Coral de Castro Urdiales. De 1939 a 1945, fue subdirector del Orfeón Pamplonés y en 1940 fundó la Orquesta de Cámara de Pamplona. La Agrupación Coral de Cámara fue otra de las instituciones fundadas por Morondo para interpretar música de los siglos XV, XVI y XVII, aunque luego esta agrupación fue ampliando su repertorio, incluso hasta la música contemporánea. La Agrupación Coral de Cámara de Pamplona, bajo su dirección, actuaba pocos días antes de su muerte en el Teatro Real, en el Ciclo de Música de Cámara y Polifonía. Morondo tuvo que ser sustituido a causa de la enfermedad que, dos días más tarde, le produjo la muerte.

ACLARACION

Nuestro colaborador, Carlos Villanueva, director del Grupo de Cámara Universitario de Compostela, nos aclara que el disco **La Música en el Camino de Santiago**, que obtuvo el Premio Nacional de Empresas Fonográficas y que quedó en segundo puesto del los Premios RITMO dedicados a «Producción española», está editado por Hispavox y no por Ruada, como erróneamente se indica en nuestra publicación y en otras. La referencia de este disco es: Hispavox S 60.688.

1983: AÑO MOMPOU

Juventudes Musicales de Catalunya ha organizado una serie de conciertos para este año bajo el epígrafe «Any Mompou», con motivo del noventa cumpleaños del músico catalán. El primero de estos actos se celebró en la Casa del Médico, de Barcelona, con la intervención del Trío Mompou, formado por

Joan Lluís Jordá (violín), Pilar Serrano (violoncelo) y Luciano González Sarmiento (piano), que interpretaron obras de Granados, Brahms y la **Evo-cación a Paul Valery**, del compositor homenajeado. Otro acto de este Año Mompou fue el concierto que se ofreció en Nueva York, en el que intervino el director Max Bragado y el Coro Universitario de Oviedo.

ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO

Luis Antonio García Navarro dirigirá la Orquesta Nacional de Francia, en París, el 2 de marzo. **García Navarro** programa un concierto a base fragmentos de zarzuelas de **Chapí, Moreno Torroba y Giménez Caballero**.

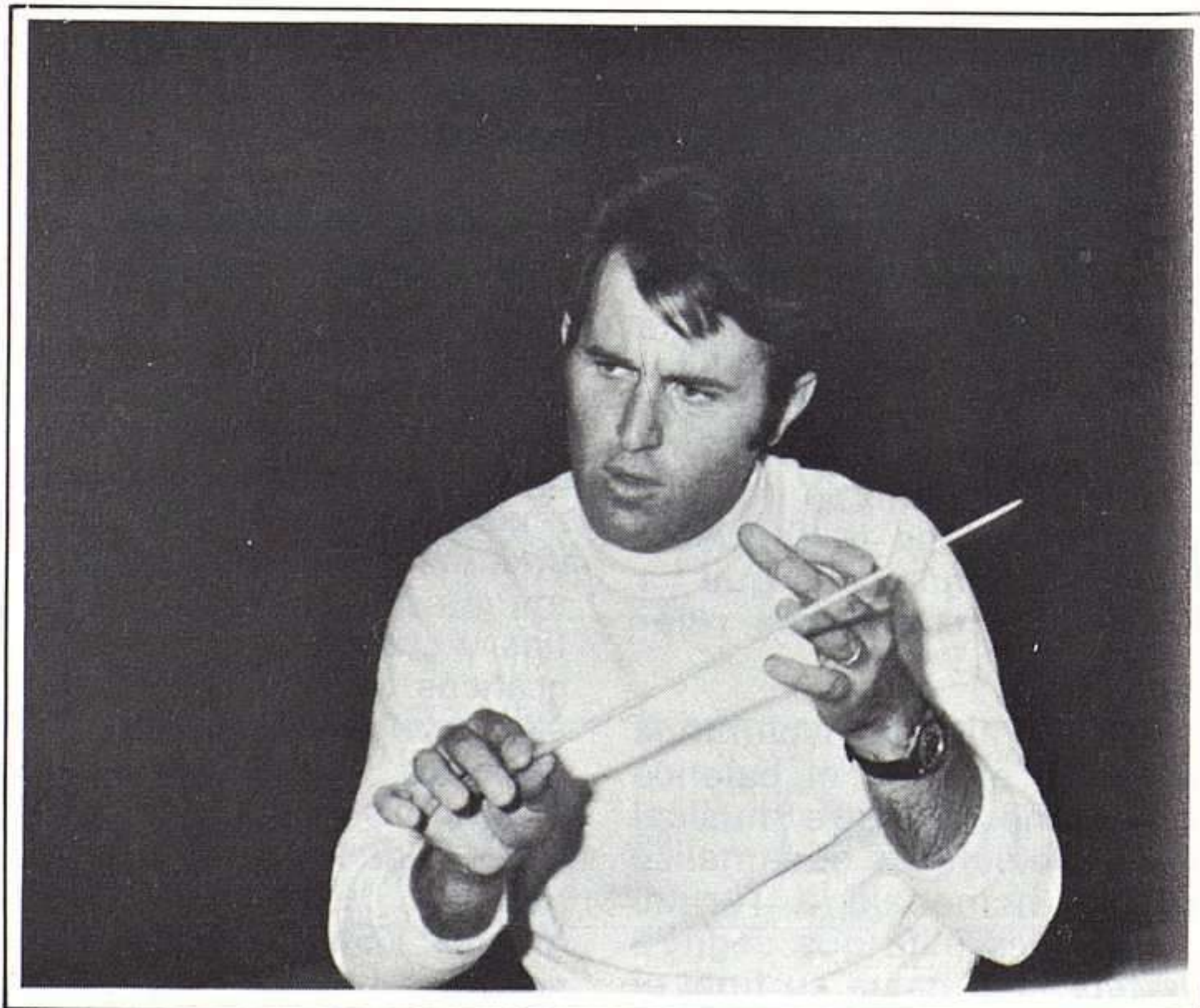
Angel Recasens, director del Conservatorio Profesional de Música de Vilaseca i Salou y director de la Coral Sant Esteve, y **Josep Guinart**, violoncelista, han sido invitados a participar en el Festival Internacional de Música Contemporánea que se celebrará en La Habana. **Recasens** y

Guinart estarán presentes en el congreso de pedagogía musical que se celebra dentro del Festival. Con este motivo, se preve a largo plazo un intercambio de profesores entre el Conservatorio de Vilaseca i Salou y la Escuela Nacional de Cuba, intercambio que se halla en estudio actualmente.

El **Coro Universitario de Oviedo**, integrado únicamente por aficionados, ha realizado una gira por Estados Unidos, donde actuó en la ciudad de Washington y en el Lincoln Center de Nueva York.

La bailarina navarra **Carmen Larrumbe**, ex alumna de Maurice Béjart, dirige, desde principios de 1983, el Ballet Contemporáneo de Bruselas, que actualmente se presenta en España.

Max Bragado, director español afincado en Estados Unidos, ha organizado en el Alice Tully Hall, del Lincoln Center, de Nueva York, un concierto homenaje a **Mompou**, con motivo de sus noventa años. El programa estuvo integrado por las Va-



Luis Antonio García Navarro.

GÓMEZ MARTÍNEZ, NUEVO DIRECTOR DE LA ORQUESTA DE RADIOTELEVISIÓN

Miguel Ángel Gómez Martínez será, a partir de la temporada 84-85, el director titular (técnico y artístico) de la Orquesta y Coro de la Radiotelevisión. Gómez Martínez inició su carrera inter-

riaciones concertantes, de **Ginastera**, **La pájara pinta**, de **Oscar Esplá**, el **Concierto de Aranjuez**, de **Rodrigo** y **Una modesta propuesta**, de **Miguel Ángel Coria**. Intervino la **Orquesta y Coro Universitario de Oviedo**, que dirige **Luis Gutiérrez Arias** y los solistas **Carlos Barnosa-Lima** (guitarrista) y **Pablo Elvira** (barítono).

Plácido Domingo actuará en un concierto organizado para recaudar fondos para la remodelación del salón de la ópera del Kennedy Center. El 7 de marzo cantará **Domingo** en Washington, después de diez años de no hacerlo en esta ciudad americana. Con él actuarán la Orquesta y Coros del Centro Kennedy, bajo la dirección de **Julius Rudel**.

Lanfranco Rasponi, crítico de ópera y relaciones públicas de la Opera de Nueva York ha escrito un libro titulado **Las últimas prima donnas**, en el que atribuye a **Montserrat Caballé** «el tipo de personalidad y pureza vocal que responde a los altos requisitos que diferencian a una «prima donna» de una cantante que desempeña su papel de una manera aceptable». **Caballé** es para **Rasponi** «la última prima donna de la ópera contemporánea».

El cuerpo de **Danza del Esbart «Lluís Millet»** fue invitado a presentar su espectáculo en Caracas, durante la primera quincena de diciembre, coincidiendo con la Semana Catalana que ha organizado la Dirección General de Comercio y Turismo de la Generalitat en la capital venezolana. En sus intervenciones, el Esbart estuvo acompañado por la Coblá la Principal de Barcelona, que, aparte, ofreció un concierto de sardanas y piezas sinfónicas para coblas.

nacional en la temporada 71-72, en el Teatro de la Opera de St. Polten (Austria) y debutó en la ópera de Berlín en 1973. Posteriormente ha sido director de la Opera de Berlín e invitado a las de Hamburgo, Frankfurt y Munich. En 1976, dirigió en el Covent Garden, de Londres, y en la Opera de Viena. Gómez Martínez era el principal director invitado de la Orquesta de Radiotelevisión y, respecto a esta agrupación, ha declarado que se da a sí mismo «un plazo de cinco años para que la Orquesta de RTVE se sitúe a la altura de las grandes orquestas continentales, y, a medio plazo, creo que en dos años, si se trabaja como se debe y no se obstaculiza esa labor colectiva, se van a poder apreciar ya grandes



Miguel Ángel Gómez Martínez.

diferencias». El contrato de Gómez Martínez cubre tres

temporadas, prorrogables por dos años más.

ESTRENOS

MORENO TORROBA: «Fantasía castellana», concierto para piano y orquesta. Humberto Quagliata (piano). Orquesta Nacional de España. Director, L.A. García Navarro. Teatro Real, de Madrid, 21 de enero.

GERARDO ARRIAGA: Tres piezas marinas. Kokichi Akasaka (guitarra). Semana Internacional de la guitarra, San Sebastián, 4 de marzo.

XAVIER MONTSALVATGE: Metamorfosis de Concierto. Obra premiada con el «Ciutat de Barcelona» 1982. Narciso Yepes (guitarra). Orquesta Ciutat de Barcelona. Director, Albert Argudo. Palau de la Música Catalana, 22 de enero.

IGNACIO G. MARIN: Movimiento para orquesta. Orquesta Sinfónica de Málaga. Director, Luis Izquierdo. Conservatorio Superior de Música de Málaga, 14 de enero.

TOMAS MARCO: Concierto «Eco» para guitarra y orquesta. Narciso Yepes (guitarra). Orquesta de RTVE. Director, Odón Alonso. Teatro Real, de Madrid, 12 de febrero.

H. VILLALOBOS: Sinfonía núm. 4 «Vitoria» (estreno en España). Orquesta de la RTVE. Grupo instrumental de la Banda «Unión Musical», de Liria. Director, Enrique García Asensio. Teatro Real, de Madrid, 5 de febrero.

V. RUIZ: Concierto Astur. Premio de Composición «Orquesta Sinfónica de Asturias» 1982. Orquesta Sinfónica de Asturias. Director, Víctor Pablo Pérez. Teatro Capitol, de Mieres, 25 de octubre, de 1982.

AYUDA OFICIAL A LAS BANDAS VALENCIANAS

El Ministerio de Cultura ha concedido siete ayudas económicas por un total de un millón y medio de pesetas a sociedades musicales valencianas, que las utilizarán, principalmente, para adquirir instrumentos y material de trabajo. Las cantidades que corresponde a cada entidad oscilan entre las ciento cincuenta y las doscientas cincuenta mil pesetas, y los beneficiarios de las ayudas son: Lira Carcaixentina, Protectora Musical de Antella, Musical Poliñacense, Artístico Musical el Valle de Cárcer, Sociedad Musical de Alcira, Sociedad Musical Algemesí y Unión Musical El Jucar, de Sumacárcel.

REESTRUCTURADO EL CORO NACIONAL

Mediante una orden del Consejo de Ministros del pasado 15 de diciembre, ha quedado definitivamente reestructurado el Coro Nacional, aspiración que, casi desde su creación, han tenido los integrantes de este coro. Los problemas que han obligado a esta reestructuración eran, esencialmente, de índole laboral, ya que existían contratos de carácter administrativo e insuficiencia salarial y ambas razones impedían la total profesionalización del Coro.

El organismo autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España elaboró un plan de reestructuración que fue asumido por la Administración del Estado y que se basa en los puntos: 1) fijación de plantilla, 2) conversión del contrato administrativo en laboral, 3) dignificación de los sueldos y definición de las categorías y 4) nuevo régimen de trabajo. Así, el Coro Nacional se equipará a la Orquesta, incrementando la jornada laboral, estableciendo un régimen de incompatibilidades y fijando, en fin, todos los aspectos que pueden conducirle a su profesionalización, como el establecimiento de edad de jubilación, regulación de permisos, y otras medidas.



Ballet Clásico Nacional.

NOTICIAS DE DANZA

• La bailarina-actriz catalana Silvia Munt fue recientemente galardonada por la Generalitat de Cataluña en mérito a su interpretación del personaje de la «Colometa» en la película de Francesc Betriu «La plaça del Diamant», basada en la novela de Mercé Rodoreda.

Asimismo, Silvia Munt, junto con el bailarín y coreógrafo Cesc Gelabert, está rodando, en los estudios de T.V.E. de Miramar-Barcelona, uno de los varios episodios de que consta la serie «Misteri», dirigida y realizada por Angel Alonso; el episodio referido se llama «Llampec de Dansa», capítulo dedicado por completo al mundo de la Danza y escrito exprofeso para estos dos formidables bailarines.

• En el estudio de Danza «La Fábrica», situado en la barriada de Gracia de Barcelona, en noviembre, se llevó a cabo el espectáculo titulado «Recital per a piano, dansa i veu», llevado a término y de forma conjunta por el bailarín Cesc Gelabert y el pianista compositor Carles Santos.

• El Area de Juventud del Ayuntamiento de Barcelona ha organizado, por segundo año consecutivo, unos talleres de baile popular y de discoteca, tras el éxito conseguido el año pasado, en el que participaron unas 400 personas; este año se ha querido aumentar la matrícula hasta mil inscritos. Los participantes del taller podrán aprender todo tipo de bailes, desde el rock al vals, pasando por la rumba, el tango, y el pasodoble.

• Ha finalizado en Madrid en el Teatro de la Zarzuela, la temporada de Ballet 1982, a cargo del Ballet Nacional Clásico, que dirige Victor Ullate. El programa estuvo compuesto de las siguientes obras: «Sinfonía sevillana», música de Turina y coreografía de Victor Ullate; «Paso a dos en blanco», música de Saint Saens y coreografía de Ullate; «El Madrid de Chueca», con música de Chueca, Chapí y Padilla, con coreografías de Victor Ullate (esta obra viene a ser como un pequeño homenaje a la música de zarzuela es una creación del mundo de Chueca, Chapí, Giménez, con fragmentos musicales de «La Gran Vía» y otras zarzuelas, culminando con el pasodoble «El relicario», del maestro Padilla). «La muerte y la doncella», música de F. Schubert, con coreografía de Patrice Montagnon; «Adagio» (paso a dos) música de Haydn, coreografía de Victor Ullate. En cada una de sus interpretaciones fueron acompañadas por la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por el maestro Jorge Rubio.

• Con motivo del cambio de Gobierno, el Ballet Nacional Clásico se encuentra prácticamente paralizado y de brazos cruzados, ya que la Administración saliente se desentendió de próximos e inmediatos proyectos que tendría ya que estar preparando la mencionada compañía. Respecto a esta problemática, su director Victor Ullate ha manifestado. «Quiero un buen futuro para el Ballet Nacional, de lo contrario yo dejo la dirección. El bailarín trabaja y ensaya para actuar, si no, no halla ningún aliciente».— MIGUEL BOSCH.

CON NOMBRE PROPIO



Odón Alonso.

El director de orquesta Odón Alonso ha sido objeto de un homenaje por profesionales y críticos musicales, con ocasión de sus primeros treinta años en el podio. Al acto, celebrado el pasado 4 de febrero, acudió también el nuevo Director General de Música y Teatro, y se leyeron varias adhesiones de reconocimiento a una labor que ha pasado por el Coro de Radio Nacional, Orquesta de Solistas de Madrid, Orquesta Filarmónica de Madrid y Orquesta de RTVE. Con esta última ha dirigido doscientas setenta obras, con una proporción muy importante de estrenos y de música española. Alonso correspondió a las intervenciones afirmando que su gratitud habría podido ser expuesta con música si no fuera por la falta de seguridad en sí mismo que le producía tan caluroso homenaje.

El crítico del diario ABC Antonio Fernandez-Cid ha sido nombrado hijo predilecto de la ciudad de Orense. La Corporación Municipal ha aprobado por unanimidad es-

ta iniciativa. Fernandez-Cid nació en Orense el 1 de octubre de 1925.

La pianista brasileña Magda Tagliaferro fue aclamada en la salva Wigmore, de Londres, tras un recital de piano que era el primero que realizaba después de treinta años de ausencia de los escenarios: Magda Tagliaferro tiene noventa años y su debut lo realizó en Petrópolis (Brasil), en 1902, a la edad de nueve años.

Alfonso Aijón, organizador de los ciclos de Ibermúsica, ha sido condecorado por el embajador del Reino Unido en España con la Orden del Imperio Británico. El galardón le ha sido concedido en reconocimiento a la importante labor de intercambio y promoción realizada por Aijón con artistas de aquella procedencia.

El maestro Pere Vallibera ha sido homenajeado por el Conservatorio Superior del Liceo en conmemoración de los cincuenta años de dedicación a este centro, especialmente en virtud a su labor pianística y pedagógica. Vallibera ha ejercido durante

este medio siglo las labores de director, paralelamente a su cátedra de piano. El acto consistió en un recital de ocho de sus alumnos de piano más destacados: **Juan Ybarra, Rosa Martínez, Mónica Pons, Anna Albors, Eulalia Solé, Gloria Masegú, Francesc Burrull y Ana María Cardona.** En el intermedio, el presidente de la junta directiva, señor **Corbella,** hizo entrega a **Vallribera** de la Medalla de Oro del Conservatorio, distinción que el maestro agradeció con un breve discurso.

La joven pianista **Lucía González Pérez,** de Avilés, ha obtenido el primer premio del IV Concurso infantil-juvenil de piano Casa Viena. Al premio, dotado con quince mil pesetas y una escultura, concurren doce jóvenes, lo que supone un aumento de participación respecto a anteriores ediciones. El segundo premio fue adjudicado **María Lorena Allar Suárez,** de Oviedo, y también fueron concedidos tres terceros premios.

Tres importantes musicólogos españoles: **Samuel Rubio, Miguel Querol y Santiago Kastner,** han recibido un homenaje durante sendos conciertos en la Fundación Juan March, de Madrid. El primero, dedicado a **Rubio,** consistió en un recital de obras del Padre Soler, interpretado por **Miguel del Barco,** al órgano, y **Pablo Cano,** al clave. Durante el homenaje a **Querol,** el Cuarteto **Tomás Luis de Victoria y Pablo Cano** interpretaron obras pertenecientes a los Cancioneros de la **Colombina, Medinaceli, Romances y Letras a tres y Tonos Humanos.** Por último, en el acto dedicado a **Kastner, José María Más y Bonet,** al órgano, interpretó un repertorio compuesto por obras de **Cabezón, Correa de Araujo, Carreira, Coelho y Seixas.**

José Ramón Encinar ha sido nombrado director de la Orquesta de Las Palmas. Su labor durante este año consistirá en la dirección artística y, desde septiembre de 1984, será director titular. **Encinar,** director en estos momentos del Grupo Koan, dirigirá próximamente el estreno de la obra **Kiu,** de Luis de Pablo, en la Temporada de Opera de Madrid.

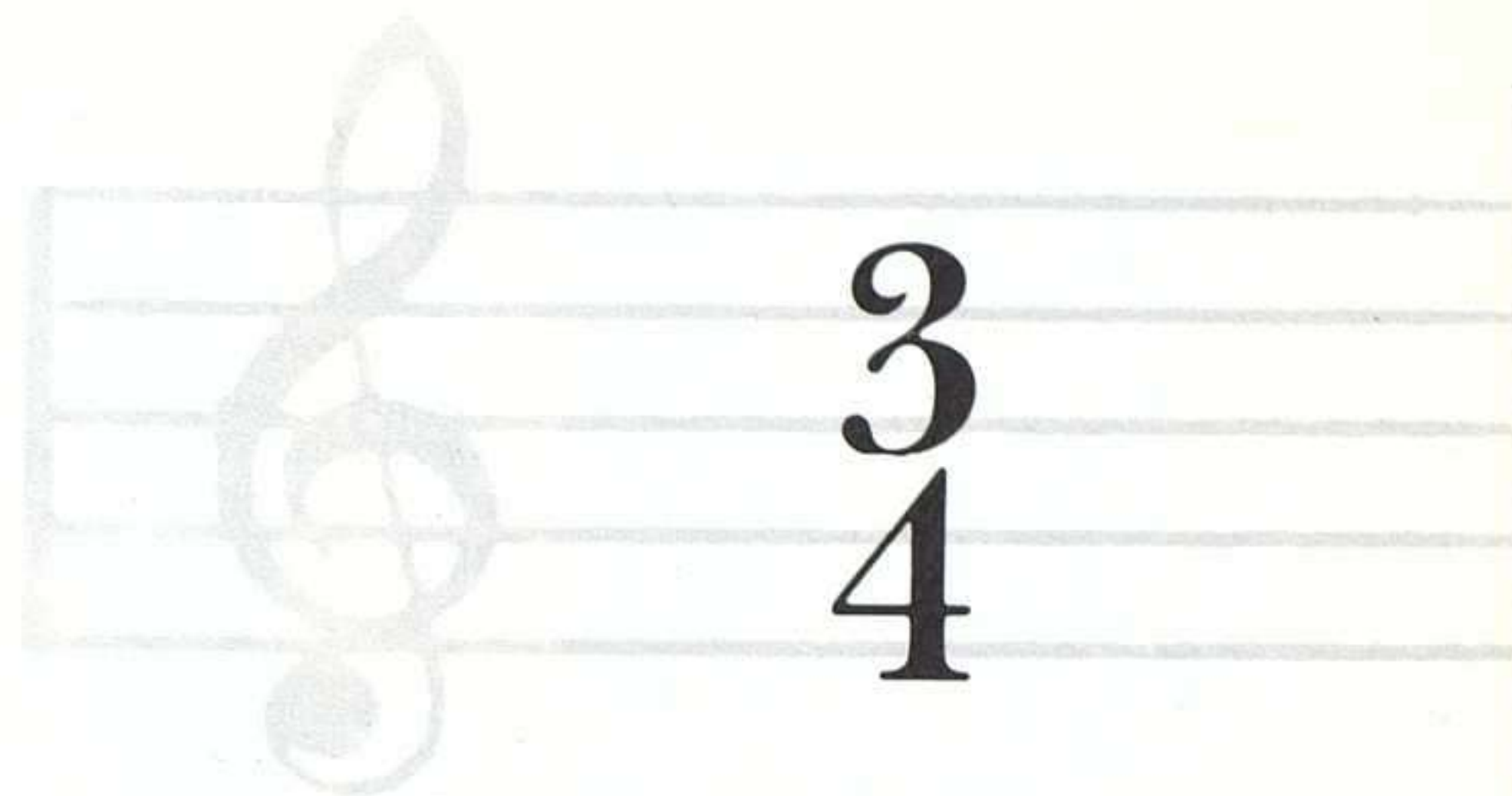
El Director General de Música y Teatro, **José Manuel Garrido** ha nombrado a **Ramón Cercós** Director General del organismo autónomo Teatros Nacionales y Festivales de España. **Ramón Cercós** es funcionario del Ministerio de Cultura, en el que ha desempeñado los cargos de Subdirector de Promoción y Difusión de la Cinematografía y Subdirector General de Teatro. Otro nombramiento de la nueva Administración ha sido el de **Arturo Claver** como Subdirector General de Teatro. **Claver** desempeñaba el cargo de Director General de Fomento de Actividades de Teatros y Música y sustituye en su cargo a **Ramón Cercós.**

Eduardo Sáinz de la Maza, murió el pasado mes de diciembre. Como homenaje al maestro guitarrista, el Grupo de Divulgación Musical ha realizado, en el auditorio del Orfeó Grancienç de Barcelona, un concierto a cargo de su alumno **Jaume Olivé,** que se acompañó de una exposición de manuscritos y discos del maestro. **Jaume Olivé** interpretó la **Suite de Platero y yo** que, sobre textos de **Juan Ramón Jiménez,** compuso **Eduardo Sáinz de la Maza.**

Tomás Marco, actual gerente del organismo autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España ha sido nombrado vicepresidente de la Sociedad General de Autores de España.

María del Rosario Alvarez Martínez, profesora de la Universidad de La Laguna (Tenerife), ha obtenido el premio que otorga anualmente la Sociedad Española de Musicología, dotado con doscientas cincuenta mil pesetas, por su trabajo titulado **Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media.** En el número de enero de 1983 de RITMO, publicamos una reseña bibliográfica acerca de este trabajo.

El 29 de abril próximo se pondrá en circulación la emisión de un nuevo sello de la serie Maestros de la Zarzuela, que llevará por tema la figura de **Jesús Guridi** y su obra **El caserío.** Con tal oportunidad, en Vitoria, su ciudad natal, se celebrará una Exposición filatélica en homenaje al insigne compositor.



En los estudios de cine de la Warner Brothers de Nueva York, entre la puerta de un «saloon» del Oeste y unos zapatos de baile de Fred Astaire, han aparecido setenta manuscritos musicales de Gershwin, Cole Porter, Richard Rogers, Vincent Youmans y otros célebres compositores de la época dorada del musical americano. Las partituras están casi todas orquestadas y son conocidos «lyrics» para los musicales creados en Broadway durante los años veinte y treinta. En el paquete polvoriento están, por ejemplo, las «particellas» de «Gay Divorce», de Cole Porter, que bailaba precisamente Fred Astaire y de «Pardon my english» y «Half past eight», de Gershwin. La Warner había adquirido estos manuscritos en 1929, cuando comenzaba el cine sonoro, para que sirvieran de música de fondo de las primeras películas habladas. El descubrimiento ha sido realizado por Don Rose, musicólogo especializado en Gershwin.

Era el momento más dramático de «Tosca». En el escenario de la Opera de Viena, Montserrat Caballé representaba el papel principal; «Cavaradossi» (Nicola Martinucci) esperaba en breves instantes su ejecución. «Tosca» lloraba la desgracia del amante a punto de ser ejecutado. Pero el pelotón de fusilamiento no acababa de llegar. La desesperación empezaba a ser verdadera. Martinucci, visiblemente harto del retraso y sin poder detener la representación, optó por arrojar entre bastidores, transformando su fusilamiento en repentino suicidio. En escena quedó una «Tosca» irritada, en lugar de apenada y al público se le saltaron

las lágrimas, pero no de pena, sino de risa. La música en vivo tiene estas cosas. Si Puccini levantara la cabeza...

Un día Mozart visita a Haydn y le dice, en plan desafío, que él es capaz de componer una música muy fácil, pero que Haydn será incapaz de ejecutar. Conciertan la apuesta y Mozart se pone a escribir una partitura y la coloca en el atril. Al poco de empezar, Haydn se para y exclama: «Pero, ¿qué es esto? Tengo las dos manos ocupadas en los extremos del teclado y hay que tocar un Re en el centro. ¡Esto es imposible!». Mozart, encantado de la sorpresa de su colega, se pone manos a la obra y, al llegar al pasaje en cuestión, cuando Haydn es todo ojos y todos oídos, Mozart toca la nota con la tranquilidad más pasmosa... con la nariz.

La educación musical en España tiene una organización tan absurda como para que en un tiempo ocurriera que los músicos titulados de conservatorios, fueran los únicos incapaces, por ley, de enseñar música en el B.U.P. Ahora la cosa se va arreglando, pero todavía subsisten paradojas semejantes. Por ejemplo, los universitarios obtienen descuentos en muchos conciertos sólo con exhibir su Tarjeta de Estudiante. Pero los aguerridos futuros músicos no disfrutaban de las ventajas de sus colegas en otras ramas del saber; por no ser universitarios no tienen Carnet de Estudiante y, por tanto no pueden acogerse a descuento ninguno para asistir a los conciertos. Aunque la frase está pasada de moda, a veces hay que pronunciarla: «¡Qué país!».

Cursos, becas y concursos

- La Caja de Ahorros de Asturias patrocina el **IV Concurso Nacional de Composición Coral sobre temas asturianos**, que organiza la Federación Asturiana de Masas Corales. Las composiciones deben ser originales para cuatro voces mixtas y estar basadas en temas tradicionales, populares o ser de creación propia siempre que conserven el estilo o acento regional de Asturias. La fecha límite de recepción es el 9 de abril. Dirigirse a la Federación Asturiana de Masas Corales. Casa de la Música. Pola de Siero (Oviedo).
- El Servei de Música del Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña organiza un **curso de interpretación de piano, que imparte el austríaco Jörg Demus**. El Curso estará dedicado a los grandes clásicos vieneses (Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert) y se desarrolla del 14 al 18 de febrero en el Palau Güell (calle Nou de la Rambla, 3), de Barcelona. Los participantes habrán de preparar dos o tres obras de los compositores citados. Inscripciones en el Servei de Música de la Generalitat, c/ Mallorca, 272, 5º, Barcelona-37. Teléfono: 215 26 50.
- Del 2 al 10 de mayo, dentro del Festival «Primavera de Praga» tendrá lugar el **XXXV Concurso Internacional de Música dedicado al violoncelo**. El límite de edad de los intérpretes es de treinta años y la fecha máxima de inscripción, el 1 de marzo de 1983. Enviar las inscripciones al Secretariado del Festival Internacional de Música de la Primavera de Praga. Dům umělců, Alšovo Nábřeží 12, CS -11000 Praha. Checoslovaquia.
- Sonimag (Salon Internacional de la Imagen, el Sonido y la Electrónica) convoca el premio «José Bertran Marqués» 1983. Este galardón está destinado a un **trabajo de investigación en el campo de la electrónica**. El premio es de medio millón de pesetas, es único e indivisible y el tema específico sobre el que hay que versar el trabajo es: tratamiento digital de señales aplicado a imagen y sonido. El plazo de presentación de trabajos individuales o de equipo va del 1 de marzo al 30 de junio. El Premio se entregará en Sonimag-21 que se celebrará en la Feria de Barcelona, del 26 de septiembre al 2 de octubre de 1983. Enviar trabajos a Sonimag. Feria de Barcelona, Av. de la Reina María Cristina, Barcelona-4. Teléfono: 223 31 01
- Un **Concurso Internacional de Canto de «Lieder»** fue creado en Londres por el cantante alemán Waltrer Grumer, que murió en la capital británica en 1980 y fue cantante de «lieder» y profesor de canto de la Guildhall School of Music de Londres. Del 16 al 21 de julio se celebrará la primera edición de este Concurso cuyo primer premio es de tres mil libras esterlinas (unas seiscientos mil pesetas). El límite de edad es de 25 años para las mujeres y 27 para los hombres. Información en el Internacional Lieder Competition, City Arts Trust Ltd., Bishopstage Hall, 230, London EC2M-AQH. Teléfono 01 - 337 05 40.
- El plazo de presentación de candidaturas para optar al **Premio «Príncipe de Asturias» de las Artes** acaba el 30 de marzo de 1983. Este galardón, concedido por la Fundación Principado de Asturias, está premiado con dos millones de pesetas, el Diploma y símbolo distintivo del Premio que es una escultura de Joan Miró. Para proponer candidato hay que enviar una propuesta formal con los motivos, un «curriculum vitae» del candidato, una Memoria y una lista de publicaciones (si se trata de compositor o investigador). Enviar documentación a la Fundación Príncipe de Asturias, calle Pérez Sala número 20. Oviedo-7.
- El Ayuntamiento y la Caja de Ahorros de Zaragoza han creado el **Premio «Pilar Bayona» para pianistas entre 16 y 30 años**. Los premios son de un millón, seiscientos mil y cuatrocientas mil pesetas y el ganador del concurso tendrá que ofrecer en Zaragoza un concierto gratuito el 13 de diciembre de 1983, aniversario de la muerte de Pilar Bayona, como homenaje a la pianista. Las solicitudes hay que enviarlas antes del 15 de octubre a la Secretaría del Concurso Internacional de Piano «Pilar Bayona», calle Coso, 57, 2º, Zaragoza - 1.
- El **VII Concurso Internacional de Jóvenes Directores de Orquesta «Nikolai Malko»** se desarrollará en Copenhague a partir del 15 de mayo de 1983. Está abierto a candidatos nacidos entre el 21 de mayo del 1951 y el 15 de mayo de 1963. Tendrá, tres pruebas eliminatorias y una final. Dirigirse a Malko Secretariat, Radio Denmark, Radiohuset, DK 1999. Copenhague V. Dinamarca.
- La Escola de Música de Barcelona está realizando un **Cursillo de Iniciación a la Música Occidental** que imparte Oriol Martorell y tiene lugar en el local de esta escuela, calle Mallorca 330, Barcelona, hasta el 26 de marzo, todos los martes y jueves de 18,30 a 20,30 horas. Los interesados deben dirigirse a la Escuela de Música.
- En Budapest (Hungría) tendrá lugar el **XXI Concurso Internacional de Música dedicado a Ferenc Listz**. La modalidad para este año es la interpretación de órgano y la fecha límite de inscripción, el 15 de abril de 1983. El límite de edad es de 32 años. Información en la Oficina del Concurso Internacionales de Música, POB 80, Budapest 5, Vörösmarty tér 1. Hungría. Teléfono 179-910.
- El **Concurso Internacional de Piano que organiza anualmente la Universidad de Maryland** (Estados Unidos) está limitado a pianistas entre 16 y 32 años y la fecha de inscripción acaba el 9 de abril. Los premios son de 10 mil, cinco mil y dos mil quinientos dólares. Información en: Piano Competition, Summer Programs, University of Maryland. College Park, MD 20742 (Estados Unidos). Teléfono (301) 454-3347.
- En París habrá un **Concurso Internacional de Canto dedicado a Conjuntos de Música de Cámara**. La fecha de inscripción termina el 1 de abril de 1983 y además de los premios en metálico se retransmitirán los conciertos de los finalistas por Radio France y Televisión y se organizarán actuaciones en diversos festivales franceses. El Concurso tendrá lugar en mayo de 1983. Escribir al Secretariado del Concurso, 14 bis, avenue du Président Wilson, 75116 París. Teléfono: 723 62 23.
- La **Orquesta Sinfónica de Euskadi convoca un concurso libre para cubrir plazas de: concertino, viola solista, violines tuttistas, violoncelos tuttistas, contrabajo tuttista, trompeta solista, trombón solista y percusionista tuttista**. Los ejercicios para cubrir las plazas se realizarán el 5 de abril y hay que enviar las solicitudes, acompañadas de fotocopia del carnet de identidad, «curriculum vitae», titulación profesional y certificado médico, con diez días de antelación, como máximo, a la fecha de los ejercicios. Información y solicitudes en la Orquesta Sinfónica de Euskadi, c/ Urbietta, 61. Donostia, San Sebastian. Teléfono: (943) 45 10 22 y 46 67 72.
- El Instituto Balmes del **Consejo Superior de Investigaciones Científicas** desarrollará, a lo largo del presente año (empieza el 17 de febrero y termina el 15 de diciembre), un **curso sobre Música y Sociedad**, que imparte el profesor Jorge de Persia. Habrá una clase semanal de noventa minutos y se complementará con lecciones de profesores invitados referentes a temas especiales. Inscripción en la Secretaría del Instituto Balmes, c/ Duque de Medinaceli, 4. Madrid. Teléfono: 429 20 17.
- La **Orquesta Sinfónica de Bilbao necesita instrumentistas de trompa, fagot, contrafagot, oboe-corno inglés, trombón, trompeta y clarinete**. El día 28 de febrero se celebrarán los ejercicios de admisión, en la sede de la Orquesta, c/ Colón de Larrea-tigui, 4, 2º dcha. Bilbao. Para acceder a estas pruebas hay que enviar fotocopia del documento de identidad, «curriculum vitae» y titulación profesional.
- La Generalitat de Catalunya, en colaboración con el ICE de la Universidad Politécnica de Barcelona lleva realizando en los colegios una serie de **cursillos de música para maestros**. Durante este año ya están los cursillos previstos pero cualquier escuela interesada en que se realicen en su sede puede dirigirse a Formació Musical, ICE-UPB, Diagonal, 647, Barcelona-28.

Músicos del siglo XX

GUSTAV MAHLER



VIDA Y OBRA

Por Pedro González Mira

Nacido en Kalisch (Bohemia), el 7 de julio de 1860, su obra es, desde el punto de vista expresivo, de una riqueza sobrecogedora; su música puede ser tierna, apasionada, atormentada, depresiva, ansiosa, o hasta incluso, en cierta medida, épica. Sin embargo —o por consiguiente— el término que mejor resumiría ese enrevesado y ecléctico mundo emocional sería, probablemente, contradicción. Hay también en ella una buena dosis de trivialidad. Pero una trivialidad intencionada y racionalizada; es decir, utilizada conscientemente como medio para buscar una crítica más o menos directa y más o menos social ¿Cómo da Mahler salida a este complejo de ideas, de sentimientos o de vivencias, en lo que a la forma se refiere? Pienso que la constante ironía que, aquí o allá, destila buena parte de su música, a veces, queda desbordada por los extraordinarios medios acústicos que utiliza, lo que lejos de ser inconveniente insalvable, nos conduce a un mundo expresivo y sonoro altamente sugestivo, exultantemente atractivo y, sobre todo, muy adecuado

para la confesión o identificación personales del receptor.

La figura de Mahler, vista desde un ángulo macrohistórico, responde a la del músico que es capaz de vivir su momento social con cierto distanciamiento a pesar de estar inmerso en él. Es un músico, digamos, comprometido; un artista que, en cierta medida, es consciente de que va a cumplir una misión: trabajando desde dentro, va a presagiar con su música la caída de una burguesía aparentemente fuerte, pero que, en el fondo, está a punto de sucumbir ante sus propias contradicciones; un músico pues, de la decadencia. Pero si esto de por sí ya justificara de alguna manera el eclecticismo emocional al que me refería al principio, también está, qué duda cabe, la pequeña historia, su biografía; ésta aporta datos especialmente significativos al respecto.

En 1901, a los 41 años de edad, conoce a la que se convertiría en compañera hasta su muerte. De esta etapa de su vida se tiene un documento inestimable: las memorias de la propia Alma María Schlandrian. De su lectura, muchas veces se han extraído conclusiones, a mi juicio, excesivamente precipitadas. Se ha querido ver en ellas la palabra de una mujer en alguna medida resentida con su marido por el hecho de que éste le prohibiera expresamente —cosa que es cierta— que se dedicara a la composición musical. Es posible, pero desde luego, de aquéllas se deducen también más cosas. Se ve, por ejemplo, a una mujer extraordinaria que tiene el valor de renunciar a una buena parte de sí misma para dedicarse en cuerpo y alma —y quizás más en alma que en cuerpo— a un hombre totalmente absorbido por su trabajo. De su lectura se deduce que efectivamente Alma María entendió que merecía la pena permanecer al lado de un genio aun a costa de renunciar a muchas cosas, pero también que amó profundamente a su marido, por más que todavía se empeñen en ver en ella sólo a la ad-

miradora subyugada por la tremenda fuerza del hombre-músico. Del matrimonio nacieron dos hijas de las que la mayor murió a los 3 años. Una vez más la muerte de un ser querido hacía presencia en la vida de Mahler. En 1907 se traslada a Nueva York después de que, a base de intrigas, se le recordara que «el director de la Opera Imperial dedica demasiado tiempo a su obra en detrimento del buen funcionamiento de la Institución». Bien, esto fue lo que se le dijo, pero probablemente la verdadera razón de esta velada expulsión no fuera otra que el hecho de que, a pesar de todo, no era más que un judío. En América goza de un reconocimiento prácticamente incondicional; ciertamente, Mahler, bastante intoxicado de *sabiduría* musical europea, se sintió muy cómodo en un ambiente musical quizás más ingenuo, pero mucho más puro. Por aquel tiempo aparecieron los primeros síntomas de la enfermedad del corazón que, cuatro años más tarde, agravada por una pulmonía, acabaría con su vida. Murió en Viena el 18 de mayo de 1911.

La obra de Mahler no es extensa en el sentido estricto del término, pero sí lo es desde el punto de vista de la densidad: once sinfonías (la última incompleta, e incluso en este cómputo el ciclo de canciones **Das Lied von der Erde**), una cantata —**Das Klagen Lied**— a cuatro ciclos de Canciones —**Lieder eines fahrenden Gesellen, Des Knaben Wunderhorn, Kindertotenlieder** y **Rückert Lieder**—, sin contar algunas piezas perdidas, cribadas por el mismo autor o, sencillamente, menores o de juventud, son el resultado de una vida de trabajo exasperadamente intenso. La **Primera Sinfonía** y el ciclo **Lieder eines fahrenden Gesellen** datan de la misma época (1883-1885), por más que la sinfonía fuera acabada más tarde, en 1888. La **Sinfonía**, quizás la más popular de su autor, constituye uno de los cantos a la naturaleza más hermosos que jamás se hayan escrito. Entre 1888 y 1900,

Mahler compone las tres siguientes cuyo nexo común puede ser la utilización de la voz humana. En ellas utiliza textos de **Des Knaben Wunderhorn**. También en este período musica otros diez poemas de ese ciclo agrupando las canciones resultantes bajo el título homónimo al mismo. Desde 1901 hasta la fecha de su muerte la media de producción es ligeramente superior a una obra anual: un total de trece. En este tiempo Mahler compone sus obras maestras así como sus más complicadas partituras. Entre 1901 y 1905 ven la luz **Tres Sinfonías** puramente instrumentales así como los ciclos de canciones **Kindertotenlieder** y las **5 Canciones para poemas de Rückert**. Se puede asegurar que Alma María juega un papel importante en la gestación de estas partituras. En las **Sinfonías Quinta, Sexta y Séptima** (ésta última tildada por Alma María de difícil música) Mahler desciende desde el terreno de la abstracción presente en sus anteriores obras a un nivel mucho más humano y directo. La **Sexta** es una obra redonda y **Quinta y Séptima**, a mi juicio, presentan irregularidades conceptuales que muy pocos directores de orquesta saben salvar con acierto. La **Octava** (1906), de la que Mahler dijo «esta es mi Misa», vuelve a ser vocal. Es, posiblemente, su más original sinfonía; en ella se combinan dos

textos tan aparentemente dispares como el **Veni Creator Spiritus** y la escena final de la **Segunda parte de Fausto**, de Goethe. La **Canción de la Tierra** (obra que debería haber sido su Sinfonía núm. 9) y la **Novena Sinfonía** —ésta, sólo instrumental— constituyen el testamento musical de su autor: un desesperado, pero hermoso canto a la vida. En el último verano de su existencia, Mahler logra sobreponerse a la idea de que *nueve* no tiene porqué ser un número fatídico y comienza la composición de su **Décima Sinfonía**. Ciertamente, también para Mahler lo fue, pues no pudo completarla. El «Adagio» inicial, único trozo de la **Sinfonía** que ha llegado hasta nosotros de manos directas de Mahler —el musicólogo inglés Deryck Cooke la ha completado utilizando los materiales que Mahler dejó en esbozo— es la pieza más moderna desde el punto de vista armónico que nunca escribiera. Pero hay más, mucho más. Si con **La Canción de la Tierra** y la **Novena Sinfonía** Mahler gime el suspiro de la despedida, la **Décima** constituye la recuperación de un amor apenas vivido, desperdiciado, quizás malgastado; es un canto desesperado pero hermoso a esa mujer que, sin separarse ni un instante de su lado, supo estar a la altura de las circunstancias: su amadísima «Almschi».

OBRAS

Sinfonías:

- Sinfonía núm. 1 en Re mayor** (1888).
- Sinfonía: núm. 2 en Do menor**, con soprano, contralto y coro mixto (1888-1894).
- Sinfonía: núm. 3 en Re menor**, con contralto, coro femenino y coro infantil (1893-1896).
- Sinfonía núm. 4 en Sol mayor**, con soprano (1892, 1899-1900).
- Sinfonía núm. 5 en Do sostenido menor** (1901-1902).
- Sinfonía núm. 6 en La menor** (1903-1904).
- Sinfonía núm. 7 en Mi menor** (1904-1905).
- Sinfonía núm. 8 en Mi bemol mayor**, con tres sopranos, dos contraltos, tenor, barítono, bajo, coro infantil y coro mixto (1906).
- Sinfonía núm. 9 en Re mayor** (1908-1909).
- Sinfonía núm. 10 en Fa sostenido menor** (1910).
- Das Lied von der Erde (La canción de la Tierra)**, para tenor, contralto o barítono y orquesta (1908-1909).

Lieder:

- 14 Canciones** de la época juvenil.
- Das Klagende Lied (La Canción del Lamento)**, cantata con soprano, contralto, tenor, coro mixto y orquesta (1880).
- Lieder eines fahrenden Gesellen (Canciones de un camarada errante)**, para bajo y orquesta-piano (1883-1885).
- Des Knaben Wunderhorn (El niño del cuerno mágico)**, para voz y piano-orquesta (1892-1898).
- Kindertotenlieder (Canciones a la muerte de los niños)**, para voz y orquesta (1901-1904).
- Cinco Canciones sobre texto de Rückert**, para voz y orquesta-piano (1901-1902).

DISCOGRAFIA

- Sinfonía núm. 1:** Sinfónica de Chicago-Abbado-DG. Sinfónica de Chicago-Giulini-EMI*
- Sinfonía núm. 2:** Orquesta y Coro Filarmonía/Schwarzkopf, Róssl-Majdan / Klemperer / EMI. Orquesta y Coro Sinfónico de Chicago/Buchanan, Zakai / Solti / Decca. Sinfónica de Londres / Coro de los Festivales de Edimburgo / Armstrong, Baker / Bernstein / CBS.
- Sinfonía núm. 3:** Orquesta Filarmónica de Viena / Coro de la Opera de Viena / Niños Cantores de Viena / Norman / Abbado / D.G.**. Sinfónica de Londres / Ambrosian Singers / Wandsworth School Boys Choir / Procter / Horenstein / UNICORN.*
- Sinfonía núm. 4:** Cleveland Raskin / Szell / CBS.* Filarmónica de Israel / Hendrix / Mehta / Decca.* Filarmonía / Schwarzkopf / Klemperer / EMI.
- Sinfonía núm. 5:** Nueva Filarmonía / Barbirolli / EMI.* Sinfónica de Chicago / Abbado / Abbado / DG.
- Sinfonía núm. 6:** Nueva Filarmonía / Barbirolli / EMI.* Sinfónica de Chicago / Abbado / DG. Sinfónica de Chicago / Solti / Decca.
- Sinfonía núm. 7:** Nueva Filarmonía / Klemperer / EMI.*
- Sinfonía núm. 8:** Coros de la Opera del Estado de Viena / Coro Singverein / Coro de niños de Viena / Sinfónica de Chicago / Harper, Popp, Auger, Minton, Watts, Kollo, Shirley-Quirk,

Talvela / Solti / Decca.

- Sinfonía núm. 9:** Sinfónica de Chicago / Giulini / DG. Nueva Filarmonía / Klemperer / EMI*.
- Das Klagende Lied:** Concertgebouw de Amsterdam / Coro de la Radiodifusión Holandesa / Harper, Procter, Hollweg / Haitink / Philips.*
- Das Lied von der Erde:** Orquesta Filarmonía y Nueva Filarmonía/Ludwig, Wunderlich/Klemperer/EMI. Filarmónica de Viena/Ferrier, Patzack/Walter/Decca*. Filarmónica de Viena / King Fischer-Dieskau / Bernstein / Decca.*
- Lieder de la época juvenil:** Fischer-Dieskau / Barenboim (piano)/EMI.
- Lieder eines fahrenden Gesellen:** Fischer-Dieskau / Filarmonía / Furtwängler* / EMI. Fischer-Dieskau / Barenboim (piano) / EMI. Fischer-Dieskau / Radio de Baviera / Kubelik. Baker / Hallé / Barbirolli / EMI.*
- Des Knaben Wunderhorn:** Schwarzkopf, Fischer-Dieskau/Sinfónica de Londres / Szell / EMI. Fischer-Dieskau / Barenboim (piano)/EMI.
- Kindertotenlieder:** Fischer-Dieskau / Filarmónica de Berlín / Böhm/DG. Ferrier / Filarmónica de Viena / Walter / EMI*. Baker / Hallé / Barbirolli / EMI.*
- Cinco Canciones sobre poemas de Rückert:** Fischer-Dieskau / Barenboim (piano) / EMI. Baker / Nueva Filarmonía / Barbirolli / EMI.* Fischer-Dieskau / Filarmónica de Berlín / Böhm / DG.

* no disponibles en el mercado español.
** de próxima aparición en el mercado español.

BIBLIOGRAFIA

- Capítulos 24 y 25 de la **Enciclopedia de Grandes Compositores**. José Luis Pérez de Arteaga. Ed. Salvat.
- MARC VIGNAL MAHLER:** Castellote Editor.
- ALMA MAHLER:** Gustav Mahler, Recuerdos y cartas. Taurus.
- ALMA MAHLER: Mein Leben.** Frankfurt, 1963.
- ADORNO: Mahler.** Frankfurt, 1960.
- BAUER-LECHNER: Erinnerungen an Gustav Mahler.** Leipzig, Viena, Zürich, 1923.
- DONALD MITCHELL: Gustav Mahler - The Early Years.** Londres, 1958.
- BRUNO WALTHER: Gustav Mahler.** Munich, 1912.
- VESTDIJK: Gustav Mahler.** La Haya, 1960.

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.

JORQUERA UPIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades
de Concierto.
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfonos 319 60 96-310 69 12.
BARCELONA-3.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

MAXPER, S. A.
Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

POLIMUSICA, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

RESPALDIZA
Plaza de Celenque, 1.
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.



RUY-DIAZ

Pianos y organos europeos,
japoneses y americanos.
San Bernardo, 108.
Teléfono 445 97 99. MADRID-8.

VELLIDO, S. A.
Gran Vía, 77.
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

VIETRONIC, S. A.
Bolivia, 239.
Teléfono: 307 47 12.
BARCELONA-20.

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

CAPRICE, S. A.
Cuerdas para guitarra
Padre Urbano, 1.
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

J. L. ALBERDI
Instrumentos de música
Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.
Teléfonos 237.16.00 - 237.14.30
237.14.90 y 237.15.50
BARCELONA-12.
Calle Galileo, 26-28.
Teléfonos 448 85 64-448 86 64.
MADRID-15.

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales
Garijo

La gama más extensa
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

GARRIDO
Instrumentos de música
Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.



JUAN ESTRUCH, S. L.
C/ Vallés, 47. Teléfono 674 06 82.
SAN CUGAT DEL VALLES (Barcelona).
Servicio postventa en Barcelona:
C/Ample, 30. Teléfono 315 44 07.
BARCELONA-2.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

VELLIDO, S. A.
Plaza Moyua, 14.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

instrumentos
musicales
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
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**

ENRIQUE KELLER
Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales
Garijo

Completísimo para la
iniciación de la música.
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

**EDITORES, LIBROS
Y PARTITURAS**

EDICIONES QUIROGA
Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
MADRID-9.
Canuda, 45.
Teléf. 231 08 86.
BARCELONA-2.

MUSIC DISTRIBUCION, S. A.
Tallers, 9, pral. A.
Teléfonos 302 27 44-302 25 92.
BARCELONA-1.

**DISCOS, CASSETTES,
MUSICA CLASICA
COMERCIOS ESPECIALIZADOS**

VELLIDO, S. A.
Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

**EMPRESAS
DISCOGRAFICAS**

DISCOS COLUMBIA, S. A.
Av. de los Madroños, 27.
Parque Conde de Orgaz.
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

HI-FI

COMERICA HI-FI
General Cabrera, 21.
Teléfonos 270 28 51-279 80 21.
MADRID-20.

VIETA
Bolivia, 239.
Teléfonos 307 47 12-307 47 16.
BARCELONA-20.

FOX IN-DEL-SON
Agujas y fonocápsulas
Calle Alta, 58.
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

**COMERCIOS DE ALTA
FIDELIDAD**

VELLIDO, S. A.
Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

HOTELES-PARADORES



Pl. General Queipo de Llano, 3.
MERIDA (Badajoz).
Teléfono (924) 301540/41/42.

**MECANICOS
AFINADORES**

MAXPER, S. A.
Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.

POLIMUSICA, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

INDICE DE ANUNCIANTES

ADAGIO	99
ALFA YEBENES	11
BASF	62
BILBAO TRADING	100
CASA DAMAS ..	88
CASA WAGNER	41
CBS	42
ESCRIDISCOS ..	57, 84
HAZEN	2, 22
PHILIPS	39
PILAR BAYONA	82
POLYDOR	4, 19, 79
RCA	41
REV. MUSICA ...	27
REV. OPERA	70



La mayor
organización
al servicio de la música

PIANOS

Bechstein
Dietmann

DOINA

HORUGEL

Kemble

OTTO BACH

SAUTER

TOYO

ORGANOS

Domus

GRANADA

 **JEN**

 **LOWREY**[®]

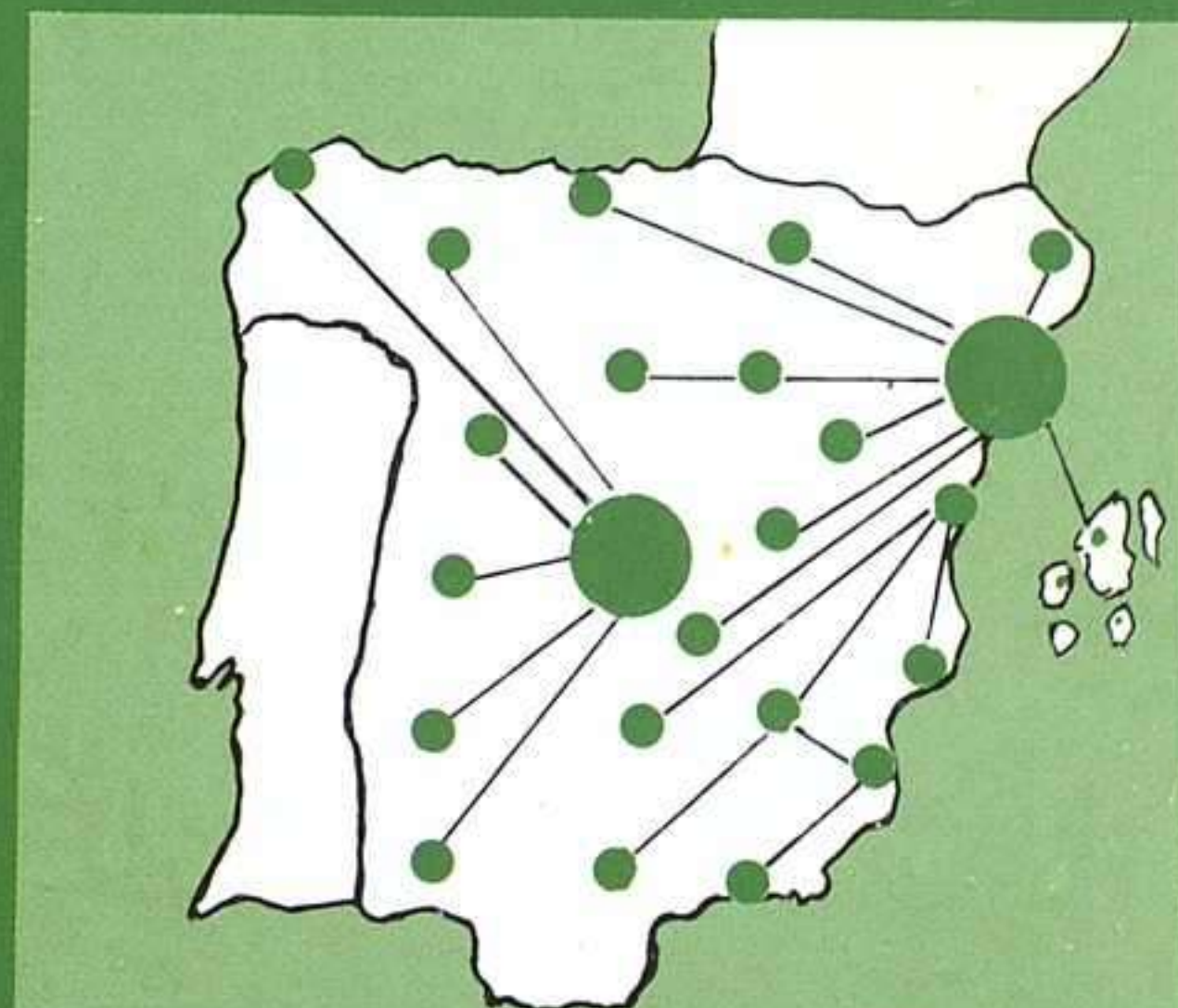
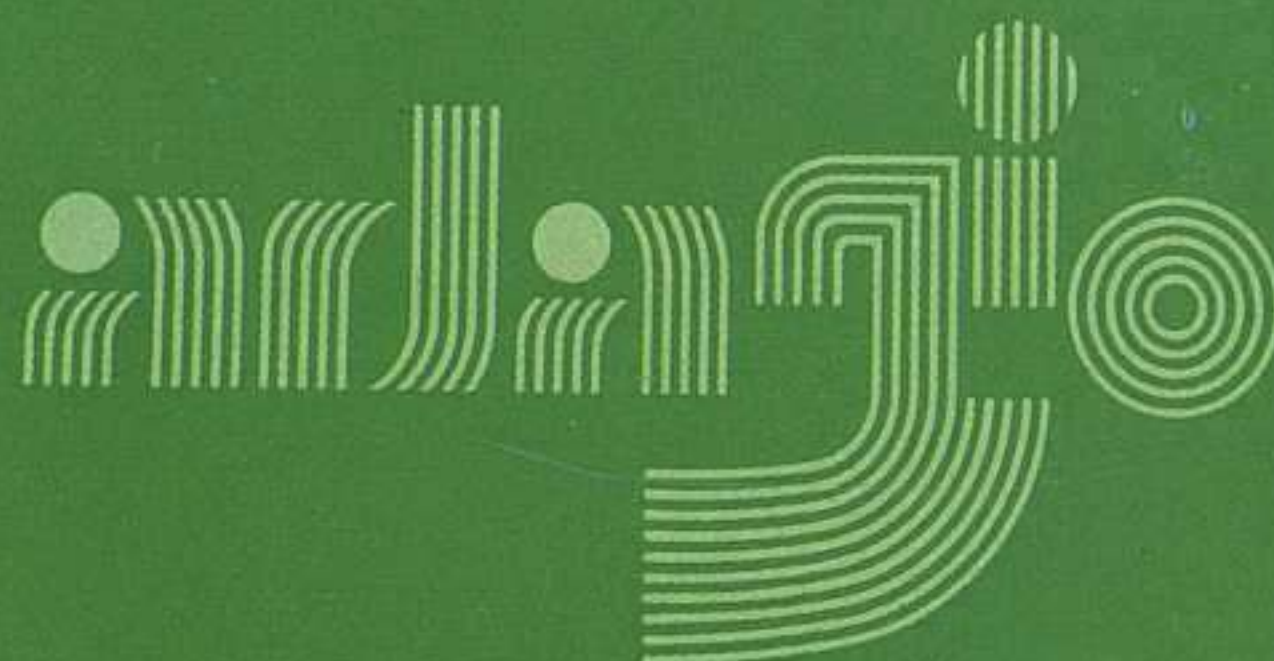
viscount[®]

Y....

PRESENTA LA NUEVA FRONTERA DEL SONIDO CON:

CASIO[®]

DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA



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

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 Reinosa Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria
Zaragoza