

RITMO

AÑO LII • NUM. 516 • NOVIEMBRE 1981 • PRECIO: 275 PTAS.

CLEMENCIC CONSORT: La alegría de hacer música



En discos

importados en exclusiva por **ferysa**



CRITICA DISCOGRAFICA DE LAS OFERTAS DE OTOÑO
ENTREVISTA CON BOB VAN ASPEREN
MUSICA Y MUJER

YAMAHA

prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales



Importador:

HAZEN

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

RITMO

AÑO LII • NUM. 516
NOVIEMBRE 1981

FUNDADA EN 1929
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

Fundador:

Fernando Rodríguez del Río.

Director:

Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector:

Ramón Barce.

Jefe de redacción:

Amelia Die.

Consejo de Dirección:

Angel Carrascosa (sección de discos).

Manuel Chapa Brunet.

Santiago Martín Bermúdez.

Arturo Reverter.

Redactores y colaboradores:

Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Llorenç Barber, Santiago Bueno Salinas, Luis Calvo, Domingo del Campo, Pablo Cano Capella, Francisco Chacón y Marín, Martín Codax, Luis Carlos Gago, Fernando Gil Olalla, Manuel Gomis Gavilán, Pedro González Mira, Joaquina Labajo, José López Calo, Javier López de Guereña, Enrique Martínez Miura, Angel Fernando Mayo Antofañanzas, Javier Monjas, Manuel Moreno, Alfredo Orozco, Juan Ignacio de la Peña, Fernando Peregrín, Enrique Pérez Adrián, Gerardo Queipo de Llano, Fausto Roca, José Ramón Rubio, Joaquín Rubio Tovar, Silvia Sanz, «Tartessos» y Carlos Villanueva Avelairas.

Diagramación:

Antonio Roca.

Fotografías:

Pedro Guardón y Agustín Muñoz.

Corresponsales:

Ricardo Ruiz-Barquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmés (Balears), «I Tadei» (Roger Alier, Xosé Avíñoa, Santiago Bueno, Miguel Lerín, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardel) (Barcelona), Patrocinio de los Ríos (Burgos), Francisco Vicent Doménech (Castellón), Xoan Manuel Carreira, Lois Rodríguez Andrade y Margarita Soto (Galicia), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas), Francisco J. Monreal Arizmendi (Navarra), Juan Urteaga (San Sebastián), Eduardo Casanueva (Santander), Francisco Melguizo (Sevilla), Gonzalo Badenes, Blas Cortés, José Doménech (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Vizcaya), Nicolás Koch Martín (Bélgica), Didier de Cotignies (Francia), Javier Alfaya (Inglaterra), Leticia Pagano (Brasil), Nestor Echevarría (Argentina).

Director Comercial:

Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad:

José María Ketterer (Madrid).

Jordi Padrol (Barcelona).

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

Redacción y Administración:

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

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

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

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

Sumario

EDITORIAL

El punto de vista económico 5

CARTAS

6

ENTREVISTA

Bob Van Asperen: «Tocar el clave es demasiado fácil» 7

INTERPRETES

Clemencic Consort 11

ENSAYO

Fundamentos antropológicos del hecho musical 14

MUSICA

CONTEMPORANEA

Jesús Villa Rojo 21

HISTORIA

Música y Mujer; la vida de sociedad en la España de 1900 23

FOLKLORE

El II Encuentro mundial de la juventud trabajadora en Sevilla 26

BANDAS

DE MUSICA

Cincuenta aniversario de la primera Asamblea de Directores de Bandas 28

PEDAGOGIA

El folklore en la enseñanza musical 33

LIBROS

35

REPORTAJE

Una orquesta en el foso 36

RINCON DEL COLECCIONISTA

La obra más antigua del mundo 38

CRITICA

DISCOGRAFICA

40

CONSULTA

DISCOGRAFICA

60

CURSOS, BECAS Y CONCURSOS

61

DE MADRID AL CIELO

El Ballet Nacional Clásico: una realidad con futuro 63

JAZZ

Keith Jarret 68

INTERNACIONAL

70

DISCOS

CRITICADOS

78

PAIS MUSICAL

80

CARTELERA

88

DISCOS EDITADOS

90

NOTICIAS

92

MUSICOS DEL SIGLO XX

Richard Strauss 95

EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

EDITORIAL

Joaquín Homs.

ENTREVISTA

Miguel del Barco.

DON TADDEO IN BARCELONA

Festival Internacional de Música.

ENSAYO

Georg Philipp Telemann

MUSIK FRANKFURT

El diálogo con interlocutores profesionales

Visitantes y expositores determinan la calidad de esta Feria. Su diálogo en Frankfurt es decisivo para el mercado de la música. A escala mundial. Usted no debería de faltar. En ninguna otra parte encontrará tantos interlocutores del ramo: 660 expositores de 30 países le esperan. Todos los líderes del mercado y numerosas empresas recién llegadas. Todos ellos están dispuestos a mantener con usted una conversación profesional y a aceptar su consejo nacido de la experiencia. En Frankfurt usted da el tono. En su idioma.

La Feria Internacional Monográfica para instrumentos musicales, electrónica orquestal, accesorios musicales y productos editoriales:

Grandes instrumentos en 280 stands.

Pequeños instrumentos en 430 stands.

Electrónica orquestal en 70 stands.

Accesorios musicales en 120 stands.

Productos de editoriales musicales y partituras en 130 stands.

Feria de la Música de Frankfurt Del sábado, 13, al miércoles, 17 de febrero de 1982

Cupon

Ruégoles tengan a bien enviarme gratuitamente una lista de expositores y un prospecto de Música de Frankfurt

Informaciones sobre la feria y el viaje, boletas de entrada:

MM 82

Nombre/casa de comercio _____

Calle/casilla postal _____

Zona postal, localidad _____

Cámara de Comercio Alemana para España,
Paseo de la Castellana 18, Madrid 1,
Tel.: 27 54 000, Telex: 42 989 haka e
Calle Córcega 301-303, Barcelona 8, Tel.: 2 28 81 01, 2 18 82 62

EL PUNTO DE VISTA ECONOMICO

Los directivos de las industrias musicales suelen reducir los problemas de la música a términos económicos: hay productos que se venden mejor y productos que se venden peor; el público quiere una cosa y no quiere otra; determinada música o determinados intérpretes son rentables y otros lo son menos o no lo son en absoluto. En suma: la ley capitalista de la oferta y la demanda en sus múltiples matices.

Para los creadores, intérpretes y estudiosos de la música este planteamiento es inadecuado, marginal e injusto (además de ignorar el idealismo que se supone necesario para acercarse al mundo musical); pues —dicen— el supeditarse al juicio del gran público —juicio que, además, es manipulable— es someterse a un juez que fácilmente elegirá productos inferiores o, al menos, de muy cómoda asimilación, y que rechazará sistemáticamente todo lo intrínsecamente dificultoso y todo lo nuevo o poco conocido para él.

Este planteamiento antagónico del problema no parece que pueda desembocar en ningún tipo de consenso. Porque en realidad se trata no de posiciones opuestas, sino de posturas heterogéneas: en la primera se tienen en cuenta los componentes cuantitativos, en la segunda sólo los componentes cualitativos. El criterio comercial no tiene, en el fondo, ningún interés especial por una música u otra: si promociona una determinada es porque le resulta más rentable, no por ninguna convicción o preferencia estética. El director de orquesta (o cualquier otro intérprete) que quiere éxito y dinero —también esto es una industria musical— sabe que obtendrá ambas cosas con mucha más facilidad si toca Beethoven que si toca Bartók; y si toca Bartók que si toca Schoenberg. Sus gustos, entonces, se acomodan a sus necesidades y decide finalmente que lo mejor, lo indiscutible, son los clásicos y los románticos. Pero si tuviera éxitos apoteósicos y contratos sustanciosos tocando Schoenberg, entonces cambiaría de gustos. De la misma manera el editor, el agente de conciertos, la empresa discográfica, no sien-

ten especial interés en principio por la música clásica frente a la moderna; simplemente les resulta más rentable. Si lo rentable fuese la música actual, promocionarían la música actual. El criterio, pues, se basa estrictamente en la cantidad.

Para los no interesados en esos beneficios económicos de manera tan directa, el criterio es de calidad; incluso es un criterio muy especializado e individualizado. Se muestra preferencia precisamente por aspectos menos conocidos, menos populares, menos valorados y comercializados: así, por ejemplo, el esfuerzo de esas minorías ha conseguido despertar un espectacular interés por la música medieval, antes tan despreciada; o por la música barroca; o por autores concretos como Purcell, Telemann, Pachelbel o Marcello (y, en España, por Diego Ortiz y por Cabezón, y últimamente, aunque de manera incipiente, por los compositores del siglo XIX). Luego, ese interés por tales novedades ha sido capitalizado por la industria y promocionado por ella. De esta manera, la industria se beneficia del esfuerzo desinteresado de esa minoría; después, a su vez, la minoría se encuentra también con que la industria puede cumplir esos objetivos en una medida como no podía soñarse. El solitario y erudito enamorado de la música de Telemann puede hoy, gracias a la industria, saturarse de grabaciones que están a la venta en todas las casas de discos y que se transmiten por todas las emisoras del mundo.

No tenemos absolutamente nada contra la comercialización de la música; todo lo contrario, y lo que lamentamos es que, en España, esa comercialización sea tan escasa. Quizá lo que más pueda necesitar hoy la música española sea, justamente, una comercialización emprendedora, imaginativa y abarcadora. Y, por supuesto, naturalmente, con el punto de vista económico en ristre: buscar el mercado, crear el mercado, abastecerlo, mantenerlo, abrir constantemente nuevas vías de interés. En resumen, aumentar y dar variedad a la demanda.

Cartas

No voy a entrar en el panegírico de rigor que, siempre que escribo de alguien de RITMO, realizo de esta revista. Sólo decir que un muy alto porcentaje de los *grandes* conocimientos de música que poseo (*grandes* referido a la media nacional, pero *bastante discretos* frente a los que hay en RITMO) os los debo a vosotros. La razón de esta carta está en que he visto detenidamente el número 512 de RITMO y leí el artículo de José Luis Pérez de Arteaga sobre la discografía de Moussorgsky, en el que invitaba a enviar información de esa discografía que tan completamente relacionó. Que yo sepa, hay algunas ausencias:

Una noche en el Monte Pelado. Nueva Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Sir Adran Boult. RCA «Reader's Digest», «Gran Festival de Música selecta».

Esta omisión me extraña que se haya producido ya que me consta que Pérez de Arteaga conoce el referido álbum (¡qué gran coincidencia de criterios tuvimos cuando aludí a él, al hablar de las versiones discográficas del *Bolero* de Ravel, comentando la magnífica de Leibowitz y Globakar!) y la interpretación no parece tan mala como para obviarla (a mí siempre me ha parecido estupenda).

Canción de la pulga. José Mardones con acompañamiento orquestal. Cantada en español y grabada hacia finales de los años 20. Club 99, CL 99-85.

Esta falta es más leve y, hasta pienso que hecha a conciencia, pues debe haber innumerables grabaciones de ésta pieza en el catálogo mundial. Por cierto, ¿cuando se va a hablar en RITMO de este gran bajo que fue el navarro Mardones? Sería interesante dedicarle unas líneas el año que viene en el que se cumplen cincuenta de su fallecimiento.

Cuadros de una exposición (versión para piano). Hanae Nakajima, piano. Zafiro ZOR 5045.

Esta omisión no sé si estará bien apuntada, pues se trata de un disco que no poseo y que contiene, en evidente mezcolanza, además de los **Cuadros**, el **Tango número 2** de Albéniz y **Espejos**, de Ravel, interpretada cada obra por un pianista distinto (los otros dos son Helga Sommer y Dieter Goldman) y no sé si será el camarada Nakajima quien interpreta la obra de Moussorgsky. Mi extrañeza ante esta ausencia radica en que este disco apareció criticado en RITMO, en el número 447, por José Prieto Marugán y en no muy felices términos. No nos hemos perdido nada con esa omisión.

El huérfano. Paul Robeson (bajo), Alan Booth (piano). Cantada en ruso. Supraphon, distribuida en España por Discophon S 4238.

Sobre este disco, nada que añadir, sólo que, como ustedes sabrán, se trata de un disco dedicado por entero al famoso bajo de color, con obras de Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Moussorgsky, Quilter, Smetana, Dvorak y Espirituales negros.—**ANTONIO FUENTES MIRANDA** (Ubeda, Jaén).

Mi enhorabuena por el artículo sobre la supresión del Boletín de los programas de Radio Nacional; es muy necesario, aunque sean unas simples hojas en multicopista, si es que los nuevos Jefes de Radio Nacional están tan tacaños en esta faceta tan divulgadora y benéfica para hacer cultura de la Música.—**RAFAEL JIMENEZ LUQUE** (Palma de Mallorca).

Me gustaría que publicasen en la Revista RITMO algún artículo sobre Toscanini, el Maestro director de grandes óperas e inolvidables cantantes, que no sólo saben cantar, sino además, estar en el escenario. Hoy día, a pesar de haber buenas voces yo diría que les falta algo, al contrario que en la época de Toscanini.—**EDUARDO RETANA** (Sabadell, Barcelona).

Soy un recién suscriptor que les felicita sinceramente. Quedé realmente impresionado ante la magnitud, precisión y un sinfín más de calificativos que merece la monografía que se dedica a Béla Bartók en el RITMO número 514 del mes de septiembre. Modestamente ofrezco mi apoyo a estos loables monumentos musicales, de los cuales me gustaría que dedicasen uno a la memoria de Liszt. También juzgaría muy interesante un trabajo sobre Aaron Copland.—**VICENTE LUIS DE ROJAS BROTONS** (Campello, Alicante).

Soy lector vuestro desde julio de este año, que fue cuando me enteré de que existía una revista de música Clásica y, como me gustó mucho, decidí coleccionarla. Creo que es un fallo que en la sección de crítica discográfica, al estar criticando una interpretación, se diga por ejemplo: «mírese en el RITMO número...». Para los suscriptores recientes esto no sirve. No digo que volvais a repetir todo, pero por lo menos una orientación. Tengo quince años y me gusta muchísimo la música. toco la flauta travesera y estoy matriculado en el Conservatorio de Vigo que no es nada bueno. Sería muy bonito y acertado que criticarais el nivel de los Conservatorios de España.—**JESUS GONZALEZ LOPEZ** (Vigo, Pontevedra).

¿Por qué no incluir en la revista un apartado crítico de las actuaciones e interpretaciones que aparecen en R.T.V.E.? Espero que mi sugerencia les sirva de ayuda y apoyo para tener una revista mejor, para todos los aficionados.—**MARTIN RIAL GONZALEZ** (Cangas de Morrazo, Pontevedra).

Soy un estudiante de Música y estoy suscrito a su revista desde agosto de 1980. En este corto espacio de tiempo, he leído lo suficiente para permitirme hacerle unas sugerencias:

Estoy totalmente de acuerdo con la carta de un lector, publicada en el número de septiembre de 1981, en la que se queja de la poca atención que ustedes prestan a los grupos ó asociaciones musicales de aficionados: bandas, corales, etc.. Me parece excesivo el espacio dedicado al análisis de las grabaciones que salen al mercado, análisis que, por supuesto, es subjetivo y, aunque me consta que su finalidad es la de orientar al posible comprador, no siempre lo consigue, lo cual no tendría mayor importancia si no fuera porque conseguir esas grabaciones resulta un lujo demasiado caro para algunos bolsillos, sobre todo las ediciones de obras integrales, que constan de cuatro o más discos. Como estudiante que soy, echo en falta artículos relacionados con la problemática de la enseñanza musical, de los que he observado que sólo se han publicado cinco o seis y, todos ellos, además muy cortos, sin profundizar demasiado en las raíces de dichos problemas y, desde luego, en ninguno se oye la voz de los estudiantes, que tenemos mucho que decir. También ha leído algunas cartas que piden la inclusión de un apartado para la música moderna (rock, pop, etc.), que según tengo entendido ustedes han publicado en alguna época de la revista. Me parece una petición además de justa, necesaria porque *también es Música*. Despreciarla, olvidarla, no tenerla en cuenta, es, en mi opinión, no poner la revista al servicio de *toda la música*, como reza en su portada. Deberían actualizar al máximo sus noticias sobre cursos, convocatorias de premios, etc. porque yo asistí a un curso de Polifonía sobre la obra de T. Luis de Victoria **Hebdomadae Sanctae** en Avila, curso que se anunció en su revista dos meses después. A pesar de todo, tengo que decirle que la revista me interesa porque tiene secciones como las entrevistas, que están francamente bien aunque, a veces, el lenguaje del entrevistador resulta excesivamente elitista.—**MIGUEL ANGEL JARABA SANCHEZ** (Madrid).



BOB VAN ASPEREN:

«TOCAR EL CLAVE ES DEMASIADO FACIL»

PABLO CANO.—Antes que nada, me gustaría saber cómo empezó tu interés por la música antigua y por el clave, y qué fue lo primero: la música antigua, o el clave.

BOB VAN ASPEREN.—Lo que la música antigua significa hoy para mí comenzó desde que conocí por primera vez el clave. Cómo conocí el clave fue, por supuesto, a través de discos escuchando alguna pieza muy conocida, como el **Quinto Concierto de Brandenburgo**, u otra semejante. Pero en ese momento estaba más interesado en la construcción de instrumentos, porque había leído algo sobre el tema. La verdad es que siempre me ha interesado el arte de construir cosas, construirme *maquinarias*. Especialmente en esa época, en la que yo tenía diez o quince años. De modo que mi encuentro con la música antigua vino después.

P. C.—Así que primero fue el clave.

B. V. A.—Sí. Aunque yo desde joven había tocado el piano en plan amateur. Primero recibí lecciones de mi madre, y luego de magníficos profesores a los que debo muchas cosas fundamentales. Y creo que es muy importante (lo veo también ahora en mis alumnos) el adquirir fundamentos básicos cuando se es muy joven.

P. C.—¿Aunque se adquieran en el piano?

B. V. A.—Sí. Creo que en mi caso no fue perjudicial.

P. C.—Lo digo porque mucha gente opina que si uno va a dedicarse al clave, no es bueno empezar con el piano, porque cuando llega al clave, lo primero que tiene que hacer es olvidar casi todo lo aprendido en el piano.

Por Pablo Cano

Aunque no se trate de un hombre extremadamente famoso entre los aficionados españoles, el clavecinista holandés Bob van Asperen es uno de los puntales indiscutibles en el terreno de la música barroca y renacentista, mundialmente renombrado. Asiduo visitante de nuestro país desde hace tres años, es profesor de clave en el «Curso de Música Barroca y Rococó» que se celebra en San Lorenzo de El Escorial, y ha actuado en diversos puntos de nuestra geografía. Van Asperen nació en Amsterdam en 1947. Estudia órgano con Albert de Klerk y clave con Gustav Leonhardt, de quien muy pronto se convertirá en asiduo colaborador. Siendo aún estudiante en el conservatorio, es invitado por Leonhardt a participar en la grabación de **El Arte de la Fuga**, de Bach, interpretando el segundo clave en las fugas en espejo. Interpreta, igualmente, un papel en el film de Straub **La pequeña crónica de Anna Magdalena Bach**. Miembro fundador del «Quadro Hottetterre», colabora con agrupaciones como el «Collegium Aureum», «La Petite Bande», el «Leohnardt Consort», y con solistas como Frans Bruggen, Lucy van Dael, Anner Bijlsma, Max von Egmond y los hermanos Kuijken. Ha obtenido en dos ocasiones el Premio Edison por sus grabaciones: por los primeros Tríos de Haydn (con el violinista Jaap Schroeder y el cellista Wouter Möeller), y por la integral de las **Sonatas Wurttemberg** de C. P. E. Bach. Paralelamente a su intensa actividad como concertista, Bob van Asperen es profesor de clave en el Real Conservatorio de La Haya.

B. V. A.—Sí, puede conservarse algo, pero, desde luego, tienes toda la razón: el piano es un instrumento casi por completo opuesto al clave, y no conozco a nadie que haya obtenido éxito simultaneando ambos.

P. C.—¿Quizás eso sería posible tratándose de un «fortepiano»?

B. V. A.—Quizás.

P. C.—Tú eres, además, organista. Pero es evidente que tocas mucho más el clave que el órgano. ¿Por qué?

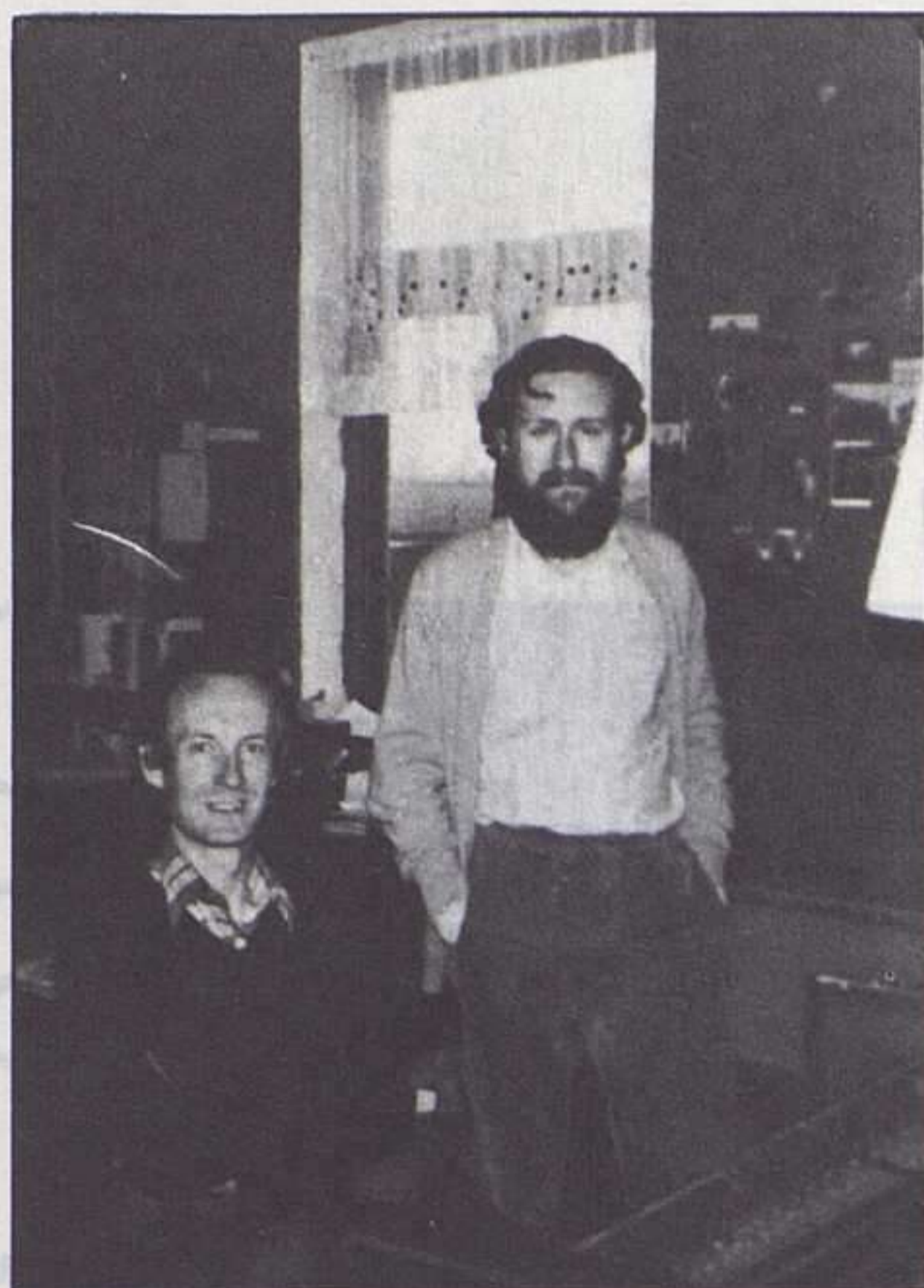
B. V. A.—Hay que elegir, más o menos. Está claro que el clave es mi principal instrumento. Aunque me gusta mucho tocar los órganos que hay en el Sur de Europa, especialmente en Italia; y eso es lo que sucede: cuando toco el órgano es casi siempre allí.

P. C.—¿Puede decirse, pues, que prefieres el clave?

B. V. A.—Lo que sucede es que no tengo tiempo para dedicarme a ambos instrumentos. De hecho, estoy casi tan interesado en el órgano como en el clave. Aunque, quizás... sí, algo más en el clave.

P. C.—Para mucha gente, incluidos algunos colegas tuyos, eres el que mejor hace. «continuo». Pero sé que últimamente prefieres tocar solo, hasta el punto de que has rehusado «continuos» de gran interés e importancia. ¿Cual es la causa?

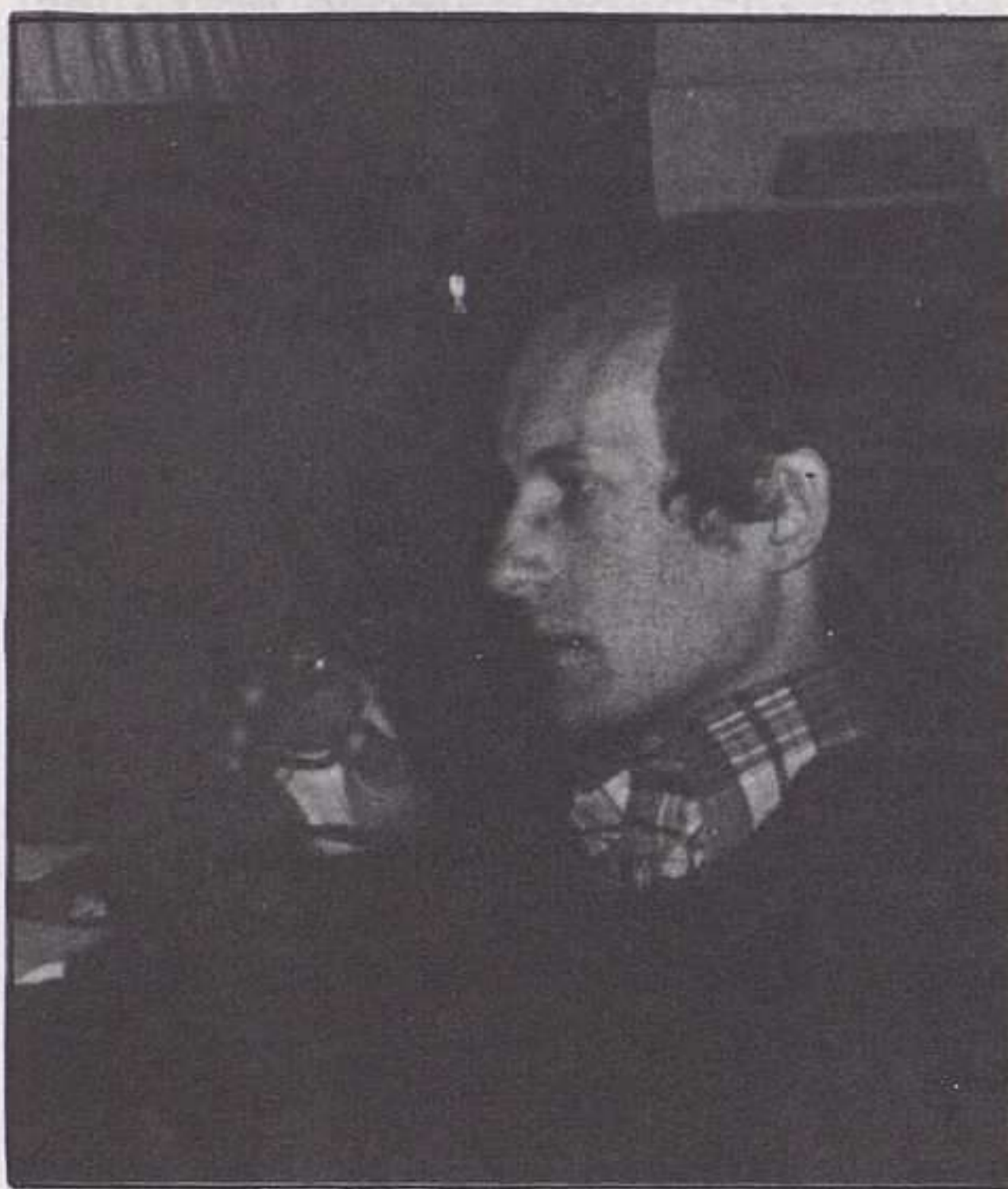
B. V. A.—Creo que todo el mundo elige, en un determinado momento,



Van Asperen con Pablo Cano.

sión como un arte. En ciertos momentos conviene saber qué es lo que uno quiere, saber cuáles son verdaderamente tus ideas. Por supuesto que me encanta que la gente hable elogiosamente de mi acompañamiento. Pero puedo asegurarte que también sucedió que una famosísima cantante no quiso trabajar conmigo porque no le gustó nada mi acompañamiento. Claro que yo estuve encantado de que se fuera. Hay otra anécdota al respecto: probablemente conoces la preciosa grabación de Frans Bruggen con obras de Telemann (es una de las últimas que ha hecho). Entre esas obras hay algunas con dos claves: uno hace el «continuo» y el otro, el papel de solista. Fui invitado por Gustav Leonhardt a tocar la parte de «continuo». Llegué al estudio con mi partitura bajo el brazo. Y un minuto antes de que se encendiese la luz roja, quiso hacer una broma y sugirió que sería mejor que yo tocase el «solo». Y así lo hicimos, tocando él el «continuo» de un modo *muy especial*...

P. C.—Últimamente has empezado a dirigir. ¿Qué prefieres: tocar o dirigir? ¿Por qué tantos instrumentistas, en un momento dado, empiezan a dirigir? Lo digo porque no eres el único caso que



conozco: Leonhardt, Bruggen, Curtis.

B. V. A.—Creo que es algo lógico. Porque yo me intereso cada vez más por la construcción de la música polifónica. La música para clave está basada en principios polifónicos. De ello hablaré más tarde, cuando tratemos el tema de la digitación antigua. Uno llega a interesarse tanto que descubre nuevas posibilidades no sólo en el repertorio clavecinístico, sino también en el tradicional repertorio de grupo, ya sea instrumental o vocal. Es por ello que yo he organizado algunas giras (por ejemplo por Italia) con un repertorio que yo mismo he descubierto: algunos madrigales italianos vocales e instrumentales inéditos. Y, siguiendo con el tema, ya conoces uno de mis últimos proyectos: la creación del grupo «Melante 81» que es, de hecho, una pequeña orquesta de cámara con catorce instrumentistas: cuerda, flautas traveseras, y trompas. Porque también estoy muy interesado en la obra orquestal de Telemann, y en sus cantatas con un gran acompañamiento. No amo especialmente la dirección, ni la orquesta en sentido clásico. Es más por tener el placer de *descubrir* una partitura, de organizar las voces, las partes.

P. C.—Me gustaría conocer tu opinión sobre otro tema: se habla, evidentemente de una joven escuela holandesa, considerándola como la mejor intérprete de música antigua. ¿Estás de acuerdo? Si lo estás, cuál crees que es

«Lo más difícil de la música antigua es la claridad y el detalle».

aquello que prefiere. Y siempre hay más trabajo para un acompañante que para un solista, lo que es una lástima, porque el recital «a solo» es un modo de dar conciertos más *en boga*. Podría hacerse mucho más en algunos países. De hecho he tenido el placer de que mucha gente estime mi manera de acompañar. Sin embargo no entiendo muy bien por qué me han llegado a especializar. No me parece que sea una cosa extremadamente complicada. Es preciso ser flexible: debes *introducirte* en el modo de tocar de otra gente, y al mismo tiempo debes realizar el bajo cifrado. Pero lo más importante es poder crear un sonido desde el instrumento, que pueda mezclarse con el de otros instrumentos. Y así llegamos a una importantísima cuestión: extraer del clave un sonido especial. Creo que muchos clavecinistas no son capaces de conseguir ese sonido especial. Esa es la cuestión principal: crear una cierta resonancia desde la tabla armónica.

P. C.—¿Quieres decir que para un clavecinista la labor principal es la de tocar solo?

B. V. A.—No, es mi opinión. Hablo por mí, es simplemente lo que yo prefiero. Pero no tiene que ver con tocar el cémbalo. Es algo que sucede a todo artista y a todo el que interpreta su profe-

«El piano es un instrumento casi opuesto al clave»

la causa, y qué deferencias encuentras entre el antiguo modo de interpretar esta música, y el actual.

B. V. A.—Está claro que hace noventa años, cuando Louis Diemer estaba haciendo en París sus conciertos históricos, por cierto que usaba excelentes instrumentos, como un «Taskin» original (y es verdaderamente una pena que la gente que vino después de él no continuase en su línea, sino que casi a propósito, como parece, hicieron una falsificación de la verdad histórica). Parece claro que en esa época, o desde esa época, el interés por la música antigua tuvo su origen en la música de finales del siglo XIX. Y como esos principios de la música antigua eran totalmente opuestos, había que reencontrarlos completamente. Y ello no se hizo sin algunas *enfermedades infantiles*. Lo más característico y lo más difícil de reconocer en la música antigua es la claridad y efecto retórico del detalle. Creo que es algo que no existía en la música del siglo XIX, porque otros aspectos eran más importantes. Es casi lo mismo que puedes apreciar en la pintura. La música de los siglos XVII y XVIII no tiene relación con un determinado estilo de la pintura, como se ve en otros tiempos. Igualmente descubres que los detalles son muy claros y tienen significado retórico. Creo que el arte de

interpretar música antigua consiste en el análisis de esos elementos sin destruir el todo. En el arte de dar vida a la partitura, de llevarla a la vida, sea una partitura para clave, para órgano, para orquesta, etc. Y al mismo tiempo, hacer creer en las diferentes voces que existen en la partitura. Es cierto que este descubrimiento ha sido llevado a cabo, entre otros lugares, en Holanda.

P. C.—¿Cuáles dirías que son las ideas básicas de este nuevo modo de interpretar la música antigua?

B. V. A.—Las que acabo de decir. Y podría añadir que el punto central en lo que a la interpretación clavecinística se refiere (pues, en definitiva, estamos hablando del clave) es que el problema estriba en que el clave es, de hecho, un instrumento demasiado fácil. Y es así porque la mayoría de la técnica pianística es demasiado buena, y las dificultades que encontramos son los obstáculos normales. En música, como en el idioma, no puede vocalizarse sin consonantes, lo que sería el ideal de la ópera decimonónica, en la que los detalles del texto no son tan importantes, dan más importancia al sonido.

blecer un compromiso entre estos muy severos principios y lo que es la libertad de la improvisación en música.

P. C.—¿Usas la digitación antigua?

B. V. A.—Me siento hasta cierto punto especialista, pero creo que uno nunca debe decir que toca con digitación antigua. Porque es imposible distinguir entre lo que es viejo y lo que es nuevo. Cada vez que se dice, es mentira. Y además, estoy convencido de que en el caso de Couperin, que fue el más genial intérprete que escribió toda una serie de instrucciones, lo que escribió no es en absoluto lo que él llevaba a la práctica. Y ello no debe sorprendernos, porque, por supuesto, un hombre al escribir es siempre teórico.

P. C.—¿Qué hay de cierto en lo de que la digitación antigua puede ayudar a descubrir a veces el verdadero fraseo y articulación que el autor pide?

B. V. A.—En cuanto al fraseo no creo que tenga mucho que ver, pero en lo relativo a la articulación, desde luego que es una gran ayuda. Aunque no es, ciertamente, la única.



P. C.—Me dijo Alan Curtis que es fundamental pensar en la voz humana y tratar de imitarla. ¿Lo crees así?

B. V. A.—Sí. Pero el problema es que en el momento actual los cantantes deben aprender de los instrumentistas porque, en general, van un poco atrasados. Puede apreciarse escuchando grabaciones de ópera barroca. Lo que puede aprenderse del cantante es la imposibilidad de hacer música sin retórica. En muchos instrumentos esto parece ser posible, pero por supuesto sin éxito en lo referente a música antigua.

P. C.—¿Qué opinas de la digitación antigua?

B. V. A.—Me parece una pregunta interesante. He estudiado las instrucciones de François Couperin y las de los virginalistas y también las de Girolamo Diruta. Creo que estas tres fuentes son las más importantes para un clavecinista. Y tras este estudio, que fue bastante profundo, me sentí capaz de esta-

P. C.—Quisiera saber cuál es tu repertorio favorito, tus autores preferidos a la hora de tocar el clave.

B. V. A.—Bueno. Después de J. S. Bach, que por supuesto ocupa el primer lugar, unos dicen que mi especialidad es C. P. E. Bach, y otros creen que soy un especialista de Couperin. No sé... Creo que es un asunto en el que no puedo dar una lista completa de autores. Tengo muchas y grandes preferencias.

P. C.—Quisiera conocer alguna.

B. V. A.—Todos los grandes compositores para clave, como Louis Couperin, Georg Muffat, Jacques Duphy, la escuela napolitana de teclado, François Couperin, sin olvidar al Doctor Bull...

P. C.—¿Quizás Domenico Scarlatti?

B. V. A.—También. Pero no olvides tampoco a su padre. Debo añadir que en el campo vocal, del madrigal para conjunto, Claudio Monteverdi es uno de los compositores más interesantes.

P. C.—¿Qué opinas de la música contemporánea en relación con el clave?

B. V. A.—He tenido gran placer en tocar música como los *Conciertos* de Falla, Poulenc, Martinú (pese a que esta última me parece una obra horrible), y la *Sinfonía Concertante*, de Frank Martín.

P. C.—¿Cómo se siente un especialista en música antigua, como tú, interpretando música moderna? ¿Te encuentras completamente agusto?

B. V. A.—Donde más agusto me encuentro es en el *Concierto* de Falla, por su *extremadamente danzante* modo de escribir la polifonía.

«Me encuentro a gusto tocando a Falla».

P. C.—Hablemos ahora de instrumentos: es corriente oír hablar a la gente de copias. ¿Crees que verdaderamente existe la copia exacta y real?

B. V. A.—Hay que contestar con un *no* rotundo. Y me alegro de que sea así la respuesta, porque lo contrario significaría el fin del arte. Y es clarísimo que las copias de un mismo instrumento hechas por diferentes constructores suenan completamente diferentes.

P. C.—¿Qué crees que significa la expresión «copia»?

B. V. A.—Significa que se pretende hacer un instrumento en el estilo de algo. Pero sería muy interesante alguna vez hacer una copia extremadamente precisa, guardando absoluta fidelidad a las fuentes. Lo cual es válido también para la interpretación. Porque, por supuesto, es interesante hallar tu propio modo de expresarte, pero en música antigua nunca hay que dejar de tener en cuenta los principios.

P. C.—¿Pero no crees que actualmente los grandes constructores hacen exactamente eso?

B. V. A.—Sí. Probablemente.

P. C.—Y será, precisamente por ello, por lo que son considerados los mejores.

«Me interesa el arte de construir máquinas».

B. V. A.—Sí. Por supuesto.

P. C.—¿Qué prefieres: una buena copia o un original?

B. V. A.—He tocado muchos instrumentos originales. Pero lo cierto es que en casi todas las colecciones solamente hay uno o dos instrumentos excelentes. Por eso en la práctica casi siempre es preferible un buen instrumento moderno. Hay tan pocos instrumentos originales que sean hoy interesantes... Aunque

los pocos que hay lo son verdaderamente, que son preferibles las buenas copias.

P. C.—En tu opinión ¿quiénes son actualmente los mejores fabricantes de claves?

B. V. A.—Creo que los mejores claves están hechos por unos pocos. Bueno, no tan pocos... Skowronek, Michael Johnson en Inglaterra, De Mayer y Van Hecke en Bruselas, Kroesberger en Holanda, Philippe Humeau en el sur de Francia, también en París «Les Tempéraments Inégaux». También Schütze en Alemania. Aunque verdaderamente los mejores son los anteriores. Hay también otros muchos interesantes que merecen que se les preste atención, como, por ejemplo en España, Antonio De la Herrán y Joan Martí.

«No amo la dirección, sólo me interesa por el descubrimiento de partituras».

P. C.—Suponiendo que tuvieras que elegir un instrumento ¿con cuál te quedarías: un modelo francés, un italiano, un flamenco, un alemán o un inglés?

B. V. A.—Por la extensión del teclado hay que elegir entre un francés o un flamenco, grandes, de dos teclados. Cualquiera de los dos podría valer, quizás el francés.

P. C.—Me gustaría que me dieras nombres de quiénes consideras los más interesantes clavecinistas del momento.

B. V. A.—Gustav Leonhardt y, paradójicamente, George Malcolm. También, Yanick Le Gaillard. Creo que tienen la cualidad, no sólo de hacer interesantes los detalles, sino que también, inconscientemente, respetan la obra de arte como una unidad.

P. C.—¿Qué opinas de los discos?

B. V. A.—Debo decir que los odio y amo a la vez. Los odio especialmente por la falta de público, ya que yo considero indispensable la presencia del público en una interpretación musical.

P. C.—Pero te gusta oírlos.

B. V. A.—Sí. Es necesario.

P. C.—Pero si los odias ¿por qué los haces?

B. V. A.—Es que hay una ventaja: el disco permite tocar un repertorio poco común, que casi nunca interpretas en concierto. Por ejemplo, la obra de C. P. E. Bach, que yo he grabado. No fue mi idea, sino que fue sugerida, por razones prácticas, por la compañía discográfica.

P. C.—Hablábamos al principio de que tú tocas y diriges; pero también enseñas. Me gustaría saber tu idea de la enseñanza, y si te gusta enseñar.

B. V. A.—Sí. Me gusta enseñar. Creo que lo bueno de la enseñanza es que no sólo se enseña algo a alguien, lo que es verdaderamente complicado, sino que también se aprende de los propios alumnos. Cuando enseñas, enseñas cosas que has descubierto por tí mismo, y entonces existe el peligro de resultar demasiado claro: por eso creo que hay que

ser descubridor sin memoria; es la situación ideal. Pienso que lo mejor es dar al alumno la posibilidad de descubrir las cosas por sí mismo, y es una labor complicada desde el punto de vista del maestro. Yo podría tener una clase de treinta alumnos, pero en la práctica serían muy pocos los capaces de realizar esta labor de descubrimiento que, por otra parte, es un trabajo difícil pero fantástico.

P. C.—¿En tus clases sueles insistir en la cuestión técnica, o, por el contrario, evitas el tema prácticamente para concentrarte en aspectos puramente musicales?

B. V. A.—Creo que todo es importante. Muchas cuestiones musicales pueden ser demostradas por procedimientos técnicos, y viceversa.

P. C.—Te he hecho la pregunta porque conozco otros profesores de clave que comienzan por enseñar al alumno a poner las manos en el teclado y a mover los dedos. Creo que éste no es tu caso.

B. V. A.—Cuando es necesario hago exactamente eso. Pero depende completamente del alumno. A este respecto es interesante ver como Bach enseñaba a sus discípulos: aproximadamente durante medio año les hacía tocar con una sola mano los ejercicios compuestos por él al efecto, y que, desgraciadamente, no conservamos, por la simple razón de que quería que el alumno se hiciese con un «touché» de maestro. Y cuando los discípulos estaban verdaderamente aburridos de tales ejercicios, era tan bondadoso como para escribir otros ejercicios para dos manos. Y esos sí que se han conservado.



P. C.—«Los pequeños preludios»,

B. V. A.—Sí. Exactamente. Hay algo interesante al respecto: al aumentar tu capacidad ideológica musical, tu técnica se adapta simultáneamente.

P. C.—Es evidente que tienes muchísimo trabajo ¿te gustaría tener más, o crees que es suficiente con el que tienes?

B. V. A.—Simplemente me gustaría hacer más de las cosas que más me interesan.

P. C.—¿Qué es lo mejor que has hecho en tu vida artística?

B. V. A.—Si te refieres a los mejores resultados, creo que los intensos

estudios que hice por mi cuenta sobre digitación antigua, y, en otro orden de cosas, lo más interesante que he hallado ha sido el arte contrapuntístico (como en **El Arte de la Fuga**, de J. S. Bach) y el uso extremo de los artificios canónicos y contrapuntísticos hechos por el propio Bach, y por los Virginalistas. Porque es un arte que intenta usar un material restringido, y, sin embargo, o mejor: a causa de ello, consigue efectos más emotivos. Al contrario de lo que sucede con la música que usa un número ilimitado de temas. Quizás pueda tener algo que ver con la comparación entre el dibujo y la pintura.

P. C.—¿Hay algún recital en particular que siempre recuerdes?

«A la vez, amo y odio los discos».

B. V. A.—Sí. Creo que tiene que ver con lo que he dicho. Se trata de **El Arte de la Fuga** que interpreté en París hace dos semanas, en un instrumento fabricado por uno de los miembros de la familia Ruckers, en el siglo XVIII. El sitio era especialmente adecuado: una iglesia con capacidad para unas cuatrocientas personas. El público estuvo tremendamente silencioso e inesperadamente concentrado, desde el comienzo hasta el final, ante esta difícil música.

P. C.—Y en cuanto a tus discos ¿cuál es el mejor en tu opinión?

B. V. A.—Prefiero el último: las **Sonatas Prusianas**, de C. P. E. Bach.

P. C.—Tú vives en el campo. Aparte de que ello sea por preferencias personales ¿crees que ello influye en tu actividad musical?

B. V. A.—En absoluto, Creo que, de hecho, para mi actividad musical sería preferible vivir en la ciudad.

P. C.—Has colaborado con diferentes músicos y agrupaciones ¿quiénes han sido tus mejores «partners»?

B. V. A.—Creo que los mejores son el «Quadro Hotteterre», Frans Bruggen, los hermanos Kuijken, Anner Bijlsma, Lucy van Dael, y algunos cantantes como Max von Egmond, Marius van Altena, y la soprano Mieke van der Sluis.

P. C.—¿Y directores?

B. V. A.—No tengo nada que ver con directores.

P. C.—Quizás Gustav Leonhardt?

B. V. A.—Oh, Leonhardt! Por supuesto.

Cuando estas líneas se publiquen ya se habrá celebrado el III Curso de Música Barroca y Rococó de San Lorenzo del Escorial, en el cual nuestro entrevistado habrá tenido una completa intervención, ya que, aparte de las lecciones que impartirá sobre la obra de los Virginalistas Ingleses, participará en dos conciertos: uno, con un pequeño grupo, y otro al frente de la Orquesta Melante 81, que, de esta forma, hará su presentación oficial en España.

Intérpretes

de Provence, etc., son muestras innegables de los logros conseguidos en esta tarea. Cada uno de estos grupos y otros muchos, algunos de ellos españoles, como el Atrium Musicae, grupo universitario de cámara de Santiago de Compostela, etc., han intentado con diversa fortuna, acercarse al ideal del concepto interpretativo de esta música.

Si el problema de la interpretación de la música en general ha planteado y plantea numerosas dificultades y diversas soluciones para solventarlas, la cuestión alcanza niveles insospechados cuando se concreta en el periodo musical anterior al siglo XVIII. A partir de este siglo, las partituras, con sus lagunas, deficiencias y libertades, son, en cualquier caso, textos musicales que, aún dejando muy amplio margen al criterio del artista (y en música ello será siempre así) pueden llevar al intérprete a una lectura más o menos próxima al original y a las intenciones del creador. Pero según vamos acercándonos a los orígenes de nuestro arte, las complicaciones son mayores.

adecuadas. Aún cuando gran parte de los instrumentos musicales anteriores al siglo XVIII, especialmente los de la Edad Media, han desaparecido, las esculturas y representaciones pictóricas de los siglos XIV y XV ofrecen unos datos muy importantes para la copia o reconstrucción, y especialmente en lo que se refiere a la música profana.

En términos generales cabe señalar que en la Edad Media la música y sus instrumentos se ajustaban a un concepto pendular: o muy fuertes o muy suaves. Las chirimías eran tan nasales como fuera posible; los claves, con plectros de metal, eran chillones; los rebecs, agudos e hirientes; las trompetas sonaban abiertas y descarnadas; las trompetas marinas, zumbonas y los órganos estremecían las iglesias hasta sus cimientos. Incluso los instrumentos suaves eran, por lo general, más fuertes que sus descendientes renacentistas y barrocos; por ejemplo; las flautas dulces se fabricaban más grandes, gruesas y de mayor sonoridad que las que vemos y oímos en la actualidad.

Toda esta larga disgresión tiene como objeto evidenciar la dificultad interpretativa que tienen las músicas elegidas por el Clemencic Consort y resaltar aún más el mérito del grupo al haber resuelto de modo muy brillante y próximo al ideal esta compleja problemática.

Podemos resumir las peculiaridades interpretativas del Clemencic Consort en las siguientes:

1.— Concepción histórico-social de la obra interpretada:

Con ello quiero indicar que cada obra se estudia bajo prismas muy amplios, que sobrepasan al estrictamente musical. Así, en la soberbia grabación de *La fete de l'Ane*, especie de recopilación sobre temas relacionados con las fiestas dedicadas a los animales en la Edad Media, el Clemencic Consort se plantea la obra como un participante más en la fiesta, como un ciudadano de cualquier villa de la era medieval y, transportándose a la época, eligiendo adecuadamente los instrumentos, adapta la partitura a esta visión. Esta tarea de adecuación histórico-social de la ejecución musical a la partitura se puede observar, con absoluta nitidez, en todas y cada una de las interpretaciones en vivo y en disco del conjunto.

2.— Renovación del material instrumental:

El Clemencic Consort en sus infatigables investigaciones ha procurado en todo momento hallar una solución al serio problema de la instrumentación. Sería fatigoso relacionar los instrumentos utilizados, pero es evidente, que la variedad instrumental es riquísima y la ejecución, tanto individual como en conjunto, rayana en la perfección. Por supuesto que todos los instrumentos utilizados son originales o copias, lo más cercanas posibles a sus modelos. Mencionemos como ejemplos de ello la labor del propio René Clemencic en todo tipo de flautas e instrumentos pertenecientes a esta familia en el disco **René Clemencic y sus flautas**. Impresionante, asimismo, la calidad de András Kecskes a cargo del laúd y otros instrumentos punteados, bien como solista o en misión de acompañante. Las intervenciones de Djamchid Chemirami con el zarb. Algunas secciones de los **Carmina Burana** o todo el disco de **Danzas de Hungría y Transilvania**, son un claro ejemplo de lo que afirmamos.

3.— Utilización de la percusión:

Ya hemos hablado de ello anteriormente, pero digamos aquí que el modo de utilización de la percusión en este conjunto es absolutamente fascinante. Remito al lector a los cinco discos aparecidos sobre los manuscritos de los **Carmina Burana**, al volumen dedicado a



En el ejemplar ensayo de Thurston Dart sobre **La interpretación de la música** esto queda meridianamente patente. Por ejemplo, según señala dicho autor, la posición del compositor medieval o renacentista frente a los problemas de la creación y ejecución musicales eran tan radicalmente distintos a los adoptados por todos los compositores posteriores, que su música necesita ser tratada con mucho cuidado, si no se quiere que sea totalmente mal comprendida.

Ante todo, debe hacerse un intento cuidadoso por descubrir el entorno acústico en el cual la música fue interpretada por primera vez. Las diferencias entre la música de salón, la *resonante* y la música al aire libre eran, en esta época, por lo menos tan marcadas como en las posteriores.

En segundo lugar hay que tener en cuenta las sonoridades instrumentales

Las representaciones pictóricas de ejecuciones de música de la Edad Media muestran que se utilizaban con frecuencia instrumentos de percusión, grandes y pequeños, aunque no hay rastro de ellos en las fuentes musicales escritas de la época, el transcriptor moderno debe hacer lo posible a fin de proporcionar partes adecuadas para ello.

Lo dicho para la Edad Media puede aplicarse, con las naturales variantes, a los problemas que plantea la ejecución de la música del Renacimiento y del Barroco primitivo. Es cierto que las partituras y fuentes musicales han mejorado respecto a la etapa anterior, pero problemas como los de la colocación del texto o el de la transcripción siguen dando lugar a muchas incógnitas, que el intérprete de hoy debe resolver con inteligencia, sabiduría y una adecuación sonora muy importante.

Peiro-Pere Vidal, Bernard de Ventadorn y Raimbaut de Vaqueiras, pertenecientes a la serie **Los trovadores**. Nunca se podrá saber cómo se ejecutaba la música en aquellas épocas con la debida precisión, pero no podemos por menos de afirmar, que con los datos históricos, sociales y musicográficos de que disponemos, el Clemencic Consort da una medida muy aproximada de lo que debió ser en la realidad.

4.— El juego de voces solistas y coro:

René Clemencic ha procurado resolver de forma muy concreta los problemas que plantea la utilización de la voz individual y colectivamente, en especial, los derivados de los timbres vocales obsoletos y de aquéllos que han cambiado, así como la utilización de las lenguas vernáculas en el recitado de las narraciones juglarescas.

Ejemplos de la manera de resolución adoptada por este conjunto son sus versiones de las **Cantigas** de Alfonso X el Sabio, de los **Carmina Burana** o de las **Misas** de Guillaume Dufay, Jacob Obrecht, o del **Requiem** de Joannes Ockeghem. Es de especial interés destacar las intervenciones *en coro* del conjunto de cantantes, cargadas en las músicas profanas de vitalidad y desenfado.

5.— El arte de la improvisación:

Es sabido que el arte de la improvisación jugó un importante papel en la música temprana, cayendo en desuso prácticamente en los siglos XIX y XX. Partiendo de esta base real, el valor y la calidad del arte de la improvisación en el Clemencic Consort es proverbial. Sus cualificados integrantes manejan los instrumentos, las voces, el conjunto total, dentro del juego permanente de la improvisación. El efecto es apabullante. No hay más que dejarse llevar por ejecuciones tan vibrantes y vivas como la de

los **Carmina Burana** o las de **Danzas** del Renacimiento o de la Edad Media para comprobarlo plenamente.

En resumen, RITMO, otorgó el pasado año de 1980 el premio a la mejor grabación de música antigua a los cinco discos del Clemencic Consort de los **Carmina Burana**. Nada más merecido. La labor integral del conjunto, la suma de sus individualidades, la aportación de sus nuevos sistemas interpretativos, la previa selección de obras, la propia técnica de grabación, apuntan hacia algo trascendente. No todo es industria y dinero en el mundo del disco. No todo es repertorio decimonónico repetido hasta la saciedad.

Por las características del grupo y la importancia de su mensaje cultural sólo parabienes merece su esfuerzo. Muy importante también, y lo destacamos, es el hecho de que este grupo de músicos, que no ha desdeñado el disco como medio de expresión, realizan, asimismo, una destacada actividad concertística, en la que uno no sabe qué resaltar, si la puesta en escena del conjunto o sus inatacables versiones, lo que les convierte en hecho cultural, una experiencia inolvidable.

Terminamos con unas palabras esclarecedoras de Thurston Dart sobre el tema, recogidas del libro anteriormente citado **La Interpretación de la Música**. «*Es imposible hoy, para cualquiera, escuchar música temprana con los oídos con que fue escuchada por primera vez, y por tanto, inútil pretenderlo. Pero nos es más o menos posible mirar su notación con los ojos que fue vista por primera vez, y lo menos que podemos hacer es intentarlo. Ninguna música y menos la antigua, tiene que ejecutarse en forma anémica, dado que la música ha sido siempre escrita para ser disfrutada, tanto por el intérprete como por el oyente. Por otra parte, toda música tiene que sonar con espontaneidad y el intérprete no ha de preocuparse ansiosamente por ella como un perro por un hueso. La música antigua no es necesariamente*

lenta. La música antigua precisa tiempo para respirar. No es ni una carrera ni una cascada. Pero sobre todo el texto escrito no debe considerarse como un espécimen de laboratorio, solo está dormido y para despertarlo se necesitarán amor y tiempo.»

Pienso que estas palabras puede suscribirlas plenamente el Clemencic Consort. Personalmente tengo la sensación de que así ha sido y que las interpretaciones de este grupo constituyen, sin duda, el más alto logro obtenido hasta el presente en esta parcela musical.

DISCOGRAFIA

- GILLES BINCHOIS: Chansons rondeaux y ballades; missa y magnificat.** HM. 10.069.
- JOANNES CICONIA: Madrigales y balladas.** HM. 10.068.
- GUILLAUME DUFAY: Missa caput.** HM. 996.
- GUILLAUME DUFAY: Missa ave Regina Coelorum.** HM. 985.
- GUILLAUME DUFAY: Missa Ecce Ancilla.** HM. 997.
- GUILLAUME DUFAY: Missa sine nomine.** HM. 939.
- CLAUDIO MONTEVERDI: Il combattimento de Tancredo e Clorinda. Lettera amorosa. Introduzione al Ballo. Ballo a 5 voci.** HM. 986.
- JACOB OBRECHT: Missa fortuna desperata.** HM. 998.
- JOANNES OCKEGHEM: Requiem.** HM. 999.
- Carmina Burana. I. Chansons a boire et a manger.** HM. 335.
- Carmina Burana. II. Chansons morales.** HM. 336.
- Carmina Burana. III. Messe des Jouers.** HM. 337.
- Carmina Burana IV. L'amour et l'argent.** HM. 338.
- Carmina Burana. V. Plaintes mariales du Jeu de la Passion.** HM. 339.

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



Ensayo

- ALFONSO X EL SABIO:** Las Cantigas de Santa María. Volumen I. Las Cantigas números 2, 30, 264, 5, 59, 47, 332 y 37. HM. 977.
- ALFONSO X EL SABIO:** Las Cantigas de Santa María. Volumen II. Cantigas números 340, 166, 73, 13, 370, 303 y 25. HM. 978.
- ALFONSO X EL SABIO:** Las cantigas de Santa María. Volúmenes I, II y III. Las incluidas en los volúmenes I y II más los números 36, 7, 320, 33, 353, 207, 79, 230, 290, 190, 159 y 100. HM. 977/79 Album 3 discos.
- La Fete de l'Ane.** Tradiciones de la Edad Media. HM. 1036.
- Le Roman de Fauvel.** HM. 994.
- Trovadores.** Volumen I. Peirol-Pere Vidal. Bernat Ventadorm, Rainbaut de Vaqueiras. HM. 396.
- Trovadores.** Volumen II. Comtessa de Dia. Folquet de Marselha. Azalais de Porcairagues. Guilhem de Cabestanty. HM. 397.
- Trovadores.** Volumen III. Marcabrun. Anónimo. Raimon de Miraval. Jaufre Rudel. HM. 398.
- Danzas Medievales.** Libro de Danzas de Margarita de Austria, Saltarello, Trotto, Ballatta, Lon le Rieu. HM. 939.
- Danzas de la Edad Media.** Clemencic Consort y Ensemble Ricercare. HM. 2.472. Album 2 discos.
- Bajas danzas y canciones. 1450-1550.** Obras de Ockeghem, Attaignant, Weck, de la Torre, Pierre de la Rue, Brunel y autores anónimos del siglo XVI. HM. 990.
- Danzas del Renacimiento.** Obras de Jacques moderne, Tilman Susato, Claude Gervaise, Pierre Phalese, Melchior Franck, Attignant y Demantius. HM. 610.
- Los placeres del Renacimiento.** Obras de Planson, Castro, Picchi, Caccini, Rotenbucher, Jappart, Phalese, Dowland y del Codex Vietoris. HM. 962.
- Danzas antiguas de Hungría y Transilvania.** Obras extraídas del Codex Kajoni, del Codex Vietoris y de diversos autores del siglo XVII. HM. 1003.
- RENE CLEMENCIC Y SUS FLAUTAS:** Ventiuna flautas de la Edad Media al Barroco, con obras de diversos autores. HM. 384.
- Flauta de pico, laud y guitarra.** Obras de Telemann, Bach, Haebdel, Dowland y autores anónimos. R. Clemencic: Flauta, Andras, Kecskes, laud y guitarra. HM. 427.
- Improvisaciones.** Encuentros oriente-occidente. Improvisaciones para zarb y para flauta de pico. D. Chemirami: zarb. R. Clemencic: flauta. HM. 987.
- BENEDETTO MARCELLO:** Doce sonatas para flauta y bajo continuo. R. Clemencic, flauta. C. Jaccottet, clavecin. HM. 974/76. Album 3 discos.
- Banda original de la película Moliere.** Obras de Lully, Mazzaferatta, Jappart, René Clemencic y de autores anónimos. HM. 1020.

FUNDAMENTOS ANTROPOLOGICOS DEL HECHO MUSICAL

Por Julián Sánchez Cobos

Afortunadamente, aunque con un cierto retraso, la actividad musical está despertando vigorosamente en nuestro país: se multiplican los conciertos, se abren nuevas escuelas de música, se organizan cursos intensivos, conferencias, jornadas musicales, conjuntos corales, etc., etc..

Este es ya en sí mismo un hecho muy positivo. Ahora bien, la actividad musical, si quiere encontrar su verdadero sentido como parte esencial de la cultura y dejar de ser una *floritura* necesaria sólo en determinados ambientes sociales, no puede limitarse a la acción: junto a la praxis musical es necesaria una seria reflexión y toma de conciencia sobre lo que constituye su fundamento, sobre su lugar en los programas de enseñanza obligatoria, sobre sus métodos psicopedagógicos y didácticos, sobre sus implicaciones sociales, políticas, etc.. De esta forma podrá evitarse que se convierta en producto de moda y, por tanto, en algo efímero y caduco. Por nuestra

parte, estamos convencidos de que a la música le asisten sobradas razones que justifican su presencia indiscutible en la formación integral de la persona y en el crecimiento y enriquecimiento cualitativo de la vida.

Por todo ello, frente, o al menos junto, al aparato del didacticismo técnico normalmente vigente en los conservatorios, junto a la fruición pasiva de los usuarios de la música, junto a la brillante realización del intérprete y frente a las leyes de la dialéctica del mercado y consumo, resulta a todas luces ineludible la reflexión sobre los innumerables problemas que la experiencia musical plantea.

Es un hecho que, en líneas generales, la cultura humanística se ha desentendido del fenómeno musical, pero no es menos cierto que los centros en que se imparten las enseñanzas musicales (conservatorios) tradicionalmente han caminado, también en líneas generales, de espaldas a la cultura. Como afirma el inspector Sansuini, aunque creemos que una tal afirmación debería mitigarse: «*El conservatorio, renunciando a una peda-*



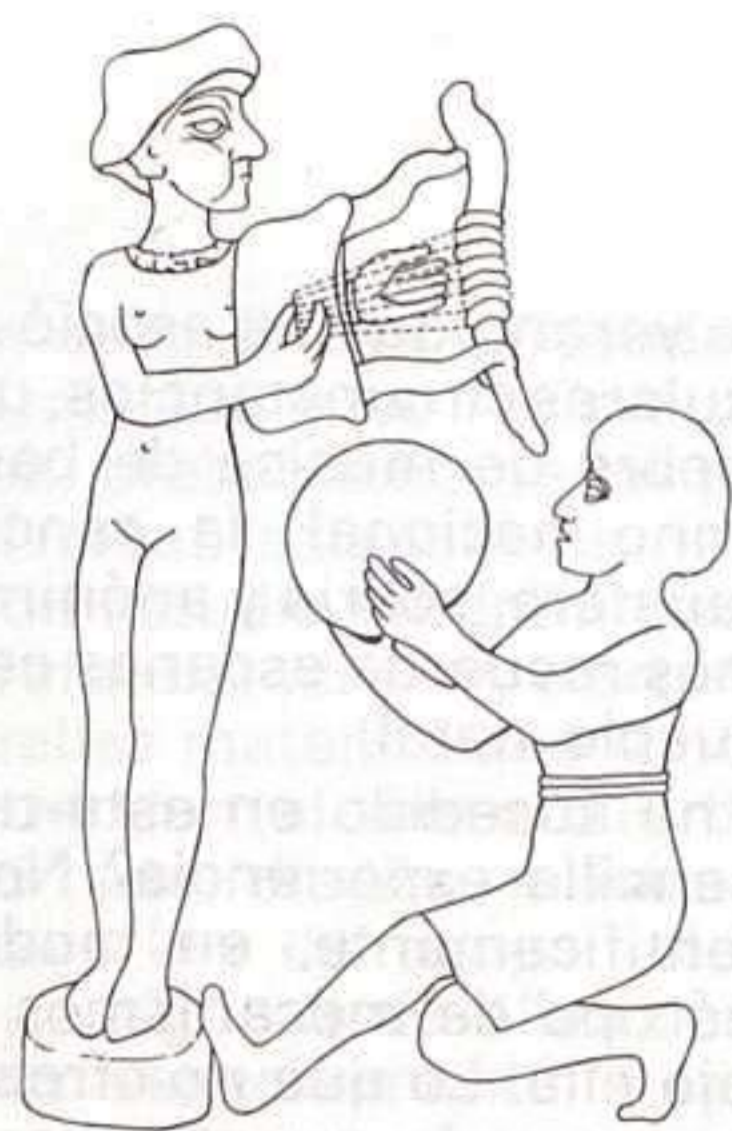
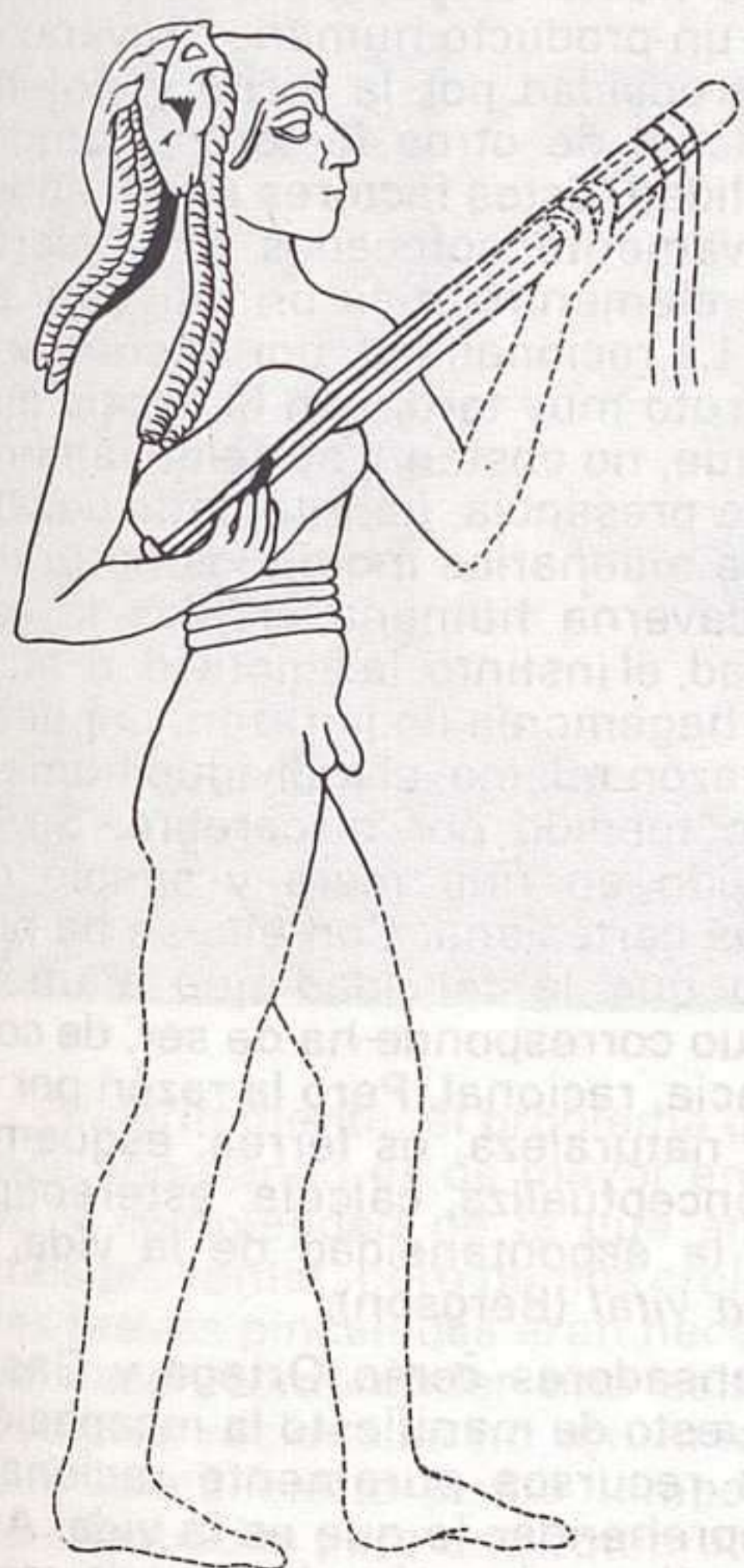
gogía y limitándose a una didáctica de la música, produce músicos que técnicamente pueden incluso estar bien preparados, pero muy frecuentemente son culturalmente ignorantes, ingenuos e inconscientes incluso en el campo musical. Con tal de que se alíen con los valores comerciales de nuestro tiempo —poco importa si se trata de valores tradicionales o de vanguardia— encontrarán su puesto de sumisos intérpretes de nuestra época». (1)

Aunque esta escisión se va paulatinamente superando, es urgente llevar la cultura a la música y la música a la cultura. Ambas deben, natural y espontáneamente, crecer juntas.

Las que siguen a continuación pretenden ser unas modestas observaciones sobre algunos de los problemas aludidos, vistos desde la perspectiva de lo que podría ser una antropología de la música.

EL HECHO MUSICAL

Como cualquier otro dato de hecho, el de la existencia de la música no necesita demostración alguna: está ahí, en el mundo, incluso antes de que apareciera el hombre sobre él (el ritmo y el sonido son elementos primarios de la música y constitutivos del universo). El sonido y el ritmo son más viejos que el hombre. Más aún: incluso ciñéndonos al hecho musical en tanto que proceso artístico, siempre ha acompañado al ser humano desde sus primeros pasos sobre la tierra. Así lo demuestran los documentos más



arcaicos que poseemos (v.g. las pinturas rupestres). No ha existido pueblo sin música. La constatación de que las manifestaciones musicales se encuentran en todas las civilizaciones, desde las más primitivas a las más avanzadas, es una prueba de que *la música es un hecho connatural al hombre*.

Ahora bien, no obstante la evidencia del hecho musical, no resulta sin embargo fácil analizar su constitución y aislar sus manifestaciones. Por lo que concierne a éstas últimas, parece que pueden reducirse, en síntesis, y en sus núcleos más sobresalientes, a los momentos de *la creación* (compositor, entendido en sentido amplio), de *la actualización* de la obra creada (intérprete) y de *la audición* (oyente o público).

Sin entrar, por el momento, en polémicas —como la de la posibilidad de que un intérprete reproduzca con mayor o menor fidelidad la obra creada por otro, sin que, sin embargo, se de en él vivencia alguna (!)— podemos afirmar que en las tres manifestaciones citadas existe una verdadera experiencia musical, aunque, como esperamos examinar en otro lugar, ésta puede realizarse en varios estratos o niveles.

Lo que aquí nos importa señalar es el hecho de que toda persona, aun no poseyendo conocimientos técnicos en la materia, experimenta una serie de reacciones psicomotoras, procesos imaginativos y mnemónicos, sentimientos y emociones... a partir del hecho musical, ya se trata de crearlo, interpretarlo o simplemente disfrutarlo en la audición.

Pues bien, una experiencia tal no puede dejar indiferente a cualquiera que se interese seriamente por la comprensión de la compleja realidad humana en su totalidad. En efecto, los interrogantes que nos surgen son múltiples, por ej., ¿dónde situar esta vivencia dentro de la estructura de la personalidad? ¿Tiene que ver, y en qué medida, con la razón o con la sensibilidad? ¿Qué lugar asignarle dentro del conjunto de la cultura? ¿Es cierto que la experiencia musical es, en efecto, universal? ¿Qué consecuencias de tipo social, educativo, político... se derivarían, en caso afirmativo? ¿Cuál de los elementos componentes de la experiencia musical es el más primario y radical? Y relacionada con ésta, ¿qué aspectos de la aptitud musical deben constituir el punto de partida en la enseñanza de la música?..

Como se ve, las cuestiones son innumerables. Por nuestra parte, intentamos aproximarnos tan sólo a algunas de ellas.

LA MUSICA EN EL CONTEXTO DE LA PERSONALIDAD

Cuando se pretende estudiar la estructura de la personalidad humana, se suele recurrir a la distinción en ella de cuatro esferas fundamentales, sin que pueda reconocérsele a ninguna de ellas una autonomía de hecho con respecto a las demás, pues sabemos cómo tal independencia es más categorial o conceptual que real: nos consta, por ejemplo, que los más altos procesos racionales tienen que ver en gran medida con elementos emotivos y de otra índole, al menos, en su génesis.

Las esferas de la psique a las que nos referimos serían estas: esfera cognoscitiva, esfera apetitivo-volitiva, esfera afectiva (sentimientos, emociones y pasiones) y esfera locomotriz. Cualquiera que haya reflexionado mínimamente sobre el entretrejo de la oscura y compleja estructura y funcionamiento de la personalidad humana advertirá inmediatamente la fragilidad de este análisis. Permítasenos, no obstante, servirnos, por razones metodológicas, de tal esquematización.

En todo caso, queremos insistir en el hecho de que a menos que se trate de individuos altamente «robotizados», por así decirlo, como sucede en ciertos casos graves de psicopatología, en todo acto realizado por el ser humano encontramos inexorablemente esta componente afectiva (sentimientos y/o emocio-



nes), vivida en mayor o menor intensidad y conciencia.

Notemos, además, la trascendental importancia que actualmente concede la psicología a los procesos emotivos por su capacidad de movilizar la entera estructura psicosomática de la personalidad, pues, en efecto, son muy numerosos los elementos fisiológicos que de alguna forma resultan *sacudidos* por la carga emotiva. La dimensión afectiva juega, pues, un papel decisivo en el dinamismo del oscuro universo de la persona.



¿En cuál de las esferas citadas cabe situar la experiencia musical? Pues bien, en línea de principio, no hay duda razonable: *la experiencia musical se localiza fundamentalmente en la esfera afectivo-emotiva*, si bien algunos de sus elementos se relacionan esencialmente con la esfera psicomotriz. Como dice A. Fabi: «*si bien los procesos psíquicos poseen siempre una componente efectiva, los procesos evocados exclusivamente por las estimulaciones auditivas presentan en este aspecto un nivel más alto que los otros. Esto es debido al hecho de que el oído, «nuestro sentido más cálido», «nos sacude enteramente» (Hausmann) y provoca un eco mayor en nuestra personalidad» (2).*

Nadie desconoce que en los estados emotivos se verifican alteraciones somáticas, como la constricción o dilatación de los vasos sanguíneos, la aceleración o deceleración del ritmo sanguíneo y respiratorio (taquicardias, taquipneas, apneas...), superproducción de las glándulas suprarrenales, fenómenos eléctricos de la piel (la *carne de gallina*), etc. Esta última es una experiencia por pocos desconocida al escuchar una obra musical (puede ser la **Novena Sinfonía** de Beethoven, el **Carnaval** de Schumann los **Sueños infantiles** de Kabalevski, una

canción de verano que se asoció a unas muy particulares circunstancias, un fragmento fúnebre de música de banda, el propio himno nacional, la canción de cuna o la austera, sobria y anónima canción que nos recuerda escenas campesinas del pueblo natal).

¿Qué ha sucedido en esta tan universal y sencilla experiencia? No conocemos científicamente, en modo suficiente, qué tipo de mecanismos se esconden bajo ella. Lo que no ofrece duda alguna es que todo nuestro ser, en lo más recóndito, ha sufrido una fuerte *sacudida*. En situaciones como ésta, es toda la personalidad la que entra en juego: a medida que se van escanciando las notas de una melodía provocan en nosotros la presencia de mil experiencias pasadas: recuerdos, imágenes, vivencias, que, a su vez, se revisten de los sentimientos en cuya compañía fueron fijadas, tal vez acrecentados por experiencias vitales posteriores. Todo ello nos deja emocionados. El espectro emocional es muy amplio y es conocido por su resistencia a dejarse aferrar por términos y conceptos. Estados como la tristeza, la alegría, la melancolía, la ternura, el entusiasmo... todo esto puede ser suscitado por la experiencia musical. Digamos, de paso, que esta inaferrabilidad es, tal vez, lo que explique el reducido léxico de que suelen disponer las crónicas y críticas musicales de los diarios.

Por tal razón, esta radical dimensión afectiva de la música, no parece viable la pretensión de algún estudioso del problema de que el hecho musical «*se puede intentar solamente con la clave de la racionalidad» (3).*

Así, pues, la experiencia musical afecta a esa zona que suele denominarse, más genéricamente, *sensibilidad* y que suele oponerse a *razón*. En la vivencia musical, no cabe duda, hay una fuerte dosis de irracionalidad. Aunque muy indirectamente, un dato que puede iluminar este punto es que en los experimentos realizados por Bentley sobre la aptitud musical no se encontró entre ésta y el cociente intelectual correlación de relevancia alguna (4).

Ahora bien, si el estado emotivo-afectivo es decisivo para el desarrollo de cualquier actividad humana (desde el mismo caminar hasta las más altas operaciones comerciales, por poner un ejemplo) y si la música actúa decididamente sobre la esfera afectivo-emotiva, ¿cómo no tener en cuenta las posibilidades en este sentido de la experiencia musical? ¿Qué lugar debemos asignarle dentro del conjunto de la cultura? Resulta obvio que si, en definitiva, el lugar natural de la música es la sensibilidad, al menos en tanto que vivencia, el lugar que haya de asignársele a aquella dependerá, consecuentemente, del que se otorgue a ésta dentro del conjunto de la persona humana. Y aquí nos vemos obligados a afrontar, siquiera someramente, las directrices sobre las que se ha movido nuestra cultura occidental.

MUSICA, RAZON Y SENSIBILIDAD EN LA CULTURA OCCIDENTAL

Con los riesgos de toda generalización un mediano conocedor de la cultura de Occidente sabe que ésta ha, por así decirlo, hipertrofiado e hipervalorado la componente racional dentro del universo del ser humano, acabando, como podría demostrarse, víctima de sus propias redes. La interpretación o interpretaciones que se han dado del hombre han sido eminentemente racionales, han impulsado casi exclusivamente los valores ra-



«Flautista», por Terbrugghen.

cionales hasta el punto de haber elaborado un producto humano rayano en la monstruosidad por la ilícita y violenta amputación de otros factores, como la sensibilidad. Estos factores eliminados o represivamente sofocados son, ciertamente, elementos más primitivos y arcaicos. La racionalidad, por el contrario, es un fruto muy tardío en la escala evolutiva que, no obstante su relativamente reciente presencia, ha intentado desalojar a los milenarios inquilinos naturales de la caverna humana, cuales la corporalidad, el instinto, la emotividad, etc... Con la hegemonía de la razón, impuesta por la razón misma, el individuo humano ha sido medido por el cerebro. Se ha convertido en una mera y simple *res cogitans* cartesiana. Con ello se ha pretendido que la felicidad que a un tal individuo corresponde ha de ser, de consecuencia, racional. Pero la razón por su misma naturaleza, es férrea: esquematiza, conceptualiza, calcula, estereotipa, rompe la espontaneidad de la vida, el *impulso vital* (Bergson).

Pensadores como Ortega y Gasset han puesto de manifiesto la incapacidad de los recursos puramente racionales para aprehender lo que es la vida. A su juicio, sólo una *razón vital* puede resul-

tar adecuado instrumento para dicha finalidad.

El estrangulamiento y la asfixia producidos por la razón han sido denunciados constantemente en la historia del pensamiento (Cínicos, Renacimiento, Rousseau,...) pero ha sido tal vez, en estas últimas décadas cuando la denuncia se ha hecho con mayor decisión. Son significativos en este sentido los movimientos hippies y ecologistas, por ejemplo. Se ha venido a comprender que por obra de la razón se ha perdido el gozo de la existencia. El mensaje de Rousseau es de una vigencia y actualidad extraordinarias cuando a gritos desesperados reivindica el cultivo de otros valores que los racionales: desarrollo de la sensibilidad, contacto con la Naturaleza, etc., etc... No es de extrañar que un pensador de la talla de Levi-Strauss, interpretando el pensamiento rousseauiano, haya llegado a afirmar que no es de la razón de la que cabe esperar la solución a los problemas que el hombre de hoy tiene planteados. (5).

Con frecuencia suele olvidarse que, desde Kant, la razón se ha estrellado contra la pared al intentar calar en la realidad de los *eternos problemas* del hombre. El sentido de la existencia humana hay que buscarlo por otros derroteros, tal vez por vía moral, afectivo-volitiva y ciertamente ni exclusiva ni predominantemente por vía racional.

tuviéramos en lo cierto cuando hacemos esta afirmación y se tuviera en cuenta esta idea, probablemente los programas y las diversas asignaturas de nuestros planes de estudio tendrían que reelaborarse profundamente y, ciertamente, todas aquellas materias que fundamentalmente tienden al desarrollo de la sensibilidad (arte, diseño, música, literatura,...) dejarían de ocupar el tristísimo lugar que algunas de ellas ocupan (nos referimos especialmente a la música). Los planes de estudio no obstante se repita que tienden a preparar para la vida, frecuentemente olvidan que lo esencial en cualquier sistema de formación educativa es que permita al hombre, individual y colectivamente, el gozo de la existencia.

Que la naturaleza humana no es ni primera ni exclusivamente racional, como venimos afirmando, ha quedado definitivamente probado por el psicoanálisis. En efecto, según Freud, los elementos de la estructura de la personalidad humana controlables racionalmente constituyen una mínima parte, y esa otra gran masa que se esconde y se sumerge en el inconsciente (recuérdese el símil de *iceberg*), aunque no nos sea directamente accesible, está ahí y sin duda determina en gran medida, de las formas insospechadas, la dinámica de la entera personalidad. Además, el inconsciente o *Ello* parece ser la zona con la

vivencia musical (y, en general, la experiencia estética) y de aquí el extraordinario papel que la música puede desempeñar en el reencuentro del ser humano en su totalidad; al que, como hemos repetido varias veces insistentemente, se ha pretendido cercenar y amputar una parte esencial de su bagaje natural (sensibilidad, mundo inconsciente, afectividad, simbiosis con la naturaleza, etc.).

De alguna forma puede afirmarse que el desprecio hacia la música, al menos la indiferencia hacia ella, es manifestación del desprecio, desinterés o incluso beligerancia hacia los valores más arcaicos y genuinos de la persona humana.

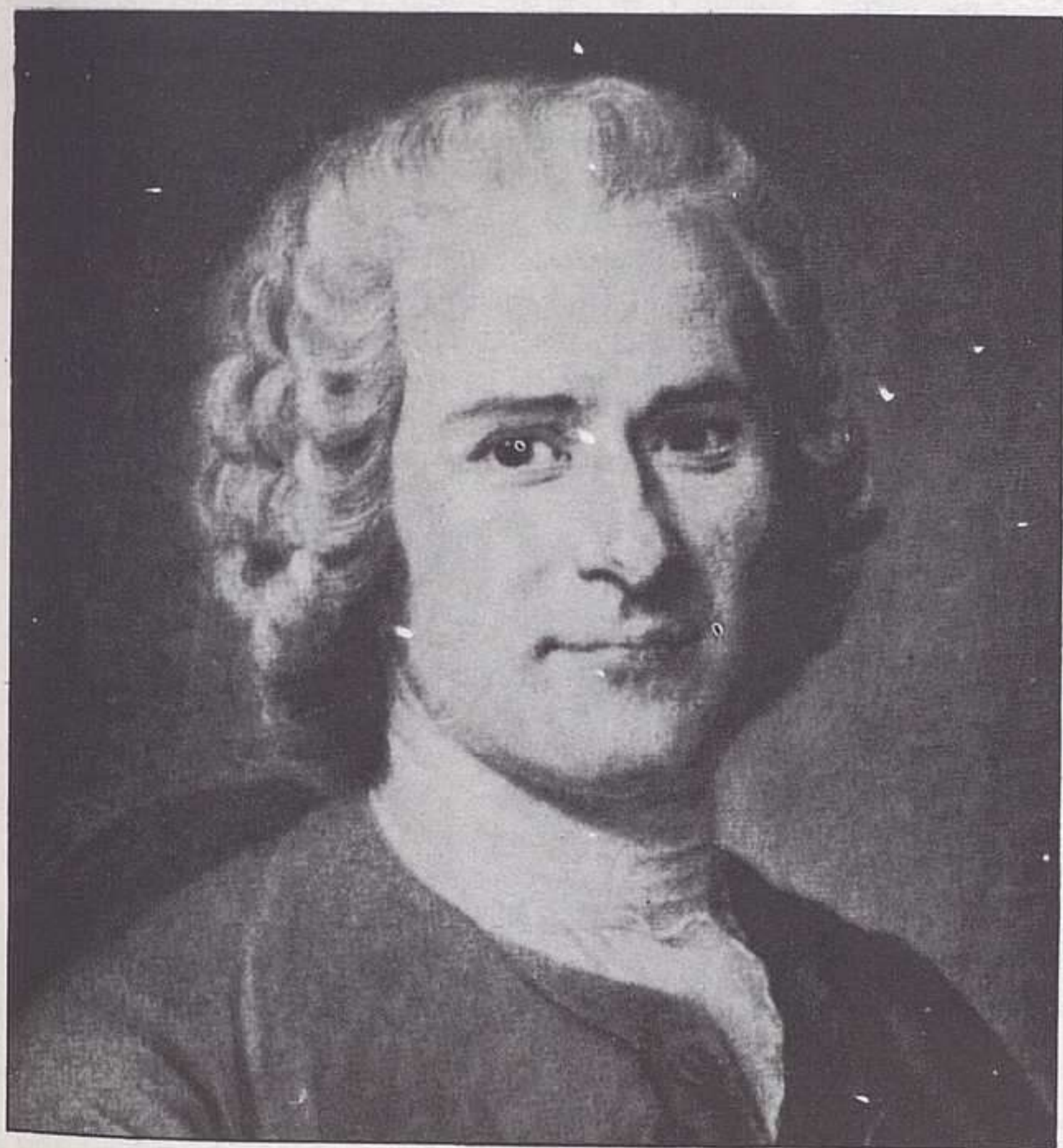
Movimientos actuales como la Musicoterapia han comprendido perfectamente dónde reside, en gran medida, la causa del desajuste o desequilibrio del hombre actual. Su enemigo más fuerte es, sin duda, la escisión entre su mundo racional y su mundo pulsional. Las posibilidades de la música en este campo de la profilaxis y terapia del equilibrio psíquico son francamente extraordinarias.

UNIVERSALIDAD DE LA EXPERIENCIA MUSICAL

Lo dicho anteriormente fundamenta, creemos, una consecuencia no desdeñable para la antropología de la música, es decir, la universalidad de la experiencia musical y el consiguiente derecho natural de toda persona al acceso, al ejercicio y fruición de la música, así como la clave de la eliminación del prejuicio tan generalizado de la musicalidad subjetiva; dicho con otros términos, la creencia de que hay personas *negadas para la música*.

Cuando hablamos de universalidad de la experiencia musical, obviamente no nos referimos al lenguaje formal universal típico de la música y que esperamos abordar en otra ocasión; lo que queremos decir es que, afectando tal experiencia a las infraestructuras más arcaicas de la persona, o sea, a aquellas que menos han sido corrosionadas por la acción de agentes filogenéticamente más tardíos, es lógico pensar que se dé en toda persona normal, y hasta presumimos poder afirmar que se da más en aquellos reductos humanos que menos hayan avanzado por las vías del progreso y de la cultura (hablamos de *experiencia musical* y no de conocimientos técnicos de música).

La hipótesis que acabamos de formular parece encontrar una prueba en el hecho de que no existe pueblo sin manifestaciones musicales y en el hecho de que en los pueblos la comunicación por medio de la música (junto con la comunicación objetual y gestual) es mucho más importante que la comunicación verbal, ya que requiere un nivel de conceptualización muy inferior al exigido en éste último. Más aún, parece que hasta el diverso tipo de música prac-



Rousseau reivindica el cultivo de valores distintos a los racionales.

Evidentemente, el problema que estamos abordando es de mayor envergadura y complejidad de la que aquí podemos presentar, pero hemos creído que estas breves pinceladas eran necesarias para hacer comprender una sola idea: los valores racionales no son ni los únicos y hasta cierto punto tampoco los más adecuados para una comprensión y formación integral de la persona. Si es-

que se relaciona especialmente todo lo instintivo y pulsional y donde anidan las tendencias más arcaicas y ancestrales.

A este punto se nos puede preguntar: ¿qué tiene que ver todo esto con la experiencia musical? Pues tiene que ver en el sentido de que es, fundamentalmente, con esos elementos prerracionales, irracionales, instintivos y ancestrales con los que se puede entender la



«El pífano», de Manet.

ticada varía de unos pueblos a otros según el nivel de racionalización alcanzado. Los pueblos primitivos se caracterizan por su sincretismo más que por su capacidad de análisis. Esto puede explicar por qué no existe polifonía (al menos, no al modo de la occidental) en las civilizaciones más arcaicas. En este sentido es sumamente significativo que el gran matemático de la polifonía, J. S. Bach, produzca su obra, no por casualidad, en pleno clima del racionalismo clásico occidental.

Podría, pues, seguirse el hilo de la evolución tomando como guía las huellas de las producciones musicales de un pueblo, y tal vez llegaríamos a la conclusión de que existe una relación proporcional entre el mayor o menor grado de elaboración musical y la mayor o menor escala de concienciación. Por lo demás, no se trataría sino de aplicar el principio básico de las teorías evolucionistas: la diversificación y complejificación crecientes.

De cuanto acabamos de exponer puede extraerse una observación no insignificante en el ámbito de la música infantil, tomando como referencia la tesis de radicación afectivo-instintiva de la música y los principios del evolucionismo, y aceptando la idea de que el individuo, de alguna forma, repite la historia de la especie. Tal observación es bien sencilla: la música infantil más natural es aquella en que domine la melodía sencilla (sincretismo) y el ritmo. No debería olvidarse esto en los programas de formación musical.

En síntesis, lo que hemos querido decir en este apartado es que la experiencia musical, por el hecho de estar básicamente relacionada con elementos arcaicos de la persona, se da en todo individuo normal. No existen personas *negadas para la música*. La presunta amusicalidad es un prejuicio (sin que esto signifique negar que unas personas posean mayor predisposición que otras

también en este campo). La sabiduría popular ha recogido esta idea en el refrán: «*De músicos, poetas y locos, todos tenemos un poco*».

Una prueba más de cuanto venimos diciendo puede encontrarse en el hecho del ritmo, que a continuación pasamos a analizar.

EL RITMO, PRIMER ELEMENTO MUSICAL

Los musicólogos, si bien se encuentran divididos en sus posiciones en torno a diversos problemas, especialmente en los concernientes a la semanticidad del lenguaje musical, en una cosa coinciden pacíficamente: *el elemento más primitivo del lenguaje musical es el ritmo*, como sucesión del movimiento según una medida. Tal vez la explicación de ello pueda encontrarse en la constatación de que todos los componentes del lenguaje en cuestión es éste el que más cercano se encuentra a la Naturaleza.

En efecto, el tema del *ritmo cósmico* (mito del *eterno retorno*) ya ocupó la atención de las primeras interpretaciones del universo. El sucederse del día y de la noche, de las estaciones, del nacimiento y de la muerte, el fluir del riachuelo, el palpitar del corazón, el galopar de un caballo... son manifestaciones rítmicas naturales. Nada de extrañar tiene, pues, que la experiencia musical comience por el ritmo. Este vendría a constituir una especie de hiato entre el hombre y el universo del que inexorablemente forma parte. De hecho, lo que más salta a la vista en las manifestaciones musicales de los pueblos más primitivos es su ritmicidad. De aquí el papel preponderante e insustituible que



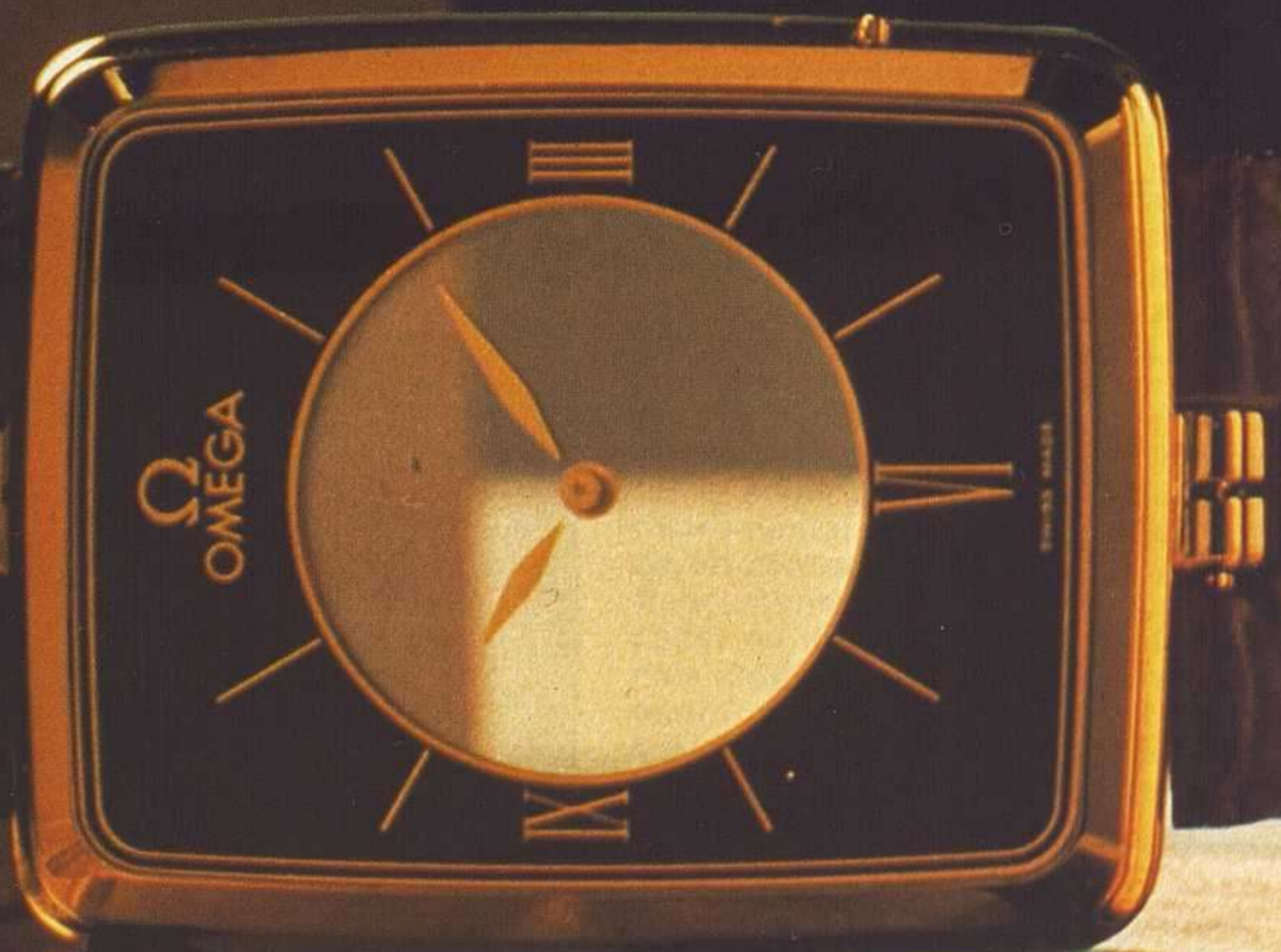
El Magique de Omega. Un milagro técnico que se hace visible.

Extraordinarios detalles técnicos convierten al Magique en uno de los relojes más planos y estilísticamente más interesantes. Su caja de 2,6 milímetros de espesor, está sacada de lingotes de oro puro. En lugar de manecillas, lleva dos discos giratorios de cristal zafiro finos como el papel, con marcas dibujadas en polvo de oro. La máquina de cuarzo que las mueve está situada fuera del centro. Esto permite al reloj ser transparente y deja ver a través de él. Así, el reloj puede adaptarse al color de su entorno. Además de una refinada tecnología, el Magique ofrece muchos detalles artesanos. Unas ruedas dentadas van ajustadas a los discos de cristal zafiro de 0,12 milímetros. Es realmente como un juego de paciencia que un equipo especializado realiza como máximo seis veces en un día. Después de esto, la delicada máquina es ensamblada a mano por el preciso trabajo de relojeros, pieza a pieza. Con un reloj tan fino no queda margen de error alguno. El mismo cuidado se pone en la correa, cosida a mano y con broche de oro. Con el Omega Magique, la vieja tradición relojera y la más moderna tecnología se hacen visibles e incluso transparentes.

El Magique, extraplano, oro 18 qts., transparente. Modelo patentado.

Ω
OMEGA

Omega
Magique.
Perfil
a tamaño
real,
2,6
milímetros
de espesor.



en ellas ejercen los instrumentos de percusión (el simple tambor o equivalente). De ahí también la fascinación y sugestión que los elementos rítmicos provocan en el niño (por su especial proximidad a la Naturaleza).

Es conocido, por ejemplo, el relieve que los pueblos primitivos conceden a los ritos fúnebres. Pues bien, pocos recursos culturales llegan a expresar como unos simples golpes de tambor el significado de la extrema despedida. Escúchese, a este propósito, la *danza de la muerte Ad mortem Testinamus*, del **Libre Vermell** o la **Danza Macabra** de Saint-Saëns e ella inspirada, y obsérvese atentamente la percusión. Con toda probabilidad largas meditaciones metafísicas no la igualarán en significado.

Que el ritmo se encuentre ancestralmente anclado en el hombre explica el tan frecuente como universal hecho de que, inconscientemente, nuestros dedos se ponen a golpear sin la mayor premeditación y voluntariedad previa o el de que al escuchar o simplemente oír un motivo de especial contenido rítmico experimentemos un irrefrenable deseo que nos impulsa a la danza (al menos mentalmente), o el movimiento de la cuna de los infantes en todo tiempo y lugar. No sin razón la música que prefiere la juventud de hoy es esencialmente rítmica. Se suele atribuir tal predilección al mecanismo que impregna nuestra cultura moderna de la gran ciudad, y ello posee una parte de verdad, pero, de alguna forma, este tipo de música refleja el deseo de liberación de los esquemas racionales, traducidos a normas y pautas estereotipadas, a que ha abocado una cultura desmesuradamente racionalista. Podría afirmarse que la vuelta a la música preponderantemente rítmica esconde el deseo de una *vuelta a la Naturaleza*.

De las afirmaciones que acabamos de hacer se desprende una conclusión de orden didáctico y pedagógico, que ya hemos insinuado más arriba: si el elemento básico de la música es el ritmo y si los recursos por medio de los cuales el



niño se pone en contacto con el mundo son los propios del hombre primitivo (cosa que la Psicología evolutiva reconoce), la educación musical ha de comenzar por la rítmica y ésta ha de reconstruirse sobre los datos que espontáneamente nos ofrece la naturaleza. Sería el primer paso poner al niño en contacto con objetos, sucesos, que puedan reconducirle al ritmo natural. Por esta misma razón no es conveniente ni natural comenzar los estudios musicales por las nociones teóricas. Es necesario impregnarlo, antes que nada, de ritmo, lo cual se conseguirá, con certeza, con la mayor espontaneidad y alegría.

Por eso, como dice Hemsy de Gainza, casi todos los pedagogos musicales «reconocen la importancia del ritmo como primer elemento «activo» de la música» (6).

No deja de ser sumamente significativo que un compositor de la categoría de Messiaen dedique gran parte de su labor al estudio del ritmo.

Y es también significativo que la Unesco haya recomendado insistentemente se comience la formación musical por la rítmica, a la que se atribuyen posibilidades únicas para la formación y educación en general.

El ritmo viene a ser la conjunción entre precisión y espontaneidad o la espontaneidad a través de la precisión. Su secreto consiste precisamente en este perfecto equilibrio. De aquí el interés que todavía presentan los métodos de Dalcroze y de Carl Orff, así como las observaciones de María Montessori. Esperemos que los Conservatorios, al igual que los Centros de E. G. B., sepan ponerse al día en la enseñanza de la rítmica. Se prestaría de este modo un servicio nada desdeñable a la formación integral de la persona.

La experiencia musical se inscribe fundamentalmente en la esfera emotivo-afectiva de la persona, es decir, en las zonas más arcaicas de la misma. Por ello, nadie puede ser excluido del acceso a las múltiples formas de vivencia musical. La música, lejos de ser un lujo a pocos permitido, es, por el contrario, un derecho y una necesidad de todo ciudadano. De aquí la urgencia de reestructurar y regular la enseñanza musical de base como parte esencial de la educación integral de la persona.

NOTAS

- (1) Sansuini, S.: *Pedagogia della musica*. Ed. Feltrinelli, Milán, 1978, pág. 10.
- (2) Fabi, A.: *Psicología dell'ascolto*. En Rev. «Ricerche di Psicologia», número 13, 1980, p. 185.
- (3) Sansuini, S.: *Pedagogia della musica*. Ed. Feltrinelli, Milán, 1978, pág. 12.
- (4) Bentley, A.: *La aptitud musical de los niños*. Ed. Victor Leru, B. Aires, 1967. pág. 113-114.
- (5) Levi-Strauss: *Rousseau, Fundador de las ciencias del hombre*, en *Presencia de Rousseau*, Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1972, págs. 17-8.
- (6) Hemsy de Gainza, V.: *L'educazione musicale nella scuola materna e nella scuola elementare*. Ricordi, Milán, 1979, pág. 11.

Música contemporánea

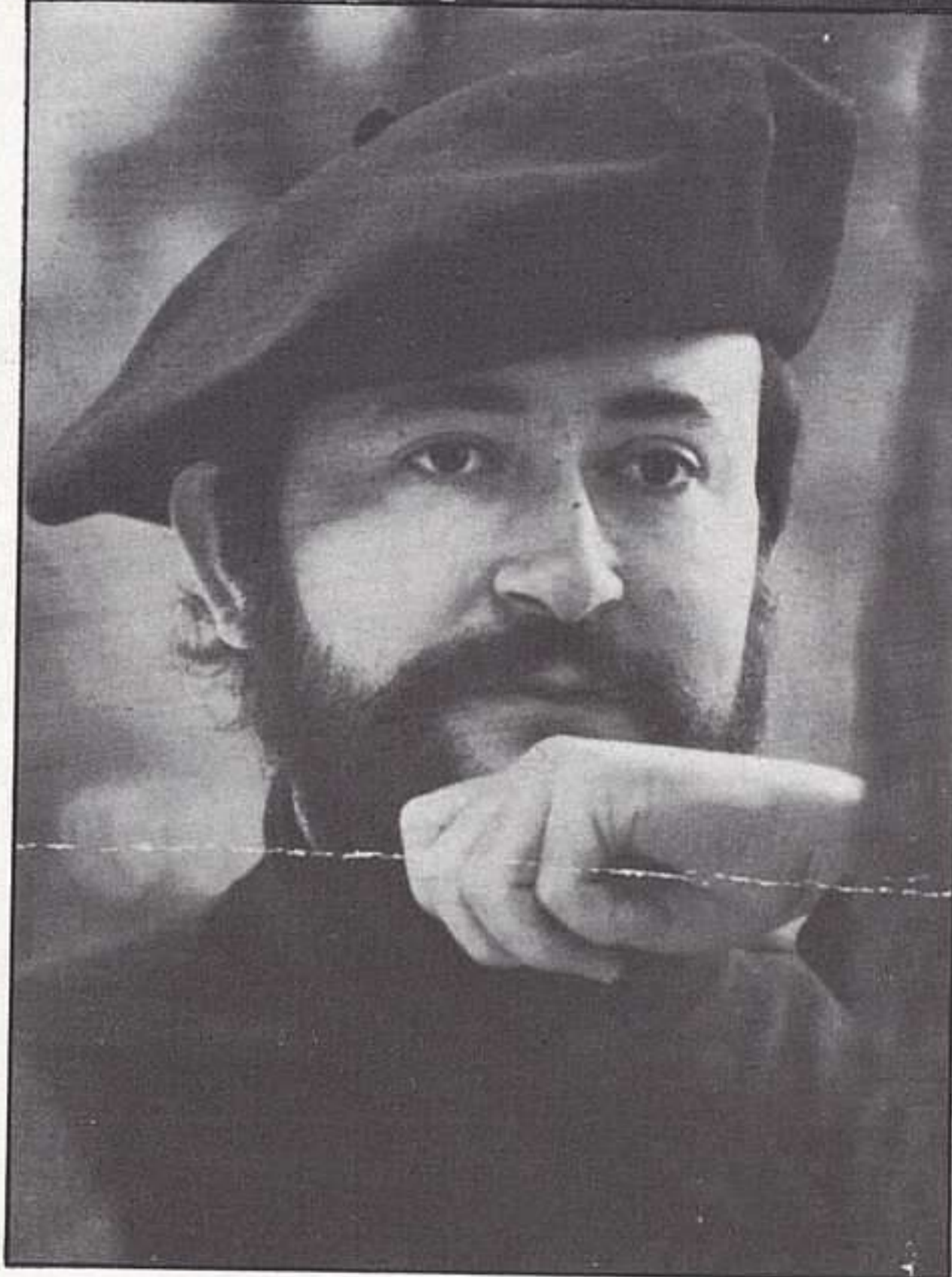
¿QUE COMPONE?

Jesús Villa Rojo

Mi labor de compositor me lleva a una serie de actividades que no son exclusivamente las de escribir música. Efectivamente, siempre he creído que la composición es una actividad más del músico. He llegado a la composición como resultado de una formación musical, no como una meta propuesta desde el principio. Así se da la circunstancia de que, mientras estudiaba sexto curso de clarinete, segundo de contrapunto, cuarto de piano, primero de violín, etc., colegas de parecida edad habían estrenado ya varias obras y posiblemente sin tener que ocuparse de esos temas. De todas formas, no pretendo ni mucho menos que nadie siga ejemplos semejantes en cuanto a formación y simultaneidad de actividades, ya que para llegar a la posesión de ideas creativas no existen procedimientos determinados a seguir, aunque lo que no puedo concebir es la cómoda posición del señor (llamémosle compositor) que se encierra en su casa tranquilamente y se dedica a *escribir música*. Maravillosa situación por otra parte, pero el compositor no puede estar ajeno al momento decisivo de la interpretación, no puede despreocuparse de dónde-cuándo-cómo-por quién-para quién se dará su música. Debe ser parte decisiva en todo el proceso creación-realización. La obra no está terminada con la simple anotación de las indicaciones necesarias para su interpretación. Es posible —casi hasta normal— que la realización de la partitura requiera técnicas no convencionales, por lo que la aportación del compositor, su ejemplo, se hace indispensable.

No es necesario recordar que la gran cantidad de fórmulas compositivas, sus procesos de elaboración, llevan a la música occidental a un cierto agotamiento, que solo puede superarse por los medios utilizados actualmente en la realización —nuevas técnicas instrumentales, tratamiento electroacústico, comportamientos teatrales, etc.—. Lo que hace indispensable, fundamental, la investigación de los medios a utilizar, ya que en definitiva éstos resaltarán la imagen que se desee ofrecer. Por otra parte, es de verdadero interés la participación en cursos, seminarios, donde ir exponiendo las experiencias que se vayan obteniendo para una mejor comprensión e información, cosa que en la medida que me es posible vengo haciendo.

Reflejadas así, superficialmente, mis preocupaciones musicales, que figuran unidas a las de compositor, me centraré en la pregunta y diré que en este 1981 ya he concluido varios trabajos que han



sido presentados en Roma, Festival de Bourges y Encuentros de Música Contemporánea de la Fundación Gulbenkian de Lisboa. Ahora estoy terminando un **Divertimento** para violín y violoncello que estrenarán próximamente Belén Aguirre y Francisco Martín. Por encargo del Trío ARC estoy organizando el material que utilizaré en la obra para este grupo y también hace tiempo que vengo pensando en un concierto para violoncello y orquesta. Además, estoy dando los últimos repastos a ... **Y también** para violín, clarinete, violoncello y piano; **Temples** para guitarra y **Acordar** para trombón y percusión, que son obras ya terminadas pero que aún no he podido pasar a limpio los apuntes. Con la excepción del **Acordar**, que es una obra aleatoria donde controlo con precisión las alturas, sólo pretendo la aproximación en las tesituras que deseo y un enorme rigor en las calidades sonoras que deben producirse, además del tratamiento dado a los procedimientos de elaboración. La estructura formal es muy libre en lo que se refiere a duración, pero muy diferenciada en las diversas partes.

Las demás obras son muy coherentes entre sí y evidencian la relación que existe entre todas ellas: un mismo sistema de fraccionar el tiempo, valores breves, moderados y valores que no determino con precisión, dejando al intérprete la libertad de dar las duraciones que considere a cada uno de los elementos. Las alturas están determinadas con precisión, pero es de suma importancia el medio con que se obtengan, además de estar muy presente la naturaleza de los instrumentos que las efectúen. Según viene siendo una constante de mi labor compositiva, las alturas, aunque sean fijas, en todo momento son objeto de un proceso de elaboración, del que surgen infinidad de variantes.

Con todo esto, podemos ver que la obra o las obras que estoy componiendo son una parte de mi preocupación musical y están dentro de la serie de actividades —interpretación, organización, investigación, docencia— a que me dedico. Pero no quisiera terminar mi respuesta sin lamentar la necesidad que empiezo a sentir de empujar mis proyectos a obras que no sean lo puramente instrumental y en cierto sentido dentro de un contexto convencional, ya que es francamente triste que el compositor español no disponga de los medios mínimos para que pueda abordar trabajos de teatro musical, ballets, etc.; al estar cerrados en nuestro país estos campos tan importantes de la vida musical actual.

PHILIPS Alta Fidelidad

EQUIPO LIBRA 306 / 2 x 60 W. RMS

AF 729/II
Tocadiscos Automático
Stereo HI-FI.



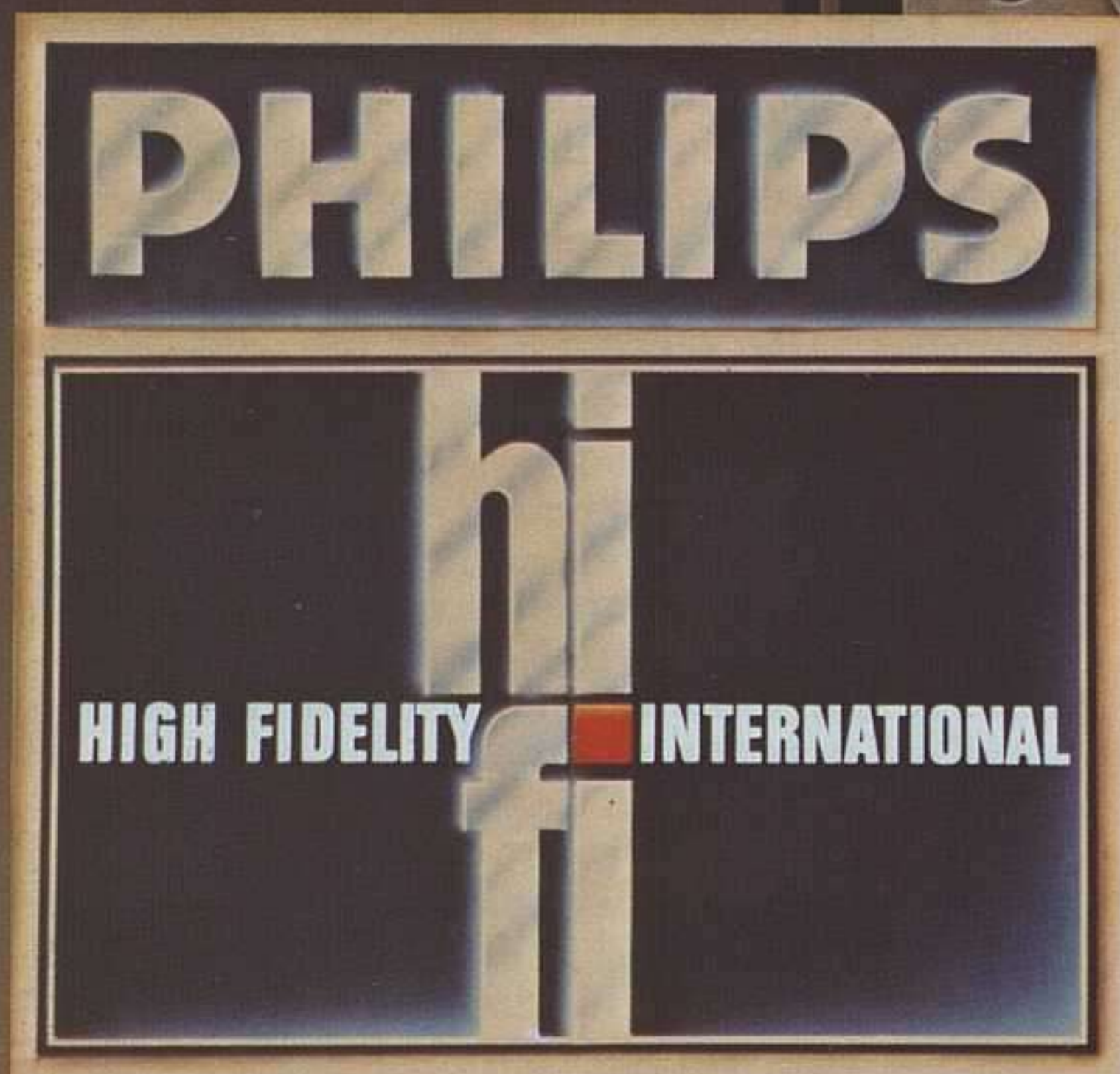
AH 106
Sintonizador Digital
Stereo HI-FI, OM-OL-FM.



AH 306
Amplificador Integrado
Stereo HI-FI.



N-5541
Platina Cassette
Stereo HI-FI (Metal).



PHILIPS El triunfo de la técnica



MUSICA Y MUJER

«VIDA DE SOCIEDAD EN LA ESPAÑA DE 1900»

Por Joaquina Labajo

«Estudiar a la mujer, es conocer la sociedad. Contemplar cómo estas máscaras, estas figuras postizas se transforman al ritmo de los caprichos de la demanda, cómo se adaptan de continuo, es dar fe de un trabajo gigantesco (¿inútil?) en el que está diluida la mujer». —Perinat y Marrades (1).

El estudio de la sociología de la música es un apartado aún por desarrollar en profundidad, al que se ha querido y se quiere desprestigiar por parte de algunos musicólogos *del dato*, que ven con malos ojos que este *divino arte* quede mezclado con *las impurezas de la vida de este mundo*, sobre todo por lo que de desmitificador puede traer consigo esta labor. Mucho más difícil está siendo y será, la revisión crítica de este estudio, desde la perspectiva de una óptica que no observe con normalidad escalofriante, lo que de sí ha dado el precepto paulino «mulieres in ecclesiis taceant». Exponente de esto pudiera ser algo que por los años de alcance de estos apuntes se las decía como habitual: «...porque hemos convenido en que es mejor que la mujer no entre: ¡puede hacer tanto fuera!» (2).

EL MAGISTERIO DE LA MUSICA

Partiendo del supuesto de que, en las sociedades patriarcales, la mujer está creada para servir al hombre de elemento de placer y descanso de las fatigas diarias, es fácil comprender que, cuanto mejor equipada esté de sabidurías para realizar esta función, más será valorada. San Agustín en sus *Confesiones* (3), atribuye a la música una serie de facultades y la llama «escudo de los terrores nocturnos, descanso de las fatigas diarias, amparo y tutela para los niños...» y «para las mujeres ocupación la más propia».

Las academias de enseñanza termina en torno al año 1900, así como muchos de los colegios religiosos, hacen saber a través de la prensa, que además de las enseñanzas elementales, las niñas recibirán conocimientos de otras disciplinas de *adorno* muy prácticas para el desarrollo de sus labores como eran a saber, música, dibujo y economía doméstica.

La palabra «adorno» se hace tan imprescindible para la denominación de éstas disciplinas, que toma carácter de sustitutivo. En el anuncio (4) de una academia de música vallisoletana del año 1894, se lee lo siguiente: «*La Artística, academia de Solfeo, Harpa, Piano y Harmonía... está academia se compondrá de dos secciones, una artística educativa, o sea de adorno, y otra artística profesional con aplicación en sus estudios a la Escuela Nacional de Música en Madrid*». Aunque la academia no se denomina como femenina, no resulta difícil adivinar a quién va dirigida su enseñanza: «*para contribuir al mejor resultado de sus alumnas en los exámenes, se halla dispuesta a acompañarlas a Madrid la Directora*» (5).

Esta enseñanza de la música a través de la academia, o la clase particular a domicilio, parece contemplarse como muy apropiada para la mujer que incluso en estado religioso o de soltera en la vida civil, puede desarrollar así sus atributos maternales. Es atrevido dar cifras en cuanto al tanto por ciento de mujeres que, con respecto al número de hombres, se dedican a la enseñanza de la música durante estos años, ya que no hay apenas estudios locales sobre el tema. Pero tomando como modelo la ciudad de Valladolid (ejemplo de ciudad en la que las filas aristócratas, tratan de seguir con afán los resplandores madrileños) es posible hablar de un noventa y cinco por ciento repartido entre profesoras particulares y fundadoras de academias del mismo signo.



«Las mujeres embellecían el concierto con las gracias inherentes a su sexo» (Catherine Clement).

La clase de música, es uno de los primeros trabajos a los que se permite acceder a las mujeres de clase media y alta en la ciudades. La compra del piano, instrumento por excelencia de éstas enseñanzas, resulta elevada, y el alquiler podía desenvolverse en 1891 en torno a las quince pesetas mensuales. Por tanto el desarrollo de este trabajo estaba restringido a un grupo determinado de mujeres. El rango social que ellas ostentan o al que, al menos, deben imitar, no les permite hacer adivinar sus necesidades económicas que pueden, en muchos casos, diverger bastante de lo que su apellido pueda prometer (6). Es por ello que las remuneraciones que por su trabajo perciben son irrisorias, se entiende siem-

pre que ellas lo hacen por *amor al arte*, pues de lo contrario dejarían entender que se trata de un *trabajo*, lo que degradaría su conceptualización en el medio social. El interés por su salario dañaría la pureza de su dedicación a la música.

De 1900 a 1920 se advierte, una fuerte penetración de mujeres de clases inferiores que, a través de la compra del piano de segunda y tercera mano, consiguen realizar sus estudios con titulación. Sin embargo, heredan igualmente esta minusvalización de su trabajo. Mientras que en otros ámbitos como el de la composición y la interpretación en orquestas de concierto, bailes, cafés, etc... se han creado gremios y sindicatos («*socorros mutuos*»), que permiten a los músicos una cierta defensa de sus intereses, la clase particular, profesión liberal, individualizada, conseguida en muchos casos entre el juego de la amistad y la servidumbre, deja totalmente desamparadas a éstas mujeres que deben trabajar sin descanso, recibiendo hora tras hora a sus discípulas, a las que deberán hacer triunfar en los exámenes (aún a pesar del desinterés que muestran las pupilas que en muchos casos no sustentan su permanencia en mucho más que el interés materno) para así mantener una cierta seguridad en la constancia del requerimiento de sus enseñanzas.

Por ello, siempre que es posible, se funda la academia, incluso a veces sostenida sólo por dos o tres profesoras, que, colocadas tras un aparato burocratizado, pueden exigir una mayor justicia y seriedad para con la apreciación de su profesión.

INSTRUMENTO DE LA IGLESIA

La Iglesia atraviesa en estos años momentos penosos, porque comprende la merma de que está siendo objeto su influencia. Además de los golpes ya recibidos con la Desamortización y la proclamación de la libertad religiosa, debe hacer frente al liberalismo y socialismo que, con el anticlericalismo, tratan de despostrarla de su poderío espiritual y material. El cuidado por tanto de la Fe y la unidad católica no podía confiarse ya, como en el siglo XVIII, al cuidado del Estado, por lo que a través de la recatolización de la clase alta se intenta defender la batalla.

El instrumento característico, fue la organización devota o caritativa, «*apoyadas por la piedad femenina*» (8). La Iglesia se hace consciente de las posibilidades que puede obtener en el control de los hombres del poder, a través del tiempo libre de sus mujeres. De esta manera, mientras en 1903 desde Roma se les niega a éstas la posibilidad de concurrir a cantar en la Iglesia al lado de los hombres (9), se les abren las puertas en la dedicación catequística, utilizando el despliegue de sus «*gracias musicales*» en la amenización de las enseñanzas a

los obreros u obreras: «*Altamente simpática fue la fiesta que ayer tuvo lugar en el patio de San Gregorio. Bellas y aristocráticas señoras y señoritas alternaban con humildes obreros, resultando el conjunto admirable y simpático. Primeramente hicieron uso de la palabra tres obreros... luego la señorita X, hija de la señora condesa de X, cantó al piano en unión del obrero X varias jotas, que fueron muy aplaudidas tanto por la manera de ser cantadas como por el agradableísimo enfoque que hizo en el público —casi todo él de señoras— este simpático contraste*» (10).

La catequización en los centros obreros que desde los primeros años del siglo XX se extienden por todo el territorio, inspirados por el padre Vicent, tienen como uno de sus importantes fines el desarrollo de «*actividades recreativas*» que capten el interés del obrero alejándolo así de «*las garras del socialismo*». Esta labor se pone en manos de estas mujeres que deberán hacer música y teatro, principal y casi exclusivamente.

Es curioso que los cronistas de estas celebraciones pocas veces se detienen en especificar las obras interpretadas, lo que junto a otros datos nos hace deducir fácilmente que el verdadero interés estaba muy lejos de centrarse en la música, sino en la gracia con que desarrollaban esta *caridad*: «*La señorita X, tiple de extraordinarias facultades, cantó con delicado gusto trozos de operetas, siendo muy aplaudida. También interpretó al piano varios números de zarzuelas, la señorita X mereciendo muchos aplausos. Un sexteto dirigido por el señor Aparicio ejecutó varios compases musicales*».

Asu vez, los clérigos penetran de forma contundente en las mentes de las mujeres a través de la publicación de libros escritos para ellas (sobre todo después de 1914) en los que les ponen en guardia contra los inmorales espectáculos, entre los que en muchas listas negras figuraban óperas y zarzuelas como *La Bohème, Rigoletto, Tosca, La Traviata, Cavallería Rusticana, El Bateo* etc... (11).

El himno, lieder de la España conservadora de estos años, tiene desde la Iglesia también una arenga para la mujer, a la que una vez más se la pretende *salvar* por un buen timón en el que repose su cabeza. Así la Acción femenina Católica, convoca en 1913 un concurso nacional para la composición de un himno a la Modestia Cristiana contra las modas de livianidad «*con las que se la trata de seducir*» (12). Así mismo, merece señalarse la influencia reaccionaria



Las mujeres de clase media se introducen en el «mundillo» a través de la compra del piano.

que desde la zarzuela se ejerce, configurando el prototipo de mujer española y saliendo al paso de problemas que se suscitan al otro lado de nuestras fronteras, (aparecen libretos con títulos como, *La mujer divorciada, Congreso feminista...*).

LA PARTICIPACION Y NO PARTICIPACION EN EL ESPECTACULO MUSICAL

La distinción de clase, encuentra una de sus demostraciones en su capacidad para la comprensión de la cultura (?), en el acudir a las salas de ópera y concierto, y expresa el refinamiento de sus modales con la celebración del baile. Por eso necesita, para que el espectáculo se logre, de la presencia de la belleza y suntuosidad con que es capaz de adornarle la mujer: «*El cuadro que presentaba ayer el suntuoso salón... del concier-*



La música sabe mejor mientras se mira a una mujer bella (El Norte de Castilla, 1906.)

to, era brillante y deslumbrador, profusión de luces, mujeres hermosas, vestidos de primavera de tonos claros, daban a aquel fondo un colorido especial, digno de ser copiado por el pincel de Moreno Carbonero y Sorolla» (13). Catherine Clement cita irónicamente un párrafo parecido en su estudio de *L'Opera ou la défaite des femmes*: «*Les femmes embellissent les premières lignes avec les grâces inhérents à leur sexe*» («*las mujeres embellecían las primeras filas con las gracias inherentes a su sexo*») (14).

El efecto de imitación que crean unas clases sobre otras y que se utiliza en la explicación de la carrera del consumo tiene también aquí un ejemplo, ya que desde comienzos de siglo es posible encontrar anuncios en prensa de bailes con copiadas características, que se dirigen explícitamente a las mujeres que cuidan de la belleza de la *señora*; esto es costureras, peinadoras, planchadoras y modistas.

Por tanto, nada debe extrañarnos, el observar que la crítica musical en boga (nos estamos refiriendo sobre todo en provincias), tiende a comportarse como una crítica de sociedad y, en ocasiones, como un monólogo amoroso a base de tratar de explicar los sentimientos provocados por la escucha de las diferentes obras, a través de los rostros de diferentes tipos de mujer, «*la música sabe mejor mientras se mira a una mujer bella... teniendo cuidado de elegir el tipo de mujer acorde con la Música que se esté oyendo*» (15).

La mujer embellece el espectáculo, pero son pocas las mujeres que consiguen participar en él activamente con categoría comparable a la que despliega el hombre. Es su voz, a la que se ha arquetipado durante la historia, la que le permite acceder más frecuentemente al espectáculo. Pero su protagonismo como instrumentista es muy escaso, ya que, por una parte el perfeccionismo en ella no adquiere la virtud que en el hombre, se cree entender que ello parece restarle la gracia de poseer una cierta torpeza que la haga más asequible y controlable por el otro sexo y, por otro lado, habría que entrar en la polémica de los tabús que con respecto a los instrumentos se la colocan, tema que presenta divertidamente Meri Franco Lao (16).

Los lugares adecuados para la expresión de las facultades musicales de «*una mujer de bien*» (17), serán principalmente aquellos en los que de una forma más directa se las utilice no por la calidad de su trabajo sino por la expresión de sus encantos, así en reuniones familiares, galas de caridad etc... «*Concierto en casa de los señores de X (director de la compañía de gas); Programa: Rapsodia número 2 de Liszt a cuatro manos por las señoritas X y X; X arpa Septimino para violín y piano por el laureado artista X y la señorita X. Romanza de Cavalleria rusticana y Mimí de Bohe-*



La clase de música, uno de los primeros trabajos permitidos a la mujer.

mia por la señorita X, el violinista X Jota aragonesa de Sarasate» (18).

Hacia 1880, no eran muchas las mujeres que aparecían protagonizando estos actos, salvo para el canto. El hijo de familia aristócrata hereda aún los rasgos del *noble ilustrado*, pero a medida que estas fiestas familiares dejan de ser exclusivas de la aristocracia y pasan a ser sello distintivo del enriquecimiento de ciertos burgueses, mucho más dinámicos y ocupados por sus intereses, la mujer va aumentando su participación en ellas, al tiempo que decae el interés de los programas y de las interpretaciones.

La música de éstas mujeres se *afeminiza*, absorbe en las interpretaciones y en la elección de partituras, afectos del arquetipo femenino que el hombre monta sobre ellas, de forma que, al tiempo, él irá rehuyendo el acceso a los instrumentos conquistados por ella, piano, arpa... (estamos hablando de niveles no profesionales), impregnados de hábitos femeninos. Mientras, esta música va tomando un carácter empobrecedor, ya que el propio arquetipo que a la mujer se le aplica lo es asimismo.

Las anotaciones que presento, creo que fácilmente llevan a comprobar que no tengo otro deseo que el de contribuir a despertar una reflexión en torno al tema, ya que, aunque las tesis se apoyan en el rigor de la lectura de treinta y tres años de un periódico de provincia, cotejado con revistas madrileñas y algunas publicaciones gallegas, las fuentes consultadas resultan escasas para un estudio serio del tema, que requeriría trabajos previos locales, no realizados en gran parte de nuestro país, así como de un desarrollo más amplio y profundo de muchas de las ideas que aquí aparecen simplemente esbozadas.

NOTAS

(1) PERINAT Y MARRADES: *Mujer, prensa y sociedad en España, 1800-1939*. Madrid, 1980, pag. 116.

(2) ALARCON MELENDEZ: *Un feminismo aceptable*, Madrid, 1908, pag. 216.

(3) MENENDEZ PELAYO: *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid, 1974, pag. 156.

(4) *El Norte de Castilla*, 31 de junio de 1894, número 11380, pag. 4. Valladolid.

(5) A continuación se expone una tabla de precios correspondiente a las diferentes asignaturas diferenciando las de «*adorno*» de las de «*carrera*», así mientras el estudio de «*adorno*» del Solfeo, Harpa y Piano asciende a 8, 20 ptas., y 10 ptas. al mes por clase alterna a la semana, las de «*carrera*» resultan en 13,25 y 15 ptas. respectivamente.

(6) Gran parte de las familias aristocráticas, han ido perdiendo, desde mediados de siglo XIX, su poder real económico, mientras que la burguesía, sin revolución social, empieza a ser quien necesite de los requisitos de ademanes y costumbres aristocráticas que consigue, en casos, a través de matrimonios con la aristocracia.

(7) CARR: *España 1808-1939*. Barcelona, 1970, pag. 413.

(8) CARR: *España 1808-1939*. Barcelona, 1970, pag. 413.

(9) «*Las mujeres, puesto que son incapaces de desempeñar oficio litúrgico no pueden ser admitidas a formar parte del coro o la capilla musical*». Motu Proprio de Pio X. Cap V, nº 13.

(10) *El Norte de Castilla*, 5 de junio de 1916, número 22946, pag. 2.

(11) GONZALEZ ECHAVARRI: *Teatro y Moralidad*, apéndice, pag. 97 y ss.

(12) PERINAT Y MARRADES: cfr. *ibidem*, pag. 236. Igualmente aparece en el *Boletín Eclesiástico de la provincia de Valladolid*, número 8, 8, VIII, 1913; el cual dice estar promovido por la Congregación de Hijas de María, «*es sabido que uno de los medios más poderosos de propaganda es la música y la poesía. Por esto el objeto es obtener un canto coral que pueda usarse así en colegios como en fábricas y talleres, así en iglesias y procesiones públicas como en reuniones de todas clases por elegantes que sean, con el cual la mujer cristiana y española puede manifestar sus nobles sentimientos...*».

(13) Crítica de un concierto en el Centro de Labradores de Valladolid. *El Norte de Castilla*, 17 de mayo de 1897, número 12708, pag. 3.

(14) CLEMENT: *L'Opera ou la défaite des femmes*, París, 1979, pag. 15.

(15) Tomado de una crítica de periódico en relación con un concierto dado por el Cuarteto Francés en el teatro Calderón de Valladolid. *El Norte de Castilla*, 12 de marzo de 1906, número 14015, pag. 3.

(16) FRANCO LAO: *Música Bruja*, Barcelona, 1980, pag. 31.

(17) La mujer «*de mala vida*» será la que infrinja estas normas, a costa de renegar del derecho al arquetipo mítico que sobre las otras se proyecta; infracción ésta por otra parte, que se favorece y controla para el alimento de determinados géneros musicales.

(18) *El Norte de Castilla*, 7 de octubre de 1909, pag. 3.



EL II ENCUENTRO MUNDIAL DE LA JUVENTUD TRABAJADORA EN SEVILLA

Por Javier Monjas Blasco.



Foto: Angel Roca

Normalmente los actos donde se representan manifestaciones folklóricas suelen estar pensados por áreas culturales y, por tanto, impiden una confrontación donde se analicen sus diferencias y similitudes con las formas propias de otras regiones del mundo. Una de las más heterogéneas expresiones en cuanto a folklore pudo ser presenciada con motivo del II Encuentro Mundial de la Juventud Trabajadora que se celebró en Sevilla la semana del 22 al 29 del pasado mes de agosto, y que estuvo organizado por la Confederación Internacional de Organizaciones Sindicales Libres (CIOLS). En esta asociación que agrupa sindicatos de todo el mundo está integrada la central española Unión General de Trabajadores que sirvió como anfitriona en esta ocasión. El Encuentro tenía pues un carácter predominantemente político y sindical, pero se prestó una gran atención al «folk» como elemento diferenciador, y al mismo tiempo aglutinante, de las distintas comunicaciones que integraron la reunión.

De esta forma, la música propia de cada país se convirtió en vehículo y expresión de las reivindicaciones que se pretendían hacer públicas. Aparte de este contenido político, —que no es el caso analizar aquí—, los diversos festivales realizados tuvieron un elevado interés cultural contándose con actuaciones que no es común observar por estas latitudes. Hay que hacer constar que la presencia a los actos estuvo restringida a los casi cinco mil congresistas participantes en el Encuentro y a los acreditados especialmente para la ocasión, y donde un férreo servicio de seguridad impidió la entrada a cualquier persona ajena al acontecimiento. Las veladas culturales se agruparon por áreas continentales y, así, la noche del día 24 estuvo dedicada a Europa, la del 25 de a África y, por último, la noche del día 26 fue dedicada a América Latina.

Al analizar la diversidad de contenidos que tuvieron las veladas, llama la atención la preminencia que, sobre los conjuntos folklóricos, tuvieron los grupos de «rock and roll» en el ámbito europeo. Ello puede inducir a pensar que la música tradicional en Europa está siendo progresivamente desplazada del interés de la juventud ante las formas rockeras que desde hace tres décadas provienen de los países anglo-sajones donde, ni tan siquiera, estas formas contemporáneas tienen carácter de folklóricas. La relativa homogeneidad de las culturas europeas y la comunidad de ideales dentro de la juventud occidental bien pudieran estar como la causa fundamental de todo ello. Se exige una música común que salve las diversidades y particularidades propias a cada región o país y que, al mismo tiempo, sea capaz de catalizar y expresar las inquietudes juveniles. La programación del Encuentro Mundial parece haberlo confirmado en este sentido partiendo del supuesto de que el «rock and roll» se ha convertido en un lenguaje universalmente válido y comprensible,

al menos dentro del radio de acción —cultural, económico, político,— de los países occidentales. Los demás países afro-asiáticos y sudamericanos representados en las diversas actuaciones, estuvieron presentes con grupos que desarrollaban una música común en cuanto a contenido, pero que mostraban —y exaltaban— formas más populares dando al término *popular* un sentido de raíz y tradición propias de un determinado país o región geo-cultural. En otras palabras, el canto y la danza socialmente comprometidos adquiría, o mejor dicho, conservaba unas formas folklóricas más tradicionales.

En cualquier caso, y sea o no exacto lo anterior (que requeriría un análisis más amplio que el permitido por el espacio disponible), lo más interesante de las sucesivas veladas, en cuanto a su interés estrictamente cultural, estuvo en la noche afro-asiática, quizás por aquello del exotismo. Aquí se pusieron ampliamente de manifiesto las distintas concepciones que frente a la danza y el canto se tienen en los variados grupos que participaron. Así, pudimos ver y escuchar, junto a los suaves bailes de un Grupo de Danzas de Taiwan o los «Karatescos» que interpretó el grupo japonés Domai, el sonido ancestral del cítar indio del grupo Charu o las canciones de una coral de Singapur, por cierto, escasamente conjuntada. Sin embargo, lo más destacable —y lo más destacado si nos atenemos a la aceptación del público— vino de la mano de un grupo de exiliados sudafricanos que bajo el nombre de



Sounds of Soweto ofreció una actuación donde la violencia de movimientos y el sexo, muchas veces irónico, se combinaron para dar lugar a una manifestación plena de fuerza y dinamismo. Pronto el público consiguió identificarse con el ritmo de los tambores africanos, a pesar del cansancio de las jornadas, participando mediante el baile de una forma activa en la música y danzas que presenciaba.

Los distintos caracteres de las danzas dentro del mundo arrancan de su propia naturaleza o, dicho de otro modo, de su misma razón de ser. Si es una parte la danza es considerada primordialmente como expresión artística y popular de un determinado colectivo, convirtiéndose en espectáculo, el baile de otras latitudes, y principalmente de la negro-africana, es una forma de vida en el más amplio sentido de la palabra en la que el ritmo se convierte en fundamento y portador directo de la comunicación religiosa, sexual o vital de cualquier otro tipo.

En cuanto a la noche latinoamericana, reseñar la actuación de dos grupos de amplia fama; los Inti Mujis de Bolivia y los Quilapayún de Chile. En estos dos casos se corrobora la profunda simbiosis entre mensaje y música folklórica a la que hacíamos referencia en un comienzo y cuya pureza en el caso europeo se ponía en cuestión. Estas formas de denuncia social y política no sólo no pierden en ningún momento su carácter musical indígena, sino que ello se convierte en soporte básico de su música, conservando, en todo caso, el más puro sabor andino en el que fueron concebidas.

En suma, fue buena ocasión de confrontar globalmente distintos haceres y concepciones en cuanto a la música folklórica de amplias regiones del mundo, donde lo variopinto de las manifestaciones no ocultó una comunidad de ideales y metas propias del acontecimiento en el que tenían lugar.

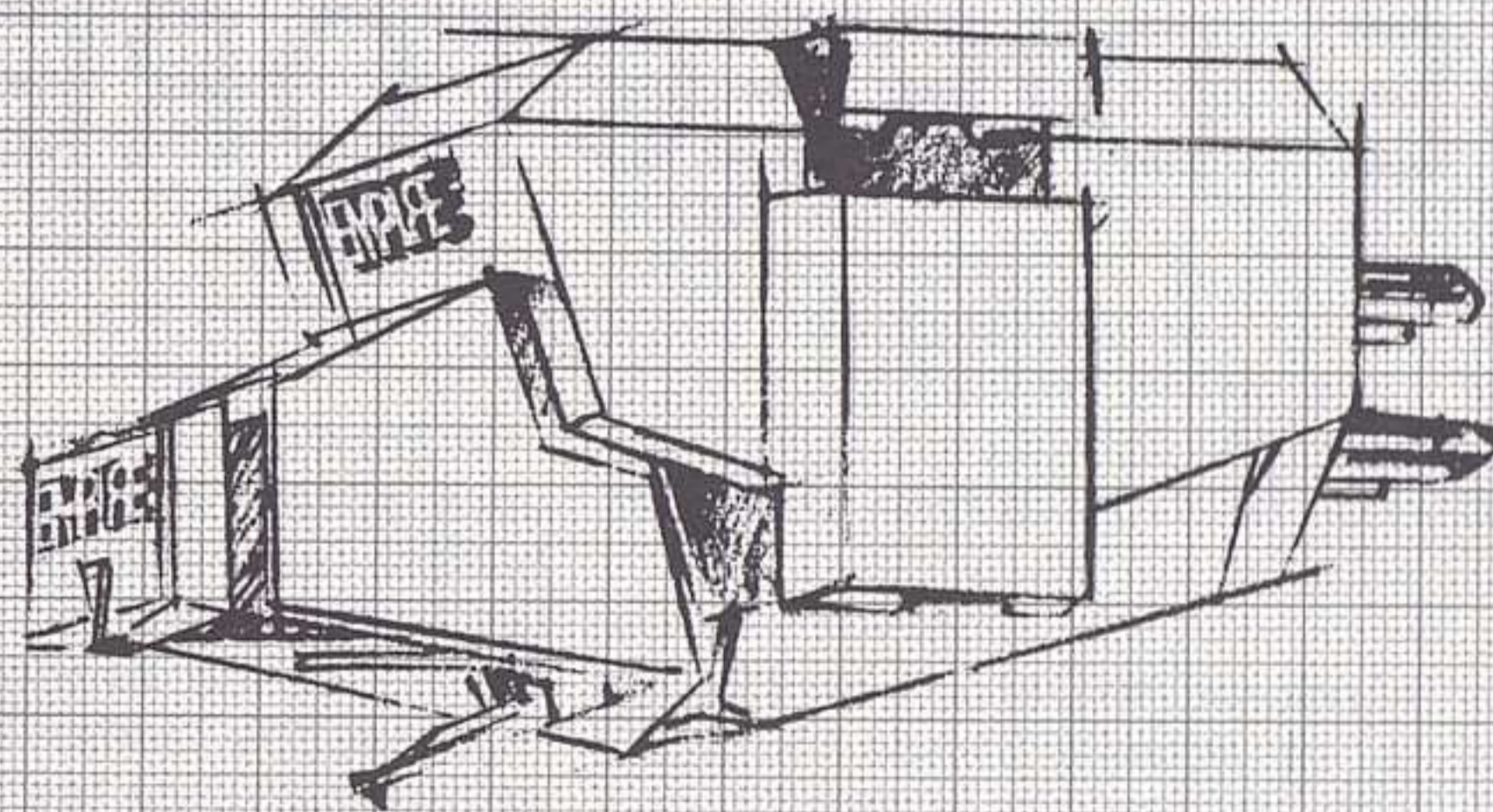
SERIE CONTACTO DINAMICO

Porque Vd. exige lo perfecto, EMPIRE ha diseñado su nueva SERIE CONTACTO DINAMICO de cápsulas magnéticas.

Porque Vd. exige lo perfecto, existen 6 modelos diferentes, dada la gran variedad de equipos existentes en el mercado; seis posibilidades de acoplamiento disco-equipos, para dar respuesta exacta a sus necesidades.

Porque Vd. exige lo perfecto, no deje que la lectura de sus discos sea una cuestión de azar.

Busque lo perfecto. Descubrirá EMPIRE.



EMPIRE

cápsulas magnéticas
Porque existe lo perfecto.

ASTEC
actividades
electrónicas sa

Distribuidor exclusivo
para España.

Paseo de la Castellana, 268-270
Telf. 733 67 42
Madrid - 16



La primera Asamblea de Directores de Bandas, en 1931, presidida por Ricardo Villa.

CINCUENTA ANIVERSARIO DE LA PRIMERA ASAMBLEA DE DIRECTORES DE BANDAS

Por Pedro Echevarría Bravo

Encontrándome en Daroca, en 1931, como director de aquella Banda Municipal de Música, recuerdo que escribí, en **El Norte de Castilla**, de Valladolid, correspondiente al 15 de julio de dicho año, un artículo titulado «**Los Directores de Bandas de Música Provinciales y Municipales**», que debió llegar a oídos del entonces Director de la Banda Provincial de Guadalajara, Román García, quien, justamente con el infatigable Fernando Rodríguez del Río, estaban gestionando ya la organización de la primera Asamblea Nacional de Directores de Bandas de Música civiles, provinciales, municipales y Cabildos insulares, según

verá el lector en esta tarjeta de asamblea, que se reproduce ilustrando estas líneas y que conservo con profundo cariño desde entonces, por la que los interesados tenían una bonificación en el ferrocarril de las antiguas Compañías de Madrid, Zaragoza, Alicante y del Norte, por concesión especial de las mismas, pues, entonces, no existía la RENFE.

En seguida me nombraron Delegado de la Zona Este, la cual comprendía a las provincias de Zaragoza, Huesca, Teruel, Logroño y Soria, y en dicho mes de julio, ya me suscribí a la revista RITMO que era la portadora (¡siempre lo ha sido!) de todas nuestras justas aspiraciones, cuyo Gerente, Sr. Rodríguez del Río, me escribió su primera carta el 14 de septiembre, en la que me decía: «*Con esta fecha diri-*

gimos a los Delegados de Zona una circular, haciéndoles saber la gran actividad que se ha desplegado en este aspecto por el Sr. Echevarría Bravo» (se refería a mi artículo citado), y me aconsejaba que reimprimiese un millar de dicha Circular y las remitiese a la Redacción de RITMO, ubicada entonces en la Calle Juan Bravo de Madrid.

Merece la pena recordar el primer párrafo de esta circular, que decía así: «*Queridos compañeros: vuestros anhelos, vuestras aspiraciones van a tener una realidad inmediata. Va a conseguirlo una voluntad inquebrantable puesta al servicio del Arte y vuestro entusiasmo, que ha sabido recoger y fortalecer esta Revista. Honor grande para los señores Delegados de Zona, que han llevado a*

buen fin la organización y para la Comisión Permanente que la concibió y dió forma».

Esta circular, dirigida a todos los Directores, estaba firmada por el Maestro Ricardo Villa, Luis Ayllón, Román García, Pedro Echevarría, Mariano G. Camarero, Ramón Saez de Adana, Cástor Iglesias, José García Pastor, Juan Iglesias Bragado y Juan Martí.

La Asamblea proyectada tuvo lugar en Madrid, durante los días 25, 26 y 27 de noviembre de 1931, hace justamente en este mes cincuenta años, y se aconsejaba en dicha circular que los señores asambleístas, al llegar a Madrid, se pasaran por la Unión Musical Española, en donde se les facilitaría gratuitamente la guía de la Asamblea.

El día 25 de noviembre se celebró, en el Palacio de la Diputación Provincial de Madrid, la Primera Asamblea Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles, cuyo anuncio publicó RITMO en sus números 43 y 44, de los días 1 y 15 de noviembre de 1931, destacándose su editorial con estas palabras: *Cuerpo de Directores de Bandas Civiles*, así como la prensa de la capital de la República, ya que esta asamblea había despertado gran curiosidad en el mundo musical.

El Presidente de la Junta Nacional de Música, Oscar Esplá, a las doce de la mañana, declaró abierta la Asamblea en nombre del Gobierno de la República, celebrando infinito el poder cooperar personalmente a la creación del Cuerpo de Directores de Bandas de Música Civiles. Después, hizo uso de la palabra el Secretario de la Junta Provisional del Comité, Román García, manifestando que «como iniciador de esta idea pro creación del Cuerpo Nacional, no tengo más remedio que dirigirme a vosotros (aunque bien quisiera pasar desapercibido) para dar cuenta a la asamblea en general de mi agradecimiento a todos por haber acudido a este llamamiento. Tres años me ha costado —añadió— recoger el fruto de esta labor, y merced a la revista RITMO: me siento altamente satisfecho, porque donde llamé, se me respondió siempre con viva simpatía».

Seguidamente, el Delegado de la revista RITMO, Fernando Rodríguez del Río, dijo textualmente: «Habeis de conseguir pronto un próximo triunfo. Triunfo que merecis en orden de derecho y en orden moral. En orden de derecho porque no debeis ser una excepción dentro de la Ley que regula las relaciones de los demás funcionarios con las Corporaciones. En orden moral, porque sois los promotores del Arte, que es lenguaje del alma, intensificador de los sentimientos y alegría del pueblo, y quien como vosotros tanto contribuis a elevar el nivel cultural del pueblo, merecis, por lo menos, un trato de igualdad con los demás funcionarios civiles. Teneis derecho a que esté garantizada vuestra vida económica, y ésta no lo estará mientras pese sobre vosotros la amenaza de un despido, porque el señor vino a menos».

Asamblea de Directores de Bandas civiles municipales, provinciales y cabildos insulares.

MADRID, NOVIEMBRE DE 1931

Se declara por la presente tarjeta a D. Pedro Echevarría, de nacionalidad española, miembro de la Asamblea de Directores de Bandas civiles municipales, provinciales y cabildos insulares que se celebrará en Madrid los días 26, 27 y 28 de noviembre de 1931.

Madrid 19 de Noviembre de 1931.

El Presidente, adad

El Secretario, Román García

El Interesado, Pedro Echevarría

La presente tarjeta es personal e intransferible.

A continuación, el que suscribe estas líneas pronunció, en nombre de todos los Delegados de Zona, las siguientes palabras: «Estamos celebrando, compañeros, un acto en el que se han de depurar libremente nuestras reivindicaciones sociales, pisoteadas y escarnecidas por la incultura que se ha respirado siempre en el pueblo español y por los Gobiernos que hemos visto pasar lentamente, dejando a un lado, como cosa vana y estéril, a los Directores de Bandas de Música Civiles. Nuestra labor, ¡fecunda, sí!, pero llena de espinas y abrojos, nunca ha sido bien acogida con muestra de cariño y gratitud; al contrario, siempre se nos ha juzgado advenedizos, como si nuestro reino no fuese de este mundo. Hoy día, dado el ambiente social que se respira, es un deber ineludible, es un imperativo categórico, el estar asociado para poder conseguir los fines esenciales en la vida social moderna, de suerte que, como ha dicho muy recientemente Rodríguez del Río, todo el mundo tiene que ser profesional, y, como profesional, estar dentro de un sindicato».

Cuando empezó a hablar el maestro Villa, reina en la sala un silencio sepulcral; nos exhortó «a tener siempre fe y constancia en la consecución de nuestras justas aspiraciones» e hizo votos por que fuera pronto un hecho la creación del Cuerpo Técnico Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles, para lo cual se ofreció incondicionalmente como un humilde y modesto compañero más para todo cuanto redundase en beneficio de sus hermanos de profesión.

Desde ese día, el ilustre e inolvidable maestro Villa se consagró por entero al servicio de la naciente Asociación de Directores de Bandas de Música Civiles.

Finalmente, los compañeros Luis Ayllón y Regino Ariz, directores de las Bandas Municipales de Valencia y San Sebastián, respectivamente, ofrecieron su concurso leal y sincero, estando dis-

puestos a llevar a cabo la idea anunciada por el Director de la Banda Provincial de Guadalajara, Román García. Acto seguido, se procedió a la elección de la Mesa, quedando elegidos, por unanimidad, los compañeros siguientes: Presidente de honor, D. Ricardo Villa; Presidente efectivo, D. Luis Ayllón; Vicepresidente, D. Ramón Saez de Adana; Secretario, D. Román García; Vocales, D. Pedro Iguain, D. Regino Ariz y D. Pedro Echevarría.

Con una ovación delirante terminó así el acto de apertura de la Primera Asamblea Nacional de Directores de Bandas de Música civiles, provinciales, municipales y Cabildos insulares.

Los días siguientes, 26 y 27, los asambleístas lo dedicaron a la discusión del Proyecto de Reglamento orgánico del Cuerpo, haciendo constar que «todas las Diputaciones, Ayuntamientos, Mancomunidades y Cabildos Insulares, que sostengan de sus presupuestos Bandas de Música, tendrán un Director perteneciente a este Cuerpo, nombrado por dichos organismos y pagado de sus fondos». Las conclusiones aprobadas en la Asamblea fueron entregadas al Presidente del Consejo de Ministros, Sr. Azaña, y cuyo párrafo final decía así: «Al mejor servicio de los propios intereses de la Provincia, del Municipio y de los Cabildos, en la parte que a ellos les compete, han dirigido sus anhelos los Directores de estas Bandas, y si logran sus aspiraciones, quedarán satisfechos de haber contribuido con esta incompleta y modesta labor, en lo que a nuestro Arte se refiere, al engrandecimiento de la cultura española. Madrid 27 de noviembre de 1931».

Toda la prensa madrileña comentaba en grandes titulares el desarrollo de esta magna Asamblea, rindiendo con ello un merecido tributo y admiración a los que tanto habían luchado por ver coronadas sus justas aspiraciones.

VALENCIA

CERTAMEN DE BANDAS DE MUSICA

El tradicional Certamen de Bandas de Música que tanto arraigo tiene entre los aficionados a la música y, como siempre, fue, en su transcurso, una muestra del alto nivel artístico que han adquirido estos conjuntos de instrumentos de viento.

Muchas Bandas fueron las que acudieron a su convocatoria y el Excelentísimo Ayuntamiento de esta capital, que es el organizador de dicho Certamen dentro de la Feria de Julio, tuvo que programar cuatro sesiones. De todos modos, la primera audición, que correspondía a las Bandas de la Sección Segunda, fue larguísima, ya que se habían inscrito nada menos que diez Bandas. A pesar de adelantarse la hora del comienzo a las 9 de la noche, no se llegó al final de esta sesión hasta las 4'30 de la madrugada.

Hay que hacer notar dos aspectos que considero dignos de hacer resaltar. El primero de ellos es el hecho de que las obras seleccionadas (españolas y extranjeras) para ser interpretadas como obligadas por todas las Bandas participantes eran, todas ellas, escritas para Banda.

El segundo se refiere a la elección del jurado. Los dos que se formaron estaban constituidos por profesionales de la música que habían sido propuestos por los propios presidentes de las Bandas participantes, con lo que se daba fin a la época en que, tan celosamente, se guardaba en secreto la composición del mismo.

En lo que sigo sin estar de acuerdo es en que se determine la inclusión de las Bandas en las diferentes secciones en función del número de plazas, cuando a mi parecer, el determinar las diferentes categorías de las Bandas debería hacerse con arreglo a las diversas plantillas que se pudiera exigir en la composición de las mismas.

Todas las audiciones fueron muy brillantes, y acudió mucho público, pero, como siempre, la noche del Certamen por excelencia fue la correspondiente a la Sección Especial A, en donde faltó muy poco para llenar a tope la Plaza de Toros, lugar tradicional de celebración de este singular festejo veraniego.

Como en años anteriores, para su realización, el Ayuntamiento contó con la importante colaboración de la Federación Regional Valenciana de Sociedades Musicales.

He aquí la relación de las diversas Bandas actuantes:

Primera audición: Bandas inscritas en la Sección Segunda (máximo de cincuenta y cinco plazas).

Obra obligada : **Vaudeville Suite**, de Pi Scheffer.

Agrupación Musical Los Silos, de Burjasot; director, Amador Martínez Faubel. Obra libre elección: **Una tarde de verano en Noruega**, Willmers.

Ateneo Musical Cultural, de Albalat de la Ribera; director, José Vicente Grannell Alonso. Obra libre elección: **Espartacus**, de Khachaturian.

Unión Musical Santa Cecilia, de Villar del Arzobispo; Director; Enrique Artiga Francés. Obra libre elección: **Spirit of Life**, de Boekel.

Sociedad Musical Lira Almusafense, de Almusafes; Director; Enrique Gasp Martínez. Obra libre elección: **Spirit of Life**, de Boekel.

Sociedad Cultural Unión Musical Santa María de El Puig, de El Puig; director, Bartolomé Raga Fortea. Obra libre elección: **Las Golondrinas**, de Usandizaga.

Unión Artístico Musical, de Montroy; director, Enrique Forés Asensi. Obra libre elección: **Western Rapsody**, de Vlak.

Unión Musical Utielana, de Utiel; director, Miguel Gorrea Garrigues. Obra libre elección: **Mississippi suite** de Grofé.

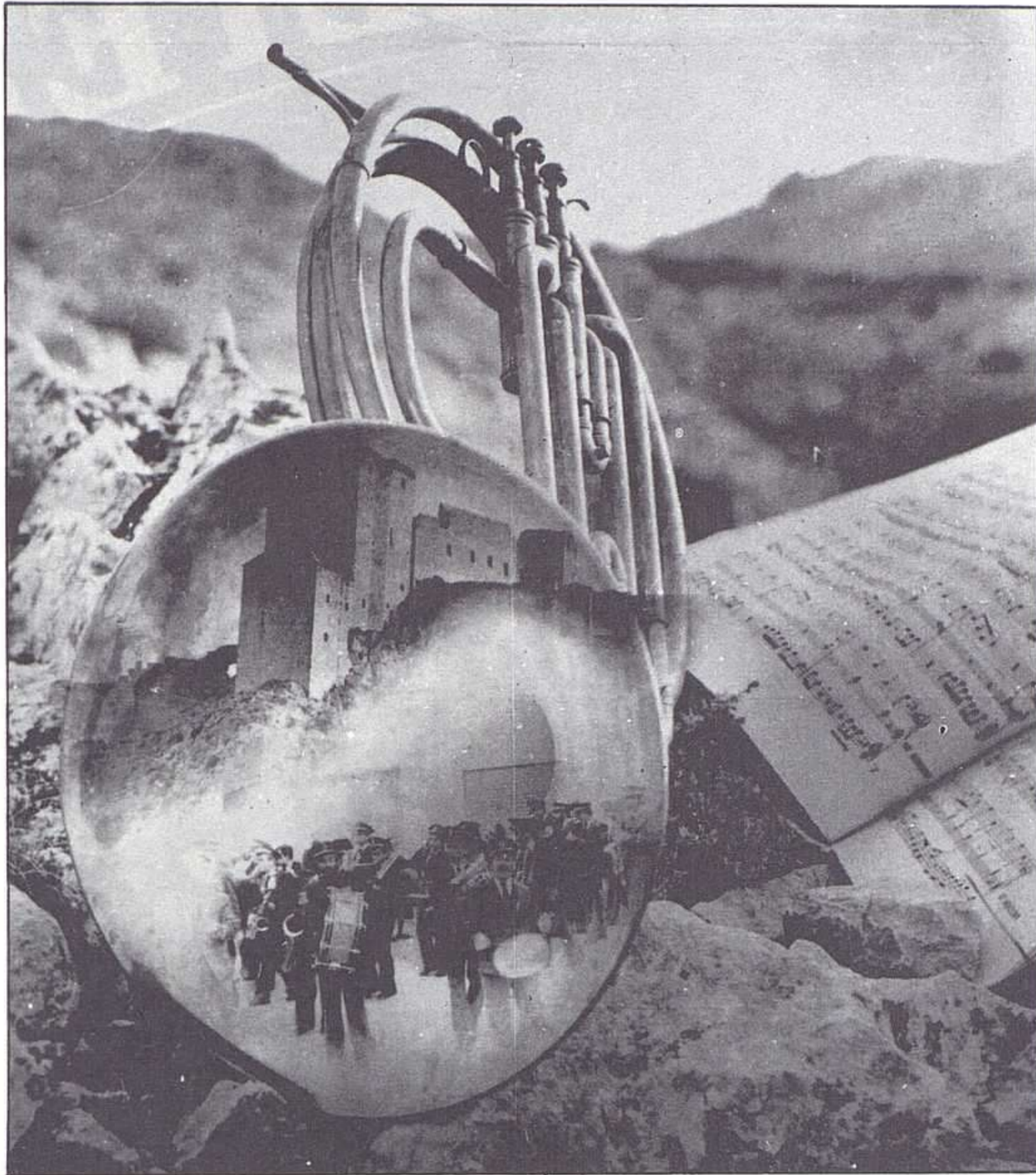
Escuela Musical Santa Cecilia, de Ollería; director, Liberto Vicente Benet Martínez. Obra libre elección: **El ruiseñor de la huerta**, de Magenti.

Unión Musical Pliñacense, de Poliñá del Jucar; director, Juan Gonzalo Gómez Deval. Obra libre elección: **Mississippi suite**, de Grofé.

Sociedad Instructivo Musical La Primitiva, de Alborache; director, Segismundo Hurtado Juanes. Obra libre elección: **Jupiter**, de «Los Planetas», de Holst.

Obra libre elección: **Jupiter**, de «Los Planetas», de Holst.





El jurado emitió el siguiente fallo: Primer premio, Unión Musical Utielana, de Utiel. Segundo premio, Escuela Musical Santa Cecilia, de Olleria. Tercer premio. Sociedad Musical Lira Almusafense, de Almusafes.

Segunda audición: Bandas inscritas en la Sección Primera (máximo de ochenta plazas).

Obra obligada: **Nuances**, de Desiré Dondeyne.

Unión Musical, de Aldaya; director, Manuel Romero Brú. Obra libre elección: **Espartacus**, de Khachaturian.

Unión Musical La Entusiasta, de Benifairó de Valldigna; director, Francisco Moral Ferri. Obra libre elección: **Boris Godounov**, de Moussorgsky.

Sociedad Musical La Primitiva Sebatense, de Xátiva; director, Ramón Ramírez Beneyto. Obra libre elección: **El canto de los bosques**, de Shostakovich.

Sociedad Unión Musical, de Sueca; director, Juan Vercher Grau. Obra libre elección: **Gayane**, de Khachaturian.

Lira Saguntina, de Sagunto; director Jesús Juan Oriola. Obra libre elección: **Music for a movie picture**, de Vlák.

Sociedad Unión Musical, de Alberique; director, Enrique de Dios Cintero.

Obra libre elección: **El pájaro de fuego**, de Strawinsky.

En esta sección el fallo fue así: Primer premio, Unión Musical La Entusias-

ta, de Benifairó de Valldigna. Segundo premio, Sociedad Unión Musical, de Alberique. Tercer premio, Lira Saguntina, de Sagunto.

Tercera audición: Bandas inscritas en la Sección Especial B (máximo de noventa y cinco plazas).

Obra obligada: **Semiotécnia**, de Rafael Taléns.

Unión Musical de Torrent; director, Enrique Andreu Romero. Obra libre elección: **El pájaro de fuego**, de Strawinsky.

Centro Instructivo Musical, de Mislata; director, Roberto Sáez Cambres. Obra libre elección: **Quinta Sinfonía**, de Beethoven.

Sociedad Instructivo Unión Artístico Musical, de Tabernes de Valldigna; director, Eduardo Arnau Moreno. Obra libre elección: **Suite del Gran Cañón**, de Grofé.

Sociedad Artístico Musical, de Picassent; director, José Onofre Dóez Monzó. Obra libre elección: **Feste romane**, de Respighi.

El fallo emitido fue el siguiente: Primer premio, Sociedad Instructivo Unión Artístico Musical, de Tabernes de Valldigna. Segundo premio, Sociedad Artístico Musical, de Picassent. Tercer premio, Centro Instructivo Musical, de Mislata.

En esta audición actuó como invitada la Banda Juvenil de la F.R.V. de So-

ciudades Musicales, que, bajo la dirección de José María Cervera Lloret, interpretó la suite **L'Arlesienne**, de Bizet, y **Guillermo Tell**, de Rossini.

Cuarta audición: Bandas inscritas en la Sección Especial A (sin límite de plazas).

Obra obligada: **Mare Nostrum**, de Miguel Asíns Arbó.

Unión Musical, de Liria (144 plazas); director, Pablo Sánchez Torrella. Obra libre elección: **El mandarin maravilloso**, de Béla Bartók.

Sociedad Musical, de Alzira (115 plazas); director Francisco Hernández Guirado. Obra libre elección: **Matias el pintor**, de Hindemith.

Ateneo Musical, de Cullera (126 plazas); director, Francisco Fort Fenollosa. Obra libre elección: **El pájaro de fuego**, de Strawinsky.

Ateneo Musical y de Enseñanza Banda Primitiva, de Liria (145 plazas); director, Vicente Spiteri Galiano. Obra libre elección: **La consagración de la primavera**, (primera parte), de Strawinsky.

El fallo del jurado fue: Primer premio: Unión Musical, de Liria. Segundo premio, Ateneo Musical y de Enseñanza Banda Primitiva, de Liria. Tercer premio, Ateneo Musical, de Cullera.

Finalizó esta cuarta y última audición la Banda Municipal de Valencia que interpretó **Cosmos**, seis sketches sinfónicos, de R. Taléns, bajo la experta batuta de su director titular, José Ferriz.

Bajo la presidencia del Concejal Delegado de Ferias y Fiestas. Sr. Real, se formaron dos Jurados. El primero de ellos actuó en las dos primeras audiciones (secciones segunda y primera) y estuvo formado por D. Rafael Taléns, D. Bernardo Adam Ferrero y D. Salvador Chuliá Hernández. Para las tercera y cuarta audiciones (sección especial B y A), el jurado estuvo constituido por Mr. Jan Moleenaar, D. José María Cervera Collado y D. Bernardo Adam Ferrero.—**J. V. MAS QUILES.**



ANUNCIARSE EN

RITMO

ES LLEGAR A TODA LA AFICION MUSICAL ESPAÑOLA

EDICION



BRUNO WALTER



LA OFERTA DISCOGRAFICA DE ESTE OTOÑO

Por primera vez en España, las históricas grabaciones para CBS del genial director alemán.

Las interpretaciones modelo de las obras sinfónicas de MOZART, BEETHOVEN, BRUCKNER, BRAHMS, MAHLER, DVORAK y WAGNER en una edición especial única en el mundo

PRECIO ESPECIALISIMO DE OFERTA, LIMITADO NUMERO DE EJEMPLARES.



También en Edición Especial Limitada y precio de oferta, 4 álbumes de total novedad y extraordinario interés:

BRAHMS: Los conciertos para piano. BARENBOIM/MEHTA
MOZART: Los conciertos para violín. ZUKERMAN/BARENBOIM
SAINT-SAËNS: Obra para piano y orquesta. ENTREMONT/PLASSON
HAENDEL: El Mesias (Versión original de 1742). MALGOIRE

De venta en establecimientos especializados en discos de música clásica.



EL FOLKLORE EN LA ENSEÑANZA MUSICAL

Por Fausto Roca

Una de las aportaciones más significativas de la música al mundo de la cultura en el presente siglo es la incorporación de la educación musical en la formación integral del individuo. «*La música es parte imprescindible de la cultura humana. Aquél a quien le falta la música, no tiene la cultura perfecta. Sin música no hay hombre entero*».

Estas palabras del compositor y pedagogo húngaro Zoltán Kodály resumen la importancia que tiene la educación musical en toda persona.

Por otro lado, esta afirmación es fácilmente comprobable; basta con revisar las programaciones de las distintas materias que se imparten en la enseñanza primaria de todos los países culturalmente desarrollados, para darse cuenta de la inclusión generalizada de la educación musical entre las materias que se enseñan en esta primera fase, de educación en dichos países.

El fenómeno viene avalado por los distintos movimientos pedagógicos que desde principios de siglo han venido sucediéndose, completándose y perfeccionándose. Estos movimientos han cristalizado en una pedagogía específicamente musical. Nombres como los de Dalcroze, Ward, Orff, Kodály, etc., han sido decisivos para gestar esta pedagogía musical y resaltar la importancia que la educación musical, y la educación a través de

la música, tiene para la formación del niño y su posterior reflejo cuando éste es adulto.

Esta pedagogía musical presenta distintas facetas y métodos, según las diferentes concepciones y puntos de partida que han tomado sus iniciadores, (movimiento, instrumentos, voz, etc.) pero presentan por lo general una serie de características comunes a todos ellos. Una de las características más significativas es la inclusión y utilización del folklore en la educación musical.

Para algunos sistemas como, por ejemplo, el método Kodály, el folklore es la base y el punto de partida de toda experiencia musical a realizar por el niño.

«*La música tradicional folklórica debe ser como la lengua materna musical del niño. Únicamente una vez dominada, debería introducirse otro tipo de material*». Zoltán Kodály.

El folklore se ha convertido en una herramienta insustituible para la pedagogía musical, y por diversas razones: primero porque significa una toma de contacto del niño con la música de una manera natural y espontánea.

Cuando un niño canta y juega una canción popular infantil, está experimentando de una manera sencilla los primeros contactos con la música. Este proceso que hace años era una manifestación espontánea del pueblo, siendo el folklore una manifestación viva, a partir, sobre todo, de los últimos cincuenta años y por la influencia de los medios mecánicos de reproducción sonora y medios de comunicación (tocadiscos, radio, televisión, magnetófonos, etc.) y también por un cambio en la forma de vida de la sociedad actual; han hecho que el folklore musical no sea ya esa manifestación viva de las gentes, sino que casi se ha reducido a los aspectos de estudio e investigación. La sociedad hoy no facilita

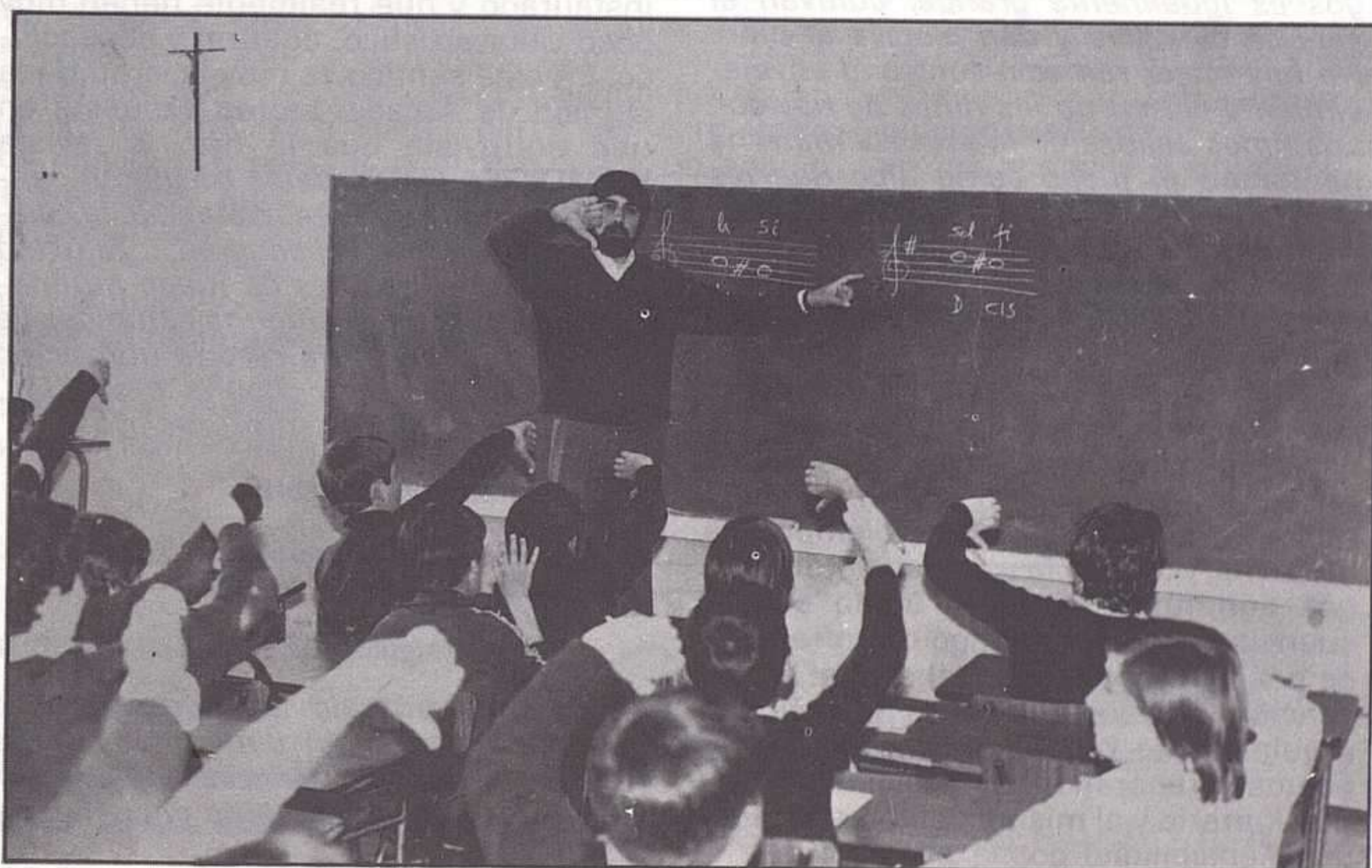
al niño ocasiones estructurales para que cante y juegue de una manera apropiada a su mundo conservando las tradiciones. Las últimas generaciones han perdido esa tradición folklórica que se ha venido transmitiendo de generación en generación; con esto se han perdido las innegables cualidades pedagógicas que llevan en sí las canciones, juegos y danzas folklóricas (sociabilidad, creatividad, reacción, concentración, etc.).

Es por todo esto que los modernos sistemas de enseñanza musical actuales incluyen el folklore como base o apoyo de sus distintos sistemas.

Por otro lado, en todo método de enseñanza y, por tanto, de razonamiento, en la base de toda metodología hay una elección precisa entre dos modos de proceder: uno que va de arriba a abajo y que se llama *deducción* y el otro que va de abajo a arriba y que se llama *inducción*.

Proceder a través del carácter deductivo significa partir de un todo, de una regla principal, universal, de la cual se pueden deducir reglas más detalladas hasta descender a la particular; proceder a través del aspecto inductivo significa partir de observaciones particulares que resultan de nuestra experiencia y ascender a continuación como una pirámide para descubrir la consecuencia natural, la regla, la teoría universal.

Todos los sistemas de pedagogía musical actuales coinciden en tomar como base de la enseñanza la experiencia. La música tiene que ser antes sentida y vivida que teorizada o comprendida; en este sentido la pedagogía musical procede a través de carácter inductivo. Para poder sentir antes que aprender o comprender, el folklore es insustituible porque su propia esencia de transmisión es precisamente *sentir* la música, transmitirla oralmente sin preocuparse de los aspectos teóricos y técnicos. El pueblo canta y se manifiesta a través de los aspectos





tos sensoriales. Para un niño que toma contacto con la música por primera vez, la experiencia va a ser mucho más positiva si canta, baila o juega una canción popular en la que música y texto se apoyan mutuamente, que si intenta leer una ardua y seca lección de solfeo.

Para Kodály estas experiencias musicales a través del canto popular del juego y del baile son fundamentales. *«El juego de los niños permite entrar en las verdaderas profundidades del reino atávico de la música. El encanto unido a los gestos y a los actos es mucho más antiguo y un fenómeno mucho más complicado que la simple canción. Ofrece a la ciencia un material intacto, mayor que ninguna otra rama de la música popular, porque pone en movimiento indagaciones multilaterales y, al mismo tiempo, el examen profundizado del canto aclara también las otras ramas de la ciencia. El valor puramente Humano de estos juegos es igualmente grande; cultivan el sentido colectivo y dan alegría al niño. No hay mejor remedio contra el envejecimiento precoz de los niños de hoy día. Los niños salidos de la escuela materna no toman el juego como algo que les conviene. No hay que dejar esto de lado. Animemos a los adultos también. Cuanto más larga sea la infancia, más armonía y más felicidad tendrán en la vida adulta.»*

Tiene también el folklore un aspecto riquísimo relacionado con la pedagogía y es la relación que existe entre música y texto; en este sentido su importancia radica en que cuando un niño empieza a hablar, el porte de la voz y las entonaciones son fundamentales; como consecuencia de ello, el empleo de refranes y de poemas juega un papel capital en las canciones de los niños. Las pulsaciones regularmente repetidas de canciones y poemas preparan la continuidad del sentido literario y, al mismo tiempo, el interés y la sensibilidad por la poesía.

«La musicalidad de la lengua es tan característica de cada pueblo como su música. La lengua canta también y la música habla. La correlación se siente, pero no está bastante desvelada, o quizá es inexplicable entre la lengua y la dicción musical.» Zoltán Kodály.

Cumple también el folklore un papel importante en la búsqueda de una auténtica raíz cultural. Este fenómeno, responde a una tendencia universal, la tendencia de afirmación de la propia personalidad a través de la tradición cultural. Hoy día que se masifica todo, desde los pantalones hasta la forma de moverse, hay en la gente, en los jóvenes sobre todo, un movimiento de huida de esta masificación para buscar la personalidad auténtica que está en la tradición.

La introducción del folklore en la vida escolar es fundamental para evitar y desplazar cierto tipo de canciones escolares pseudo-pedagógicas que se han instaurado y que realmente tienen muy poco valor artístico, cultural y pedagógico. En este sentido es muy aclaratoria la opinión de Arcadio Larrea expuesta en una entrevista que le hizo la revista RITMO: *«En las escuelas transmiten canciones absolutamente idiotas: de la casita, del pucherito, del conejito.... Si usted conoce las canciones de juego auténticas, no encontrará ninguna estupidez de este tipo, ¡incluso es rara la utilización de diminutivos! Hay alguna excepción, claro, como aquella, tan graciosa:*

*Estaba una pastora
lará, larín, larito;
estaba una pastora
haciendo su quesito.
El gato la miraba
con ojos golositos..., etc.»*

Esta es una de las pocas que yo conozco basadas en diminutivos. Y de las canciones, sólo conozco una que haya arraigado relativamente entre las niñas:

*«Amigas, buenas tardes,
me voy a retirar..., etc.»*

Esta cancioncilla figura en un librito que un maestro dedicó a Isabel II cuando era niña; su propósito era cambiar las letras de las canciones al uso por otras de carácter supuestamente pedagógico. El libro es inestimable porque, al margen de estos planes, este hombre transcribió las letras auténticas junto a las que él proponía para la misma música, con lo cual nos da a conocer muchas cosas, a la vez que nos divierte ver, por ejemplo, como canciones como aquella de:

*«Entre cortina y cortina
se pasea un andaluz...»*

se convierten en una lección de geografía... Pero afortunadamente, nada de esto ha cuajado, aunque alguna letra de este librito se haya aprovechado modernamente para dirigirse a los niños, como esa cancioncilla que repite la televisión de: «Vamos a la cama, que hay que descansar....», esta letra figura en el librito que comentamos, propuesta por el autor.»

Con respecto a esta canción escolar Zoltán Kodály es, al igual que Arcadio Larrea, preciso y crítico con el material a emplear con los niños. *«Musicalmente hablando, los niños sólo deberían educarse con el material más valioso. Para los jóvenes sólo es bueno lo mejor. Sólo por medio de obras maestras llegarán hasta las obras maestras.»* *«Junto a la asimilación de la lengua húngara, los niños deberían adquirir también las bases de la música húngara, a través, precisamente, no de la improvisación de canciones infantiles, sino del canto de melodías tradicionales ya existentes, dentro de una tesitura correcta y con textos adecuados a su edad y mentalidad.»* *«Si queremos que nuestra canción popular ilumine con su antigua luz al pueblo entero, debemos preparar a los niños a través de canciones de pequeña extensión y de fácil ritmo, escritas en la concepción de la estructura y del espíritu de la música popular.»* *«Nadie es tan grande que pueda escribir para los niños; al contrario, tendrá que esforzarse para ser lo suficientemente grande para esta empresa. Escribir obras originales, teniendo como punto de partida para el texto, la melodía y el timbre, el alma de los niños, la voz de los niños.»*

La enseñanza primaria es obligatoria y la educación musical está dentro de la enseñanza primaria, por eso adquiere verdadera importancia el material musical que va a introducirse y a desarrollarse a lo largo de toda esta etapa de formación, su repercusión es enorme por la gran cantidad de niños a los que llega y aquí el folklore como materia musical a utilizar es determinante. Pero esta inclusión del folklore en la realidad escolar no debe hacerse de cualquier manera, sino que de un modo científico y ordenado, para poder sacar la mayor cantidad de valores que ésta música lleva dentro. Aquí es donde tienen verdadera importancia los distintos métodos pedagógicos, de los que a su vez el folklore sale enriquecido, pues para poder ordenar y utilizar de una manera científica toda esta materia, es absolutamente preciso conocer, estudiar y analizar la música primero.

Libros y partituras



Wagner con Cosima.

RENZO CRESTI: «Wagner oggi». Presentazione di Luigi Rognoni. G. Zanibon, Padova, 1981.

La bibliografía wagneriana es inmensa, nos recuerda el autor, al mismo tiempo que hace una relación de los últimos escritos interesantes sobre Wagner. Y, en cierto sentido, puede establecerse una historia de las exégesis filosóficas (o de otro tipo) que se han hecho de Wagner; es decir: algo como una historia selecta de las tendencias de esa inabarcable bibliografía.

La obra de Wagner ha sido diversamente enfocada según las corrientes ideológicas de cada momento. Renzo Cresti vuelve, en general, a una interpretación global, en contra de las últimas tendencias que trataban de separar la música de Wagner de su ideología; y aun la música de Wagner de su teatro, de su dramaturgia. Recordemos, por ejemplo, cómo René Leibowitz resume esa tendencia adjudicando toda la importancia de la música de Wagner y restándosela a su dramaturgia, aun en contra de lo que el propio Wagner pensaba. (De alguna manera, Mahler, en la práctica, ya había adoptado un punto de vista semejante muchos años antes). Yo diría que muchos músicos se sienten —nos sentimos— avergonzados de la chocarrería, tosquedad y gratuidad de muchas de las ideas de Wagner, al mismo tiempo que admiran —que admiramos— su música. Entonces, para defender una obra que se admira, se

crea, por así decirlo, un Wagner escindido en dos: el músico genial y el pensador confuso y arbitrario.

En el breve ensayo de Cresti se apunta cómo la ideología wagneriana forma parte indisoluble de su concepción musical. En esa ideología están lo progresivo y lo regresivo en inseparable relación dialéctica, tanto en lo musical (sistema tonal) como en lo moral (valores burgueses). Tanto el sistema tonal como los valores burgueses son, en cierta manera, triturados por Wagner, y esto se hace en nombre de otros valores que en el fondo son regresivos, como pueden ser las superestructuras no musicales de la obra musical, o la espesa y convencional red de símbolos religiosos, patrióticos y morales. Esta idea, que proviene básicamente de Adorno, queda sin desarrollar en Cresti. El autor queda así en deuda con el lector, que permanece en espera, tras el interesante planteamiento, de un análisis de la obra wagneriana desde esa perspectiva.—R.B.

LILLO GERSDORF: Orff. RoRo Bildmonographien, Rowohlt, Hamburgo, 1981.

En la colección de monografías ilustradas de la editorial hamburguesa Rowohlt aparece ahora una biografía de Carl Orff. Es el único compositor vivo que ha recibido tal distinción editorial. Orff tiene ahora ochenta y seis años; hace tiempo que no compone (la última obra de que tenemos noticia son las **Piezas para narrador, coro hablado y percusión**, de 1975), y, en cierta manera, no sólo como compositor, sino como creador de un método de enseñanza musical infantil conocido en el mundo entero, es ya una figura histórica.



Carl Orff.

La autora de esta biografía trabaja con el Orff-Institut y ello le confiere una proximidad al compositor que se revela en el acceso a un material abundante y a veces exhaustivo; por otra parte, esa cercanía puede ser una toma de posición que impida un mínimo y necesario distanciamiento para enjuiciar su obra. El libro se abre con una interrogación: ¿es actual, es propia de nuestro tiempo la música de Orff? En cierta manera, este tipo de preguntas empiezan a ser ociosas: el *estilo* va interesando cada vez menos y la *idea* (como decía Schoenberg) cada vez más. Pero Lilo Gersdorf no contesta a su propia pregunta; lo que sí hace, y esto es de agradecer, es suministrar, para cada obra de Orff, una información verdaderamente notable.

Hubiéramos deseado también que la autora entrase más en la biografía del compositor y en sus razones ideológicas, temas que quedan aquí excesivamente marginados. La Orff Schulwerk ocupa buena parte del libro, pero igualmente desde un ángulo histórico informativo (a veces anecdótico). Dentro de esta línea, el trabajo de Lilo Gersdorf es muy estimable. La bibliografía es completa, casi abrumadora. Como es habitual en la colección, la parte gráfica es excelente y abundante.—R.B.

CLAUDIO STEPHAN: «Percussão. Visão de um brasileiro». Editora Novas Metas Ltda., Coleção Ensaio núm. 4. Sao Paulo, 1981. 180 págs.

La Editora Novas Metas, de São Paulo, que dirige con ejemplar dedicación y acierto el profesor Sigrido Levental, está publicando una importante colección de obras de autores brasileños contemporáneos. Del centenar de composiciones editadas hay que destacar algunas tan características como el **Motete en Re menor** de Gilberto Mendes, **Vyviám la cartesiana** de Willy Correa de Oliveira, los **Poemas da terra** de Bruno Kiefer, las **Poéticas** de Aylton Escobar, el **Estudo núm. 2** de Rodolfo Coelho de Souza o **Tanka II** de Hans-Joachim Koellreutter. Al mismo tiempo han ido apareciendo algunos libros sobre temas musicales, como **Música e ideología no Brasil** de Arnaldo Daraya (polémico intento de reconsideración de la historia musical brasileña rectificando a Renato Almeida y Mario de Andrade), o los muy interesantes y didácticos **Principios de Harmonía funcional** de Cyro Monteiro Brisolla.

Nos llega ahora este excelente resumen de la técnica de la percusión debido a Claudio Stephan. En algunos aspectos, como en la terminología de los instrumentos, es extraordinariamente completo. En la descripción instrumental, aunque muy sumaria, está siempre presente una intención práctica que se revela en las atinadas y sutiles observaciones sobre los efectos, las intensidades y la escritura. Por último, una primera parte del libro está dedicada a ejercicios rítmicos progresivos. En conjunto, una aportación clara y eficaz al conocimiento del grupo de la percusión.—R.B.



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

La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

UNA ORQUESTA EN EL FOSO

Por Manuel Moreno

El pasado mes de septiembre la Orquesta Sinfónica de Madrid comenzó sus ensayos en el Teatro Nacional de la Zarzuela a fin de encontrarse en condiciones de afrontar la presente temporada lírica. Recordemos que el Director General de Música y Teatro, señor García Barquero, prometió al finalizar la IV temporada de Ballet que en la temporada de otoño procuraría una partida presupuestaria para contratar una orquesta de sesenta profesores (ver RITMO, número 513 de julio-agosto 1981). Siguiendo este propósito, la Dirección General de Música ha llegado a un acuerdo con la Orquesta Sinfónica de Madrid para que dicha agrupación cubra las necesidades de programación previstas para el Teatro de la Zarzuela; necesidades que, dicho sea de paso, son bastante complejas: con apenas un mes para completar la plantilla y realizar los primeros ensayos, la Orquesta Sinfónica se dispone a afrontar en octubre la Temporada de Ballet, con el Ballet Español de Antonio y el Ballet Clásico de Victor Ullate; a conti-

nuación, en noviembre, la Opera de Cámara con la Escuela de Canto, y para completar la temporada, tres meses de Zarzuela y el XIX Festival de la Opera, que ocupará a la Orquesta hasta finales de junio del 82.

Según Pedro González, Secretario General Técnico de la Orquesta Sinfónica, «*dada la irregular continuidad con que la Orquesta ha venido desarrollando su trabajo en los últimos años, la consecución de la situación actual representa un gran paso para la agrupación, por lo que ésta ha considerado muy interesante la propuesta de la Dirección General de Música*». El acuerdo es provisional para la actual temporada, y se prorrogará si ambas partes, Orquesta Sinfónica y Dirección General de Música, lo consideran oportuno.

La Orquesta Sinfónica no tiene director titular, y en estos momentos actúa bajo la batuta de Jorge Rubio, que accedió al puesto de director titular de la orquesta del Teatro de la Zarzuela tras su dimisión como Director Gerente de la Orquesta Nacional de España (ver RITMO, número 511 de mayo 1981). El propio Jorge Rubio explicaba a RITMO el

carácter positivo del convenio con la Orquesta Sinfónica: «*Con un mérito enorme, los miembros de la Orquesta Sinfónica de Madrid habían conseguido, con actuaciones esporádicas, ir manteniendo un núcleo de orquesta. De ahí que, con esta oportunidad que ha habido ahora de crear una orquesta para el Teatro Lírico Nacional, se pensase que valía la pena mantener viva una orquesta con tanta tradición*».

LA ORQUESTA MAS ANTIGUA DE MADRID

La Orquesta Sinfónica de Madrid es la más antigua de las existentes en la capital. Fundada en el año 1904, su primera presentación en público se verificó en el Teatro Real, el 27 de febrero del mismo año, bajo la dirección del Maestro Alonso Cordelas. A continuación la Orquesta fue dirigida por Enrique Fernández Arbós, etapa en la que cosechó importantes éxitos. En el año 1916 la Orquesta Sinfónica dio en primera audición al público de Madrid la versión en concierto de **El Amor Brujo** y **Noches en los Jardines de España**, de Manuel de Falla. La Orquesta ha interpretado a lo largo de su historia obras de Rodolfo y Ernesto Halffter, Bacarise, Remacha, Esplá, Elizalde, Guridi y Arambarri entre otros, y ha sido dirigida por figuras como Mancinelli, Bretón, Weingartner, Ricardo Strauss, Ansermet, Markevitch, Fistoulare y Sir Marcom Sargent; en los últimos años el director titular ha sido Vicente Spiteri.

Antes del acuerdo con la Dirección General de Música, la Orquesta Sinfónica de Madrid estaba incorporada al Ciclo de Intérpretes Españoles y, por tanto, realizaba ciclos de conciertos por Madrid y otras provincias. Estos conciertos estaban subvencionados por la Dirección General de Música y por las Sociedades donde la Orquesta actuaba. También se han hecho algunos conciertos esporádicos gestionados por la propia Orquesta.

En la actual situación, la Orquesta funciona como una agrupación autónoma —aunque sujeta al convenio con la Dirección General de Música— y está formada por socios que son los propios músicos. La Orquesta Sinfónica se rige por medio de un Consejo General (que depende de una Asamblea General de Miembros Titulares), de un Consejo Asesor Técnico (formado por representantes de todas las secciones de la Orquesta) y de una Secretaría General, que en estos momentos se encarga directamente de las relaciones con la Dirección General de Música.

Pedro González, Secretario General Técnico de la Orquesta, explica del siguiente modo el sistema que ha permitido a esta agrupación mantener un núcleo orquestal más o menos estable: «*La Orquesta cuenta con un número flexible de socios, ya que los puestos quedaban vacantes por cambios de situación de sus socios de número (por ejemplo, ingreso en orquestas estatales), e iban cubriéndose mediante el estudio de las solicitudes presentadas a esta Orquesta*



La Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Jorge Rubio.



por personas interesadas en pertenecer a la misma. En los criterios de selección pesan, por supuesto, la categoría profesional, la valoración de los profesores socios, así como el interés por la promoción profesional de jóvenes solistas y directores».

LA AMPLIACION DE PLANTILLA

En la actualidad la plantilla de la Orquesta Sinfónica es de setenta y ocho profesores. Para llegar a este número ha sido necesario ampliar considerablemente la plantilla original mediante pruebas de selección en los meses de julio y agosto. «En los últimos años —puntualiza Pedro González— la plantilla media era de unos cuarenta profesores, suficiente para el tipo de programas que veníamos desarrollando. Las necesidades actuales han aumentado este número por la variedad de programación que tendremos que afrontar. La repercusión de este convenio nos ha obligado a seleccionar (aparte de con los criterios seguidos con anterioridad) mediante una prueba ante personas especializadas en cada cuerda, que valoren más objetivamente la capacidad de los nuevos componentes. Aún se siguen estas pruebas de selección para completar la plantilla, aunque el carácter provisional del convenio nos aconseja que estos nombramientos como socios sean asimismo provisionales».

Precisamente en la selección de los nuevos componentes radican las mayores dificultades con que la Orquesta está tropezando. Mientras que para las secciones de viento no parece haber problemas, ya que se han presentado bastantes profesores con un alto nivel técnico,

en las secciones de cuerda los responsables de la Orquesta han encontrado graves inconvenientes: se presentan pocos solicitantes —en parte debido a la poca publicidad que se ha dado al tema— y el nivel general es muy bajo y en algunos casos no alcanza «ni para un cuarto año de Conservatorio», según nos dijo uno de los miembros del Consejo directivo de la Orquesta. Esto es consecuencia de una especie de círculo vicioso: la escasez de orquestas de categoría y el paro generalizado en la profesión musical española dificulta el *rodaje* y la consiguiente mejora de los músicos, especialmente de los recién salidos de los Conservatorios; esto dificulta, como en el caso que nos ocupa, la formación de nuevas orquestas.

Otro problema importante es la falta de tiempo de preparación. El acuerdo con la Dirección General de Música se firmó en junio, y el paréntesis veraniego ha obligado a que los primeros ensayos se retrasasen hasta septiembre, con la Temporada de Ballet casi encima. Según Pedro González hubiera sido deseable un período de preparación bastante más largo, similar, por ejemplo, al seguido por el Ballet Clásico Nacional de Víctor Ullate, que ha dispuesto de dos años desde su creación para organizar su debut. Los problemas originados por la precipitación se agravan por la gran variedad y dificultad de los géneros a interpretar: ópera, ballet, zarzuela...

Entre tanto sigue abierta la polémica de la música en vivo frente a la música grabada. Ahí están las declaraciones de Antonio, Director del Ballet Nacional Español, en el Festival de San Sebastián. En aquella ocasión Antonio arremetía contra la música grabada y contra la desorganización presupuestaria y admi-

nistrativa, aunque lo que más parecía disgustarle era el no poder estrenar en el Teatro de la Zarzuela una coreografía de hora y media sobre Don Quijote, con ocho escenarios y ciento cuarenta trajes, por falta de presupuestos.

Sin embargo parece que la Administración ha comenzado a dar algunos pasos para afrontar los dos grandes problemas que el Director General de Música había enunciado en repetidas ocasiones (ver RITMO, número 513, julio-agosto 1981): la carencia de una orquesta en el Teatro de la Zarzuela y la insuficiencia presupuestaria. El primer problema ha sido solventado, al menos por esta temporada, con la actuación de la Orquesta Sinfónica de Madrid. En cuanto a la escasez de fondos, parece que, poco a poco, va siendo remediada; según Jorge Rubio, el presupuesto para la Orquesta Sinfónica en la actual temporada será aproximadamente de cien millones de pesetas. Así mismo, el Director Gerente del organismo autónomo Teatros Nacionales y Festivales de España, señor Zapatero, ha declarado recientemente que el Ministerio de Cultura dedicará este año al mantenimiento de los Ballets Nacionales unos ciento ochenta y dos millones de pesetas (un ochenta por ciento más que el año anterior). En cuanto a la reorganización administrativa, el Boletín Oficial del Estado publicó a mediados de agosto una orden del Ministerio de Cultura por la que se dota a los Ballets Nacionales de dos nuevos negociados: uno de «Producción y Programación» y otro de «Publicidad y Promoción».

Ahora sólo queda examinar los resultados de estos últimos cambios en la política musical española. Para ello tenemos por delante una temporada larga, variada y, por fin, con música en vivo.

DIRECTOR GENERAL DE MUSICA Y TEATRO: DECLARACIONES DE ULTIMA HORA EN TORNO AL TEMA

«Ahora sí puedo ya afirmar que el proyecto de dar al Teatro de la «Zarzuela» una digna y continuada cobertura de atención instrumental, para las actividades líricas y coreográficas que allí tienen lugar, es ya un hecho. Desde el 1 de septiembre la Orquesta Sinfónica de Madrid, la entrañable «Orquesta de Arbós», está trabajando y ensayando duramente, para empezar sus actuaciones frente al público el día 7 con la temporada de Ballet a cargo de los dos Ballet Nacionales. Posteriormente, en noviembre la misma Orquesta cubrirá las necesidades de la Temporada de ópera de cámara y, a partir de diciembre, la tradicional Temporada de nuestro género lírico español. Posteriormente, la temporada 1981-1982 alcanzará su momento más alto con las funciones de ópera hasta finales de junio, para cerrar con un ciclo veraniego en homenaje al Maestro Moreno Torroba con un espectáculo antológico de sus zarzuelas más conocidas».

Rincón del coleccionista

LA OBRA MAS ANTIGUA DEL MUNDO



Por Amelia Die

Un sonido nos llega desde el más recóndito silencio de los siglos. El título de este disco: **Sounds from silence** (Sonidos desde el silencio. BTNK 101, «Bit Enki Publications and records», Berkeley University) nos sugiere un misterioso agujero de luz en la oscuridad y la quietud de la historia de la humanidad. Se trata de la música escrita más antigua que se conozca y es la transcripción de una tablilla de terracota hallada en Ugarit (actualmente la ciudad de Ras Shamra, en Siria), que data de hace tres mil quinientos años. La tablilla contenía un himno hurrita dedicado al dios Nikkal. En 1974 la arqueóloga Kilmer, el musicólogo Crocker y el físico Brown, todos ellos de la Universidad de Berkeley, en Estados Unidos, editaron en disco una transcripción de este himno hurrita, rompiendo así un silencio de siglos. Porque, a través de la Arqueología sabemos algo acerca de la música de las civilizaciones

antiguas, pero hasta la grabación de este extraño himno, no sabíamos cómo era, cómo sonaba en realidad un clásico de hace tres mil años.

Parece que los autores de este clásico fueron una serie de pueblos de Anatolia e Irán, que se asentaron en Mesopotamia. No ha sido encontrado ningún texto escrito por ellos y su verdadera historia la conocemos únicamente por referencias egipcias. Estas referencias hablan de un pueblo sumamente culto, trasmisor de los saberes religiosos y literarios sumerios.

La dificultad de transcribir y, sobre todo, de poder tocar este himno, ha hecho que los científicos de Berkeley nos presenten en el disco dos posibilidades distintas de interpretación: una cantada con acompañamiento de lira y la otra solamente instrumental, tocada con lira. El instrumento utilizado es una especie de harpa grande construida como réplica a las halladas en la zona del Oriente próximo muy similares a una lira platea-

da descubierta en Ur (Irán) y a un dibujo de otra hallado en Megiddo (Israel).

El problema principal ha sido conocer la verdadera afinación de este instrumento y la arqueóloga Kilmer explica también las dificultades que tuvieron para hallar el auténtico ritmo de la pieza. La obra, si es que se puede aplicar ese término a esta música, presentaba valores rítmicos precisos, pero lo que no se sabía exactamente es si esos valores habían de interpretarse uno tras otro o en forma de acordes. Se optó (según explican en el cuaderno incluido en el disco) por la primera solución, ya que es muy improbable que esta música tuviera algún tipo de armonía: las restantes músicas folklóricas del Oriente próximo son monódicas.

Por todas estas dificultades, muchos arqueólogos, especialmente en Francia, han manifestado su disconformidad con la transcripción de Kilmer. El grupo de Berkeley se ha basado, no obstante, en las orientaciones previas recogidas de otras cuatro tablillas escritas en textos cuneiformes, que fueron encontradas en el siglo XVII en las zonas de Irán y Siria. Las tablillas facilitaron la determinación de la organización y estructura interna del himno. Así descifraron la complicada clave en la que está escrita el himno y sacaron la conclusión de que en el texto había escalas heptatónicas que se correspondían con los modos griegos.

Aparte del interés puramente científico del descubrimiento, el aficionado a la música encuentra en este disco una bellísima y extraña melodía, que no se parece a nada conocido. Hecha de sonidos aparentemente monótonos y con unas secuencias rítmicas constantes. Esta es la impresión que da el himno, no cabe escucharlo o criticarlo con los mismos esquemas mentales que se aplican incluso a las músicas más antiguas que habitualmente escuchamos. No cabe la intelectualización, sólo la perplejidad.

La novedad de la tabla de Ugarit es que verdaderamente se trata de una pieza completa. Una obra que despierta el oído hacia sonidos distintos de los que normalmente escuchamos.

GIUSEPPE DI STEFANO RECORDS PRESENTA

El inicio de una gran colección de óperas en vivo, avaladas por el criterio de selección y control de calidad del propio GIUSEPPE DI STEFANO.

En este lanzamiento FERYSA ofrece en exclusiva al aficionado español los primeros diez títulos de esta colección.

MIS MAS FAMOSAS INTERPRETACIONES

Mascagni: **Cavalleria Rusticana**.
Leoncavallo: **Pagliacci**.
Simionato, Di Stefano, Guelfi,
Carturan, Di Stefano, Petrella, Protti,
Alva, Sordello.
Votto - Scala 1955 / Sanzogno - Scala 1957.
GDS 1001 (3)
P.V.P.: 2.985 ptas.

Verdi: **Aida**.
Stella, Di Stefano, Guelfi, Zaccaria,
Simionato.
Votto - Scala 1956.
GDS 1003 (3)
P.V.P.: 2.985 ptas.

EDICION MARIA CALLAS

Verdi: **Traviata**.
Callas, Di Stefano, Campolonghi, Trevi.
Mugnai - México 1952.
GDS 2001 (3).
P.V.P.: 2.985.

Verdi: **Aida**.
Callas, Del Monaco, Domínguez,
Taddei, Silva.
De Fabritiis - México 1951.
GDS 2002 (3).
P.V.P.: 2.985 ptas.

TARDES MEMORABLES

Haendel: **Eracle**.
Barbieri, Bastianini, Corelli, Hines,
Schwarzkopf.
Von Maticic - Scala 1958.
GDS 3001 (3).
P.V.P.: 2.985 ptas.

Giordano: **Andrea Chénier**.
Corelli, Bastianini, Tebaldi, Hongen,
Konetzni.
Von Maticic - Vienna 1960.
(Lato 6: Renata Tebaldi canta **Otello e Traviata**).
GDS 3002 (3).
P.V.P.: 2.985 ptas.

MIS COLEGAS

Mario Del Mónaco.
GDS 4001 (2).
P.V.P.: 1.990 ptas.
Renata Tebaldi.
GDS 4002 (2).
P.V.P.: 1.990 ptas.

MIS MAESTROS PREDILECTOS

Arturo Toscanini.
GDS 5001 (2).
P.V.P.: 1.990 ptas.
Víctor De Sabata.
GDS 5002 (2).
P.V.P.: 1.990 ptas.

LOS DISCOS MAS CAROS DEL MERCADO MUNDIAL «IN LIVE». POR ALGO SERA

Para adquirir estos discos visite cualquiera de los establecimientos discográficos distribuidores de FERYSA, o bien realice su pedido por escrito al servicio de envíos por correo de FERYSA, apartado de correos 151036 de Madrid. En este caso, los discos llegarán a su domicilio, contra reembolso de su importe exacto.

Giuseppe Di Stefano

Crítica discográfica

NOTA DE LA REDACCION

A partir de este número de RITMO, las críticas discográficas irán marcadas con una valoración de cero a cinco cuadrados en los que se refiere a interpretación y sonido. Queda suprimida la «R» de recomendado y sólo se indicará con una «O» cuando se trate de una oferta discográfica. En el número anterior también algunas críticas (las de ofertas de otoño) iban marcadas de esta manera: rogamos nos disculpen el retraso en la información acerca de estos métodos de valorar un disco.

Con respecto al disco que, junto a la **Casación en Sol mayor** de L. Mozart, incluye **Pedro y el Lobo** de Prokofiev, y que fue comentado en el número de RITMO 513 (julio-agosto) de 1981, la editora, Deutsche Grammophon, nos comunica que, en las sucesivas reediciones, dicho disco (de referencia 25 31 275) se acompañará del texto en inglés y de su traducción al castellano.

«A MIS AMIGOS»: BRAHMS, GRIEG, LOEWE, WOLF: *Lieder*. Elisabeth Schwarzkopf, soprano. Geoffrey Parsons, piano. DECCA SXL 6943.

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

En la explicación a cargo de la misma Elisabeth Schwarzkopf en la contraportada del disco nos enteramos de que la presente grabación fue realizada por encargo de DECCA cuando la cantante ya no efectuaba grabaciones discográficas, y es seguramente la única grabación que Schwarzkopf ha hecho separada de su vieja colaboradora EMI. «A mis amigos» es, por parte de la soprano, una nueva gentileza para con su público y cualquiera que nunca la haya escuchado y que sea mínimamente sensible a la música, entrará forzosamente en este club de amigos. Legge demuestra una vez más que la voz humana, sea a la edad que sea, y la interpretación musical, no tienen secretos para él. Y en el caso concreto de ésta, su máxima obra (Schwarzkopf), menos aún. Las interpretaciones de Schwarzkopf en este disco hacen palidecer las de cualquiera de las pretendidas cantantes de concierto de hoy (excepto Jessye Normann): asistimos, como siempre con ella, a una lección de la catedrática del «Lied». Nadie sabe mejor el texto que ella, nadie sabe



acoplarlo con la música mejor que ella y nadie sabe mejor que ella servirse del propio material vocal para lograr esta combinación (ella sabe cómo utilizar la voz de sesenta años tan bien como utilizaba, de otro modo, claro, la de treinta). Ciertamente, para algunos será siempre Schwarzkopf una artista de un personalismo refinado excesivo; pero los que así la consideran no entienden que Schwarzkopf pertenece a aquella «rara avis» de artista que al conocimiento exhaustivo de música, texto, interpretación, estilo, escena, técnica, instrumento propio, etc., añaden la genialidad personal (en los últimos años y en la ópera, María Callas). Sean los Wolf (casi todos de los Morike), sean las inflexiones de *Der Schwan* de Grieg o la alegría contagiosa de *Blinde Kuh* de Brahms, todo goza de aquel carácter de interpretación superior que sólo Schwarzkopf es capaz de lograr, hablando, cantando, riendo o recitando: «Das ist das Lied». Acompañamiento de Parsons más sutil de lo acostumbrado en su caso.—I.T.

ALBINONI: *Los 8 Conciertos para oboe y dos oboes del Op. 7*. Heinz Holliger, Hans Elhorst, oboes. Camerata de Berna. Archiv 2533409.

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

En poco menos de un año han aparecido en nuestro mercado discográfico dos versiones de los *Conciertos para oboe Op. 7* de Albinoni. La primera (Orquesta de Cámara de Berlín; director, Vittorio Negri, Philips 6747138) incluye además los cuatro conciertos para cuerda y continuo que completan los doce de la publicación original. Hay que darse, pues, la enhorabuena ante tan sorprendente e insólito acontecimiento.

Como Michael Talbot ha hecho notar en más de una ocasión, en estos conciertos Albinoni «toma como modelo del estilo de escritura del oboe el lenguaje vocal» a diferencia de Vivaldi, que «transfiere el lenguaje del violín al oboe». Partiendo de esta aparentemente elemental observación se podría descalificar la versión de Negri por excesivamente vivaldiana e idealizar la presente por su lirismo. Este comentarista opina, sin embargo, que ambas son aproximaciones válidas, porque si la de la Camerata de Berna está basada prioritariamente en el desarrollo de la línea melódica, la de Negri posee un valor rítmico (el clave participa casi a nivel de solista) y un trazado sonoro que la hacen sumamente atractiva.

Conclusión: tiempos muy lentos, melodismo contemplativo, moderación dinámica y correctísima medida son algunas de las características de esta bellísima versión.—P. G. M.

BACH: *Suite número 2 en Si menor para flauta, cuerda y continuo BWV 1067*. TELEMANN: *Suite en La menor para flauta, cuerda y continuo*. Ransom Wilson, flauta. Orquesta de Cámara de Los Angeles. Director: Gerard Schwarz. EMI 067-086 098 Digital.

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

Tanto la *Suite (Obertura) para orquesta BWV 1067* de Bach como la otra *Suite* de Telemann han sido escogidas en esta grabación con el exclusivo fin de mostrar las facultades del flautista Ransom Wilson. Y no es desdeñable esta finalidad, pues Wilson se muestra como un consumado instrumentista, a la altura de los mejores. A su gran capacidad de expresión musical se une también un dominio absoluto de la técnica de su flauta, ofreciendo en los pasajes rápidos vivas muestras de sus posibilidades acrobáticas. Su sentido del ritmo y la acentuación barrocas son tampoco nada despreciables.

Otra suerte toca a la calificación de la dirección y la interpretación orquestal. Aunque la ejecución de ambas piezas sea irreprochable desde el punto de vista técnico, la interpretación dista mucho de ser valiosa. Ni Bach ni Telemann pueden ser interpretados así hoy en día. El director no se decanta ni por una visión auténtica, a lo Harnoncourt, ni por otro lado, utilizando instrumentos actuales, ofrece el mínimo interés por el sabor barroco. Queda como mero acompañante rutinario de un gran artista, aunque bastante mejor en Bach que en Telemann.

Conclusión: esperamos escuchar a Ransom Wilson con acompañantes más adecuados, aunque el registro en conjunto ofrezca un Bach bastante más apreciable que un Telemann, de poco contraste.—S.B.

BACH: JOHANN CHRISTIAN: Sinfonía concertante en La mayor para violín, violonchelo y orquesta. Sinfonía en Mi bemol mayor para doble orquesta Op. 18 núm. 1. Collegium Aureum. Director: Reinhard Peters. EMI «Deutsche Harmonia Mundi» 065-099827.

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

El célebre profesor del joven Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Christian Bach, el «Bach de Londres», nació en 1735 y murió en 1782. Perteneció, por tanto, a la generación del «Sturm und Drang» de su hermano Carl Philipp Emanuel, aunque él se decantó más por el estilo galante del rococó. Y junto con éste, ha sido el más conocido de los hijos del Bach de Leipzig.

En este disco se recogen dos piezas de dos géneros próximos: la naciente sinfonía, a la que Johann Christian puso los cimientos que coronó Haydn, y la llamada sinfonía concertante, especie de género híbrido entre el concierto para solista y la sinfonía para orquesta pero con carácter propio que no sobrevivió al mismo Mozart. Sin embargo, las composiciones de este último género suelen



ser estimables, y así lo es también ésta, dedicada a la combinación de instrumentos de cuerda. Fue compuesta en la última etapa de la vida de Bach, aquella que influyó más notablemente en su genial discípulo, por ello sonar algo «mozartiana».

La **Sinfonía en Mi bemol mayor** fue compuesta en 1781 y es una de las mejores obras de su autor. Se abre con un «Allegro spiritoso», muy original, con giros en imitación, ecos, etc. El segundo, «Andante», opone la alegría de una orquesta a la gravedad de la otra. El «Allegro» final cierra la **Sinfonía** en un tema de cacería tan a la moda de la época, pero brillantemente instrumentado.

La grabación, del año 1965, llega con cierto retraso a España. Sin embargo, la interpretación no ha quedado anticuada, pues esa leve inclinación hacia los instrumentos originales que caracterizó al Collegium Aureum es todavía muy válida para la música del período pre-clásico. Sin embargo, también es cierto que estas obras pueden ser interpretadas con algo más de la alegría italiana y la delicadeza rococó que transluce la música de Johann Christian Bach.—S.B.

⊙ **BARTOK: Integral de la obra para la escena. Suite de El Castillo de Barba Azul.** Mihály Székely (bajo), Olga Szonyi (soprano). Sinfónica de Londres. **El príncipe de madera:** Sinfónica de Londres. **El Mandarín maravilloso.** Orquesta y Coros de la Sinfónica de la BBC. **Suite de Danzas:** Philharmonia Hungarica. Director Antal Dorati. Philips 6768 600, 3 discos. Precio de oferta: 1.800 ptas.

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

El centenario de Bartók está siendo bien celebrado fonográficamente por el grupo Polygram. A las tres selecciones tan interesantes de D. G. se añade este tríptico escénico más la crucial **Suite de Danzas**. A las tres obras para el teatro hemos dedicado amplio espacio en un artículo publicado en RITMO (números 501 y 502). De ellas decíamos, entre otras cosas, que constituyen el *paso del Rubicón* de la madurez estética de su autor, lo que da idea de la importancia que les asignamos. La **Suite de Danzas**, primera obra orquestal en que Bartók utiliza con rigor e internacionalismo su adquisición estética que hemos denominado *folklore imaginario* (según la expresión de Moreux), es la única selección aquí incluida que ya había sido publicada

en España (junto con el interesante **Concierto para orquesta** debido al mismo director, el archibartókiano Dorati).

Hace poco hablábamos del **Barba Azul** de Solti. El contraste con el incluido en este álbum es enorme y muestra la riqueza de una obra que de tan diferentes perspectivas puede ser recreada. La versión de Solti es lírica y presenta un enfrentamiento entre los protagonistas en base a su sufrimiento, su amor, su deseo fracasado de mutua comprensión. Dorati no rehúye los elementos líricos, pero los contrasta con vigorosos enfrentamientos dramáticos, utilizando la orquesta con fuerza, con energía desconocida para ese Solti que tanta energía ha desbordado en otros registros. Aunque las voces son *menores* con respecto a otras grabaciones: Ferencsik, con Melis y Kasza; Solti, con Kovats y Sass. Por lo demás, Székely era ya un veterano del papel de «Barba Azul» cuando Dorati grabó este disco en 1963, por haberlo grabado en la primera versión de Ferencsik, de 1956.

El sentido dramático, el vigor, la fuerza, la riqueza de contrastes, marcan el resto de la trilogía escénica: las danzas en *la cruel naturaleza* del **Príncipe** o la persecución del «Mandarín» a la «Muchacha» son ejemplo de esta vía. La violencia es, lógicamente, mucho mayor en la última que en la primera obra. En el **Mandarín** ya no hay apenas momentos líricos, descanso espiritual, sino retrato expresionista de un ambiente sórdido y despiadado, símbolo de uno de los aspectos más desgraciadamente evidentes de nuestro siglo.

En este momento esta integral escénica de Bartók es la única opción en el mercado. No hay que lamentarlo demasiado: en tanto que integral es acaso la mejor. Podrá equipararsele Solti el día que grabe el **Príncipe**, quizá lo mejor en este álbum.—S.M.

⊙ **BEETHOVEN: Missa Solemnis en Re mayor, Op. 123.** Edda Moser, Hanna Schwarz, René Kollo, Kurt Moll. Gran Coro de la Radio del N. O. S., Hilversum; Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, Leonard Bernstein. Deutsche Grammophon 27 07 110, 2 discos. Precio oferta: 1.200 ptas.

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

Tras las últimas y numerosas incursiones discográficas de Bernstein en la obra de Beethoven, esta grabación se me antoja como la última y definitiva *prueba de fuego* para el director ameri-

GRAN OFERTA

KARL BÖHM

(1894 - 1981)



Todos los álbumes, los discos y las musicassettes dirigidos por KARL BÖHM pueden ser adquiridos ahora a precio especial



Leonard Bernstein.

cano. También, pienso, para cualquier beethoveniano, si consideramos la posición que la **Missa Solemnis** ocupa dentro del catálogo del músico de Bonn y su papel de obra cumbre en la historia del sinfonismo-coral.

La primera y gran dificultad es de carácter espiritual, anímico: trabajo capital del decisivo período de madurez de Beethoven, esta magna composición abarca y sintetiza definitivamente la religiosidad, el pensamiento y el arte de su creador. Y todo ello en el marco de un colosal edificio sonoro, cuyo lenguaje, ecuménico, parece escapar del mundo terrenal en el paroxismo de la abstracción.

La segunda dificultad es de orden técnico: la **Missa Solemnis** exige de todos los ejecutantes (en especial del coro) una prestación técnica e incluso física por completo excepcional, no siempre salvada con dignidad. Este doble desafío ha supuesto para unos pocos (Klemperer a la cabeza, tras él Giulini, Böhm, quizá Jochum) su gran triunfo; pero tal vez para los más el intento termina en fracaso o, cuando menos, en una consecución parcialmente lograda.

Todo ello es para mí superado con suficiencia por Bernstein y hay que decir cuanto antes que si ya su último Beethoven le caracteriza como un notable intérprete del *genial sordo*, el presente registro me parece el definitivo refrendo a su condición de gran beethoveniano; lo que no es poco si tenemos en cuenta que este calificativo, sin ponernos a pensar en toda la grandeza que comporta, es aplicado quizás en exceso a intérpretes de solvencia dudosa.

A este éxito es evidente que contribuyen una espléndida Orquesta del Concertgebouw de muy noble y cálido sonido; un Coro de la Radio de Hilversum que, sin llegar a superar siempre las inhumanas exigencias de Beethoven, denota una calidad cierta y una entrega total; por último un cuarteto solista en donde destacan especialmente Moll con su noble y timbradísima voz y Hanna Schwarz, «mezzo» de grato y cálido color, muy sugestivo. Quizá menos perfectos Edda Moser y René Kollo, aquélla de muy buena línea, para mí un punto ligera para esta música, y éste, aun con pequeñas deficiencias, cuyo timbre heroico es muy adecuado y denota venturosamente una recuperación que se hacía necesaria. En cualquier caso la homogeneidad del cuarteto es su mejor baza.

Respecto a Bernstein, pienso que las líneas maestras que rigen esta interpretación coinciden generalmente con las de sus últimas aproximaciones a la música de Beethoven (en cabeza de es-

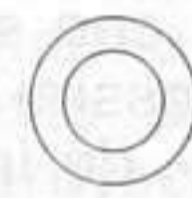
tas su **Fidelio** y el **Cuarteto Op. 131**): gran transparencia armónica y tímbrica; escrupulosa atención a las indicaciones de «tempo», si bien la agógica resultante, lejos del envaramiento, es extraordinariamente imaginativa y vital; contrastes dinámicos y muy acentuados, a veces casi abruptos, pero lejanos del peligroso teatralismo; pulsación y acentuación siempre vigorosos, que conducen a una tensión que pronto prende en el oyente y cuya atención mantiene siempre despierta.

Bernstein por otra parte, ayudado por este «modus operandi», dramatiza la obra bajo la impronta vitalista y vivencial de su *puesta en música*. A este respecto Bernstein parece coincidir con el enfoque dado por Arnold Werner-Jensen, cuyo comentario en el libreto aventura esta pregunta: «*La Missa Solemnis, ¿un drama musical religioso?*» Se percibe la impresión de que allí está ocurriendo algo que posee una dinámica y un devenir, que existe una dialéctica, un juego de tensiones; y en este sentido el papel que Bernstein hace jugar a la orquesta se aleja del frío y estático elemento acompañante para convertirlo en *comentarista* vivo y cambiante, mediante indicaciones repletas de intencionalidad. En todo caso la lectura rezuma clasicismo y respeto por la letra, lo que no deja de ser sorprendente en el anteriormente polémico y heterodoxo director, el cual ha pasado a convertirse en un gran clásico sin perder un ápice de su interesante personalidad. No parece ajeno a esto su constante contacto con las grandes orquestas europeas de tradición clásica.

Por último, estamos ante una visión gradiosa (no grandilocuente), y si bien los «tempi» del temperamental director no son tan lentos como los de un Böhm, por ejemplo, su fraseo es siempre amplio y noble; la presencia constante pero no protagonista de los metales en el entramado instrumental confiere un ropaje tímbrico de indudable grandeza y solemnidad. De acuerdo con este planteamiento, Bernstein hace bascular la obra en torno al «Credo», indudable núcleo emocional de la obra. Pero los episodios que presentan más alto nivel general son los dos extremos («Kyrie» y «Agnus») y el sentimiento de plegaria que rezuman parecen estimular la expresividad de Bernstein. El «Agnus», que

se abre con un sobrecogedor enunciado de Moll al que responde la Schwarz con enorme dramatismo, describe un amplio círculo que va de la tristeza a la resignación para finalizar en un clima de elevación y paz que parece el objeto último de la obra.

Conclusión: El «primus» es desde luego Klemperer (EMI), pero «inter pares» parece que habrá que ir considerando también a Bernstein, a parecido nivel (más o menos, según personales interpretaciones) que Giulini (EMI) y Böhm (DG), versión esta última no publicada en España.—J.I.P.



BEETHOVEN: Oberturas completas. Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Director, Kurt Masur. Philips 6780031, 2 discos. Precio oferta: 1.200 ptas.

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

A los seis años de su publicación, aparece en España la acreditada integral de Masur que ya figuraba acoplada en el álbum de las **Nueve Sinfonías**, Philips 6747 135, no en España. Aunque este doble se ciñe a las once oberturas marginando los fragmentos de **Egmont** que Karajan incluyó en su registro (DG 1970) creo que la balanza se inclina del lado de Masur, pese al enorme prestigio de los **Berliner** y aun cuando la propuesta de Philips bien podría haber rescatado, en un proyecto de mayor ambición artística, las hoy olvidadas músicas incidentales que Beethoven escribió en torno a **Las Ruinas de Atenas** o **El Rey Esteban**. Con todo, y habida cuenta de la bondad técnica de estos discos, la edición es oportuna y, a mi juicio, esclarecedora.

Kurt Masur no es un *divo* de la batuta, por más que su prestigio y autoridad en el campo beethoveniano están fuera de toda duda. Ha habido fiascos en su carrera discográfica —¿quién no los tiene?— como la **Genoveva**, tan esperada y que nos dejó con un cierto regusto de frustración. Pero aquí parece hallarse en su elemento. La Gewandhaus presta una cuerda aterciopelada, tersa, una madera diáfana y un metal de brillo y pujanza envidiables. Con estos mimbres, Masur vierte un Beethoven intenso, humano, poético, de un dinamismo y una claridad que compiten con las mejores versiones hoy disponibles. Las tres **Leonoras** se ofrecen como un gran fresco sinfónico en tres tiempos: amorosa y exaltada la primera —su coda se basa en la frase de Florestán «Ein Engel, Leonoren, der Gattin, so gleich»—; meditativa y dramática la segunda, con un adecuado contraste

entre la tiniebla del «Adagio» —donde resuena, consolador, el tema de «In des Lebens Frühlingstagen»— y la anhelante búsqueda de luz del «Allegro» —en el final, Masur reserva sus fuerzas—; y por fin, la tercera **Leonora**, vibrante, con su sentido de catarsis y el himno triunfal que simboliza los ideales beethovenianos de amor y fraternidad. **Fidelio**, pastoril, lírico. **Coriolano**, con un fantástico tejido contrapuntístico de la cuerda y una serena dramaturgia. **Egmont**, tenso en el «Sostenuto», con logrado juego dinámico y rítmico en el «Allegro» —¡qué trompas en la llamada de la ejecución!— y una gloriosa transfiguración en la **Victoria**. **La Bendición de la Casa**, con su introducción entre Haendel y Rossini y su juego polifónico de la «Fuga», de intenso colorido y rítmica apabullante. **El Rey Esteban**, con su «joie de vivre» y su regusto popular. Las *pequeñas* (**Onomástica** y **Ruinas de Atenas**) resplandecientes. En suma: un álbum atesorable.—**G.B.M.**

⊙ **BEETHOVEN: Las nueve sinfonías. Concierto para violín. Concierto para piano Núm. 5, «Emperador».** Francescatti, violín; R. Serkin, piano; Cundari, soprano; Rankin, mezzo; Da Costa, tenor; Wilderman, barítono. Orquesta Filarmónica de Nueva York (en el «Emperador»). Orquesta Sinfónica de Columbia. Coro Westminster. CBS 79900, 9 discos. Precio oferta: 4.725 ptas.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Walter abordó la grabación de las Sinfonías de Beethoven a principios de la década de los sesenta, en plena expansión del sonido estereofónico. Contemporáneo de la integral de Klemperer y bastante posterior a las grabaciones de Furtwängler, por citar las más significativas, se muestra, sin embargo, muy distante de ellas. Si Furtwängler y Klemperer marcan una pauta en la evolución interpretativa de los músicos románticos —que será de gran importancia para generaciones posteriores —Walter, en Beethoven, opta por mirar más bien el pasado.

Al margen de ciertas imperfecciones técnicas —creo que Walter fue más artista que técnico de la batuta— la concepción de las **Sinfonías** viene definida por el predominio de los elementos líricos sobre los dramáticos, con ausencia de una clara dialéctica entre ambos (fundamentales en las sinfonías impares, a partir de la **Tercera**). Por ello, no existe la acumulación de tensiones que tienen su

desenlace en los clímax, quedando éstos poco definidos. El ritmo, en ocasiones, es desdibujado; la expresión, contenida; y la dinámica, corta. En general son notables la claridad expositiva, el equilibrio de voces y el fraseo.

La **Primera Sinfonía** es traducida con corrección, sin excesivo ímpetu y sin la chispa y luminosidad que la obra requiere.

Excelentes interpretaciones las de la **Segunda** y **Cuarta**, especialmente los movimientos lentos, planteados con tiempo amplio y espléndidamente cantados.

Decepcionante la **Tercera**, sobre todo en sus dos primeros movimientos, en los que Walter ofrece la imagen de un héroe festivo, plácido, que vuelve de una incruenta batalla. Así, toda la impresionante arquitectura del primer movimiento pierde su equilibrio al faltarle fuerza, expresión y contraste. La anodina interpretación de la «Marcha Fúnebre» empieza a cobrar interés al comienzo de la fuga, terminando desmayada. Muy bien los movimientos finales, con mención para el último, realizado con calor, vitalidad y nitidez. Sobria versión la de la **Quinta**, con notable brío y tiempos moderados. Destacaría, por insólita, la claridad con que se escucha el contrafagot en el cuarto movimiento.

En la **Pastoral** Walter adopta una postura descriptiva, frente a la expresiva solicitada por el autor. Valores positivos son el lirismo y la ternura, si bien quedan empañados por deficiencias en la articulación.

Quizá sea la **Séptima**, junto a la **Octava**, la que más me ha gustado. Esta vez el ritmo es ajustado, preciso. Hay emotividad, contraste, ímpetu y comunicatividad. Sensacional el «Allegretto», doloroso y expresivo.

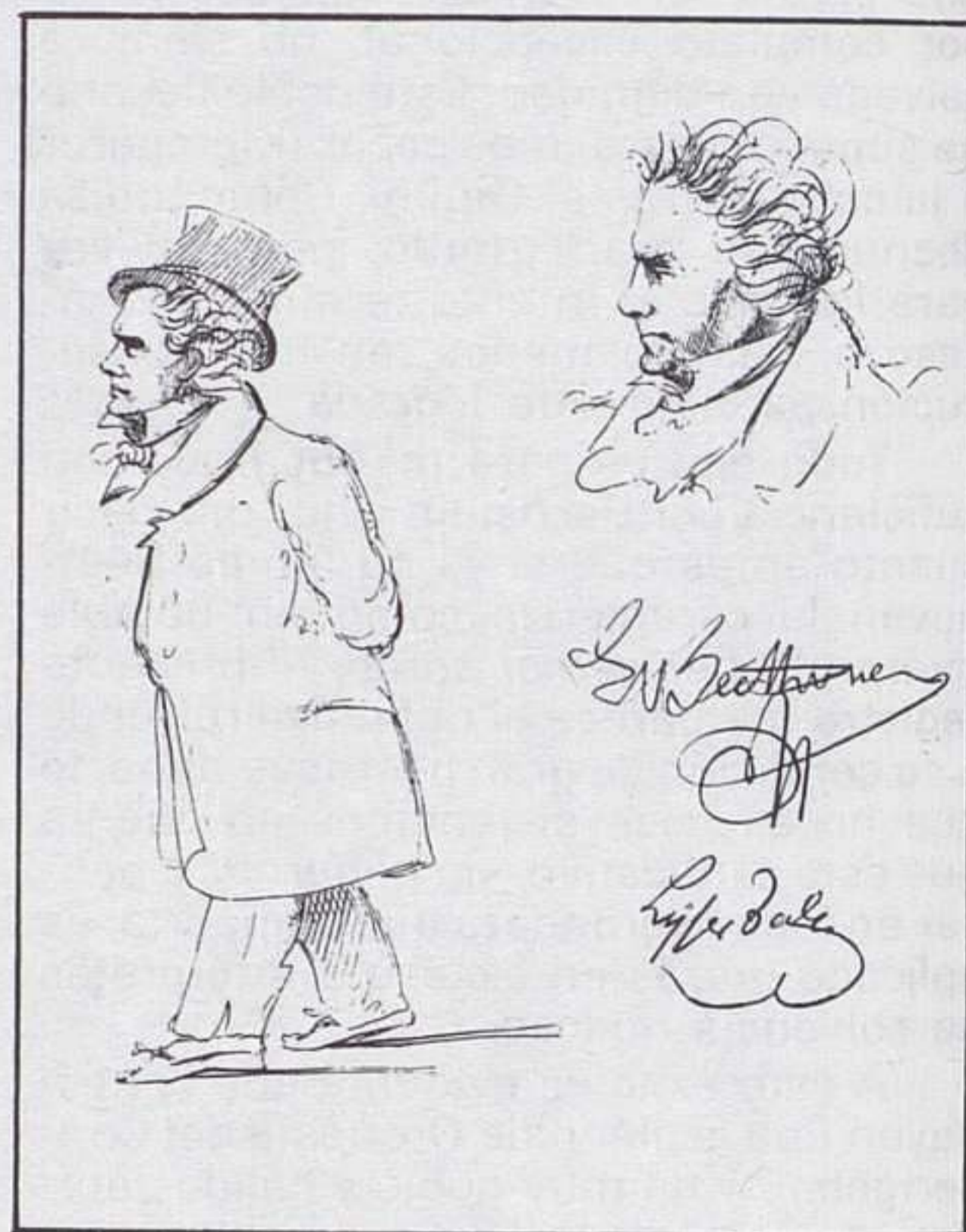
Recordaba la **Octava** como versión de referencia. Al escucharla nuevamente el juicio tengo que modificarlo. Creo que la de Jochum, y alguna otra más, la supera. No obstante, esta es una gran versión: vital, espontánea, incisiva (algo nerviosa y apasionada).

Discreta la **Novena**, con un primer tiempo apelmazado y borroso; el segundo, impreciso, y el lento, de una gran serenidad y paz. El final queda muy devaluado por la floja intervención de los cantantes y la poca relevancia del coro.

Nada nuevo aporta la apagada versión de **Concierto para violín**, bien acompañado pero carente de inspiración. Superficial intervención la de Francescatti, de sonido bello y en ocasiones desafinado. Desafortunada la inclusión en el álbum del «Emperador». Tanto el

solista, Serkin, como el director interpretan la obra con injustificada ligereza, apresuramiento e inexpressividad. Irreconocible la Filarmónica de Nueva York, y el sonido (mono) francamente malo.

Dentro de lo difícil que resulta recomendar una integral de las **Sinfonías** de Beethoven, entre otras cosas porque no hay ninguna redonda, me inclinaría, entre las modernas, por las de Kubelik (DG) y Bernstein (DG), esta última registrada en directo y de soberbio sonido; y las citadas de Klemperer (EMI extranjero) y las grabaciones sueltas de Furtwängler. Para los **Conciertos**, las versiones de Menuhin Furtwängler y Menuhin/Klemperer (ambos EMI), en el de violín, y Baremboim/Klemperer (EMI) en el **Emperador**, siguen siendo indiscutibles.—**F.G.O.**



Beethoven, litografía de Lyser.

BEETHOVEN: Fidelio. Hildegard Behrens («Leonora»), Peter Hoffmann («Florestán»), Hans Sotin («Rocco»), Theo Adam («Pizarro»). Sona Ghazarian («Marcelina»), David Kuebler («Jaquino»), Gwynne Howell («Ministro»). Orquesta Sinfónica de Chicago y Coro. Director: Sir Georg Solti. Decca 178 D 1/3, 3 discos. Grabación «Digital».

Una nueva grabación de **Fidelio** y una oportunidad para hacer un balance comparativo entre las distintas opciones discográficas que en este momento ofrece nuestro catálogo. Tres versiones —Klemperer (EMI), Böhm (DG) y Bernstein (DG)— componían hasta ahora una breve pero importante discografía de es-

caso, echamos de menos algunos clásicos, como Furtwängler (EMI), Fricsay (DG) o Karajan (EMI). A este panorama hay que añadir ahora la nueva producción de Solti, de la que nos vamos a acupar tras pasar breve revista a las otras tres versiones disponibles.

La más antigua de ellas, la de Klemperer, es seguramente la mejor, además de ser uno de los máximos logros del célebre director en el terreno beethoveniano. Nadie ha superado hasta la fecha el intenso dramatismo y la profundidad romántica (por momentos casi wagneriana) de su interpretación. Tampoco ha sido superado el reparto encabezado por Jon Vickers, el mejor «Florestán» del disco, y por la increíble «Leonora» de Christa Ludwig; maravillosas prestaciones de I. Hallstein y G. Frick.

En las antípodas interpretativas se encuentra la clásica versión de Karl Böhm, perteneciente a la «Edición Beethoven» de Deutsche Grammophon. La obra es vista aquí desde el «Singspiel» mozartiano, casi nos parece estar oyendo **La Flauta Mágica**. Tal enfoque —no sólo admisible, sino muy coherente desde el punto de vista estilístico— proporciona a Böhm unos resultados más que notables. El reparto, con la única excepción de Gwyneth Jones, vociferante «Leonora», es excelente, con un estupendo «Florestán» (James King), uno de los «Rocco» mejor cantados (Franz Crass), una «Marcelina» encantadora (Edith Mathis) y un «Ministro» (Talvela) paternal y próximo a Sarastro. El sonido es bastante bueno.

La más reciente versión de Leonard Bernstein fue comentada en RITMO por E. Pérez Adrián (número 496), y allí remito al lector. Simplemente expresaré mis coincidencias con él acerca de la genial dirección de Bernstein, que, de no haber sido por la deficiente actuación vocal de sus protagonistas (Kollo y Janowitz), hubiera colocado esta interpretación en primerísimo lugar.

Por muchos motivos, el **Fidelio** que ahora publica Decca no se puede ni comparar con los tres anteriores, a pesar de que en él se dan cita algunos nombres del más alto prestigio. La dirección de Solti, vital e intensa al comienzo de la obra, va tornándose irregular en el transcurso de la misma. Al lado de piezas admirablemente tocadas (como cabía esperar de una de las primeras batutas de la actualidad), como la **Obertura**, el **Coro de prisioneros** o el final del Primer Acto, hallamos otras *desconcertantes* (en el verdadero sentido del término), como el célebre **Cuarteto Número 3** (¡qué diferencia con Bernstein!), o la escena cuarta del Segundo Acto, donde —aunque parezca increíble— no queda bien ni el

toque de trompeta. Todo el Segundo Acto, en general está llevado de un modo bastante superficial, y en especial la última escena resulta francamente vulgar. Al igual que Klemperer, Solti omite la **Obertura Leonora Número 3**, que desde antes de Mahler se incluye como interludio del Segundo Acto, pero a diferencia de aquél, Sir Georg no logra conferir unidad dramática a su versión, dando la impresión de ser más bien un conjunto de números mejor o peor tocados.

A esta impresión contribuye también en alto grado la arbitraria selección de los diálogos hablados, fundamentales en esta ópera para garantizar la continuidad dramática. En efecto, éstos —aunque bien realizados— se hallan tan resumidos y cortados que en algunos momentos ni siquiera permiten la inteligencia de la acción. Por ejemplo, el diálogo que debe figurar entre el aria de «Leonora» y el **Coro de Prisioneros**, en el que aquélla y «Marcelina» convencen a «Rocco» para que deje salir a pasear a los prisioneros, es incomprensiblemente omitido de la grabación (aunque no del libreto), con lo que a partir de dicha aria no es posible entender nada de lo que ocurre.

El capítulo vocal es, con todo, lo más desalentador. Hildegard Behrens, que pasa por ser una de las «Leonoras» más cotizadas del momento, no alcanza el nivel esperado. Vocalmente resuelve con soltura, aunque algo fatigosamente, sus difíciles cometidos, pero interpretativamente se muestra histriónica y en exceso llorona, no recordándonos demasiado su figura a ese ideal de mujer pintado por Beethoven. A pesar de sus apurados agudos, la Janowitz perfila el personaje con mayor nobleza y dignidad, y por supuesto, Christa Ludwig queda a gran distancia en todos los sentidos. La otra decepción —y ésta mucho más dramática— es la de Peter Hoffmann. El joven «Heldentenor» hace un «Florestán» inadmisibles desde todos los puntos de vista. La insuficiencia vocal, que se pone de manifiesto desde el primer agudo, hace que el temible final de su aria sea realmente bochornoso, y no digamos el dúo con «Leonora», donde además, apenas se le oye. Su pequeña voz, de timbre escasamente agradable (al menos en estos discos) y su pobre fraseo nos hacen preguntar cómo es posible que este hombre tenga éxito en papeles wagnerianos. La comparación con otros «Florestán» es improcedente; bastará con decir que queda infinitamente más digno el de René Kollo, a pesar de sus conocidas dificultades.

Por fortuna, el resto del reparto es más satisfactorio. Hans Sotin hace un buen «Rocco», dubitativo y un poco tris-

tón, muy bien cantado; Theo Adam, terrorífico «Pizarro», se halla vocalmente más gastado que cuando grabó el mismo «role» con Böhm, aunque su caracterización del difícil personaje sigue siendo perfecta. A discreto nivel los demás.

Punto y aparte para el confuso libreto, en el que no vienen indicados ni los cambios de cara, ni la numeración de las escenas, ni siquiera separados los diálogos hablados de los números cantados (arias, dúos, etc.). Todo va seguido. Pero lo más grave es que no hay la menor coincidencia entre los diálogos que figuran en el libreto y los que aparecen en la grabación, con lo que la confusión es enorme al intentar seguir ésta con el texto escrito. Al parecer, han debido aprovechar el libreto perteneciente a otra grabación de **Fidelio** con diálogos distintos, sin tomarse la molestia de revisar los textos y adaptarlos a la presente versión. Algo realmente impresentable.

Parece increíble que el binomio Solti-Decca, que ha dado al disco algunas de las más importantes grabaciones de ópera, pueda ofrecer productos tan mediocres como éste, por mucha grabación «digital» que se quiera. La conclusión final es, pues, negativa, y la elección a la hora de adquirir un **Fidelio** debe recaer sobre cualquiera de los tres mencionados al principio.—L.S.

BEETHOVEN: Sinfonía Número 8 en Fa mayor Op. 93. Sinfonía Número 9 en Re menor Op. 125 «Coral». Sheila Armstrong, soprano; Anna Reynolds, contralto; Robert Tear, tenor; John Shirley-Quirk, bajo. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Carlo María Giulini. EMI 165-002366/67, 2 discos.

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

Con considerable retraso aparece ahora entre nosotros esta grabación de 1973. Démosle, no obstante, la bienvenida, pues se trata de una importante producción, muy esperada entre los aficionados españoles que han ido descubriendo paso a paso la personalidad de ese gran director que es Giulini. ¿Cómo es la **Novena** discográfica de Giulini? La respuesta a esta pregunta hay que entenderla en términos relativos: se trata de una gran versión, pero no alcanza las cotas de genialidad de otras **Novenas** famosas del disco, ni, por otro lado, iguala a otros registros beethovenianos del propio director (**Missa Solemnis, Pastoral, Heroica**), ni tampoco posee la espontaneidad de la memorable **Novena**

que diera Giulini en Barcelona el 29 de marzo de 1978 (algo parecido ha ocurrido con el **Requiem** de Mozart publicado también por EMI, pálida sombra del que dirigió en aquella ocasión). No debe sacarse de esto la impresión de que estamos ante una mala versión. Simplemente, el director italiano no dio el día de la grabación la nota de genialidad que sí acostumbra a dar otras veces.

El panorama discográfico de la **Sinfonía Coral** debe hacer obligada referencia a cuatro versiones clásicas absolutamente geniales: Furtwängler (EMI-1951), Szell (CBS), Klemperer (EMI-



Carlo Maria Giulini.

1958) y Fricsay (DG-Privilege), de las que solamente la última está disponible actualmente en España. Creo que a ellas debemos añadir con toda justicia, de entre las modernas, la de Bernstein (DG), a pesar de la desastrosa actuación de su cuarteto vocal. En un segundo grupo, en el que incluiríamos versiones muy buenas pero sin el rasgo genial de las anteriores, es preciso citar las de Karajan (Privilege), Böhm (DG), Solti (DECCA) y la de Giulini, objeto de este comentario. Las demás **Novenas** presentan, por diversos motivos, menos interés.

Pero, dejando a un lado las inevitables comparaciones, no hay duda de que nos hallamos ante una muy buena versión, con páginas muy logradas, como el «Allegro» inicial, que evoca a Giulini las palabras del Génesis: «*En el principio...*». Pocas veces se oyen los primeros compases de la **Sinfonía** con mayor misterio y expectación que en este disco.

Todo el movimiento es conducido de forma pausada y majestuosa, destacando también la coda, por su extraordinaria realización. También el «Scherzo» resulta magnífico, llevado a un «tempo» bastante vivo, y muy bello el «Trío». El «Adagio» es para el maestro un plácido intermedio entre lo acontecido y lo por venir, más que un tiempo dotado de profundidad propia, como es en manos de Furtwängler y —en menor medida— Bernstein. El «tempo» es ligero y la concepción, sencilla.

En el «Finale» es precisamente donde más se aprecia la diferencia con la citada versión de concierto. El director ve este movimiento como una exultante fanfarria, un inmenso canto a la alegría y la libertad, visión sólo relativamente plasmada en la grabación. No se trata solamente de que el Coro de la Sinfónica de Londres, siendo bueno, no se puede comparar con el maravilloso Coro Filarmonía (que es el que actuó en aquel concierto), sino de que Giulini, como la mayoría de los grandes directores, rinde más en público que en el estudio de grabación. El cuarteto vocal resulta muy eficaz en sus actuaciones conjuntas, destacando las voces femeninas sobre las masculinas, las cuales dejan bastante que desear en sus cometidos solistas. Sólo bueno, el Coro de la Sinfónica de Londres.

La producción se completa con una clásica y amable versión de la **Octava Sinfonía**, rebotante de optimismo. Extraordinaria interpretación, reveladora de insólitos detalles.

El sonido es bastante bueno y claro. La presentación, magnífica, con un interesante artículo de Robin Golding y el extracto de una entrevista con Giulini.—**L.S.**

BRAHMS: Danzas húngaras números 1 a 21 (completas). Orquesta de la Opera Popular de Viena. Director, Mario Rossi. Ricordi OCL 16012. Importador, Ferysa.

He aquí la integral de las **21 Danzas** que Brahms *elaboró* sobre temas folklóricos más o menos húngaros, y propios. Obras de popularidad bien cimentada y justificada. Las orquestaciones son las *oficiales*, debidas a Brahms, Dvorak y otros.

Con la interpretación, ya descatalogada, de Schmidt-Isserstedt, ésta es la versión mejor de estas partituras. Boskosky y Reiner (DECCA) ofrecen mayor aroma húngaro y Dorati (Philips) es muy brillante, pero dirige sólo **16 Danzas**.

La toma, antigua (1956), pero reprocesada, es aceptable, pero con distor-

sión en los finales de cara. Recomendable con reservas. Dorati ofrece mejor sonido a cambio de **5 Danzas**. Usted decidirá.—**R.A.M.**

BRITTEN: Serenata para tenor, trompa y cuerda, Op. 31. Les Illuminations, Op. 18 (para tenor y orquesta de cuerda). Deutsche Grammophon, 2531 199. Robert Tear, tenor. Dale Clevenger, trompa. Orquestas Sinfónica Chicago y Philharmonia: C. M. Giulini.

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

Son numerosas las sugerencias de una escucha de este bellísimo disco como para desarrollarlas en espacio tan escaso. Señalemos algunas, echando mano de la sugerencia nosotros también.

El papel de la voz y la poesía en la obra de Britten, papel creciente hasta culminar en su vocación operística. Junto a estas dos magníficas obras, una de juventud y otra apenas de madurez, recordemos obras vocales de la importancia del **War Requiem** o la **Sinfonía Primavera**.

El gusto literario de Britten, siempre presente en su obra mediante los grandes autores del riquísimo siglo XIX inglés (en la **Serenata** hay poemas de Keats, Blake, Tennyson, Cotton); la puesta en música de algunos de los poemas del Rimbaud de las **Illuminations**, escritos en el momento más privilegiado de la historia literaria francesa (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Lautréamont...); el recuerdo constante de los isabelinos (el Ben Jonson del penúltimo poema de la **Serenata**, el Shakespeare del **Sueño de una noche de verano**); lo mejor de la novela americana (el Melville de **Billy Budd** y el James de **La vuelta de tuerca**) e incluso europea (**Muerte en Venecia**, de Thomas Mann).

El sabio sentido lírico-dramático del Britten vocal, con puntos culminantes de belleza en la solución dada a los espectros ambiguos de James en esas oníricas apariciones de **La vuelta de tuerca**, el delicado y profundo lamento del **War Requiem**, la expresión del fin de un mundo por la transgresión en **La violación de Lucrecia**, o bien esa especie de *obra de arte total* que es su última ópera, **Death in Venice...** o el arte de servir a la poesía creando poesía musical de gran belleza en **Les Illuminations** y la **Serenata**.

Valgan estas palabras cinco años después de la muerte de Britten y a propósito de uno de los mejores discos

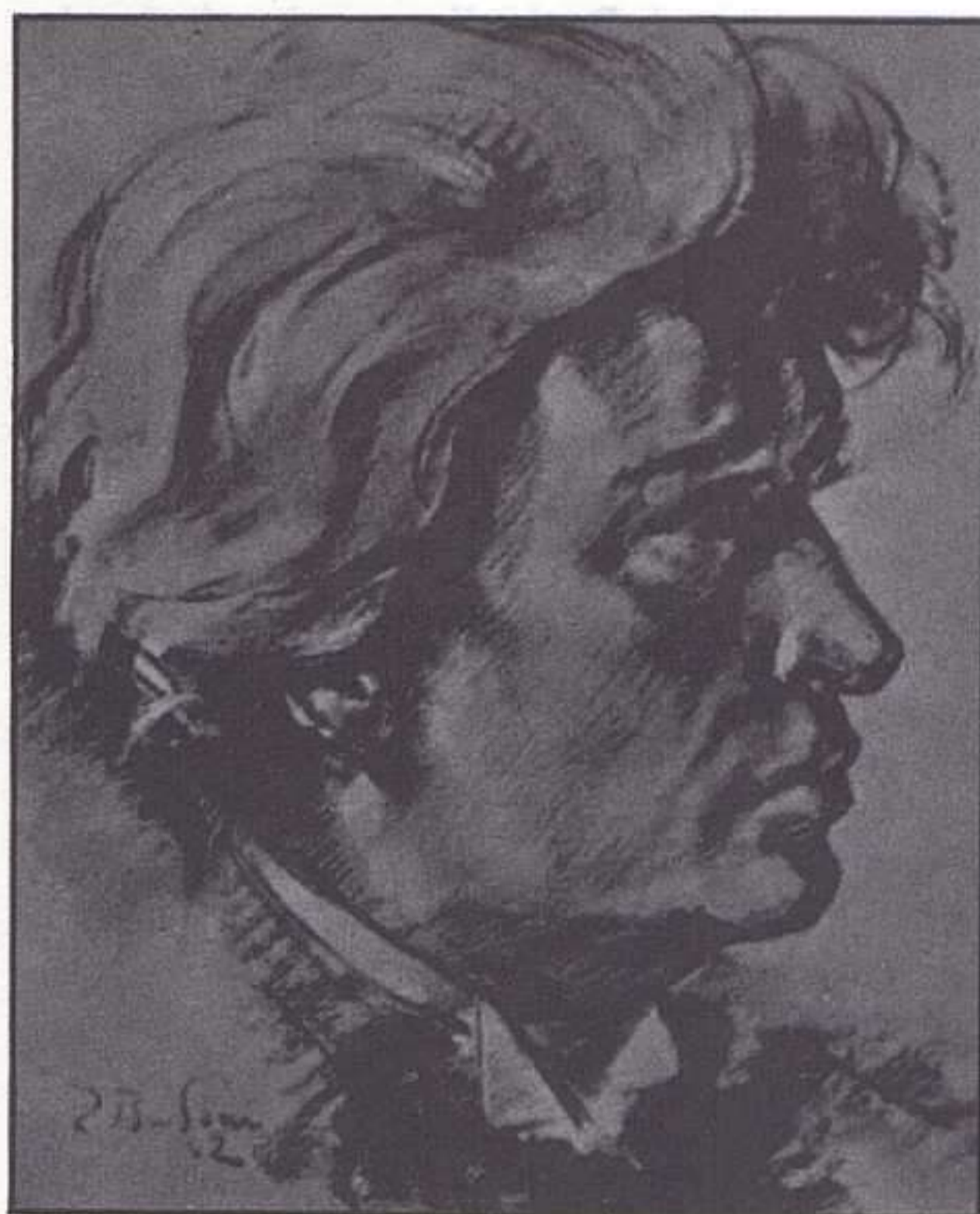
de esta temporada. La comprensión de gran artista de Robert Tear, sentido y lírico tenor de estos poemas musicados por Britten; la traducción de alta equivalencia poética de la dirección genial de un director que, como hoy día muy pocos, merece el calificativo de genio; la asombrosa intervención solista del trompa Dale Clevenger; la magnífica y diferenciada intervención de dos orquestas tan disímiles como la Sinfónica de Chicago y la Philharmonia... Tales son las cualidades de un disco totalmente recomendable, de un autor del siglo XX que nunca abandonó la tonalidad, cuya fantasía y talento fueron muy grandes y corrieron por derroteros muy diferentes a los de la vanguardia. Tal vez merecería un recuerdo más profundo de nuestra parte a los cinco años de su súbita desaparición.—S.M.

BUSONI: Lieder. Elio Battaglia, barítono. Erik Werba, piano. Italia ITL 70042. Importador: Ferysa.

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

Importancia: considerable, por su novedad. Lo que más hace recomendable este disco es la novedad de su contenido, incluso de su autor, poco representado en la discografía española. El gran autor italiano de formación y ejercicio plenamente germánicos, autor de óperas de lenguaje originalísimo y antiromántico como **Turandot** o el **Doctor Fausto**, escribió unos pocos «Lieder», dentro de ese género tan específicamente austro-alemán que, desde Schubert a Webern, desde Brahms a Mahler, desde Schumann a Wolf, Berg o Schönberg ha motivado tan característicos y hermosos productos. Casi toda la obra liederística de Busoni está presente en este disco, desde sus juveniles **Canciones hebraicas con texto de Byron** (1884) hasta los logradísimos «Lieder» sobre textos de **Goethe** de sus últimos años. El hecho de que los bellísimos **Dos «Lieder» Op. 31** hayan sido compuestos en 1879, cuando Busoni sólo cuenta trece años de edad, nos dan la medida de la precocidad e importancia de este compositor que en los últimos años ha vuelto a ser considerado en el lugar relevante que le corresponde.

Es una lástima que este disco no recoja los textos de cada «Lied», pero, al margen de este inconveniente, el registro es importante porque se trata de una novedad bien servida por un barítono de gran poder interpretativo y atractiva voz. Es acompañado por un pianista acos-



Feruccio Busoni (1866-1924).

tumbrado al «Lied», el Doctor Erik Werba, que vio a Richard Strauss acompañar a sus cantantes y acaso al mismo Busoni.—S.M.

«CLASICOS POPULARES». Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Frank Pourcel. EMI 065-015598. Grabación «digital».

Versiones arregladas por Frank Pourcel de las piezas más brillantes y espectaculares del repertorio tradicional que incluye fragmentos de Strauss, Khachaturian, Haendel, Fauré, Schubert, etc. Si bien este tipo de adaptaciones son más bien dirigidas a un público que oye la música en lugar de escucharla, no hay que dejar de lado la calidad interpretativa de una Orquesta como la London Symphony, que permite unos resultados muy dignos aunque siempre grandilocuentes y faltos de la oportuna referencia como es habitual en Frank Pourcel.—X.A.

○ **DEBUSSY: Obra orquestal completa.** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, Bernard Haitink. Philips 67 68 284, 3 discos. Precio oferta: 1.800 ptas.

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

Nos encontramos ante unos discos extraordinarios. Bernard Haitink, al frente de la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam, agrupación ésta muy ade-

cuada para el *sonido impresionista*, nos ofrece unas interpretaciones cuya gran virtud es, en general, el ajustamiento máximo en cada una a los presupuestos estéticos de cada obra. Sin duda alguna, una virtud sólo alcanzable por directores que han llegado a una verdadera madurez musical como intérpretes. Trataré de explicar esta afirmación analizando las diferentes interpretaciones por orden cronológico de composición de las obras correspondientes.

La **Marcha Escocesa**, primera obra orquestal de cierta entidad compuesta por Debussy, es una pieza algo retórica y por esto Haitink la concibe bastante descargada de pretensiones; está dirigida, sin embargo, con una gran honestidad e ilusión. La segunda obra a comentar sería el **Preludio a la siesta de un fauno**, ya que el álbum no incluye la **Fantasia para piano y orquesta**, obra no lo suficientemente importante para incluirla en una integral. Con esta pieza Debussy define un nuevo mundo sonoro (prescinde, por ejemplo, de las trompetas, trombones y percusión). La orquesta queda amalgamada en busca de un sonido único, sin aristas o distinciones tímbricas contrastadas —a pesar de las numerosas intervenciones solistas. Es en ella donde, por primera vez, Debussy plasma la idea de macroestructura tímbrica que alcanzará su punto culminante en su última obra orquestal, **Jeux**. Haitink la dirige con intensidad, pero con sumo cuidado y delicadeza en la pintura del entretreído sonoro; como si barrierá sobre terciopelo...

En los **Nocturnos** parece que Debussy quiere acercarse a la pintura impresionista, aunque lo que en realidad consigue es dar un paso adelante en la profundización del concepto de estructura sonora como un todo, sin fisuras grupales. Si a esto se le añade su descubrimiento —allá por las fechas de composición de estas obras— de la música javanesa, tendremos una música de atmósfera total bellísima donde la autonomía conceptual de cada sonido se hace patente (lo que no deja de ser un preanuncio de la atonalidad). Haitink hace ahora hincapié en la enorme sensualidad de **Nubes**, convirtiendo al oyente en cómplice, creando en él inquietud, transportándolo a un mundo de ensueño, mágico, de sonidos mágicos. **Fiestas**, sin embargo, nos devuelve a la realidad; ahora la movilización es física, lo que consigue marcando un pulso musical nervioso, un ritmo incisivo y un nivel sonoro poderoso. En **Sirenas** afloja la tensión de la cuerda, llevándonos de nuevo a la relajación y a la contemplación, nada más —y nada menos— de lo bello.

Las **Danza Sagrada y Danza Profana** para arpa y orquesta son concebidas por Haitink como una especie de concierto para arpa en dos partes. Deja hacer a la solista, limitándose a definir con la orquesta una textura lejana y suave que recuerda con frecuencia a la **Sonata para arpa, flauta y viola**. Llegamos así a la obra más específicamente sin-



Bernard Haitink.

fónica de Debussy: **El Mar**. Haitink la dirige no contemplativamente, sino de forma *activa*. Es un **Mar** inquieto pero poderoso, lúdico a la vez que maduro, consciente de su poder, pero reflexivo y poético. En definitiva, una de las versiones más ricas que he oído de esta obra.

La **Rapsodia para clarinete y orquesta** (para clarinete y piano en su primera versión) fue escrita a la vez que **Imágenes**, aunque en un lapso de tiempo bastante menor. Es una obra de circunstancias, pero posee una extraña belleza a causa de su gran refinamiento. Haitink hace de ella una lectura intachable remarcando sus muchas influencias jazzísticas.

La segunda obra orquestal ampliamente sinfónica —aunque no tanto como **El Mar**— de Debussy, **Imágenes**, posee un programa menos abstracto que el **Preludio a la siesta de un fauno** y que **Jeux**, aunque más anecdótico. Es una música colorista con la que Haitink nos muestra su abrumadora técnica de director de orquesta: fraseo, claridad de voces y planos sonoros, intensidad expresiva, matización, pero sobre todo su enorme capacidad para interiorizar el sonido como material insustituible de la música.

Jeux, como he dejado ver antes, es el último eslabón de la cadena que co-

mienza con el **Preludio** y, sin duda, la obra orquestal más moderna de Debussy. La idea sinfónica que está presente en **El Mar** y en **Imágenes** se desvanece aquí para dejar paso a la música como liberalizadora de los sentidos. A duras penas podemos encontrar estructura; la concepción del tratamiento orquestal es libérrimo y los bloques sonoros adquieren total independencia: una obra de difícil audición. Haitink la interpreta mirando al siglo XX, lo que, a mi juicio, es un acierto (creo que los que se equivocaron fueron los franceses al «patear» menos en su estreno que en el de **La Consagración de la Primavera**).

Album indispensable. Interpretación cargada de inteligencia y belleza. Sonido extraordinario. Recomendación total.—**P.G.M.**

FRANCK: Sinfonía en Re menor. Orquesta de Bordeaux-Aquitaine. Director, Roberto Benzi. Calliope, Cal 1864. Importador, Ferysa.

La **Sinfonía** de 1889 de Franck es, afortunadamente, una obra de repertorio hoy en día. Compuesta en un momento de disyuntiva estética en un medio musical que va a generar el impresionismo, los academicismos de los cuales derivarán diversas concepciones del neoclasicismo y alguna de las más atractivas consecuencias del romanticismo, la **Sinfonía en Re menor** es piedra de toque de esta última tendencia. Heredera de la tradición orquestal inaugurada por Berlioz, el concepto de textura es fundamental en la concepción sonora; por otra parte, la perfección arquitectónica, sin concesiones a la norma que obsesionará a alguno de los compositores contemporáneos de Franck, y, finalmente, el fino juego de tensores sintácticos la hacen prototipo de una estética post-romántica.

La versión de la Orquesta de Bordeaux-Aquitaine, una Orquesta *de provincias*, bajo la batuta de Roberto Benzi, es sumamente atractiva por la corrección de la lectura, resultado sonoro y virtudes de fraseo. La elección interpretativa de Benzi ha sido realizada al servicio de una obra pensada según los parámetros indicados anteriormente. Si a ello sumamos el amor por la música interpretada, el convencimiento de lo que se está haciendo, no será difícil diagnosticar que se trata de una excelente versión de esta **Sinfonía**.

Las extensas notas de Frédéric Robert son de sumo interés por lo que suponen de reflexión sobre un período sumamente importante de la historia de la música. Según es tradición en la crí-

tica francesa, introduce numerosos factores extramusicales, pero ello no le impide una buena dosis de lucidez. Particularmente, y en disensión con Robert, yo veo a Franck como un músico avanzado, no conservadurista, pero ese sería tema para tratar en alguna ocasión que hable del fenómeno post-romántico y sus códigos.—**X.M.C.**

GALUPI: Passatempo al cémbalo. Jorg Ewald Dähler, cémbalo. Claves, D 603.

Interpretación; ■ ■ ■

Sonido: ■ ■ ■

Interesante programa el de este disco, por estar dedicado íntegramente a una figura poco conocida dentro del mercado español como es la del italiano Galuppi (1706-1785). Se trata de un autor de cierta importancia, especialmente en el campo de la ópera italiana, y más especialmente en el desarrollo de la ópera cómica.

En el terreno clavecinístico, su producción carece de todo tipo de grandeza. Se trata de una música sencilla y sin complicaciones, sin la menor trascendencia. Es fácil percibir en ella influencias del clasicismo vienés, especialmente Mozart y Haydn.

La obra contenida en este disco «**Passatempo al cémbalo**» es una colección de **Seis Sonatas**.

Es intérprete el clavecinista Jorg Ewald Dähler. Su labor es correcta, poniendo de manifiesto una buena técnica, aunque no la más apropiada para el clave, ya que con frecuencia se escuchan ruidos de percusión, algo que no tendría por qué suceder. En conjunto, su versión resulta algo aburrida por la constante horizontalidad que se desprende de ella. Ello puede deberse en gran parte a la casi nula articulación que emplea Dähler.

La grabación no puede decirse que sea perfecta. Se ha recogido bastante bien el sonido del instrumento, pero, además, se ha recogido una serie de ruidos que molestan constantemente.

Conclusión: se trata de un disco de interés para los entusiastas del clavicémbalo.—**P.C.C.**

GIBBONS: Madrigales. Anthems. Música para violas. Harmonia Mundi-Edigsa. 05L0123. **WEELKES: Música profana. Música sacra.** Harmonia Mundi-Edigsa. 05L0124. Deller Consort y Jayce Consort of Viols.

Recientemente tuve ocasión de extenderme acerca de la obra y sociedad musical de Orlando Gibbons (1563-

1625) y de su importancia para la música litúrgica inglesa. En esta ocasión, y con gran retraso, nos llega una interpretación extraordinaria de su música por el Deller Consort y sus colaboradores del Jayce Consort of Viols. La selección de piezas es magnífica e incluye no sólo algunos «Anthems», sino también madrigales e interesantes fantasías para violas.

Este disco forma parte de una serie dedicada a compositores de la época Tudor, serie que continúa con el volumen de Thomas Weelkes (1576-1623), hijo evidente de la tradición italiana, que supo aplicarla a las necesidades del estilo inglés. En carpeta incluye unas excelentes notas de Maurice Bevan, el barítono del Deller Consort.

Las interpretaciones de Deller resultan siempre atractivas por su fidelidad al estilo, su expresividad sin concesiones efectistas y la inconmensurable musicalidad del gran contratenor y sus colaboradores. La impostación, que semeja las voces naturales, ha condicionado toda una forma de cantar. La participación del grupo de violas, introduciendo estas en las voces intermedias, dotan de sentido pleno una interpretación modelica.—X.M.C.

⊙ **HAENDEL: El Mesías.** Jennifer Smith, Charles Brett, Martin Hill, Ulrik Cold. Coro de la Catedral de Worcester. La Grand Ecurie y La Chambre du Roy. Director, Jean Claude Malgoire. CBS 79336, 3 discos. Precio oferta: 1.800 ptas.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

No ha transcurrido aún mucho tiempo desde la aparición en nuestro mercado de las interpretaciones del **Mesías** a cargo de Raymond Leppard y Neville Marriner, cuando CBS incorpora a la discografía actual la visión de este drama sacro de Haendel a cargo de J. C. Malgoire. RITMO es feudataria, a través de sus exámenes críticos, de los diferentes resultados interpretativos de este director y su grupo. En Vivaldi, normalmente, las críticas han sido adversas, y pienso que con razón, pues los resultados parecen demasiado lejos del ideal del músico veneciano. En cambio en Haendel sus éxitos se reconocen con unanimidad. Sus versiones de **Jerjes** y **Rinaldo** han marcado un hito en la lectura de estas partituras.

El examen de la lectura de **El Mesías** de Malgoire plantea algunos problemas previos que vamos a reseñar. En primer término el de la elección de la



Georg Friedrich Haendel (1685-1759).

versión escogida. Se indica en el álbum que se trata de la interpretada en Dublín en el año 1742, fecha y lugar en el que fue estrenada la obra. En segundo término hay que tomar en consideración que **El Mesías** no es el caso de **Jerjes** o de **Rinaldo**, ya que el elemento comparativo es aquí trascendental. En su día Angel Carrascosa realizó en nuestra Revista un análisis pormenorizado de las más importantes versiones de **El Mesías**. Desde entonces se han incorporado a nuestra discografía las interpretaciones de Leppard y Marriner y en el extranjero las de Somary y Hogwood, esta última con instrumentos originales.

Con estas advertencias previas, hemos de señalar los méritos evidentes de este álbum. Se trata de la primera visión de la obra interpretada con instrumentos originales aparecida en nuestro país. El resultado, como en los casos de **Rinaldo** y **Jerjes**, es sorprendente. **El Mesías** adquiere matices sonoros antes ocultos y es un verdadero placer para el oyente escuchar, en esta nueva manera, pasajes oídos ininidad de veces al modo convencional. Este es el primer acierto. Respecto a la cuestión de fondo de la versión, digamos que Malgoire elige unos «tempi» vivos, sin ser excesivamente rápidos, y concibe la obra más que como un todo, como un verdadero drama sacro dividido en tres partes bien diferenciadas y a este criterio somete su versión. Frente a la elegancia y vivacidad de las versiones típicamente inglesas (Marriner, Leppard), Malgoire nos presenta un Haendel de mayor dureza sonora, más primitivo, pero con una mayor fuerza plástica. Entendemos que la orquestación de Haendel, que es fundamentalmente sobria y contenida, en-

cuentra un cauce adecuado en manos del director francés. Quizás se eche de menos en los coros cierto grado de expresividad o grandeza conceptual en los que así lo requieren. Los solistas elegidos por Malgoire cumplen su papel sin grandes agobios vocales, destacando la calidad contrastada del contratenor Charles Brett. El bajo Ulrik Cold está más próximo a la cuerda del barítono pero sus interpretaciones rayan a buena altura. El Coro de la Catedral de Worcester se ajusta a las pretensiones de Malgoire y forma un conjunto compacto y equilibrado en las voces.

En resumen, una más que aceptable visión del **Mesías**, con el atractivo de la utilización de los instrumentos originales. Aún seguimos esperando la interpretación ideal. Tercera vía entre la clásica de Colin Davis y las recientes de Marriner y Leppard.—G.Q.deLL.O.

HAENDEL: Concert Grossi Op. 6 números 4, 5 y 6. Orquesta de Cámara Checoslovaca. Zafiro ZL 360 F.

De las piezas de mayor difusión de Haendel, aunque no de las más representativas por supuesto, sin duda el grupo de los doce **Concerti Grossi Op. 6** es el cuaderno de mayor impacto tanto por la calidad contrapuntística como por la majestuosidad rítmica, tan habitual por otro lado en el compositor de Halle.

La Orquesta de Cámara Checoslovaca nos ofrece en esta grabación una selección de los tres conciertos más populares, los números 4, 5 y 6, y sin duda logra un nivel interpretativo muy alto, otorgando grandeza y algo de lirismo a las partes más apropiadas y frenesi cuando la partitura lo requiere.

Dejando aparte la conveniencia de una grabación parcial de los **Concerti Grossi**, sobre todo cuando empieza a ser norma ofrecer álbumes con la obra completa, la Orquesta adolece de una cierta debilidad de genio y las partes del omnipresente diálogo en el género quedan excesivamente cruzadas, de manera que resulta difícil apreciar el diálogo entre el «ripieno» y el «concertino».—X.A.

⊙ **HAYDN: Los 6 cuartetos para cuerda, op. 50.** Cuarteto Tatrai. Hispavox S 66. 347, 3 discos. Precio oferta: 1.680 ptas.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

De la abundantísima producción cuartetística de Haydn —ochenta y tres cuartetos— nos llega ahora su **Op. 50**,

integrada por seis de ellos, en los que ya se halla definitivamente establecido por Haydn lo que habrá de ser esta forma musical.

La interpretación corre a cargo del Cuarteto Tatrai, que nos ofrece una versión un tanto desigual. Así, encontramos fragmentos interpretados aceptablemente (primer movimiento del **Cuarteto núm. 44**, primero de la serie) junto a otros en los que desafinación, mal gusto y desajuste son patentes (primer movimiento del **Cuarteto núm. 49**).

Enfocada globalmente la interpretación, ésta adolece, a mi entender, de varios e importantes defectos: superficialidad en unas obras compuestas en 1787 por un Haydn de cincuenta y cinco años (el **Cuarteto núm. 4** —escrito en la triste tonalidad de Fa sostenido menor— finaliza con una hermosa y patética fuga que el Tatrai interpreta con una absoluta falta de profundidad); carencia de un *sonido de cuarteto*: los instrumentos suenan poco empastados, fenómeno especialmente perceptible en los «tutti»; falta de estilo adecuado: tocan con el arco muy pegado a las cuerdas, produciendo a veces una sensación de pesadez. Sería necesaria una más frecuente utilización del «saltato» (ese contacto con la cuerda que algunos han dado en calificar de *vienés*).

Dado el renombre y las excelentes grabaciones realizadas por el cuarteto húngaro, no dudo en achacar muchos de estos defectos (sobre todo, los técnicos) a una cierta decadencia interpretativa. No obstante, como ya he señalado, hay muchos altibajos en la interpretación y, afortunadamente, algún cuarteto —el primero, por ejemplo— no está mal tocado.

Para escuchar cómo han de ser interpretados los **Cuartetos** de Haydn, no hay más que acudir a sendos discos del Cuarteto Italiano o el Alban Berg, ambos aparecidos en nuestro país. Esta misma **Op. 50** ha aparecido en el extranjero en interpretación del Cuarteto de Tokyo (DG). Desgraciadamente, desconozco la grabación, pero mis referencias son excelentes.

El prensado es deficiente y el sonido se ve empañado por un zumbido constante en varios momentos.

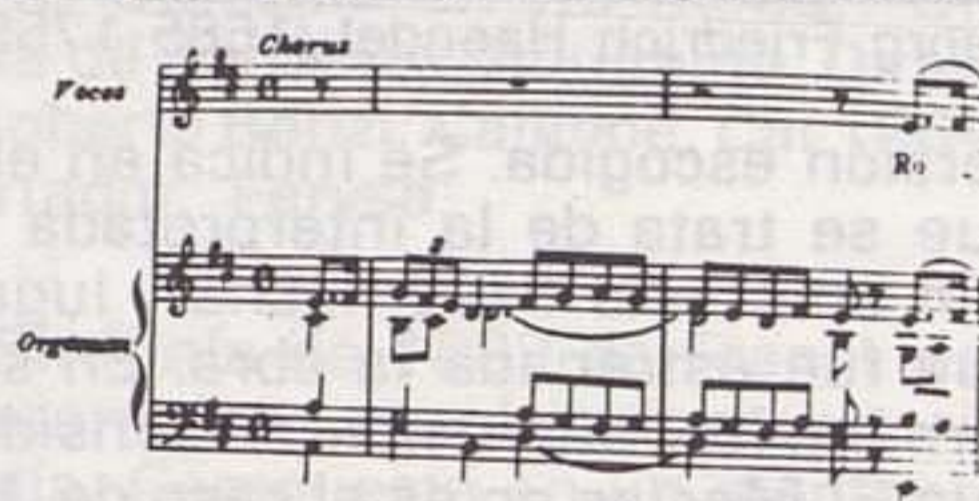
En suma, obras geniales en la única y mediocre versión existente en España. Decida el lector.—**L.C.G.**

«**LLIBRE VERMELL DE MONTSE-RRAT**». (Serie Música Ibérica, VIII). Hesperion XX. Conjuntos vocales «Dulcis Harmonia» y «Coral Carmina». Niños Cantores de Navarra. Atelier

Instrumental et Vocal du Centre d'Abbaye aux Dames. Solistas instrumentales. Dirección: Jordi Savall. EMI Reflexe 065-045641.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Este disco contiene uno de los monumentos históricos-musicales más importantes de Europa. Se trata del manuscrito núm. 1 de la Abadía benedictina de Montserrat, más conocido por el **Llibre Vermell**. Este código recoge canciones populares religiosas del siglo XIV. Todas ellas, excepto la primera «O virgo splendens», son muestras del «Ars Nova» que había penetrado en Montserrat con gran fuerza, al igual que en la música de la corte real. Se trata de canciones con una determinada finalidad: «*Para cuando los peregrinos, de vigilia en la*



El Llibre Vermell.

Iglesia de Montserrat, sienten a veces deseos de cantar y bailar, e incluso durante el día en el recinto de la plaza (donde solamente pueden entonarse cantos honestos y piadosos), cierto número de apropiadas canciones han sido anotadas aquí de acuerdo con esas necesidades. Deben usarse con respeto y moderación sumas, para no perturbar a cuantos deseen proseguir sus plegarias y religiosas meditaciones, a las cuales todos, por otra parte, se deben consagrar... Además, los peregrinos deben «evitar las canciones frívolas y las danzas indecentes tanto en camino hacia la abadía como durante el regreso» (fol. 21). Así pues, estas composiciones se destinaban no para el uso litúrgico sino para el uso común de los que permanecieran

en los alrededores del monasterio, a fin de que usaran de ellas. Por eso, los textos, en latín y catalán antiguo, son en su mayoría cantos de alabanza a la Virgen.

El carácter de las canciones, conforme a su finalidad, es siempre alegre, danzable, pegadizo, de fácil asimilación por los diferentes tipos de peregrinos populares que se acercaran a Montserrat. Y el resultado del conjunto es un fresco que, de alguna manera, ofrece la contraposición a los conocidos **Carmina Burana** de Benediktbeuren.

La interpretación es acertada y muy bien dirigida por Jordi Savall, quien ha sabido sacar el máximo rendimiento a un tipo de formaciones corales muy apropiado para este tipo de música, por la frescura y espontaneidad de sus voces. Igualmente la instrumentación ha sido bien hallada, no monótona, sino variada e interpretada con vivacidad.

Se incluyen los textos cantados, y un interesante artículo sin firma, un poco demasiado elemental.—**S.B.**

MAHLER: **Sinfonías núms. 1, 2, 4, 5, 9. Canciones de la Tierra.** Orquesta Sinfónica de Columbia (1, Canciones, 9). Orquesta Filarmónica de Nueva York (2, 4, 5, Canción de la Tierra). Emilia Cundari, Maureen Forrester, Coro Westminster (2). Mildred Miller (Canciones y Canción de la Tierra). Ernest Haefliger (Canción de la Tierra). Director, Bruno Walter. CBS 79901, 9 discos. Precio oferta: 5.400 ptas.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Bruno Walter se formó como director de orquesta en un tiempo en el que era ya absolutamente necesario cambiar de forma radical los moldes interpretativos tradicionales. Lo hizo, además, al lado de un músico —Gustav Mahler— que no sólo participó también de esta idea sino que, por añadidura, había aceptado y asumido la misión del compositor que expresa con su música la descomposición del sistema en que vive. En estas circunstancias, y desde una perspectiva empedernidamente cristiana, Walter lucha toda su vida por la consecución de un objetivo difícilmente alcanzable: encontrar en la música el equilibrio entre lo ritual, lo religioso, lo reveladoramente religioso, y lo puramente terrenal, lo bello, lo sensual; no es de extrañar, por consiguiente, que la música de su maestro, de su amigo (lo que complicaba aún más las cosas), consti-

tuyera para él un revulsivo, una realidad inquietante, capaz de hacer tambalear su concepción filosófica de la existencia. Y así, si sobre sus espaldas de *director renovador* recae la responsabilidad histórica de *humanizar* a Mozart, no es éste el reto más importante con que se enfrenta sino, desde luego, el tener que convertirse en albacea de una música con la que, en el fondo, no comulga: la de su amado Mahler.

Un «Mahler» pues, el contenido en este álbum, que necesita de una matizada valoración por apartarse considerablemente de la línea interpretativa más frecuentemente admirada por la mayor parte de los aficionados (Klemperer, Bernstein, Barbirolli, Giulini, Abbado, por citar a algunos mahlerianos asiduos); un «Mahler» casi siempre limpio de toda agresividad consciente (en realidad, sólo en el primer movimiento de la **Novena Sinfonía** Bruno Walter se atreve a desatar fuerzas negativas), ejecutado de forma irreprochable pero demasiado preñado de conclusiones moralistas; un «Mahler», en definitiva, muy hermoso pero muy discutible.

En cualquier caso, concretando sobre cada una de las interpretaciones, y una vez aceptado el criterio general expuesto más arriba, hay que decir que no todas alcanzan el mismo rango. Este comentarista situaría en primerísimo lugar la de la **Segunda Sinfonía** porque a pesar de no estar de acuerdo en el concepto, el planteamiento es coherente y la ejecución brillantísima. No sucede lo mismo con la **Cuarta** (lo más flojo del álbum, desde mi punto de vista) en la que la elección de los «tempi», el fraseo y el trazado sonoro me parecen totalmente equivocados; el resultado es blando e increíble, en el sentido estricto del término. Escuchando la interpretación de la **Quinta Sinfonía**, se entiende por qué Bruno Walter no grabó la **Sexta**. Se trata de una huida perfectamente planificada de cualquier tipo de *disonancia* exagerada que perturbe la luz de una verdadera redención. La **Primera** no es demasiado reflexiva aunque tampoco endeble; Walter transforma las explosiones en triunfos pero la dirección es clarísima y muy bella. La Interpretación de la **Novena Sinfonía**, como ya dije antes, es prodigiosa en su primer movimiento pero el último es bastante elemental: este movimiento, creo, no debe ser resolutivo (tal es la manera en que lo concibe Bruno Walter); la música contenida en él debe alcanzar no sentimientos definidos sino la expresión máxima de la incertidumbre, el silencio. En lo que se refiere a **La Canción de la Tierra**, Walter centra todo el interés de la obra en el último número —que dirige de forma

inefable—, recorriendo con bastante *prisa* los otros a los que, da la impresión, concede poca importancia; la idea, en principio, puede parecer aceptable aunque, desde mi punto de vista, hace que la obra pierda contenido y organización. Mildred Miller (que está bastante bien en los «Lieder eines Fahrenden Gesellen») es una voz adecuada para esta obra pero no alcanza la altura deseada debido a la poca convicción con que realiza su trabajo.

Los registros de cada una de las obras datan de diversas fechas, siendo todos posteriores a 1960 excepto el de la **Cuarta** que es de 1946 y el de la **Quinta** cuya toma fue realizada en 1957. El sonido es pues muy aceptable. El prensado tiene algo de *fritura* pero no llega a ser molesto.

Por lo que a las orquestas se refiere, se percibe una notable diferencia entre ambas —a favor de la de Nueva York— sobre todo en las secciones de metal y muy particularmente en las intervenciones solistas.

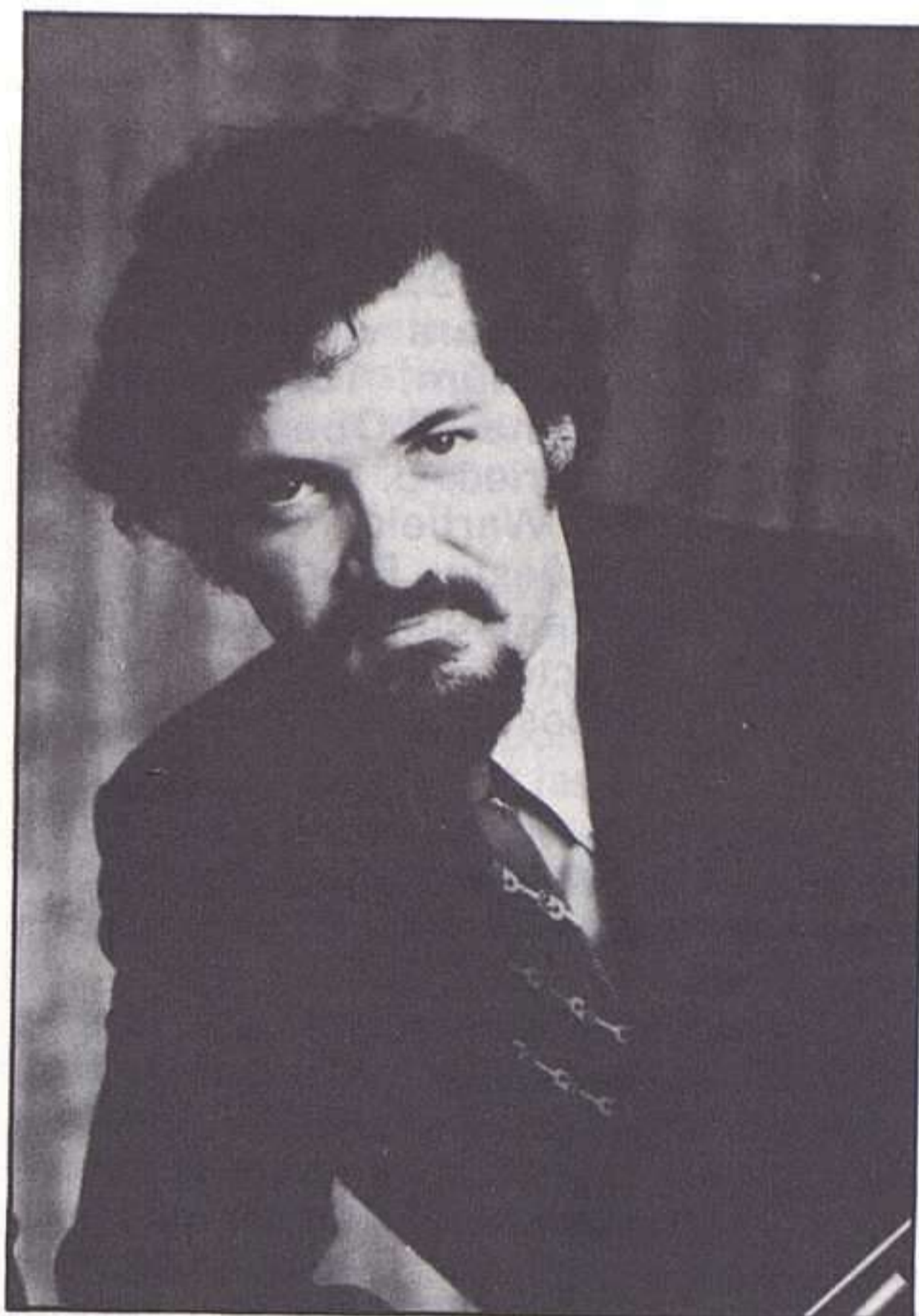
Conclusión: álbum recomendable para aficionados muy interesados en Mahler o para coleccionistas. Si de lo que se trata es de comprar el «primer Mahler», pienso que estas interpretaciones no son las adecuadas.—P.G.M.

MOZART: Los 5 Conciertos para violín. Adagio K 261. Rondós K 296 y 373. Pinchas Zukerman, violín. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: Daniel Barenboim. CBS 77381, 3 discos. Precio oferta: 1.800 ptas.

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

La esperanza es lo último que se debe perder y, afortunadamente, por fin se ha publicado en España la magnífica versión de los **Conciertos para violín** de Mozart que aquí nos ocupa, y que apareció en el extranjero allá por 1975.

De tres mozartianos de pro como lo son Barenboim, Zukerman y la English Chamber, se podía esperar una espléndida versión de estos conciertos, pero los resultados han superado con creces mis expectativas. Zukerman logra una de sus mejores interpretaciones, mostrándose como el violinista idóneo para estas obras: fraseo claro y sin prisas (correr es el vicio más frecuente en la mayoría de los intérpretes de la música del salzburgués), sonido muy bello, ausencia de un excesivo afán de protagonismo, dominio del arco (especialmente en su mitad inferior), todo ello adornado de la inconfundible gracia y frescura mozartianas.



Pinchas Zukerman.

A esto debemos sumar su extraordinaria compenetración con Barenboim, del que poco nuevo se puede decir como intérprete de la obra del compositor austriaco. Creo que es, y aquí lo vuelve a demostrar una vez más, uno de los mejores directores (hoy día, probablemente el mejor) de su música, y, en esta ocasión, al frente de la siempre dúctil y magnífica Orquesta Inglesa de Cámara, ofrece toda una lección de interpretación. Los «tutti» orquestales son de una vitalidad contagiosa; el acompañamiento es de una transparencia admirable (se oye absolutamente todo); los «pianos» te sorprenden por su belleza y los «forti» por su justeza y precisión. Lo dicho: una auténtica lección en el arte de dirigir una orquesta.

El sonido es excelente, salvo en los dos últimos conciertos, hecho posiblemente motivado por la inclusión en el álbum de la grabación que ambos artistas, también con la English Chamber, efectuaron en 1970, incluyendo precisamente aquellas obras. (Aparte de ser peor el sonido en conjunto, el de Zukerman en particular dista mucho del que hace gala en el resto del álbum, lo cual es muy probable que se deba a la utilización de un violín diferente.)

El único defecto de esta grabación es la no inclusión del **Concertone para dos violines** y la **Sinfonía Concertante para violín y viola**, obras ambas que han sido llevadas al disco por los mismos intérpretes y orquesta junto con Isaac Stern, en unas interpretaciones también memorables.

En resumen, versión de absoluta referencia de estas obras, y, por tanto, recomendabilidad máxima.—L.C.G.



MOZART: Sinfonías núms. 35, 36, 38, 39, 40 y 41. Conciertos para viola núms. 3 y 5. Serenata núm. 13, «Pequeña Música Nocturna». 4 Oberturas. Requiem. I. Seefried, J. Tourel, L. Simoneau, W. Warfield. Coro Westminster. Orquesta Filarmónica de Nueva York (Requiem) y Sinfónica Columbia. Director, B. Walter. CBS 79600, 6 discos. Precio oferta: 3.150 ptas.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Si en los últimos decenios la interpretación de la música barroca ha experimentado una transformación espectacular, parece que le llega ahora el turno a la del período clásico. No creo que sea una casualidad el que los dos premios mundiales del disco de este año hayan ido a parar a grabaciones de obras de Mozart —un grupo de sinfonías, la ópera *Idomeneo*— realizadas no sólo con instrumentos originales sino con renovados criterios interpretativos que suponen un nuevo acercamiento a la forma de ejecutar y cantar de la época. Nos encontramos, pues, ante una nueva era del conocimiento de la obra mozartiana. Todo ello no hace sino acrecentar el interés de esta edición Bruno Walter en su ciclo Mozart que ahora nos ofrece CBS. Walter es uno de los grandes maestros del pasado; nos ha legado unas interpretaciones del genio de Salzburgo que han venido siendo como modélicas. ¿Lo son todavía? Si la respuesta fuese en sentido absoluto habría que decir que no. Ciertamente es que el Mozart es hoy mucho más válido que el de Toscanini o Furtwängler, pero en obras como la *Serenata K 525* la falta de «charme» o el excesivo peso sinfónico otorgado a algunos minuetos de las sinfonías indican cierto enfoque excesivamente pesante de Mozart, acaso por la errónea creencia de que lo leve, lo *encantador*, lo risueño es menos importante que lo serio o lo meditativo. Y Mozart es ambas cosas, y en una y otra llegó a la más alta cumbre.

Por otra parte, Walter tuvo la virtud y la visión de no caer en lo romántico ni en la tentación opuesta, es decir, en evitar a toda costa lo romántico. En este aspecto el comienzo de la *Sinfonía en Sol menor*, tan difícil, tan peligroso, es un gran acierto y nos da la medida de un gran director. Como nos la dan muchos detalles de realización y de enfoque —en especial en los movimientos extremos— de las otras sinfonías.

En general, su interpretación marca una referencia imprescindible para saber cómo se interpretaba el mejor Mo-

zart en los años 50. De haber dispuesto de una orquesta más adecuada que la Sinfónica Columbia, el acierto hubiese sido total. Aun así, es difícil hallar una «Júpiter» o una «Linz» de semejante calidad, como lo es encontrarla de esa breve y prodigiosa obra que es la *Música para un funeral masónico*, expresada por Walter con toda la intensidad y la carga dramática que la preside. El acompañamiento a Francescatti en los *Conciertos para violín K 216 y 218* —en los que el artista francés luce la extraordinaria belleza de su sonido— es atenta e inspirada excepto en los tiempos últimos, faltos de ese «esprit» tan inconfundidamente mozartiano. En cuanto el *Requiem*, debo confesar mi decepción ante el realizado por Walter. No puede decirse que no sea bueno pero tampoco que aporte nada. Lo he encontrado falto de grandeza, dicho todo con cierta premura, sin excesivos contrastes. Incluso esa maravilla que es el «Lacrymosa» está expresada sin excesiva amoción. De los solistas, mejor Seefried y Simoneau que Tourel o Walfield. Bueno el Coro Westminster.

Pese a los reparos apuntados, este álbum merece la pena aunque sea sólo por la interpretación de esas seis últimas sinfonías que constituye ya una especie de clásico del disco que habrá que tener siempre en cuenta pese a la inevitable evolución estética de los puntos de vista como debe interpretarse a Mozart. El sonido es en general aceptable teniendo en cuenta los años transcurridos. El álbum está bien presentado; tiene abundantes fotografías y un documentado estudio sobre Bruno Walter realizado por Pérez Adrián. Es lástima que algunas erratas empañen su realización.—M.C.

MOZART: Concierto para piano núm. 16, K. 451, y núms. 25, K. 503. Rudolf Serkin, piano. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Dimitri Mitropoulos (registro en directo, 1955). Movimiento Musica 01.007. Importado por Ferysa.

La importancia de una batuta como la de Mitropoulos y la oportunidad de escucharle interpretando a Mozart son suficientes para indicar el alto interés de esta grabación. Mitropoulos es más conocido por sus interpretaciones de música romántica y del siglo actual. Son decisivas sus versiones de Mahler y sus incursiones en la ópera, en su no muy extensa discografía. Su acercamiento a Mozart ofrece todas las virtudes, bien conocidas, del director griego; sólo que en ocasiones nos desconcierta en algunos fragmentos. A mi parecer, el Con-



Dimitri Mitropoulos.

cierto número 16 lo plantea con falta de levedad y excesivamente ampuloso. El ritmo siempre es vivaz, pero, a veces, resulta acelerado. Aparece más centrado en el número 25, del que transmite su dramatismo latente y su dimensión sinfónica. En el «Andante», muy lírico, acompaña ejemplarmente a Serkin (así como en el «Andante» del número 16). Serkin es el fiel representante de su generación. Pianista tradicional, de técnica segura, sin exageraciones dinámicas ni sorpresas geniales. El complejo desarrollo del rondó del tercer movimiento del número 25 alcanza un especial momento de compenetración e inspiración por parte de pianista, director y orquesta. El calor del registro «in vivo» contribuye a la importancia de este documento. El sonido es aceptable y el interés de la grabación, como se deduce, alto.—B.C.

MOZART: Sonatas para piano K. 282 y K. 310. BEETHOVEN: Siete Bagatelas Op. 33. Alicia de Larrocha, piano. DECCA SXL 6951.

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

Siguen las grabaciones DECCA de las *Sonatas* de Mozart por Alicia de Larrocha. El presente disco corresponde a las K. 282 y K. 310. En esta ocasión De Larrocha no da el mismo inspirado nivel que en otras de las *Sonatas* grabadas. Hay una especie de búsqueda de la interpretación trascendente, pero sin lograrla, a causa quizá de la constante tendencia al empleo del «rubato» (tendencia, no «full employ») y a un cierto aparato barroco, característica en tantas ocasiones de De Larrocha y que precisamente en Mozart es donde menos puede



Alicia de Larrocha.

aplicarse. Es decir, son interpretaciones faltas del halo intuitivo y de la sencillez expositiva que esperamos en Mozart. Lo mismo sucede con las **Siete Bagatelas Op. 33** de Beethoven; están imbuidas de una artificiosidad lejos de la espontaneidad necesaria para estas pequeñas obras (Kempff). Como siempre, sea en Mozart o en Beethoven, la pianista muestra musicalidad sin tacha, frases bien dichas, claridad absoluta en el sonido (quizá en esta ocasión, alguna sequedad esporádica) y técnica extraordinaria: la perfección en «trinos», «grupettos», notas de adorno, arpeggios, «terceras» es apabullante y nos hace estar una vez más admirados ante el virtuosismo de Alicia de Larrocha.—I.T.

MOZART: Sinfonía núm. 40 en Sol menor K 550. Sinfonía núm. 41 en Do mayor K 551 «Júpiter». Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Daniel Barenboim. EMI «Acorde» 037-001819.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Disco irregular, compuesto por una **Cuarenta** rápida, ligera, intrascendente, junto con una **Júpiter** de mucha categoría, una de las mejores que puedan hallarse en disco.

La **Sinfonía en Sol menor** que nos ofrece Barenboim, a pesar de estar muy bien estructurada y soberbiamente tocada por la English Chamber, no alcanza el grado de madurez a que el director nos tiene acostumbrados en Mozart. La velocidad aplicada a los movimientos extremos corresponde sin duda a las indicaciones de la partitura, pero la experiencia ha demostrado que con una interpretación no tan veloz, la obra —sobre todo el primer tiempo— gana en belleza y equilibrio. En nuestro catálogo pode-

mos encontrar versiones superiores en Bohm-Filarmónica de Viena (DG), Krips (Philips) y Fricsay (Privilege).

De la **Júpiter**, en cambio, nos da Barenboim una versión magistral, con una grandeza de concepción totalmente acorde con la de la propia obra. Aunque toda la **Sinfonía** recibe una interpretación sobresaliente (bellísimo, por ejemplo, el «Andante», llevado aquí con gran lentitud), quiero destacar el movimiento final, sobre el que Barenboim hace gravitar toda la obra. No se trata sólo de una interpretación técnicamente perfecta y enormemente mozartiana (las cuatro notas del comienzo resultan ya reveladoras), sino de la importancia que el director confiere a este movimiento desde el punto de vista musical. En efecto, Barenboim realiza aquí todas las repeticiones (no sólo la de la *exposición*, sino también la del *desarrollo*), con lo que el movimiento adquiere un peso específico dentro de la obra propio de las grandes sinfonías del Romanticismo, de las que ciertamente es antesala. Una gloriosa coda pone así fin a esta versión de la **Júpiter**, que mira decididamente hacia el futuro. Entre las otras opciones discográficas, sólo la de Krips (Philips) posee una orientación semejante, a la par que una soberbia realización.

Grabación de 1969, con un sonido no tan bueno como el de otros discos de la serie más antiguos.—L.S.

«**MUSICA BARROCA PARA FLAUTA DULCE**». Obras de GAUTIER, HILTON, LOCKE, MARAIS, MERULA, PURCELL, SAMMARTINI y TELEMAN. Quadro Hotteterre. Telefunken 6.42052.

Interesante grabación antológica de piezas barrocas para flauta dulce. El grupo Quadro Hotteterre, que toma el nombre de un famoso constructor de flautas del siglo XVIII, es un conjunto de cuatro jóvenes intérpretes que estudian a fondo la técnica interpretativa del período en que estuvo en mayor vigencia la flauta dulce, consiguiendo un nivel de acomodación rítmica y ornamental a la época muy aceptable.

El disco es digno de escucharse con agrado. Las flautas tienen tendencia a desafinar en general, pero el grupo resuelve con gran dignidad este inconveniente, así como los momentos de mayor virtuosismo melódico basado en la velocidad y el tratamiento muy adecuado de cada una de las partes, que supera con acierto la lógica monotonía a que se vería abocada una interpretación mediocre de piezas para un mismo instrumento.—X.A.

PLEYEL, MOLTER, MERCADANTE: **Conciertos de clarinete.** Thomas Friedli, clarinete. Orquesta de Cámara del Suroeste de Alemania, Pforzheim. Director, Paul Angerer. Claves D 813. Importador: Ferysa.

Dos atractivos aspectos ofrece este disco para el crítico. El primero consiste en la presentación al público de obras infrecuentes de compositores también poco frecuentados por las casas comerciales. Salvo Mercadante, Pleyel y especialmente Johann Melchior Molter pueden resultar perfectamente desconocidos. El segundo aspecto interesante trae causa de la posibilidad de comparar los timbres sonoros de tres clases diferentes de clarinete. En el **Concierto** de Ignaz J. Pleyel se utiliza un clarinete en Do; en el de Molter un clarinete en Re y en el de Mercadante un clarinete en Si bemol.

La constatación de los distintos timbres de cada uno de los modelos de clarinete constituye un divertido entretenimiento y la confirmación de que los diversos ensayos de los constructores de este instrumento para su perfección sonora, no han sido baldíos.

Desde el punto de vista estrictamente musical estos conciertos no pueden hacernos olvidar la joya del género: el **Concierto para clarinete** de Mozart. Pero, sin alcanzar la grandeza de aquél, los autores de los presentes conciertos nos proporcionan muy gratos momentos. Personalmente me ha llamado la atención la finura y equilibrio sonoros entre solista y orquesta de la obra de Molter, músico en la corte del Margrave de Baden allá por el año 1722.

La obra de Pleyel, más conocido por su legado como fabricante de pianos que como compositor, es la de más larga duración y contiene un bello primer movimiento frente a los dos restantes más convencionales. La obra de Mercadante, posterior en el tiempo a la de los antedichos, parece un fruto del oficio del maestro italiano, apreciándose un virtuosismo encendido en la parte solista.

La interpretación en los tres distintos tipos de clarinete por Friedli es realmente merecedora de elogios, por su técnica y dominio, especialmente con el endiablado clarinete en Re, de sonido muy próximo al clarín.

El acompañamiento orquestal del grupo de Pforzheim es muy adecuado, y la dirección de Paul Angerer me ha sorprendido gratamente. La grabación y el prensado, más que correctos.—G.Q. de LI.

«**POLIFONIA RELIGIOSA Y PROFANA DEL SIGLO XVI**». Obras de **VICTORIA, PALESTRINA, GUERRERO, MORALES, T. DE STA. MARIA, ARCADELT, BRUDIEU, FLECHA EL VIEJO, CERTON, PASSEREAU, LASSO,, MARENZIO, SCANDELO, FARMER y Anónimos**. Coro de Cámara Ars Musicae, de Pontevedra. Directora, Margarita Guerra. Ruada R-133-D.

Las dos caras de este interesante disco nos presentan, a su vez, dos facetas de un mismo arte. La primera parte está dedicada a la polifonía religiosa, con obras de compositores españoles, salvo dos pertenecientes a Palestrina. El segundo lado del disco recoge una serie de obras de polifonía profana de la Europa del siglo XVI, que abarca composiciones de autores españoles, franceses, italianos e ingleses. La propuesta no puede ser más atractiva.

Los siglos XV y XVI son para toda Europa, particularmente, para Inglaterra, Países Bajos, Francia e Italia, una prodigiosa Edad de Oro para la polifonía vocal. Los procedimientos de *imitación*, cuyo germen existía ya en Machaut, alcanzan un extraordinario grado de perfección. Paralelamente a la Misa y al Motete, se desarrollan dos géneros absolutamente nuevos, cuales son la canción francesa y el madrigal. Digamos también que estrechamente vinculados con la escuela Romana estaban los componentes de la española y que nombres como Victoria, Guerrero y Morales nos evitan cualquier ulterior comentario sobre el nivel de nuestros compositores.

El Coro de Cámara Ars Musicae de Pontevedra, bajo la dirección de Margarita Guerra, hace un loable recorrido por esta época musical no demasiado frecuentada por el disco. Componen el conjunto cinco sopranos, seis contraltos, cinco tenores y cinco bajos. La calidad media de estas voces es muy notable, con un leve predominio en favor de las sopranos y los tenores respecto al resto. La interpretación es muy cuidada, medida, acaso excesivamente respetuosa con los textos, debido probablemente a la bisoñez del grupo fundado en 1978. De todas maneras sus valores interpretativos son evidentes; el espíritu que les anima y la capacidad innegable de Margarita Guerra seguirá produciendo cada vez mayores frutos. Estas razones señaladas anteriormente nos hacen destacar la versión de las obras de Polifonía religiosa, registradas en la primera cara del disco, con una bellísima interpretación del **O Magnum Mysterium** de Victoria. Las lecturas de la polifonía profana, sin ser en absoluto desdeñables, en-

tiendo que pudieron haberlo sido con un grado superior de matización y gracia vocales, con, quizás, mayor desenfado.

La grabación, a cargo de Luis F. Soria y Jaime Rubio, es más que aceptable y capta la agradable sonoridad del Monasterio de Poyo en Pontevedra. El prensado es de inferior entidad. Comentarios ajustados y precisos de Xoan M. Carreira.

En resumen, un buen disco de Polifonía del siglo XVI que se escucha con atención y placer.—**G.Q.deLI.**

PROKOFIEV: Concierto para piano y orquesta núm. 3. RAVEL: Concierto para piano y orquesta en Sol Mayor. Tedd Joselson, piano. Orquesta Sinfónica de Dallas. Director: Eduardo Mata. RCA RL-12910.

El **Tercer Concierto** para piano de Prokofiev es el más conocido de la serie de cinco que compuso el autor y se inscribe ya en la tendencia *clasicista* que adoptó el compositor en determinado momento de su evolución. El **Concierto en Sol** de Ravel, atractivo y grato de escuchar, no alcanza la belleza e importancia de su **Concierto para la mano izquierda**.



Serge Prokofiev (1891-1953).

A pesar del tratamiento de *estrella* que RCA le dispensa en la portada («*Joselson interpreta a...*»), como si se tratara del mismísimo Rubinstein, este pianista, por lo demás desconocido en Europa, no pasa de ser un discreto intérprete, bastante insípido, de ambas piezas. El acompañamiento orquestal de Eduardo Mata es vulgar y sin interés.

El sonido es bastante claro, aunque un tanto seco. Concluyendo: disco poco interesante. Como alternativa para Prokofiev: Ashkenazy/Previn (DECCA, en la integral) y para Ravel: Larrocha/Foster (DECCA SXL 6680).—**L.S.**

RACHMANINOV: Las Campanas. Coro y Orquesta de la Radio Nacional de Bulgaria. Edigsa OCL 0084.

Escrito en 1913, el poema **Las Campanas** se basa en un texto de Balmont, poeta ruso que partió de una idea de Edgar Allan Poe; está distribuido en cuatro movimientos —«Allegro ma non tanto», «Lento», «Presto» y «Lento lugubre»— y, como obra de madurez de su autor, tiene una gran unidad estilística interna. Obra de grandes dimensiones, necesita para su interpretación de solistas, coro y orquesta que contribuyan a crear una atmósfera espectacular y lúgubre a la vez, llena de encanto y misterio.

No siendo de las obras más difundidas de Rachmaninov, el mérito de la grabación Edigsa radica en ofrecer una versión muy lograda que viene a sumarse a la de Previn y la London Symphonic Orchestra que ha recorrido todos los países europeos y americanos. El Coro y la Orquesta de la Radio Nacional Búlgara elaboran minuciosamente los aires de neta referencia esteparia tanto en el tratamiento orquestal como en el coral. Únicamente encontramos en falta la necesaria transcripción del texto que otorgaría a la grabación un mayor mérito.—**X.A.**



RAMEAU: Obras para cémbalo. Kenneth Gilbert. Archiv 27 23 052, 3 discos. Precio oferta: 1.890 ptas.

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

Hablar a estas alturas de la importancia de Rameau en la historia de la música resulta ocioso. Pero no está de más mencionar que se trata de uno de los más brillantes nombres de la extraordinaria escuela clavecinística francesa, sin duda uno de las más importantes en toda la historia del instrumento.

Contiene este álbum la totalidad de la producción clavecinística de Rameau si se exceptúa la serie de transcripciones que de su ópera **Les Indes Galantes** realizó el propio autor. De modo que puede escucharse su **Prémier Livre**, de 1706, sus **Pièces de Clavecin**, de 1724, las **Nouvelles Suites de Pièces de Cla-**

vecín, de 1728, la serie de **Cinq Pièces**, de 1741, y esa maravillosa pieza aislada que es **La Dauphine**, de 1747.

Podemos apreciar perfectamente la evolución en la escritura clavecinística de Rameau. Veremos, por ejemplo, como su **Prémier Livre**, el más breve, está constituido por simples movimientos de danza, a excepción del «Prelude», y, quizás, de la «Vénitienne». Mientras que en las dos series siguientes, de 1724 y 1728, los tiempos propiamente de danza son minoría junto a la pléyade de piezas con título descriptivo, tan a la manera francesa. Podemos encontrar desde la representación de una pandereta (**Tambourin**), la imitación de unos pájaros (**Le Rappel des Oiseaux**) o de una gallina (**La Poule**), hasta una serie de retratos más o menos pintorescos (**Les Niais de Sologne, Les Cyclopes, Les Sauvages**). Ambas colecciones tienen más del doble de extensión que la primera, y creo que constituyen la cima de la producción clavecinística de su autor. También, a diferencia de lo que sucedía en el **Prémier Livre**, exigen del intérprete una técnica de lo más desarrollada. Las **Cinq Pièces** son transcripciones que hizo Rameau de sus **Pièces de Clavecin en concert**.

La interpretación de tan formidable «Corpus» cembalístico corre a cargo de uno de los mayores especialistas del mundo en la materia: Kenneth Gilbert, célebre clavecinista y autor, al mismo tiempo, de una serie de magníficas ediciones de música para clave, entre otras, precisamente, la obra completa de Rameau. Gilbert conoce perfectamente todos los secretos de la interpretación de la música francesa para clave, que quizás constituye su máxima especialidad

(entre otras cosas, ha grabado la integral de otro monstruo del clavecín francés, François Couperin).

Se trata de una soberbia interpretación, con una técnica espléndida, y una perfecta realización de los numerosos y complicadísimos adornos, parte importantísima en este tipo de música. Los criterios interpretativos son, al mismo tiempo, los más adecuados. Personalmente me parece, a veces, un poco exagerado el uso de la «inegalité».

Capítulo aparte merece el apartado instrumental utilizado en estos discos. Se trata de tres formidables cémbalos franceses de la época, que se hallan en el Museo Instrumental del Conservatorio de París: un Dumont-Taskin de 1769/1789, un Jean Claude Goujon de 1749, y un Jean Henry Hemsch de 1761. Se trata, ya digo, de tres extraordinarios instrumentos, que, además, se hallan en perfecto estado de utilización.

La espléndida sonoridad de los tres cémbalos citados ha sido recogida a la perfección, sin que ningún ruido moleste la audición. Pocos discos de clave tan soberbiamente grabados pueden escucharse.

La presentación es, asimismo, de primera categoría, con un texto interesante, completa descripción de cada uno de los tres instrumentos, y abundante material gráfico. Es una pena que las fotografías de los tres cémbalos no se hayan reproducido en colores. Si a todo lo dicho se añade el hecho de ser la primera vez que aparece en España una integral clavecinística de Rameau, es fácil concluir con una absoluta recomendación de estos discos.—P.C.C.



RAVEL: Obra completa para piano. Monique Haas, piano. Hispavox S 96.307, 3 discos.

Precio oferta: 1.790 ptas.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■

Sonido: ■ ■ ■

Aunque este álbum ya fue comentado en otras dos ocasiones (RITMO núm. 447, XII-1974, y núm. 457, XII-1975), su reedición bien merece un nuevo recuerdo, aunque sólo sea para poner de manifiesto una vez más sus excelencias.

Sin ánimos de discrepar con los citados comentarios, la presente reseña está encaminada a resaltar, sin la menor reticencia, el magnífico hacer de Monique Haas en unas obras tan difíciles como básicas dentro de la producción raveliana.

Toda la obra pianística de Ravel se nos presenta en estos discos minuciosamente estudiada y asumida, utilizándose como medio de expresión y sugerencia la técnica más adecuada y los recursos idóneos. De esta manera el resultado sonoro alcanza la cota más alta de recreación de la tan singular atmósfera del compositor francés.

Toda la lejanía, ironía, elegancia, fina poesía y variedad de color que Ravel plasma en su música se encuentran presentes en el momento preciso y con la intensidad adecuada. Por todo ello creemos estar ante una interpretación modélica. La grabación recoge con notable fidelidad, sobre todo en su época (1974) las cualidades del sonido de Monique Haas.—T.

alfa-yébenes, s. l.

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

SE SIRVE A PROVINCIAS

- **VENTA DE DISCOS NACIONALES Y DE IMPORTACION**
(Especialidad en Música Clásica)
- **EQUIPOS DE ALTA FIDELIDAD**
(Bang & Olufsen - Sony - Tensai - Teac)

- **EQUIPOS DE RADIO FRECUENCIA**
(Decamétricos y 27 Mghz.)
- **JUEGOS ELECTRONICOS**
- **VIDEO**

⊙ **SAINT-SAENS: La Obra para piano y orquesta.** Philippe Entremont, piano. Orquesta del Capitolio, Toulouse. Director, Michel Plasson. CBS 79309, 3 discos. Precio oferta: 1.800 ptas.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Por vez primera aparece en España la grabación de la obra completa para piano y orquesta de Camille Saint-Saëns. Creo que es válida la habitual afirmación sobre la obra del maestro francés: música bien hecha, apacible, conservadora y sin genialidad. Pero a esto debo añadir que, personalmente, esa combinación no me parece en absoluto peyorativa sino muy positiva; en estos conciertos para piano he encontrado en ocasiones —sobre todo en los **núms. 2, 4 y 5** que me parecen los mejores— momentos de verdadera categoría musical tanto por los temas como por su tratamiento, y el conjunto de este álbum que CBS nos presenta es abiertamente recomendable. Tiene, además, la ventaja de ofrecer cuatro breves obras para piano y orquesta —**Allegro appassionato, Africa, Rapsodia de Auvernia y Pastel de bodas**— que completan el panorama de la creación de Saint-Saëns en este campo y, si bien ninguna de ellas supone una revelación, sí son piezas de fácil asimilación e incluso de cierto interés.

La interpretación de Philippe Entremont, que desde hace muchos años tiene en su repertorio los **Conciertos** de Saint-Saëns, es en general buena y, a veces, muy buena. Toca con facilidad, con soltura, con belleza de sonido, y, cuando se requiere, con brillantez sin llegar nunca, afortunadamente, al desmelenamiento. Tal vez en ciertos momentos discrepemos algo de este «tempo» o de aquel modo de tocar o de enfocar un movimiento —en este sentido puede valer como ejemplo el «Presto» del **Concierto núm. 2**, al que le falta ligereza y encanto— pero en conjunto Entremont es un pianista muy adecuado para este tipo de música. Me ha sorprendido agradablemente la Orquesta del Capitolio de Toulouse; cierto que rara vez en estas obras la orquesta pasa a un primer plano de dificultad técnica o interpretativa, pero su cometido lo hace bien y muestra el gran avance que las orquestas de provincia han experimentado en Francia. Michel Plasson confirma sus buenas dotes y las esperanzas que se han puesto en la nueva generación de directores galos de los que Plasson es, sin duda, uno de los primeros. Sólo en momentos aislados —en especial en las obras breves— no es per-

fecta la compenetración entre solista y orquesta. Por lo demás Plasson se muestra entusiasta y sensible, lleno de vitalidad pero sin caer en excesos.

La toma de sonido es muy clara y sólo le reprocharía dos cosas: que el piano está excesivamente destacado sobre la orquesta y que en los finales se aprecia una cierta reverberación de la sala —los discos fueron grabados en la «Halle aux Grains» de Toulouse. Este álbum constituye una aportación valiosa a nuestro catálogo.—**M.C.**

SCHUBERT: Sinfonía núm. 8 en Si menor D. 759 «Inconclusa». Sinfonía núm. 5 en Si bemol mayor D. 485. Orquesta Filarmonía. Director: Otto Klemperer. EMI, serie «Acorde» 037-000579.

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

Dos magistrales versiones de sendas sinfonías schubertianas (la juvenil **Quinta** en acertado y clásico acoplamiento con la célebre **Incompleta**), componen este gran disco, antigua joya del catálogo EMI, que ahora edita en España la prestigiosa serie Acorde.

En efecto; la interpretación de la **Quinta Sinfonía** de Schubert que se ofrece en esta grabación es un verdadero milagro de la batuta de Klemperer, una de esas ocasiones en que la maestría del veterano director se manifiesta por doquier y sin la menor reserva. La justa elección de los «tempi», el perfecto equilibrio entre cuerda y viento, la concepción vivaz y luminosa hacen de ella (junto con la de Böhm) la versión de



Otto Klemperer.

referencia de esta bella obra. La **Octava**, por su parte, parece venir a desmentir la fama que posee Klemperer de director lento, pues es conducida a un «tempo» relativamente más rápido que otras veces. A diferencia de la versión poética y sensual de Böhm, la presente **Incompleta** se nos muestra llena de fuerza y energía viril, con acentos casi agresivos. Ejemplar el tratamiento de los vientos, en especial trompas y trombones, confirmando al conjunto una robustez fuera de lo común y un atractivo colorido.

El sonido es bueno para una grabación de 1964, sonando la Orquesta con verdadero color y definición. Son perceptibles, sin embargo, algunos cruídos en la segunda cara, no excesivamente molestos, atribuibles al prensado.

En conclusión, disco extraordinario, sólo comparable en nuestro catálogo con el de Karl Böhm (DG 1139162). —**L.S.**

STRAUSS, JOHANN II: «Los más bellos vales vieneses» (El Danubio azul, Cuentos de los bosques de Viena, Sangre vienesa, Vals del Emperador, Rosas del Sur y Vals de la Laguna). Orquesta Sinfónica de Viena. Robert Stolz, director. EMI-Acorde, 037-029238.

Se trata de la típica selección de seis de los vales más conocidos de Johann Strauss II. Sin embargo, no es este un disco más de vales, pues —sin ser por otro lado nada excepcional— reúne una batuta y una Orquesta que tocan esta música con verdadero gusto e idioma, lo cual, en principio, no es poco, dada la cantidad de interpretaciones vulgares que de ella existen. Robert Stolz es un director de la vieja escuela, gran entusiasta de la Viena del Imperio y la Opereta (como puede comprobarse en este disco), y experto conductor de estas melodías. Su interpretación, basada en una concepción muy libre del «tempo» y abundando en amplios «rallentandi», rezuma estilo vienes del más puro origen (a pesar de un cierto olor a naftalina). Versión soñadora y nostálgica de tiempos pasados, pero viva y nada rutinaria. Por su parte, la Sinfónica de Viena demuestra una vez más que, aparte de ser una formación de categoría, *sabe* tocar la música de J. Strauss.

La toma de sonido es buena, aunque se aprecia una cierta resonancia al final de las piezas. El prensado es regular, con bastantes *frituras*; en el ejemplar cedido para la crítica ha aparecido un cuerpo extraño incrustado al final de la segunda cara, que impide el paso de la aguja y, por tanto, la audición de parte del último vals. Por lo demás, buen disco.—**L.S.**

STRAVINSKY: El pájaro de fuego (Suite de 1919). **Petruchka** (Suite del ballet, 1911). Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Leopold Stokowski. EMI Acorde 037-080859.

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

Después de la célebre **Consagración de la Primavera**, las dos obras más populares de Igor Stravinsky son los ballets de **El pájaro de fuego** y **Petruchka**. La presente grabación incluye la Suite que del primero hizo el autor en 1919, junto con tres números pertenecientes al segundo ballet («Danza rusa», «En la estancia de Petruchka» y «Carnaval: al anochecer»).

La interpretación de Leopold Stokowski está marcada por una visión tal vez demasiado romántica de esta música, a la que lógicamente responde **El Pájaro**, por tratarse de una obra todavía temprana, y a la que se resiste **Petruchka**. Así pues, tenemos una versión espectacular y arrolladora de la Suite de **El pájaro**, orquestalmente perfecta, de gran fuerza y colorido, junto con una **Petruchka** algo falta de estilo, en la que se echa de menos una mayor precisión rítmica. Como alternativas recomendaríamos para el primer ballet la vieja versión de Ansermet (DECCA) y para el segundo la de Pierre Monteux (RCA), y para ambos Pierre Boulez (CBS).

La grabación es muy antigua (1958), pero el sonido es muy apreciable.—L.S.

TCHAIKOVSKY: Sinfonía número 6 en Si menor Op. 74 «Patética». Orquesta Filarmónica. Director: Otto Klemperer. EMI, serie «Acorde» 037-000564.

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

Otra importante publicación de la ejemplar serie Acorde, que sigue en la brecha de dar a conocer algunos de los antiguos registros del catálogo EMI, en este caso, otra muestra del arte directorial de Klemperer.

Severa versión de la **Patética**, en la misma línea de austeridad que la **Quinta** tchaikovskiana, ya publicada hace algún tiempo en esta misma serie. Toda la obra es conducida de forma implacable, sin la menor concesión a la vulgaridad, con escrupulosa fidelidad a la partitura, revelando aquí y allá prodigiosos detalles. Impresionante el «Allegro vivo» del primer movimiento, más lento que lo habitual, pero expuesto de modo sobrecogedor. Con todo, lo que más llama la aten-

ción en esta versión es la magistral traducción del tercer movimiento, «Allegro molto vivace». Aunque en un principio puede sorprender la lentitud aplicada, pronto quedamos como cautivados por la magnífica lección de dirección que da aquí Klemperer. Ninguna otra batuta ha logrado mayor transparencia, equilibrio y grandeza en un movimiento como éste, que en la mayoría de las versiones resulta banal. Hondo y *patético*, pero sin melodramas, el «Finale».

La grabación es de 1962 y el sonido realmente bueno. En resumen, una **Patética** distinta, bella muestra de la maestría de Otto Klemperer.—L.S.

⊙ **TCHAIKOVSKY: Las 4 Suites para orquesta**. Orquesta New Philharmonía, Londres. Director, Antal Dorati. Philips 67 68 035, 3 discos. Precio oferta: 1.800 ptas.

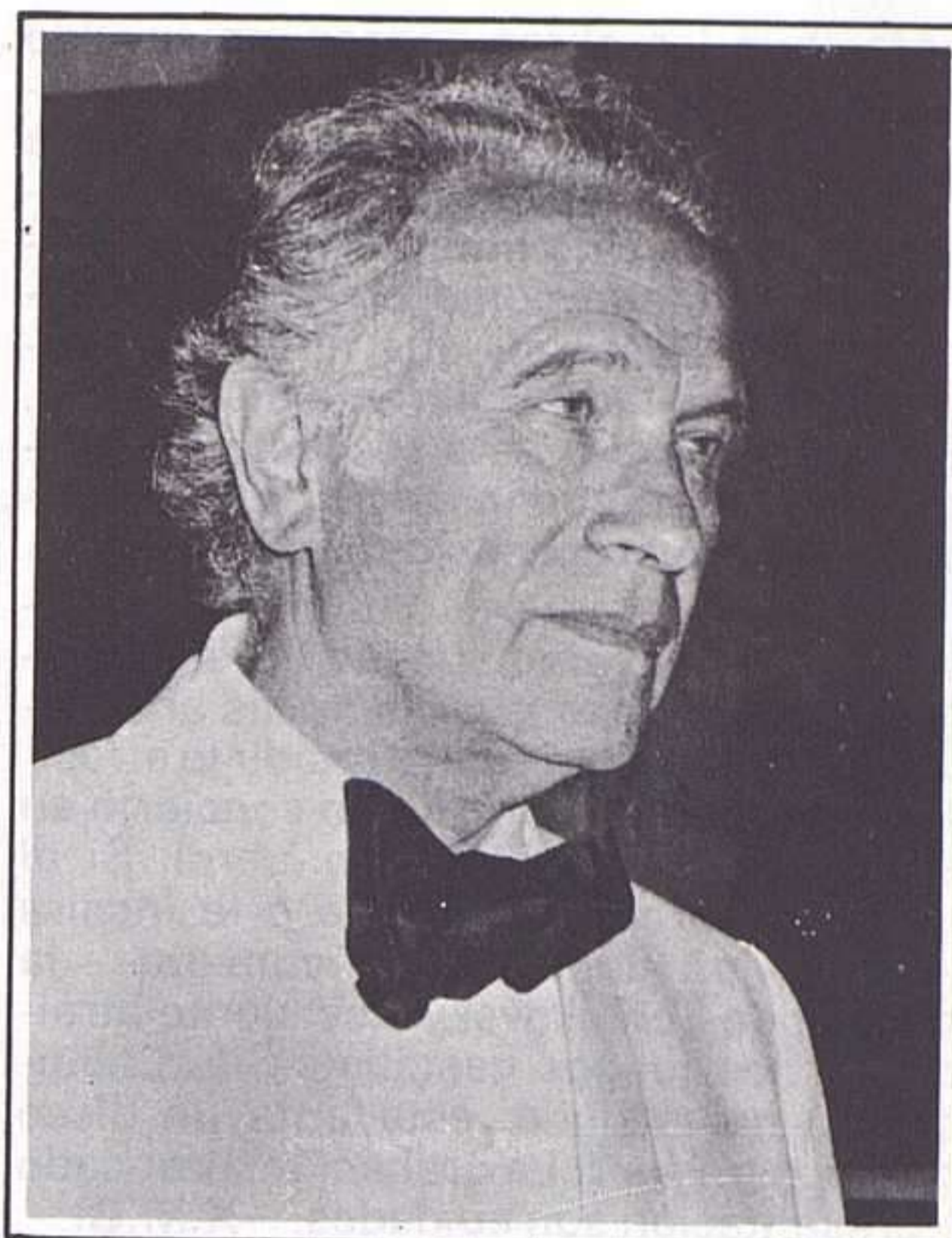
Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

La suite es una composición musical integrada por una serie de danzas insertadas dentro de una misma tonalidad y contrastadas entre sí por la diferenciación rítmica en base a una temática libre.

Esta esquemática visión puede servirnos para comprender el atractivo que Tchaikovsky sintiera por esta forma, en razón a las dos constantes características de su producción: el nacionalismo y su aversión por la rigidez de la forma. Con estas armas lucharía toda su vida por hacerse un lugar en el panorama musical de su tiempo, tan cargado de ortodoxias y dogmatismos, por lo cual sufrió la incomprensión y la crítica, hasta que la historia y la popularidad le concedieron el lugar que hoy le corresponde.

Una vez asumidas estas peculiaridades, las suites tchaikovskianas se nos presentan dentro de un marco sinfónico libre y exento de pretensiones, amable en su contenido y proclive a dejarse llevar por su inagotable vena melódica, sin que por ello el espíritu curioso y decidido del compositor deje de experimentar y olvide su formación armónica. El resultado final de este hacer es el de unas partituras lujosas de armonías y fáciles para acceder a su atractivo universo sonoro.

La versión que nos ocupa es fiel a estas características gracias al refinado sentido del color y al pulso dúctil y (por qué no decirlo) desigual de Antal Dorati, que precisamente en esto resulta parejo



Antal Dorati.

a los también variables resultados obtenidos por el compositor.

En un análisis detenido de cada suite encontraríamos que éste o aquél director (Maazel y Boult en la **Tercera**, por ejemplo) tiene un mayor acierto en la interpretación de una determinada suite, pero de lo que no cabe duda es de que la valoración global de estas versiones es excelente, y no sólo en cuanto a dirección se refiere, ya que la Orquesta —brillante— y el sonido —nítido— están a la altura de lo exigible. Un álbum, en suma, recomendable.—T.

TCHAIKOVSKY: Sinfonía número 6, en Si menor «Patética» Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión Italiana, Milán. Director, Sergiu Celibidache. Movimiento Música, 01.005 (Importado por Ferysa).

Repetidamente he dicho en RITMO que compositor es aquel que es capaz de desarrollar una gramática coherente utilizando el sonido como material enunciativo. De esta capacidad de desarrollo gramatical y de la originalidad de las soluciones aportadas derivará su cualificación. Según esta consideración, Tchaikovsky es un sinfonista de aplastante mediocridad, y como muestra expongo la **Sexta Sinfonía**, en la cual es *patética* la incapacidad para el más simple de los desarrollos, y cuya instrumentación es de notoria pobreza.

La concepción directiva de Celibidache parece referirse exclusivamente al sonido actual de la orquesta. Parece ig-



Antonio Vivaldi (1676-1741).

norar que las obras poseen un sentido gramatical a lo largo de un discurso temporal. Sus interpretaciones no son otra cosa que una sucesión de instantes sonoros no necesariamente inter-relacionados. Y remito como ejemplo a la lamentable «Pastoral» que dirigió recientemente en Madrid, al frente de la O.N.E. Es significativa a este respecto la auto-definición fenomenológica de Celibidache, tema merecedor de estudio.

Cuando el interés del discurso musical es nulo, como sucede en esta Sinfonía, pueden ser atractivas las anécdotas sonoras, y aquí puede residir lo atractivo de esta grabación de un concierto en el Conservatorio Giuseppe Verdi. Si al lector le agrada, le seduce o le inspira —pongo en duda que le conveza— la música de Tchaikovsky y se siente atraído por los juegos gestalistas de Celibidache, no lo dude; está ante un disco que le hará feliz. La grabación, prensado y presentación son cuidados.—X.M.C.

VIVALDI: Los Conciertos para flauta. Severino Gazzelloni, flauta y piccolo. Marja Steinberg, flauta. I Musici, Philips 6768 147, 3 discos. Precio oferta: 1.800 ptas.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

El catálogo de Peter Ryom incluye quince conciertos para flauta travesera: los comprendidos entre el R 426 y el R 440 (dentro de los cuales se encuentran los publicados en la Op. 10), y el R 533, para dos flautas. En el álbum que ahora se comenta no están presentes los R 431 y R 432, por estar incompletos, ni tampoco el R 430 por su insegura autenticidad; sí se incluyen, sin embargo, los R 108 y R 441 para flauta dulce contralto (aunque interpretados con flauta travesera) y el R 445 para flauta dulce aguda (flautín). Un excelente comentario de Michael Talbot explica con todo lujo de detalles los problemas de adjudicación de instrumento (flauta dulce o flauta travesera) a cada uno de los conciertos en cuestión. De lo dicho hasta aquí se deduce que la presente selección discográfica está hecha con rigurosidad y de forma bastante completa, sobre todo si se tiene en cuenta el enorme «maremágnum» concertante vivaldiano.

Ciñéndome a la interpretación de Gazzelloni e I Musici diré que me parece modélica porque logra poner de manifiesto de forma muy clara lo que pienso,

es la más grande virtud de estas obras: el equilibrio entre lo expresivo y lo virtuosístico. Pienso que es una interpretación que las valora en su justa medida, es decir, no la mejor música concertante de Vivaldi pero sí un producto muy bello y, posiblemente, maestro en su género. En cualquier caso, hoy por hoy, hablar del Vivaldi de I Musici me parece ocioso porque es muy evidente el enorme papel que estos músicos han jugado en la evolución interpretativa del maestro veneciano. Cada día son más los intérpretes que por un camino y otro (trascendentalismo romántico, reconstrucción histórica, etc.) buscan una cierta renovación interpretativa más, a pesar de ello, a mi juicio, I Musici siguen constituyendo una de las más altas cotas alcanzadas en los últimos veinte años en la ejecución de la música orquestal de Vivaldi.

Conclusión: las razones expuestas con anterioridad serían suficiente motivo para recomendar la adquisición de estos discos; no obstante, quisiera todavía destacar un par de aspectos importantes. En primer lugar, la toma sonora es excelente en todas sus facetas, y en segundo, recalcar que este álbum tiene mucho interés como recopilación de conciertos para flauta ya que, normalmente, se encuentran recogidos de forma muy dispersa y casi siempre acompañados por conciertos para otros instrumentos.—P.G.M.

WAGNER: El Anillo del Nibelungo. (El Oro del Rin, La Walkiria, Sigfrido, El Ocaso de los Dioses). (Windgassen, Nilsson, King, Rysanek, Greindl, Dvorakova, Burmeister, Stewart, Mödl, Silja, Talvela, etc.). Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. (Puesta en escena de Wieland Wagner). Director, Karl Böhm. Grabaciones realizadas en los Festivales de Bayreuth de 1966 y 1967. Philips, 16 discos divididos en cuatro álbumes (Oro, 3; Walkiria, 4; Sigfrido, 4; Crepúsculo, 5).

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Este impresionante documento ya ha sido publicado en España y comentado en las páginas de RITMO antes y después de su aparición en nuestro país. En septiembre de 1974, Pérez de Arteaga dedicó un artículo a esta grabación histórica mediante la comparación de

esta **Tetralogía** con las entonces disponibles de Solti, Karajan y Furtwängler/RAI. Por entonces no nos era aún dado acceder a las lecturas decisivas de Knappertsbusch (también Bayreuth y Wieland Wagner, año 1957) y Clemens Krauss (Bayreuth, Wieland Wagner, 1953, Foyer, importado por Ferysa), ni siquiera a la de Furtwängler en La Scala, muy bien pero de pésimo sonido ultracentrado (11 discos, unos 45 minutos por cara). Decía allí Arteaga que el **Anillo** de Böhm era luminoso, que su **Tetralogía** era «la más humana de todas: no se distancia de los personajes por mitificación, como Solti, ni por refinamiento, como Karajan, sino que se acerca hasta ellos mediante la expresividad absoluta». Remitimos a dicho artículo a los interesados, aunque los siete años transcurridos hayan hecho matizar muchas cosas no sólo en la opinión del comentarista, sino también en la concepción de lo wagneriano y en la sensibilidad del público.

Dos años más tarde, con motivo de la aparición de la Edición Philips dedicada al Centenario de Bayreuth, la redacción de RITMO dedicó un amplio comentario crítico a las diez grandes óperas de Wagner incluidas en ese lanzamiento. Aunque también remitamos ahora al lector a lo allí escrito, retengamos estas palabras de Angel F. Mayo dedicadas a la **Tetralogía** de Böhm, cuya reaparición en álbumes sueltos (por primera vez en España) motiva estos comentarios: (...) «Personalmente considero a Böhm un intérprete de la obra superior a Solti y muy superior a Karajan». Teniendo en cuenta las fechas de grabación de este **Anillo** (1966-67), justo coincidiendo con la muerte de Wieland Wagner, autor de la puesta en escena y cabeza artística del «Nuevo Bayreuth» que comienza en 1951 en y entra en crisis hacia el final de los años sesenta, Mayo señalaba que que esta grabación constituye al mismo tiempo un testimonio de ese Bayreuth que ya no volverá.

Bello canto del cisne de ese Bayreuth, pues, que al mismo tiempo nos puso de evidencia la gran capacidad y talento wagnerianos de Karl Böhm en la entrada del final de su larga carrera. Aunque no fuera nunca un Furtwängler o un Knappertsbusch, ¿qué mejor elogio podemos hacerle justo dos meses después de su muerte? Anotemos, Finalmente, que el **Anillo** que de nuevo lanza Philips en su oferta, es el de mejor sonido y que se beneficia también de la **autenticidad** dramática de la toma de sonido *en vivo*. Cada uno de los cuatro álbumes presenta un libreto con interesantes estudios, fotografías, semblanzas y traducción de los textos, incluido el original.



No hay que ser un genio... para escuchar la música genial

Este otoño, Philips Música Clásica, le ofrece **64 álbumes**, incluyendo 20 de exclusiva novedad a **precio de oferta excepcional** y un catálogo de más de 300 discos y musicassettes con grabaciones impecables a cargo de los mejores intérpretes y orquestas.

...Y, además, a partir de la primera compra de un álbum, disco o musicassette, puede adquirir otro ejemplar equivalente a **¡¡mitad de precio!!**



Solicite nuestro catálogo en las tiendas especializadas. Esta oferta está limitada en tiempo y número de ejemplares.

Consulta discográfica

TODAS LAS GRABACIONES DE KRAUS

Me gustaría saber su opinión sobre el registro Aida de Caballé/Muti, pues me han dicho que es una buena versión de esta obra. Asimismo desearía que me informasen sobre todos los registros grabados hasta la fecha por Alfredo Kraus.—**JUAN GREGORIO HERNANDEZ MACHADO** (Puerto de la Cruz, Tenerife).

RESPUESTA

La «Aida» de Verdi dirigida por Muti sigue siendo probablemente la interpretación globalmente más satisfactoria de esta ópera: fue comentada en el número 451 de RITMO, en mayo de 1975.

Las grabaciones de Alfredo Kraus, salvo olvidos, son:

Operas completas:

MOZART: Cosí fan tutte. Bohm. EMI.

DONIZETTI: Lucrezia Borgia. Perlea. RCA.

DONIZETTI: Don Pasquale. Caldwell. EMI.

BIZET: Pescadores de Perlas, en italiano. Cillario. Carillón.

PUCCINI: La Bohème. Levine. EMI.

BELLINI: I Puritani. Muti. EMI.

MASSENET: Werther. Plason. EMI.

VERDI: Rigoletto. Solti. RCA.

VERDI: Rigoletto. Gavazzeni. Hispavox.

VERDI: Rigoletto. Rudel. EMI.

VERDI: La Traviata. Ghicne. Carillón-Edigsa.

Zarzuelas:

Black el payaso. Sorozabal. Hispavox.

Bohemios. García Asensio. Edigsa.

Doña Francisquita. García Asensio. Edigsa.

El Huesped del Sevillano. García Asensio. Edigsa.

Katuska. Sorozabal. Hispavox.

La Revoltosa. García Asensio. Edigsa.

La Tabernera del Puerto. Sorozabal. Hispavox.

Recitales:

Arias de ópera. Edigsa CAL 7.

Arias de ópera. Edigsa CAL 13.

«Gayarre». Edigsa CAL 1.

Romanzas de Zarzuelas. Hispavox S20.184.

Romanzas de Zarzuela. Edigsa CAL 11.

El vagabundo y la estrella. Edigsa CAL 6.

ROSSINI: Pequeña Misa Solemne. Hispavox.—A.C.

CANTO GREGORIANO

Hace mucho tiempo que deseo tener una selección o antología de Canto Gregoriano, y como lo grabado es mucho y para un melómano (no docto) pudiera resultar algo monótono, le ruego me informasen sobre ello.—**LUIS SANTIAGOSA NIETO** (Sevilla)

RESPUESTA

En el mercado español existen, tres «Antologías» propiamente dichas de Canto Gregoriano: dos en disco y cassette y la tercera solamente en cassette.

Empecemos por la más antigua. «Antología Gregoriana», de la casa Decca, comercializada en España por Columbia. La presentación española es de 1974, pero su grabación original es de tres años antes como mínimo. La interpretación es del Coro de monjes de la Abadía de Solesmes (Francia), dirigido por Dom Gajard. Es una cinta muy buena. No hay duda ninguna de que es el coro que más vida pone al cantar el canto gregoriano y también el que más musicalidad le da. Quizá se le pueda achacar al director ser un poco romántico. Por otra parte las voces del coro son bastante metálicas e incluso un poco afectadas. No obstante, es una cinta digna de conseguirse. Solamente existe en cassette: SXC 20536.

Una segunda antología es la siguiente: «Obras Maestras del Canto Gregoriano». Es de Hispavox y está grabada en 1973. Los intérpretes

son los monjes del Monasterio de Santo Domingo de Silos, dirigidos por Ismael Fernández de la Cuesta.

La interpretación es un poco lenta, especialmente la de la salmodia y los versículos de los intróitos o responsorios. La fusión de las voces es bastante buena. Las voces mismas son mejores que las del coro de Solesmes; y como españoles, nos identificamos mucho más con ellas, aunque, como ya dijimos antes, los monjes de Solesmes cantan con una vivencia más profunda. La antología es más completa que la anterior y también más variada. Referencias: Disco: HHS 10-421; Cassette: CH 311.

Y finalmente la tercera antología: «Canto Gregoriano en el Monasterio de Silos». También es de Hispavox. La grabación está realizada el año 1980. Los intérpretes son, una vez más, el coro de monjes del Monasterio de Silos, dirigido por Francisco Lara, O.S.B. En la interpretación se han tenido en cuenta ya algunas de las nuevas formas de interpretación aceptadas hoy día por todo el mundo en teoría, aunque en la práctica son difíciles de realizar; de ahí que en los discos aún no se oyen estas nuevas formas de interpretación que vuelven al gregoriano más fluido, más difícil de cantar. Pero hemos de reconocer que es un gregoriano más auténtico y más de acuerdo con los manuscritos originales de los Siglos X y XI.

Referencias: Disco: S. 60.397; Cassette: C.60.397.—**CENTRO NACIONAL DE DIFUSION DEL CANTO GREGORIANO**

«SINFONIAS» DE BRUCKNER

Necesitaría información bibliográfica sobre estudios de las Sinfonías de Beethoven. También quería saber si hay en España alguna grabación de la Sinfonía de Jena y cómo conseguirla en el caso de que no la haya. A juicio de ustedes ¿cuáles con los prin-

cipales directores brucknerianos y los ciclos y versiones discográficas?—**FERNANDO GARCIA MARQUEZ** (Málaga).

RESPUESTA

Podemos recomendarle dos libros acerca de las «Sinfonías» de Beethoven: el titulado «Beethoven y sus nueve Sinfonías», de George Grove, y el de Ernesto de la Guardia, en castellano, «Las Sinfonías de Beethoven», publicado por Ricordi y que se encuentra fácilmente en librerías especializadas.

De la «Sinfonía Jena» no existe, que sepamos, ninguna grabación, ni en España ni en el extranjero.

Los grandes directores brucknerianos han sido Furtwängler, Klemperer, Knappertbusch y, posteriormente, Böhm, Karajan, Jochum, Haitink, Celebidache, y Barenboim. Ciclos de las Sinfonías, sólo hay tres: Jochum (D.G.), Haitink (Philips) y Barenboim (D.G.). Los dos primeros son variables, el tercero es excelente. Las principales versiones estereofónicas de las «Sinfonías» de Bruckner son (el asterisco indica que no está disponible en España):

Cero: Barenboim. Orquesta Sinfónica de Chicago. D.G.

Primera: Jochum. Orquesta Filarmónica de Berlín. D.G.

Segunda: Giulini. Orquesta Sinfónica de Viena. EMI*.

Tercera: Karajan. Orquesta Filarmónica de Berlín. D.G.

Cuarta: Bohm. Orquesta Filarmónica de Viena. Decca*.

Cuarta: Karajan. Orquesta Filarmónica de Berlín. EMI*.

Cuarta: Solti. Orquesta Sinfónica de Chicago. Decca.

Quinta: Klemperer. Orquesta New Philharmonia. EMI.

Quinta: Barenboim. Orquesta Sinfónica de Chicago. D.G.

Sexta: Barenboim. Orquesta Sinfónica de Chicago. D.G.

Sexta: Solti. Orquesta Sinfónica de Chicago. Decca.

Séptima: Böhm. Orquesta Filarmónica de Viena. D.G.

Octava: Karajan. Orquesta Filarmónica de Berlín. D.G. *

Octava: Böhm. Orquesta Filarmónica de Viena. D.G.

Novena: Giulini. Orquesta Sinfónica de Chicago. EMI.

Novena: Klemperer. Orquesta New Philharmonia. EMI *

Novena: Karajan. Orquesta Filarmónica de Berlín. D.G.

«SINFONIAS» CLASICAS

Me gustaría saber cuáles son las mejores interpretaciones, grabaciones, y si me aconsejais que las compre en álbumes o por discos sueltos de las **Sinfonías** de Beethoven, Mozart, Dvorak, y Tchaikovsky; **Las Cuatro Estaciones**, de Vivaldi; **Scherzade**, de Rimsky Korsakov; los **Preliudios 1 al 24**, de Chopin, **La Consagración de la Primavera**, de Stravinsky y **Los Conciertos de Brandeburgo** de

Bach. Si pudieran recomendarme algún libro que sea bueno y que diga cuáles las mejores interpretaciones.—**JESUS GONZALEZ LOPEZ** (Vigo, Pontevedra).

RESPUESTA

Dada la extensión de la respuesta a estas consultas, le aconsejamos utilice una guía discográfica de calidad: por ejemplo la «Penguin Guide Records» donde no sólo podrá encontrar las referencias que nos solicita, sino que también le puede orientar acerca de la calidad de ellas. Para evitar que pueda encontrarse con grabaciones no editadas en España podría usted hacerse con el catálogo de discos «Polcar», editado anualmente por Ferrysa. Comprenda que podríamos llenar casi una revista **RITMO** solamente para contestar acerca de las versiones, ya que se trata de obras muy grabadas. No obstante, le remitimos a nuestra sección de «Discoteca Básica» que se publica mensualmente y en la que se suele hacer análisis discográficos de ciertas obras muy conocidas.— **LA REDACCION.**



unicentro habana - p.º habana, 9-11 - teléf. 2 62 57 75 - madrid.

**DISCOS NACIONALES Y DE IMPORTACION
DEPARTAMENTO DE MUSICA CLASICA.
CINTAS DE VIDEO.**

Se aceptan pedidos por catálogo.

unicentro habana - p.º habana, 9-11 - teléf. 2 62 57 75 -
madrid.

Cursos, becas y concursos

□ El **XI Curso Latinoamericano de Música Contemporánea**, que dirigen José María Neves y Coriún Aharonian, tendrá lugar este próximo año en la Universidad Federal de Uberlandia, estado de Minas (Gerais, Brasil), entre el 12 y el 28 de enero de 1981. Como en los cursos anteriores, este encuentro tiene por objeto la presentación de obras y técnicas compositivas actuales, principalmente americanas; pero está abierto a estudiantes y músicos de todas las nacionalidades. Las clases, talleres de composición, conferencias y conciertos se prolongan de la mañana a la noche y promueven así un intenso contacto entre los participantes. Para información, dirigirse a: Coriún Aharonian, Casilla de Correo 1328, Montevideo, Uruguay.

□ Se ha convocado el **II Concurso de Obras de Polifonía Juvenil** para autores españoles que no hayan cumplido los treinta años. Las obras serán interpretadas por coros juveniles de aficiona-

dos y el Concurso lo convoca el Ministerio de Cultura. El plazo de presentación de obras de duración máxima de diez minutos, finaliza el 31 de diciembre. Información: Dirección General de Música y Teatro. Ministerio de Cultura. Madrid.

□ Se ha convocado el **IV Concurso Internacional de Canto Lírico de Verviers** en Lieja (Bélgica). Los concursantes deben estar comprendidos entre los dieciocho y los treinta años. Información: Opera Royal de Wallonie, Secretariat du Concours, C/o Theatre royal de Liège, rue des Dominicains, 1, 4000 Lieja, Bélgica.

□ La Fundación March convoca de nuevo su **Tribuna de Jóvenes Compositores**, que consiste en organizar conciertos con obras no estrenadas ni editadas, de compositores menores de treinta años. Las obras han de ser escritas para voz, piano, violín, viola, violoncelo, flauta, clarinete, oboe, fagot, percusión e instrumento a elegir.

Si la obra es seleccionada, también se hará una edición facsímil de ella y se grabará en cinta el concierto en el que se estrene. El plazo de presentación finaliza el 31 de diciembre. Información e inscripciones: Fundación Juan March, c/ Castelló, número 77. Madrid-6.

□ Un **Concurso de Piano** para niños hasta catorce años y jóvenes hasta veinte años, se ha convocado con el título «**Infanta Cristina**». Para acceder a él hay que interpretar sonatas de teclado españolas de cualquier época. El premio consiste en la asistencia y actuación en el XV Congreso Internacional de ISME que se celebrará en Bristol (Inglaterra) en el mes de julio del año que viene. Información en ISME-España, c/ Conde de Aranda, 17. Madrid-1.

COMPRO-VENDO

□ Compraría pianoforte en buen estado. Clara. Teléfono 274 97 92 de Madrid.

□ Vendo flauta traversera, marca «Yamaha» YFL-225, por 20.000 ptas. Juan, teléfono 468 04 56 de Madrid.

□ Vendemos flauta dulce soprano «Moeck» de ébano y contralto también de ébano. Preguntad por Fede. También flauta plateada marca «Hamming» (GDR) en 35.000 ptas. Preguntad por David. Ambos en el teléfono 274 97 92 de Madrid.

□ Vendo colección de «Le Guide du concert» y de «Le guide musical», revistas musicales gráficas, de París. Varios números desde el año 1923 al 1935. Teléfono 262 27 33 de Madrid.

□ Necesitamos establecer contacto con instrumentistas de cuerda para formar agrupaciones. Asociación «Di Música». c/ Sirio, 28, Madrid.

□ Compró clarinete de segunda mano, precio a convenir. Antonio, teléfono 228 08 44 de Madrid, horas de comida.

ORGANOS YAMAHA

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



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

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

HAZEN

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

De Madrid al cielo

EL BALLET CLASICO NACIONAL : UNA REALIDAD CON FUTURO

Por Arturo Reverter

Por segundo año consecutivo se ha presentado en Madrid, en el Teatro de la Zarzuela, el Ballet Clásico, que la temporada anterior, después de muchos meses de intenso trabajo bajo la dirección de Víctor Ullate, había causado, en general, excelente impresión. Con independencia de consignar que todavía resta bastante por hacer y al margen de los resultados concretos que esta nueva aparición ha tenido desde un punto de vista artístico, hay que señalar una cosa esencial en un empeño como éste: el director del grupo se entrega en cuerpo y alma a su labor, se preocupa, sufre, investiga y ama apasionadamente lo que hace. Es un hombre que desea crear, descubrir nuevos campos, lenguajes y procedimientos. En reunión con los medios informativos tuvo ocasión de exponer sus inquietudes y de buscar apoyos, consejos y comprensiones. Posee, además, una exquisita sensibilidad y una notable capacidad receptiva, cualidades que pueden compensar alguna posible laguna cultural y que son la mejor base para ir edificando un repertorio, abierto a todas las tendencias (de momento son veintidos los ballets montados, con intervención de nueve coreógrafos en total), y para dotar al conjunto de una coherencia y de un estilo propio, de una solidez conceptual y técnica rigurosa y

moderna al tiempo, que le permitan asentarse de manera definitiva. Como bailarín, Ullate viene demostrando desde hace muchos años que es excepcional (y lo ha vuelto a poner de manifiesto en su extraordinario solo **Nomos Alpha**, con coreografía de Béjart); como director, en su doble faceta de formador y de coordinador de actividades, está probando que posee condiciones más que notables. Queda aún la incógnita de su capacidad real como coreógrafo, como creador, cometido en el que, a pesar de aciertos brillantes, se muestra irregular, sin alcanzar siempre el tono, el equilibrio, la perfecta fusión entre música, movimiento y pensamiento. Se ha mostrado, al menos hasta ahora, intuitivo y colorista —dominando, por supuesto, la *forma*— antes que profundo y analítico. Falta, a veces, en sus coreografías ese sentido certero que sintetiza, con rigor y concisión, el gesto y el sonido de una unidad superior dominada por la idea.

A lo largo de los dos programas que el Ballet ha ofrecido entre los días 7 y 18 de octubre, se han puesto de relieve estos rasgos característicos de la mente y del temperamento del artista aragonés y se han mostrado, a través de la actuación de los bailarines, las excelencias de su labor directorial. Hay, casi siempre, unidad, general seguridad, limpieza en los ataques, gracia y agilidad. Todo funciona elásticamente, con fluida euritmia.

En todo ello se ha apreciado un avance con respecto al año pasado. Aunque siguen existiendo algunas fisuras en el cuerpo de baile (que consta ya de treinta y un elementos en total), éstas no parecen ni excesivas ni irreparables. Por otro lado, los solistas son de nivel alto y algunos —Christoff, Aramburu y Brandon, por los hombres, y Casado, Olmedo y Figueroba, por las mujeres— poseen una gran calidad. La actual categoría del conjunto pudo ya apreciarse en la pieza titulada **Galanterías del Rococó**, coreografía —graciosa, sutilmente irónica, en hábil combinación de lo clásico y lo moderno— de Scholz sobre música de Mozart (**Sinfonía Neue Lambacher**), primer montaje del primer programa.

Particularmente, lo más logrado del Ullate coreógrafo me pareció el **Paso a dos en blanco**, de trazado preciso, de geometría perfecta, donde buscó y logró plasmar un ambiente mágico, estático, poético, combinando, en el marco de una cuidadosísima y sugerente lumino-tecnia, eficaces efectos sonoros onomatopéyicos (cantos de pájaros) con la música de Saint-Saëns (un **Séxteto** para trompeta, cuerdas y piano). Bailaron admirablemente Elena Figueroba y Michel Galvane. La **Rapsodia portuguesa** tuvo una interpretación técnicamente buena (Christoff, Casado, Brandon y toda la compañía), formalmente bien delineada, pero como coreografía no llegó a cuajar: existen pocos puntos de contacto entre la partitura, colorista, bien orquestada, con bellos rasgo de estilización folklórica, y la línea *argumental*, servida, en definitiva, por los pasos y movimientos. No parece que puedan casar, en efecto, como intento de visión *en profundidad* del hombre (con tratamiento de conceptos tales como Soledad, Angustia, Destino, Amor...) con la agradable música en «sketches» de Ernesto Halffter. Tampoco la **Rapsodia Sinfónica** de Turina, mucho más endeble como partitura, puede considerarse un logro balletístico. Ullate huye hábilmente del acento *español*, localista (lo que quizá pudiera acercar su concepción a la del Ballet Nacional Español que dirige Antonio) y estiliza bellamente la danza —de resonancias hispánicas en todo caso— y los figurines. El conjunto resulta soso y un poquito cursi. Mejor, mucho mejor, la imagen, recia y esencializada, de **Albaicín**, con música de Albéniz, excelentemente bailada por María Cristina, Elisa Morris y Sofía Sanchó. En cualquier caso, en estos montajes se ha puesto de manifiesto —como ya se hiciera en la rueda informativa— que Ullate trata de huir de sendas exce-

Fotos: P. Guardón.



El Ballet Clásico Nacional.

sivamente trilladas y busca —cosa que no siempre encuentra con la necesaria profundidad y rigor— lo nuevo. Intenta incluir en su repertorio música española, ya que entiende, en buena lógica, que no por ello su actividad va a introducirse en un campo en el que no debe, campo que pertenece teóricamente a Antonio y su Ballet Nacional Español. Pero ello no tiene por qué ser así, porque de una misma música, con mayor o menor sabor localista, pueden extraerse coreografías muy distintas: desde aquellas que van a utilizar la composición en base a sus valores fundamentalmente folklóricos, con pasos y movimientos de dibujo ya sabido, hasta las que, partiendo de ella, dan un ancho margen a la imaginación, buscando una sublimación y una línea temática más abstracta. De ahí que, por ejemplo, una música netamente española, como puede ser la ya citada **Rapsodia** de Turina, pueda ser *vista* desde ángulos distintos. Evidentemente, la coreografía que para ella ha ideado Ullate, no lograda, según se ha dicho, tantea caminos que sin duda Antonio, con su Ballet Nacional Española, dejaría de lado para centrarse en un aire de danza concreto y propio de nuestra geografía cultural.

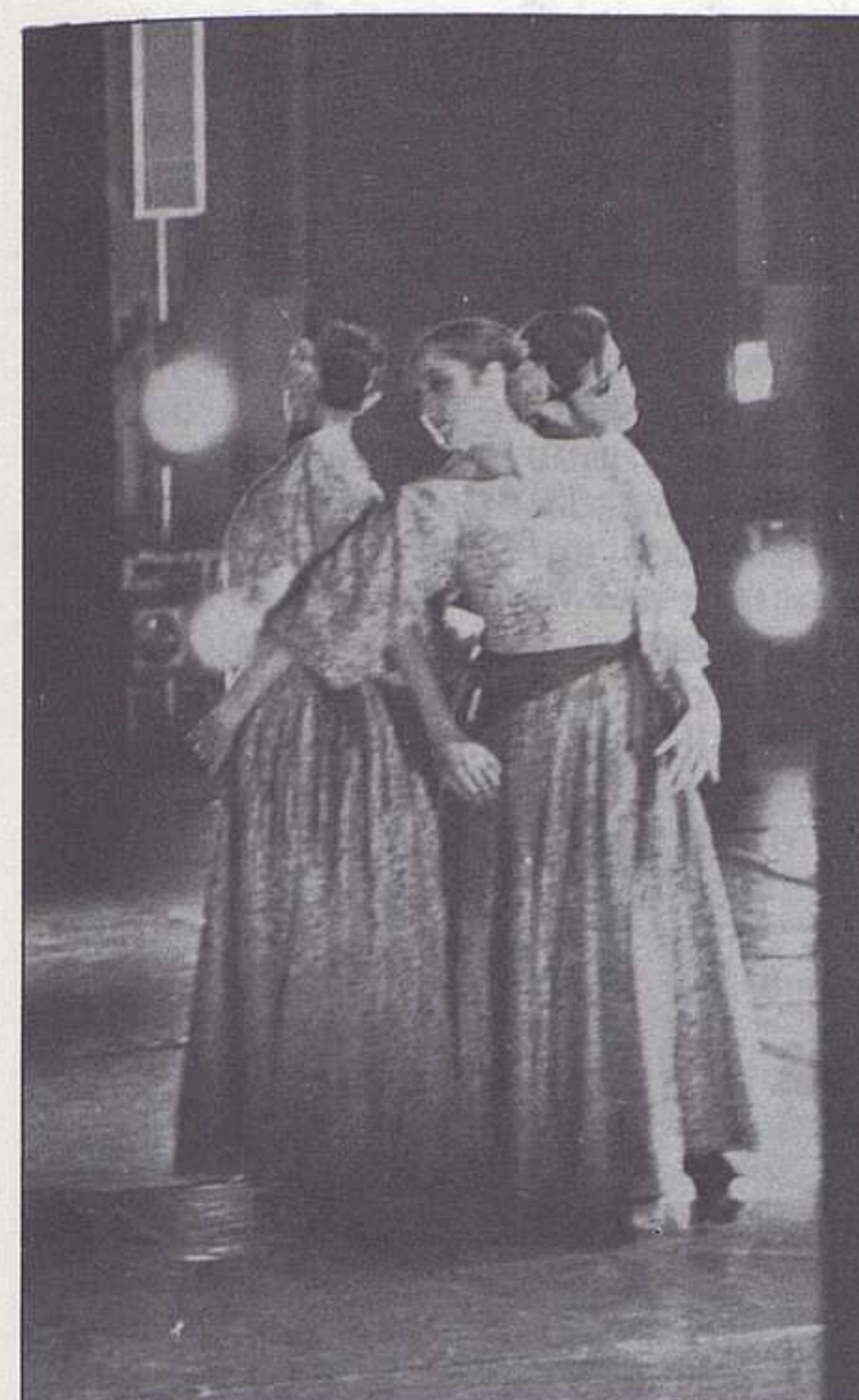
En el camino de la elegancia, del dibujo clásico, sin excesivo compromiso, acertó en buena medida Ullate con su tríptico, **Allegro (El galán)**, **Adagio** («paso a dos») y **Presto**, con música de Joseph Haydn. Aquí todo funcionó dentro de un tono general indicativo de una profesionalidad indiscutible. Como bailarín, el aragonés volvió a asombrar a propios y extraños con su completa exhibición de todos los recursos en la ya citada **Nomos Alpha**, con música de Xenakis (interpretación que ya tuvimos ocasión de ensalzar en el pasado año por estas fechas). Tuvo ocasión de lucirse asimismo en la graciosa pieza, con coreografía de Claudine Allegra, **Petite a Petit**, con música de Martinu. Si Ullate, tal y como tiene previsto, abandona su cometido de bailarín para dedicarse únicamente a la dirección y a la coreografía, no hay duda de que el conjunto perderá uno de sus principales atractivos. Aunque hay que reconocer que, por un lado, el esfuerzo que se exige al artista es actualmente muy grande y, por otro, que si se adopta esta resolución todo redundará en beneficio de la compañía, huyendo de divisimos. Esperemos, de todas formas, que la decisión no se tome de inmediato.

Debo resaltar, por último, la sugere-

rente coreografía muy bien plasmada por la compañía, de Magui Marín para **Contrastes** de Béla Bartók, (trío para Clarinete, piano y violín) la única obra, junto con el solo de violoncello de **Nomos Alpha** que fue ofrecida en grabación.

LA ORQUESTA SINFONICA DE MADRID

Tradicionalmente, este tipo de actuaciones balletísticas habían de realizarse en nuestro país —cuando se hacían— con una base sonora enlatada; es decir, utilizando grabaciones, procedimiento que tiene sus ventajas (mejor calidad interpretativa por lo común, mayores posibilidades de ajuste...), pero que tiene la desventaja fundamental de que el hecho sonoro no se esté produciendo en vivo, de manera directa y espontánea y por tanto, de que no se esté llevando a cabo la necesaria fusión, coetánea, de dos elementos que están naciendo al mismo tiempo; el movimiento (la danza) y el sonido (la música). Es como si se representara una ópera con cantantes en escena, interpretando en vivo, sobre una música grabada. Evidentemente, uno de los principales factores definitivos del género se esfumaría. Quizá el



«Ullate acertó en el camino de la elegancia y del dibujo clásico».

ballet, por sus propias características, admita en mayor medida el sucedáneo, sucedáneo que en muchos casos es inevitable; pero ello no excluye el conocimiento de que, en general, la utilización de una orquesta en directo es lo ideal. Con independencia de los problemas de tipo legal-laboral que pueden derivarse del no uso de conjuntos sinfónicos reales.

Evidentemente, la adopción del método ideal complica las cosas: costos, ensayos, dificultad de alcanzar una calidad media aceptable... En cualquier caso, ha de darse por bien venida la creación de una orquesta, independiente de las oficiales, destinada a estos menesteres. Se trata en realidad de una orquesta ya existente, la Sinfónica de Madrid, de tan ilustre historia y de tan escasas actividades en los últimos años. Hoy en día el conjunto está lejos de poseer la calidad media exigible, aunque indudablemente, ha de mejorar con el tiempo y los ensayos y, de todas formas supera a la formación que hasta el momento actuaba en el foso del Teatro de la calle de Jovellanos. Las prestaciones que ha ofrecido a lo largo de estos dos programas balletísticos pueden calificarse, de un modo global, de discretas, con altos y

bajos. Todo mejorará, sin duda, paulatinamente a lo largo de la temporada, en la que intervendrá a destajo, sirviendo de base sonora a las representaciones de ópera y zarzuela que van a desarrollarse en el coliseo, incluyendo la temporada de ópera de primavera.

De todas formas, para entonces se piensa en reforzarla. Actualmente la Sinfónica se nos muestra como una formación no del todo equilibrada, con una cuerda bastante profesional, algo áspera de sonido, una madera suficiente y un metal inseguro.

Contra la inexperiencia en lides teatrales o balletísticas de la Orquesta hubo de luchar desde un principio el actual director artístico del Teatro de la Zarzuela, Jorge Rubio, quien lleva semanas ensayando. Su labor puede calificarse, en líneas generales, como correcta, medida, muchas veces musical, pero no siempre inspirada y tampoco dotada de un especial refinamiento (cosa difícil de lograr en principio teniendo en cuenta las características generales de los instrumentistas). La **Sinfonía** de Mozart, que sirvió de base al ballet **Galanterías del Rococó**, fue simplemente leída, sin que pudieran apreciarse en la interpretación ni la gracia ni la transparencia ni


CAJAS DE AHORROS
CONFEDERADAS

ESTAMOS CON LA GENTE.





«Las posibles fisuras en el cuerpo de baile no son irreparables».

la vitalidad que la pieza requería (bien es cierto que, por dificultades de material, se ensayó muy poco).

Las composiciones españolas, de Turina, Albéniz y Ernesto Halffter, fueron reproducidas, en general, de manera plausible, con aceptable colaboración, en la primera y la tercera, del pianista Agustín Serrano, aunque no pudieron evitarse determinados instantes de confusión e incluso momentos en los que la afinación de las cuerdas dejó mucho que desear (en la **Rapsodia Sinfónica** de Turina, por ejemplo). Haydn tuvo, en general, una correcta interpretación, corrección que no se llegó a alcanzar en Bach, en la **Cantata 51**, interpretada en el segundo programa en base a la coreografía de Béjart. Aquí, con independencia de concretas desafinaciones en el continuo, se echó de menos un mayor impulso rítmico, una mayor energía y una mayor variedad de acentos. Toda la obra fue tocada de forma bastante desvaída, sin dotar de variedad a los «tempi», razón por la cual la plasmación en imágenes, el mensaje coreográfico, a pesar de su buena realización, no tuvo la entidad exigida. Así, un montaje en el que, por encima de todo, ha de brillar la

íntima efusión, la luminosidad y la alegría más exultante (concretamente, en el «Aleluya» final) perdió bastantes de sus posibilidades. Colaboró en la parte vocal la soprano Paloma Pérez Iñigo, que mantuvo un tono general digno y que sorteó con habilidad y técnica bastante segura las difíciles agilidades previstas, aunque no pudiera evitar ciertas asperezas en la zona aguda, tiranteces en el sobreagudo y debilidad en los graves. Como siempre en ella, lo mejor fue su franja central, dentro de la cual realizó excelentes cosas en el recitativo «Wir beten zu dem Tempel an», alcanzando a expresar, con sentido y línea de canto, el mensaje musical. De todas formas, la cantante se vió perjudicada por la lentitud del «tempo» adoptado. Un fallo importante es el de que en el programa de mano no se recogieron los textos de la **Cantata**, importantes para entender el verdadero sentido de la coreografía.

En definitiva, hay que saludar con alegría la existencia de este conjunto en el foso de la Zarzuela y la dedicación a ella de un hombre como Jorge Rubio, cuya batuta, quizá todavía algo enmohecida por su larga inactividad, ha de ganar, sin duda, en elasticidad, flexibilidad y variedad.

ACTIVIDADES LIRICAS EN EL TEATRO DE LA ZARZUELA

Después de la pequeña temporada de ballet, celebrada en octubre, están previstas para los meses posteriores una serie de actividades líricas a desarrollar asimismo en el marco del Teatro de la Zarzuela. Cuando este comentario salga a la luz, se estará desarrollando ya una mini-temporada de ópera de cámara. No es mala idea, desde luego, el planificar este ciclo, pues si en nuestro país no podemos presumir de que existan representaciones auténticamente serias de ópera grande, menos podemos hacerlo

con respecto a la programación de ópera de cámara, aun cuando ésta, por sus características, sea más apta para ello. De hecho en un centro como la Escuela de Canto de Madrid se incluyen normalmente a lo largo del curso algunos montajes (a veces de un solo acto) de determinados títulos del repertorio camerístico (aunque la forma de llevar a cabo estas actividades y el escaso eco que tienen para el público medio e incluso la discutible eficacia que poseen para los alumnos, sean cuestiones a tratar con

independencia). Se van a ofrecer una serie de títulos, la mayoría conocidos e incluso montados, en escena o en conciertos, en nuestro país.

Quizá la auténtica única novedad sea **El triunfo del honor**, de Alessandro Scarlatti, estrenada en Nápoles el 26 de noviembre de 1718 (una de las más de setenta óperas que escribió el compositor italiano), que probablemente no se ha representado nunca en Madrid (quizás tampoco en España). Será dirigida por el *todo terreno* Odón Alonso y puesta en escena por Horacio Rodríguez Aragón. Las demás obras son **Dido y Eneas**, de Purcell, con el mismo equipo directo-rial, **La serva padrona**, de Pergolese, **El secreto de Susana**, de Wolf-Ferrari, y **El teléfono**, de Mennotti. Estas tres se representarán en el mismo programa, que dirigirá Víctor Pablo Pérez en lo musical, y José Luis Alonso en lo escénico. El tercer programa viene constituido por **El retablo de Maese Pedro**, de Falla, y **La hora española**, de Ravel. En la dirección musical, José María Franco Gil; en la escénica, Rafael Pérez Sierra.

Como puede apreciarse, la composición de este corto ciclo no ha variado nada más que en un título con respecto a lo que se anunciaba en RITMO número 512, en cuya página 85 se recogían las declaraciones ofrecidas por el Director General de Música y Teatro, Juan Antonio García Barquero, enunciando las actividades a desarrollar en el Teatro de la Zarzuela. El cambio ha sido el de **El empresario**, de Mozart, inicialmente anunciada, por **El retablo de Maese Pedro**, de Falla. Así queda, quizá, un programa más unitario y coherente, aunque haya de lamentarse la exclusión de la ópera de Mozart, una auténtica joya. La compañía que va a hacerse cargo de estas representaciones es la de la Escuela Superior de Canto, quien ya en años anteriores —en iniciativa lamentablemente no continuada— tuvo oportunidad, junto a la Cooperativa Operística que dirigía Antonio Blancas, de desarrollar sus actividades en el Teatro de la Zarzuela, dejando así el estrecho marco de la Escuela y facilitando de tal modo a sus componentes el salto a un escenario más profesional.

Ya habrá tiempo de comentar en extenso la configuración de la temporada de ópera, la número XIX, que todavía no se encuentra totalmente planificada, pues existen dudas en relación con algunos títulos. Incluso la participación del Teatro de la Ópera de Leipzig estaba hasta hace poco en el alero.

La corta temporada de ópera de cámara se desarrolla del 5 al 21 de noviembre.

«CANTAR Y TAÑER» Y FUNDACION MARCH

El 5 de este mes habrá empezado también la XXVIII temporada de la Asociación Cultural Cantar y Tañer, a cuyo frente organizador se mantiene, como

siempre, la vital Helga Drewsen. El abono de esta temporada, que cuesta 3.800 ptas. consta de seis conciertos: Trío Haydn de Viena (trío con piano); Cuarteto Varsovia, que incluye, como novedad, el **Cuarteto número 2** de Szymanowski; la Orquesta de Cámara Franz Liszt, de Budapest. el pianista Josep María Colom; el Cuarteto Orford, de Canadá y el Cuarteto Beethoven, de Roma (cuarteto con piano). Nada espectacular ni fuera de serie, pero sí, en conjunto, una temporada que no deja de tener interés por la altura media de los intérpretes. La pro-

gramación es muy tradicional.

Por su parte, la Fundación March, que ha comenzado sus actividades en octubre, con cuatro conciertos dedicados a Telemann, piensa enfocar gran parte de sus actividades musicales del curso a conmemorar otros dos centenarios, el de Stravinski y el de Turina. Como fondo, las permanentes sesiones de los ciclos **Música para jóvenes** y **Conciertos de mediodía**, ya tradicionales y que están contribuyendo poderosamente a la formación de nuevas aficiones entre el mundo juvenil.



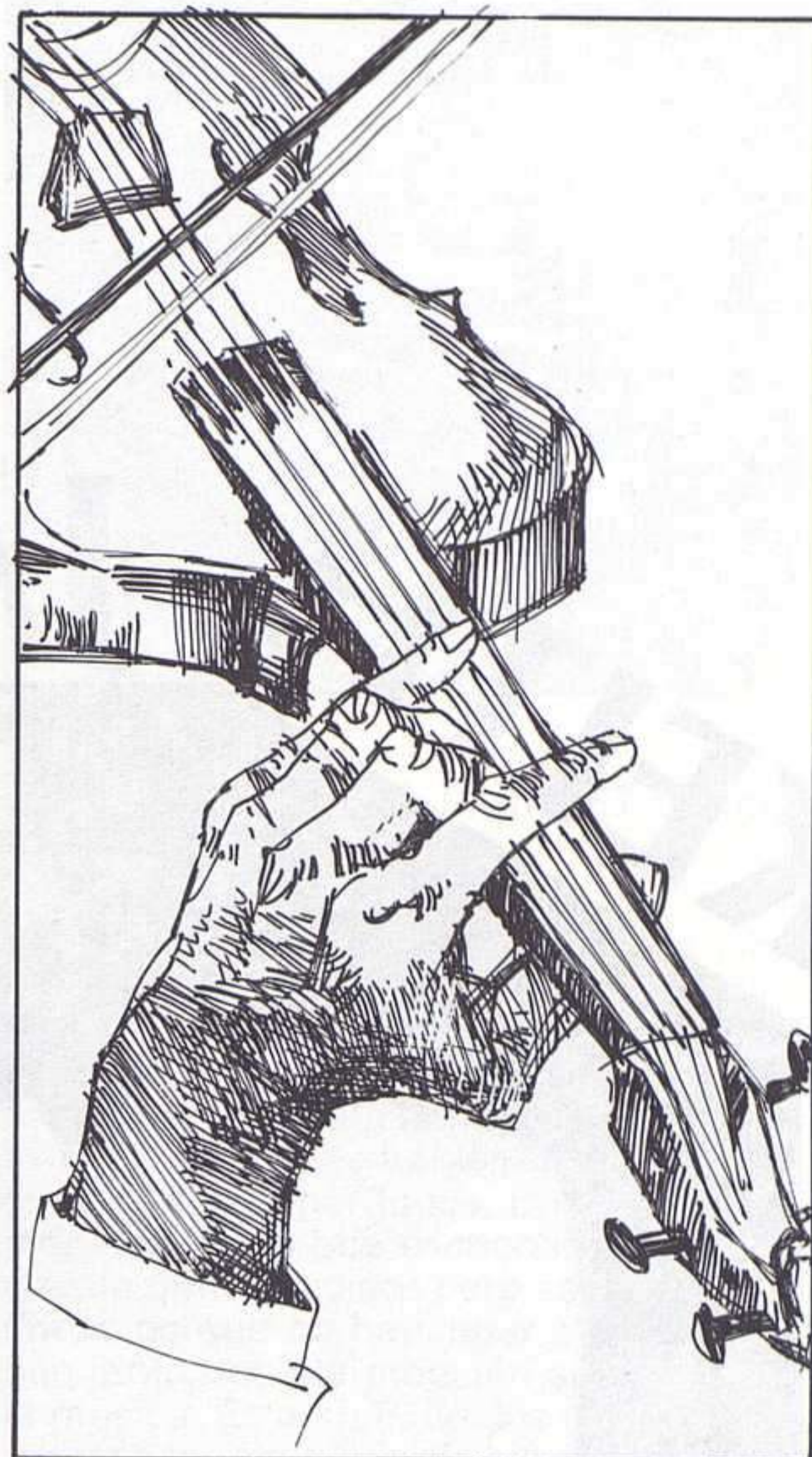
Josep María Colom.

CUARTO CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y POLIFONIA

Con un atractivo y en parte novedoso programa, se ha presentado en el Teatro Real, dentro del ciclo mencionado, el Cuarteto Hispánico Numen, que cuenta ya con casi tres años de existencia y que está formado por Polina Kotliarskaia, violín, su marido Francisco Javier Comesaña, violín (integrante de la orquesta de la Radio Televisión), Juan Krankenberg, viola, y José María Redondo, violoncelo. Ha causado en general buena impresión, confirmando las expectativas que se habían formado a su alrededor con ocasión de otras actuaciones anteriores. En los atriles dos obras nuevas, el **Cuarteto número 6, Opus 1**, de Carlos Ordóñez, compositor español que vivió y murió en Viena en el siglo XVIII, y el **Cuarteto Opus 3, número 1** de Manuel Canales, toledano que vivió y murió en España dentro del mismo siglo. A su lado una obra de re-

pertorio, pero perteneciente a este siglo, el **Cuarteto número 6**, de Béla Bartók, una de las composiciones maestras del género. Las obras de Ordóñez y Canales —acerca de los que nos informaban las documentadas notas al programa de Ruíz Tarazona, moderno *apóstol* de estas músicas—, plenamente clásicas, bien planificadas y estructuradas, aunque no aporten dentro del género ningún rasgo de especial carácter, contrastaban perfectamente con la intensidad, la tensión y la lacerante escritura de la obra bartokiana.

El Cuarteto Hispánico Numen puso de manifiesto a lo largo de este concierto, interpretando partituras de signo tan diverso, varias cosas: conjunción, unidad de ataque, general equilibrio polifónico, aceptable afinación y suficiente belleza sonora. Hay que apuntar, como factores negativos, una cierta desigualdad en cuanto a la calidad de sus distintos com-



ponentes. El viola, de sonido pequeño y de escasa personalidad aunque aseado y correcto, baja bastantes enteros con relación sobre todo al celo, de sonido lleno, y fundamentalmente al primer violín, Polina Kotliarskaia, que es sin duda la que domina el conjunto. Es ella la que impone su ley, la que arrastra a sus compañeros y la que posee un mayor carácter. Su sonido no es bello, pero sí de potencia más que suficiente, de afinación muy correcta y de intensidad expresiva resaltable. Hay, sin embargo, algo que hace que este Cuarteto no alcance cotas realmente importantes. Y este algo se refiere al aspecto puramente interpretativo; es decir, a la línea acentual y fraseológica, al enfoque expresivo. Puede que se trate de una cuestión de gustos, pero no parece que la utilización de un excesivo «rubato» o la aplicación de exagerados portamentos sea la mejor forma de interpretar, con transparencia y claridad clásica, las obras de Ordóñez y Canales, que de todas formas estuvieron, por lo que se refiere a la planificación, a la conjunción y a la reproducción de las notas, bien expuestas. Parecidos defectos pudieron apreciarse en Bartók, que, de todas formas, y a pesar de resultar desencajado en muchos momentos, albergó los compases mejor tocados y más intensamente reproducidos —de verdadera altura interpretativa— de la noche.

Como «propina» fue ofrecido el «Adagio» del **Cuarteto K. 458, «La Caza»**, de Mozart, tocado, absurdamente, con una exagerada languidez y una untuosa articulación, que resultaron totalmente impropias de una página transparente, de sobria limpidez, como ésta.

KEITH JARRETT



KEITH JARRET: Sun bear concerts piano solo. ECMA, 1100 (10 discos). Importador, Edigsa.

«Nacido en Allentow, Pennsylvania, en 1945; desde 1948, estudia piano, vibráfono, batería y saxófono soprano. Después de seguir los cursos de Berkeley School of Music (Boston), actúa en New York con Roland Kirk; luego, forma parte de los «Jazz Messengers» del baterista Art Blakey. En 1966-68, el público europeo le descubre al lado del saxofonista Charles Lloyd. Luego va a actuar solo o en cuarteto. Mutable heterogéneo, imprevisible, su trabajo se realiza fuera de toda moda. Una constante: la participación de todo el cuerpo en su práctica pianística y, como visualización, una especie de fervor melódico y rítmico que no nos permite olvidar ciertas tradiciones de las iglesias negras americanas.» (Frank Ténot y Phillippe Carles: **Le jazz.** L. Larousse, París 1977).

El caso de Keith Jarret es de los más apasionantes de la historia del jazz, es-

pecialmente desde que se instala en Europa y puede convivir con una tradición que estudió al prepararse como pianista y compositor. Si cualquier grabación suya demuestra que nos hallamos ante un músico extraordinario, cuando lo que oímos es alguna de sus actuaciones en solitario, nos convencemos de ser testigos de un fenómeno difícilmente repetible. Keith Jarret se sienta ante un piano y se pone a improvisar por un período entre media y una hora; luego de un descanso, realiza otra larga improvisación —diversa de la anterior—, y tras las ovaciones, le queda aún capacidad para improvisar nuevamente durante diez o doce minutos. Ya RITMO, anteriormente, había comentado su concierto en la Ópera de Colonia, disco que fue uno de los finalistas en los premios RITMO - 1980. En esta ocasión, este álbum de diez discos recoge cinco actuaciones en Japón (Kyoto, Osaka, Nagoya, Tokyo y Sapporo) en noviembre de 1976, veinte meses después de actuar en Colonia. Hace tres años, ECM se atrevió a publicar este grueso álbum que resultó un éxito económico en Europa.

Una de las características distintivas de Jarret es su sonido absolutamente personal; al margen de su dominio del instrumento y de la cantidad de recursos sonoros que sabe obtener de él, está el reconocimiento del intérprete por su sonido. Es asombrosa la capacidad improvisativa de Jarret en cuanto es capaz de desarrollar una estructura gramatical coherente durante la actuación; sólo un compositor de honda formación e inteligencia supranormal puede construir esas estructuras formales, tanto más en un momento de la historia de la música en el cual no es habitual la improvisación entendida en el sentido clásico y que, por ello, no se prepara al estudiante para tal actividad. Jarret es un músico de jazz en cuanto a la utilización de recursos instrumentales y rítmicos, pero su formación e idea compositiva es heredera de la tradición clásica —supongo que los aficionados al jazz estarán de acuerdo en que si bien «no es jazz si carece de swing», no necesariamente es cierto que «tiene swing, ergo es jazz».

Curiosamente, un músico que es fruto de una gran maduración y cuya libertad estética sólo es inteligible desde las consecuencias del «free-jazz» es utilizado, a menudo, como bandera por los conservaduristas —fenómeno, en alguna forma, semejante a los defensores de Britten o Shostakovich como paradigmas de tradición—, sin reparar en la revolución que Jarret significa en un lenguaje como el jazz, sin darse cuenta de que, a menudo, en su música no existe un tema melódico o una rítmica normal, sin percibir que Jarret es capaz de desarrollar su lenguaje a partir de cualquier componente sintáctico como puede ser el ataque. Es sumamente atractivo oír cómo muda algo que generalmente desempeña un papel de transformador, en generador sintáctico; curiosamente —y permítanme insistir en el paralelismo—, los antes citados «frans» de Britten o Shostakovich no perciben en su música aquellos elementos gramaticales que evidencian su actualidad. Como consuelo, señalaré que ambos tipos de aficionados están dispuestos a aceptar de buen grado como música «modernista y buena» aquella que no es más que un producto comercial elaborado cual puede ser el «jazz-rock» o **The last paradís**. La música de Jarret es un complejísimo conglomerado de toda la historia de los lenguajes clásicos y de jazz, tanto en el aspecto compositivo como en el instrumental, madurado y regido por una mente fina-

mente analítica y de sorprendente capacidad reflexiva. Y esto lo afirmo pese a las apreciaciones de comentaristas de la más pésima música comercial metidos, por imperativos de la moda, a críticos de jazz, y que son víctimas de su absoluta ignorancia musical y de la mitificación supersticiosa de la intuición. Y remito en este álbum a la primera parte de la actuación en Nagoya.

Frente al Jarret europeo, se nos revela, en ocasiones, el músico negro, y lo hace a través de la reiteración; una de las formas utilizadas por Jarret —hija del «funky»— es presentar los materiales de la improvisación en la mano derecha, mientras repite, insistentemente, una célula rítmica en la izquierda; esta afición a lo reiterativo, quizás —y con ello habré de darle la razón a Ph. Carles—, haya de buscarse más en la música religiosa negra que en el jazz. Si hago esta reflexión, es debido a la sorprendente actuación en Sapporo, donde usa en abundancia de elementos reiterativos y el regalo es una muestra casi tónica de música repetitiva. También es negro el Jarret que muestra físicamente su participación en lo que toca y emite sonoros suspiros acentuando determinados pasajes, pero no logro deducir de esto que Jarret sea un producto de inspiración de Euterpe y no del estudio y la inteligencia.

Lo sorprendente es que en la música de Jarret apenas existen tensores sintácticos, todo transcurre plácidamente, absorbiendo plenamente la atención del oyente; pero, en contradicción con los músicos negros de jazz, no aparece esa agresividad que tan certeramente señala Le Roy Jones, agresividad que no está ausente ni siquiera en Duke Ellington —y que desaparece, por una necesidad comercial, en los subproductores roqueros de Hancock o Corea—. La transformación gramatical a la que Jarret somete al jazz es profunda hasta el grado de modificar radicalmente los elementos de tensión que configuran sus códigos a partir del «bop» —y estoy dispuesto a aseverar que desde que el jazz deja de ser música de baile, ya se codifica en esta forma—; en el plano puramente instrumental, la preocupación por la absoluta limpieza de emisión, por el absoluto control del sonido, por los recursos plenamente instrumentales, la reflexión sobre el propio instrumento no es habitual en el jazz y es fundamento de la música de Jarret. Este se despreocupa de los teclados eléctricos porque éstos no sirven a sus deseos compositivos, no porque los desprecie, sino porque él necesita un sonido muy específico que sólo puede proporcionar un excelente piano de cola. Quizás, sean la comprensión compositiva —la improvisación no excluye la ordenación coherente del material— y la preocupación por el resultado sonoro controlado al máximo las dos aportaciones fundamentales de Jarret, y ello significa un paso tan grande para el jazz que es difícil calcular sus consecuencias.

Pese al coste del álbum, la oportunidad de oír a un grandísimo músico de refinamiento exquisito y sorprendente creatividad justifica esta adquisición. Por mi parte, nuevamente tengo una proposición para un premio RITMO.—X.M.C.



MAX SUÑÉ: «Trio» Bocaccio, BS-32134

Si poco es el jazz que se hace en España, menos aún es el que se graba; por eso da alegría comprobar de vez en cuando que, aunque efectivamente es poco, algo es algo.

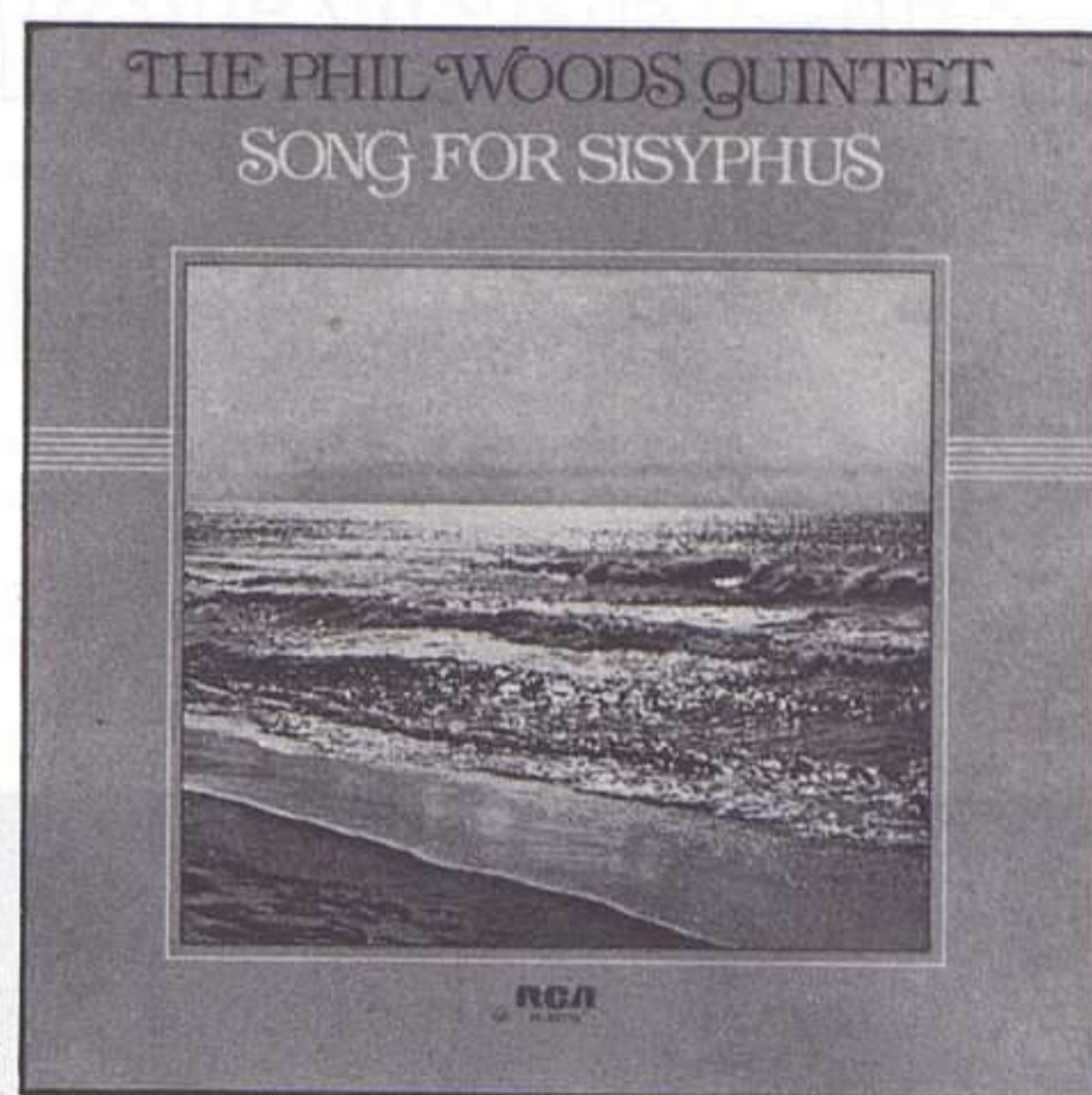
En este Trio de Max Suñé queda reflejada la gira que este músico catalán ha venido realizando durante este año, acompañado por Carles Benavent y Salvador Niebla. El disco es ameno y bastante variado ya que recoge temas y autores de muy diversa índole: desde el «funky» a la balada acústica, de Coltrane al propio Suñé, con un nivel de calidad más que aceptable como denominador común.

Max Suñé demuestra una vez más que es todo un músico y que tiene bastante que decir, pero le importa relativamente poco el cómo. Max es un guitarrista descuidado y ese desaliño hace que sus ideas se emborronen por la atmósfera de imprecisión que las envuelve.

De Carles Benavent basta decir que está a la altura de los grandes bajistas que todos tenemos en mente. El tandem Benavent-Gibson sin trastes da como resultado un sonido propio, una musicalidad elevada que se expresa en un continuo fluir de matices, posibles gracias a una técnica perfecta.

Salvador Niebla, el más joven de la formación, es un batería al que se le adivina una brillante carrera. Es sobrio e imaginativo al mismo tiempo y siempre abierto a las sugerencias de los otros dos miembros del trío.

El disco, con algún pequeño reparo como es el abuso de determinados efectos (por ejemplo, el retardo) y algún que otro giro que ya suena a cliché, merece la pena. Seguramente la merecería más si hubiera sido grabado en directo, pero al parecer en este país eso es impensable.—J.L.G.



THE PHIL WOODS QUINTET: «Song for Sisyphus»

«No es necesario gozar de un oído hipersensible para descubrir que Phil Woods es un excelente músico».

Es una frase de que, si bien dice muy poco, dice suficiente; porque de Phil Woods no hay que hablar sino dejar que su saxo hable por todos. Sobran los comentarios, hay que escucharle. He tenido que quitar el disco para escribir estas líneas porque no hay lugar para el razonamiento, toda la atención se centra en la música. Es un L.P. de dos caras (como todos) pero cada una de ellas, al acabarse, pide que se le de una oportunidad a la otra.

El saxo de Woods está lleno de matices. Abarca el amplio espectro que va desde el sonido salvajemente agresivo que hierde directamente el aspecto más animal del hombre hasta el «vibrato» profundo, aterciopelado, que llama al sentimiento. Es un sonido rotundo, siempre repleto de sentido y embebido en la emoción de un músico profundamente humano.

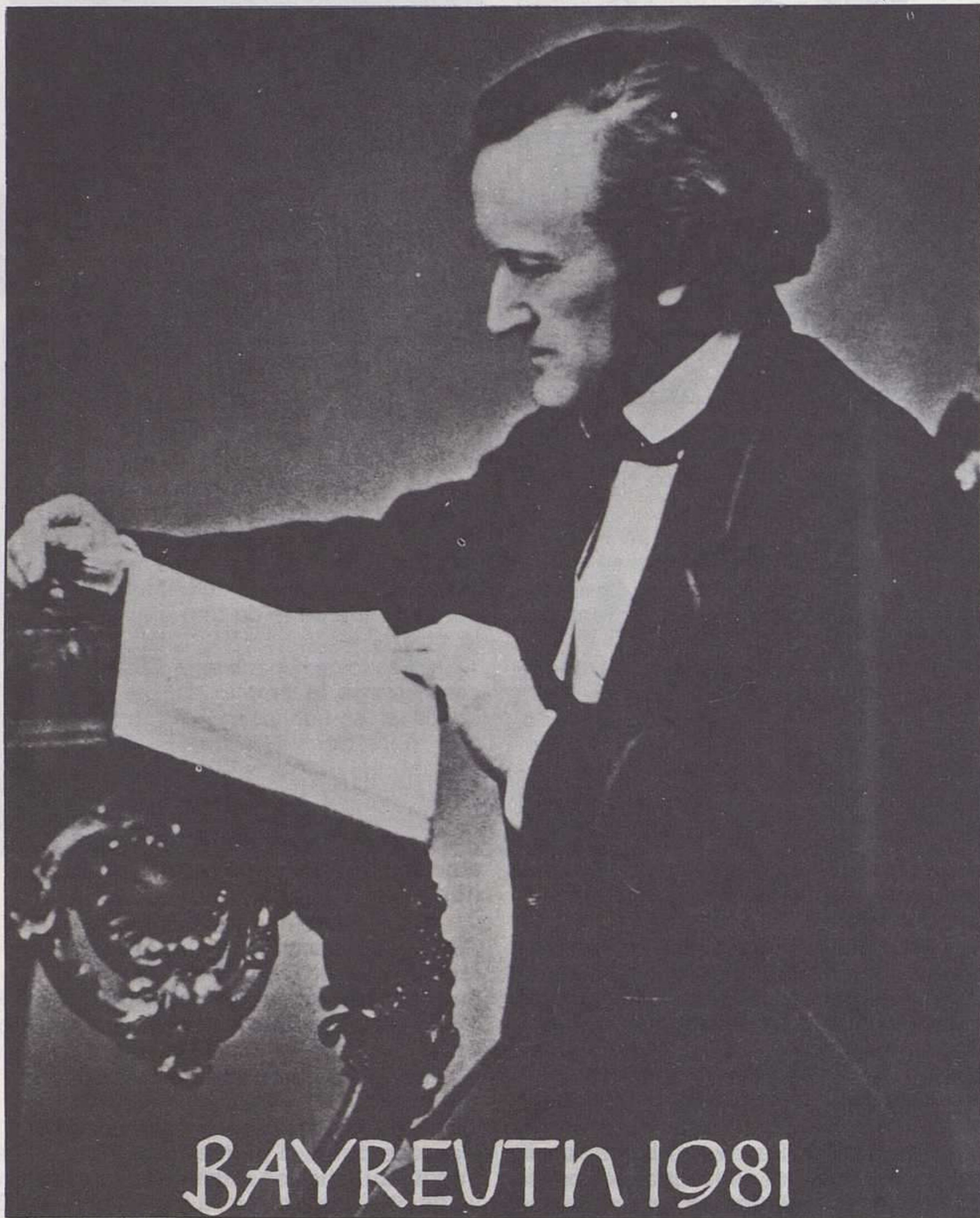
Bill Goodwin y Steve Gilmore, batería y bajo respectivamente, encajan perfectamente en las ideas del líder. Su pulsación es segura y oportuna, resultando una envoltura más que convincente.

Dentro de esta línea marcada por el trío citado, Harry Leahey y Mike Melillo (guitarra y piano) quedan un poco desplazados pues, si bien en el acompañamiento su labor es intachable, como solistas parecen puntos de fuga de la terrible tensión que se respira dentro del grupo. Los sendos temas que estos dos últimos interpretan como solistas dicen mucho a favor de la filosofía de Woods como líder, pero nada a favor del resultado global del álbum ni de ellos mismos como músicos.

El disco está grabado con sonido directo por lo que, ciertamente, la calidad sonora no es equiparable a la de otras grabaciones convencionales (incluso el balance está ligeramente descompensado) pero el resultado propiamente musical compensa con mucho estas deficiencias.

La presentación es excelente aunque el comentario del interior tiene cierto tono panfletario. Pero es que el disco lo disculpa todo.—J.L.G.

Internacional



BAYREUTH, AÑO I (Después de Chereau-Boulez)

mente analítica y de sorprendente capa-
dad reflexiva. Y esto lo mismo pasa a
las asociaciones de comentaristas de
la más pésima música comercial man-
deada por imperativos de la moda, a crí-
ticas de jazz y que son víctimas de su
propia ignorancia musical y de la mi-
serable superchería de la intuición. Y
termino en este álbum a la primera parte
de la actuación en Nagoya.

Triste el Jaret europeo, se nos re-
saca en ocasiones el músico negro y lo
pasa a través de la relación una de las

ALEMANIA

una tímida en la izquierda esta afi-
ción a la música clásica y con ello
una de las razones de la crisis de la
música clásica en el mundo. En el
mundo de la música clásica, el músico
negro y lo pasa a través de la relación
una de las

Por Didier Guelfi

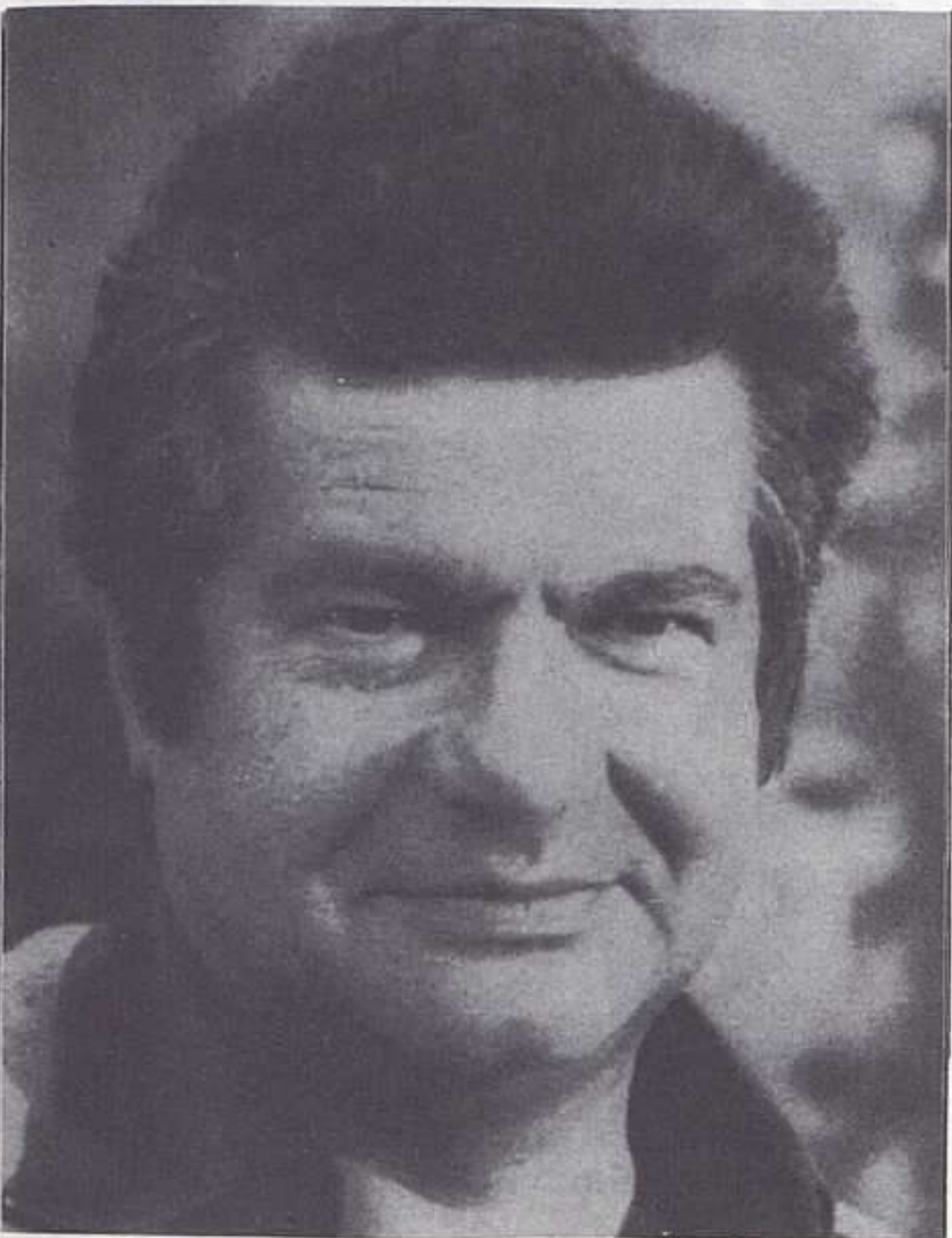
Este año, al llegar a Bayreuth, me he encontrado bruscamente en el año uno después de la prodigiosa aventura Chereau-Boulez. Aquella fase del Festival marcó, en realidad, una pausa entre dos celebraciones: el centenario de **El Anillo del Nibelungo**, que empezó en 1976 y cuyas representaciones admirables y escandalosas terminaron el año pasado con tristeza general y la celebración del centenario de **Parsifal**, que tendrá lugar en 1982.

Podemos decir que el Bayreuth 1981 ha sido el año del **Tristan** de Barenboim y Ponnelle y también el del tremendo fracaso de **Los Mestros Cantores de Nürenberg** de Wolfgang Wagner y Mark Elder.

De todas las óperas de Wagner, **Tristan** es, sin duda, la más perfecta, densa y mejor terminada. Nunca la música de Wagner se ha hecho tan penetrante, subjetiva y moderna, con ese cromatismo que nos enfebrecer y las sucesiones de acordes *locos* y tonalidades que se disuelven para volver después, más precisas, si cabe, como el movimiento perpetuo del mar. **Tristan** no es una obra demasiado humana, no es una obra, como dice Richard Strauss, que acaba con una época: el romanticismo. No se puede reducir a un producto de la hipersensibilidad de una época. Es, más que un proyecto irrealizable, un secreto traicionado, escapado de la mente del compositor; una ópera nacida en la profundidad de las tinieblas. ¿Será quizás, **Tristán**, una casualidad? Eso podría explicar el carácter único de esta ópera dentro del contexto de las obras wagnerianas, porque **Tristán** está incluso por en-

cima del wagnerianismo. Es una obra iniciática, una peregrinación, una odisea.

Pero, ¿que fue en principio **Tristán**? Se trata de una leyenda anglonormanda, heredera de los Celtas, que encontramos a menudo, varios siglos atrás desde la obra de Tomás Beroul hasta la de Gottfried de Strasburgo. Es una casualidad que esta leyenda aparezca en la mesa de trabajo de Wagner aquel verano de 1857, en el periodo más productivo del compositor, cuando estaba terminando el segundo acto del **Sigfrido**?. Wagner se había retirado al campo desde hacía va-



Ponnelle, escenógrafo de «Tristán e Isolda».

rios meses, vivía en la finca de Otto Wesendonck, cerca de Zurich, en la pequeña casa en el fondo de su parque que Wesendonck había puesto a disposición de Wagner. Las relaciones de Wagner con esta familia fueron muy estrechas, hasta el punto de que el compositor se convirtió en el amante de Mathilde, la mujer de Otto Wesendonck. En esta atmósfera de culpabilidad por trasgredir cotidianamente las leyes de hospitalidad, Wagner decidió subitamente detener la composición del **Sigfrido** para «descansar su espíritu» y acometer la escritura de una obra para «cantantes italianos», tal como le escribió en aquella época a Cosima, su esposa. Quedó entusiasmado con la leyenda de Tristán y acometió con rapidez su trabajo, pero hasta dos años después no logró concluirla, en agosto de 1858, en Lucerna. Mientras tanto Wagner viajó a Venecia y se había producido su ruptura con Mathilde Wesendonck.

Cada día Wagner comentaba a sus amigos las tremendas dificultades que encontró para concluir la ópera. Le escribía a Listz: «*me siento un músico ignorante*». Pero, al día siguiente tomaba conciencia de estar escribiendo una de las óperas más extrañas y vanguardistas de la época. Cuando la terminó se encontró ante una partitura gigantesca, difícil de aceptar por cualquier director teatral alemán de la época. En Viena finalmente, vislumbró una posibilidad de estrenarla pero, después de los primeros ensayos, suprimieron la obra del cartel por falta de cantantes adecuados. Habrá que esperar la buena voluntad del Rey Ludwig de Baviera, para que se produzca el estreno en Munich, en 1865.

En el Bayreuth de 1981 ¿qué podíamos esperar de la puesta en escena de Ponnelle, un escenógrafo que nunca ha sido innovador? ¿seguiría escrupulosamente —nos preguntábamos— las indicaciones del compositor? ¿o renovaría totalmente la concepción de esta obra? A ninguna de estas preguntas he podido responder. Salí de la función con impresiones contradictorias. Hubiera podido ser una extraordinaria función, pero me ha dado la impresión de que Ponnelle no ha tenido tiempo suficiente para madurar sus ideas y para transmitir las a los cantantes y al público. En mi opinión el Primer Acto fue de una vulgaridad aplastante; ninguna invención, ninguna poesía. En el escenario había un enorme barco moviéndose regularmente con una vela tan inmensa que tapaba al «Tristán». Ha sido una puesta en escena muy convencional, como la que se puede ver en cualquier viejo teatro de segunda categoría.

Después de la pausa, volvía resignado a ver el Segundo Acto. Se apagaron las luces y, poco a poco, la noche cayó

sobre el escenario, mezclada con la magia inefable del «Preludio». De pronto todo se adentró en un mundo irreal, fuera del tiempo, estábamos en el fondo de un bosque mágico, sin límites. No se podía distinguir nada ni a nadie, sólo un árbol majestuoso se adivinaba en el centro del bosque y, de vez en cuando, unas luces fugitivas como fuegos fatuos que no permitían distinguir las sombras de los cazadores del «Rey Marke». Luego, la llegada de «Tristán» e «Isolda». ¡Creo que así son los grandes *momentos del teatro*! Pero, infortunadamente, volvimos rápidamente a la realidad cuando los cantantes empezaron a actuar. Cada gesto era afectado, convencional, se notaba demasiado la falta de dirección.

El Tercer Acto empezó también en una manera fantástica. Nos encontramos en un ambiente de total desolación, como si el tiempo se hubiera parado en esta isla perdida en la eternidad. Parece como si nos hubiéramos adentrado en un sueño sin fin. Sufrimos con «Tristán», esperamos con «Tristán»... Este es otro gran *momento de teatro*, sostenido admirablemente por la orquesta. Pero, desgraciadamente, la intención novedosa del escenógrafo va a destrozarse todo el ambiente a partir de la llegada de «Isolda» al escenario. «Tristán» no se funde en un abrazo con «Isolda», «Tristán» muere sin ver a «Isolda» y sigue mirando al mar como si la aparición de el barco salvador hubiera sido una alucinación. A esta escena la sigue un festival de sombras chinescas que representan la llegada del «Rey Marke» y el combate de «Melot» y «Kurvenal», que destroza el drama de la escena final. Pese a los momentos grandiosos, la función me habría dejado perplejo si no hubiera sido por la admirable dirección musical. Barenboim ha madurado su interpretación, una interpreta-



Una escena de «Lohengrin».

ción lenta pero a la vez tensa, muy original en lo referente a los «tempi». Ya se puede contar con Barenboim en el mundo de Wagner. Nos ha demostrado cómo sabe acompañar a los cantantes, permitiéndoles modular «piano» pasajes enteros.

René Kollo, que cantaba por primera vez esta opera en Bayreuth, se ha impuesto como un «Tristán» de primera clase, con el estilo y la prestancia necesaria para su papel. Pero desgraciadamente la voz se le cansó muy rápidamente. Se notó en el Segundo Acto y



René Kollo, que cantó «Tristán».

particularmente en el «Duo», donde tuvo que luchar con cada compás. Su actuación en el Tercer Acto fue, sin embargo, extraordinaria y logró hacernos olvidar todo lo anterior. Johanna Maier cantó muy bien su papel de «Isolda», pero nada más. El resto del reparto ha sido bueno: Matti Salminen nos ha movido a las lágrimas en su último monólogo, Hanna Schwarz fue la «Brangane» tal como se la puede desear; una digna heredera de Christa Ludwig.

Con **Los Maestros Cantores** del día siguiente tuvo una gran decepción. La escenografía de Wolfgang Wagner es como de hace cincuenta años. Los decorados académicos parecen postales de un Nüremberg para turistas nostálgicos de la Edad Media. La dirección de escena, muy superficial, sin ningún estudio de la psicología de los personajes. Habíamos pensado que Wolfgang Wagner intentaba reconciliarse con los amigos de Bayreuth que abandonaron su afición por culpa de Chereau y Boulez, aquellos que se negaban a admitir que Bayreuth

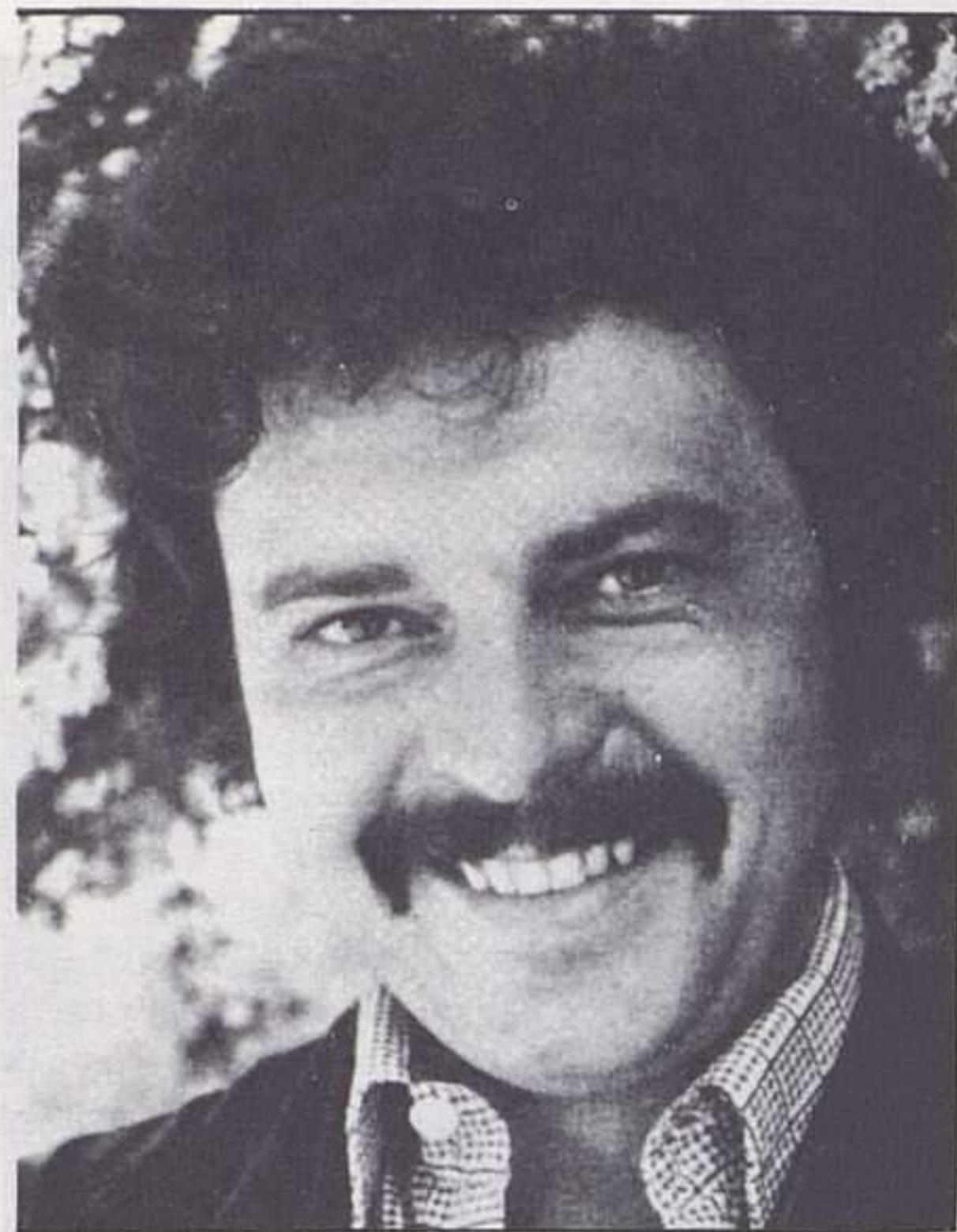
podiera estar en la vanguardia del wagnerismo (este mismo público, hay que decirlo, declaró la guerra en su tiempo a Wieland Wagner).

De todas formas, una producción como **Los Maestros Cantores** no se debe hacer así, sobre todo en Bayreuth. El Festival tiene que dar ahora ejemplo a otros teatros, tiene que crear una especie de denominador común para seguir el camino trazado por Wieland Wagner. Además, en este caso, la mediocridad de la puesta en escena no fue paliada por la ejecución musical. El joven director australiano Mark Elder, que tiene muchos éxitos en la English National Opera de Londres, estuvo realmente catastrófico desde el principio. No tiene ni la madurez ni la técnica suficiente para una obra como esta que necesita un director con mucha experiencia. Elder fue incapaz de controlar la masa orquestal y de mantener el «tempo». A veces se oían solamente los metales y desaparecía la cuerda. En el Tercer Acto el coro cantó casi «a capella». Menos mal que hubo, al menos, dos cantantes magníficos. Bernd Weikl, que, en el papel de «Sachs» fue una revelación y Hermann Prey a quien, por vez primera le hemos oído un «Beckmesser» cantado. Prey ha demostrado que este «Maestro» tiene una psicología propia, en el Segundo Acto hemos compartido su dolor de enamorado y su sentimiento al ser ridiculizado por «Sachs» y todos los demás. Si Bernd Weikl no llegó a darnos una total identificación con el «Maestro Sachs» fue a causa de su edad, pero, sin embargo, cantó el papel con una maestría extraordinaria, nunca se notó un cansancio de voz, vocalmente fue perfecto y hace mucho tiempo que no habíamos escuchado un «Sachs» de este calibre. No puedo decir lo mismo de Siegfried Jerusalem, que no tuvo nada que hacer en esta ópera. Además de una pálida interpretación se notó que su magnífica voz perdió aquí toda su brillantez y cada nota que daba por encima del Sol agudo era un grito. El resto estuvieron simplemente dignos, a parte de Manfred Schenk que hizo «Pogner». Marie Anne Haggander no fue tampoco ningún descubrimiento. Pero al final olvidamos todo lo malo gracias al Coro magníficamente dirigido por Norbert Balatsch.

Tras estas dos nuevas producciones continuó el Festival con el sensacional **Holandés Errante** con puesta en escena de Hans Koppler. Para mí fue esta la función más memorable del año. La producción, que ya había sido estrenada en 1978, ha llegado ahora a su perfección absoluta. Hans Koppler ha llevado al límite sus personales ideas. Las actuaciones de Lisbeth Balslev («Senta»), Simón Es-

tes («Holandés») Matti Salminen («Daland») y Robert Schunk («Erik») fueron de ensueño; cada uno poseía la voz perfectamente adecuada a su papel. El Coro nos proporcionó grandes emociones. Peter Schmeider dirigió la orquesta dentro de la gran tradición de los «Kapellmeister» alemanes.

El **Lohengrin**, sin embargo, ha sido este año muy flojo. La moderna producción de Gotz Friedrich fue todavía más fría que en los años anteriores y, musicalmente, Woldemar Nelson dió una interpretación totalmente insípida. Peter



Bernd Weikl, «Sachs» en los Maestros Cantores.

Hofmann pareció tener la voz muy fatigada y Karán Armstrong hizo lo que pudo. Elizabeth Connell («Ortrud») y Leif Roar («Telramuhd») estuvieron dignos. Realmente los únicos buenos momentos nos los proporcionó Hans Sotin, majestuoso «Rey Heinrich» y Bernd Weikl («Heraldo»). En pocas palabras podemos decir que aquello parecía una función de repertorio.

El **Parsifal** tampoco tuvo sorpresas: el competente Horst Stein dirigió la orquesta *como siempre*. Con un reparto muy homogéneo, Hans Sotin, Donald MacIntyre, Eva Randova y Manfred Jung (el «Siegfried» de Boulez), que cantaba por primera vez el papel de «Parsifal» en Bayreuth.

Podemos decir, para concluir, que, aparte de **El Holandés Errante** y de la dirección de Barenboim, éste ha sido un festival carente de interés. Tendremos que esperar al próximo año para ver si Wolfgang Wagner seguirá en este triste camino, o si nos sorprenderá una vez más.

GRAN BRETAÑA

LA PRIMERA ORQUESTA
DEL MUNDO Y SU ARTIFICE:

LA SINFONICA DE CHICAGO CON SOLTI

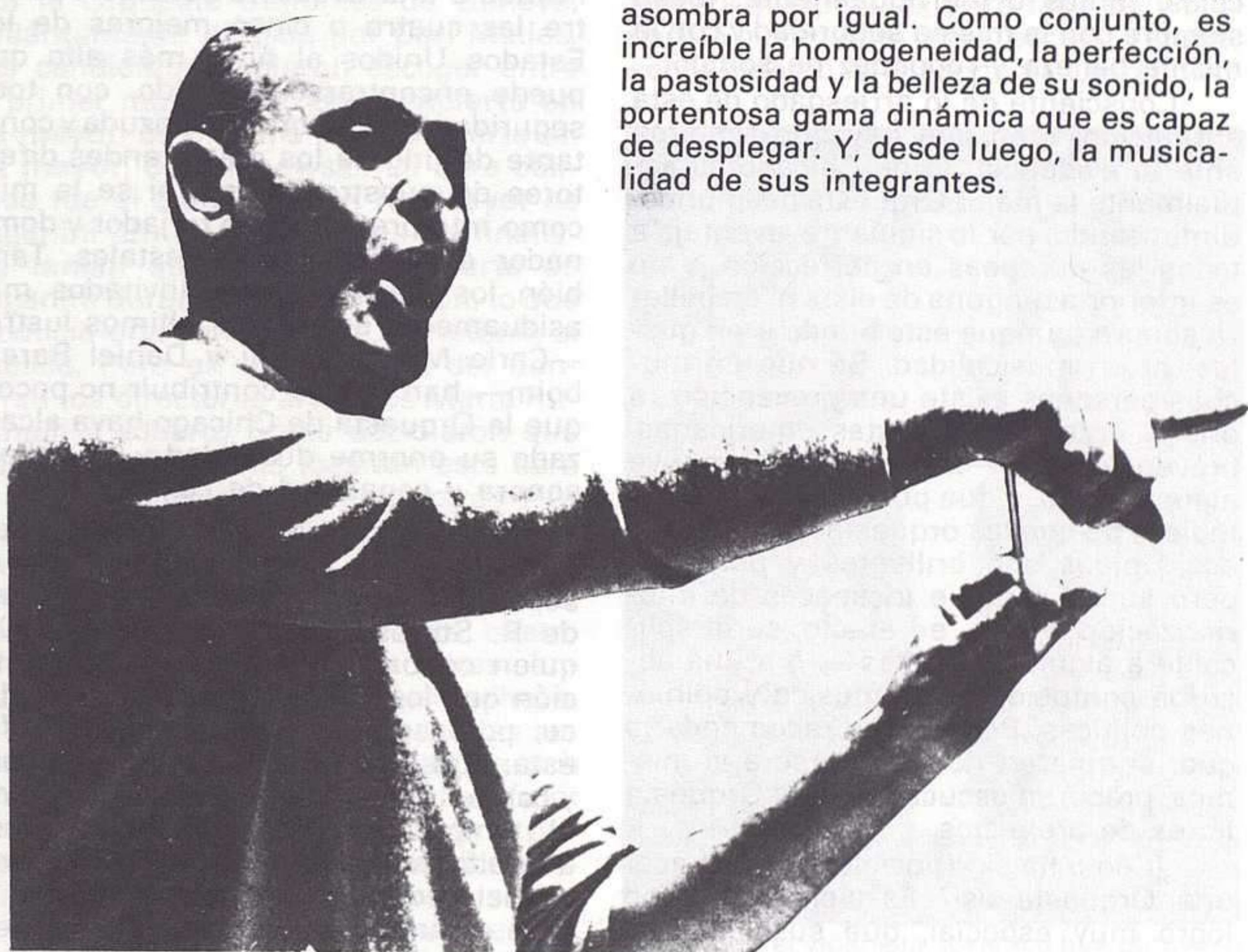
Por Angel Carrascosa

En la serie de los «Proms» londinenses pueden escucharse desde conciertos casi vulgares hasta los mejores imaginables. No es que el escuchado el 3 de septiembre fuese vulgar, pero pasó sin pena ni gloria: el veterano y experimentado John Pritchard —mejor director de ópera— ofreció, con la espléndida Orquesta Sinfónica de la BBC, una **Sinfonía número 40** de Mozart y una **Segunda** de Brahms en las que no merece la pena detenerse, y, entre ambas, el *con justicia* olvidado **Concierto para piano** de Delius, que me ha hecho apreciar plenamente lo buenos que son los de Rachmaninov —a quien, entre otros, Delius copia casi con descaro—. Pero Delius —ese compositor que, vaya usted a saber por qué, gustaba tanto a Beecham— carece de la genialidad (sí, la genialidad he dicho) del compositor ruso tantas veces denostado sólo por pedantería. Lástima de obra para escuchar a un artista tan magnífico como el ya muy mayor Sir Clifford Curzon, que apareció perfectamente en forma y que hizo todo lo posible por dignificar la partitura, consiguiéndolo incluso a ratos.

Los dos días siguientes tuvieron lugar los dos conciertos más esperados de toda la serie: los de la Orquesta Sinfónica de Chicago con su titular, Sir Georg Solti. Hace tres años asistí también en los «Proms» a dos actuaciones de esta Orquesta y su titular, y, como escribí en RITMO (número 486, noviembre del 78), quedé enormemente impresionado. Ahora, este impacto se ha acrecentado todavía

un poco más. Los conciertos con los que Solti ha recorrido Europa este verano (España sigue sin ser Europa) han sido «epatantes», ofreciendo unos programas muy largos a base de obras todas ellas difícilísimas —por unos u otros motivos— para una orquesta. Solti conoce bien las posibilidades abrumadoras de la suya y ha querido hacer gala e incluso ostentación de ellas.

Si hiciera un *repaso* por los distintos grupos instrumentales de la Orquesta de Chicago, no haría más que repetir elogios, pues no es posible destacar unos de otros: todos los elogios imaginables, ya que no sobresalen en un aspecto más que en otro. Puede parecer exagerado, pero es así: lo más indicado es hablar de la Orquesta en su conjunto, porque sus componentes tienen talla de solistas, y cualquiera que interviene en un solo asombra por igual. Como conjunto, es increíble la homogeneidad, la perfección, la pastosidad y la belleza de su sonido, la portentosa gama dinámica que es capaz de desplegar. Y, desde luego, la musicalidad de sus integrantes.





La Orquesta Sinfónica de Chicago.

El metal suele ser lo que más llama la atención, pero, tal vez, no porque sea mejor que los restantes grupos de la Orquesta, sino porque suele ser el que más falla en la mayor parte de las otras. La exhibición que los metales han llevado a cabo de todas sus posibilidades ha sido terminante: lo mismo en «pianísimo» que en «fortísimo», en notas largamente mantenidas que en rápidas escalas, juntos o individualmente, tocan siempre con la misma seguridad y con la misma belleza y redondez de sonido.

Consciente de lo arriesgado de esta afirmación, creo que hay que rendirse ante la evidencia: la de Chicago es actualmente la mejor Orquesta del mundo. Sintetizando, por lo siguiente: aventaja a todas las europeas en perfección, y no es inferior a ninguna de ellas ni en belleza sonora (aunque esto pueda ir en gustos) ni en musicalidad. Sé que en muchas personas existe una prevención «a priori» ante las orquestas americanas, prevención que —lo reconozco— yo tuve algún tiempo, y que puede deberse a los tópicos de que las orquestas de los Estados Unidos son brillantes y perfectas pero superficiales e incapaces de interiorización —esto, en efecto, sería aplicable a algunas de ellas—, o a una absurda confusión entre música y opiniones políticas. Pero yo les recomendaría que, si quieren no engañarse a sí mismos, procuren escuchar a esta Orquesta libres de prejuicios.

¿Cómo ha sido posible llegar a hacer una Orquesta así? Es ciertamente un logro muy especial, que suscita com-

presiblemente la mayor admiración. Fundada en 1891 por uno de los más antiguos directores de orquesta americanos que se recuerdan, Theodore Thomas, al que han ido sucediendo batutas de primera fila como Frederick Stock, Rafael Kubelik, Fritz Reiner —con el que alcanzó un primerísimo rango— y Jean Martinon, lo cierto es que ha sido Georg Solti, incorporado en 1969, quien ha llevado a una Orquesta considerada entre las cuatro o cinco mejores de los Estados Unidos al nivel más alto que puede encontrarse. Ha sido, con toda seguridad, una labor concienzuda y constante de uno de los más grandes directores de nuestro tiempo, si se le mira como intérprete o como forjador y dominador de conjuntos orquestales. También los dos directores invitados más asiduamente en los dos últimos lustros —Carlo Maria Giulini y Daniel Barenboim— han debido contribuir no poco a que la Orquesta de Chicago haya alcanzado su enorme ductilidad y su belleza sonora y capacidad de *cantar*.

Un rápido repaso, para no extenderme demasiado, a los programas: el 4 de septiembre empezaron con un **Don Juan** de R. Strauss que ya me dejó «K.O.»: quien conozca la magnífica interpretación que los mismos registraron en disco, podrá quizás imaginarse cómo fue ésta: aún más vehemente y arrolladora, y con un efecto impresionante al retener el «tempo» y propiciar así mayor énfasis a la última aparición del tema apasionado del seductor. El **Ensayo número 1. para orquesta** de Samuel Barber, pieza

muy interesante y bien hecha, fue la única obra no de repertorio ofrecida ambos días. Dió pie a la exhibición personal de muchos solistas del conjunto. Con una **Octava Sinfonía** de Beethoven clásica y apolínea, extremadamente cuidada y clarísima en sus secciones de desarrollo, concluyó la primera parte, de unos sesenta y cinco (!) minutos de música.

En la segunda parte dirigió Solti unos **Cuadros de una Exposición** de Mussorgsky/Ravel por entero modélicos e *idiomáticos* de principio a fin, siendo de resaltar la pronunciada melancolía de «El viejo castillo» o la grandeza y solemnidad nada retórica del final. Dieron de regalo un «Scherzo» de **El Sueño de una Noche de Verano** mendelssohniano tocado con increíble nitidez y primor.

El día siguiente hicieron el **Concierto para orquesta** de Bartók, una obra que Solti ha grabado dos veces (con las Sinfónicas de Londres y Chicago): quizá las interpretaciones más intensas que existen, junto a la genial y peculiarísima de Fricsay. Por ello mismo esperaba aún más de su interpretación, a la que, con un virtuosismo estremecedor, podía tal vez pedirse un punto más de expresividad en la «Elegía». Tremendamente sarcástico el «Intermedio interrumpido», movimiento clave de la obra.

Y... la **Cuarta Sinfonía** de Bruckner. Aunque a primera vista pudiera parecer extraño, la Sinfónica de Chicago es extremadamente bruckneriana por sus características, y por ello no es casual que sea la primera orquesta que graba dos veces completo el monumental ciclo sinfónico del compositor de Ansfelden (ya con Barenboim, y en ciernes con Solti). Además, en concierto, no habrá en el mundo ninguna orquesta tan infalible en la ejecución de las difícilísimas y agotadoras partituras brucknerianas. Si bien en ella no alcanzó Solti el altísimo grado de inspiración de su **Séptima** de 1978 —una de las interpretaciones de Bruckner más bellas que haya escuchado nunca en concierto o en disco— fue de todas formas una versión hermosísima, paladeada a fondo en sus remansos líricos —un tranquilo y admirable «Andante» con una conclusión excelsa— y exultante en sus momentos de mayor ímpetu. A destacar también el imponente final, con unas cotas de potencia sonora sobrecogedora ¡sin que en la «Coda» el metal tapase al resto! Dale Clevenger llevó a cabo todo su temible y casi ininterrumpido solo de trompa con una perfección rayada en lo incomprensible.

El siempre cálido y generoso público de los «Proms» llegó en ambos conciertos al delirio, puesta en pie toda la inmensa sala. ¿Para cuándo la visita a España de la colosal Orquesta?

ITALIA

CONCURSO «NICOLO PAGANINI» EN GENOVA



Los seis finalistas del Concurso: de derecha a izquierda, Almond, Kaler, Sorokov, Nagata, Mircea y Trachier.

Por Nicolás Koch Martín

Cincuenta y un violinistas de dieciocho países se inscribieron en el importante concurso Paganini de violín desarrollado en Génova (Italia). De ellos sólo cuarenta y uno lograron superar la primera prueba consistente en cuatro audiciones en el Conservatorio Paganini de la ciudad. Esta prueba fue de gran interés, ya que cada uno de los seleccionados dio prueba de su técnica, brío, sensibilidad y musicalidad. Fueron días de revelaciones y también, de decepciones. El jurado sólo dio paso a las semifinales a trece candidatos. Estas segundas pruebas se produjeron en el inmenso Teatro Margherita durante tres días. En la primera de las pruebas los participantes tuvieron que tocar una obra de Bach, otra de Vitali (1665-1735?) y dos **Caprichos** de Paganini para violín sólo. Para las semifinales era obligada la interpretación del primer movimiento de un **Concierto para violín** de Mozart, con acompañamiento de piano; una obra importante para violín de Paganini, con o sin acompañamiento y dos **Caprichos para violín solo** de este mismo autor y, por fin, la **Primera Rapsodia**, de Béla Bartók, con piano. Aquí, la competición fue aún más reñida que en anteriores pruebas, y el jurado tardó mucho en elegir a los seis finalistas: los soviéticos

Sorokov y Kaler, el rumano Mircea, el norteamericano Almond, la japonesa Nagata y la francesa Trachier.

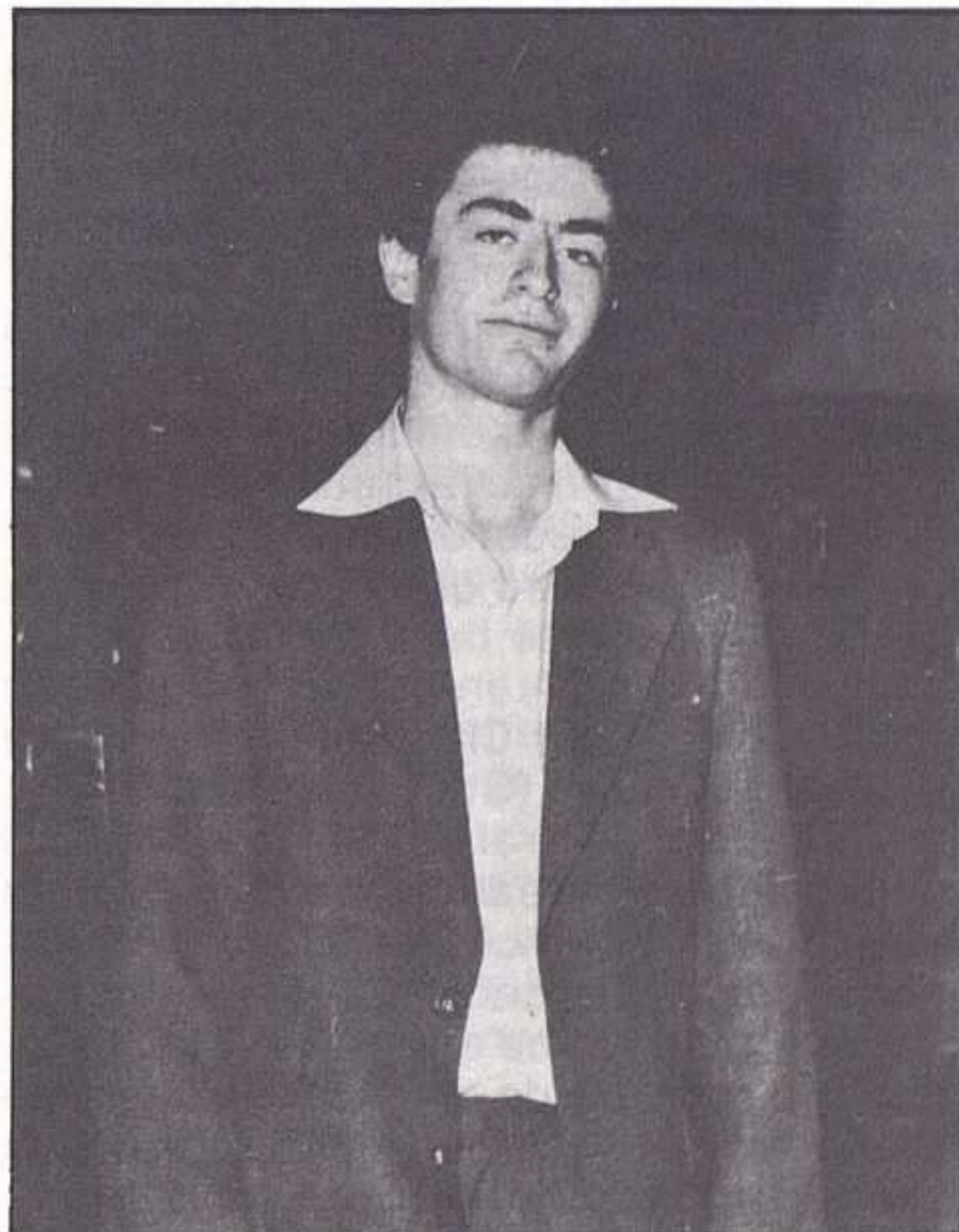
La final comprendió dos **Conciertos** con la Orquesta Sinfónica de Génova, brillantemente dirigida por Carl Melles. Los candidatos pudieron escoger entre el primer movimiento del **Concierto en Re mayor**, de Brahms y el **Concierto en Re mayor**, de Wienawski. La obra obligada fue el **Concierto en Re Mayor** de Paganini. En otras ediciones los finalistas tenían que tocar el **Concierto** de Paganini durante la última sesión, lo que producía una considerable monotonía al público. Pero en esta edición del Concurso los directores artísticos Mario Ruminelli y Alberto Erede decidieron que tres de los finalistas tocarían esta obra durante la primera sesión y otros tres durante la segunda, y esta alternancia tuvo felices resultados.

La Unión Soviética que había estado ausente del Concurso durante cuatro años, envió en esta ocasión a tres candidatos. De ellos Alman Musakhadheva, de veintitrés años, no sobrepasó las semifinales, pero la superioridad de sus compatriotas Leónid Sorokov y Ilya Kaler se puso de manifiesto ya durante la primera audición. Sorokov, premio del Conservatorio de Leningrado, se impuso por su juego sonoro sólido, clásico y armónico bellísimo, brilló especialmente su

interpretación del romántico **Concierto** de Wienavski y estuvo más discreto en el de Paganini en el que su sonoridad estuvo falta de volumen. Pero su joven rival Kaler, que no tiene más que dieciocho años, estuvo *trascendental* en ambos conciertos. Sus ataques, trinos, «glisandi», «pizzicatti», estuvieron excelentemente ejecutados, su sonoridad fue vibrante (la «Cadencia» del **Concierto** de Paganini fue perfecta), su Brahms estuvo lleno de una vitalidad que expresaba su entusiasmo. La victoria de Kaler fue unánimemente aceptada y ratificada por los aplausos del público.

Otra sorpresa la constituyó el tercer premio conquistado por el benjamín del concurso, el norteamericano Frank Almond, estudiante aún del Conservatorio de San Diego, en California. En la final, este adolescente tocó el **Concierto en Re mayor** de Paganini y su «Cadencia» fue largamente celebrada. Tiene una musicalidad llena, un virtuosismo prudente y una maestría extraordinaria para su edad.

En la obra de Wienavski, el norteamericano Almond hizo gala de una inteligencia musical extraordinaria. El público le ofreció el record de aplausos escuchados en el Concurso. La japonesa Kunitiko Nagata (28 años) decepcionó en el **Concierto** de Paganini (falta de sonoridad, «Cadencia» excesivamente lenta), pero su Brahms fue excelente. El quinto puesto fue para el rumano Calin Mircea que hizo gala de una bella estructura técnica y expresiva, pero falta de vitalidad. Su Paganini tuvo escaso relieve, sobre todo en la «Cadencia». La francesa



Ilya Kaler, el violinista soviético que obtuvo el primer premio.

Francine Trachier, parisina de veintidós años, obtuvo el sexto puesto. «Este es mi primer gran concurso y para mí ha sido muy importante lograr quedar entre los finalistas», dijo Trachier a RITMO.

Este Premio Paganini ha tenido un considerable nivel artístico. Alberto Erede y Mario Ruminelli, los directores del Concurso, han tenido una idea inspirada al aumentar la edad de los participantes de los treinta a los treinta y cinco años. Ruminelli anunció que en 1982 (año en que se celebra el doscientos aniversario del nacimiento de Paganini en Génova), los finalistas deberán interpretar íntegramente con la orquesta el **Concierto en Re** y que el jurado «cederá una parte de su decisión al público presente en la sala». Recordemos por último que

los componentes del jurado presidido por el Maestro Erede fueron dos italianos, dos franceses, un inglés, un belga, un austríaco y un ruso, todos ellos grandes virtuosos del violín.

Así pues, el palmarés de ésta veintiocho edición del Concurso Paganini, queda como sigue: primer premio de cinco millones de liras (cuatrocientas mil pesetas) para Ilya Kaler, de dieciocho años, de la U.R.S.S. Segundo premio (ciento sesenta mil pesetas) para Léonid Sorokov, de veintisiete años, del mismo país. Tercero, para el norteamericano de diecisiete años Frank Almond. Cuarto, Kuniko Nagata, de Japón (veintiocho años). Quinto, Calin Mircea, rumana de veinte años y sexto premio para la francesa Trachier de veintidós años.

Opera Estatal de Dresde. Al «leitmotiv» del Festival correspondió también el coloquio científico sobre el tema **Mozart como dramaturgo musical**, al que asistieron invitados de varios países.

Un aspecto importante de la tradición musical y del Festival Musical de Dresde es el fomento de las obras contemporáneas. A ello sirve el Concurso Internacional Carl Maria von Weber, organizado todos los años en el marco del Festival, que fue este año dedicado al cuarteto con instrumentos de arco y al que asistieron setenta y siete compositores de quince países.

Los festivales son subvencionados con grandes sumas por el gobierno de la RDA, con el fin de posibilitar, sobre todo a los trabajadores, la concurrencia a este acontecimiento musical. Las entradas cuestan solamente una décima parte de lo que se debe pagar en otros renombrados festivales, como en Salzburgo y Bayreuth. Y una tercera parte de las entradas es vendida a los trabajadores a través de las grandes empresas de Dresde.

Este año, el Festival ha adquirido una nueva dimensión: se reunieron más de treinta de los mejores conjuntos profesionales y de aficionados de Dresde, para realizar en calles y plazas, bajo el lema **Dresde canta y hace música**, diferentes conciertos, convirtiendo así el Festival en una verdadera fiesta popular.

Igual que en otros años, también este Festival de Dresde tuvo una alta representación internacional. Se presentaron por ejemplo el Teatro de Música de

REPUBLICA DEMOCRATICA ALEMANA

FESTIVAL MUSICAL DE DRESDE DE 1981

En Dresde —según el número de habitantes la tercera ciudad de la República Democrática Alemana— se efectuó este año por cuarta vez el Festival Internacional de Música. En total tuvieron lugar ciento cuatro funciones artísticas con más de tres mil participantes de dieciocho países, así como más de cien mil espectadores aficionados al arte, del país y del extranjero. Hubo, por ejemplo, dieciocho estrenos, de compositores de la RDA, así como de compositores de Bulgaria, Austria y Japón.

El Festival de este año fue al mismo tiempo una importante aportación a las celebraciones del setecientos setenta y cinco aniversario de la ciudad de Dresde. La tradición musical de esta ciudad tiene casi la misma edad que la historia de la ciudad misma y se basa en las actividades de conjuntos tan conocidos como el Coro de la Santa Cruz (Kreuzchor) y la Orquesta Estatal (Staatskapelle).

El punto central del Festival Musical de Dresde es el teatro musical en todas sus formas. Se incorporan también géneros que hasta ahora quedaron marginados, como en los años anteriores ocurrió con la ópera de cámara o la ópera de muñecas y títeres. Este año figuraron las obras de Mozart, con motivo del doscientos veinticinco aniversario de su nacimiento. Puntos culminantes fueron la

presentación de **Las bodas de Fígaro** de la Opera Cómica de Berlín, la última escenificación de Walter Felsenstein, así como las presentaciones de la **Flauta Mágica** y el **Rapto del Serrallo** de la



La Orquesta Filarmónica de Dresde interpretando la Octava Sinfonía de Mahler.

Cámara de Moscú, el conjunto de violín del Teatro Bolshoi de Moscú, la Orquesta de Cámara de Praga, los Festival Strings Lucerne (Suiza), el ballet de la Opera Estatal de Hamburgo, la Baltimore Symphony Orchestra de los Estados Unidos, así como la orquesta, coro y solistas de la Scala de Milán bajo la dirección de Claudio Abbado.

Muchos de los participantes extranjeros se expresaron con reconocimiento hacia la ciudad de Dresde y su público. Así subrayó el director del Ballet de Hamburgo, John Neumeier (EEUU): «Yo sé que Dresde tiene un público altamente musical. Así que me alegro mucho de la acogida que hemos encontrado aquí. Pude visitar también la Escuela Palucca, y mi deseo es tener tal escuela en Hamburgo».

En la conferencia de prensa final, el director del Festival, Doctor Hontsch, habló ya del próximo año. El Festival de 1982 estará dedicado al Teatro Musical Infantil. Otros acentos del programa serán el doscientos cincuenta aniversario de Haydn, así como los centenarios de Kodály, Strawinski y Szymanowski. Se espera la concurrencia, entre otros, del Teatro musical infantil de Moscú bajo la dirección de Natalie Saz, la Opera Estatal de Wroclaw con el **Rey Roger** de Szymanowski, el Teatro La Fenice de Venecia, la Filarmónica Nacional de Varsovia y el Orchestre Philharmonique de Montecarlo.

SUIZA

CONCIERTO HOMENAJE A GINASTERA

Por Daniel Stéfani

El pasado 14 de abril se llevó a cabo, en Ginebra, un importante evento musical que congregó a una serie de artistas europeos e hispanoamericanos en un gran homenaje al compositor argentino Alberto Ginastera, quien, desde hace diez años, está radicado en la ya citada ciudad suiza.

El Concierto-Aniversario por los sesenta y cinco años de edad del maestro argentino contó con la colaboración de



Alberto Ginastera.

la Radio de la Suisse Romande, la Orquesta de dicho organismo y del Estudio de Música Contemporánea de Ginebra, llevándose a cabo en la Sala «Ernest Ansermet», de la RSR.

El homenaje estaba integrado por obras de compositores de la llamada «Escuela de Buenos Aires», tales como Antonio Tauriello, Gerardo Gandini y Armando Krieger, quienes fueron todos a su vez alumnos del maestro Ginastera. El programa se completaba con el estreno europeo de la **Sonata para cello y piano** del homenajeado compositor. Tanto los integrantes de la Suisse Romande como los del Ensamble de solistas del SMC fueron dirigidos por el maestro Armando Krieger, quien en este concierto efectuaba el estreno mundial de su cantata **Radiante América**, con textos de Rubén Vela, para piano, soprano, tenor y orquesta, interviniendo como solistas el pianista uruguayo Humberto Quagliata, la soprano argentina Carmen Sensaud y el tenor francés Maurice Maievsky.

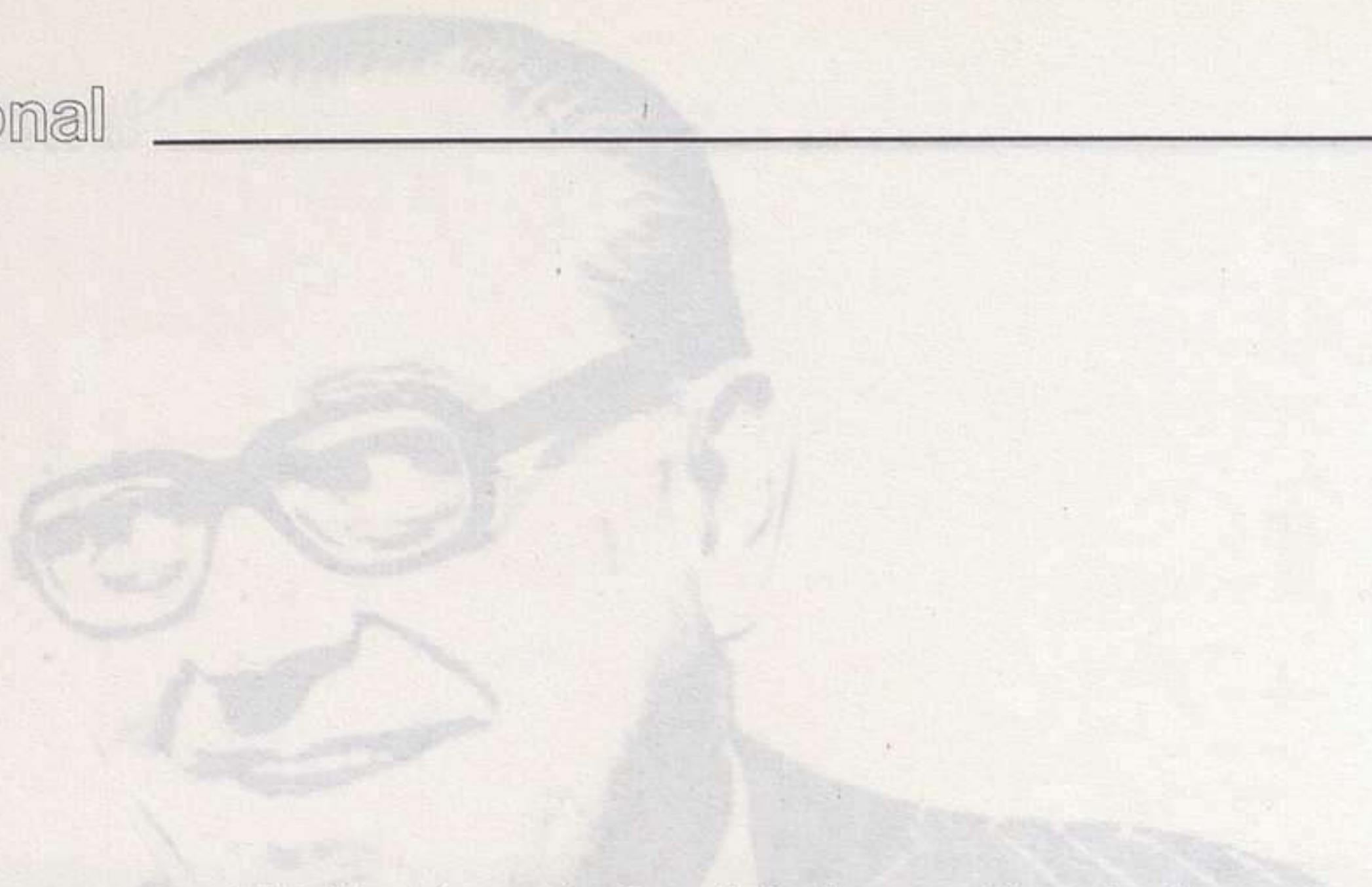
El programa se abrió, en la primera parte, con la **Serenata II**, de Antonio Tauriello, basada en las modificaciones de una estructura inicial y en el uso de procedimientos aleatorios y seriales, simultáneos y combinados. En esta obra al compositor argentino le interesa más lo que está expresando que la manera en que lo está haciendo, es decir, que no se sumerge de forma importante en la técnica, permitiéndoles una amplia libertad a los músicos.

Esta primera parte se cerró con el estreno mundial de **Radiante América**,

cantada para piano, soprano, tenor y orquesta, de Armando Krieger. Esta obra junto con la **Sonata para cello y piano** de Ginastera, significaron, sin lugar a dudas, lo más interesante del programa.

Armando Krieger había permanecido durante siete largos años en silencio dentro del campo compositivo. Silencio sólo roto, en 1977, por sus **Tres Poemas de amor** e **In Memoriam Gustav Malher**. En 1979, compone **Emergency**, por encargo del Quinteto de Cobres Ars Nova, de París, y ahora, en 1981, la **Cantata**. Los años de silencio de un músico tan completo como Krieger fueron evidentemente años de recapitación, de una búsqueda que ahora da sus frutos. **Radiante América** es una vuelta hacia un lenguaje que ya muchos habíamos olvidado. El propio autor lo define como *neo-humanista*, sin apartarse en lo más mínimo de las técnicas de composición contemporáneas. Pero, sobre todas las cosas, en la **Cantata** está presente de forma elocuente América, la América a la que muchos compositores dieron la espalda. La obra en sí es de una fuerza arrolladora, y por ella corre la sangre de un continente al que muy pocos compositores atendieron de forma especial. Sin lugar a dudas, fue esa omnipresente fuerza que ya antes descubriera un Villalobos la que hizo traslucir una obra de vitalidad incontrolable, dentro de un lenguaje contemporáneo, pero con hondas raíces autóctonas.

Los solistas supieron adentrarse de forma inteligente en la obra. Existió un brillo parejo de interpretación y penetración. Tanto Sensaud como



Maiesvsky hicieron una exhibición técnica y estilísticamente perfectas. El tenor francés, con su hermoso timbre de voz, dio el dramatismo necesario al texto de Vela, tanto en las partes cantadas como en las recitadas. Para el joven pianista uruguayo Humberto Quagliata, este fue un paso más adelante en su carrera, y su actuación en la Suisse Romande, un nuevo éxito su vertiginosa trayectoria europea. En la obra de Krieger, el pianista juega un papel de real importancia, dado que debe pasar de la bravura más intensa hasta pasajes de lirismo absolutamente maravillosos. Quagliata logró una interpretación de primera línea, fundamentalmente en el «Canto 7» de la **Cantata**, donde mantiene un conmovedor diálogo con el arpa, así como en la cadencia (de grandes dificultades técnicas), con la cual se abre la obra.

La segunda parte estaba integrada por **Mutantes**, obra del compositor y pianista Gerardo Gandini, quien fue alumno de Ginastera y de Goffredo Petrassi. **Mutantes** data del año 1966 y está escrita para flauta, dos clarinetes, violín, viola, cello y piano, y se encuadra dentro de las características de la producción

de Gandini, de un refinamiento sonoro, expresivo y técnico, en una continuación de la estética weberniana.

El concierto se cerró con el estreno europeo de la **Sonata para violoncello y piano, Op. 49**, interpretada por Aurora Natola y Peter Grunberg. La **Sonata** fue compuesta especialmente por Ginastera para su esposa, la cellista Aurora Natola, a fines de 1979, en Ginebra. Esta obra le fue encargada por la Secretaria general de la O.E.A., y su estreno mundial se llevó a cabo en el Alice Tully Hall, de Nueva York.

La **Sonata Op. 49**, en cuatro movimientos, se caracteriza por los ritmos fuertes, los cantos líricos, las atmósferas misteriosas, así como las reminiscencias sonoras sudamericanas. Ginastera utilizó aquí, al igual que en sus más recientes obras, texturas y estructuras que evolucionan en función de las exigencias de su pensamiento musical. El primer movimiento («Alegro decisivo») esta formado por cuatro partes: «Prima parte», «Collegamento», «Seconda parte» y «Coda». El segundo movimiento («Adagio pasionato») es una «cantilena» que se desarrolla entre los dos instrumentos, a través de una serie de tensiones y relajamientos,

en curso a cuatro secciones que la forman: expresión del cello, exposición del piano, desarrollo y epílogo. El tercer movimiento («Presto mormoroso») constituye un espejo. Es un «scherzo» de células múltiples y retrogradables entre el comienzo y el eje central. El último movimiento («Allegro con fuoco») es un final impetuoso, en seis tiempos, en el cual aparece el ritmo de «carnavalito», de origen «Kechua» (India).

La interpretación de Aurora Natola fue sencillamente brillante. La limpieza del sonido y la perfecta afinación son características sobresalientes en esta intérprete, sumándoles un fraseo y musicalidad que sólo lo obtienen los elegidos.

Si la obra del maestro Ginastera es una síntesis de belleza y perfección, en las manos de Aurora Natola ésta adquiere un brillo inusitado. La **Sonata para cello y piano** fue un feliz cierre de este merecido homenaje a uno de los maestros más grandes de la música contemporánea, y sin lugar a dudas, el más grande dentro de la música latinoamericana. Como dice Stuart Pope, Ginastera continuará detentando una posición rectora en la composición del siglo XX. Su música perdurará.

INDICE DE DISCOS CRITICADOS EN ESTE NUMERO

«A MIS AMIGOS». BRAHMS, GRIEG, LOEWE, WOLF: Lieder (Schwarzkopf, Parsons).....	40	MOZART: Conciertos para violín (Zukerman, Barenboim).....	51
ALBINONI: Conciertos para oboe y dos oboes (Holliger, Elhorst).....	40	MOZART: Sinfonías y Conciertos (Walter).....	52
BACH, TELEMANN: Suites (Wilson, Schwarz).....	40	MOZART: Conciertos para piano (Serkin, Mitropoulos).....	52
BACH, JOHANN CHRISTIAN: Sinfonías (Peters)...	41	MOZART: Sonatas para piano (Larrocha).....	52
BARTOK: Integral de la obra escénica (Dorati).....	41	MOZART: Sinfonías 40 y 41 (Barenboim).....	53
BEETHOVEN: Missa Solemnis (Bernstein).....	41	«MUSICA BARROCA PARA FLAUTA DULCE» (Quadro Hoterre).....	53
BEETHOVEN: Oberturas completas (Masur).....	43	PLEYEL, MOLTER, MERCADANTE: Conciertos para clarinete (Friedli, Angerer).....	53
BEETHOVEN: Sinfonías y Conciertos (Walter).....	44	«POLIFONIA RELIGIOSA Y PROFANA DEL SIGLO XVI» (Guerra).....	54
BEETHOVEN: Fidelio (Solti).....	44	PROKOFIEV, RAVEL: Conciertos para piano (Joselson, Mata).....	54
BEETHOVEN: Sinfonías 8 y 9 (Giulini).....	45	RACHMANINOV: Las Campanas (O. de la Radio de Bulgaria).....	54
BRAHMS: Danzas húngaras (Rossi).....	46	RAMEAU: Obras para cémbalo (Gilbert).....	54
BRITTEN: Serenata para tenor, trompa y cuerda (Giulini).....	46	RAVEL: Obra completa para piano (Haas).....	55
BUSONI: Lieder (Battaglia, Werba).....	47	SAINT SAENS: Obra para piano y orquesta (Entremont, Plasson).....	56
«CLASICOS POPULARES» (Purcel).....	47	SCHUBERT: Sinfonías (Klemperer).....	56
DEBUSSY: Obra orquestal completa (Haitkink).....	47	STRAUSS, JOHANN II: Valses (Stolz).....	56
FRANCK: Sinfonía en Re menor (Benzi).....	48	STRAVINSKY: El pájaro de fuego (Stokowski).....	57
GALUPI: Pasatempo al cembalo (Dahler).....	48	TCHAIKOVSKY: Sinfonía «Patética» (Klemperer).....	57
GIBBONS: Madrigales (Deller Consort, Jayce Consort).....	48	TCHAIKOVSKY: Suites (Dorati).....	57
HAENDEL: Mesías (Malgorie).....	49	TCHAIKOVSKY: Sinfonía «Patética» (Celebidache).....	57
HAENDEL: Concerti grossi (O. de Cámara Checoslovaca).....	49	VIVALDI: Conciertos para flauta (Gazzelloni, Steinberg, I Musici).....	58
HAYDN: Cuartetos de cuerda (Cuarteto Tatrai).....	49	WAGNER: El Anillo del Nibelungo (Böhm).....	58
LLIBRE VERMELL DE MONTSERRAT (Savall).....	50		
MAHLER: Sinfonías (Walter).....	50		

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 Girona 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

País musical

BILBAO

FESTIVAL DE LA OPERA DE LA A.B.A.O.

Se han representado seis óperas que, en términos generales, han resultado bastante aceptables por el resultado artístico de todos los actuantes y por la gran asistencia de público.

Destacaremos como triunfador del festival al tenor español Alfredo Kraus, que ha intervenido en tres óperas.

Otro tenor, el italiano Franco Bonisolli, ha actuado poco más o menos como en el festival del pasado año, o sea, una de cal y otra de arena; estuvo bien en **Andrea Chenier** y mal en **Otello**.

La primera ópera **Rigoletto**, de Verdi, resultó brillante, tanto por el éxito de Kraus como del barítono Manuguerra, la soprano Mariella Devia y demás personajes del elenco. Muy bien el Ballet Olaeta, en el que se aprecia la gran experiencia coreográfica del maestro Victor Olaeta.

Andrea Chenier, de Giordano, ha sido una de las mejores representaciones, pues Franco Bonisolli, Angeles Gullín y Vicente Sardinero triunfaron plenamente; sólidos y vibrantes los coros de la ABAO, bien el Ballet de Olaeta, así como el maestro Morelli.



Alfredo Kraus, triunfador del Festival de Opera.

En **I Pescatori di Perle**, de nuevo Alfredo Kraus recibió una enorme ovación. En la obra intervinieron también Mirella Devia, Vicente Sardinero y Giovanni Foiani.

Otello, de Verdi, tuvo una versión muy discreta en general. En **Lucrecia Borgia**, de Donizetti, de nuevo Kraus dió la medida precisa. **La Gioconda**, de Ponchielli, clausuró el XXX Festival de Opera de la ABAO. Se esperaba con interés la actuación del tenor español José Carreras, y éste se ganó al público con la famosa aria **Cielo e mar**, que cantó con buena voz, clara, lírica, en los agudos de calidad, en suma, de su escuela de canto. También Angeles Gullín reafirmó sus

altas cualidades como soprano. Bien como siempre los coros, y gran actuación del ballet Olaeta en la famosa **Danza de las horas**. Victor Olaeta ha demostrado ser un experto en estos menesteres.

Y ya que hablamos de Victor Olaeta por la participación de su Ballet en el Festival de Opera de ABAO, debemos manifestar que ha ingresado como socio de número en La Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, por su calidad de músico y coreógrafo, en la asamblea general celebrada en el Palacio de Insausti, de Azcoitia.

Un concierto en la Biblioteca Municipal, el del pianista Luis Fernando Barandiarán, abrió el Festival Musical de Otoño 81.

También han comenzado los «lunes» de octubre que Radio Nacional de España ofrece año tras año, y que presenta y comenta nuestro colega José Ramón Rodríguez de la Fuente.

El Coro de Cámara de Bilbao, ha inaugurado en San Sebastián el XII Festival Bach, junto con la Orquesta de Cámara de Guipúzcoa y Cuarteto solista Tomás Luis de Victoria, de Madrid, con la interpretación de la **Pasión según San Lucas**, de J.S. Bach, todos bajo la batuta del maestro José Ramón Rementería. Ha constituido otro rotundo éxito como el que obtuvieron en el estreno en Bilbao.—**JOSE DE URQUIJO.**

GALICIA

Oigo comentar en el programa **Tres a las tres** que la diferencia musical entre las generaciones viene marcada por el enfrentamiento entre Schumann y The Beatles, cualquier persona minimamente formada sabe que tal *enfrentamiento* generacional sería entre Juanita Reina y The Beatles, ya que lo coherente es establecer comparaciones equipotenciales. Hoy mismo he leído en **El País** que al público de la Temporada Operística de Oviedo «le importa poco la puesta en escena, relativamente muy poco la orquesta y nada su concepción como proyecto estético que aúne los elementos integrantes de la representación. Todo eso le importa mucho menos que oír cantar», de lo cual forzosamente habríamos de deducir que a este público no le interesa la ópera. Evidentemente, sería hipócrita mostrar sorpresa por lo que antecede cuando no hace mucho oímos afirmar en un programa de RNE que pretende divulgar la música clásica, que Pollini tocaba tan bien Chopin porque se parecía al compositor; cuando leemos en noticia de agencia que la Banda Municipal de Barcelona, por iniciativa del concejal de cultura del Ayuntamiento, acompañará a Lluís Llach en sus conciertos en el Palau; cuando nos enteramos a través de **El País** (1) de que en Tenerife hay un *niño precoz* que además de tal

curiosidad toca el piano, compone y se apellida Mozart y además amenizó la elección de Miss España; cuando...

Si prologo mi crónica de este mes con esta lamentable relación no es por espíritu masoquista sino para establecer una especie de *agravio comparativo* al relatarle al lector de RITMO las últimas lindezas musicales que hubimos por tierras gallegas. En primer lugar, parece que no acaba de ceder la fiebre celta dado que, no contentos con ese homenaje al absurdo que es la concentración anual de miles de personas en una villita



Antonio Iglesias.

sin servicios ni capacidad como sucede en el Festival de Santa Marta de Ortigueira, en Rueda de Prensa celebrada el pasado 18 de julio, don Xeranio Torreiro, agente en Galicia del Festival turístico-racial Celta de Lorient, anunciaba: «Organizaremos una semana de música celta en La Coruña, coincidiendo con el Mundial-82 y el Año Santo»; lo horroroso no es que cada quien busque su propio beneficio e intente desarrollar sus impulsos mercantiles, lo horroroso es que la Xunta de Galicia, el Ministerio de Cultura, la Diputación Provincial, el Ayuntamiento de Coruña y la Caja de Ahorros de Galicia parecen dispuestas a financiar el disparate. Creo excusado decir que la prensa se hizo ávido eco del Festival de Ortigueira, de la Rueda de Prensa del señor Torreiro y de un Festival «Galicia-Bretaña» que él mismo organizó con fines promocionales; el corresponsal de **El País** que todavía no se ha enterado del estreno de valiosas partituras del archivo de la Catedral de Santiago, ni de la creación de la orquesta municipal de A Coruña, ni de nada que tenga que ver con la cultura musical gallega, se hizo eco del Festival de Ortigueira elogiándolo en desmesura un año más.

Persona muy ligada al movimiento céltico y a todo tipo de supersticiones musicales es don Antonio Corral, de profesión «luthier», quien hizo su agosto gracias a los encargos de la Diputación Provincial en relación con la fabricación de la familia de las gaitas según las alucinadas instrucciones de don Rogelio Leonardo de Bouzas, tema tratado varias veces en estas páginas; con la construcción de instrumentos supuestamente *recuperados* como la requinta, pito gallego, charrasco y otras excentricidades de mayor o menor éxito (2). Ahora, trasladado de Ortigueira a Lugo, donde ha fundado una cooperativa de artesanos, pretende entre otras cosas «unificar un poco los instrumentos» populares «porque aquí cada uno los hace a su aire y de esa forma se unificará la construcción». Por fortuna para la música popular gallega este empeño es dificultoso, tanto por el escaso prestigio de que goza Corral entre los «luthier» populares como por la lógica resistencia de cada constructor a aceptar interferencias en su trabajo; afortunadamente, pues, los daños al folclore gallego no van más allá de los ocasionados por la invasión de discotecas y el más grave que ocasionan aquellos grupos que *arreglan* este folclore con la disculpa paternalista de proteger y difundir un patrimonio que es conservado por el pueblo. Excuso decir que el señor Corral no cesa de aclamar subvenciones oficiales para su negocio privado so pretexto de lo importante que es éste para la música gallega.

Este año celebró su XXIV aniversario el Curso Internacional de Música en Compostela, el próximo año publicará un libro-memoria y será ocasión propicia para reflexionar sobre el curso y su organización. Ahora quisiera referirme a unas declaraciones, publicadas en *La Voz de Galicia* el día 30 de agosto, de Antonio Iglesias en réplica a un alumno, el señor Wolfgang Weller quien conocía exclusivamente compositores tradicionales de los españoles actuales; «Wolfgang Weller no conoce bien la música de Carmelo Beruola, Luis de Pablo o Halfter, este último no solo es comparable al germano Karlheinz Stockhausen, sino que este autor ha sido superado en España y ha pasado a convertirse en un compositor tradicional e incluso aburrido». El periodista relata que el debate acabó en la coincidencia de que «en la actualidad se escribe igual en todo el mundo ya que se emplea gran riqueza de procedimientos y, al mismo tiempo, se consigue una destacable fealdad en la audición». Al día siguiente, en una charla con ocasión del XV aniversario de su muerte, el señor Iglesias afirmó que el siglo XIX musical español es una laguna hasta la aparición de Granados y Albeniz.

Si bien ya estamos habituados a los peculiares criterios del señor Iglesias, cabe preguntar si puede tomarse en serio, si puede el Gobierno seguir subvencionando sistemáticamente un Curso es-

pecializado en Música Española en el cual se oculta a los alumnos un capítulo fundamental de nuestra historia musical cual es el Romanticismo. Y no cabe la disculpa de que aún es relativamente poco conocido; en pleno centenario de la muerte de Marcial del Adalid y en un Curso celebrado en Galicia se les oculta su música a unos alumnos que vienen exclusivamente a informarse sobre música española, el señor Iglesias conoce la música de Adalid ya que editó cuatro piezas suyas (3). Existe un problema más grave que la incompetencia musicológica del señor Iglesias: el ser el funcionario responsable del Archivo del Teatro Real y de las Bibliotecas Musicales dependientes del Ministerio de Cultura, y cualquier investigador sabe que las trabas que representa trabajar en un Archivo oficial dirigido por el señor Iglesias, así como la extravagante cuestión de las dificultades y elevado precio a pagar por la consecución de una copia de una partitura. Resulta sorprendente que la persona que tiene acceso a un altísimo porcentaje de música española del XIX niegue en un Curso Internacional de Música Española la existencia de aquella música cuya custodia le ha sido confiada.

Hay algo más grave en Música en Compostela que las deficiencias de organización, que el hecho de que el Sr. Iglesias figure como profesor de piano (4) de un Curso Internacional y que la grotesca farsa social a la cual nos tiene habituado un curso que pretende promocionar el nombre de Compostela (5). Se trata de que a los alumnos se les proporcione transcripciones o se les dé a estudio compositores mediocres como Cassadó y se les escamotee la obra de maestros de calidad notoria. Esto es una especie de burla cruel, burla cruel que paga el contribuyente a través de las subvenciones oficiales. Evidentemente, un Curso Internacional de Música es importante y merece apoyo, pero es condición imprescindible que cumpla la misión que tenga asignada y para ello es preciso que la dirección alcance una competencia mínima, lo cual, evidentemente, no es virtud del señor Iglesias ni por asomo.—XOAN M. CARREIRA.

(1) No crea el lector que existe ningún tipo de animadversión hacia *El País*, periódico que adquiero cotidianamente. Simplemente se trata de que los demás periódicos ni siquiera tratan el tema musical; *El País* lo trata pésimamente, pero lo trata y por ello y a pesar del pésimo castellano empleado —últimamente dan las noticias empleando el potencial— y los graves errores de tratamiento, es preferible al silencio.

(2) Repetidamente invité al señor Corral —en Prensa y Radio— a un debate sobre cuestiones organográficas, a lo que nunca se prestó. Jamás ha presentado ningún documento que acredite sus extravagantes instrumentos.

(3) Al margen de la calidad, escasa, de la edición; cualquier persona que se acerque por la Real Academia Galega podrá comprobar los graves deterioros que el señor Iglesias causó en los originales adalinianos allí conservados.

(4) Erroneamente, *La Voz de Galicia* anunció que Antonio Iglesias daría conciertos con obras de

Cassadó y Rodrigo. La expectación alcanzó cotas muy altas si bien los viejos conocedores del Curso mostraron su rotundo escepticismo, luego confirmado.

(5) Este fenómeno de pretender que un Curso promocióne una ciudad archiconocida internacionalmente no es exclusivo de Música en Compostela, también aparecen en el Festival de Granada cuyo Curso, inexplicablemente, sigue dirigido por Antonio Iglesias y repite literalmente los esquemas compostelanos de gestión.

NAVARRA

LOS CICLOS MUSICALES DE LA INSTITUCIÓN «PRÍNCIPE DE VIANA».

La Institución «Príncipe de Viana», creada por la Diputación Foral de Navarra, como encauzadores de la actividad cultural de la provincia; ha organizado durante todo este año diversos ciclos musicales que tratan de llevar todo tipo de música a los pueblos y ciudades de Navarra. Además del ciclo dedicado al Maestro Remacha, del que ya nos ocupamos en anteriores crónicas, la Institución ha organizado: dos ciclos de Canto, uno para soprano y barítono con acompañamiento de piano, y otro para mezzosoprano y bajo con acompañamiento de órgano; un ciclo de música de cámara y polifonía; un ciclo de actuaciones de corales, con la coral Nora de Sangüesa y la Coral de Villava; diversas actuaciones del Orfeón Pamplonés; y Los Festivales de Olite.

Quizá el ciclo más espectacular ha sido el de los Festivales de Olite. Enmarcados en el histórico castillo, los festivales han constituido un rotundo éxito de público con llenos absolutos en todas las sesiones; a ello ha contribuido lo asequible de las entradas (doscientas pesetas con autobús incluido desde cualquier punto de Navarra). Ciñéndonos al resultado estrictamente musical —en los



LOWREY

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



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

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

festivales tiene también cabida el teatro y otras actividades —hay que decir en pinde decir en principio que se siguen notando demasiado los ruidos exteriores, propios de un auditorio al aire libre y también que hay que contar con el tiempo meteorológico que no siempre fue bueno. Así la primera sesión se vio suspendida por una tormenta, sesión en la que la Orquesta de Kosicka y el Orfeón Pamplonés habían programado el **Requiem** de Verdi. Curiosamente unos días antes en los festivales de Vaison la Romaine también al Orfeón Pamplonés se le aguyó este **Requiem**. Pero este frustrado comienzo no desanimó a los organizadores ni al público, al día siguiente los mismos intérpretes dieron una aplaudidísima —siete salidas— versión de la **Novena Sinfonía** de Beethoven.

Respecto a la actuación del Ballet Joseph Russillo, hemos de destacar de su primer programa la obra **Juegos**, con música en directo interpretada por un excelente pianista. De su segundo programa la estupenda versión de **Orfeo**, impecable, donde todo el grupo supo sacar a la maravillosa partitura la luminosidad sin excesivo dramatismo que contiene. En los programas el vestuario estuvo muy bien elegido, así como la luminotecnia y las versiones discográficas.

También dentro del campo de la música intervino la Orquesta de Cámara de Zilina y la Coral de Bratislava, con un concierto barroco en la primera parte y la **Misa de la Coronación** de Mozart en la segunda. Mejor la orquesta que el coro, éste resultó un poco corto y apagado en Bach, y no cuajó del todo la **Misa mozartiana**, aún así, y aunque *el aire libre* no es lo mejor para un concierto de este tipo, el éxito del conjunto fue grande.

Los festivales, por otra parte, además de haber despertado un enorme interés, no se han visto exentos de cierta polémica, ya que se ha protestado el elevado presupuesto que se le dedica, mientras se deja morir a la orquesta de la ciudad. No falta razón; está bien hacer festivales, pero éstos no morirán si están fundamentados en una buena orquesta que eduque a la gente durante todo el año. Nos da la impresión de que se ha dado un paso de gigante sin consolidar antes el anterior; osea una buena educación musical, con una aceptable salida profesional para los músicos. Los festivales deben venir después, o por lo menos a la vez de todo esto.

Menos espectaculares, pero no menos importantes para la educación musical, son los recitales que la Diputación, en colaboración con los ayuntamientos, organiza por diversos pueblos y ciudades de Navarra: nos ocupamos hoy de dos grupos: el primero formado por María Jesús Artai (soprano), José Javier Nicolás (barítono) y María Angeles Fernández Carrasquilla, acompañante al piano. Estos tres intérpretes —en plena

madurez la soprano y la pianista, y todavía en sus comienzos el barítono— han montado un programa muy asequible al público que les va a escuchar; su labor es importante, y llevan el repertorio de las grandes arias clásicas a lugares donde no tienen oportunidad de escuchar muchas veces esta música. Destaca la voz de la soprano, de inmensas posibilidades.

En el segundo grupo, y con experiencia de ciclos anteriores; se unen Gloria Berisa, (mezzosoprano), Ignacio Fresán (bajo) y José Ignacio Martínez Zabaleta organista que además acompaña a los cantantes. Su programación se acomoda al acompañamiento organístico, y alternan la música cantada con las intervenciones del órgano como solista. Ya en otras ocasiones nos hemos ocupado de este terceto, su calidad es sobradamente conocida, pues reúne a dos grandes



Jesús Pinto, tenor que cantó el «Requiem» de Verdi.

cantantes y a un importante intérprete de la música organística.

Por otra parte, el organismo autónomo navarro, ha aprobado un plan de apoyo a diversas corales que ejercen una gran labor en la divulgación musical de la práctica totalidad de las zonas de Navarra. Como muestra traemos hoy aquí a la Coral Santa Cecilia de Villava, que, dirigida por J. Zubini, ha dado diversos conciertos por lugares navarros y recientemente ha realizado una gira por Italia, subvencionada por la Diputación, como forma de ampliar los horizontes musicales en todos los sentidos. Estructurada como la gran mayoría de las corales de nuestra zona aborda música polifónica de autores navarros y diversas versiones de la música coral regionalista.

Aunque un poco lejano ya en el tiempo, pero enmarcado en este vasto programa de actuaciones musicales de

la Institución Príncipe de Viana, el ciclo polifónico-camerístico, nos dió la oportunidad de conocer lo que se hace en Madrid a nivel musical ligado al conservatorio, y además nos brindó la ocasión de escuchar en pequeños grupos o como solistas, a los profesores de la Nacional. Muy bueno el sexteto de viento y excelente el percusionista Enrique Llacer «Regoli», quien, por cierto, alcanzó un espectacular éxito en el programa de Jazz de los Festivales de Olite.

Gustó mucho también el concierto de la Orquesta de Cámara del Conservatorio con el grupo Ars Nova, aunque, al poner en el programa «Orquesta de Cámara Española» el público creía que era la de Victor Martín, lo cual en principio decepcionó un poco; no obstante la total entrega de los jóvenes músicos y la buena interpretación por parte de algunos solistas, dieron un gran triunfo al concierto.—F. JAVIER MONREAL ARIZMENDI.

SANTANDER

EL XXX FESTIVAL INTERNACIONAL

No parece muy pertinente proclamar, como hemos visto hacerlo este año a algunos directores, que *sus* festivales son los mejores del mundo. Todos ellos tienen altibajos, ediciones excelsas o de trámite, aciertos o fracasos en la programación y las nuevas experiencias. Pero si el «pedigree» de un gran festival internacional se mide tanto por los años de continuidad como por el censo de asistentes, la procedencia cosmopolita y plural, el seguimiento nómada de determinados artistas por sus fanáticos y la evidencia de determinadas condiciones de ambiente y entorno que magnetizan por sí mismas un elevado porcentaje de demandas, no cabe duda de que el XXX Festival Internacional de Santander, desarrollado del 23 de julio al 29 de agosto pasados, está en el grupo de cabeza de la siempre estimulante oferta europea. Para los españoles, un tanto menesterosos de éxitos en las grandes citas culturales, resulta sedante y, al propio tiempo, incitador, que José Luis Ocejo haya logrado en tres años unas pautas de programación y asistencia, así como un porcentaje de veladas masivas y apoteósicas que redescubren al país y a Europa la alternativa de pensar en Santander o perderse algo importante. Claro que Ocejo, en permanente clave de asombro por el éxito de cuanto hace, no saldrá a la palestra para decir que su Festival es el mejor. Para eso están los aficionados, los músicos y los críticos. Y si no les ha llegado el momento de decirlo, muchos están empezando a sentirlo...

La Plaza Porticada tiene algo de tótemico en la invocación del Festival, porque una provisionalidad de treinta años ha sumado suficientes emociones —con sus más y sus menos, desde luego— para erigirse en irremplazable. Sin embargo, la ciudad ya tiene un enorme espacio, magníficamente ubicado, para construir el gran auditorio cerrado que dé cabida en el futuro a los grandes fastos musicales y escénicos, resolviendo para siempre el déficit acústico de la Plaza —no tan determinante, por otra parte— y la posibilidad de la lluvia percutiendo sobre los entoldados, que en estos últimos años resultó conjurada y no hizo presencia.

Grande tendrá que ser el auditorio para dar cabida a una audiencia global que en principio se calculó para este año en setenta y cinco mil personas, pero que en un recuento más riguroso araña las cien mil. No todas en la Porticada, desde luego, porque el Festival irradia a la ciudad entera y a las villas y centros históricos de Cantabria. Solamente la exposición memorial de Ataulfo Argenta en el Museo de Bellas Artes sumó dieciséis mil visitantes en una hermosa confluencia de entrañable veneración y homenaje vivo, porque el gran anfiteatro tuvo que dar cabida en un ensayo general a tres mil personas que se habían quedado sin localidad para el concierto. Era el gran concierto de la Orquesta Nacional con López Cobos en el podio, el Orfeón Donostiarra y Pilar Lorengar encabezando el cuarteto solista de la **No-vena**. Velada que para muchos santanderinos, muchos connacionales de otras provincias y muchos extranjeros que siguen al joven director español, significaba no solo memoria gozosa sino el júbilo



del relevo asegurado tras un largo lapso de dudas y tanteos.

Esta cima del interés festivalero no fue un fenómeno aislado ni excepcional. Los tres conciertos de la English Chamber Orchestra, dirigida por George Malcolm, dos de ellos con el Philharmonia Chorus (**Requien** de Mozart y **Mesías** de Haendel); el primero, también de la O.N.E., con la misma batuta; los dos de la London Symphony Orchestra, dirigidos por Ivan Fischer con el pianista Christian Zacharias y el violinista Viktor Tretjakov; los recitales de Pilar Lorengar y José Carreras; el del pianista yugoslavo Ivo Pogorelic en el claustro de la Catedral; el del chelista Lluís Claret en una iglesia de Santillana... todos quemaron el billete, hicieron insuficientes las localidades, obligaron a concesiones de última hora por la presión de la demanda.

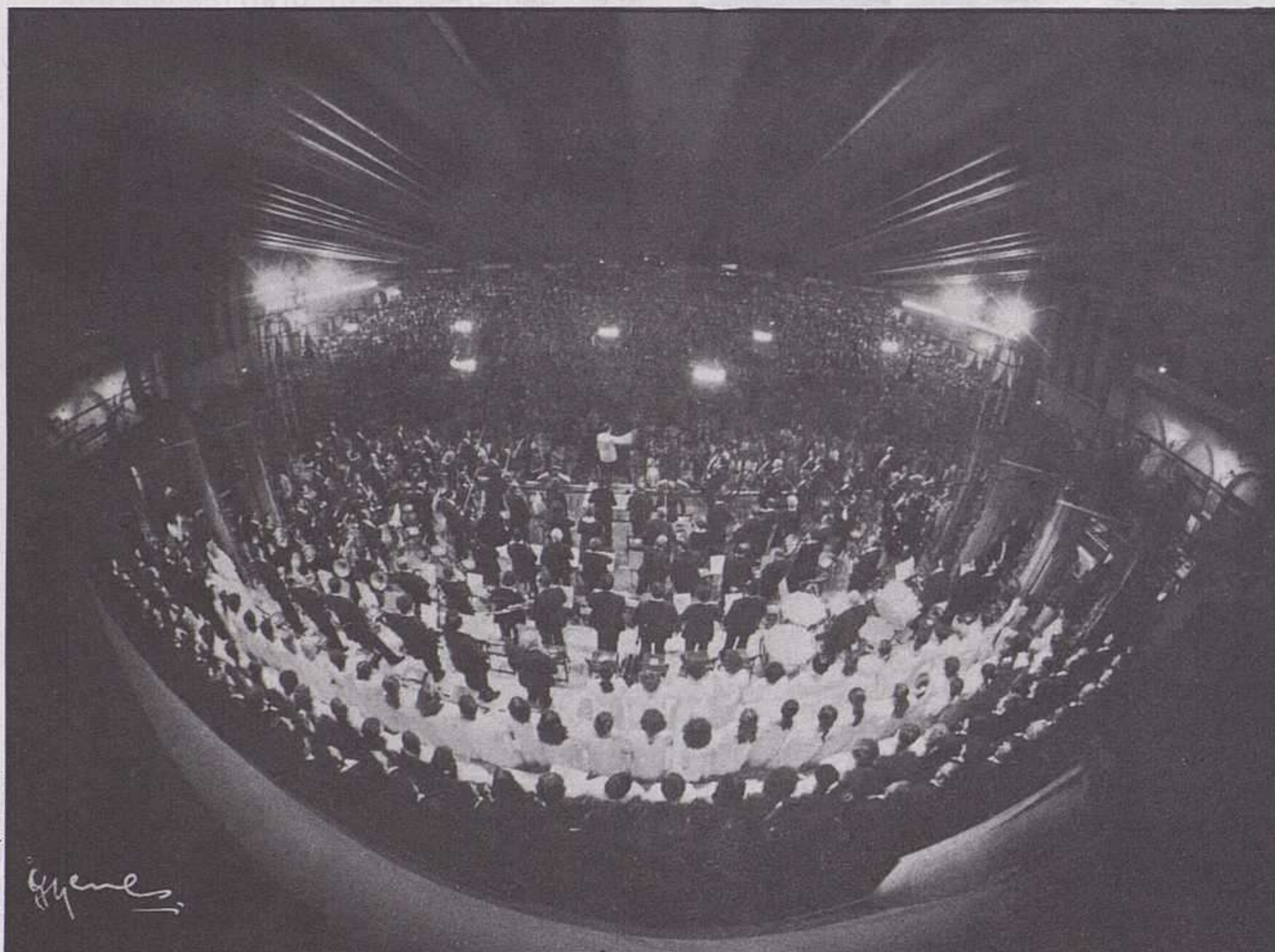
Por no hablar del Ciclo de Ballet, con el Clásico Nacional que dirige Ullate y el

Nacional que comanda Antonio, complementados, en una siempre inteligente alternancia entre lo español y lo extranjero, lo montañés y lo universal, por el Scottish Ballet con François Legree y Michael Denard como estrellas invitadas; o el ciclo de Teatro y Poesía, con lo más importante de la producción española encarnada en figuras como Rodero, Nuria Espert, Pellicena, E. Gutiérrez Caba, María José Goyanes, Charlie Rivel...; la incursión en la música contemporánea con el Grupo Bartók de Barcelona, ejemplarmente conducido por Joan Lluís Moraleda y con la impar Esperanza Abad (**Pierrot Lunaire**), alternando Schoenberg y Strawinsky con un estreno absoluto de Arturo Duo Vital, compositor montañés muy significativo cuyo «revival» es obra del Festival y de la Ocejo; el homenaje a Regino Sáinz de la Maza en un recital de Narciso Yepes; las voces operísticas de Enriqueta Tarrés, Pedro Lavirgen y Vicente Sardinero; los organistas Michael Radulescu, María Teresa Martínez y José Manuel Azcue; la constante extravasación festivalera a Castro Urdiales, Comillas, Laredo, Santillana del Mar, San Vicente de la Barquera y Torrelavega; los numerosos estrenos absolutos, los encargos, las exposiciones, el cine, las jornadas polifónicas y tantas y tantas facetas que enriquecen aún más esta relación no exhaustiva y apenas puramente indicativa.

Todo ello en la permanente excitación de la cultura, su trascendencia en un clima humano extraordinario —al que aludíamos al principio de esta crónica como específico de Santander— un entorno urbano y paisajístico excepcional y una calidad de relación, diálogo e intercambio de ideas, comentarios y emociones que, francamente, no encontramos los españoles, aún salvando los problemas idiomáticos, cuando salimos a Edimburgo, a Viena o a Venecia...

Pero el ubicuo José Luis Ocejo aún hace coincidir esta riqueza con sus festivales de jóvenes organistas y sus ciclos internacionales de música coral y de órgano en el Santuario de la Bien Aparecida (Ampuero) y acoge en el marco del Festival acontecimientos tan gratos como el del Primer Curso de Interpretación Pianística impartido por Malcolm Franer y Joaquín Soriano en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, bajo la dirección de Federico Sopeña y por iniciativa de Paloma O'Shea para cubrir de inquietud pianística los años en que no se celebra su bienal concurso.

La España musical se agolpa en Santander durante el verano. Y ahora, por ventura, vuelve a afluir el peregrino europeo de la música. En la capital de Cantabria hemos consumado un prometedor encuentro de amistad, comunicación y, sobre todo, de goces. ¿Y aún es posible que el próximo resulte mejor? Ocejo, con todas las instituciones estatales y cántabras que arriman el hombro, están dispuestos a demostrarlo.—**GUILLELMO GARCIA-ALCALDE**.



La Orquesta Nacional con el Orfeón Donostiarra, dirigidos por López Cobos.

VALENCIA

CONSIDERACIONES EN TORNO A LA NUEVA TEMPORADA MUSICAL

Hace meses, en unas declaraciones a la prensa local (1), decía Salvador Seguí, delegado del Ministerio de Cultura en Valencia: «No hay imaginación en muchas instituciones. Yo he pensado, medio en broma, medio en veras, que habría que crear una dirección general de recursos desaprovechados».

La temporada musical valenciana, iniciada en octubre con los tres ciclos básicos de Orquesta Municipal, Sociedad Filarmónica y Caja de Ahorros, no parece contradecir, en lo esencial, las palabras del señor Seguí.

Examinemos brevemente el contenido de la temporada 1981-82.

ORQUESTA MUNICIPAL

Segundo año de titularidad de Benito Lauret al frente de la OMV. Mayor variedad de obras y considerable mejora en la selección de intérpretes. Pero, a la vez, pervive esa inquietante falta de imaginación en la confección de los programas, apegados a unos esquemas convencionales —el clásico trinomio *obertura, concierto, sinfonía*— con mezclas de estilos y autores absolutamente descabelladas.

Quince programas —entre octubre y mayo. Falta concretar algunos en el momento de escribir este comentario. Se sabe que Lauret dirigirá, al menos, seis sesiones —hay que recordar que los conciertos se dan los jueves por la tarde y, de nuevo, los sábados por la mañana, en edición más *popular* (cincuenta ptas. butaca, frente a las doscientas ptas. del jueves).

Seis maestros invitados: Alberto Blancafort, Iosif Conta, Manuel Galduff, Pedro Pírfano, Werner Torkanowsky y Michel Tabachnik. Como se puede apreciar, un panorama que va desde la simple corrección a la mediocridad más galopante. Ya se hablará del tema presupuestario, tan decisivo en estos casos.

Cuatro conciertos sinfónico-corales. La Capilla Polifónica Ciudad de Oviedo, el Orfeón de Torrente, la Coral Juan Bautista Comes, el Orfeón Universitario y el Coro Nacional están invitados a participar en ellos.

Entre los solistas instrumentales destacan: los pianistas Mario Monreal (*Rapsodia*, de Turina; *Concierto núm. 3* y *Rapsodia sobre Paganini*, de Rachmaninov), Josep María Colom (*Concierto núm. 3* de Bartók) y Jean Bernard Pomnier (*Concierto núm. 3* de Beethoven); el violinista V. Palomares, ganador del Concurso López-Chavarri (*Concierto en Mi menor*, de Mendelssohn); el trompe-

ta José Ortí (*Concierto* de Hummel) y el violoncellista de la OMV Alejandro Abad (*Concierto en Mi menor*, de Vivaldi). El grupo de solistas vocales, como es lógico presenta un nivel medio mucho más bajo: Caridad Casao, María Angeles Peters, Jesús Zazo y Norma Sharp. Esta última, que hizo en Bayreuth el «Pájaro del bosque» en el *pseudo-Siegfried* bouleziano, deberá cantar los *Vier letzte Lieder*, de Richard Strauss... si le dejan, claro, pues la batuta gruesa y rudimen-

heterogéneos —el *Príncipe*, con Tchaikovsky (*Serenata*, Op. 48) y Vivaldi; las *Danzas Rumanas*, con *Daphnis et Chloe* y la *Séptima* de Beethoven, y el *Concierto*, con el *Cantar de la guerra*, de Chavarri—.

Pienso que las palabras de Seguí, citadas al principio de este trabajo, cobran toda su dramática autenticidad al repasar algunos de los programas previstos para el curso 81-82. El de Manuel Galduff, en vísperas de Navidad, agrupa-



Una jornada histórica de la Orquesta Municipal: Arturo Rubinstein y Pedro de Freitas Branco.

taria de Pedro Pírfano me hace temer por el intimismo y la sutileza de esta música. Aún no se sabe el elenco vocal de *La Creación*, de Haydn, ni tampoco qué obra, u obras, interpretará el Orfeón Universitario.

En la programación se ha cuidado de cubrir algunas omisiones vergonzosas, como los centenarios de Strawinsky y Bartók. Del primero, Benito Lauret dirigirá la *Sinfonía en tres movimientos* y el *Concierto en Re* para cuerda, dentro de un programa (número 9) amplio y hermoso (antes; en la primera parte, se dará el *Op. 37* beethoveniano). El *caso Bartók*, en mi opinión, resulta más problemático. En primer lugar, por la elección misma de las obras: *El Príncipe de Madera*, *Danzas Populares Rumanas* y *Concierto para piano núm. 3*. No pretendo discutir la calidad intrínseca de estas composiciones, pero sí señalar la imagen, incompleta y hasta tópica, que el aficionado medio —no conocedor de Bartók, y eso en Valencia es frecuente— va a recibir a partir de unos títulos que, no se olvide, representan el lado más *civilizado*, menos conflictivo, del músico húngaro. En segundo lugar, contando incluso con estas y no con otras obras, se ha desaprovechado la oportunidad única de montar un gran concierto monográfico, posible ahora merced a la efemérides centenaria. Pero no insistamos: sé que el titular aducirá mil razones para justificar el haber desperdigado esas obras a lo largo de tres programas distintos y

rá una *Obertura* de Bruckner junto a la *Scherzade* de Rimski-Korsakoff y una serie vocal de Garcés. Los *Vier Letzte Lieder* se darán entre la *Cuarta* de Beethoven y la archisobada *Patética* de Tchaikovsky; una obra que figura, año tras año, en los atriles de la OMV. Creo que Bruckner y Strauss merecían otra cosa, ya que ni el uno puede servir de *telonero* ni el otro de *relleno* para el *bocadillo* de Pírfano. Tampoco Parece muy coherente el programa de Torkanowsky, con Hummel y Mahler (*Primera*).

Con todo, para ser totalmente objetivos, hay que reconocer que este ciclo supone un considerable esfuerzo por parte de Benito Lauret y de la OMV. De un total de treinta y cuatro obras programadas, sólo seis figuraron en las dos últimas temporadas de la Orquesta. Se ha ampliado, por tanto, el repertorio, que incluye cuatro títulos de Beethoven, dos de Rachmaninov, Schumann y Tchaikovsky y uno de cada uno de los siguientes: Brahms, Mendelssohn, Mahler, Fauré, Hummel, Rimski, Debussy, Ravel, Mozart, Vivaldi, Haydn, Arriaga, Purcell, Bruckner, Turina, Garcés y L. Chavarri. Esto sin contar, claro, los tres de Bartók y los dos de Strawinsky. La nómina, sin duda cuantiosa, no presupone, en muchos casos, presencias significativas (por ejemplo, Mozart sólo contará con la *Obertura de Las Bodas de Fígaro* y Debussy con la *Petite Suite*, ya programada en 1979-80).

La cuestión de los presupuestos, siempre tan espinosa, no puede ser obviada aquí. En alguna ocasión he escrito que el dinero de la OMV ni es suficiente ni está bien administrado. Habla ahora la Delegación de la Orquesta (2). Todo concierto de la OMV —entiéndase, concierto doble— exige un gasto base mínimo de cien mil pesetas (alquiler del Teatro Principal) más cuatrocientas mil pesetas (programas, autores, publicidad transporte de instrumentos, alquiler de partituras, honorarios de instrumentistas suplentes o contratados no en plantilla). A este medio millón hay que sumar: entre doscientas y doscientas cincuenta mil pesetas (honorarios del director invitado, si lo hay), entre ciento ochenta y doscientas mil pesetas (solista invitado) o, en caso de coro, entre doscientas y ochocientas mil pesetas (esto último, en el supuesto de un coro de fuera de Valencia, al que hay que atender en desplazamiento, hospedaje, etc.). El Ministerio de Cultura, siempre según las mismas fuentes, cubre este capítulo de invitados. Según el señor Blasco Ibáñez (3), un músico de la OMV percibe, mensualmente, unas cuarenta y cinco mil pesetas. Los honorarios del titular no pueden ser tomados como excesivos, dada la dedicación exigida. Benito Lauret declaraba, hace casi un año: «*Creo que la OMV es la orquesta más cara de España, porque no rinde, no se le pide todo lo que podría dar. La OMV tiene poca actividad, tanto en ensayos como en conciertos, pero sin embargo, sí tienen otras actividades: dirigir alguna banda, clases en el Conservatorio, clases particulares, etc.*» (4). Los profesores de la OMV, por su cuenta, opinan: «*La Orquesta no puede funcionar bien dentro del Ayuntamiento. Como en Barcelona, hace falta un patronato. La Orquesta sin auditorium no tiene vida. La Orquesta está al nivel que tiene la ciudad. El nivel de la Orquesta es bajo, pero lo es mucho más el de nuestros concejales. Lo ideal es dedicarse muchas horas al instrumento, pero con nuestro sueldo no puede ser. Por las mañanas, los ensayos y por la tarde... el pluriempleo. Tenemos que estudiar de madrugada*» (5).

Siempre según el señor Blasco Ibáñez, ponente de Orquesta, el presupuesto de la Delegación subió a doce millones el año pasado, y se pretendía llegar a los diecisiete millones para éste. El Ministerio de Cultura, en igual proporción, subiría desde ocho a diez millones su subvención. Compárense estas cifras con las que se barajan en Madrid, para la ONE y ORTVE, y que cada cual saque sus propias conclusiones.

INAUGURACION DE LA TEMPORADA DE LA OMV

El 8 de octubre, la OMV iniciaba el curso 81-82, con un programa ambicioso, encomendado a Alberto Blancafort. Las **Escenas Asturianas**, de Benito Lau-



ret, abrían marcha con su popularismo un tanto trasnochado. Obra superficial, muy ruidosa, repleta de citas populares, marcó un contraste demasiado violento con el resto del programa. La **Fantasia en Do, Op. 80**, de Beethoven, sufrió una prestación, muy deficiente, de Purificación de la Riva, poseedora de un mecanismo inseguro, una musicalidad de andar por casa y un pobrísimo sentido de lo que es actuar en conjunción con una orquesta. La OMV, en especial su sección de maderas, deslució bastante y el Coro invitado de Oviedo se mostró insuficiente, tanto por calidad como por nivel técnico. El **Requiem, Op. 48**, de Fauré, fue materialmente barrido por una ejecución insostenible: orquesta gris y descuidada, coro entusiásticamente «amateur», organista increíble, batuta monótona, solistas impresentables. Decepción, pues, mayúscula.

SOCIEDAD FILARMONICA

El 19 de octubre se inició la temporada de esta entidad, valedera en nuestra ciudad de una calidad y un interés siempre altos. Tres pianistas abren su ciclo 81-82: Valentina Kamenikova, Jorge Bolet y Byron Janis. Siempre en noviembre, actuaciones de la Orquesta de Cámara de Mannheim y del dúo Nell e Ivar Gotkowsky (violín y piano).

El resto de la programación de la Filarmónica incluye los siguientes conciertos:

Diciembre: Enrique Pérez de Guzmán (día 14) y Trío Amadeus (día 21). Enero: Peter Dauelsberg e Ingrid Haebler, violoncello y piano (día 18); Orquesta de Cámara Franz Liszt, de Budapest (25). Febrero: Varujan y Florina Cozghian, violín y piano (día 1); Collegium «flauto dulce», de Praga (día 8); Konstantin Kulka, violín (día 15), y Orquesta de Cámara Eslovaca (día 22). Marzo: Tatyana Nikolayeva, piano (día 8), y Sexteto de Cámara de Frankfurt (día 29).

El curso se cerrará, el 21 de junio, con la actuación de la mezzo-soprano Elena Obraztsova.

Aún sin confirmar, se gestiona la actuación de la pianista Elza Kolodin y del violinista V. Palomares (ganadores de los Concursos Iturbi y L. Chavarri, respectivamente).

CAJA DE AHORROS

El Aula de Cultura de la Caja de Ahorros, dentro de su XVII Ciclo, ofreció, durante el mes de octubre, un total de once conciertos, bajo el denominador común de **Jóvenes intérpretes**. Destacó la intervención de la Orquesta y Coros de Juventudes Musicales de Bremen —que analizaremos en una próxima crónica— y la inclusión de páginas del Renacimiento inglés y español (Dowland, Mudarra, Milán, Narváez, etc.).

En noviembre, un ciclo monográfico dedicado al piano romántico, con intervención de Perfecto García Chornet, Valentina Kamenikova, Pilar Bilbao, Brigitte Meyer, Ramón Coll, Sonia Anschutz y Mario Monreal.

Para diciembre se anuncia un ciclo coral, en torno a la Navidad.

PRIMER FESTIVAL CORAL DEL PAIS VALENCIANO

Organizado por la Diputación de Valencia, tendrá lugar los días 27, 28 y 29 de noviembre, en el Teatro Principal de nuestra ciudad.

Están invitados a participar dieciséis grupos corales, que intervendrán en un total de seis conciertos. El Festival, no competitivo, aspira a contribuir a la evolución y conocimiento del mundo coral en el País Valenciano, creando una tradición —hoy inexistente— de cara a futuras manifestaciones de este tipo. Consolidar la creación de un Secretariado para la esperada Federación de Coros del P.V., presentar a nuestra sociedad la múltiple variedad coral del país y fomentar el intercambio de repertorios y de avances técnicos entre los diversos grupos son algunos de los fines que propugna este primer Festival de Coros, del que esperamos ofrecer amplia información en próximos números de la revista.—**GONZALO BADENES MASO.**

NOTAS

(1) Entrevista de Pepe González, publicada en *Levante* (3 de mayo de 1981).

(2) Datos facilitados por la Delegación de Orquesta del Ayuntamiento de Valencia para el período comprendido entre el 8 de octubre y el 19 de diciembre de 1981.

(3) Entrevista de Ana Senent (BIM, abril 1981).

(4) Entrevista de José Doménech (BIM, enero 1981).

(5) La *Orquesta Municipal de Valencia*, serie de Rosa Solá, publicada en *Cartelera Turia* (abril 1981).

PALMA DE MALLORCA

«ENCONTRE DE COMPOSITORS»

Palma de Mallorca parecía conformarse a simple vista con su destino musical de pasado semidorado (un chopiniano invierno pasado por agua, una «capella clásica» donde Thomas y Falla se encontraban), y de presente veraniego para turistas y demás gente de bien lucir (los conciertos de Alcudia).

Sin embargo, la creciente curiosidad por conocer otras músicas, tan palpable en todos los ámbitos, era, en esta isla, una necesidad inaplazable ya. Así lo entendió el pre-autonómico Consell Insular cuando decidió apoyar sin reservas el anual Encontre de Compositors que, por iniciativa de Toni Caimari, había comenzado en 1980 su andadura.

El Encontre de este año ha sido un empeño que ha galvanizado lo más lúcido de la vida musical mallorquina: el Teatro Principal, lleno día tras día de expectación, de interrogantes a viva voz, así como de la presencia de los compositores allí convocados, así lo ha demostrado.

Antoni Mateu es un músico que, heredero de una tradición secular de música ligada al culto, busca con su arte *convolver al oyente*. Desde su puesto de organista (en la catedral de Palma) y de profesor de Conservatorio, A. Mateu ha calado profundo entre los suyos, y quedó patente en el concierto-homenaje a su obra que fue el primer día del Encontre.

Las pianistas Margarida Palou y Esther Vives, el Trío Felanitx y la Coral Universitaria fueron los intérpretes adecuados y entusiastas de una música sólida y expresiva, lejana tanto del pompié académico como de la fría especulación sonora.

La música de A. Mateu, merecedora de mayor atención, desvelaba para asombro de todos a un compositor de «ethos» profundo y de técnica muy personal.

Siguiendo con el propósito de dedicar cada día de los Encontres a un compositor distinto, correspondió el segundo a conocer la obra del valenciano Berenguer.

Es Berenguer un hombre conocido por todos los interesados en la música electroacústica (pues es el autor del único libro español dedicado a la materia) y, en general, por todo aquel que haya seguido la trayectoria de la nueva música española de los últimos años.

Las obras de Berenguer que pudimos oír dejaban bien a las claras la preocupación formal de su autor, quien así lo explicitaba en el programa al escribir que la música «es, en definitiva, el arte de la variación en todos los aspectos del ordenamiento sonoro», ordenamiento que comprende no sólo sonidos,



Trío Felanitx.

sino también «acciones, imágenes, etc., en un fluir temporal conforme a las ¿leyes? de la composición musical».

Cerró los Encontres una sesión dedicada a conocer la persona y la obra de E. Macías, gallego-cosmopolita que une a su extrema juventud (nace en 1958) una apretada y faústica trayectoria de hombre de cultura: poeta, guionista, organizador y conversador nato, siempre inmerso en mil proyectos.

Las obras que de Macías vimos y oímos así lo muestran: a la electroacústica en cinta y en vivo se le superponían diapositivas y música creada «in situ», formando ambiente o espacios múltiples (¿por qué no hablar de una polifonía de espacios?).

La música de Macías es un continuo «perpetuum móbile» en el que «cada obra se va encabalgando con cada obra a modo de continuidad, y en muchos casos el material tiende a ser común, reiterando ideas (la citación de una citación

anterior en otra obra, como autocitación al mismo tiempo)».

Los Encontres constituyen un empeño único entre nosotros: un concierto monográfico en el que exponer, como en retablo, varios momentos de un proceso discursivo de años, era un privilegio que a muy pocos les era concedido. Ahora es posible, y, además, en un entorno de encuentros y diálogos (con intérpretes que no pasan factura, con un público de excepción, en un excelente teatro, etc.) donde, además, surge constantemente, para bien de todos, la reflexión: ¿para qué/quién hacemos música?

De momento, esto reconforta, todo parece indicar que los Encontres continuarán con viento fresco, y es, incluso, ya una realidad el hecho de que, para años sucesivos, se dejará constancia, por medio del disco, de lo mejor de cada cual, gracias, una vez más, a la iniciativa de T. Caimari, que ha lanzado el sello «UM» al mercado.—LLORENC BARBER.



El Grup Actum.

Cartelera

(programas y fechas susceptibles de modificación)

ESPAÑA

ORQUESTA Y COROS NACIONALES DE ESPAÑA (Teatro Real de Madrid)

4, 5 y 6 de diciembre.— Rachmaninoff: **Concierto número 2, Op. 18**. Schumann: **Sinfonía número 3**. Solista: André Watts. Director: S. Mas.

11, 12 y 13 de diciembre.— Mahler: **Sinfonía número 8**. Coro Nacional. Director: Ahronovitch.

18, 19 y 20.— **Homenaje a Picasso**. Satie: **Parade**. Milhaud: **Le train bleu**. Stravinsky: **Pulcinella**. Falla: **El sombrero de tres picos**. Director: López Cobos.

ORQUESTA SINFONICA Y COROS DE LA RTVE (Teatro Real de Madrid).

5 y 6 de diciembre.— Haydn: **Divertimento**. Lalo: **Sinfonía Española**. Tchaikovsky: **Sinfonía núm. 6 «Patética»**. Solista: Eusebio Ibarra. Director: Odón Alonso.

12 y 13 de diciembre.— Berlioz: **La infancia de Cristo**. Solistas: Guanarteme, Blancas, Widmer, Devos. Coro de la RTVE. Director: García Asensio.

19 y 20 de diciembre.— Homs: **Sinfonía breve**. Ravel: **Tzigane**. Stravinsky: **Sinfonía en Do y Tres Danzas de Petroushka**. Solista: Pedro León. Director: Otmar Maga.

CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y POLIFONIA (Teatro Real de Madrid).

8 de diciembre.— Concierto Coral (programa sin especificar).

15 de diciembre.— Nielsen: **Petite Suite, Op. 1**. Sibelius: **Rakastava y Romanza**. Grieg: **Holberg Suite**. Orquesta de Cámara Española. Director: Víctor Martín.

22 de diciembre.— Recital de órgano de María Teresa Azcue (programa sin especificar).

IBERMUSICA FESTIVAL DE OTOÑO (Teatro Real de Madrid).

13 de noviembre.— Beethoven: **Segunda Sinfonía, Op. 38 y Tercera Sinfonía, Op. 55 «Heroica»**. Orquesta de París. Director: Daniel Barenboim.

15 de noviembre.— Beethoven: **Cuarta Sinfonía, Op. 60 y Quinta Sinfonía, Op. 67**. Orquesta de París. Director: Daniel Barenboim.

16 de noviembre.— Beethoven: **Sexta Sinfonía, Op. 68 y Séptima Sinfonía, Op. 92**. Orquesta de París. Director: Daniel Barenboim.

17 de noviembre.— Beethoven: **Concierto núm. 1 para piano y orquesta y Octava Sinfonía, Op. 93**. Orquesta de París. Director: Daniel Barenboim.

18 de noviembre.— Beethoven: **Primera Sinfonía, Op. 21 y Novena Sinfonía, Op. 125**. Orfeón Donostiarra. Orquesta de París. Director: Daniel Barenboim.

FONOTECA NACIONAL (Biblioteca Nacional de Madrid).

7 de diciembre.— Ciclo de música española del siglo

XX. **Roberto Gerhard**. Audición comentada por Tomás Marco.

14 de diciembre.— **Rodolfo Halffter**. Audición comentada por Tomás Marco.

AULA DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD (Universidad Complutense de Madrid).

2 de diciembre.— Finzi, Soler, Krenek, Pulenc: **Obras**. Rodríguez-Pico (clarinete), Asumpta Coma (piano).

14, 15 y 16 de diciembre.— **Curso de creación musical: Ideas de participación (Música e Imagen)**. Philip Corner, Tom Johson.

FUNDACION JUAN MARCH (Madrid).

2 de diciembre.— **Los vihuelistas**. Rosemarie Meister (canto), Jorge Fresno y Paolo Paolini (vihuelas).

TEATRO DEL LICEO (Barcelona).

4, 6, 8 y 10 de diciembre.— Rossini: **El Barbero de Sevilla**. Carter, Ott, Sardinero, Cappuccilli, Paladio, Siepi, Dara. Escenografía: Cosentini. Decorados: Teatro Comunale de Génova. Director: Masini.

16, 18 y 20 de diciembre.— Verdi: **Ernani**. Staap, Cappuccilli, Pons, Todisco, Giaotti. Escenografía: Cosentini. Decorados: Teatro Comunale de Génova. Vestuario «Arrigo». Director: Guadagno.

23, 25 y 27 de diciembre.— Cilea: **Adriana Lecou-**

vreur. Caballé, Carreras, Cozzotto, Serra, Vinco, de Palma. Escenografía: Tomasi. Decorados: N. H. K. Tokyo. Vestuario: Arrigo. Director: Marco.

ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA (Palau de la Música de Barcelona).

5 y 6 de diciembre.— Schubert: **Sinfonía núm. 3**. Mozart: **Concierto para fagot y orquesta y Sinfonía núm. 41 «Júpiter»**. Turkovitch (fagot). Director: Hager.

12 y 13 de diciembre.— Lamote de Grignon: **Facecia**. Brahms: **Concierto para violín y orquesta**. Prokofiev: **Suite de Romeo y Julieta**. Kantorow (violín). Director: Ros Marbá.

19 y 20 de diciembre.— Corelli: **Concerti Grosso, Op. 6**. Guinovart: **Sinfonía**. Ravel: **La hora española**. Director: Ros Marbá.

SEMANA MOZART (Palau de la Música de Barcelona).

1 de diciembre.— Mozart: **Sinfonía en Re mayor. Concierto para violín y orquesta en Sol mayor, Sinfonía núm. 38**. The Academy of Ancient Music. Director: Hogwood.

3 de diciembre.— Mozart: **Divertimento-Trío en Si bemol, Trío en Sol mayor, Trío en Do mayor**. Zakotnik (piano). Shiokawa (violín), Litschauer (violoncelo).

4 de diciembre.— Mozart: **Sonata-Trío en Sol mayor, Trío en Si bemol, Trío en Mi mayor**. Zatoknik (piano), Shiokawa (violín) Litschauer (violoncelo).

**ORQUESTA BETICA
FILARMONICA** (Teatro Lope de Vega de Sevilla).

7 de diciembre.— Brahms: **Variaciones Haydn**. Stamitz: **Concierto para viola**. Tchaikovsky: **Sinfonía núm. 4**. Sirhao (viola). Director: Calleya.

21 de diciembre.— Berlioz: **La infancia de Cristo**. Coro de la RTVE. Director: Izquierdo (Iglesia del Salvador).

**OBRA CULTURAL
DE LA CAJA DE AHORROS
DE SAN FERNANDO** (Sevilla).

14, 15, 16, 17 y 18 de diciembre.— **III Curso de Canto Gregoriano**. Francisco Lara, Fernando Martín, Fernando Argenta, Antonio Valverde, J. E. Ayarra y Mariano Pérez. Director del curso: Fernández de la Cuesta.

**DIMERCRES MUSICALS
DE RADIO NACIONAL** (Palau de la Música de Barcelona, Radio Nacional FM).

2 de diciembre.— **La guitarra española**. Sanz, Tárrega, Tarragó, Sainz de la Maza, Guinovart, Henríquez, Albéniz: **Obras**. Henríquez (guitarra).

9 de diciembre.— **El Quinteto**. Mozart, Rossini: **Obras**. Quinteto Syrinx.

16 de diciembre.— **Concierto homenaje a Guinjoan**. Panyella (clarinete), Dupuy (piano), Abad (viola), Solé (piano), Claret (violoncelo). Diabolus in Música.

GRAN BRETAÑA

ROYAL OPERA (Covent Garden de Londres).

1, 4, 9, 12 y 15 de diciembre.— Gluck: **Alceste**. Baker, Hall, Hooper, Best, Curtis, Davies, Gelling, Shirley-Quirk, Summers, Tear. Director: Mackerras.

2, 7, 11 y 16 de diciembre.— Prokofiev: **Romeo y Julieta**. Collier, Wall, Jefferies, Drew, Deane, Somes, Derman, Rencher, Larsen. Director: Twiner.

3, 5, 8, 19 y 31 de diciembre.— Shostakovich: **Concerto**. Britten: **Illuminations**. Debussy: **La Siesta de un Fauno**. Helsted y Paulli: **Napoli**. Solistas sin especificar. Director: Irving.

10, 14, 18 y 22 de diciembre.— Verdi: **Il trovatore**. Bainbridge, Obratsova, Sutherland, Bonisolti, Dobson, Masurok, Tomlinson. Director: Bonyngé.

17, 21, 28 y 30 de diciembre.— Mozart: **Don Giovanni**. Evtatieva, Kasrashvili, McLaughlin, Burrows, Earle, Evans, Howell, Raimondi. Director: Kuhn.

23, 26 y 29 de diciembre.— Tchaikovsky: **La Bella Durmiente**. Collier, Jefferies, Porter, Eaglin. Director: Irving.

**PHILARMONIA
ORCHESTRA** (Royal Festival Hall de Londres).

13 de diciembre.— Fauré: **Requiem**. Elgar: **Sinfonía núm. 1**. Smith, Roberts. Coro Philharmonia. Director: Andrew Davis.

**ROYAL PHILARMONIC
ORCHESTRA** (Royal Festival Hall de Londres).

3 de diciembre.— Berlioz: **Obertura de «El Corsario»**. Brahms: **Concierto para violín**. Ravel: **Suite de «Ma Mere l'Oye»**. Stravinsky: **Suite de «El Pájaro de Fuego»**. Solista: Lympany. Director: Sir Charles Groves.

6 de diciembre.— Berlioz: **Obertura de «El Corsario»**. Mozart: **Concierto para piano núm. 23**. Ravel: **Suite de «Ma Mere l'Oye»**. Stravinsky: **Suite de «El Pájaro de Fuego»**. Solista: Fried. Director: Temirkanov.

10 de diciembre.— Mozart: **Obertura Lucio Silla y Concierto para violín núm. 4**. Bartók: **El Castillo de Barbazul**. Solistas: Menuhin, Varady, Fischer-Dieskau. Director: Antal Dorati.

WIGMORE HALL (Londres).

5, 12 y 16 de diciembre.— Beethoven: **Ciclo de tríos con piano**. Parikian-Fleming-Roberts Trío.

6 de diciembre.— **Canciones y arias rusas**. Masurok (barítono), Sheppard (piano).

19 de diciembre.— Mozart: **Adagio y Rondó, K. 617**. Balakirev: **Octeto, Op. 3**. Tchaikovsky: **Sexteto, Op. 70**. Nash Ensemble. Palmer (soprano).

3 de diciembre.— **Canciones medievales**. Hillier (barítono), Stubbs (Laúd).

10 de diciembre.— **The Consort of Musicke**. Director: Rooley.

11 de diciembre.— **The Sheba Sound**. Smith (oboe), McIntyre (oboe), Graham (bajo), Dean (clavicémbalo).

13 de diciembre.— Robin Canter (oboe) con quinteto barroco y clavicémbalo.

17 de diciembre.— **St. Georges Canzona**. R. Harrison, D. Harrison, Attfield, Oxenham, Sothcott, Grubb. Director: Sothcott.

18 de diciembre.— **Obras para oboe**. Canter (oboe), Burnett (pianoforte), Nicholls (piano).

29 de diciembre.— **The Hilliard Ensemble**. James (contratenor), Elliott (tenor), Nixon (tenor), Hillier (bajo), Kiesel (clavicémbalo).

31 de diciembre.— **The Academy of Ancient Music**.

THE BACH CHOIR (Londres).

13 y 20 de diciembre.— **Family Carols**. Philips Jones Brass Ensemble, Kneller Hall Trumpets. Royal Albert Hall.

**LONDON MOZART
PLAYERS** (Royal Festival Hall de Londres).

16 de diciembre.— Haydn, Mozart, Rossini, Donizetti: **Arias**. Montserrat Caballé. Director: Mark Elder.

SCOTTISH OPERA

1, 3 y 5 de diciembre.— Mozart: **Cosí fan tutte**. Marshall, Murray, Leggate, McDonell, McLaughlin. Director: Fischer. Teatre Royal de Glasgow.

9 y 11 de diciembre.— Verdi: **La traviata**. Bonanome, Donnelly, Miricioui, Christie, Mills, Oje, Brookes, White. Director: Stanger. Playhouse Theatre de Edinburg.

10 y 12 de diciembre.— Strauss: **El Murciélago**. Douglas, Wilson, Oke, Montague. Director: Honner. Playhouse Theatre de Edinburg.



JOSE NAVARRO BOTELLA

Gran Avenida, 36 - Teléfono 38 28 76

Juan Carlos I, 37

ELDA (Alicante)

VAC O REC limpiadiscos antiestático. Si no lo conoce, pida folletos y se los mandaremos sin gastos por su parte.

DISCOS. Seguimos enviando por correo los que nos piden.

ORGANOS, PIANOS KIMBALL, GUITARRAS, y un extenso surtido en Música. Haga música jugando con un órgano BONTEMPI, desde 5.000 pesetas hasta 99.500 pesetas.

También en BONTEMPI, Melódicas y Organos desde 1.500 pesetas.

Discos editados

(ENTRE EL 25 DE SEPTIEMBRE Y EL
1 DE NOVIEMBRE DE 1981)

I. ORQUESTAL

BACH: Conciertos de Brandemburgo núms. 2 y 5. Cantata BWV 202 («Nupcial»). Orquesta de Cámara del Festival de Rovira. Director, J. Levine. RCA, RL-12788.

BACH: Los 6 Conciertos de Brandemburgo. R. Leppard, J. Wilbraham, D. Munrow, R. Adeney, N. Black, M. Gatt. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, R. Leppard. Philips, 67 47 166, 2 discos. Precio oferta: 1.200 ptas.

BACH: Los 6 Conciertos de Brandemburgo. Las 4 Suites orquestales. El Arte de la Fuga. La Ofrenda Musical. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips, 67 68 232, 7 discos. Precio oferta: 4.200 ptas.

BEETHOVEN: Concierto para violín. A. S. Mutter, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 25 31 250.

BEETHOVEN: Oberturas completas. Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. Director, K. Masur. Philips 67 80 031, 2 discos. Precio oferta: 1.200 ptas.

BRAHMS: Concierto doble para violín y violoncelo. Variaciones sobre un tema de Haydn. S. Accardo, H. Schiff. Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. Director, K. Masur. Philips 95 00 623.

BRAHMS: Concierto para violín. D. Oistrakh, Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa. Director, O. Klemperer. EMI Acorde 037-000.534.

BRUCKNER: Sinfonía núm. «Cero». Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon 25 31 319.

DEBUSSY: Obras orquestales. Solistas, Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, B. Haitink. Philips 67 68 284, 3 discos. Precio oferta: 1.800 ptas.

DVORAK: Sinfonía núm. 9 «Del Nuevo Mundo». Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, Sir C. Davis. Philips 95 00 511.

FALLA: Danzas de El Sombrero de tres Picos. CHABRIER: España. RAVEL: Rapsodia Española. Orquesta de Filadelfia. Director, R. Muti. EMI 067-00.3799, Digital.

FAURE, SCHÖNBERG, SIBELIUS: Pélléas et Mélisande. Orquesta Filarmónica de Rotterdam. Director, D. Zinman. Philips 67 69 045, 2 discos. Precio oferta: 1.200 ptas.

FRANCK: Sinfonía. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, E. de Waart. Philips 95 00 605.

HAYDN: Sinfonías núms. 46 y 47. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon 25 31 324.

MAHLER: Sinfonía núm. 3. O. Wenkel. Coro y Orquesta Filarmónica de Londres. Director, K. Tennstedt. EMI 167-003.835/36, 2 discos. Digital.

MAHLER: Sinfonía núm. 10 (segunda reconstrucción de D. Cooke). Orquesta Sinfónica de Bournemouth. Director, S. Rattle. EMI 167-007.347/48, 2 discos. Digital.

MENDELSSOHN: Sinfonía núm. 4 «Italiana». SCHUBERT: Sinfonía núm. 8 «Incompleta». Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 25 31 291.

MORENO TORROBA: Concierto Ibérico para 4 guitarras. Los Romero. Diálogos para guitarra y orquesta. Pepe Romero. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips 95 00 749.

MOZART: Serenata núm. 4 «Collredo». Marcha K 237. U. Ughi, Orquesta Estatal de Dresde. Director, E. de Waart. Philips 65 00 965.

RACHMANINOV: Las 3 Sinfonías. La Isla de los Muertos. La Roca. Orquesta Filarmónica de Rotterdam. Director, E. de Waart. Philips 67 68 148, 4 discos. Precio oferta: 2.400 ptas.

RAVEL: Bolero. Rapsodia Española. La Valse. Orquesta del Conservatorio de París. Director, A. Cluytens. EMI Acorde 037-010.759.

ROSSINI: Oberturas de Guillermo Tell, Asedio de Corinto, Cenicienta, Urraca ladrona, Semíramis y Viaje a Reims. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips 95 00 349.

SCHUMANN: Concierto para piano. WEBER: Konzertstück para piano y orquesta. A. Brendel, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Abbado. Philips 95 00 677.

R. STRAUSS: Don Juan. Muerte y transfiguración. Las Travesuras de Till Eulenspiegel. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, A. Previn. EMI 067-003.900. Digital.

TCHAIKOVSKY: Concierto para piano núm. 1. C. Arrau, Orquesta Sinfónica de Bostón. Director, Sir C. Davis. Philips 95 00 695.

TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 1 «En sueños de Invierno». Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 25 31 284.

TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 2 «Ucraniana». Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 25 31 285.

TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 3 «Polaca». Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 25 31 286.

TCHAIKOVSKY: Las 6 Sinfonías. Manfred. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, B. Haitink. Philips 67 68 267, 7 discos. Precio oferta: 4.200 ptas.

TCHAIKOVSKY: Las 4 Suites para orquesta. Orquesta New Philharmonia, Londres. Director, A. Dorati. Philips 67 68 053, 3 discos. Precio oferta: 1.800 ptas.

VIVALDI: Los Conciertos para flauta. S. Gazzelloni. I Musici. Philips 67 68 147, 3 discos. Precio oferta: 1.800 ptas.

VIVALDI: Conciertos para oboe R 458, 462, 534, 535 y 536. H. Holliger, M. Bourgue. I Musici. Philips 95 00 742.

VIVALDI: 6 Conciertos para violín, Op. 6. P. Carmirelli, I Musici. Philips 95 00 438.

VIVALDI: Las 4 Estaciones. I. Brown, Academia de St. Martin-in-the-Fields. Directora, I. Brown. Philips 95 00 717.

II. CAMARA

BEETHOVEN: Música de cámara para flauta. J. P. Rampal, R. Veyron-Lacroix, A. Marion, Ch. Lardé, P. Hongne. Hispavox S 66.346, 3 discos. Precio oferta: 1.680ptas.

BEETHOVEN: Sonatas para violín y piano núms. 5 «Primavera» y 9 «Kreutzer». Y. Menuhin, W. Kempff. Deutsche Grammophon 25 31 300.

BOCCHERINI: Quintetos para guitarra núms. 4, 5 y 6. P. Romero, Conjunto de St. Martin-in-the-Fields. Philips 95 00 621.

HAYDN: Los 6 Cuartetos de cuerda, Op. 50. Hispavox S 66.347, 3 discos. Precio oferta: 1.680 ptas. Cuarteto Tatrai.

HAYDN: Tríos para baryton núms. 51, 70, 107, 113 y 117. Trío Baryton, Munich. Archiv 25 33 444.

MENDELSSOHN: Octeto de cuerda. Quinteto de cuerda, Op. 87. Conjunto de Cámara de St. Martin-in-the-Fields. Philips 95 00 616.

MESSIAEN: Cuarteto para el fin de los Tiempos. V. Beths, A. Bijlsma, G. Pierson, R. de Leeuw. Philips 95 00 725.

PABLO, Luis de: Sonido de la Guerra. Invitación a la Memoria. Grupo KOAN. Director, J. R. Encinar. RCA RL-35357.

SCHUMANN: Música de cámara completa. J. Hubeau, J. Mouillere, Cuarteto Via Nova, F. Lodeon, P. del Vesovo, P. Pierlot. Hispavox S 96.701, 7 discos. Precio oferta: 3.920 ptas.

SCHUMANN: Obras para oboe y piano. H. Holliger, A. Brendel. Philips 95 00 740.

III. INSTRUMENTAL

BRAHMS: Las 4 Baladas, Op. 10. Variaciones sobre un tema de Haendel. C. Arrau. Philips 95 00 446.

CHOPIN: 21 Nocturnos. 14 Valses. 26 Preludios. 4 Baladas. Fantasía. C. Arrau. Philips 67 68 233, 5 discos. Precio oferta: 3.000 ptas.

CHOPIN: 14 Valses. C. Arrau. Philips 95 00 739.

CHOPIN: 19 Valses. A. Anievas. EMI Acorde 037-001.996.

LISTZ: Sonata en Si menor. Sonata-Fantasía Dante. Paráfrasis del cuarteto de «Rigoletto». D. Barenboim. Deutsche Grammophon 25 31 271.

SATIE: Las Obras para piano de juventud. R. de Leeuw. Philips 67 68 269, 3 discos. Precio oferta: 1.800 ptas.

SCHUMANN: Fantasía en Do mayor. Noveletten núms. 1 y 2. A. Rubinstein. RCA RL-13427.

SCHUMANN: Obras para piano. C. Arrau. Philips 67 68 049, 9 discos. Precio oferta: 5.400 ptas.

SCHUMANN: Obra completa para piano, vol. III. P. Frankl. Hispavox S 66.345, 3 discos. Precio oferta: 1.680 ptas.

IV. VOCAL Y CORAL

BACH: Cantatas completas, vol. X. Coros, Solistas, Leonhardt Consort, Concentus Musicus, Viena. Directores: G. Leonhardt, N. Harnoncourt. Telefunken SKW 10-1/4, 4 discos.

BELLINI, DONIZETTI: Composiciones de cámara. M. Caballé, M. Zanetti. Columbia SCE 989.

BERLIOZ: Noches de Estío. RAVEL: Sheherezade. J. Norman, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Sir C. Davis. Philips 95 00 783.

BERLIOZ: Requiem. R. Tear, Coro y Orquesta Filarmónica de Londres. Director, A. Previn. EMI 167-003.898/99, 2 discos. Digital. Oferta.

HAENDEL: El Mesías. J. Bowman, R. Tear, B. Luxon. Coro del King's College, Cambridge. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, D. Willcocks. EMI 167-002.389/91, 3 discos. Oferta.

ROSSINI, VERDI: Composiciones de cámara. M. Caballé, M. Zanetti. Columbia SCE 990.

TOSTI: 14 Canciones. J. Carreras. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, E. Müller. Philips 95 00 743.

V. OPERA

BARTOK: Obra escénica completa (Castillo de Barbazul, Príncipe de Madera, Mandarín maravilloso). Szekely, Szonyi. Orquestas Sinfónica de Londres y Philharmonia Hungarica. Director, A. Dorati. Philips 67 68 600, 3 discos. Precio oferta: 1.800 ptas.

RAMEAU: Dardanus. F. von Stade, Ch. Eda-Pierre, G. Gautier, J. van Dam, M. Devlin, R. Soyer. Coro y Orquesta del Teatro Nacional de la Opera de París. Director, R. Leppard. Hispavox S 96.026, 2 discos. Precio oferta: 1.190 ptas.

ROSSINI: La Italiana en Argel. M. Horne, S. Ramey, E. Palacio, D. Trimarchi. I Solisti Veneti. Director, C. Scimone. Hispavox S 96.305, 3 discos. Precio oferta: 1.790 ptas.

VI. RECITALES

«**ARTE DEL LAUD EN LA EDAD MEDIA**». G. Robert. Conjunto Perceval. Hispavox S 60.603.

«**CANTO GREGORIANO: NAVIDAD**». Coro de Monjes del Monasterio de Santo Domingo de Silos. Hispavox S 60.648.

«**CANTO GREGORIANO**». Coro de Benedictinos de la Abadía de St. Maurice y St. Maur, Clervaux. Philips 67 68 181, 2 discos. Precio oferta: 1.200 ptas.

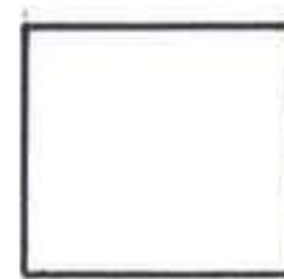
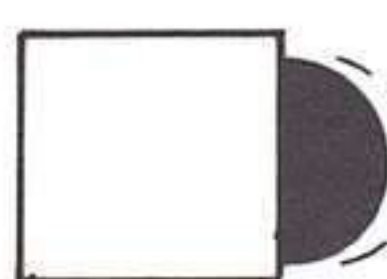
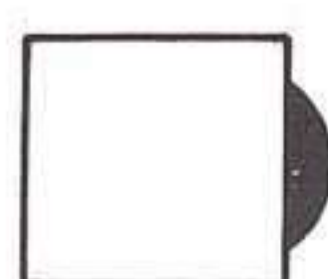
CARRERAS: Arias de óperas de CILEA, GIORDANO, GOMES, LEONCAVALLO, MASCAGNI, PONCHIELLI y PUCCINI. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, J. López Cobos. Philips 95 00 771.

CARRERAS Y RICCIARELLI: Dúos de amor de DONIZETTI, PUCCINI y VERDI. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, L. Gardelli. Philips 95 00 750.

«**GUITARRA CLASICA**». Obras de **ALBENIZ, MALATS, MORENO TORROBA, PUJOL, TARREGA y ANONIMO.** J. M. Aldana. EMI Acorde 037-020.139.

«**MUSICA NORTEAMERICANA: BICENTENARIO**». Obras de **ANDERSON, BARBER, BENNETT, COPLAND, GERSHWIN, GOULD, GRIFFES, GROFE, HANSON, IVES, McDOWELL, PISTON, SCHUMANN, SOUSA y THOMSON.** Orquestas diversas. Directores: A. Dorati, H. Hanson, E. van Remoortel. Philips 67 47 273, 10 discos. Precio oferta: 6.000 ptas.

NORMAN, JESSYE: 15 Espirituales negros. Con Ambrosian Singers. Director, W. Patterson. Philips 95 00 580.



Noticias



CON NOMBRE PROPIO

El coreógrafo **Maurice Bejart** renunció a su viejo proyecto de dirigir una escuela de danza y arte escénico en París. El famoso bailarín dijo tener discrepancias con el tipo de contrato que le proponían para dirigir la escuela, en lo que concernía a su «libertad creadora y la limitación de sus ausencias de París». Después de una importante actuación en el teatro de los campos Eliseos, Bejart anunció su renuncia a proseguir en este proyecto que estaba totalmente subvencionado por el Estado francés. Bejart dijo que, al contrario, no pretendía abandonar el Ballet del Siglo XX que él mismo creó en Bruselas hace más de veinte años y que continuará también con su Escuela de Danza y de Artes de Teatro «Mudra».

El grupo musical español **Atrium Musicae** actuó con gran éxito en el Kennedy Center de Washington. Los mayores elogios los recibió por parte de **Octavio Roca**, crítico del prestigioso **Washington Post**. **Atrium Musicae** está dirigido por **Gregorio Paniagua**.

En la Sala Gótica del Hotel de Ville de Bruselas ha actuado con gran éxito el dúo español **Frechilla-Zuloaga**. Los músicos tuvieron que dar tres propinas a causa de las repetidas ovaciones del público. En la Biblioteca Española de París, realizaron otro concierto de parecidos resultados, por el que fueron bien considerados por la crítica francesa.

El violoncelista **Mstislav Rostropovich** presidió el Concurso Internacional que lleva su nombre, del cual fue vencedora la alemana de veintisiete años, **María Kliegel**. El segundo premio le fue concedido al francés **Ivan Chiffolleau** y el tercero, al americano **Carter Brey**. Se concedieron menciones especiales al solista de la Orquesta Filarmónica de Radio Francia, **Raclot**, y a la violoncellista **Villancourt**. **Rostropovich** dirige actualmente la Orquesta Sinfónica Nacional de Estados Unidos, a la que próximamente veremos en España, ya que el año entrante va a realizar una gira por Europa.

EL MECENAS QUE «DESCUBRIÓ» AL VIOLINISTA

El mecenas americano, **Steward Fason**, ha reconocido públicamente que el *descubrimiento* del violinista **Kerry Mac Dermot** fue solo un montaje publicitario. Fason dirige la «Sociedad Chopin» que se dedica al mecenazgo de artistas. **Kerry Mac Dermot** se prestó a *montar* una historia según la cual Fason le había rescatado de la indigencia, cuando tocaba en la calle por falta de promoción. Fason ha reconocido que puso a **Kerry** a tocar en la calle y que le consiguió un concierto antes de ofrecerle un recital en el Carnegie Hall de Londres. El mecenas dijo que su intención era dar publicidad al problema de los jóvenes músicos y a su sociedad de conciertos. Lo que parecía una bonita historia del millonario que ayuda a los pobres artistas, ha resultado ser solamente un montaje.

CICLOS DE DIVULGACION DEL CIRCULO CATALAN DE MADRID

El XV Ciclo de Apreciación Musical del Circulo Catalán de Madrid, a cargo de **Pedro Machado de Castro**, comprende este curso veinticuatro sesiones, a partir del martes 3 de noviembre, y comprende un amplio programa sobre instrumentos, conjuntos y formas musicales. Otro ciclo, **El mundo de la sinfonía**, también a cargo de **Pedro Machado de Castro**, comprende igualmente veinticuatro conferencias ilustradas con grabaciones, en un amplio recorrido histórico desde los orígenes de la sinfonía hasta **Shostakovich**, **Katchaturian**, **Stravinsky**, **Messiaen** y **Henze**.

EN ISRAEL SE ESCUCHO A WAGNER

Han terminado a *tortazos* los treinta y cinco años de boicot al compositor **Ricardo Wagner**, en el Estado de Israel. En el auditorio **Manna**, de Tel-Aviv y sin previa programación el director de la Orquesta Filarmónica de Israel, **Zubin Mehta** anunció en un concierto de abono que

iba a dirigir la obertura de **Tristán e Isolda**, obra del compositor **Wagner**. Este autor ha sido vetado hasta ahora en el Estado de Israel, por su cercanía a la ideología nazi. En **Mehta** justificó su decisión, dirigiéndose al público: «No necesito demostrar mi amor por Israel. Quien no quiera escuchar la música de **Wagner**, puede abandonar la sala». Antes de que **Mehta** terminara su justificación se produjeron los primeros incidentes protagonizados por el violinista **Abraham Malamed**, que se negó, no sólo a tocar la música de **Wagner**, sino también a escucharla. Hubo numerosos incidentes en el público, llegando incluso a las manos, pero privó la opinión de **Mehta** y **Wagner** sonó en el auditorio de Tel Aviv. El primer violín, **Haim Taub** declaró después que su intención había sido terminar con la hipocresía que supone «viajar en coches alemanes, comprar televisores alemanes y considerar sólo «impuro» a **Richard Wagner**».

LAS SOCIEDADES FILARMONICAS INICIARON LA TEMPORADA 81-82

Las Sociedades Filarmónicas, cuya actividad desarrolla en alto grado la vida musical española, han iniciado con inusitada intensidad la temporada 1981-82, confiando en gran parte sus primeras sesiones a prestigiosas agrupaciones internacionales. La Orquesta Philharmonia Húngara, dirigida por **Uri Segal**, programó uno de los primeros conciertos de la Asociación Pro Música de Murcia, con obras de **Mozart**, **Brahms** y **Kodály**. El nuevo Trío de Praga ha cubierto una serie de recitales para las Filarmónicas andaluzas, a la cabeza de ellas las Juventudes Musicales de Sevilla y el Grupo Filarmónico «**Andrés Segovia**», de Jaén. **Tríos** de **Bethoven**, **Martinú** y **Smetana** integran el programa de la turné española de al agrupación camerística checa.

Asimismo, dos pianistas, la rusa **Valentina Kamenikova** (Premio **Tchaikowsky** 1962, de Moscú) y el húngaro **Kálmán Dobos**, tuvieron a su cargo recitales pianísticos para numerosas Delegaciones de Juventudes Musicales Españolas.

PEREZ DE ARTEAGA Y CARRASCOSA, PREMIOS DE LA CRITICA DISCOGRAFICA

Se han concedido los premios a la mejor labor crítica y de comentarios sobre ediciones sonoras, correspondientes al año 1981. Estos premios están convocados por la Dirección General de Promoción del Libro y la Cinematografía, del Ministerio de Cultura, y su dotación es de doscientas mil pesetas. El premio a la mejor labor crítica y de comentarios sobre ediciones sonoras en publicaciones periódicas españolas ha sido concedido a **José Luis Pérez de Arteaga**, por su labor en **RITMO**. El premio a la mejor labor crítica y de comentarios en medios de radiodifusión españoles, a **Angel Carrascosa**, por su programa **Tribuna del disco** que se emite por Radio 2.

TROBADA DE MUSICA DEL MEDITERRANI

Los países mediterráneos se encuentran anualmente en una importante demostración de folklore: el Encuentro de Música del Mediterráneo. Por primera vez en su historia este encuentro se ha producido en nuestro país; tuvo lugar en Valencia, durante el pasado mes de septiembre. En él han intervenido intérpretes de música folklórica de España, Hungría, Argelia, Francia, Irán y Marruecos. Anteriormente estos encuentros se celebraron en Marsella (Francia), Cerdeña (Italia) y Florencia (Italia).

SEMANA DE MUSICA DE TOLEDO

El pasado mes de octubre ha tenido lugar una Semana de Música en Toledo. Actuaron la Orquesta de Cámara de Madrid, dirigida por Victor Martín; el dúo de piano y violín formado por Miguel Zanetti y Victor Martín; Narciso Yepes; el Cuarteto Tomás Luis de Victoria, Luis Galve, el Orfeón de Castilla y la Orquesta Solistes de Catalunya, entre otros. Con todos estos estimables intérpretes los organizadores intentaron aumentar el prestigio de esta II Semana.

«HAMMON IBERICA» CAMBIA EL NOMBRE DE SU RAZON SOCIAL

Como consecuencia de una reestructuración comercial de esta Empresa, que extenderá su actividad de la venta de los órganos Hammond a la distribución de otros instrumentos musicales de diferentes marcas, Hammond Ibérica cambia el nombre de su razón social por el de Vietronic actuando asimismo con el carácter de sociedad anónima.

Los productos que distribuirá en lo sucesivo, aparte de los órganos Hammond, serán pianos de las marcas Kohler y Campbell, Daytron, y Elepian, instrumentos musicales, en general, de la marca Roland, órganos Siel y Alton, y guitarras Arirang.

SUBASTA DE UNA COMPOSICION DE STRAVINSKY

En la ciudad de Margurgo (Alemania Federal) va a ser subastado el manuscrito inédito de una composición de Igor Stravinsky. Se trata de la primera obra que escribió para el ballet de Diaghilev y data de 1909. El precio de salida es de más de seis millones de pesetas. En la misma subasta saldrá a puja una carta autógrafa de Mozart dirigida a su hermana en 1787. La subasta incluirá también dos manuscritos de Johannes Brahms, valorados en más de dos millones de pesetas cada uno y una supuesta carta de Goethe al grabador Heinrichs Lips.

NUEVA ORQUESTA FILARMONICA DE GRAN CAÑARIA

La recientemente creada Orquesta Filarmónica de Gran Canaria realizó un concierto de presentación en Las Palmas, dirigida por Manuel Gadulf. Esta agrupación, que está integrada por algunos profesores de la ya desaparecida Sinfónica de Las Palmas, consiguió en éste recital de presentación unos resultados muy estimables. Destacó su estreno en España la **Pequeña Suite para orquesta sinfónica** de Lutoslawski. En el segundo concierto de la agrupación, dirigido por Sabas Calvillo, ofrecieron la **Sinfonía número 88**, de Haydn y la **Segunda Sinfonía**, de Beethoven.

CONCIERTO HOMENAJE A MARCOS FERRAGUT, EN PALMA DE MALLORCA

La Orquesta Ciudad de Palma, que dirige el maestro Julio Ribello, inauguró su temporada de conciertos 1981-82, el 15 de octubre, con una sesión homenaje a la memoria de D. Marcos Ferragut, miembro de honor del Patronato de la Orquesta y fundador del Auditorio de Palma de Mallorca, fallecido recientemente en la capital balear.

La audición fue iniciada con la interpretación de las **Danzas rumanas** de Béla Bartók, con lo que la Orquesta ha querido también sumarse a la celebración universal del centenario del nacimiento de célebre compositor.



LOPEZ COBOS DONO SU PREMIO AL CONSERVATORIO DE OVIEDO

El director de orquesta Jesús López Cobos decidió donar el millón de pesetas a que ascendía su merecido premio Príncipe de Asturias al Conservatorio Provincial de Música de Oviedo. La cuantía de éste premio, que le fue entregado al director por el propio Príncipe Felipe, será destinada a hacer un fondo para premiar anualmente a estudiantes del Conservatorio ovetense. De este premio quedan excluidos los instrumentistas de piano, violín y canto, que ya están favorecidos con otros

galardones. El premio se concederá rotativamente a estudiantes de los diversos instrumentos. El director del Conservatorio, Gomis Verdier declaró que la cesión constituía «una prueba poco habitual de desprendimiento y una muestra de la entrañable identificación de López Cobos con Asturias». La entrega de los premios Príncipe de Asturias fue, por otro aspecto, noticiosa, y es que era la primera vez que el Príncipe Felipe dirigía un acto público y pronunciaba un discurso.



RECITAL DE NARCISO YEPES EN ANDORRA

En el Principado de Andorra comienzan a sucederse conciertos y recitales con los que se intenta llenar un importante vacío musical existente en el país vecino. Narciso Yepes actuó en un concierto organizado por L'Ofici del Turisme de la Parroquia d'Ordino. La pequeña Iglesia de Ordino se vio materialmente desbordado por los aficionados, muchos de los cuales tuvieron que escuchar el recital mediante altavoces instalados en el exterior. Entre otras obras, Narciso Yepes interpretó la **Sonata para guitarra**, de Alberto Ginastera, obra escrita expresamente por el músico argentino para el guitarrista. El éxito de Yepes supone un importante empuje para el desarrollo de la vida musical del Principado de Andorra.

LA ORQUESTA DE EUSKAL HERRIA NO CUBRIRÁ SUS PLAZAS

De los más de doscientos músicos que se presentaron para cubrir las plazas de la Orquesta de Euskal Herría, sólo cuarenta han sido seleccionados. El actual Consejero de Cultura del Gobierno Vasco, Ramón Labayen informó de que algunos de los no seleccionados podrían *repescarse*, pero aún así, sería necesaria la contratación de músicos extranjeros para poder completar la plantilla de la orquesta. El problema se ha producido principalmente en la sección de cuerda, por el notable déficit de estos instrumentistas en nuestro país. El problema tiende a agudizarse, ya que los estudiantes de instrumentos de cuerda son escasos en todos los Conservatorios españoles. La Orquesta de Euskal Herría, de cuya

creación informamos ampliamente en el anterior número de RITMO, comenzará sus ensayos en el mes de enero próximo, bajo la dirección de su creador, Enrique Jordá. Hacia el mes de mayo se nombrará un titular y sus primeras actuaciones se producirán en el próximo otoño. Según Labayen, la Orquesta no alcanzará todos sus frutos hasta dentro de tres años, aunque está prevista su participación en el Festival de Opera de la A.B.A.O. que se celebrará en 1983. El presupuesto para esta orquesta asciende a ciento ochenta millones de pesetas para el próximo año.

CERTAMEN INTERNACIONAL DE DANZA

La Sala Olimpia de Madrid está ofreciendo, a lo largo de los meses de octubre y noviembre un interesante Certamen Internacional de Danza. Se inauguró este certamen con **Bodas de Sangre**, interpretada por el Grupo Independiente de la Danza, dirigido por Antonio Gades. Aunque el festival carece de subvenciones los precios de las entradas son populares. Durante el mes de octubre actuaron el Crownest Trío, el Momix Dance-Theatre y Jennifer Muller, todos ellos son grupos que trabajan asiduamente en Broadway. En noviembre ha actuado el Teatro de la Danza con las adaptaciones de dos obras de Chejov: **El oso** y **La petición de mano**. Cerrará el festival el bailarín flamenco Mario Maya interpretando ¡Ay jondo!

ESTRENOS

TOMAS MARCO: Concierto Coral número 1, para violín y dos grupos corales. Festival Mundial de la SIMC. Dirck Vermeulen (violín). Coro de la Radio Televisión Belga. Director: Victor Nees. Bruselas (Bélgica).

ERNESTO HALFFTER: Serenata nocturna de Don Quijote a Altisidora. Orquesta de Camara Española. Director, Ernesto Halffter. Jornadas Musicales Cervantinas. Alcalá de Henares.

CRISTOBAL HALFFTER: Himno de Santa Teresa. Letra de José Luis Martín Descalzo. Director, Cristobal Halffter. Concierto del IV Centenario de Santa Teresa de Jesús. 15 de octubre, Monasterio de Santo Tomás, Avila.

JOAN GUINJOAN: Croquis. Laboratorio de Interpretación Musical. Director, Jesús Vila Rojo. Jornadas de Música Española Contemporánea. 19 de octubre. Auditorio del Real Conservatorio Superior de Música. Madrid.

LLORENÇ BARBER: Intus. Laboratorio de Interpretación Musical. Director, Vila Rojo. Jornadas de Música Española Contemporánea. 19 de octubre. Auditorio del Real Conservatorio Superior de Música. Madrid.

ANGEL ARTEAGA: Contexto II. L.I.M. Director, Villa Rojo. Jornadas de Música Española Contemporánea, 21 de octubre. Auditorio del Conservatorio de Madrid.

AGUSTIN BERTOMEU: De vez en cuando. L.I.M. Director, Villa Rojo, 21 de octubre. Auditorio del Conservatorio de Madrid.

GABRIEL FERNANDEZ ALVEZ: Sugesto por LIM. L.I.M. Director, Villa Rojo. 21 de octubre, Auditorio del Conservatorio de Madrid.

ANDRES LEWIN-RICHTER: Reacciones III. L.I.M. Director, Villa Rojo. 21 de octubre, Auditorio del Conservatorio de Madrid.

ANGEL OLIVER: Versos a cuatro. L.I.M. Director, Villa Rojo, 26 de octubre, Auditorio del Conservatorio de Madrid.

FRANCISCO CANO: Trivium. L.I.M. Director, Villa Rojo. 26 de octubre, Auditorio del Conservatorio de Madrid.

TOMAS MARCO: Torner. L.I.M. Director, Villa Rojo. 26 de octubre, Auditorio del Conservatorio de Madrid.

MANUEL LILLO: Evoluciones. L.I.M. Director, Villa Rojo. Jornadas de Música Española Contemporánea 19 de octubre. Auditorio del Conservatorio, Madrid.

JESUS VILLA ROJO: Material sonoro V. L.I.M. Director, Villa Rojo. Jornadas de Música Española Contemporánea. 19 de octubre. Auditorio del Conservatorio de Madrid.

ALFREDO ARACIL: Retablo. L.I.M. Director, Villa Rojo. 20 de octubre. Auditorio del Conservatorio de Madrid.

FRANCISCO OTERO: Tientos de un tiempo crítico. L.I.M. Director, Villa Rojo. 20 de octubre. Auditorio del Conservatorio de Madrid.

JOSEP LLUIS BERENGUER: Paso. L.I.M. Director, Villa Rojo. 20 de octubre. Auditorio del Conservatorio de Madrid.

FRANCISCO ESCUDERO: Eusko Salmoak. Coros de la A.B.A.O., Bilbao.

PREMIO DE GUITARRA ANDRES SEGOVIA

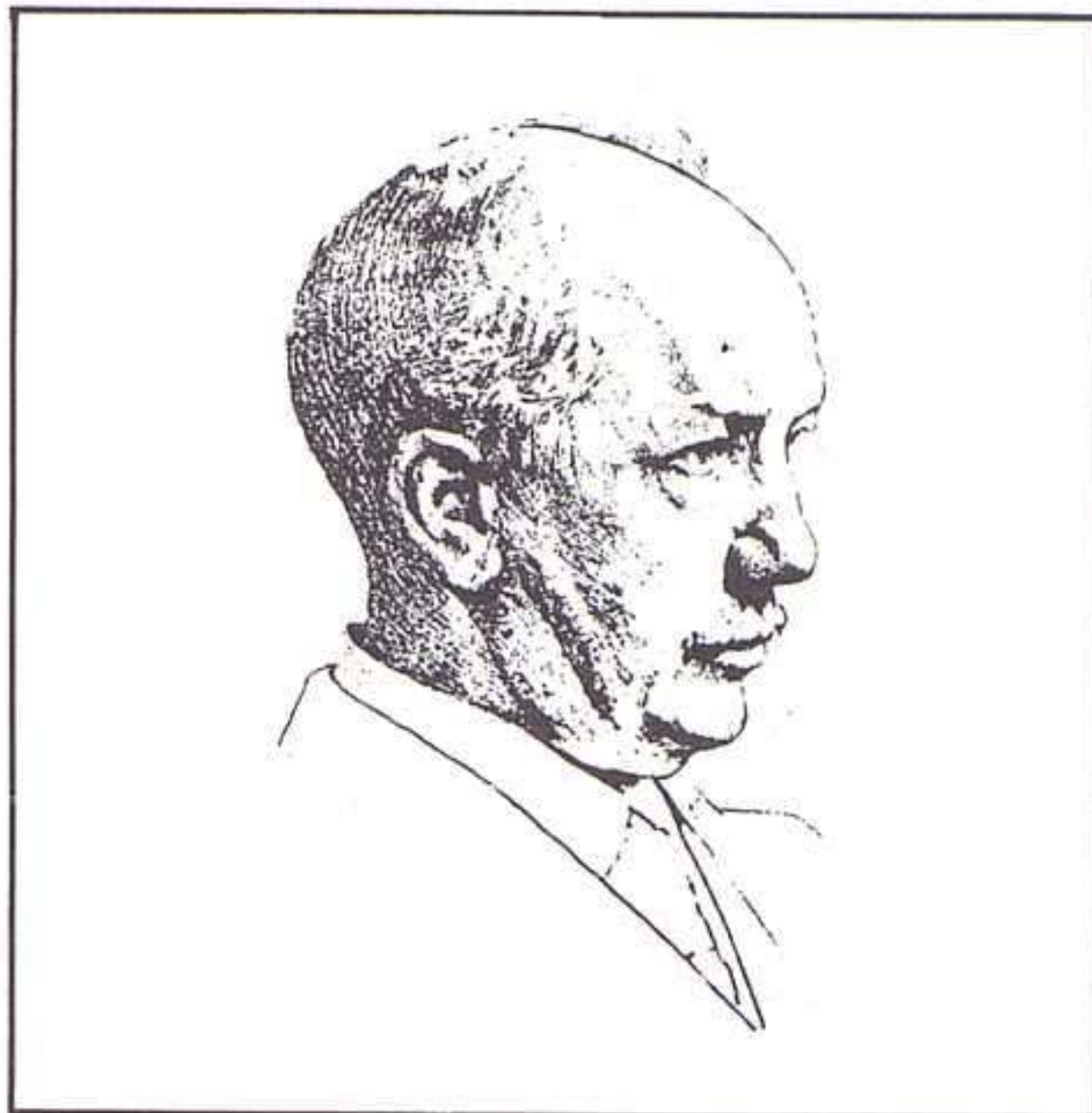
El japonés Tsuyoshi Horiuchi, de veintitres años, ha sido el vencedor del premio de guitarra «Andrés Segovia», premio que subvencionaron los productores e importadores de Vino de Jerez. La competición se celebró en el castillo de Leeds, en el condado inglés de Kent y el presidente del jurado fue precisamente el guitarrista Segovia. El segundo premio lo obtuvo Paul Galbraith, un inglés de diecisiete años que era el benjamín del concurso, y el tercero, el italiano Stefa-

no Girondona. Quedaron finalistas Eliot Fisk (Estados Unidos), Cheryl Grice (Gran Bretaña) y Yoshinobu Iwanaga (Japón). El premio conseguido por Horiuchi consistió en dos mil libras (unas cuatrocientas mil pesetas), la posibilidad de realizar conciertos y un contrato de grabación. Andrés Segovia entregó los premios en presencia del Ministro de las Artes británico, Paul Chanon, y del secretario de la Asociación de productores de Vinos de Jerez, John Surtees.



Músicos del siglo XX

RICHARD STRAUSS



VIDA Y OBRA

Por Arturo Reverter

Nacido en Múnich, el 11 de junio de 1864. Richard Strauss apuntó desde muy niño extraordinarias condiciones musicales. Su padre, primer trompa de la Orquesta de la Opera del Estado Bávaro, le procuró una educación de corte clásico, rígida y tradicional. A los seis años había compuesto ya una polka y varias canciones navideñas. En 1874 ingresa en el Gymnasium y dos años más tarde comienza sus estudios teóricos de Música con el profesor Meyer, estudiando Armonía, Contrapunto, Fuga, Composición e Instrumentación, al tiempo que recibe clases de Piano con Niest. Acabados sus estudios en el Liceo, accede a la Universidad en donde únicamente permanecerá dos años. De 1882 son las primeras obras importantes: los **Lieder, Opus 10**; el **Primer concierto para trompa** y la **Sinfonía en Fa Menor, Opus 12**, partitura ésta que es estrenada con cierto éxito, cuya primera audición se realiza en New York en 1884. Entre tanto, el famoso pianista y director Hans Von Bülow, amigo de su padre, fija su atención en él y le consigue un puesto de asistente en Meiningen. Con ello se inicia su carrera directorial, que irá siempre en paralelo a la de composición. Esta última recibe, un notable impulso cuando Strauss conoce a Alexander Ritter, amigo y discípulo de Bülow y seguidor de Wagner y Liszt. Estos dos compositores, sabiamente explicados por Ritter al joven músico, en unión de Berlioz, constituyen el primer fundamento técnico-expresivo del que va a partir

su firme andadura, dejando un tanto marginadas las influencias previamente recibidas vía Schumann y Brahms. En 1886 Strauss estrena su primer poema sinfónico —en la línea lisztiana—, «**Aus Italien**», que inicia una larga e importante serie de obras del mismo estilo: **Don Juan, Macbeth, Muerte y transfiguración, Till Eulenspiegel**... Después de dos primeros tanteos operísticos, de no excesiva importancia, que revelan ya, de todas formas, una seguridad y un oficio dentro del medio, **Guntram** y **Feuersnot**, el músico estrena, en 1905 y en 1909, respectivamente, dos de sus más grandes logros, **Salomé** y **Elektra**, que constituyen desde un punto de vista técnico y estético lo más avanzado realizado por él. Sus obras líricas siguientes serán muy distintas: **El caballero de la rosa, Ariana en Naxos, La mujer sin sombra**... Hasta la última de todas, estrenada en Múnich en 1942, **Capriccio**. Mucho antes, en 1886, Strauss había sido nombrado subdirector de la Opera de Munich y al año siguiente asistente de Weimar. En 1895, un año después de casarse con la cantante Pauline de Ahna, sucede a von Bülow como director titular de la Filarmónica de Berlín. Inicia los viajes al extranjero y en 1898 aparece ya como director de la Opera berlinesa.

El advenimiento del nazismo no supuso para Strauss, como para muchos, ningún cambio. El permaneció fiel a sí mismo y adaptándose a las circunstancias del momento. Era ya muy mayor, poseía una posición sólida y no consideraba oportuno plantar cara al régimen hitleriano, aunque no compartía realmente sus planteamientos. Su *pancismo* fue, de todas formas, muy acusado e incluso aceptó el cargo de presidente de la Cámara de Música del Reich. Sin embargo, vivía su vida, ya viejo, en su retiro de Garmisch, descansando, componiendo ya muy lentamente y jugando con sus paisanos al «skat». En Garmisch precisamente moriría dulcemente el

8 de septiembre de 1949, a los ochenta y cinco años de edad.

El estilo compositivo de Strauss posee, como el de todos los creadores musicales, unos rasgos personales y peculiares, característicos. Una vez que el músico comenzó a sentirse dueño de sus medios —más o menos cuando compone «**Aus Italien**»—, tales factores adquieren cuerpo y pervivencia, manifestándose, de una forma o de otra, hasta el fin de su vida. Hay, no obstante, a lo largo de ésta, y como bien señala Dominique Jameux, una serie de períodos claramente separados, que conforman épocas distintas y de diversa significación en su obra. Un *primer período* de ensayo, de estudios clásicos, de descubrimiento de los grandes del pasado, sobre todo Wagner, Liszt y Berlioz (hasta 1885, más o menos); un *segundo período* centrado en la composición de los poemas sinfónicos, los primeros «lieder» y el descubrimiento de la ópera (hasta 1900); un *tercer período* centrado en el modernismo, de tintes expresionistas, personificado por sus dos grandes obras líricas, **Salomé** y **Elektra** (hasta 1910); una *cuarta etapa* de *óperas rosas*, como **El caballero de la rosa** o **Ariana**, de gran importancia por la relación que mantuvo con Hofmannsthal, su libretista preferido (hasta 1929); una *quinta etapa* que podía denominarse *de crisis*, que marca su discutida y discutible relación con el nazismo (hasta 1939), finalmente, un *sexto período* de serenidad, de renovación de la inspiración y de vueltas atrás.

El lenguaje musical de Strauss, que tantas veces impresiona a los públicos, es en realidad bastante engañoso. Detrás de una aparente complejidad nos encontramos en realidad con planteamientos bastante sencillos y tradicionales. Así, por ejemplo, su armonía, aunque parece avanzada, no lo es (o no lo es tanto). No hay en ella ningún rompimiento definitivo, ninguna metodología revolucionaria.

Se le puede calificar incluso, como hace Humphrey Searle, como un compositor decididamente tonal y hasta diatónico. Lo que sucede es que este conservadurismo aparece disfrazado muchas veces por disonancias violentas y cromáticas, por notas de apoyo y pasaje que crean una evidente tensión auditiva, aunque también puede decirse que tal ropaje está utilizado con una función más ornamental que instrumental. A pesar de que normalmente su escritura es polifónica, sin embargo el contrapunto que utiliza es fundamentalmente armónico. Todo ello, manejado con suma habilidad, y

combinado con un sentido de lo que podría denominarse *administración de la melodía* extraordinario. Es frecuente en su música, tanto en la lírica como en la orquestal, encontrarse largos períodos en los que la melodía —discutida también por muchos e incluso calificada como *sacarina*— se extiende larga y envolvente junto a otros en los que sirve de motivos cortos, secos y cortantes, de indudable impacto y efecto auditivo.

Fue un auténtico maestro de la orquestación, que proyectó a cimas altísimas la técnica instrumental y la

forma de servirse de los medios a su alcance, empleando el colorido, el timbre de cada instrumento con fines de caracterización dramática. Es curioso, sin embargo, que el compositor, más revolucionario por lo que realmente recuperó de las formas tradicionales, por su labor de *recapitulador*, que por su originalidad como creador de formas musicales nuevas, fuera en realidad un auténtico liquidador de la orquesta sinfónica como ente gigantesco —que él con tanta habilidad fortaleció—, restaurando los pequeños conjuntos, casi camerísticos.

OBRAS

Opera:

Salomé, Op. 54, libro de Oscar Wilde. Dresde, 9-12-1905.

Elektra, Op. 58, libro de Von Hofmannsthal. Dresde, 25-1-1909.

Der Rosenkavalier (El caballero de la Rosa), Op. 59. Dresde, 26-1-1911.

Ariadne auf Naxos (Ariana en Naxos), Op. 60, libro de Hofmannsthal. Stuttgart, 25-10-1912.

Die Frau ohne Schatten (La mujer sin sombra), Op. 65, libro de Hofmannsthal. Viena, 10-10-1919.

Intermezzo, Op. 72, libro del compositor. Dresde, 4-11-1924.

Arabella, Op. 79, libro de Hofmannsthal. Dresde, 1-7-1935.

Capriccio, Op. 85, libro de Clemens Krauss. Múnich 28-10-1942.

Obras orquestales:

Don Juan, Op. 20, 1888.

Tod und Verklärung (Muerte y transfiguración), Op. 24, 1889.

Till Eulenspiegels lustige Streiche (Las travesuras de Till Eulenspiegel), Op. 28, 1894-95.

Also Sprach Zarathustra (Así habla Zarathustra), Op. 30, 1895-96.

Don Quijote, Op. 35, 1897.

Ein Heldenleben (Una vida de héroe), Op. 40, 1898.

Sinfonía doméstica, Op. 53, 1902-3.

Sinfonía Alpina, Op. 64, 1911-15.

El Burgués gentilhomme, 1918.

Música de Cámara:

Metamorfosis, para veintitrés instrumentos de cuerda, 1944-45.

Sonatina número 2 en Mi Bemol Mayor, para 16 instrumentos de viento, 1944-45.

Más de ciento treinta canciones compuso Richard Strauss. Entre los diversos ciclos en que están repartidas pueden citarse la **Opus 10** (que incluye la célebre «Zueignung»), con texto de Hermann von Gilm (1882-83), la **Opus 41**, con cinco canciones entre la que se incluye «Wiegenlied» (1889), **Opus 56**, seis canciones con textos de Goethe, Meyer y Heine (1904-6), **Opus 66, Krämerspiegel**, canciones satíricas, con textos de Kerr (1913-18), **Opus 67**, seis canciones sobre palabras de Shakespeare, Namah y Brentano (1919). Algunas de estas canciones, creadas en principio para voz y piano, fueron posteriormente adaptadas para voz y orquesta. Para esta combinación fueron ideados precisamente los **Cuatro últimos «lieder»**, con palabras de von Eichendorff y Hesse (1948).

DISCOGRAFIA

Opera: las obras fundamentales están bien servidas. La antigua versión de Clemens Krauss, con Christel Goltz (DECCA), sigue siendo imprescindible para **Salomé**. Modernamente son destacables la de Solti, con Nilsson (DECCA), Böhm, con Jones (DG)*, y Karajan, con Behrens (EMI)*. Böhm, con Borkh (DG), y Solti, con Nilsson (DECCA), son primeras opciones para **Elektra**, si bien ha de recordarse la soberbia versión «pirata», del Festival de Salzburgo 1955, de Mitropoulos. **El Caballero de la Rosa** presenta tres versiones magníficas: Erich Kleiber (DECCA), ya muy antigua, Karajan (EMI), con Schwarzkopf, y Solti (DECCA). **Ariana de Naxos** aparece perfectamente interpretada en la antigua versión Karajan y en la algo más moderna de Kempe (EMI las dos). **La mujer sin sombra**, bien interpretada por Keilberth (DG), es, sin

embargo, más convincente en la versión más antigua de Böhm (DECCA). Tanto Solti (DECCA), como Keilberth (DG) plantean excelentes interpretaciones de **Arabella**.

Obra sinfónica: Existe una integral de toda la obra orquestal de Strauss, a excepción de los conciertos, debida a Rudolf Kempe y la Orquesta del Estado de Dresde (EMI)*, que ofrecen una altura interpretativa global excelente. Existen versiones aisladas magníficas de algunos de los poemas debidas, entre otros, a Furtwängler, Klemperer, Karajan, Böhm, Solti o Maazel. Siempre hay que recordar, en todo caso, las antiguas aproximaciones (**Vida de héroe, Don Quijote**, etc.) de Krauss.

Canciones: Lisa della Casa, la Sefried o la Schwarzkopf poseen bellos registros de algunos de los principales lieder de Strauss. Son tres grandes intérpretes de la música vocal del compositor bávaro. Como lo fue en su tiempo Elisabeth Schumann o lo es hoy Jessie Normann. En el campo masculino hay que citar, naturalmente, a Fischer-Dieskau y Prey. Los **Cuatro últimos «lieder»** son fun-

damentales por la della Casa, con Böhm, y por Schwarzkopf, tanto con Ackermann como con Szell.

BIBLIOGRAFIA

Hay dos obras muy importantes, en lengua inglesa, dedicadas al músico: la de William Mann (**Richard Strauss, un estudio crítico de sus óperas**, Cassel y Co., Londres 1964), y los dos volúmenes de Norman del Mar (**Richard Strauss, un comentario crítico de su vida y de sus obras**, Barrie and Rockliff, Londres 1962 y 1968). En lengua francesa hay que destacar las obras de Claude Rostand (**Richard Strauss: el ambiente, los orígenes, la vida, la obra, la estética y el estilo**, París 1949) y de Dominique Jameux (**Richard Strauss, Solfege**, 1971), actualmente localizable en España. Aquí circuló hace algunos años la biografía escrita por Otto Erhardt, editada por Ricordi.

* En catálogo español actualmente.

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.

VIETRONIC, S. A.

Bolivia, 239.
Teléfono: 307 47 12.
BARCELONA-20.

HAZEN

Juan Bravo, 33.
Teléfonos 411 28 48-411 24 06.
MADRID-6.

JORQUERA UPIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades
de Concierto.
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfonos 319 60 96-310 69 12.
BARCELONA-3.

POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1.
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.



RUY-DIAZ

Pianos y organos europeos, japoneses
y americanos.
San Bernardo, 108.
Teléfono 445 97 99. MADRID-8.



Instrumentos musicales y accesorios.
Distribuidor Acordeones Bugari. Res-
tauración de Pianos.

Conde Duque, 34. Madrid-8.
Tlf. 247 34 25-617 70 13.
Tingo María, 9. Móstoles.

VELLIDO, S. A.

Gran Vía, 77.
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

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 228 81 02-228 81 34.
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.

GARRIDO

Instrumentos de música

Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.

JUAN ESTRUCH, S. L.

C/ Vallés, 47. Teléfono 674 06 82.
SAN CUGAT DEL VALLES (Barcelona).
Servicio postventa en Barcelona:
C/Ample, 30. Teléfono 315 44 07.
BARCELONA-2.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 14.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

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).

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 DE ARCO

Violines, violas, violonchelos
y contrabajos.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

**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.

**EDITORES, LIBROS
Y PARTITURAS**

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
MADRID-9.
Canuda, 45.
Teléf. 231 08 86.
BARCELONA-2.

MUSIC DISTRIBUCION, S. A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfonos 302 27 44-302 25 92.
BARCELONA-1.

**DISCOS, CASSETTES,
MUSICA CLASICA
COMERCIOS ESPECIALIZADOS**

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

**EMPRESAS
DISCOGRAFICAS**

DISCOS COLUMBIA, S. A.

Av. de los Madroños, 27.
Parque Conde de Orgaz.
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

HI-FI

ATAIO INGENIEROS

Enrique Larreta, 12.
Teléfonos 733 05 62-733 37 00.
MADRID-16.

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21.
Teléfonos 270 28 51-279 80 21.
MADRID-20.

COMERCIAL EAR

Avda. de Sarriá, 67 bis
(esquina Taquígrafo Garriga).
Teléfono 239 31 03. BARCELONA-29.

EAR

H. Fournier, 21.
Teléfono 25 34 11. VITORIA.

FOX IN-DEL-SON

Agujas y fonocápsulas
Calle Alta, 58.
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

TRINGENIER

Compañía de Electroacústica
Española, S. L.
Gruce, 3.
Teléfono 255 53 84. MADRID-17.

VIETA

Bolivia, 239.
Teléfonos 307 47 12-307 47 16.
BARCELONA-20.

**COMERCIOS DE ALTA
FIDELIDAD**

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

HOTELES-PARADORES



Pl. General Queipo de Llano, 3.
MERIDA (Badajoz).
Teléfono (924) 301540/41/42.

MECANICOS AFINADORES

MAXPER, S. A.

Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL

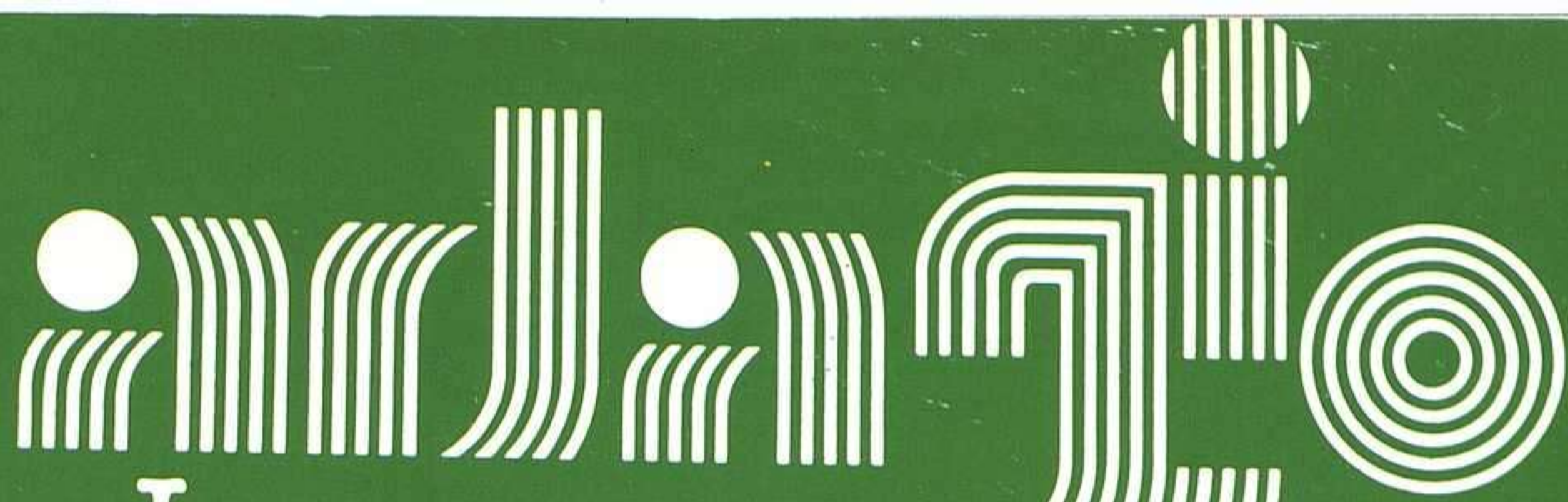
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.

POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

**INDICE DE ANUNCIANTES
EN ESTE NUMERO**

ADAGIO	82, 99
ALFA-YEBENES	55
ASTEC	27
BILBAO TRADING	79, 100
CAJA DE AHORROS	64, 65
CASA DAMAS	35
CASA WAGNER	20
CBS	32
ESCRIDISCOS	13
FERYSA	39
FONOGRAM	59
HAZEN	2, 62
OMEGA	19
PHILIPS	22
POLYDOR	42
TANGO	61



La mayor
organización
al servicio de la música

PIANOS

Bechstein
Dietmann

DOINA

HORUGEL

Kemble

OTTO BACH

SAUTER

TOYO

ORGANOS

Domus
GRANADA

 **JEN**

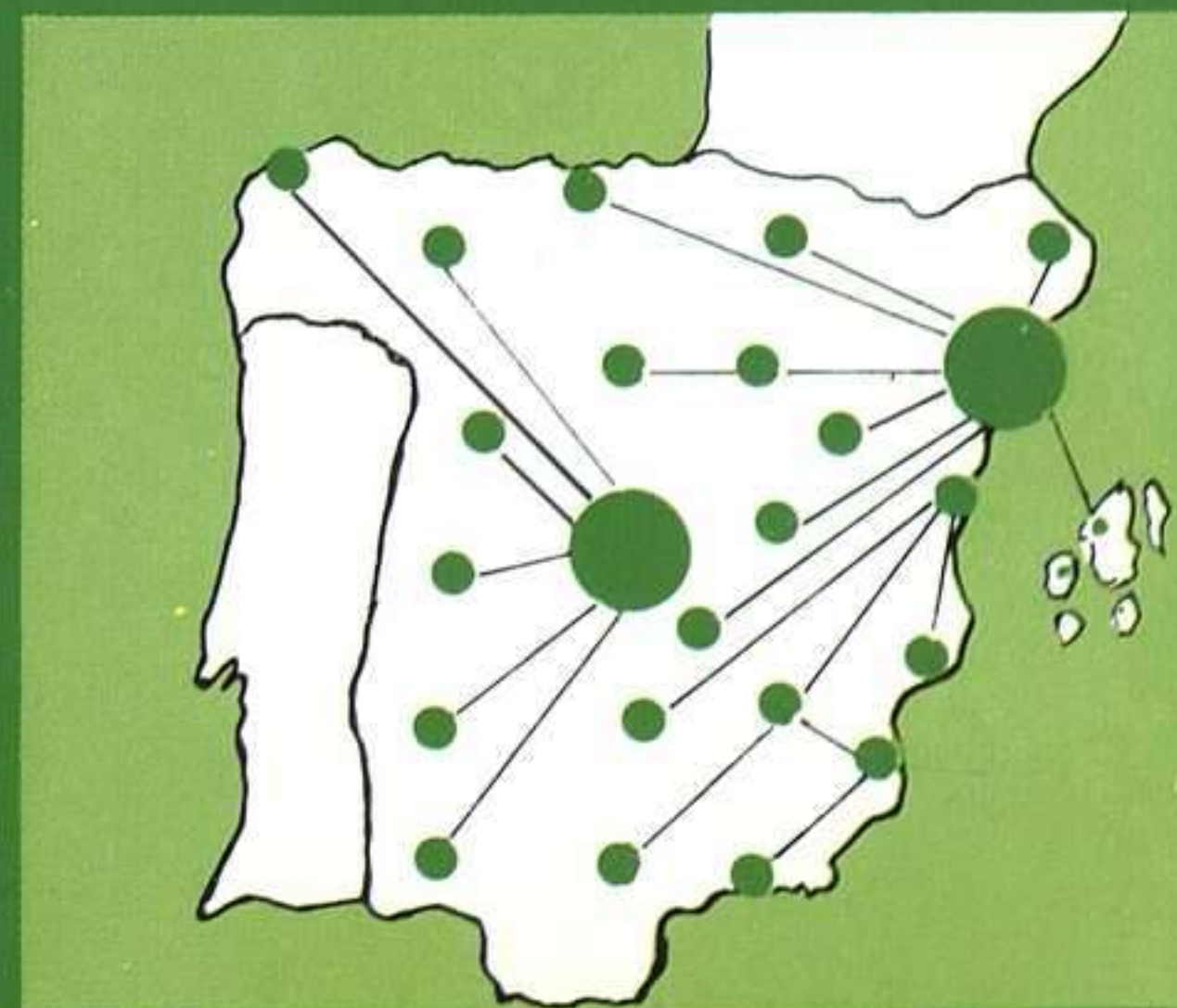
 **LOWREY®**

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

A woman in a shimmering, sequined dress is shown from the waist up, holding a large, voluminous bouquet of flowers. She is looking down at the bouquet with a gentle expression. The background is a warm, golden-brown color. In the foreground, the white and black keys of a piano keyboard are visible, suggesting she is about to play or has just finished playing. The overall mood is elegant and romantic.

SCHIMMEL

Pianos

*El piano alemán
de mayor venta en el mundo.*

Distribuidores en:

Albacete Algeciras Alicante Almendralejo (Badajoz) Almería Andorra Badajoz Baracaldo Barcelona Bilbao Burgos Cádiz Castellón
Cartagena Ciudad Real Córdoba Eibar El Ferrol del Caudillo Elda Elche Gerona Gijón Granada Huelva Huesca La Coruña León
Lérida Linares Logroño Lugo Madrid Málaga Manacor (Mallorca) Manresa (Barcelona) Mataró (Barcelona) Miranda de Ebro Murcia
Oviedo Pamplona Reinoso Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria
Zaragoza