

RITMO

AÑO LII • NÚM. 524 • JULIO-AGOSTO 1982 • PRECIO: 275 PTAS.



31 festival al internacional
de Santander

**LA GUITARRA BARROCA
CARL ORFF
LOS STRADIVARIUS DE PALACIO
ENTREVISTA CON JORDI ROCH**

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. 524
JULIO-AGOSTO 1982

FUNDADA EN 1929
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

Fundador
Fernando Rodríguez del Río.
Director
Antonio Rodríguez Moreno.
Subdirector
Ramón Barce.
Adjuntos a la Dirección
Angel Carrascosa y Manuel Chapa Brunet.
Jefe de Redacción
Amelia Die.

Colaboran en este número:
Gonzalo Alonso Rivas, Juan Luis Bardisa, José Buenagu, Xoan Manuel Carreira, Martín Codax, Francisco Chacón y Marín Pedro Echevarría Bravo, Luis Carlos Gago, Luis Gasser, Lilo Gesdorf, Pedro González-Mira, José López-Calo, Javier López de Guereña, Enrique Martínez Miura, Javier Múnjas, Alfredo Orozco, Gerardo Queipo de Llano, Arturo Reverter, Esclavitud Rodríguez y Colectivo «Tartessos».

Diagramación
Antonio Roca.

Fotografías
Pedro Guardón, Agustín Muñoz y Paco Tur.

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

Director Comercial
Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad
José María Ketterer
Delegado Comercial para Cataluña
Jordi Padrol.

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

Suscripciones: ESPAÑA: Año 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.

EDITORIAL			
Los Ayuntamientos	4	cámara de Janacek	30
CARTAS	5	CRITICA	
ENTREVISTA		DISCOGRAFICA	33
Jordi Roch, veinte años al frente de Juventudes Musicales	7	INTERNACIONAL	46
IV TRIBUNA DE JOVENES INTERPRETES		DON TADDEO IN BARCELONA	
Juventudes se está haciendo mayor	10	II Festival de Opera de Pro Música	52
REPORTAJE		CURSOS, BECAS Y CONCURSOS	56
«Fidia», una esperanza para la música iberoamericana	12	LIBROS Y PARTITURAS	57
ENSAYO		DE MADRID AL CIELO	
Santiago de Murcia y la guitarra barroca	14	La Filarmónica de Leningrado con Mravinski	59
FOLKLORE		DISCOS EDITADOS	63
«Za Ondekoa», la música de los truenos en la sequía	20	JAZZ	
MUSICOLOGIA		El Festival de San Isidro no pasará a la Historia	64
El «Ultreia», canto de Europa en el Camino de Santiago	22	PAIS MUSICAL	67
«IN MEMORIAM» CARL ORFF	24	CONSULTA DISCOGRAFICA	72
HISTORIA		DISCOS CRITICADOS	72
Los stradivarius de Palacio	27	CARTELERA	73
ENSAYO DISCOGRAFICO		NOTICIAS	75
La música para piano y de		MUSICOS DEL SIGLO XX	
		Manuel de Falla	79

NUESTRA PORTADA

CARTEL ANUNCIADOR DEL XXXI FESTIVAL INTERNACIONAL DE SANTANDER 11 Julio - 29 Agosto 1982

ciclo sinfónico-coral / ópera / ciclo de ballet / semana de teatro y poesía / ciclo de cámara y recitales / VII concurso internacional de piano paloma o'shea / el festival en los pueblos: marcos históricos de cantabria / III semana de cine musical y coreográfico / la música del siglo XX / premio mundial de la crítica discográfica: IRCA / grandes jóvenes valores / festival de jazz / la cultura de cantabria / el festival y los niños / seminarios / exposiciones / estrenos / conmemoraciones

MIEMBRO DE LA ASOCIACION EUROPEA DE FESTIVALES DE MUSICA

Avance de programación publicado en RITMO núm. 522, mayo de 1982.
Crónica de avance publicada en RITMO, núm. 523, junio de 1982.

LOS AYUNTAMIENTOS

Como a menudo ocurre que los acontecimientos verdaderamente decisivos pasan desapercibidos para el gran público, que muchas veces se deja ofuscar por el oropel fugazmente deslumbrante de sucesos banales, es posible que mucha gente no se haya percatado de que uno de los hechos más importantes y positivos ocurridos en España en los últimos años ha sido la revitalización de los municipios. De acuerdo con un principio que comienza a reinstaurarse en la llamada «*Cultura occidental*», y que dice que se gobiernan y manejan más eficazmente las entidades pequeñas que las grandes —de donde un progresivo rechazo del gigantismo y de los pasados monumentalismos—, el poder municipal es generalmente capaz (si posee, como en el caso de España actualmente, autonomía de acción y recursos económicos) de resolver muchos, muchísimos problemas que los Ministerios, lejanos y lógicamente atentos, sobre todo, a las grandes líneas de actuación, por falta de capilaridad y de visión suficientes, no pueden ni ya resolver, sino ni siquiera detectar.

Y entre esos problemas a los que los Ayuntamientos pueden enfrentarse con éxito está el de la cultura musical de los habitantes del municipio. Ciertamente es admirable el trabajo que en este sentido están haciendo cientos de Ayuntamientos españoles. Desde las charlas cíclicas por barrios y caseríos a las clases elementales de música, desde la ayuda a los estudiantes mejor dotados hasta el costoso mantenimiento de bandas, coros y orquestas, sin olvidar

el capítulo ya abundante de concursos, premios, encuentros y festivales, una amplia gama de aportaciones a la cultura musical se va desplegando por toda nuestra geografía impulsada por la actividad municipal. Un caso, citado al azar, porque hemos tenido ocasión reciente de comprobarlo personalmente, el de Alcoy, nos ha mostrado el aleccionador panorama de una ciudad en la que el Ayuntamiento mantiene una actividad musical incansable y brillante.

A veces, las soluciones más sencillas y eficaces están en el tratamiento de las ramificaciones últimas y no en la base de los problemas. Hoy, que se habla tanto de descentralización y de autogestión, la tarea de muchos Ayuntamientos españoles puede indicar un camino útil que podría seguirse para que un gran número de cuestiones pudieran ser solventadas sobre la base de una responsabilidad «in situ» y sin necesidad de recurrir, constante y rutinariamente, a la larga mano de una Administración central remota y generalizadora.

En la Música, como en otros campos, sin duda nuestro país tendría mucho adelantado si llegara a distinguir con claridad entre los problemas que podemos resolver nosotros mismos y aquellos que precisan de soluciones de alto nivel administrativo o político; nos admiraríamos entonces de qué pocos son verdaderamente estos últimos. Hay un refrán árabe quizá un poco exagerado, pero que debe siempre tenerse presente. Dice así: «*Si todos barriéramos bien la puerta de nuestra casa, la acera estaría limpia*».

Cartas

Aplaudí en su día la decisión de RITMO de no convertir la sección de **Cartas** en un rincón de polémicas sobre los redactores de la Revista. Evidentemente en sus críticas estos redactores expresan sus opiniones personales, opiniones que el lector viene obligado a respetar. Pero, a mi juicio, este respeto ha de ser mutuo, y por tanto el crítico ha de respetar el pensamiento del lector medio (¿por qué no se hace una encuesta sobre los gustos y preferencias del suscriptor de la Revista?). El confesarse antirromántico al abordar la crítica de un disco de música romántica; el declarar rotundamente que el público de no me acuerdo qué conciertos madrileños no entiende de música; el maldecir la ópera italiana para exaltar la de Wagner, ridiculizando el «Ratataplán» de **La Forza** (ridiculizable desde luego, pero ¡si nos ponemos a ridiculizar...!); el creerse, en fin, en posesión de la verdad absoluta son tantas maneras de faltarle al respeto al lector.

La historia de la crítica de arte, en general, y, en particular, la musical, no puede vanagloriarse de ser brillante ni acertada. El artista creador suele estar a considerable distancia; véase cualquier manual o libro o historia de arte.

Ultimamente en la revista RITMO, núm. 521, de abril pasado, un señor llamado Carmelo Dávila pone al tenor Plácido Domingo como un guiñapo. Confieso que Domingo me gusta, aunque sin llegar a entusiasmarme, pero yo no entiendo de esto y el Sr. Dávila, sí. Ahora bien, descalificar de entrada a todo el que hable bien del tenor y emparejarse con el que habla mal me parece exagerado. Terminar el ensayo diciendo «Punto Final» y aquí no se hable más del asunto, que la última palabra la tengo yo, también me parece exagerado.

Al Sr. Dávila se le olvida, a mi juicio, citar el principal defecto del Sr. Domingo, esto es su nacimiento. Si fuera natural, por ejemplo, de Inglaterra, ya se hubieran encargado los ingleses de disimular sus defectos y hasta quizás lo hubieran hecho «Sir», a no ser que cante peor que los Beatles.

Dios me libre, pensar que el que paga siempre tiene razón, pero sugiero que se

fomente en los críticos, en primer lugar, amor por lo criticado; segundo, evitar el hecho que al leer el encabezamiento de una crítica y la firma, se sepa ya lo que hay en medio; y, tercero, que en ningún momento la crítica parezca el desahogo de un rencor, una envidia o un resentimiento personal.—**DIEGO MORENO FERNANDEZ (Granada).**

Quisiera manifestar mi total acuerdo con el estudio que Carmelo Dávila realiza sobre el tenor Plácido Domingo en el número 521 (abril) de su apreciada revista, y al mismo tiempo ofrecer algunas notas que, de hecho, confirman las conclusiones del autor. Cuatro veces he tenido la posibilidad de oír directamente a Domingo en el Liceo de Barcelona, en **Carmen, Otello, La Africana** y **La bohème**, y la idea extraída de las audiciones puede resumirse en una palabra: mediocridad. Sin embargo, el aparato publicitario organizado alrededor del tenor ha llegado a presentarlo como la *voz del siglo*. Y no dudo que en ciertos sectores del público es valorado de ese modo, lo cual no es más que una muestra de la eficacia de los medios de difusión en su función alienante de la opinión.

En la última *coyuntura dorada* de la ópera, que fue en las décadas de 1950 y 1960, el cantante madrileño hubiera sido un tenor de tercera *fila*, infinitamente detrás de los Del Monaco, Corelli, Prevedi, Fernandi, Di Stefano, etc. Así lo habrían definido y situado la cultura musical de la época y la existencia de una pléyade de primerísimas figuras. Ni siquiera con un gran aparato publicitario Domingo podría haberse incorporado a la nómina de los mejores. Sin embargo, la degradación del conocimiento que predomina en esta hora ha permitido a este tenor presentarse como lo que no es. Y no hay duda que la crítica es uno de los factores generadores del marasmo que existe hoy en los ámbitos operísticos y musicales. En la prensa barcelonesa la crítica (¿?) está traumatizada por mil y un «tics» —o cosas peores—, y de esa polución no ha podido sustraerse, a veces, su propia revista. En numerosas oca-

siones, en la crítica discográfica, he leído recomendaciones de versiones operísticas protagonizadas por Domingo. ¿Cómo puede llegar a afirmarse que el «Otello» de este tenor es el *mejor*, cuando en el mercado están las varias —en plural— versiones de Del Monaco? Es este, simplemente, un dato. Cualquier grabación interpretada por Domingo está superada en el mercado; mas a pesar de ello, he podido leer también en su digna publicación que el **Ballo in Maschera** mejor es también el de este tenor, cuando, por ejemplo, están los de Di Stefano y, sobre todo, el de Richard Tucker. ¿Y qué decir de las **Normas**? Afirmar que la mejor versión es la de Domingo, cuando se dispone de la Del Monaco —además emparejando con Maria Callas—, es generar aportaciones a la antología del disparate.

Es evidente que no todo el mundo opina igual, y ello constituye un factor de pluralismo enriquecedor. Pero el pluralismo debe articularse sobre el conocimiento y la honestidad. Y en este sentido creo que el artículo de Carmelo Dávila es una gran contribución a los intentos clarificadores que buscan, sin conseguirlo, abrirse paso en el espeso mundo del confusionismo actual. Confusionismo al que el propio Domingo ha contribuido en muchas de sus entrevistas, en las que, por ejemplo, ha llegado a afirmar que «*Caruso nunca dio un Do en escena*», para justificar así su propia mediocridad como tenor —como persona me merece todos los respetos—. A este *Caruso* de pacotilla de nuestros días podríamos decirle aquello de León Felipe: «*¡Qué no nos venga con cuentos!*».—**BERNAT MUNIESA (Barcelona).**

Agradezco mucho la publicación del reportaje sobre el Cuerpo de Directores de Bandas que tan acertadamente han realizado D. Manuel Moreno y D^a Esclavitud Rodríguez. Todo él está redactado con objetividad y realismo y, por lo que a mí concierne, con la honradez de

expresar mis propias ideas y palabras.

Hay una bella alusión a D. Fernando Rodríguez del Río, fundador de la Revista RITMO, en la asamblea de constitución del Cuerpo en 1931, que deseo destacar —...«*quien como vosotros tanto contribuis a elevar el nivel cultural del pueblo, merecéis, por lo menos, un trato igual al de los demás funcionarios*»...— por lo que tiene de reconocimiento y de justicia en un hombre que se rozaba todos los días con los *grandes de la música*. Y es que hemos tenido pocos amigos tan leales y sinceros, los músicos españoles, como D. Fernando Rodríguez del Río. El conocía bien y respetaba a los que en este país nos dedicamos al *divino arte*, nos defendió siempre y jamás miró la procedencia, actividad, grado de endiosamiento, grupo estético o político. Veía únicamente a la música y a los músicos españoles, a los creadores e intérpretes, y les ayudaba con la nobleza de sus palabras y de sus ideas, vertidas casi siempre en su querida Revista RITMO.

Cuando tantas puertas se nos cierran —o tratan de cerrarse— a los músicos españoles; cuando no se nos recibe, ni se molesta en informarse (ni dejan que se les informe) de nuestros problemas y vicisitudes (que son los de 37 millones de paisanos), en organismos que sí tienen la obligación de velar por la cultura musical de nuestro pueblo, consuela el alma ver que la Revista RITMO sigue con D. Antonio Rodríguez Moreno —igualmente que antes con su padre— al lado de los que, siendo españoles, somos músicos.—**MOISES DAVILA (Director de la Banda Municipal de Madrid).**

El día 25 de febrero pasado presenciamos la oposición a una cátedra de Danza Clásica en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid.

En la sala, familiares de alumnas de danza clásica del centro y, lógicamente, intere-

sados, todo el mundillo de la danza.

En el estrado del Tribunal: Rafael Pérez Sierra (presidente), ex-Director de la Escuela de Arte Dramático y Danza y ex-Director General de Teatro; María de Avila, miembro de la Real Escuela de Bellas Artes de Zaragoza, en cuya ciudad creó una escuela de danza clásica, donde se formaron los mejores bailarines y maestros de España, entre los que se cuentan los directores y coreógrafos del actual Ballet Nacional Clásico; Aurora Pons Premio nacional de Danza, primera bailarina absoluta del Liceo, de Barcelona, hoy profesora de danza clásica del Ballet Nacional Español y catedrática interina del Conservatorio de Madrid; Francisco Nieva, autor y director teatral de gran prestigio; Mariemma, cuya labor artística como bailarina y como coreógrafa a través de los años, los muchos galardones nacionales e internacionales recogidos en el curso de su brillante carrera, su cátedra de Danza Española en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid, hablan por sí mismas.

La opositora, era Ana Lázaro, catedrática interina desde 1967. Después de lo que vi y oí allí, urge decir que es increíble cómo y por qué oscuros procedimientos se ha podido dejar una cátedra tan importante en manos de una persona entonces totalmente desconocida en el mundo de la danza. Pienso que fue un nombramiento arbitrario como tantos otros en aquellos tiempos. Los profesionales de la danza pensamos, a la vista del total desconocimiento que la opositora

demostró en la materia, que podía haber utilizado los quince años que duró su interinidad para aprender algo.

Lo que vimos durante el examen, que duró un día entero, no lo hubiera creído si me lo hubieran contado, había que verlo para creerlo. El examen de la Sra. Lázaro empezó con explicaciones sobre horarios y becas, temas secundarios en un programa pedagógico. Después divagó de manera tan extraña que empezamos a perdernos... De pronto, habló de formar coreógrafos de niñas que todavía no eran ni bailarinas. Al parecer, ignora que para ser coreógrafo, hace falta la experiencia de toda una vida de baile, de escenario y de profunda vivencia artística. A nosotros estas declaraciones, como otras muchas, nos hicieron pensar si serían divagaciones y rodeos para disimular los puntos deficientes de sus propios estudios de la materia.

Dijo, entre otras cosas, con seguridad tajante: «*Todos sabemos que la música de Bach es puramente y totalmente matemática*», «*los coreógrafos se inspiran en el colorido de los trajes*», «*El mejor «partener» de la bailarina es el suelo*».

Las alumnas, visiblemente ensayadas, previamente recibían de la profesora correcciones como estas: «*Niñas, no colapseis la pelvis*», «*tomad la energía del suelo con los diez dedos de los pies, elevarla por las dos columnas, esparcirla por el tronco y alzada hasta el infinito*», y otras cosas a cual más peregrina. La Sra. Lázaro no utilizó en ningún momento el léxico preceptivo en la danza

clásica que, aunque en francés, es más explícito para los bailarines y más necesario para los que lo vayan a ser que la jerga estrambótica que oíamos estupefactos. Nos preguntamos si la profesora misma lo entendía... Creemos que la mayor parte de sus explicaciones estaban elaboradas para deslumbrar a las madres de las alumnas, que miraban a la opositora con adoración casi religiosa.

También dedicó su versión de la Historia de la Danza Clásica al auditorio materno, sin ningún respeto hacia el Tribunal, que escuchaba atónito, como muchos de nosotros, ese cúmulo de teorías y citas equivocadas, sin fundamento y carentes de los más elementales estudios en la materia. Se remontó a 2.000 años antes de Jesucristo, ¡para hablar de la danza clásica! y, sin embargo, no mencionó a Taglioni, Cerrito, Fanny Elssler, la Camargo. Nada dijo de Nijinsky, Ana Paulova, Spessivtseva, Karsavina; ni siquiera de la bailarina clásica española más célebre de todos los tiempos: Rosita Mauri. Al hablar de la primera bailarina que se puso de puntas, dijo: «*He oído que no fue la Taglione sino otra, pero no me acuerdo de su nombre*» (sic).

El ejercicio de danza fue todo un poema: con zapatos de carácter, sin puntas, bailó una supuesta variación del **Paso a Cuatro** que, según dijo, había sido simplificado para ella por el maestro Anton Dolin. Será menos despiadado no describir lo que vimos; si la Sra. Lázaro tuviera el mínimo criterio necesario para distinguir la frontera del ridículo, no se

hubiera presentado bailando. Las otras dos danzas (jazz y contemporánea) que figuraban en el programa alcanzaron el mismo grado *sublime* de la clásica. Una voz se oyó: «*¡Esto es una vergüenza! ¡Ni es baile ni tiene nada que ver con la danza clásica!*». Como relámpagos, un grupo de padres y madres se abalanzaron sobre quién habló (una profesional) a la que le hubiera ocurrido algo digno de lamentar de no ser socorrida por un bedel con la ayuda del secretario y la directora de la Escuela.

El Tribunal de oposiciones obró con plena justicia («*rara avis*») declarando desierta la plaza.

Consultaba la opinión de los profesionales que presenciaron la actuación de Ana Lázaro, todos sin excepción coincidieron en declarar:

«*Consideramos correcto el veredicto del jurado y miramos con gran recelo el porvenir. Si han transcurrido quince largos años en esa situación negativa para la danza clásica, quince años perdidos, quince años robados al talento de muchos posibles buenos bailarines frustrados, nos preguntamos muy preocupados si pasarán otros tantos con el mismo régimen de interinidad incompetente en que ha estado la enseñanza oficial...*»

Esperamos se anuncie cuanto antes una nueva convocatoria, que servirá para dotar la plaza convenientemente y para demostrar la justa decisión del Tribunal, ya que la libre competencia dará la posibilidad de establecer comparaciones.—**LAURA TOLEDO** (Corresponsal de **DANCE MAGAZINE**, de Nueva York, en España).



JOSE NAVARRO BOTELLA

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

Juan Carlos I, 37

ELDA

Concesionarios de las mejores marcas de pianos y organos, gran surtido en guitarras y discos. Hacemos presupuestos de instrumentos de viento para bandas y orquestas.

Jordi Roch, veinte años al frente de Juventudes Musicales

Por Amelia Die

AMELIA DIE.— ¿Podría hacer un balance de las realizaciones actuales de Juventudes Musicales.

JORDI ROCH.— Juventudes Musicales vive de una forma muy amplia la dinámica de la música. Hay realizaciones que son muy determinadas, como el Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes, la Tribuna de Jóvenes Intérpretes, el Congreso que hicimos el año pasado en Sevilla, y los Concursos de Composición. Pero, además de esto, el objetivo de Juventudes se centra ahora en resolver el problema de la expansión, porque nosotros alentamos muchas iniciativas pero necesitamos núcleos en los que se realicen. Nuestra principal preocupación es tener muchas delegaciones en España y que la red de intercambios se amplíe. Hoy contamos ya con casi setenta delegaciones y esto permite que nuestras convocatorias tengan gran alcance. Si en ciertos núcleos de población la vida musical es muy intensa, hay otros en los que un joven encuentra muchas dificultades para acceder a una actividad concertística; nosotros pretendemos paliar este problema. Generamos una acción y, al mismo tiempo, desvelamos unos clientes para que la reciban. Resumiendo: lo más importante que hemos

El Doctor Roch es un decano de la vida musical española. Lleva veinte años al frente de Juventudes Musicales y los últimos cinco realizando una acción continuada con el apoyo del Ministerio de Cultura. Con motivo de la celebración de la TV Tribuna de Jóvenes Intérpretes (cuyo comentario se puede leer en este mismo número de RITMO), que tuvo lugar en Cullera, hemos entrevistado a Jordi Roch acerca de la labor que lleva a cabo Juventudes Musicales.

logrado ha sido establecer unos certámenes, ciclos, tribunas y, a través de nuestras delegaciones, impulsar y dar expansión a los jóvenes músicos que salen de ellas.

A.D.— ¿Cuanto tiempo lleva usted de Presidente de Juventudes Musicales?

J.R.— Llevo alrededor de veinte años. Es mucho. Pero lo cierto es que una acción compacta, como la que hacemos ahora, no se podía realizar hace cinco o seis años. Antes de tener un sistema político democrático y antes de la creación del Ministerio de Cultura, nuestras delegaciones hacían el trabajo muy incoherente. A partir de la creación de este Ministerio, hemos tenido oportunidad de establecer unos presupuestos y unas organizaciones sólidas que se repiten cada año. Esta IV Tribuna de Jóvenes Intérpretes, por ejemplo, es la cuarta vez que se realiza. Los que vinieron a la Primera no sabían, en realidad, a qué venían, sin embargo ahora ya tiene una tradición. Ahora la Junta Central es la que promueve nuevas acciones, antes la acción venía de la periferia hasta la Junta. Y esto podemos realizarlo no tanto por la generosidad del patrocinio del Ministerio de Cultura, sino por su continui-

dad. Hoy día no creo que haya nadie capaz de hacer una acción continuada como la que lleva a cabo Juventudes.

A.D.— ¿En qué medida y cómo contribuye a sus acciones el Ministerio de Cultura?

J.R.— Patrocina, a través de la Dirección General de la Juventud, esta Tribuna de Jóvenes Intérpretes y el Concurso permanente, que ahora ha accedido a La Unión Europea de Concursos Nacionales de Jóvenes. Esto supone, entre otras cosas, el que actúe un músico español en el concurso europeo y ello acelera en gran manera la carrera de los jóvenes que tienen inmediatamente una proyección internacional.

A.D.— ¿Hasta ahora la proyección de los jóvenes músicos estaba limitada a España?

J.R.— Si, así es. Además hay un Concurso Nacional de Composición y ciclos de conciertos que paga la Dirección General de Música. Lo positivo es que nosotros hacemos prestigiar nuestras realizaciones. Es muy importante para un joven músico saber que cuando gana un concurso, el estricto precio económico no es lo único que consigue, sino que este premio representa, además, una gira de treinta o cuarenta conciertos a

través del país, representa adquirir nombre, tener acceso a los medios de comunicación...

A.D.— ¿Cuáles son las vías de selección para acceder a la Tribuna de Jóvenes Intérpretes?

J.R.— Hasta ahora hemos seguido las normas generales de las Tribunales Internacionales del Consejo General de la Música, que consisten en seleccionar a través de cintas magnetofónicas que envían los intérpretes. Este año hemos añadido ya la audición directa, porque la cinta ofrece margen de error. Hemos hecho una selección con cinta y luego una audición directa para asegurarnos que el que actúa merece ser seleccionado.

A.D.— ¿Qué características nuevas tiene esta edición de la Tribuna, respecto a las anteriores?

J.R.— Lo más importante es la incorporación de la orquesta con la que actuaron dos jóvenes intérpretes. Pero yo diría que un hecho importante es que la crítica acude más. En sus comienzos esta Tribuna podía parecer algo muy juvenil y poco profesional, ahora la crítica se va dando cuenta de que nosotros hacemos un planteamiento estrictamente profesional y por eso este año podemos apreciar la presencia de la mayoría de los medios de comunicación. Está, además, Radio Nacional grabando todos los conciertos. Hay un aspecto nuevo en esta edición que es la discusión de problemas de tipo sociomusical y de planteamientos de la vanguardia en España. Hay aquí un conjunto de compositores, gente muy inquieta, y pienso que es muy adecuado que sea Juventudes Musicales quien provoque una audición y coloquio con ellos.

A.D.— Parece que hay una contradicción entre la trayectoria de Juventudes Musicales en otros países y en el nuestro. Por ejemplo, los músicos que actuaron en el concierto europeo celebrado recientemente en el Teatro Real eran solo aficionados y, sin embargo, Juventudes Musicales de España trata de profesionalizar al máximo sus actividades.

J.R.— En España la música no constituye una disciplina obligatoria de estudio. Por ejemplo en Alemania hay gente que a los 18 años tiene un nivel musical que aquí no poseen concertistas jóvenes. Yo recuerdo en el concierto europeo un dúo de pianistas, dos gemelos que eran estudiantes universitarios y no pretendían una profesionalización en el campo musical, pero yo no sé si esto debe perderse, es una verdadera pena, porque tocaban muy bien. Con estos resultados se capta perfectamente el nivel de enseñanza musical que tienen otros países. En la orquesta mundial, en la que España participa, el límite de edad es de 23 años y la orquesta es sorprendente. Cuando seleccionamos instrumentistas en España tenemos que limitar la edad a los 30 años, porque difícilmente se encuentra buenos profesionales menores de esa edad. Estoy convencido, de todas maneras, que Juventudes Musicales está haciendo una oferta que forzosamente redundará en acelerar las técnicas de aprendizaje, porque ahora mismo ya hay gente preparándose para Tribunales y concursos. Son alicientes y estímulos que ayudan a que la gente trabaje más.



A.D.— Aunque estas Tribunales sean un aliciente para los interesados, parece que todo termina aquí. ¿Cómo reacciona la sociedad ante estos conciertos?, ¿Cuáles han sido los resultados concretos posteriores de ellas?

J.R.— Yo siempre digo que nuestra oferta supera la capacidad de recepción de la sociedad, porque todavía en materia musical hay ciertos sectores que actúan con un criterio algo provinciano en el sentido de dejarse seducir por nombres que vienen de fuera, pero, poco a poco, la gente empieza a comprender que hay que estimular a los músicos del país. Nosotros tenemos la única red de conciertos organizada que hay en España. La primera Tribuna tuvo muy pocas consecuencias; de la segunda salió el Quinteto de Viento de Juventudes Musicales, que hizo a lo largo del año más de setenta conciertos en todo el país; la Tribuna del año pasado ha tenido muy buenos resultados; el Trío Saxia que se escuchó en ella ha hecho «tour» por toda España y el pianista Jordi Vilapriñó ha hecho giras por Francia y por España. Creo que dentro de unos años éste será un certámen musical de primera magnitud. El país, además, se va sensibilizando, hay corporaciones locales y organismos autonómicos tratando de potenciar sus secciones culturales.

A.D.— En el acto de apertura de esta Tribuna, celebrado en el Ayuntamiento de Cullera ha dicho algo que a todos nos ha sorprendido: que Juventudes Musicales no tiene dinero. Y eso, dicho aquí, en la inauguración de una Tribuna que se va a desarrollar en un hotel de lujo, al borde del mar, con todos estos invitados, parece un poco contradictorio. ¿Podría aclarar como funciona económicamente Juventudes Musicales?

J.R.— Es muy fácil. Tiene unas subvenciones para actividades determinadas. Además, cada delegación tiene sus socios que favorecen su vida social y consiguen aportaciones, hoy día de las comunidades autónomas. Así hay recursos de cada delegación, recursos de cada conjunto de delegaciones ubicadas en una comunidad autónoma y recursos de la Junta Nacional. O sea que recibimos ayudas del Ministerio para cada acción concreta y dinero de las delegaciones.

A.D.— Pero hay secciones en Juventudes Musicales que son mucho más activas que otras, parece que manejan más dinero y más recursos humanos. ¿No se intenta corregir esto desde la Junta Nacional?

J.R.— Lo más importante de Juventudes es el capital humano, y ocurre que la delegación que tiene más recursos humanos es la que funciona mejor, la que tiene a personas con mayor capaci-

dad de gestión. Por ejemplo, hay unos recursos a los que accedemos continuamente que son las Cajas de Ahorros. En este sentido, las personas que saben llamar a la puerta de estas asociaciones hacen funcionar mejor a sus delegaciones que las que adoptan una actitud excesivamente pasiva o llorona. Puedo decir que en regiones en las que la vida cultural no está muy desarrollada hay delegaciones muy prósperas, porque la gente que las lleva es activa. Lo que sí es cierto es que una acción coordinada de todos redundará en beneficio de todos, porque es muy distinto contratar un artista para dar un concierto que contratarle para que dé cincuenta. Da la sensación de que tenemos muchos recursos pero lo que ocurre es que los tenemos bien aprovechados. Nos repartimos los recursos y el desarrollo de ellos.

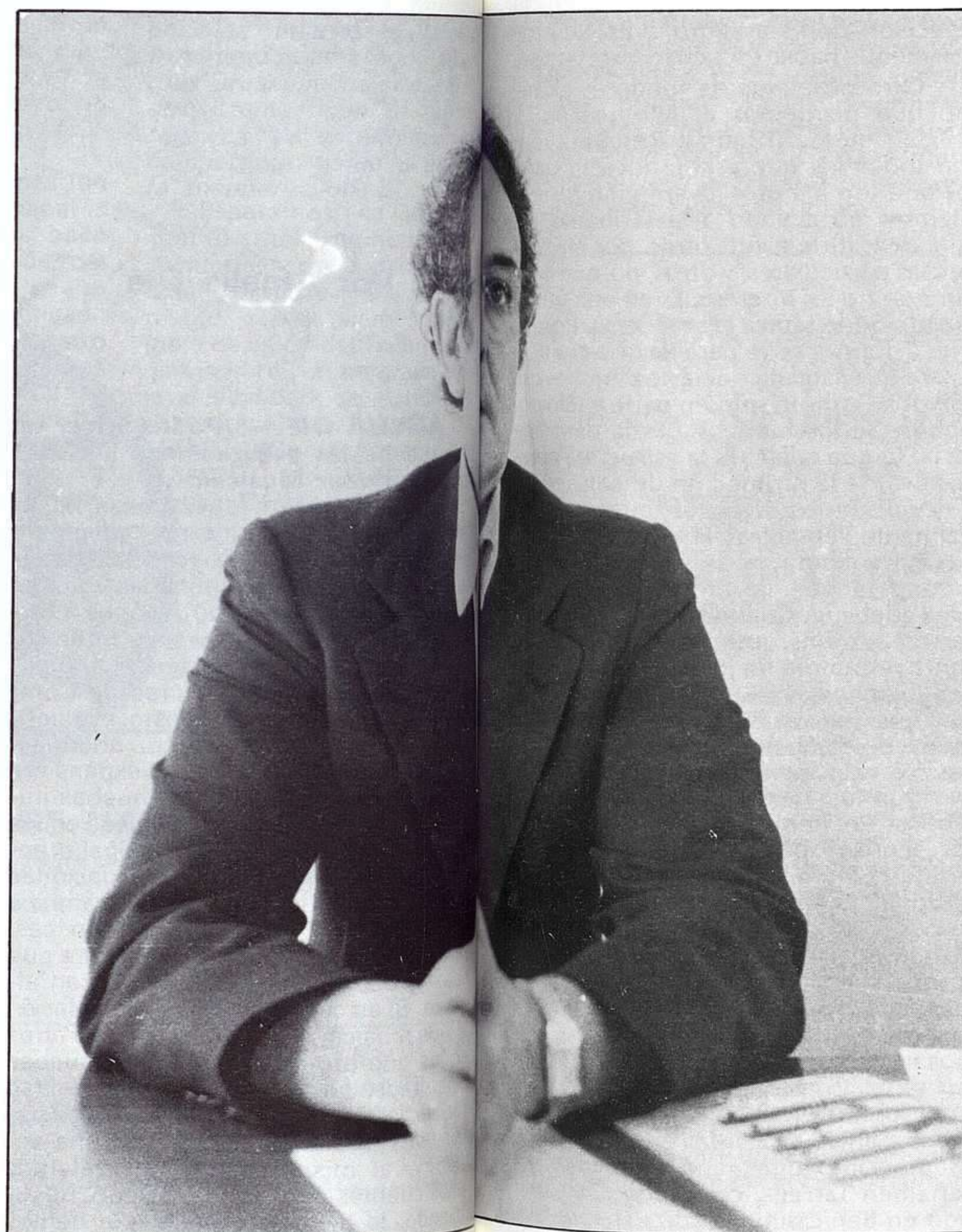
A.D.— En la pasada edición de la Tribuna se planteó un problema replanteado en el Congreso que celebraron en Sevilla: la participación de los jóvenes en la organización de Juventudes. ¿En qué punto se halla la resolución del problema?

J.R.— Está ya resuelto. Hace tres semanas tuvimos nuestra Asamblea General extraordinaria para proceder a la reforma de Estatutos. Los nuevos fijan ya, de manera inequívoca, que el treinta por ciento de todas las juntas, sean na-

cionales o provinciales, tiene que estar integrado por gente joven. Este año hace treinta que se fundó Juventudes Musicales de España, algunos de los que las fundamos seguimos en ellas. Porque quien lleva la gestión está siempre tentado a proseguirla. Creo que pocas organizaciones renuevan cada dos años en sus congresos todas las técnicas de realización, y la nuestra lo hace. Hoy día no cabe hacer una idea filosófica de la juventud y de la curiosidad eterna. En definitiva, la gente que tiene pocos años es la que siente y vive los nuevos planteamientos. Creo que esta participación juvenil en el treinta por ciento de las juntas dará una extraordinaria dinámica a la organización.

A.D.— ¿Qué ocurre con la proyectada orquesta de jóvenes de Juventudes Musicales?

J.R.— Estamos intentando organizarla, probablemente lo haremos en colaboración con el Instituto de la Juventud. Juventudes Musicales aportará todos los aspectos técnicos, porque hay que tener previstos muchos asuntos: la ubicación de los jóvenes, los materiales, los instrumentos, directores preparadores de cada instrumento y director seleccionador. Hay que atar muchos cabos, pero puedo decir que esta misma semana tendremos el «placet» para que todo comience a funcionar.



A.D.— ¿Podría detallar algunos aspectos de la orquesta? Por ejemplo, ¿será estable?, ¿qué lugar elegirá para instalarse?, ¿quién será el director seleccionador?

J.R.— La orquesta se reunirá en un lugar aún no fijado y allí trabajarán montando dos programas. Con estos programas darán conciertos en el sitio en el que han trabajado y luego viajarán, probablemente actuarán en el Teatro Real de Madrid. Pero lo más importante no van a ser los conciertos sino el trabajo desarrollado. En cuanto al director seleccionador está decidido que sea Francesc Llongueres, actual director de la Orquesta de Cámara de Juventudes Musicales de Sabadell y que ofrece un concierto en esta Tribuna. El director invitado es James Blair, un técnico extraordinario.

A.D.— ¿Mantendrá esta orquesta alguna relación con otras similares de otros países o con la Orquesta de Jóvenes de las Comunidades Europeas?

J.R.— La Orquesta de las Comunidades Europeas recibe músicos de todos los países del Mercado Común. El mayor de sus componentes tiene 19 años. Hay, además, una Orquesta de Cámara del Mercado Común que trabaja en Londres y que se amplía, en verano, como formación orquestal completa. Es una orquesta muy buena y la verdad es que tienen un planteamiento económico mediante el cual pueden elegir lo mejor del mundo. Este no es nuestro caso.

A.D.— ¿Tienen algún otro proyecto?, ¿alguna actividad al margen de las Tribunales y Concursos?

J.R.— Una de nuestras ventajas es que en los últimos cinco años hemos hecho una gran crítica de nuestra actuación. En este momento nos planteamos aumentar lo conseguido hasta ahora sin fijarnos nuevos horizontes. Nuestra mayor preocupación actual es la formación de conjuntos instrumentales. En España hay gran déficit de grupos de cámara, sin embargo, el nuestro es un país de grandes solistas. Uno de nuestros objetivos es intentar conseguir de la Administración subvenciones para grupos estables de cámara. Muy poca gente puede hacer, por ejemplo, un trabajo cuartetístico regular y hay un repertorio inmenso casi desconocido.

A.D.— ¿Se propone Juventudes Musicales meterse en campos distintos de la actividad concertística, como la pedagogía, la edición musical o la musicología?

J.R.— Hay un miembro de la Junta Nacional que participa en el comité internacional de animación cultural, en este campo tampoco se ha hecho mucho en nuestro país. No queremos entrar en el mundo de la pedagogía, pero lo que sí hacemos es conciertos para escolares. También funcionan secretariados de jóvenes músicos que forman conjuntos de cámara, reciben información acerca de cursos y becas. Les facilitamos, en fin, todo tipo de información que pueda interesarles. En cuanto a las técnicas de animación cultural es un aspecto muy inédito que consiste en hacer que el posible aficionado a la música pueda acercarse a ella. Así, se han ideado unas técnicas de animación especializadas en la enseñanza primaria, otras, incluso, para la tercera edad. Con ellas, un profe-

sional de la animación, cuya vocación fundamental es el contacto con el público genera el acceso de la gente a la música. Y esto comporta tanto el estricto comentario de un disco o de un concierto como la participación en el aprendizaje instrumental. Juventudes Musicales está ya preparando los primeros cursillos de técnicas de animación cultural.

A.D.— Jordi Roch lleva veinte años al frente de Juventudes Musicales, ¿qué piensa que ha aportado Juventudes a la historia de la música española?

J.R.— Grandes nombres de la música española han pasado por Juventudes, puedo citar a Tomás Marco, Miguel Zannetti, Ros Marbá, Manolo Castillo, y muchos más. La generación de músicos que está, podríamos decir, instalada ha salido, en su mayoría, de delegaciones de Juventudes. Es un aspecto importante porque significa que era el medio que había en el momento, esto no quiere decir que, de no existir Juventudes, no hubieran salido igual. Pero es que han surgido de aquí. En el mundo de la composición no ha habido otra organización como Juventudes que promoviera con cierta continuidad el trabajo de los compositores españoles. Lo que no puede hacer Juventudes es consagrar a nadie, pero sí puede proporcionar unas herramientas para hacer cosas. Nosotros, cuando vemos un núcleo de juventud con vocación le acogemos rápidamente y dejamos que se desarrolle.

A.D.— Parece que Juventudes ha hecho una labor completamente aislada del resto de la vida musical del país, por lo menos hasta hace unos pocos años.

J.R.— Si, es verdad. Pensemos, por ejemplo, lo que han sido estos treinta años en Barcelona, en Sevilla, en Badajoz. Si repasamos quiénes han sido los músicos que actuaron en esas delegaciones, podemos hacernos una idea de la historia de la música española de estos años. Hemos visto, por ejemplo, a personas que ahora son directores de orquesta consagrados, acompañando a violinistas y haciendo de todo. Es muy importante desvelar las posibilidades de un artista y Juventudes ha sido, a veces, el pequeño alimento que hizo que un joven no se desviara hacia otra actividad y siguiera por el camino de la Música. Un día habrá que escribir esta historia, cuyos datos son apabullantes.

A.D.— Pero es una historia un tanto accidentada. Las delegaciones han pasado por las más variadas vicisitudes. ¿No es verdad?

J.R.— Pero, poco a poco, las Juventudes Musicales tienen que estar regidas por una gerencia estable, por encima de las tempestades políticas, sociales o coyunturales. Aunque hay que reconocer que muchas veces dependemos del entusiasmo de las personas a cargo de cada delegación, este es un riesgo que todavía asumimos, pero que cada día disminuye porque la Junta Nacional va cuidando del más mínimo detalle. También ahora sufren altibajos la delegaciones, pero, a pesar de todo, Juventudes Musicales es una especie de «holding» espiritual. Cuando vemos una delegación hundida todos nos ponemos en funcionamiento para que no se colapse, para que surjan nuevas personas interesadas en resucitarla.

JUVENTUDES SE ESTA HACIENDO MAYOR

Por Amelia Die

La IV Tribuna de Jóvenes Intérpretes que organizó Juventudes Musicales en Cullera (Valencia) tuvo un nivel interpretativo bastante más alto que anteriores ediciones. Su presupuesto económico, al contrario, fue sensiblemente menor (casi la mitad) que el de la III Tribuna que tuvo lugar, hace un año, en Ibiza. Pero con presupuesto o sin él, Juventudes Musicales está consiguiendo su objetivo de convertirse en algo *importante* dentro del panorama musical español. Juventudes abandona a pasos agigantados aquel feliz y fresco «amateurismo» de hace unos años, abandona, también, sin pena, la característica de vía relativamente marginal de hacer música. Otras organizaciones, en otros países, caminan en sentido contrario. Pero es que Juventudes se está haciendo mayor.

No me refiero al problema de la ausencia de jóvenes en la parte organizativa de la institución. Esta ausencia, en parte, se ha paliado a base de constituir las juntas (provinciales, autonómicas y nacional) con un treinta por ciento de jóvenes. Para poder organizarlo así, Juventudes cambió sus estatutos en la última Asamblea General celebrada en Sevilla, como anunció en una entrevista publicada en este mismo número de RITMO el Presidente de Juventudes Musicales de España, Jordi Roch.

La condición de adulta la ostenta Juventudes por la sucesiva profesionalización de sus músicos y de sus organizadores. Musicalmente, la IV Tribuna tuvo dos particulares que muestran también su expansión creciente: la primera, que dos de los jóvenes intérpretes tuvieron ocasión de tocar con una orquesta de verdad; la otra fue **El Encuentro de Compositores: una música para los 80**.

En teoría, la primera de las novedades de la Tribuna era un hecho positivo. Lo triste es que no lo fue. Y ello no puede achacarse a los intérpretes Francesc Llongueres (director) y Angel Zarzuela (pianista), sino a la Orquesta Municipal de Valencia y a la malísima acústica de la Casa de Cultura de Cullera. El concierto no salió bien y a la responsabilidad de los organizadores por elegir un auditorio lleno de cortinajes, que absorbían completamente el sonido de la orquesta, ha de unirse la no menor culpabilidad de una Orquesta Municipal de Valencia realmente sorprendente, por lo mediocre. Una hora antes del concierto hubo que bajar la afinación completa del piano (con el despiste que esto supone para el intérprete), porque la orquesta no podía afinarse al instrumento. Angel Zarzuela, el pianista tuvo que ralentizar considerablemente el último tiempo del **Concierto para piano**, de Ravel, porque la Orquesta no podía tocarlo a su velocidad original. ¿Cómo es posible que ocurra esto con una Orquesta que se cuenta entre las cinco más importante de España

en presupuesto y en fama? El caso es que Zarzuela y Llongueres hicieron lo que pudieron con gran voluntad y deseo de hacer las cosas bien. Hay que tener en cuenta que Angel Zarzuela era la primera vez en su vida que tocaba con una orquesta, y Llongueres, con ser más experimentado, es un joven que empieza ahora a ser director. Por eso es increíble que el concierto haya fallado por culpa de un conjunto de larga vida, como es el valenciano y no por los jóvenes intérpretes que, en teoría, son los *novatos*.

La otra novedad, el **Encuentro de compositores: una música para los 80** consistió en la audición de obras breves o fragmentos de Llorenç Barber, Javier Maderuelo, Llorenç Balsach, Orquesta de las Nubes y Javier Navarrete. Siguieron cinco ponencias tituladas **En torno al minimalismo español** (Barber), **Crítica y gusto en una música para los 80** (Navarrete), **La música de los compositores jóvenes catalanes** (Balsach), **Rock, pop y música contemporánea** (Susó Saiz) y **La Música ya no existe** (Maderuelo). Después hubo un coloquio curiosamente animado (este tipo de cosas suelen ser bastante mortecinas). Todos ellos, a los que acabó por llamárseles genéricamente «*las nubes*» (por el afortunado nombre de la Orquesta de las Nubes y por los chaparrones que cayeron en Cullera mientras actuaban), vinieron como *artistas invitados* y no, como el resto de los intérpretes de la Tribuna, a gastos pagados, aunque esto tampoco es imputable a ellos.

En mi opinión, lo más interesante que se escuchó fue la música y la ponencia de Navarrete, dedicada a criticar la idea de que la historia musical del siglo XX es sólo una sucesión de vanguardias. Todas *las nubes* rechazaron el calificativo de *vanguardia* y, en consecuencia, como se apreció en las obras interpretadas, la novedad. Pocos componentes *nuevos* o sorprendentes hubo en el **Encuentro** y, desde luego, ningún rechazo a nada, ni siquiera a lo inmediatamente anterior. Obras, y *nubes* fueron muy distintas entre sí: los toques de campana de Barber tenían poco que ver con los sonidos guturales de Maderuelo, con las canciones habladas de Balsach, con el ejercicio de rítmica de la Orquesta de las Nubes y con los teclados de Navarrete. Si hay algo en común, esto es la repetición constante y reiterativa. Si algún aspecto de planteamiento es compartido por todos, creo que se trata del *no purismo* (o *no puritanismo*, según se mire). Ahora, ni ellos, ni la mayoría de los músicos de pop y rock (formas de las que se dijo a lo largo del coloquio que eran las verdaderas músicas de nuestro tiempo) se rasgan las vestiduras por integrarse en mundillos comerciales. Nadie reivindica una vía marginal, lo que quieren, y así de claro lo dijo Navarrete en el coloquio, es tener muchos encargos, que se les programe en la radio y hacer mucha música para películas. Tampoco quiero calificar esta postura, tan sólo, constatarla.

El nivel de los jóvenes intérpretes,



El joven pianista Diego Cayuelas.

propriamente dichos fue más alto que el año pasado. Subsiste, sin embargo, el problema de la selección. Como en la III Tribuna, ésta se hizo por medio de la audición de cintas grabadas, con el consiguiente error de apreciación que comporta un mal registro. Jordi Roch dice en su entrevista que se había realizado también la audición directa, pero uno de los seleccionadores aseguró a RITMO que solamente había escuchado «cassettes».

Otro problema de fondo es el mismo que planteamos el año pasado: la *utilidad* de las Tribunas. Resulta que ni son todos los que están, ni están todos los que son mejores jóvenes intérpretes. Algunos no acuden a las Tribunas por falta de información; otros, por circunstancias particulares, y otros, porque piensan que no les interesa. Es en esta última razón donde radica el problema. Porque a las Tribunas se va para darse a conocer y para que salgan conciertos. Ambos objetivos se cubren solo en parte y sólo por alguno de los músicos. ¿Es la demanda social lo que falla? ¿Es la estructura organizativa de la promoción de conciertos? ¿Es que son los divos los únicos comercialmente rentables? El caso es que nadie, hasta ahora, ha inventado algo distinto para que la gente que empieza salga adelante. Cuando un músico termina sus estudios, ¿qué hace? A esta pregunta respondió un joven director: «*Tendré que concursar*». O acudir a las Tribunas, que son otra opción que tampoco carece de competitividad, aunque son lo menos malo inventado hasta ahora.

Quieron destacar a Juana Guillén, flautista de veinte años, que ha ganado por sendas oposiciones plazas para la Orquesta Sinfónica de Euskadi y para la Nacional. Juana tocó, acompañada al piano por Bartolomé Jaume Bauza, obras de Bach, Montsalvatge y Blanquer, mostrando una calidad extraordinaria. También Diego Cayuelas sorprendió en la **Sonata para piano en Do mayor, KV 330**, de Mozart. Cayuelas estudia con Pierre Sancan en el Conservatorio de París, tiene buen sonido y trabajo continuado y bien hecho. Sánchez Picadizo es un guitarrista estudiosísimo que ganó el premio del Certámen Tárrega, celebrado el año pasado en Benicasim. Picadizo matiza muy

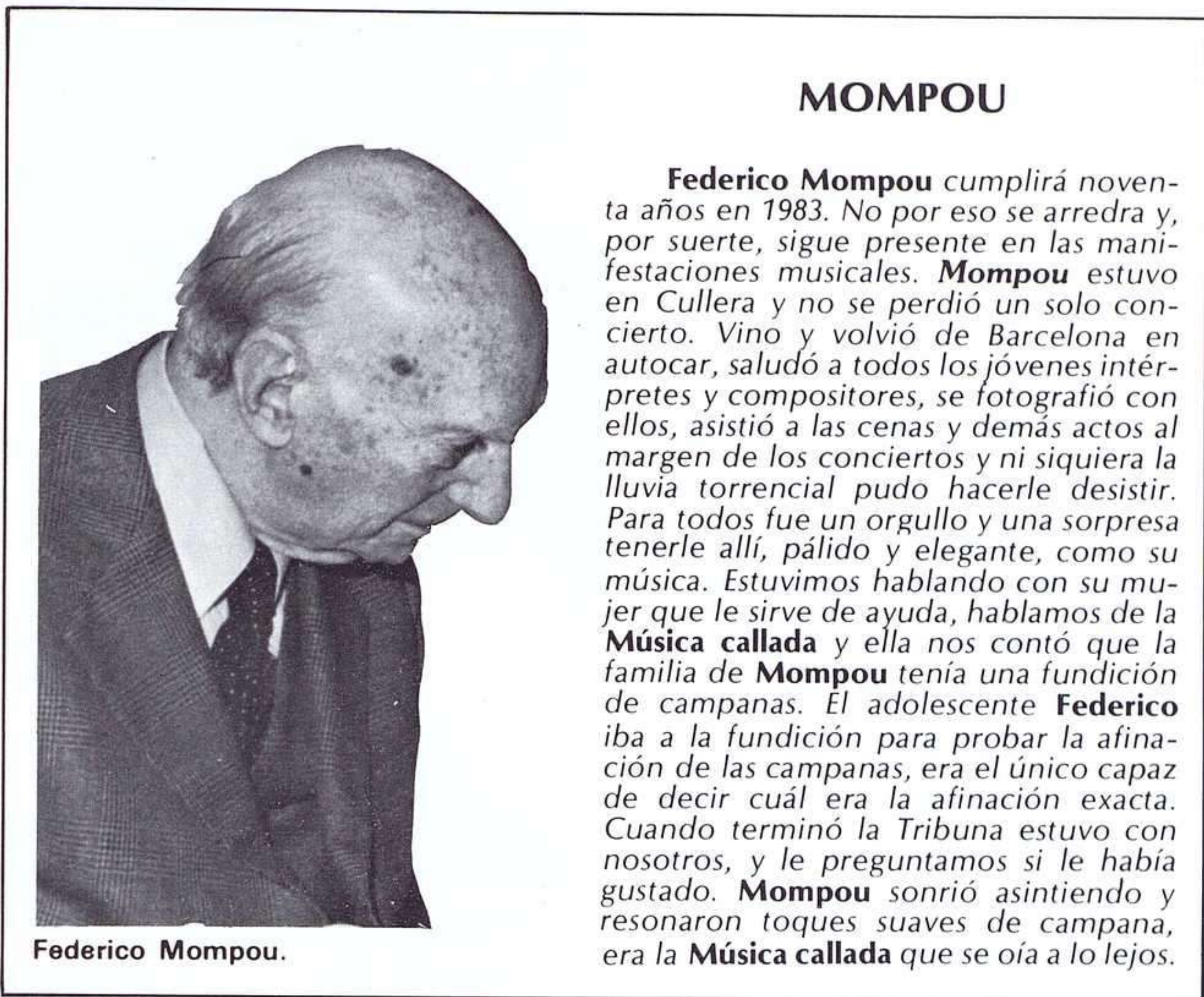
IV Tribuna de Jóvenes Intérpretes

Sanz (saxofón) y Gabriel Felipe Teruel (piano) tuvieron, creo, menor interés. El Coró de Cámara de Juventudes Musicales de Valencia abrió el turno de actuaciones en el Ayuntamiento de Cullera; es un Coro al que le faltan ensayos y, sobre todo, vocalización, aunque no sue-

na mal. De todas formas el espiritual que cantaron no les va nada, y tampoco mucho los **Motetes** de Palestrina; estuvieron mejor en las piezas del **Cancionero de Calabria**. Cerró las actuaciones la soprano Zamira Barquero, que fue acompañada también por Lluís Avendaño.



bien y tiene buena técnica. También me gustó el clarinetista Oriol Romaní Balcells, que actuó acompañado de Lluís Avendaño, y el pianista Albert Nieto López. El dúo formado por Anna Baget (violín) y Mónica Pons (piano) tuvo mala fortuna al incluir en su repertorio la **Sonata Pimpante**, de Rodrigo, obra difícil y áspera, y que a mí personalmente (y creo que ellas lo comparten), no me gusta. La **Sonata** de Prokofiev tampoco era para el momento, porque, aunque muy bella, es obra muy difícil y no resulta sencillo que salga brillante. Al dúo de guitarras Juan Bautista Furió-Elisabeth Romá se les oía poquísimo, el auditorio no era bueno y ellos tocan muy bajito y poco matizado, aunque están bien conjuntados. Rafael



Federico Mompou.

MOMPOU

Federico Mompou cumplirá noventa años en 1983. No por eso se arredra y, por suerte, sigue presente en las manifestaciones musicales. **Mompou** estuvo en Cullera y no se perdió un solo concierto. Vino y volvió de Barcelona en autocar, saludó a todos los jóvenes intérpretes y compositores, se fotografió con ellos, asistió a las cenas y demás actos al margen de los conciertos y ni siquiera la lluvia torrencial pudo hacerle desistir. Para todos fue un orgullo y una sorpresa tenerle allí, pálido y elegante, como su música. Estuvimos hablando con su mujer que le sirve de ayuda, hablamos de la **Música callada** y ella nos contó que la familia de **Mompou** tenía una fundición de campanas. El adolescente **Federico** iba a la fundición para probar la afinación de las campanas, era el único capaz de decir cuál era la afinación exacta. Cuando terminó la Tribuna estuvo con nosotros, y le preguntamos si le había gustado. **Mompou** sonrió asintiendo y resonaron toques suaves de campana, era la **Música callada** que se oía a lo lejos.

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA VALENCIA

CONCURSO NACIONAL DE INTERPRETACION MUSICAL «Eduardo López Chavarrí»

BASES

1. Podrán tomar parte en este concurso todos los intérpretes solistas españoles, sin límite de edad.

2. Cada concursante deberá acompañar su inscripción del certificado académico oficial que acredite los estudios que ha cursado de su especialidad, así como historial de su carrera artística y relación de cinco obras, como mínimo, que puede interpretar en un concierto.

3. El plazo de admisión de solicitudes se cerrará el día 22 de octubre de 1982, y las pruebas del concurso darán comienzo el día 2 del mes de noviembre de 1982.

4. Junto con el boletín de inscripción los solicitantes deberán abonar 500 pesetas en el momento de su presentación en la Secretaría del Concurso, que deberá tener lugar el mismo día del comienzo del Concurso, a las 12 horas.

5. El Concurso constará de dos pruebas, una de admisión y otra final. En la prueba de admisión cada concursante interpretará una obra editada de Eduardo López-Chavarrí y otra de libre elección. En la prueba final cada concursante deberá interpretar asimismo una obra editada de Eduardo López-Chavarrí, otra de libre elección y otra designada por el jurado de entre las presentadas por el concursante en el momento de su inscripción.

6. Para la calificación de las pruebas, el jurado estimará la mayor dificultad y duración de la obra de López-Chavarrí elegida por el concursante.

7. Se establecen los siguientes premios:

PREMIO «LOPEZ-CHAVARRI» 1982, patrocinado por la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura, dotado con 200.000 pesetas y cinco conciertos en el ciclo de intérpretes españoles, así como sendos conciertos, uno con la Orquesta Municipal de Valencia, dotado con 50.000 pesetas, patrocinado por el Excmo. Ayuntamiento, y otro con la Sociedad Filarmónica, patrocinado por dicha entidad.

PREMIO DIPUTACION PROVINCIAL DE VALENCIA, dotado con 100.000 pesetas; asimismo, un concierto en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, patrocinado por dicho Centro, y otros en los Conservatorios Superiores de Música de Córdoba, Sevilla y Murcia, siempre que se acomodaran a la programación de estos Centros.

PREMIO CAJA DE AHORROS DE VALENCIA, dotado con 75.000 pesetas.

PREMIO UNION MUSICAL ESPAÑOLA, DE VALENCIA, dotado con 30.000 pesetas.

PREMIO «MUSICAL MARTIN'S», DE VALENCIA, dotado con 25.000 pesetas.

8. El tribunal que ha de juzgar el concurso, que será designado por la comisión organizadora, estará integrado por cinco ilustres músicos españoles, tres de ellos elegidos entre intérpretes de las especialidades convocadas, un crítico musical y un compositor.

9. Queda entendido que los concursantes, por el solo hecho de participar en el concurso, aceptan todas y cada una de las disposiciones incluidas en las bases del mismo.

10. Las solicitudes de inscripción deberán ser remitidas al Conservatorio Superior de Música de Valencia, sede permanente de la Secretaría del Concurso «López-Chavarrí», con dirección en la plaza de San Esteban, número 3. Valencia-3, teléfonos 331 92 94 y 331 92 21, donde los interesados pueden dirigirse en solicitud de información.

Reportaje

«FIDIA», UNA ESPERANZA PARA LA MUSICA DE IBEROAMERICA

Por José Buenagu

Es urgente la necesidad de divulgar la buena música de Iberoamérica y lograr para ella un sitio permanente en la programación concertística internacional puesto que sólo en nuestro siglo los países hermanos del continente americano han producido no menos de 70 u 80 compositores cuya obra presenta calidades técnicas y artísticas comparables a las de otros colegas ya consagrados de Europa.

Si existe marginación de la buena música iberoamericana, existirán también causas que la expliquen, y en este sentido hay que nombrar en seguida a los propios países del área, que no se han preocupado seriamente de la justa proyección de sus valores musicales, como hay que aludir también a esa inercia nefasta que en un mundo tan competitivo como el actual tiende a mantener en el anonimato aquello que en el curso de la historia no alcanzó significación.

Pero, por otra parte, habría que decir que, incluso cuando se han realizado esfuerzos que culminaron en los diferentes eventos de alcance internacional que presentaban agrupados en compacto bloque a compositores —e intérpretes— de Iberoamérica, tales eventos han conseguido tan sólo una repercusión inmediata y efímera en Europa, sin alcanzarse la definitiva permanencia de esa música en los escenarios del mundo. En este renglón se incluirían no sólo los países de Iberoamérica, sino también a Estados Unidos y Canadá; entre unos y otros llevan cada año —más o menos— el protagonismo de la música especialmente iberoamericana a los programas de Festivales como los de Maracaibo ó Caracas, en Venezuela; los de Guanabana o São Paulo, en Brasil; los Hispano-Mexicanos (sufragados casi en su totalidad por México —vaya vergüenza—), los Interamericanos, de Washington; los de Primavera, de Bloomington (Indiana, USA), y... quisiera poder incluir aquellos de América y España, de los que se organizaron tres y, para chasco del mundo, España no ha vuelto a programar más en los últimos doce años.

Si semejante despliegue no ha logrado introducir la música de nuestra cultura ibérica en el gran mercado mundial con carácter permanente, algo está indudablemente fallando; y ese algo bien pudiera ser que el mundo espera, antes de nada, una argumentación que demuestre sobre el papel los méritos que acreditan a la música actual iberoameri-



Juan Orrego Salas.

cana, desde una perspectiva de cosa procesal, intelectual y estructurada, y no sólo en su capacidad sonora de integrarse a las corrientes en vigor.

Pues bien, después de vivir algunos años en distintos lugares de las Américas, he podido comprobar, tanto en papeles documentales como por personal experiencia en mi desenvolvimiento como director de orquesta (seleccionando, estudiando y programando obras en conciertos) que aunque el mundo no se haya percatado de ello, las Américas tienen hoy el derecho a un lugar en la competencia internacional, ya que, si es cierto que —al menos en Iberoamérica— se adolece de falta de las adecuadas estructuras socio-político-musicales todavía, en cambio no faltan hoy bases de tipo procesal o intelectual que avalen el peso específico de su música culta, la cual logra, por otra parte, altas cotas artísticas.

Pero, he aquí que, corriendo el calendario de los 1980 y 81, a la vera del Centro Latinoamericano de Música de la Universidad de Indiana (USA), en Bloomington —aunque independiente de él—, se diseña y aparece definitivamente una esperanza llamada FIDIA (Filarmonía de Iberoamérica) que, no obstante su «Inc.», inequívocamente estadounidense, proclama, en el artículo 2º de su documento de constitución lo siguiente: «FIDIA es una institución sin ánimo de lucro, destinada a promover investigación, selección, publicación, crítica, ejecución, diseminación y estudio de los recursos artísticos y humanísticos de los países de Iberoamérica, España y Portu-

gal incluidos, y en especial de su música.» (II) Todo eso en inglés, claro.

Esto podría significar que si el éxito acompaña a FIDIA, existirá para la música de nuestra cultura un organismo de brazos, al parecer amplísimos, y de corazón generoso y ecuánime, dispuesto a enderezar en lo posible el rumbo de estas naves ibéricas de nuestros días, que por no tener proas tan afortunadas como antaño las de las carabelas del descubridor, no han acertado por el momento el camino que debiera conducir la música iberoamericana (España y Portugal incluidos) a Europa, y, a través de ésta, al resto del mundo culto de otros continentes.

Precisamente, el presidente de la Junta Asesora de FIDIA es el compositor chileno Juan Orrego Salas, catedrático de Composición de la Universidad de Indiana, en Bloomington, y director-fundador (con recursos económicos de la Rockefeller Foundation) del Centro Latinoamericano de Música antes citado, donde se reúne hoy el más completo archivo musical de Iberoamérica existente en el mundo.

Dejamos que el maestro Orrego Salas aclare sobre FIDIA: «No se crea FIDIA para reemplazar ninguna iniciativa existente, ni para inmiscuirse en las tareas específicas de otras instituciones. Por el contrario, no sólo ofrecerá ayuda para que éstas puedan cumplir con mayor eficacia sus compromisos, sino que se propone invitarlas a formar parte de su cuerpo físico junto a los compositores, intérpretes, investigadores y educadores de Iberoamérica».

—¿Cuál sería un caso concreto de la efectividad que pretende FIDIA?

— Por ejemplo, será vehículo para que la música de los compositores llegue a manos de los editores o de las empresas grabadoras, y para que se distribuya y ponga a disposición de los intérpretes, de los directores, de los organismos programadores, y también de los estudios y los críticos. Y para los países de América Ibero, donde las Sociedades de Autores o no existen o están mal organizadas, FIDIA podría controlar y garantizar la percepción de los derechos de ejecución en favor de los compositores programados bajo su gestión.

— El prestigio de los pueblos no depende tan sólo de una situación presente, sino que hay que estar sembrando para el futuro. ¿En qué medida van a contribuir a esta esencial tarea?

— Contemplamos proveer al compositor y al intérprete recién iniciados las posibilidades de conectarse con ins-

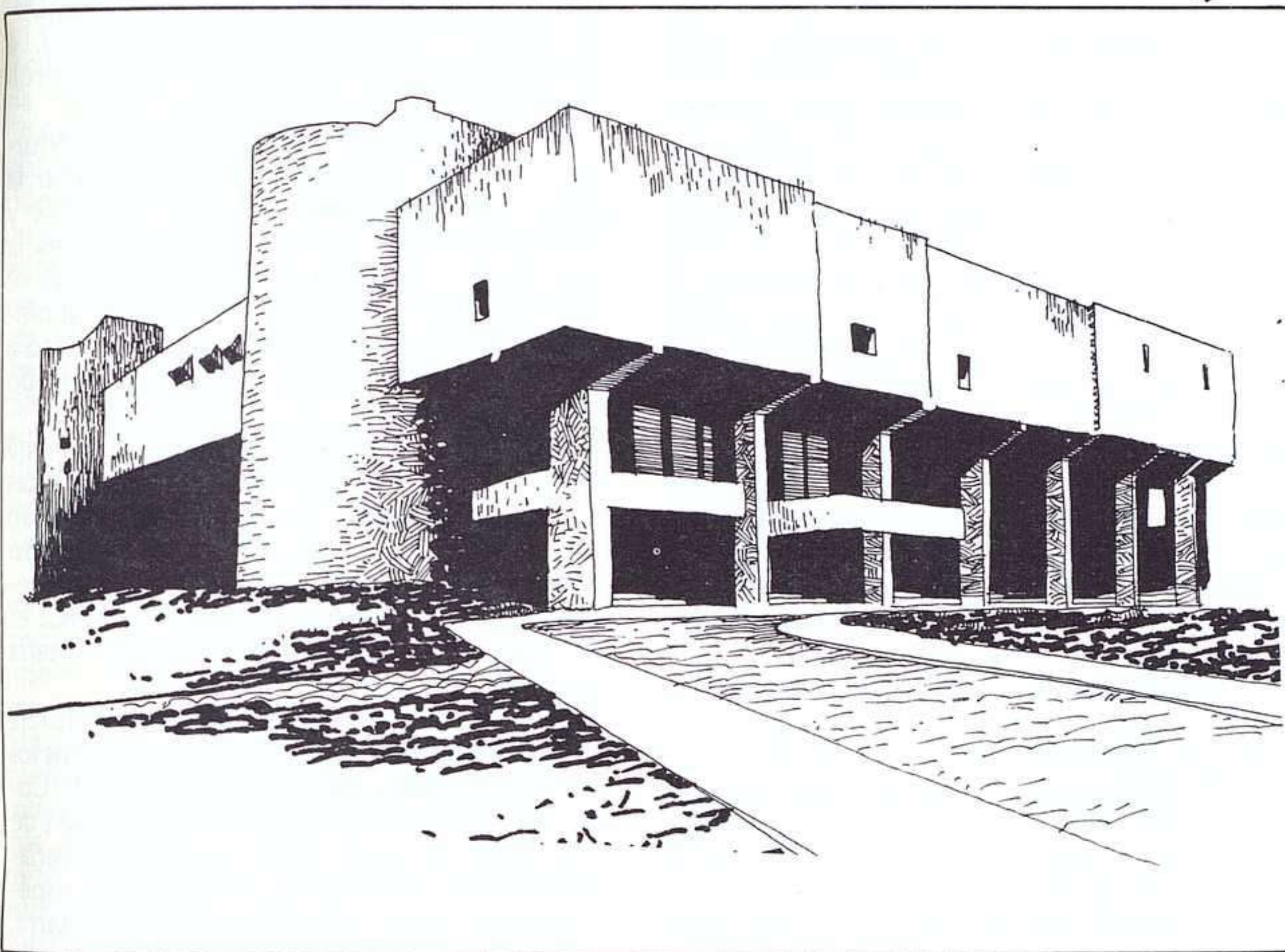
tituciones educacionales que puedan ayudarlos en su desarrollo, promoviendo, cuando sea necesario, las ayudas económicas que les den acceso a esto. Como también promoveremos, además, las publicaciones de interés y la organización de conciertos y concursos destinados a destacar los valores más preclaros de la joven música de la cultura Ibérica.

— **¿Cuál es la base de apoyo de FIDIA para su propio desarrollo?**

— Creo que debemos abocarnos, en la presente etapa inicial de *instalación*, a conseguir el mayor número de miembros individuales y organizaciones, y a seleccionar con todo cuidado nuestro propio equipo operacional, a fin de formar un rostro sólido en todos los sentidos y tener una permanencia asegurada, por su independencia y por su naturaleza económica absolutamente desinteresada. Esta respuesta lleva implícita, por



Bajo estas líneas, dibujo del Auditorio «Musical Arts», de Bloomington (USA).



lo tanto, una invitación cordial a los hogares y sedes de las Américas, España y Portugal, para unirse a los miembros que nos hemos adelantado a ofrecer colaboración.

— **¿Qué sacrificio supone en la práctica «unirse»?**

— Se puede ser socio numerario a partir de tan sólo 10 dólares (USA) al año, teniendo ya derecho a su amplia lista de servicios, así que eso no es un obstáculo. Y si la respuesta es entusiasta, la capacidad real de FIDIA puede ser verdaderamente enorme, puesto que nuestra cultura reúne una de las más grandes comunidades del planeta. FIDIA deberá, por lo tanto, resultar una gigantesca organización, y, por consiguiente, podrá ser una gigantesca ayuda a nuestra música y sus artífices.

— **Hay otros recursos económicos previstos además?**

— Naturalmente. Para proyectos de magnitud como organización de conciertos en régimen de intercambio, obras de encargo, cursos, festivales, grabaciones, investigaciones, publicaciones, etcétera, estaremos asistidos por las múltiples fundaciones dedicadas al arte, que manejan grandes presupuestos dentro y fuera de los Estados Unidos.

— **España y Portugal quedan al otro lado del Atlántico; desde la oficina central de FIDIA, ¿usted cree, de verdad, que van a ser atendidas en igualdad de condiciones que el resto de los países de nuestra común cultura?**

— España y Portugal están en el mismo artículo de nuestra Constitución que el resto de los países. Forman parte del corazón mismo de FIDIA y sus asuntos son *nuestros* asuntos, desde ahora mismo. Por eso, de los tres directores de división que integran el cuerpo ejecutivo de FIDIA (División de Programación, de Comunicaciones, y de Finanzas), precisamente el de programación es español; creo que no hace falta más demostración sobre ese punto, ya que a su cargo tiene las gestiones de Actividades Artísticas, Promociones Generales y Bibliotecas y Archivos.

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



SANTIAGO DE MURZIA Y LA GUITARRA BARROCA

Por Luis Gasser

«Vigüela: ...Este instrumento ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado, y ha havido excelentísimos músicos; pero después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vigüela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada, y aora la guitarra no es mas que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no ay moco de cavallos que no sea músico de guitarra.» S. Covarrubias: **Tesoro de la lengua castellana o española** 1611 fol. 74r.

«...Gaultier me ha dicho que, habiendo estado tocando dos horas su excelente laud en el Gabinete Real de Madrid, los Grandes de España le dijeron que era una lástima que no tocara la guitarra, lo que le puso en situación de romper el laud sobre sus cabezas...» Constantín Huygens, hacia 1650.

«...Monsieur Dupuy hizo que el Señor Francisco (Corbetta) tocara para mí (la guitarra), lo que hizo admirablemente, tanto que me sentí confuso al comprobar que hubiera dedicado tantos esfuerzos a un instrumento tan malo.» Samuel Pepys, en su **Diario**, 5-8-1667.

¡Cualquiera diría, leyendo esas opiniones, que la guitarra fue un instrumento aborrecido por los entendidos del siglo XVII! Por lo que parece, la misma confusión había entonces como hoy en lo que se refiere al conocimiento de la música para el instrumento. Si hoy en día vemos el anuncio de la actuación de un famoso guitarrista, podremos imaginar con propiedad que se trata de un concierto de rock, o quizá de una figura de folk que tal vez se acompañe también con un armónica, o un virtuoso flamenco, o un guitarrista clásico, o un destacado intérprete de jazz. Hasta sería teóricamente posible que el anuncio se refiriera a un concierto dado con guitarra renacentista o con guitarra barroca.

Los instrumentos que sirven a todas esas manifestaciones musicales tienen el mismo nombre y, a veces, distinto adjetivo. Cuando se manifiesta desprecio por la guitarra no es tanto a unas planchas de madera y a unos trazos de cuerda hacia donde se dirige el desagrado, sino hacia la música que se toca con ese polivalente y dúctil instrumento.

Ni más ni menos pasaba hace más de tres siglos, cuando Covarrubias ironiza sobre la guitarra, y la mención de la misma hace que se altere la presión arterial del ensoñador y comedido Gaultier, o cuando el cronista inglés digiere mal la sorpresa que le causa el descubrimiento de oír que con aquel instrumentito se podía hacer una música que era bastante más que medianamente aceptable.

De esa música y del que es, en mi opinión, uno de sus mejores representantes, van a tratar estos comentarios.

Las corrientes populares y cultas de la música para guitarra han corrido parejas desde que tenemos noticia. Si el curso de las primeras ha sido más o menos regular, no se puede decir lo mismo de las segundas, que parecen más un torrente que un río, porque sus manifestaciones a lo largo del tiempo siguen una trayectoria similar a la del Guadiana. Cuando desaparece como ese río, lo hace en la dilatada laguna de la vulgaridad, donde su caudal se rebaja tanto que se hunde, como su calidad, en el suelo. Esas lagunas coinciden con épocas en que el instrumento, en su faceta supuestamente culta, está muy extendido. Pero sucede que la música hecha para satisfacer el gusto de la mayoría no es siempre la de valor más duradero. Las ediciones de piezas a base sólo de acordes rasgados en el barroco, o de esas «Piezas muy fáciles» o «Sonatas muy brillantes» del clasicismo, posiblemente se vendieron muy bien, ayudando así a la economía de sus autores o editores; pero la calidad musical de esas toneladas de papel impreso no haría resucitar a ningún muerto.

El instinto de conservación propio de todo ser viviente con frecuencia ha sido un poderoso impulso que ha conducido el quehacer artístico hacia manifestaciones más bien banales. Sin embargo, si alguna vez un talento notable tiene la rara suerte de ser reconocido y apreciado, puede encontrar las condiciones favorables para legarnos obras estimables, como es el caso de Santiago de Murcia.

A quien quiera conocer cuáles han sido las personas que han enriquecido sustancialmente una faceta del quehacer humano le bastará, por lo general, con consultar cualquiera de las obras de divulgación más asequibles que traten del tema que le interese. Las figuras que aparecen en esos libros están ahí porque el positivo valor de sus aportaciones ha sido capaz de superar las críticas a que habrán sido sometidos durante generaciones.

Ahora bien, si son todos los que están, no están todos los que son; o lo que es lo mismo, si la enciclopedia garantiza la importancia de los personajes que incluye, no siempre incluye a todos los importantes. Algunas veces aparecen nombres que, por circunstancias más o menos casuales, han abandonado en un momento dado su prolongada e involuntaria vida anónima para ocupar un notorio lugar público ante el asombro de propios y extraños.

DOS LIBROS DE MURZIA

Creo que éste va a ser el caso de Santiago de Murcia, un desconocido personaje del que lo poco que sabemos se reduce a lo que se puede deducir de sus dos libros: su música, un par de fechas y unos nombres propios. Entre éstos, hay que destacar uno por su especial significado: nuestro autor fue «...maestro de guitarra de la Reina Nuestra Señora, Doña María Luisa Gabriela de Saboya...» Parece ser que sus dotes no estuvieron exentas de reconocimiento.

El primero de los dos libros de Murcia, titulado **Resumen de acompañar la parte con la guitarra**, data de 1714 y consta de dos partes. La primera es la que da su nombre a la obra, ya que se trata de un completo tratado de acompañamiento en el que se explica, paso a paso, cómo interpretar un bajo cifrado con la guitarra.

La segunda parte de este libro está formado por ciento cuatro breves piezas de estilo francés. La obra termina con tres «suites» que son tan originales por su desarrollo y complejidad como interesantes por su música. Este **Resumen...** es el que fue dedicado a la reina María Luisa de Saboya.

El segundo de los libros de Murcia se titula **Passacalles y Obras por todos los tonos naturales y accidentales** (1732). Como su nombre indica, el libro consta de una serie de pasacalles, género de variaciones muy común en el barroco y especialmente en el repertorio de la guitarra, y de obras o «suites». Los pasacalles son catorce y todos superan las veinte variaciones, es decir, que son las piezas de cierta extensión. Las once «suites» están formadas siempre por los movimientos «Preludio», «Alemanda», «Correnta», «Sarabanda» y «Giga», a los que se pueden añadir un número variable de piezas en el mismo tono.

Este libro no llegó a publicarse y el único manuscrito conocido procede de Méjico y se encuentra en la Biblioteca Británica.

La música de los dos libros está dedicada a la guitarra de cinco órdenes. La descripción del instrumento se encuentra ya en el tratado de J.C. Amat (1586), y uno de los testimonios más tardíos es el que nos ocupa.

Esta guitarra era de tamaño generalmente y de construcción más ligera que la actual, colocándose sobre ella cinco pares de cuerdas, cuya distribución interválica era básicamente la misma que la del instrumento que hoy usamos.

Debo reconocer que nunca había sentido un gran interés por el repertorio



Corelli (1653-1713).

de este instrumento. Lo que había llegado a mis manos no me había llamado la atención. En general, la calidad musical me parecía excesivamente humilde y las advertencias previas de los autores, en que recalaban la facilidad con que sus piececitas se podían tocar, no cambiaba mi desinterés por disculpa. Pero cuando recibí en 1979 el segundo libro de Murzía, (facsimil publicado por las «Editions Chantarelle», de Mónaco), cambié inmediatamente mi indiferencia por admiración. En esa obra encontré música con un valor intrínseco y, al mismo tiempo, estrechamente ligada al instrumento, cuyos recursos y limitaciones parecía conocer el autor y aprovechar con notable ingenio. La música, en tablatura, presentaba un paradigma de las características estéticas y culturales del barroco, y la utilización del instrumento con técnicas específicas aparecía indicada con claridad poco habitual.

Ciertamente no es mucho lo que normalmente se sabe de la guitarra barroca. Si un individuo desconocido y de aspecto insignificante es presentado en una reunión de sociedad, no mejorará demasiado la opinión común sobre sus méritos el hecho de que se le presente como conocedor de ese instrumento. Lo más probable es que sea recibido con cortés indiferencia. En efecto, quien lea estos comentarios habrá tenido escasas o nulas posibilidades de escuchar un concierto de guitarra barroca. Este es uno de los instrumentos que se han incorporado más tarde al estudio de los intérpretes de música antigua. Creo que las razones de este hecho son fundamentales dos.



Rameau (1683-1764).

Por una parte, el repertorio barroco de laúd, contemporáneo al de guitarra, presenta una mayor calidad y cantidad de autores y obras. Por otra, la utilización de estas guitarras requería que previamente se aclarara un cierto problema práctico referido a la afinación de las cuerdas cuarta y quinta.

Un abundante número de colecciones para la guitarra barroca, manuscritas e impresas, depositadas en los archivos y bibliotecas de varios países europeos están esperando aún la seria atención de los investigadores. (A este respecto, se puede consultar la relación hecha por J. Tayler en **The early guitar**, Londres, 1980).

LAS PRIMERAS GUITARRAS

La guitarra de cinco órdenes tuvo un extraordinario florecimiento en el siglo XVII, que estaba preludiado por el éxito que una antecesora, la guitarra renacentista, había tenido en España y, sobre todo, en Francia. En el siglo XVI, aparece por primera vez música impresa para guitarra en los **Tres libros de música en cifra** (1546), de Alonso de Mudarra. El instrumento tiene cuatro órdenes «...con bordón en la cuarta...» (op. cit. fol. XXIr.), y la música escrita para él no difiere en carácter de la de su pariente la vihuela. En 1554, Miguel de Fuenllana publica otras piezas para guitarra y para vihuela de cinco órdenes, cuya afinación corresponde a la de la guitarra con un quinto orden más grave.

Por esos mismos años, aparecen en Francia las ediciones de Le Roy/Barrard (1551-1555) y Gorlier/Morlaye (1551-1553), dedicadas exclusivamente a la guitarra de cuatro órdenes y con el repertorio característico de cualquier colección para laúd o vihuela del renacimiento: obras originales, principalmente fantasías y danzas, y transcripciones y adaptaciones de obras escritas para polifonía vocal.

Unos años después, se edita el «best seller» **Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra, castellana y catalana de cinco órdenes...**, de Joan Carles Amat (1586). Este librito trata de la guitarra de cuatro y cinco órdenes, de su afinación y, principalmente, de su utilización como instrumento acompañante. Se describe claramente lo que constituye una técnica fundamental del instrumento: la *música golpeada*, como era llamada una técnica sencilla: hacer acordes con la mano izquierda y rasguearlos con la derecha en una forma no muy distinta a la empleada hoy en la música popular. Este procedimiento, que se expresó, sobre todo, por medio de letras mayúsculas que representan acordes figurados, pervive en el siglo siguiente, mezclándose con el punteado en un estilo característico de la guitarra barroca.

El instrumento se toca, por tanto, en el siglo XVII, combinando el rasgueado y el punteado, y a estas técnicas habría que añadir las necesarias para realizar la abundante ornamentación que tiene a su cargo la mano izquierda en las obras de ciertas pretensiones. Esos trinos, mordentes, apoyaturas y vibrados casi continuos, no resultan forzados, como lo serían en la guitarra actual, dada la menor tensión de las cuerdas y la construcción más ligera del instrumento. Las dimensiones de éste son, en general, menores

que las de la guitarra moderna, como ya dije antes, aunque no hay medidas generalizadas: los instrumentos conservados varían bastante en sus tamaños y proporciones, aunque la afinación era fundamentalmente en Mi. Esto se puede deducir por los numerosos ejemplos en que aparecen notas, además de la tablatura de números o letras, bien sea en las partes que los autores dedican a la explicación del modo de tocar un bajo cifrado, o en las ediciones de piezas vocales o instrumentales en las que se añade un alfabeto para la guitarra como versión alternativa para el acompañamiento.

En esa condición de instrumento que toca el continuo es donde tiene poca importancia lo que se ha considerado el problema de afinación de las cuerdas cuarta y quinta. La cuestión fundamental parece residir en averiguar en qué octava se afinan las dos cuerdas de cada uno de estos órdenes: en la grave, en la aguda, o en ambas a la vez. Las indicaciones que dan los autores al respecto no aportan mayor argumento definitivo que el de la relatividad.

Si observamos lo que sucedía con el laúd años antes, podremos acercarnos mejor a esta cuestión. A finales del siglo XVI, la tendencia general en el laúd era a aumentar el número de cuerdas hacia el registro grave, siguiendo las evoluciones de la moda y del estilo. Esta práctica era, sin embargo, descalificada por algunos de los más notables teóricos y prácticos de la época. Vincentio Galilei, en su **Fronimo** (1584), escribe que «...su invención obedece más a galantería que a necesidad...» añadiendo también, contra esa propensión a añadir cuerdas, algunas razones de tipo técnico: las cuerdas más graves, que debían ser más gruesas, si es que no se montaban sobre un instrumento con un segundo clavijero añadido que permitiera un tiro de cuerda más largo, presentaban algún problema de fabricación, de modo que el sonido que de ellas se obtenía se diferenciaban demasiado, en calidad y potencia, del de las demás: «... (los que han añadido cuerdas) no lo han sabido hacer bien, a causa de la poca dulzura con que la escucha el oído, por la debilidad de su sonido» (op. cit. p. 105). Su uso, por tanto, sólo sería eficaz, según este autor, para doblar el bajo en alguna cadencia.

Ante la práctica imposibilidad de mejorar el sonido mate de esas cuerdas, la solución que se ideó fue, en pocas palabras, la de añadir a cada cuerda grave una pareja a la octava aguda, que potenciara los armónicos altos, ganando así en brillantez y claridad.

Este procedimiento presentaba un nuevo problema, que era el de la confusión melódica y armónica que podía originarse al sonar dos notas en cada orden, en vez de una. Señala John Dowland en el prólogo de **Varietie of lute lessons** (1610), publicado por su hijo Robert: «los bajos deben ser ambos de un mismo grosor, pues ha sido una costumbre generalizada, aunque no practicada en ningún lugar tanto como aquí en Inglaterra, poner una cuerda delgada y otra gruesa juntas, pero entre los músicos con conocimiento esta costumbre es considerada como contraria a las reglas de la música» (op. cit. fol. D. v.).

Al tender la polifonía contrapuntística del Renacimiento hacia una mayor

diferenciación del plano superior e inferior en el Barroco, el problema se soslayó.

En la guitarra, este asunto de las octavas no revestía mayor importancia cuando se trataba de utilizar el instrumento simplemente para hacer unos acordes de acompañamiento, que era la práctica más extendida. La armonía resulta básicamente la misma si una nota suena en la octava inferior, en la superior, o en ambas a la vez. Las dudas surgen cuando la técnica del instrumento se enriquece incorporando algunos elementos de su antecesora, la guitarra renacentista y de su primo hermano, el laúd, como son el punteado y la polifonía. Las notas de las cuerdas cuarta y quinta, a veces, parece que deben ser claramente de la melodía o parte superior, y consideramos por tanto su afinación aguda, como del bajo o parte inferior, que parece indicar una afinación con bordón o bordones.

Aparte del hecho de que es factible, aunque poco práctico, tocar sólo una de las dos cuerdas de cada pareja, la aguda o grave que conviniera en cada momento, creo que la solución viene a través de una consideración sobre el estilo general de esta música. Podemos constatar cómo una cierta dosis de ambigüedad es un rasgo característico de estas piezas, además de serlo del barroco en general; cómo los aparentes equívocos de octava o registro se buscan, a veces, hasta en las cuerdas que se afinan al unísono, de forma decididamente consciente. De modo que las posibilidades que ofrecen las cuerdas octavadas son aprovechadas en forma tal que constituyen uno de los rasgos idiomáticos propios de esta música.

Así, es que lo que nació como una solución parcial al problema que originaba la poca potencia de las cuerdas graves de aquellos instrumentos, se convierte en la guitarra en una fuente de recursos y efectos especiales que encuentran en ella un amplio campo de desarrollo: con frecuencia, los pasajes rápidos de segundas consecutivas se transforman en séptimas y novenas que se quedan resonando, mezclándose unas con otras. Esto es posible en ese tipo de afinaciones que podríamos llamar, *invertidas*, en las que las notas de las cuerdas graves resultan más altas que las de las primeras cuerdas.

Ahora que ya he descrito someramente las características comunes a la guitarra barroca, quiero referirme al momento histórico que vivió Murzia y al contenido de sus obras.

EL AFRANCESAMIENTO

Las fechas en que aparecieron los dos volúmenes de Murzia coinciden con la época del advenimiento de los Borbones a España. En 1701, accede al trono español Felipe V, nieto de Luis XIV, el versallesco «Rey Sol». Con esta implantación de una nueva dinastía, que sucede a la de los Austrias, las formas de la vida nacional van transformándose siguiendo el modelo de la sociedad francesa. Esta evolución coincide con un afrancesamiento general de los gustos en Europa y con la ausencia de vigorosas alternativas de origen nacionalista.

En esas circunstancias, era lógico escribir piezas al estilo de la nación vecina, sobre todo cuando se había producido una virtual desaparición de los Pirineos. Además, en los primeros años del siglo, la intrusión francesa en España era tan notable como la poca consistencia de los buenos deseos de Luis XIV de respetar la autonomía de nuestro país. Entre otras medidas, el abuelo concertó el matrimonio de Felipe con María Luisa de Saboya, que fue protectora de Murzia, y a quien éste dedicó su primer libro.

La muerte de la reina en 1714, fecha de publicación del **Resumen...**, supuso probablemente el distanciamiento de Murzia del estamento más alto de la Corte. El inmediato matrimonio del monarca con Isabel de Farnesio trajo consigo una serie de cambios. Una de las primeras medidas que favoreció la nueva soberana fue la de la expulsión de la Princesa de los Ursinos, que había sido aya de María Luisa y cerebro gris del quehacer político del reino en vida de ésta. Tal vez, la reina quiso alejar de sí las influencias y recuerdos de la primera esposa de su marido. ¿Formaba parte Santiago de Murzia de ese patrimonio de su antecesora que Isabel quería apartar? El que el origen del manuscrito de 1732 (**Passacalles...**) proceda de Méjico, parece apuntar en esa dirección, al sugerir la posibilidad de un exilio más o menos voluntario de Santiago de Murzia a aquel país.

Entre las piezas de Murzia, aparecen algunas adaptaciones de Arcangelo Corelli junto con otras de los guitarristas Francesco Corbetta (1671) y Robert de Visée (1682). Esta utilización de obras ajenas creo que merece ser considerada con cierto detenimiento, pues nos permite conocer más de cerca la personalidad de nuestro autor. En efecto, la inclusión de esas composiciones en su segundo libro obedece a varios motivos:

1.— El gran prestigio de que gozaban sus autores. De Corelli (1653-1713), cuyas obras se publicaban en Francia, Inglaterra y Países Bajos, además de en Italia, se encuentran numerosas composiciones, manuscritas e impresas, en las bibliotecas españolas.

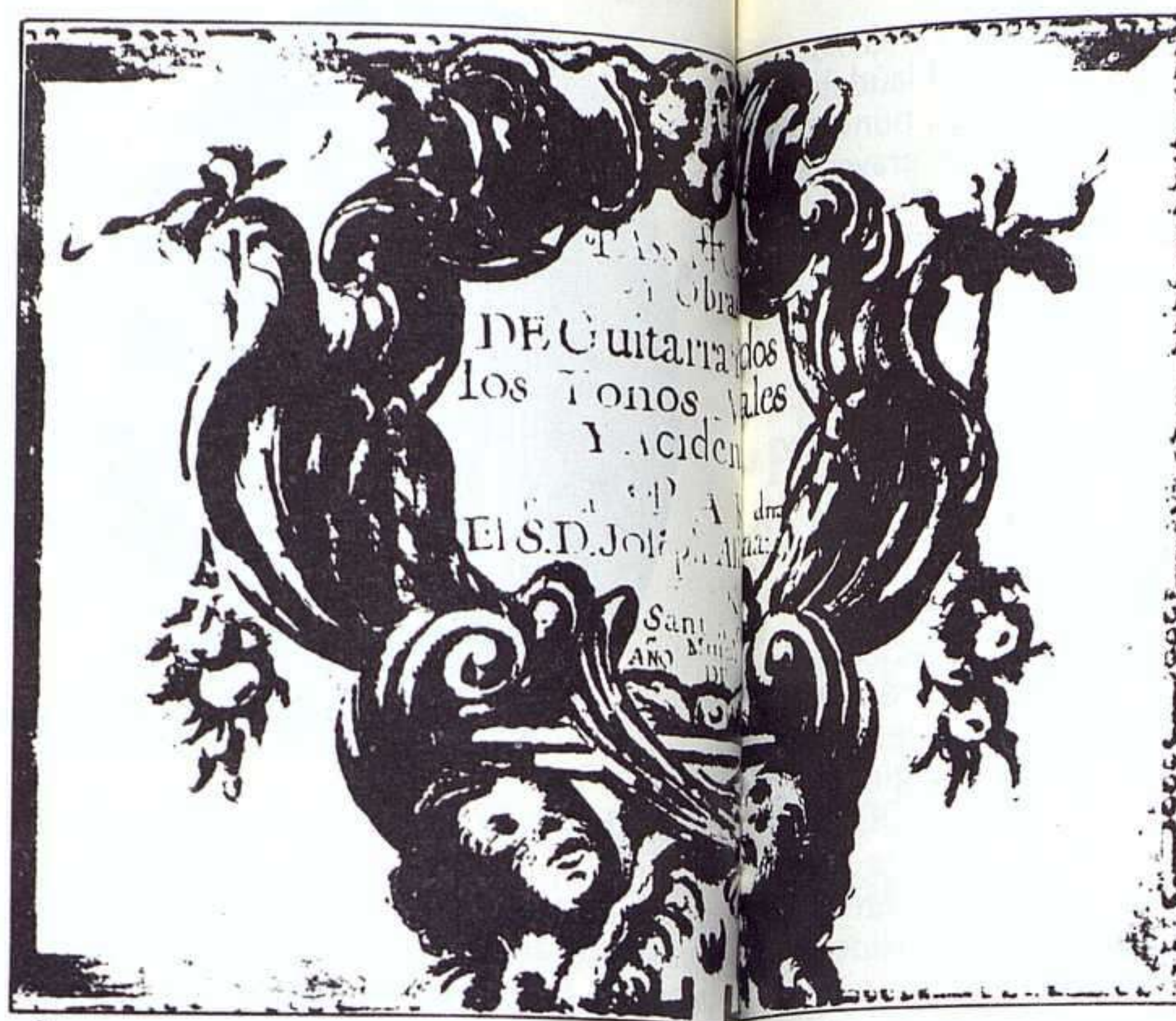
Corbetta (1620-1681) era considerado unánimemente en su época como el mejor guitarrista y compositor, reputación que, por lo que conocemos de su segunda faceta, parece merecida. Fue maestro de varios guitarristas también famosos, entre ellos Visée (1650-1725).

2.— La costumbre de la época en que ni existía el concepto de estricta propiedad intelectual, ni el de los derechos de autor; ambos son recientes adquisiciones.

3.— El afrancesamiento español y europeo.

Santiago de Murzia no sólo sigue la moda al escoger con buen gusto piezas de Corbetta y Visée. Junto a la razón cultural, me parece que hay también un trasfondo político, a tener en cuenta si consideramos el parentesco que unía al monarca francés con el español.

Visée era guitarrista del rey Luis XIV, a quien dedicó sus dos libros para este instrumento. También Corbetta, de origen italiano, había dedicado al déspota francés su segunda **Guitarre royale**, de 1674. Santiago de Murzia no toma las piezas de ese libro, sino del primero que



Portada de «Pasacalles y Obras de Guitarra por todos los tonos naturales y accidentales», de Santiago de Murzia.

Resumen para acompañar la Parte de la Guitarra.

Comprensión que conviense para este fin: en donde se resuelve por diferentes partes del Instrumento todo género de Passacalles, en los Siete Signos Naturales y accidentales.

DEDICADO

AL YLL^{mo} S^{to} D^{no} Juan de Austria Caballero del bonon de Santiago Embiasso Cete^{re} de Cantones Catholicos.

Santiago de Murzia de la Reyna M^{ta} S^{ta} D^{na} Luisa Gabriella de Saboya q^{ta} Reyna.

DE 1714.

«Resumen de acompañar la parte con la guitarra», una de las más importantes obras de Santiago de Murzia.

Fotos cedidas por Juan José Rey.

aparece con el mismo título en 1671, que es mucho más interesante, dedicado al rey de la Gran Bretaña, Carlos II. Con Inglaterra, sostenía entonces España estrechas relaciones, ya fuera en el campo de batalla o en la mesa de negociaciones. De 1713 datan los tratados de Utrecht, entre otros derechos, la soberanía sobre Gibraltar.

El afrancesamiento general coincide, como antes señalé, con una decadencia cultural y una falta de impulso tradicional o nacionalista: en las piezas del guitarrista Gaspar Sanz (1640-1710), el principal mérito reside, según mi punto de vista, en el valor documental de primera mano que representa su música para el conocimiento de aspectos del folklore español de mediados del siglo XVII. Tam-

bién otro guitarrista compositor, el capellán Francisco de Guera, incluye en su **Poema Harmónico**, de 1694, temas populares, aunque en una forma más elaborada y culta que la de Sanz. Sin embargo, Murzia no hace la menor mención a tema popular alguno, a pesar de que en el prólogo de su primer libro manifiesta su respeto hacia Guerau, tal vez no sólo porque apreciase su música, sino porque aspirarse a su cargo: Guerau dedicó su libro a Carlos II, último representante de los Austrias en España, a cuyo servicio estaba.

4.— La pervivencia en España de un barroquismo tardío y formal hasta bien entrado el siglo XVIII es otra de las razones que explica el hecho de que Murzia utilice piezas publicadas hasta sesenta años antes. Este aspecto es sintomático de un estado cultural decadente, el mis-

mo que quedó reflejado en la literatura de la época, especialmente en aquellos retratos costumbristas que se narran con un tono entre burlón y sombrío.

La música de Santiago de Murzia sigue más de cerca el espíritu del barroco que el del «siglo de las luces». Está más cerca de las ideas expuestas por Marin Mersenne en su **Armonía Universal**, de 1636, que de las del **Traído de Armonía**, de Jean-Philippe Rameau, de 1726.

Afirma el primero de los autores citados, refiriéndose al laúd, que quien comprenda sus libros «...podrá hacer todo lo que quiera por medio de su instrumento: por ejemplo, podrá representar... la cuadratura del círculo, la proporción del movimiento de todos los cielos y sus astros, la de la velocidad de los pesos que caen y mil cosas más, por medio de los sonidos de su instrumento» (op. cit. Libro 2^o, proposición 12^a, pág. 92).

En esa misma tónica, más imaginativa y mágica que racional, se mueve la música de Murzia, como lo hizo tres cuartos de siglo antes la de Denis Gaultier. Este laudista dedicó una de sus «Allemanda» a la muerte de su esposa. Al pie de la composición, publicada junto con otras piezas en **La Retórica de los Dioses**, de 1652, escribe la siguiente nota su amigo Chambre: «*El iustre Gaultier, favorecido por los Dioses con el supremo poder de animar los cuerpos sin alma, hace cantar a su laúd de triste y lamentable separación de la mitad de sí mismo, le hace describir el túmulo que le ha elevado en la parte más noble de la otra mitad que le quedaba, y le hace contar cómo, a imitación del Fénix, se ha vuelto a dar la vida al inmortalizar esta mitad mortal.*»

Este comentario es de típico sabor barroco: su texto intrincado, exhuberante, dramático, extremoso, con expresiones antitéticas. Uno se pregunta, al leerlo, si sus oídos serán dignos de escuchar tanta emoción concentrada y tanta metafísica acústica. Y, cuando se produce la audición, se puede comprobar que la música es bella e imaginar cómo, convenientemente arropada, debía de ser vehículo de elevados sentimientos. Esos comentarios nos permiten conocer el enorme aprecio que se concedía a esas manifestaciones íntimas expresadas en forma musical. Escribir una breve composición para manifestar el sentimiento producido por la muerte de la propia esposa, o de algún otro personaje estimado, es buena muestra de ello.

El mismo estilo musical usa Santiago de Murzia, incluyendo también algún «Tombó». ¡Qué lejos están esas composiciones de las normas preconizadas por Rameau, contemporáneo de Murzia!: «...las luces de la razón al disipar sus dudas en que la intuición puede sumergirnos a cada instante, serán garantía del éxito que uno puede prometerse en este arte... No basta con sentir los efectos de un arte, hay que concebirlos de modo que se los pueda hacer inteligibles... La música es una ciencia y debe de tener reglas seguras, y estas reglas deben surgir de un principio evidente, y este principio no podemos concebirlo sin la ayuda de las matemáticas» (op. cit. Prólogo).

No parten de estos principios las «suites» de Murzia. Su barroquismo tardío se muestra, entre otros caminos, por la importancia concedida al carácter no-

vedoso, propio de lo inesperado. Así se ve en la melodía, ritmo y armonía, en los ornamentos que desfiguran una línea melódica previsible; en las combinaciones rítmicas en equilibrio inestable y nunca regulares; en la armonía que elude las resoluciones directas por medio de retardos y apoyaturas.

«...La curiosidad y el deseo de saber nos llevan a oír y ver cosas nuevas y, a veces, nos hacen apreciar menos lo que resulta conocido» (Mersenne, op. cit. p. 10). El factor sorpresa del arte barroco, que provoca la suspensión del oyente, conseguida también por la artificiosidad, fue tan característico de aquel siglo que también Rameau, en su citado tratado, se refiere a él noventa años después de Mersenne, aunque sin definirse claramente en su contra ni en su favor: «...¿será acaso que, cuanto más familiares se hacen las cosas, menos sorpresa causan, y que la admiración que pueden provocarnos en un principio degenera insensiblemente a medida que nos acostumbremos a ellas y se convierten al final en una banal distracción?»

LAS «SUITES» DE MURZIA

La música de Murzia es refinada. Incluso en la utilización tardía de la tablatura se puede encontrar el rasgo de una cierta esquisitez, pues el usar ese tipo de escritura, legible sólo en la guitarra e impenetrable para los demás músicos, significa estar lejos de la mayoría, y eso es un poderoso atractivo para los espíritus refinados.

En esas obras o «suites», la melodía es expresiva y elegante, y en ellas se combinan, con acierto, el citado refinamiento con una cierta dosis de espontaneidad; lo inesperado con lo previsible.

La armonía es rica y variada, a veces sorprendente por la particular secuencia de acordes o, con mayor frecuencia, por el modo de presentar éstos: arpegiados, desfigurados en diversos dibujos o mezclando y retardando, una tras otra, las notas que lo constituyen. Otras veces aparecen esos acordes en bloque, para subrayar un determinado contraste tonal o rítmico.

El tono menor domina abrumadoramente entre sus «suites»; a veces, en tonos infrecuentes, ausentes por lo general en las obras de otros guitarristas. Estos tonos menores son vehículo tanto de una dulce melancolía como de unos ritmos vitales, aunque por lo general comedidos, como corresponde a la naturaleza del instrumento, inadecuado para las extroversiones ruidosas.

Como apunté anteriormente, las «suites» de Murzia están formadas por un número variable de piezas, tal como era costumbre en Francia en el siglo XVII, en que la «suite» no era más que un medio que servía para ordenar las composiciones por grupos de un mismo tono. En ese caso, la unidad formal no la da el conjunto, sino la pieza aislada, aunque en Santiago de Murzia hay unas piezas que aparecen siempre al principio de la «suite»: las citadas «Preludio», «Allemanda», «Corrente», «Sarabanda» y «Giga», a las que siguen otras. Los títulos de esas piezas se refieren básicamente a danzas, de las que conservan ciertos ritmos característicos, pero ya no una finalidad coreográfica.

Los artistas como Santiago de Murcia conocían bien su instrumento, aprovechando las limitadas posibilidades que ofrece. Utilizan un buen número de recursos técnico-expresivos con los que mantener el interés del oyente. Uno de ellos es el de servirse de una cierta indefinición de los diseños, al que me he referido al comentar el asunto de las cuerdas octavadas. Se trata de un procedimiento propio de la estética barroca, que se sirve de lo inacabado para apelar y estimular los resortes irracionales del oyente. En pleno barroco, y en sus secuelas, la claridad absoluta se entiende como engendradora de fastidio e ineficaz para incitar a la participación del oyente, que deberá completar con su imaginación lo que falta a la obra.

Uno de los efectos que sirven a este propósito y que aparece con mucha frecuencia, consiste en emplear el máximo número posible de cuerdas al aire y de cuerdas distintas para que las notas de un pasaje de tipo escala puedan resonar, mezclándose y superponiéndose una nota con la siguiente.

Estas prácticas curiosas, estas combinaciones de sonidos llamativas, además del encanto propio que puedan tener para nuestros oídos, creo que deben contemplarse a la luz de una situación política concreta: en una época en que el absolutismo impedía una razonable crítica de la vida social, la pasión por lo nuevo se corrompe en lo extravagante o se convierte en un capricho trivial, en modas tan exóticas como efímeras.

Teniendo esto en cuenta, se puede afirmar que, de hecho, en la música de renacentistas. Pero, de todos modos, no hay que infravalorar el hecho de que el propósito de una y otra música es diferente: en la barroca, la emoción pasa a primer término, mientras que en la renacentista, la calidad se medía más por el buen oficio de sus autores que por el genio.

En esa música variada, llena de sorpresas, de ornamentos, de procedimientos armónicos que difieren las resoluciones se percibe el eco de un mundo cambiante. Tal vez el régimen de permanente conflicto bélico que tenía España, tal vez una sensación generalizada de inseguridad se manifestase en este arte como un planteamiento dinámico en el que el cambio es lo único estable.

En resumen, la obra de Murcia representa para mí un epígono manierista de la música para guitarra barroca. El autor recoge el legado de sus predecesores y lo funde con sus propias aportaciones en una producción que representa la última cumbre y, a la vez, la decadencia de este estilo.


Como son poquísimos los guitarristas que tienen a mano una guitarra de cinco órdenes y son pocas, también, las ediciones asequibles de Santiago de Murcia, quiero referirme brevemente a los criterios de adaptación que pueden seguirse para tocar esta música con una guitarra actual.

Podría hacer ahora varias consideraciones sobre la oportunidad de interpretar obras concebidas para un instrumento con otro diferente; sobre el sentido histórico, la evolución de los gustos, etc. Prefiero empezar sentando un principio: para tocar una obra escrita para guitarra barroca con una guitarra clásica,

GUITARRA
ESPAÑOLA, Y VANDOLA

en dos maneras de Guitarra, Castellana, y Cathalana de cinco Ordenes, la qual enseña de templar, y tañer rasgado, todos los puntos naturales, y b, mollados, con estilo maravilloso.

Y PARA PONER EN ELLA QUALquier tono, se pone una tabla, con la qual podrá qualquier sin dificultad cifrar el tono, y despues tañer, y cantarle por doze modos. Y se haze mención tambien de la Guitarra de quatro ordenes.



La obra de Joan Carles Amat, «Guitarra española y vándola».

es necesaria una cierta adaptación al no poderse reproducir directamente los recursos idiomáticos específicos de aquel instrumento.

Para llevar a cabo esta adaptación, se pueden seguir básicamente dos caminos. El primero, tratar de adaptar la obra a la guitarra actual, aprovechando las posibilidades de este instrumento y de las técnicas modernas. El segundo, es aquél que pretende recrear lo más fielmente posible el espíritu del original.

El primero, suele considerar (implícitamente) que la evolución en la construcción de instrumentos y en el desarrollo de la técnica ha seguido una línea de constante progreso, determinada por el enriquecimiento que supone la experiencia histórica y la aplicación de nuevos conocimientos. Sin embargo, este supuesto no es del todo cierto, porque tanto la labor del luthier como las técnicas compositivas no se han modificado sólo por la exigencia de mejoras objetivas, sino que se han ido adaptando a los gustos que prevalecen en cada época. Una guitarra actual tiene mayor volumen sonoro que una barroca, pero eso no es una mejora, sino una adaptación a la exigencia que impone las actuales salas de concierto, de aforo multitudinario; se trata, en suma, de una exigencia social. La finalidad de la guitarra barroca, por el contrario, era más bien la de «... (deleitar) a su Señoría cuando se retira en privado...» (Thomas Morley, **Canzonets**, 1597), y de «...entretener a Vuestra Majestad en las horas de ese precioso ocio en que da descanso a sus Augustos trabajos...» (R. de Visée, **Livre de guitarre**, 1682).

LA GUITARRA MODERNA

Con nuestra versátil guitarra moderna podemos tratar de imitar los felices hallazgos de las tablaturas barrocas. Difícilmente quien conozca éstas a fondo querrá transcribirlas difuminando la acertada invención que en ellas aparece. El no considerar hechos, como el de las octavas agudas en la cuerdas cuarta y quinta en las ediciones modernas hace que el resultado difiera notablemente de

la pieza que el autor concibió. Tengamos en cuenta que, mientras que el laúd iba ampliando constantemente el número de sus cuerdas hacia el registro grave, la guitarra permaneció con sólo cinco órdenes durante más de dos siglos. Por tanto, parece ser que uno de sus rasgos esenciales era el de su registro de contralto, con ausencia de bajos. El oyente actual, acostumbrado a esas versiones popularizadas de algunas piezas de G. Sanz, que abusan de los sonidos retumbantes de las cuerdas graves de la guitarra moderna, puede encontrar cierta dificultad a la hora de apreciar la delicadeza y gracia de esas piezas tocadas con el instrumento para el que fueron escritas o, en su defecto, adaptadas siguiendo lo más de cerca posible la idea original de su autor.

Si pensáramos que la guitarra moderna tiene pocos o ningún punto de contacto con la barroca, si la consideramos como un instrumento completamente distinto, tal vez la postura más correcta sería la de seguir las indicaciones que da R. de Visée para aquellos que quieren tocar sus obras con «...clavecín, violín u otros instrumentos...». En esas versiones alternativas se conserva a grandes rasgos la melodía y la armonía, aunque no el ámbito, ni el tono, ni los diseños de las voces, ni la ornamentación. Lo que sí que se conserva, lo que debe mantenerse en la interpretación, es el estilo barroco, concepto no del todo abstracto para aquellos que dedican un cierto tiempo a la práctica del estudio de las tablaturas y otras fuentes de conocimiento. De ahí puede surgir el criterio que valore ponderadamente el camino a seguir, ya que me parece que, por lo general, se encuentran más poseedores de criterios infalibles y verdades absolutas entre quienes proceden de un conocimiento teórico o de un desconocimiento real, que no entre aquellos cuya experiencia está adquirida con la práctica. La razón de esto es, tal vez, que la ignorancia es la madre de la audacia. (Esa debe de ser la razón por la que he tenido la audacia de escribir este artículo.)

Quiero terminar con dos consideraciones: no estará de más recordar aquí que el que una transcripción o interpretación esté sólidamente documentada no basta para que resulte acertada. El talento, buen gusto y sentido común del intérprete son cualidades imprescindibles, junto con la anterior, para el éxito de la empresa.

La segunda consideración es que quien opte, finalmente, por una versión actualizada o enriquecida de esas músicas pretéritas puede tener razones de peso a su favor, y no sería una de las menos importantes la de que si su interpretación resulta garbosa, posiblemente se coronará con una sonora ovación, que suele considerarse comúnmente como signo inequívoco de acierto y éxito, además de ser augurio de próximos contratos: argumento nada desdeñable en una profesión sometida con frecuencia a la incertidumbre permanente.

Tengo el deseo, la intención, quizá la presunción, de que por medio de conciertos, grabaciones y ediciones se pueda dar a conocer, y llegar a implantar, la música del que considero uno de los autores más interesantes de música para guitarra barroca de Europa.

Todo es excepcional en Plácido Domingo: su carrera, su voz, su Rolex.

Excepcional. Esta es la palabra que acompaña a Plácido Domingo y a todo lo que le rodea.

Excepcional es ser como él es. Excepcional es conseguir lo que él ha conseguido. Excepcional es el fervor de sus seguidores.

Y es que Plácido Domingo se ha convertido en un mito. Un mito por el que se forman largas colas delante de los teatros de Hamburgo, París, Londres o Nueva York.

“Sólo puedo cantar cinco o seis obras al mes —dice— para poder dar, en cada representación, todo lo que el público espera de mí”.

Plácido Domingo es un nombre conocido por todo el mundo, incluso por aquellas personas que nunca han pisado un teatro de ópera. Para sus admiradores es simplemente “El Tenor”.



Pero Plácido Domingo es bastante más que “El Tenor”. Es un músico completo. Virtuoso del piano y director de orquesta.

“Para comprender realmente cada una de mis interpretaciones comienzo por estudiar a fondo la partitura y el texto. Esta es para mí la única forma de transmitir lo que el autor ha querido expresar. ¡Qué suerte tengo de poder hacerlo!”

El reloj que Plácido Domingo ha escogido es un Rolex Oyster GMT-Master en oro de 18 quilates.

“Es el reloj perfecto para mí. Me indica simultáneamente la hora en dos países distintos, lo cual, teniendo en cuenta lo que yo viajo, me es de una gran utilidad. Además es infatigable. Ojalá pudiera yo decir lo mismo”.

Para el músico completo, el reloj completo. Rolex.


ROLEX
of Geneva



Rolex GMT-Master en oro de 18 quilates o acero, con brazalete a juego.
Relojes Rolex de España, S.A. Serrano, 45 - Apartado 859 - Madrid-1

Folklore

Actuación en Madrid
del grupo Japonés Za Ondekoza

LA MUSICA DE LOS T

Por Javier Monjas Blasco

Hace algunos siglos, Japón se encontraba inmerso en una época de sequía. Los habitantes de dos pueblos vecinos se disputaban un pequeño río que discurría entre los dos términos. El agua era el único recurso vital que poseían sus habitantes, una vez que el espectro del hambre se iba cerniendo ante los campos de arroz desecados por la falta de lluvias.

Cuenta la tradición que se acordó un derecho de exclusividad ante el río, lo que suponía que uno de los dos pueblos acapararía todo el agua, mientras que el otro se vería abocado a una casi total falta de alimento. Para dirimir el pleito, no recurrieron a la guerra sino a un concurso de tambores; aquél pueblo que los tocara con más fuerza y arte adquiriría el derecho sobre el río, librando a sus tierras de la aridez y la esterilidad. Se cuenta que el apasionamiento fue tan enorme como sólo lo puede ser la transformación del deseo de vivir en el tañer desesperado de unos tambores cuando la única alternativa del fracaso era la muerte.

De otra forma se inicia uno de los aspectos más llamativos del folklore japonés; la música de tambores. Hoy día, un grupo compuesto por trece muchachos de ambos sexos, intentar revitalizar esta peculiar manifestación artística dándola a conocer fuera de las fronteras que la vieron nacer. Este conjunto se llama Za Ondekoza y visitó nuestro país con ocasión de la firma del Acuerdo Cultural entre España y Japón, —suscrito el 5 de marzo—, y que tuvo su primera plasmación efectiva en la Semana Cultural de Japón, celebrada en Madrid entre el 7 y el 13 de junio.

Za Ondekoza se creó hace unos diez años por Den Tagayasu en un «ashram» de la isla de Sado, en el mar de Japón. Su propósito es revitalizar la música y el teatro tradicionales en una época en la que, como ellos nos comentaban, la juventud de Japón se encuentra demasiado centrada en músicas foráneas. Especialmente, se encarga de redescubrir y fomentar la música de tambores, flautas y clarinetes, así como el «shamisen», especie de guitarra de tres cuerdas originaria de Japón.

Los jóvenes de Za Ondekoza están sometidos a una dura disciplina. Antes de dar a conocer sus actividades permanecieron por espacio de cinco años aislados de todo contacto exterior, dentro de su «ashram» meditando y perfeccionando



Fotos: Paco Tur.

Pantomima del ladrón de sandías, interpretada por Za Ondekoza.

su arte. Asimismo, todos los días corren un maratón de entre 20 y 40 kilómetros con objeto de recargar al máximo sus energías, tanto físicas como psíquicas. Significativas son también las obligadas prácticas de utilización de ambas manos en tareas tan cotidianas como comer con los tradicionales palillos japoneses, con el fin de conseguir una habilidad y fuerza similares en los dos brazos, cualidad

sus elementos están tan preestablecidos y su composición es tan rigurosa como la de un stradivarius. Están fabricados con una madera denominada «keaki» que posee una extraordinaria dureza y al mismo tiempo es muy ligera. A veces, se ha debido buscar esta madera en regiones tan remotas como África, dada la gran dificultad de encontrar un árbol con el gran perímetro que un «odaiko» tiene en

su parte central. Los parches son de la piel de un novillo de dos años. Dicen que su sonido se escucha a varios kilómetros a la redonda.

Rotundos, los interpretantes golpean durante casi una hora los tambores menores y el «odaiko», que se encuentra subido a una especie de carro con farolillos y escritura japonesa en sus lados. La fuerza es la dueña del espectáculo —no la violencia; «nosotros nunca utilizamos la violencia»— y se produce su sublimación en un acoplamiento a los ritmos de la naturaleza, simbiosis que hace evocar una terrenal manifestación de los «Onis», los semibenignos, aunque siempre terribles, demonios japoneses que en las tormentas hacen redoblar sus tambores entre las nubes.

TAMBORES EN LA SEQUIA

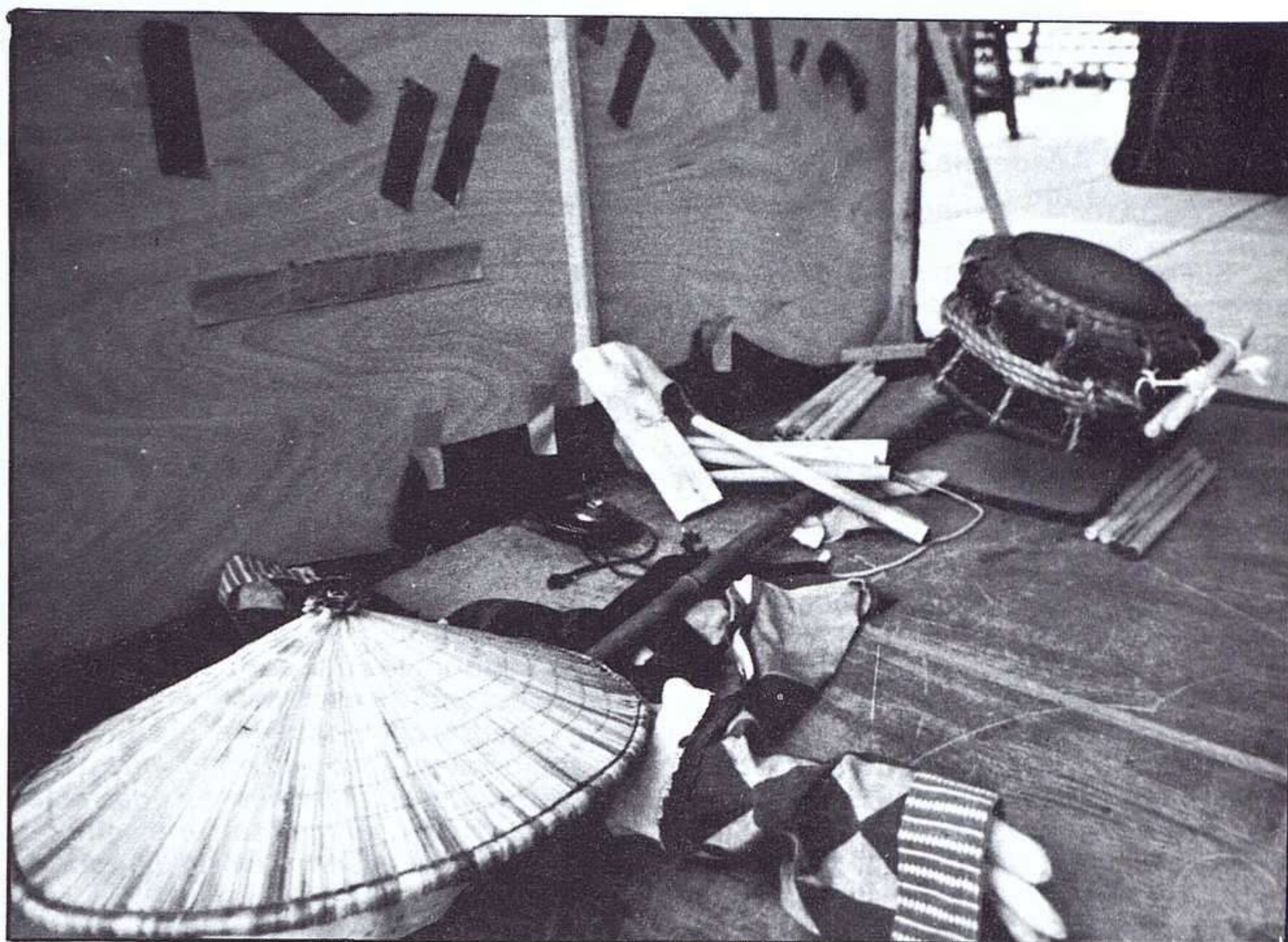
necesaria en un buen tañedor de tambores.

Sus actuaciones rezuman, de alguna forma, cierto tipo de espiritualidad; aunque ellos nos manifestaran al concluir que nunca piensan en nada al subir a un escenario. Pero quizás aquí está la clave de su peculiar estilo, porque cuando interpretan parecen estar sumidos en la más profunda de las concentraciones, concentración que nos encargamos de comprobar después de su actuación entrevistando a jóvenes hieráticos e imperturbables ante nuestras preguntas. Conectan en cierta forma con la filosofía que impregna las diversas manifestaciones vitales japonesas, el mismo tipo de impavidez y aplomo de un «samurai» del período Kamakura o de los mojes Zen buscando el «Satorai».

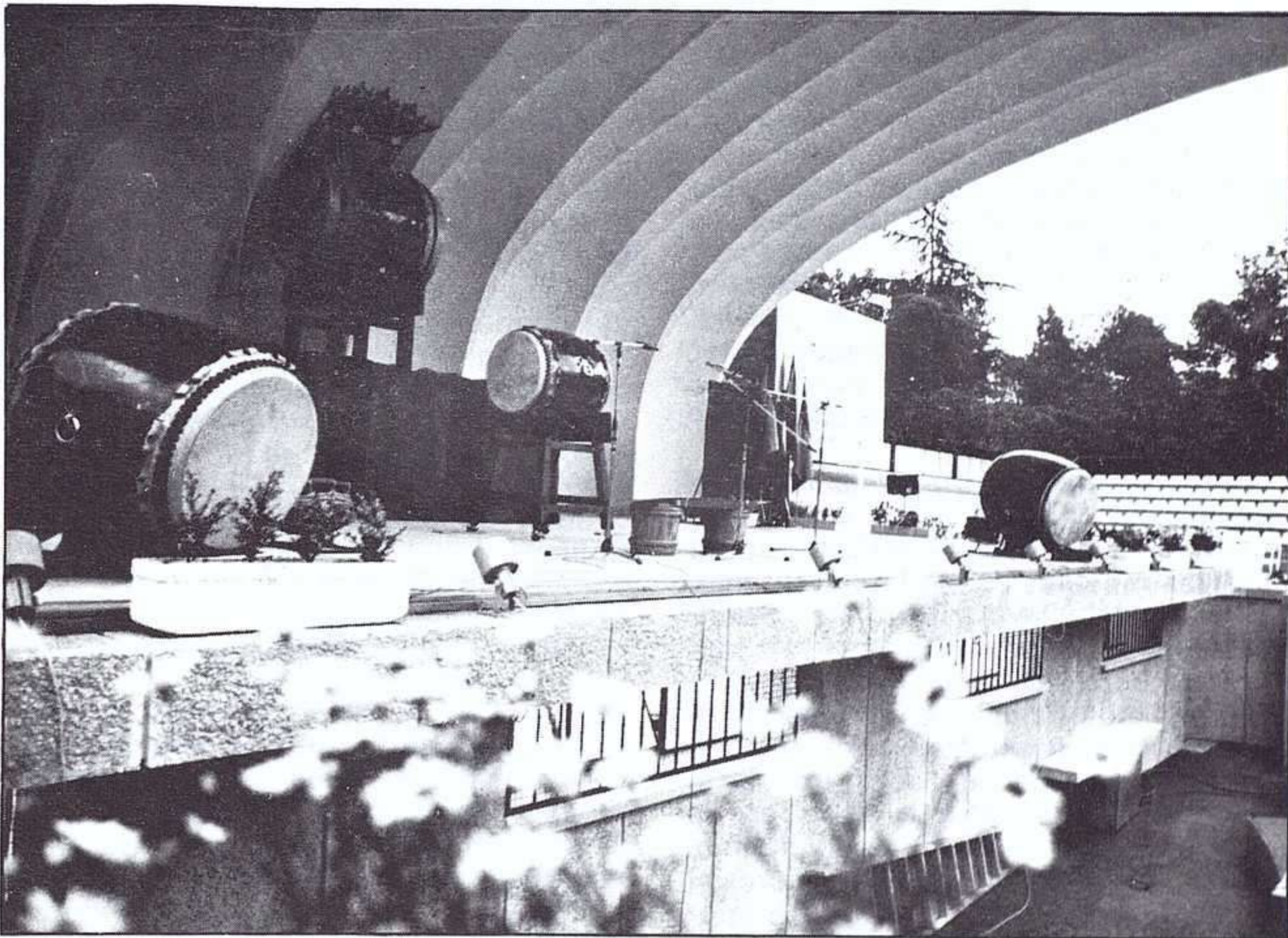
La austeridad en sus modos de vida y su parquedad expresiva a la hora de la conversación son el opuesto a sus actuaciones, en las que el colorido, la fuerza y la expresividad con mil y un matices envuelven al espectador. Cuando comienzan con una exquisita y exótica versión de **El Gato Montés** interpretada con instrumentos ancestrales, el pasodoble toma una extraña fluidez y unas raras características orientales, que nos hacen tener visiones de un mundo de biombos de laca y paredes de papel, entre las que faena un torero con kimono.

Tambores pequeños imitando la lucha de unos pescadores que desde sus frágiles embarcaciones se enfrentan a una tormenta, bailes a medio camino entre la danza y el kárate, una pantomina de un ladrón robando sandías en un huerto con una plasticidad estructurada a base de pequeñas percusiones, «sakujas» a modo de auténtica música clásica japonesa o grandes tambores imitando el trueno, el galope de los caballos o el sonido de una máquina de vapor fueron desfilando ante el regicijo y común disfrute en unas ocasiones o la incompreensión y el distanciamiento en otras, donde sutilísimos y extraños acordes enmarcado en un código no habitual para la estructura melódica occidental, quedaban alejados del desciframiento del espectador.

Pero el gran rey de la representación es sin duda un espectacular tambor llamado «odaiko», cuyos parches miden aproximadamente un metro y medio de diámetro y que es golpeado por dos personas, cada una en un extremo. Mientras un ejecutante lleva la parte rítmica básica, el otro redobla, varía y actúa como solista. Sólo existen cinco tambores de este tipo en Japón, tras de los cuales los posee Za Ondekoza. Su valor se estima en unos cuatro millones de pesetas y



Diversos instrumentos folklóricos japoneses que se utilizan en las representaciones



El tambor más grande y espectacular de los utilizados por el grupo es el «Odaiko».

Musicología

EL «ULTREIA», CANTO DE EUROPA EN EL CAMINO DE SANTIAGO

Por Pedro Echevarría Bravo

C. de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Si analizamos detenidamente el **Cancionero Musical Popular Español**, nos encontramos, de vez en cuando, con que diversas canciones, a través de sus leyendas, escenas y romances, nos recuerdan el Camino de Santiago; y lo propio ocurre con otros **Cancioneros** de Europa, como los de Francia, Bélgica, Holanda, Italia, Inglaterra, Alemania y Portugal. Merced, pues, a esta afluencia de peregrinos de todo el mundo (ya nos dice el **Codex Calixtinus** que se hablaban cien lenguas en Compostela) y teniendo por marco escénico las rúas y las plazas de una ciudad pequeña como Santiago, es natural que se oyeran, en las mismas, canciones medievales de todos los países, melodías y cantos que, al transcurrir el tiempo, habrían de influir poderosamente en las propias canciones del país y viceversa. De todas estas canciones el **Ultreia** puede considerarse, sin duda alguna, como el Canto de Europa al Apostol Santiago.

Por esta causa, podríamos preguntarnos: ¿Es, en verdad, el canto de **Ultreia** de origen flamenco? Sobre este particular se entabló una apasionada polémica, en 1882, (¡hace justamente cien años!) entre el famoso compositor madrileño Francisco Asenjo Barbieri y uno de los transcritores de dicho canto, José Flores Laguna, académico correspondiente de la Real de Bellas Artes de San Fernando, autor de **El Barberillo de Lavapiés** y presidente de la Sección de Música de dicha academia.

De este canto de **Ultreia** nada se sabía, hasta que, en 1879, al llegar a feliz término los trabajos realizados para hallar las reliquias del Apóstol Santiago, el cardenal Payá invitó a Padre Fita y Fernandez Guerra a que visitasen Compostela, con el fin de que diesen su autorizadísima opinión sobre diversas cuestiones históricas y arqueológicas relacionadas con los descubrimientos llevados a cabo en la Basílica compostelana. Con este motivo, pudieron examinar allí dichos señores el **Códice de Calixto II** y, al ver las numerosas composiciones poéticas y musica-

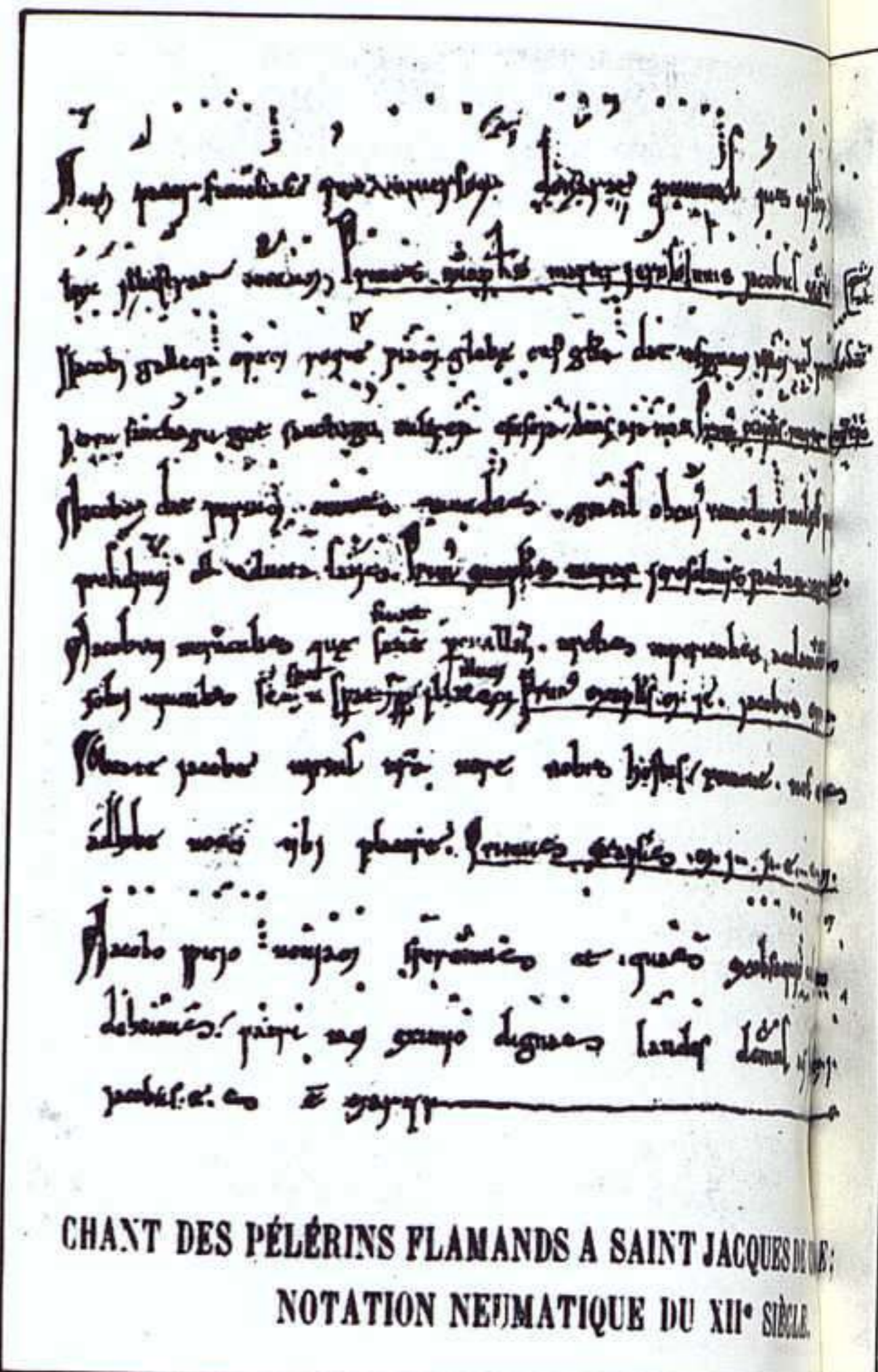
les que contenía, entre ellas el citado canto de **Ultreia**, influyeron considerablemente en el ánimo del cardenal Payá para que procurase la traducción musical del mismo, ya que, hasta entonces, nadie se acordaba, y nadie pretendía saber lo que podía leerse allí musicalmente, porque, como decía el **Boletín del Arzobispado de Compostela**, con fecha 22 de julio de 1882, «*las notas musicales han sido hasta ahora un misterio impenetrable, a pesar de que se han consultado varios maestros de España y del extranjero, remitiéndoseles a cada uno de ellos sendas fotografías*».

El caso es que, después de recibir el Cabildo Metropolitano cinco versiones distintas, optó por aceptar la del señor Flores Laguna, la cual, según manifestaciones del entonces maestro de capilla de la Catedral compostelana, el canónigo Santiago Tafall Abad, «*lo mejor que puede decirse de esta versión es que, más que traducción, parecer ser una composición original del señor Flores Laguna*». Sin embargo, ¡habrá que ver y oír, el **bombo** que dió al estreno de dicho canto la prensa de aquel entonces, interpretado en la Catedral la tarde de los días 25 y 26 de julio de 1882!

Llegó a tal altura la polémica suscitada por el estreno del canto de **Ultreia** que el ilustre maestro y compositor Barbieri suscribió un razonado dictamen-informe, que elevó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con fecha de 5 de abril de 1883, en el que rebate, uno por uno, todos los errores que contiene la transcripción del señor Flores Laguna, encontrando la primera discordancia en su letra inicial, cuya traducción empieza así: «*Dum Pater Familias*», y en el facsímil, se lee claramente «*Sum Pater Familias*». ¿De quién es la razón...?, añade Barbieri. Respecto al estribillo

Herru Sanctiagu
Got Sanctiagu
E ultreia, e sus eia
Deus, adiuva nos

Barbieri afirma que la palabra «*Herru*» podrá ser flamenca en el fondo, pero no en la forma», ya que para significar «señor» en flamenco se utilizan las palabras «*heer*», «*heere*», «*hect*», o «*heert*», pero nunca «*herru*», como se lee en el canto de **Ultreia**, resultando que según



Canto de «Ultreia», reproducción del «Codex Calixtinus» (siglo XII).

CanV la - co - bi Gal - le - ci - a o -
De Jan - ti - a - goal - can - ce pro -
- pem ro - gel pi - am, de - bæ cu - ius glo - ri -
- pi - cio des - ti - no, Ga - li - cia: su glo - ri -
- a dal in - sig - nem vi - am: ul -
- a da fe - liz ca - mi - no, pa -
pre - cum fre - quen - ti - a can - tel me - lo -
- ra lan - las pre - ces de can - to di - vi -
di - am. Her - ru Sanc - li - a - gu -
- no. ¡Oh, Se - ñor San - ti - a - go!
gol Sanc - li - a - gu e - ul - tre - i - a,
Gran San - ti - a - go, e - ul - tre - i - a,
- sus - e - i - a. De - us, a - i - a nos.
e - sus - e - i - a, pro - te - ge - nos, Dñs.

Transcripción de Germán Prado del Canto de «Ultreia».

él, en los cuatro versos no hay sino dos palabras —«*herru*» y «*got*»— que pueden tener cierto aire flamenco, por lo cual bien pudiera considerarse como de origen gallego o pictovense, pero no flamenco.

Yo estimo, por mi parte, que, tal vez, lleve muchísima razón el insigne musicólogo madrileño, maestro Barbieri, porque, a juzgar por las mil y pico melodías que llevo recopiladas sobre la música popular, de Galicia, hay muchos, pero muchísimos **Alalas** que terminan, en su forma musical, idénticamente al último



El Obispo de Tuy fue el primer peregrino extranjero que visitó el sepulcro del Apóstol Santiago, en el 950.

verso del citado estribillo: «*Deus adiuvans*». No obstante, hay que reconocer que este canto de **Ultreia** es el más antiguo de todos los que cantan los peregrinos de Europa, ya que se halla incluido en el **Liber Sancti Iacobi**, cuya música grave y devota, en general (como podrá apreciar el lector en el texto musical que acompañamos), resonaba ya, en el siglo XII, bajo las bóvedas de la Basílica compostelana. Cantándola, los peregrinos de todo el mundo tomaban fuerzas «en el largo y duro camino de Galicia».

Por esta causa, todos los pueblos de la vieja Europa caminan a Compostela «*andando*» y «*cantando*», especialmente los franceses, que habrían de recorrer 340 leguas, ya que ésta es la distancia que separa París de Compostela, teniendo que pasar por más de 100 pueblos, aldeas, villas y ciudades francesas y españolas.

En 1958, con motivo de encontrarse en Compostela el ilustre y malogrado musicólogo Mosén Higinio Anglés, para tomar parte en la inauguración del I Curso de **Música en Compostela**, que tanta fama ha conseguido ya en todo el mundo, hizo una transcripción del canto de **Ultreia**, que, desde entonces, cantan los alumnos becarios al iniciar la apertura del curso selectivo. Por cierto que, sobre este particular, se publicó un interesante trabajo en el diario **La Noche**, de Santiago de Compostela, correspondiente al día 14 de agosto de 1961, debido a

la pluma del gran musicólogo Agustín Isorna Ríos, en aquel entonces Director de la Masa Coral «Tomás Luis de Victoria», de la Empresa Bazán, en Cartagena. En uno de sus párrafos, el aventajado discípulo del famoso e ilustre mercedario del Monasterio de Poyo, P. José Miguelez, se atreve a decir lo siguiente: «*De todas las versiones existente, la que más se aleja de la realidad es la de Mosen Higinio Anglés. Quizás haya sido por no encontrar, al momento, datos suficientes y necesitar del canto con urgencia, al ser adaptado como himno por Música en Compostela, pues incluso abandona reglas rítmicas que él mismo tiene registradas. La tesitura es la que había adoptado Dom Pothier; pero es más natural la de Dom Prado, por estar más centrada en la extensión media de todas las voces*».

Así mismo, el citado Padre Germán Prado, figura de máxima autoridad, hoy día, en estos estudios medievales, cuya opinión compartimos plenamente, sostiene que «*la melodía de la canción de los peregrinos flamencos **Ultreia** es puramente medieval, compuesta en tono de Re con quinta modal Re-La. Para reducirla al esquema normal gregoriano, sería necesario incluirla en el primer tono gregoriano con un Re final y una La dominante. Dom Pothier, seguido por Tafall, llamó Mi a la dominante, pero parece más conforme con la práctica musical de la época considerar el La nota dominante*

de manera que la pieza termine en Re».

Las estrofas del canto de **Ultreia** son seis y de seis versos rimados cada una, con la particularidad de ofrecer en su conjunto la declinación del nombre «Jacobus», como podrá apreciar el lector en el texto latino, cuya traducción rítmica se atribuye a don Antonio G. Vazquez Queipo.

También es interesantísima **La gran canción de los peregrinos de Santiago**, en la que se narran todas las incidencias que le ocurre al peregrino medieval, en el recorrido de esas 340 leguas desde París a Compostela, como cuando indica que, al llegar a la capital de León, se encontraba con que el llamado «Camino francés» tenía una bifurcación, en dirección a la capital del Principado de Asturias, donde visitaban el Arca Santa de Jerusalén, ya que a la romería ovetense se le concedió un lugar secundario después de la de Santiago, y así lo atestigua el rey Alfonso X el Sabio en la partida primera, al definir a los peregrinos diciendo que «*andan en peregrinaje a Santiago o a San Salvador de Oviedo o a otros lugares de luenga o de extraña tierra*». Nada tiene de particular, pues, que la copla se manifestase de esta forma:

*Quien va a Santiago,
Y no a San Salvador,
Sirve al criado
Y deja al Señor.*

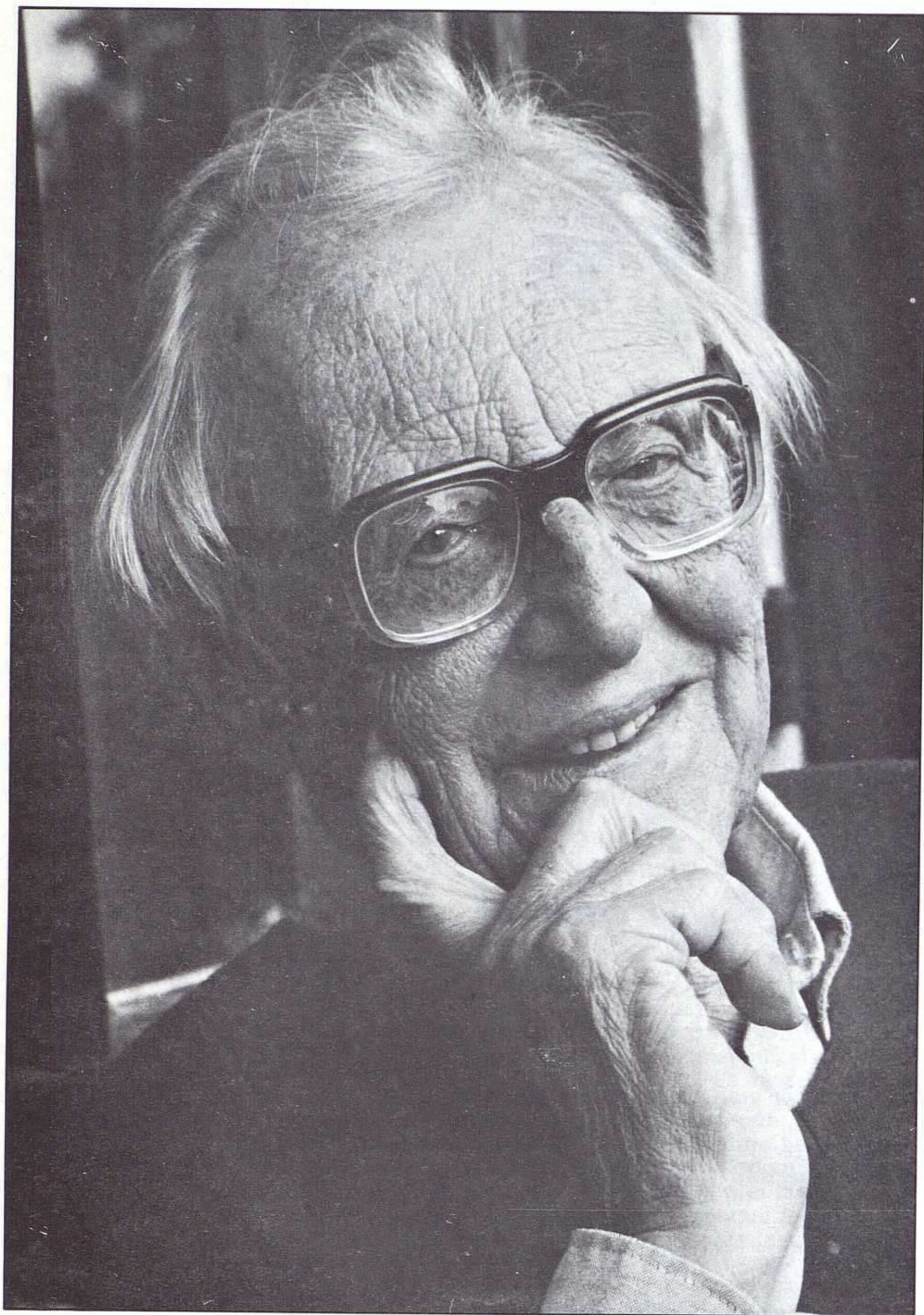
Y así, alternando el canto de **Ultreia**, el peregrino medieval recuerda insistentemente a su *patria chica*, como ocurre en Cataluña, donde desde muy antiguo durante la víspera de la noche de Santiago, siguiendo una antiquísima tradición, en la que, precedidos de unos farolillos, forman en procesión para visitar la gótica capilla del pie del romero:

*«San Jaume ve de Galicia,
San Jaume ve d'Aragón,
Per predicar als homes
La fe de Nostro Senyor».*

La romería de Santiago, a través de sus años santos, jubilaires o de perdanza (se celebra desde el año 1122, siempre que el día 25 de julio coincida en domingo), tiene su más fiel exaltación a través de las *pastorelas* de Pero Amigo de Sevilla; de Payo Gomes Charinho, el trovador almirante de Pontevedra; de Alfonso Alvarez de Villasandino; de Joan Ayres de Santiago, y hasta del propio Dante, que seguirán oyéndose ininterrumpidamente, porque recordando a Santa Gerthudis «*la prerogación de Santiago durará hasta el fin del mundo*».

Evoquemos esta cancioncilla que me facilitó, en 1953, un viejecillo de la comarca de Bergantiños (La Coruña) y que representa fidelísimamente, hoy día, el sentir del pueblo español:

*«O Alalá foi a Roma,
O Alalá foi a veu,
Foi decirlle o Padre Santo
Que viñese a xubileu».*



Por Lilo Gesdorf

Descendiente de una familia de oficiales y eruditos, Carl Orff nació el 10 de julio de 1895 en Munich.

De su madre, «Enkelschülerin» (1) de Liszt, recibió a la edad de cinco años las primeras lecciones de piano. En aquellos años nacieron también, con la ayuda de la madre, pequeños apuntes musicales en la pizarra.

En la casa paterna, en donde se tocaba música diariamente, el pequeño Carl no se consideraba un niño prodigio. Sus padres tocaban por las tardes a cuatro manos, y cada domingo con quinteto de arcos y piano por la tarde o por la noche con cuarteto de cuerdas. La musicalidad era algo obvio.

Acompañado por su madre, cantaba

(1) Enkelschülerin: alumna de un alumno de Liszt, es decir dos generaciones posteriores. (N. del T.)

arias de ópera; también aprendió pronto el manejo del violonchelo y del órgano.

El holandés volante, de Richard Wagner, fue la primera gran ópera a cuya representación Carl asistió en 1909, en el Münchner Hoftheater (Teatro de la Corte Bávara). En los Münchner Kammerspiele (Teatro de Cámara Munique) nació su amor por Shakespeare, cuyas obras llegarían a ser de gran significado a lo largo de sus años de labor.

Tras haber frecuentado un instituto de enseñanza secundaria, Orff estudió en la Akademie der Tonkunst (Academia de Arte Musical), de Munich. Un breve período de trabajo, en calidad de director de orquesta en los Münchner Kammerspiele, como asistente de Otto Falckenberg, fue interrumpido por el servicio militar. En seguida Orff fue enviado al frente en un lugar del este de Europa, donde resultó herido encontrándose en la trinchera.

«IN ME CARIO

A comienzos del verano de 1918, después de haber repuesto su salud, dejó su ciudad natal para ir como director de orquesta al Teatro Nacional de Mannheim, sede del director titular Wilhelm Furtwängler; tras la expiración de este contrato provisional, obtuvo un puesto análogo en el Gran Teatro de la Corte Ducal de la ciudad de Darmstadt. En 1919 regresó a Munich y vivió allí como compositor libre hasta, finalmente, establecerse en Diessen am Ammersee.

En Munich, en la colección musical de la Biblioteca Estatal Bávara —la cual, según sus propias palabras, se transformó en su «alma mater»—, comenzaron, en 1919, sus años de estudio de los antiguos maestros; principalmente estudió a los teóricos de la Camerata Fiorentina del Barroco Temprano y a Claudio Monteverdi. Los objetivos artísticos que se proponían estos maestros eran tan sorprendentemente semejantes a los de Orff que la concepción de los antiguos maestros podría ser válida como lema de su obra: «*La música consta de lengua y ritmo y, por último, de sonido.*» (G. Caccini, prólogo a **Le Nuove Musiche**, Florencia, 1601.)

En 1924 inauguró Orff, junto a Dorothee Günther, en la Luisenstrasse, de Munich, la hoy ya legendaria Günther-Schule, en la cual se ofrecían diversas posibilidades en el campo de la moderna educación de expresión corporal y de la danza. Con ello estableció Orff su taller, en el cual podría así entregarse a la tarea que se había propuesto, es decir, la regeneración de la música a partir del movimiento y de la danza. Aquí desarrolló también la idea de la unidad natural, constituida por música y danza, que más tarde sería completada: lengua, música y danza. El resultado de este trabajo experimental fue la Schulwerk, cuyo folleto introductorio, característico para Orff, no fue escrito hasta diez años más tarde.

Ya entonces se percibe su anhelo de realizar una «Gesamtkunstwerk» (obra de arte total) contemporánea, obra que exige una nueva concepción de música, lengua y escena.

Orff ponía insistentemente de relieve el significado decisivo que la Schulwerk había logrado tener en su obra dramática, y que había sido el funda-

ORIAM» ORFF

mento espiritual de su actividad como compositor.

Junto a la Günther-Schule, tuvieron gran significado para Orff la Vereinigung für Zeitgenössische Musik (Asociación pro Música Contemporánea) y la Münchner Bachverein (Asociación Bach de Munich). Se dio a conocer ejecutando oratorios dramáticos, realizando la dirección de escena y como director de orquesta de los mismos. Su estilo propio se hace claro ya desde entonces: aquella sugestiva unión de elementos dramáticos, musicales y gestuales. Nuevamente, un homenaje al indivisible concepto de música.

En **Carmina Burana** (1937), desarrolló Orff, a partir de los ingredientes dados, su propio estilo. Se expresaba estilísticamente con la melodiosidad de canciones populares, es decir, por la extensión tonal limitada, por el uso de la modalidad y por los ritmos que pronunciadamente llamaban al movimiento, elementos que le eran familiares a través de las danzas de los siglos XVI y XVII, las cuales había estudiado cuidadosamente y arreglado para diversos instrumentos.

La renuncia a la armonía altamente elaborada y el quiebro de la técnica del desarrollo motivico le llevaron inevitablemente al «ostinato», en otras palabras, la permanente repetición de la substancia melódica, rítmica o armónica.

Después de un largo proceso de abstracción y una constante reducción a lo esencial, se lleva a cabo el extrañamiento —a la edad de 42 años, cuando se estrenó **Carmina Burana**— descubrimiento de sí mismo.

En 1953 se estrenó, en La Scala de Milán, **Carmina Burana**, junto con **Catulli carmina**, «ludi scaenici» y el **Trionfo di Afrodite**, «concerto scenico», con el nombre de **Trionfi. Trittico teatrale**.

Al fabuloso **Mond** (Luna, 1939) y la muy ocurrente **Kluge** (**La Sabia**, 1943) se agregaron, a través de los años, el **Bayrisches Welttheater** (El teatro bávaro del mundo), junto con **Die Bernauerin** (1946), **Astutuli** (1953), la **Comoedia de Christi resurrectione** (drama pascual, 1957) y **Ludus de nato infante mirificus** (drama de Navidad, 1960), así como —el triunfo de los triunfos— el preludio a **Resurrectio**.

Orff tenía una percepción extraordinariamente sensible de la fuerza del



dialecto y sus coloridos; organizar rítmicamente la lengua era su deseo principal. En **El teatro bávaro del mundo** se había entregado a la lengua y la había sondeado; el significado de las palabras pasó a segundo plano, frente a la sonoridad pura. **Die Bernauerin** —decía a menudo— resultó de la lengua, a partir de ella se formó.

Cuando Orff mismo era su propio intérprete, leía y tocaba trozos de su **Teatro bávaro**; brotaban de sus manos, de sus gestos y su lenguaje, música y ritmo, la dulce Agnes Bernauerin, el duque Albrecht de Bavaria, los burgueses en la mesa de la taberna, brujas y espíritus infernales, el saltimbanqui, el alcalde y los Landsterzer (2), los seres celestiales y las fuerzas demoníacas contrarias. Su lenguaje unía íntimamente palabras de su propia creación con el dialecto bávaro y austríaco.

En 1941 comenzó Carl Orff —tras haber hecho un primer bosquejo de la obra— una continuada elaboración de la **Antígona**, de Sófocles, en la versión poética de Friedrich Holderlin. Al igual que en **Edipo, el tirano**, de Sófocles —el cual Orff comenzó a componer inmedia-

tamente después del estreno de **Antígona**, en 1949—, viejas y nuevas sonoridades, el ritmo que se despliega en amplias proporciones y con característica variabilidad, hacen en esta obra más fácil seguir el texto.

El **Prometeo** (1968), de Esquilo, compuesto por Orff tampoco es una puesta en música en sentido usual; en esta obra falta, como en las que hemos mencionado, la forma de desarrollo y la técnica de elaboración. La música se encuentra aquí al servicio de esta poesía singular.

En la última obra de Orff, **De tempore fine comoedia**, estrenada en 1973 y, en nueva edición revisada, en 1979, hay un motivo solo: la palabra. La palabra que pertenece a la comedia, que proviene de los versos griegos de la sábiduría sibilica, de himnos órficos, de «carmina» latinos y de sus propios textos. Creados y formados éstos por una formulación rítmica, la cual les permite presentarse como extraños, desconocidos, nuevos y antiguos a la vez.

La **Schulwerk Musik für Kinder** (**Música para niños**) era el *niño mimado* de Orff; con atención y gran curiosidad observó él de cerca su desarrollo y su divulgación a través de casi todo el mundo.

(2) Landsterzer, palabra creada por Orff, en lengua alemana «Landstürzer»: personas eternamente insatisfechas, pájaros de mal agüero.

En el otoño de 1949, comenzó a enseñarse la Schulwerk en la Akademie «Mozarteum» —cuyo presidente era entonces Eberhard Preussner—, y bajo su generoso auspicio, cursos realizados por Carl Orff y Gunild Keetman para niños de ocho a diez años.

En la Radio Bávara continuaban entretanto las emisiones escolares que habían tenido su inicio en el año 1948. Se trataba de transformar la educación para adultos en el campo de la danza, ya experimentada en la Günther-Schule, en educación musical y de la danza para niños.

Fruto de las emisiones escolares y las experiencias en Salzburgo fueron los cinco volúmenes de la **Schulwerk Musik für Kinder**, escritos por Carl Orff y Gunild Keetman y publicados entre 1950 y 1954. Hasta hoy han mantenido su validez y siguen siendo una pauta inalterada; se han enriquecido con ediciones extranjeras y han sido interpretados por numerosas publicaciones suplementarias.

Orff no escribió ninguna didáctica junto a la Schulwerk; las fórmulas, modelos y esquemas sencillos, de múltiples interpretaciones posibles que la Schulwerk contiene, tienen como propósito estimular a quien enseña para que encuentre soluciones propias y con ellas animar y promover la fantasía infantil.

En el día de la celebración del sesenta y seis cumpleaños de Carl Orff, se inauguraron la sede central y la escuela para profesores de la Orff-Schulwerk, en la Akademie für Musik und darstellende Kunst «Mozarteum» (Academia de Música y Artes Representativas «Mozarteum»), en Salzburgo. En el otoño del mismo año (1961) empezó, bajo la dirección de Carl Orff y Gunild Keetman, la educación regular para la formación de profesores; en un principio, en las salas laterales y sobrantes del «Mozarteum». Muy pronto comenzó, bajo convenientes auspicios, la construcción del futuro Orff-Institut en las afueras de Salzburgo, al sur de la ciudad. En el año 1980, en los actos de la celebración de los 85 años de

Carl Orff, recordaba éste aquellos tiempos *«Recuerdo aún la fundación del instituto a comienzos del decenio de 1960, cuando me encontré en la zanja de la construcción y dije: «¿no habremos quizá abusado de nuestras fuerzas con haber emprendido esta construcción?» Teníamos para empezar seis alumnos, pero pronto se superó el límite del medio centenar y pronto también se dio a conocer el Instituto a través de Austria y Alemania; la Schulwerk se había difundido por medio mundo y en muchos idiomas. Pero todo esto ya lo habéis vivido y va más allá del programa de este extenso simposio para el cual nos hemos reunido aquí hoy, es decir, para mirar nuevamente hacia el futuro y el pasado. Agradezco a todos los amigos y colaboradores —conocidos y desconocidos— que han ayudado y aún ayudan a llevar adelante la idea de una educación básica musical y de movimiento. Sabemos que en la pedagogía nos encontramos aún al principio, principio que encierra en sí muchas semillas llenas de esperanzas prometedoras. En este sentido: ¡Vivant sequentes!»* (En: **Symposion 1980, Orff-Schulwerk. Eine Dokumentation.**)

En octubre de 1981, celebró el Orff-Institut su XX aniversario. Carl Orff —estrechamente ligado al instituto, aunque alejándose lenta y dolorosamente—, hasta el umbral de las últimas semanas de su enfermedad, percibía aún la *«...intemporalidad de la Schulwerk, su independencia de los lenguajes musicales de épocas históricas determinadas, lo que es una de las razones de su amplitud, de sus múltiples utilidades posibles. Es por ello que el trabajo con la Schulwerk no da las herramientas específicas para comprender, por ejemplo, el clasicismo en especial, la música medieval o contemporánea, en sí mismas. La educación básica musical y de la danza pretende resultados fundamentales, generales y transferibles, que influyan sobre el hombre completo. La situación especial de una producción de nuestro tiempo —por una parte accesible y por otra perfectamente desconocida para los contemporáneos— exige una toma de conciencia específica para acercarse a la necesidad de hacerla comprensible y posible de experimentar. La realidad de la disputa artística entre presente y futuro nos puede capacitar para ganar accesos esenciales y suplementarios hacia el mundo que nos rodea, que se ha vuelto difícil; la producción artística actual mueve sentimientos y reflexiones, transmite informaciones, aclara relaciones y vuelve conscientes necesidades y deseos. La educación básica musical y de la danza no puede, por esto, ignorarla. Ella busca los caminos para integrar igualmente la música y la danza del presente, como la música y la danza de otros tiempos.»* (Hermann Regner, **Orff-Schulwerk Informationen**, 28.)

Era y permanece el deseo de Orff, que su instituto siguiera desarrollándose tanto interiormente como hacia el exterior, que se pusiera a merced de las corrientes de los tiempos, que recogiera estímulos e integrase modificaciones, que, en pocas palabras, siguiera vivo.

Carl Orff escribió en sus últimos años —coronación y término de su vida—

una documentación sobre su obra, contenida en ocho volúmenes, cuya edición en lengua alemana se encuentra ya a disposición del público.

Carl Orff, Doctor Honoris Causa, ciudadano honorario de la ciudad de Munich y de Salzburgo, portador de altas distinciones nacionales y extranjeras, las más altas distinciones, profesor titular ordinario de la Hochschule für Musik und darstellende Kunst «Mozarteum» (Escuela Superior de Música y Artes Representativas «Mozarteum»), de Salzburgo, socio ordinario de la Bayerische Akademie der «Schönen Künste» (Academia Bávara de Bellas Artes) y socio honorario de numerosas instituciones, falleció tras larga enfermedad el 29 de marzo de 1982 en Munich.

A pesar de que las condiciones de su salud eran inestables desde hacía algunos años, Orff trabajó hasta las últimas semanas en su lecho de enfermo. Solía hacer las delicias de sus amigos por su intensidad vital y su fuerte personalidad, su alegría cuando narraba y el humor, que en él tanto apreciábamos.

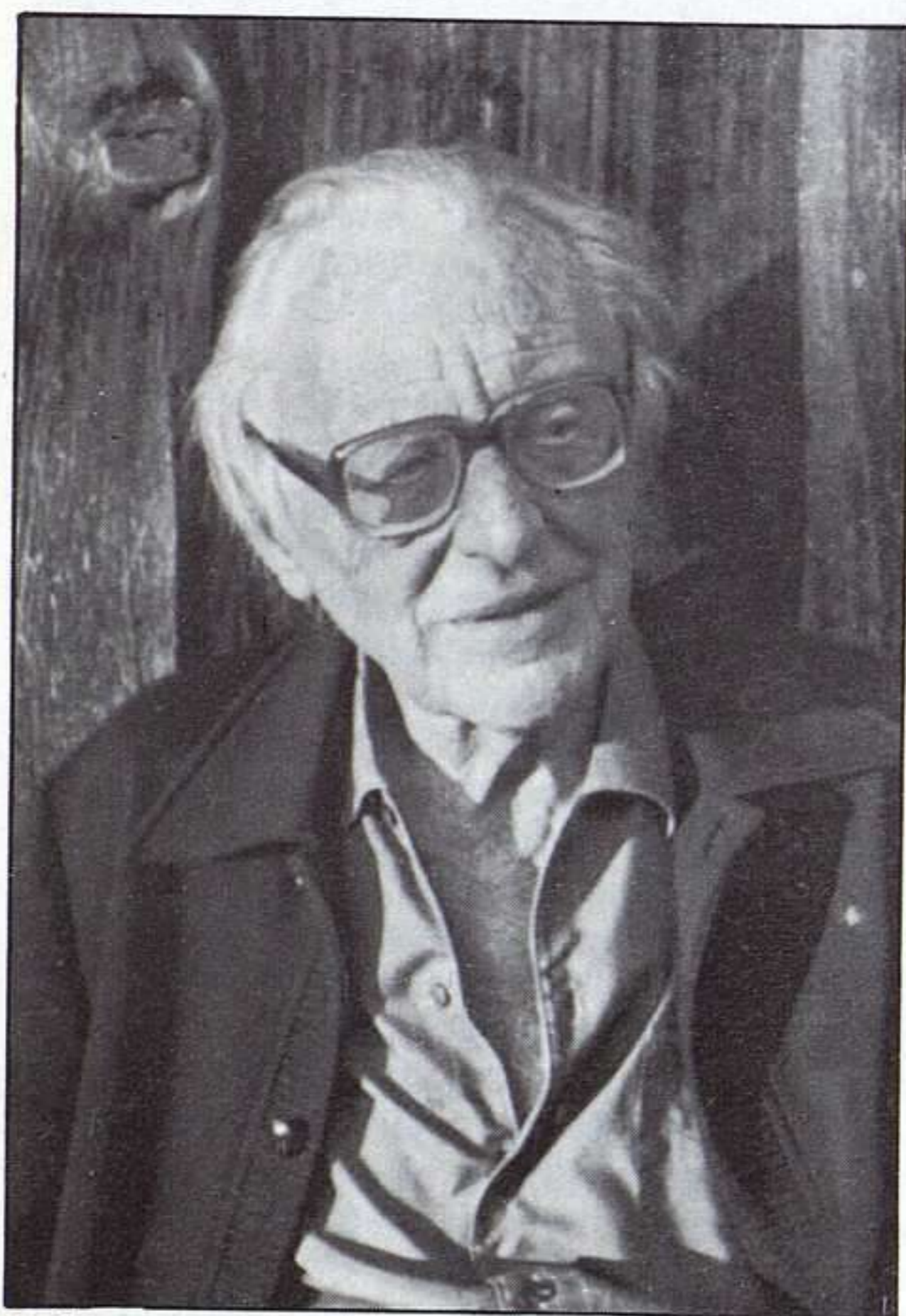
En la Iglesia de los Teatinos de San Cayetano (Teatinerkirche St. Kajetan) en Munich se celebró, el viernes 2 de abril, la misa de réquiem por Carl Orff.

En el Monasterio de Andechs am Ammersee, en las cercanías de Munich, en íntimo círculo de familiares y de amigos se le dio sepultura el sábado 3 de abril de 1982. Aquello que de él fue mortal descansa en la Capilla Ardiente bajo el retrato barroco del duque Albrecht III Wittelsbach de Bavaria, fundador de la antigua abadía de Andechs y esposo de Agnes Bernauer, la «Antígona bávara de Orff», como él solía llamarla.

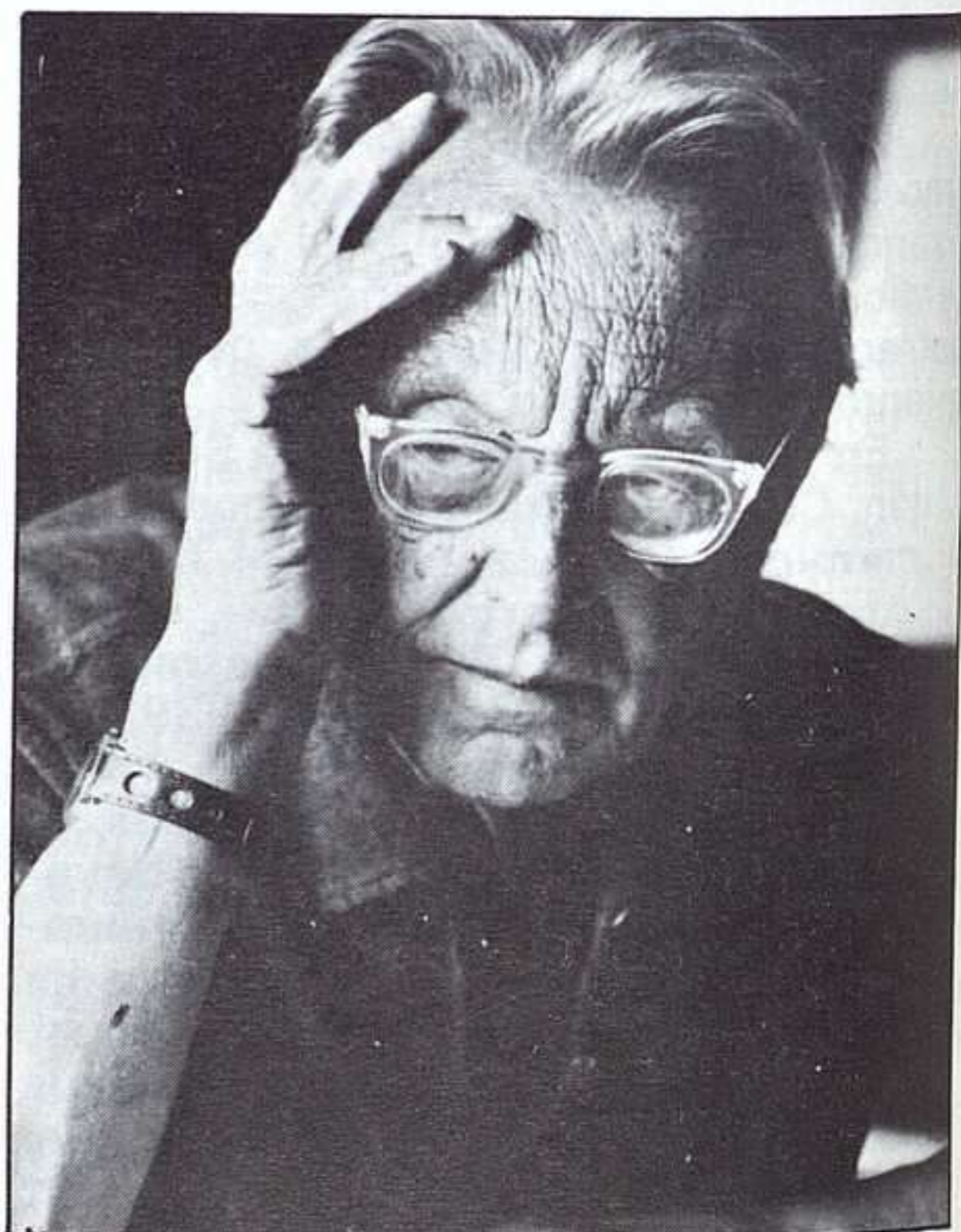
La extraordinariamente numerosa comitiva fúnebre en Munich, la vastedad cultural y de lenguaje de las ceremonias fúnebres, mostraron una vez más la variedad y unidad de aquello que Orff vivió, pensó y produjo.

Carl Orff falleció espiritualmente preparado. Había dispuesto su hogar.

TRADUCCION: María Cecilia Jorquera. La traductora agradece la gentil colaboración estilística de Inmaculada Martín.

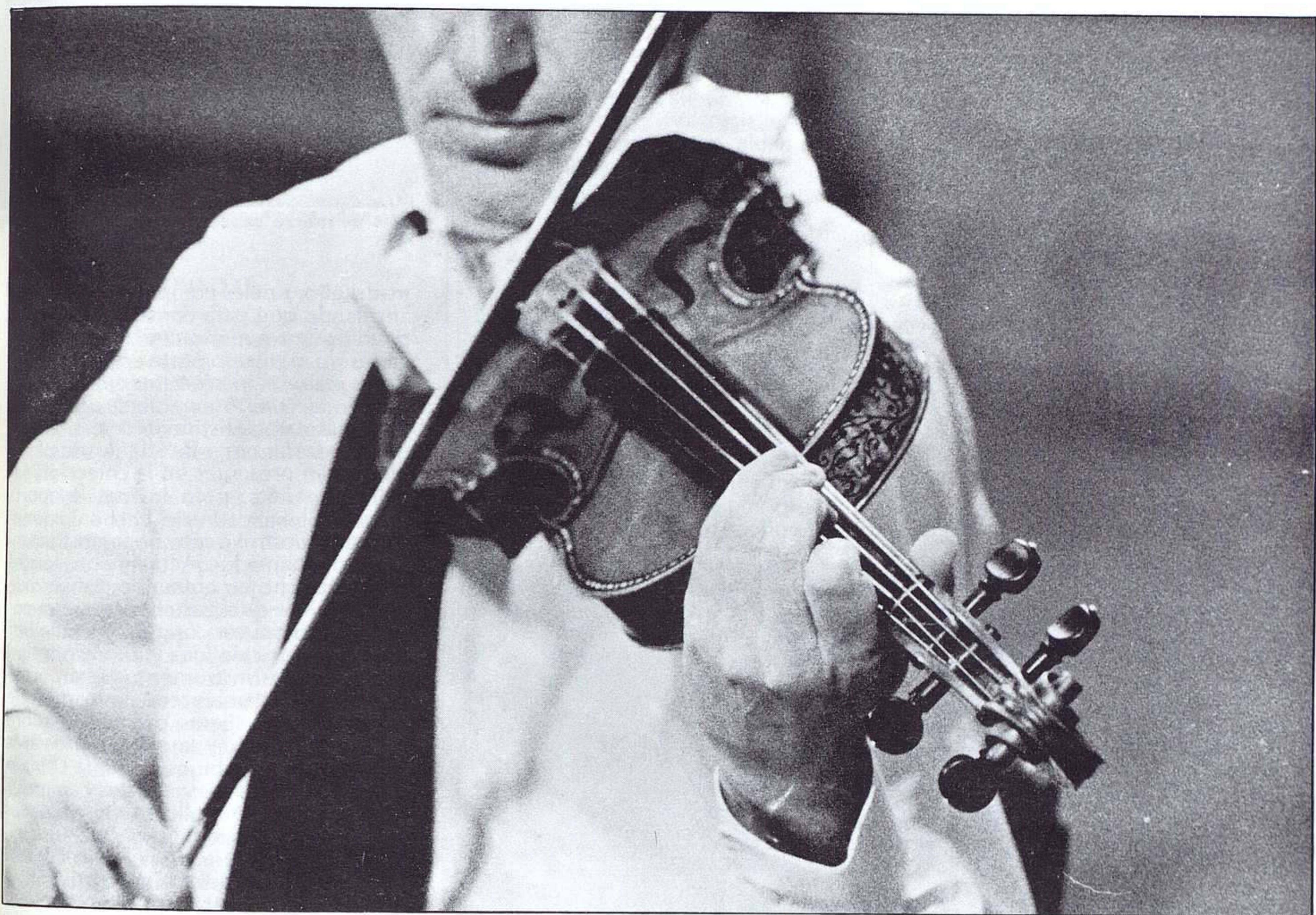


Orff mantuvo la idea de la unidad natural de lenguaje, música y danza.



El Método Orff pretende estimular a quien enseña para que encuentre soluciones propias.

LOS STRADIVARIUS DE PALACIO



Fotos: Paco Tur.

Por Esclavitud Rodríguez

Un cuarteto de cuerda construido en ébano y marfil se guarda desde hace más de doscientos años en el Palacio Real de Madrid. «Son instrumentos de una belleza y perfección indiscutibles», afirma Hermes Kriales, su actual cuidador. A finales del siglo XVII, Antonio Stradivarius volcó en ellos su talento; después, el paso de los años ha ido dando forma a la leyenda. Hoy día, sólo el *Guernica* o un cuadro de Velázquez podrían compararse al cuarteto en valor

cultural: su precio no se puede expresar en cifras.

El pasado 4 de marzo, este cuarteto fue escuchado en el Teatro Real de Madrid. Era la primera vez que los instrumentos salían de Palacio, y también la primera vez que deleitaban a un público popular, tan diferente de su restringida y cortesana audiencia del siglo XVIII. Según Kriales, hay intención de que los instrumentos se escuchen, pero «lo que resulta un poco ambiguo es que vuelvan a salir de Palacio, porque esto podría traer muchas complicaciones: hay que tener en cuenta que la colección tiene un valor de cientos de millones». Estas

fabulosa cantidad se explica al conocer que es el único conjunto de stradivarius ornamentados y hechos en exclusiva para una corte; en 1690, el constructor cremonense había realizado para el Gran Duque de Toscana una colección análoga a la de Palacio, pero actualmente no está localizada.

LA LEYENDA

Los instrumentos que Carlos IV, el llamado «príncipe violinista», adquirió en Italia para la Capilla y Cámara Real llegaron a Madrid en 1775. Habían sido cons-

truidos por Antonio Stradivarius entre 1687 y 1696, pero, antes de llegar a nuestra capital, su historia estuvo llena de peripecias.

En principio, la colección estaba formada por cinco instrumentos que su constructor pensó en ofrecer a la Corte Española a raíz de que el Ducado de Toscana pasara a manos de uno de nuestros infantes. En 1702, cuando Felipe V viajó a Cremona, Stradivarius intentó hacer efectivo este deseo, pero las autoridades se lo impidieron por considerarlo un acto de gentileza hacia una nación con la que tenían profundas divergencias políticas.

Stradivarius muere en 1735, todavía con la colección española en su taller, de modo que ésta permaneció en poder de su hijo Paolo hasta que el futuro Carlos IV pasó una temporada en Italia y se enteró de la existencia del quinteto. El por entonces, príncipe designó al Padre Brambilla para que se le encargara de su adquisición, compra que —por fin!— se realizó a cambio de 125 «gigliati», cantidad bastante exigua para la época.

Ya en Madrid, los instrumentos permanecieron en la Cámara Real hasta 1813, fecha en que varios de ellos desaparecieron en el equipaje de José Bonaparte, el llamado «rey intruso».

Como se ve, la historia de estos stradivarius no carece de movimiento, ni tampoco de anécdotas un tanto catastróficas, como la que Juan Ruiz Casaux revela en su discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes de San Fernando: en 1837 un «luthier» llamado Mariano Ortega serró el violoncello por el centro con el fin de reducir su altura y complacer a un exigente instrumentista.

STRADIVARIUS HIZO TRAMPAS

Más curiosa y simpática es la historia que nos descubre las trampas de Antonio

Stradivarius, porque las fechas que figuran en los instrumentos de la colección palatina son falsas. Stradivarius fechó el fin de la construcción en 1709, cuando en realidad habían sido realizados unos años antes. Esta maniobra de cambiar las fechas era típica de Stradivarius, y respondía a su agudo sentido del oportunismo: pretendía hacer creer a los compradores que los instrumentos habían sido especialmente diseñados para ellos. En 1785, el Padre Assensio reparó por primera vez los instrumentos, pero no descubrió la verdadera fecha de construcción. La artimaña de Stradivarius permaneció encubierta hasta 1819, año en que el londinense Alfred Hill reparó la viola contralto y se percató de su verdadera fecha de construcción: era 1696. La situación se repitió en 1925, cuando Casaux, cuidador de los stradivarius por aquellos años, viaja a Inglaterra para revisar los dos violoncellos en la Casa de Hill; aquí, otro miembro de la familia Hill descubre en el violoncello la fecha original de 1694. Después de estas sorpresas, se arguyó una razón histórica en la que nadie había reparado hasta entonces: al comenzar el siglo XVIII, Antonio Stradivarius ya había dejado de construir instrumentos de capilla, clase a la que pertenecían la viola tenor y el violoncello de la colección palatina, fechados por el maestro —como ya dijimos— en 1709.

EL SECRETO DE LOS STRADIVARIUS

Stradivarius fue heredero de la Escuela de Amatti, pero su genialidad no sólo deriva de su herencia técnica, sino también de su agudísimo sentido para dar los gruesos adecuados a cada tapa del instrumento y de su «secreto» barniz, que sorprende por su transparencia: ésta es la opinión de Roberto Coll, luthier



El 4 de marzo pasado el cuarteto salió por vez del Palacio Real. Llevaba doscientos años allí.

madrileño. Kriales completa este parecer afirmando que para conseguir esa sonoridad óptima que caracteriza a los stradivarius «lo más importante era la selección de las maderas, perfectamente curadas, y cogidas de una buena zona del árbol».

Estas características técnicas, comunes a todas las obras de Stradivarius, también están presentes en la colección palatina española, pero lo que le aporta mayor originalidad es el hecho de que el maestro construyó muy pocos instrumentos ornamentados. Actualmente sólo se conocen ocho en el mundo, y cuatro de ellos son los que pertenecen a esta colección, compuesta originariamente por dos violas, dos violines y un violoncello.

Todos los instrumentos están ornamentados con una greca de marfil (que sustituye a los filetes ordinarios) sobre fondo de ébano, y la cabeza y los aros también llevan dibujos, en tinta china o en relieve, de temas vegetales y animales (de un Cupido, en el caso del violoncello). En palabras de Juan Ruiz Casaux, «representan un estilo en el que el Barroco se quiebra hacia el Rococó». En la enumeración de este conjunto también se cita habitualmente a un violoncello sin ornamentación, construido en 1700, que destaca por su sonoridad y barniz.

Actualmente la colección está formada por dos violines, una viola y un violoncello. El violín tenor, con especiales características de sonoridad aguda («aunque nosotros no lo usamos así», puntualiza Kriales), complementa al violín segundo, un poco menos agudo que el anterior, a pesar de que tiene la misma afinación; el chelo está afinado una octava baja y la viola una quinta baja, pero «los técnicos —añade Kriales— echamos en falta un instrumento intermedio entre la viola y el chelo. Podría haber cumplido esta función la viola de gamba desaparecida, la viola tenor».

LAS VIOLAS «ROBADAS»

«La viola contralto tiene unas características de tamaño, barniz y sonoridad realmente excepcionales. Para mí, y para el luthier Batelot, es el instrumento de más valor de la colección; Batelot, incluso, la besó al verla», comenta Hermes Kriales.

Este instrumento es precisamente el que tiene una historia más interesante entre los del cuarteto, interés que se ve aumentado por la circunstancia de que Antonio Stradivarius construyó un número limitado de violas: en 1909, la Casa Hill declaró que sólo se conocían diez de estos instrumentos con su firma; además, es la mejor conservada del maestro y la única que queda taraceada en los bordes.

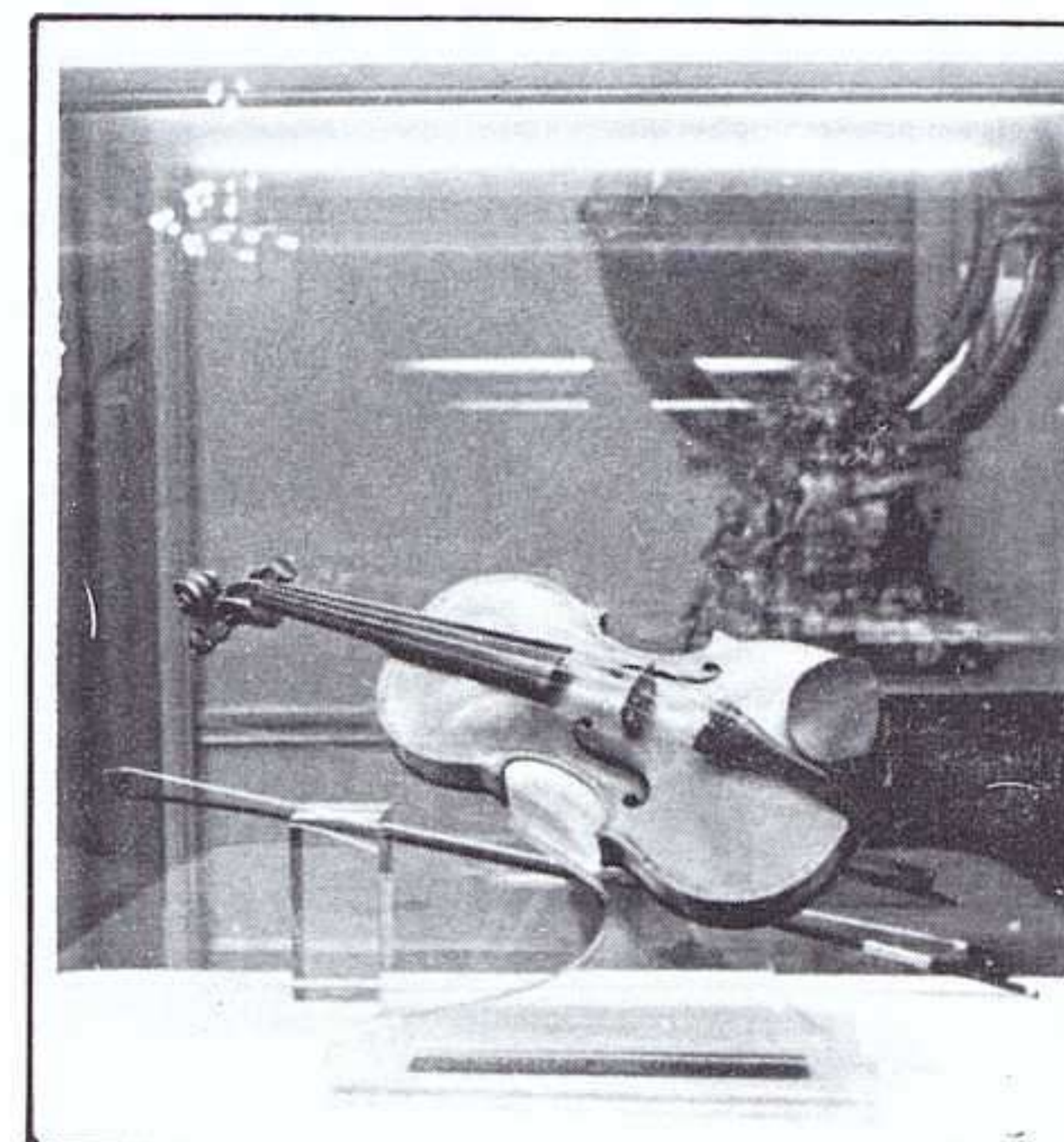
La viola de la que hablamos es uno de los instrumentos que desaparecieron en 1813, en el equipaje del rey José I. Después de esta fecha, la primera noticia que se tuvo de ella data de 1919, año en que fue comprada por M. Rivas. Este la llevó a Inglaterra, y desde ese momento pasó por las manos de diversos coleccionistas, todos ellos muy conocidos. Uno de sus poseedores, Richard Bennet, rechazó ofertas de compra muy sustanciosas, esperando siempre que fuera restituida a España. Este mismo deseo lo expresó, en 1926, Alfonso XIII, a raíz de una visita a la Casa Hill, donde la contempló, pero las negociaciones para su adquisición no se iniciaron hasta 1945. Finalmente, los esfuerzos de Juan Ruiz Casaux, por aquel entonces jefe de la Sección de Música del Patrimonio Nacional y cuidador de la colección, hicieron posible que la Casa Hill la vendiera al gobierno español por 750.000 pesetas, «cantidad estimable para la época, pero ridícula en la actualidad, porque esa viola puede valer hoy 50 o 60 millones de pesetas», según Kriales.

También en 1813 desapareció la viola tenor, de la que aún no se tienen pistas en el mercado internacional. Para Hermes Kriales, «o está destrozada o se encuentra en manos de un aficionado o de un familiar del que la robó, como cuando se roba un cuadro de excepcional valor se guarda en un sótano para contemplarlo: sus extraordinarias características harían imposible su venta».

ESCASAS MEDIDAS DE SEGURIDAD

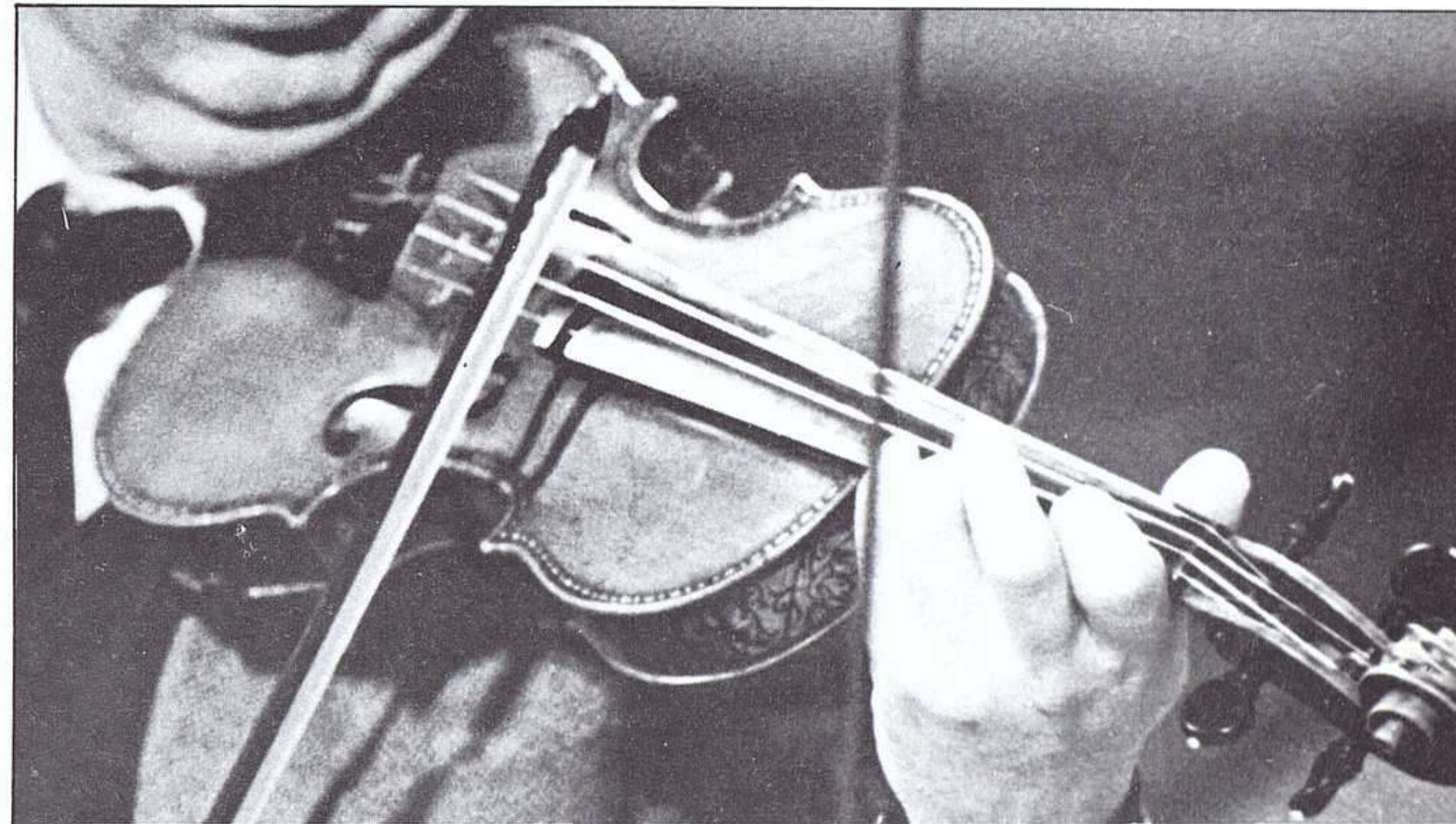
Las medidas de seguridad que custodian la colección del Palacio Real «están bien dentro de lo que cabe; digamos que podría haber más...», Hermes Kriales expresa su opinión con un cierto titubeo y se justifica añadiendo que «están al mismo nivel que en otros museos españoles...».

Kriales tiene a su cargo en estos momentos el mantenimiento de los stradivarius. En su puesto le han precedido Carlos Sedano, Luis Antón y Juan Ruiz Ca-



Las medidas de seguridad que protegen los «stradivarius» expuestos en el Palacio Real son muy escasas.

El cuidador debe tocar los instrumentos para que no pierdan sonido y preocuparse del mantenimiento de los barnices.



saux «el más eficiente —afirma Kriales—; este hombre tenía un gran tesón, y lo demostró adquiriendo la viola contralto en 1951, después de veinticinco años de intentarlo».

Las funciones del cuidador son bastante sencillas. Consisten en preocuparse de que los barnices se mantengan bien y, sobre todo, en sonar los instrumentos (como se sabe todos los instrumentos adquieren sonido al ser tocados asiduamente). La preparación corre a cargo de técnicos; desde que está en el puesto Kriales, ha requerido los servicios de Batelot y Lupa Ramón, y ahora está pendiente de realizar unas pequeñas reparaciones en el puente y el alma, de las que se encargará Solar. Los arreglos se efectuarán en el mismo Palacio, «aunque nos puede salir bastante caro, porque tenemos que trasladar a la persona idónea para llevar a cabo la reparación e instalarla en Palacio durante siete u ocho días». Para Kriales, «siempre será más económico traer al luthier aquí que ir con los instrumentos a París, Londres o Nueva York». Llevarlos al extranjero supondría tener que asegurarlos en una cifra muy elevada.

Otra de las preocupaciones de Kriales es la sequedad del clima de Madrid, por eso últimamente ha hecho una petición para colocar sistemas humidificadores que mantengan un grado de humedad constante. «Esta petición está aún en estudio, pero de momento me han permitido que no encienda la calefacción ni las luces de las vitrinas. Pienso que estas medidas han sido positivas: una de las cosas que lo demuestran es que se rompen muchas menos cuerdas que antes».

La colección Stradivarius está expuesta al público todos los días en el Palacio Real. Quizá algunos se sorprendan al comprobar que los soportes de los instrumentos son de plástico, un material excesivamente pobre en relación a las reliquias que sostienen... Tendrán más suerte aquellos que hagan coincidir su visita con los momentos en que Kriales está sonando los instrumentos: puede que les regale un concierto, como —según cuenta el propio cuidador— ha sucedido otras veces: «me han cogido tocando y he tenido que interpretar una pieza tras otra, porque la gente no se iba».

Ensayo discográfico

LA MUSICA PARA PIANO Y DE CAMARA, DE JANACEK



Por Pedro González Mira

JANACEK: *Obra para Piano y Obra de Cámara: «Sobre un sendero invadido por las hierbas». Tema y Variaciones. Sonata para piano. «En la Bruma». Paul Crossley, piano. Sonata para violín y piano. «Dumka» para violín y piano. Romance para violín y piano. Kenneth Sillito, violín; Paul Crossley, piano. «Un Cuento», para violoncello y piano. «Presto», para violoncello y piano. Christopher Van Kampen, violoncello; Paul Crossley, piano. «Ríkadla» (Rimas infantiles), para coro de cámara y conjunto instrumental. «Mládi» (Juventud) para sexteto de instrumentos de viento. Capriccio para piano (mano izquierda) y conjunto de cámara. Concertino. London Sinfonietta Chorus, London Sinfonietta. Director, David Atherton. Cuarteto de Cuerda núm. 1, «Sonata a Kreutzer». Cuarteto de Cuerda núm. 2, «Cartas Intimas». Cuarteto Gabrieli. Decca, 67 99 086, 5 discos.*

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

Vamos a ver si el muchas veces anunciado *boom* Janáček se transforma en realidad, si el mercado discográfico se inunda —perdón por la ironía; no prejuzgo, simplemente dudo— de *Jenufas*, *Misas Glagolíticas* o *Katyas Kabanovas*. Bien que haría falta, pues Leos Janáček constituye uno de los fondos musicales más ricos, humanos y rabiosamente interesantes de nuestro siglo. Por fortuna, a pesar de mis, creo, lícitas dudas, parece que estamos en el camino: en el transcurso del año 1981 han aparecido en el mercado discográfico europeo dos álbumes fundamentales, **Desde la Casa de los Muertos**, última de sus óperas, y éste que ahora se comenta, recopilación de la obra para piano y cámara. Decca española, sin ningún remilgo y con bastante valentía —ya veremos cómo le van las ventas— ha lanzado ambos a nuestro mercado con una rapidez tan inusual como loable. Mi mayor enhorabuena —y la de, seguro, todos mis compañeros— por tan sabia decisión.

Los cinco discos que componen este álbum contienen la música para piano y de cámara que Janáček permitió que pasara a la posteridad, pues una enorme exigencia y selectividad consigo mismo le llevó a destruir buena parte de sus composiciones. Cinco obras para piano, sólo tres para violín y piano, dos para violoncello y piano, una de corte vocal para pequeño coro con acompañamiento de conjunto instrumental, dos cuartetos de cuerda y otras tres para conjunto de cámara —de las que una incluye piano para la mano izquierda— constituyen el importantísimo legado de Janáček en estos géneros.

Sobre un sendero invadido por las hierbas, para piano sólo, está formada por dos ciclos de diez y cinco piezas

cortas, compuestas entre los años 1908 y 1911, después de que su autor, superados ya los años de formación, hubiera consolidado su propio lenguaje. Rítmicamente, son un soberbio ejemplo de lo que George Hall llama *relato hablado*; semánticamente hablando, añaden influencias alemanas claramente reconocibles a la estilizada línea eslava que caracteriza gran parte de su música. Así, nos encontramos con unas composiciones hondamente serenas que nos pueden recordar al Schumann de las **Escenas de Niños** (núm. 4,) que decididamente miran al piano bartokiano (núm. 6), que pueden recoger toda la magia sonora de un Satie (núm. 7) o que, incluso, nos sugieren lo que podría haber hecho Chopin si hubiera nacido algo después. En cualquier caso, no es esta música catalogable como fundamentalmente ecléctica; tampoco se puede hablar de imitación, sino de influencias puestas al servicio de un lenguaje altamente personal y extraordinariamente versátil; un lenguaje difícilmente traducible a palabras —por lo menos para el que escribe— por sus grandes dosis de magia, fantasía, elegancia, intimidad, estilización y refinada sensualidad. **Tema y Variaciones** (1880) y **Sonata para piano** (1905) son dos obras de circunstancias. La primera data de los últimos años de estudiante y está dedicada a la que luego sería su esposa, Zdenka Schulz. Conocida también como **Variaciones Zdenka**, es de un marcado acento brahmsiano, pero del mejor Brahms; véase si no la sexta variación. La **Sonata** fue compuesta a raíz de la muerte de un joven obrero en una manifestación callejera. Inicialmente, constaba de tres movimientos, pero Janáček destruyó el tercero. La parte que se conserva es una pieza obsesiva de carácter, muy sólida de construcción y enormemente recia en el tratamiento sonoro. Si exceptuamos **Recuerdo** —compuesta por encargo del periódico **Muzika**, 1928—, purísimo estudio sonoro, verdadera quintaesencia del mejor pianismo impresionista. **En la Bruma** (1912), suite para piano en cuatro movimientos, es la última gran obra para piano de Janáček. Escrita en una época en la que el compositor se sentía bastante deprimido y pesimista, se trata de una pieza muy melancólica, de misterioso *color*, llena de sufrimiento y de arranques de incertidumbre. Para más de un especialista en Janáček, es su mejor obra para piano solo. La interpretación de Paul Crossley es de una gran altura; técnicamente, su mayor virtud reside en la estudiada elasticidad que imprime a los «tempi», factor éste fundamental en el modelado del discurso dramático de la música de Janáček; en lo psicológico, su versatilidad en la expresión de ideas y sentimientos es magnífica, percibiéndose además en su trabajo un profundo conocimiento de la música del autor checo.

De las tres **Sonatas para violín y piano** que compuso Janáček, sólo se conserva la que aparece en este álbum. Obra de una gran envergadura, que re-

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

cuerda en algunos momentos a César Franck, fue escrita en 1914, en un momento bastante esperanzador para el pueblo checo. En los cuatro movimientos de que consta esta obra, destaca su arrebatador melodismo, su sincera pasión, su ternura —a veces casi infantil— y sus innumerables preguntas sin respuesta. En 1879 —a los 25 años— Janáček llegó a Leipzig con el propósito de ampliar sus estudios musicales. Allí le fueron encargados, como estudiante, tres **Romanzas para violín y piano**. Ninguna de éstas pasaron la severa criba que Janáček realizaba una y otra vez con sus propias obras. Sí, sin embargo, una cuarta, con la que quizás Janáček se desahogó sentimentalmente, vengándose de los formalismos impuestos por sus profesores en el Conservatorio de aquella ciudad. Nuevamente las influencias son claras: otra vez Brahms. Poco después (1880), compuso una **Dumka** para violín y piano, precioso ejemplo del Janáček más popular. De Kenneth Sillito, con decir que está insuperable —sobre todo en la **Sonata**— sería suficiente; no obstante, casi seguro que volverá a hablar de él al comentar los **Cuartetos**.

En 1910, Janáček compone dos obras maestras para el violoncello: **Cuento de Hadas** y el breve **Presto**, ambas con acompañamiento de piano. La primera, fantástica, agota todas las posibilidades técnicas y expresivas del cello. Con la segunda —como volverá a suceder con **Recuerdo**, ya comentada—, parece que Janáček sigue la tendencia de la más depurada Escuela de Viena de exprimir el material sonoro buscando la síntesis máxima, lo quintaesenciado. Christopher Van Kampen demuestra con su interpretación que no es casualidad el hecho de ser uno de los solistas más destacados de una agrupación de la solera de la London Sinfonietta.

Ríkadla, rimas infantiles para coro de cámara y conjunto instrumental (1925), es una especie de pequeños *Cuadros de una Exposición* en estilo *naïf*. Preciosa obra, llena de vitalidad y juventud, características éstas tanto más presentes en la obra de Janáček cuanto más pasan los años para él. Janáček compone esta obra después de leer unos poemas infantiles que estaban ilustrados con dibujos de aparente inocencia: un verdadero desfile de vivencias destinadas a todos los *mayores* que fueran capaces de sentirse tan niño como él. El Coro de la London Sinfonietta acierta plenamente con una interpretación mágica, sensual, un poco gruñona, un punto irónica, de *niño respondón* y, sobre todo, muy, muy placentera. Es decir, adecuadísima para una obra que, como ésta, transmite un mensaje básicamente amoroso.

Mládi (1924), primera de las tres obras de cámara de Janáček, pone una vez más de manifiesto lo que apuntaba más arriba: el extraordinario sentido del humor, las ganas de vivir y la inagotable jovialidad de este *joven* de ya setenta años. Musicalmente, su lenguaje es tan original como sencillo; todo es como una gran verbena, llena de color y de profundo folklore. Un año después, compone el **Concertino** para piano y seis instrumentos, obra ésta de un curioso neodescriptivismo. Según Hall, Janáček tituló a sus cuatro movimientos «Abejorro», «Gamo»,

«Grillo» y «Arroyo», aunque tres años después propuso otras imágenes —erizo, ardilla, buhos, etc.—. Bien, al margen de ello —no sé hasta que punto se puede tomar el asunto al pie de la letra—, el primer movimiento, un diálogo entre el piano y la trompa, es enigmático y oscuro; el habitual sentido del humor de Janáček posee aquí una cierta acritud y es ya bastante menos epidérmico. El segundo, diálogo entre el clarinete y el piano, es sarcástico y arrogante; el clarinete utiliza sus registros más chirriantes y el piano arremete contra los continuos graznidos de aquél cual si de una estúpida lucha por el poder se tratara. El tercero es mucho más ondulante, aunque su sección central es de un lirismo contenido. El cuarto, que constituye un verdadero triunfo, da de nuevo vida al Janáček más directo y alegre. Sí, todo acaba bien, felizmente; sin embargo, hay algo que no acaba de estar claro. Uno no se queda muy convencido de que *aquí no ha pasado nada*..... En fin, son éstas las sutiles incertidumbres que caracterizan muchas veces a la música de Janáček haciéndola tan atractiva. Más adusta, audaz y quizás original, es su última obra de cámara, el **Capriccio** para piano (mano izquierda) y conjunto de cámara, compuesta en 1926. Piano, flauta doblada en flautín, dos trompetas, tres trombones y una tuba constituyen su extraña e inesperada instrumentación. Escrita en Cuatro movimientos, el primero, de carácter bastante ambivalente, va desde lo incisivo —casi agresión— hasta la ternura más relajada. El segundo, cuyo tema principal que desarrolla el piano es un verdadero homenaje a Schumann, es interrumpido incesantemente por las agresivas trompetas, aunque al final se impone la serenidad. En el tercero, se pone de manifiesto hasta dónde puede llegar esta insólita combinación instrumental: la textura sonora se hace pastosa y subyugante. El cuarto, por último, es variadísimo en ideas, recordando en alguna ocasión los momentos más cálidos de la **Sonata para flauta, arpa y viola**, de Debussy.

Con los dos **Cuartetos de Cuerda** (1923 y 1928), Janáček alcanza la cumbre de su producción camerística. Al igual que le sucediera con otras obras, compone éstas con la mente puesta en una mujer cuarenta años menor que él, con la que sostendría los, aproximadamente, últimos catorce años de su vida una bella y desinteresada relación sentimental. Aunque antes de conocer a



Kamila Stösslova ya había compuesto una obra inspirada en la «Sonata a Kreutzer» de Tolstoi, es el **Primer Cuarteto** el que ha tenido el honor de pasar a la historia con ese nombre, pues aquélla fue destruida en una de sus innumerables *limpiezas generales*. El **Cuarteto «Sonata a Kreutzer»**, posiblemente la obra más avanzada de cuantas Janáček compusiera hasta ese momento, está escrito en cuatro movimientos: el primero es irónico, atormentado y el más ruso de los cuatro, a pesar de su depuradísimo expresionismo; el segundo, que recuerda algo a Bartók, es rítmicamente endiablado; el tercero alterna la turbulencia con la ternura y la contemplación; el cuarto, por último, genial, descansa sobre una melodía infinita que necesariamente recuerda al Beethoven de los últimos cuartetos. Sus continuos cambios de «tempo» lo hacen enigmático y desaforado: en realidad, Janáček no acepta el destino del personaje femenino de la obra de Tolstoi, pensando sin duda en su amada Kamila. **Cartas íntimas**, es decir, el segundo de sus cuartetos, es una sincera y muy directa muestra de ese amor. Escrito a primeros de 1928, después de concluir su última y, probablemente, más grande ópera, **Desde la Casa de los Muertos**, constituye la música más fervientemente amorosa, exacerbadamente lírica e intensamente expresiva de toda su producción camerística. Janáček demuestra en ella hasta qué punto el sentimiento amoroso del hombre no tiene por qué relajarse con la edad sino que, incluso a las puertas de la muerte, bien puede ser cada vez más activo y vital. Hay momentos en esta obra —sección central del tercer movimiento, por ejemplo— en los que el impulso amoroso se eleva hacia cotas de expresión sublime, y otros, en los que el ritmo encrespado de la danza indica a las claras qué clase de juventud y vitalidad rebotaba Janáček por todos los costados: es ésta, en definitiva, una obra que, a mi juicio, dignifica la condición humana al poner de relieve de forma inefable una de las posibilidades de realización individual menos egoísta, la amistad sin condiciones, el amor puro. Si antes dije que el trabajo de Kenneth Sillito me había parecido insuperable en su interpretación de la **Sonata**, no sabría ahora qué calificativo utilizar, pues en los **Cuartetos**, y muy particularmente en el **Segundo**, su entrega a la música que interpreta es total e incondicional. Se trata de una de esas interpretaciones realizadas en un estado de embriaguez musical difícilmente repetible. Naturalmente, sin querer olvidar a sus compañeros a los que materialmente dirige de manera incontenible. En fin, sólo decir, para acabar, que la cuantificación de estas interpretaciones sería la máxima posible, y que si no lo he hecho notar así al principio, ha sido porque las restantes, siendo excelentes, casi extraordinarias, no alcanzan el valor de aquéllas.

En resumen, una publicación de enorme interés, que puede ayudar a conocer mejor a una de las figuras musicales más atractivas de nuestro siglo. Desde aquí, como decía al principio, hago votos para una prota *puesta de moda* entre nosotros de este músico indispensable y, por desgracia, bastante inadvertido por el gran público.

Crítica discográfica

O CHARPENTIER: *David et Jonathas*. Tragedia lírica en cinco actos. Colette Alliot-Lupez, Paul Esswood, René Jacobs, Antoine Davide, Philippe Huttenlocher, Roger Soyer. English Bach Festival Baroque Orchestra. Dirección, Michel Corboz. Erato, «Collection Musiques Anciennes», S 96.309, 3 discos.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

Es doble el interés que presenta a priori esta ópera barroca: primero, el de ser la única obra conservada del singular arte musical de los jesuitas en la Francia del XVII; segundo, porque, participando de la gran tragedia lírica francesa (Lully), es la obra de un compositor marginado por la gloria de Lully, no estuvo sujeto a las reglas de la Academia Real de Música y se le llamó Charpentier «el Italiano». Lo que resulta atractivo de esta ópera es que, a diferencia de las de Lully, la música tiene absoluta preponderancia sobre el texto —lo musical sobre el recitativo— y su colorido es notable y variado. Ello está determinado por el tipo de representación a la que iba destinada: la del teatro de los jesuitas. Estos representaban anualmente una tragedia latina de tema bíblico (en este caso **Saúl**) en la que cada acto teatral era seguido de uno musical (**David et Jonathas**). Las representaciones debieron ser gloriosas: cinco actos latinos con los correspondientes de **David y Jonathas** intercalados, los cuales no necesitan de recitativos explicatorios, puesto que la acción ya representaba sólo se comentaba o resumía musicalmente. De esta forma, la ópera que aquí escuchamos resulta ser la suma de cinco intermedios, con escasa acción dramática, y en la que todas las partes son arias o formas airoas y escenas de conjunto, destacando algunos concertantes, las numerosas partes corales, los finales de cada acto con una música de danza (minué, chacona, rigodón, giga, etc.) y el «Prólogo» musical, que era común a toda la representación. Merece la atención toda la parte musical de este prólogo, en el que «Saul» consulta a la «Pitonisa», así como la aparición de la «sombra de Samuel», a cargo de un bajo profundo y cuya música evoca al «Comendador» del **Don Juan** mozartiano.

Los datos referentes a la orquesta se han perdido o son escasos. Se ha hecho, pues, una sencilla recreación a partir de algunas indicaciones o de las formas propias de la época: «dessus» de violín, bajos de violín, ...uso de la sordina en las cuerdas y un escueto grupo de viento (flautas, oboes y fagotes). Siendo importante la perfección en el fraseo de los fragmentos más secos, no lo es tanto como en el recitado de Lully, basado en

la enfática declamación del teatro de la época (Racine). En el último acto, se alcanza un alto hálito poético mediante sencillos recitativos acompañados que oscilan entre la línea cantábil y el declamado (muerte de «Jonathas», intervenciones de «David»), intercaladas por números corales muy sugestivos. Cabría destacar la «Obertura», con sus bellos aires danzables y de marcha; la primera aria de «David», de línea leve y medida lenta; la elegíaca escena segunda del acto II («Joabel» y coros) o la viveza de su última escena coral, el atractivo concertante del final del acto III, el breve dúo, de factura italianizante, entre «Saul» y «Aquis», y, como antes dije, todo el último acto, en el que se trata de imitar o evocar el tono de la antigua tragedia griega entre la declamación y el canto. Evocación imposible, por supuesto, pero que en todo caso nos parece aquí sugestiva y conseguida.

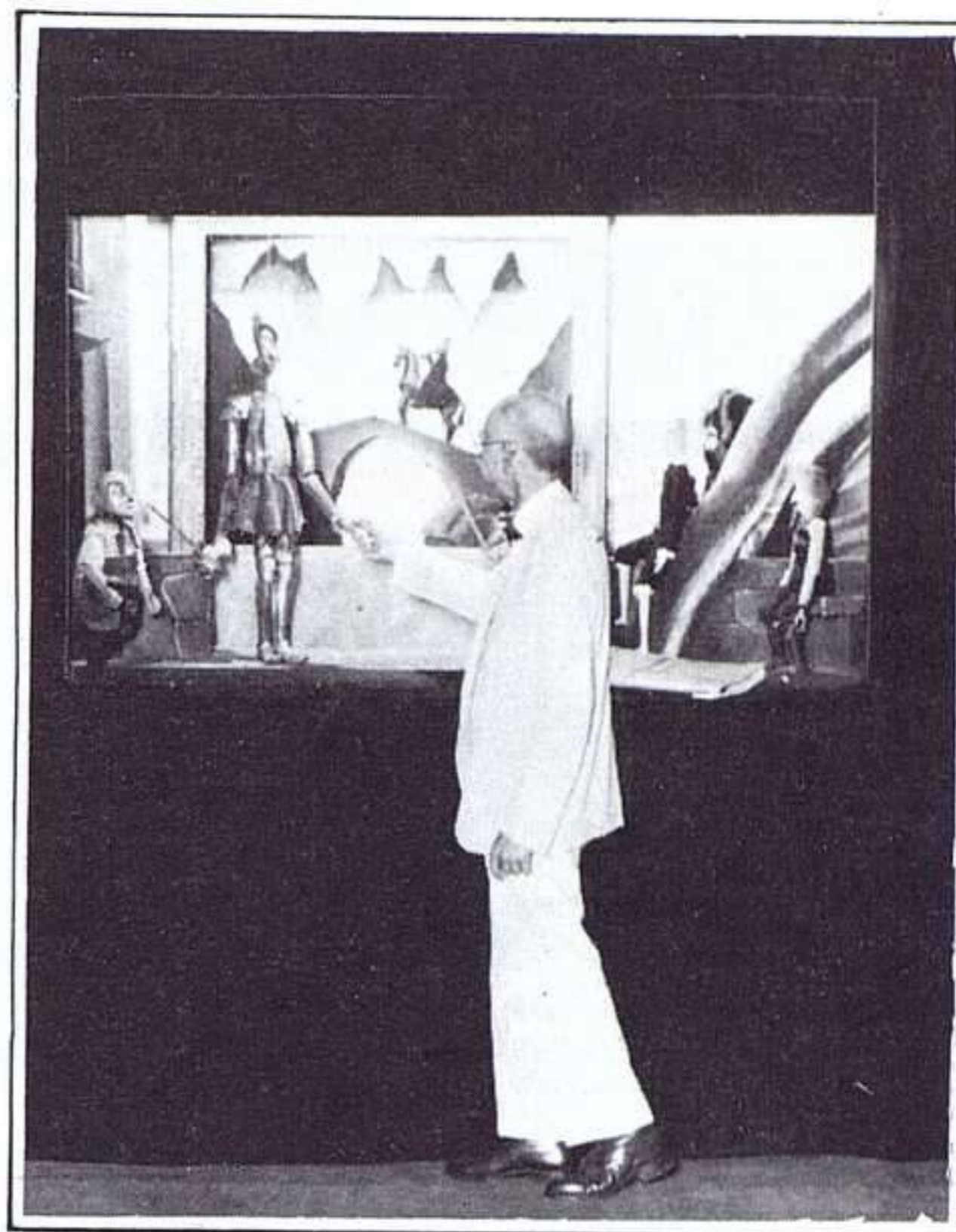
La variedad y el colorido musical, no frecuentes en otras óperas de esa época, son suficientes para ganarnos la atención. Los defectos son también evidentes: falta de teatralidad y de auténtica emoción dramática, lo cual conlleva en ocasiones una leve monotonía. A medio camino entre la severidad de la ópera lullyana y la musicalidad del aria italiana, la obra es un bello ejemplo anterior al advenimiento del drama de Gluck y de la ópera bufa napolitana.

La interpretación musical me parece impecable, a cargo de la Orquesta Barroca del E.B.F. Suficientes, pero no excelentes, los coros (pienso que se podría imprimir mayor vitalidad y contrastes en las casi omnipresentes partes corales). Las voces solistas cuentan con una estimable soprano («Jonathas»), bajo y barítono correctos, aunque con mediocre pronunciación en el primero («Saúl»), y dos contratenores desiguales: la emisión falsetística es bastante limpia en el que encarna a la «Pitonisa» —René Jacobs—, pero, paradójicamente, el que interpreta a «David» —P. Esswood—, papel principal, es muy inferior y, en algunos momentos, intolerable por la mala impostación, timbre pobre y emisión vacilante. La edición está bien cuidada, con extensos comentarios, pero sin la obligada traducción del texto francés.—**B.C.**

FALLA: El Retablo de Maese Pedro. Psyché. Concierto para clave. Jennifer Smith, soprano; Alexander Oliver, tenor; Peter Knapp, barítono; John Constable, clave. The London Sinfonietta. Director, Simon Rattle. Argo 65 94 043.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

Sobre dos capítulos de **Don Quijote** basó Falla el argumento de su **Retablo de Maese Pedro**, obra de gran origi-



Falla saluda a «Don Quijote» en un teatro de marionetas.

ginalidad, con características de ópera moderna y a la vez sabor a juglaresca medieval, y cercana a la música de cámara por su sobriedad en los elementos orquestales. Simon Rattle y la London Sinfonietta ofrecen una versión de excelente colorido, claridad y sentido rítmico. Entre los cantantes destaca el «Trujamán» de Jennifer Smith, que acierta a modular su voz de manera que asemeja a la de un niño, blanca, algo destimbrada y fija, captando con inteligencia y musicalidad el carácter del papel, con una pronunciación bastante aceptable, y logrando, en gran medida, vencer la monotonía, que es el mayor riesgo de este papel, aunque alguna frase grave, intencionadamente contrastada, pueda resultar chocante. En general, considero más acertado su enfoque que el de la antológica versión de Lola Rodríguez Aragón (bajo la excelente batuta de Eduardo Toldrá), de especial delicadeza, dicción y musicalidad, pero bastante afectada. «Maese Pedro» es un tenor aceptable, de voz flexible y bien emitida, pero con una pronunciación del castellano sencillamente inadmisibles. El «Don Quijote» de Peter Knapp adolece del mismo defecto de la pronunciación y, aunque su línea de canto es aceptable en general, los graves resultan muy apagados y tirantes los agudos, y a ratos incluso engola. Interesante versión, con textos incluidos, y atractiva portada, superior en líneas generales a la de Frühbeck, y en algunos aspectos, incluso a la de Toldrá, pero únicamente para quien logre abstraerse del problema de la mala pronunciación.

Ofrece mucho interés la inclusión del **Concierto para clave**, con flauta, oboe, clarinete, violín y violoncello, magnífica obra, dirigida con mucha claridad,

ORGANOS YAMAHA

Veá 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

e interpretada con buena mezcla de delicadeza e intensidad por el excelente clarinetista John Constable, superada en conjunto por la versión de Gonzalo Soriano/Frühbeck. **Psyché**, escrita durante la composición del **Concierto de clave**, es una obra breve pero exquisita y su inclusión es un acierto. Está cantada por la citada Jennifer Smith, en francés, con buen gusto y línea musical.—F.Ch.M.

GLAZUNOV: Sinfonía núm. 8 en Mi bemol mayor, Op. 83. Gran Orquesta Sinfónica de la Televisión Central y de la Radio de la Unión. Director, Vladimir Fedoseev. Zafiro, ZL 383.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■

Glazunov escribe su **Primera Sinfonía** a los 16 años, en 1881, culminando su ciclo con la **Octava** en 1905. La significación de este autor es, sobre todo, la de puente entre la generación de maestros que le precedió y la siguiente oleada de compositores: Scriabin, Prokofiev y Shostakovich, en los que influiría en mayor o menor grado.

La obra de Glazunov tiene un marcado carácter epigonal. Su producción ha de enmarcarse en los últimos coletazos del postromanticismo. La **Octava Sinfonía** que nos ocupa sigue el mismo lirismo hiperacentuado, peca de endebles en la construcción y cae en el repeticionismo, exactamente igual que en las obras de Tchaikovsky, auténtico padre espiritual del mundo sinfónico de Glazunov. Su **Octava** poco o nada aporta al género y a su evolución. La escucha



Vladimir Fedoseev.

puede ser agradable (según criterios), siendo lo más interesante el colorido orquestal de la página.

Fedoseev interpreta la obra de forma pujante y apasionada. Unica manera, creemos, de acercarse a ella y hacerla mínimamente atractiva al oyente; en otro caso, lo convencional aplastaría los cortos valores de la **Sinfonía**.

El sonido del disco no es especialmente claro.—E.M.M.

GRIEG: Sinfonía en Do menor (primera grabación mundial). Orquesta Sinfónica de Bergen. Director, Karsten Andersen. Decca 65 94 349. Digital.

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

Hay muchas obras que duermen en el olvido, justo o injusto, por razones diversas: la de que esta obra no haya sido interpretada o dada a conocer en nuestro tiempo ha sido simple y llanamente porque su autor, en fecha no muy posterior a la de su composición, anotó taxativamente en la portada del cuaderno manuscrito: «*No debe nunca ser interpretada*».

La Biblioteca Nacional de Bergen, hasta ahora celosa depositaria del legado autógrafo del músico, ha tenido que superar a base de tiempo y reflexiones la intransigente fidelidad al compositor para que esta grabación haya podido realizarse.

Esta **Sinfonía**, única manifestación de la forma que Grieg emprendiera, pertenece a la época juvenil del compositor; inmediatamente posterior a la etapa de estudios en Leipzig, y por tanto anterior a su autoafirmación nacionalista.

La obra nació como demostración de su talento a otro compositor, el danés Niels Gade, que le sugirió la idea.

Puede que fuese ésta la razón por la que posteriormente renegase de ella hasta el punto de prohibir su interpretación. Sea ésta o no, la verdad es que la música que contiene esta **Sinfonía** dista bastante del nacionalismo que posteriormente le caracterizó y que el mundo hoy le reconoce.

Precisamente en este *no nacionalismo* es donde radica lo interesante y singular —ya que no lo genial— de esta obra. El músico se encontraba en Copenhague, como él mismo nos dice, «*saturado de Chopin, Schumann, Mendelssohn y Wagner*», y esta saturación se traduce por efecto osmótico en esta composición, recordándonos en ella, pese a la originalidad temática, a todos esos músicos e incluso a un Brahms, que curiosamente todavía no había iniciado el camino de la sintonía.

Es muy difícil emitir juicios en cuanto a la interpretación que se nos ofrece,

porque se trata de una primicia, y consecuentemente no tenemos ninguna referencia comparativa; pese a ello la lectura que hace Karsten Andersen nos parece cuidada y pulcra, sin enfatismos gratuitos, siendo quizás en esta limpieza de estilo donde radique el valor divulgativo de la interpretación, y de ahí nuestro reconocimiento.

Habrà que esperar a que esta **Sinfonía** entre en el repertorio de otras grandes batutas para poder desentrañar las bellezas singulares de esta música.

La Orquesta Sinfónica de Bergen se nos descubre espléndida, merecedora, en nuestra opinión, de una mayor atención en lo sucesivo, sobre todo si las grabaciones son tan buenas como las de este disco, que, a nuestro entender, es absolutamente recomendable.—T.

HAENDEL: Música de ballet de «Alcina», «Ariodante», «Il Pastor Fido». Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director, Neville Marriner. Argo 9-41002 ZK 68.

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

He aquí un disco gozosamente excepcional, un fruto del buen gusto interpretativo, de la acertada selección de las obras y con un sonido y prensado envidiables. De todo ello dio fe en su día en RITMO, José Prieto Marugán, (cfr. núm. 443 julio-agosto 1974), cuyos criterios hay que compartir forzosamente. Bajo el anagrama de la Decca, la aparición de este disco hace ya nueve años fue un verdadero acontecimiento. Aquellos haendelianos y no haendelianos que no lo adquirieron entonces, deben apresurarse a hacerlo ahora.

Los ballets de Haendel aquí reunidos son perfectos ejemplos de la maestría del músico, ágiles, variados, bellos hasta el tuétano, divertidos, ceremoniosos. La interpretación no le va a la zaga. Neville Marriner y su Academy estaban, acaso, en el mejor momento de su brillante historial. La ejecución es vibrante, vivísima y la orquesta adquiere matices que la grabación capta a las mil maravillas.

Entiendo, por todo ello, que extenderse en mayores detalles ha de parecer ocioso. Las palabras huelgan. Sólo queda dejarse llevar por este manantial de bellezas.

La presentación gráfica y literaria, con comentarios a cargo de Charles Cudworth, es también muy adecuada. Quejémonos únicamente del precio del disco, que podría haberse publicado en la serie «*Ace of Diamonds*». En cualquier caso, una joya discográfica.—G.Q.L.I.O.

HAYDN: Concierto para violín y orquesta núm. 1 en Do Mayor. MOZART: Concierto para violín y orquesta núm. 5 en La Mayor «Turco». Pavel Kogan, violín. Conjunto de solistas. Zafiro ZL-378.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Creo que es este el primer disco que aparece en España a cargo del joven violinista ruso Pavel Kogan, hijo de los también violinistas Leonid Kogan y Elisabeth Gilels. El programa elegido es no poco comprometido, ya que ambos **Conciertos**, y sobre todo el de Mozart, suponen una prueba de fuego para cualquier violinista, prueba que supera con éxito el joven Kogan, que hace gala de muchas de las cualidades que caracterizan al estilo interpretativo de su padre. Así, las versiones resultantes son de una notable calidad, especialmente la del **Concierto** de Haydn, del que nos ofrece un magnífico segundo tiempo, acompañado de un también excelente primero y un algo menos bueno tercero.



Sepulcro de Mozart.

En el «**Turco**» de Mozart, aun lográndose también buenos resultados, éstos son algo inferiores a los obtenidos en aquél. Nuevamente las cotas más altas de calidad se alcanzan en el movimiento lento, a pesar de que en él —al igual que ocurría en el **Concierto** de Haydn— Kogan realiza algún que otro portamento de más. Lo que se echa de menos, en general, en toda su interpretación es un mayor refinamiento sonoro, así como una mayor seguridad, especialmente en la articulación.

Un anónimo «*conjunto de solistas*»

cumple con creces su cometido. La dirección de un también anónimo director (¿el propio Kogan?) no es en exceso detallista, en especial en la obra de Mozart, en la que el viento está siempre en un segundo plano, por lo que muchas de las sutilezas de la escritura orquestal de aquél pasan a menudo inadvertidas.

En suma, buenas versiones sin más de dos de los conciertos para violín más importantes del clasicismo. En el caso del «**Turco**», hay en España excelentes versiones a cargo del J. L. García Asensio (Ensayo) y Mutter/Karajan (DG). Si se decide por la adquisición de la integral de los cinco **Conciertos**, es imprescindible la de la versión protagonizada por el tándem Zukerman/Barenboim (CBS). En cuanto al de Haydn, hay descatálogada una versión a cargo de Zukerman (DG), ésta que nos ha ocupado constituye la única opción para el sufrido discófilo español.—**L.C.G.**

HOLST: Los Planetas. Orquesta Nacional de Francia. Director, Lorin Maazel. CBS 37249. Digital. Disco importado.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Grabación: ■ ■ ■ ■ ■

Cosa curiosa es oír **Los Planetas**, obra inglesa por excelencia, en las manos de una orquesta francesa. Sin embargo, la tentativa es un éxito completo básicamente gracias a la espléndida lección de madurez y de conocimientos de Lorin Maazel. Sólo son de reprochar algunas pequeñas excentricidades en el final de «Marte» y en algunos puntos de «Júpiter». Todo lo demás resulta, a mi juicio, perfecto, y la versión se sitúa en la cúspide de las mejores, junto con Boult, Rattle y Karajan.

A la magnificencia de la versión se une una grabación absolutamente excepcional, sin duda, el mejor digital CBS que he oído hasta la fecha, sin la *pastosidad* de otros discos de esta serie. Hay un efecto de sala de conciertos plenamente logrado, con una localización de instrumentos perfecta. El asunto tiene mérito si se considera el colosalismo y dificultades de grabación de la obra. Prensado, sin un sólo fallo. Disco, pues, altamente recomendable.—**A.O.B.**

JANACEK: Sinfonietta, Taras Bulba. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Sir Charles Mackerras. Decca, SXDL 7519. Digital.

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

El gran director de los oratorios haendelianos ha dedicado última-

mente una cierta atención a la obra del compositor checo Leos Janacek con resultados altamente satisfactorios, de los que es buena prueba el presente disco. En ambas versiones se acredita la *afición* de Mackerras por esta música, sin desdoro del tradicional e inevitable intelectualismo que suele desplegar en todos sus trabajos. En la **Sinfonietta**, pienso que la versión de referencia sigue siendo la de Kubelik en disco con idéntica composición que el presente; sin embargo, Mackerras puede legítimamente aspirar a un segundo puesto más o menos «ex-aequo» con Abbado. Hay una gran belleza y una gran densidad en el sonido que Mackerras obtiene de la Filarmónica de Viena, aunque sin conseguir la soberana claridad de la versión Kubelik.

La grabación resulta, en términos generales, excelente, aunque con una cierta metalización de agudos. Sin este defecto, hubiera merecido cinco puntos. El prensado es bastante aceptable y la recomendabilidad del disco muy alta.—**A.O.B.**

LALO: Sinfonía Española para violín y orquesta Op. 21. SAINT-SAËNS: Concierto para violín y orquesta núm. 1, Op. 20. Kyung-Wha Chung, violín. Orquesta Sinfónica de Montreal. Director, Charles Dutoit. Decca 65 94 348. Digital.

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

Poco interés despierta —al menos en mí— el programa ofrecido en este disco. La **Sinfonía Española** de Lalo es una obra que, como ya escribía con motivo de la reciente publicación de un disco en el que era interpretada por Perlman, se ha mantenido milagrosamente en el repertorio de todos los grandes violinistas, ya que su valía musical es realmente escasa. El **Primer Concierto** de Saint-Saëns es, por el contrario, una obra olvidada, al igual que ocurre con el **Segundo**, hecho motivado en gran medida por la enorme fama que ha acompañado siempre al **Tercero** de la serie, el único que hoy se sigue interpretando y grabando con cierta frecuencia.

El mayor aliciente de la grabación se centraba en la presencia de Kyung-Wha Chung como intérprete de ambas obras. La joven violinista japonesa salva las muchas dificultades que presentan las partituras, muy especialmente la de Lalo. Quizá los únicos reparos vayan dirigidos a su sonido algo pequeño, especialmente inadecuado en este tipo de obras, pero esta deficiencia se ve contrarrestada en cierto modo gracias a su prodigiosa técnica.

El acompañamiento de Dutoit al frente de la Sinfónica de Montreal —que parece una excelente formación, aunque estas obras no son precisamente las idóneas para calibrar la calidad de una orquesta— es más que correcto.

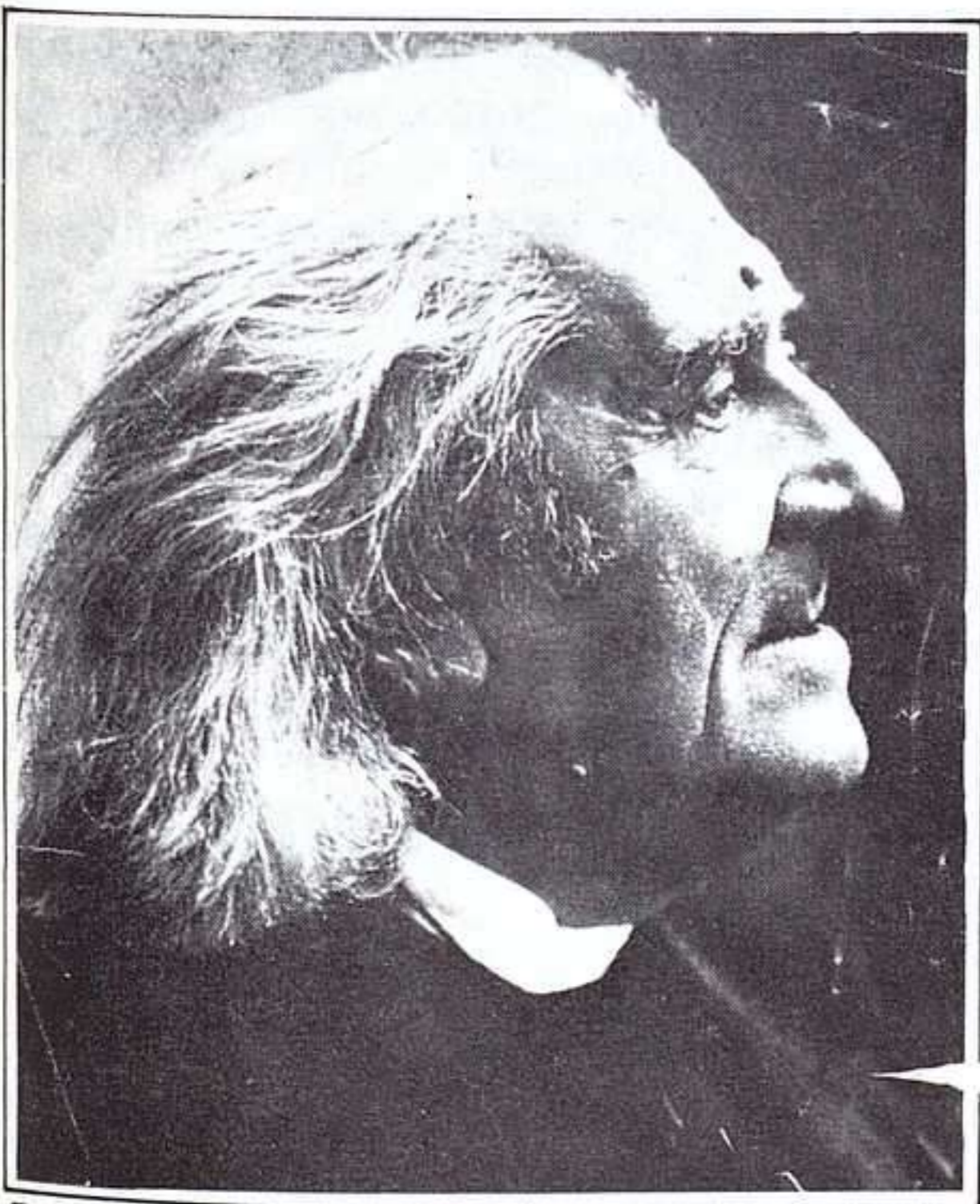
La grabación digital es magnífica, aunque el sonido es quizá algo metálico.

La versión de Perlman/Barenboim de la **Sinfonía Española** es algo más convincente. En cuanto al **Concierto** de Saint-Saëns, ésta es —que yo sepa— la única versión existente en el mercado en disco suelto.—L.C.G.

LISZT: Aux Cyprés de la Villa d'Este. Les jeux d'eau à la Villa d'Este. Sunt lacrymae rerum tercer (Cuaderno de Años de Peregrinación). Schlummerlied. Valse oubliée núm. 1. Unstern, Sinistre-Disastro. Schlaflos-Frage und Antwort. Mosonyis Grabgeleit. Csárdás macabre. Alfred Brendel, piano. Philips, 95 00 775.

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

Las últimas obras para piano de Liszt no sólo han sido *malditas* para las salas de concierto durante mucho tiempo sino que, además, hasta se ha llegado a poner en duda su propia capacidad para ser traducidas a sonido, a ser interpretadas. No es extraño que tal cosa haya sucedido, pues se trata de una música a la que, tanto por las ideas que plantea como por el lenguaje que utiliza para expresarlas, nunca se le ha perdonado que fuera compuesta por quien lo hizo: es mucho más cómodo un Liszt esplendoroso y exultante que este otro tan peligrosamente cercano a la destrucción de los valores más fuertemente estable-



Franz Liszt (1811-1886).

cidos. Creo que no es ésta una afirmación gratuita o demagógica: véase si no la tremenda inseguridad —casi destabilizadora, emocionalmente hablando— en que va a quedar sumido el oyente ante los expectantes y nada concluyentes finales de el **Valse oubliée, Unstern, Schlaflos** o **Mosonyis Grabgeleit**.

La interpretación de Alfred Brendel de todas y cada una de las piezas que contiene este disco es de excepción. Es bien conocida la faceta lisztiana del pianista moravo, pero los resultados de esta grabación superan con creces las ya favorables expectativas. Vayamos por partes. En primer lugar, las tres piezas del Tercer Cuaderno de los **Años de Peregrinación**: definición tímbrica extraordinaria (en la zona grave, el sonido es profundo, eclosivo y, en la aguda, terso y penetrante), precisión de relojería en la pulsación (parece que Brendel haya estudiado nota a nota la intención, el significado), digitación perfecta (cada nota se independiza de sus alrededores como si se tratara de un universo musical único) y un fraseo implacablemente objetivo (en ningún momento hay la más leve concesión a la contemplación enfermiza tan excesivamente presente en las interpretaciones de la música del compositor húngaro) son las características técnicas que Brendel pone al servicio de una lectura que se constituye en verdadera revelación. En la **Canción de cuna** —séptima de las doce piezas que componen el ciclo **Arbol de Navidad**— Brendel se manifiesta soñador, pero cauto; *impresionista*, pero denso. Lógico, pues esta pieza es una clara regresión al pasado —¡qué pasado!—, a la infancia, de un hombre que intenta protegerse del futuro: una música sencilla, pero llena de escepticismo. Como broche, toda la cara dos del disco: el último piano de Liszt. El primer **Valse oubliée** —de los cuatro que Liszt compuso— lo hace irónico, mordiente, mirando hacia Schumann, pero como una realidad tristemente superada, con amarga necesidad de ir hacia adelante: acaba con un verdadero salto al vacío. **Unstern**, donde la melodía prácticamente ya no existe (y, si la hay, está tan descarnada que más que placer produce zozobra) es para Brendel un punto sin retorno, un continuo golpear sin benevolencia, una reflexión musical totalmente pesimista. Concluye sin conclusión: un nuevo paso hacia lo desconocido. **Schaflos** está concebida como una terrible lucha para no perder, para no quedarse atrás. Un poco las últimas dudas de Tristán ante su irremediable destino. Dudas llenas de ternura, eso sí, pero el final, el mensaje, el superobjetivo, vuelve a ser desolador. Con Brendel, en **Mosonyis Grabgeleit**, el compromiso con la muerte adquiere carta de naturaleza. Es la interpretación más profunda y sólida de cuantas com-

ponen este disco, a pesar de la gran dificultad que entraña el conseguir unidad: es una pieza llena de núcleos temáticos distintos, y pequeñas, pero reconcentradas, ideas. Pero Brendel, acentuando el desgaje melódico, quintaesenciando al máximo, se revela como un profundo y exhaustivo conocedor de esta música. Para acabar, una extenuante **Czarda Macabra**, con la que Brendel parece invitar a la danza, pero gritando: «danzad, danzad malditos». Impresionante.

Conclusión: un Liszt definitivo. Últimamente, sólo he escuchado, en disco, algo semejante: la versión de la **Sonata en Si menor** de Daniel Barenboim, cuyo concepto de Liszt parece guardar más de una similitud con el de Brendel, por lo **menos** en lo que se refiere a este **trabajo**. Ojalá no sea la última vez que tenga que hacer esta observación en un comentario discográfico. Para suerte de todos.—P.G.M.

MAHLER: Rückert Lieder. WAGNER: Wesendonk Lieder. Yvonne Minton, mezzosoprano. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Pierre Boulez. CBS 37281, importado.

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

Cuatro de las cinco canciones sobre poemas de Friedrich Rückert fueron compuestas en 1901, cuando Mahler contaba cuarenta y un años, y son por tanto contemporáneas de la **Quinta Sinfonía**, mientras que la última fue compuesta tres años más tarde. Mahler trazó el acompañamiento orquestal al mismo tiempo que el de piano, aunque el color y la sutileza de la partitura se aprecia mucho mejor en la versión orquestal.

En una época en la que Wagner vivía en el exilio, perseguido por la policía a cuenta de su retórica revolucionaria y por sus acreedores a causa de llevar un tren de vida superior a sus posibilidades, conoció en Zürich a Otto Wesendonk, rico mercader, representante de una compañía neoyorkina, y a su esposa Matilde, recibiendo del primero apoyo económico, y espiritual (y parece ser que sentimental) de la segunda, con quien se veía en secreto. Dotada de singular inteligencia y sensibilidad, dedicó a Wagner cinco poemas a los que éste puso música con acompañamiento de piano, aunque se suelen interpretar en versiones orquestales. La estructura de estas canciones es libre; es decir, sin relación entre la melodía y el juego de las rimas, y dos de ellas tienen especial interés por haber servido de estudio para su **Tristán e Isolda**, siendo «Im Treibhaus» la más famosa.

La dirección de Pierre Boulez en general es correcta, aunque, en mi opinión, le falta sutileza poética y amplitud de fraseo. Yvonne Minton posee un bello timbre y sensibilidad musical, pero en lo vocal tiende a oscurecer la zona del paso perdiendo homogeneidad de color, si bien el centro es timbrado y hermoso. El fraseo es elegante, pero le falta intencionalidad e intensidad emotiva, y los «pianísimos» requieren mayor sutileza. A su versión de los **Rückert** le falta cierta credibilidad, y queda bastante lejos de la magistral interpretación de Janet Baker con Barbirolli (EMI); mientras que sus **Wesendonk**, aun siendo excelentes, no alcanzan la versión de Birgit Nilsson con Colin Davis, (Philips), por no citar más que la última de las tres o cuatro espléndidas versiones existentes. Se acompañan los textos, pero sin traducción, y el sonido es muy bueno, aunque con algunos ruidos de prensado.—**F.Ch.M.**

MAHLER: Sinfonía núm. 1 en Re Mayor. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Claudio Abbado. Deutsche Grammophon 25 32 020. Digital.

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

Hasta que aparece la melodía de los **Lieder eines fahrenden Gesellen** no comienza a contar el tiempo. Abbado consigue la intemporalidad más absoluta en el pedal de la cuerda con que se inicia el primer movimiento, uno de los momentos sonoros más turbadores de todo Mahler. Luego, las trompas; nuevamente al principio, pero ahora con unos leves acordes de arpa que, subterráneamente, nos anuncian el estallido; percusión en «piano» y entra la flauta con aire primaveral. Hasta aquí, retención máxima; las «efes» empiezan a aparecer y Abbado las hace más «efes» que nadie: los dibujos de las trompas te dejan pegado al asiento, si es que has resistido sentado. La última coda es ya lo de menos; a pesar de los timbalazos, Abbado ha dejado claro que aquí no va a ganar nadie. Estamos en el segundo movimiento. ¿Se pueden oír más cosas juntas? Supongo que no es posible. Pero bueno, esto era de esperar; lo realmente sorprendente no es que se oigan, sino cómo se oyen: el trío es un devaneo tan descarado que sólo Visconti, si hubiera dirigido esta música, lo habría dicho así, tan elegantemente decadente: ardo en deseos de oír **La Valse** dirigida por Abbado. Bien, y si en el segundo movimiento nos regodeáramos en la decadencia de los *pu-dientes*, el tercero va a ser música *para pobres*. El oboe —y el clarinete, después— atiza fuerte preparando el paso al

tema de otra de las canciones de los **Fahrenden** donde Abbado nos hace ver *lo dura que es la vida y cuánto hay que sufrir* para ser artista. Por fin, el final de la **Sinfonía**, verdadera madre del corde-ro de la obra. ¿Es ésta una música triunfalista que contradice la progresión de ideas de los movimientos anteriores? No sé, puede que sí; pero para Abbado, no. Y me parece estupendo. Por supuesto, la explosión inicial es increíblemente terrible, y la cantilena que sigue, lo suficientemente agrí dulce —aunque aquí no hay más remedio que recordar a Giuliani: como él, nadie— como para hacerle cerrar a uno los ojos y pensar que, a pesar de todo, hay que vivir. El desarrollo que sigue al siguiente estallido, nos conduce a un recuerdo del inicio de la **Sinfonía** en el cual Abbado reconcentra al máximo: es, quizás el momento más sublime de esta versión, aunque el hallazgo más portentoso de toda ella comienza justamente aquí. Abbado, claramente, no quiere un triunfo para el «Finale» y así, con timbres secos y aristados y una agresividad marcadamente acusatoria, concluye su versión. Una versión técnicamente perfecta y absolutamente desmitificadora.—**P.G.M.**

MENDELSSOHN: Concierto para violín y orquesta núm. 2 en Mi menor Op. 64. BEETHOVEN: Romanzas para violín y orquesta Op. 40 y 50. Isaac Stern, violín. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, Seiji Ozawa. CBS 37204, Digital.

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

La historia de la interpretación musical de este siglo nos ha brindado ejemplos extremos en orden a lo que podríamos llamar *longevidad interpretativa*. Así junto a casos de instrumentistas o directores octogenarios en activo (Casals, Arrau, Klemperer, Rubinstein, etc.), encontramos otros en los que la enfermedad u otras causas han motivado, si no su absoluta retirada de las salas de concierto, sí su permanencia en las mismas con las facultades muy mermadas (Yehudi Menuhin, excelso violinista y músico, es, desgraciadamente, un buen ejemplo dentro de este segundo grupo).

Tras la audición de este disco y de otras grabaciones anteriores, parece que a Isaac Stern (que rebasa en poco los sesenta años) habremos de incluirle en este segundo grupo. Los resultados obtenidos en este disco no parecen fruto de un mal día, sino más bien de problemas derivados de su salud, bastante empeorada en estos últimos años.

El nivel de la interpretación a lo largo del disco es muy desigual. En el



Isaac Stern.

Concierto de Mendelssohn, encontramos errores de un cierto bulto [afinación más que dudosa en muchos momentos, excesiva lentitud en el primer tiempo, una cierta inseguridad técnica (principio de la cadencia), falta del necesario pulso interno] junto a magníficos detalles (final de la cadencia, últimos compases del segundo tiempo, varios momentos del tercero) reveladores estos últimos del gran violinista que es Isaac Stern.

Las **Romanzas** conocen una interpretación bastante floja especialmente la **Op. 40**, tocada en un «tempo» lentísimo (el segundo tema se cae de puro lento), con más de un truco en las dobles cuerdas y con una patente inseguridad a lo largo de toda ella. La versión de la **Op. 50** es también algo pesante, aunque sin llegar a los extremos de la anterior. También se encuentran dispersos, como en el resto del disco, detalles aislados de auténtico maestro, aunque muchas de las grandes virtudes de Stern (su potente y a la vez bello sonido, por ejemplo) no aparecen en todo él.

La labor de Ozawa es magnífica, si bien se acusa quizás una excesiva dependencia del solista en varios momentos, lo que da lugar a ciertas fluctuaciones de tiempo no siempre bien resueltas.

Stern parece no dar ya más de sí. Afortunadamente, ha encontrado entre sus discípulos (Perlman, Zukerman, Mintz) muy dignos sucesores.—**L.C.G.**

MENDELSSOHN: Concierto para violín y orquesta núm. 2 en Mi menor Op. 64. MOZART: Concierto para violín y orquesta núm. 5 en La Mayor, «Turco». Vaclav Hudeced, violín. Orquesta Sinfónica de la Radio de

Praga. Director, Vaclav Smetacek. Edigsa A-110511.

Interpretación: ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

No hace mucho comenté dos discos que tenían también por protagonista al joven violinista checo Vaclav Hudecek. Mucho de lo que allí se dijo sobre su manera de tocar es también aplicable ahora: se trata de un violinista de un virtuosismo fácil, de técnica no siempre perfecta, que hace gala de un sonido brillante, consistiendo su mayor defecto en su acentuada tendencia a acelerar el «tempo». Todo esto es perceptible en la versión que nos ofrece del **Concierto** de Mendelssohn, en el que Smetacek hace verdaderos esfuerzos por seguir al solista, objetivo no siempre cumplido. Se trata, asimismo, de un violinista de fuerte temperamento, lo cual no es demasiado apropiado para ninguna de las dos obras que interpreta en este disco. El **Concierto** de Mendelssohn —si bien se inserta dentro de la gran tradición del concierto romántico para violín del siglo XIX— no es, ni mucho menos, un Bruch o un Brahms, sino que su romanticismo —al igual que ocurre en casi todas las obras del compositor alemán— tiene aún mucho de clásico, por lo que cargar las tintas sobre aquél no es siempre adecuado. A pesar de todo, la versión —aunque discutible— sí es más que correcta en lo que a mera ejecución se refiere.

Lo que sí está ya fuera de estilo por completo es el **Concierto** de Mozart. Smetacek utiliza una orquesta amplísima, inadecuada, que además dirige como si de Beethoven o Schumann se tratara. Ni que decir tiene que Hudecek comparte los postulados del director, lo cual hace que lo que aquí se escucha no parezca realmente Mozart. El modo de hacer del violinista checo recuerda en cierto modo, y salvando todas las distancias, al de Heifetz cuando éste se acercaba al repertorio barroco, clásico o el primer romanticismo: es decir, interpretaciones absolutamente fuera de estilo.

En suma, disco correcto de ejecución, pero poco recomendable en cuanto a interpretación. En el **Concierto** de Mendelssohn, mis preferencias se decantan por Mintz, Milstein y Mutter, los tres actualmente en España. J. L. García Asensio, Mutter y Zukerman lo son para el «Turco» de Mozart.—L.C.G.

MENDELSSOHN: Conciertos para piano y orquesta núms. 1 y 2. Murray Perahia. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director, Neville Marriner. CBS 76376.

Interpretación: ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

No son ciertamente ninguna de las dos obras presentadas en este disco los mejores frutos del músico de Hamburgo. Ni el tratamiento orquestal, ni la voz solista del piano aportan nada nuevo. Son dos conciertos cargados de convencionalismo, de un fuerte academicismo y superficialidad, que, sin duda, ocultan las auténticas virtudes del mejor Mendelssohn.

Destaquemos en el **Primer Concierto** el ambiente sonoro tranquilo y relajado del «Andante», con un bello tema melódico, y la vitalidad del primer «Allegro», en el que el piano dialoga acertadamente con la orquesta. La habilidad compositiva del maestro, y un cierto romanticismo superficial y de salón, dejan tan sólo un grato recuerdo, pero nada más. Música que no deja poso.

El **Segundo Concierto** tampoco mejora en mucho a su antecesor: los mismos procedimientos y el mismo aliento expresivo.

Pero si las obras no son más que agradables, la interpretación de un Murray Perahia, entonces jovencísimo, y de la acreditada Academy of St. Martin, acaban completando la poca fortuna de este disco con una lectura excesivamente dura y muy rápida, a veces exasperada del pianista.

Neville Marriner parece haber confundido, cosa extraña en tan experto director, la fogosidad con la velocidad y la intensidad expresiva con el poderío sonoros. La versión resulta así desabrida y escasamente auténtica.

Por estas razones, entiendo que es un disco que pasará inadvertido. Quien desee poseer estas obras en una versión que resalte la vivacidad y ligereza instrumentales de Mendelssohn deberá recurrir a la interpretación de Rudolf Serkin, con Ormandy y la Orquesta de Filadelfia. (CBS 75303).—G.Q.L.I.O.

MOZART: Sinfonías núms. 35, 36, 38, 39, 40 y 41. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, Rafael Kubelik. CBS, D3 36930,-3 discos. Digital importado.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Es de ley que desde Bruno Walter para acá intentar una interpretación de Mozart simplemente *galante* es, amén de injusto, ignorante. Así que, y andando hacia el otro extremo, ha hecho escuela un Mozart más dramático e incluso angustiado: Furtwängler y Klemperer (¿he dicho algo?) así lo vieron, y su legado no ha caído en saco roto; echemos una ojeada si no a las versiones mozartianas de un Krips o de un Barenboim. Hay también quien, caminando por medio

—véase el Mozart de Karl Böhm, el último Böhm, claro—, sin cargar tintas, ha buscado una interpretación contemplativa, no en el sentido naturalista del término sino, más bien, en el temporal: es decir, un Mozart contenidamente dolido, efectivamente prerromántico, pero consciente de que le está prohibido el manifestarlo. Y esta línea interpretativa, que, bien entendida —y no como hace un Harnoncourt, por ejemplo, lleno de pretenciosidad y absolutamente inoperante en el campo de las emociones—, nos lleva a la expresión de un humanismo soterrado, es todavía perfeccionable, como muy bien demuestra Kubelik en estas grabaciones: con Rafael Kubelik —director de orquesta de una extraordinaria madurez, que casi quiere decir sabiduría—, Mozart alcanza un grado de pureza insólito e inusual; fluidez, luminosidad, frescura, refinamiento, nobleza, moderación y, sobre todo, una expresividad verdaderamente emocionante, confluyen en estas interpretaciones, dando como resultado global un Mozart que sufre su tiempo, pero que no se descontrola; que lucha por el futuro, pero que acepta su penosa realidad presente; que se rebela, sí, pero sin perder la compostura; un Mozart, en definitiva, inserto en su tiempo, pero dejando constancia de su *pre-maturo* nacimiento.

Una muy especial mención merece la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera, que está realmente asombrosa, sobre todo en su sección de cuerda. Decir también que, por desgracia, hay un punto negro en esta publicación: se trata de un deficiente balance del sonido, debido, creo yo, a un montaje final apresurado. El asunto no deja de tener importancia, pues hay algunas partes —sobre todo en las voces graves de la cuerda— que no acaban de percibirse con la claridad que sería deseable.—P.G.M.

MOZART: Sonatas para violín y piano K. 380 y 454. Igor Oistrakh, violín. Natalia Zertsalova, piano. Zafiro ZL-384.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■

Las **Sonatas para violín y piano** de Mozart constituyen una de las parcelas más desconocidas de la música de cámara de éste, a pesar de contarse entre ellas verdaderas obras maestras. Buen ejemplo de ello son las dos sonatas incluidas en esta grabación, que se insertan dentro de las que podríamos llamar sonatas de madurez.

Ambas son interpretadas por Igor Oistrakh, que nos ofrece unas versiones algo desiguales. Así, la interpretación de la **K. 380** es demasiado nerviosa, des-

centrada, falta de la necesaria calma y claridad; no ocurre lo mismo con la **K. 454**, que conoce una interpretación magnífica, mucho más centrada y, sobre todo, muy mozartiana, cualidad ésta que está en gran parte ausente en la ejecución de aquélla. No obstante, de vez en cuando los ímpetus se desbordan en exceso y no parece Mozart el autor de la partitura.

Por su parte, Natalia Zertsalova es también una acompañante irregular, mucho mejor en la segunda de las **Sonatas**; su pulsación no siempre es buena, especialmente en los trinos y notas de adorno, y el entendimiento con su marido —en contra de lo que pudiera parecer— no es, ni mucho menos, perfecto.

El sonido es muy deficiente, con abundantes distorsiones y ruidos de todas clases. La grabación, con un violín en primerísimo plano, tampoco es buena.

En suma, interpretación desigual de dos magníficas obras mozartianas. Si quiere hacerse con las más importantes sonatas violinísticas del salzburgués en una excelente versión, no lo dude: Szezyng/Haebler (Philips).—**L.C.G.**

MUSSORGSKY: Cuadros de una Exposición. (Orquestación Ravel). Una Noche en el Monte Pelado (Arr. Rimsky-Korsakov). Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, Colin Davis. Philips 95 00 744. Digital, dos discos.

MUSSORGSKY: Cuadros de una Exposición (Orquestación Ravel). RAVEL: La Tumba de Couperin. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir Georg Solti. Decca, 65 94 031. Digital.

Interpretación: ■ ■ ■ (Davis).
 ■ ■ ■ ■ (Solti)
 Sonido: ■ ■ ■ ■ (Philips).
 ■ ■ ■ ■ ■ (Decca)

Comenzaré por donde normalmente se acaba, aunque acabe repitiéndolo: dos versiones de los **Cuadros de una Exposición** a tener en cuenta, por más que ninguna de ellas supere, ni tan siquiera iguale —grabación incluida— a la, posiblemente, irrepetible realización de Carlo María Giulini para Deutsche Grammophon.

Muy interesante y particularmente original es el Mussorgsky de Colin Davis, aunque, para mí, no sea especialmente acertado. Se trata de una versión muy cuidada en las texturas sonoras, muy matizada, extraordinariamente refinada, pero, a mi juicio, exenta de fondo —véase «El Gnomo»—, algo aburrida —buen ejemplo de ello es el desvaído «El Merca-

do de Limoges»— o vacuamente hinchada, como sucede en «La gran Puerta de Kiev». No obstante, otros como «El Viejo Castillo» o «Bydlo» se convierten, en manos de Davis, en realizaciones modélicas desde el punto de vista sonoro. En definitiva, es ésta una versión que huye del tormento y los arrebatos (otro tanto sucede con la de **Una Noche en el Monte Pelado**, demasiado lírica, a mi gusto, aunque con un final magnífico) en busca de un Mussorgsky aristocrático y triunfador. Que cada uno piense lo que quiera; personalmente, y dicho con las requeridas reservas, opino que es éste un Mussorgsky si no equivocado, sí por lo menos incompleto desde el punto de vista vivencial.



Sir Georg Solti.

Solti plantea las cosas de forma totalmente opuesta: el colorido, la versatilidad y la magia de la orquestación de Ravel están puestas al servicio del calor humano de la música de Mussorgsky sin evitar su componente expresionista y su primitivismo. La rabiosa juventud de «Tullerías», la humanidad de «Goldenberg y Schmuyle», el vitalismo de «El Mercado de Limoges» y la agresividad —Solti lo hace terrible— de «La cabaña sobre patas de gallina» son transmitidos por el director húngaro de forma directa, mucho más primaria que intelectual. ¿Es esto una virtud? Para mí, aquí, sí, pero de nuevo recuerdo que cada uno saque las conclusiones que desee. La de este comentarista es: si la versión de Solti —que añade una excelente y bastante ortodoxa realización de la raveliana **La Tumba de Couperin**— fuera un poco más analítica, se acercaría irremediablemente a la de Giulini. Pero no siendo así, lo que sucede es que la complementa; sería, más o menos, la promesa frente al hecho consumado, el ardor inteligente del hijo frente a la madurez y el poso del padre soberano. En cuanto a la de Davis,

es muy recomendable a los que piensen que: primero, en música, el sonido es lo fundamental, o, segundo, la experiencia está por encima de la expresión y, por supuesto, de la emoción.—**P.G.M.**

PERGOLESI: Stabat Mater. Salve Regina. Ileana Cotrubas, soprano. Lucia Valentini Terrani, contralto. I. Solisti Veneti. Director, Claudio Scimone. Erato-Hispavox, S90.594.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
 Sonido: ■ ■ ■

El **Stabat Mater** de Pergolesi es una obra fundamental para conocer la música vocal en la transición del barroco al clasicismo y una de las más emocionantes de la historia de la música, lo cual la hace de adquisición obligatoria en cualquier discoteca que se precie.

No existía actualmente ninguna versión discográfica. Esta, —que incluye además **Salve Regina**, obra a la que se le pueden aplicar los mismos calificativos—, viene a llenar con creces este vacío imperdonable. De las versiones existentes —Mario Rossi, Lorin Maazel, Ettore Gracis, todas con indudables cualidades—, la que nos ofrece ahora Claudio Scimone y sus Solisti Veneti, especialistas en barroco italiano, es la más completa estilísticamente: equilibrio de «tempi» (aunque quizá se le pueda achacar cierta ligereza en algunos momentos), articulación, importancia dada a los contrastes entre elementos religiosos y operísticos que hay a lo largo de toda la obra, protagonismo del clave, etc. Las solistas vocales no pueden estar mejor elegidas. Ileana Cotrubas, a pesar de sus actuales estridencias en los agudos, sigue teniendo una voz y un estilo ideales para este tipo de obras, brindándonos la morbidez y el «pathos» exactos. Lucia Valentini-Terrani, bella voz, densa y con cierto trémolo, canta con contención, más pendiente del claroscuro.

La grabación es muy buena, pero el prensado de Hispavox, que ha mejorado bastante en relación con años anteriores, no ha suprimido del todo ciertas asperezas en los agudos. Pese a ello, absolutamente recomendable.—**T.**

PROKOFIEV: Las dos Sonatas para violín y piano Op. 80 y Op. 94. Georgi Badev, violín, Nicolai Evrov, piano. Edigsa BKE 1036.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
 Sonido: ■ ■ ■

Poco conocida es la producción camerística de Prokofiev, y entre ésta ocu-

pan un lugar de primerísimo orden sus dos **Sonatas para violín y piano**, escritas ambas durante el lapso de tiempo que media entre el inicio y el fin de la Segunda Guerra Mundial, eventualidad que queda fielmente reflejada en esta música, amarga como pocas, y en la que encontramos a veces ciertos rasgos humorísticos aunque, como señala acertadamente B. Stepanov en las notas que acompañan al disco, se trata de un humor muy cercano a la ironía y el sarcasmo.

La **Sonata Op. 80** —que, a pesar de ser considerada la primera, fue finalizada en 1946, dos años más tarde que la **Segunda**— es una obra magnífica. Construida en forma cíclica, desde sus primeros compases se advierte que será esta cierta amargura de que hablábamos la que dominará toda la obra, que Oistrakh consideró como una pieza camerística fundamental dentro de la literatura violínica del siglo XX. La **Segunda Sonata** (transcripción de la **Sonata para flauta**) es una obra algo más lírica, aunque también se advierte en ella la huella que la guerra producía en Prokofiev, huella también perceptible en otras obras coetáneas (**Quinta Sinfonía, Sonata para piano núm. 7**).

Ambas partituras, muy especialmente la segunda, requieren la intervención de un violinista de primera fila, y como tal toca el búlgaro Georgi Badev, que exhibe un sonido, si no muy bello, sí de una gran potencia, lo cual es requisito casi esencial para interpretar estas obras. A similar altura se halla el pianista Nicolay Evrov, que pone de manifiesto —al igual que su compañero— una perfecta comprensión del difícil lenguaje del compositor ruso, por lo que las versiones resultantes son realmente magníficas.

El sonido no es malo, pero es una lástima que a veces no esté a la altura de la interpretación.

En suma, música de extraordinario

valor servida en una versión de primer orden. A falta de las aún mejores versiones de Perlman/Ashkenazy y Oistrakh/Yampolsky, ésta es una excelente oportunidad de hacerse con las dos **Sonatas para violín y piano** de Prokofiev.—L.C.G.

RODRIGO: Concierto de Aranjuez. Fantasía para un Gentilhombre. Carlos Bonell, guitarra. Orquesta Sinfónica de Montreal. Director, Charles Dutoit. Decca, 65 94 032. Digital.

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

Si algo llama la atención en este disco, es la grabación. Y es que las grabaciones digitales, cuando están bien hechas, como en este caso, resultan un gozo para los oídos, después de estar tantas veces enfrentados a tomas mediocres.



Joaquín Rodrigo.

De lo demás, poca cosa podemos decir: Carlos Bonell tiene oficio y se expresa con buenos recursos, pero nada más; Charles Dutoit sigue los mismos pasos, pero alimbarando las melodías más de lo que pueda desearse, y aunque esta música se presta para esta forma de hacer, pensamos que cargar las tintas en esta línea resulta, cuando menos, peligroso.

La Orquesta responde adecuadamente a las directrices de la de la batuta, pero como éstas pretenden que suene a *lo grande*, todo resulta algo pomposo y desmesurado.

En resumen, una versión más que, sin gran interés, puede resultar atractiva para los aficionados a esta música, gracias a su espléndida grabación. Desde el punto de vista interpretativo, son preferibles las versiones de Williams/Barenboim (CBS), P. Romero/Marriner (Philips) o A. Romero/Previn (EMI).—T.

SATIE: Mélodies, Hymne, Poèmes d'amour, Ludions. Marjanne Kwexsilber, soprano; Reinbert de Leeuw, piano. Philips, 9500 934.

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

Si usted no es un temperamento romántico-germánico inflexible, que no se escandaliza ante la parodia irreverente, la perversidad infantil y la ternura tan a la francesa que estas canciones rezuman, si se arma también de paciencia para superar la monotonía inevitable —de la que quizá sean responsables los intérpretes— de una primera audición, y si, por supuesto, es «fan» de Satie, se le puede recomendar este disco. Además, de estas canciones no existía ninguna grabación anterior, salvo de cuatro de ellas —**La Statue de Bronze, Daphnéo,**

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



Erik Satie (1866-1925).

Le Chapelier y Chanson du Chat—, que estaban incluidas en un disco —aparecido hace unos meses— de canciones de Satie y Ravel, interpretadas por Régine Crespin y Philippe Entremont (CBS, 76 967).

Reinbert de Leeuw toca con la trascendencia, la lentitud y la preocupación por los timbres que caracterizaba su interpretación de las obras para piano de juventud de Satie, álbum que apareció el año pasado también en Philips. En cuanto a la soprano Marjanne Kweksilber, quizás sea la suya una forma idónea de cantar Satie, pero su persistente soniquete infantil y su manera de atacar los agudos llegan a resultar insufribles. Parece una aficionada. La grabación es excelente y se incluyen los textos con su correspondiente traducción.—T.

SCHOENBERG: Erwartung, Op. 17. 6 Lieder, Op. 8 Anja Silja, soprano. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Christoph von Dohnányi. Decca, 68 94 028. Digital.

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

Erwartung es una obra fundamental del período atonal de Arnold Schoenberg. Esta ópera o monodrama de un solo personaje fue compuesta rápidamente, en dos semanas del verano de 1909. Toda la virulencia del expresionismo schoenbergiano alcanza aquí su cota más elevada; superando, en este aspecto, a las **Cinco Piezas para orquesta**, que datan del mismo año.

La interpretación de **Erwartung** reclama una cantante de posibilidades casi infinitas. Hay que crear la psicología de una serie de situaciones y estados de ánimo: inquietud, angustia, miedo, recuerdos... Se precisa una distinta corres-

pondencia vocal para cada uno de esos momentos. Se dan cambios bruscos, pero también sutiles evoluciones. Anja Silja ha salido airosa en su recorrido por este espectro expresivo. Su interpretación es apasionada, hiriente, desgarrada. La voz de Silja es la auténtica encarnación de los tormentos de este extraño personaje del monodrama del que ni siquiera sabemos el nombre.

Dohnányi alcanza un nivel similar. Su acompañamiento es febril, violentísimo, con un lenguaje forzado al máximo. La Filarmónica de Viena tiene una actuación extraordinaria, capaz de los sonidos más etéreos y de los más agrios exabruptos.

La otra cara del disco nos lleva a un mundo sonoro completamente distinto: el lirismo postwagneriano. Los mismos intérpretes vibran con los **Seis Lieder, Op. 8**. Silja nos ofrece la belleza de su timbre y la profundidad de su concepción. Dohnányi, por su parte, atiende a lo lírico, a los valores melódicos, pero no desdeña el acentuar lo puramente tímbrico. Su visión premoniza, sin exageraciones inadecuadas, la futura evolución del lenguaje de Schoenberg. El sonido de la Orquesta vienesa vuelve a ser impresionante.

El disco goza de un sonido magnífico y de buena presentación literaria. Se incluyen los textos cantados, tanto en alemán como en su traducción castellana.—E.M.M.

SCHOENBERG: Un superviviente de Varsovia. Variaciones para orquesta, Op. 31. Cinco piezas para orquesta, Op. 16. Acompañamiento a una escena cinematográfica. Günter Reich. Orquesta Sinfónica BBC. Director, Pierre Boulez. CBS 76577. Importado.

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

Este disco incorpora, junto a obras más conocidas —**Variaciones, Cinco Piezas**—, dos novedades muy importantes al panorama hispano: **Un superviviente de Varsovia** y la **Música para una escena cinematográfica**. Lo más interesante del registro es, precisamente, la interpretación del **Superviviente**. Reich, magnífico como siempre, es un recitador de amplísima gama de matizaciones. Boulez, por su parte, acomete la obra con especial convicción e incisividad. Para las restantes obras, las lecturas de Boulez son de la solvencia a que nos tiene acostumbrados se enfrenta a una partitura de nuestro siglo. Sus interpretaciones se basan en un análisis muy profundo de lo escrito por Schoenberg. Siempre alcanza unas construcciones de lógica irrefragable y una planificación so-

nora de especial transparencia. Se puede echar en falta —sobre todo en las **Cinco Piezas para orquesta**— su falta de atención a valores expresivos, casi *dramáticos*, ese sentido expresionista que tienen las obras schoenbergianas, aun las del período más estrictamente dodecafónico.

Un disco recomendable, pues permite acercarse a dos obras muy poco difundidas de Arnold Schoenberg.—E.M.M.

SCHUMANN: Estudios Sinfónicos. Arabesca. RAVEL: Forlane. DEBUSSY: La plus que lente. ALBENIZ: Navarra. Artur Rubinstein. RCA RL-13850.

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

Si hay artistas que no envejecen nunca, Rubinstein es uno de ellos, pero su caso todavía es más raro, pues, no solamente no envejece, sino que sigue creciendo y desarrollándose como artista. Y esto lo afirmamos después de oír con qué espíritu juvenil interpreta los **Estudios Sinfónicos** de Schumann. *Juvenil* no lo entendemos desde un punto de vista negativo, en el sentido de una interpretación trivial o ligera, sino en el de las más puras esencias schumanianas.

El entusiasmo viene a ser central en el romanticismo y dentro de él en Schumann, una de sus cumbres. El oír a Rubinstein interpretar en su ancianidad a Schumann con el mismo entusiasmo, pero todavía con más profundidad que en su juventud, significa un desarrollo artístico en su personalidad aún más meritorio, puesto que sigue siendo el gran maestro en la técnica del fraseo, no decayendo en ningún momento. Dos claves para interpretar a Schumann: entusiasmo y fraseo; no en vano los maestros imponen piezas de este autor para la enseñanza del fraseo y expresión.

Tanto en los **Estudios Sinfónicos** como en la **Arabesca**, las interpretaciones están llenas de vida y frescura, como nos la podía ofrecer una persona de treinta años, madura y joven todavía. No se advierte cansancio, y la pulsación sigue siendo limpia, ligera, uniforme y brillante, sin acusarse la lentitud que acompaña muchas veces a los intérpretes en su última época.

Otra de las sorpresas del disco es la **Navarra** de Albéniz. Pocas veces interpretada con tanto temperamento, incluso por artistas españoles, y con una riqueza de planos sonoros asombrosa, desde el fortísimo desgarrado de la jota hasta el pianísimo de la evocación nostálgica.

Las dos piezas restantes, la **Forlane** de Ravel y **La plus que lente** de Debussy, sin ser obras de primer rango dentro de la producción de aquellos dos compositores, son, sin embargo, pequeñas piezas maestras, piedras de toque para la sensibilidad del intérprete, sobre todo por la sutileza y sensualidad que en ellas se insinúan, siempre dentro del riquísimo marco sonoro que constituye el impresionismo y que requiere un empleo muy matizado del pedal para todos sus efectos, detalles que son cuidados a la perfección por Rubinstein, y que lo mantienen siempre a la altura de los más grandes pianistas de la época.—**J.L.B.M.**

OSTRAVINSKY: Historia del soldado. Pulcinella. Concertino para doce instrumentos. Canto del ruiseñor. Cuatro campesinos rusos: «Los platitos» Tres piezas para cuarteto de cuerda. Estudio para pianola: «Madrid». Cuatro estudios para orquesta. Orquesta Nacional de Francia y otros intérpretes, Director, Pierre Boulez. Erato, S 96.310. (3 discos).

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

Todas estas obras fueron grabadas durante el Festival Stravinsky celebrado en París en el otoño de 1980. La selección de este álbum refleja en cierto modo una predilección de Boulez por las obras que el maestro ruso completó hacia 1920, al margen de **Pulcinella**, obra señera de la fase neoclásica de Stravinsky.

Las diferentes lecturas son de una calidad extraordinaria; la mayoría fueron grabadas en el IRCAM, de París (Centre «Georges Pompidou»). Las obras para gran orquesta fueron grabadas en Radio France. Se acredita aquí, una vez más, la autoridad indiscutible de Boulez en el tratamiento de la obra de Stravinsky en sus más variados aspectos. Puesto a elegir, destaco sobremanera la versión de **Historia del Soldado**, con una magnífica narración en francés. Pienso se trata de la mejor versión jamás realizada de esta obra.

La grabación resulta, en general, espléndida: timbres muy exactos, profundidad y amplitud en la orquesta y un prensado irreprochable. Solamente un punto de decepción: nos encontramos con un nivel sonoro (decibelios) prácticamente igual entre la orquesta, el cuarteto y la pianola, por ejemplo. Se trata, no obstante, de un defecto por desgracia muy extendido.—**A.O.B.**

TCHAIKOVSKY: El Lago de Los Cisnes (Selección). Orquesta Sinfónica de Boston. Director, Seiji Ozawa. Deutsche Grammophon, 25 31 351.

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

Ozawa nos presenta un **Lago** lleno de emotividad y color, apasionado y elegante, sin caer en lo amanerado, que traduce toda la carga expresiva que la narrativa musical posee. Además, por su gran sentido rítmico y de la medida, todos los números seleccionados son susceptibles de ser bailados sin que para ello tenga que cambiarse desafortunadamente la cadencia natural de los posibles bailarines.



Peter-Ilich Tchaikovsky (1840-1893).

Este hecho suele soslayarse en las versiones de concierto, para dar mayor flexibilidad expresiva a los «tempi», no teniendo esto demasiada relevancia si se evita caer en el disparate, pero es de agradecer cuando, como en esta ocasión, se conserva la línea de danza junto a una línea expresiva de gran factura.

Acompaña a todo lo dicho el adecuado sonido, espléndidamente grabado, de la Sinfónica de Boston, que, demasiado brillante e incisivo para otras interpretaciones, en esta ocasión resulta apropiado y hasta deseado.

Resumiendo: una muy buena versión que —sin llegar a la referencia superlativa, que todavía hoy ostenta la de Ormandy con Filadelfia— viene a templar el costo de la versión completa en tres discos, que está en el mercado, de este mismo director.—**T.**

TCHAIKOVSKY: Romeo y Julieta. Francesca de Rimini. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director, Edo de Waart. Philips, 95 00 745. Digital.

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

Ultimamente estas dos obras parecen despertar una cierta fascinación, o, al menos, tentación, sobre directores de muy diversa orientación. Edo de Waart nos presenta su versión desde un ángulo contemplativo y externo al contenido apasionado y desgarrador de esta música, pese a que en cada una de las obras se manifieste con distinto carácter.

Esto nos parece una lectura algo particular y posiblemente pulcra para sintetizar toda la carga vital que Tchaikovsky patentiza en ambas obras. Sobre todo, después de haber escuchado las versiones de Abbado (**Romeo y Julieta**) y Bernstein (**Francesca**), que ponen de manifiesto con vehemencia y maestría superlativa lo que, a nuestro entender, el compositor quiso reflejar.

En consecuencia, este trabajo no nos parece muy acertado, aunque resulte, como se ha dicho, una buena lectura, de gran refinamiento técnico.

Nada que objetar con respecto a la Orquesta, que se halla en plenitud, y todos nuestros reconocimientos para con la grabación, que se une, por sus excelencias, a la ya larga lista de éstas que Philips nos está ofreciendo últimamente.

Referencias obligadas para estas dos obras son las citadas, con diferencia sobre las demás versiones existentes en el mercado.—**T.**

VERDI: La Traviata Joan Sutherland, Luciano Pavarotti, Matteo Manuguerra. National Philharmonic Orchestra. Director, Richard Bonynge. Decca, 67 99 080, 3 discos. Digital.

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

No son pocas las versiones de esta obra existentes en el mercado e incluso la misma Sutherland publicó una hace veinte años; sin embargo, no existe versión de referencia. Las más interesantes son: Caballé, Bergonzi/Pretre; De los Angeles/Serafin; Callas, Kraus/Ghione y Cotrubas, Domingo/Kleiber. No obstante, en todas ellas hay factores perturbadores; así, la Caballé, magnífica vocalmente, no reúne las condiciones ideales en cuanto a interpretación y se halla falta de espontaneidad; en la de Serafin, el

tenor resulta un tanto tosco al lado de una encantadora «Violetta»; la excelentemente interpretada por Callas y Kraus tiene un sonido en vivo deficiente y una dirección rutinaria; la de Kleiber presenta a un Domingo en su peor grabación discográfica...

Esta nueva **Traviata** completa el panorama con bastante éxito, pero todavía seguimos sin versión de referencia. El sonido, correspondiente a una grabación digital, es magnífico, La National Philharmonic se halla en un buen momento, la cuerda posee una espléndida resonancia, bien captada por la técnica de grabación. Bonyngé dirige con visión global más que detallista y favoreciendo a los cantantes frente a la orquesta, al contrario que Kleiber. Por otro lado, ofrece la partitura sin cortes y con repeticiones infrecuentes, expuestas en modo diverso a los fragmentos predecesores.

Joan Sutherland canta una buena «Violetta», máxime considerando su edad actual. Es, sin duda, una de sus mejores últimas grabaciones, pese a que el personaje no es su ideal. Su interpretación ha ganado consistencia respecto a la de 1963, la pronunciación es más correcta, el registro agudo apenas ha perdido brillo y el «vibrato», en la zona alta, no es tan perturbador como en otras ocasiones. Momentos magníficos se presentan en el «Sempre libera» (culminando con un apabullante *Mi bemol*), y «Dite alla giovine», con una emocionante media voz. Sin embargo, en pasajes como el «Amami Alfredo» o en frases de los últimos dos actos es perceptible la muy superior adecuación de la Callas, cuya despedida de «Alfredo» no ha sido igualada. Pavarotti ofrece un carácter joven, arrogante e impetuoso, lo que precisamente más se aviene a su brillantísima voz. Su canto resulta variado, exuberante y, en definitiva, personal, encontrándose mucho más cómodo que Domingo, pero faltándole el estilo de un Bergonzi, cuya interpretación perfila un carácter mucho más reflexivo. Manuguerra posee un timbre excesivamente claro para el papel de «Germont» pero, exceptuando esta limitación, su actuación es totalmente convincente.

Versión recomendable y, globalmente, digna de incluirse entre las inicialmente citadas.—G.A.R.

VIVALDI: Gloria. H. Kalinina, I. Argipova, E. Lisistyna. Coro de Cámara. Director, Imants Kokariz. Zafiro ZL-381 originariamente rusa.

Interpretación: ■
Sonido: ■ ■

Esta grabación, que, según la información de la carpeta del disco, es origi-

nalmente (Melodía), es un claro ejemplo de algunos de los evidentes fallos del sistema cultural soviético.

Pretendo decir que nos hallamos ante una interpretación seria, honrada, musical, con una soprano y una contralto de notables recursos vocales, con un coro disciplinado y poderoso, fruto todo ello de la tradicional escuela musical rusa.

La pregunta que debe hacerse es si ello es suficiente para enfrentarnos a una obra del más puro estilo barroco, vivaldiana cien por cien, como lo es el **Gloria núm. 2** de los compuestos por el «Prete Rosso». A fuera de sinceros hemos de decir que éste no es el camino adecuado. Vivaldi no es así, ni por sentimientos, ni por expresión, ni por medios vocales ni por la concepción general de la obra que nos da el director Kokariz, absolutamente desconocido para quien esto escribe.

Estamos ante un Vivaldi *ruso* por muchos conceptos. No sólo por la nacionalidad de los intérpretes, que, en principio, no tendría por qué afectar al tema (el último Vivaldi de los alemanes o de los ingleses es sencillamente extraordinario), sino porque toda la grabación respira un ambiente musical en las antípodas de lo que ha de ser vivaldiano.

Entre las soberbias lecciones interpretativas tan dispares de I Musici, Vittorio Negri, Marriner, Harnoncourt, y la presente, hay un abismo.

La grabación, sin ser rematadamente mala, no es un ejemplo de pulcritud y ambientación sonoras, y el prensado resulta deficiente, como así mismo lo es la presentación gráfica y literaria.

En resumen, un perfecto desacierto.—G.Q.LI.O.

VIVALDI: Sinfonías y Conciertos RV 118, 123, 128, 146, 169, 192 y 367. Pina Carmirelli, violín. I Musici. Philips 9500 961.

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

Continúa I Musici en su magno empeño de llevar al disco la «ópera omnia» de Antonio Vivaldi. En la grabación que nos ocupa se recogen varios **Conciertos** y **Sinfonías** del maestro veneciano, destacando entre éstas la denominada **Al Santo Sepulcro**, bellísima obra, que cuenta con la particularidad de la total ausencia de bajo continuo.

Hablar a estas alturas de las interpretaciones que I Musici realiza del Barroco italiano en general y de Vivaldi en particular, me parece ocioso y absolutamente innecesario. Creo que su estilo y su forma de hacer música son sólo merecedores de todos los elogios, y que

cualquier tipo de crítica —posible, por supuesto— contará con muy pocas, por no decir ninguna, argumentaciones a su favor. Si las críticas van encaminadas — como parece estar de moda últimamente— por su no utilización de los instrumentos *antiguos* o *de la época*, este crítico se muestra también muy escéptico ante las mismas, pues los instrumentos que utiliza I Musici —y que nadie se rasgue las vestiduras— también son de la época, como también lo son los de Perlman, Menuhin, Szeryng, etc., etc. Lo que I Musici demuestra —maravillosamente, por cierto— es que hay muchos modos de utilizar esos instrumentos a la hora de interpretar el Barroco, así como que la esencia de éste no se halla en las cuerdas de tripa, en la afinación a 415 o en los tirones de arco, sino en otras cosas bien diferentes (óigase, por ejemplo, la perfecta traducción que del bajo continuo realizan Altobelli y Garatti). Y, entonces, si lo que hace I Musici no es Barroco, verdadero Barroco, como dicen por ahí, apaga y vámonos.

Cuenta aquí el grupo italiano con la colaboración en dos de los **Conciertos** de la magnífica violinista y pedagoga Pina Carmirelli, que realiza con pulcritud sus labores solistas.

El sonido —como es habitual en Philips—, de primer orden.

El Barroco de I Musici, fuera modas, prejuicios y manías, es una maravilla. Y este disco —una vez más— es un magnífico exponente de ellos.—L.C.G.



Gidon Kremer.

VIVALDI: Las cuatro estaciones. Gidon Kremer, violín. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Claudio Abbado. Deutsche Grammophon 2531 287.

Interpretación: ■ ■
 Sonido: ■ ■ ■ ■

Poco que decir acerca de esta nueva grabación (¿por qué tantas?) de las **Cuatro Estaciones** de Antonio Vivaldi.

Abbado no es ni con mucho el director más apropiado para dirigir esta música, y Kremer, como viene poniendo últimamente de manifiesto, es un violinista en franca decadencia.

La dirección del primero es de lo peor que le hemos oído en mucho tiempo: los «tempi» rapidísimos, a veces casi sin control; los contrastes entre «forte» y «piano» son demasiado exagerados y a veces bruscos; el entendimiento con el solista es escaso y, en ocasiones, inexistente.

Kremer, por su parte, está también francamente mal. A partir del tercer tiempo del verano se empeña en tocar todos los pasajes rápidos utilizando un absurdo «spiccato», no indicado en la partitura, lo que hace de su audición algo difícilmente soportable. Su sonido sigue siendo frágil, pequeño y, especialmente en los tiempos lentos, llorón. El mal gusto aparece de vez en cuando y la técnica, antes magnífica, también le falla en más de una ocasión.

La única que se salva de este desastre general es la magnífica instrumentista Leslie Pearson que, tanto al clave como al órgano, realiza de modo impecable —con las limitaciones impuestas por las *circunstancias*— su labor de bajo continuo. Así, el segundo movimiento del «Otoño» constituye, indudablemente, lo mejor del disco.

Si quiere hacerse con una buena versión existente igualmente bien grabada ahora en nuestro mercado de tan magnífica y maltratada obra, no lo dude: Zukerman/St. Paul Orchestra (CBS). —L.C.G.

RECITALES

«**MUSICA ORGANISTICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI**». Obras de Tomás de Santa María, Juan Bermudo, del Libro de cifra nueva de Luis Venegas de Hínestrosa, del Manuscrito de Coimbra, de Cabezón y de autores anónimos. Antonio Baciero, órgano. Hispavox S 96.036. 2 discos.

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

Este álbum de dos discos que publica Hispavox en fechas de la conmemoración del IV centenario de Santa Teresa

de Avila tiene un protagonista principal y destacado: el instrumento de que sirve Antonio Baciero. Se trata de una joya, no ya española sino mundial, de la organería.

Hace ahora aproximadamente un año este órgano fue localizado por Baciero y Joaquín Saura completamente abandonado y desmontado. Tras unos ingentes esfuerzos, el instrumento fue montado y puesto en servicio; después comprobaron que no había daños irreparables y que sólo el no uso durante muchos años podría haber afectado a su funcionamiento.

Ubicado en el coro alto de la clausura del Convento de la Encarnación de Avila, se trata, en palabras del propio Baciero en las espléndidas notas que acompañan al álbum, de un órgano de cámara portátil «*cuyo origen puede situarse en torno a finales del siglo XV o principios del XVI. Fue pues, sin duda, contemporáneo de Sta. Teresa de Jesús, y con arreglo a una vieja tradición, las monjas del convento se refieren a él, como el organito de la Santa*».

Casi con certeza se trata del órgano más antiguo en funcionamiento de todos los existentes en España, y uno de los más antiguos del mundo.

Y lo realmente asombroso de este pequeño instrumento, relegado al olvido y al abandono, tal vez durante siglos, es su sonido. Un sonido maravilloso, y en el que para nada han intervenido los posibles artificios de los restauradores. Los tubos se encontraron en su integridad y la disposición del teclado y de los registros es la original. La pureza sonora es impresionante, una de las más acusadas que haya podido oír, y los juegos de flautados en chimenea de ambas manos rayan en lo sobrehumano. Pienso que se trata de un órgano de cámara único en su género por la calidad de los registros y por haber podido preservar en su más pristina originalidad.

Baciero ha escogido para el emocionado estreno de este órgano para los oídos afortunados del autor del siglo XX un repertorio que conoce a la perfección, y que si, en principio, podría considerarse excesiva entidad par un órgano de cámara, los hechos han demostrado absolutamente lo contrario. Aunque resulta increíble, se trata de un órgano capaz de una inmensa dulzura y de lograr sonidos poderosos impropios de su tamaño y características.

La grabación es muy buena y el prensado aceptable. Baciero está en su elemento y más que intérprete resulta creador. Su trabajo en el interior del álbum constituye un verdadero ensayo sobre la materia. No se puede pedir más. Recomendabilidad plena.—G.Q.L.I.O.

LUCIANO PAVAROTTI: Mi propia historia y Greatest Hits. Varias orquestas y directores. Decca 6799192, 2 discos y Decca, 6799084, 2 discos. Oferta.

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

Es realmente curiosa esta avalancha de publicaciones de Pavarotti. Aparte de las grabaciones de óperas completas, nos llegan tres álbumes dobles que recogen arias, canciones religiosas y napolitanas ya aparecidas con anterioridad y grabadas en su mayoría en la década de los setenta. Hemos de apuntar que varias de ellas están repetidas incluso en los tres álbumes.

¡Qué distinto es escuchar uno de los discos aisladamente! Por separado, Pavarotti se muestra impresionante en la mayoría de los fragmentos seleccionados. Sin duda, es el mejor exponente de la clásica tradición italiana de canto, el tenor por excelencia. La voz es potente y amplia, posee brillo y resonancia, los agudos son espectaculares e infunde una exuberancia individual de clarísima identificación. En una palabra, demuestra tener ese especial carisma sin el cual un cantante puede ser bueno, pero no alcanzar la cima de la popularidad. Sin embargo, al oír, unos tras otros, estos álbumes, se adquiere la impresión de que todo es perfecto, brillante, incluso deslumbrador, pero todo suena igual, convirtiéndose en monótono. Falta matiz, reflexión y madurez para convertir en modélica cada interpretación, aunque en algunos de ellos (caso **Bohème**) todo ello se reúne. Y aquí radica la diferencia con los otros carismáticos tenores de la actualidad: Domingo o Carreras, ambos más músicos, más reflexivos, con timbres igual o más bellos, pero vocalmente menos espectaculares. En definitiva, tenores para distintos públicos. Suerte tenemos de poder gozar de interpretaciones tan diferentes, comprar y discutir (por no mencionar aquellos quizás estilísticamente superiores, pero sin esa capacidad para arrastrar públicos).

Entre los fragmentos más interesantes, podemos citar los pertenecientes a **Hija del Regimiento**, **Bohème**, **Guillermo Tell**, **Rigoletto** y, en general, todas las napolitanas. Por el contrario, son más flojos los de **Trovador**, **Aida** o **Tosca**.

Los dos álbumes muestran a un gran tenor, siendo quizás más destacable el titulado «Mi propia historia», en el que es lástima no se incluya el «O mes amis...» de la **Hija del Regimiento**.—G.A.R.

Internacional



EL MAYO MUSICAL

Por Enrique Martínez Miura

El Maggio Musicale Fiorentino ha alcanzado este año su edición número cuarenta y cinco. La manifestación, que en realidad se extiende de finales de abril a principios de julio, ha contado con pocas estrellas, pero en su programación hay inteligencia e interés. En el capítulo de las figuras, encontramos al aquí idolatrado Muti, quien ofreció dos conciertos al frente de la propia orquesta del festival. Sus *platos fuertes* fueron el **Requiem** de Cherubini y la **Sexta** de Tchaikovsky. En junio, Mehta colocó en los atriles de la misma formación la **Octava** de Bruckner. Un recital Schumann de Annie Fischer, la integral de los **Tríos** de Beethoven, a cargo del Trio Yuval, y la London Sinfonietta, con la presencia de Hans Werner Henze a su frente, completan el panorama de grandes nombres en la manifestación musical en la capital toscana.

LA OBRA DE ORGANO DE BACH

Asistimos al concierto final de una serie en la que se ha ofrecido la integral de la obra organística de Bach, en la Basílica de la Santa Cruz, e interpretada por Fernando Germani. La monumental obra del genio de Eisenach se agrupó por motivos religiosos: Navidad, Año Nuevo, la Pasión. Tuvimos ocasión de asistir al concierto cuyo programa se reunía bajo el epígrafe de la Comunión. Germani ha programado varias veces este colosal ciclo. Lo interpretó por primera vez en Roma en 1945; luego lo ha repetido en Londres, Nueva York y San Francisco. Germani es un músico que aborda estas obras a la manera de la vieja escuela, que busca más la obtención de grandes sonoridades que la depuración de su fraseo y su articulación. Emplea, con frecuencia, registros monumentales; sus versiones están dibujadas a grandes trazos. Sirviéndose de magnífico órgano de Santa Croce, uno de los mejo-

res de toda Italia, sacó gran partido del instrumento, se apoyó en su construcción de doble cuerpo para realizar interpretaciones *especiales* de ciertas obras: **Preludio y fuga en La menor, Fantasía y fuga en Sol menor y Fuga sobre un tema de Corelli**. Las construcciones de Germani pecaron de monolíticas, de poco estratificadas. El veterano organista estuvo más claro y apropiado en su enfoque estilístico al abordar obras de menor duración y entidad. Los **Corales** que interpretó fueron lo mejor de la sesión. Obtuvo con ellos un ambiente de recogimiento y espiritualidad en verdad admirables.

«LA CARRERA DE UN LIBERTINO»

El Teatro della Pergola ha montado una obra no suficientemente conocida de Stravinsky: **The rake's progress**. En esta ópera, estrenada en Venecia en 1951, se resume y culmina el personalísimo neoclasicismo stravinskyano. La ejecución florentina ha tenido dos máximos responsables. En lo escénico, Ken Russell; en lo musical, Riccardo Chailly, nuevo valor de la dirección operística.

Russell ha trasladado la acción al Londres de nuestros días. Sobre la escena, vemos bandas de «punks», discotecas, museos llenos de objetos absurdos, calles repletas de bolsas de basura, estaciones de metro. Pese a todo, no creemos que esta sea una «boutade» como las que acostumbra a ofrecer en la pantalla. Su plasmación de **La carrera de un libertino** agudiza hasta la mordacidad toda la ironía contenida en la obra de Stravinsky. Su visión es un mazo que aplasta la banalidad de los valores *modernos*: televisión, publicidad, triunfo fácil, turismo de masas... El humor de Russell alcanza, en muchos momentos, niveles de acidez.

Los cantantes salvaron las dificultades de la peculiarísima línea de canto de la obra. Formaban un grupo homogéneo, en el que sobresalía la soprano Halina Nieckarz («Anne»), de limpia voz y facilidad para elevarse a las alturas. Un punto más bajo lo proporcionó el protagonista masculino («Tom»). El «libertino» lo



El grupo Hespérion XX realizó un concierto dedicado a la variación instrumental en el Renacimiento español.

Foto: Rafael S. Lobato.

encarnó un descolorido y corto, en técnica y expresión, tenor de nombre Leo Goeke.

Irreprochable, la dirección orquestal del joven Chailly. Su lectura, por impulso rítmico, vigor, atención a los matices y un muy sano humor, vitalizó sobradamente la compleja partitura del maestro de Oranienbaum.

UN TCHAIKOVSKY INAUDITO

En el Teatro Comunale, una obra prácticamente olvidada de Tchaikovsky: **La Liturgia de San Juan Crisóstomo, Op. 41**. La sesión suponía el estreno italiano de la página coral. Una obra que merece oírse, y de la que el autor de la **Patética** estaba especialmente satisfecho.

La Liturgia es obra que se relaciona directamente con toda una tradición, la de la música coral de la religión ortodoxa. Su belleza directa fascina, no hay en ella afectación, «pathos» o las imprecisiones técnicas que encontramos en la mayoría de las obras más famosas de su autor. **La Liturgia de San Juan Crisóstomo** está escrita para coro mixto y tenor solista. La parte del coro está tratada, casi exclusivamente, de forma homofónica. Tchaikovsky utiliza la polifonía en los instantes en que desea aumentar la expresividad, acentuar el carácter religioso, o posibilitar la alegría de determinados pasajes. La mayor complejidad técnica se encuentra en las secciones fugadas con que culmina alguna de las partes.

Escuchamos la versión del Coro «Ivan Goran Kovacic», de Zagreb, conducido por su titular Wladimir Kranjcevic. La parte solista fue encomendada al tenor Nicolai Gedda. El coro Kovacic es una estupenda formación, de perfecta afinación, capaz de todas las matizaciones posibles, de transformar, en un instante, un susurro en un estallido. Jamás grita, jamás quiebra el sonido, nunca se producen asperezas. El coro Kovacic hace una cosa aparentemente sencilla: cantar.

Gedda estuvo magnífico. Su parte es larga y difícil. El tenor está casi constantemente en diálogo con el coro. Su línea de canto tuvo un estilo de religiosidad popular. Su centro fue siempre seguro y hermoso, salvando las dificultades, ciertamente existentes, para llegar al agudo con sabiduría.

UNA ORQUESTA DE CAMARA DE PROVINCIAS

La Orquesta Regional Toscana presentó un programa Mozart en la bella Sala Blanca del Palacio Pitti. No será necesario recordar la tradicional calidad de las formaciones italianas de cámara: I Musici, I Solisti Veneti, etc. La orquesta que nos ocupa quizá no alcance tan alto nivel, pero es un grupo de buen sonido y conjunción suficiente. La cuerda —la sección más amplia como es lógico— es afinada, pastosa y perfectamente ajustada. Sus miembros han conseguido un buen equilibrio sonoro, pese a la potencia de la cuerda baja, destacando un hercúleo contrabajo. El viento tiene un nivel algo más bajo, en especial los oboes, de timbre poco atractivo.

Las versiones escuchadas de obras de Mozart tendieron más a lo romántico que a lo puramente rococó.

El **Adagio y Fuga K. 546** quedó bien expuesto, de manera clara y, al mismo tiempo, conseguido con un solo impulso.

El aria de concierto **Non temer amato bene, K. 490**, fue cantada por la soprano Tiziana Tramonti, de bonita voz, que consiguió desenvolverse bien en las agilitades de la composición, aun en las zonas más elevadas del pentagrama. Susanna Rigacci se mostró, sin embargo, mucho más plana en lo expresivo y corta en la técnica, en su intervención en el **Exultate, Jubilate, K. 165**. Logró algún buen momento de intimidad, saliendo peor parada en los de bravura.

Andrea Tacchi, concertino-director de la orquesta, de gran musicalidad en la concepción de las versiones, lució sus dotes de violinista en el aria «Non temere». Acometió su parte obligada con hermoso sonido y lírico acento.

Finalizó el concierto con la archiconocida **Eine kleine Nachtmusik, K. 525**, que fue traducida de forma nada tópica, ni rutinaria. La interpretación podemos encuadrarla en un mundo lúdico, con abundantes notas de humor *picante*, pero tampoco estuvo desprovista de nobleza.

LA LOCURA DEL BAILE

En el Teatro Niccolini, se ofreció una colección de danzas renacentistas bailadas según los cánones del momento. Un espectáculo interesante y muy poco habitual. El montaje pretendía el logro de una plástica superior con la unión de la Música, la Danza y los elementos pictóricos. No se trata de un ballet sobre músicas del Renacimiento. La presencia de los músicos en escena, el hábil manejo de las luces, la intervención de los actores hacen pensar en otra cosa. Ya hemos señalado la presencia de lo pictórico en la plástica del conjunto. Creemos que su importancia es decisiva en el origen de este espectáculo. Muchos momentos recuerdan cuadros de conciertos y de danza de la época. No sólo de la imaginación renacentista italiana, sino también, y de forma muy acusada, de los interiores (musicales) holandeses y flamencos en general.

Un breve hilo argumental relaciona unas escenas de danza con otras. Un actor —el maestro de baile— sirve de nexo de unión. Su discurso nos explica

las condiciones indispensables para hacer del danzar un arte: manera, aire, dominio del espacio, memoria y control del propio cuerpo. El contrapunto irónico lo representa el actor que incorpora a un religioso ultramontano, para quien el baile es la fuente de todos los males y la condenación segura para sus practicantes.

El soporte musical, en manos del grupo Kalenda Maya, fue algo más endeble frente a los apropiados, sueltos y expertos bailarines. Algunos de los instrumentistas sí son de valía. El eficaz clavecinista, un pulcro laudista y el afinado, aunque tímido, intérprete de la corneta renacentista. El conjunto se desequilibra con la presencia del grupo de flautas dulces —de la baja a la soprano—, de afinación defectuosa y escasa planificación entre ellas. Lo peor, con mucho, el tenor (?) que se encargaba de las danzas con texto, afortunadamente pocas, y del trombón, siendo mucho más afortunado en este último cometido.

Se utilizaron, para ser bailadas, danzas de autores conocidos, como Susato o Frescobaldi, y anónimos, toscanos en general y florentinos en particular.

HESPERION XX Y LA GRANDEZA DE LAS MUSICAS OLVIDADAS

Un extraordinario concierto del grupo comandado por Jordi Savall, dedicado a la variación instrumental en el Renacimiento español. El programa inicial, agrupado bajo el título de **La música en el tiempo de Cervantes**, hubo de ser sustituido, a última hora, por enfermedad de Montserrat Figueras. Este grupo viene recuperando, desde 1974, importantes músicas injustamente arrinconadas, desde la edad media al primer barroco, y ya ha llegado a ser uno de los más importantes de su especialidad. De especial transcendencia es su trabajo en la recuperación de la olvidada y sufrida música española. Hesperion XX ha conseguido interpretaciones de referencias de las **Cantigas**, del **Llibre Vermell**, de los romances sefardíes, de los tonos humanos...

En esta ocasión, les escuchamos en un marco bien infrecuente: La Escuela de suboficiales de Carabineros, en un concierto patrocinado por el Ministerio de Defensa italiano. Un maridaje que se nos antoja bien difícil de transplantar a otras tierras.

El programa incluyó obras de autores bien conocidos (de nombre, porque lo que es su obra...) como Narváez, Cabezón, Ortíz y Mudarra, en intención didáctica, ante un público poco acostumbrado a la música hispánica. El carácter divulgativo del concierto lo ratificó el propio Savall con sus amplios comentarios previos a la interpretación de la obra. Las versiones escuchadas sólo pueden ser calificadas de modélicas. El grupo domina profundamente la manera de adornar, el estilo improvisatorio de la época. Su conocimiento de cómo tocar esta música viene de sus mismas fuentes, como el libro sobre la viola de gamba de Diego Ortiz (cuyas **Recercadas** han sido llevadas tan magníficamente al disco por el mismo Savall). La capacidad de improvisar del grupo conjuntamente es casi milagrosa. Bastará un ejemplo para admi-

rar la forma en que estos músicos dialogan. **Canarios**, de Antonio Martín, tiene tan sólo cuatro compases. Lo escuchado se estructuró, improvisadamente, en una larga progresión, que se fue apagando, hasta llegar a un final mágico en pianísimo. Todo un prodigio. Jordi Savall tocó en forma increíble, como acostumbra, la viola soprano, casi una viola de braccio, por su tamaño. Los diálogos y los juegos con la viola baja (Sergi Casademunt) fueron en todo momento admirables. Las interpretaciones asimilaron lo popular, atendiendo al carácter danzable de muchas obras, y exteriorizaron lo culto en forma de sensualidad y sentido de la maravilla. Las versiones del Hesperion XX son una verdadera revitalización de estas obras, que estamos acostumbrados a escuchar de forma más unilateral, mucho más pobre. Un gran concierto de un grupo extraordinario.

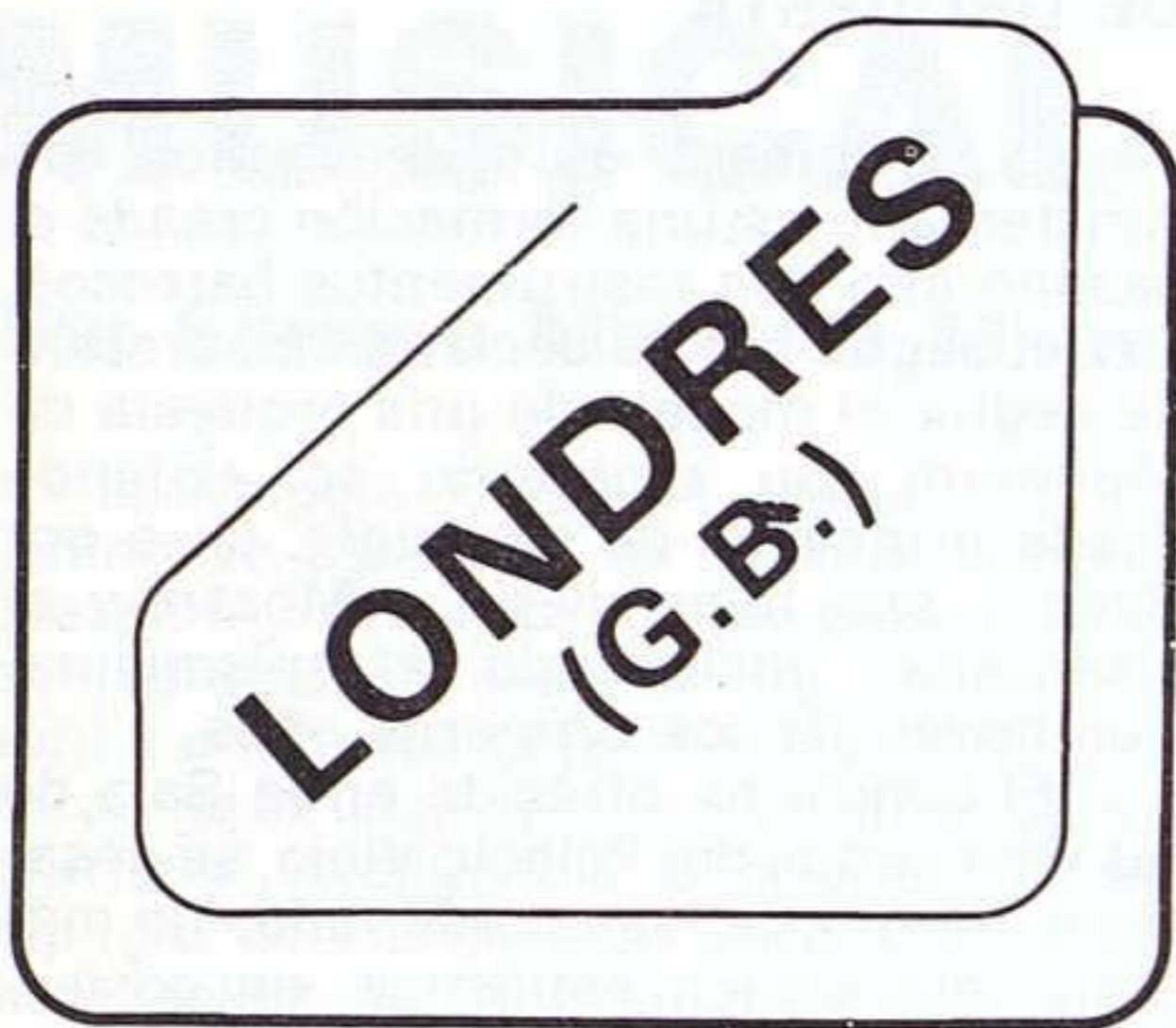
FRANS BRÜGGEN, DIRECTOR DE ORQUESTA

La Orquesta del Setecientos, de Amsterdam, es una formación creada el pasado año con instrumentos barrocos, y que, según propia declaración, pretende seguir el modelo de una orquesta de Mannheim. Su repertorio se extiende desde principios de ese siglo, pasa por Bach y sus hijos, llega a Mozart y al clasicismo, incluyendo al mismísimo Beethoven de los primeros años.

El concierto, ofrecido en la Sala de los doscientos del Palacio Viejo, se desarrolló dentro de las coordenadas de máxima adecuación estilística, en correspondencia con los medios materiales usados en el momento que vio nacer las obras. El director responsable de las versiones fue Frans Brüggen, de gesto toscó, poco o nada elegante, batiendo en un reducidísimo espacio. Los resultados sonoros que consiguió fueron, por el contrario, brillantes. Una muy expresiva, vibrante y hasta feroz **Suite de Dardanus**, de Rameau. Siguió un extraño **Concierto para flauta dulce**, de Bach, en reconstrucción del propio Brüggen. El gran flautista ha extraído los tres tiempos de este concierto de las **Cantatas 49 y 169**, y del **Concierto para clave, BWV 1053**. Ignoramos las razones musicológicas —el programa omitía toda información al respecto— en que ha basado Brüggen su trabajo; lo indudable es la belleza final, el atractivo de este supuesto concierto. En cuanto a la interpretación de Brüggen como flautista, sólo cabe calificarla de magistral. Su nivel fue el acostumbrado en cuanto a afinación perfecta, belleza del timbre, técnica insuperable. Brüggen es admirable en el control de su respiración, de su columna de aire, no hay impurezas, todo queda transformado en sonido. Frans Brüggen continúa siendo uno de los intérpretes, de su instrumento y de toda la música barroca en general, más transcendentales de toda la centuria.

Tras una vital lectura de la **Sinfonía WQ 183, núm. 4**, de C.P.E. Bach, se pasó, en la segunda parte, a escuchar la interpretación más polémica del concierto. Se trata de abordar la interpretación mozartiana con parecidos criterios y los mismos instrumentos de época que para el Barroco. No fue una obra primeriza,

sino nada menos que la **Sinfonía núm. 40** la ejecutada en esta velada. No es este el lugar para entrar a estudiar y valorar la validez de esta manera de recrear el clasicismo. Lo indudable es que el fenómeno se está extendiendo significativamente. (Atentos a la integral discográfica de las sinfonías del salzburgués, a cargo de Christopher Hogwood y su Academy of Ancient Music, en curso de publicación). La versión de Brügger de tan conocida sinfonía la hizo sonar totalmente nueva. Utilizó unos «tempi» bastante más vivos de lo usual. La relación entre maderas y cuerdas, con estos instrumentos, fue bien distinta, y la interpretación ganó ostensiblemente en transparencia. La orquesta tuvo una actuación extraordinaria, como a lo largo de todo el concierto. Sin pronunciarnos definitivamente sobre esta manera de tocar a Mozart, lo indudable fue el gran interés y la belleza de la versión oída.



DE «BOCCANEGRA» A «TRISTAN» PASANDO POR HOROWITZ

Por Martín Codax

No es necesario decir lo que puede ofrecer al aficionado el panorama musical londinense: todo o casi todo. La lista de intérpretes de cualquier género musical que ofrecen sus *servicios* durante la «season» es, en verdad, impresionante, empezando por las orquestas estables, lujo y orgullo que ninguna otra ciudad del mundo puede igualar. Cualquier fin de semana en Londres es bueno para que el melómano español se dé todavía más cuenta de la pobreza imperante en su país musical —no mayor, por cierto, que otras innumerables pobrezas culturales de la patria— con el agravante, ¡ay! de la cada vez más débil capacidad adquisitiva de la peseta, que pone los precios de los espectáculos por unas nubes casi inasequibles.

El asistir a un buen concierto o a una buena representación de ópera es difícil incluso en Londres. Lo que sobre el papel parecían tres manifestaciones de primer rango, a la hora de la verdad no han pasado de una zona muy media. La representación de **Simón Boccanegra** en Covent Garden (28 de mayo) tuvo graves defectos ya desde su planteamiento. El primer teatro de ópera británico ha cultivado casi siempre unos montajes de carácter conservador, aunque tendentes a la calidad, a una solidez sin audacias pero con clase. No ha sido el caso de este **Boccanegra**. Los decorados y la dirección escénica de Filippo Sanjust fueron feos, sin la menor imaginación, viejos pese a datar de 1980. Incluso, en ocasiones, se rozó el ridículo como cuando, en el prólogo, al bajar «Simón» por una escalinata con balastrada que se supone de piedra, ésta se iba tambaleando mientras descendía el artista, o en el último acto, en el que un espantoso torreón amenazaba venirse abajo cada vez que se abría la puerta (y esto sucedió en repetidas ocasiones). Sólo en la escena del consejo hubo una cierta dosis de composición plástica dentro de una gran sobriedad, en grises y castaños, a mi juicio excesiva, pues no hay que olvidar que estamos en Italia y en el Renacimiento. Sanjust hizo quedar en pose muy gestual y anticuada a todos los intérpretes al final del acto, excepto a la pobre «Amelia», que debió olvidarse y se movió nerviosamente mirando a los demás personajes convertidos en estatuas vivientes. Tampoco la parte musical estuvo acertada. La dirección de Edward Downes —una de las medianías habitualmente colaboradoras de Covent Garden— fue poco convincente, sin el menor sentido del equilibrio, lanzando a los metales a hacer cuanto más ruido mejor y tapando inmisericordemente a los cantantes. Sólo en los momentos suaves se pudo disfrutar de la indudable calidad de la orquesta. En el papel protagonista, Bruson cantó con elegancia, con facilidad y con un timbre muy bello, aunque un poco atenorado. El volumen es más bien pequeño y el papel le viene grande. Su temperamento es más cerebral que apasionado, y al personaje le faltó temperatura y relevancia escénica (Bruson es más bien pequeño de estatura). Pons, en su reciente intervención madrileña, aun con sus defectos de respiración y con una línea menos fluida y cantable, hizo un «Simón» mucho más interesante en todos los aspectos y otorgó al personaje una nobleza y una carga dramática muy superiores a la de Bruson. Kiri Te Kanawa es una de las primeras sopranos de la generación media (tiene ahora treinta y ocho años): la voz es lírica preciosa, igual, de volumen medio, con buen centro y fáciles agudos —algo entubados en ocasiones— más débil en los graves. Es, además, una mujer muy guapa, con una presencia ideal para la heroína de esta ópera. Cantó excelentemente, pero cantó a veces Strauss y otras Mozart, nunca Verdi. Le falta a la voz ese inconfundible «squillo» italiano y esa expresividad latina en la emisión: es decir, no tiene ni voz ni temperamento verdiano, al menos por ahora. Si a eso unimos una cierta sosería escénica, más propia de una *niña bien* y sin muchos problemas que de una mujer que vive



Vladimir Horowitz.

tantas emociones, debo decir que la labor global de Kiri Te Kanawa me decepcionó; la húngara Tokody, aun con una voz de menor calidad y con problemas vocales, dio en Madrid una aproximación al personaje mucho más válida. Si exceptuamos algunos buenos agudos, la actuación de Bonisoli fue más bien vulgar y tosca, aunque sin llegar a los extremos execrables de Pedro Lavirgen en la representación del Teatro de la Zarzuela. Discretos, sin más, Robert Lloyd como «Fiesco» y Rederick Earle como «Pietro». Para los que tantas veces nos quejamos de las representaciones madrileñas, hay que decir, que, en conjunto, el **Boccanegra** del pasado abril tuvo más categoría y fue más verdiano que éste de Covent Garden, sin olvidar la superioridad de Cervera sobre su colega británico.

HOROWITZ: CASI UN FIASCO

El ruso-norteamericano Vladimir Horowitz es uno de los pianistas más afamados de nuestro tiempo y la escasez de sus actuaciones en público han convertido a éstas en una especie de acontecimiento, casi de rito, que aparece rodeado de un aire de sensación para sus seguidores y también, me parece evidente, de publicidad. Los precios eran altísimos —de 5 a 50 libras— y el solo hecho de haber llenado en dos ocasiones el Festival Hall da muestra del interés despertado, si bien hay que considerar que hacía más de treinta años que Horowitz no actuaba en Londres y que, al menos para el segundo concierto, había entradas en taquilla el mismo día de su actuación. Yo mismo pude obtener dos magníficas, y no de las más caras, a mi llegada a Londres, sin hacer la mínima cola. Bien, ¿eran justificadas la expectación y los precios? Si debo juzgar por el concierto escuchado (29 de marzo), debo decir rotundamente que no. A sus 78 años, el pianista, que según me dicen fue otro tiempo infalible, se encuentra bastante disminuido de facultades, lo cual es lógico. El sonido en «piano» es uno de los más bellos que yo haya escuchado a ningún pianista, pero en los «forti» se pierde redondez, y si bien suenan muy poderosos, lo hacen algo destemplados e incluso agrios en ocasiones. En cuanto a la interpretación, su Scarlatti nada tiene que ver con el siglo XVIII; es más bien un XIX adelantado, con todo tipo de licencias, rubatos, ace-

lerandos y ritardandos «senza rigore», etc., etc. Mucho mejor se encuadra Horowitz en el mundo de Chopin, del que nos ofreció la **Balada Op. 52**, la **Mazurka, Op. 17, núm. 4**, y el **Scherzo, Op. 20**. Aquí, sí hubo momentos magníficos, dulces, muy bien *cantados* íntimos y profundos. También hubo otros momentos menos afortunados, con roces, falta de transparencia y abusos de libertades interpretativas. Lo mejor y lo peor del concierto se dio en la breve segunda parte —poco más de 20 minutos de música— con la **Balada núm. 2** y la **Consolación núm. 3**, de Liszt, y dos **Preludios** de Rachmaninoff. Dadas las características de la segunda obra de Liszt, no es muy de extrañar que fuese lo mejor tocado del recital: poesía, suavidad, respiración, contención emotiva... Del resto, puede decirse de todo; buenos y malos momentos, mezclados los últimos, porque Horowitz no es ya capaz de controlar y dominar sus dedos y éstos se le escapan, por la fatiga, y porque, consciente de sus limitaciones, quiso enmascararlas con una interpretación más efectista que efectiva en los pasajes de virtuosismo. Horowitz, que parecía tener prisa por retirarse, dio tres propinas seguidas, sin abandonar el escenario, que fueron, a mi juicio, lo peor de todo el concierto: el **Reverie**, de Schumann, dicho sin el menor aliento poético, el conocido **Vals núm. 11** de Chopin, con unos increíbles y gratuitos saltos de «tempo» y, finalmente, la gran **Polonesa núm. 6, Op. 53** —la versión más desgraciada que yo haya escuchado nunca— en una interpretación a lo «Hollywood Bowl», por lo superficial y populachera, amén de las numerosas *erratas* que la salpicaron. A sus años, y aun con más, Rubinstein, que nunca fue un dechado en cuestiones de virtuosismo, tocaba bastante mejor.

EL «TRISTAN» DE DAVIS

El mismo día del recital de Horowitz, pude asistir a la representación del **Tristán**, de Wagner, en Covent Garden. Dado los horarios, no alcancé sino a los actos segundo y tercero, y de ellos hablo, aunque no creo que la audición del primero hubiese cambiado mi opinión. La obra estaba montada en torno a Vickers —un ídolo de la crítica y público anglosajones— con un cartel en el que figuraba una gran y única fotografía del tenor y una leyenda que rezaba «*El mejor Tristán que ya haya visto u oído*», firmada por H. Rosenthal, conocido crítico británico. Yo he debido tener mala suerte con Vickers. Lo oí por vez primera en 1969 cantando **Los Troyanos**, en Covent Garden, en tarde no afortunada, pues además de ofrecer un «Eneas» rudo y basto, soltó un buen gallo en su aria del acto cuarto. Dos años más tarde lo vi en el Metropolitan, de Nueva York, haciendo **Sansón y Dalila** con similares características y con un gallo, esta vez monumental, en el Si agudo con que corona la ópera. La temporada pasada asistí, en París, al estreno allí de **Peter Grimes**, y fue toda una lección de cómo un tenor «spinto» e incluso heroico puede cantar un papel escrito especialmente para un lírico-ligero como Pears... por medio de un inaguantable falsete a lo largo de



John Vickers.

toda la representación. En fin, ahora en este **Tristán**, Vickers con su casi sesenta años a cuestas, es un tenor decrepito lleno de trucos —de nuevo el falsete y, además, desafinado en casi todo el acto segundo en la imposibilidad de cantar «piano» más allá del Re— y con voz sólo poderosa en el centro y en «forte». El acto tercero fue, si cabe, más penoso, arrojándose y revolcándose por el suelo y hurtando la voz en todos los agudos. Otro aspecto que no comprendo es la fama de Vickers por su presencia escénica, pues la pinta es más bien de camiónero carroza o salchichero de Frankfurt que de héroe mítico, y sus actitudes teatrales son absolutamente primitivas. En fin, misterios de la carne (?). La «Isolda» de Gwyneth Jones, si bien muy lejos de lo memorable, tuvo bastante más entidad que su «Tristán». La voz —la recuerdo espléndida en sus comienzos— es amplia y bien timbrada, pero se afea por un inocultable trémolo, y el personaje aparece un tanto lejano e indiferente, aunque en su descargo haya que decir que con un amante como Vickers es difícil sentirse motivada. Tampoco estuve muy feliz Ivonne Minton en «Branigan»; daba lástima escuchar una voz tan bella destemplada, buscando ansiosamente los agudos, sin aire casi. Su intervención, tan importante, en el acto segundo fue penosa. Siempre he creído que el personaje del «Rey Mark» es uno de los más difíciles de su cuerda, no tanto por la parte vocal cuanto por el momento de su intervención. Después de esa cima que es el dúo de amor, la larga, monótono y austera —por no decir pobre— perorata del anciano engañado es sólo salvable por un gran bajo. Gwynne Howell es un cantante discreto, que hizo lo que pudo por llenar el anticlimax. Tuvo a su favor el que el climax había sido un desastre y así no tuvo que luchar contra él. Flojo, el «Melot» de Philip Gelling, y agradable, la voz de Paul Crook en el «pastor». Los decorados de John Bury, pobres y sin hallazgo alguno, con la clásica rampa circular tan típica de los montajes wagnerianos de hace veinte años. La dirección escénica de Jeremy Sutcliffe, de lo más rutinario. Dejo para el final lo mejor de la representación, realmente lo único bueno: la dirección

de Colin Davis. He visto a Davis en numerosas ocasiones, tanto en ópera como en concierto, y ésta es la vez que más me ha gustado. No es todavía su **Tristán** un fruto maduro, pero el concepto es interesante y la realización orquestal de gran calidad. Davis, mucho más austero de gesto que antaño, ve la obra de manera sobria, casi me atrevería a decir que intimista, buscando un misticismo algo vinculado al mundo de **Parsifal**. Los «tempi» son lentos, amplios, pero nunca emborronados ni pesantes. Lo que se echa de menos es un mayor sensualismo, porque no hay que olvidar que lo sensual y lo místico van indisolublemente unidos. Nada más místico ni más sensual que la **Noche oscura**, de San Juan de la Cruz, obra que guarda una indudable relación con el **Tristán**, de Wagner. Si Davis logra esta fusión llegará, sin duda, a ofrecernos una visión acabada, personal e iluminadora de este prodigioso ejemplo del drama musical. Bien, sólo espero que mi próxima visita a Londres dé lugar a un comentario más entusiasta. Y ustedes que lo lean.



FESTIVAL INTERNACIONAL

Por Gerardo Antonio Leyser

Escribir sobre el Festival de Viena implica, en realidad, escribir sobre varios festivales simultáneos que se van desarrollando de manera más o menos paralela durante los meses de mayo y junio en la capital austriaca. Efectivamente, existe un Festival de Viena oficial, que este año tuvo lugar entre el 8 de mayo y el 13 de junio, y en el que se presentan una enorme multiplicidad de acontecimientos artísticos y culturales que abarcan espectáculos de teatro, ópera, conciertos, cine, teatro callejero, espectáculos tradicionales y de vanguardia, un festival de payasos (autónomo y cuya duración fue de dos semanas), espectáculos para niños, variété, exposiciones, simposios, en fin, toda la gama imaginable de manifestaciones que una gran ciudad pueda brindarle a sus habitantes y a sus visitantes. Los consabidos templos de la cultura vienesa —la Opera del Estado, el Burgtheater, la Volksoper, Akademietheater, Josefstadtertheater y demás teatros de la ciudad participan en el Festival de manera más

o menos independiente, ofreciendo uno o dos estrenos, que podrán, o no, integrarse a la temática general del festival. También el Festival Musical es organizado de manera independiente, tal como mencionare en una segunda crónica, y que ofreceré en el próximo número.

CELEBRACION DEL AÑO HAYDN

Para el presente año, en que se festejó el doscientos cincuenta aniversario del nacimiento de Joseph Haydn (31 de marzo), las autoridades del Festival decidieron montar dos espectáculos escénicos del ilustre compositor austriaco. Entre las varias óperas compuestas por Haydn, la elección recayó sobre **Orlando Paladino**, «drama eroicómico» compuesto sobre un libreto en italiano de Nunziato Porta. Es en oportunidades como ésta en las que queda recalada la verdadera importancia de festivales de este tipo. Obras como el **Orlando Paladino** quizás se integren difícilmente al repertorio de grandes teatros líricos, pero ciertamente merecen ser conocidas. Esta barroca historia ha sido puesta en escena con mucha imaginación por Petrika Ionesco y Mihai Munteanu, quienes no escatimaron los medios técnicos necesarios para verter este mundo fantástico sobre el escenario. La dirección escénica, que estuvo a cargo del mismo Petrika Ionesco, fue realizada con gran agilidad, procurando mantener constante el interés del espectador. Este equipo, de origen rumano que reside en París, fue completado por Florica Malureano, quien creó un vestuario muy acorde al concepto escénico. Puede decirse que desde el punto de vista teatral esta producción fue un éxito. Se presentó un espectáculo ágil, divertido, de buen gusto e inteligente en sus soluciones: una puesta en escena barroca para una obra barroca. Más problemática fue la realización musical. Aquí, se pudo contar con la sólida actuación del director de orquesta Peter Keuschnig, con una muy decente Orquesta de Cámara de Viena y con elenco bastante dispar. Werner Hollweg, que cantó el papel protagonista, parece hallarse en plena crisis. Fue un «Orlando» con problemas bastante serios de colocación vocal. El mejor cantante masculino fue Enrico Fissore, en la parte de «Pasquale», escudero de «Orlando». Resta por mencionar entre los hombres a Hans Helm, un «Rodomonte» enérgico, aunque no siempre de gran exactitud vocal, por lo menos en la función a la que asistimos. Entre las damas, sólo cabe destacar la actuación de Martha Szirmai, que cantó la parte de la maga «Alcina» con verdadero fervor musical. Ni Barbara Carter («Angélica», reina de Cattai), ni Norma Sharp («Eurilla») impresionaron mayormente, aportando no obstante muy buena voluntad a una representación que logró plenamente su cometido: el de demostrar que también en el ámbito del teatro musical el genio Haydn dejó elementos más que rescatables para la posteridad.

El segundo espectáculo presentando, una obra de teatro musical compuesta por Haydn, fue de gran originalidad, ya que se trató de una ópera para marionetas, **Die Feursbrunst (El Fuego)**, creada probablemente entre 1776 y 1778



Cartel anunciador de las conmemoraciones de Haydn en Viena.

para el teatro de marionetas del Castillo de Esterháza, posesión del famoso mecenas de Haydn, el príncipe de Esterházy. Esta producción fue creada por el pianista norteamericano (residente en Viena) y titiritero Norman Shetler, quien recreó para este festival un espectáculo de género ya casi completamente olvidado. Las marionetas fueron animadas por actores vestidos de negro, mientras los cantantes, sentados a la izquierda y derecha del escenario, iban cantando las partes correspondientes, bajo la dirección musical de Bernhard Klebel, al frente de la Orquesta «Joseph Haydn» de Viena. Puede decirse en este caso particular que la actuación de los cantantes fue «casi» concertante y que el nivel alcanzado fue muy decoroso, destacándose, en particular, la soprano Elisabeth Kales, que cantó la parte de «Colombina», muñeca animada por Konrad Rennert. **Die Feursbrunst** resultó ser un espectáculo muy entretenido tanto para adultos como para niños, y su puesta en escena fue muy lograda, brindando aquello que uno puede esperar de un festival: la presentación de obras desconocidas y originales.

El Festival de Viena, que utiliza al «Theater an der Wien» como sala para sus producciones propias así como las presentaciones de compañías invitadas, ofreció allí —además de las dos óperas recién comentadas— un espectáculo de ballet sobre música de Haydn, brindado por el Ballet de la ciudad de Győr (Hungría), así como varios espectáculos de teatro hablado y una comedia musical, directamente importada de Broadway, intitulada **Ain't Misbehavin**.

OPERA DEL ESTADO DE VIENA

El actual director de la Opera del Estado de Viena, Prof. Dr. Egon Seefehner, concluyó su mandato —que duró seis años—, el pasado 30 de junio. Por ello, aprovechó el final de esta última temporada bajo su dirección para brindarle al público una retrospectiva de las principales producciones creadas bajo su responsabilidad. Debido a su extensión, sería necesario tratar este interesante tema (pasar revista a los acontecimientos de los últimos años en la ópera vienesa) en un artículo monográfico.

Nos limitaremos pues al acontecimiento que despertó el máximo interés: la reposición de **Otello** bajo la dirección de James Levine. Las tres funciones dedicadas a esta genial obra de Verdi (los días 2, 5 y 8 de junio) marcaron el «debut» vienés del director musical del Metropolitan, de Nueva York. Las expectativas creadas por la presencia de tan avezado director de orquesta, que lleva ya varios años trabajando con la orquesta de la Opera de Viena (la Filarmónica de Viena) en el marco de varias producciones de los Festivales de Salzburgo (**Clemencia de Tito**, **Flauta mágica** y **Cuentos de Hoffman**), junto a dos de los cantantes favoritos del gran escenario vienés, Mirella Freni y Plácido Domingo, no fueron totalmente satisfechas. Ello se debe, en primer lugar, a la infeliz elección de Cornell MacNeil para cantar la parte de «Iago». Efectivamente, la voz del señor MacNeil es una ruina imponente, que permite suponer un pasado meritorio, pero de la que en la actualidad sólo sobrevive una entonación más que nebulosa, con grandes dificultades en los cambios de registro, y con pianos francamente embarazosos. Resulta asombroso que para las tres funciones más caras del Festival la dirección de la Opera no haya podido contratar a un cantante más a la altura de este difícil e importante papel. Tampoco el «Cassio» de Thomas Moser fue totalmente satisfactorio para representaciones a este nivel, aunque por lo menos cantó con corrección, dentro de sus posibilidades. Entre los papeles secundarios, se destacó Kurt Rydl, que gracias a su excelente material vocal presentó un «Iudovico» más que respetable. «Otello» fue cantado por Plácido Domingo, que dejó entrever señales de cansancio. Que Domingo, con su multiplicidad de actuaciones, siga teniendo la fuerza y el volumen con los que brindó su interpretación resulta bastante asombroso. No obstante, dichas fuerzas no son inagotables y hay momentos en que el cansancio asoma, y no de manera tan sigilosa como fuera deseable. Pero Domingo sigue teniendo una voz portentosa y gran parte de su éxito y de las aclamaciones que recibe se deben a su total entrega, porque justo es reconocer que Domingo no escatima esfuerzos, y mientras así sea seguirá gozando de la casi ilimitada simpatía del público vienés e internacional. La única actuación virtualmente perfecta de la velada fue la de Mirella Freni cuya «Desdémona» no sólo se halló conformada por una lujosa voz, dotada de una refinada técnica, sino que se convirtió exactamente en el personaje compuesto por Verdi y escrito por Boito (Shakespeare). El último acto, con su hermosa «Canzon del salice», le perteneció con toda la autoridad que otorga un absoluto dominio artístico e interpretativo. Para James Levine, este **Otello** no ofreció mayores problemas de dirección. Mantuvo a todo el conjunto vocal e instrumental bajo su dominio, y sólo hubiera sido deseable un poco más de reserva, ya que en varias oportunidades inundó el escenario con una espesa *salsa musical* que dejaba poco marco para una auténtica expresividad. Otros momentos fueron más acertados y sería injusto negarle a Levine la parte que le corresponde —sin olvidar la maravilla orquestal— en la lograda atmósfera del último acto.

Organizado por la Feria de Barcelona se celebrará del 27 de septiembre al 3 de octubre la XX edición de SONIMAG (Salón Internacional de la Imagen, el Sonido y la Electrónica). Se trata de un Certamen Ferial de carácter internacional y mixto (participan profesionales y está abierto al público) que convoca a los sectores de: Alta Fidelidad, Alta Fidelidad de Excepción, Antenas, Radio y Televisión Electrónica de Seguridad, Expotrónica, Componentes electrónicos (instrumentación y medida), Emisoras comerciales de Radio y Televisión (RTVE y emisoras privadas), Energía Fotovoltaica, Iluminación Espectacular, Industria Discográfica, Instrumentos Musicales, Microordenadores y Ordenadores Personales, Prensa Técnica, Radio, Comunicaciones y Telefonía, Teledifusión, TV y video doméstico e industrial, Video Juegos, Video Producciones y Clubs del Video.

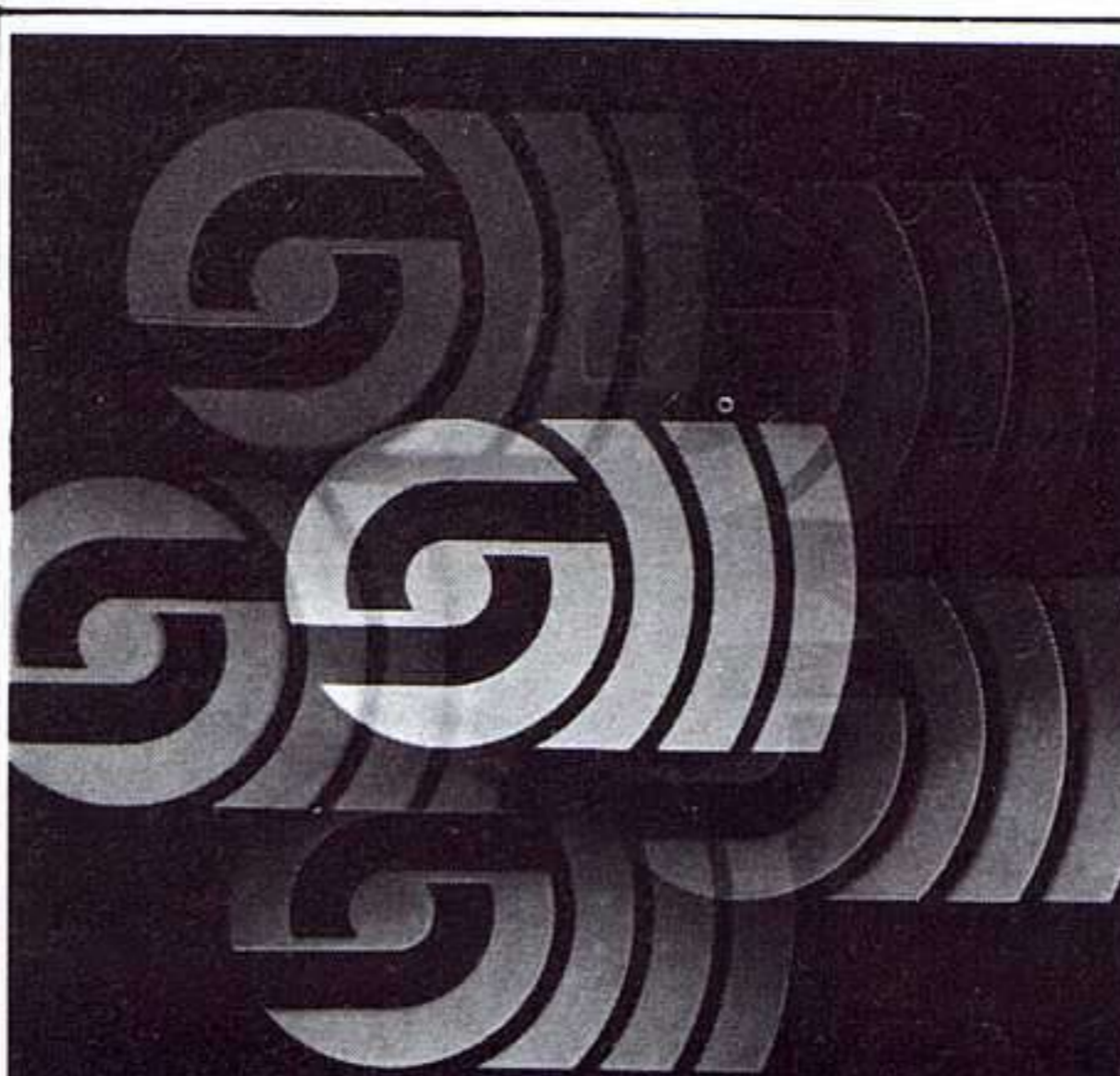
Los objetivos profesionales que se fija este Salón se concretan en la sectorización de la oferta, la diferenciación absoluta entre las jornadas profesionales y de público, el silencio como equivalencia de calidad y futuro de SONIMAG. Un objetivo importante consiste en continuar la progresión del certamen «solidificando» la presencia de los sectores tradicionales, «introduciendo» los sectores de nueva denominación «ampliando» el concepto dado al sector de iluminación espectacular y «reconociendo» la consideración del sector a la Prensa Técnica.

En SONIMAG tendrán lugar dos jornadas técnicas: Jornadas de Audio y Jornadas de Video. Se realizarán éstas el 27, 28, 29 y 30 de septiembre.

Las Jornadas de Audio, que durante la próxima celebración de SONIMAG 20 cumplirán su quinta edición, se presentan con un aire totalmente renovador, a fin de adaptarse a las necesidades actuales del mercado español de audio producidas por la caída de la demanda. En efecto, el mercado de audio está sufriendo las consecuencias del «boom» del video, como está ocurriendo en otros países occidentales. Sin embargo, para el próximo año 1983 se espera (así lo estiman los expertos internacionales de marketing) un relanzamiento del mercado de audio, tanto a nivel nacional como internacional. Este relanzamiento se apoya en la utilización de innovadoras tecnologías y en la estabilización del mercado del video. Las Jornadas de Audio tienen un carácter altamente formativo e informativo y están destinadas exclusivamente para vendedores de audio pues, a través de estas jornadas, los asistentes podrán conocer las nuevas tendencias que se impondrán en el mercado y, con ello, adelantarse a las demandas de los consumidores.

Las Jornadas de Video, atendiendo a las necesidades actuales del mercado español de video y a las experiencias anteriores, se ramifican en cuatro grupos claramente diferenciados: Jornada Profesional, Jornada Comercial, Jornada Asistencial y Sesiones Populares. El motivo de esta ramificación se debe a los factores siguientes:

PUBLI-REPORTAJE




sonimag20

XX SALÓN INTERNACIONAL DE LA IMAGEN, EL SONIDO Y LA ELECTRÓNICA
 BARCELONA
 27 SEPTIEMBRE - 3 OCTUBRE 1982
 JORNADAS PROFESIONALES 27-28-29-30 SEPTIEMBRE

ALIA FIDELIDAD, ALTA FIDELIDAD DE EXCEPCIÓN, ANTENAS, RADIO Y TELEVISIÓN ELECTRÓNICA DE SEGURIDAD, EXPOTRÓNICA, COMPONENTES ELECTRÓNICOS (INSTRUMENTACIÓN Y MEDIDA), EMISORAS COMERCIALES DE RADIO Y TELEVISIÓN (RTVE Y EMISORAS PRIVADAS), ENERGÍA FOTOVOLTAICA, ILUMINACIÓN ESPECTACULAR, INDUSTRIA DISCOGRÁFICA, INSTRUMENTOS MUSICALES, MICROORDENADORES Y ORDENADORES PERSONALES, PRENSA TÉCNICA, RADIO, COMUNICACIONES Y TELEFONÍA, TELEDIFUSIÓN, TV Y VIDEO DOMÉSTICO E INDUSTRIAL, VIDEO JUEGOS, VIDEO PRODUCCIONES Y CLUBS DEL VIDEO.

Sonimag 20

Sonimag 20



EXPOTRÓNICA 82

SECTOR DE ELECTRÓNICA PROFESIONAL Y COMPONENTES DE

sonimag20

BARCELONA
 27 SEPTIEMBRE - 3 OCTUBRE 1982
 JORNADAS PROFESIONALES 27-28-29-30 SEPTIEMBRE 1982

PUBLI-REPORTAJE

tes: vacío de conocimientos, innovaciones rápidas y competencias desleales en la distribución. En consecuencia, estas jornadas dentro de sus posibilidades pueden contribuir a un desarrollo armonioso del mercado español del video.

La Jornada Profesional de Video está destinada exclusivamente a profesionales del medio (estudios de video o de teledifusión) y su temática abarca las nuevas tecnologías (filtros para iluminación, tubos de cámara, telecines, consolas de mezcla automatizadas, etc.) que se impondrán en breve plazo de tiempo.

La Jornada Comercial de Video es adecuada para el comerciante, actual o futuro, de equipos y programas de video. La temática de esta jornada se basa en explicar los principios técnicos del Video, describir las nuevas innovaciones y asesorar sobre las distintas formas de comprar y vender equipos y programas de video.

La Jornada Asistencial de Video está concebida especialmente para técnicos electrónicos (diplomados, autodidactas, formación profesional, ingenieros, etc.) en asistencia técnica: oficiales, agregados o independientes. Por medio de esta jornada, los técnicos podrán conocer la problemática existente en la reparación y mantenimiento de equipos de video. Se describirán los fundamentos de la reparación de los equipos de video y se analizarán los distintos instrumentos para efectuar una correcta asistencia técnica.

Las Sesiones Populares de Video, que tendrán lugar durante los días abiertos al público en general, están destinadas para el usuario actual o futuro de equipos y programas de video. Las sesiones están concebidas para un público de mentalidad y conocimientos muy heterogéneos y, en consecuencia, las explicaciones serán sencillas, asequibles a la gran mayoría. A través de sondeos previos, entre profesionales del «marketing» de video, es posible afirmar que estas sesiones despertarán el interés de un elevado número de personas y por ello, a fin de mejorar la recepción de conocimientos por parte de los asistentes, se repetirán las mismas durante todos los días abiertos al público. Básicamente, cada sesión tendrá una duración de 90 minutos, tiempo normal de un largometraje, que se distribuirán de la forma siguiente: 60 minutos para explicar los conocimientos de manera audiovisual y 30 minutos de coloquio para contestar las preguntas que realicen los asistentes.

Además de estas Jornadas los organizadores se proponen considerar el futuro de la Expotrónica, tratar de la expansión de SONIMAG y realizar consideraciones acerca del XX aniversario de existencia de SONIMAG. Como objetivos cuantitativos básicos quieren equilibrar el presupuesto y ocupar los 21.500 metros cuadrados que tiene para «stands» el recinto de la Feria de Barcelona. Una limitación apuntada por los organizadores es la ausencia del sector de la Fotografía, ya que este sector acude a la Feria cada dos años.

Don Taddeo in Barcellona

II FESTIVAL DE OPERA DE PRO MUSICA

Por I Taddei

«LA TRAVIATA», DE VERDI

Manteniendo la iniciativa del año pasado y con grandes planes para el futuro, el Patronato Pro Música ha iniciado este año su segundo Festival de Opera con **La Traviata**. Estaba prevista para el papel protagonista femenino Kattia Ricciarelli, pero, sin previo aviso, fue sustituida por la soprano norteamericana Catherine Malfitano; es sabido que el personaje de «Violetta» presenta un desarrollo vocal tan amplio que serían necesarias dos sopranos para cantarlo; una, capaz de superar las dificultades de tesitura del Primer Acto, y una segunda, capaz de afrontar el dramatismo del Segundo y Tercero y llegar al dulce patetismo del Cuarto. La soprano tuvo una actuación destacada, partiendo de una bella voz, con técnica adecuada, gran calidad de actriz, bello fraseo, excelente intención, y dio humanidad al atormentado personaje. Su actuación fue mejorando en el transcurso de las tres representaciones, tuvo una cierta inseguridad el primer día, en el Primer Acto, que solventó en días posteriores, y consiguió una gran belleza en los actos restantes, sobre todo el Segundo. Conclusión: una importante «Violetta», a tener en cuenta en el futuro.

Conocíamos el «Germont» de Juan Pons, porque lo cantó en el Liceo hace unos años; ha evolucionado en el estudio del personaje, con una línea noble y natural, de bello sonido y marcada dicción, que dio carácter a su versión. A destacar, su gran interpretación del aria del Segundo Acto, «Di Provenza», dicha con gran maestría, perfecta intención y gran inteligencia. De los tres principales protagonistas, el más flojo fue Veriano Luchetti, que ya no nos gustó en **Tosca**, aunque entonces lo atribuimos a lo precipitado de la incorporación, y del que hemos de destacar negativamente, sobre todo el primer día, su tendencia a sonidos abiertos y, a veces, calantes; su dicción nasal, y su falta de expresividad, salvo en el aria, del Segundo Acto, «De miei bolienti spiriti», que cantó con línea.

Correctos, María Uriz, Cecilia Fondevila y Vicenç Esteve. Comentario aparte merece la actuación del gran Piero di Palma; hemos admirado en múltiples ocasiones su sentido interpretativo, su dicción, su gran calidad humana y artística, pero nos tememos que su actual

estado vocal no le permita asumir personajes como el de «Gastone». Menos que discreto, Gabriele Monici (es extranjero, y nos preguntamos si valía la pena traerlo o hubiera sido mejor algún compatriota), en el «Doctor Grenvil».

Los decorados adquiridos por Pro Música resultan, en general, interesantes, destacando el Segundo Acto, que con toda clase de detalles representaba con gran belleza los jardines de una casa de campo. Correctos, los de los Actos Primero y Tercero, quizá con un exceso de columnas y estructuras, y más flojo el Cuarto, al que, por tener menos posibilidades de desarrollo, dio una sensación gris.

Hemos dejado para el final el tema de la orquesta y del coro, porque la dirección de Edoardo Muller no fue afortunada, y, consecuentemente, el rendimiento de ambas masas fue inferior a sus posibilidades actuales. A Muller se le pueden imputar desde la falta de sincronización con los cantantes, ya que no tuvo en cuenta las pausas para respirar (entró con la orquesta antes de la soprano tuviera tiempo material de prepararse durante el aria del Primer Acto), hasta un continuo cambio de velocidad de los «tempi»— rapidísimos (por ejemplo en el Coro del Primer Acto, al despedirse, o al final del aria de la soprano del mismo Acto) o lentísimos (primera parte del aria de la soprano del Primer Acto)—, para llegar a una versión gris, sin especiales matizaciones. Creemos que una de las metas que Pro Musica debería marcarse

en estos Festivales es conseguir la presencia de mejores directores, lo que llevaría consigo un aumento importante del nivel de las representaciones.

Ahora, estamos pendientes de la esperada reaparición de Plácido Domingo, en **La Bohème**, que interpretará alternándose con José Carreras y con Ilena Cotrubas como «Mimi».

«LA CLEMENZA DI TITO»

Desde hace algunos años, estas funciones que el Festival Pro Música dedica a óperas en versión de concierto figuran entre las ocasiones más esperadas y celebradas, pese a cuanto se pueda decir sobre el necesario empobrecimiento que suponga el dar estas obras sin su parte visual, escénica.

Este año, el interés subió de punto por figurar en el programa una de las óperas de Mozart que recientemente ha ido adquiriendo mayor predicamento (hoy se la considera ya, como merece, entre las siete *grandes*, contando entre éstas también a **Idomeneo**): **La clemenza di Tito**, para la cual se anunciaba, además, un excelente reparto. Por otra parte, dado el carácter estático de esta obra, pude considerársela más próxima a la forma de concierto que otras muchas.

La representación (que fue el 5 de mayo y se repitió el día 7), anticipémoslo ya, tuvo la adecuada brillantez que, en



Una escena de «La Traviata», de Verdi, protagonizada por Catherine Malfitano.

líneas generales, es marca habitual de las sesiones del Patronato Pro Música. Esto no es obstáculo para que señalemos algunos de los lunares que en algunos momentos afearon el bello rostro clásico de esta ópera mozartiana.

Empezando por la orquesta (la Scottish Chamber Orchestra en esta ocasión), debemos señalar una homogeneidad bien lograda, una elegancia considerable en el estilo y una sonoridad compacta. Sólo hay que señalar la inesperada y espectacular nota falsa del clarinete durante la interpretación del aria «Parto, parto».

El coro, cuyo reducido, pero dramático, papel en la obra configura uno de sus aspectos más interesantes, fue el Coro de Cámara de Orfeón Donostiarra. Cantó ajustado, compacto, sin muchos matices y con una pizca menos de elegancia de la que podíamos esperar.

En cuanto a las solistas, debemos destacar en primer lugar, en una inmejorable situación vocal, a Teresa Berganza, en uno de los papeles que la han hecho célebre: el de «Sesto». Pudimos ver a Teresa Berganza lanzando majestuosamente al aire sus cálidas, penetrantes y exquisitas notas (su «Parto parto» fue de antología), rotundas en los agudos, anchas y magníficas en las zonas media y baja, sin fisuras ni imperfecciones. Una interpretación magistral en lo vocal, que en el aspecto emotivo fue quizá algo menos interesante: un «Sesto» a veces amenazador, a veces malhumorado, que no concordaba exactamente con su papel. Extraño incidente, por otra parte, el de la diva cuando, en el recitativo inmediatamente anterior al del aria antes citada, se perdió totalmente (se le escapó el dedo de la partitura) y tuvo que recitar sus frases con la partitura del director, lo que reveló el nulo trabajo de ensayos realizado. Pero este incidente no deslució, aparte de la anécdota en sí, una labor formidable, rebotante de musicalidad.

No podemos —y lo sentimos— dedicar parecidos elogios a Enriqueta Tarrés por su «Vitellia». Apreciamos la intensa labor, la preparación a fondo, la voluntad y la entrega de esta magnífica cantante española, patentes en todo momento de la representación. Pero es inútil: la Tarrés no podrá nunca ser una verdadera «Vitellia» si no es capaz de abordar con más fuerza y cuerpo vocal las notas inferiores, muy traidoras, de este diabólico papel. Luchó con ánimo y trató de salvar como pudo los considerables obstáculos de las últimas frases de su famoso rondó «Non piú di fiori», pero la voz no le respondió adecuadamente. En la zona aguda, las cosas le fueron mucho mejor, con brillantez y la robustez del sonido, aun sin ser totalmente adecuados para Mozart (un exceso de *azúcar* en la dicción), le granjearon merecidos tributos del público asistente.

Thomas Moser, conocido tenor especializado en papeles como el de «Tito», que cantó en estas representaciones, cumplió con soltura y una cierta elegancia, sin que pueda objetarse nada especial a su versión, aunque tampoco despertó más allá de un moderado entusiasmo.

También merece ciertamente elogios Carolyn Watkinson, mezzo-soprano, en el papel «travestí» de «Annio», más por su entrega y convicción que por el

resultado que, aunque satisfactorio, no fue tampoco espectacular. Finalmente, una «Servilia» simplemente correcta, algo corta de voz, nos fue servida por Deborah Rees, mientras el papel secundario de «Publio» fue bastante mediocramente servido por Hans Franzen, que dijo su única aria sin especial elegancia.

Resta por comentar la dirección de Charles Mackerras, excelente, llena de

detalles, de un estilo adecuadamente severo, reprimiendo su habitual tendencia a bailar en el podio y evitando así en gran parte uno de sus puntos más flacos, a nuestro juicio: el de convertirlo todo en rococó. En este caso no fue así, y debemos congratularnos por ello. Por otra parte, y a la manera de los directores de la época de Mozart, dirigió frente al clave, con el que llevó los recitativos de un modo impecable.

PRO MUSICA Y MACKERRAS

Sir Charles Mackerras se ha convertido en los últimos años en uno de los más fieles asiduos de la temporada de Pro Música. En el presente ciclo, no sólo no ha faltado a la cita, sino que ha acudido en dos ocasiones diferentes. En la primera de ellas, lo hizo acompañado de la excelente Orquesta de Cámara Inglesa —otra inseparable de estos conciertos—, y del Coro Pro Música, de Londres. Se trata de una formación joven, recién constituida, que ha adoptado como nombre el del Patronato barcelonés organizador del ciclo y como Presidente honorario al propio Luis Portabella. Quiere esto decir que las relaciones de esta agrupación coral londinense con nuestra ciudad pueden ser largas y fructíferas. La calidad del coro es, de entrada, muy alta, recordando mucho en sus características de musicalidad, afinación, empaste, color, cuerpo, etc., a ese otro coro fascinante que es el Philharmonia Chorus, con el que evidentemente está emparentado (pudimos reconocer entre los componentes del Pro Música Chorus a un buen número de integrantes del Philharmonia). En todo caso, hemos de esperar que un mayor tiempo de rodaje lime algunas asperezas, provinientes, sobre todo, del grupo de las sopranos.

En esta primera visita (23 y 24 de

abril), Sir Charles nos obsequió con dos obras que podemos considerar de su máxima especialidad: el oratorio haendeliano **Judas Maccabeus** y **Las estaciones**, de Joseph Haydn. Pocas veces se tiene la ocasión de oír en concierto la bella obra de Haendel, de la que Mackerras dio una versión brillante y vital en las partes corales y de una elegancia suprema en los cometidos orquestales. Discreto, el equipo de solistas, formado por Margaret Marshall, Carolyn Watkinson, William Kendall y Willard White. Al día siguiente, en **Las estaciones**, volvió Mackerras a exhibir las mismas cualidades de finura y brillantez que tanto caracterizan su quehacer directorial y que, en verdad, convienen a la obra de Haydn; pero se apartó —como tiene por costumbre— de todos aquellos aspectos rústicos —primarios, podríamos decir— tan típicos de este peculiar oratorio haydniano. Su Haydn, como ya había mostrado hace unos años en **La creación**, es depurado, elegante y rococó. De los solistas, destacó el tenor Keith Lewis, realmente bueno en todos los sentidos; el bajo Oskar Hillebrandt destacó también, pero en sentido contrario: muy malo; la soprano Felicity Lott, en fin, quedó en una media tinta, bastante inexpresiva, pero aceptable.

LOS CONCIERTOS QUE ABBADO NO DIRIGIO

Poca suerte hemos tenido esta temporada los clientes del Patronato Pro Música si tenemos en cuenta la magnitud de las cancelaciones ocurridas: primero, la poco aclarada retirada de Celibidache y, ahora, la de Claudio Abbado (junto con el anterior, la batuta más importante de las programadas), que inevitablemente ha conllevado la defección de sus anunciados colaboradores, Krystian Zimmernan y Margaret Price. Sabemos que la súbita enfermedad de Abbado ha supuesto para los directivos de Pro Música la difícil *papeleta* de tener que buscar a toda prisa un sustituto digno y que toda gestión cerca de los grandes directores ha sido vana, debido a compromisos previos. Iuri Temirkánov —lo único que, al parecer, se ha podido encontrar—

no nos ha resarcido de la frustración de Abbado. Director de cierto prestigio internacional, experimentado en ópera y en determinado repertorio sinfónico (especialmente el ruso), Temirkánov no ha pasado esta vez de lo puramente mediocre y su gestión, a lo largo de los tres conciertos que ha desarrollado, se ha visto dominada por la irregularidad. Lo primero que llama la atención es que sólo dos de las obras programadas —**Petruchka** y **Cuadros de una exposición**— merecieron el despliegue de su envidiable técnica, recibiendo, sobre todo la obra de Stravinsky, una interpretación lúcida y precisa. En las demás piezas, por el contrario, se mostró despreocupado y con frecuencia tosco, dando la impresión de que las tuviera menos pre-

paradas o simplemente prendidas con alfileres. Dirigiendo sin batuta, la actitud del maestro ruso nos recordaba en algunos momentos a los directores de música ligera, con los que en todo caso tiene en común su preocupación prácticamente exclusiva por el ritmo y el compás (no siempre marcado con precisión, lo que se tradujo en numerosas inexactitudes y discordancias de la orquesta, inexplicables de otro modo en la London Symphony) y su despreocupación notable por cuestiones de matiz, fraseo, articulación y estilo. Por otro lado, también era significativa una atención preferente y casi selectiva a los instrumentos de viento, único objeto de su —a veces arbitraria— gesticulación, y un olvido grosero de la cuerda, que sonó borrosa y turbia en casi todas las obras escuchadas, cosa realmente inaudita en una orquesta de esta calidad.

Así las cosas, de las obras programadas (algunas de las cuales fueron cambiadas respecto de la programación inicial) destaca, con mucha diferencia respecto de las demás, la **Suite de Petrushka** (1947). Fue esta la única obra en la que Temirkánov utilizó la batuta y, en realidad, la única que propiamente *dirigió* en el sentido técnico de la palabra. El resultado fue una versión medida, exacta de ejecución, suficientemente colorista y de indudable efecto rítmico y sonoro; aunque un tanto *mecánica*, demasiado rápida y poco danzable. Pero, en general, satisfactoria. El nivel de la Orquesta, totalmente controlada por el director, fue en esta obra el más alto de los tres días. Tal como cabía esperar, también resultaron positivos los **Cuadros de una exposición**, vistos, desde luego, desde una perspectiva más musorgskiana que raveliana, sin demasiados refinamientos tímbricos, sin explotar todas las sutilezas de la genial orquestación de Ravel, pero, en el fondo, eficaces y bien contruidos. Todo lo demás puede calificarse, en el mejor de los casos y haciendo un alarde de generosidad, de anodino. La **Segunda Sinfonía** de Brahms, concebida con un eslavismo más propio de Tchaikowsky, tuvo un comienzo prometedor de un cierto lirismo, de un cierto matiz, pero no tardó en imponerse la rutina y la arbitrariedad que llegaron al máximo en el cuarto movimiento, de una ritmicidad —carente de todo contenido— aplastante. La **Segunda** de Beethoven pocas veces ha recibido un tratamiento más basto y gris; la despreocupación por el fraseo fue en esta obra particularmente notoria (especialmente en el «Larghetto», tocado sin el menor cuidado), así como los defectos de construcción, las turbideces y borrosidades de la cuerda. En la **Primera** de Mahler —y aquí es donde más echamos de menos a Abbado— percibimos, sobre todo al principio, un Temirkánov tímido y cauteloso, como consciente de la complejidad de la obra. Pero los resultados evidenciaron la nula afinidad del director con esta música y —nos atreveríamos a presumir— una escasez de ensayos con la Orquesta, ya que fue en esta pieza donde se registraron más imperfecciones, tanto de mecanismo como de construcción y planificación. El planteamiento de los movimientos fue sustancialmente equivocado y, desde luego, superficial: excesiva lentitud en el segundo, insipidez en primero y tercero, trompe-

tería y vacuidad en el cuarto, etc., siendo además palpable la incapacidad del director para sintonizar con el contenido emocional y expresivo de la obra. Mayor corrección se obtuvo en la «Obertura» de **La italiana en Argel**, de Rossini, que fue traducida con cierto estilo, aunque la cuerda permaneció apelmazada, sin el nervio y la vivacidad tan típicamente rossinianos. Y esto mismo ocurrió en la parte orquestal de la **Sinfonía concertante para instrumentos de viento**, de Mozart, de una pobreza realmente enojosa, lenta, aburrida y gris, sin la transparencia y la gracia que la música de

Mozart reclama. Afortunadamente, el cuarteto de solistas de viento que intervino en esta obra fue sencillamente perfecto; encabezado por el veterano clarinetista Jack Brymer (que en Musorgsky nos regaló un solo de saxofón increíble), de una musicalidad asombrosa, y seguido de cerca por el oboe Anthony Camden, el trompa David Cripps y —algo menos— por el fagot Martin Gatt, todos ellos primeros atriles de la London Symphony, su actuación —poco recompensada por el público, que sólo aplaude cuando hay trompetería— fue un verdadero milagro.

ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA: «LA CREACION»

Con este concierto se clausuró — como siempre, demasiado pronto— el ciclo anual de la Orquesta Ciudad de Barcelona, con uno de esos *platos fuertes* que animan el panorama de estos ciclos de vez en cuando. En este caso se trataba del bello oratorio de Haydn, con la participación de los solistas Linda Russell (soprano), Robert Holl (bajo) y Heiner Hopfner (tenor), además de la de cuatro grupos corales: Coral Cantiga (dirigida por Josep Prats), Coral Antics Escolans de Montserrat (director, Joaquim Miranda), Coral de Cambra del Conservatori (director, Enric Ribó) y Coral C'armina (director, Jordi Casas). Estos cuatro bloques suplían la endémica falta de un verdadero coro estable que tendremos en Barcelona más o menos por la misma época en que lo tengan los poblados de Micronesia. Mientras tanto, deberemos seguir dependiendo de la buena fe, la entrega y la profesionalidad de estas agrupaciones que, por fortuna, siguen existiendo en nuestra deshumanizada ciudad.

Frente a las masas corales, solistas y orquesta figuró la batuta poco decidida de Salvador Mas, en su calidad de principal director invitado. Su labor fue, en general, de correcta discreción, llevando la orquesta sin especial garra, y conjuntando los distintos elementos de la obra con esa especie de rutina bienintencionada a la que nos tiene acostumbrados.

Lo peor de su labor fue, sin duda, lo mismo que le censuramos en una interpretación de **Las Estaciones** de Haydn, hace ya algún tiempo: la voluntad de dirigir y a la vez tocar al cémbalo el bajo continuo de los recitativos. Aparte de que tocó sólo en aquellas ocasiones en que lo consideró oportuno, saltándose fragmentos enteros, sus acordes apresurados, de pie, inclinado sobre el teclado y pendiente de otras cosas, dieron lugar a un incómodo número de notas equivocadas y entradas desajustadas.

Sin perjuicio de reconocer una cierta mejoría en la última parte de la audición, en la que condujo la orquesta con algo más de intención, el resultado fue



El director Salvador Mas, con los solistas Robert Holl, Linda Russell y Heiner Hopfner, interpretando «La Creación».

simplemente mediano, aunque la crítica local habló al día siguiente de *brillantez, calidad y éxito*. Tal vez la razón sea la sensación de que hay que desagrar a Salvador Mas por la pirueta administrativa por la que fue colocado en este incómodo y absurdo cargo de principal director invitado de la O.C.B.

Cierto que el público aplaudió sonoramente al término de la audición, pero es que actualmente —y queremos hacer especial hincapié en esto— en el Palau de la Música Catalana se aplaude todo ruidosamente y sin discriminación. Hoy en día un concierto mediocre se recibe con verdaderas salvadas de aplausos, muchas veces con la *astuta* intención, por parte del público, de obtener una *propina* que les dé un poco más de música por su dinero (esto se ha agravado mucho desde que, por el nuevo horario de principio, muchos conciertos terminan muy pronto, y el público puede alargar la función sin incomodidad, exigiendo más y más *propinas*). Otra cosa muy ne-

fasta es el aplauso rítmico que se impone a la segunda o tercera salida del intérprete o intérpretes. Entendemos que estas manifestaciones deberían guardarse sólo para los casos verdaderamente excepcionales, en los que, después de un largo número de salidas al escenario, quiera resaltarse el deseo de premiar de un modo extraordinario una labor fuera de lo común. Pero actualmente no es así: cualquier intérprete puede obtener una de esas llamadas simplemente con demorar algunos segundos su salida a saludar.

Por supuesto, al término de esta versión de *La Creación*, hubo los aplausos rítmicos de rigor, dirigidos al director, a los solistas (cuya discreción no tuvo puntos flacos excesivos, pero tampoco más allá de una correcta función, destacándose quizá algo más la soprano Linda Russell) y a las masas corales, cortas de matices, pero sólidas y bien preparadas, que fueron, tal vez, lo mejor de este concierto.

vigor y versatilidad por Vincenç Esteve en todas las representaciones. Carlos Bosch incorporó al papel del comerciante «Tobia Mill», una notable personalidad escénica, y Conrad Gaspá, algo menos convincente, cantó adecuadamente el papel tenoril de «Edoardo Milfort». En el reparto femenino, se alternaron distintas sopranos; en las funciones que presenciemos, el papel principal lo desempeñaron Isabel Aragón, con soltura y elegancia, dentro de los límites de una voz simplemente adecuada, y María Antonia Regueiro, a la que encontramos sorprendentemente apagada, con una voz cansada y opaca, en lo que confiamos sea un momento bajo de una cantante que parecía prometer. En el papel secundario de «Clarina», cumplieron con una buena labor Merc Nualart y María Sanz.

Dirigió la pequeña, pero eficaz, orquesta, formada por miembros dispersos de otras formaciones, Ronaldo Rosa, y Lidia Guerberof acompañó al clave los recitativos con toda eficacia.

La semana siguiente estuvo consagrada a un programa doble, a cargo del recientemente aparecido grupo Opera de Cambra de Catalunya. En primer lugar, cabe señalar que este conjunto utiliza cantantes más adentrados en la carrera profesional, por lo que también sus resultados resultan de más altura. En el programa, figuró en primer lugar *Pimpinone*, de Telemann, con Isabel Aragón («Vespetta») y Lluís Alvares. La dirección escénica de Josep María Espada cuidó los detalles y trató de evitar que el espectáculo fuera estático, haciendo evolucionar con gracia a los personajes. Isabel Aragón cantó con brillantez y Lluís Alvarez mostró una gran clase como «Pimpinone», con la salvedad de que no domina el falsete como se requiere para su aria «Sustissima...».

El *plato fuerte* de la representación fue, sin embargo, *Il campanello*, de Donizetti. En la representación que presenciemos cantó el papel del boticario «Annibale Pistacchio» el excelente bajo Juan Pedro García Marqués, excelente en todos los aspectos. Isabel Aragón fue una dulce e ingenua «Serafina», con una bella aria final, y Rosa María Ysás compuso una divertida y eficaz «Madama Rosa». Mención especial merece el «Enrico» de Enric Serra, divertidísimo y contundente en los distintos disfraces con los que amarga la noche de bodas al boticario. Completó el reparto el siempre eficiente Josep Ruiz, como «Spiridione». La orquesta funcionó con toda corrección y un sonido elegante bajo la batuta de Gerardo Pérez Busquier.

En otras representaciones intervinieron María del Carmen Hernández y Juan Reyes, en los principales papeles, que no tuvimos ocasión de presenciar.

Es lástima que esta iniciativa haya sido tan poco divulgada y que no se haya emprendido con algo más de convicción por parte de los organismos patrocinadores. Esperemos que esta iniciativa tenga continuidad y difusión: los espectáculos fueron en todo momento de una dignidad que permite abrigar esperanzas para este tipo de óperas en el futuro, sobre todo teniendo en cuenta que esta clase de repertorio es de cámara y resulta inadecuado o poco menos en el Liceo, cuyas dimensiones son, desde luego, excesivas para él.

OPERA DE CAMARA EN EL PALAU

«LA CAMBIALE DI MATRIMONIO»

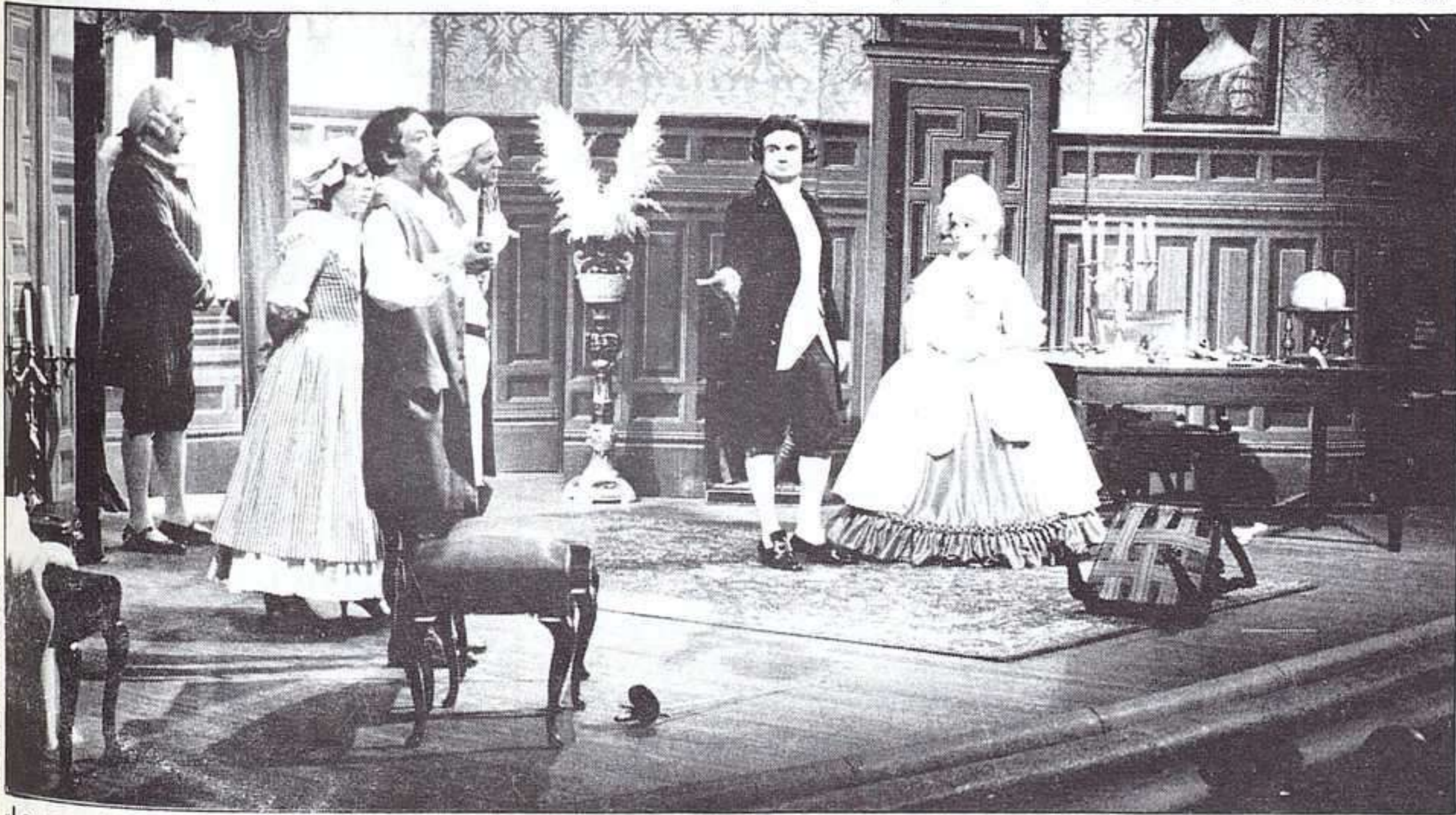
Inesperadamente, el Servei de Música de la Generalitat ha organizado, en el Palau de la Música, unas funciones de ópera de cámara a cargo de un grupo ya conocido, el Grup d'Opera de Barcelona, y de otro que lleva el nombre de Opera de Cambra de Catalunya.

La iniciativa merece nuestra más sincera congratulación, pues ya hace mucho tiempo que creemos que sólo creando agrupaciones como las mencionadas, y divulgando la ópera con su labor podrá lograrse la creación de un nivel de post-aficionados y profesionales en ciernes que pueda, posteriormente, incorporarse, si sus condiciones lo permiten, a cometidos más notables y satisfactorios que el de vegetar, como ahora ocurre, largos años en el Liceo diciendo «La cena e pronta» y «una lettera per voi, signore», esperando la oportunidad de cantar un papelito secundario.

Sin embargo, debemos censurar su aparición súbita, sin casi preparación previa del público, y a unos precios de 1.000 pesetas la butaca, sensiblemente superiores a lo que está dispuesto a pagar un público que se halla ya suficientemente *ordeñado* por los carísimos conciertos de Pro Música y los también muy crecidos precios del Liceo y de otros conciertos. El resultado fue el vacío desolador en el Palau, en el que, especialmente en las primeras sesiones, no se rebasó apenas el centenar de espectadores.

En las representaciones que presenciemos de *La cambiale di matrimonio*, a cargo del primero de los grupos operísticos citados, cabe destacar en primer lugar el trabajo de ensayos concienzudamente realizado por todo el equipo.

En lugar destacado cabe citar, sobre todo, el papel de Slook, cantado con



«La cambiale di matrimonio», por el Grup d'Opera de Barcelona.

Cursos, becas y concursos

□ La Asociación Internacional «Valentino Buchi» convoca la quinta edición del **premio de jóvenes músicos de ejecución y composición**. El primero estará dedicado a **El canto en el siglo XIX** y se celebrará en Roma del 17 al 25 de noviembre. Hay una serie de obras obligadas de ese período y las modalidades son las de las cuatro voces (dos femeninas y dos masculinas). El de composición está dedicado, igualmente, al canto, separando los premios para cuatro categorías: Voz solista y orquesta, voz solista e instrumentos, voz solista y voz solista y un instrumento. El límite de edad son los 38 años. Las fechas máximas de inscripción son el 15 de septiembre para el de interpretación y el 30 de ese mismo mes para composición. Inscripciones e información en la Associazione Musicale «Valentino Buchi», Via Ubaldo Peruzzi, 20-00139 Roma (Italia). Teléfono: (06) 817 56 87.

□ **El Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes** se desarrolla a lo largo de 1982 en diversas delegaciones de Juventudes Musicales. Para el tercer trimestre del año (cuya inscripción se debe hacer durante los meses de julio y agosto) las modalidades son de: instrumentos de viento-madera e instrumentos de viento-metal. Los músicos han de ser españoles, menores de veinticinco años y la selección se realizará en Mahón (Menorca) el 25 y 26 de septiembre. El cuarto trimestre (cuya inscripción está limitada a los meses de octubre y noviembre) estará dedicado a canto individual, conjuntos instrumentales de cámara y conjuntos vocales de cámara. El límite de edad es de veintisiete años. Esta selección tendrá lugar en Vic, el 18 y 19 de diciembre. Interesados, escribir a Juventudes Musicales Españolas, c/ Muntaner 182, 2º 1ª, esc. izda. Barcelona. Teléf.: 239 30 09.

□ Del 1 al 19 de septiembre habrá en Sevilla un

Curso de Perfeccionamiento Musical de Guitarra, impartido por Abel Carlevaro y organizado por el Conservatorio Superior de Música y la Escuela de Arte Dramático y Danza de la ciudad andaluza. La coordinadora del curso, América Martínez, recibirá las solicitudes, que han de ir dirigidas al Conservatorio Superior de Música, c/ Jesús de Gran Poder, 49. Sevilla-2.

□ La IV edición del **Concurso de composición de Música Coral Vasca** está convocado por la Caja de Ahorros vizcaína. Las composiciones han de estar escritas para 4 ó 6 voces mixtas y el texto literario, escrito en euskera. El primer premio será de ciento cincuenta mil pesetas. El límite de presentación de obras es el 15 de septiembre. Información en el Departamento Cultural de la Caja de Ahorros vizcaína, c/ José María de Olabarri, 6, 1º. Bilbao-1.

□ La Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces de Jerez de la Frontera organizará este año un **Festival Flamenco y Cursos Internacionales de Verano**. El 23 de agosto se abrirá el curso con una lección magistral. Las clases de baile y guitarra se impartirán en dos niveles, medio y superior y estarán dedicadas a dos formas básicas: la soleá y las alegrías. El Festival contará con actuaciones y recitales de poesía. La matrícula para el curso está abierta hasta el 23 de julio y la adquisición de entradas o abonos para el Festival, hasta el 15 de agosto. Información e inscripciones en la Cátedra de Flamencología. Apartado de Correos 246. Jerez.

□ Se está creando una **sociedad de aficionados a la música de cámara** que trata de ofrecer dos conciertos al mes. La agrupación básica con la que cuenta es el Cuarteto Hispánico Numen. Los interesados en hacerse socios pueden informarse a través de Angel Avilés de la Rocha, Villanueva núm. 43. Madrid-1.

□ En Mallorca se va a celebrar el **I Concurso Internacional de Piano «Frederic Chopín»**. El plazo de inscripción acaba el 15 de septiembre y el premio máximo es de un millón de pesetas (segundo premio: medio millón y tercero: doscientas cincuenta mil). Habrá tres pruebas: eliminatoria, selectiva y final, con obras obligadas y otras a elegir de Federico Chopín. Información e inscripciones, en el Conservatorio de Música, plaza Hospital núm. 4. Mallorca.

□ Dentro de la Quincena Musical Donostiarra el catedrático del Conservatorio de París, **Jean Pierre Wallez va a dar un curso de violín**, del 16 al 21 de agosto. Información en el Centro de Atracción y Turismo, c/ Reina Regente s/n. San Sebastián. Teléfono: (943) 42 10 02 ó 42 31 80.

□ El Conservatorio Superior de Música de Valencia ha convocado el **Concurso Nacional de Interpretación Musical «Eduardo López Chávarri»**. El límite de inscripción es el 22 de octubre y el concurso constará de dos pruebas: admisión y final. El primer premio es de doscientas mil pesetas. Información en el Conservatorio de Valencia, Secretaría del Concurso «López Chávarri», plaza de San Esteban, 3. Valencia-3. Teléfonos: 331 92 94 y 331 92 21.

□ El Ayuntamiento de Santiago de Compostela convoca con motivo de Año Santo un **concurso de composición de obras para Banda de Música** con tres premios de doscientas, setenta y cincuenta mil pesetas. Las obras han de ser enviadas al Ayuntamiento con un lema determinado, deberán tener una duración entre diez y veinte minutos y se presentarán en forma de guión bandístico. Información en el Ayuntamiento de Santiago, Delegación de Cultura. Santiago de Compostela.

□ El Ayuntamiento de Cervera (Lérida) y el Orfeón Lleidat se han unido para constituir la Cátedra Internacional de Música «Emilio Pujol», esta cátedra convoca un **Curso Internacional de Guitarra, Vihuela y Laúd**, que se celebrará en Cervera del 4 al 14 de agosto. Los profesores son antiguos alumnos de Emilio Pujol: Javier Hinojosa (instrumentos antiguos) y José María Sierra y Ricardo Chic (Guitarra). Información en la Cátedra Internacional de Música «Emilio Pujol», calle Mayor núm. 79. Cervera, teléfono: (973) 531 102.

□ Del 21 al 29 de septiembre se celebrarán en Sitges las **I Jornades Internacionals de Nova Música**. Los cursos de interpretación van a cargo de Colomer, Helffer, Joaquín, Palm, Ricci, Santos, Gelabert y Villa Rojo; los de composición, de Nono, Aharonian, Guinjoan y Mestres-Quadreny. Habrá ponencias de Homs, Benguerel, Soler, Casablanca, Canals y Valles. En las mesas redondas sobre **Música y textos** y **Música y sociedad** intervendrán Vallcorba, Barber, Brossa, Nono, Oliva, Rubert de Ventós, Valls, Barce, Hommel, Marco y Pestalozza. Para matricularse en los cursos u obtener más detallada información sobre estas Jornades, dirigirse a Servei de Música de la Generalitat de Catalunya, Carrer Mallorca 272, Barcelona 37.

Compro-vendo

□ Buscamos información (partituras, métodos, reseñas, etc.) acerca de la mandolina española. Si puede alguien ayudarnos, llame al (93) 337 98 57 ó 422 64 79 o escriba a Albert Amat Oliva, c/ Mayor núm. 71 Ent. 2. L' Hospitalet Ll. Barcelona.

□ Vendo piano alemán cruzado. Sr. López Nieto, teléfono: 250 29 49 de Madrid.

□ Vendo piano. Llamad a Nieves a partir de las 8 de la tarde. Teléfono: 738 60 94 de Madrid.

Libros y partituras



LAMA, Jesús Ángel de la: El órgano en Valladolid y su provincia: catalogación y estudio. Valladolid: Caja de Ahorros Provincial, 1982. 4º, 526 págs.

Nunca se había llevado a cabo en España una obra de catalogación de órganos, no ya tan extensa, perfecta y completa como la presente, pero que ni siquiera se le pudiera comparar. Durante su realización habían corrido entre los medios musicológicos españoles, y en particular entre los que nos interesamos por los órganos antiguos, diversos rumores y noticias acerca de esta empresa, de su importancia, etc. Pero confieso que, aunque seguí muy de cerca todas estas noticias, incluso a través de personas que formaban parte del equipo que llevaba a cabo la obra, nunca hubiera imaginado que iba a resultar lo que resultó.

Bien es verdad que ello fue posible gracias a un doble factor, que no suele darse, ni aisladamente en cada uno de sus elementos ni, tanto menos, en los dos juntos: el primero, la capacidad de organización de su autor y la capacidad de trabajo y de abnegación en todos los miembros del equipo; de éste he de hablar más en detalle inmediatamente. Ahora me interesa resaltar el segundo elemento: la riqueza insospechada de la provincia de Valladolid en órganos antiguos y modernos. Confieso que para mí fue una sorpresa muy grande el encontrarme, en este libro, con una riqueza tan extraordinaria: hasta ahora creía yo que la provincia española más rica en órga-

nos, sobre todo en órganos históricos, era la de Palencia; ahora veo que, seguramente, la supera con creces la de Valladolid. Y es posible que la primacía que, hoy por hoy, hay que adjudicar a esta gran provincia deberá ser considerada definitiva, al menos si empresas parecidas a la presente no demostraran que había alguna provincia todavía más rica. El autor, en su estudio preliminar, dice (pág. 31) que el total de órganos estudiados es de 212 instrumentos. Yo, que tuve la curiosidad de contar, uno por uno, todos los que aparecen en el libro o se nombran en él, conté más: unos 235; pero aun quedándonos con la cifra de 212 resulta una cantidad sencillamente extraordinaria. ¡Gloria de la provincia de Valladolid, contar con semejante riqueza organográfica...!

Y vamos al trabajo mismo de la catalogación y estudio. Asombra por lo concienzudo, exhaustivo, detallado que es. De cada órgano se dan unos apuntes históricos, enmarcándolos en la historia del templo en que se encuentra. Y luego se analizan y describen, con todo detalle, los datos técnicos de las distintas partes del órgano: caja, secretos, tubos, teclado, fuelles, etc., etc. Incluso la colocación está estudiada en cada caso con toda minuciosidad. De cada una de las secciones, y de sus elementos, se dan las medidas, materiales, estado de conservación, etc. Particularmente detallados e interesantes los datos de los secretos y secretillos, con la disposición de las correderas, agujeros, etc. Algo tan completo, tan detallado, tan perfecto, que uno ve el instrumento.

Los órganos están agrupados, como no podía menos de ser, según el orden alfabético de las localidades donde se encuentran; dentro de cada localidad, cuando hay varios, se separan convenientemente las diversas iglesias que los cobijan. A esta parte del libro, que, naturalmente, es la más extensa, precede una larga introducción (79 páginas), en que, después de los prólogos, descripción del método de trabajo, etc., se nos dan importantes capítulos históricos acerca del órgano en general, descripción técnica del instrumento y sus partes, y luego dos muy nuevos sobre el órgano y la

organería en la provincia de Valladolid, que incluye breves biografías de los principales organeros. Seis apéndices, entre los que yo resaltaría los números 1 (Relación de organeros que han trabajado en Valladolid), 2 (Talleres de órganos), 3 (Relación de órganos citados) y 5 (Relación cronológica de los órganos vallisoletanos, completan trabajo tan meritorio.

El juicio de conjunto no puede ser más positivo: sencillamente, hay que decir que se trata de una obra que viene a cambiar conceptos fundamentales sobre lo que se sabía de los órganos en España, sobre todo de los órganos históricos; ahora ya se podrá ir mucho más sobre seguro cuando tratemos sobre el órgano español, pues gracias a este libro disponemos de un caudal de datos impresionante.

Yo echo de menos en él dos cosas: la primera, una más detallada investigación documental acerca de los datos históricos de cada órgano, de su constructor, o constructores, etc.; la segunda, un índice alfabético completo de nombres, sobre todo de los organeros, que aparecen en todo el libro. Comprendo que la primera no entraba en los planes del autor, pues para encuadrar el instrumento respectivo le bastaban los que aduce; pero convendría completarlos; y pienso yo que esta empresa debe constituir una meta que se debe fijar el naciente Departamento de Música de la Universidad del que la profesora María Antonia Virgili, bajo el patrocinio del profesor Juan José Martín González, empieza a poner las bases. La falta del índice alfabético general es más difícilmente justificable, ni basta a suplirlo la «Relación» del apéndice primero, pues esos organeros aparecen nombrados en otras páginas del libro (por ejemplo en la introducción, tan llena de datos), sin que sea posible localizarlos a través de esa lista del apéndice primero.

La lectura de este libro no es quizá para cualquiera, ya que sólo una persona con unos conocimientos más que medianos de organología puede entender plenamente el significado de tanto dato técnico como contiene. Pero aun con esta salvedad serán, sin

duda, muchos los que podrán sacar fruto y provecho de su lectura. Y, desde luego, ningún musicólogo español o que esté interesado en la historia de la música en España podrá prescindir de su estudio y consulta.

Varias consideraciones se vienen a la mente al leer este libro. De ellas voy a fijarme en dos, que quizá sean las que más me impresionaron: la pena que causa la constatación que tantas veces hace el autor de órganos desaparecidos, y no tanto por lo que se refiere a los órganos que fueron sucumbiendo por el paso inexorable de los años, porque esto es ley poco menos que inevitable tratándose de un instrumento como el órgano, cuanto de los que han sido demolidos en fechas muy recientes, sobre todo en los últimos años por culpa de tanto párrocos que, guiados de este nuevo espíritu *liturgista* de hoy, hicieron «tabula rasa» de tradiciones, legados históricos, etc., en aras de un liturgismo exagerado y desviado, como si la Historia (con mayúscula) se hubiera concluido ya con estas reformas de hoy, cuando, en realidad, no son más que uno de los tantos movimientos pendulares de la Historia, si es que no quedan reducidas a modas de un día, que el tiempo se encarga de decantar.

Y luego un detalle, que quizá no lo sea, sino que tal vez se trate de una situación grave, que conviene denunciar públicamente. Está en las páginas 352 y 356 y se refiere al órgano de Doña Juana la Loca, actualmente en el Museo de Santa Clara de Tordesillas. Vale la pena copiar lo que escribe el autor en la pág. 356:

«Lamentamos no poder ofrecer a los lectores una descripción detallada del mueble, de la mecánica, del material sonoro, de la estética musical, de las características técnicas, extensión del teclado y otros datos. Lo lamentamos doblemente por tratarse del órgano más antiguo de nuestra provincia, cinco veces centenario y en perfecto estado de funcionamiento. Las causas de esta omisión son totalmente ajenas a nuestro estudio».

¡Y tanto! Y yo lamento que la delicadeza del Padre de la Lama le haya hecho ser

tan benévolo en su juicio. Yo tuve la fortuna de tocar este órgano en 1961, a poco de exponerse al público, cuando las normas de la Gerencia del Patrimonio Nacional no tenían la rigidez que tienen ahora. El agravio que a la cultura nacional suponen esas dificultades con que se obstaculiza una obra como ésta, merece que se denuncie públicamente a sus responsables.—**JOSE LOPEZ CALO.**



LOPEZ-CALO, JOSE: *La música en Galicia* (Separata de la obra *Galicia Eterna*, Vol. IV, páginas 877-931), Barcelona, 1981.

La historiografía musical de Galicia, hasta época muy reciente, era un perfecto desierto. Con la excepción de las obras de Varela Silvari —*Galería Biográfica de Músicos Gallegos e Historia de la Música en Galicia*— y el formidable prólogo del profesor Filgueira Valverde al *Cancionero Musical de Galicia*, no existe bibliografía general al respecto. Sí existe, sin embargo, una bibliografía de tipo monográfico, en la que destaca, por calidad y cantidad, la firma de José López-Calo; sus estudios sobre el *Codex Calixtino*, fray José de Vaquedano, el catálogo de la Catedral de Santiago y las comunicaciones sobre otros archivos catedralicios, son fuente imprescindible para el estudioso.

Concebido como un capítulo de la enciclopedia *Galicia Eterna*, *La Música en Galicia* es un acierto desde el propio título, que resuelve la absurda y estéril polémica

acerca de qué es y qué no es *música gallega* y quién es y quién no es *músico gallego*. El criterio utilizado por López-Calo es sumamente clarificador, ya que permite hacer una historia de la sociedad musical gallega independientemente de la filiación de cada personaje o cada hecho. La aportación fundamental es que demuestra la existencia de música en todos esos siglos que otros investigadores consideraron como *silenciosos* y el cambio de perspectiva en el análisis del siglo XIX.

Luego de un meticuloso estudio de la Edad Media, de cuyo período trata la música litúrgica —*Códice de Fernando I, Códice Calixtino, Fragmentos de Santiago y Códice de Lugo*— y la profana —trata exclusivamente las *Cántigas de Martín Códax*, ya que considera que las de Alfonso X no pertenecen «in stricto sensu» a *la música en Galicia*, pasa a tratar con gran amplitud el tema de *La música en las Catedrales de Galicia*. En este capítulo demuestra no sólo que la música litúrgica tuvo gran importancia en Galicia, sino que en el caso de Santiago es de los más importantes de España. Tras una detallada exposición del caso compostelano, aborda las catedrales de Mondoñedo, Tuy y Orense. López-Calo visitó por vez primera Mondoñedo en 1959 y desde entonces se interesó por la música allí conservada; el caso de Tuy es de más reciente investigación y es más importante, porque desmiente rotundamente, y de una vez por todas, la afirmación de Santiago Katsner: «no encierra ninguna música, manuscrita o impresa, anterior al siglo XIX, y carece igualmente de cualquier inventario hecho en tiempos más remotos...; en virtud de ello, probablemente nunca llegaremos a saber cuáles libros de polifonía vocal sacra hallaron su camino hasta Tuy»; a esto responde López Calo: «No lo sabremos hasta que no hayamos ido a Tuy para ver y estudiar los que hay en la actualidad y ver y estudiar las listas de los que hubo en tiempos pasados...», y a continuación demuestra con abundancia de datos «la falsedad, que raya en lo ridículo», de las afirmaciones de Kastner. Pocos datos da, sin embargo, sobre

Orense y Lugo; de la primera catedral anuncia la próxima publicación del catálogo realizado por don Emilio Duro Peña, y de la segunda confirma la triste noticia de la pérdida reciente, por destrucción, del archivo. Muestra de lo fructífero de sus visitas a Mondoñedo y Tuy es que ya está prácticamente terminada la catalogación realizada por Joam Trillo y Carlos Villanueva, iniciada con posterioridad cronológica a la primera comunicación de los datos de López-Calo, reproducidos literalmente por Margarita Soto en un capítulo de la obra colectiva: *Historia, Presente e futuro da música e canción galegas*.

Otro aspecto importante de este capítulo dedicado a las catedrales es la atención dedicada al órgano, desmintiendo otro tópico, cual es la inexistencia de una cultura organística en Galicia.

Si al tratar la música litúrgica López-Calo da a conocer gran cantidad de información, que permite escribir una historia del tema, su aportación en la música profana es de diverso signo. En este caso, invierte absolutamente la perspectiva sociológica usual, destacando la importancia de la vida musical decimonónica, y muy especialmente la operística, así como la aportación de los compositores de formación europea, como Marcial del Adalid, dando a conocer tres importantes composiciones pianísticas, conservadas en Tuy, atribuidas a Rosendo Salvado. Nuevamente demuestra una admirable perspicacia al estudiar el llamado «*Nacionalismo Musical*», desbaratando tópicos sobre el origen del movimiento y devolviendo a su justo lugar estético la obra de estos autores; al destacar a Baldomir muestra especial acierto, ya que posteriores investigaciones están demostrando que este autor tiene una importancia que no se le había atribuido, con la excepción de un artículo poco conocido de Viqueira de 1924. Pese a su brevedad, este estudio del XIX gallego permite instaurar ya unos criterios de investigación basados en el modelo de explicación propuesto por López-Calo. Y los datos que están apareciendo demuestran la absoluta validez de este modelo.

Al tratar el siglo XX, López-Calo muestra una encomiable prudencia y se limita a escribir sobre aquellos compositores cuya obra es ya medianamente conocida —Andrés Gaos, Jesús Bal y Gay y Reveriano Soutullo— resistiéndose a proponer un modelo sociológico para este poco conocido período. Escribe unas breves líneas sobre el período de postguerra reconociendo la importantísima labor de Rogelio Groba y dando una relación de nombres de interés. Finaliza con una breve comunicación sobre los intérpretes.

Como he dicho al principio, este ensayo de poco más de cincuenta páginas posee una importancia trascendental y marca un antes y un después en la historiografía musical de Galicia. En contradicción aparente con esta importancia de evidencia meridiana, se ha cernido un sospechísimo silencio sobre la publicación. Considero que este silencio es la mejor prueba de la calidad de la obra y para este considerando me baso en un conocimiento de la sociedad musical gallega y de sus pequeñas miserias. Cuando no se puede refutar, el mediocre cubre con el manto del silencio aquello que le recuerda su propia mediocridad. Por ello siento una morbosa curiosidad por comprobar si cuando se publique próximamente la obra *La Música Medieval en Galicia* del mismo autor, también asistiremos a la desconcertante ceremonia del no ver, no oír, no hablar.—**XOAN M. CARREIRA.**

OBRAS RECIBIDAS

JOAN A. BLASCO: *Dolçaina Tocates*, núm. 1. Editorial de Música Piles. Valencia, 1981.

PAPELES MUSICA. Boletín de la Casa Municipal de Cultura de Avilés, núm. 23. Editor: José María Martínez. Redacción y Administración: Jovellanos, 3. Avilés.

LA FILARMONICA DE LENINGRADO CON MRAVINSKI

Por Arturo Reverter

Ha constituido un auténtico acontecimiento la presencia en Madrid, en concierto celebrado el 18 de junio último, de la Orquesta Filarmónica de Leningrado. Este conjunto había actuado ya en nuestra ciudad, como en otras localidades españolas, pero nunca conducida por su titular Yevgueni Mravinski, que ocupa el puesto desde el año 1938. La presencia del legendario director, nacido en la mencionada ciudad soviética en 1903, había sido anunciada en otras ocasiones, pero, generalmente por razones de salud, no había podido venir. Ahora, y con motivo del Mundial Cultural, en acto organizado por Ibermúsica, se ha podido por fin contemplar su arte personalísimo y su peculiar manera de hacer música en un programa clásico que incluía la **Segunda suite de Romeo y Julieta**, de Prokofiev (a excepción de la cuarta pieza, «Danza») y la **Quinta Sinfonía**, de Tchaikovsky.

De la generación de un Horenstein, nacido en 1898, Mravinski se coloca en realidad en una órbita distinta y, al contrario que el director de Kiev o que otros más jóvenes, como Markevitch o como Kondrashin, ha permanecido siempre en su patria y solo muy esporádicamente ha salido al exterior. En tal sentido, puede ubicarse junto a otros maestros rusos como Gauk (su profesor de dirección), Golovanov, Samosud o Khaikin, sirviendo de puente (a la par que de ejemplo) a importantes conductores del presente muy conocidos a este lado de los Urales, como Svetlanov, Rozhdestvensky o Temirkanov. Pero Mravinski es, como suele decirse, un caso aparte. Muy distinto, desde luego, al extraordinario Koussevitzky (nacido en 1875), primer director ruso exportable, que siguió los pasos de Sefonoff y actuó ya a los veintipocos años en París, emigrando posteriormente a Norteamérica en donde se mantuvo durante veinticinco temporadas al frente de la Sinfónica de Boston. Al contrario que este legendario maestro, colorista, vital, exultante, expresivo, Mravinski es sobrio, conciso, ceñido de expresión, menos intuitivo y más analítico; menos brillante y más intelectual; menos temperamental y más profundo. Hay también una notable diferencia por lo que respecta a la técnica gestual, que en Mravinski es —y con la edad mucho más— tan precisa como económica. Resulta difícil encontrar un director tan medido, escue-

to y sobrio en su gama mímica y hay que remontarse a ancianos maestros como Klemperer o Schuricht, que en sus últimos años ahorraban energías. De todas formas, en el caso del director ruso da la impresión de que más que ahorrar energías lo que pretende con su gesto es una mayor concentración y una más austera expresión. Es admirable la manera en la que a una leve indicación de la mano derecha —que no empuña ahora, desde hace bastante tiempo, batuta— la orquesta, de manera casi milagrosa, responde como un solo hombre, con una

unidad de ataque, una limpieza y una precisión sorprendentes. Mravinski se limita, por lo general, a apuntar, a dibujar una frase o un diseño; a ordenar un ataque, a señalar una entrada. Su brazo izquierdo, a veces inactivo, posee asimismo una notable capacidad para recoger y para desplegar la dinámica. A veces, en momentos muy concretos, las dos extremidades se despliegan abarcando en amplio pero no ampuloso gesto a toda la orquesta. Toda su persona, la límpida y azul mirada en primer lugar, crea rápidamente un campo magnético al que el conjunto no puede sustraerse.

Mravinski gusta de ensayar mucho, de trabajar a fondo y de llevar a la práctica con probidad profesional admirable las ideas musicales extraídas de un análisis riguroso de las partituras. Estas adquieren en sus manos una personalidad sonora, un vigor acentual y un colorido restallante que difícilmente podrán encontrarse en otras interpretaciones. La tensión que la económica técnica gestual del director puede lograr y la violencia interior que despliega contribuyen a que sus versiones nos produzcan de



Yevgueni Mravinski y la Orquesta Filarmónica de Leningrado.

inmediato —con independencia de que podamos o no sentirnos seducidos por el mundo sonoro creado— un tremendo impacto. Da la sensación de que cada frase está perfectamente planificada e integrada naturalmente en un discurso musical continuo, que aparece construido en su totalidad con trazos muy firmes.

Todas estas características pudieron ser perfectamente advertidas y reconocidas en las interpretaciones ofrecidas en esta oportunidad. La obra de Prokofiev fue servida sin ningún tipo de concesiones, de manera seria, equilibrada, profundamente dramática. Ya desde el comienzo, desde el «pianissimo» inicial hasta el rutilante primer «tutti», pudo comprobarse la ancha gama dinámica empleada y la tensión interior creada. La disonancia de estos poderosos acordes, su intensidad, quedaron bien reproducidas, causando sensación la forma en la que toda la orquesta, de improviso, obedeciendo a un leve giro de muñeca, quedaba muda. La habilidad de Mravinski para administrar, regular y dosificar las dinámicas, para crear, paso a paso, las progresiones y para construir medidamente los climas, en técnica que siempre deja la posibilidad de ir aún más lejos en el despliegue sonoro, quedó patente, por ejemplo, en el último número, «Romeo ante la tumba de Julieta», en donde el «crescendo» conducido por los metales, que desemboca en la desgarrada frase en «Adagio», quedó mágicamente plasmado. Puede que en determinados fragmentos, como en algunos de «Julieta niña» o en la «Danza de las doncellas con los lirios» se pudiera haber deseado una mayor flexibilidad acentual, una gracia más leve y delicada y una atmósfera tímbrica más refinada. Pero no son estos los caminos que habitualmente surca el director ruso.

Después, la **Quinta Sinfonía** de Tchaikowsky, puso en evidencia los valores constructivos de la obra, que se nos ofreció alejada de cualquier tipo de retórica, de cualquier forma de hinchazón expresiva; desprovista de ese «patos», muchas veces excesivo, con que en otras oportunidades aparece adornada. En este sentido la versión no poseyó rasgos autobiográficos, sino que fue estricta, medida y profundamente musical, traducida a través de un fraseo sobrio y elegante, preciso y flexible, con un medio empleo del «rubato» y del «rallentando», siempre dentro de una unidad de «tempo» y de una coherencia impecables. Sólo desde estos planteamientos puede jugarse tan hábilmente con las tensiones (en un dejarse llevar momentáneo —exposición del segundo tema del primer movimiento— rápidamente contrastado por una aceleración y una firme acentuación en el pasaje subsiguiente). Sólo así puede dibujarse, a la acuarela, el otras veces almibarado segundo movimiento, «Andante cantabile, con alcuna licenza», cuyo poderoso clima estuvo construido con mano maestra. El «Vals» fue dicho, cantado y acentuado con claridad, transparencia y gra-

cia (siempre dentro de los firmes y viriles postulados del maestro). El «Finale» fue ya enunciado de forma muy directa, con la amplia frase de la cuerda, en otras ocasiones plasmada de manera ampulosa y retórica, muy bien perfilada, casi linealmente, preparando ya, de forma insensible, el salto al subsiguiente «Allegro vivace». El «tempo», muy ligero, no fue nunca desbocado y nunca tampoco diluyó las líneas de fuerza ni los diálogos madera-cuerda, que tan claramente exponen la habilidad instrumental de Tchaikowsky. La tensión, alimentada desde dentro, traducida por las picudas y agresivas (sobre todo para nuestros oídos occidentales) intervenciones de los poderosos metales de la Orquesta de Leningrado, fue por momentos insoponible. El altisonante canto de los vientos quedaba perfectamente apoyado en las secas y contundentes intervenciones de la cuerda. Un Tchaikowsky, por lo tanto, muy bien construido y estructurado, vigoroso y tenso antes que meditativo y autobiográfico; directo, contundente, preciso y a veces agresivo.

Claro que para llevarlo a la práctica se contaba con un instrumento tan espléndido como el de la Orquesta Filarmonica de Leningrado, que Mravinski, desde 1938, ha ahormado a su imagen y semejanza, consiguiendo de él unas

prestaciones admirables, que son siempre la prolongación de su deseo musical. Hay por tanto una indisoluble unidad entre orquesta y director. De ella destaca el poderoso bloque de los arcos, denso y dulce, preciso y cálido. Las maderas aparecen gobernadas por un magnífico clarinete y un muy musical oboe. Bien los fagotes y las flautas, aunque la primera (la esposa de Mravinski) no posee una pureza sonora especial. Los metales, ya se ha dicho, son agresivos. Las trompetas en especial tienen una dimensión fuera de lo común. Las trompas son cálidas —admirable el primero en el solo del segundo movimiento de Tchaikowsky— y los trombones sólidos y rotundos.

Para finalizar, hay que hacer referencia, por breve que sea, a la particular disposición de instrumentistas en formación que guarda cierta similitud con la que se adopta en un foso y que sin duda tiene bastante que ver con el especial carácter y color del sonido obtenido: sólo encontramos en su lugar acostumbrado a los violines primeros, a las maderas y a las violas. Lo más significativo es la ubicación de los contrabajos en la parte superior, a la izquierda, y de los violines segundos abajo, a la derecha, en posición simétrica a la de los primeros.

TEMPORADA DE OPERA

PROFESIONALIDAD DEL CONJUNTO DE LEIPZIG

Con **Los Maestros cantores de Nuremberg**, de Wagner, y **La flauta mágica**, de Mozart, hizo su presentación en Madrid la compañía de la Opera de Leipzig. Su actuación, con independencia de matizaciones que luego se realizarán brevemente, ha dejado bien sentada una cosa: la profesionalidad, la coherencia, la *funcionalidad* necesarias para llevar a cabo montajes operísticos de cierta complejidad sólo pueden obtenerse a base de trabajo constante y de labor de equipo. Esto es algo que, indudablemente, posee el conjunto alemán, que además cuenta con la importante baza, cada vez más, de tener en el foso a un conjunto orquestal de calidad: la Gewandhaus. Partiendo de esta premisa y reconociendo desde el principio los valores que como conjunto ofrece la Opera de Leipzig, que no puede considerarse en ningún caso de primera fila dentro del contexto europeo, hemos de entrar ya en un rápido análisis de lo que son —y fueron

en el Teatro de la Zarzuela— sus versiones de las óperas citadas.

La de Wagner alcanza sin duda un mayor nivel, cosa hasta cierto punto comprensible dada la menor complejidad que en el fondo posee su estructura dramática y literaria que, aunque juegue con arquetipos, está muy alejada del simbolismo de otras óperas del músico alemán. Desde un punto de vista canoro, estrictamente vocal, son menores también las exigencias que las que se plantean en otras de sus óperas y, desde luego, de las que se plantean a los intérpretes de **La flauta mágica**. El ritmo, la dinámica escénica adoptada por Guenter Lohse para **Los Maestros** resulta bastante convincente: movimiento continuo, cuidado del detalle, agilidad... Los conflictos humanos que se despliegan en la ópera, muchas veces puramente *domésticos*, el trasfondo de crítica a unas reglas anquilosadas y, en definitiva, el canto al modo de ser de un pueblo, quedan bien plasmados en este montaje, en el que, quizá, se intenta *desmitificar* en exceso y en el que no se tiene demasiada contención a la hora de la caricatura, fallo éste que es el que convierte en más de una ocasión a «Beckmesser» en un auténtico fanteche cuando es un personaje que, definido perfectamente por la música, posee en todo caso una dimen-

sión humana, si se quiere siniestra, pero real. Sobre decorados muy esquemáticos, de corte naturalista, con un enorme esbozo de la ciudad siempre presente en la escena, todo se desarrolló, pues, con orden y concierto y todo quedó musicalmente apoyado en la magnífica labor de la Orquesta de la Gewandhaus, dotada de una cuerda precisa y de gran calidad, de una madera musical —aunque con un oboe excesivamente llorón— y de un metal potente pero no demasiado bien empastado. La filigrana continúa, el barroquismo permanente, los juegos temáticos y tímbricos, la planificación polifónica que configuran la construcción de la orquesta de **Los Maestros**, que combina, en diálogo continuo, con el ágil y matizado juego vocal, aparecieron por ello ordenadamente expuestos —aunque lejos del ingenio y de la multiplicidad de registros deseable—, a lo que contribuyó la digna labor en el podio de Andre Rieu, director no inspirado pero eficaz. En lo vocal hubo muchas deficiencias. Quizá lo mejor se dio en el «Walter» de Klaus König, tenor de poderosa voz lírica, seguro y penetrante en agudos, que aparecen dotados de una excelente proyección. Lástima que su centro sea de mucha menor calidad, con irregularidades de emisión, y, sobre todo, que su canto no posea ninguna elegancia ni dimensión lírica y que por ello no pueda traducir el intenso melodismo italiano que anima las intervenciones del personaje. Konrad Rupf fue un «Sachs» muy mediocre. Su voz, de barítono y no de bajo, tiene tres colores, es débil y aparece emitida en todo momento con fatiga, por lo que, a pesar de su buena actuación escénica, no pudo dar ninguna fuerza ni valor al gigantesco personaje. Demasiado caricaturesco el «Beckmesser» de Rolf Haunstein, de voz desagradable; y pálida, falta de lirismo y de pureza emisora, la «Eva» de Hanna Lisowska. De buena calidad la voz de «mezzo» de Rosemarie Lang, «Magdalena». El resto del copioso reparto actuó con discreción aunque con bastantes problemas vocales.

La flauta mágica, obra evidentemente más difícil, fundamentalmente por ser menos clara en sus planteamientos y por tener un carácter eminentemente sintético, en donde la unidad de tiempo y de acción no existen, tuvo una interpretación mucho menos afortunada. El montaje de Joachim Herz es un tanto incoherente y contradictorio. Flota entre el cuentecillo —con ribetes de ópera y excesiva conexión con el mundo prosaico del «singspiel», al que sólo en determinados aspectos pertenece la ópera de Mozart—, la narración realista (situando la escena en un ambiente tibetano) y el mensaje críptico, no decidiéndose ni por una cosa ni por otra. En principio, puede estar bien que se quieran eliminar determinados factores simbólicos (conexión con el mundo de la masonería) y que se huya de lo puramente geométrico, pero siempre que se haga a conciencia y de manera coheren-

te. El tratamiento dado a los personajes, en busca asimismo de una cierta *desmitificación*, no fue afortunado, en particular por lo que respecta a la «Reina de la Noche», personaje capital que estuvo falto de toda dimensión y carácter, a lo que, por supuesto, contribuyó la gris y forzada interpretación vocal de Venceslava Hrubá-Friberger, que no marcó la necesaria diferenciación entre sus dos arias y que sorteó como pudo —cuando pudo— las dificultades de la escritura. Inaceptable el «Tamino», de Christian Vogel, de voz muy ligera, gangosa, de emisión irregular, con frecuente empleo del falsete. Puede hacer un discreto «David», pero nunca un «Tamino», para el que le faltan vigor, carácter y densidad vocal y le sobran amaneramiento y blancura de horchata. Quizá lo más destacable desde un punto de vista vocal fuera el «Papageno» de Dieter Scholz, de buena voz baritonal, quizá demasiado tosco, pero eficaz. Como lo fue también la «Papagena» de Steffi Ullmann. Irregular, con

un centro apreciable, pero insegura la «Pamina» de Magdalena Falewicz, y pasable, aunque falto de nobleza y de auténtico carácter vocal el «Sarastro», de Rolf Tomaschewski (que hizo el «Pogner» de **Los Maestros**). La orquesta, conducida muy rutinaria y alicaidamente en esta ocasión por Gert Bahner, estuvo muy por debajo de su labor en la ópera de Wagner. **La flauta mágica** fue ofrecida, sin explicación, aparte de con los habituales cortes que se dan en los diálogos, con la supresión del número 19, el admirable terceto que cantan «Pamina», «Tamino» y «Sarastro».

El 2 de junio los coros, la orquesta y algunos solistas del conjunto alemán dieron un concierto en el Teatro de La Zarzuela con fragmentos wagnerianos. La poca calidad general de las interpretaciones, la mediocridad del coro (puesta mucho más de manifiesto aquí que en escena) y la escasa calidad de las prestaciones solistas dan pie para no realizar un comentario detallado.

«SANSON Y DALILA», UNA VERSION INTERESANTE

Era interesante escuchar por fin en Madrid, dentro de estos festivales primaverales, la ópera de Saint-Saëns, que no se ofrecía en la capital desde hace muchísimo tiempo. La debilidad del libreto de Lemaire, la buena factura de la música del compositor, su habilidad constructiva, su sabiduría instrumental, han podido ser, pues, puestas de relieve en una interpretación en directo. Se partía del montaje realizado por Lluís Pasqual con escenografía y figurines de Fabiá Puigserver. Hay que aplaudir el in-

tento, aunque éste no se haya logrado —como hay que aplaudir todos los planteamientos que huyan de lo manido y de lo rutinario—, que en este caso nacía de una idea interesante: **Sansón y Dalila** no es, en sentido estricto, una ópera, sino que se aproxima en mayor medida al oratorio; de hecho Saint-Saëns la concibió en principio de esta manera. Claro que, en definitiva, **Sansón y Dalila** es una ópera con todas las consecuencias. Es por ello peligroso, aunque, hay que repetirlo, interesante e incluso intelligen-



Milcheva («Dalila») y Domingo («Sansón»).

Fotos: Paco Tur.

te, prescindir casi por completo de factores típicamente teatrales, consustanciales a la naturaleza de la ópera. Pasqual, con excepción de la «Bacanal» del tercer acto, recurre al estatismo, al orden y a la simetría. Huye del colorido y del abigarramiento. Todo está muy linealmente planteado en torno al contraste entre el gris oscuro (túnicas de los hebreos), blanco (trajes de los filisteos) y negro (hombros y marco en el que se desarrolla la acción). Desde un punto de vista plástico el primer acto está conseguido. A ello contribuye —aunque quizá escénicamente no tenga mucho sentido— la ubicación al fondo de una enorme superficie granulosa, de distinta consistencia y tonalidad, en la que, por la parte de atrás, inciden, con mayor o menor intensidad, potentes focos, marcando en cierta medida los acontecimientos de una acción reducida al mínimo. Lo plástico, dentro de estas coordenadas, aunque sin pantalla de fondo, toma también importancia en el último cuadro del tercer acto, en donde la «Bacanal» —bien planteada— no llega a poseer auténtica dimensión orgiástica, entre otras cosas por falta de espacio y por excesivo apolotonamiento de figurantes. En este pasaje Pasqual se ha quedado un poco a medio camino, aunque hay que reconocer que el empeño era difícil. Inteligente y económicamente resuelto el primer cuadro del tercer acto e inaceptable el único que constituye el segundo acto en el que «Sansón» y «Dalila» se mueven entre dos enormes cortinajes rojos situados a ambos lados de la escena, que caen a modo de dosel sobre pequeños tálamos; al fondo, proyecciones ingenuas: borrosas imágenes de palmeras movidas por el viento, relámpagos (en un intento más bien redundante de reforzar —en este caso sí— la acción interior y exterior que aparece ya descrita, de manera suficiente, en la música). Muy poco afortunada parece la vestimenta elegida para «Sansón», convertido en un auténtico figurín: traje de color lila muy estilizado, de amplias mangas, cintura, falda muy corta (muy por encima de la rodilla) plisada, cinta en el pelo... Un «Sansón» muy poco creíble desde este punto de vista (en realidad desde cualquier punto de vista). Una falta —quizá conscientemente buscada— de armonía en un montaje plásticamente armónico.

Musicalmente, la representación estuvo a un nivel aceptable. Alexandrina Milcheva, sustituta de la Toyciska (ésta a su vez lo había sido de la Obraztsova), ya con bastantes años encima, mostró una calidad, timbrada, rica y sugerente voz de «mezzo». Lástima que hoy en día su zona grave aparezca seriamente averiada, sin igualdad ni consistencia, débil e insegura, y que más arriba del Sol agudo su timbre pierda belleza y su emisión se torne agria y destemplada. Pero el centro es magnífico y está bien utilizado. Lo suficiente, al menos, para cantar con propiedad —ya que no con inspiración, ni la a veces necesaria voluptuosidad— su parte. Plácido Domingo, en mejor estado vocal que el año pasado



Alexandrina Milcheva con Wolfgang Brendel.

(recordemos su inaceptable Lucia), mostró cierta frescura en el primer acto, aunque con sus ya conocidas irregularidades en el paso y de sus apoyaturas nasales. Se vino abajo inesperadamente en el segundo, en donde caló abundantemente y en donde su canto no tuvo las necesarias dosis de serenidad para las frases líricas (haciendo en «forte» pasajes exigidos «piano») y en donde tampoco poseyó dimensión y poder para expresar dramáticamente las dudas del personaje. Entonado en el primer cuadro del tercer acto, cumplió en el resto, manteniendo siempre la calidad penetrante de su timbre —una de sus mejores cualidades— y cantando entregado. Se ha podido observar, pues, en esta ocasión una mejor disposición vocal (con un timbre más lírico), constatar una vez más lo forzado de sus agudos (el Si bemol le cuesta un triunfo), que suelen ser emitidos con poco apoyo, y certificar que, a pesar de sus temperamentales arranques, no hay en su canto una real matización (ni musical, de acuerdo con la partitura, ni dramática, de acuerdo con el texto o de acuerdo con ambos); se mantiene siempre al mismo nivel. Wolfgang Brendel hizo un «sacerdote de Dagón» poderoso y consistente, con voz de

barítono amplia y segura, aunque no bella ni flexible; un cantante quizá excesivamente tosco. Aceptable Juan Pedro García Marqués y discreto en el viejo hebreo, Dimiter Petkov, de voz ya excesivamente cansada y tremolante. No demasiado afortunada la intervención del trío de filisteos que acompaña en el primer acto al «sacerdote de Dagón». García Navarro dirigió con seguridad, marcando con claridad y diferenciando hábilmente la a veces compleja rítmica de Saint-Saëns. Su versión tuvo poder pero no refinamiento y aunque consiguió muy buenos efectos de la orquesta, en esta ocasión a mayor nivel que en ocasiones anteriores, no pudo alcanzar los matices exigidos ni plasmar la atmósfera pedida en el segundo acto.

En definitiva, una versión con puntos interesantes, discreta en lo vocal. Algo morosa en su conjunto y quizá no todo lo bien cantada y tocada que hubiera sido de desear para evitar que la falta de proyección dramático-escénica nos hiciera ver la debilidad —en muchas ocasiones el mero oficio de la música de Saint-Saëns, en ocasiones banal y meramente *orientalista*; aunque en otras, hay que reconocerlo así, inspirada y bien hecha.

discos

Vinilo

Andrés Borrego 21

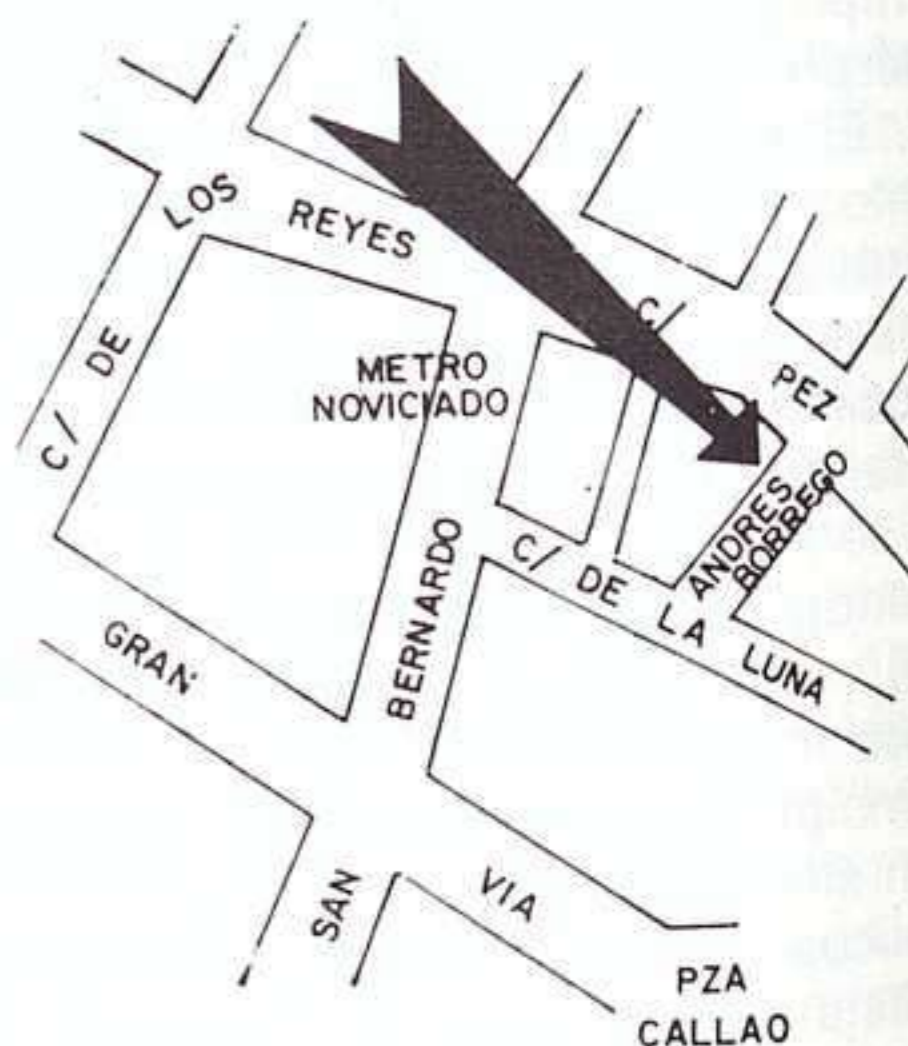
(semi-esquina a Pez)

Teléf. 231 58 30

Madrid-13

CLASICA, JAZZ
IMPORTACION
ENVIO A PROVINCIAS
CONTRARREMBOLSO

solicite catálogo 20% Dto.



Discos editados

ENTRE EL 5 DE JUNIO Y
EL 15 DE JULIO DE 1982.

I. ORQUESTAL

ALBINONI: 11 Adagios. I Solisti Veneti. Director, C. Scimone. Hispavox S 90. 595.

BEETHOVEN: Concierto para violín. I. Perlman. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, C.M. Giulini. EMI 067-043.063. Digital.

BEETHOVEN: Sinfonías núms. 8 y 9. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, E. van Remoortel. W. Lipp, E. Hoengen, J. Patzak, O. Wiener. Cantores de Viena. Orquesta Pro Música de Viena. Director, J. Horenstein. Hispavox S 36.004, 2 discos.

BERLIOZ: Sinfonía Fantástica. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, R. Kempe. EMI Acorde 037-003.013.

BRAHMS: Concierto para violín. J. Heifetz. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, F. Reiner. RCA RL-14200.

BRAHMS: Sinfonía núm. 1. Orquesta Estatal de Dresde. Director, K. Sanderling. Columbia SAX 753.

FALLA: Noches en los Jardines de España. RODRIGO: Concierto de Aranjuez. G. Soriano. A. Díaz. Orquestas del Conservatorio de París y Nacional de España. Director, R. Frühbeck de Burgos. EMI Acorde 037-000.731.

FALLA: Danzas de El Sombrero de tres Picos. TURINA: Sinfonía Sevillana. Orquesta Nacional de España. Director, A. Argenta. Columbia SCLL 14001.

HAENDEL: Música Acuática. Festival Strings, Lucerna. Director, A. Wenzinger. Columbia SAX 760.

HAYDN: los 2 Conciertos para violoncelo. J. Du Pré. Orquestas Inglesa de Cámara y Sinfónica de Londres. Directores: D. Barenboim, Sir J. Barbirolli. EMI Acorde 037-001.630.

KODALY: Variaciones sobre El Pavo Real. Danzas de Galanta. Danzas de Marosszek. Orquesta Sinfónica de Budapest. Director, G. Lehel. Hispavox S 60.787.

MAHLER: Sinfonía núm. 1. Orquesta Pro Música, Viena. Director, J. Horenstein. Hispavox S 30.081.

MAHLER: Sinfonía núm. 5. Orquesta Sinfónica de la Radio-Televisión de Luxemburgo. Director, P. Cao. Columbia UM 23315.

MENDELSSOHN: El Sueño de una Noche de Verano, selección. SCHUBERT: Sinfonía núm. 8 «Incompleta». Orquesta Sinfónica de Cincinnati. Directores: W. Susskind, Th. Schippers. Hispavox S 30.078.

MOZART: Conciertos para violín núms. 4 y 5 «Turco». Y. Menuhin, Orquesta del Festival de Bath. Director, Y. Menuhin. EMI Acorde 037-001.152.

MUSSORGSKY: Cuadros de una Exposición. Una Noche en el Monte Pelado. Orquesta Sinfónica de San Luis. Director, L. Slatkin. Hispavox S 30.080.

TCHAIKOVSKY: La Bella durmiente, suite. El lago de los Cisnes, suite. Orquesta Sinfónica de Viena. Director, E. van Remoortel. Hispavox S 30.079.

TCHAIKOVSKY: Concierto para piano núm. 1. S. Richter. Orquesta Filarmónica de Leningrado. Director, Y. Mravinsky. Columbia MISE 7004.

VIVALDI: Conciertos para flauta P 76, 78, 79, 83 y 440. M. Schneider, K. Hünteler. Capella Coloniensis. Director, G. Ferro. Columbia SAX 756.

II. CAMARA

BACH: Sonatas en trío BWV 1038, 1039 y 1079. J. Galway, Kyung-Wha Chung, Ph. Moll, M. Welsh. RCA RL-25280.

MOZART: Los 2 Cuartetos para piano y cuerda. D. Ranki, Cuarteto Eder. Telefunken 6.42523.

SCHUMANN: Quinteto para piano y cuerda. MAHLER: Quartettsatz para piano y cuerda. Quinteto Italiano. Columbia RCL 27014.

III. INSTRUMENTAL

BARTOK: Allegro barbaro. 15 Canciones campesinas húngaras. Improvisaciones sobre canciones campesinas húngaras. 3 Canciones populares del distrito de Csík. 4 Nenias, Op. 9a. Esbozos, Op. 9b. Z. Kocsis. Philips 9500876.

BRAHMS: Las 21 Danzas Húngaras. K. y M. Labèque. Philips 6514107.

GRANADOS: Las 12 Danzas Españolas. A. de Larrocha. Hispavox S 30.083.

LISZT: Rasodias Húngaras, núms. 2, 3, 8, 13, 15 y 17. A. Brendel. Hispavox S 30.082.

IV. VOCAL Y CORAL

BACH: La Pasión según San Mateo, selección. L. Dutoit, M. Nussbaumer, E. Majkut, O. Wiener, H. Buschbaum. Coro y Orquesta de Cámara de Viena. Director, F. Grossmann. Hispavox S 30.076.

MOZART: Requiem. W. Lipp, E. Hoengen, M. Dickie, L. Weber. Cantores de Viena. Orquesta Sinfónica de Viena. Director, J. Horenstein. Hispavox S 30.077.

VIVALDI: Cantata Cessate, omai cessate, R 684. Intrada e Gloria, R 639 y 588. K. Takacs, K. Szökefalvy-Nagy, D. Gulyás. Coro Madrigal, Budapest. Orquesta Nacional de Hungría. Director, F. Szekeres. Hispavox S 60. 788.

V. OPERA

VERDI: Coros de Aida, I Lombardi, Macbeth, Nabucco, La Traviata e Il Trovatore. Coros Ambrosian y de la Royal Opera House, Covent Garden. Orquestas Philharmonia y New Philharmonia. Director, R. Muti. EMI 065-033.953.

WAGNER: El Oro del Rin. T. Adam, M. Napier, Y. Minton, P. Schreier, E. Büchner, S. Nimsgern, O. Wenkel, M. Salminen, R. Bracht, C. Vogel, L. Popp, U. Prieu, H. Schwarz. Orquesta Estatal de Dresde. Director, M. Janowski. Columbia SAX 750/2, 3 discos.

VI. RECITALES

«**CANTOS DE ESPAÑA**». **ESPLA: Cinco Canciones Playerras. FALLA: 2 escenas de La Vida Breve. GRANADOS: 2 Canciones Amatorias. MONT-SALVATGE: Cinco Canciones negras. RODRIGO: Cuatro Madrigales Amatorios.** V. de los Angeles. Orquesta del Conservatorio de París. Director, R. Frühbeck de Burgos. EMI 065-000.211.

«**FANTASIAS**». **BACH: Fantasía cromática y fuga. HAYDN: Fantasía en Do mayor, Hob. XVII: 4. MOZART: Fantasía en Re menor, K 397. SCHUBERT: Fantasía El Caminante.** L. Kraus. Hispavox S 60. 753.

«**OBERTURAS E INTERMEDIOS DE OPERAS**» de **CHERUBINI, HUMPERDINCK, MASCAGNI, MASSENET, PUCCINI, SCHMIDT y WEBER.** A. S. Mutter. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. EMI 067-003.973. Digital.

«**ROMANZAS CELEBRES PARA VIOLONCELO**» de **DVOŘAK, GLAZUNOV, RIMSKY-KORSAKOV y TCHAIKOVSKY.** D. Geringas. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director, L. Foster. Columbia SAX 757.

XIII PREMIO DE MUSICA

OSCAR ESPLA

INSTRUMENTAL y VOCAL e INSTRUMENTAL

*Para la plantilla de instrumentos que comprende
la música sinfónica contemporánea.*

*La composición será de una duración máxima
de 30 minutos*

— PREMIO 600.000 ptas.

*Las obras se presentarán antes de las 14 horas
del día 15 de Octubre 1982, en la
Secretaría del Ayuntamiento de Alicante.*

— Solicitud de bases en dicho Ayuntamiento.

EL FESTIVAL DE SAN ISIDRO NO PASARA A LA HISTORIA

Por Javier López de Guereña

Hace ya un año, las fiestas de San Isidro adquirieron una inusitada dimensión musical al figurar, entre los actos organizados con este motivo, toda una semana de Jazz. El balance fue netamente positivo en todos los sentidos y sólo cabía pedir continuidad, tratando de subsanar los errores cometidos. Continuidad ha habido, pero desde luego no sólo no se han corregido los fallos de la anterior edición sino que se han conseguido inventar muchos otros nuevos. Hasta el último momento no había anuncio ni noticias respecto a los conciertos y, como sucedió en los Carnavales, se temía que lo del año anterior se quedara en iniciativa. A pesar de esta demora en dar a conocer el programa, el festival ha estado bien nutrido por un público numeroso y constante aún en los días malditos de la semana. Tras este hecho se esconde el abnegado espíritu de sacrificio de los auténticos melómanos, capaces de aguantarlo todo con

tal de extraer del conjunto un poquito de música que merezca la pena. En este caso cada actuación —salvo detalladas excepciones— invitaba a no asistir a la siguiente y recuperar esas horas de sueño que, junto con la entrada, iban pagándose en taquilla noche tras noche. El escenario, la carpa instalada en la Plaza de la Villa de París, conservaba el estilo de decoración de la del año anterior y la ineptitud para que en su interior se celebren espectáculos musicales por su particular constitución. El problema espacial podría haber sido parcialmente compensado con una sonorización adecuada pero esto, al parecer, es pedir peras al olmo. Todos los esfuerzos de los técnicos de sonido por impedir que la música llegara a nuestros oídos se vieron coronados por el éxito. No es una metáfora: Jorge Pardo llegó a «robar» cuatro micrófonos a sus compañeros de escenario para poder realizar su solo de flauta. Menos mal que se lo tomó con paciencia.

GUADALQUIVIR CON JORGE PARDO. DIRTY OLD MEN

Guadalquivir es un grupo que, desde sus orígenes, se distinguió de los demás surgidos en el ámbito del llamado «rock andaluz» por su música un poco más «difícil», en una onda próxima al Jazz-Rock, que suponía una búsqueda más allá de los patrones establecidos para ese movimiento. Ha pasado tiempo desde entonces, y en ese tiempo ha habido cambios de componentes y de planteamientos. Todavía Guadalquivir no ha definido netamente su línea y sus composiciones son picotazos en los más diversos estilos, siendo, quizá, las más interesantes las que firma Andrés Olaegui. Este guitarrista mantiene firme su personalidad andaluza en el marco del Jazz eléctrico. El resultado es algo más genuino que las importantes experiencias de Chick Corea en este sentido, que se asoma más desde afuera que desde la raíz de la propia vivencia, como puede ser el caso de

Olaegui. En el terreno instrumental aún queda en Guadalquivir camino por recorrer. El conjunto sonó coherente y acoplado, pero le falta madurez —que llegará— en las improvisaciones. Destacó en este aspecto Javier Mora, un hombre imaginativo y sabio en las proporciones, un pianista a tener en cuenta.

Jorge Pardo, invitado especial, es de lo más interesante que tenemos en la «cantera»: excelente flautista, saxofonista de personalidad, sólo le falta lanzarse a una aventura estable. Quizá sea éste el camino.

Desgraciadamente, no pude presenciar la actuación de Dirty Old Men, tres músicos nacidos casi con el siglo (Don Cheatham, trompeta y voz; Red Richards, piano; Michael Silva, batería y percusión) que, al parecer, resultaron un complemento perfecto a la primera noche realmente interesante de este extenso festival.

MONTY ALEXANDER QUINTET

El encargado de abrir el fuego fue Monty Alexander —tan sólo unas semanas antes había tocado en Madrid junto a Milt Jackson y Ray Brown en dos conciertos memorables— acompañado por cuatro músicos «contra» quienes actuó durante la hora y pico que permanecieron en escena. Ni siquiera él mismo estuvo a la altura de lo que podía esperar. El desgaste que sufrió tratando de encauzar a un grupo falto de ensayo y de categoría pudo con su propia clase como pianista. Solamente alguno de los últimos temas interpretados se salvó, más que nada gracias a un arreglo inteligente, a falta de improvisaciones que merecieran la pena. De destacar es la extraordinaria falta de aptitudes del contrabajista Paul Berner. Emily Romer (guitarra), Bobby Thomas (percusión) y Steve Williams (batería) fueron el resto de los encargados de anular a un buen músico, Monty Alexander.

LIONEL HAMPTON BIG BAND

Cuando a una estrella se le echan los años encima y comienzan los achaques caben dos posibilidades: retirarse o esconderse tras el espectáculo de una «big band». Para lo primero se necesitan unos ingresos anteriores que aseguren la subsistencia —hay edades en las que no se puede andar cambiando de oficio— y, lo que es más grave, el gusanillo de la música se vuelve imposibilidad de dejar el escenario sin automáticamente adjudicarse una parcela en el cementerio. Tocar puede supo-

nerlo todo. Por esta razón asistimos al ocaso de las viejas glorias con cierto respeto por lo que han sido, cierto cariño por lo que aún son y cierta tristeza por el porvenir que se adivina. Algunos, como en este caso, consiguen mantener esa «big band» que suena y que les da juego para una actuación-espectáculo que depende más de la figura de un músico que de su propia persona. Otros no consiguen semejante apoyo y la desnudez hace más evidente la pérdida de los encantos juveniles (me remito como ejemplo a las últimas actuaciones de B.B. King en España). Lionel Hampton y su Big Band consiguieron pasárselo bien y que

el público participara de su estado de ánimo, aunque el vibráfono y la batería fueran más signos de otro tiempo que música presente. Hubo un momento, un sólo momento, ya muy avanzado el concierto, en el que Lionel Hampton perdió la sonrisa. La improvisación que había comenzado como tantas otras le hizo olvidarse del público, de sus achaques, de su big band, y enfrascarse en su vibráfono en un reto particular entre los dos, que sabía a muchos años de conocimiento mutuo. Cuando, feliz, salió de su ensueño se encontró con un público consciente de que en ese momento había estado tocando Lionel Hampton.

MANOLO SANLUCAR Y SU GRUPO: DOROTHY DONEGAN TRIO



Un día equivocado. Alguien se confundió de recinto al programa este concierto. Manolo Sanlúcar hace flamenco, aunque sea contemporizando a través de una formación instrumental ajena al género, siguiendo la pauta marcada por Paco de Lucía pero sin entrar en el terreno de la verdadera investigación que éste pisa; Dorothy Donegan y sus dos acompañantes son un espectáculo propio de una carpa, sí, pero de circo.

Sanlúcar domina la guitarra. Más como malabarista que como músico pero la domina. Sus temas no son otra cosa que arabescos, sucesiones de adornos que no se adornan sino a sí mismos. Evidentemente hay técnica, falta música. En este recital se hizo acompañar de otros dos guitarristas. Uno de ellos —no nos fue presentado— con la guitarra flamenca, el otro (Alberto Armar) con la eléctrica y equipada con sintetizador. El primero es la sombra de Sanlúcar en cuanto a que está perfectamente acoplado a él; el segundo, una equivocación dentro de la equivocación, un guitarrista de rock que puso un punto de confusión en un hecho erróneo pero consumado y aceptado por un público que iba a ver por dónde salía el toro. Jaime Muela (flauta) y Jose Antonio Galicia (percusión) completaron el quinteto. El primero cumplió con su parte arreglada mientras Galicia demostró que aún sobrevive un curioso tipo de percusionistas: los que más que tocar con las manos lo hacen con la «cara».

El mejor favor que se les puede hacer a Dorothy Donegan y «cía» es no hablar de ellos. Tratar de comunicar a los demás la amarga experiencia que supone escucharles no se puede calificar más que como falta de caridad.

CHICAGO BLUES GIANTS

No he conseguido aclarar si estos muchachos han sido expulsados de su país o si, intencionadamente, han sido enviados como expedición de castigo a la Península. De cualquier manera, las tres horas que duró el concierto fueron suficientes para poner a prueba al oyente más estoico. El espectáculo de Chicago Blues Giants consiste en un grupo fijo (Loonie Brooks, guitarra; Ken Sadjak, piano; Harlan Terson, bajo; Merle Perkins, batería) que acompaña sucesivamente a tres «artistas» del blues urbano. A saber: Lifty Dizz (guitarra y voz), Eddie Shaw (saxo y voz) y Melvil Taylor (guitarra y voz). Loonie Brooks sabe tocar la guitarra; Ken Sadjak sabe tocar el piano. Ambos no han debido de conseguir otro trabajo para la primavera o tenían ganas de hacer turismo en otro continente, como fuera. Bajista y batería son tal para cual, y es difícil decidir quien hace más méritos para el insulto. Como instrumentistas, los tres protagonistas del «show» cubren un amplio espectro: Lefty Dizz no se ha preocupado por informarse de cuál es el instrumento que «toca» (por llamarlo de algún modo); Eddie Shaw se desgañita con los saxos (alto y tenor), de los que consigue extraer un sonido bronco e inalterable en las escalas de Mi bemol y Si bemol (según el saxo), que son las que se sabe; Melvin Taylor está aprendiendo. Como vocalistas, sin embargo, los tres están bastante equilibradas: el que mejor canta es el pianista. Lamentable.

WLADY BAS JAZZTET

Wlady Bas, un personaje habitual en los festivales madrileños, acudió a la carpa con un estilo no habitual en él: arrinconó el saxo alto y el «bop» para refrescarnos, con su «Jazzteto» y su clarinete, la célula primigenia, el «Dixieland». Y lo hicieron francamente bien. Hubo flexibilidad y coordinación en las improvisaciones colectivas y buenos momentos en los solos. Wlady recobró algo de esa vitalidad que en otras ocasiones se le echa en falta y

se lució con el instrumento; Roberto «Camaleón» Rodríguez a falta de su sonido limpio, sabe sacar el jugo al trombón y aprovechar todos sus recursos; Jeff Hugues (corneta y voz) es joven pero experto en este terreno y, si sus posibilidades vocales no son equiparables a las instrumentales, no por ello son menos interesantes sus «scats»; Fernando Sobrino es de lo mejor que tenemos a las teclas por estos parajes y en el «dixie» se mueve como pez en el agua; Antonio Dominguez (que como los dos anteriores pertene-

ce a la Canal Street Band, única formación estable de Jazz tradicional de Madrid) y Pepe Ebano, contrabajo y batería respectivamente, fueron capaces de generar una buena base, sólida y ágil al mismo tiempo. En definitiva, un concierto más que agradable que tuvo como episodio final una curiosa «autopresentación» a cargo de Paula Bas que, aprovechando la situación, «se dió a conocer» consiguiendo desconcertar tanto al público como a los músicos. Un mal broche para una buena noche.

RAMON FARRAN JAZZ SWING ORCHESTRA Y JEAN LUC VALLET BIG BAND

Una especie de expectación morbosa, mezcla de temor y curiosidad flotaba en el ambiente, momentos antes de dar comienzo este imprevisible concierto en el que ambas sensaciones estuvieron perfectamente justificadas y equitativamente distribuidas. Ramón Farran y su («Jazz Swing» nada menos) orquesta consiguieron en pocos minutos transformar el temor en terror; Jean Luc Vallet y su banda la curiosidad en interés. La primera formación de la noche, con toda probabilidad, incluía solistas de categoría, pero tan hábilmente disfrazados en la labor de conjunto que ordenaba Ramón Farrán que era prácticamente imposible descubrirlos. Solamente —y por muy pocos segundos—, Horacio Fumero (contrabajo) fue capaz de escapar a las pérfidas maniobras del director de la banda, quizá a causa de la naturaleza de su instrumento. Dos despampanantes «vocalistas» coronaban con un toque a lo Ray Coniff semejante desastre.

La Big Band de Jean Luc Vallet pide a gritos ensayos y horas de tocar juntos. Hay madera pero falta trabajarla. El sonido del conjunto no tiene aún la densidad que requiere este tipo de agrupaciones, pero esto no es más que un problema de tiempo. Arreglos interesantes y solos a veces brillantes —vease Jorge Pardo—, otras, no tanto

(pero al menos acertados) fueron la tónica de la actuación. Si este «proyecto» saliera adelante, el Jazz español habría dado un gran paso. Ojalá.

BENNIE WALLACE TRIO

El plato fuerte del festival afortunadamente no se convirtió en plato único. De lo inmediatamente anterior pudimos completar unos entremeses suficientemente apetitosos como para confeccionar un buen menú centrado en un bocado tan exquisito como este trío, integrado por Bennie Wallace (saxo tenor), Eddie Gómez (contrabajo) y Alvin Queen (batería).

Fórmula general para su preparación. Ingredientes: Se toma un saxofonista joven, dúctil y ágil. Se limpia de toda impureza técnica y se deja que se empape en Free jazz. Se sazona bien con todos los recursos expresivos del saxo y se guarda. Se elige un contrabajista también joven y se limpia con

esmero hasta que desaparezcan todos los fallos (mirado al trasluz tiene que apreciarse claramente el virtuosismo); se selecciona la mejor técnica de Niels Henning Oersted Pedersen y Stanley Clark, y se tritura muy fino; cuando la mezcla sea perfectamente homogénea se añade mucha música y se guarda fresco. Por último se escoge un batería de categoría se remueve durante un buen rato en esencia de melodía y se deja reposar.

Preparación: Se juntan los tres instrumentistas y se amasan perfectamente hasta que constituyan un todo homogéneo. Se les deja tocar temas de corrientes dispares y que los arreglen con una visión total, es decir abarcando desde el Dixie al Free más rabioso. Inmediatamente puede servirse este plato a un público dispuesto a escuchar buena música.

Calificación: El guiso, que en un principio puede resultar algo fuerte, se aprecia más y más conforme se va degustando. Presenta como inconveniente la dificultad de encontrar los ingredientes adecuados a un precio razonable.

BETTY CARTER & TRIO

Es asombroso el poco tiempo que se puede tardar en adquirir un hábito. Una semana de conciertos a las 22,30 horas es suficiente para acudir, automáticamente y sin consultarlo, toda la vida a la misma hora a escuchar una nueva actuación. El hábito no tiene en cuenta que los domingos no son iguales a los demás días, al menos el día 16 a las 22,30 todo el mundo abandonaba ordenadamente la carpa en la que actuaba Betty Carter & Trío. En fin, esto pasa hasta en las mejores familias...

Este año el desequilibrio oferta-demanda ha sido realmente notable. una demanda vigorosa no ha podido ser contrarrestada por una oferta más bien pobretona; mucho público para conciertos tan mediocres. De todas formas no han faltado cosas interesantes —y otras que prometen serlo— que el buen aficionado habrá seleccionado, dejando el resto para archivar en el olvido. Con un poquito más de esfuerzo —gente capaz y dispuesta no falta— el próximo año puede que no haya material de «archivo».



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

La casa más bulliciosa en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

País musical

BILBAO

En Concierto Juventud la Sociedad Filarmónica de Bilbao ha presentado al joven pianista Alfonso González Maribona, que presentó un programa de compromiso para este también su primer recital digamos de compromiso, del cual ha salido airoso: **Dos Sonatas** de Scarlatti; la **Op. 101** de Beethoven; la **Fantasia**, de Chopin, **Siete Preludios**, de Mompou; **Tres Estudios** de Scriabin y la **Alborada del Gracioso**, de Ravel. Todas las obras citadas tuvieron una ejecución perfecta, demostrando temperamento, equilibrio, pulcritud expositiva y, en suma, musicalidad.

Otro pianista, Leslie Howard, con un programa de características fuertes, vigorosas; Beethoven, Bach, Liszt y Rachmaninoff; momentos musicales, en algunas obras, pero otras llegaron a pesar, por ser todo un recital a base de fuerza, y ante todo la música debe tener sensibilidad.

Penúltimo concierto de la temporada y presentación en esta Sociedad del grupo vienes de música de cámara Wiener Kammermusiker, compuesto por ocho excelentes artistas. En el programa, **Divertimento en Re mayor K.V. 136**, de Mozart (para dos violines, viola, cello y contrabajo); **Cuarteto para fagot y cuerda, en do mayor, Op. 73, núm. 1**, de F. Devienne (1759-1803) y **Octeto en fa mayor, Op. 166, D. 803**, de F. Schubert.

Excelentes versiones las escuchadas a estos grandes artistas, bien compenetrados, con empaste y afinación, resaltando el **Octeto** de Schubert. En términos generales, un brillante y extraordinario concierto.

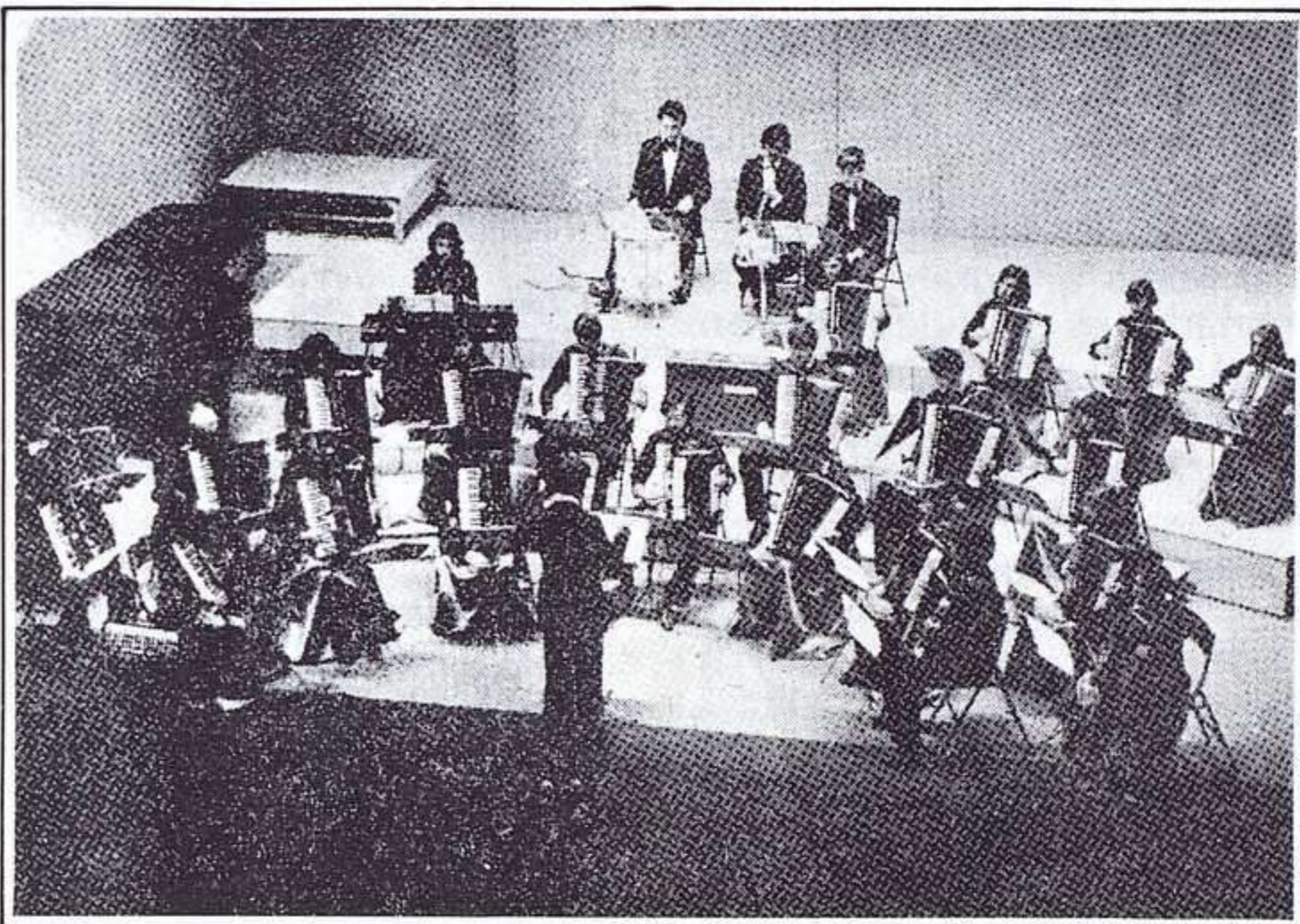
Orquesta Sinfónica de Bilbao: Concierto XIII y en el programa, obras de Prokofieff, Schubert y Guridi; colabora la Coral San Juan Bautista de Lejona, de la que es director José Ignacio Sarria, y actúa como director el titular, Urbano Ruiz Laorden.

En la primera parte se interpretan las dos obras de Prokofieff **El amor de las tres naranjas** y **Teniente Kije** y, después, la conocida obra **Rosamunda**, de Schubert, para coro y orquesta, con una excelente intervención del Coro de Lejona, y, ya finalmente, los **Cuadros Vascos**, de Guridi, en la que una vez más la música del maestro alavés resonó en el Teatro Campos con una enorme profundidad, fundidos coro y orquesta, con un final lleno del ímpetu, que supo transmitir a todos el maestro Urbano Ruiz Laorden.

En el concierto XIV de la temporada, **Pelleas et Melisande, Suite Op. 80**, de G. Fauré; **Concierto en Mi bemol mayor**, para trompeta y orquesta, de F.J. Haydn, y

ña de Opera de Bratislava. En dichas sesiones se han representado: **Lucia di Lammermoor**, de G. Donizetti, y **Fidelio**, de Beethoven.

La versión de **Lucia** hay que considerarla como algo extraordinario; creo que no tuvo ninguna pega en su calidad artística, e incluso nos sorprendió la presencia de un tenor auténticamente divo, el tenor checo Peter Dvorsky, que tuvo una actuación extraordinaria de principio a fin, y del que suponemos que la A.B.A.O. habrá tomado buena nota. Igualmente estuvo magnífica la soprano Sidonika Haljakova, que se lució en la escena de la locura. Luego, la Orquesta, con sus excelentes profesores y director, sonó pero que muy bien.



Concierto de clausura de la temporada de la Asociación Vizcaína del Acordeón. Dirige, Josu Loroño.

Sexta sinfonía («Pastoral») en la mayor, Op. 68 de Beethoven. Solista, Helmut Erb, y director invitado, Mladen Basic. El trompetista alemán obtuvo un gran éxito en su excelente actuación, por su sonido de gran firmeza y alta calidad musical; el director, muy sobrio en sus movimientos, para lograr de la orquesta unas excelentes versiones.

Dos excelentes pianistas en la Sociedad Conciertos Arriaga: Luis Avendaño, con un buen programa, que gustó al auditorio, y Barry Douglas, pianista irlandés, que interpretó obras de envergadura.

Con la organización de la Sociedad Bilbaína de Amigos de la Opera, y patrocinadas por el Excmo. Ayuntamiento de Bilbao, se han celebrado dos sesiones de ópera en las que ha intervenido la Compa-

Fidelio ya no fue lo mismo, la orquesta que actúa como eje principal de la partitura tuvo excelentes momentos; no obstante ello, no hace olvidar la escena, cuyos coros y concertantes fueron resueltos de forma nítida, llegando a una bella escena final; hubo diversidad de opiniones entre el público, que respetamos.

Finalmente diremos que nos ha entusiasmado todo este conjunto eslovaco, que lo traen todo: orquesta, mano de obra para el montaje escénico, etc.

Se ha clausurado con gran brillantez, la temporada musical 81-82, de la Asociación Vizcaína del Acordeón, con un buen concierto matinal en el Teatro Campos Elíseos. El concierto, dirigido por el maestro Josu Loroño, estuvo compuesto de tres

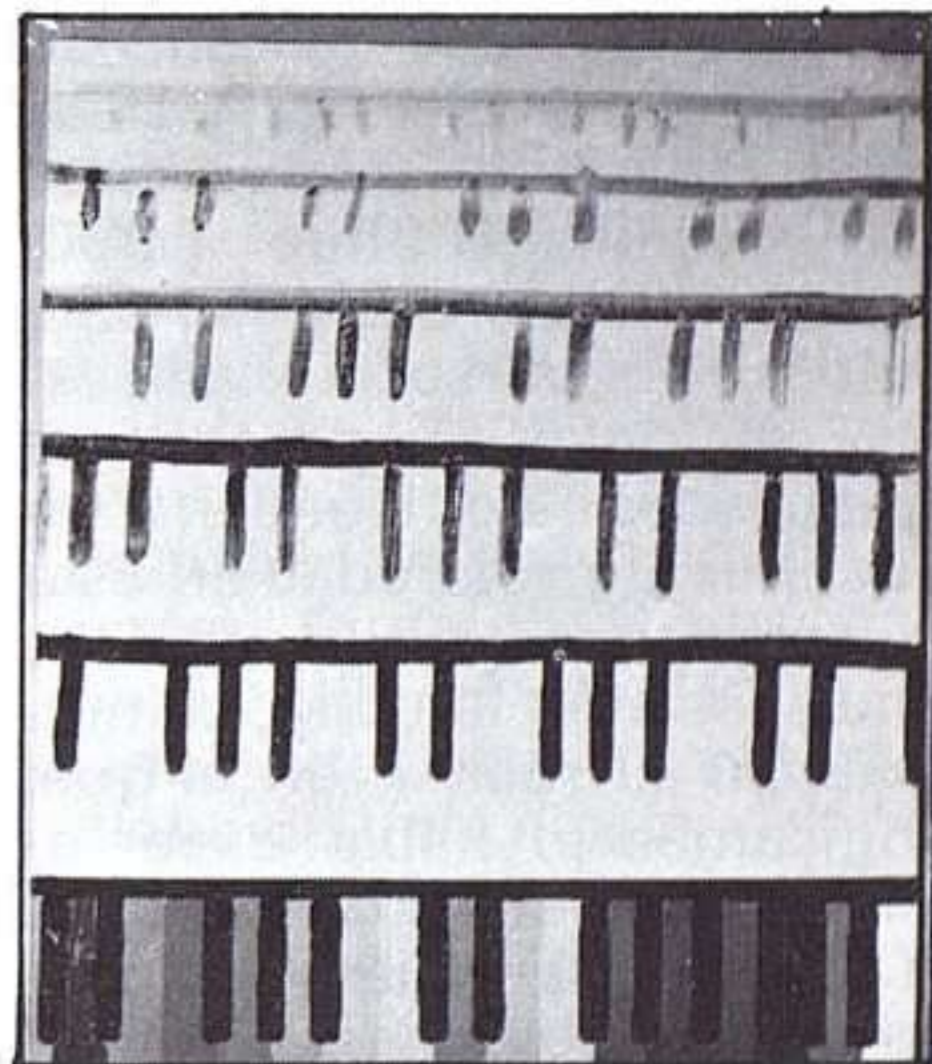
partes, actuando, en la primera, Amagoi Loroño, en tres piezas de Volpi, Gart y Fancelli. En la segunda, Amagoia y Asier Loroño ejecutaron cuatro dúos de Hamel, Monti, Fancelli y Confrey, y ya en la tercera y última parte, la orquesta de acordeones interpretó seis obras de Beethoven, Mozart, Soutullo y Vert, Ketelbey, Guridi y J. Loroño.—JOSE DE URQUIJO.

CANTABRIA

CONFERENCIAS SOBRE TURINA Y STRAVINSKY

La vida musical de Cantabria ha clausurado un nuevo curso de intensa, aun cuando desigual, actividad. Esta ha concluido coincidiendo prácticamente con el inicio del Mundial, que ha paralizado todo lo referente a nuestro arte. Mientras tanto, el montaje de la Plaza Porticada, sede de nuestro Festival Internacional, que cuando salga esta crónica ya habrá inaugurado su trigésimoprimer edición. Un curso más, sí, y las ilusiones del tan necesario teatro todavía están por cristalizar en realidad.

Si anteriormente he censurado el olvido de dos centenarios, el de Stravinsky y el de Turina, ahora tengo que consignar que tales efemérides han tenido eco en el Ateneo santanderino con dos importantes conferencias. Sobre el autor de la **Consagración de la Primavera**, habló Antonio Gallego precisamente dos fechas antes de que se



El cartel titulado «Aprendizaje»

cumplieran los cien años del nacimiento del músico universal. Y de Turina lo hizo su gran conocedor José Luis García del Busto, que además contó con el estimada colaboración del guitarrista José Luis Rodrigo, que interpretó las cinco páginas concebidas para este instrumento por el músico sevillano. También esta entidad tuvo el recuerdo para Zoltan Kodály, en su centenario, mediante la competente interpretación de su **Sonata para violoncello**, a cargo de Lluís Claret.

Los Amigos del Festival cerraron su temporada con sobresalientes resultados y aumentó en el número de sus socios. Como último concierto, brindaron la nueva presencia del pianista Francois A. Joel Thiollier, traductor de un fenomenal programa con obras de Bach y Gershwin, cuyos **Preludios para piano**, de infrecuente audición aquí, se los volvimos a escuchar después a la americana, de ascendencia española, Olga Llano Kuehl en el Auditorium Ataúlfo Argenta.

La Fundación «Marcelino Botín» completó su cuarto Ciclo de Conciertos para la juventud, paralelamente al cual se ha desarrollado el de jóvenes intérpretes, clausurado éste con la deliciosa actuación de los hermanos canadienses Lara y Scott St. John, que, acompañados por su madre, Sara St. John, ofrecieron un programa diverso, expuesto en otras ciudades españolas. Estos eventos juveniles ofrecieron sesiones líricas, y la final tuvo como protagonista al grupo «Pro Musica Antiqua», de Madrid, con sesión presentada bajo la etiqueta **Cervantes y la Música**.

En su tramo final de temporada, el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros —cuya convocatoria ha decrecido, lo tengo que decir— ofreció un recital el irlandés Barry Douglas, segundo gran premio del «Paloma O'Shea» 1980, quien se ha presentado este año al Concurso «Tchaikovsky», de Moscú. Sus evidentes cualidades no pueden ser justamente valoradas en esta ocasión, puesto que una leve indisposición le obligó a interrumpir el recital, en el que, lógicamente, había expectación. Como actos destacables del Aula, dos: el de la Orquesta Clásica de Bohemia y el del Orfeón Cantabro, que ofreció

la audición en Santander del **Pregón para una Pascua Pobre**, de Rodolfo Halfter.

Sus **Tres Epitafios** son ya páginas de repertorio de la Coral Salvé, de Laredo, que con su rector José Luis Ocejo trabaja en el grupo de músicos españoles de la generación del 27. Su dinámica actividad se apunta nuevos triunfos. Los obtenidos en su gira por el Sur de Alemania, donde la crítica ha señalado el espléndido tratamiento de la música popular española, desnuda de toda imagen estereotipada. Exitos en París; grande —fui testigo—, en el Palau de la Música, de Barcelona, y, después, en el Mundial Cultural, con su actuación en el Teatro Español de Madrid. La Salvé gusta —al decir de Francis Pardo, crítico musical santanderino— hasta en los paisajes del Rin.

Para concluir, señalaré que ha tenido muy buena respuesta el Concurso «Paloma O'Shea». Concurrieron treinta y un participantes, con 19 obras en total y el cartel ganador es el titulado **Aprendizaje**. Su autor, José Antonio Velarde Rodríguez.—**RICARDO HONTAÑÓN ACHA**.

GALICIA

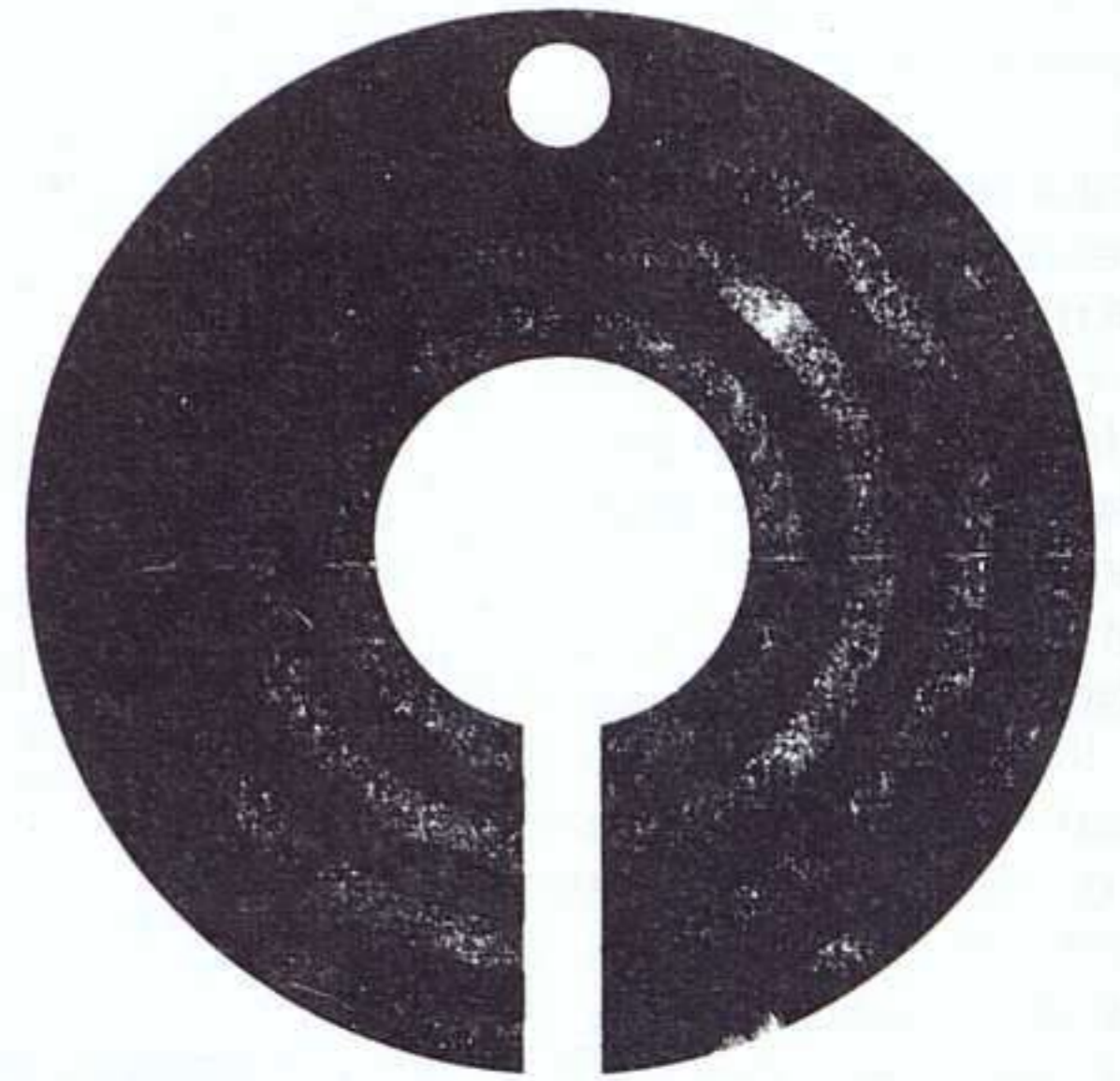
SEMANA DE GALICIA, EN MADRID: LUCES Y SOMBRAS

Del 17 al 23 de mayo se celebró la I Semana del Galicia en Madrid, una de las concentraciones más ambiciosas que jamás se hayan planteado dentro o fuera de Galicia.

Dejando aparte aquellas disciplinas que no vienen al caso en esta crónica, la música ocupó un lugar destacado en el equipaje cultural de lo que se presentó en la capital, todo dentro de una decoración festiva (con todos los ingredientes de una gran romería) que necesariamente orientó el supuesto muestreo del fenómeno musical gallego hacia lo que era más propio, dadas las circunstancias: el

1ª SEMANA DE GALICIA EN MADRID

DEL 17 AL 23 DE MAYO DE 1982



CONCIERTOS
RECITALES
MESAS REDONDAS
HOMENAJE A LA POESIA
BALLET GALLEGO
EXPOSICIONES
FERIA DEL LIBRO
SEMANA DE TEATRO GALLEGO
GALICIA EN EL CINE
PASACORREDOIRAS
NOITE MEIGA. ROMERIA
JORNADAS GASTRONOMICAS
INAUGURACION PARQUE BREOGAN EN HOMENAJE A CASTELAO

CENTRO CULTURAL DE LA VILLA
ATENEU DE MADRID
PALACIO DE LOS DEPORTES
SALA OLIMPIA
FILMOTECNA NACIONAL
INSTITUTO GEOGRAFICO NACIONAL
JARDINES DE CECILIO RODRIGUEZ DEL RETIRO
CASA DO BRASIL
C. M. VIRGEN DE GUADALUPE
CASA DE CAMPO. ANFITEATRO
SALA «SANTA CATALINA»
SEDE CENTRAL BANCO DE BILBAO
INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
SALA DE EXPOSICIONES CAIXA DE AFORROS DE GALICIA
JARDINES DEL DESCUBRIMIENTO. PLAZA COLON

aspecto bullanguero, popular o folklórico de nuestras manifestaciones musicales —por un lado— o bien la serie de grupos y cantautores representantes del amplio abanico del fenómeno comercial al uso, de otro lado. Aquellas actividades que podríamos encuadrar fuera de la clasificación antedicha y que también viajaron a Madrid (homenaje de Jesús Bay y Gay, un par de coros y un conjunto instrumental) se perdieron en el gran Madrid entre el bullicio de un público decidido —y condicionado— a ver en lo gallego las notas de lo típico, lo ancestral, lo celta, etc., términos de impacto inmediato y de realidad también inmediata para el apasionado gallego-madrileño o el escucha desapasionado que se queda con los aspectos antes reseñados de nuestra música, de la música que se les ofrece.

No pretendo hacer crítica en este momento de algo que es posible que no tenga una solución inmediata; trataré, tan sólo, de resaltar una problemática compleja detectable en aventuras culturales

similares a la que comento en esta ocasión. Los Festivales Internacionales, encuentros con los emigrantes en Europa y América, las embajadas culturales, congresos sobre tema gallego en universidades extranjeras, etc., se nutren, casi en exclusiva, de una imagen musical típica que viene a ser una prolongación de pasadas políticas rutinarias y faltas de imaginación a la hora de escoger. Resultaría explicable si se tratase de un fenómeno comercial, cuyas leyes de oferta y demanda son implacables e imponen el ritmo a seguir y el producto a consumir. Cuando, por el contrario, hay por medio subvenciones de entes públicos o semipúblicos se impone un tipo de planteamiento que, de algún modo, controle el producto cultural ofrecido a toda la filosofía de una imagen que ya va siendo hora de ir cambiando poco a poco, o mejor de golpe, aunque resulte —como en el caso de la música— una inversión a largo plazo. Transformando un poco el dicho en musical: «*Eu non creo na política musical pero haber haina*».

EL RENACIDO CORPUS MUSICAL DE LUGO

La semana de música del Corpus de Lugo renació de sus propias cenizas. Nos pusimos en contacto con organizadores, críticos y aficionados locales y, de primera impresión, hemos observado que son varios los ángulos que podrían servir para analizar los comienzos, desarrollo, desaparición y resurgimiento de la Semana, lo que nos llevaría a valorar distintamente cada una de las etapas, según el criterio utilizado. Una amplia nota de prensa aparecida en *La Voz de Galicia* el mismo día de la apertura del festival (4 de junio de 1982) puede servirnos para resumir el sentir general: la etapa inicial y la actual, que se reanudó tímidamente el pasado año, coinciden en que la financiación es estrictamente local y «naturalmente —dice el periodista— con menos medios y por tanto con menos categoría». Pasa luego el periodista a analizar lo que él llama la

aparición de este y otros festivales de similares características (el de Santiago, por ejemplo).

Habría podido observar el lector atento que con lo narrado hasta aquí se podrían hacer ya numerosos distingos valorativos. La Semana Musical del Corpus de Lugo, que no nació con este nombre, tuvo desde un principio (según nos dice el Sr. García Gesto, fundador y «alma mater» del patronato Pro-Música, creado ya en 1962 y en invernación, tras la aparición en escena de la Comisaría de la Música; ahora de nuevo *en uso*) un arranque autogestionario en conexión con la Sociedad Filarmónica. La presencia en la Dirección General del Patrimonio Artístico del lucense Ramón Falcón permitió reorientar unos comienzos inciertos hacia algo sólido, espectacular. La cruz de todo el proceso, cuya cara definió el periodista como la «*época dorada*», viene a ser el coste de estos montajes, que aún perviven, cuyas cifras pueden leerse en cualquier revista de estadística musical, costo que comprende todo un tinglado de relaciones públicas, azafatas, programas de lujo, invitados, etc., que por conocido no voy a pasar a pormenorizar, y que me imagino fue lo que determinó la supresión de esta y otras actividades similares. Al no haber existido una solución intermedia entre la fórmula de la Comisaría de la Música y el vacío de la *decisión ducal*, Lugo se quedó sin una actividad que, con todos los peros, tenía ya cierta raigambre.

La voluntad de unos cuantos aficionados lucenses y el dinero de la Diputación y otras entidades locales (Ayuntamiento, Delegación de Cultura, Caja de Ahorros, Círculo de las Artes y Sociedad Filarmónica) han hecho posible un relanzamiento de antiguas aspiraciones musicales más a tono con las circunstancias del momento actual. En primer lugar, se ha vuelto a la fórmula del montaje autogestionario de todo el ciclo. En segundo término, se ha recuperado el concierto con precios populares: la respuesta ha sido masiva. Finalmente, se ha llegado a una fórmula de elección de medios y de programación, mucho más eficaz y lógica para los tiempos que corren, programación dirigida por los propios interesados para el

marco concreto de Lugo.

Es lógico que exista una cierta añoranza por la «*época dorada*» a la que aludía el periodista, sin embargo, la dinámica que parece tomar esta Semana de Música del Corpus Lucense contiene unas cuantas notas altamente positivas: mayor acercamiento al público real, mayor austeridad en la gestión, etc. Son otros tiempos; lo que los esplendores pasados ya depende del color del cristal con que se mire.—CARLOS VILLANUEVA.



V TROBADA DE CORALS INFANTILS DE MALLORCA

Bajo el patrocinio de la Obra infantil de la Caixa de Pensions y la colaboración del grupo «Música Viva» de la Escuela de Profesorado de E.G.B., se celebró, en la localidad de Sóller, la V Trobada de Corals Infantils de Mallorca. En la presente edición participaron las 22 corales siguientes: Escuela de Práctiques de Palma, Cantaires de Muntanya d'Esporles, S'Auxinar de Capdepera, Els Rossinyols de Palma, Infantil de Sant Joan, Ginesta de Palma, Infantil de Artá, Infantil del Tele-club de Sineu, Infantil Es Rafal Nou, de Palma; Infantil Sant Gaietà, de Palma; Infantil de Porreres, Colegio Nacional Ponent, de Inca; Colegio Virgen de Montisón, de Porreres; Colegio Mata de Jonc, de Palma; Colegio CIDE, de Palma; Colegio Jafuda Cresques, de Palma; Colegio San Vicente de Paul, de Inca; Colegio Nacional, de Bunyola; Colegio Es Canyar, de Manacor; Colegio Nacional de Sant Jordi, Colegio Nacional J. Capó, de Felanitx e Infantil de Sóller. Sin lugar a dudas, la labor que realizan estos coros infantiles es extraordinaria tanto desde el punto de vista formativo-humanístico como pedagógico-musical. Esperemos que dentro de pocos años podamos saborear los óptimos resultados de tan

noble tarea que, seguro, redundarán en beneficio de los propios interesados y del panorama musical mallorquín.

En el presente mes de mayo, han tenido lugar dos Concerts Culturals, organizados por la Federació de Corals de Mallorca y patrocinados por el Consell Insular de Mallorca. El primero de ellos, celebrado en la Real Capilla del Palau de la Almudaina, corrió a cargo del grupo vocal Cantare con la gorgia, formado por A. Sal (soprano), M. Cano (contralto), J. Casas (contratenor), L. Tort (tenor) y A. Oliva (bajo), todos ellos componentes de la Coral Carmina, de Barcelona; el programa estaba integrado por una selección de madrigales ingleses, polifonía española y francesa, así como cinco fragmentos de *Il festino nella sera...*, de Banchieri. En la iglesia de S. Nicolás, de Palma, el coro infantil Els aucells realizó el segundo de estos conciertos culturales, con un programa dedicado especialmente a canciones populares españolas.

Siguiendo con la actualidad coral, hemos de mencionar la aparición de un nuevo grupo de cámara con el nombre de Studium Musicae, que parece dedicarse a un repertorio no frecuente en nuestras islas.

La Orquesta Ciutat de Palma, dirigida por su titular Julio Ribelles, ha ofrecido el último concierto de la presente temporada en el marco del Auditorium, de Palma. El programa estaba formado por las siguientes obras: **Canto para los ciudadanos del mundo**, de Petrovich; **Adagio para clarinete y cuerda**, de Wagner; **Concierto para clarinete y orquesta**, de Hoffmeister; **Rosamunda**, de Schubert, y **Per la flor del Illiri blau**, de Rodrigo. De esta audición cabe destacar el estreno de la interesante obra de Petrovich, compositor y profesor de nuestra orquesta, y la afortunada intervención del excelente clarinetista Pascual V. Martínez en las obras de Wagner y de Hoffmeister. Sin lugar a dudas, en balance artístico de la Orquesta Ciutat De Palma, en la temporada 1981-1982, ha sido altamente positivo y digno de todo elogio. Además hemos de valorar el esfuerzo y la labor concertística realizada no sólo en Palma sino también en pueblos de Ma-

X SEMANA DE MUSICA DEL CORPUS LUCENSE

LUGO, 4-10 JUNIO 1982



ORQUESTA SINFONICA DE LA ACADEMIA SIBELIUS DE HELSINKI

SOLISTA, JOSE MARIA PINZOLAS
DIRECTOR, ARI ANGERVO

Sábado, 5 de junio de 1982
A las 22,30 horas

«*época dorada*» en la que se hace cargo de la Semana la Comisaría de la Música (Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural), período en el que desfilaron solistas y agrupaciones de gran prestigio. En 1977, un cambio de política ministerial, siendo Jesús Aguirre Director General de Música, determinó la supresión y con ello la desa-

lorca y restantes islas, que le ha permitido mantener una continua presencia musical en Baleares, acreedora de una mayor atención y ayuda por parte de las instituciones públicas y privadas.

La Orquesta de Cambrà Pro Art, de Palma, bajo la dirección de Agustí Aguiló, ofreció un interesante concierto en la Iglesia Parroquial de Valldemossa, contando con la colaboración de la soprano Marlies Werthwein. En esta velada se interpretaron las siguientes obras: **Contrapunctus núm. 1, del Arte de la Fuga, de J.S. Bach; Sinfonía núm. 1 en Do, para cuerdas, de Vivaldi; Concerto Grosso Op. 6, núm. 11 en Si bemol Mayor, de Corelli; Solo-Kantaten núm. 9, «Laudate Dominum», de Buxtehude; Abendhymne, de Purcell; Solo-Kantaten núm. 5 de Buxtehude, Concerto Grosso Op. 6 núm. 1 en Sol Mayor, de Haendel y la Sinfonía en Re para cuerdas de Mendelssohn.**

Finalmente, hemos de referirnos al concierto ofrecido por la soprano María José Martorell, acompañada al piano por Llorenç Galmés, en el marco de la Iglesia del Convent de Pollença, interpretando un selecto repertorio de obras de Granados, Fusté, Capllonch, Mozart, Puccini, Verdi y del propio Galmés.—**JOAN COMPANY.**

VALENCIA

BALANCE DE LA TEMPORADA MUSICAL 81-82

Tres acontecimientos han jalonado las últimas singladuras de la temporada musical en la ciudad de Valencia: la inauguración del pequeño auditorio de la Caja de Ahorros, la segunda edición del Concurso Internacional de Piano «José Iturbi» y la visita de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española. Pocas semanas antes, concretamente el 22 de mayo, la Orquesta Municipal clausura-



La Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española, dirigida por Enrique García Asensio.

ba su temporada oficial de conciertos con la interpretación de **Per la flor del lliri blau**, de Rodrigo.

LOS CONCIERTOS DE LA ORQUESTA MUNICIPAL

Daremos un rápido repaso a lo que ha sido la temporada sinfónica valenciana, centrada en la actividad de nuestra Orquesta Municipal. Aparte de los conciertos y comentados en anteriores números de RITMO, cabría establecer una clasificación global de los nueve programas ofrecidos por la OMV entre el 14 de enero y el 15 de mayo. Así, tendríamos:

a) Un tipo de programa funcional, adecuado a la finalidad didáctica de dar a conocer a nuestro público obras y autores de importancia, poco o nada escuchados en anteriores temporadas. Dentro de este grupo, destacaré los programas del 11 y 13 de febrero, en que Benito Lauret dirigió el **Concierto en Re para cuerdas** y la **Sinfonía en tres movimientos**, ambas de Igor Stravinsky. Resulta sintomático de la mala educación musical del público valenciano el hecho de que un buen número de personas abandonaran la sala durante la interpretación de estas obras. El caso nada tiene que ver con la calidad intrínseca de las versiones, ya que este factor no suele influir en la actitud sumisa de ese público frente a interpretaciones muy mediocres —incluso degradantes— de obras del reper-

torio romántico que la OMV acostumbra a *machacar* temporada tras temporada. De ahí que Lauret y la Orquesta Municipal merezcan el aplauso y el agradecimiento de ese otro sector de aficionados para quienes la música no acaba en Tchaikovsky.

Dentro de este mismo grupo de programas, incluiré el montado los días 29 de abril y 1 de mayo con la colaboración del Orfeón Universitario. Nuevamente, Benito Lauret se marcó un tanto positivo a su favor al atreverse con una partitura tan compleja como la **Sinfonía de los Salmos**, de Stravinsky. La circunstancia de la proximidad del centenario del nacimiento del músico ruso magnificó el esfuerzo de cantantes e instrumentistas, aun cuando la versión no alcanzara —como ya sucedió en otras ocasiones con páginas del repertorio contemporáneo— unos resultados que, honestamente, podamos calificar más allá de discretos. El **Gloria** de Poulenc, que completaba la sesión, tuvo en cambio un nivel mucho más alto, con mención para la correcta voz ajustado estilo de la soprano Linda Russell.

b) Un tipo de programa ambicioso, *de prestige*, frustrado por la incidencia de factores incompatibles entre sí. Ejemplo típico lo tenemos en los conciertos del 1 y 3 de abril, en los que se interpretó **La Creación**, de Haydn. Ante todo, hay que agradecer el esfuerzo del Ayuntamiento por ofrecer al aficionado valenciano una información digna acerca de la obra, ya que el programa de mano incluía

la traducción al castellano del texto cantado. Esto mismo se hizo con la **Sinfonía de los Salmos**, y con las **Cuatro últimas canciones**, de R. Strauss, lo cual supone un avance positivo, siempre y cuando no quede en mera excepción y, eso sí, se cuiden las traducciones con el mayor escrúpulo —evitando soluciones tan fáciles como «¡Siga el silencio!» por «O weiter stiller Friede!», en el poema de Eichendorff **Im Abendrot** del ciclo straussiano.

Volviendo a **La Creación**, diré que este concierto supuso el epicentro de la temporada de la OMV, dado que se buscó un cuadro de solistas, coro y director de la mayor solvencia, siempre dentro de las modestísimas condiciones en que nos movemos en Valencia. El Coro Nacional representó la mayor decepción de la tarde, ya que no hizo honor a la fama con que se adornó su visita. El coro, muy mermado en número de voces, cantó sin apenas diferenciación de planos sonoros, llegando a ignorar indicaciones muy precisas de la partitura, esforzándose únicamente por alcanzar un volumen alto en decibelios, pero bajo en calidad. Poco empastado en los pasajes contrapuntísticos, fraseando de manera superficial y con dudosa dicción, el Coro Nacional dió la sensación de estar cantando a primera vista, ya que, si hubo más ensayos de los aparentes en su actuación valenciana, habremos de poner serias objeciones a su actual nivel. De los solistas, únicamente Ana Higuera demostró estilo y maneras de cierta categoría, a pesar del escaso volumen de su voz y de las dificultades que le plantearon los numerosos pasajes «d'agilitá». Manuel Cid no fue sino la triste caricatura de un tenor antaño decoroso —se dice que se encontraba indispuerto— Jesús Sanz se mostró incapaz de proyectar adecuadamente su voz, quedando totalmente constreñida la emisión y articulando con suma penuria. El maestro Aeschbacher, correcto de entrada, no acertó a cohesionar estos elementos con una orquesta en baja, cuya tosqueza y falta de precisión en los ataques siguen lastrando un modo negligente de encarar las partituras y una cada vez más acentuada merma

de la calidad sonora. De manera incomprensible, la realización del continuo se hizo con clave sin violoncello, limitándose la clavecinista a señalar acordes, algún que otro arpeggio, todo ello con la más absoluta falta de imaginación e, incluso, sin la adecuada precisión métrica.

c) Un tipo de programa de nulo interés tanto por la selección de las obras como por la misma interpretación. Aquí cabe incluir la sesión monográfica que se dedicó a Rachmaninov —a modo de *desengrase*, después de las *audacias* stravinskyanas y bartokianas del primer trimestre. También, la que agrupaba la *Patética* de Tchaikovsky con los sencionados *Lieder* de Strauss. Siendo éstos una de las piezas clave del postromanticismo alemán, resultó lamentable la prestación instrumental, que sepultó materialmente la voz de Norma Shasp. La soprano, con medios muy limitados, hubo de gritar, más que cantar, pasajes tan sublimes como «Und die Seele unbewacht/will in freien Flügeln zu leben». La OMV y su director, José Ferriz, se vieron obligados a remontar un momento de total desconcierto, al principio de *September*, mientras un extraño sentido del «tempo» musical sometía las cuatro canciones a un «ritenuto» impertérrito, muy en las antípodas del flexible discurso straussiano.

d) Los monográficos dedicados a compositores valencianos. Hubo dos sesiones: en la primera (15 de mayo de 1982), Francisco Hernández Guirado dirigió a la Coral Polifónica Valentina y al Orfeón Valenciá en la *Misa de Requiem* de Salvador Giner. Página de considerable dificultad vocal y de no excesivo interés musical, por la que desfilan ecos de Donizetti, Cherubini y del mismo Verdi. La Polifónica, ya en período de franco declive, cantó con entrega, si bien no pudo ésta compensar las carencias materiales de un cuerpo realmente pobre en voces. Los solistas, encabezados por A. López Artiga, tampoco consiguieron soslayar el inconveniente de unos pentagramas que superaban sus posibilidades vocales.

En el segundo de estos conciertos —último de la temporada—, la OMV, dirigida por Julio Ribelles, inter-

pretó la *Sinfonía muntanyenca*, de Amando Blanquer, y obras de Palau, López-Chavarri y Rodrigo. De este último se acababan de estrenar (21 de mayo de 1982) las *Canciones Españolas*, en versión de León Ara y Tordesillas, dentro del marco de los conciertos que organiza la Caja de Ahorros.

LA ORQUESTA DE RTVE, EN VALENCIA

La Caja de Ahorros había encargado a Amando Blanquer la composición de una cantata sobre los *Trobes en lahors de la Verge María*. El maestro Blanquer escogió el poema de Joan Rois de Corella, «*Cavaller e mestre*



La Orquesta Municipal de Valencia.

en *sancta Teología*» (1443-1497), que empieza con las palabras «Terme perfet de l'etern consistori», y se estructura en cinco grandes bloques estróficos, con la «tornada» y el final «Deu anys e dos dels apostols maestra». La base literaria, muy rica por la profusión y variedad de los cuadros y la movilidad sintáctica, ha permitido a Blanquer articular un singular organismo sonoro, en el que son perceptibles tanto la adhesión del autor a diversos estilos compositivos como un innegable oficio en el tratamiento de los aspectos tímbricos. La praxis de la escritura aparece, por tanto, anterior y prevalente a cualquier consideración de orden formal, al tiempo que los aspectos semánticos y fonológicos del texto no guardan una relación equipolar con el despliegue de los recursos vocales de los solistas (soprano y tenor) y del coro.

La obra de Blanquer tuvo su estreno mundial la noche del 10 de junio, en el Teatro Principal, actuando los solis-

tas Carmen Bustamante y Lamberto Climent, el Orfeón «Navarro Reverter» y la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española, todos bajo la dirección de Enrique García Asensio. Ni que decir tiene que Blanquer obtuvo un éxito de público y de colegas muy notable, debiendo salir a saludar junto a los intérpretes. La Orquesta había iniciado el programa con la *Oración del Torero*, de Turina y lo cerró con la *Misa, en La bemol mayor*, de Schubert, obra en la que asimismo participaron los solistas y coro indicados, además de barítono V. Alonso y la contralto M. Martorell.

De los solistas, resaltaré el buen hacer de Carmen Bustamante, quien, a pesar de lo artificial de su emisión

en el registro agudo y de lo confuso de su fraseo, cantó las más de las veces a tono y sin demasiados problemas. La voz de Lamberto Climent, pequeña de volumen y extensión, blanqueada, con dificultad insalvables en la zona del paso —lo que le impide emitir con seguridad y potencia los agudos, hoy en día constreñidos y calantes—, se movió mal en las dos obras, siendo a veces penosa su actuación en Schubert. La contralto, de timbre leñoso, insegura y falta de cuadratura. El barítono prácticamente inaudible. El coro no sobrepasó el nivel de un entusiasta y generoso amateurismo, cantando fuerte y sin grandes sutilezas. El maestro Ribera Faig consiguió, sin embargo, que su prestación denotara un trabajo de ensayos cuidadoso y esforzado.

La decepción, grande, se dió en la actuación de la Orquesta de la RTVE. Ya conocíamos a su maestro titular, Enrique García Asensio y de él podemos afirmar, sin dejarnos seducir por el tradicional «chauvinismo» va-

lenciano, que estamos ante un director generalmente correcto, preciso en sus indicaciones, pero en absoluto convincente como intérprete. Me explicaré: no basta con subrayar con claridad las líneas polifónicas de una composición o estar atento a todas las entradas de los instrumentistas. Para que un director sea ese *algo más* que todos esperamos, para que deje de ser el semáforo y se convierta en el *artista*, es necesaria una personalidad y una semiótica que, desde luego, no se dan en el director valenciano. Este posee unas ideas bastantes lineales acerca de las obras que dirige y las traduce con un lenguaje asequible a unos postulados ciertamente modestos. Un ejemplo típico lo tuvimos en el «crescendo» sobre las palabras «Quoniam tu solus sanctus», del «Gloria» de la *Misa* schubertiana: donde Schubert escribe un pasaje visionario, extático, que prefigura los «clímax» místicos de un Bruckner, el maestro se limitó a dibujar una simple transición al «Allegro moderato» siguiente, que, por cierto, fue mal secundado por la orquesta. Al principio del «Credo», la progresión dinámica y dramática que propicia al hacer atacar a orquesta y coro la primera invocación de manera muy concentrada y serena, fue sistemáticamente diluida por la tendencia a hacer «forte» en vez de «piano» y «fortísimo» donde va «forte».

Diré, para terminar, que el nivel técnico de la Orquesta me pareció muy por debajo de lo que cabría exigir a la segunda orquesta del Estado Español. Orquesta mimada por un presupuesto tan generoso, puede sorprender e incluso entusiasmar a un público que, como el valenciano, ha perdido ya la costumbre de oír en directo a una auténtica orquesta, a la vista de lo que suele escuchar durante la temporada. Pero los desajustes y desafinaciones de los violines, en Turina; la chapucera actuación de la madera, en el «Sanctus» schubertiano, o la increíblemente mala prestación de las trompetas, en la propina del *Sanson* haendeliano, me hacen pensar que la ORTEVE merece la calificación de orquesta de segunda, incluso en nuestro pobre contexto nacional.—GONZALO BADENES MASO.

Consulta discográfica

Me interesaría que me informasen de si existe alguna grabación de música de la antigua Grecia o de las grandes civilizaciones anteriores a Roma pues han llegado informaciones a mis oídos de que se han encontrado documentos y no sé si se ha grabado algo o no.—F. JAVIER SARASUA GARCIA (Vitoria).

RESPUESTA

En el número 516 de RITMO correspondiente a noviembre de 1981 la sección de Rincón el coleccionista está dedicada a una grabación de la obra musical más antigua que se conoce hasta el momento. Este disco Sounds from silence, B.T.N. K. 101, «Bit Enki Publicatios and records», está editado por la Universidad de Berkeley. La obra grabada es la transcripción de una tablilla de terracota que contiene un himno hurrita que data de hace tres mil años.

Las grabaciones de músicas de épocas anteriores a la Edad Media Occidental

son escasísimas por una elemental razón. Prácticamente no han llegado hasta nosotros datos suficientes para transcribirlas en los casos en que existen materiales musicales. Por desgracia, en la mayor parte de los supuestos, ni siquiera disponemos del más mínimo rastro. En todo caso, reseño algunos ejemplos de músicas primitivas que se pueden encontrar en el mercado nacional. Debemos advertir que lo que estos discos nos transmiten, más que una versión fiel de la música de la época, es, sencillamente, la plasmación actual de las ideas que sobre las mismas se tienen, tomando como base unos ciertos datos musicales más o menos ciertos y reales.

Música de la Grecia antigua:

Obras procedentes del Papiro Berlín 6870, del Papiro de Viena 29825, del Papiro de Viena G 13763, del Papiro de Michigan 2958, del Códice de Mesomedes y de diversos manuscritos bizantinos recopilados por Vincenzo Galilei en 1.581.

Atrium Musicae de Madrid. Dir: Gregorio Paniagua. Edigsa EHM. 1015.

La música de la Biblia revelada:

Obras de textos bíblicos tomadas de la Biblia Hebrea y transcritas por Suzanne Haikm Vantoura. Varios intérpretes. Edigsa EHM 11-0017

Las Indias de España: Música precolombina y de archivos del Viejo y Nuevo Mundo. Atrium Musicae de Madrid. Dir: Gregorio Paniagua. Hispavox S. 90. 463.—G.O.LI.

«FALSTAFF», POR KRAUS

¿Qué les parece la versión de la Sinfonía Patética, de Tchaikovsky, por Claudio Abbado?

En otro orden de cosas, creo que Kraus grabó en su día una versión del Falstaff, de Verdi, bajo la dirección de Georg Solti, para el sello Decca. Les ruego me aclaren este punto.—JUAN GREGORIO HERNANDEZ MACHA-

DO (Puerto de la Cruz, Tenerife).

RESPUESTA

La Patética de Abbado parece haber suscitado unanimidad: es una de las versiones más perfectas grabadas hasta el momento, aunque sería muy arriesgado citar una sola como «la versión de referencia».

En cuanto a la grabación del Falstaff no fue editada por Decca, sino por RCA en 1963, con el siguiente reparto: Geraint Evans («Sir John Falstaff»), Giuletta Simionato («Mistress Quickly»), Iva Ligabue («Mistress Alice Ford»), Robert Merrill («Ford»), Mirella Freni («Nannetta»), Alfredo Kraus («Fenton»), Rosalind Elias («Mistress Page»), John Lanigan («Doctor Caius»), Piero de Palma («Bardolph»), Giovanni Foiani («Pisto»). Orquesta y Coros de la RCA Italiana. Asistentes del director: Luigi Ricci y Ugo Catania. Director del Coro, Nino Antonelli. Director, Georg Solti.

DISCOS CRITICADOS

CHARPENTIER: David et Jonathas (Corboz)	33	MUSSORGSKY: Cuadros de una exposición (Davis y Solti)	40
FALLA: El Retablo de Maese Pedro, Psyché, Concierto para clave (Rattle)	33	PERGOLESI: Stabat Mater, Salve Regina (Cotrubas, Valentini Terrani, Scimone)	40
GLAZUNOV: Sinfonía núm. 8 (Fedoseev)	35	PROKOFIEF: Sonatas para violín y piano (Badev, Evrov)	40
GRIEG: Sinfonía en Do menor (Andersen)	35	RODRIGO: Concierto de Aranjuez (Bonell, Dutoit)	41
HAENDEL: Música de ballet (Academy of St. Martin-in-the-fields, Marriner)	35	SATIE: Obras para voz y piano (Kweksilber, Leeuw)	41
HAYDN: Concierto para violín y orquesta núm. 1. MOZART: Concierto para violín y orquesta núm. 5 (Kogan)	36	SCHOENBERG: Erwartung (Silja, Dohnányi)	42
HOLST: Los Planetas (Maazel)	36	SCHOENBERG: Obras (Reich, Boulez)	42
JANACEK: Sinfonietta. «Taras Bulba» (Mackerras)	36	SCHUMANN: Estudios Sinfónicos (Rubinstein)	42
LALO: Sinfonía española. SAINT-SAËNS: Concierto para violín (Wha Chung, Dutoit)	36	STRAVINSKY: Historia del soldado (Boulez)	43
LISZT: Obras para piano (Brendel)	37	TCHAIKOVSKY: El Lago de los Cisnes (Ozawa)	43
MAHLER: Rückert Lieder. WAGNER: Wessendonk Lieder (Minton, Boulez)	37	TCHAIKOVSKY: Romeo y Julieta (Waart)	43
MAHLER: Sinfonía núm. 1 (Abbado)	38	VERDI: La Traviata (Bonyngge)	44
MENDELSSOHN: Concierto para violín. BEETHOVEN: Romanza para violín (Stern, Ozawa)	38	VIVALDI: Gloria (Kokarz)	44
MENDELSSOHN: Concierto para violín núm. 2. MOZART: Concierto para violín núm. 5 (Hudecec, Smetacec)	38	VIVALDI: Sinfonías y Conciertos (Carmirelli, I Musici)	44
MENDELSSOHN: Concierto para piano y orquesta (Perahia, Marriner)	39	VIVALDI: Las cuatro estaciones (Kremer, Abbado)	44
MOZART: Sinfonías núms. 35, 36, 38, 39, 40 y 41 (Kubelik)	39		
MOZART: Sonatas para violín y piano (Oistrakh, Zertsalova)	39		
		RECITALES	
		«MUSICA ORGANISTICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI» (Baciero)	45
		LUCIANO PAVAROTTI	45

(Programas y fechas susceptibles de modificación)

QUINCENA MUSICAL DONOSTIARRA (San Sebastián).

16 de agosto.— Braun, Mozart, Haydn, Stravinsky y Dvorak: **Obras.** Ralph Kirshmann (violoncelo). Orquesta de Cámara de Israel. Director, Uri Segal. Teatro Victoria Eugenia.

17 y 18 de agosto.— Haydn: **La Creación.** Arriaga: **Obertura de Esclavos Felices.** Sheila Armstrong (soprano), Martin Hill (tenor), Marius Rintzler (barítono). Orfeón Donostiarra. Orquesta de Cámara de Israel. Director, Uri Segal. Teatro Victoria Eugenia.

19 de agosto.— Stravinsky: **Historia de un soldado, La Consagración de la Primavera.** Eulalia Solé y Cristina Navajos (pianos). Grupo Stravinsky. Director, Carlos Ibarra. Teatro Victoria Eugenia.

20 de agosto.— Recital de Jean Pierre Wallez (violín). Salón Novelty.

21 de agosto.— **Suite flamenca y Bodas de Sangre.** Ballet de Antonio Gades. Teatro Victoria Eugenia.

22 de agosto.— **El Rango y el Flamenco.** Ballet de Antonio Gades. Teatro Victoria Eugenia.

23 de agosto.— Recital de María José Arrizabalaga (soprano). Coro Donosti Ereski. Museo de San Telmo.

24, 25 y 26 de agosto.— **Eros y Thanatos.** Ballet del siglo XX. Director, Maurice Bejart. Teatro Victoria Eugenia.

27 de agosto.— Strauss, Mozart y Mahler: **Obras.** Elga Termer (soprano). Orquesta Filarmónica de Dresde. Director, Jiri Belohlavek. Teatro Victoria Eugenia.

28 de agosto.— Coro de Cámara de Trento. Basílica de Santa María.

28 de agosto.— Cima, Riccio, Merula, Frescobaldi, Fontana, Castello y J. S. Bach: **Obras.** Frans Brügger (flauta), Bob van Asperen (clavecín). Teatro Victoria Eugenia.

30 y 31 de agosto.— Verdi: **Requiem.** Carlo Bergonzi (tenor). Orquesta de Euskadi. Orfeón Donostiarra. Director, Enrique Jordá. Teatro Victoria Eugenia.

1 de septiembre.— Beethoven, Brahms y Ravel: **Obras.** Cuarteto Melos. Teatro Victoria Eugenia.

2 de septiembre.— Pagola y Usandizaga: **Obras.** Juan Pradera (piano). Teatro Victoria Eugenia.

FESTIVAL FLAMENCO DE JEREZ

23 de agosto.— Caballero Bonald: **lección inaugural sobre Cumbres del Cante de Jerez.** Agujeta de Jerez: **lección magis-**

tral de cante.

24 de agosto.— **Lección magistral de baile** (profesor sin determinar).

25 de agosto.— Manuel Cano: **lección magistral de Guitarra.**

26 de agosto.— Pepe González: **recital de Poesía flamenca andaluza.**

27 de agosto.— **Espectáculo flamenco jerezano.**

28 de agosto.— Carmeliya Montoya y su familia: **Espectáculo de cantes y bailes.**

30 de agosto.— **Cine-Forum sobre flamenco.**

31 de agosto.— Parrilla de Jerez: **lección-concierto de guitarra.**

1 de septiembre.— Beni de Cádiz: **lección-recital de cante.**

2 de septiembre.— Solera de Jerez: **lección-recital de baile.**

3 de septiembre.— **Espectáculo flamenco jerezano.**

6 de septiembre.— **XVI Fiesta de la Bulería.**

7 y 8 de septiembre.— **Tablaos Flamencos de la Fiesta de la Vendimia.**

VIII CICLO DE CONCIERTOS «SABADOS MUSICALES» (Real Monasterio de Santes Creus, Tarragona)

10 de julio.— Mozart, Schubert y Beethoven: **Obras.** Collette Kling (piano). Octeto de viento de la Orquesta de París. Director, Maurice Bourge.

17 de julio.— Polifonía Clásica y del Romanticismo. Manuel Oltrá: **Salmos Breves.** Cabero y Olaya (pianos). Orfeón de Sants. Directora, Montserrat Tous.

24 de julio.— Telemann: **La Pasión según San Lucas.** Orquesta de Cámara «Camerata Loediensis». Coral Universitaria del Principado de Lieja. Director, Hubert Schoonbeodt.

31 de julio.— Walond, Cabanilles, Haendel, Bach, Barthe y Soler: **Obras.** Nicholas Jackson (clave), Anthony Candem (oboe).

7 de agosto.— Corelli, Mozart, Stamitz, Haydn: **Obras.** Eulalia Solé (piano). Orquesta de Cámara «Diabolus in Musica». Director, Joan Guinjoan.

14 de agosto.— Ravel, Turina, Beethoven: **Obras.** Trío de Barcelona. Gerard Claret (violín), Lluís Claret (violoncelo), Albert Gimenez Atenelle (piano).

28 de agosto.— Haydn, Mozart, Beethoven: **Obras.** Orquesta «Arrasate Musical» de Mondragón. Director, Juan Arzamendi.

4 de septiembre.— Coblá: La

Principal del Llobregat. Esbart Dansaire de Rubi.

11 de septiembre.— Grupo folklórico Roudalet Sellibreu de Chateau Gombert, de Marsella. Espectáculo de Ballet provenzal.

18 de septiembre.— L'ensemble de Beer Sheva. Espectáculo de Ballet israelí.

25 de septiembre.— Coblá: Badalona. Esbart Dansaire de l'Orfeó de Sants, de Barcelona. Espectáculo de Ballet de Cámara.

FESTIVAL DE JAZZ DE SAN SEBASTIAN

14 de julio.— Modern Jazz Quartet. Palacio Municipal de Deportes.

15 de julio.— Toshiko Akiyoshi Big Band. Palacio Municipal de Deportes.

16 de julio.— The Crusaders. Palacio Municipal de Deportes.

17 de julio.— Duke Jordan Trio. Teatro Principal.

17 de julio.— Randy Weston Trio. Marsalis Brothers. Palacio Municipal de Deportes.

18 de julio.— **Concurso de grupos «amateur» del País Vasco.** Leon Bazat Group, Kursaal, Odeia, Xango. Teatro Principal.

18 de julio.— Duke Jordan Trio. Kiosko del Boulevard.

18 de julio.— **Concierto-homenaje a Tete Montoliú.** Frank Foster, Frank Wess, Eddie «Lockjaw» Davis, N. H. O. Pedersen, Ed Thigpen.

Del 13 al 18 de julio.— Conferencias, proyección de películas y conciertos al aire libre en el Kiosko del Boulevard.

ALEMANIA

BERLINER FESTOWOCHEN

1 de septiembre.— Bruckner: **Novena Sinfonía.** Orquesta Filarmónica de Leningrado. Director, Mkavinsky.

2 de septiembre.— Mahler: **Sinfonía núm. 10.** Filarmónica de Leningrado. Director, Jansons.

3 de septiembre.— Mahler: **Primera Sinfonía.** Orquesta de Filadelfia. Director, Riccardo Muti.

4 de septiembre.— Mahler:

Lieder eines faherenden Gesellen. Ravel: **Daphnis y Cloé.** Orquesta de Filadelfia. Director, Riccardo Muti.

5 de septiembre.— Mahler: **Lieder.** Dietrich Fischer-Dieskau, Wolfgang Sawallisch (piano).

5 de septiembre.— Mahler: **Sinfonía núm. 6.** Radio Symphony Orchestra, de Berlín. Director, Michael Gielen.

5 de septiembre.— Mendelssohn: **Obertura «Las Hebridas».** Mahler: **Das Lied vunder Erde.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Hans Zender.

6 de septiembre.— Mahler: **Rückter Lieder, Sinfonía núm. 5.** London Symphony Orchestra. Director, Claudio Abbado.

7 de septiembre.— Berlioz: **Sinfonía Fantástica.** London Symphony Orchestra. Director, Claudio Abbado.

8 de septiembre.— Mahler: **Sinfonía núm. 8.** Julia Carady, Ortrun Wenkel, Julia Hamari, Dietrich Fischer-Dieskau, Simon Estes. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Klaus Tennstedt.

9 y 10 de septiembre.— Programa sin especificar. Filarmónica de Viena. Director, Leonard Bernstein.

11 y 12 de septiembre.— Mahler: **Des Knaben Wunderhorn.** Oleg Kagan, Natalia Gutman, Lucia Popp. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Giuseppe Sinopoli.

12 de septiembre.— Mahler: **Sinfonía núm. 10.** Radio Symphonie Orchester. Director, Riccardo Chailly.

13 de septiembre.— Mahler: **Sinfonía núm. 3.** Ortrun Wenkel. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director, Bernard Haitink.

14 de septiembre.— Mahler: **Kindertotenlieder y Sinfonía núm. 7.** Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director, Bernard Haitink.

15 de septiembre.— Programa sin especificar. Orquesta de Cámara Polaca. Director, Jerzy Maksymiuk.

16 de septiembre.— Dúo de pianos Anthony y Joseph Paratore.

17 de septiembre.— Mahler: **Sinfonía núm. 6.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan.

18 de septiembre.— Friedrich Gulda y Heinrich Schiff con la Orquesta Gulda.

19 y 20 de septiembre.— Brahms: **Concierto para violín.** Mussorgsky/Ravel: **Cuadros de una exposición.** Igor Oistrach (violín). Radio Symphonie Orchester Berlin. Director, Riccardo Chailly.

21 de septiembre.— Recital de Peter Serkin.

22 de septiembre.— Schoenberg: **Sinfonía de cámara**. Solistas del RSO de Berlín.

23 de septiembre.— Mahler: **Das klagende Lied**. Coro y Orquesta de la Opera de Berlín. Director, Jesús López Cobos.

24 de septiembre.— Mahler: **Sinfonía núm. 4**. Gidon Kremer (violín). Junge Deutsche Philharmonie. Director, Charles Dutoit.

25 de septiembre.— Homaje a Mahler. RSA Berlín.

25 de septiembre.— Recital de Dirk Joeres (piano).

26 de septiembre.— Mahler: **Sinfonía núm. 2**. Margaret Marshall, Brigitte Fassbaender. Orquesta Sinfónica de los Bayerischen Rundfunks. Director, Rafael Kubelik.

27 de septiembre.— Bruckner: **Sinfonía núm. 3**. Janacek: **Sinfonietta**. Orquesta Sinfónica de los Bayerischen Rundfunks. Director, Rafael Kubelik.

28 de septiembre.— Mahler: **Cuarteto (1876)**. Bruckner: **Intermezzo**. Wolf: **Cuarteto para cuerda**. Solistas de la RSO de Berlín.

28 de septiembre.— Rachmaninof: **Die Toteninsel**. Debussy: **El martirio de San Sebastián**. Strauss: **Don Quijote**. Orquesta Sinfónica de Berlín. Director, Theodore Bloomfield.

29 de septiembre.— Recital de piano de Maurizio Pollini.

30 de septiembre.— Mahler: **Sinfonía núm. 9**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan.

OPERA DEL ESTADO (Bonn)

15, 17, 19, 22, 25, 27, 28 y 30 de septiembre.— Verdi: **La Traviata**. Ricciarelli/Maliponte/Modoveau/Gruberova, Middleton, Kirilova, Bini/Aragall/Dvorsky/Carreras, Pons/Cappuccilli/Brendel/Manuguerra/Zancaro, Gherman/Perl, Fiala/Zarmas, Schneider, Simpetrean, Perl. Directores: Franci/Boncompagni.

ORQUESTA FILARMONICA (Hamburgo)

22 y 23 de agosto.— Mozart: **Concierto para flauta en Do mayor**. Mahler: **Sinfonía núm. 7 en Mi menor**. Solistas: Julie Hahn, Jean-Claude Gérard. Director, Aldo Ceccato.

19, 20 y 21 de septiembre.— Betinelli: **Variaciones para orquesta**. Paganini: **Concierto para violín núm. 1 en Re mayor**. Respighi: **Le Fontane di Roma**. Rossini: **Obertura de Guillermo Tell**. Eugene Sarbu (violín) Director, Aldo Ceccato.

DEUTSCHE OPER AM RHEIM (Düsseldorf y Duisburg)

24 de septiembre en Duisburg y 27 de enero en Düsseldorf.— Janacek: **Jenufa**.

OPERA DEL ESTADO (Colonia)

22 de septiembre.— Massenet: **Werther**. Kuhlmann, Cupido, Nicolai. Director, Gerd Albrecht.



ORQUESTA DE PARIS (Sala Pleyel)

15 de septiembre.— Lutoslawski: **Mi-parti, Concierto para oboe y arpa y Concierto para orquesta**. Heinz Holliger y Ursula Holliger. Director, Lutoslawski.

22, 23 y 24 de septiembre.— Mozart: **Sinfonía núm. 36, K. 425 «Linz»**. Verdi: **Cuatro Piezas Sagradas**. Coro de la Orquesta de París. Director del Coro: Arthur Oldham. Director, Carlo Maria Giulini.

FESTIVAL DE AVIGNON

10 de julio.— Atrium Musicae de Madrid. Director: Gregorio Paniagua. Música árabe andaluza.

16 de julio.— Schola Gregoriana de Bruges.

18 de julio.— Soulamya de Beja (Túnez). Cantos litúrgicos de Beja.

19, 21 y 29 de julio.— Grupo Tzigane de Turquía.

7 de agosto.— Grupo Hesperión XX. Baladas judeo-españolas.

24 de julio.— Grupo Organum de París.

11 de julio.— Anouar Braham (Túnez).

12 y 20 de julio.— Kudsi Erguner (Turquía).

15 y 20 de julio.— Talip Ozkan (Turquía).

13 de julio.— Fawzi Saeb (Egipto).

17 y 22 de julio.— Daryoush Tala'i y Djamchid Chemirami, (Irán).

20 y 25 de julio.— C.C.M.C Improvising Ensemble.

24 de julio.— Joven Música Italiana.

26 de julio.— Los músicos de Luberon.

3 y 4 de agosto.— Flutes Côte Jardin.

FESTIVAL VAISON LA ROMAINE

11 de julio.— Gala folklórica. Grupos de España, Yugoslavia y Togo.

12 de julio.— Lionel Hampton.

13 de julio.— **Bodas de Sangre**. Ballet de Antonio Gades.

16 y 18 de julio.— Purcell: **Dido y Eneas**. Camerata de

Boston. Director, Joël Cohen.

21 de julio.— Recital de Barbara Hendricks. Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France. Director, Gabriel Chmura.

26 y 27 de julio.— Mozart: **Il Re pastore**. Doghan, Bryant, Vivian, Crook. Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France. Escenografía: Lucet. Director, Bellugi.

29 y 30 de julio.— Stravinsky: **Apollon Musagette**. Tchaikovsky: **La Bella Durmiente del Bosque**. Ballet del Mayo Florentino. Paolo Bortoluzzi.

20 de julio.— Recital de Brebda Wootton.

23 de julio.— Recital de Maria Carta.

24 de julio.— Recital de Anna Prucnal.

25 de julio.— Recital de Sara Alexander.

28 de julio.— Recital de Angélique Ionatos.

2 de agosto.— Beethoven, Ravel, Britten: **Obras**. Pierre Amoyal y Daria Hovora.

6 de agosto.— Brahms, Strauss, Debussy, Schumann, Chopin: **Obras**. Ivan Chiffolleau y Pirre Reach.

8 de agosto.— Schumann, Shostakovich, Bach, Tchaikovsky, Prokofiev: **Obras**. Frederic Lodeon, Daria Hovora.

10 de agosto.— Beethoven, Bartók, Stravinsky, Bach, Telemann: **Obras**. Nell e Ivar Gotkovsky.

11 de agosto.— Schumann, Strauss, Ravel: **Obras**. Agustin Dumay y Michel Dalberto.



ENGLISH NATIONAL OPERA (London Coliseum de Londres)

24 y 28 de julio y 6, 12, 16, 19 y 28 de agosto.— Puccini: **Tosca**. Linda Esther Gray, Kenneth Collins, Neil Howlet. Director, James Lockhart.

30 de julio, 5, 7, 10, 18, 21 y 27 de agosto y 2 de septiembre. Bizet: **Carmen**. Della Jones, John Treleaven/Geoffrey Pogson, Eilene Hannan. Director, Stephen Barlow.

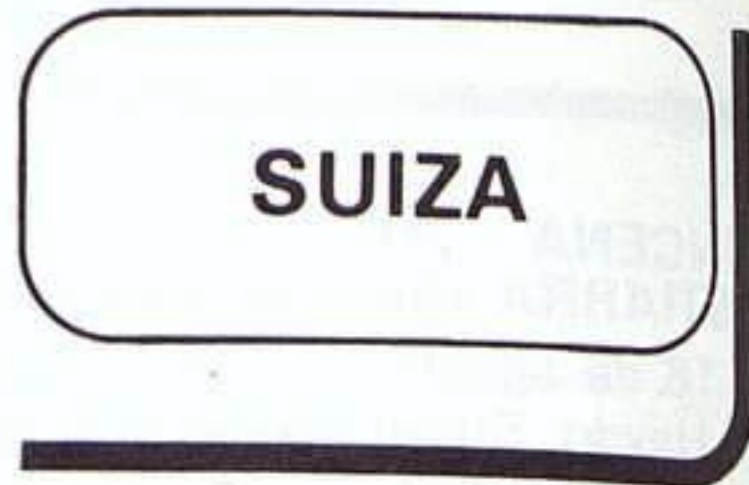
11, 14, 17, 20 y 25 de agosto.— Janacek: **The Makropoulos Case**. Josephine Barstow, Robert Ferguson, Geoffrey Chard. Director, Mark Elder.

26 de agosto y 3, 8, 10, 15 y 23 de septiembre.— Rossini: **El Barbero de Sevilla**. John Brecknock/Anthony Roden, Anne Marie Owens, Alan Opie, Richard Van Allan. Director, Hazel Vivienne.

7, 9, 16, 18, 21, 24 y 30 de septiembre y 2, 6, 8 y 13 de octubre.— Mozart: **La Flauta Mágica**. Lewis/Treleaven/Lott/Harrhy/Smythe/Opie, Howell/Tomlinson, Denning, Van Allan, Hill Smith. Director, Masson/

Davies.

25 y 28 de septiembre.— Verdi: **Rigoletto**. Rawnsley/Summers, Clark/O'Neill, McLaughlin/O'Neill/Rigby/Owens, Tomlinson. Director, Mark Elder.



FESTIVAL INTERNACIONAL DE JAZZ DE MONTREUX

9 de julio.— Laurie Anderson, Talking Heads y Tom Tom Club.

10 de julio.— Milton Nascimento, Wagner Tiso y Alceu Valença.

11 de julio.— Jimmy Cliff, Culture y Gilberto Gil.

12 de julio.— Cuensta College Jazz Ensemble & Jazz Choir, MDA Big Band, Purdue University y Western Michigan University.

13 de julio.— Bow Wow, Climax Blues Band, Ideal y Mink DeVille.

14 de julio.— The Lounge Lizards con John Lurie, Novo Combo, Oriental Wind con Okay Temiz y Ping Pong.

16 de julio.— Crossfire, Rickie Lee Jones y Yellow Jack Jackets.

17 de julio.— John Hammond, J. B. Hutto & The New Hawks, Luther Johnson Jr. Sugar Blue, Kok Taylor y Sippie Wallace.

18 de julio.— Jackson Browne con Russ Kunkel, Craig Doerge, Doug Haywood, Bob Glauby Richard Vito & Danny Kortchmar.

19 de julio.— Clark College con Dizzy Gillespie, Ellenville Jazz Ensemble, Espoo Big Band y Krokidilos Boston.

20 de julio.— Eastman Jazz Ensemble con Allen Vizzutti, Miami University Big Band, NTSU I O'Clock Jazz Lab Band y Nobuo Hara & his Sharps & Flats.

21 de julio.— Mose Allison, Lou Donaldson, Lionel Hampton y Jay McShann & The Kansas City Stompers.

22 de julio.— Dave Brubeck Quartet, B. B. King Blues Band y Carmen McRae & her Trio.

23 de julio.— Billy Cobham's Glass Menagerie, Eric Gale & his Band, Jack Bruce con Billy Cobham y Alan Hallsworth y Didier Lockwood & David Sanchez.

24 de julio.— Chico & Von Freeman Group con Bobby McFerrin, Lester Bowie, Fontella Bass, Martha Bass, Hamiet Bluiett, David Peaston, Donald Smith, Fred Williams & Philip Wilson, Mike Brecker, Peter Erskine, Eddie Gómez, Don Grolnick y Mike Mainieri.

25 de julio.— Marcus Belgrave Sextet, Jimmy Giuffrè Quartet, Charles Lloyd & Michel Petrucciani con Sonship Theus & Roberto Miguel Miranda y The Modern Jazz Quartet.

BACIERO GRABO EN EL ORGANO MAS ANTIGUO DE ESPAÑA

Conmemorando el IV centenario de Santa Teresa de Jesús, se ha realizado la grabación de un disco para la que se ha utilizado el órgano de cámara más antiguo de España. Este, que data del siglo XV, ha sido recientemente descubierto y restaurado por Joaquín Saura y se encuentra en la clausura del Monasterio de la Encarnación, de Avila. Antonio Baciero realizó esta grabación de **Música organística española en tiempos de Santa Teresa**, que incluye obras de Bermudo, Morales, Santa María, Fernández Palero, Alberto, Baptista, Soto, Antonio de Cabezón, Hernando de Cabezón y autores anónimos.



El crítico Carlos Gómez Amat y el Director General de Música, Juan Antonio Cambreleng, en la presentación del disco de Baciero.

(treinta y cinco de ellos son músicos y treinta y cinco cantantes) que se dedican a llevar la ópera en gira por el mundo. Los cantantes se turnan en los papeles principales y son todos negros, tal como exige la obra, que se desarrolla en un barrio pobre de pescadores próximo a Nueva York. El director, Albert Clipper, dice que «*algunos de los cantantes de la compañía proceden de la ópera, otros vienen de la música negra tradicional o de Broadway. El mismo montaje exige gran versatilidad del cantante para combinar lo clásico con lo popular*». Era la primera vez que esta compañía, creada especialmente para interpretar **Porgy and Bess**, visitaba nuestro país.

TELEVISION NO EMITE «PENTAGRAMA DEL SIGLO XX»

El programa de televisión **Pentagrama del siglo XX**, cuya primera serie fue grabada y emitida hace aproximadamente dos años, contiene una segunda serie de trece capítulos, que se terminó de realizar en el mes de enero de 1981. Esta segunda serie, a pesar de estar completamente producida, no ha sido aún emitida por Radio Televisión Española. El programa incluye entrevistas y audiciones de obras de músicos españoles contemporáneos. Entre los trece capítulos ya emitidos y estos otros trece de la segunda parte se ha descubierto un panorama bastante amplio de la música española que se realiza actualmente; sin embargo, la cadena estatal no ha anunciado aún fecha alguna de emisión de los mismos.

UN NIÑO PAMPLONES CANTO CON LA SINFONICA DE LONDRES

Un pamplonés de trece años de edad actuó como solista en un concierto ofrecido en el Barbican Center, de Londres, por la Orquesta Sinfónica de la capital británica. Alberto Bustamante interpretó con éxito el papel de «Trujamán» de **El Retablo de Maese Pedro**, de Falla. Bus-

tamante estudia séptimo curso de EGB y pertenece al coro de Niños Cantores de Navarra. Alberto dijo antes del concierto que «*la mayor dificultad es que tienes que aprender la obra y saber dominar cada paso, porque la obra tiene partes muy diferentes*».

MEDALLAS DE ORO DE BELLAS ARTES

El Rey Don Juan Carlos impuso las Medallas de Oro de las Bellas Artes en un solemne acto realizado en la Sala de Musas del Museo del Prado, en Madrid. Los galardones en el área musical fueron: Alicia de Larrocha, Teresa Berganza, Pilar López y Regino Sainz de la Maza, a quien le fue concedida esta medalla a título póstumo. Ningún compositor recibió el preciado honor. Los demás galardonados fueron los pintores Antonio Saura, Pablo Palazuelo, Gregorio Prieto y Maruja Mallo; el arquitecto José Luis Sert; el director de los Museos de Barcelona, Juan Ainaud; el mecenas Fernando de Aragón; los actores Fernando Rey, Mari Carrillo y Carlos Lemos; el director cinematográfico Luis García-Berlanga, y las instituciones: Instituto Arqueológico Alemán de Madrid, Diputación Provincial de Palencia,

Caja de Ahorros Vizcaína, y Banco de Bilbao, por su labor cultural.

CATEDRA DE INTERPRETACION DE LA OBRA DE FALLA

En el recientemente estatalizado Conservatorio de Cádiz, ha sido creada una cátedra de análisis e interpretación de la obra de Falla. El titular del departamento es Ernesto Halffter, y la cátedra desarrollará cursillos intensivos, cursos monográficos, ciclos de conferencias, y realizará investigación acerca de la obra de Manuel de Falla. La cátedra especializada estará abierta a alumnos españoles y extranjeros que deseen profundizar en el estudio del músico gaditano.

«PORGY AND BESS», EN VALENCIA

La ópera de Gershwin **Porgy and Bess** fue presentada en el Teatro Principal, de Valencia, con motivo de la celebración del ciento cincuenta aniversario de la fundación de este teatro, y dentro de los actos del Mundial Cultural. **Porgy and Bess** fue representada por la compañía New York Harlem Opera Ensemble, un grupo de setenta y cinco personas

NUEVAS OFICINAS DE «ROLEX»

La empresa de relojes «Rolex S.A.» ha inaugurado una nueva sede en Madrid. Las nuevas oficinas tienen una extensión de 2.250 metros cuadrados y constan de un hall de entrada, salones de dirección, ventas y publicidad, sección de servicio post-venta y diversos despachos. La inauguración de estas nuevas oficinas fue presidida por André J. Heiningner, Director General de «Montre Rolex» y por Bruno Morgeli, Consejero Delegado de «Relojes Rolex de España». Asistió también el Embajador de Suiza en nuestro país.

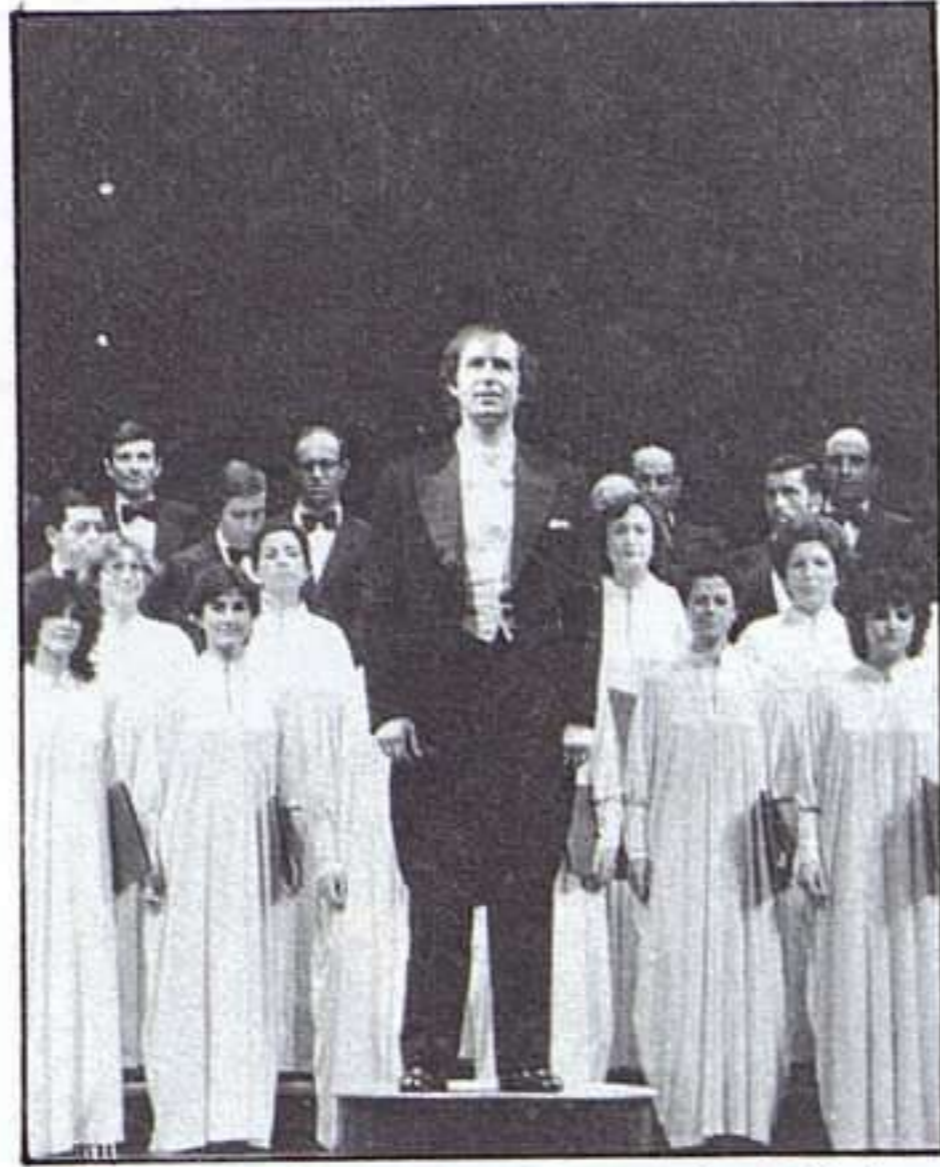


Heiningner, Director General de Montres Rolex y Morgeli, Consejero Delegado de Relojes Rolex de España.

Fotos: Antonio Roca.



El «Concierto para fósiles» ofrecido por Atrium Musicae.



La Coral Salvé, de Laredo, dirigida por Ocejo.

CICLO DE MUSICAL EN EL TEATRO ESPAÑOL

El Teatro Español, dependiente del Ayuntamiento de Madrid, ha realizado una programación extraordinaria durante el mes de junio. En este ciclo han actuado los grupos Atelier Theatral, de Lovain-la-Neuve; la Compagnia Teatro «La Maschera», de Roma; Atrium Musicae, de Madrid; Coral Salvé, de Laredo, y Danza Nacional de Cuba. El Atrium Musical de Madrid ofreció el **Concierto para fósiles**, bajo la dirección de Gregorio Paniagua, interpretando obras suyas y una **Cantata** de J.S. Bach. El grupo Atrium, debutó en 1971 y utiliza instrumentos antiguos, clásicos, inventados por ellos y folklóricos. El escenario en el que actúan están completamente plagado de estos instrumentos, además

de jaulas, ventiladores y diversos objetos de adorno. Durante la representación, suceden anécdotas inesperadas, tales como la presencia en escena de la cantante haciendo punto, un desfile de maniquies, etc. La coral Salvé, de Laredo, dirigida por José Luis Ocejo realizó un concierto de canciones populares españolas, armonizadas o recreadas por compositores de nuestro siglo. Las canciones de Barja, Bedmar, Lafuente, Dúo Vital, Larrauri, García, Guastavino, Rodolfo Halffter y Garbizu fueron interpretadas con éxito por esta Coral. La compañía de Danza Nacional de Cuba fue creada en 1959 y la temática de las obras que interpreta tiene raíces folklóricas cubanas, además del tema político y social. Desde su fundación, su director y uno de sus coreógrafos es Ramiro Guerra.

DANZA

Se han celebrado en el Instituto del Teatro de Barcelona unos cursos intensivos de danza clásica, contemporánea, flamenco y jazz, impartidos por profesores de renombre internacional: Gerard Wilk (ex solista del Ballet Siglo XX, de Bejart), Gilbert Maillot (Ballet de Roland Petit y Royal Danish Ballet), Manolo Marín (ex bailarín del ballet de Antonio), Sisi Sat Nam (profesor del Alvin Ailey Dance Center y de la Escuela de John Cranko, de Stuttgart).

El Ballet Folklórico de Yugoslavia realizó una gira por toda España, que finalizó el 26 de julio en Melilla, habiendo actuado también en Barcelona, León, Bilbao, Madrid, Pamplona y Sevilla. El conjunto está formado por cincuenta bailarines y una orquesta de doce músicos.

La Compañía del Siglo XX, de Maurice Béjart, actuará en el Teatro Victoria Eugenia, de San Sebastián los días 24, 25 y 26 de agosto.

El London Baroque Dance Theatre, uno de los mejores conjuntos coreográficos del mundo, ofreció en el Palau de la Música Catalana y en una sola representación, un espectáculo de danzas del barroco, dentro del Festival de Música Antigua organizado por «La Caixa». Bajo la dirección de Stephen Preston, interpretaron danzas basadas en las que se representaban en la corte de Luis XIV y con músicas de Lully, Campra, Destouches, Bach, Rebel, Haendel, y música inglesa del siglo XVIII. El conjunto está formado por seis bailarines y un grupo instrumental que interpreta la música con instrumentos originales.

La película de Saura **Bodas de sangre**, sobre el ballet de Antonio Gades, ha sido galardonada con el premio a la mejor película exhibida en Nueva York durante el año 1981, concedido por ACE (Asociación de Cronistas del Espectáculo de Nueva York).

Dentro de las actividades culturales del Mundial 82, el Scottish Ballet, bajo la dirección de Peter Darrell, ha ofrecido al público del Liceo, cuatro representaciones con dos programas diferentes: **Cuentos de Hoffmann** (Offenbach) y **Ursprung** (Anderson), **Othello** (Liszt) y **Vespri** (Verdi).

ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO

La Escolanía de Montserrat ha realizado una serie de actuaciones por el Japón, invitada por la cadena de Prensa, Radio y Televisión privada Mainichi Broadcasting System. La Escolanía dio ocho conciertos en Osaka, Hiroshima y Tokio; tiene 38 intérpretes, que viajan acompañados del prefecto, padre **Jordi Castanyer**, y actúan bajo la dirección del padre **Ireneu Segarra**, con el acompañamiento al órgano de **Joan Casals**.

Teresa Berganza ha realizado un recital en la catedral de Aix en Provence (Francia), para celebrar el veinticinco aniversario de su debut en el festival de la ciudad francesa. Con este motivo, **Berganza** grabará un álbum en la colección «Imágenes de la canción».

Sergio de Salas inaugurará la temporada de ópera en la ciudad francesa de Dijon el próximo 10 de octubre, y lo hará interpretando el papel protagonista de la ópera **Macbeth**. También el cantante español abrirá la temporada de ópera del Teatro Nacional de Cagliari, en Cerdeña, interpretando **Un ballo in maschera**, de Verdi.

En Moscú, en el Auditorio de la Casa de la Amistad, un grupo de jóvenes intérpretes soviéticos, pertenecientes

a la escuela de música Hermanos Gnesin, realizaron un concierto de música española. El musicólogo **Miron Vaisborg** hizo una introducción al recital, destacando la influencia de la cultura española en los músicos rusos, señalando a **Glinka** como uno de los que más se ha inspirado en España. Se interpretaron obras de **Albéniz, Sarasate, Falla, Granados y Rodrigo**, y de los rusos **Glinka, Moussorgsky, Liadof, Rachmaninof y Prokofief**.

El director catalán **Antoni Ros Marbá** ha participado en la celebración del doscientos cincuenta aniversario de nacimiento de Haydn, cuyos actos más sobresalientes se celebraron en el Festival Internacional de Viena (Austria). **Ros Marbá** ofreció un concierto con la **Orquesta de Cámara de Holanda**, de la que es director titular.

La **Coral Polifónica de Benicarló** (Castellón) realizó una gira de diez días de duración por los Estados Unidos. Este grupo está formado por cuarenta y cinco trabajadores castellonenses, y representó a España en la Fiesta de las Cinco Banderas, que se celebra anualmente en la ciudad norteamericana de Pensacola.

La soprano española **Esther Casas** fue felicitada por el **Rey Olav** de Noruega, por su actuación en el concierto de gala que los reyes de este país ofrecieron a los de España, con motivo de la visita oficial de **Don Juan Carlos y Doña Sofía** a Noruega. El 15 de abril, en el Palacio de la Música de Oslo, los Reyes de España escucharon un concierto, en el que actuaban, además de la soprano española, el director soviético **Mariss Janson** y el pianista noruego **Jens Harald Bratlie**, junto con la Orques-

3 por 4

Nuestro flamante equipo de Hi-fi, recién estrenado, puede convertirse, el año que viene, en reliquia de museo y curiosidad técnica de la historia del fonógrafo. Una casa discográfica acaba de grabar el primer disco compacto para ser leído por rayo laser fabricado industrialmente. Aunque ya se conocía este método, nunca, hasta ahora, se había comercializado un disco de estas características. El año que viene podremos escuchar a la Filarmónica de Berlín, dirigida por Karajan, interpretando la «Sinfonía Alpina», de Richard Strauss en un disco de doce centímetros de diámetro que tiene una hora de duración. La casa discográfica piensa comercializar otras doscientas grabaciones realizadas por este método.

Dos aficiones tan dispares como la Filatelia y la Música han sido conciliadas por la Dirección de Correos y Telecomunicaciones. Para los aficionados a la Filate-



lia, a la Música a (lo más raro) a ambas ha fabricado la serie «Maestros de la Zarzuela» consiste en dípticos con un autor español de género chico y una imagen de su zarzuela más famosa. Han salido Fernández Caballero con «Gigantes y Cabezudos». Amadeo Vives, con «Doña Francisquita»; y Tomás Bretón con «La Verbena de la Paloma». La tirada es de seis millones de dípticos de cada personaje y los valores son de 3 más 3, 6 más 6 y 8 más 8 pesetas.

La Royal Opera House cumple este año los doscientos cincuenta de exis-

tencia. Para celebrarlo ha publicado una agenda para este año y otra para el 1983 con ilustraciones en color y en blanco y negro. Estas ilustraciones son figurines de ballet, drama y ópera y dibujos de escenografía de famosísimos artistas como Picasso, Dalí, Benois, Bakst, Hurry, Lancaster y muchos otros del siglo pasado y del presente. La agenda 1983 cuesta 6 libras (unas mil doscientas pesetas).

El compositor flamenco Josquin Des Pres se encontró en un apuro al recibir el encargo del Rey Luis XII de Francia de componer un

motete a cuatro voces, basado en una canción popular. Lo peor era que el Rey quería cantar una de las voces y no sólo su afinación musical dejaba mucho que desear, sino que su voz carecía de extensión y era bastante fea. Josquin Des Pres tuvo que aguzar el ingenio para salvar su integridad y que no se notara mucho la mala voz del Rey. Des Pres reservó a Luis XII una sola nota que se repetía durante toda la obra y a la que llamó «Vox Regis». Luis XII quedó encantado.

El teniente de alcalde del Ayuntamiento de Lleida celebró el día de Sant Jordi tocando el violín tras el pleno del Ayuntamiento. Josep Maria Tamarit, gran aficionado a la música ha creado un cuarteto de cuerdas con un médico, un comerciante y un jubilado. El día 23 abril pasado, día de San Jordi, Tamarit y sus amigos se «marcaron», en el salón del Ayuntamiento, unos Cuartetos de Haydn y Mozart.

ta Filarmónica de Oslo. El Rey Olav felicitó por carta a los intérpretes.

Joaquín Rodrigo ha sido nombrado doctor «honoris causa» por la Universidad del Sur de California. El rector de esta Universidad presentó al compositor diciendo que era «el alma de España. Su música eterna ha envuelto de resonancias el mundo, trascendiendo mucho más allá de las fronteras de su país».

El pianista José Francisco Alonso ofreció en Bonn un recital con obras de Mozart y Albéniz. El concierto se realizó en la residencia del embajador español en la República Federal Alemana, Juan Durán-Lóriga, y a él asistieron diversos miembros del cuerpo diplomático residentes en la capital alemana. Según Wilhelm Kempff, «José Francisco Alonso es uno de los más valiosos talentos musicales actuales».

La Coral Salvé, de Laredo, dirigida por su titular

José Luis Ocejo ha actuado, por primera vez en su carrera, en la República Federal Alemana. Los días 15, 16 y 17 de mayo ofreció conciertos con obras de Juan Alfonso García, Rodolfo Halffter, Antón Larrauri, Angel Barja y Arturo Duo Vital.

En la Academia de Bellas Artes de Roma (Italia), ha actuado con éxito el violoncelista Josep Bassal, acompañado a la guitarra por el italiano Francesco Romano. El concierto se realizó con motivo de la exposición en el centro romano de proyectos arquitectónicos de Marie Petit y Ketof. Las obras fueron de Vivaldi, Scarlatti, Falla, Albéniz, Nin y Ravel.

La célebre Alicia de Larrocha interpretará el Concierto para la mano izquierda, de Ravel, el próximo 3 de septiembre, acompañada por la Orquesta Philharmonia, en el Festival Internacional de Edimburgo (Gran Bretaña).

I Concurso Internacional de Piano

«FREDERIC CHOPIN»

de Palma de Mallorca

Consell General Interinsular de Baleares.
Del día 25 al 29 de Octubre de 1982.

PRIMER PREMIO	1.000.000 ptas.
SEGUNDO PREMIO	500.000 ptas.
TERCER PREMIO	250.000 ptas.

— Información y bases, en la Secretaría del Conservatorio de Música de Baleares.
Plaza Hospital, 5.
Palma de Mallorca.

ECOS DEL NUMERO TURINA

Agradecemos sus testimonios a todos aquellos que han tenido la amabilidad de escribirnos y felicitarnos por el número de RITMO dedicado al centenario de Joaquín Turina y también todos los comentarios de Prensa y otros medios de comunicación han publicado sobre este número de nuestra revista. Como muestra de esos testimonios de felicitación

recibidos, publicamos una interesante carta de la cantante y musicóloga canaria Lola de la Torre, que, además de simbolizar en él aquellos escritos de felicitación, aporta nuevos datos en torno a la figura de nuestro músico, Joaquín Turina. Estos documentos históricos que nos envía Lola de la Torre los haremos llegar a Obdulia Turina, para que los incluya entre los recuerdos del maestro.



La cantante Lola de la Torre.



Apunte de Turina del dibujante Massaguer.

Soy una antigua suscritora de RITMO casi desde su fundación. He recibido el número de vuestra revista dedicado a la memoria de Joaquín Turina. Es un número muy bonito e interesante. Su lectura ha despertado en mí lejanos recuerdos.

Como verán por el programa que incluyo en esta carta, fui intérprete del **Canto a Sevilla**, cuando el maestro estuvo en La Habana, en 1929. Creo que este documento de su estancia en Cuba debe guardarse con todos los demás recuerdos de su vida. También he guardado un fiel apunte que hizo el dibujante cubano Massaguer durante el almuerzo que se organizó en su honor por los artistas e intelectuales cubanos. Envío las dos cosas como homenaje al maestro tan admirado, para que se conserven con los demás recuerdos que guarda su hija.

Cuando canté con Turina tenía 25 años. He sido concertista, especialmente de música antigua española cuando aún no era cantada por nadie.

Todavía soy profesora de canto. Mi alumna Maribel Cabrera ha sido una de las ganadoras del premio «Gayaurre», celebrado en Madrid hace algunos meses.—**LOLA DE LA TORRE (Las Palmas de Gran Canaria).**

PIDEN LA CREACION DE UN «SERVEI DE DANSA» EN LA GENERALITAT

Un grupo de profesionales de la danza, entre los que se encontraban José María Escudero, Anna Maleras, Carmen Mechó, Pastora Martos y Berta Vallribera, entregaron al conseller de Cultura de la Generalitat, Max Cahner, un documento firmado por más de cuatrocientos profesionales de la danza, de la música y del teatro, solicitando la creación de un Servei de Dansa dentro de la Direcció General de Cultura. Entre los firmantes del escrito figuran Xavier Monsalvatge, Joan Magrinya, Montserrat Caballé, Agusti Ros, Ramón Solé, Francesc Bonastre, Andreu Solsona, Nuria Feliú, Xavier Turull, Joan Guinjoan, Manuel Valls, Joaquin Homs, Francesc Taverna, Lurdes Barba, Pere Vallribera, Joan Pich Santasusana, Mary Sanyer, Eulalia Solé, Francesc Luchetti, Nadala Batiste, Joaquin Cardona, Feliu Formosa, María Angels Forés, y un largo etcétera, entre el que se cuentan gran número de estudiantes de ballet. Max Cahner recibió con sumo interés la propuesta, aunque indicó que las limitaciones presupuestarias hacen difícil la realización de dicho proyecto en un futuro inmediato.

ESTRENOS

TOMAS MARCO: Concierto austral. Orquesta de la Radiodifusión portuguesa. Director, Luca Pfaff. Auditorio de la Fundación Gulbenkian. Lisboa, 9 de junio.

SEBASTIAN DURON: La guerra de los gigantes. Primera audición de la ópera de 1700. Transcripción de Antonio Martín Moreno. Compañía Teatro del Príncipe (director, Pascual Ortega). Yolanda Fernández, María José Sánchez y Ana María Quintanilla, José María Barquín. Coro de Cámara «Villa de Madrid». Director de escena, Emilio Sagi. Director, Alberto Blancafort. Encuentros Internacionales de Opera de Cámara. Cuenca, 18 de junio.

JOSE LUIS TURINA: Ligazón. Opera en un acto con textos de Ramón del Valle Inclán. Encuentros Internacionales de Opera de Cámara. Cuenca, 2 de julio.

LUIS DE PABLO: Tinieblas del agua. Orquesta Nacional de España. Director, Farhad Meekat. Teatro Real. Madrid, 12 de junio.

JOAQUIN TURINA: Sinfonía Sevillana. Versión para ballet. Ballet Clásico Nacional. Coreografía y dirección, Víctor Ullate. XXXI Festival Internacional de Música y

Danza. Granada, 25 de junio.

JUAN ALFONSO GARCIA: Paraíso cerrado. Obra-encargo del Festival de Granada. Coro y Orquesta Nacionales de España. Director, Cristobal Halffter. Festival Internacional de Música y Danza. Granada, 4 de julio.

ANGEL BARJA: Fluencias. Para cuarteto de cuerdas. Cuarteto Janacek. Festival Internacional de Santander, 3 de agosto.

ENRIQUE X. MACIAS: Foglio IV (ciudades)-1982. Montaje plástico-visual. Angel Orcajo. Romon, Justel, Gil, Costal, Abrunhosa, Carvalho, Cerro, Kosk, Limatainen. Director, Enrique X. Macías. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, 13 de mayo.

PHILIPPE FENELON: Dédicace. Belén Aguirre (cello). Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, 26 de mayo.

NICOLE CLEMENT: Pantomine. Quinteto KOAN. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, 26 de mayo.

LUIGI NONO: Au Grand Soleil d'Amour chargé. Lebrun, Lublin, Tasset, Auphan, Oertel, Salvan, Quillevere, Le Roux, La Maigat, Denonfoux, Weidinger. Orquesta de Lyon, Coro de la Opera de Lyon y Coro de París. Escenografía, Jorge Lavelli. Dirección, Michael Luig. Opera de Lyon (Francia), 26 de mayo.

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

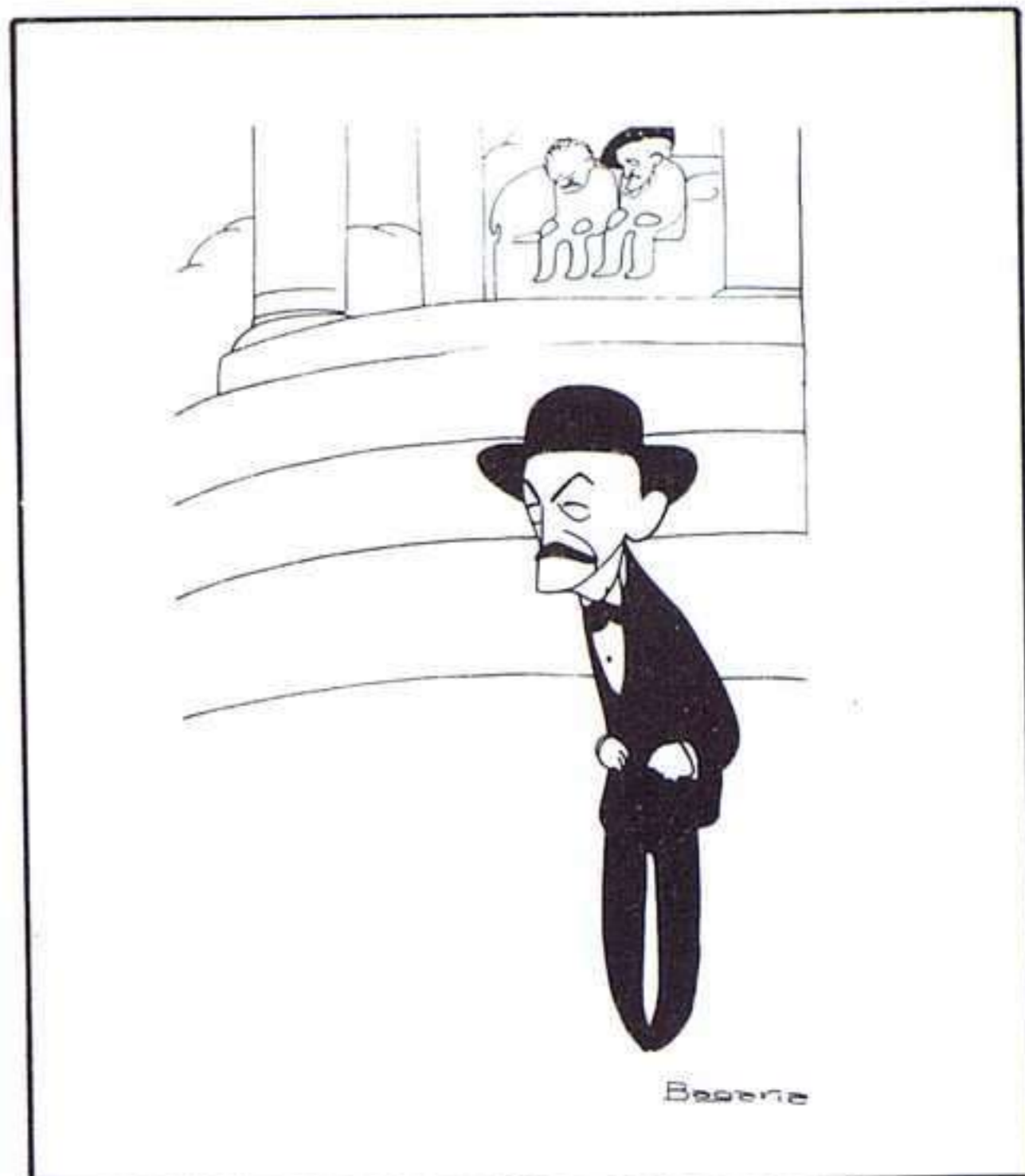
DISCOS NACIONALES Y DE IMPORTACION. DEPARTAMENTO DE MUSICA CLASICA. VIDEO CLUB.

Se aceptan pedidos por catálogo.

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

Músicos del siglo XX

MANUEL DE FALLA



Por Blas Cortes

VIDA Y OBRA

«Se fue a Granada por silencio y tiempo, y Granada le sobredió armonía y eternidad» (J. Ramón Jiménez 1926).

La obra de Manuel Falla se yergue como un círculo acabado y solitario tras el pobre siglo XIX musical español. Su obra apenas dejará escuela y su influencia será escasa. Algunos críticos definen su figura como *islote genial* y cumbre de la música española del siglo XX. El catálogo de su obra publicada en vida es breve y, sin embargo, es el primer músico español cuyo reconocimiento internacional es total y definitivo. Su obra representa, por una parte, un nacionalismo esencializado que trasciende el mero folklorismo; por otra, el logro de una estética personal decantada a partir de variadas estéticas. Así, su obra es obligadamente pleomórfica, puesto que no dispone de una próxima y clara tradición española. Debe partir de la danza y la canción españolas, como es el caso de otros nacionalistas posrománticos (Pedrell, Albéniz, Granados), y asimila la música de sus contemporáneos (desde Debussy y

Ravel hasta Stravinsky) para crear una obra original. Su *españolismo* está logrado por depuración y parte, para ello, tanto de la vieja música española, como de la música andaluza viva de su tiempo. Toda la obra de Falla, hasta llegar a *Atlántida*, es progresivamente depurada, concentrada, y se basa en una rigurosa economía de medios. El talante espiritual de Falla, recogido y cada vez más ascético, va impregnando el «pathos» de su obra a partir de distintas formas estéticas. Sin utilizar material popular, crea esencia andaluza y de cante jondo en *El amor brujo*; sabor español en sus *Canciones*; auténtico *folklore imaginario* —en el sentido bartokiano—, lenguaje original a partir de danzas y canciones españolas, en *La vida breve*. Desde el exultante colorido de estas obras hasta la admirable decantación armónica de *El retablo de Maese Pedro*; desde *El sombrero de tres picos*, donde asimila perfectamente la tonadilla española del XVIII, hasta el refinamiento raveliano de *Psyché*. Y, por fin, esa obra maestra de cámara de la música contemporánea, en palabras de Ravel, que es el *Concierto para clave y cinco instrumentos*.

Falla nace en Cádiz en 1876, año en el que Giner de los Ríos funda la Institución Libre de Enseñanza. Los primeros conocimientos musicales los toma de su madre, y más tarde se traslada a Madrid, ganando en 1899 el Premio de Piano del Real Conservatorio. Entre 1901 y 1903 compone cinco zarzuelas. De 1901 a 1905 recibe enseñanzas de Felipe Pedrell. En 1905 recibe el libreto de *La vida breve*, a la que pondrá música en ese mismo año, estudia a los clásicos españoles, como Cabezón, y se cartea con compositores, como Debussy. Gracias a las recomendaciones del violinista Kochansky emprende viaje a París en 1907 y realiza giras, como pianista y director, por Francia. En

París contacta con Dukas y conoce personalmente a su admirado Albéniz, así como a Fauré. Tras varios intentos fracasados para representar *La vida breve*, primero en el Teatro Real de Madrid y después en Milán, logra estrenarla en Niza en 1907 y más tarde en la Opera Cómica de París. Falla es ya reconocido en el ambiente musical francés, pero el estallido de la primera Guerra Mundial le obliga a volver a España y estrena *La vida breve* en el Teatro de la Zarzuela, en 1914. Esta época será pródiga en artículos y conferencias. Se instala en Barcelona y concluye *Noches en los jardines de España* y más tarde, en Madrid, *El amor brujo*. Pasa, después, una temporada en un sanatorio cordobés por agotamiento nervioso. A partir de entonces, el carácter introvertido y recogido de Falla se acentuará. Compone *El sombrero de tres picos* basada en un relato de Alarcón, para la compañía de ballet de Diaghilev (para el que compuso varias obras Stravinsky). Se estrena en Londres en 1919 con decorados de Pablo Picasso. Compone también la *Fantasia Bética* para piano, a petición de A. Rubinstein. Encontrándose en Londres, en el estreno de *El sombrero de tres picos*, muere su madre y Falla regresa a España, y se instala en Granada con su hermana. Aquí compone *El retablo de Maese Pedro* sobre un episodio del *Quijote*. En el verano de 1921 ocupa la que sería su casa definitiva, el carmen de la Antequeruela Alta, cerca de la Alhambra. Visita frecuentemente la taberna del «Polisario», lugar de reunión de cantaores, músicos, escritores y pintores, como García Lorca y Andrés Segovia. Con ellos organizó el Concurso de cante primitivo andaluz. Pasa una Semana Santa con Lorca en Sevilla, funda la Orquesta Bética, de cámara, con S. Romero (violonchelista) y Eduardo Torres. Con ella estrena *El retablo de Maese Pedro*, que representará en

1923, en París, en el palacio del príncipe Polignac, actuando al clavecín Wanda Landowska. La obra, ceñida y estilizada en sus medios, entronca con la tradición polifónica del siglo de Oro y con la melodía popular. Falla, cada vez más ensimismado en su casa de la Antequeruela, recoge tanto su espíritu como su música y compone el **Concierto para clave y cinco instrumentos** en 1924, que se estrenará en Barcelona dos años más tarde. A partir de aquí su actividad como compositor será escasa, al tiempo que su salud se quebranta y su carácter se torna escrupuloso. Lentamente, va a dedicarse a una obra, basada en un poema de Verdaguer, **Atlántida**, oratorio de vastas proporciones, si se piensa en las características formales del resto de su obra. Muere sin concluir la obra, y lo hará su discípulo Ernesto Halffter. La guerra civil española le sume todavía más en su encierro. No obstante, en 1939 abandona Granada, a la que ya no volverá, y va a Buenos Aires invitado para dirigir algunos conciertos. Se asienta en una villa de la provincia de Córdoba, en Argentina, en donde continúa trabajando en **Atlántida**. Aunque proyecta regresar a España, el comienzo de la segunda gran guerra le disuade, y permanece allí hasta su muerte en 14 de noviembre de 1946, antes de cumplir los setenta años. Un mes más tarde regresan sus restos y son sepultados en la Catedral de Cádiz.

OBRAS

La vida breve, ópera (1905).
Cuatro piezas españolas, piano (1906).
Siete canciones populares españolas, voz y piano (1915).
El amor brujo, ballet (1915).
Noches en los jardines de España, piano y orquesta (1915).
El Sombrero de tres picos, ballet (1919).
Fantasia bética, piano (1919).
Homenaje a Debussy, guitarra (1921).
El retablo de Maese Pedro (1922).
Concierto para clave y cinco instrumentos (1926).
Atlántida, solistas, coro y orquesta (completada por Ernesto Halffter).

BIBLIOGRAFIA

CAMPODONICO, LUIS: Falla. Ed. du Seuil, Solfeques. París, 1965.
DEMARQUEZ, SUSANNE; Manuel de Falla. Ed. Labor. Barcelona, 1968.

FRANCO ENRIQUE: «Atlántida», larga aventura. Ed. Ricordi, Milán, 1961.
GAUTHIER, ANDRE: Manuel de Falla. Ed. Seghers, París, 1966.
MANUEL, ROLAND: Manuel de Falla. Ed. Chaiers d'Art. París. 1930 y Ed. Losada, Buenos Aires 1945.
OROZCO, MANUEL: Falla. Ed. Destino. Barcelona. 1968.
PAHISSA, JAIME: Vida y obra de Manuel de Falla. Ed. Ricordi Argentina, Buenos Aires. 1947.
PAHLEN, KURT: Manuel de Falla und die Musik in Spanien. Olten. 1953.
TREND, JOHN BRAND: Manuel de Falla and the Spanish Music. Nueva York. 1929.
VILLAR, ROGELIO: Falla y su concierto de cámara. Ed. Ritmo. Madrid. 1931.
RITMO, número monográfico del centenario de Falla núm. 467, Madrid, diciembre 1976.

Obras de Manuel de Falla:

FALLA, MANUEL DE: Escritos sobre música y músicos. Ed. Espasa Calpe, 1950. Recopilación y notas de Federico Sopeña. (La obra incluye artículos sobre la música francesa, Felipe Pedrell, Ricardo Wagner, Ravel, el cante jondo, la guitarra, etc.)



DISCOGRAFIA

Para una discografía más detallada, remito al número de la revista RITMO de diciembre de 1976.

El amor brujo.—Marina de Gabarain. Orquesta de la Suisse Ro-

madnd. Ernest Ansermet. Decca. Victoria de los Angeles. Orquesta Filarmonía. Carlo María Giulini. EMI. Inés Rivadeneyra. Orquesta Sinfónica de la RTVE. Igor Markevitch. Philips.

Noches de los jardines de España.—Artur Rubinstein. Orquesta de Filadelfia. Eugéne Ormandy. RCA. Gonzalo Soriano. Orquesta Nacional de España. Ataúlfo Argenta. Columbia.

El sombrero de tres picos.—Teresa Berganza. Orquesta de Suisse Romande. Ernest Ansermet. Decca. Jan De Gaetani. Orquesta filarmónica de Nueva York. Pierre Boulez. CBS.

Concierto para clave y cinco instrumentos.—Igor Kipnis, Eliot Chapo (violín). Pierre Boulez. CBS (El sombrero de tres picos).

Danzas de El amor brujo, la vida breve y El sombrero de tres picos; Fantasia bética; Cuatro piezas españolas. Alicia de Larrocha. Hispavox.

Nocturno. Serenata Andaluza. Vals Capricho. Homenaje a Paul Dukas. Cuatro piezas españolas. Fantasia bética. Joaquín Achúcarro. RCA.

Psyché. Soneto a Córdoba. Victoria de los Angeles. EMI.

El retablo de Maese Pedro.—Julita Bermejo, Carlos Munguía, Raimundo Torres. Orquesta Nacional. Ataúlfo Argenta. Decca.

Siete canciones españolas.—Teresa Berganza. Félix Lavilla (piano). Columbia.

La vida breve.—Victoria de los Angeles, Inés Rivadeneyra, Ana María Higuera, Carlos Cossuta, Víctor de Narké, Gabriel Moreno, Luis Villarejo, José María Higuera, Juan de Andía. Lucero Tena (castañuelas), Víctor Mongue (guitarra). Orfeón Donostiarra. Juan Goristidi, director. Orquesta Nacional de España. Rafael Frühbeck de Burgos. EMI (2 discos).

Atlántida.—Tarrés, Sardinero, Giménez, Ricci, Pérez Iñigo. Orquesta y Coro Nacional de España, Frühbeck. EMI.

Manuel de Falla. Homenaje en su centenario. El amor brujo, El sombrero de tres picos. Noches en los jardines de España. Cuatro piezas españolas. Fantasia bética. El retablo de maese Pedro. Concierto para clave.—Solistas: Alicia de Larrocha. Genoveva Gálvez, Inés Rivadeneyra, Teresa Tourné, Pedro Lavirgen, Renato Cesari. Directores: Jesús Arámbarri, Pedro de Freitas Blanco y José María Franco Gil. Hispavox (2 discos).

Directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S. A.
Marqués del Puerto, 9.
Teléfonos 415 52 55-415 52 44.
BILBAO-8

BILBAO TRADING, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

**DISTRIBUIDORA GENERAL
DE PIANOS**
Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ENRIQUE KELLER
Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

Instrumentos
musicales
Garijo
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

HAZEN
Juan Bravo, 33.
Teléfonos 411 28 48-411 24 06.
MADRID-6.

JORQUERA PIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades
de Concierto.
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfonos 319 60 96-310 69 12.
BARCELONA-3.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

MAXPER, S. A.
Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

POLIMUSICA, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

RESPALDIZA
Plaza de Celenque, 1.
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.



RUY-DIAZ
Pianos y organos europeos, japoneses
y americanos.
San Bernardo, 108.
Teléfono 445 97 99. MADRID-8.



Instrumentos musicales y accesorios.
Distribuidor Acordeones Bugari. Res-
tauración de Pianos.
Conde Duque, 34. Madrid-8.
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.

VIETRONIC, S. A.
Bolivia, 239.
Teléfono: 307 47 12.
BARCELONA-20.

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

CAPRICE, S. A.
Cuerdas para guitarra
Padre Urbano, 1.
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

J. L. ALBERDI
Instrumentos de música
Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.
Teléfonos 237.16.00 - 237.14.30
237.14.90 y 237.15.50
BARCELONA-12.
Calle Galileo, 26-28.
Teléfonos 448 85 64-448 86 64.
MADRID-15.

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

Instrumentos
musicales
Garijo
La gama más extensa
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

GARRIDO
Instrumentos de música
Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.



JUAN ESTRUCH, S. L.
C/ Vallés, 47. Teléfono 674 06 82.
SAN CUGAT DEL VALLES (Barcelona).
Servicio postventa en Barcelona:
C/Ample, 30. Teléfono 315 44 07.
BARCELONA-2.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

VELLIDO, S. A.
Plaza Moyua, 14.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.
Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.
Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales

garijo

Todo para bandas, orquestas etc.
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines, violas, violonchelos
y contrabajos.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales

garijo

Diversidad de instrumentos
y accesorios

Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

**MATERIAL DIDACTICO
MUSICAL**

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales

garijo

Completísimo para la iniciación de la
música.

Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

**EDITORES, LIBROS
Y PARTITURAS**

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
MADRID-9.
Canuda, 45.
Teléf. 231 08 86.
BARCELONA-2.

MUSIC DISTRIBUCION, S. A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfonos 302 27 44-302 25 92.
BARCELONA-1.

**DISCOS, CASSETTES,
MUSICA CLASICA
COMERCIOS ESPECIALIZADOS**

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

**EMPRESAS
DISCOGRAFICAS**

DISCOS COLUMBIA, S. A.

Av. de los Madroños, 27.
Parque Conde de Orgaz.
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

HI-FI

ATAIO INGENIEROS

Enrique Larreta, 12.
Teléfonos 733 05 62-733 37 00.
MADRID-16.

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21.
Teléfonos 270 28 51-279 80 21.
MADRID-20.

FOX IN-DEL-SON, S.A.

Agujas Diamante-Zafiro
Fonocápsulas Magnéticas
Calle Alta, 58
Teléfono 942/239766 - SANTANDER

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

INDICE DE ANUNCIANTES

ADAGIO	31, 83
ALFA-YEBENES	41
BILBAO-TRADING	84
CASA DAMAS	66
CASA WAGNER	6
ESCRIDISCOS	13
HAZEN	2
ROLEX	19
TANGO	78
VINILO	62



La mayor
organización
al servicio de la música

PIANOS

Bechstein
Dietmann

DOINA

HORUGEL

Kemble

OTTO BACH

SAUTER

TOYO

ORGANOS

Domus

GRANADA

 **Jen**

 **LOWREY®**

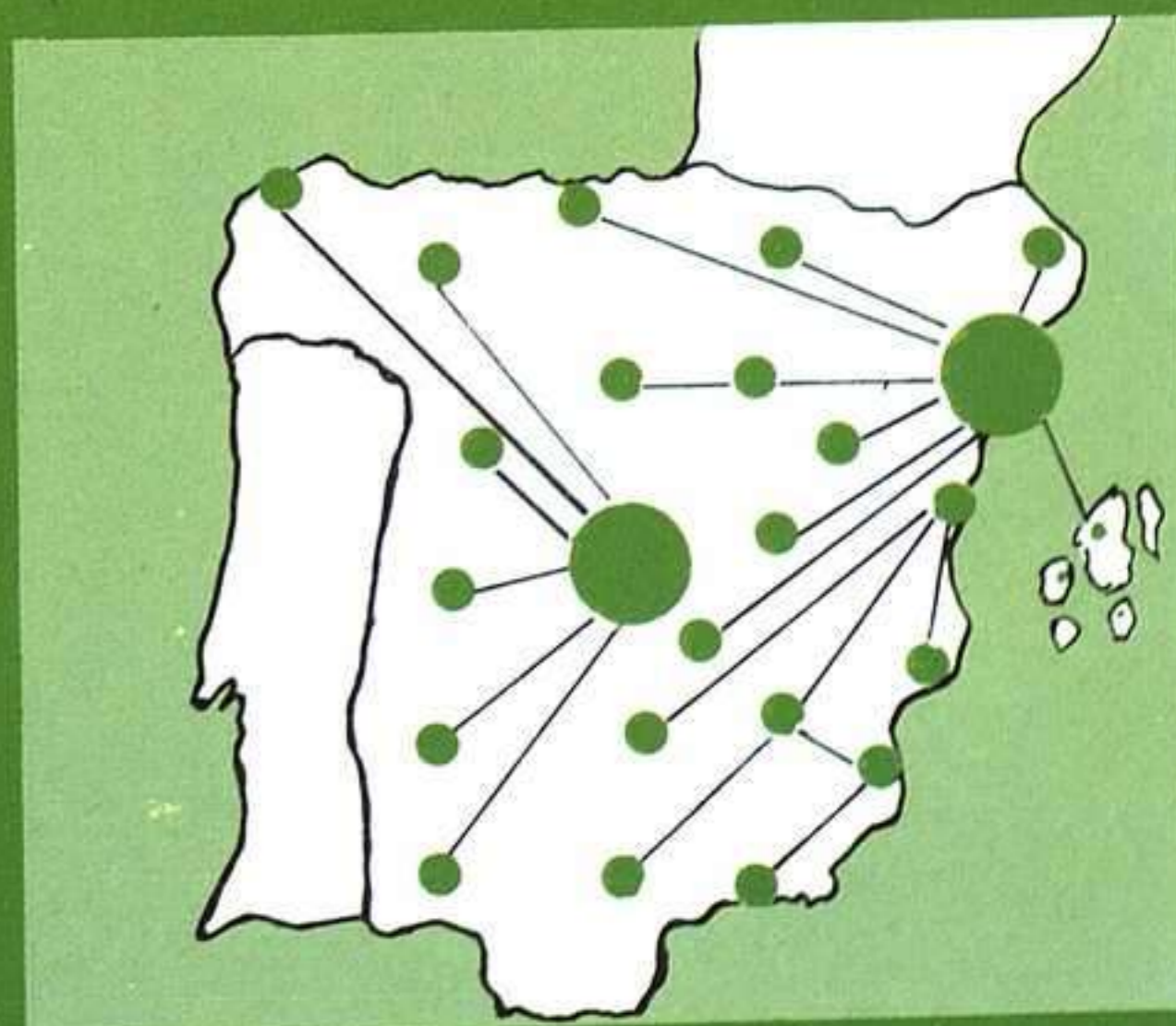
viscount®

Y....

PRESENTA LA NUEVA FRONTERA DEL SONIDO CON:

CASIO®

DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA



Oficinas y Almacenes

Laforja, 75 - Tels. (93) 209 33 00 - (93) 200 18 67 - BARCELONA-21

**BECHSTEIN
ERARD
FUCHS & MÖHR
GAVEAU
GÖRS & KALLMANN
IBACH
KAWAI
PLEYEL
SCHIMMEL**



PIANOS

BILBAO TRADING, S.A.

Caracas, 6 - telf. 419 94 50 - MADRID 4