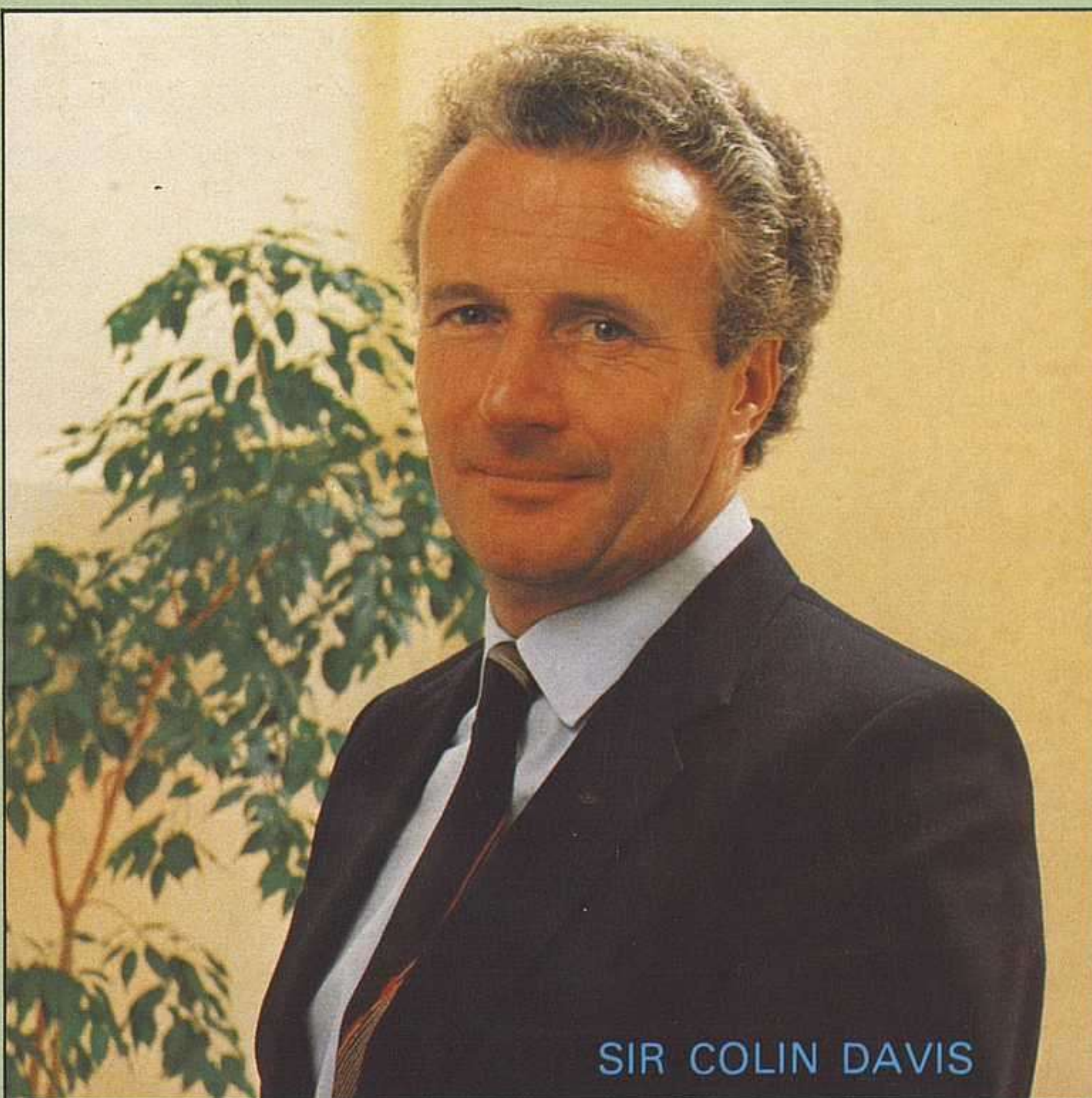
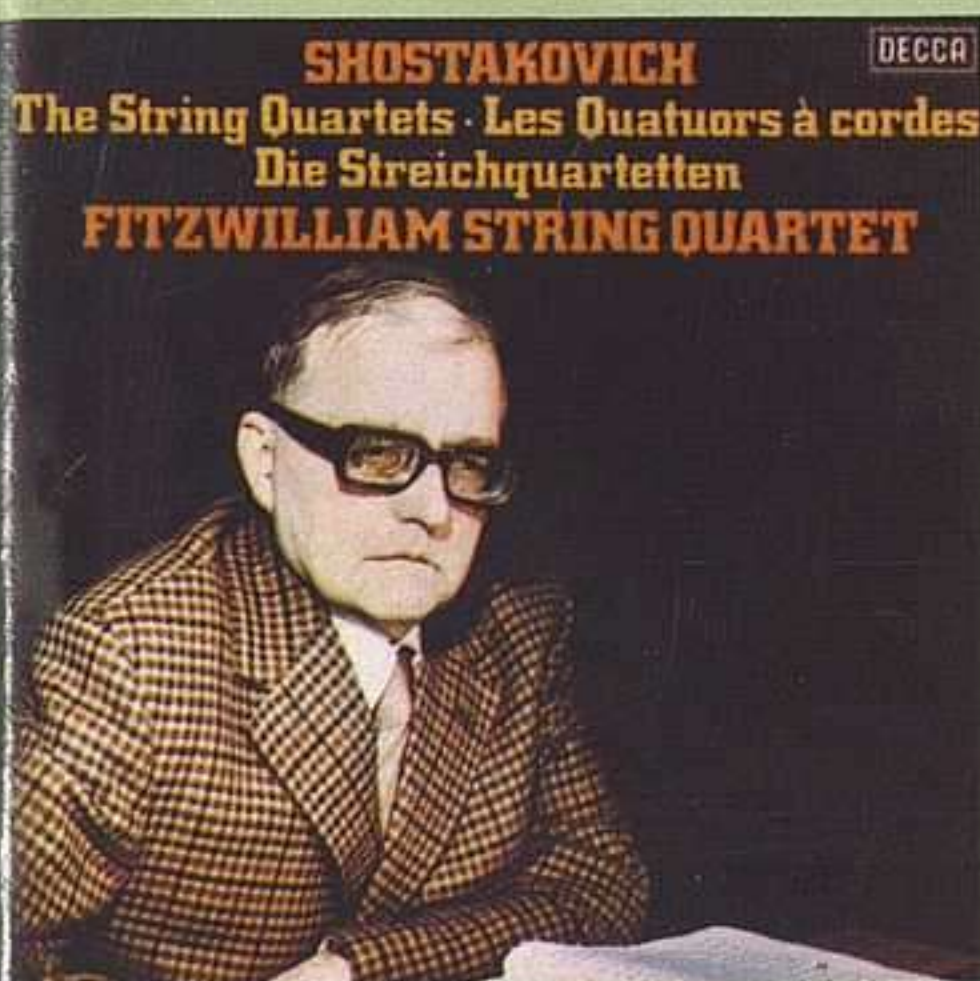


Alfonso X el Sabio

RITMO

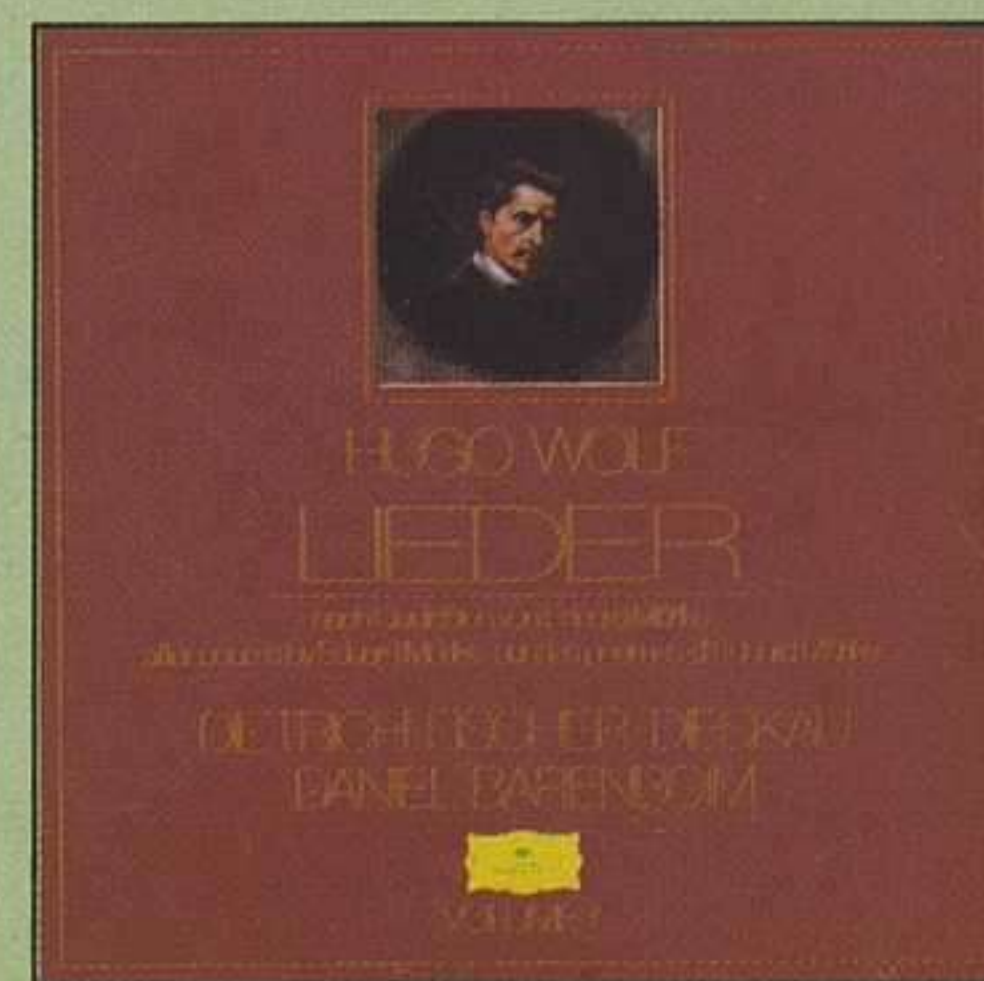
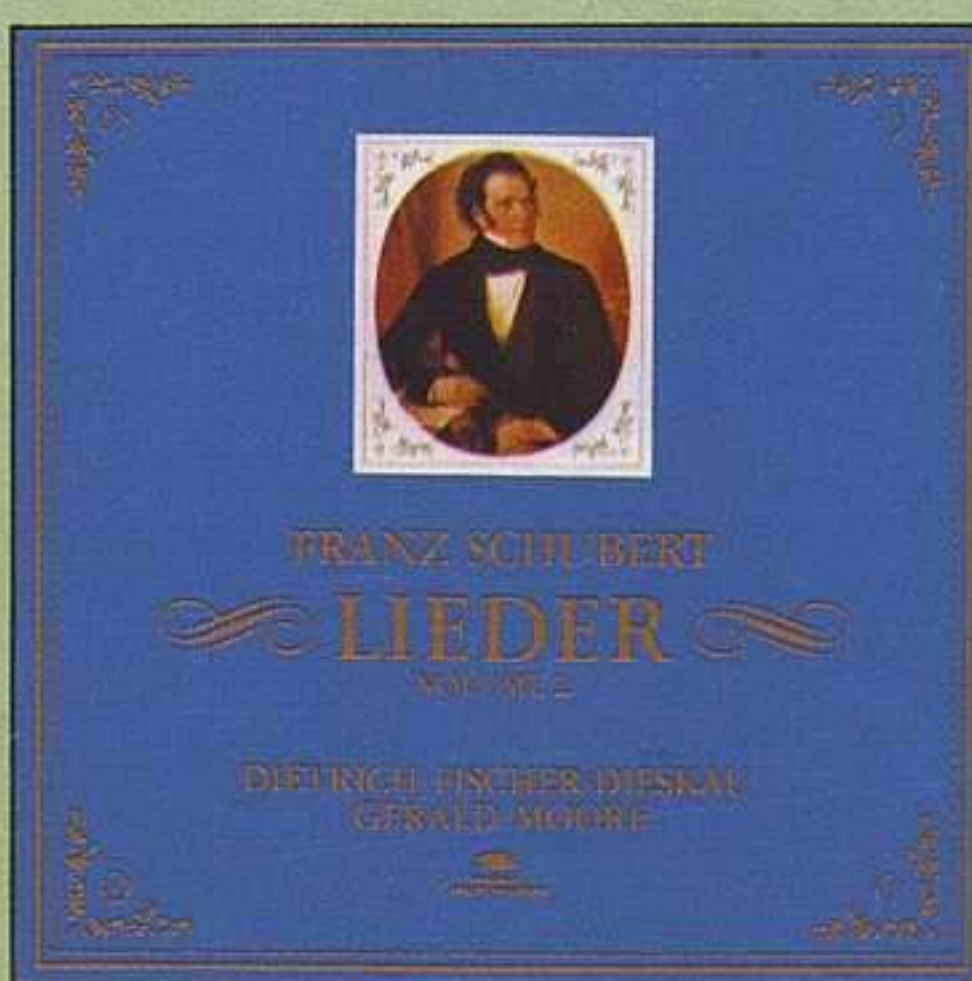
AÑO LV • NUM. 550 • EXTRAORDINARIO • PRECIO 425 PTAS.

Los mejores clásicos 1984



 **MINISTERIO DE CULTURA**

Grabaciones patrocinadas por el Ministerio de Cultura a través de la Dirección General del Libro y Bibliotecas (Subdirección General de Ediciones Sonoras) y publicadas en 1984.



YAMAHA

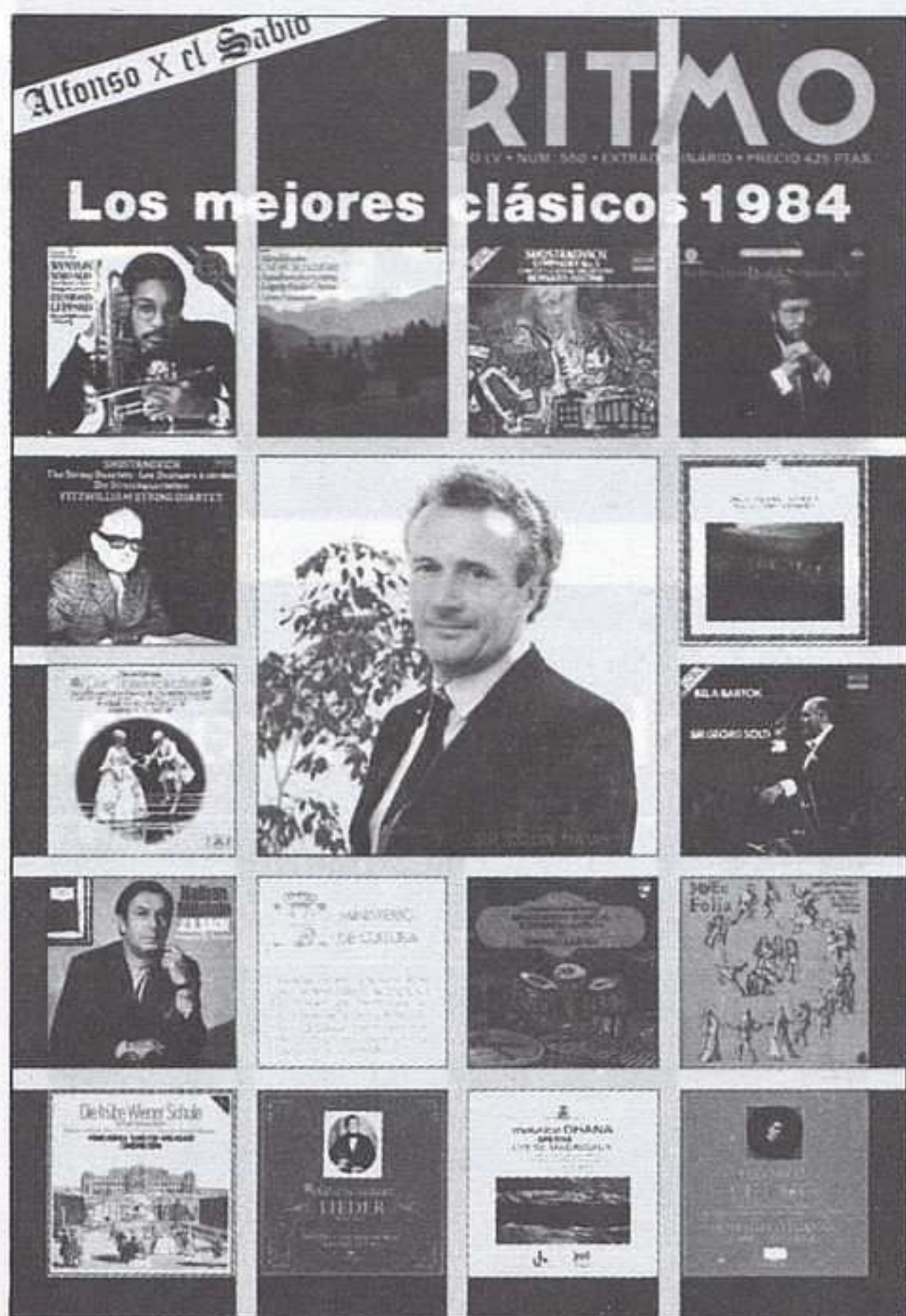
prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales



Importador:

HAZEN

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




Nuestra portada:
Los mejores discos clásicos de 1984 han sido elegidos por nuestros críticos discográficos. Sobre Sir Colin Davis ha recaído la mención al mejor intérprete del año. La información detallada pueden encontrarla en la página 7 y editorial sobre el tema discográfico en la página 5.

Banda Sinfónica Municipal de Madrid: Los setenta y cinco años de la Banda Municipal de Madrid relatados por su director titular actual, más una entrevista con Enrique Moral, en páginas patrocinadas por el Ayuntamiento de Madrid (pág. 11).

75

AÑOS DE HISTORIA



Que una institución musical cumpla setenta y cinco inintermitidos años de existencia en nuestro país, es motivo suficiente para que nuestra revista se ocupe profusamente de ella. En este número especial de RITMO, en que dedicamos bastantes páginas a una efeméride de setecientos años (la de Alfonso X el Sabio), queremos acercarnos a la actualidad musical española a través de una institución que cumple bodas de platino; su popularidad no le resta en absoluto una altura y calidad innegables y su tradición no impide que una corporación formada relativamente hace poco tiempo le preste la atención que merece. La acción musical del Ayuntamiento madrileño, de la que nos da noticia el Teniente Alcalde del Área de Cultura, pasa por la 'dignificación' de la Banda y por la dotación de la ciudad de una infraestructura que permita esta 'dignificación'. El año 84 ha sido también para la agrupación musical el año del reconocimiento de su carácter sinfónico.

Alfonso X El
 Un importante acontecimiento de la música española, el setecientos aniversario de la muerte de el Rey Sabio, que conmemoramos con una serie de interesantes artículos y reproducción a color de las miniaturas de las **Cantigas** (págs. 35 a la 66).



EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

La educación musical a través de ordenadores.
 Entrevista a Alfonso Aijón, director de Ibermúsica.

Sumario

Editorial

Un mercado candente 5

Premios RITMO

Los mejores discos clásicos de 1984 7

Banda Sinfónica Municipal de Madrid

Setenta y cinco años de historia 11

Entrevista

Julio García Casas. Presidente de Juventudes Musicales de Sevilla 21

Artículos

Los seis Conciertos para dos órganos obligados del Padre Soler y el órgano insólito del Infante don Gabriel 24

Dionisio Aguado: el hombre 26

Roberto Gerhard, creador de la vanguardia musical española 29

Veinte años de Zaj 32

Alfonso X el Sabio

Biografía, personalidad y obra de Alfonso X el Sabio 36

Las miniaturas de las **Cantigas**, su importancia organológica 41

Alfonso X el Sabio y la música de su tiempo 49

Juan Gil de Zamora, ¿teórico musical alfonsí? 52

Las **Cantigas de Santa María** y Monseñor Higinio Anglés 54

El mundo trovadoresco 60

Actos conmemorativos del séptimo centenario de Alfonso X 65

Discografía 66

Crítica Discográfica 69

Músicos del siglo XX

Joaquín Turina 79



FESTIVAL DE BAYREUTH 1985

Solamente se dispone de 15 plazas con derecho a entrada.

Viaje del 1 al 15 de agosto de 1985.

Se asiste al ciclo completo del festival.

5 días en los paisajes de Baviera.

10 días con la música de Wagner.

EL VIAJE

- 1 agosto Salida en avión de línea regular desde el aeropuerto de Madrid (Barajas) hacia Munich. Llegada y alojamiento en hotel de 1ª clase en régimen de media pensión.
- 2-5 Estancia en el régimen indicado en Munich con excursiones facultativas.
- 6 Salida en autocar hacia Bayreuth. Llegada y alojamiento en los hoteles que nos asigne la organización del festival, en régimen de alojamiento y desayuno. Por la tarde se asistirá a la representación de **Tannhauser**.
- 7 Estancia en Bayreuth y asistencia a la representación de **Parsifal**.
- 8 Estancia en Bayreuth y asistencia a la representación de **Hollander**.
- 9 Estancia en Bayreuth y asistencia a la representación de **1ª Ring**.
- 10 Estancia en Bayreuth y asistencia a la representación de **2ª Ring**.
- 11 Estancia en Bayreuth con excursiones facultativas.
- 12 Estancia en Bayreuth y asistencia a la representación de **3ª Ring**.
- 13 Estancia en Bayreuth con excursiones facultativas.
- 14 Estancia en Bayreuth y asistencia a la representación de **4ª Ring**.
- 15 Salida en autocar hacia Munich, traslado al aeropuerto y regreso a Madrid en vuelo de línea regular.

La salida de Madrid se realizará con el encuentro de todos los participantes en el viaje en un hotel de la ciudad, para ser trasladados, junto con un representante de FERYSA hasta el aeropuerto de Madrid (Barajas) en donde nuestra organización se ocupará del embarque de todos los pasajeros. A la llegada a Munich un guía profesional recibirá al grupo, haciéndose cargo de los equipajes y trasladándose hasta el hotel asignado. El día de la partida hacia Bayreuth, el mismo guía recogerá al grupo hasta su acomodación en los hoteles de Bayreuth, de idéntica forma se procederá para el regreso a Madrid. De esta forma FERYSA le garantiza la total y completa asistencia técnica hacia todos los componentes del grupo, ofreciendo un auténtico viaje de primera clase.

CONDICIONES DE RESERVA

Precio total del viaje, por persona: 250.000.— Ptas.

Este precio incluye los traslados al aeropuerto, los viajes en vuelo regular, alojamiento en los hoteles en los regímenes indicados, la asistencia técnica durante el viaje y las entradas a las representaciones del Festival. Existe la posibilidad de asistir al viaje como acompañante, sin derecho a localidades, siendo en ese caso el precio del viaje: **175.000.— Ptas. por persona.**

Para realizar la reserva de plazas, es necesario remitir una carta a la Dirección de FERYSA, y al domicilio que figura al pie, indicando el número de plazas que se desean reservar, y adjuntando talón bancario por un importe de 100.000 Ptas. por cada una de las plazas a reservar, talón que deberá ser nominativo a FERYSA. A la recepción de la reserva procederemos a su confirmación por escrito.

BAYREUTHER FESTPIELE

S.A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES

C/ Ordóñez, 1 • 28029 MADRID • Tlfs. (91) 215 74 77 - 215 68 48 - 215 68 49 • Telex 45490 FERI E.

Fundador:
Fernando Rodríguez del Río.

Director:
Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector:
Ramon Barce.

Adjuntos a la Dirección:
Angel Carrascosa y Manuel Chapa.
Brunet.

Redactora Jefe:
Amelia Díe.

Director Comercial:
Fernando Rodríguez Polo.

Colaboran en este número:
Rafael Banús, Llorenç Barber, Francisco Chacón, Moisés Davia, Ismaél Fernández de la Cuesta, Luis Carlos Gago, Pedro González Mira, Ascensión González Serrano, Sabas de Hoces, Beryl Kenyon de Pascual, José López Calo, Enrique Martínez Miura, Rafael Mota Murillo, Juan Ignacio de la Peña, Gerardo Queipo de Llano, José L. Romanillos, Tarrés y Jacinto Torres.

Diagramación:
Antonio Roca.

Corresponsales:
Victoria-Casares (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Enrique Molina Segura (Badajoz), I. Taddei (Roger Alier, Xosé Avinoá, Santiago Bueno, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardell) (Barcelona), Patrocinio de los Ríos (Burgos), Francisco Vicent Domenech y Antonio Gascó (Castellón), Juan Miguel Moreno Blanco (Córdoba), Carlos Villanueva (Galicia), Francisco Esnaola (Gipuzkoa), Grupo Gárnata (Granada), Juan Antonio Torres Planell (Ibiza y Formentera), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas), José García Morales (Murcia), Francisco Javier Monreal Arizmendi (Navarra), Pere Estelrich (Palma de Mallorca), Ricardo Hontañón (Santander), José Manuel Delgado (Sevilla), Gonzalo Badenes, Blas Cortes y José Domenech (Valencia), María Isabel Muñoz (Valladolid), José Urquijo Respaldiza (Vizcaya), Eduardo Fauque (Zaragoza), Nestor Echevarría (Argentina), Gerardo Antonio Leyser (Austria), Nicolas Koch Martín (Bélgica), Leticia Pagano (Brasil), Agustín Blanco Bazan (Gran Bretaña).

Edita:
LIRA EDITORIAL S.A.
Virgen de Aranzazu, 21
Madrid.

Redacción:
Virgen de Aranzazu, 21. (Edificio Falla) 28034 Madrid. Tlfs. (91) 729 15 56 - 729 15 52. Télex 45490 FERI E.

Distribución:
S.A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES.
Ordóñez, 1. 28029 Madrid. Apartado 151036. Tlfs. (91) 215 74 77 215 68 48 - 215 68 49. Télex 45490 FERI E.

Suscripciones: España: Año 4.825 ptas. número suelto: 425 ptas. atrasado: 450 ptas. Extranjero: Vía terrestre o marítima 45 dólares USA, vía aérea: 65 dólares USA.

Imprime: Pentacom S.L., Hachero, 4. 28018 Madrid.

Depósito Legal TO-2-1958: Inscrita en el Registro de Empresas Periódicas con el número 329.

Un mercado candente

No hace mucho que tocábamos en un Editorial el tema del disco. Hoy tenemos que volver sobre él, ya que desde todos los ángulos —fabricantes, distribuidores, importadores, vendedores y compradores— se oyen quejas y se especula constantemente con la imposibilidad de manejar un MERCADO CANDENTE como el del disco.

Para el comprador, el disco resulta caro. En cambio, la actividad musical primaria, los conciertos en vivo, son con frecuencia bastante asequibles en cuanto a precios. En cualquier ciudad española se puede asistir a conciertos de buena calidad por precios similares a los del teatro o el cine. (Por otra parte, no hay que olvidar que existen siempre buen número de conciertos gratuitos, o a precios mínimos). La razón es, sin duda, no que el disco sea más costoso que la organización de los conciertos, sino que ésta ha sido en gran parte asumida, como servicio cultural, por el Estado; en tanto que el disco sigue siendo en España única y exclusivamente una industria que precisa de rentabilidad (las pequeñas excepciones que podrían señalarse no tienen ninguna incidencia sobre el mercado, aparte de que sus precios son, sorprendentemente, los mismos que los de las casas comerciales), con lo que el aumento de los costos se refleja de inmediato en el precio de venta al público.

Es importante señalar también que el mercado español es ya hoy, en virtud de la importación masiva de discos (hecha por las propias firmas productoras, o por los importadores), no un mercado nacional, sino prácticamente internacional (en el sentido, claro es, de los grandes monopolios occidentales). También es curioso recordar cómo en un tiempo se impidió la importación para defender a las empresas nacionales; cómo después entraron discos importados sensiblemente más caros que los nacionales, a causa del setenta por ciento de gravamen arancelario; y cómo después, y por ese aumento de los costos de producción, el precio del disco importado se ha ido acercando al de los nacionales, ya que éstos, al prensar y al fabricar carpetas para tiradas muy pequeñas, resultan antieconómicos y no pueden competir con los costos menores por ejemplar de las grandes tiradas de origen.

Aún algo más, y sin pretender agotar esta plural problemática. Cada vez se estabilizan tiradas menores, de manera que el gran número de títulos (aumentado ahora vertiginosamente por la importación) se compensa con el pequeño número de ejemplares. El mercado no se amplía; quizá, en general, las empresas ni siquiera se esfuerzan en aumentarlo. Se mantiene constantemente saturado, como el del libro: el número de compradores es pequeño pero seguro; entonces se le ofrecen cada vez más títulos en la esperanza de que no se eche atrás y aumente sus compras. Aparte de que tal saturación no puede literalmente ser absorbida por el comprador; y aparte también de que no se intenta una real ampliación del número de compradores, lo cual es culturalmente muy negativo, está el problema —secundario, pero muy de tenerse en cuenta— de que la cortedad de las tiradas casi imposibilita la venta ulterior de restos de edición a precios asequibles, venta ésta muy importante —y rentable en muchos sentidos) en otros países. Esta saturación o incidencia sobre los mismos compradores, aparte de fomentar una cultura cerradamente elitista en el peor sentido de la palabra, se ve agravada por la rápida sucesión de técnicas de grabación y de equipos reproductores (sobre algunos de estos problemas RITMO ha abierto sus páginas a cualquier opinión que quiera ser esclarecedora), sucesión que recarga aún más el limitado perímetro de la demanda.

Quizás fuera conveniente para el mercado discográfico un cambio de directrices. Quizás, en algún aspecto, una mayor y más inteligente colaboración estatal —conceder al disco clásico la consideración de elemento cultural— podría mejorar la situación, aunque, tras de lo expuesto, no podemos ya estar seguros de que, por ejemplo, una mejora arancelaria o una reducción de los impuestos que gravan el disco, hiciese bajar suficientemente los precios. Pero lo que es evidente es que un mercado en estas condiciones resulta sin duda un mercado inmanejable y precario.

FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS
TEMPORADA MUSICAL '85

BARCELONA, DEL 10 DE GENER AL 7 DE FEBRER DE 1985

V Festival de Música Romàntica

ROMANTICISME I NACIONALISME

CONCERTS

DIJOUS, 10 DE GENER, A LES 21 H. PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

ALICIA DE LARROCHA, PIANO
OBRES DE GRIEG, ESPLÀ I GRANADOS

DIMARTS, 15 DE GENER, A LES 21.30 H. LA PALOMA

TRIO ITALIANO
CARLO BRUNO, PIANO / **FELICE CUSANO**, VIOLÍ
ELSO ALTOBELLI, VIOLONCEL
OBRES DE RACHMANINOV, MARTUCCI I SMETANA

DIMARTS, 22 DE GENER, A LES 21 H. PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

ORQUESTA DE CÁMARA REINA SOFÍA
CONCERTINO: **GONÇAL COMELLAS**
OBRES D'ELGAR, TOLDRA I GRIEG

DILLUNS, 28 DE GENER, A LES 21.30 H. LA PALOMA

QUARTET DE VARSÒVIA
PERFECTO GARCÍA CHORNET, PIANO
OBRES DE BORODIN I FRANCK

DIMARTS, 29 DE GENER, A LES 21 H. PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

ELLY AMELING, SOPRANO / **RUDOLF JENSEN**, PIANO
OBRES DE FAURÉ, WOLF, CHAUSSON I DUPARC

DIMECRES, 30 DE GENER, A LES 21.30 H. CENTRE CULTURAL DE LA CAIXA DE PENSIONS

THE FAIRFIELD QUARTET
ALBERT GUINOVART, PIANO / **ORIOL ROMANÍ**, CLARINET
OBRES DE DVORAK I HOWELLS

DIVENDRES, 1 DE FEBRER, A LES 21.30 H. CENTRE CULTURAL DE LA CAIXA DE PENSIONS

LLUÍS I MARIA LOURDES PÉREZ MOYÓ
DUO DE PIANO
OBRES DE RACHMANINOV, SCRIBIN, LISZT I INFANTE

DIMARTS, 5 DE FEBRER, A LES 21.30 H. CENTRE CULTURAL DE LA CAIXA DE PENSIONS

MARIA ROMA, PIANO / **IÑAKI FRESAN**, BARÍTON
OBRES DE LISZT, GLINKA, GRIEG I CHOPIN

DIJOUS, 7 DE FEBRER, A LES 21.30 H. CENTRE CULTURAL DE LA CAIXA DE PENSIONS

MARK FRIEDHOFF, VIOLONCEL / **ANDREU GUASCH**, PIANO
OBRES DE RACHMANINOV, KODALY I BRIDGE

ACTIVITATS

DEL 20 AL 26 DE GENER. CURS D'INTERPRETACIÓ PER A CANTANTS I PIANISTES

**"EL NACIONALISMO ESPAÑOL EN LA
CANCIÓN DE CONCIERTO"**
CENTRE CULTURAL DE LA CAIXA DE PENSIONS

DIES 16, 23 I 30 DE GENER, I 6 DE FEBRER. AUDICIONS DISCOGRÀFIQUES COMENTADES

**EL LLEGAT ROMÀNTIC. LES ESCOLES
NACIONALS DEL SEGLE XIX**
CENTRE CULTURAL DE LA CAIXA DE PENSIONS

Venda de localitats: A partir del 29 de desembre fins a la data dels concerts, a les taquilles del Palau de la Música Catalana, a partir de les 17 h. i al Centre Cultural de la Caixa de Pensions i a La Paloma, des de les 18 h. per als concerts que se celebren en aquests Centres.



FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

LOS MEJORES DISCOS CLASICOS DE 1984

PREMIOS RITMO

Decimoquinta edición

Siguiendo con el sistema de puntuación para la elección de LOS MEJORES DISCOS CLASICOS DE 1984 que iniciamos para la votación correspondiente a 1982, los resultados de este año 1984 requieren alguna aclaración puntual: en el apartado de *Música orquestal de los siglos XIX y XX* dos discos han quedado prácticamente empatados, y hemos decidido incluir los dos, bien distintos —uno de una representativa partitura del siglo pasado y el otro del actual— pero apoyados con idéntica firmeza en los primeros puestos por los votantes que los conocían: la **Sexta Sinfonía** de Dvorak por Andrew Davis y la **Quinta** de Shostakovich por Haitink. Una vez efectuadas las correcciones, la diferencia que los separa es inferior a un punto.

Otros capítulos disputados han sido el de *Conciertos*, en el que al disco premiado —**Conciertos de trompeta** por W. Marsalis y Leppard— sigue con siete puntos menos **Las Cuatro Estaciones** de Vivaldi por Carmirelli e I Musici. Y el de *Novedad Significativa* en el que la ópera **Doktor Faust** de Busoni ha quedado tres puntos por debajo de los **Lieder completos** de Schubert.

Por el contrario, en *Música Antigua y Renacentista*, **Ludus Danielis** ha obtenido seis veces más puntos que el que le sigue. O en *Música Instrumental*, donde la **Obra para violín solo** de Bach por Milstein más que duplica al disco de Schumann por Argerich. Y también el *Intérprete del Año* duplica con creces al artista que le sigue. En efecto, los votantes, además de haber apoyado masivamente este año a Sir Colin Davis, han propuesto en diversos apartados bastantes discos dirigidos por él aunque ninguno haya obtenido el primer puesto: las **Sinfonías 29 y 39**, de Mozart; **La Canción de La Tierra**, de Mahler; **La Flauta Mágica**, de Mozart y **The Turn of the Screw**, de Britten.

Hemos decidido dejar desierto el apartado *Grabación Histórica* por el escasísimo número de discos editados en 1984 encuadrables en este capítulo el débil apoyo que todos ellos han suscitado en los votantes.

El Premio de la Dirección de RITMO en la edición 1984 de **Los Mejores clásicos**

se desdobra para cubrir el reconocimiento a la labor que en favor de la culturización musical de nuestro país representan dos importantes aportaciones al mercado discográfico español; una, procedente del sector privado y la otra, del público. Sus titulares, la Editorial Salvat y el Ministerio de Cultura. A la Editorial Salvat por su colección didáctica publicada en 1984, esos cinco volúmenes con que cerró su Enciclopedia **Los Grandes Temas de la Música**, complemento magnífico de aquella otra gran colección **Los Grandes Compositores**, cuyo éxito cabe considerar como un auténtico hecho fenomenológico musical. Y al Ministerio de Cultura, por las grabaciones discográficas que la Subdirección General de Ediciones Sonoras, de la Dirección General del Libro y Bibliotecas, ha patrocinado a lo largo de 1984 y hoy enriquecen el catálogo discográfico nacional, patrocinio que lleva a cabo sin otro propósito que «difundir y poner al alcance del público medio, a través de la edición sonora, lo más representativo de la obra de autores españoles, cuya edición no suele ser muy habitual».

MUSICA ANTIGUA Y RENACENTISTA

Premio:

«**LUDUS DANIELIS**» («El Auto de Daniel» o «Le Jeu de Daniel»). Pro Cantione Antiqua. Landini Consort. Decca, Oiseau-Lyre 9-51008. Importación. (No comentado). (45 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

«**Canciones de Romeros y Peregrinos**». C. Villanueva (Hispanvox).

«**La Primavera**». The Boston Camerata. J. Cohen (Erato).

«**En Folía**». Grupo Sema (Hispanvox).

MUSICA DE VANGUARDIA

Premio:

OHANA: Lys de Madrigaux. Messe. Solistas. Coro de Radio Francia. Conjunto Instrumental. G. Reibel. Erato STU 71482. Importación. (No comentado). (45 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

LIGETI: Concierto de cámara. Ramificaciones. Aventuras. Nuevas Aventuras. Ensemble Intercontemporain. Boulez. (D.G.).

BERIO: Coro. Coro y Orq. Sinfónica de La Radio de Colonia. Berio (D.G.).

BOULEZ: Eclat-Multiples. Rituel. Orq. Sinfónica de La BBC. Ensemble Intercontemporain. Boulez (CBS).

MADERNA: Aura. Biogramma. Quadri-vium. Orq. Sinfónica de La Radio del Norte de Alemania. Sinopoli. (D.G.).

LANDOWSKI: Un enfant appelle. La prison. Vishnevskaya, Rostropovich. Orq. Nacional de Francia y Nacional de Lille. Rostropovich. Landowski (Erato).

STOCKHAUSEN: Der Jahreslauf. Solistas. Stockhausen (D.G.).

PARTICIPANTES EN LAS VOTACIONES

Gonzalo Bádenes, Ratael Banús, Juan Luis Bardisa, Santiago Bueno Salinas, Blas Cortés, Francisco Chacón, Luis Carlos Gago, Jorge Giner, Pedro González Mira, Enrique Martínez Miura, Juan Ignacio de la Peña, Gerardo Queipo de Llano, Sabas de Hocos, Luis Sales y Carlos Villanueva.

MUSICA ORQUESTAL DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Premio:

«**MUSICA VIENESA DE LA EPOCA PRE-CLASICA**» (ALBRECHTSBERGER, DITERSDORFF, MONN, SALIERI, STARZER, VANHAL, WAGENSEIL, ZIMMERMANN). Holliger, Furi, Demenga. Camerata de Berna. Thomas Furi. Archiv 410 599-1, 3 discos. Digital. Importación. (Comentado en el núm. 545). (57 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

HAENDEL: 8 Oberturas. Orq. Inglesa de Cámara. Leppard (Philips).

«**Musique pour la Chambre du Roy**». Academy of Ancient Music. Hogwood. (Decca Oiseau-Lyre).

MOZART: Danzas y Marchas. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Marriner (Philips).

HAENDEL: Música Acuática. The English Concert. Pinnock (Archiv).

VIVALDI: 9 Conciertos de cuerda. I Musici (Philips).

GEMINIANI: Concerti grossi op. 3. Aca-

demy of Ancient Music. Hogwood (Decca Oiseau-Lyre).

ALBINONI: 12 *Concerti op. 5*. I Musici (Philips).

VIVALDI: *L'Estro Armonico*. I Musici (Philips).

BACH: *los 6 Conciertos de Brandemburgo*. Orq. Barroca de Amsterdam. Koopman (Erato).

C.P.E. BACH: *las 4 Sinfonías de Hamburgo, Wq. 183*. Orq. Inglesa de Cámara. Leppard (Philips).

MOZART: *Sinfonías núms. 29 y 39*. Orq. Estatal de Dresde. C. Davis. (Philips).

MOZART: *Serenatas núms. 9 y 13*. Orq. Filarmónica de Viena. Levine (D.G.).

MUSICA ORQUESTAL DE LOS SIGLOS XIX Y XX

Premios (Ex aequo)

DVORAK: *Sinfonía núm. 6*. Orquesta Philharmonia, Londres. Andrew Davis. CBS D 36708. Digital. Importación. (Comentado en este número. (29 puntos).

SHOSTAKOVICH: *Sinfonía núm. 5*. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Bernard Haitink. Decca 9-50036. Digital. Importación. (Comentado en el núm. 549). (28 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

BRAHMS: *las 4 Sinfonías. Oberturas Trágica y Académica. Variaciones Haydn*. Orq. Filarmónica de Viena. Bernstein. (D.G.).

BARTOK: *Concierto para orquesta. Suite de Danzas*. Orq. Sinfónica de Chicago. Solti (Decca).

PROKOFIEV: *Cinderella*. Orq. de Cleveland. Ashkenazy (Decca).

SCHUBERT: *10 Sinfonías*. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Marriner (Philips).

BARTOK: *El Mandarín Maravilloso. Dos Retratos*. Mintz. Orq. Sinfónica de Londres Abbado. (D.G.).

R. STRAUSS: *Don Juan. Till Eulenspiegel. Muerte y Transfiguración*. Orq. Sinfónica de Londres. Abbado. (D.G.).

BRUCKNER: *Sinfonía núm. 5*. Orq. Sinfónica de Chicago. Solti (Decca).

BRUCKNER: *Sinfonías-núms. 8 y 9*. Orq. del Concertgebouw. Haitink (Philips).

PROKOFIEV: *Romeo y Julieta, selección. Sinfonía «Clásica»*. Orq. Sinfónica de Chicago. Solti (Decca).

BRUCKNER: *Sinfonía núm. 4 «Romántica»*. Orq. Sinfónica de Chicago. Solti (Decca).

FALLA: *El Amor Brujo. El Sombrero de tres Picos*. Orq. Sinfónica de Montreal. Dutoit (Decca).

GRIEG: *Danzas Sinfónicas. Romanza de la antigua Noruega*. Orq. Philharmonia. Leppard (Philips).

CHAIKOVSKY: *Sinfonía núm. 6 «Patética»*. Orq. Sinfónica de Londres. Böhm (D.G.).

BRUCKNER: *Sinfonía núm. 1*. Orq. Filarmónica de Berlín. Karajan (D.G.).

GERSHWIN: *Rhapsody in blue. BERNSTEIN:* *Danzas de West Side Story*. Bernstein. Orq. Filarmónica de Los Angeles. Bernstein. (D.G.).

SHOSTAKOVICH: *Sinfonía núm. 8*. Orq. del Concertgebouw. Haitink (Philips).

COPLAND: *Primavera Apalache. BARBER, BERNSTEIN, SCHUMAN*. Orq. Filarmónica de Los Angeles. Bernstein (D.G.).

DVORAK: *Sinfonía núm. 9 «Del Nuevo Mundo»*. Orq. Sinfónica de Chicago. Solti (Decca).

CONCIERTOS

Premio:

HAYDN, HUMMEL, L. MOZART: *Conciertos para trompeta*. Winton Marsalis. Orquesta National Philharmonic. Raymond Leppard: CBS D 37846. Digital. Importación. (Comentado en el núm. 547). (39 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

VIVALDI: *Las Cuatro Estaciones*. Carmirelli. I Musici (Philips).

HAENDEL: *los Conciertos para órgano*. Preston. The English Concert. Pinnock (Archiv).

TARTINI: *Conciertos para violín D 56 y 83*. Accardo. Orq. Inglesa de Cámara. Accardo (Philips).

MOZART: *Conciertos para piano núms. 15 y 16*. Ashkenazy. Orq. Philharmonia. Ashkenazy (Decca).

SAINT-SAENS, WIENIAWSKY: *Conciertos para violín*. Perlman. Orq. de París. Barenboim (D.G.).

BACH: *Concierto triple. Concierto para 2 claves BWV 1062*. Ledger, Leppard, J.L. García Asensio, Adeney. Orq. Inglesa de Cámara. Leppard (Philips).

BARTOK, HINDEMITH: *Conciertos para viola*. Benyamini. Orq. de París. Barenboim (D.G.).

BEETHOVEN: *los 5 Conciertos para piano*. Brendel. Orq. Sinfónica de Chicago. Levine (Philips).

J.W.A. STAMITZ: *Concierto para clarinete en Si b M*. Hacker. Academy of Ancient Music. Hogwood (Decca Oiseau-Lyre).

BEETHOVEN: *los 5 Conciertos para piano*. Pollini. Orq. Filarmónica de Viena. Jochum, Böhm (D.G.).

MOZART: *Conciertos para violín núms. 3 y 5*. Perlman. Orq. Filarmónica de Viena. Levine (D.G.).

BRAHMS: *Concierto doble*. Mütter, Meneses. Orq. Filarmónica de Berlín. Karajan (D.G.).

PROKOFIEV: *Conciertos para violín núms. 1 y 2*. Mintz. Orq. Sinfónica de Chicago. Abbado (D.G.).

HAYDN, REICHA, ROSSINI, DONIZETTI: *Conciertos para oboe y corno inglés*. Holliger. Orq. del Concertgebouw. Zinman (Philips).

KABALEVSKY, SHOSTAKOVICH: *Conciertos para violoncelo*. Yo-Yo Ma. Orq. de Filadelfia. Ormandy (CBS).

SCHUMANN, SIBELIUS: *Conciertos para violín*. Kremer. Orq. Philharmonia. Muti (EMI).

MOZART: *Conciertos para piano núms. 19 y 25*. R. Serkin. Orq. Sinfónica de Londres. Abbado (D.G.).

MUSICA DE CAMARA

Premio:

SHOSTAKOVICH: *los 15 Cuartetos de cuerda*. Cuarteto Fitzwilliam. Decca 9-90025, 7 discos. Importación. (Comentado en el núm. 546). (45 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

DEBUSSY, RAVEL: *Cuartetos*. Cuarteto Orlando (Philips).

MOZART: *Sonatas para violín K 301 a 304*. Perlman. Barenboim (D.G.).

BEETHOVEN: *las 10 Sonatas para violín*. Perlman. Ashkenazy (Decca).

CHAIKOVSKY, VERDI: *Cuartetos*. Cuarteto Amadeus (D.G.).

BARTOK: *los 6 Cuartetos*. Cuarteto Juilliard (CBS).

VIVALDI: *9 Conciertos de cámara*. Petri, Holliger, Thunemann, Ayo, Jaccottet (Philips).

HAYDN: *los Tríos completos para piano*. Trío Beaux Arts (Philips).

SCHUBERT: *Quinteto de cuerda*. Cuarteto Alban Berg, H. Schiff (EMI).

TARTINI: *4 Sonatas para violín*. Michelucci, Smit Sibinga (Philips).

SCHUBERT: *Quinteto de cuerda*. Cuarteto Fitzwilliam, Kampen (Decca).

SCHÖNBERG: *Noche Transfigurada. Trío de cuerda*, Cuarteto LaSalle, McInnes, Pegis (D.G.).

CHERUBINI: *los 6 Cuartetos de cuerda*. Cuarteto Melos (D.G.).

MENDELSSOHN: *las 2 Sonatas para violoncelo*. Bijlsma, Hoogland (Philips).

BEETHOVEN: *Septimino. Trío para clarinete*. Nuevo Octeto de Viena (Decca).

BORODIN: *los 2 Cuartetos de cuerda*. Cuarteto Fitzwilliam (Decca).

COUPERIN: *Las Naciones*. Musica Antiqua Colonia (Archiv.).

MOZART: *Quintetos de cuerda K 515 y 516*. Cuarteto Esterhazy, Ten Have (Decca).

VIVALDI: *Sonatas para violoncelo*. Tortelier, Veyron-Lacroix (Erato).

MUSICA INSTRUMENTAL

Premio:

BACH: *las Sonatas y Partitas para violín solo*. Nathan Milstein. Deutsche Grammophon 2709047, 3 discos. Importación. (Comentado en el núm. 545). (77 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

SCHUMANN: *Kreisleriana. Escenas de Niños*. Argerich (D.G.).

FRESCOBALDI: *Toccatas para cémbalo*. Hogwood (Decca Oiseau-Lyre).

SCHUMANN: *Sonata para piano núm. 3, etc.* Raubenheimer (Decca).

BACH: *las 6 Suites para violoncelo solo*. Yo-Yo Ma (CBS).

MOMPOU: *Obras para piano*. Larrocha (Decca).

BACH: *las 6 Sonatas en trío. Los 6 Corales Schübler*. Koopman (Archiv.).

L. COUPERIN: 3 Suites para clave. Hogwood (Decca Oiseau-Lyre).
TARREGA: Obras para guitarra. Yepes (D.G.).
MOZART: Sonatas para piano núms. 16 y 17. Adagio K 540. Arrau (Philips).
BACH: Obras para laúd. Sölscher (D.G.).
PACHELBEL: Obras para órgano. Hurford (Decca).
SANZ: Obra completa para guitarra. Bitetti (Hispavox).
 «El Arte de la Ornamentación en el Renacimiento y el Barroco». Varios intérpretes (Hispavox).

MUSICAL VOCAL Y CORAL

Premio:

MENDELSSOHN: 23 Coros. Coro de La Radio de Leipzig. Horst Neumann. Philips 65 14 362. Importación. (Comentado en el núm. 548) (54 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

BACH: Cantatas BWV 80 y 140. Ameling, Finnilä, Baldin, Ramey, Voces de Londres. Orq. Inglesa de Cámara. Leppard (Philips).

PURCELL: Música para teatro. Solistas. Academy of Ancient Music. Hogwood. (Decca Oiseau-Lyre).

SCHÜTZ: los Madrigales Italianos. Capella Lipsiensis. Knothe (Philips).

MAHLER: La Canción de La Tierra. Norman, Vickers. Orq. Sinfónica de Londres. C. Davis (Philips).

«La Gloria de Venecia». Gardiner. Guest. Rose (Decca).

MENDELSSOHN: El Sueño de una Noche de Verano. Harper, Baker. Coro y Orq. Philharmonia. Klemperer (EMI).

MOZART: Requiem. M. Price, Schmidt, Araiza, Adam. Coro de La Radio de Leipzig. Orq. Estatal de Dresde. Schreier (Philips).

ROSSINI: Petite Messe Solennelle. Ricciarelli, Zimmermann, Carreras, Ramey. Coro Ambrosian. Scimone (Philips).

BRUCKNER: Te Deum. Helgoland. Salmo 150. Norman, Welting, Minton, Rendall, Ramey. Coro y Orq. Sinfónica de Chicago. Barenboim (D.G.).

CIMAROSA: Requiem. Solistas. Coro y Orq. de Cámara de Lausana. Negri (Philips).

HAENDEL: 2 Cantatas. Aria de Julio César. Ameling. Orq. Inglesa de Cámara. Leppard (Philips).

MONTEVERDI: Vespro della Beata Vergine. Solistas. Conjunto Vocal de Lausana. Corboz (Erato).

BACH: Cantatas del Café y Campesina. Varady, Baldin, Fischer-Dieskau. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Marriener (Philips).

VERDI: Cuatro Piezas Sacras. Auger. Coros de La Radio de Suecia y de Cámara de Estocolmo. Orq. Filarmónica de Berlín. Muti (EMI).

BACH: Cantatas BWV 52, 84 y 209. Ameling. Orq. Inglesa de Cámara. Leppard (Philips).

«Grandi Voci: Janet Baker». (Decca).

HAENDEL/MOZART: El Mesías. Mathis, Finnilla, Schreier, Adam. Coro y Orq.

de La Radio Austriaca. Mackerras (Archiv).

PUCCHINI: Misa de Gloria. Carreras, Prey. Coro Ambrosian. Orq. Philharmonia. Scimone (Hispavox).

HAENDEL: El Mesías. Kweksilber, Bowman, Elliott, Reinhart. Coro The Sixteen. Orq. Barroca de Amsterdam. Koopman (Erato).

MENDELSSOHN: El Sueño de una Noche de Verano. Auger, Murray. Coro Ambrosian. Orq. Philharmonia. Marriener (Philips).

MAHLER: Sinfonía núm. 2 «Resurrección». Mathis, Soffel. Coro y Orq. Filarmónica de Londres. Tennstedt (EMI).

MAHLER: Sinfonía núm. 2 «Resurrección». Marton, Norman. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orq. Filarmónica de Viena. Maazel (CBS).

«LIEDER»

Premio:

WOLF: Lieder sobre poemas de Mörike. Dietrich Fischer-Dieskau, Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon 27 40 113, 3 discos. Importación. (Comentado en este número) (70 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

SCHUBERT: Lieder completos. Fischer-Dieskau, Moore (D.G.).

HAYDN: Lieder completos. Ameling, Demus (Philips).

R. STRAUSS: Cuatro Ultimos Lieder. 6 Lieder. Norman. Orq. de la Gewandhaus. Masur (Philips).

LOEWE: 11 Baladas. Fischer-Dieskau, Demus (D.G.).

SCHUMANN: Dúos vocales. Varady, Schreier, Fischer-Dieskau, Eschenbach (D.G.).

MENDELSSOHN: 17 Lieder. Ameling, Jansen (CBS).

TCHAIKOVSKY: Canciones, vol. 2. Södersström, Ashkenazy (Decca).

SCHUBERT: 14 Lieder. Fischer-Dieskau, Brendel (Philips).

«After Hours». Ameling, Van Dijk (CBS).

OPERA

Premio:

R. STRAUSS: El Caballero de la Rosa. Tomowa-Sintow, Baltsa, Moll, Perry, Hornik. Coro de La Opera Estatal de Viena. Orq. Filarmónica de Viena. Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon 413 163-1. Digital. Importación. (Comentado en este número) (59 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

MOZART: La Flauta Mágica. M. Price, Schreier, Moll, Melbye, Serra, Adam. Coro de la Radio de Leipzig. Orq. Estatal de Dresde. C. Davis (Philips).

MOZART: Ascanio in Alba. Schreier, Mathis, Baltsa, Sukis, Auger. Coro de Cámara y Orq. del Mozarteum, Salzburgo. Hager (D.G.).

BRITTEN: The Turn of the Screw. Donath, Harper, Tear, L. Watson, Langridge. Orq. de la Royal Opera House, Covent Garden. C. Davis (Philips).

VERDI: Il Trovatore. Domingo, Plowright, Fassbaender, Zancanaro, Nestenrenko. Coro y Orq. de la Academia Santa Cecilia, Roma. Giulini (D.G.).

BOITO: Mefistofele. Ghiaurov, Pavarotti, Freni, Caballé. Coro de la Opera de Londres. Orq. National Philharmonic. Fabritiis (Decca).

PUCCHINI: Manon Lescaut. Freni, Domingo, Bruson. Coro de la Royal Opera House, Covent Garden. Orq. Philharmonia. Sinopoli (D.G.).

BUSONI: Doktor Faust. Fischer-Dieskau, Cochran, Hillebrecht, Sotin. Coro y Orq. Sinfónica de La Radio de Baviera. Leitner (D.G.).

WAGNER: Tristán e Isolda. Behrens, Hofmann, Minton, Sotin, Weikl, Zednik. Coro y Orq. Sinfónica de La Radio de Baviera. Bernstein (Philips).

BARTOK: El Castillo de Barbazul. Fischer-Dieskau, Varady. Orq. de la Opera Estatal de Baviera. Sawallisch (D.G.).

HINDEMITH: Cardillac. Fischer-Dieskau, Kirschstein, Söderström, Grobe, Kohn. Coro y Orq. de La Radio de Colonia. Keilberth (D.G.).

J. STRAUSS II: El Murciélago. Varady, Prey, Kollo, Popp, Weikl, Rebhoff, Kusche. Coro y Orq. de La Opera Estatal de Baviera. C. Kleiber (D.G.).

ALBINONI: Il Nascimento dell'Aurora. Anderson, Zimmermann, Klare, Browne, Yamaj. I Solisti Veneti. Scimone (Erato).

MASSENET: Manon. Cotrubas, Kraus, Quilico, Van Dam. Coro y Orq. del Capitolio de Toulouse. Plasson (EMI).

JANACEK: El Caso Makropoulos. Södersström, Dvorsky. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orq. Filarmónica de Viena. Mackerras (Decca).

MOZART: Così fan tutte. Marshall, Baltsa, Araiza, Morris, Battle, Van Dam. Coro de La Opera Estatal de Viena. Orq. Filarmónica de Viena. Muti (EMI).

NOVEDAD SIGNIFICATIVA

Premio:

SCHUBERT: Lieder completos. Dietrich Fischer-Dieskau, Gerald Moore. Deutsche Grammophon 2720006 y 2720022, 12 y 13 discos respectivamente. (Comentados en el núm. 546) (37 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

HAYDN: Lieder completos. Ameling / Demus (Philips).

BUSONI: Doktor Faust. Fischer-Dieskau / Leitner. (D.G.).

HINDEMITH: Cardillac. Fischer-Dieskau / Keilberth (D.G.).

JANACEK: El Caso Makropoulos. Mackerras (Decca).

BRITTEN: The Turn of the Screw. C. Davis (Philips).

PURCELL: Música de teatro. Hogwood (Decca, Oiseau-Lyre).
ALBINONI: *Il Nascimento dell'Aurora*. Scimone (Erato).
J. STAMITZ: 3 Sinfonías. Concierto para clarinete. Hogwood (Decca, Oiseau-Lyre).
SHOSTAKOVICH: los 15 Cuartetos de cuerda. Cuarteto Fitzwilliam (Decca).
PUCCINI: *La Rondine*. Te Kanawa, Domingo, Nucci, Rendall, L. Watson, Knight. Coro Ambrosian Opera. Orq. Sinfónica de Londres. Maazel (CBS).

KABALEVSKY, SHOSTAKOVICH: *Conciertos para violoncelo*. Ma Ormandy (CBS). Digital.
HAENDEL: los *Conciertos para órgano*. Preston/Pinnock. (Archiv). Digital.
DVORAK: *Sinfonía núm. 6*. A. Davis (CBS). Digital.
R. STRAUSS: *El Caballero de La Rosa*. Karajan (D.G.). Digital.
FALLA: *El Amor Brujo. El Sombrero de tres Picos*. Dutoit (Decca). Digital.
WAGNER: *El Anillo del Nibelungo*. Boulez (Philips). Digital.
OFFENBACH: *La Gaité Parisienne*. Orq. Sinfónica de Pittsburgh. Previn (Philips). Digital.
VIVALDI: 9 *Conciertos de cámara*. Petri, Holliger, etc. (Philips). Digital.
VERDI: *Il Trovatore*. Giulini (D.G.). Digital.
STRAVINSKY: *El Pájaro de Fuego*. Orq. Sinfónica de Boston. Ozawa (EMI). Digital.
BRUCKNER: *Sinfonía núm. 5*. Solti (Decca). Digital.
CHAIKOVSKY: *Sinfonía núm. 6 «Patética»*. Böhm (D.G.). Analógico.

«*Canciones de Romeros y Peregrinos*». Grupo Universitario de Cámara de Compostela. Director: C. Villanueva. Hispavox.
MOMPOU: *Los Improperios*. **GINASTERA:** *Variaciones Concertantes*. **CORRÍA:** *Una propuesta...* P. Elvira. Coro Universario de Oviedo. The Classic Chamber Orchestra. Director: M. Bragado Darman, Compañía Fonográfica Española.
LIM: *Nueva Música Española*. **Obras de C. BERNAOLA, F. OTERO, J. VILLARROJO y A. MARIN**. Grupo Lim. Director: J. Villa Rojo. LIM Records.
 «*XXIII Semana de Música Religiosa de Cuenca. 1984*». **Obras de T.L. DE VICTORIA, C. BERNAOLA, J. GARCIA y M.A. DE MARTINEZ**. Orquesta Nacional de Cámara. Director: C. Bernaola. Coro de Cámara Villa de Madrid. Director: J.M. Barquín. Dial Discos.
C. SANTOS: *Pianotrack*. C. Santos. Linterna Música.
 «*Música Cortesana de Teclado en el Barroco Español*», vols. 3 y 4. Suites de la compilación manuscrita de A. Martín y Coll. Piezas cortesanas de La Biblioteca de Cataluña (s. XVIII). Piezas del Libro de danza de B. Ferriol (Málaga, 1745). A. Baciero. Hispavox.
 «*Sonatas españolas del siglo XVIII*» (vol. II). **Obras de LIDON, FREIXANET, PADRE SOLER, ANGLES**, etc. Pablo Cano, clave. Ensayo.
 «*Páginas inéditas del folklore español*» (vol. II). Recopilación y elaboración a cargo de los beneficiarios de las ayudas para conservación y recuperación del folklore español, concedidas por el Ministerio de Cultura. Ediciones Pertegas.
 «*Encuentro Nacional de Polifonía Juvenil*», Cuenca, 1984. **Obras de HAENDEL, POULENC, HALFFTER** y anónimos. Coros Oinarri, Universidad de León, Universitario de La Laguna, Gaudeamus de Madrid, etc. Compañía Fonográfica Española.
DOMENICO SCARLATTI: *Fandango*. Genoveva Gálvez, clave. Ensayo.

GRABACION HISTORICA

Premio: Desierto

Discos votados, por orden decreciente de puntuación:

«*Callas: Arias de óperas francesas*» (EMI).
R. STRAUSS: *Don Juan. Muerte y Transfiguración*. Orq. Filarmónica de Viena. R. Strauss (Hispavox).

PRODUCCION ESPAÑOLA

Premio:

«*EN FOLIA*». **Obras de ANCHIETA, BERMUDO, CABEZON, DALZA, MENA, NARVAEZ, ORTIZ, PISADOR, SALINAS, TURINA, VALDERRABANO, VILCHES y ANONIMOS**. Capilla Musical del Seminario de Estudios de Música Antigua. Hispavox 180 135. (Comentado en el núm. 544). (50 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

SANZ: *Obra completa para guitarra*. Bittetti (Hispavox).
Conjunto de Grabaciones de la serie «Etnos».
MOZART: *Cuaderno de notas de Londres*. P. Cano. (Ensayo).

CALIDAD TECNICA

Premio:

BARTOK: *Concierto para orquesta. Suite de Danzas*. Orquesta Sinfónica de Chicago. Sir Georg Solti. Decca 9-40002. Digital. Ingeniero de sonido: James Lock. (Comentado en el núm. 542). (46 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

RACHMANINOV: *Danzas Sinfónicas. Vocalise. Intermezzo de Aleko*. Orq. Filarmónica de Berlín. Maazel (D.G.). Digital.
PROKOFIEV: *Cinderella*. Orq. de Cleveland. Maazel. (Decca). Digital.
BACH: *las 6 Sonatas en trío. Los 6 Corales Schübler*. Koopman (Archiv). Digital.
DEBUSSY, RAVEL: *Cuartetos*. Cuarteto Orlando (Philips). Digital.
MOZART: *La Flauta Mágica*. C. Davis (Philips). Digital.

INTERPRETE DEL AÑO

Premio:

SIR COLIN DAVIS (77 puntos).

Otros intérpretes votados, por orden decreciente de puntuación:

Sir Georg Solti; Christopher Hogwood; Leonard Bernstein; Elly Ameling; Cuarteto Fitzwilliam; Itzhak Perlman; Michel Corboz; Jessye Norman; Cuarteto Alban Berg; Dietrich Fischer-Dieskau; Bernard Haitink; I Musici; Ton Koopman; Winton Marsalis; Nuevo Octeto de Viena.

PREMIOS DE LA DIRECCION DE RITMO

—A los 5 volúmenes de la «*Enciclopedia Salvat de Los Grandes Temas de la Música*»:

«*Los instrumentos de la Orquesta*» (vols. 61 y 62). Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Jesús López Cobos. Philips 412 520-1, 2 discos.

«*Los tempi musicales*» (vol. 63). Varios intérpretes. Decca London 68 51 261.

«*Fundamentos de la armonía*» (vol. 64). Realización musical de Francisco Cano. Diabolus in Musica. Director: Joan Guinjoan. Philips 412 261-1.

«*Fundamentos del ritmo*» (vol. 65). Realización musical e interpretación de Enrique Llácer. Philips 412 262-1. (Comentados en el núm. 547). Gago en un artículo).

—Al conjunto de grabaciones patrocinados por el Ministerio de Cultura en 1984:

J. BAUTISTA: *Sonatina-Trío. Cuarteto de cuerda núm. 3*. P. León, J.L. Jordá, E. Mateu, P. Corostola. Ensayo.

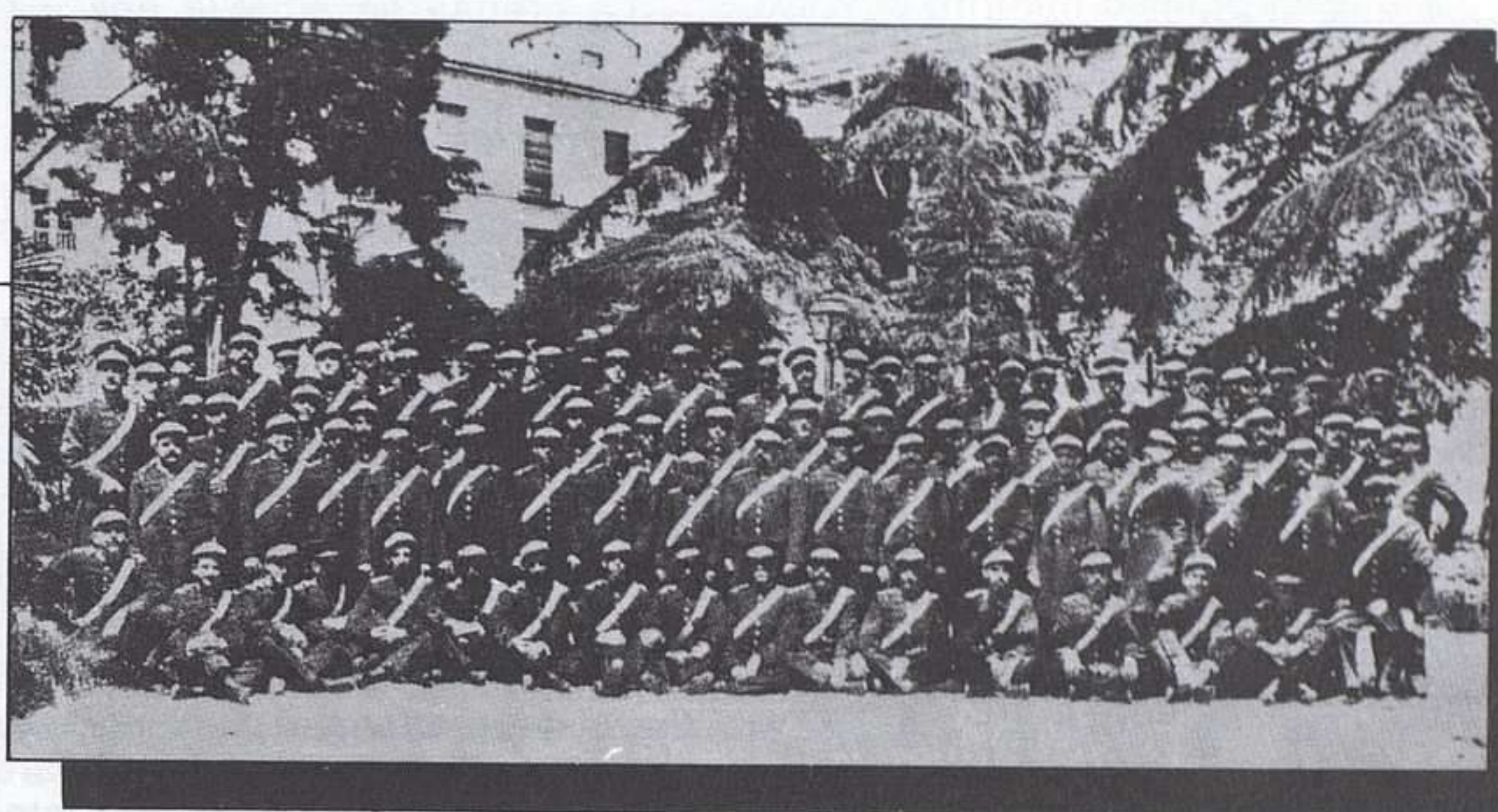
Premio «Maestro Villa»

El Ayuntamiento de Madrid convoca el Premio «Maestro Villa» para la mejor partitura originariamente escrita para banda. Las obras han de ser del género sinfónico y tener una duración entre quince a veinticinco minutos. El premio es de medio millón de pesetas. El último día de envío de partituras es el 1 de abril de 1985. Información y envío de partituras al Ayuntamiento de Madrid, calle Mayor, 83, primera planta. Teléfono.— 448 34 71. Las bases completas de este concurso se publican en la página 20 de este mismo número de RITMO.

BANDA SINFONICA MUNICIPAL DE MADRID

75

AÑOS DE HISTORIA



Que una institución musical cumpla setenta y cinco ininterrumpidos años de existencia en nuestro país, es motivo suficiente para que nuestra revista se ocupe profusamente de ella. En este número especial de RITMO, en que dedicamos bastantes páginas a una efemérides de setecientos años (la de Alfonso X El Sabio), queremos acercarnos a la actualidad musical española a través de una institución que cumple bodas de platino; su popularidad no le resta en absoluto una altura y calidad innegables y su tradición no impide que una corporación formada relativamente hace poco tiempo le preste la atención que merece. La acción musical del Ayuntamiento madrileño, de la que nos da noticia el Teniente Alcalde del Area de Cultura, pasa por la «dignificación» de la Banda y por la dotación de la ciudad de una infraestructura que permita esta «dignificación». El año 84 ha sido también para la agrupación musical el año del reconocimiento de su carácter sinfónico.

Por Moisés Davia

Madrid tenía necesidad de una Banda Municipal ya en el siglo XIX. En aquella época surgió un movimiento en pro de la cultura musical popular, y muchas ciudades españolas siguieron el ejemplo de las europeas, creando agrupaciones musicales de instrumentos de viento, siguiendo el modelo de las bandas militares, que habían sido completadas, perfeccionadas y ampliadas por la gran reestructuración que Napoleón efectuó en ellas.

El marqués de Pontejos, Corregidor de la Villa y Corte en 1836, presentó un proyecto de creación que fue desestimado por sus colegas de Corporación municipal. No era apto el ambiente para estas actividades culturales. El pueblo no tenía aún la personalidad y consideración de los munícipes para darles gratis un instrumento que les pusiese en

contacto con la música sinfónica. Sin embargo, repetimos, otras ciudades españolas las habían creado con enorme satisfacción de los vecinos y visitantes, pues, además del cometido cultural, alegraban los ocios ciudadanos y daban solemnidad a los actos oficiales, religiosos y populares (desde las procesiones a los toros).

Pasaron muchos años, y ya en 1905 el Concejal don Ramiro de la Puente González, marqués de Altavilla, presentó otro proyecto. Pero tampoco tuvo aceptación, aun a pesar de la valiente y autorizada defensa que hizo (era un gran aficionado y amaba sinceramente a Madrid), y fue desestimado después de largas discusiones.

Con ocasión de un viaje que hizo a Valencia el conde de Peñalver, Alcalde de Madrid en 1907, acompañado de los Concejales Carlos Prats, Senra y Casanueva, oyeron la Banda Municipal valenciana y quedaron entusiasmados, y hasta cierto punto avergonzados, proponiéndose la creación de un organismo

sinfónico madrileño dependiente del Ayuntamiento, modalidad y sistema que se venía aplicando en toda Europa y en muchas ciudades españolas, dándole carácter de servicio público gratuito municipal, al aire libre, sin entrada y con criterios eclécticos a la hora de confeccionar los programas —Wagner, Beethoven, zarzuelas, pasodobles, etc.—, todo lo que podía informar, interesar, gustar y entusiasmar a los públicos más variados y heterogéneos.

La propuesta fue presentada y aprobada el 4 de agosto de 1908 por enorme mayoría. Y seis meses más tarde, el día 1 de febrero de 1909, se anunciaron oposiciones libres para cubrir las ochenta y ocho plazas de que constaba la plantilla original. Posteriormente fue ampliada y modificada, desapareciendo algunos instrumentos, como el saxofón contrabajo, que tanto llamó la atención en los primeros tiempos.

Después de varios meses de ensayos y de la adaptación de varias obras para aquella plantilla inusual, la Banda se

BANDA SINFONICA MUNICIPAL DE MADRID

presento en el Teatro Español, el día 2 de junio de 1909, a las nueve y media de la noche, alcanzando un éxito enorme. Éxito que se repitió después en el Teatro Real, paseo de Recoletos, plaza de Lavapiés y un sin fin que aún no ha terminado, ya que el público madrileño y de toda España la supieron apreciar y agradecer en proporciones masivas y entusiastas. Así sigue ocurriendo actualmente en el Parque del Retiro, Centro Cultural de la Villa, barrios nuevos y antiguos de Moratalaz, Villaverde, el Batán, la Latina, etc..., donde el público inteligente y sensible aprecia cada verano la visita de la Banda madrileña.

La vida cultural se vio enriquecida por la decisión de un buen Alcalde que, además de realizar grandes obras de utilidad manifiesta, como la Gran Vía, supo crear esta organización musical, basando su razonamiento en aquella frase que se ha hecho célebre entre los músicos: «No todo ha de ser construir alcanfarillas», frase que honra a don Nicolás Peñalver Zamora, conde de Peñalver.

Fueron los Directores que se nombraron para dirigir y organizar la plantilla: don Ricardo Villa González y don José Garay. El primero dirigía la orquesta del Teatro Real, dedicado en aquella fecha al género operístico, y el segundo fue Director de las Bandas Municipales de Gijón y Santander. Ambos discutieron y acordaron la plantilla singular de esta Banda, que incluye la cuerda grave (violoncellos y contrabajos), además del arpa y las familias completas de los instrumentos —clarinetes, con requintos, clarinetes sopranos, clarinetes altos, bajos y clarinete contrabajo, saxofones, saxhorn, etc.—; con este criterio el conjunto sonoro era, además de completo y equilibrado, de grandes posibilidades expresivas y tímbricas, al poder usar la paleta colorista con las más variadas gamas, enlaces, mezclas y efectos orquestales.

De la calidad de sus profesores habla bien la historia musical madrileña, pues desde la creación de la Banda figuraron en sus filas los más destacados de cada

especialidad, acreditándose en los teatros, orquestas sinfónicas, grabaciones, cine, radio y últimamente en televisión, ya que siempre fue muy difícil pertenecer a esta agrupación, por el grado de perfección exigido para el ingreso.

La prensa de aquella época recogió con entusiasmo la noticia, y hasta los miembros de la Casa Real fueron de los primeros en presenciar y aplaudir el nacimiento y vida de un conjunto musical que ha dado al pueblo muchas horas de emoción estética.

Desde aquel día —2 de junio de 1909— la Banda ha actuado casi siempre en Madrid y sus distritos. Poco ha salido fuera, por la razón elemental de que aquí desean oírlo y se necesita su presencia, siendo insuficiente para atender las demandas de una ciudad de cuatro millones de habitantes, que la desea en cada parque, en cada barrio, en cada fiesta, pero además atendiendo los conciertos de cada domingo en el Parque del Retiro, con programas diferentes, que debe ensayar y perfeccionar durante cada semana. No obstante, ha viajado a Portugal, en 1927, actuando en Lisboa y en Oporto con un éxito enorme que le valió la Medalla de Oro del Ayuntamiento, y al maestro Villa el Gobierno le impuso la Gran Cruz de Santiago de España y Portugal.

Uno de los actos más emotivos de aquella visita fue el descubrimiento de una lápida en el vestíbulo del teatro San Luis, conmemorativa del primer concierto de la Banda madrileña en aquel centro cultural lisboeta.

También ha visitado Bilbao, Valencia, Barcelona, San Sebastián, Toledo, Albacete, Alicante, Málaga, La Coruña y muchas otras capitales y ciudades que harían larguísima esta relación.

Para un organismo singular se necesitan adaptaciones singulares. Por ello, todos los directores que ha tenido la Banda y muchos profesores han escrito la totalidad de las obras de archivo que van desde pasodobles hasta sinfonías, trabajado todo ello a mano, artesanal-



El Alcalde de Madrid, Enrique Tierno Galván, con el actual director de la Banda Municipal, Moisés Davia.



El bellissimo quiosco de Rosales, que el Alcalde pretende recuperar para Madrid.

mente, nota a nota, pero, eso sí, con gran respeto y conocimiento de la versión orquestal, así como de la plantilla bandística en la que se vierte el contenido de aquella. Por eso no es extraño que todos los músicos admiren las versiones, los arreglos, las instrumentaciones que tiene la Banda de Madrid de famosas zarzuelas, oberturas, preludios, poemas sinfónicos, sinfonías completas y cualquier otra obra que figure en su archivo extenso y escogido, pues son setenta y cinco años de trabajo artesanal realizado con amor y conocimiento.

Naturalmente, la Banda fue creada para actuar, preferentemente, al aire libre, dando conciertos populares de captación y cultura, gratuitos y masivos. Por ello, se construyó un bello y romántico quiosco en el Parque del Retiro, y otro no menos bello y elegante en Rosales. La Banda actuaba indistintamente en ambos. Pero llegó la guerra civil y arrasó el de Rosales, como muestra de que el arte no resiste la razón de la fuerza. El quiosco del Retiro fue deterio-

rándose y envejeciendo, hasta llegar a casi desplomarse en 1980, pero la feliz gestión del Concejal don Enrique Moral Sandoval y del Alcalde, don Enrique Tierno Galván, salvaron, restaurándolo perfectamente, este bello monumento romántico, sentimental, de función cultural del pueblo, que estaba casi sentenciado por la incompreensión y la apatía.

A partir de 1980 se ha inaugurado una red de auditorios funcionales, modernos, con mejor acústica y visibilidad, donde la Banda actúa en el buen tiempo. El más destacado de ellos, por sus condiciones acústicas, la amplitud del escenario y la magnífica perspectiva desde cualquier localidad, es el del Parque del Calero, en Ciudad Lineal. Los demás están construidos en Pinar del Rey, Parque de Entrevías, Parque de Berlín, Parque de Aluche, Parque de las Cruces y Canillejas, siendo el proyecto cubrir las zonas de los distritos con estas edificaciones que colocarán las actuaciones de la Banda en lugar digno y apropiado, siendo también la ubicación del público más funcional y respetable.

Directores titulares de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid

Ricardo Villa (1908-1935)
Pablo Sorozabal (1935-1939)
Manuel López Varela (1844-1950)
Jesús Arámbarri (1953-1960)
Victorino Echevarría (1960-1965)
Rodrigo A. de Santiago (1966-1977)
Moisés Davia (1979-1985).

Cronología de la Banda Municipal

1836.—Proyecto de creación del marqués de Pontejos, que fue des-

estimado.
1905.—Proyecto de creación de Ramiro de la Puente, desestimado.
1908.—Propuesta de creación aprobada, siendo alcalde el conde de Peñalver. Ricardo Villa, nombrado director titular.
1909.—Primeras oposiciones libres (1 de febrero).
Presentación en el Teatro Español (2 de junio).
Concesión de la Medalla de la Academia de Artillería de Segovia.
1911.—Medalla de la Academia de Infantería de Toledo.
Medalla de Plata del pueblo de Madrid.
1927.—Medalla de Oro de la ciudad de Lisboa. Copa de la Banda de la Guardia Nacional Portuguesa.
Gran Cruz de Santiago de España y Portugal para el Maestro Villa.
1929.—Bandera adquirida por suscrip-

ción popular del pueblo de Madrid.
1931.—Medalla de Oro del Trabajo concedida por el Gobierno.
1934.—Bodas de Plata de su fundación, con infinidad de homenajes. Estandarte de la ciudad de Mérida.
1935.—Miguel Yuste, director en funciones.
Nombramiento de Pablo Sorozabal como director titular.
1936.—Gira por Levante y Cataluña durante la Guerra Civil.
1939.—José María Martín Domingo, director en funciones.
1944.—Nombramiento de Manuel López Varela como director titular.
1946.—Medalla de Oro del Ayuntamiento de Madrid.
1949.—Concierto conmemorativo de los cuarenta años, en el Teatro Español. Imposición de la cor-

bata de Alfonso X, concedida por el Estado.
1950.—José María Martín Domingo, director en funciones.
1953.—Nombramiento de Jesús Arámbarri como director titular.
1960.—Fallecimiento trágico de Jesús Arámbarri mientras dirigía a la Banda en el Quiosco del Retiro.
Nombramiento de Victorino Echevarría como director titular.
1965.—Julio Molina Orieto, director en funciones.
1967.—Rodrigo de Santiago, director titular de la Banda.
1975.—Medalla de Oro de Bellas Artes (19 de octubre).
1979.—Nombramiento de Moisés Davia como director titular.
1984.—Medalla del Arco de Cuchilleros concedida por el Centro de Iniciativas Turísticas de Madrid (15 de mayo).

Reconocimiento de Banda Sinfónica, del Ayuntamiento de Madrid.
Concierto conmemorativo de los setenta y cinco años de su presentación, en el Teatro Español de Madrid.

Algunos músicos famosos que han pertenecido a la Banda

Miguel Yuste. Subdirector y profesor de clarinete de la Banda. Compositor.
Miguel Linares. Compositor y transcriptor de obras para la Banda.
Julián Menéndez. Clarinetista. Compositor y transcriptor.
Juan Sánchez. Saxofonista, soprano, pianista, compositor.

Máximo Muñoz. Clarinetista (actualmente en la Orquesta de RTVE). Profesor del Real Conservatorio de Madrid.
Atilano Galán. Trombonista.
Ignacio Hidalgo. Subdirector de la Banda. Compositor, transcriptor, clarinetista.
Carmelo Bernaola. Clarinetista. Compositor. Actualmente director del Conservatorio de Vitoria.
Jesús Villa Rojo. Clarinetista. Compositor. Actualmente director del Laboratorio de Interpretación Musical.
Nicanor Zabaleta. Arpista.
Vicente Spiteri. Flautín. Director de orquesta. Actualmente catedrático del Real Conservatorio de Madrid.
Vicente Lillo. Fliscorno. Actualmente solista de trompeta en la Orquesta Nacional.
Manuel Alfonso. Fagotista. Actualmente solista de la Orquesta Nacional.



Por Moisés Davia

Cuando un niño oye por primera vez un instrumento musical en vivo, cuando se emociona intensamente con la belleza de una melodía y decide estudiar el arte de los sonidos, se está produciendo el fenómeno artístico que nos ha llevado a muchos al terreno de la profesión y de la vocación.

Sucede lo mismo cuando un niño que acaba de aprender a leer, coge su primera novela de aventuras y se emociona ante las vicisitudes del protagonista, la belleza del paisaje exótico y las descripciones artísticas, soñando con ser escritor, viajero, aventurero. En ambos casos debemos responder con el respeto y la simpatía, ya que son manifestaciones de carácter cultural y artístico que pueden dar, y de hecho han dado, la pauta para la dedicación al arte o, cuanto menos, a la afición a leer y a escuchar música.

Cuando en la monotonía de la vida en los pueblos, unos niños hacen sonar unos instrumentos musicales, agrupándose en formación sinfónica más o menos depurada o numerosa, deben merecer el respeto y simpatía de toda persona civilizada, ya que lo tienen de las personas humildes y hasta de las más primitivas. Porque además, de sus filas, de sus trabajos, de sus sacrificios, saldrán —y de hecho han salido— los grandes músicos, los grandes intérpre-

tes, los grandes compositores. Nadie pone en duda que los mejores futbolistas empezaron dándole patadas a una pelota de trapo en el pasillo o en la terraza de su casa. Después vino la pelota de goma y el patio del colegio. Luego, el equipo modesto del barrio, la tercera división, el club histórico y la selección nacional. Pero en cada historial deportivo hubo una pelota de trapo, de goma, antes del balón internacional.

Ni Wagner, ni Beethoven, ni nadie, empezaron en música por donde han terminado. Su formación fue tan humilde y modesta como la de cualquiera. No escalaron la fama, el respeto, la veneración que hoy se les tiene de manera espontánea, sino que sufrieron el aprendizaje lento y penoso del solfeo con sus medidas, compases, modulaciones; horas largas de ejercicios pianísticos, instrumentales; enlaces interminables de acordes, contrapuntos, instrumentación, formas, para adquirir unos conocimientos técnicos que les permitieron después expresar los sentimientos, las ideas, las sensaciones y emociones que sentía su alma —quizás— desde el primer día que oyeron sonar en vivo un instrumento musical o se emocionaron ante una bella melodía.

La emoción estética, la belleza, puede alcanzarse en cualquier medio y en cualquier edad de la vida. Las flores no nacen sólo en los grandes jardines de los grandes señores. Tampoco solamente en el extranjero o en las grandes ciudades. Lo que sí es trascendente es que el contacto, la presencia, la familiaridad con el producto estético, depura y

LAS BANDAS EN LA MUSICA SINFONICA

afina el gusto y el sentido crítico, hasta lograr una verdadera especialización, aunque, a veces, nos limita el disfrute, la espontaneidad, en la emoción estética y nos impide recibir sin prejuicios las vibraciones de esta belleza, teniendo como una verdadera muralla la cultura adquirida, que nos separa del fondo y de la forma del objeto artístico. Por eso muchas veces, casi siempre, disfruta más del arte quien no intenta comprenderlo, ni analizarlo, el que se acerca a él libre de prejuicios, de pedanterías, libre de influencias ajenas al interés o emoción que se le ofrece, y se deja convencer por la verdad objetiva, sin tener en cuenta otras circunstancias históricas, anecdóticas, personales, políticas o religiosas.

conservatorio. A veces, los límites quedan borrosos cuando no superados. Puede haber un principiante que tenga mejor sonido y hasta mayor dominio que un veterano, y puede haber un aficionado que supere el nivel medio de los profesionales. Las reglas generales quedan confirmadas siempre por las excepciones.

Cualquier organismo colectivo está siempre a la altura de la suma de los elementos que lo compongan, lo mismo que un equipo deportivo, científico o artístico. Una compañía de teatro será lo que la suma de sus actores, director, etc. ofrezcan en calidad o cantidad. Lo mismo puede decirse de una banda de música, de una orquesta o de un simple conjunto musical; no basta la presencia



Tres actuaciones de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid en distintos lugares de la ciudad. A la izquierda, ante el Ayuntamiento, en la Plaza de la Villa. Sobre estas líneas, en la Glorieta de Carlos V (Atocha), con motivo de la inauguración del monumento a Claudio Moyano. A la derecha, en la Plaza Mayor.

Las bandas de música, como los equipos de fútbol, pueden ser malas, muy malas, regulares, buenas y muy buenas, según sea el grado de perfeccionamiento de los elementos que las compongan. No es lo mismo una banda compuesta únicamente de aficionados principiantes, que una compuesta, además, por aficionados veteranos; o mixta de veteranos y principiantes; o de profesionales con los estudios terminados en

de uno o algunos buenos elementos, si los demás son regulares o malos. Será, al final, la suma de todos los factores que intervengan en el organismo la que señale su valor efectivo.

Luego será el problema de sacar más o menos partido del instrumento ofrecido —misión del director— y de cuya resolución dependerá en mucha parte el resultado total. Un buen pianista HACE SONAR bien hasta un mal piano, pero un



mal pianista apenas sacará partido de un Pleyel al que tampoco podrá hacer sonar mal, desde luego —pero con el que tampoco logrará un resultado aceptable y mucho menos interesar, entusiasmar o emocionar al público. El problema es común a cualquier agrupación musical: coro, banda, orquesta, etc., que dependen mucho del artista que, esté encargado de TOCAR el instrumento musical. Muchas veces hemos oído grandes orquestas, con formidables partituras, pero con resultados mediocres, debido a la falta de calidad artística del director de turno, que ha estado muy por debajo del instrumento y de la obra. El gran guitarrista no es el que se compra la mejor guitarra, sino el que toca mejor la guitarra.

La música instrumental nació como contraste, como independencia, de la música coral, al perfeccionarse los instrumentos y necesitar una literatura propia que les diera ocasión a lucir las enormes posibilidades tímbricas, sonoras, expresivas y de ejecución de estos nuevos sonidos inventados por los hombres, que han ampliado considerablemente el mundo de los sonidos naturales. Su historia es bien conocida. Fueron siglos y siglos de sumisión a las voces humanas, de perfeccionamiento constante que dieron como fruto algo tan estilizado como el violín, algo tan poético como la trompa o algo tan enterredor como el clarinete. Surgió por esta causa el género sinfónico instrumental, que fue adquiriendo cada día más fuerza y adeptos, llegando a ser el favorito de los grandes compositores, de las masas de aficionados, de los conciertos públicos, surgiendo grandes obras de sensacionales bellezas sonoras y de emociones arrebatadoras. Música sin palabras. Música pura.

Con él nació la sala de conciertos, el solista, el concertista, las grandes agrupaciones sinfónicas —compuestas por los instrumentos más depurados, en familias, amalgamados y fundidos, en combinaciones múltiples e infinitas— colocando el arte de los sonidos en el momento más importante de su historia. A veces, muchas veces, se les unen las voces humanas, completando el cuadro magnífico de posibilidades sonoras, pero no es condición imprescindible para alcanzar las más altas metas de la

música instrumental, de la música sinfónica.

Efectivamente, con violines, flautas, violonchelos, fagotes, contrabajos, clarinetes, etc. se pueden obtener y se obtienen efectos estéticos maravillosos. Las familias completas de la cuerda, madera, metal y percusión, sabiamente combinadas al servicio de la fantasía artística, son capaces de ofrecer bellezas melódicas, armonías profundas y sorprendentes, ritmos trepidantes, emociones intensas y grandiosas, capaces de conmover a los públicos más heterogéneos y diversos de todo el mundo. El arte musical, en su versión instrumental sobre todo, es universal y asequible tanto a un blanco como a un negro, a un oriental como a un occidental, no tiene fronteras, pertenece por igual a todo el género humano.

La orquesta sinfónica abarca la totalidad de estos instrumentos, está continuamente admitiendo nuevos elementos que la han enriquecido y siguen enriqueciéndola —recientemente han sido los instrumentos de percusión con sonidos determinados— aportando al conjunto nuevas voces y sonoridades nuevas. La banda sinfónica prescinde de la cuerda aguda —violines y violas— por la delicadeza de estos instrumentos y su sensibilidad al aire libre, donde se desafinan constantemente, por lo que han sido sustituidos por clarinetes y saxofones —ambos instrumentos aceptados y componentes de la orquesta— si bien, tratados en grupo suficiente para efectuar la sustitución masiva de la cuerda aguda y media, pero con posibilidades técnicas asombrosas en cuanto al virtuosismo necesario, la afinación exacta, la ejecución clara y precisa de cualquier pasaje que haya sido escrito para los violines más hábiles o las violas más comprometidas. Las cuerdas de clarinetes y clarinetes y saxofones de las actuales bandas sinfónicas españolas resuelven con toda garantía cualquier problema de carácter técnico que se pueda presentar a sus homónimos en la orquesta, bien sea en fuerte, en piano, en pianísimo, en lo grave como en lo agudo. La enorme tesitura de los clarinetes, completada con la de los requintos y clarinetes bajos, hacen posible la ejecución limpia y nítida de cualquier arpeggio, melodía y figuración que ocupe la extensión del grupo de violines; lo mismo puede decirse de los saxofones respecto de las violas, ya que esta bella familia abarca perfectamente todo el ámbito de la viola y tiene —y eso es necesario destacarlo— un sonido capaz de cantar cualquier melodía con resultados tan sorprendente, como el obtenido por Ravel en la instrumentación de los Cuadros de una exposición, de Mussorgsky.

La música sinfónica tiene en las bandas sinfónicas un auxiliar formidable para extender, y dar a conocer, este género a las grandes masas de hombres y mujeres que las escuchan en los parques de las ciudades, en los auditorios al aire libre, en las salas de concierto, en los escenarios de toda clase, en los pueblos más humildes y en las ciudades más populosas. Llevando, con toda dignidad, el mensaje estético de la música instrumental a la cultura y al espíritu de los seres humanos.

Teniente Alcalde del Ayuntamiento

Enrique Moral: «Hemos “dignificado” la Banda»

RITMO.—¿Qué significación histórica, cultural y festiva tiene para usted la Banda Municipal de Madrid?

ENRIQUE MORAL.—La Banda Municipal, desde hace un año Banda Sinfónica Municipal, tiene para el Ayuntamiento de Madrid un valor cultural de gran significación. Por varias razones, primero porque es una de las instituciones culturales que goza de mayor arraigo; en segundo lugar, porque su calidad y la preparación de sus profesores la hacen una de las bandas más singulares entre las conocidas, lo que nos llevó a la Corporación actual a proponer la denominación de Banda Sinfónica Municipal, y en tercer lugar, en cuanto al carácter festivo, yo quería decir que, hasta ahora, la Banda Municipal era utilizada en acompañamiento a celebraciones en las que no se prestaba la atención que merece un concierto, más bien se utilizaba la Banda sin tomar las medidas elementales para que su actuación fuera lo que debe ser: un concierto. En este sentido, nos hemos empeñado, desde el año 79, en lo que hemos denominado «*dignificación de la Banda*». Ahora sólo actúa en un contexto de seriedad en el que se permita su audición tranquila y con toda la solemnidad que requiere un concierto y hemos tomado las medidas para que no acompañe actos festivos en los que no sea el elemento protagonista. Tiene indicaciones el director por parte de este Teniente de Alcalde de que si en algún concierto no existe el silencio, la atención, el respeto que merece la actuación de la Banda, retirarse inmediatamente.

R.—Pero con esta medida, ¿no se abandona un poco el carácter festivo que todas las bandas tienen?

E.M.—Hace unos años las actuaciones más numerosas las hacía la Banda en desfiles, generalmente de tipo religioso; actuaban marchando, que es una característica de las bandas. En Madrid ya no se da esta característica, y el Ayuntamiento dispone de una banda para estos menesteres, que es la Banda de Cornetas y Tambores de la Policía Municipal. Esta actúa siempre de pie, siempre desfilando, en la calle. Sus componentes son alrededor de sesenta, interpreta una variada gama de composiciones y en ese sentido nos cubre perfectamente ese hueco.

R.—¿Podría detallarnos los actos celebrados durante este año en que se han cumplido los setenta y cinco desde la fundación de la Banda?

E.M.—Creo que no es bueno romper la normalidad, así que este año ha dado los

La efemérides de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid motiva esta entrevista con el Teniente Alcalde del Área de Cultura del Ayuntamiento, en la que se repasa, a parte de este hecho, las líneas maestras de la política musical de la Corporación, las realizaciones y los objetivos. En la gran ciudad que es Madrid, la acción municipal en este campo es decisiva (para bien o para mal) para el desarrollo musical.



FOTOS: CARMEN DE JESUS PRIETO

mismos conciertos, de verano, de invierno, en barriadas. Lo que sí hemos hecho ha sido organizar dos conciertos especiales y también hemos editado una modesta publicación en la que, aprovechando uno de los programas de un concierto, hemos hecho un pequeño historial de la Banda. Uno de los conciertos ha sido en mayo, coincidiendo con las fiestas de San Isidro, en el Teatro Real. Esto va ser ya un acto tradicional que se recupera, porque parece ser que la Banda actuaba alguna vez al año en el Teatro Real, hace mucho tiempo. Hemos acordado con el Director General de

Música y Teatro que la Banda haga este concierto por San Isidro en el Teatro Real todos los años. El segundo concierto fue en el Teatro Español, porque pensamos que era bueno el que, dado que la Banda se estrenó en este Teatro, no pasara el aniversario sin dar allí un concierto extraordinario. También, no podía faltar un acto emotivo, que tuvo lugar el 20 de diciembre en una comida que dio la corporación presidida por el señor alcalde a todos los componentes de la Banda, a sus familias y a los jubilados que pertenecían a la plantilla. Quiero mencionar que en el concierto del Real fue muy emotivo algo que preparó Moisés Davia: una interpretación final con todos los jubilados que están en condiciones de utilizar instrumentos, así que interpretó una pieza por alrededor de ciento veinticinco profesores. Estos son los tres actos que, evidentemente, han sido extraordinarios.

R.—¿Qué sistema de financiación y presupuesto tiene anualmente la Banda Municipal?

E.M.—La Banda tiene dos fuentes de financiación: el primer capítulo es el de personal; cobran como funcionarios que son, y el segundo capítulo es el de gastos propios de la Banda. Tengo el presupuesto aprobado recientemente y el segundo capítulo tiene un total de 3.745.000 pesetas, esto es para partituras, reposición de instrumentos y reparaciones. Podríamos añadir también el prorrateo de lo que cuesta el Centro Cultural de la Villa y lo que cuesta el mantenerlo los domingos. Cuando actúa en la calle siempre hay unos gastos originados por el montaje del tablado, las sillas y demás. Al cabo del año podría redondear los cinco millones aproximadamente, más el coste de personal y, por supuesto, todos los desplazamientos, que los tienen cubiertos por medio de los dos autobuses de que disponen.

R.—Todo este presupuesto ¿sale del Municipio o existen algunas otras vías de financiación?

E.M.—Toda sale del Municipio y yo apuntaría que este año hay también una inversión singular del Ayuntamiento, que es la rehabilitación de la Casa de Vacas con destino a local de la Banda Municipal. Espero que esté concluido en este mismo año 85 que empezamos. La Banda actuaba en un lugar que no tiene condiciones, son las oficinas de una antigua empresa de transportes, en la calle del Plomo, los techos son muy bajos y las condiciones acústicas son fatales. Dado que actúa tradicional-

mente en el Retiro, restauramos el quiosco y al lado quedaba la antigua sala de fiestas Pavillón, Casa de Vacas, que quedó ya el año 79 sin utilización pública. Desde un primer momento empezamos a dar un poco la batalla pues ese local tenía muchas demandas dentro del Ayuntamiento, pero al fin conseguimos que pasara a Cultura. El proyecto ya está aprobado, es muy bonito y se respeta toda la estructura del edificio porque es Patrimonio Histórico, se va a hacer un escenario central con dos auditorios, a derecha y a izquierda, uno de ellos será permanentemente el lugar de ensayos de la Banda, de tal manera que no tengan ni que mover sus instrumentos y puedan quedar sobre las sillas. Esa parte quedará aislada del escenario y el resto será auditorio público, la idea es utilizarlo para pequeños conciertos de cámara. Va a ser una pequeña isla de actividad musical prácticamente diaria en el Retiro. Los sótanos se van a habilitar para almacenamiento de instrumentos y oficinas. El presupuesto de esta reforma es de cuarenta millones y la adaptación es de uno de los arquitectos municipales, Villaruel. Calculamos que en el otoño es posible que pueda utilizarse ya. Como tenemos planos y fotografías vamos a dejarla como estaba antiguamente, con ese cariño que pone el Ayuntamiento en las restauraciones.

R.—¿Por qué reglamento o estatutos se rige la Banda?, ¿quiénes son, aparte de su director, las personas responsables de su funcionamiento?

E.M.—Se rige por el reglamento de funcionarios y por criterios de carácter tradicional en cuanto a los ensayos. Ensaya cinco días a la semana y tiene un cupo de dos actuaciones públicas semanales que pueden distribuirse, aunque lo normal es que sea a mitad de semana y el domingo. Pero muy normalmente, si el Ayuntamiento, por razones especiales, exige una tercera actuación la Banda la hace. En cuanto a las personas que dirigen la banda, hay un subdirector, plaza en este momento vacante por jubilación, pero que se está eligiendo ahora democráticamente entre los profesores y además, me comunicaba el maestro Davia que les ha sorprendido la aparición de dos músicos, uno de ellos muy joven, de Valencia, con una preparación y unas dotes extraordinarias, parece que está bastante decantado quién va a ser el nuevo subdirector. Luego está el director, que forma parte del Cuerpo Nacional de Directores y luego, orgánicamente, está el Concejal de los Servicios de Cultura, que es Ramón Herrero y en última instancia el que les habla, como Teniente Alcalde del Área de Cultura y Educación. No existe la figura del gerente porque es un servicio, no es un servicio autónomo ni una empresa mixta.

R.—¿Cuál es la incidencia que puede tener la Banda en los medios de difusión, la radio y la televisión?

E.M.—Yo creo que ahí la verdad es que podemos hacer más. Estamos actuando por fases, primero ha sido dignificarla, luego ir completándola, rehabilitar el quiosco, auditorios para que actúe en condiciones, restaurar la Casa de Vacas,



y este año probablemente daremos la batalla por el uniforme, que deseamos cambiarlo por un uniforme más bien para concierto. Una de las fases marcadas es el relanzamiento de la Banda, yo creo que el año que viene va a ser un año decisivo.

R.—La plantilla de la Banda sigue estabilizada en el mismo número de componentes desde su fundación ¿Cree usted que debería ampliarse y cubrir las vacantes causadas por motivos de jubilación?, ¿para cuándo tienen ustedes previstas las oposiciones para cubrir estas plazas o ampliar la plantilla?

E.M.—La plantilla de la Banda ha estado girando desde su creación en torno a los sesenta profesores. Nosotros en este momento tenemos veintiuna bajas, fundamentalmente por jubilación y excedencias, se van una cantidad de profesores realmente inusitada a dar clases, tanto en España como en América, a integrarse en instituciones de prestigio, y también en número singular se jubilan. En este momento tenemos ya convocadas las oposiciones y formado el Tribunal para cubrir trece vacantes. Hasta ahora teníamos una dificultad legal, que era que si durante el plazo de convocatoria se producían nuevas bajas había que proceder a todos los trámites legales para hacer una nueva convocatoria. La ley se ha flexibilizado y, desde el momento de la convocatoria hasta la realización de los exámenes, si siguen produciéndose bajas se pueden aumen-

«La Banda tiene un presupuesto de cinco millones anuales, además del gasto de personal».

tar las plazas. Las oposiciones van a ser en enero, va a ser oposición libre. Para nosotros figura la plantilla dentro del organigrama municipal con el número que el maestro Davia nos ha indicado, no hemos entrado en discusión. El resto de las plazas se cubrirá inmediatamente, porque el problema es aprobar las plantillas, pero una vez creadas es fácil cubrirlas, porque está previsto en los presupuestos el pagar a tantos miembros como el organigrama indica; a lo largo del año, intentaremos cubrir todas las vacantes.

R.—¿Por qué se producen interrupciones en las temporadas de otoño e invierno que la Banda ofrece en el Centro Cultural de la Villa de Madrid?

E.M.—Es un tema que, desgraciadamente, nos ha perjudicado al final de la temporada por unos conciertos que han tenido que suspenderse, a causa de un contencioso que tenemos con el personal de tramoya de los teatros, tanto del Español como del Centro Cultural. Es un personal contratado laboralmente por el Ayuntamiento que plantea unas reclamaciones que están, por lo general, fuera de los acuerdos del Ayuntamiento con los trabajadores y que se refieren más bien a los convenios privados que tienen estos trabajadores. Ellos reclaman todos los beneficios de los funcionarios del Ayuntamiento, pero al mismo tiempo también todos los beneficios que obtienen por el convenio privado de su ramo, con lo cual se crearían unas diferencias y unos agravios con el resto de los trabajadores del Ayuntamiento que no podemos aceptar. En términos sindicales es lo que se llama un «convenio especial». Ellos se han negado a hacer horas extras, que es la pega, porque los conciertos son el domingo. Hemos tomado dos medidas: por una parte tenemos un local sustitutorio, el Palacio de Cristal y buenos auditorios en varios centros culturales de la periferia, podemos dar conciertos en locales que no son teatros y en los que no tenemos que estar supeditados a estas exigencias. Por otra parte, el Centro Cultural de la Villa va a dejar de programar teatro, salvo en contadas ocasiones, con lo cual el problema que era desmontar y montar el decorado para que actuara la Banda, desaparece. El Centro Cultural de la Villa no reúne condiciones para teatro, no tiene fosos, ni telares, ni fondo y en cambio sí es bueno para música. Y en tercer lugar, y concluyo, porque este Concejal que les habla ha aprendido cómo se corre el telón y cómo se encienden las luces para no tener que depender de ellos y que no se interrumpa concierto alguno.

R.—¿Podría resumirnos los planes sobre construcción de auditorios en distintos puntos de Madrid? Aparte de la reconstrucción del quiosco del Retiro (que sabemos que fue debida a su gestión personal), ¿se ha pensado en otras similares de auditorios o quioscos al aire libre en los que pueden actuar esta y otras agrupaciones?

E.M.—La reconstrucción del quiosco del Retiro ha sido un objetivo de la Corporación. La Banda actuaba en malos sitios, en malas condiciones. En muchas oca-

BANDA SINFONICA MUNICIPAL DE MADRID

siones tenía que interrumpir los conciertos, en algunas sufría los altavoces vecinos de ferias y en ocasiones incluso llegaron a recibir algún tomate que algún desaprensivo lanzaba. Esto me lo ha contado el director, afortunadamente no se ha vuelto a producir. Hoy en día, la Banda actúa con los siguientes criterios: en primer lugar, el director tiene indicaciones de esta Tenencia de Alcaldía de visitar con antelación el lugar, si no reúne condiciones, desde aquí se le dice al presidente de la Junta de Distrito que no actúa la Banda. Si hay algo que produzca ruidos o se corta el tráfico o se retiran los tenderetes o tampoco actúa la Banda. En el lugar tiene que haber un silencio, si no absoluto, porque en la vía pública no se puede conseguir esto, casi absoluto, y en cualquier caso si durante la interpretación surgen ruidos que interrumpen el concierto tiene orden el director de suspender el concierto y dar las explicaciones oportunas, como se ha hecho ya, no en Madrid pero sí en un municipio de gran envergadura próximo a Madrid. ¿Cómo se puede eliminar todo esto más definitivamente? Creando unos locales especiales. En los barrios llevamos creadas veinte casas de cultura, cinco de ellas de gran envergadura, de más de mil metros y además, unos auditorios. Dentro de las casas hay salón de actos. Los auditorios que están funcionando en estos momentos son el del parque del Calero, que tiene capacidad para dos mil personas y auditorios con capacidad media de mil personas, con carácter abierto pero con escenario permanente en Pinar del Rey, en el parque de Entrevías, en el parque de Berlín, en el parque de Aluche y en el parque de las Cruces. En 1987, habrá diecisiete centros en los que podrá actuar la Banda al aire libre, hasta diez auditorios y veintisiete casas de cultura. La pretensión del Ayuntamiento ha sido fundamentalmente el reequilibrar culturalmente los barrios de la periferia con los del centro. De los auditorios a crear, destacaría uno que va a tener también unas características extraordinarias y que va a ser el del parque que va a construirse junto al Planetario, en la antigua estación de Delicias, allí va a crearse un auditorio con tornavoz y capacidad para trescientas personas, que en el plazo de dos años inaugurará la Banda Municipal con un concierto. Crearemos allí un eje cultural de gran magnitud en el sur. Hemos reconstruido el quiosco del Retiro, y yo le quiero dar la noticia de una pretensión de nuestro alcalde que probablemente sea difícil llevar a la práctica: reconstruir el formidable quiosco que hubo en Rosales. El Alcalde lo conoció y creo que era de los más bonitos del mundo. Hemos buscado piezas, pero no existen; no hay planos, pero tenemos las fotos y los arquitectos nos dicen que se puede hacer, creo que es una idea utópica ya que la reconstrucción alcanzaría casi los cien millones de pesetas de presupuesto.

R.—¿Se contempla la posibilidad de que la iniciativa privada puede colaborar con el Municipio para actos musicales?
E.M.—Por supuesto, y así lo hacemos. Programamos actos conjuntamente con cajas de ahorro, instituciones bancarias,



Enrique Moral muestra una fotografía del antiguo quiosco de Rosales, donde actuaba la Banda.

fundaciones y por supuesto, con otras instituciones públicas como el Ministerio de Cultura o la Comunidad Autónoma. El año que viene, por ejemplo, vamos a dedicar a la música una atención especialísima. Va a ser un ochenta por cien de la actividad cultural, por ser el Año Europeo de la Música. En este sentido, ya hemos firmado un convenio con el Ministerio de Cultura e Ibermúsica, para una serie de conciertos de grandes orquestas. Yo quiero decir una cosa, nosotros hemos intentado la colaboración con la empresa privada y realmente estamos un poco alejados de la aportación que presta ésta a las actividades culturales en el mundo anglosajón. Aquí no existe esta mentalidad de colaboración en las actividades culturales de un ayuntamiento, porque en definitiva eso supone una elevación del nivel cultural que beneficia a todos.

R.—Pero esa falta de colaboración, ¿no tendrá que ver con la parte fiscal de las aportaciones?, las desgravaciones.

E.M.—No sé, pero en cualquier caso las empresas tienen partidas para inversiones no rentables y en actividades que no desgravan y sin embargo, raramente es la cultura el objetivo. Yo soy profesor de la universidad y también la colaboración con ella es mínima y en el mundo, sin perjuicio de los temas fiscales que en

«Queremos dotar a cada distrito de su banda, coro, escuela musical, auditorio y casa de cultura».

este caso no tiene mucho que ver, las empresas destinan una partida importante a financiar proyectos que se les realizan en las universidades a un coste bajo. Sin embargo aquí la vinculación empresa-mundo universitario o mundo cultural flaquea.

R.—Pensamos que la Banda Municipal tiene suficiente prestigio y calidad como para actuar fuera de Madrid y fuera de España. ¿Qué planes tienen al respecto?, ¿existe algún intercambio o relación entre la Banda Sinfónica Municipal y otras agrupaciones de la misma provincia, de otros puntos de España o del extranjero?

E.M.—Hemos hecho muy pocos intercambios, sólo con Barcelona y Valencia. Teníamos un plan a punto de culminar en el que tomamos gran interés: era la actuación de la Banda hace dos años, en el Festival Internacional de Teatro de Guanajuato, en Méjico y estaba absolutamente programado, pero desgraciadamente nos cogió la gravísima crisis económica y fueron los propios mejicanos los que nos dijeron que lo suspendiéramos, porque ya estaba hasta el vuelo acordado con Iberia. La Banda tiene siempre el gravísimo inconveniente de que trasladar aproximadamente ochenta y cinco personas más un capitoné completo con el instrumental es costosísimo y en ese sentido, los intercambios no han sido realmente muy numerosos. La difusión y la grabación de actuaciones creemos que pueden ser los objetivos del año 86. Tendrán ya sus informes, completo el organigrama y lugares adecuados para las actuaciones, lo que ha supuesto una inversión anorme. Yo creo que la siguiente fase será el relanzamiento de la Banda, porque somos conscientes de que es uno de los mejores conjuntos de su tipo en el mundo.

R.—Anualmente, dentro de los premios «Villa de Madrid», ustedes convo-

can el «Premio Villa», sin duda el más importante, de composición para banda de nuestro país ¿Cree que es conveniente mayor divulgación de este Premio «Maestro Villa» y de la obra premiada?

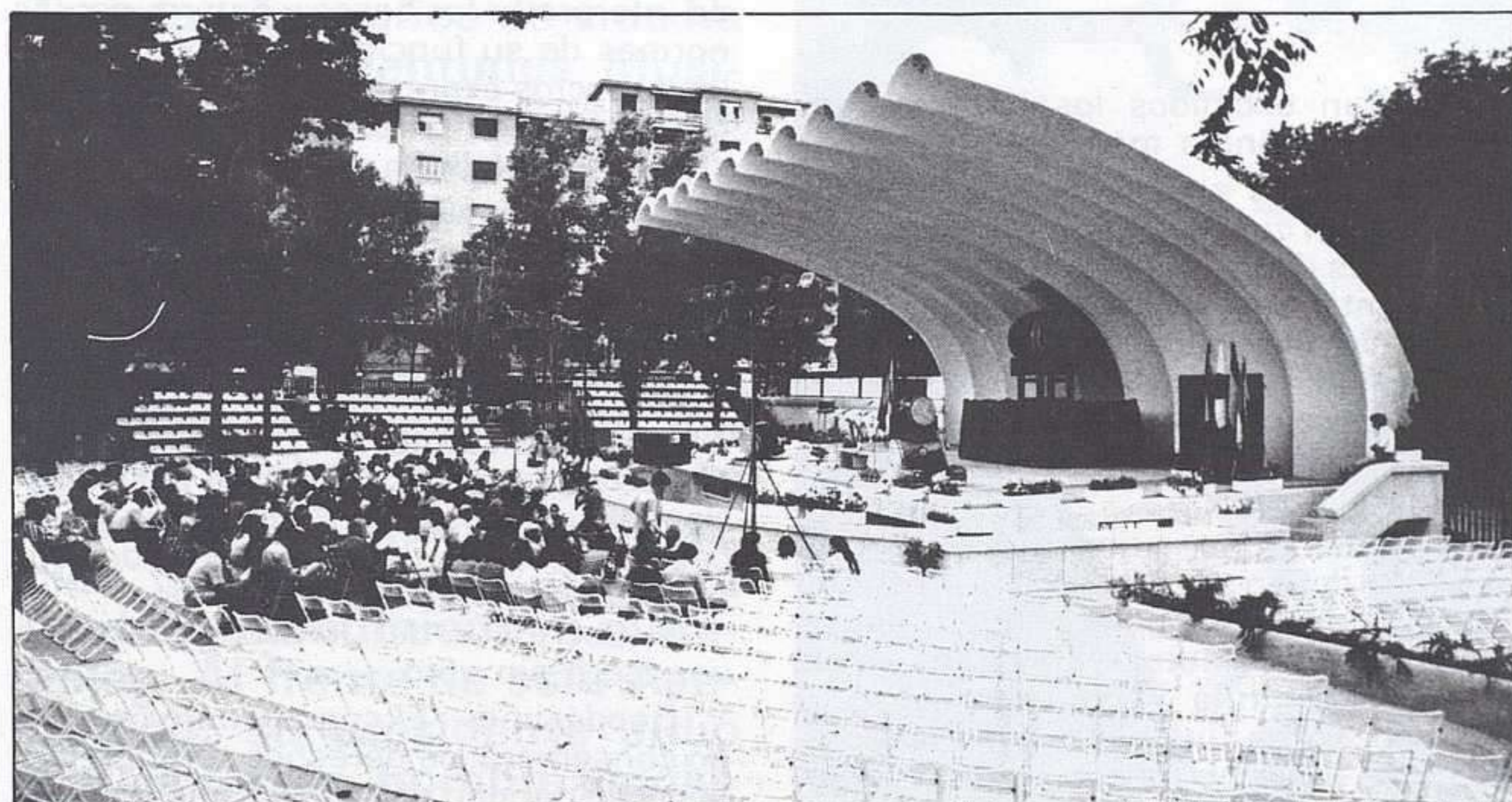
E.M.—Para los premios «Villa de Madrid» estamos haciendo dos acciones, por una parte incrementar cada año su dotación y en segundo lugar, darle una difusión que no se le ha dado nunca. Los premios, incluido el «Maestro Villa», se divulgan todos los años en la Prensa y al mismo tiempo en todos los centros en los que la música sea un componente fundamental: conservatorios, centros universitarios, etc. Si bien, tengo que

rio para dar los dos primeros niveles de solfeo y el profesorado reúne las mismas características que sus equivalentes en el conservatorio. En los demás centros, estamos dando unos niveles elementales sin titulación de ningún tipo, pero sí exigiendo al profesorado el que la tenga. La pretensión nuestra en dos años es crear una especie de filial para los dos niveles elementales, esta instalación se va a construir, ya está programada y presupuestada, frente al antiguo Mercado de Pescados, en la esplanada que era un estacionamiento de coches. Será un edificio que albergará una biblioteca media: 50.000 volúmenes y, como digo, esta filial del Conservatorio. Estamos siendo

su supervivencia y su continuidad. Ya en este momento, desde el 83, estamos convocando todas las navidades concursos de masas corales, el año pasado intervinieron catorce grupos formados en Madrid y en la periferia. Es importante recalcar que se están formando masas corales y bandas en casi todos los pueblos de importancia de Madrid. Ya existe un conato de banda en Vallecas, con cuarenta y cinco miembros, el director es un profesor del conservatorio, han actuado hace pocos días y realmente es un conjunto meritorio. Nuestra idea es que poco a poco en todos los distritos vaya habiendo su banda de música y su masa coral, estas ya existen en cinco distritos. También en seis distritos periféricos hay conjuntos de tercera edad de cuerda, bandurrias, guitarras, etc., que actúan también con una cierta asiduidad en los centros culturales. Creo que dentro de unos años la música tendrá a nivel popular un respaldo importante en Madrid, desde luego la acogida siempre es buena. Resumiendo nuestro proyecto y nuestra línea: divulgación y acceso a los sectores populares, creemos que hay instancias que tienen la obligación de promocionar la música a niveles de élite, de nivel cultural elevado, al Ayuntamiento le compete hacer que esos sectores sean cada vez más numerosos, nosotros ponemos los escalones previos, preferentemente en los barrios periféricos y fundamentalmente en los del sur, que creemos que son los que han estado abandonados tradicionalmente.

R.—¿Y la diferencia de atención a la música pop o a la clásica?

E.M.—Tenemos la idea de que el acceso a la música se pueda producir desde diversos sectores. Lo importante es sensibilizar el oído. ¿Cómo hacemos esta divulgación popular?, desde los conciertos de la Banda, sobre todo los de la época estival en los barrios populares y las programaciones de toda esa serie de conciertos y recitales que damos en los barrios populares a lo largo del año, fundamentalmente en iglesias y en centros culturales. Otro punto de nuestro programa es la integración de la música en sus diversas manifestaciones contemporáneas en todas las celebraciones festivas del Ayuntamiento: ya sean las campañas veraniegas de zarzuela, que se hace ya en música en vivo; en las fiestas de Carnaval, el Festival de Jazz; en Navidad son los concursos corales y en San Isidro, desde las verbenas hasta los conciertos y recitales en los que la música es el eje fundamental, con esa actuación estelar de la Banda Municipal en el Teatro Real que es para mí la actividad musical más importante de San Isidro. Cualquier oportunidad es buena para que la música y el teatro sean eje de actividades, creemos que hoy por hoy siguen siendo los medios fundamentales de difusión cultural de nuestra civilización. En cuanto a las previsiones, aunque ya las hemos ido esbozando, queremos dotar a cada distrito de la periferia de su banda, su masa coral, su escuela musical, su instalación, auditorio y casa de cultura. Esa es la finalidad con la cual nos daríamos por satisfechos.



El auditorio del parque del Calero, en la Ciudad Lineal.

FOTO: PACO TUR.

confesar que, desgraciadamente, el número de concurrentes aunque se ha cuadruplicado (el años 79 eran tres, ahora ya se presentan del orden de doce) pensamos que podría ser bastante mayor.

R.—Aparte de la labor pedagógica y divulgativa que la Banda Municipal realiza mediante sus conciertos, ¿tiene el Ayuntamiento madrileño algún plan de creación de escuelas de música o de apoyo a las ya existentes?, ¿qué criterios organizativos y pedagógicos aplican en los cursos de música que tiene lugar en los centros culturales del Municipio? ¿qué apoyo reciben las agrupaciones, coros, bandas, etc., que existen en los distritos madrileños por parte del Ayuntamiento?

E.M.—Yo creo que hay labor, pero estamos en los comienzos. Por una parte, se está haciendo una labor pedagógica en el sentido de que los conciertos se escuchan con dignidad y silencio, que creo que es la única forma de asimilar la música en condiciones y por otro, estamos dando los primeros pasos para colaborar con los conservatorios y hemos empezado de una forma modesta. En todos los centros culturales hay clases con carácter gratuito o semigratuito de las materias que piden los vecinos (no se programan previamente); en todos ellos la música ocupa un papel predominante siempre. Tenemos dos niveles, en el Centro Cultural de Fuencarral se ha firmado un acuerdo ya con el Conservato-

asesorados por el Conservatorio para que esos grupos que se están dando de una forma un tanto artesanal en las casas de cultura, vayan incluyéndose también mediante acuerdo y con el profesorado conveniente en subsedes o filiales elementales.

R.—¿Podría resumirnos los criterios políticos que rigen la acción musical del Ayuntamiento de Madrid, sus realizaciones y planes en el campo musical?

E.M.—Para este año 85 que se abre hay una dedicación de un ochenta por cien de las actividades culturales a la música, en todas sus manifestaciones desde la música folk, la popular, la sinfónica y la coral. El Ayuntamiento no sigue el criterio de pensar que estas actividades esporádicas constituyan el eje, y por eso verán ustedes que intentamos asentar sobre cemento, no sólo la actividad musical continua, sino también toda esa serie de instalaciones que hagan indispensable la actividad musical en el futuro. En ese sentido, nuestra misión ha sido crear esas casas de cultura y al mismo tiempo también estamos promocionando la creación de bandas musicales y masas corales. El Ayuntamiento ha dado un carácter permanente a una masa coral que actuaba esporádicamente, la Coral Castellana, que a partir del año 81 se nombró ya Coral «Villa de Madrid», tiene una retribución no con carácter de funcionario, sino unas actuaciones fijas al año que le procura el Ayuntamiento, con lo que se garantiza



AYUNTAMIENTO DE MADRID

CONCEJALIA DE CULTURA

PREMIOS VILLA DE MADRID 1984

«Maestro Villa»

BASES

Primera.—El objeto de este concurso, además de enaltecer la figura del Director fundador de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid, Maestro Ricardo Villa, es premiar la mejor partitura originariamente escrita para banda.

Segunda.—Toda obra presentada al concurso habrá de pertenecer al género sinfónico, pudiendo adoptar cualquiera de las formas siguientes: Sinfonía, Suite, Poema Sinfónico, incluso los procedimientos compositivos actuales. Quedan excluidas aquellas partituras en las que intervengan voces, bien a coro o solistas. No se establece limitación ni preferencia alguna respecto a las distintas escuelas de composición musical que puedan ser empleadas por el concursante.

La duración aconsejable de la composición se enmarcará entre quince y veinticinco minutos.

Tercera.—Las composiciones deberán ser originales, inéditas y no ejecutadas en público.

No serán admitidas al concurso las obras que utilicen temas empleados en otras composiciones del autor, ni el empleo directo de cantos populares, si bien se permite su uso en cuanto a contenido modal, armónico y cadencial característicos de los mismos.

Cuarta.—El premio está dotado con 500.000 pesetas y es indivisible.

Quinta.—Las obras podrán presentarse en forma de guión íntegro, en cuatro o más pautas (las que necesite el autor en cada momento), por triplicado—original y dos fotocopias— y con las indicaciones necesarias para su posterior instrumentación con arreglo a la plantilla de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid en el orden siguiente:

1. Flautas 1ª, dos.
2. Flautas - flautines 2ª, dos.
3. Oboes 1ª, dos.
4. Oboes - corno inglés 2ª, dos.
5. Sax soprano (Si b) 1ª y 2ª.
6. Fliscornos (Si b) 1ª y 2ª, tres.
7. Baritonos (Si b) 1ª y 2ª.
8. Bombardinos (Si b) 1ª y 2ª.
9. Fagotes 1ª, dos.
10. Fagot - contrafagot 2ª.
11. Trompas (Fa) 1ª y 3ª, tres.
12. Trompas (Fa) 2ª y 4ª, tres.
13. Trompetas (Do) 1ª y 3ª, cuatro.
14. Trompetas (Do) 2ª, dos.
15. Trombones (Do) 1ª y 3ª, cuatro.
16. Trombones (Do) 2ª, dos.
17. Timbal cromático.
18. Percusión (Caja, Platos, Bombo, Celesta, Tam-Tam, Campanólogo, Triángulo, Xilofón, etc.), cinco.
19. Arpa.
20. Requintos (Mi b), cuatro.
21. Clarinetes Piales (Si b), cuatro.
22. Clarinetes 1ª (Si b), cuatro.

23. Clarinetes 2ª (Si b), cuatro.
24. Clarinetes 3ª (Si b), cuatro.
25. Clarinetes Altos (Mi b), dos.
26. Sax Altos (Mi b), dos.
27. Sax Tenores (Si b), dos.
28. Sax Barítonos (Mi b), dos.
29. Clarinetes Bajos (Si b), dos.
30. Violoncellos, cuatro.
31. Sax Bajo (Si b).
32. Tuba (Mi b).
33. Tubas (Si b), tres.
34. Contrabajos de Cuerda, cuatro.

Quedan excluidos los instrumentos eléctricos y cintas magnetofónicas.

Sexta.—Los autores tendrán libertad absoluta en cuanto al empleo de los instrumentos dados en la plantilla, parcial o totalmente, pero se comprometen a presentar la total partitura en el plazo de tres meses, a partir del día en que le sea comunicado el fallo favorable, condición imprescindible para percibir el importe del premio.

Séptima.—Los guiones —o partituras— no deben ser firmados ni presentar signo alguno que pudiera sugerir la personalidad del autor. Llevarán en la cubierta el título y un lema. Este se reproducirá en una plica, que debe presentarse juntamente con la obra, conteniendo el nombre, dirección y teléfono del autor.

Octava.—Las composiciones deben presentarse en la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid (calle Mayor, 83, primera planta. Teléfono 4483471) desde el día siguiente a la fecha de la convocatoria hasta la una de la tarde del día 1 de abril de 1985.

También podrán remitirse las obras por correo certificado, en un sólo envío, en el que se incluirá, además, relación detallada de su contenido. En este supuesto, dadas las exigencias de anonimato a que responde el concurso y las peculiaridades de esta modalidad de presentación, deberán cuidar los remitentes que quede constancia fehaciente de que ésta se produce dentro del plazo y que el envío no contenga signo aparente alguno a través del cual pueda identificarse al autor.

La oficina receptora podrá negarse a admitir cualquier obra en cuya presentación se infrinja lo establecido en esta base.

Novena.—La composición del Jurado será la siguiente: Presidente, el Alcalde, o Concejal en quien delegue; Vocales: un miembro de la Real Academia de Bellas Artes (compositor), designado por su Presidente; un Catedrático de Composición del Real Conservatorio de Música de Madrid, el Director de la Banda Sinfónica Municipal y el autor de la obra que obtuvo el premio «Maestro Villa» en la última convocatoria; Secretario, el de la Corporación, o funcionario en quien delegue.

Cuando alguna de las entidades que han de estar representadas en el Jurado no hiciera uso de su facultad de designar representante, la Alcaldía Presidencia nombrará la persona que considere adecuada. En la misma forma se procederá si alguno de los demás miembros del Jurado no aceptara su nombramiento o renunciara al mismo.

Décima.—El Jurado actuará con la máxima libertad y discrecionalidad y tendrá, además de las facultades normales de discernir el Premio y emitir fallo, atorgándolo y declarándolo desierto, las de interpretar las bases y determinar las normas de su funcionamiento, salvo en los aspectos expresamente regulados en la base siguiente. Los fallos del Jurado serán inapelables.

Undécima.—Para que el Jurado se constituya y pueda celebrar sesiones válidamente se precisa la asistencia de la mayoría de sus miembros. En caso de inasistencia del Presidente desempeñará sus funciones el Vocal de más edad entre los asistentes.

Los acuerdos se adoptarán por mayoría simple de Vocales presentes y, en caso de empate, decidirá el voto de calidad de quien presida el Jurado.

El Secretario del Jurado actuará con voz, pero sin voto.

Duodécima.—El concursante premiado conservará los derechos de autor que le correspondan por la obra que obtenga el premio, pero es obligatorio mencionar en los programas de los conciertos en que dicha obra figure, en las ediciones impresas y discográficas de la misma, así como en sus emisiones radiofónicas y televisivas, la siguiente leyenda: Premio de Música Maestro Villa, del excelentísimo Ayuntamiento de Madrid, año 1984.

Decimotercera.—La primera audición de la obra premiada se afectuará en Madrid, en concierto público extraordinario, a cargo de la Banda Sinfónica Municipal. La obra premiada no podrá ser ejecutada ni en España ni en el extranjero antes de su estreno en Madrid por la Banda Sinfónica Municipal.

Décimocuarta.—El autor de la obra premiada deberá supervisar, corregir y revisar las copias del material de la Banda.

Décimoquinta.—Los autores de las obras no premiadas podrán retirar éstas en la misma dependencia de su presentación, dentro del plazo de un mes, a contar desde el día siguiente a aquel en que se publique el fallo del Jurado. A estos efectos deberá presentarse el justificante de presentación que expedirá, a su entrega, la oficina receptora o el expedido, en su caso, por el servicio de Correos. De no hacerlo así, se entenderá que renuncian a las obras presentadas.

Décimosexta.—Se entiende que los compositores, por el solo hecho de optar a este concurso, aceptan las bases en él establecidas.

Presidente de Juventudes Musicales de Sevilla

JULIO GARCIA CASAS

Por José Manuel Delgado

Treinta y tres años de vida ha cumplido Juventudes Musicales de Sevilla, edad algo más que respetable cuando se trata, como en este caso, de una entidad dedicada a trabajar por y para la música, sin otra recompensa que la satisfacción que produce una labor hecha con grandes dosis de esfuerzo e imaginación, que no con grandes medios económicos ni materiales. Al frente de esta Asociación, su presidente Julio García Casas, hombre inquieto y emprendedor y ciertamente polifacético que aúna cargos y nombramientos de la más diversa índole.

Julio García Casas es: académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Sevilla), doctor en Derecho, profesor titular de Derecho Procesal en la Universidad, colaborador de la revista *Justicia*, académico de la Real Academia de Ciencias, Letras y Artes San Romualdo (San Fernando), Chevalier des Arts et des Lettres de la República Francesa, presidente de Juventudes Musicales de Sevilla, presidente de Juventudes Musicales de Andalucía, vicepresidente nacional de Juventudes Musicales de España, de la Comisión Jurídica Internacional de F.I.J.M., presidente de la Comisión Jurídica de J.M.E., miembro del Patronato de Música Joaquín Turina, consejero general del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, vocal de la Comisión de Obras Sociales del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, insignia de Oro de la F.I.J.M., pianista, crítico musical y Medalla de Honor del Conservatorio «Manuel de Falla», de Cádiz.

JOSE MANUEL DELGADO.—Todo el mundo sabe en Sevilla que su actividad se desenvuelve entre la Universidad (Facultad de Derecho) y sus actuaciones como pianista. Además es académico de Bellas Artes ¿Nos puede decir como simultánea actividades tan dispa-



JULIO GARCIA CASAS.—Es una pregunta que se me hace con reiteración y yo entiendo que aunque son actividades heterogéneas en realidad son aspectos de la misma cosa. Desde el punto de vista universitario mi profesión es la cátedra, es decir la docencia del Derecho. En el ámbito pianístico, jamás abandoné los estudios de piano, que ahora aplico en mis recitales como solista y como acompañante de cantantes excelentes. Como académico trato de coordinar mi dimensión universitaria con mi faceta de intérprete y mis estudios de investigador. Algo así, y salvando las infinitas distancias, ocurrió a Telemann, Haendel, Schumann, Chaikovsky, Duparc, Chausson, D'Indy, von Bülow y tantos otros que casaron la música y el

«La crítica musical, sobre todo la discográfica, tiene cada vez menos sentido».

Derecho; precisamente éste fue el tema de mi discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla. También soy académico de la de Ciencias, Letras y Artes de San Romualdo (San Fernando) e incluso el gobierno francés valoró mi actividad nombrándome «Chevalier des Arts et des Lettres» de la República Francesa (lo extraño hubiera sido que esta alta distinción me la hubiera concedido el gobierno español), todo lo cual le hará pensar que yo concibo a la universidad como cultivo simultáneo de humanidades, porque el universitario que se encierra en los límites estrictos de su profesionalismo especializado no hace más que renunciar de manera irresponsable a su noble dimensión universitaria.

J.M.D.—Es conocido que usted, además de intérprete de piano es crítico musical ¿Ha sufrido alguna vez los embates de la crítica?

J.G.C.—Cuando yo escribía en *El Correo de Andalucía* procuré siempre pensar en los demás como compañeros; huí de la crítica ligera e indocumentada (que es lo que a diario acontece), intenté destacar lo positivo y soslayar lo negativo; procuré que se me leyera ENTRE LINEAS. En este sentido, aprendí mucho del ilustre Norberto Almandoz. Como pianista he recibido casi siempre un trato elogioso y favorable. Quienes me atacaron lo hicieron más bien por ignorancia que por mala fe. Yo soy consciente de mis limitaciones y me entusiasma que los expertos y no los ignorantes las descubran. De una crítica constructiva y respetuosa siempre se aprende; ahora bien, la crítica musical, muy especialmente la discográfica, tiene cada vez menos sentido. La música es un arte fenomenológico en el que el tiempo y el sonido actúan como ingredientes esenciales. Todos los intérpretes sabemos que lo que es válido hoy, resultará imperdonable mañana. La mejor preparación del público actual y la concepción subjetiva de la obra de arte hacen que el placer por la interpretación se produzca sin necesidad de críticos ni orientadores.

J.M.D.—Centrándonos ahora en la entidad que usted preside, ¿cuáles son los fines que persigue Juventudes Musicales de Sevilla?

J.G.C.—Los fines no son privativos de esta asociación, sino que, aunque es una entidad con personalidad jurídica propia, persigue los mismos objetivos del resto de las J.J.M.M. de España; como dicen sus estatutos: «el fomento, difusión y cultivo de la música en particular y las artes en general entre sus afiliados». Sus destinatarios son principalmente jóvenes, dando a la palabra

JOVEN un sentido espiritual y no cronológico.

J.M.D.—¿Qué implantación tiene en la ciudad y en el contexto nacional esta asociación de Juventudes Musicales.

J.G.C.—Juventudes Musicales es una voz permanente e importante de la música de Sevilla, por el número de conciertos (entre cuarenta y cincuenta cada curso), por la variedad de intérpretes

«Las Juventudes Musicales de Andalucía siguen "esperando" el apoyo del Gobierno Autónomo.»

FOTOS: INFANTES



Jesus Aguirre entrega el premio de jóvenes intérpretes al cellista Rafaél Ramos, junto a la directiva de Juventudes Musicales de Sevilla.

(fundamentalmente españoles y muchos extranjeros), por el eclecticismo de sus programas, por los ciclos de música en la escuela (realizados con el Monte de Piedad y Caja de Ahorros), por las tribunas y concursos para artistas jóvenes, por su presencia en organismos públicos locales (Ayuntamiento, Diputación, Real Academia de Bellas Artes, etc.). Puede afirmarse sin temor a hipérboles que J.J.M.M. de Sevilla polariza una parte muy considerable de la vida cultural y musical sevillana. En su aspecto nacional, es precisamente la actividad que desarrolla en Sevilla desde hace treinta y tres años la que define y protagoniza su paso específico en las J.J.M.M. de España. Hay que tener en cuenta que las circunstancias en que cada asociación se desenvuelve no son las mismas en todos los casos. Por ejemplo, no es lo mismo hacer música en Madrid, en Sevilla o en Torroella de Montgri; por lo que la ponderación de las dificultades, la frecuencia de las ayudas, el número de asociados, etc., tampoco son los mismos en todos los casos. Es indudable pues que el protagonismo de J.J.M.M. de Sevilla en el contexto nacional resulta para cualquier observador imparcial, más que patente.

J.M.D.—¿Qué ayudas reciben? y, por otra parte, ¿son suficientes?

J.G.C.—También hay que separar las ayudas y colaboraciones en el ámbito local y las que recibe del Estado (a través de la confederación de J.J.M.M.). Desde el punto de vista local, J.J.M.M. de Sevilla recibe ayudas y subvenciones de

Ayuntamiento, Diputación, Universidad y Monte de Piedad y Caja de Ahorros; todas ellas en metálico. Existen otras aportaciones en especie que, cuantificadas, resultan incluso de mayor importancia, por ejemplo la cesión y uso permanente del local social por la Escuela de Estudios Hispanoamericanos, la cesión del salón de conciertos por el Conservatorio Superior, las aportaciones esporádicas de artistas por el Instituto Francés, etc. y si hubiera que destacar una y muy considerable sería la del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla. Con respecto a si son suficientes, a pesar de todo y puesto que nuestra propia actividad nos compromete a más, hay que decir que son insuficientes, por lo que la gestión resulta siempre deficitaria. Desde el punto de vista de las ayudas que se reciben del Estado, al haberse operado las transferencias de cultura y los organismos autonómicos, la suerte de cada asociación de J.J.M.M. es muy distinta. Por ejemplo, mientras que J.J.M.M. de Cataluña sigue trabajando apoyada por la Generalitat, las J.J.M.M. de Andalucía siguen ESPERANDO que el Gobierno Autónomo Andaluz siga el ejemplo catalán, todo ello con independencia de las subvenciones globales que el Ministerio de Cultura otorga en sus presupuestos a J.J.M.M. de España para concursos permanentes, tribunas, festivales, infraestructura, etc.

J.M.D.—¿Cuáles son los principales problemas con los que tropiezan a la hora de desarrollar sus actividades?

J.G.C.—Los problemas son fundamentalmente de orden económico. Hay que pensar que las cuotas de los socios se invierten en su totalidad en gastos generales de infraestructura (teléfono, luz, limpieza, administración, gratificaciones, etc.) por lo que hay que olvidar las cuotas cuando se trata de pagar un concierto; las ayudas, pues, se hacen rabiamente necesarias. Las dificultades no son sólo de tipo económico, existen otras, como son la fuerte competencia, la coincidencia de fechas para los recitales, la inadecuación de muchos locales, la inexistencia de un auditorio de música (lo que ciertamente es una vergüenza para Sevilla), etc. Con lo que realmente no existe obstáculo alguno es en el aspecto humano de la asociación. Trabajamos con fe y entusiasmo para conseguir la elevación de nuestro nivel espiritual a través de la buena música.

J.M.D.—En 1981 se celebró en Sevilla el XXXI Congreso Mundial de Juventudes Musicales que constituyó un éxito de organización y de participación. ¿Qué repercusión ha tenido aquel acontecimiento en la asociación que usted preside?

J.G.C.—El Congreso Mundial fue sin lugar a dudas el acontecimiento cultural más relevante de la historia de Sevilla de muchos años. Por su temática científica, por sus conciertos y recitales, por haber mostrado en sus monumentos, iglesias, conventos, tradiciones, etc. la esencia de esta ciudad singular, el XXXI Congreso ha dejado una huella imborrable a todos cuantos tuvieron la suerte de asistir (en número superior a los mil) a sus manifestaciones. Para J.J.M.M. de España y frente a la Federación Internacional fue el más grande Congreso Mundial jamás organizado. Todos repiten que aquello fue un sueño; aunque a la hora de hacer frente a las obligaciones contraídas el sueño fuere más bien una pesadilla. Después del Congreso, la implantación y el prestigio de J.J.M.M. en Sevilla subió extraordinariamente... pero Sevilla conoce mucho de negligencias y olvidos. Las circunstancias políticas han cambiado y aunque las puertas que entonces se abrieron continúan abiertas, todavía hay quienes de forma obstinada y absurda (propias de la mediocridad y la envidia imperantes) pretenden silenciar o minimizar su recuerdo y sus efectos. Es tanto como restar valor a la luz y al calor del sol en agosto en Sevilla.

J.M.D.—¿Qué desea para J.J.M.M. en el futuro?

J.G.C.—Mi experiencia me invita a no esperar mucho de los demás; lo que conlleva la necesidad de valorar más y más el propio esfuerzo. Las instituciones son lo que sean las personas que las rigen, y todo eso de la fe y la capacidad, del entusiasmo, etc., ha de predicarse de la persona humana y no de las ficciones jurídicas. Me gustaría pues, que Dios me diera fuerzas para que, con todos los errores que me reconozco, pueda seguir trabajando para que la música, con mayúsculas, sea cada vez más un derecho del hombre. Es lo mismo que piensan mis más directos amigos y colaboradores.

IBER MUSICA

MINISTERIO DE CULTURA

DIRECCION GENERAL DE MUSICA Y TEATRO

EXMO. AYUNTAMIENTO DE MADRID

CONCEJALIA DE CULTURA



AÑO EUROPEO DE LA MUSICA TEATRO REAL

1 DÍA 23 DE ENERO DE 1985
(19.30 H.)

CHICAGO SYMPHONY ORCHESTRA

Director: SIR GEORGE SOLTI

- J. CORIGLIANO — *Tournaments*.
- W. A. MOZART — *Sinfonía Núm. 39, KV. 543*.
- P. I. TSCHAIKOWSKY — *Sinfonía Núm. 4, Op. 36*.

2 DÍA 24 DE ENERO DE 1985
(22.15 H.)

CHICAGO SYMPHONY ORCHESTRA

Director: SIR GEORGE SOLTI

- D. SHOSTAKOVICH — *Sinfonía Núm. 9, Op. 70*.
- A. BRUCKNER — *Sinfonía Núm. 9*.

3 DÍA 2 DE FEBRERO DE 1985
(22.15 H.)

DEUTSCHE HAENDEL SOLISTEN

Director: JEAN-CLAUDE MALGOIRE

- Concierto conmemorativo del Tricentenario del nacimiento de GEORG FRIEDRICH HAENDEL

4 DÍA 5 DE FEBRERO DE 1985
(22.15 H.)

FILARMÓNICA DE ISRAEL

Director: ELIAHU INBAL

- (Programa a determinar)

5 DÍA 6 DE FEBRERO DE 1985
(19.30 H.)

FILARMÓNICA DE ISRAEL

Director: ELIAHU INBAL

- (Programa a determinar)

6 DÍA 20 DE FEBRERO DE 1985
(19.30 H.)

**VIRTUOSOS DE MOSCÚ/
ORFEÓN DONOSTIARRA**

Directores: W. SPIVAKOV / A. AYESTARÁN

- III Centenario de J. S. BACH

Concierto para tres violines y orquesta, BWV. 1064.
Concierto para violín, oboe y orquesta, BWV. 1060.
Cantata para soprano y orquesta, BWV. 51.
Misa en Fa Mayor, BWV. 233.

7 DÍA 18 DE MARZO DE 1985
(19.30 H.)

**ORQUESTA DE LA RADIO-TELEVISIÓN
POLACA**

Director: JERZY SALWAROWSKI

- C. HALFFTER — *Tiento*.
- C. FRANCK — *Sinfonía en Re Menor*.

8 DÍA 19 DE MARZO DE 1985
(19.30 H.)

**ORQUESTA DE LA RADIO-TELEVISIÓN
POLACA**

Director: ANTONI WITT

Sollista: PIOTR PALECZNY

- T. MARCO — *Angelus Novus*.
- K. SZYMANOWSKI — *Sinfonía Núm. 4*.
- A. DVORAK — *Sinfonía Núm. 9 "Nuevo Mundo"*.

9 DÍA 27 DE MARZO DE 1985
(19.30 H.)

ORQUESTA DE CÁMARA EUROPEA

Director: PAAVO BERGELUND

- J. HAYDN — *Sinfonía Núm. 92 "Oxford"*.
- B. BARTÓK — *Divertimento para cuerda*.
- L. V. BEETHOVEN — *Sinfonía Núm. 4, Op. 60*.

10 DÍA 14 DE ABRIL DE 1985
(19.30 H.)

ST. LOUIS SYMPHONY ORCHESTRA

Director: LEONARD SLATKIN

Sollista: EMANUEL AX

- L. BERNSTEIN — *Facsimile*.
- W. A. MOZART — *Concierto para piano y orquesta Núm. 17, KV. 453*.
- S. PROKOFIEV — *Sinfonía Núm. 5, Op. 100*.

11 DÍA 15 DE ABRIL DE 1985
(22.15 H.)

ST. LOUIS SYMPHONY ORCHESTRA

Director: LEONARD SLATKIN

Sollista: JOSHUA BELL

- H. BERLIOZ — *Carnaval Romano*.
- E. LALO — *Sinfonía Española*.
- J. SIBELIUS — *Sinfonía Núm. 2, Op. 43*.

12 DÍA 22 DE ABRIL DE 1985
(19.30 H.)

BBC SYMPHONY ORCHESTRA (Londres)

Director: SIR JOHN PRITCHARD

- M. A. CORIA — *Intermezzo*.
- L. V. BEETHOVEN — *Sinfonía Núm. 8, Op. 93*.
- D. SHOSTAKOVICH — *Sinfonía Núm. 11*.

13 DÍA 23 DE ABRIL DE 1985
(22.15 H.)

BBC SYMPHONY ORCHESTRA (Londres)

Director: SIR JOHN PRITCHARD

- R. STRAUSS — *Don Juan*.
- R. GERHARD — *Concierto para Orquesta*.
- J. BRAHMS — *Sinfonía Núm. 4, Op. 98*.

14 DÍA 30 DE MAYO DE 1985
(19.30 H.)

DALLAS SYMPHONY ORCHESTRA

Director: EDUARDO MATA

- F. SCHUBERT — *Sinfonía Núm. 3*.
- G. MAHLER — *Sinfonía Núm. 1 "Titan"*.

15 DÍA 31 DE MAYO DE 1985
(19.30 H.)

DALLAS SYMPHONY ORCHESTRA

Director: EDUARDO MATA

Sollista: JAMES GALWAY

- B. BRITTEN — *Variaciones y Fuga sobre tema de Purcell*.
- CH. T. GRIFFES — *Poema para flauta y orquesta*.
- J. RODRIGO — *Fantasia para un Gelfinhombre*.
- B. BARTÓK — *Concierto para orquesta*.

16 DÍA 21 DE JUNIO DE 1985
(20.00 H.)

NEW YORK PHILHARMONIC ORCHESTRA *

Director: ZUBIN MEHTA

- J. S. BACH — *Concierto de Brandeburgo Núm. 3*.
- W. A. MOZART — *Sinfonía Concertante*.
- R. STRAUSS — *Sinfonía Doméstica*.

17 DÍA 22 DE JUNIO DE 1985
(20.00 H.)

NEW YORK PHILHARMONIC ORCHESTRA *

Director: ZUBIN MEHTA

- G. CRUMB — *A Haunted Landscape*.
- G. MAHLER — *Sinfonía Núm. 5*.

* CONCIERTOS FUERA DE ABONO.

- **VENTA DE ABONOS:** En las taquillas del Teatro Real, entre el 17 de diciembre y 12 de enero, ambos inclusive.
- **FORMA DE PAGO:** Podrá efectuarse mediante la entrega de la tercera parte en efectivo, y el resto, en dos cheques con fechas diferidas al 31 de marzo y 15 de mayo de 1985 en el momento de retirar las localidades.
- **VENTA LIBRE PARA TODOS LOS CONCIERTOS:** A partir del día 15 de enero de 1985.

Los seis conciertos para dos órganos obligados del Padre Soler y el órgano insólito del Infante don Gabriel *

LLAVE DE LA MODULACION, Y ANTIGUEDADES DE LA MUSICA,

En que se trata del fundamento necesario para saber Modular: Theorica, y Práctica para el mas claro conocimiento de qualquier especie de Figuras, desde el tiempo de Juan de Muris, hasta hoy, con algunos Canones Enigmaticos, y sus Resoluciones.

SU AUTOR

EL P. Fr. ANTONIO SOLER,
Monge del Orden de San Geronymo, Organista, y Maestro
de Capilla en su Real Monasterio de San Lorenzo
(vulgo), del Escorial.



CON LICENCIA.

MADRID. En la Oficina de Joachin Ibarra, calle de las Urfas.
M D C C L X I I I

En el siglo XVIII los monarcas españoles tenían por costumbre pasar diferentes temporadas en los diversos palacios que habían hecho construir en los alrededores de Madrid (los Reales Sitios). Cada otoño los reyes se trasladaban a El Escorial, en cuyo Monasterio fue monje el Padre Antonio Soler desde 1752 hasta su muerte en 1783 (2).

Durante la estancia de la corte en El Escorial, el Padre Soler estaba en contacto con los miembros de la familia real aficionados a la música, especialmente con el Infante don Gabriel, hijo de Carlos III, a quien dió lecciones de clave. Muchas de sus obras fueron compuestas para ser interpretadas por el Infante, entre ellas los seis «Conciertos para dos órganos».

Por Beryl Kenyon de Pascual

Gracias a las numerosas interpretaciones de concierto y a las grabaciones que se han realizado de ellos en los últimos años, los seis **Conciertos para dos órganos** son ya familiares a los melómanos dentro y fuera de España. Suelen ser descritos en los programas de los conciertos y en las fundas de los discos como **Conciertos para dos instrumentos de tecla** y, de hecho, se pueden escuchar versiones para dos órganos, órgano y clave, dos claves e incluso dos pianos. Sin embargo, la dedicatoria del Padre Soler en el manuscrito que se encuentra en El Escorial dice textualmente: «*Seis conciertos de dos órganos obligados compuestos por el P. Fr. Antonio Soler. Para la diversión del Ssmo. Infante de España don Gabriel de Borbón*». Aunque el empleo de dos claves, en lugar de dos órganos, es justificado por muchos musicólogos basándose en argumentos de estilo y en las costumbres del siglo XVIII, ha habido mucha especulación sobre cuáles eran los instrumentos utilizados por los primeros intérpretes de estos seis conciertos. ¿Por qué propuso el P. Soler específicamente dos órganos y no dos

órganos o claves, si se tiene en cuenta que sus quintetos fueron escritos para «*instrumentos de arco y órgano o clave obligado*»? Si el Infante don Gabriel tenía acceso a dos órganos, ¿cuáles eran éstos?

En un principio se pensó que el infante y el P. Soler debían tocar los conciertos en dos de los muchos órganos que se encontraban en la iglesia de El Escorial, hasta que Santiago Kastner y el Padre Samuel Rubio, en sus respectivas ediciones de los conciertos (3), señalaron que ello era imposible por dos razones: primero, porque la distancia entre los órganos de El Escorial era demasiado grande para una buena coordinación y, segundo, porque la extensión de teclado requerida por los conciertos era mayor que la de los órganos escurialenses de la época (4). Así, el misterio quedó sin resolver hasta que la correlación de datos de dos fuentes independientes aportó una solución que puede ser la definitiva, a saber, un instrumento único en España: un órgano vis-a-vis, es decir, dos órganos de cámara en uno.

Después de la muerte del Infante don Gabriel, sus instrumentos musicales fueron vendidos, junto con otros bienes suyos, en una almoneda. Entre ellos se encontraba «*un órgano en figura de realejo, con dos cajas, y teclados igua-*

les, y la máquina de fuelles descompuesta. El instrumento había sido construido, por encargo del infante, en los años 1773 y 1774 por el organero Joseph Casas, con la ayuda del relojero Manuel Zerella, y fue descrito entonces como «*el órgano de dos órdenes de nueva invención*» (5).

La almoneda tuvo lugar en 1790 y 1791, y en el archivo consta que el comprador de este órgano fue Tomás Risueño, un conocido organero residente en Madrid. El 24 de mayo de 1791 apareció el siguiente anuncio en el Diario de Madrid: «*En la calle de Juanelo, casa núm. 19, cuarto bajo, se halla de venta un órgano de lo más particular y portátil que contiene las circunstancias siguientes: dos fachadas de una rigurosa arquitectura, una y otra bronceadas, adornadas con dos castillos de caños o flautas de un metal superior, que forma una vista muy agradable y seria; en la fachada principal se halla colocado un teclado de toda extensión, según los fortes-pianos, con 61 teclas, tres registros en la mano izquierda y en la derecha cuatro, con eco y contra-eco; asimismo en la segunda fachada opuesta hay otro igual teclado de las mismas 61 teclas con tres registros, dos en la mano derecha y uno en la izquierda, de modo que pueden tocar dos organistas*

a un tiempo y a competencia, con registros y voces diferentes, y otras circunstancias apreciables... La dirección indicada en el anuncio correspondía al domicilio de Tomás Risueño, aunque no se especificaba su nombre. Un segundo anuncio, publicado el 13 de julio del mismo año, incluía el nombre del vendedor, Tomás Risueño, y aportaba algunos detalles más. En él se hablaba de un «*órgano muy precioso, particular y raro, también portátil, que contiene dos fachadas de una rigurosa arquitectura, dorado a bronce; dos teclados de 61 teclas cada uno, cuya extensión es de ge-sol-re-ut por arriba, y lo mismo por abajo; todo trabajado a la mayor perfección y de finos materiales...*». Un tercer y último anuncio, publicado el 29 de septiembre de 1793, daba una descripción más breve del instrumento, añadiendo que «*era tan precioso que no se habrá visto otro por su estilo...*». Sería una rara coincidencia que el organero que adquirió el instrumento del Infante don Gabriel quisiera vender poco después OTRO instrumento del mismo tipo, presentándolo además como pieza única.

Un detalle curioso es el precio pedido por Risueño. En el inventario de los bienes del infante el órgano fue tasado en 6.000 reales de vellón. Risueño lo adquirió por 3.400 reales. En el primer anuncio no se mencionaba un precio determinado, solamente se decía «*se dará con equidad*». Por falta de compradores Risueño ofreció en su segundo anuncio «*rebajar la tercera parte de lo en que se ha tasado por perito inteligente*», o sea, después de arreglar los fuelles, Risueño quería vender por 4.000 reales un órgano que le costó 3.400. Sin embargo, tuvo tantas dificultades en deshacerse de este insólito instrumento, bastante voluminoso y de repertorio restringido, que finalmente, dos años más tarde, estaba dispuesto a venderlo con pérdida, aceptando 3.000 reales, la mitad del valor en que fue tasado, *respecto a tener que marchar fuera de la Corte*.

De las descripciones dadas en los anuncios podemos deducir que el órgano de cámara del Infante don Gabriel tenía una extensión de cinco octavas hasta Sol⁵. Teniendo en cuenta la práctica de construir registros partidos en los órganos españoles, el cuerpo más pequeño del instrumento probablemente poseía en realidad dos registros diferentes (uno completo y otro solamente en el tiple), mientras que el cuerpo principal tendría un mínimo de cuatro registros diferentes. Si examinamos los conciertos del P. Soler, veremos que su extensión es de cinco octavas hasta Sol⁵. Los registros señalados en el manuscrito de estos conciertos son sólo dos para el segundo órgano (flautado y flautín) y cuatro para el primero (flautado, octava, regalías en ambas manos y registro igual) si se considera, como hace Kastner, que el término registro igual (que figura al principio del primer concierto) corresponde a un registro específico. Si, por otro lado, se entiende por «registro igual» que deben emplearse los mismos registros para el primer órgano como para el segundo, el total, incluyendo entonces el flautín, continúa siendo cuatro. Así, los requisitos de los conciertos para dos órganos del P. Soler, en lo refe-

rente a registros y extensión, no sólo eran satisfechos por el órgano del infante, sino que parecen corresponder bastante bien a sus especificaciones.

Es muy improbable que el P. Soler hubiera compuesto para su real alumno unas obras, cuya ejecución exigía una combinación instrumental poco usual — aunque no desconocida en España — si el infante no hubiera tenido a su disposición los medios instrumentales adecuados para su interpretación. Parece más probable que el infante pidiera a su maestro unas obras nuevas para su singular instrumento, el órgano vis-a-vis, incluso quizás para estrenarlo. En este último caso, los conciertos podrían ser fechados en 1774, o poco después.

NOTAS

- (*) El tema de este artículo fue presentado por la autora en el Segundo Congreso Nacional de Musicología, que tuvo como tema **El Padre Soler y su tiempo**, celebrado en diciembre de 1983.
- (2) La vida y las obras del P. Soler han sido descritas por el P. Samuel Rubio en: **Antonio Soler - Catálogo Crítico** (Cuenca, 1980).
- (3) S. Rubio, Unión Musical Española, Madrid, 1968. S. Kastner, Instituto Español de Musicología (CSIC), Barcelona, 1952-1962.
- (4) Durante el Segundo Congreso Nacional de Musicología el Sr. Jambou demostró que, de hecho, el teclado de UNO de los órganos de El Escorial fue ampliado en 1771.
- (5) Estos datos se encuentran en el Archivo del Infante en el Palacio Real.

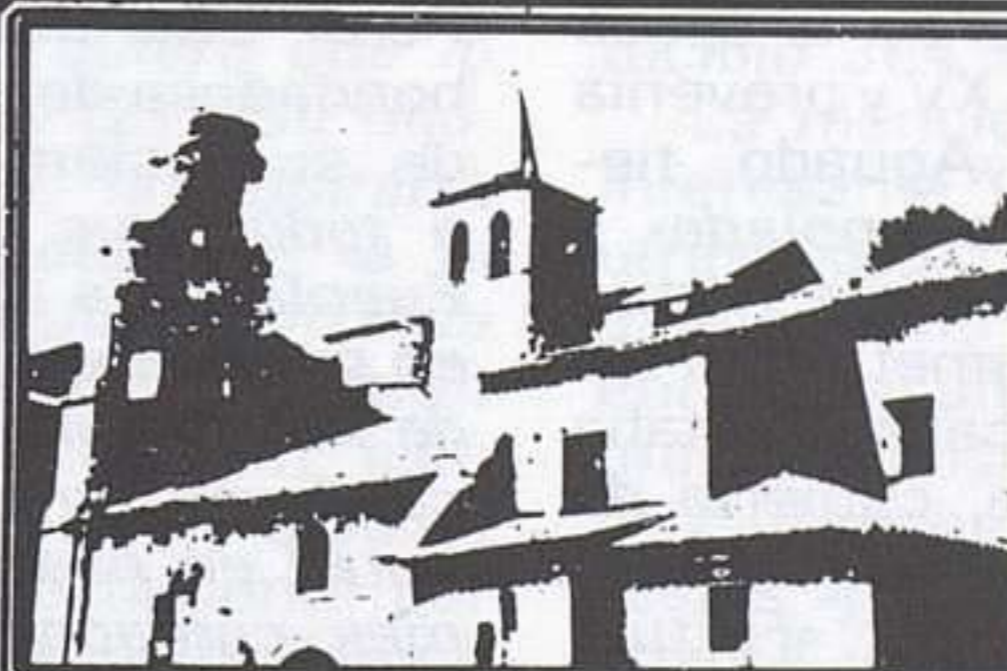
ALONSO DE TEJEDA

(POLIFONISTA-MAESTRO DE CAPILLA DE LA CATEDRAL-S. XVI)

COLECCION DE AUTORES E INTERPRETES ZAMORANOS
(Vol. I)

ALONSO DE TEJEDA

CORAL DE LA CAPILLA CLASICA DE LEON DIRIGIDA POR ANGEL BARJA



INTERPRETADO POR
LA CORAL DE LA CAPILLA
CLASICA DE LEON,
Dirigida por Angel Barja

DISTRIBUYE:

DISCOS PORTOS
SAN ANDRES, 22 ZAMORA

COLECCION DE AUTORES
E INTERPRETES
ZAMORANOS
(volumen 1)



LA CAJA

DE AHORROS PROVINCIAL DE ZAMORA
OBRA CULTURAL

DIONISIO EL HO

Por José L. Romanillos *

* Traducción: Amelia Díe

El segundo centenario del nacimiento de Dionisio Aguado ha despertado el interés por la vida y la obra de este influyente guitarrista. La reciente publicación en inglés del **Nuevo Método para Guitarra**, de Dionisio Aguado, en la versión de 1843 (1), es el primer escalón del muy tardío reconocimiento de la contribución de Aguado a la literatura y a la enseñanza de la guitarra y un retrasado pero bienvenido tributo al genio de una de las más grandes personalidades de la historia de la guitarra. La corta pero idónea introducción de Brian Jeffery nos da una perspectiva de las conquistas de Aguado, atrayendo nuestra atención hacia el que todavía hoy día es considerado por muchas personas como el mejor método de guitarra publicado. Sin embargo, la vida de este vehementemente maestro de la guitarra ha permanecido descuidada por los historiadores y biógrafos de la misma.

Dionisio Tomás Ventura Aguado y García nació en Madrid el 8 de abril de 1784, en el número 20 de la calle del Oso y fue bautizado dos días más tarde en la Iglesia Parroquial de San Justo y San Pastor (2). El certificado de bautismo, por razones desconocidas, no contiene los nombres de los abuelos de Aguado, sino solamente los de sus padres. Su padre fue Tomás Aguado, que era oriundo de Pinto, un pueblo a pocos kilómetros de Madrid, y su madre, María García, de Calera, que hoy día es un pueblo de la provincia de Toledo pero, en la época de su nacimiento, pertenecía aún a la región extremeña. El apellido Aguado tiene sus orígenes en la época de Fernando III, en el siglo XV y provenía del hidalgo Fortún Sáez. «Aguado» tiene relación con la palabra «mojado» y tuvo su origen en la batalla que Fortún Sáez tuvo con el moro Hamet Celin. Al terminar la batalla, el caballero estaba completamente empapado; cubierto de barro y sangre y al contemplar aquella visión, Fernando III preguntó: «Fortún, ¿como estás?», «Victorioso, Señor, y empapado» (Aguado), replicó Fortún. Aguado fue primero un apodo y después se convirtió en un apellido (3). Algunos de los descendientes de Fortún se establecieron en los pueblos de los alrededores de Madrid, en Pinto, Seseña y Fuenlabrada el apellido de Aguado es muy común entre sus habitantes. La desaparición de algunos documentos de la Iglesia parroquial de Pinto, durante la Guerra Civil y de aquellos de Fuenlabrada, pocos años después a causa de un incendio accidental, nos ha privado de mucha información acerca de los ascendientes de Aguado. Sin embargo, es casi seguro que el abuelo paterno de Aguado fue Gerónimo Aguado Pérez Galeote, el heredero de un mayorazgo que había sido fundado por Matheo Pérez Galeote en el pueblo de Fuenlabrada poco antes, hacienda que fue a su vez heredada por Dionisio Aguado (en castellano es lo que se llama un «vínculo»). El 11 de mayo de 1784, osea, pocas semanas antes del nacimiento de Dionisio Aguado, Gerónimo Aguado Pérez Galeote nombró apoderado a Miguel Aguado Pérez Galeote, su hijo

mayor, para administrar, percibir y cobrar la hacienda de Fuenlabrada (4). Este Miguel Aguado Pérez Galeote fue probablemente el hermano mayor de Tomás Aguado, el padre de Dionisio Aguado. Matheo Pérez Galeote, que había fundado el mayorazgo anteriormente, en el siglo XVIII, era miembro del Supremo Consejo de Castilla, el más poderoso, administrativa y políticamente hablando, concejo español. El hijo de Matheo fue Anacleto Ventura Pérez Galeote, fue juez de la Real Chancillería de Valladolid, una de las cortes españolas. La línea de los Pérez Galeote le venía a Aguado por el lado materno de sus antepasados, a través de Joaquina Pérez Galeote que murió en 1783 sin sucesores, ya que su hijo había muerto antes que ella (5). Estos vínculos estaban exentos de impuestos por mandato real y no podían ser vendidos por sus propietarios, sino que tenían que pasar a sus descendientes naturales. Aguado tuvo que transmitírselo a su primo Pedro Peral, el inmediato sucesor al vínculo, cuando le hubiera gustado mucho más dejársela a su otra prima Francisca Peral, a la que nombró heredera única y universal de sus bienes, una vez distribuido el legado (6). La mayoría de los ingresos de Aguado provenían de las rentas pagadas por los granjeros que cultivaban las tierras en la hacienda, que comprendía más de ciento sesenta y una fanegas de tierra, casas y bosques (7).

Aguado fue un hacendado benigno, como nos muestra su codicilo, porque las rentas no eran pagadas regularmente por los aparceros, una situación que incluso le forzó pedir dinero prestado. Se sabe que en 1845 tomó prestados ocho mil reales de su primo Pedro Peral. Esto da medida de la naturaleza bondadosa del hombre que en el codicilo de su testamento estipuló: «Perdono a todos mis venteros e inquilinos de Fuenlabrada la mitad de lo que conste en sus recibos que me deben hasta el día de mi fallecimiento, pero con la precisa condición de que han de pagar la otra mitad en metálico en el término de un mes, contado desde el día de mi fallecimiento, pues no siendo así, deberán pagar por entero» (8).

El padre de Aguado debió haber muerto cuando Aguado era muy joven y ciertamente antes de 1807, año en el cual Aguado había ya heredado el vínculo. Su padre, Tomás Aguado estuvo de acuerdo con Prat, un vicario eclesiástico de Madrid (9), y descendiente por parte de madre de los Pérez Galeote Pujol, posiblemente con la autoridad de Luis Ballesteros que compiló el **Diccionario Biográfico Matritense** en 1912, constató que Aguado era un latinista y paleógrafo del Consejo de Castilla (10). Posiblemente, las relaciones familiares —Matheo Pérez Galeote, el fundador de la hacienda, había sido miembro del Supremo Consejo Real de Castilla— abrieron las puertas a Aguado para obtener una posición acomodada. Su bella y culta caligrafía —más dibujada que escrita— indicaba que Aguado debió haber tenido alguna enseñanza de este arte. Sin embargo, si bien el fue de hecho paleógrafo del Consejo, aquello no debió durar mucho tiempo, ya que, desde 1807, vivió en la hacienda que había heredado en Fuenlabrada. Todo lo



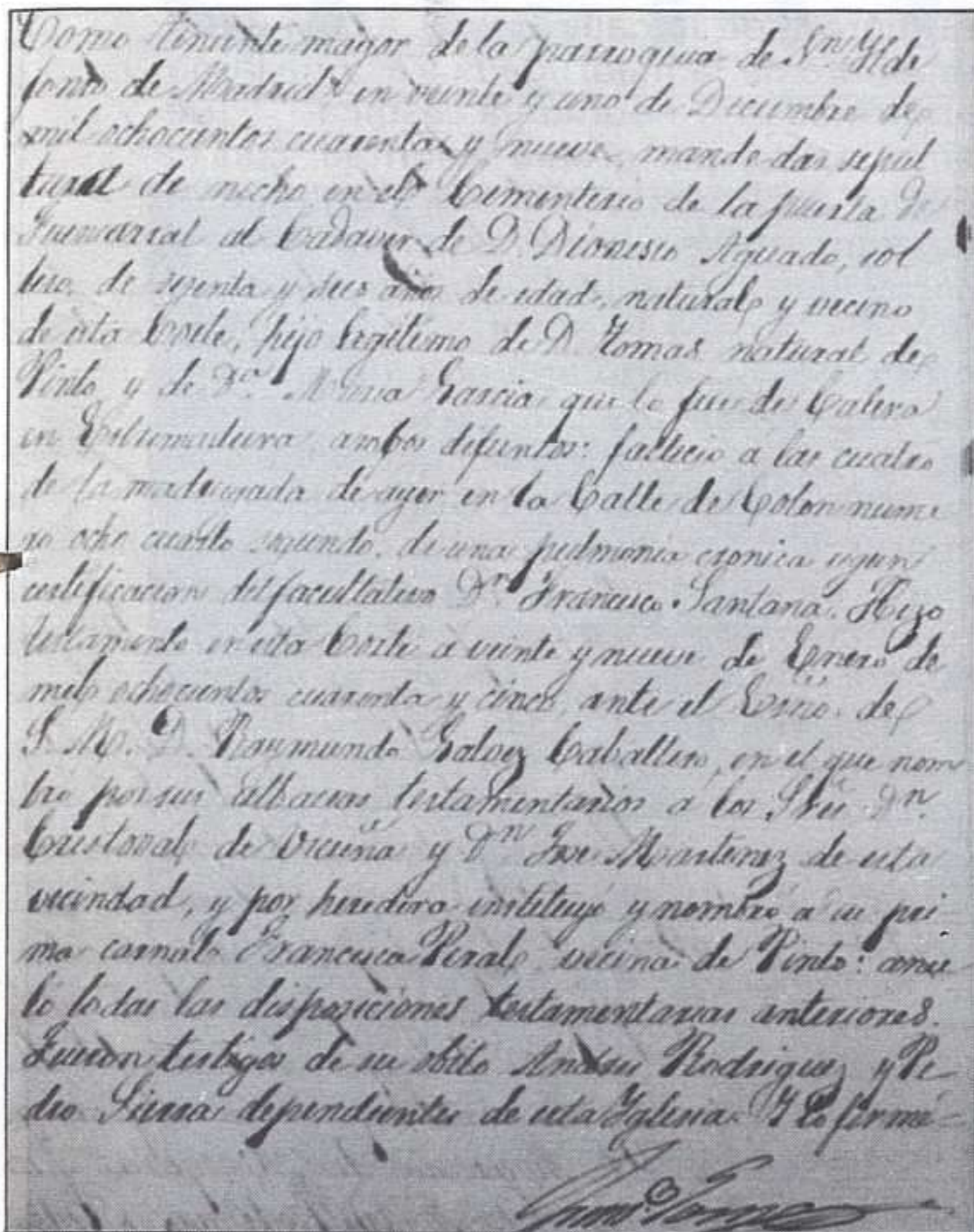
FOTOS: J. L. ROMANILLOS

Casa en la esquina de la calle de las Navas con la de Humanes, en Fuenlabrada. En este lugar tuvo Aguado su casa.

que sabemos de cierto es que la única enseñanza que seguro tuvo fue el aprendizaje de la guitarra de su profesor Miguel García el fraile Basilio del que Aguado aprendió algunas de las técnicas guitarrísticas (11). No hay duda de que Aguado fue un hombre culto y metódico, sensitivo y de una naturaleza humana y considerada extremadamente leal, tanto con sus amigos como con sus alumnos y sirvientes.

Hacia 1807 Aguado estaba aun disfrutando de los privilegios derivados de su herencia en Fuenlabrada, un pueblo a unos veintidos kilómetros de Madrid y con unos mil ochocientos habitantes (12). La situación no fue cómoda para Aguado en los siguientes años, durante la ocupación de España por el ejército francés. Fuenlabrada sufrió cinco veces el injustificable pillaje y las matanzas indiscriminadas de las tropas francesas aposentadas en el pueblo cercano de Leganes, con la consecuencia de que mientras duró el periodo de ocupación la población, fue casi mermada en su mitad (13). Los franceses imponían fuertes impuestos a la población local de Fuenlabrada y en 1811 al 12, los años en los que el hambre mató más de veinte mil habitantes solamente en Madrid. Aguado tuvo que pagar 2.240 reales a las arcas francesas. Esta suma indica el tamaño de la hacienda de Aguado, considerando que en aquellos tiempos un abracero ganaba un real y medio por día. Después de la ocupación francesa, Aguado de nuevo asumió los privilegios de su hacienda y estuvo exento de pagar tasas reales. Hacia 1819, Aguado ya no era residente en Fuenlabrada y probablemente vivía en Madrid. No se sabe cuánto tiempo sobrevivió su madre a la enfermedad que ya le afectaba en 1808, pero es bas-

AGUADO: MADRE



Certificado de defunción de Aguado. Iglesia de San Ildefonso (Madrid).

tante probable que muriera hacia 1826, el año en que Aguado decidió ir a París, ya que es dudoso que dejara a su madre enferma en Madrid.

En 1820, Aguado vio la publicación de su **Colección de Estudios**, el antecedente del que después, más completo, fue su método y del cual se hicieron muchas ediciones tanto en francés como en español(15). La **Escuela de guitarra** de 1825 fue un libro pionero escrito con la irreprimible pasión de un genuino amante del instrumento y de su música. La lectura de la **Escuela** es por sí misma una revelación, por la claridad de expresión y el camino metódico por el cual Aguado expone sus ideas. El admitió haber sido influenciado por varios músicos contemporáneos suyos. Federico Moretti fue uno de ellos; un napolitano de nacimiento pero establecido en Madrid ya en 1796, un militar de carrera que alcanzó el rango de mariscal de campo y subsecuentemente el título de conde Moretti. Moretti, de acuerdo con Aguado, fue el primer guitarrista que escribió música para guitarra «de manera que se distinguiesen dos partes, una de canto y otra de acompañamiento». Hacia 1799 Moretti estaba ya usando la guitarra de siete cuerdas simples y sus **Principios para tocar la guitarra de seis órdenes** influyó no sólo en Aguado, sino también en Sor(16).

Sor fue otra fuente de inspiración de Aguado. Conoció a Sor en España, posiblemente en Madrid, donde le oyó tocar: «Los que hayan oído a Don Fernando Sor se acordarán de que solía generalmente apoyar la parte cóncava de la guitarra sobre el muslo izquierdo, y sobre el derecho el punto, unión de los aros (17). Aguado también impresionó a Sor con

su manera de tocar: «En cuanto escuchó algunas de mis piezas se puso a estudiarlas e incluso a preguntarme mi opinión sobre su manera de tocar; pero yo soy demasiado joven para enseñarle abiertamente nada a un maestro de su reputación... (18). Es obvio, por las palabras de Sor, que Aguado ya había obtenido notoriedad en los primeros años del siglo XIX, durante la época de su primer encuentro en Madrid. La amistad entre estos dos guitarristas fue, a partir de 1829, cimentada en sumo grado y, aunque no totalmente de acuerdo sobre aspectos técnicos de alguna manera de tocar, sus relaciones fueron honestas y profundamente sentidas. Pujol indica 1838 como el año en el que Aguado volvió de París a España(9). Dos años más tarde, le encontramos asentado en el número 8 de la calle Colón, una pequeña bocacalle de la populosa calle Fuencañal, en la parte antigua de Madrid. El vivía en un piso de siete habitaciones en la segunda planta de una casa de vecindad que todavía existe hoy día(20). Desde 1845 le cuidó su ama de llaves, Petra Briz, una viuda al que él dejó amablemente en testamento la mayoría del mobiliario de la casa, más doscientos reales de renta. Los últimos nueve años de su vida los pasó en Madrid preparando su **Nuevo Método para Guitarra**, y enseñando guitarra a algunos discípulos. Entre éstos se encontraban los hermanos Agustín y José Campo, los hijos de Benito Campo (Aguado escribía Campos) y Eusebitio Aguado, el hijo del impresor que editó la versión final del **Nuevo Método para Guitarra**, en 1843. Aguado nombró en sus últimas voluntades y testamento a Benito Campo uno de los tres albaceas. Aguado le dejó, «doce ejemplares completos de su nuevo método para guitarra, con el fin de que los venda, y su importe quiero que lo emplee en provecho suyo (21). Su hijo, Agustín Campo recibió la «guitarra grande de acer, de Lacote...» y «a él (Agustín) y a su hermano José dejó toda la música que tengo y libros que tratan de ella (22). De acuerdo con Prat, este instrumento de Lacote fue construido en 1808 y fue adquirido directamente por José Francisco de Paz a Agustín Campo (23).

El codicilo añadido a las últimas voluntades y testamento de Aguado nos muestra un atisbo de aquel amable y generoso hombre y prueba su lealtad y afecto por aquellas personas cercanas. Un ejemplo de esta lealtad estuvo personificada en Francisco de Fossa. Sus relaciones con el «mayor del regimiento número 23 de Line» debieron ser muy cercanas y arraigadas durante varias décadas. Es posible que le conociera en España durante la Guerra Peninsular y más tarde en París. Pujol menciona en su libro algunas cartas que Aguado escribió a Fossa. En la segunda edición de la **Escuela de Guitarra** él amablemente reconoce haber aprendido las series armónicas de la guitarra de Francisco de Fossa. Aguado le dejó un legado de quinientos reales, que era el mayor de los legados concedidos, exceptuando el de seiscientos cuarenta reales que Aguado dejó a su amigo Lorenzo Barcasa, su doctor en el Hospital Italiano. Pocos meses más tarde, cuando supo que su amigo Francisco de Fossa había muerto de cólera, en junio de 1849, su

lealtad quedó reflejada en la cláusula incluida en el codicilo en la que insistía que la suma de dinero que le había dejado a Fossa debía de ser pagada a su viuda, y en caso de que ella muriera al hijo de Francisco de Fossa(25). La memoria de su querida madre es también evidente, en el sentido de que él la homenajeó, asignando al cura de Calera, el pueblo natal de su madre, doscientos reales para ser distribuidos entre los miembros pobres de la familia de su madre. Para su sirviente de Fuencañal, Demetrio Escolar, dejó sesenta reales, y a la hija de Ramón, su sirviente, otros sesenta. Para su más querida amiga Doña Luisa Gómez Melón, dejó quizás sus posesiones más personales, en gratitud a la amistad que había recibido de ella. Ella recibió la pequeña caja de plata para las cuerdas de la guitarra, un juego de cubiertos de plata, un relojillo de péndulo y la romanilla de pesar(25). Su generosidad también es evidente en el hecho de que parece haber tenido una pequeña mácula por prestar dinero sin seguridad y hacer negocios a crédito. La cláusula número 5 de su codicilo, incluye aquellos «items» por los cuales él poseía un dinero conseguido a través de tratos con los vendedores de música y por haber prestado dinero a otros guitarristas. Este es un ítem del codicilo muy interesante, ya que nos muestra que sus métodos y partituras tuvieron una distribución muy amplia. En 1837, a través de D. José de Landa, un marchante de París, Aguado envió a Nueva York, Nueva Orleans y Méjico varios métodos en francés y en español y música impresa por valor de ochocientos pesos. En 1838, envió a Chile ocho nuevos métodos y un gran número de partituras sueltas, por las cuales, en 1841, Aguado recibió 364 francos(26).

La mención a José María Ciebra es interesante ya que nos muestra, entre otras cosas, que este guitarrista sevillano residió en París por algún tiempo entre los años 1837 y 1838. Aguado prestó a José María Ciebra la suma de 597 francos, el equivalente a 2.400 reales «para mantenerse él, un sobrino suyo y un amigo Don Francisco Giménez» (27). Es obvio que fue alrededor de 1849 cuando Aguado escribió en su codicilo que no había recibido ni un solo franco devuelto por José María Ciebra. La suerte de José María Ciebra no pareció cambiar en 1841, porque habiendo dado un par de recitales para el Monarca español en Madrid, no recibió, tras larga controversia con los administradores de Palacio que duró hasta 1847, ni una sola peseta por sus esfuerzos(28).

La cláusula número 5 del codicilo es un importante ítem para la información que tenemos acerca de las posesiones musicales del guitarrista. El era propietario de dos trípodes, valorados en ciento sesenta reales cada uno y de cuatro guitarras que fueron valoradas en doscientos reales cada una, un precio ligeramente más alto que el de los trípodes(29). En la época en que escribió la nota cuatro (marzo de 1849), estaba todavía en proceso de publicación lo que parece haber sido una nueva edición de su **Nuevo Método**. Además de las sesenta copias completas de su **Nuevo Método** estaba en posesión de quinientas sesenta copias incompletas de lo que



Iglesia Parroquial de Pinto.

él llamaba «*mi otro nuevo método*», que fueron valoradas por Dionisio Aguado a ocho reales cada una, precio bastante más bajo que el de cincuenta reales en el que él valoraba las sesenta copias completas de su **Nuevo Método**. («*Mi otro nuevo método* aunque no está claro que Aguado se refiera a otro método completamente nuevo o a una nueva edición del método de 1843»). Este **Nuevo Método** no fue terminado en su totalidad, pues en la nota a pie de página advierte que «*gastando dieciseis reales en imprimir las ochenta y cinco estampas de mi nuevo método se pueden formar quinientos sesenta ejemplares completos, que vendidos a cuarenta reales darían un beneficio de diecisiete reales por ejemplar, en lugar de los ocho reales precio puesto arriba*». Por «*estampas*» Aguado quiere significar las ilustraciones musicales que forman parte del nuevo método y que fueron impresas separadamente del texto escrito. Las ilustraciones musicales eran de Lodre, el grabador que Aguado utilizó para las ilustraciones del **Nuevo Método para Guitarra** publicado en 1843. La primera versión española del **Nuevo Método** había ya aparecido en 1837, año en el que veinte ejemplares fueron enviados a Nueva York por D. José de Landa, el marchante mencionado anteriormente(31). También es evidente que su **Nuevo Método** fue un trabajo nuevo y distinto de la **Escuela de Guitarra**, publicada por primera vez en 1820. En la nota número cinco de su codicilo pone buen cuidado en distinguir entre «*método*» y «*escuela*» en el lote de música y métodos enviados a Méjico en 1837. Es particularmente cuidadoso en constatar que seis de las copias eran de su «*escuela 1820*», (32), el resto son quince «*métodos nuevos*», ocho de ellos con fragmentos musicales incluidos, por lo que los recarga con cuatro pesos más por unidad. También nos da a entender que escribió un «*método pequeño*», que fue probablemente la **Colección de Estu-**

dios que publicó en 1819. Estos «*métodos pequeños míos*» que describe él mismo en el codicilo, estaban en posesión de Dña. Isidora Alban y fueron vendidos al peso.

Aguado continuó trabajando en las pruebas de su **Nuevo Método**, y hacia

marzo de 1849 había ya terminado los últimos diseños de los apéndices de su **Nuevo Método para Guitarra**, que posteriormente fueron incluidos en la edición de 1850(33), pero los cuales no vio Aguado impresos, ya que murió el 20 de diciembre de 1849(34). Murió en el número 8 de la calle Colón, a las cuatro en punto de la madrugada tras una larga enfermedad —neumonía crónica— y fue amortajado, por propia voluntad, con el hábito de franciscano, fue enterrado al día siguiente en el cementerio de Fuencarral que, en aquella época, estaba al final de la calle Fuencarral, pero que ya no existe. Su óbito apareció en el diario **La Esperanza** del 21 de diciembre de 1849. La presente traducción inglesa de su **Nuevo Método para Guitarra**, ciento cuarenta años después de que apareciera, es un índice de alguna forma de reconocimiento al modesto artista. Tímido por naturaleza, permaneció alejado de las salas de concierto pero su **legado** probablemente más importante que el sonido efímero de una guitarra en un concierto, es en el campo en el que su influencia pervive y debe con justicia ser reconocida.

Fuenlabrada honró su memoria poniéndole su nombre a un Colegio de Enseñanza Superior, construido probablemente en las tierras que tiempo atrás pertenecieron a Dionisio Tomás Ventura Aguado y García Pérez Galeote(35)

Mi agradecimiento a D. Adriano Gómez Ruíz, de Fuenlabrada y al personal del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid por su ayuda durante mis investigaciones en España.

NOTAS

- 1.—Dionisio Aguado: **New Guitar Method**, editado por B. Jeffery, Tecla Editions, 1981.
- 2.—Iglesia de Ntra. Sra. de las Maravillas y Santos Justo y Partos, libro número 43, folio 184, 1784. Bautismos.
- 3.—Julio Atienza: **Nobiliario Español**, pág. 70.
- 4.—Notaría de Félix García del Valle. Fuenlabrada. Libro 32443, 11 de mayo 1784. **Archivo Histórico de Protocolos**, Madrid.
- 5.—Certificado de defunción de Joaquina Pérez Galeote. **Archivo Municipal** de Fuenlabrada. Box C-111-13.
- 6.—Últimas voluntades y testamento de Dionisio Tomás Ventura Aguado Galeote. Libro 24940, folios 49 y 50. Enero, 1849. **Archivo Histórico de Protocolos**, Madrid.
- 7.—Relación nominal de todos los vecinos, etc. **Archivo Municipal** de Fuenlabrada. Box C-VI-9, 1817.
- 8.—Codicilo del testamento de Aguado. Libro 26085, folio 99. **Archivo Histórico de Protocolos**, Madrid.
- 9.—El bibliotecario del palacio del arzobispado de Madrid-Alcalá me informó de que Tomás Aguado no fue notario de esta diócesis.
- 10.—Emilio Pujol: **El dilema del sonido en la guitarra**, pág. 19.
- 11.—Aguado: **Escuela de Guitarra**, pág. 1.
- 12.—Repartimiento de Médico, etc. **Archivo Municipal** de Fuenlabrada. Box C-V-17, 1807.
- 13.—Adriano Gómez Ruíz: **Avance al estudio demográfico de Fuenlabrada hasta 1800**. **Revista Municipal** de Fuenlabrada, abril 1983, pág. 14.
- 14.—Relación de contribuciones, etc. **Archivo Municipal** de Fuenlabrada. Box C-V-25, 1811.
- 15.—La existencia de un **Tratado de Guitarra**

hecho por Dionisio Aguado en 1820 fue cuestionada por B. Jeffery en la introducción de su versión del **New Guitar Method**, pág. X, nota 4. Esta colección de estudios de la que se conocen dos ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid M-269 y M-p 1144/8 (debo esta información a la gentileza de Beryl Kenyon de Pascual) es, de hecho, un tratado de guitarra al decir del mismo Aguado.

- 16.—Graham Wade: **Traditions of the classical guitar**, pág. 97.
- 17.—**Escuela de guitarra**, pág. 4.
- 18.—P.J. Bone: **The guitar and mandoline**, pág. 4.
- 19.—Pujol, op. cit., pág. 42.
- 20.—**Libros de Matrícula**. Iglesia de San Ildefonso, Madrid. Año 1840, calle Colón.
- 21.—Codicilo, folios 99, reverso.
- 22.—Codicilo, folio 99, reverso.
- 23.—Domingo Prat: **Diccionario de Guitarristas**, pág. 240.
- 24.—Codicilo, folio 102.
- 25.—Codicilo, folio 99.
- 26.—Codicilo, folio 105.
- 27.—Codicilo, folio 105.
- 28.—**Archivo General del Palacio Real. Sección Bellas Artes**. Madrid, Libro 21.
- 29.—Codicilo, folio 104.
- 30.—Codicilo, folio 104.
- 31.—Codicilo, folio 105.
- 32.—Codicilo, folio 105.
- 33.—**New Guitar Method**, op. cit., pág. 163.
- 34.—Iglesia de San Ildefonso, registro de defunciones, libro 5, folio 400, 1849.
- 35.—Codicilo, folio 99, reverso. Aguado tenía la costumbre de firmar sus libros y partituras en la esquina inferior derecha, solamente con una D. de Dionisio y su apellido paterno Aguado. En los documentos legales utiliza también Pérez Galeote, el apellido del fundador de la hacienda. Algunas veces omite Pérez, y por ello tuvo que incluir una cláusula en el codicilo estableciendo que en sus últimas voluntades y testamento olvidó incluir el apellido de Pérez.

ROBERTO GERHARD



CREADOR DE LA VANGUARDIA MUSICAL ESPAÑOLA

Por Enrique Martínez Miura

La situación española es mucho más grave aun que en el resto de los países occidentales; esto es, aquellos en los que la vanguardia tiene, al menos, asegurado su derecho a la existencia. La sociedad española, con su corta cultura musical, rechaza los más avanzados productos de las últimas generaciones de compositores, considerándolos, en el mejor de los casos, como complejas construcciones de tipo experimental, cuando no meros fraudes intencionados al oyente.

El presente estado de cosas tiene diversas explicaciones. Ni que decir tiene, que el público asistente a los conciertos en España, no ha asimilado todavía el sentido de la obra de los componentes de la Escuela de Viena, RESPONSABLES de la posterior evolución de la música de nuestro siglo. Para muchos consumidores de música, ésta es tan solo un LUJO AGRADABLE. Esta concepción, más extendida de lo que pudiera pensarse, se enraíza en motivos históricos y también políticos. En este sentido, el siglo XIX supuso la desertización musical de este país. Luego, tras la guerra civil, se borró de un plumazo la interesantísima labor del magnífico grupo de músicos que constituyeron la Generación de la República. La dictadura tuvo a bien elevar a la categoría de música oficial del régimen las facilonas creaciones de conocidos segundones. Para los autores comprometidos, en una u otra medida, sólo quedaba el exilio, el desarraigo y el desconocimiento total entre aquellos a los que naturalmente debía ir dirigida su obra. Se mantenía el reconocimiento de ESPAÑOLA, tan sólo para la música que fuera la manifestación de algún aspecto del nacionalismo. Esta quiebra, este salto imposible de Falla a la vanguardia, era forzoso que anonadase a un público sin preparación. De esta forma quedan explicados los desproporcionados escándalos con que se recibieron las primeras obras, calificadas de EXPERIMENTALES, de Halffter y de Pablo.

Es un hecho irrefutable, aunque empiece a convertirse en un lugar común, que el público musical, en su gran mayoría, se ha distanciado enormemente del lenguaje compositivo de las últimas décadas. Nos encontramos en la época más ARQUEOLOGICA de la Historia de la Música. En ningún otro momento se ha dado el fenómeno de que los autores vivos sean infinitamente menos escuchados que sus predecesores.

El conocimiento de la obra de un solo hombre hubiera posibilitado la comprensión del arco evolutivo de la música española y su irrenunciable adopción de posturas de avanzada en los últimos años. Este hombre es Roberto Gerhard.

Gerhard perteneció a la generación de la república, donde ocupó la posición creativa más avanzada, siendo también uno de sus miembros de formación técnica más sólida. Su postura junto a la legalidad nacida el 14 de abril de 1931, le llevó a exilarse en Inglaterra al terminar la contienda civil. En su nuevo país, acabó por considerarse como un creador propio; y con motivo, a juzgar por la inexistente difusión española de la obra de Gerhard. Su producción se programa muy poco en concierto, no hay ningún libro en torno a su figura y las ediciones discográficas son escasas.

Roberto Gerhard nace en Valls, Tarragona, el 25 de septiembre de 1896. Desde una edad muy temprana manifestó una fuerte inclinación hacia la música. Venciendo la oposición familiar, tan característica de la burguesía, dio los primeros pasos de estudio continuado y profundo para dedicarse profesionalmente a la composición. Sus primeros maestros serán Pedrell (entre 1915 y 1922) y Granados. Este último sólo podría dirigir a Gerhard en sus lecciones de piano por espacio de un año, pues moriría trágicamente en 1916.

La etapa compositiva más temprana de Gerhard —que ya no puede considerarse como ejercicios de estudiante— tiene un marcado sello nacionalista, que el músico reviste de un original espíritu catalán. Son obras de este período: *L'Alta naixença del Rei en Jaume* (1931), ambiciosa cantata de extensos medios, y el ballet *Ariel* (1930).

En el proceso de la formación de Gerhard hay un contacto decisivo para él, y para la totalidad de la música española. Nos referimos a los estudios realizados, en Berlín y Viena, bajo la dirección de Arnold Schoenberg. Es importante resaltar, que Gerhard fue el único discípulo español del creador del sistema dodecafónico, y que en los años que pasó junto a Schoenberg (1923-1928), el componer con los doce sonidos de la escala cromática se consideraba aun como una auténtica herejía. Gerhard tuvo una visión extraordinaria de hacia dónde iba a dirigirse la creación musical en años sucesivos. Su caso es absolutamente singular en el panorama musical español de la época.

La música española sufre, en estas primeras décadas del siglo, un retraso considerable en comparación con otras artes. Pensemos que son españoles —Picasso, Gris, Dalí—, algunos de los pintores de primera fila. El nacionalismo de Falla —plenamente en activo— es una recuperación muy importante, pero, con todo, no deja de ser una expresión tardía. La obra de Gerhard será la única, procedente de un español, que sintonice con las últimas corrientes europeas.

Gerhard, sin embargo, no adoptará el sistema dodecafónico inmediatamente, a pesar del continuado contacto con Schoenberg. En estos años de aprendizaje compondrá con un atonalismo libre. Los *7 Haiku*, de 1922, es una obra que

no puede sino emparentarse con *Pierrot Lunaire*. Por su parte, los *Dos apuntes*, para piano, que datan del mismo año, siguen el modelo de las *Seis pequeñas piezas para piano Op. 19*, de Schoenberg.

Gerhard logra pronto hacerse con un lenguaje propio. En el camino de maduración va a ser fundamental el REDESCUBRIMIENTO de lo catalán. Pertenecen a esta manera, aparte de las obras ya citadas de comienzos de los años treinta, las *Cançons populars catalanes*. Esta síntesis estilística, en su enraizamiento vernáculo, pero con un revestimiento de AVANT-GARDE, cierra el círculo iniciado

maestro cuatro años antes. El músico de Valls ha alcanzado aquí su madurez. El *Quinteto* es tanto una investigación de los planos sonoros, como el despliegue de la escritura contrapuntística más sabia y compleja reducida por un autor peninsular. El *Quinteto de Viento* de Roberto Gerhard es la primera obra dodecafónica escrita por un español.

En 1938, Gerhard abandona definitivamente Cataluña y España. Pese a que nunca tomó parte activa en política, sus notorias simpatías por la Generalitat y la República, le hicieron temer por su vida ante la caída del frente catalán. Los años pasados desde su regreso fueron esca-

Comienzo de la «Sinfonía núm. 4», de Roberto Gerhard.

con las obra nacidas bajo la directa inspiración de Felipe Pedrell, como el *Trio para piano, violín y violonchelo* y el ciclo de canciones *L'infantament meravellós de Shahrazada*.

En 1928, Gerhard escribe su *Quinteto de Viento*, formación instrumental extraordinariamente rara en la música española. Esta obra es de importancia capital para su autor, y para todo el arte de los sonidos español del siglo XX. En su *Quinteto*, Gerhard toma posiciones propias respecto al compuesto por su

so en creación personal, pero de intensa actividad difusora del hecho musical. En 1931 fue nombrado profesor de la Escuela Normal de la Generalitat, encargándosele, poco después, la sección musical de la Biblioteca de Cataluña. Tradujo al castellano textos de tema musical de transcendencia y realizó trabajos propios musicológicos. En esta materia, su interés se centró en el siglo XVIII catalán, dando a la imprenta ediciones de los *Quintetos*, para teclado y cuerda, de Soler, y de la ópera *La Merope*, de

Terradellas. Apoyó, durante esta etapa, las iniciativas de reanimación musical, tanto por parte de la Consejería de Bellas Artes de la Generalitat, como del Consejo Musical del Gobierno central. Gerhard supo hacer suyas las aspiraciones más vivas de las corrientes populares y, por ello, se convirtió en la personalidad musical de mayor prestigio del entorno catalán.

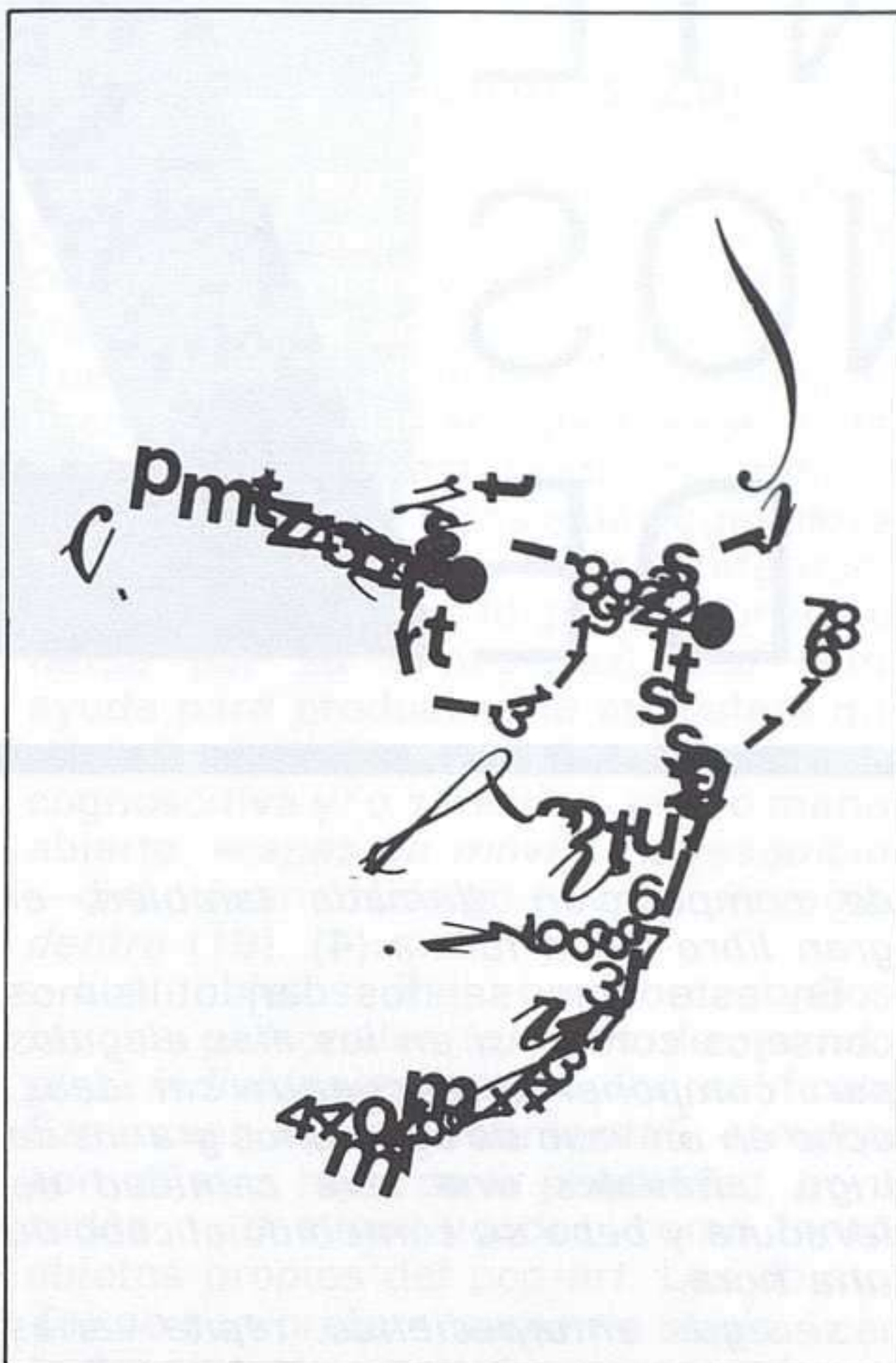
Para los años iniciales del exilio, Gerhard dominaba por completo sus recursos creadores. Tomado actualmente como un seguidor de Schoenberg; en realidad, su estilo es un amalgamamiento de tendencias innovadoras, procedentes unas del creador de la escuela vienesa, pero también de Anton Webern, autor al que admiraba profundamente. El estilo de Gerhard incorpora lo popular, emplea la atonalidad libre, hay, incluso, reminiscencias de la tonalidad, todo ello fundido en una expresión inequívocamente personal. El mismo Gerhard definía su música, perteneciente a este período, como ATEMÁTICA, queriendo indicar, que no pueden encontrarse en ella desarrollos melódicos o imitaciones contrapuntísticas.

La etapa inglesa de Gerhard es de gran fecundidad. Durante su transcurso nacen sus obras más importantes para la orquesta o los grupos de cámara.

Gerhard había dado ya muestras de su buen hacer orquestal con **Albada, Interludi i Dança** de 1936. La primera obra maestra del nuevo período será el **Concierto para violín** (1945). Seguirán las importantísimas cuatro **Sinfonías** (1953-1957-1960-1967), probablemente el ciclo sinfónico de más altura creado nunca por un español. Otras obras orquestales de mucho interés son el **Concierto para orquesta** (1965), el **Concierto para piano y cuerdas** (1951) y el **Concierto para clave, cuerdas y percusión** (1951), moderna realización para el renacido instrumento, que tiene su más glorioso precedente español en el **Concierto para clave y cinco instrumentos**, de Manuel de Falla.

Este impresionante grupo de obras destinadas a la orquesta afirman el personalísimo estilo de su autor. Su peculiar dodecafonismo, que fracciona la serie en grupos interválicos de tres o cuatro notas. Dentro de estas SUBSERIES caben perfectamente la atonalidad o las relaciones tonales.

Gerhard explora con pasión el mundo de la tímbrica. Su escritura orquestal posee un virtuosismo sin paralelo en la música española del momento. Para Gerhard, el mundo de la orquesta carece de límites a sus posibilidades. Destaca la nueva utilización, por el músico catalán, de la sección central de la orquesta de Occidente: la cuerda. Por otro lado, Gerhard incorpora a la orquesta tradicional una serie, cada vez más extensa, de instrumentos de percusión. Instrumentos que dan a las obras orquestales de Gerhard un COLOR muy especial. Otras formas de hacer propio el sonido de la orquesta son las de otorgar papeles de solista a instrumentos ocultos normalmente en la masa, reforzando a los otros. Así, hay obras en las que aparecen insólitos solistas: la tuba, el timbal con pedal... Un procedimiento que ya utilizara Gustav Mahler, buscando acentuar al



DIBUJO: A. ROCA

máximo el carácter expresivo de un pasaje. Gerhard aprovecha estos sorprendentes protagonistas instrumentales con fines tímbricos, ampliando, de esta manera, las VOCES de su orquesta. Por lo demás, Gerhard siente una curiosidad infinita por todo tipo de sonidos. Este interés le hizo reunir una ingente cantidad de sonidos grabados. Esta materia prima, hábilmente seleccionada y elaborada, pasará a su música electrónica. La cinta magnetofónica también llegará a formar parte de la globalizadora orquesta de Gerhard en su **Sinfonía núm. 3**, conocida por este motivo como **Collages**. Otro ejemplo electrónico completamente distinto, por la parquedad de los medios empleados, es la **Lamentación por la muerte de un torero**, para narrador y cinta, sobre textos de Federico García Lorca. Gerhard, por otro lado, fue siempre muy cuidadoso en la fijación de indicaciones para el intérprete. Le preocupaba mucho la exacta reproducción de lo escrito. Siempre recomendó seguir sus partituras con toda fidelidad y rigor. Para Gerhard, el acento, la intensidad y el tiempo eran componentes esenciales de su música.

El grupo de obras de cámara de Gerhard forma también parte de lo más conseguido de su producción y su recuperación es absolutamente imprescindible para la música española actual. El compositor de Valls tiene un muy especial SONIDO camerístico. Sus combinaciones instrumentales son inacabables y desarrollan su gran fantasía.

Luego de sacar el mayor partido a los conjuntos tradicionales en su **Quinteto**, ya mencionado, el segundo **Cuarteto de cuerda**, etc. Su concepto de lo camerístico se amplía. Ven la luz el **Noneto** (1957), **Concert per a 8** (1962). Para después construir todo tipo de grupos instrumentales: **Himnodý** (1963), y sus tres obras maestras de cámara de inspiración zodiacal, **Gemini** (1966), **Libra** (1968) y **Leo** (1969). El proyecto de ilustrar musicalmente los restantes signos

se vio, desgraciadamente, roto por la muerte del compositor. En los grupos camerísticos de tipo ABIERTO del músico de Valls se encuentra, como una constante, la presencia del piano. Un piano utilizado de todas las formas imaginables, tratado frecuentemente como un instrumento de percusión. El pianismo de Gerhard, nacido del breve período de aprendizaje con Enrique Granados, no se refleja, sorprendentemente, en un amplio CORPUS de obras destinadas al instrumento. Sólo encontramos en su catálogo los ya reseñados **Dos apuntes**, una reducción de la página orquestal **Soirées de Barcelona** y los **Tres caprichos** (1950). El piano de Gerhard se integra en su música de cámara y se incorpora, igualmente, a la orquesta, donde hace acto de presencia en prácticamente todas sus obras.

Quedan por mencionar dos partituras de envergadura, cuya necesidad de interpretación en tierras españolas es más que urgente. Nos referimos a la ópera **La dueña** (1947) y al oratorio **La peste** (1964). En la primera, sobre un texto de Sheridan, Gerhard logra una interesantísima —y difícil— fusión entre la ineludible herencia de la tradición popular y la moderna técnica de escritura, propia del lenguaje del compositor. Con la segunda, Gerhard actualiza los clásicos oratorios de historias bíblicas, poniendo en música, a una escala que recuerda las obras postrománticas del primer Schoenberg (**La peste** está compuesta para narrador, coro mixto y gran orquesta), la angustiada expresión del herido humanismo, fruto de la segunda postguerra, de Albert Camus.

Por lo que llevamos visto, puede afirmarse que la presencia de lo español, más concretamente de lo catalán, siguió siendo el hilo conductor del pensamiento musical de Gerhard, durante sus más de treinta años de estancia en Inglaterra. En esta SEGUNDA VIDA, Gerhard produjo lo más auténtico y original de su obra. Tuvo la suficiente madurez y la suficiente fuerza humana como para no involucrar, como les ocurrió a otros compañeros de exilio (Bacarisse) o para no callar su voz personal, como aquellos que prefirieron el silencio a unirse a las olas de mediocridad aplastante en el interior de la península (Remacha). La obra de Gerhard siguió siendo española, en sus mismos temas («jota» del **Concierto para violín**), su inspiración (**La dueña**, **Don Quijote**), o la nostalgia (**Pedrelliana**). En los títulos de los movimientos de sus obras más avanzadas, se recuerdan las grandes formas de los períodos más ricos de la música española histórica: «Tientos», «Diferencias», «Folías»... Una música que aprendió a amar al lado de Felipe Pedrell.

Queda pedir que en España se repare la injusticia histórica del olvido de Gerhard. Queda el borrar la vergüenza de la gloriosa celebración inglesa de su setenta aniversario (el compositor moriría, no mucho después, el 5 de enero de 1970), cuando nadie se acordó de su existencia en su propio país. Queda, por fin, reconocer que Gerhard es el creador de un lenguaje musical español de vanguardia y uno de nuestros compositores más importantes del presente siglo ■

Noviembre de 1964: Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce fundan en Madrid ZAJ, uno de los más sorprendentes movimientos de renovación de la música actual. Llorenç Barber analiza aquí algunos aspectos intemporales de un fenómeno que supuso una revulsión para el arte de nuestro tiempo.

VEINTE AÑOS DE ZAJ

Por Llorenç Barber

Zaj parte de una premisa fundamental: el arte es la vida. Esta identificación arte-vida Zaj, como tantos de sus compañeros fluxus, la reciben del Zen directamente (Juan Hidalgo y Walter Marchetti estudian en Milán y Roma durante casi diez años cultura del lejano oriente. De ahí su admiración por el teatro No, por el grupo japonés Gutai, y su relación con el Ri-Red-Center o con S. Chiomi entre otros) o a través de Cage, discípulo y amigo de Suzuki, y que es considerado por muchos no tanto como músico sino como «el más inopinado maestro Zen»(1).

Por otro lado esta identificación arte-vida les asemeja a actitudes y propuestas Dadá (los primeros conciertos Fluxus se titulaban NeoDadá), de ahí su interés por Duchamp, Satie, Schwitters etc.

Al identificar el arte con la vida misma, todo aquel arte que se afirma a sí mismo sin tener en cuenta a la vida es una farsa, una claudicación («el genio es el producto de la seguera de los demás», dirá J. Hidalgo(2) o una apropiación indebida de ciertos impostores llamados artistas que lo único que buscan es engordar su vanidad, su Yo («el león ruge, el gato maulla, el perro ladra, el asno rebuzna y el hombre YOEA, si señores YOEA, YO-E-A»(3)).

Contra la impostura de LOS ARTISTAS parece especialmente escrito el libro de Walter «Arpocrate seduto sul loto, o sea principios básico de la composición, de su técnica, de los días de la semana favorables para componer, del almacenamiento y tratamiento de las ideas y de los cuarenta y seis tipos fundamentales

de composición, llamada también, el gran libro de la forma»(4).

En este libro se nos dan utilísimos consejos como: «si en los días elegidos para componer se encuentra sin ideas, eche en un vaso de agua unos granos de trigo, añádales una leve cantidad de levadura y beba su contenido al cabo de una hora.

si sigue entorpeciendo, repita varias veces esta operación y si el resultado continúa siendo negativo, métase a medianoche en agua hasta el cuello y deje rápidamente la misma al amanecer.

la inmersión refresca siempre las ideas y la poción las tonifica.

preserve su cabeza de toda humedad y a falta de otra cosa trate sus ideas con excrementos.

trátelas también con sudor de piés. siguiendo fielmente estas instrucciones se garantizan excelentes resultados».

Para Zaj «toda frontera (también las del arte, y en este caso las de la música) es simplemente una línea que nos separa del terror. Precisamente por esto, toda frontera debe ser atravesada (5), incluso la frontera de la lógica. De ahí que afirme sin ambages que sus obras se basan en «modos de acción no lógicos»(6). La vida está por encima de la lógica y no se deja aprehender por ella.

Lo no lógico en Zaj

Este afirmar la vida, le lleva a intentar aprehenderla en su totalidad, superando la dicotomía y abstracción que la lógica lleva consigo. Como dice Suzuki: «Nunca podemos esperar vivir una vida real de la libertad si no conseguimos romper la oposición del "sí" y "no" (7).

Por ello Walter Marchetti postula la no intención absoluta de su **Mandala** (Madrid, 8/1964) cuando escribe «//

compositore non é in grado di dare all'interprete o interpreti nessuna indicazione sulla realizzazione di questo mandala (8).

Tan sólo, por toda ayuda, un gráfico que produce un efecto óptico inmediato, que intensifica y contacta. Contacto, que al decir de J.L. Castillejo, puede producir sonidos, ruidos, música. «Nuestra época —continúa Castillejo— aspira a una relación integral que, en definitiva, no es sino la aceptación de la vida, sin prejuicios distanciadores (9).

Al no afirmar ni negar nada de ninguna cosa, la GESTUALIDAD Zaj es potenciada (intensificada) y convertida en quasi-afirmación y quasi-negación.

Pero no sólo la GESTUALIDAD sino los objetos que en un tiempo y en un espacio determinado lo acompañan. Todos ellos (gestualidad, objetos, espacio, tiempo) adquieren, a pesar suyo, la relevancia de (quasi) predicados.

La gestualidad Zaj, buscando la máxima neutralidad, no es ni teatral, ni mímica. No está llena de contenidos literarios ni de intenciones. Simplemente es un gesto que, como dice Daniel Charles siguiendo a Julia Kristeva, es «un mostrar, un "zeigen" que apunta a lo concreto (10).

El gesto Zaj, limpio (pretendidamente limpio) de simbologías, de interpretaciones o metafísicas (incluso de alusiones), nos señala el mundo como LUGAR (espacio-tiempo) de cuerpos (cosas).

Sólo un grado de abstracción más o menos alejado de la realidad hace posible el lenguaje. Y Zaj no abstrae: da lo directo, lo anterior a la reflexión abstractiva.

Su música, no es una música sacada de (abs-traída de) los objetos o de las acciones, sino que su música ES los objetos y las acciones. La música es un modo de ser estas y aquellos, o mejor EL modo de ser los objetos y las acciones.

En su **Logique du sens**, Gilles Deleuze, coincide con Zaj cuando afirma que «lo que separa los sonidos de los objetos, hace de éstos los elementos para una lengua»(11).

Zaj, buscando lo fecundo de estadios pre-lingüísticos, no separa los sonidos de los objetos. Se queda con estos y nos los presenta tal cual.

A partir de aquí, de Zaj se puede predicar, con las intenciones que se quiera, que:

A/ está CONDENADO al «mutismo total», que no se puede entender más que como «nihilismo claramente postromántico», o como «gesto retórico». Así lo ha hecho Luis de Pablo(12).

Walter Marchetti, Juan Hidalgo y Ramón Barce, veinte años después de la fundación de Zaj.



B/ «Es la ruina del arte: como ha escrito J.P. Quiñonero, «porque Zaj no propone nada, porque Zaj no consuela de angustias, ni de soledades ni de amarguras, porque Zaj no inventa paraísos artificiales, porque Zaj no nos instala en un mundo maravilloso, porque Zaj no recurre a los laberintos de la moral, porque Zaj no es un Alka-seltzer para el espíritu (quizá, sí, tenga algo de vomitivo), porque Zaj no encubre metafísicas ni lógicas, porque Zaj no se reconforta con promesas ni con historias»(13).

C/ «nos encontramos —como ha escrito Daniel Chartes— sea en el grado cero del lenguaje, más allá de toda regla y todo código, sea en lo que Christian Wolff y Cage han llamado un tiempo cero, un tiempo suspendido...»(14).

Esta cuidadosa y meticulosa renuncia de Zaj al lenguaje es la que, por contra, potenciará los objetos (que al decir de Andrés Sánchez Robayma no poseen un lenguaje: son un lenguaje y como tal se me ofrecen) y las acciones de tal forma, que devendrán en SUJETO, OBJETO y PRÁCTICA.

La cuestión ahora, visto el no-lenguaje de Zaj, es concentrar nuestra atención en LOS OBJETOS y LAS ACCIONES de Zaj: cuántas(os), cuáles, cómo, dónde, etc... sin olvidar que primero se destacan sobre un fondo de gratuidad y que en sí solo serán vestigios, connotaciones, ambientes etc... y segundo por lo que cualquier lectura de Zaj, sólo será NUESTRA lectura, y no LA lectura de Zaj.

Pero ello será suficiente para acotar lo que se pretende (sólo se pretende) inabarcable, esto es, para trazar las coordenadas histórico-geográficas que fatalmente definen (limitan) a Zaj.

Lo Zen en Zaj

Suzuki afirma que «la verdad del Zen descansa en las cosas evidentes de nuestra vida cotidiana»(...) «el Zen descubre su esencia en la vida trivial y sin acontecimientos del hombre moderno de la calle, aprehende el hecho de la vida en medio de la vida, tal como ella acontece»(15).

Por ello, cuando Zaj antes de hablar abre la boca, lo primero que pronuncia es: nuestras obras están «basadas en el amor a las alusiones, en las vulgares acciones cotidianas»(16).

Walter, el más Zen de Zaj, propone obras como:

«ARPOCRATES 3 (65-66)
sientese dignamente sobre una calabaza enorme durante largo tiempo.
COMERSE EL POLO (65-66)
cómase el polo.

Si «el Zen es capaz de experimentar un pensamiento de profundidad insondable con el mero levantamiento de un dedo»(17), ya nada nos puede extrañar que Zaj, Walter, proponga:

«LEVANTAR LOS BRAZOS 1 (65-66)
levante los brazos con las manos vacías. cierre los puños.
baje los brazos con los puños cerrados (18)
MADRIGAL DE OTOÑO (65-66)
¡Oh!
exclamación de placer o dolor, maravilla, desprecio, duda, sospecha, compasión, miedo.
MUSICA INTENCIONAL (65-66)
siempre que usted quiera, en cualquier

momento y circunstancia, puede emitir un sonido grave y prolongado.

Objetos y acciones Zaj

Dejando para el próximo epígrafe el estudio del cuerpo en Zaj, por ser el OBJETO más veces y más complejamente tratado en las acciones Zaj, lo primero que llama la atención de los objetos escogidos y de las acciones presentadas por Zaj, es su estudiada neutralidad. Tanto unos como otras están cuidadosamente seleccionadas, sea por referirse a sí mismas sin más (digamos por imponerse por su inmediatez), sea como ayuda para producir una atmósfera que provoque en el espectador una reacción cognoscitiva y/o sensitiva, más o menos abierta, «capaz de mover los resquicios —dirá Juan Hidalgo— que llevamos dentro»(19).

Los objetos Zaj, no son objetos-fetichismo personales (propios de «mitologías individuales» como los calificaba Szeemann en la *documenta5*, tampoco son objetos hijos de la publicidad, ironizados o (des)mixtificados, como tantos objetos propios del pop-art. Los objetos Zaj no son preferentemente objetos cargados de un contenido expresivo fuerte (aunque los utilice alguna vez, sobre todo Juan Hidalgo), como los utilizados por los «accionistas de Viena», ni objetos específicamente POBRES (a lo «povera» como Merz o Pistoletto).

Los objetos de los que Zaj se sirve, son vulgares e inmediatos, salidos más bien de una cocina normal que de un trastero o anticuario.

Una de las obras Zaj más características en cuanto a la neutra presentación de un objeto es, sin duda, la tantas veces programada: **El recorrido japonés**. Ella ejemplifica la duchampiana definición de música que Giuseppe Chiari da: «la música, dice, es el empleo necesario de los objetos fuera de su contexto habitual».

En **El recorrido japonés**, como en otras obras Zaj, el gesto es simplemente el apoyo necesario de la presentación del objeto.

El recorrido japonés

«hacer hacer
o
hacer
con cualquier objeto(1)
o
cosa(2)
un recorrido cualquiera
de duración indeterminada
o
a determinar para cada ejecución
delante de un público
si así se desea
oculta
o
abiertamente
(1)un solo objeto
(2)una sola cosa
Roma, febrero 1963.

Los objetos más veces utilizados por Zaj son: silla(s), piano, mesa, flor (de papel), cronómetro, bandeja, vasos, platos, biombo, pan, leche, galletas, vino, cerillas, condones...

Aunque Zaj en muchas de sus propuestas está cerca (a veces incluso cronológicamente por delante) del concep-

tual (sobre todo en sus propuestas imposibles, o en su utilización del correo, mail art), la utilización que hace de los objetos no es la que el conceptual hará.

Por ejemplo, la silla, tantas veces utilizada por Zaj, lo es más o menos descontextualizada, para acciones que aunque puedan desconcertar al espectador le remiten a lo concreto y cotidiano. Una silla tal y como la utilizamos cada vez que la necesitamos.

Pero nunca será, como en la obra de Joseph Kosuth **One and three chairs** (1965) en la que la silla es primero exhibida como obra de arte, y segundo obra de arte que intenta explícitamente despertar en el espectador una reflexión sobre los procesos cognoscitivos puestos en funcionamiento al percibir tal silla de tres maneras diferentes, comportando cada una de las percepciones, un grado distinto de abstracción.

En cuanto a la GESTUALIDAD Zaj, no es una gestualidad gratuita, sino la propia resultante de hacer una acción normal, cotidiana, aunque eso sí, muchas veces la acción Zaj es una acción sin sentido, descontextualizada, como el (o los) objetos utilizados.

Ramón Barce lo resume así «el público reconoce de inmediato lo cotidiano (o trivial), y es a continuación sorprendido por el empleo que se hace de ese material trivial. Sufre así, dos sacudidas que pueden equipararse a la sorpresa o suspense de ciertos gags cinematográficos»(20).

El cuerpo como objeto en Zaj

De entre los objetos exhibidos por Zaj, el más usado y de más diversas maneras, el más cotidiano (también el más a mano, el más barato), es aquel del que no podemos prescindir: el cuerpo.

El cuerpo-Zaj no es mostrado como un cuerpo-obra-de-arte con toda la carga narcisista que conlleva, a la manera de T. Ulrichs. Tampoco es un pretexto para una investigación antropológica como A. Rainer.

El cuerpo-Zaj está, las más de las veces en las antípodas del cuerpo-Nitsch, todo él cargado de complejos y castraciones.

El cuerpo-Zaj es:
1/ un cuerpo-objeto, un ente extenso **Intimo y personal** (de Esther Ferrer)
2/ un cuerpo junto a otros cuerpos **6 minutos para dos intérpretes y 3 posiciones con contacto corporal** o «3 posiciones y sus inversas para 2 mujeres ó 2 hombres ó 1 hombre y 1 mujer (de Juan Hidalgo).
2 intérpretes A y B, decidirán realizar tres posiciones de cualquier tipo y con cualquier contacto corporal.
cada una de ellas durará 1 minuto las tres restantes serán, en el mismo orden y con la misma duración que las ya realizadas, teniendo en cuenta que B ocupará el lugar de A y viceversa.
(el uso de objetos accesorios es libre e ilimitado»(21).

Madrid, 31 octubre 1966.

3/ un cuerpo productor de ruidos **Música intestinal** (de Juan Hidalgo).

«los intestinos nos suelen dar buenos conciertos».

Madrid, febrero 1966.

4/ un cuerpo-máquina compleja que transforma: **Aguorin** (un etcétera) «bébase dos vasos de agua y compruebe como después de un cierto tiempo parte del agua se ha convertido en orina». Madrid, abril, 1966.

5/ un cuerpo con siete orificios que nos permiten

a) ver: **Mirate y veras** (un etcétera de Juan Hidalgo) «dar a cada cual un espejo». Madrid, noviembre 1965.

b) oír: **Música genital** (de Juan Hidalgo) «haciendo el coito, dígalos todo». Madrid, febrero 1966.

c) oler: **Olor** (un etcétera de Juan Hidalgo) «producir un olor de cualquier tipo». Madrid, noviembre 1966

d) comer-beber: **Guillermo Tell** (de Tomás Marco) «El intérprete sale con una manzana. La pela cuidadosamente y se la come con lentitud sin omitir detalle alguno».

e) excretar: cuerpo como un algo complejo que FABRICA los más diversos elementos y que los expulsa sin (o con) más:

Poema espacial nº 3 (de Juan Hidalgo)

«En distintos momentos del 12 de agosto hago caer mi orina me sueno con los dedos y hago caer mis mocós

hago caer mis excrementos hago caer mi cuerpo sobre la arena de una playa del departamento de Argel hago caer de mi frente y mis axilas algunas gotas de sudor

me provocho el lagrimeo y hago caer unas lágrimas, toso y hago caer un esputo hago caer mi saliva hago caer mi semen hago caer mi monotonía

En todos estos momentos del 12 de agosto no necesitaba dejar caer nada para realizar el poema de Chieko Shiomi. ¿y mi intención de hacer caer? Argel, 12 agosto 1966

6/ un cuerpo con ALGO MAS. El cuerpo como objeto que unas normas sociales piden ocultar pudorosamente PARTES (su hermosa abertura anal, sus:

Balls (un etcétera de Juan Hidalgo) «Un hombre se presenta delante de un público con las manos detrás de sus nalgas. Súbitamente coloca sus manos con las dos grandes bolas brillantes que sostienen delante del lugar en que se hallan sus testículos gritando: ¡BALLS! el hombre, con la misma rapidez, desaparece. las bolas, grandes, sin dibujos y brillantes, deben ser de las que colocamos en los abetos navideños. Madrid, diciembre 1966.

El tiempo en Zaj

Hasta aquí lo que denominaríamos temática Zaj, pero, ¿qué hace Zaj con todo ello?

No hay que olvidar que Zaj viene de la música, y de una música muy escrupulo-

samente planteada y realizada (tanto Hidalgo, como Marchetti han estrenado en el Darmstadt serialista).

De la música, Zaj recibe su sintaxis abstracta. Zaj parte de la concepción cagiana de la música, es decir, la música concebida no como organización de armonías, sino como organización (o no) de tiempos.

Por ello, si la música es tiempo, Walter concluye con toda lógica que «la música tiene el carácter de la ubicuidad: se la encuentra siempre y en todas partes, lo que quiere decir que los conciertos se suceden siempre y en todo lugar. (22).

El tiempo-Zaj será la más de las veces escrupulosamente medido con un cronómetro (uno de los objetos más utilizados por Zaj), otras veces el azar afectará también al tiempo.

Será la GRATUIDAD de fijar un tiempo equis a cualquier acción la que, descontextualizándola, la llene de un sentido otro, sentido-Zaj, y la convierta, gracias a esa elección, fortuita o voluntaria, en una acción-Zaj

a / encontrada:

Una flor (un etcétera de Juan Hidalgo) «llevar una enorme flor consigo, mostrarla, exponerla por algún tiempo y volversela a llevar Madrid, septiembre 1966

b / inventada:

Los Holas, música-etcétera 1966 en 3 tiempos para un director y un número ilimitado de instrumentistas. En esta obra de Juan Hidalgo «la duración total será igual en minutos al número total de ejecutantes disponibles, director excluido. El director distribuirá la duración total dando a cada tiempo una duración parcial adecuada y controlará cronométricamente durante la ejecución estas duraciones parciales con toda exactitud

c / imposible. Bastantes obras-Zaj son propuestas imposibles: son obras para ser pensadas, obras en las que el concepto o la imagen es lo que importa, junto con la voluntad de proponer:

«mientras que la interpretación de la obra no termine, esta no podrá empezar

(Página del **Arpocrate** de Marchetti) y d. / **Lo casi imposible** (un etcétera de J. Hidalgo)

«el miércoles por la mañana pida prestadas al Banco de España sus reservas de oro

el jueves por la tarde muéstrelas en casa a sus amigos íntimos

el viernes por la mañana devuélvalas agradecido al banco (a lo mejor dicen que sí)

Madrid, 19 diciembre 1966

Los contenidos Zaj

Zaj, con su pulcra asepsia, con su pretendida neutralidad no nos oculta un sutil contenido ético: Zaj sí es, contrariamente a lo que se ha afirmado, un Alkalseltzer para el espíritu. Solo que, eso sí, no dá recetas, no ofrece contenidos concretos. El único mensaje es la búsqueda del camino individual para llegar a la ILUMINACION, a un cierto conocimiento superior.

Al postular una identificación arte-vida, Zaj hace una propuesta de identificación ética-estética.

Zaj busca, como el Zen, que tal identificación, hoy entorpecida por la miopía humana (miopía que se llama lógica, linealidad, historia, rutina, etc.) sea real ya hic et nunc (Marx sitúa tal identificación en un hipotético futuro socialista, donde unas condiciones objetivas lo permitan)

Zaj intentará provocar la iluminación (Satori) del individuo mediante la propuesta de un etcétera (un Koan) que le ponga ante un enigma o dilema que tendrá que RESOLVER por sí mismo. Ninguna interpretación será LA correcta, cada uno deberá buscar su solución, posiblemente distinta o contrapuesta a otras, esto no importa

Zaj, a fin de cuentas, tiene tal fe en el hombre (vida), que le cree capaz de atravesar lentamente, o de golpe (con la ayuda de los etcéteras que sean) la barrera entre lo lógico y lo utópico.

Otra cosa será que ello se consiga. Zaj al menos cree en ello y lo intenta.

«la ILUMINACION engendra automáticamente la suspensión del conflicto en el plano temporal...y la suspensión del conflicto en el plano temporal engendra automáticamente la ILUMINACION.

(Una voz, un etcétera de Juan Hidalgo)

NOTAS

1 - Cfr. Umberto Eco. **Obra Abierta** Seix Barral, 1963, pág. 195.

2 - Cfr. Juan Hidalgo. **De Juan Hidalgo** Artes Gráficas Luis Pérez, Madrid 1971

3 - Ibid

4 - Walter Marchetti. **Arpocrate seduto sul loto**. Artes Gráficas Luis Pérez, Madrid 1968

5 - Cfr. Ramón Barce. **Muralla china**, un escrito. 1965

6 - Cfr. Juan Hidalgo. Programa del **Concierto de teatro musical** Madrid, 21 noviembre 1964.

7 - Cfr. D.T. Suzuki. **La gran Liberación (An Introduction to Zen Buddhism)** pág. 68. Ed. Mensajero, Bilbao 1972.

8 - Cfr. Walter Marchetti. Festival Zaj 1. Concierto postal. Madrid noviembre-diciembre 1965.

9 - Cfr. J.L. Fernández de Castillejo. **Actualidad y Participación. Una filosofía contemporánea**, pág. 221-222. Ed. Tecnos, Madrid, 1968.

10 - Daniel Charles. **Gloses sur John Cage** 10 18, Paris 1978, pág. 178.

11 - Citado por Tui Calapaez Carlos Trinidad en sus escritos todavía no publicados Portugal, 1978

12 - Cfr. Luis de Pablo. **Aproximación a una estética de la música contemporánea** Ed. Ciencia Nueva, Madrid 1968

13 - Cfr. J.P. Quinonero. **Zaj, una ruina** Informaciones, Madrid, 6-6-72

14 - Daniel Charles. Ibid, pág. 178

15 - D.T. Suzuki Ibid, pág. 31

16 - Cfr. Juan Hidalgo. Programa del **Concierto de teatro musical** Madrid, 21 nov 1964

17 - Cfr. D.T. Suzuki Ibid, pág. 13

18 - Walter Marchetti. **Arpocrate seduto sul loto**

19 - Mari Carmen de Celis. **Zaj: la imaginación a la música**. **Bellas Artes** 78, N° 59

20 - Cfr. Ramón Barce. **Sobre el coral hablado** **Sonda 6**, Madrid, 1973, pág. 27

21 - Juan Hidalgo, **De Juan Hidalgo**.

22 - Walter Marchetti, **(De la mitología moderna) un mito musical**, un escrito Madrid, mayo 1965.

Alfonso X el Sabio

C

on este número dedicado a temas españoles, y muy señaladamente a conmemorar el 700 aniversario de Alfonso X el Sabio, RITMO hace su primera aportación, en el umbral mismo, al Año Europeo de la Música. En los próximos meses, y aparte de un circunstanciado seguimiento de las actividades programadas en España, RITMO dedicará atención a los problemas de fondo que este Año Europeo presenta; y, con el apoyo que sea preciso en cada caso, cooperará desde su propio terreno —la información, la crítica, el testimonio escrito— a canalizar frente al público los objetivos que los mentores del Año Europeo de la Música se propusieron.



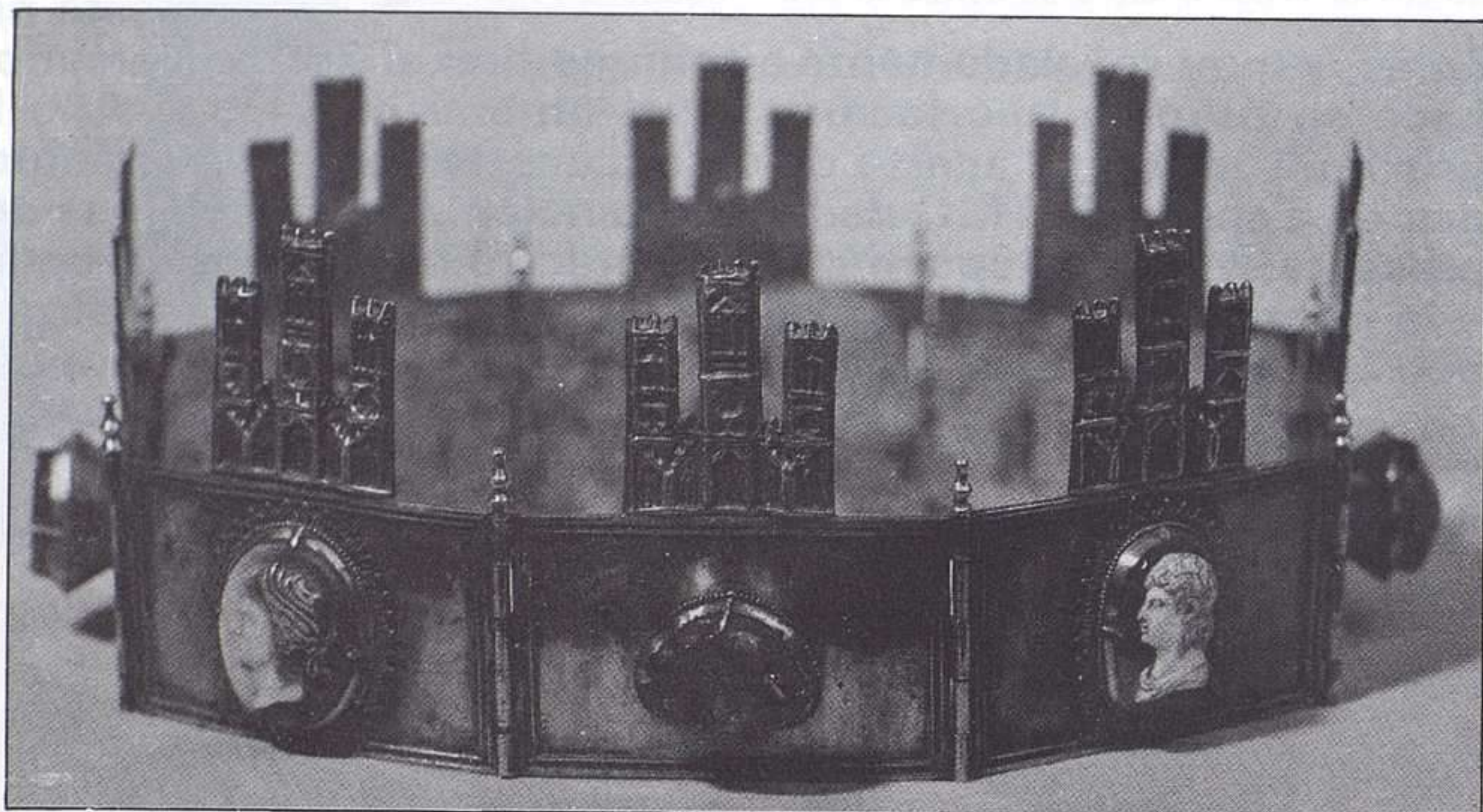
Cantiga 142. Fol. 198 v.

BIOGRAFIA, personalidad y obra de ALFONSO X EL SABIO

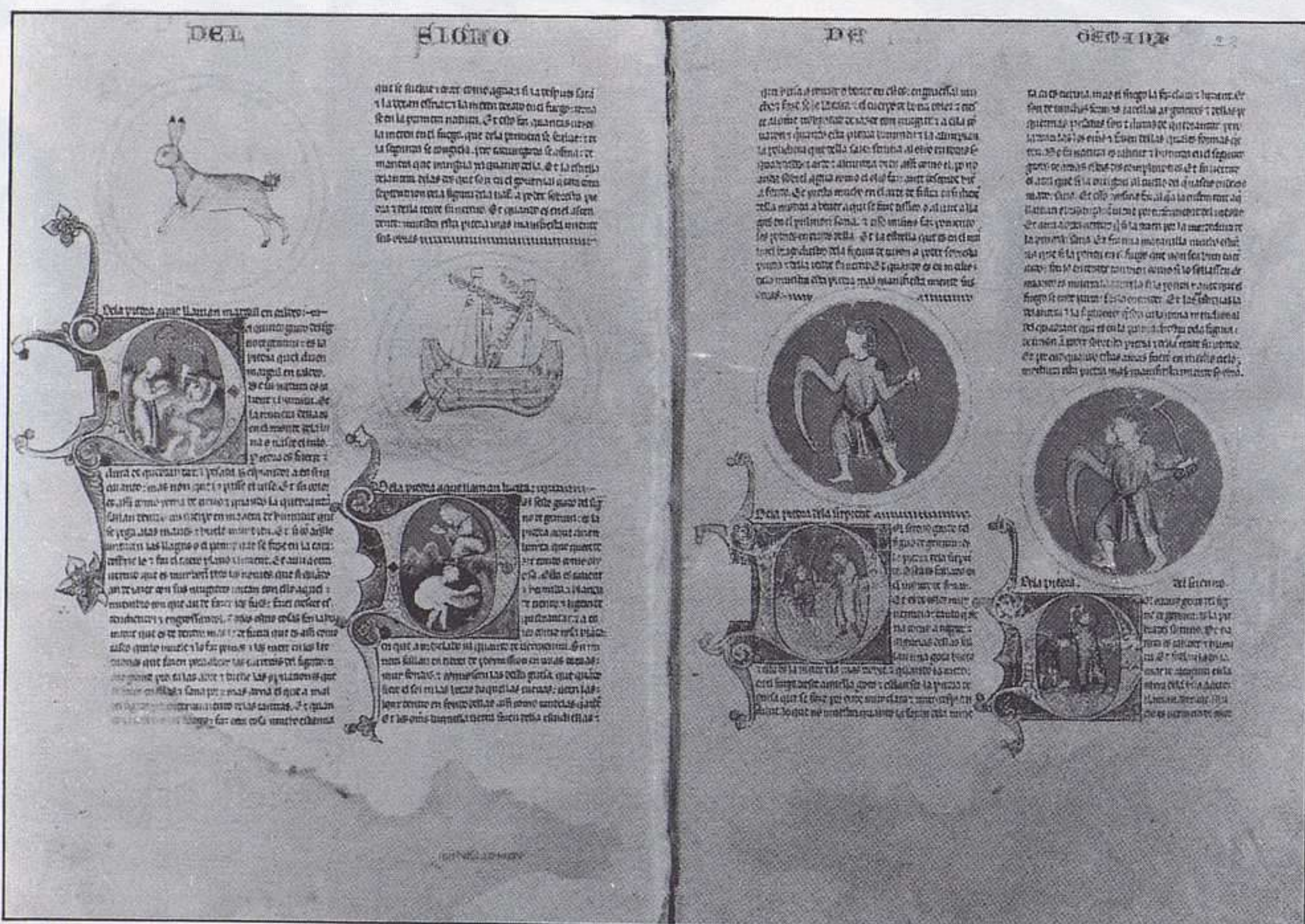
Por Ascensión González

Pocas biografías tan apasionantes como la de Alfonso X, rey de Castilla y León, pueden escribirse de un personaje medieval. Son muy numerosas y variadas las fuentes de información sobre él, desde las CRONICAS, tendenciosamente escritas en las cortes sucesivas, hasta los propios libros compuestos o mandados componer por el monarca, y los inestimables documentos salidos de su Cancillería. La obra indispensable, aún hoy, sobre Alfonso X el Sabio sigue siendo la de Ballesteros, y Beretta («Alfonso X el Sabio», Barcelona, Salvat, 1963). La ausencia de referencias y la extensión de los textos reproducidos hace difícil, y a veces poco fructífera, la lectura de esta amplia y por lo demás buena biografía del Rey Sabio.

En el otoño de 1221, el día 23 de noviembre, Doña Beatriz de Suabia, esposa de Don Fernando III de Castilla, da a luz un niño en Toledo. Será llamado Alfonso, y sucederá a su padre en el trono. Entre sus ascendientes no debemos remontarnos muy lejos para encontrar hombres y mujeres de recia personalidad. Habría que destacar quizá a su abuela paterna, Doña Berenguela, convertida en reina muchos años antes, al morir accidentalmente, de una teja caída en el patio episcopal de Palencia, su hermano y heredero del trono, Enrique I de Castilla. Esta extraordinaria mujer ejercería una poderosa influencia sobre su nieto Alfonso en sus primeros años por tierras de Burgos y de Galicia, influencia que debemos reconocer sobre todo en sus posteriores afanes culturales y sus conocimientos políticos.



Corona de Sancho IV. Es probable que perteneciera a Alfonso X y a Fernando III, aunque procede del sepulcro de Sancho IV.



El «Libro del Ajedrez, Dados y Tablas» o «Libro de los Juegos». Procede de la Capilla Real de Granada.

Alfonso crecía en saber y gobierno al tiempo que descubría el extraordinario mundo de amores y pasiones de la vida cortesana. Con su padre participó muy pronto en campañas militares, conquista del reino de Murcia, expedición contra Portugal. No obstante, la juventud del príncipe estuvo alejada de la compañía de sus padres. Esta ausencia será, para algunos, el motivo de la inseguridad e indecisión que se observan en sus actuaciones futuras como rey. A una edad relativamente temprana mantuvo amores con Doña Mayor Guillén, quien le dió una hija, Beatriz, futura reina de Portugal. Tenía entonces el príncipe diecinueve años. Tres años más tarde, en 1244, el rey Jaime I de Aragón le daría por esposa a su hija Doña Violante, o Yolanda, con la que contrajo matrimonio en Valladolid en 1246. Tenía ésta doce años mientras el príncipe frisaba los veinticinco.

A la muerte de Fernando III el príncipe Alfonso fue de inmediato proclamado rey. Era el primero de junio de 1252, en Sevilla. Esta ciudad, en cuya conquista había participado activamente

con su padre, sería para siempre su lugar favorito de residencia.

Iniciaba Alfonso su reinado en un buen momento para la Corona de Castilla. Las continuas conquistas de su padre sobre territorios musulmanes habían proporcionado a ésta una sana economía. La situación internacional era también bastante satisfactoria, gracias a la política de alianzas matrimoniales. En Inglaterra reinaba un Plantagenet, con quien la casa de Castilla estaba emparentada. En Francia, Luis IX, tío de Alfonso. En Aragón, su suegro y tío abuelo, Jaime I el Conquistador. Y en Constantinopla reinaba Balduino, casado con una prima hermana suya.

Todas estas relaciones de parentesco no impidieron, sin embargo, notables diferencias. Con Enrique III de Inglaterra el contencioso se centraba en Gascuña, que había recibido como dote de su bisabuela, Leonor de Inglaterra, al casarse con Alfonso VIII de Castilla. Con Alfonso III de Portugal había viejas heridas que intentó restañar dándole en matrimonio a su hija preferida, aunque bastarda,



que sufría el monarca en el interior de su reino.

Al final de su vida, en dos testamentos otorgados en Sevilla, el 8 de noviembre de 1283 y el 21 de enero del año siguiente, dos meses antes de morir, desheredó a su hijo don Sancho y repartió su reino entre el resto de sus leales. Son dos documentos de extraordinario valor literario que revelan la gran humanidad de este monarca. Fracasó, sin duda, rotundamente en la vida política, pero a pesar de las grandes traiciones que tuvo que padecer aun en el seno de su propia familia, y a pesar del aparente desmoronamiento del gran reino que había recibido en herencia, puso las bases sólidas en el terreno científico, jurídico, cultural y artístico de la España moderna.

Personalidad de Alfonso X el Sabio

Alfonso X el Sabio aparece ante nosotros con una personalidad extraordinariamente rica. Desde el inicio de la época trovadoresca, los reyes y grandes señores participaban directamente no sólo en la política, sino también en lo que podríamos llamar vida cultural de la época. Las Cortes eran a menudo foco de atracción para los poetas, músicos y cronistas, como antes lo eran, y en gran medida seguían siendo también, los monasterios y catedrales. Una comunidad variopinta surgía en torno al rey. Gentes de extracción humilde podían convertirse en personas de influencia en la Corte. Asimismo, muchos reyes y grandes señores ejercieron una actividad fecunda como trovadores.

Hombre polifacético, enamorado de la vida, Alfonso X aparece ante nosotros como un ser extraordinariamente humano, apasionado, inteligente, voluble a veces, amante del juego y del deporte. Sus amores con diversas mujeres iban más allá del protocolo y no pretendió disimularlo, llegando a ser incluso asunto de Estado, como cuando a su hija bastarda Beatriz la hace casar con el rey de Portugal, por ser su madre Doña Mayor Guillén, la mujer que más amaba.

El rey Alfonso fue en extremo tolerante con ideas y hasta con situaciones que le llevarían a la desgracia por la acción de aquellas personas con las que más había ejercitado la bondad. En su Corte había moros, judíos y cristianos. A todos trató con justicia y equidad y a cada uno encomendó funciones según su valía y competencia. El judío Don Zag de Maleha fue recaudador o almojarife, y en él depositó sus dineros hasta que un día cometió una traición y fue ejecutado. Pero entonces nombró a otro judío. Su sentido tan acusado de la justicia se advierte no sólo en su obra jurídica, sino también en sus actuaciones como rey. Con gran dolor condenó a su hermano Don Fadrique y a su inductor Don Simón Ruyz de Cameros. Ahora bien, los actos de transcendencia no los realizaba sino después de consultar a las Cortes. Estas se reunían casi todos los años, y a veces más de una vez por año, para resolver asuntos de Estado y otros temas particulares del lugar donde se celebraban. No fue un hombre débil sino de una gran fe en el sentido de la justicia de los hom-

«Partidas» o «Fuero de las Leyes», Biblioteca Nacional de Madrid.

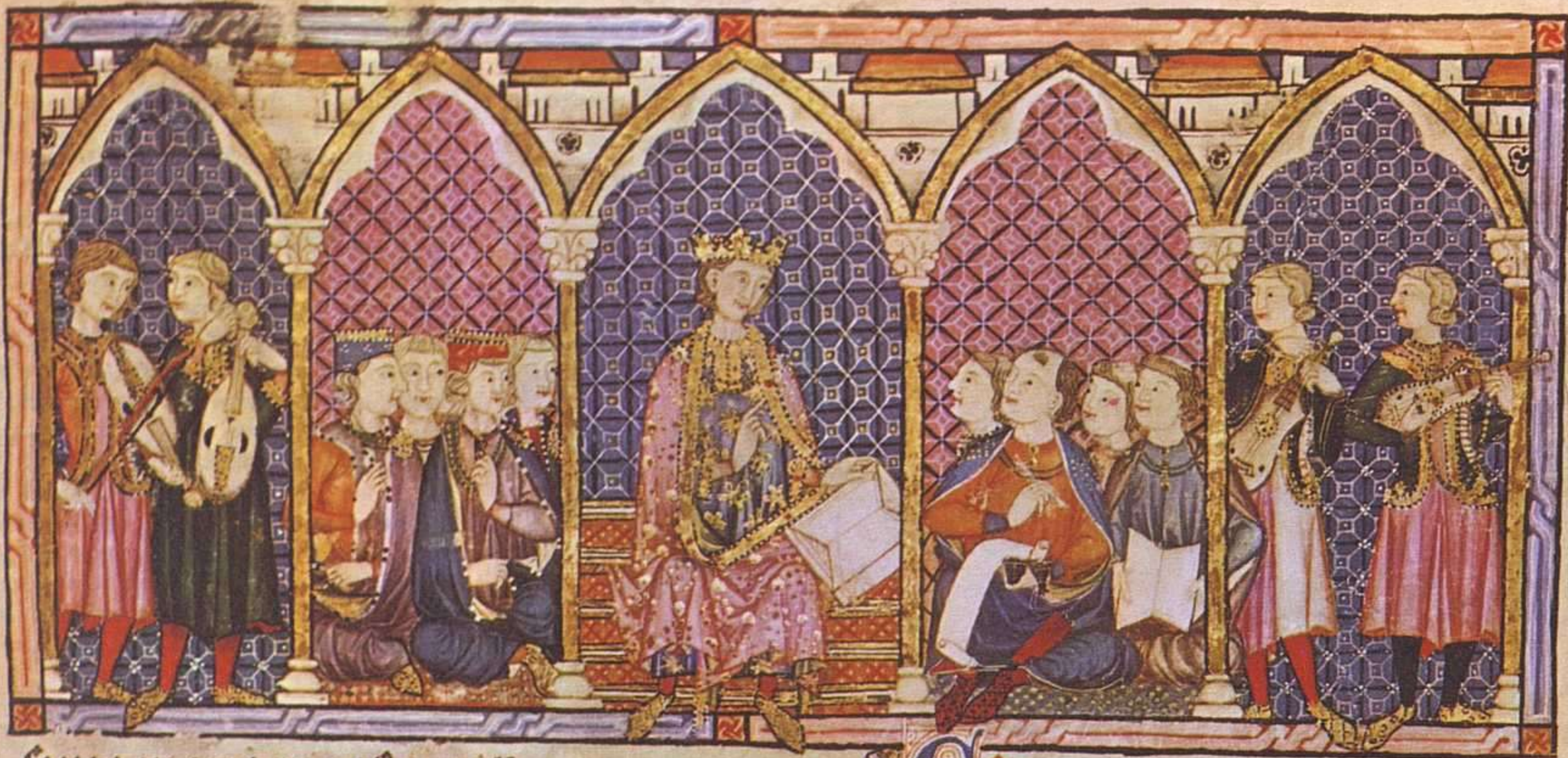
Beatriz, y Jaime el Conquistador, hombre sin escrúpulos en materias que afectaban a la grandeza de su reino, pactó con los enemigos internos de su propio yerno Alfonso, como el poderoso señor de Vizcaya, Don Diego Lope de Haro.

Pero los mayores problemas y sufrimientos provinieron de su propia familia. Su hermano, el infante Don Enrique, celoso por las mercedes y privilegios que concedió a otros en el reparto del reino de Sevilla, se declaró en franca rebeldía. Su otro hermano, Don Fadrique, conspiraría contra él, y sería ajusticiado junto con Don Simón Ruyz de Cameros, yerno de éste, por prestar ayuda a la reina, según se dijo, en su huída al reino de Aragón. En efecto, también su esposa Doña Violante se puso en contra suya y decidió absurdamente volver a la casa de su padre. Como cabía esperar, el aragonés, después de una buena reprimenda, la mandó para Castilla. Por fin, su propio hijo Don Sancho, instigado por los avaros y poderosos nobles, se rebeló contra su padre por pretender en herencia la Corona, a la muerte del legítimo heredero Don Fernando de la Cerda en

1275, corona que, según la tradición castellana, debía corresponderle. Más el rey optó por su nieto Don Alfonso de la Cerda.

Todas estas desgracias y rebeldías tuvieron como causas más o menos directas, por una parte la generosidad del rey en el reparto de privilegios, y por otra su pretensión a la corona del Sacro Imperio Romano Germánico, como hijo que era de Doña Beatriz de Suabia, lo cual acarrearía cuantiosos gastos que los nobles se veían obligados a sufragar. El «fecho del imperio» fue un auténtico fracaso, por más que le asistiesen al castellano los derechos sucesorios más legítimos. La lejanía geográfica le impidió ejercer acciones de índole diversa, diplomáticas y militares, para obtener tan acariciado sueño que un buen día de 1256 le habían infundido unos embajadores de la ciudad gibelina de Pisa, mientras se disponía en Soria para su campaña contra los de Navarra.

Sus relaciones con los moros de Granada tampoco fueron muy estables, como consecuencia del debilitamiento



santa maria que est amelloz.
cousa que el fez. e por aqst eu.
quero seer oy mais seu tbadoz
erigo lle q me queira por seu

Trobador e q qira meu trobar
reger: ca pel qreu mostra
dos miragres q ela fez. e ar
qrei me leixar de trobar de si.
por out dona e cuida cobrar
pesta quat enas outras pdi.

Do amor desta senoz e tal.
que qno a semp pi mais ual.
e pelo gaaniada non lle fal.
se no se e ysa grand ocaion.
querendo leixar be t faz mal.
ca per esto o yde e per al non.

Pore dela no me qreu partir.
ca sei de pra q sea ben seruir.
q non poderei en seu be falir.
de o auer canuica p falir.
que llo soube co mercee pedir
ca tal rigo semp la ben oyru.

Ondelle rigo se ela quis ser
quelle praza do q dela disser
en mes citares e fellapuguer
que me de gualardo comelada
aos q ama equeno souber
por ela mais de guato trobara.

Esta e a primeira cantiga de looz
de santa maria ementando os .vii.
gozos que ouue de seu fillo. .viii.



E soje mais

quereru tro

bar. pola sennoz onrrada. en que

deus quis carne fillar. be ytra

7 sagrada. por nos dar gran sol

vada. no seu reyno 7 nos er



Schiller
PIANOS

**Belleza
y ritmo
en sus venas.**

VEALOS EN :
Barcelona
IBERMUSICAL
GRAN VIA, 496

Madrid
RINCON MUSICAL
PZA. DE LAS SALESAS, 3

Valencia
CENTROMUSICA
GUILLEM DE CASTRO, 13

Y en las tiendas especializadas
de toda España.

SOLICITE INFORMACION EN
centromúsica/sa.
Tel. (96) 3514477



bres. Pero éstos, paradójicamente los más allegados, carecían de él. Esta fue la causa de su fracaso político: las personas más cercanas a él le traicionaron.

Hombre de una curiosidad sin límites, todo le interesaba de las ciencias y las artes. Sus colaboradores veían al rey intervenir directamente en cada uno de los temas encomendados. Aún en los documentos más asépticamente oficiales y formularios de la Cancillería se advierte la mano personal del monarca. No hablemos ya de los libros científicos

nobleza corrompida y egoísta que le rodeaba se aprovechó de su bondad y de su sentido del deber y la justicia. El podía haber actuado como ellos, con mayor realismo y sin escrúpulos, para triunfar. Prefirió los comportamientos dignos y justos. Por este motivo, su fracaso político fue quizá el tributo que tuvo que pagar para conseguir el florecimiento cultural de su reinado y hacer de Castilla y de los reinos hispánicos el eje de la cultura y de la ciencia de todo el Occidente.

testamentos y herencias, VII. De los delitos o penas.

Fuero Real. Es la ley promulgada por Alfonso X en Burgos en 1255.

Espéculo. 1256.

Obras Científicas:

Libros del saber de Astronomía. Se trata de una recopilación de libros sueltos sobre: **Los cuatro libros de la ochava esfera, Libros alfonsíes de los instrumentos et de las huebras del saber de Astronomía, Libro de las tablas alfonsíes.**

Libro de las Cruces. Trata también de los signos del Zodíaco.

Lapidario, sobre las propiedades y efectos de las piedras preciosas.

Setenario. Libro didáctico de diversos conocimientos jurídicos y de las siete artes liberales.

Libros de Recreo:

Libros del achedrex, dados e tablas. Compilación de tratados sobre temas de juegos y modo de ocupar el ocio.

Traducciones:

Calila e Dimna

La Biblia.

El Talmud.

La Cábala.

El Corán.

Tesoro, de Brunetto Latini, contemporáneo suyo.

Obras poéticas y Musicales:

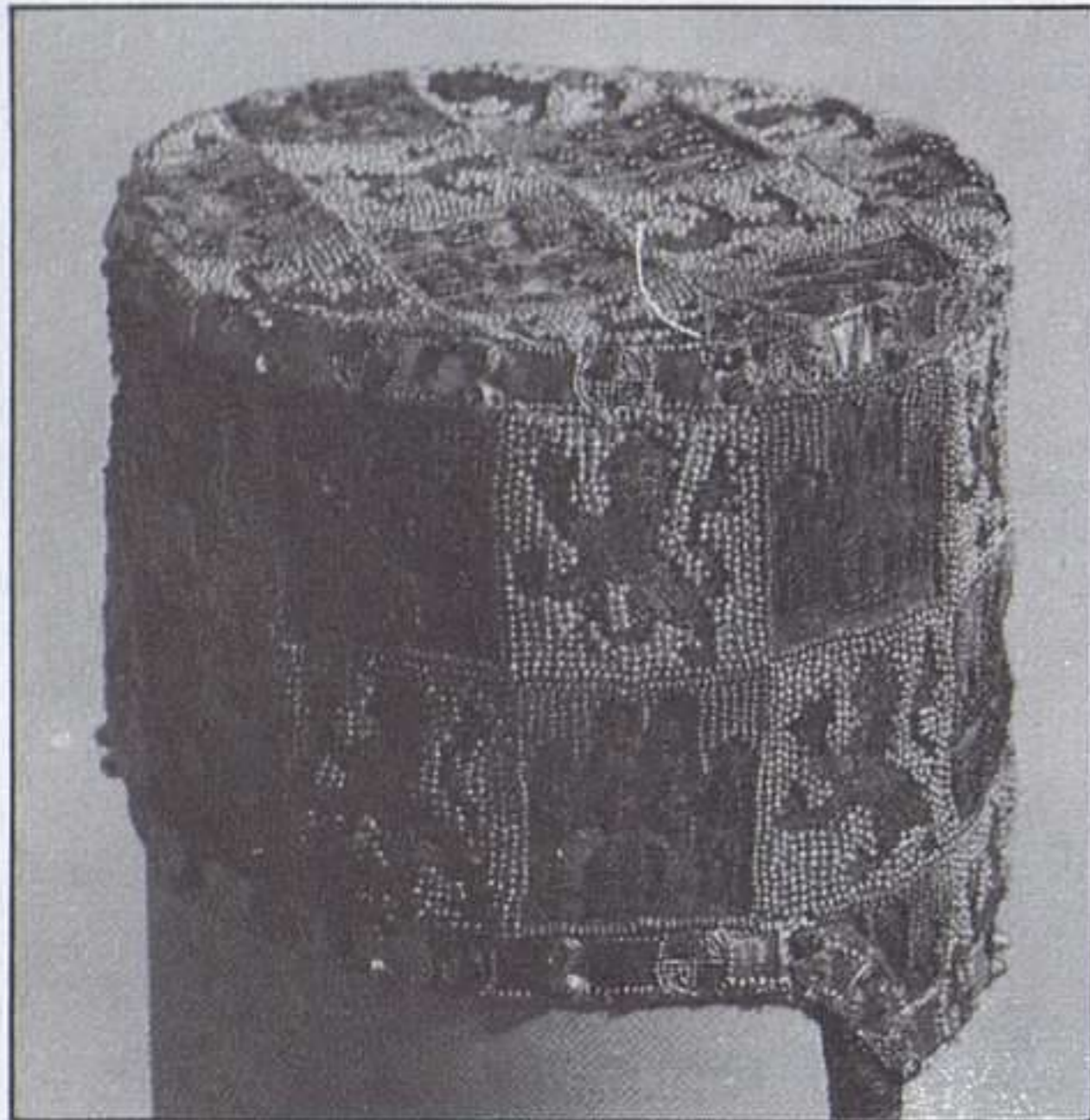
Cantigas d'escarnho et maldizer. Compilación de poemas de carácter profano, escritos para ser cantados como «contrafacta» en su juventud.

Cantigas de Santa Maria. Colección de 422 cantigas de tema mariano y de loor de María, por los milagros hechos. Estas fueron escritas en preciosos códices, con música, salvo uno de ellos. Contienen la colección de música monódica más importante de la Edad Media, fuera del repertorio gregoriano.

La intervención directa en la elaboración de las obras está insistentemente expresada por sus biógrafos y por diversos párrafos de la **General e Grande Estoria.**

Sus obras abarcan casi todas las actividades del hombre medieval en el cultivo del espíritu. Tiene colaboradores judíos y árabes, especialmente en aquellas obras en que más brilló la cultura oriental. Hay que subrayar el cultivo literario del romance frente al latín, lengua de las Universidades. El galaico-portugués es la lengua de la poesía y de la música, mientras la de las ciencias y del Derecho es el castellano, el cual reafirma su identidad como lengua y da un paso decisivo en la homologación fonética, gráfica, morfológica y léxica, consiguiendo una riqueza inigualable en su tiempo. El castellano se convierte en lengua-puente entre el árabe y el latín científico de las universidades europeas.

Muchas de estas obras aparecen escritas en preciosos códices, cuyas miniaturas, aparte de su gran perfección formal, reflejan escenas de la vida real de su tiempo, ofreciéndonos datos inapreciables sobre la indumentaria, actitudes, objetos, decoración, instrumentos musicales, etcétera, ignorados en otra documentación.



Birrete del Infante Don Fernando de la Cerda. Monasterio de las Huelgas, (Burgos).

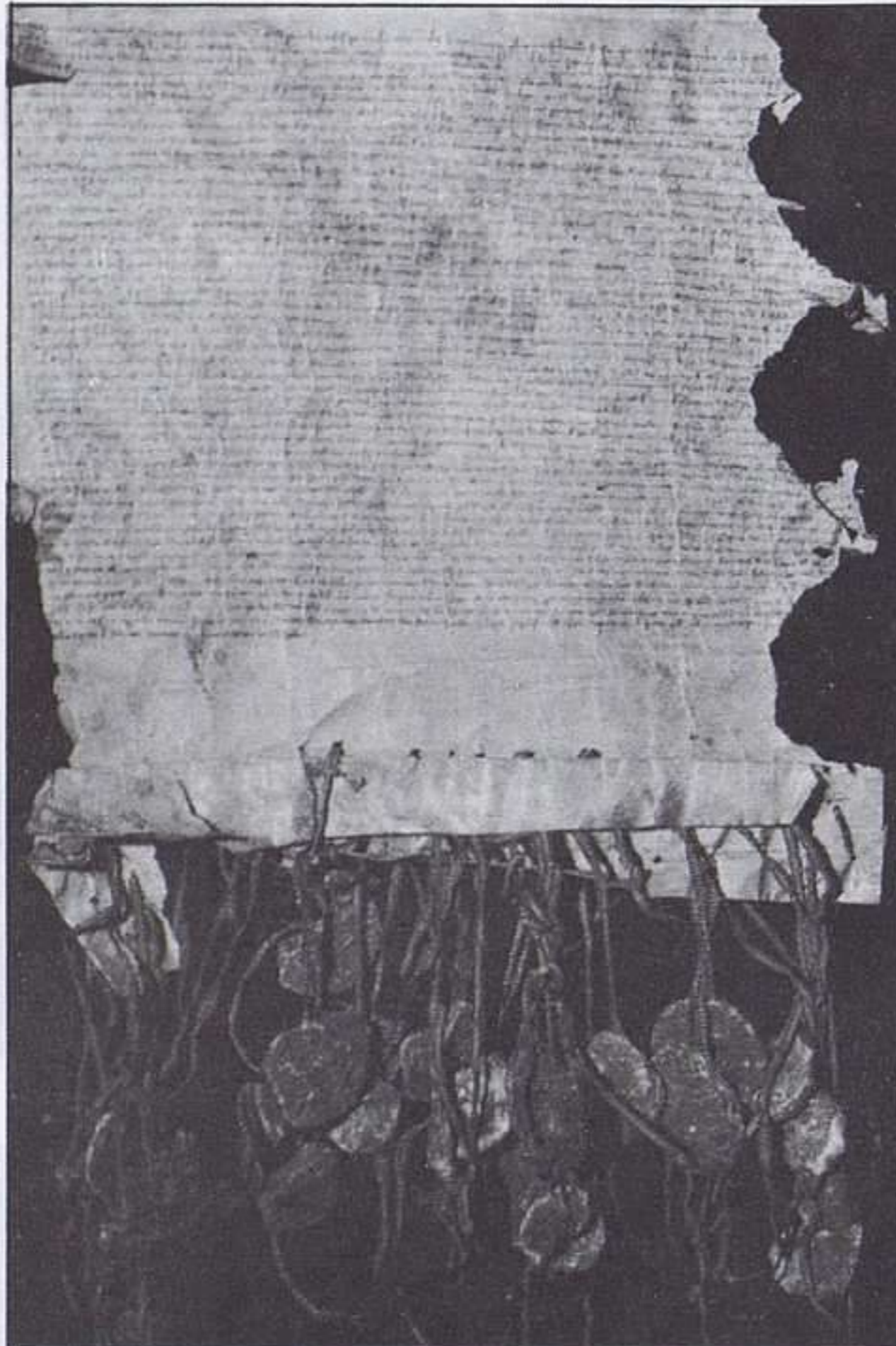


Cojín del Infante Don Fernando de la Cerda. Monasterio de las Huelgas, (Burgos).

escritos o dictados por él. La producción científica es asombrosa. Pero no asombra menos el interés que demuestra el rey por los juegos y el deporte en su **Libro de Ajedrez** o en el **Ordenamiento de las Tafurerías**. El amor por la poesía y la música queda bien patente en sus numerosas cantigas.

Gran desenfadado y naturalidad preside la vida de la Corte andariega del rey de Castilla. Intrigas, sátiras, habladurías y consejos se toleran en boca de los trovadores Eanes, Nunes, Amigo y del más veterano de todos, Pero da Ponte. La juglaresca o soldadera Balteira consigue, por su desparpajo y lengua afilada, gran reverencia y temor, fuente de su real influencia entre los cortesanos. En esta tolerancia encontró el equilibrio humano necesario para el tratamiento de los graves asuntos del reino. También lo encontró en su dedicación científica. Los años más difíciles, desde el punto de vista familiar y político, son los más productivos para la cultura y la ciencia.

A este hombre no le acompañó la suerte de los asuntos políticos. La



Acuerdo de Hermandad de las ciudades contra Alfonso X. Archivo Municipal de Nájera.

Obra

La obra del rey Alfonso X es realmente enciclopédica. A continuación enumeraremos por temas aquellos tratados, libros o colecciones en los que intervino el rey.

Obras históricas de Alfonso X el Sabio: Estoria de España.

Grande e General Estoria.

Crónica General de España. Esta última obra no se concluyó en su reinado, pero en él se reunieron los materiales necesarios para su confección definitiva en el siglo XIV.

Las obras históricas están bien documentadas. Utiliza para la historia antigua, las obras clásicas de la historiografía antigua. Durante su vida siente una gran preocupación por obtener estos libros, los cuales pide prestados a las bibliotecas más ricas de su época.

Obras Jurídicas:

Partidas o Fuero de las Leyes. Es su obra principal. Se trata del más importante código de leyes de toda la Edad Media. Las **Partidas** son Siete, cada una de las cuales trata respectivamente: I. De los Religiosos, II. De los gobernadores, III. De la justicia y administración, IV. De los matrimonios y parentescos, V. Del derecho de mercaderías, VI. De los

Las miniaturas de las Cantigas.

Su importancia organológica



Códice b.I.2., Cantiga 320. Trompetas rectas, con inscripción árabe en el pabellón y emblemas heráldicos de León y Castilla.

No por tópico resulta menos cierto que España, a lo largo de su vieja historia, ha sido, por su situación geográfica, encrucijada de encuentros entre las más diversas culturas. Contactos que, unas veces armoniosos y otras en extremo violentos, han servido, cuando menos, para dejar en nuestro suelo una vastísima colección de testimonios plásticos de la más dispar procedencia y significación, por no hablar de su incidencia en la génesis misma de nuestra cultura y personalidad como nación.

Por Jacinto Torres

La herencia es de tal riqueza y proporción que ni el fuego de las guerras ni ese secular desdén por nuestro patrimonio han sido bastantes para destruirla, por más que haya habido no pocas mermas dolorosísimas e irreparables.

Por lo que a nuestro tema atañe, los testimonios iconográficos que representan instrumentos y actividades musicales, sea en la escultura arquitectónica, la pintura, la miniatura o la vidriería son de una cantidad y calidad de difícil parangón, convirtiéndose su estudio en auxilio y fuente fundamental e insustituible para nuestra historia musical y, muy especialmente, para la organografía no sólo hispana, sino de carácter general, dada la significación de España como puente entre la Cristiandad y el Islam en la Edad Media, a lo que podríamos añadir

la expansión europea y americana en el Renacimiento.

Es precisamente en España donde se forjan y se experimentan soluciones nuevas y alternativas que luego son recogidas por la práctica instrumental del resto de Europa, como la adopción del arco para los cordófonos o el bordón para los aerófonos de vejiga. Y es justamente ese carácter experimental y muchas veces insólito el que, de manera científicamente poco comprensible (pues que la pereza y el desinterés no han de valer como razón de ciencia), ha sido menos estudiado en profundidad. Y aunque en cualquier tratado de organografía, por poco que sea su valor de fondo, aparecen obligadas referencias a las fuentes hispanas, bien poco es lo que se ha hecho desde el punto de vista de la sistemática recogida de datos, su clasificación y posterior estudio.

Si vagamente justificable puede ser esa desatención en investigadores extranjeros, decididamente alarmante es

que sea compartida por los propios españoles. Desde que hace ya casi un siglo el benemérito Pedrell agrupara una gavilla de datos, literarios en su casi totalidad, en su **Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española**, pueden contarse con los dedos de una mano (y acaso sobren) los intentos serios por establecer bases suficientemente amplias y fiables sobre el conocimiento de nuestro pasado instrumental. Entre el amateurismo y la curiosidad, el resto (pocos también) de quienes han tratado tales temas lo ha hecho de forma más bien episódica y, en alguna ocasión, con vituperable superficialidad.

Incluso entre esas honorables excepciones, a las que antes me he referido, se da más la tendencia a la generalización a partir de sólo unos pocos datos (aunque de brillante apariencia), que al acopio minucioso de testimonios sobre los que elaborar algo más que arriesgadas ocurrencias, no pocas veces presentadas con valor de axioma



Cantiga 150 d. Cordófonos, de punteo directo, con mango y contorno ovalado.



Cantiga 180. Autófono, de percusión directa, golpeado y metálico.

Bajo estas líneas, la Cantiga 330 del Códice b.l.2. Sólo dos mujeres aparecen entre las setenta y cuatro personas de nuestro repertorio: la que aquí vemos con sendos pares de tejoletas o castañetas y la que en la Cantiga 300 tañe un tamborcillo tipo darabuka sobre su hombro. En ambos casos, instrumentos percutidos, tal como con frecuencia aparecen en la Biblia (cf. Exodo 15,20 y I Samuel 18,6, entre otros).



Cantiga 200. Aerófono, de bisel, con insuflación indirecta y fuelle.



Cantiga 330 i. Aerófono, de lengüeta doble, de insuflación directa y tubo cónico.



Cantiga 30. Cordófonos, de punteo directo, con mango y contorno almenadrado.



Cantiga 250. Aerófonos, de lengüeta doble, insuflación indirecta, tubo único y vejiga.



Cantiga 220. Aerófonos, de lengüeta simple, insuflación indirecta, tubo múltiple y fuelle.

A la izquierda, la Cantiga 250 del Códice b.l.2. Aerófonos de lengüetas sopladadas indirectamente, a través de una vejiga que actúa como depósito de reserva para proporcionar un sonido continuo, incluso cuando el intérprete debe suspender el soplo para tomar aire. A la derecha, la Cantiga 400 del Códice b.l.2. Juego melódico de campanas cuyos badajos se accionan mediante tiradores. Por las notas que vemos escritas en ellos sabemos que se trata de una escala diatónica a partir del La.



Cantiga 400. Autofono, de percusión directa, golpeado y metálico.



Cantiga 190. Autofonos, de percusión directa, entrechocados y metálicos.



Cantiga 120. Cordófonos, de punteo directo, con mango y contorno ovalado.

No es en modo alguno propósito de estas líneas desatar polémicas, sino tan sólo dejar mera constancia de unos hechos y, en lo posible, señalar como premisa ineludible la recopilación sistemática de datos iconográficos, literarios e históricos sobre la materia, empeño que, justo es decirlo, está siendo acometido por algunos colegas y cuyos frutos aguardamos con avidez. Sólo una actuación metodológica, colectiva, constante y ajena en lo posible a prisas y oportunidades puede contribuir eficazmente a poner orden y claridad en este todavía confuso pero fascinante universo de la organología hispana.

Por lo que a nuestro tema particular concierne, bueno será recordar que al altísimo valor literario y musical de las **Cantigas de Santa María** se añade el de sus miniaturas. Cuatro son los códices que de dicha colección de canciones han llegado hasta nosotros: dos de ellos se conservan en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial, otro en la Biblioteca Nacional de Madrid y el cuarto en Florencia.

El de la Biblioteca Nacional (sign. Ms. 10.069) procede de la Catedral de Toledo (sign. 103-23), donde permaneció hasta 1869, y aunque su contenido parece coincidir con el repertorio primitivo de las **Cantigas**, no es el de más antigua factura, aunque así lo creyeran Valmar, Riaño, Aubry y Ribera, entre otros, siendo la fuente que éste último utilizó para su edición facsimilar (ver bibliografía final). Si bien algunas letras capitales del texto están bellamente adornadas, carece de imágenes miniadas.

De los dos escurialenses, el que lleva signatura T.I.1 es considerado por los especialistas como el más preciso en su notación musical y acaso también el más antiguo de los cuatro. Contiene doscientas doce páginas miniadas, de las que doscientas nueve lo son a página entera, con un total de mil doscientas sesenta y cuatro viñetas. A la vista de estos datos, tan escuetos como impresionantes, se comprende que haya sido calificado como la joya de la miniatura europea del siglo XIII. Se recoge en él la mitad del repertorio total hoy conocido de las **Cantigas**, por lo que se especula con la posibilidad de que fuese sólo una primera parte, cuya continuación sería precisamente el código florentino conservado en la Biblioteca Magliabechiana, hoy Nacional, con signatura II.1.213. De características idénticas a las del T.I.1, no llegó a escribirse en él la música, aunque sí llegaron a trazarse las pautas. Por lo que toca a las miniaturas, sólo cuarenta y ocho aparecen terminadas, quedando otras cuarenta y una inconclusas en diferentes estadios de su proceso de elaboración.

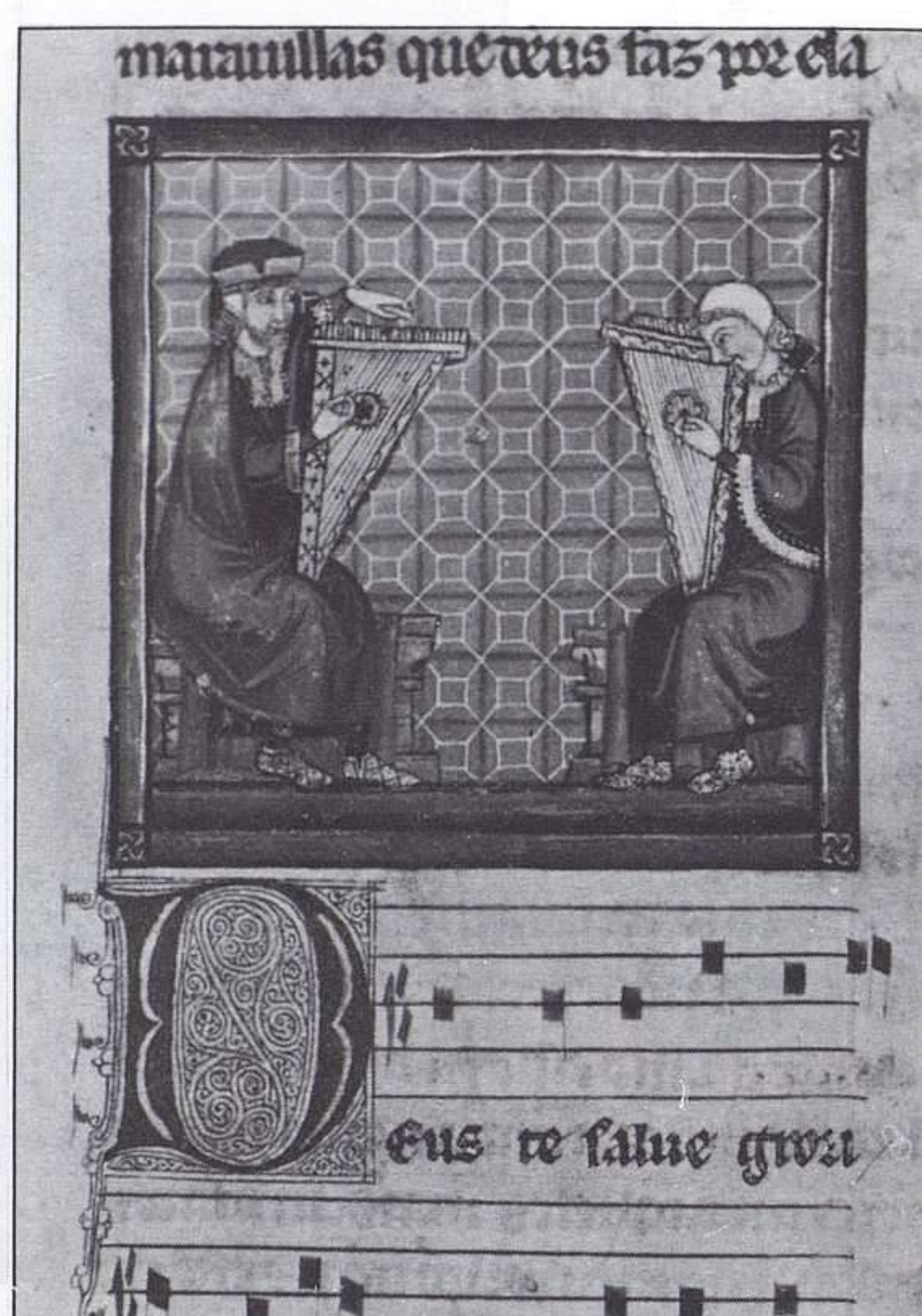
Las imágenes que muestran dichos códices ilustrando los textos que narran los milagros marianos, nos ofrecen la más rica y variada visión de la vida en aquellas décadas finales del siglo XIII. Tal como dice su principal estudioso, Guerrero Lovillo, cuyas palabras con gusto reproducimos, allí ruge un abigarrado conjunto en que se mezclan los ricos trajes de las damas, el lujoso atuendo de los reyes y caballeros, las estameñas de los clérigos y los harapos de los mendigos. Y allá, en la calle inmóvil, o en las estancias del rico magnate o

del pobre menestral, las inquietudes de toda una sociedad en que es fácil adivinar el espíritu vivo de las ciudades muertas. Desde la cuna a la sepultura; del banquete y el galanteo a la batalla y el asedio; de la oración recogida al escándalo de la taberna o de la tafurería; del rumor monótono de la escuela al clamor de una fiesta taurina; del lecho doliente a la escena de cetrería; del concierto juglaresco a la angustia del naufragio o del incendio; del jolgorio campestre al cepo o a la horca; moros, judíos, extranjeros, monjes, soldados, ladrones, artesanos, ascetas, cortesanas, malhechores... toda la compleja muchedumbre que se debatía en la España alfonsí, ha conocido una pervivencia ejemplar en orden a la evocación histórica del momento.

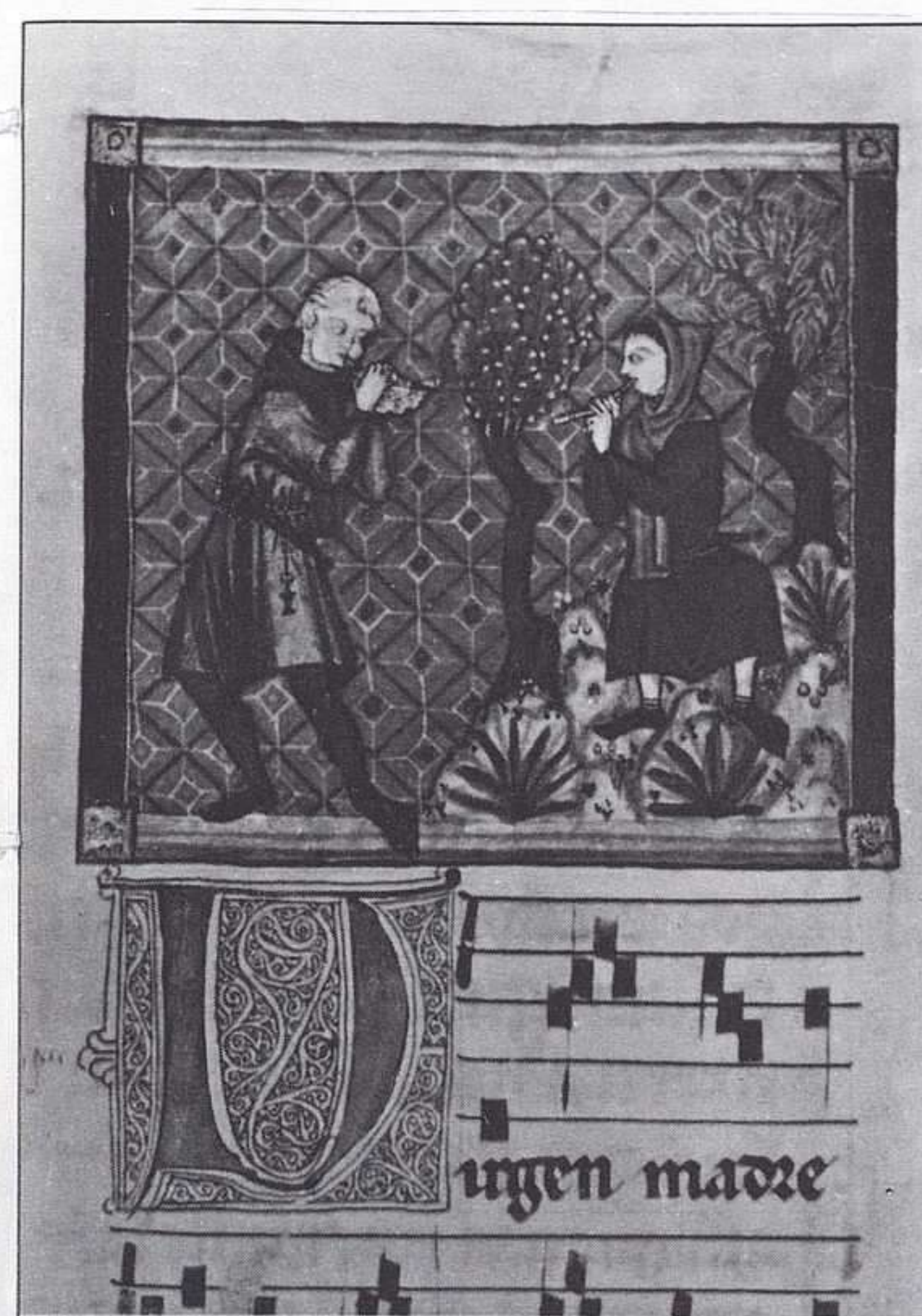
No falta alguna que otra escena musical pero, por lo que a nosotros nos interesa, el mejor código es su compañero escurialense, el que lleva la signatura b.1.2. Se halla en él el repertorio más completo de las **Cantigas**, es decir, la totalidad de las cuatrocientas veintitrés que conocemos, exceptuando sólo diez de ellas que aparecen en el código toledano. La perfección de su escritura musical, junto a lo intrínsecamente valioso de su contenido, lo convierten en el código musical más importante de la monodía cortesana religiosa de la Europa medieval, según expresión de Anglés. Pero además, aunque carece de la exuberante imaginaria colorista del T.I.1, contiene a cambio el más rico muestrario instrumental de su época, llegando a otorgar a los instrumentos musicales el papel de verdaderos protagonistas de sus cuarenta miniaturas. A dicho código b.1.2. me referiré en lo sucesivo salvo indicación contraria.

Una miniatura con el Rey Alfonso rodeado de sus músicos y escribanos abre el repertorio de las **Cantigas** de las que una de cada diez (las dedicadas a loores y alabanzas de la Virgen) presenta un cuadro de unos ocho centímetros de lado, ricamente miniado, con uno o más frecuentemente, dos músicos tocando o preparando sus instrumentos. Tales instrumentos, que muchas veces muestran impresionantes detalles de realismo, no guardan una particular relación con las canciones cuyo texto acompañan ni, por otra parte, hay evidencia ninguna de que pretendan indicar el tipo de INSTRUMENTACIÓN más adecuado a cada una. Más bien parecen constituir una especie de catálogo, un amplio escaparate en el que, a semejanza de las relaciones nominales que se insertan en la literatura de su tiempo, el artista exhibe con cierto afán totalizador los instrumentos que conoce.

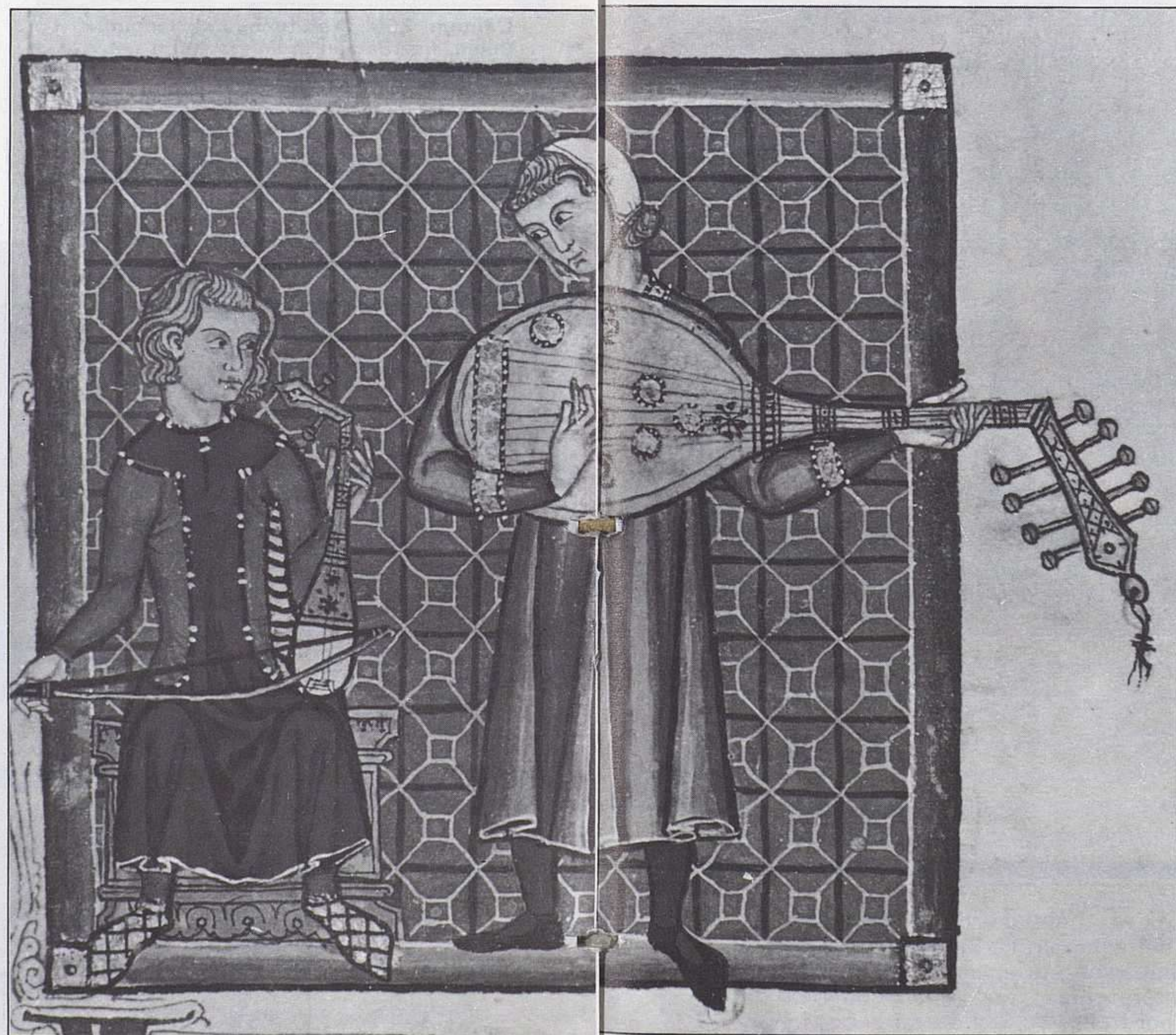
Como es lógico, esa maravillosa orquesta multicolor ha llamado poderosamente la atención de los musicólogos, siendo muy numerosas las referencias, alusiones, descripciones y comparaciones de que han sido objeto dichas miniaturas y su contenido instrumental en obras de la más variada índole. Sin embargo, los intentos de hacer un estudio monográfico profundo y solvente de tal repertorio suelen adolecer de la peligrosa NECESIDAD de identificar a ultranza las imágenes que muestran las miniaturas con los nombres de los instrumentos que menciona la literatura contemporánea de las mismas (e incluso la de siglos antes o después).



Código b.1.2., Cantiga 40. Cordófonos de caja plana triangular. Obsérvese que el músico de la izquierda está afinando las cuerdas de su instrumento.



Código b.1.2., Cantiga 340. El mundo rural queda igualmente reflejado a través de estos aerófonos. El de la izquierda, de tubo doble con lengüeta simple y pabellón de cuerno, es idéntico a las actuales albas que aún se encuentran en el País Vasco.



Código b.1.2., Cantiga 170. Tanta es la importancia que el miniaturista concede a los instrumentos de música que, si es preciso, no duda en rebasar el propio marco de la viñeta para mostrarlos en su integridad.

Desde luego que eso es posible, y hasta cierto punto fácil en muchos casos, cuando tales instrumentos han seguido una línea continua de evolución bien documentada, o cuando han quedado FOSILIZADOS en el uso folklórico, o bien cuando además del solo nombre contamos con alguna descripción precisa que nos defina su naturaleza y morfología, circunstancia ésta poco frecuente. Pero, por lo común, la NOMINALIA que la literatura nos ofrece está constituida por tópicos de carácter retórico, meros nombres de los que en algunos casos incluso debemos dudar que correspondan a instrumento musical alguno, en tanto que la IMAGINALIA iconográfica, su equivalente plástico, sólo nos da formas mudas, anónimas, cuando no fantásticas.

Aunque no parece ser éste último el caso de los instrumentos representados en las miniaturas del código b.1.2, no es menos cierto que ninguna indicación expresa tenemos de sus nombres. Por consiguiente, hemos de evitar las tentaciones de encontrar a toda costa una SOLUCIÓN basada en la tozuda idea preconcebida de que tal o cual nombre TIENE QUE SER el de tal o cual instrumento, o viceversa, y responder a la audacia de los ignorantes con una actitud extremadamente cauta y responsable. Lo cual, dicho sea de paso, no nos exime de que sea todo lo lúcida e imaginativa que seamos capaces.

Además, aparte del acierto o yerro con que se haga, el reducir la cuestión a un mero nominalismo es ya de por sí transitar un camino equivocado. Antes que rebuscar las posibles concordancias entre imágenes y palabras, la investigación iconográfica ha de buscar las concordancias entre las imágenes mismas, según tantas fuentes distintas como sea posible (y de ahí la ineludible necesidad de procurar antes una base de datos extensa, mejor que limitarse a las muestras habituales, de gran vistosidad plástica en ocasiones, pero cuya validez como premisa para cualquier generalización puede quedar arruinada por algo tan simple como un cómputo estadístico de evidencias). Entonces sí podremos establecer una tipología, señalar variantes, rasgos evolutivos y, llegado el caso, rechazar alguna que otra fantasía debida a pluma o cincel más movidos por la imaginación o el humor que por el retrato de una realidad que nos será ya menos desconocida.

Y cuando el estudio por contraste no sea posible, siempre será más provechosa la descripción detallada y minuciosa que el juego de adivinanzas de si la imagen que vemos llevaba nombre árabe o latino. Resulta sumamente insatisfactorio que algunos buenos estudios organológicos sobre el repertorio gráfico de las **Cantigas** se enzarzen en laberínticas disquisiciones de carácter pretendidamente filológico, tal vez necesarias y con seguridad útiles, pero no al precio de pasar por alto la pura y simple (y nada fácil en ocasiones) descripción crítica de lo que la imagen como tal nos ofrece.

En la bibliografía que se incluye al final de este artículo encontrará el lector los trabajos que sobre este tema se han publicado, así como orientaciones básicas de organología general. Aunque son varios los autores españoles que han dedicado alguna atención a los instru-

mentos representados en las miniaturas de las **Cantigas**, a ninguno de ellos podemos considerar como propiamente especialistas en organología y sólo uno, José María Lamaña, ha redactado una monografía dedicada específicamente al tema y no como parte secundaria de otro estudio más general. Con ser sumamente apreciable su trabajo, no deja de caer en la tentación nominalista a que se alude en párrafos anteriores, vicio común a tantos otros que, habiéndose acercado a tan atractivo como espinoso asunto, han preferido la más fácil vía de bautizar las imágenes como mejor han sabido antes que acometer un análisis sistemático, riguroso y, desde luego, lleno de incertidumbres.

No creo necesario advertir, por otra parte, que las intenciones y limitaciones del presente artículo distan mucho de ser las más adecuadas para el estudio en profundidad del rico acervo instrumental, representado en las miniaturas de las **Cantigas** alfonsies, trabajo que, por lo demás, llevo emprendido desde hace algunos años. A pesar de ello, y siquiera por no dar pie a lo que podría parecer una actitud crítica sin aportación positiva alguna, ofrezco seguidamente el boceto de un cuadro sistemático de clasificación. Con la venerable figura de Mahillon a lo lejos y las sucesivas reestructuraciones de Gevaert y, sobre todo, Hornbostel y Sachs, sigo principalmente los criterios de Galpin, leve y ocasionalmente modificados por alguna aportación que extraigo de Norlind y Bessaraboff. A riesgo de que la sistematización pueda parecer incompleta, omito a propósito los CUADROS VACIOS, es decir, las características organológicas que no se ven representadas en algún instrumento concreto de los que aparecen en las miniaturas del código b.1.2, al que dicho cuadro va referido.

Como quiera que se trata no más que de una primera aproximación (y no exenta de dudas y reservas) y para no enreversarla hasta el punto de hacerla indigesta para los lectores de este artículo, presumiblemente no especialistas en taxonomía organológica, prescindo de numerosas características de la morfología de los instrumentos, bien entendido, que para una completa y solvente descripción y clasificación son precisamente esos detalles los que suelen resultar decisivos, trátese de un fondo abombado o plano, un clavijero con tal o cual rasgo particular, el pabellón de un aerófono o la posición en que el músico tañe su instrumento.

Con toda intención, prescindo también de toda denominación específica. Ya me referí antes a los peligros del nominalismo y sólo añadiré ahora que tan insensato resulta dar a un determinado y concreto aerófono de lengüeta doble el nombre de «oboe», que entre nosotros no aparece hasta el siglo XVIII, como el aparentemente más HISTÓRICO de «chirimía», que en dominios de la corona de Castilla no empieza a usarse hasta casi dos siglos después de Alfonso X. Queda decir, finalmente, que los números corresponden a la **Cantiga** que ilustra la miniatura. Cuando son dos los instrumentos distintos que muestra la viñeta, se señala con una «i» o una «d», según se trate del de la izquierda o el de la derecha.



Código T.I.1. Cantiga 120. Curiosamente no aparece en las miniaturas de las Cantigas ninguna escena que muestre una ejecución vocal, aunque sí de danza (acaso también cantada), lo que permite aventurarse en un terreno rico en hipótesis y especulaciones.

Las ilustraciones de las Cantigas contenidas en este número proceden del volumen de Cantigas editado por el Ministerio de Educación y Ciencia, número 1022 3, con dos discos interpretados por Música Ibérica de Holanda, dirigidos por Nelly van Ree Bernard. Los fotolitos en color han sido cedidos a RITMO por el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación.

Alta tecnología para amantes de la música

Los conocedores del mundo de la Alta Fidelidad saben el significado de las marcas que CHEMISON representa

Es este mundo que concibe la investigación como un servicio a la sensibilidad.

Son los artesanos de la electrónica.

Es la música.

A&R Cambridge
BEARD
CASTLE
GLANZ
HELIUS
MERIDIAN
MICHELL
MONITOR AUDIO
PROAC
RAM
SONDEX
WALKER



Solicite información de nuestros componentes de Alta Fidelidad a

CHEMISON, S.A

c. Bosch i Gimpera nº 30
08034 BARCELONA

Cr. Dirección Localidad C.P.

AUTOFONOS

De percusión directa	Entrechocados	Metálicos: 190
		De madera: 330 d
	Golpeados	Metálicos: 180, 400

MEMBRANOFONOS

De percusión directa	Cilíndricos. Golpeados con baqueta. 370
	Estrangulados (truncocónicos). Golpeados con la mano: 300 d

CORDOFONOS

De punteo directo	Sin mango	De marco: 380	Triangulares: 40
		De tabla o caja plana: —	
			Trapeziales: 50
			Forma mixta: 70, 290
	Con mango	Contorno ovalado: 20 d, 120, 130, 140, 150 d	
		Contorno almendrado: 30, 90, 170 d	
		Contorno estrangulado: 10 d, 150 i	
De fricción	Directa. Con mango	Contorno ovalado: 10 i, 20 i, 100, 210	
		Contorno almendrado: 110, 170 i	
	Indirecta. Con teclado mecánico: 20		

AEROFONOS

De bisel	Insuflación directa	Por un extremo: 370, 340 d (?)		
		Por un lateral: 240		
	Insuflación indirecta. Fuelle: 200			
De lengüeta	Insuflación dir.	Tubo cilíndrico	Unico	Leng. simple: 340d(?)
			Múltiple	Leng. doble: 310, 390
		Tubo cónico	Lengüeta doble: 300i, 330i	
			Leng. doble. Vejiga: 250	
			Leng. simple. Fuelle: 220	
	Insuflación indir.	Tubo único	Leng. simple. Fuelle: 220	
			Leng. doble	—Vejiga: 230(?), 250
		Tubo múltiple	Leng. doble	—Odre: 260, 280, 350(?)
			Leng. mixta	—Vejiga: 230(?)
				Leng. mixta
De boquilla	Tubo cilíndrico: 320			
	Tubo cónico: 270			

LAMAÑA, José María: Los instrumentos musicales en la España medieval. Sucinto ensayo de clasificación cronológica. En *Miscellanea Barcinonensis*, XXXV, 1973.

LAMAÑA, José María: Los instrumentos musicales en los Códices escorialenses. En *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*, Madrid, 1979.

MARCUSE, Sibyl: Musical instruments. A comprehensive dictionary. 2 ed. New York, 1975.

MITJANA Y GORDON, Rafael: La musique en Espagne. En *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. VI. Paris, 1920.

NELLA AITA: Miniature spagnoli in un codice fiorentino. En *Rassegna d'Arte*, 1919, p. 149-155

NORLIND, Tobias: Systematik der Saiteninstrumente. Estocolmo, 1936-39.

PEDRELL, Felipe: Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española. Barcelona, 1901.

RIANO, J. Facundo: Critical and bibliographical notes on early spanish music. London, 1887

RIBERA, Julián: La música de las Cantigas. Madrid, 1922.

RODA, Cecilio de: Les instruments de musique en Espagne au XIIIe siècle. En *Report of the 4th. Congress of the International Musical Society*. London, 1912.

SACHS, Curt: Reallexikon der Musikinstrumente. Berlin, 1913.

SACHS, Curt: The history of musical instruments. New York, 1940.

SALAZAR, Adolfo: La música de España. Desde las cuevas prehistóricas hasta el siglo XVI. Madrid, 1972

SALAZAR, Adolfo: La música en Cervantes y otros ensayos. Madrid, 1961

SERRANO FATIGATI, E.: Instrumentos músicos en las miniaturas de los códices españoles. Siglos X al XIII. Madrid, 1901.

TINTORI, Giampiero: Gli strumenti musicali. Torino, 1973.

TORRES, Jacinto: Cantigas de Santa María. Interpretación organológica de la miniatura del fol. 210v. del código b.l.2 escurialense. En *Estudios sobre Alfonso X el Sabio*. Madrid, 1984 (en prensa).

TORRES, Jacinto: Los instrumentos de música en las miniaturas de las Cantigas de Santa María. En *Bellas Artes*, n. 48, 1975.

GALPIN, Francis W.: A textbook of european musical instruments. London, 1937.

GARCIA DE LA FUENTE, Arturo: Las Cantigas de Santa María, del Rey Sabio. Avance de un estudio artístico-descriptivo de las ilustraciones miniadas de sus códices. En *La Ciudad de Dios*, 1936.

GUERRERO LOVILLO, Juan: Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas. Madrid, 1949.

HOMO, Catherine: Une copie inconnue des Cantigas d'Alphonse X. Comunicación leída en el Congreso de Estudios Medievales. Madrid, 1983

HORBOSTEL, E.M. von; SACHS, Curt: Classification of Musical Instruments. En *The Galpin Society Journal*, XIV, 1961.

HORBOSTEL, E.M. von; SACHS, Curt: Systematik der Musikinstrumente. En *Zeitschrift für Ethnologie* XLVI, 1914.

LAMAÑA, José María: Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona. En *Anuario Musical*, XXIV, 1969.

Bibliografía básica

AHRENS, Christian: Aspekte der Musikinstrumentenforschung. En *Baessler-Archiv*, XXIII/1, 1975.

AEGIDIUS ZAMORENSIS, Ioannis: Ars Musica. En Gerbert: *Scriptores ecclesiastici de musica*. II. St. Blasien, 1784.

ANGLES, Higinio: La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso X el Sabio. III: Estudio crítico. Barcelona, 1958.

BESSARABOFF, Nicholas: Ancient european musical instruments. Boston, 1941.

BROWN, H.M.; LASCELLE, J.: Musical iconography: a manual for cataloguing musical subjects in western art before 1800. Cambridge, Mass., 1971.

BUHLE, E. Die musikalischen instrumente in den miniaturen des frühen Mittelalters. Leipzig, 1903.

DONOSTIA, José Antonio; TOMAS, Juan: Instrumentos de música popular española. Terminología general. Ensayo de clasificación. En *Anuario Musical*, II, 1947.



la mà de guido



Tipografía musical por ordenador
Apto 22. Ctra de Prats, 2
SABADELL T. 716 13 50

ALFONSO X EL SABIO Y LA MUSICA DE SU TIEMPO

La época que le tocó vivir al rey Alfonso X el Sabio (1221-1284) representa la decadencia de la producción trovadoresca. De los grandes trovadores y troveros había quedado la fama y la tradición oral de muchas de sus canciones. Por entonces surgió la necesidad de poner por escrito —«ne pereant»— los poemas más célebres, señal inequívoca de que en el sentir de los contemporáneos la creación de los predecesores era modélica, digna de ser repetida e imitada.



pló al del palacio y la calle, produciéndose con ello un cambio de lengua, la latina en vulgar, y una sustitución de los contenidos religiosos, litúrgicos, por los profanos. Esta traslación aparece bruscamente ante nosotros en el umbral de los siglos XI al XII. A falta de datos concretos que permitan suponer un proceso más o menos largo que condujera a este estado de cosas, es posible reconocer en el primitivo modelo del tropo el germen que llevaría inevitablemente al poema musical trovadoresco: la libertad musical y poética con que se enfrentó el tropo desde su nacimiento a la rigidez sacral del canto litúrgico del que estructuralmente depende.

El trovador, definido por su oficio de compositor de tropos, llegó a ser muy pronto mucho más que eso. Los contenidos poéticos de sus canciones crean y perfilan la figura del trovador, la cual lleva consigo sobre todo unos comportamientos bien delimitados, consecuencia de una visión del mundo y una ética hasta entonces desconocidas. Vértice de convergencia es en todo ello el *amor cortés*. Bajo la influencia de un brusco cambio de contenidos, nuevos gustos, quizá traídos de Oriente, quizá tomados del mundo islámico floreciente en España, la amplia propensión a la munificencia, a las prodigalidades de la alta nobleza, favorece en las gentes de la corte, según Le Vot, una nueva forma de vivir: la *cortesía*, un arte del comportamiento donde las bellas maneras son codificadas en reglas de educación, de conducta mundana. Este pequeño refinamiento en las costumbres, desarrollar las *conveniencias* en la vida de las cortes, implica un arte de amar: el amor cortés, sumiso a múltiples prescripciones, un arte de escribir y de cantar de donde nacerá la *conveniencia* poética y musical elaborada al máximo. La canción trovadoresca tendrá, pues, como tema universal el *fin'amor*, que no es ni un amor platónico, ni un amor místico, sublimación del amor carnal, sino el ejercicio de una ascesis erótica que intenta engrandecer el placer por el perpetuo deseo que jamás llegará a colmarse, según recuerda Matfre Ermengau en sus célebres versos del *Breviari d'amor*:

«Que'l gaug d'est amor se delis
quand lo desirier se complis .
(El placer de este amor se desvanece
cuando el deseo se consuma').

El arte trovadoresco, cuando es asumido profundamente hasta el punto de crear una nueva personalidad, borra también las fronteras de clase, tradicionalmente compartimentadas por los historiadores de la Edad Media: reyes,

Por Ismaél Fernández de la Cuesta

El rey trovador

El movimiento trovadoresco había nacido en un medio feudal, en el que las relaciones humanas y sociales eran el caldo de cultivo de ese extraordinario mundo que se ve reflejado en las canciones creadas por los músicos poetas. El amor, el odio, la inventiva, la disputa escolástica, puestos en verso y en música, son expresados formulariamente, pero no dejan por eso de ser profundamente sentidos en la vida real. A medida que el movimiento se propaga gradualmente desde Occitania hasta los reinos más periféricos del Norte o del Sur, la actitud trovadoresca se convierte en un revestimiento que se adopta como un hábito en un largo y ancho proceso de imitación.

La cualidad que mejor define la personalidad de Alfonso X no es quizá tanto la de sabio, como la de trovador. Al menos esa es la condición de la que tiene conciencia, en mayor grado, sin duda, que otros reyes predecesores. Son varios los pasajes de las *Cantigas de*

Santa María en los que se asigna a sí mismo este título con una complacencia y un deseo irrefrenable de serlo en la plenitud semántica que para él comporta el vocablo.

«E o que quero e dizer loor
da Virgen, Madre de nostro Sennor,
Santa Maria, que ést'a mellor
cousa que el fez; e por aquest' eu
quero seer oy mais seu trobador,
e rogolle que me queira por seu

*Trobador e que queira meu trobar
reçeber, ca per el quer' eu mostrar
dos miragres que ela fez; e ar
querrei-me leixar de trobar des i
por outra dona, e cuid'a cobrar
per esta quant' enas outras perdi . (Prólogo)*

Como es bien sabido, el término *trovador* TROPATORE es un derivado del verbo *trovar* TROPARE, el cual procede a su vez del sustantivo *tropo* TROPU. El tropo es una forma poético-musical que comenzó a introducirse durante el siglo IX en algunos cantos litúrgicos de largos melismas, a modo de cuña o glosa. Los cantores, compositores o inventores, de tropos, fueron llamados *tropatores*. A finales del siglo XI el arte de construir tropos, las más de las veces improvisadamente, se trasladó del ámbito del tem-

e sobelo altar a pos por emenda
 carne non duítam e se fez e laia
 dela ma não raça. grossam e seiam
 certos que corra. e cor auo dança
 Por q nos amamos sempre noi
 dia dela e enenbranca. en

Esta e de loor de santa maria. co
 me fremeosa e boa. e a gran poe.



Rosa das rosas. e fiv
 das fiores. dona das donas. señor
 das señores. **R**osa de beload
 e de parecer. e fiv dalegria. e de pia

ser. dona en mui piadosa seer. sen
 nor en toller coitas e tores.

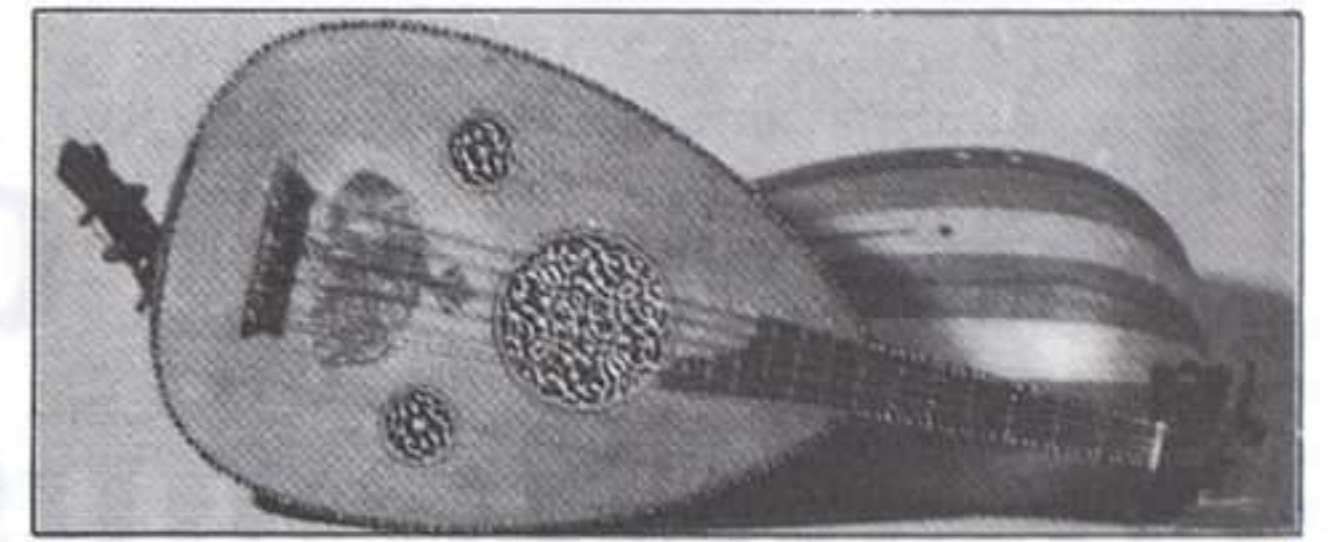
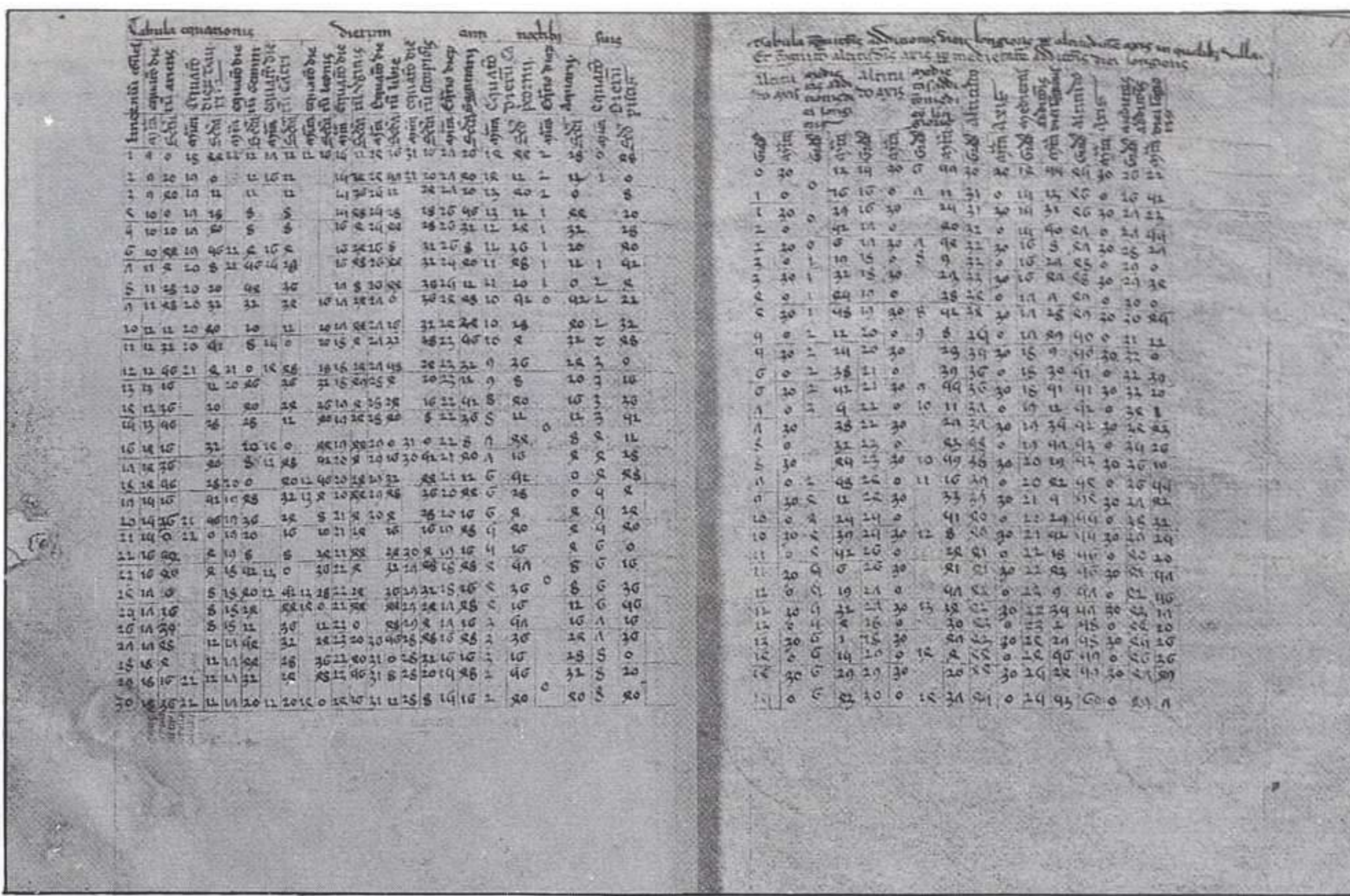
Rosa das rosas. e fiv das fiv.
 dona das donas. señor das señores
 tal señor de uome mui amar
 que de toto mal o pode gudar
 e potell os peccatos perdoar.

Rosa das rosas. e fiv das fiores
 dona das donas. señor das señores
 de uemola mui amar e servir
 ca punna de nos guardar de fahr
 de si tos erros nos faz repenitiz
 que nos fazem como peccadore

Rosa das rosas. e fiv das fiores
 dona das donas. señor das señores
 esta dona que teño por señores
 e de que quero seer trovador
 se eu per ren possauer seu am
 dou ao temo os outros amore.

Esta e de como santa maria tollen a
 alma do monge que ell affogara no rio
 do demo. e fezo ressoitar.

Mdear ome per
 fova. agimna



Instrumento de cuerda de origen persa. Colección Gregorio Paniagua.

Tablas Alfonsíes. Biblioteca Nacional.

grandes señores, obispos, caballeros, pueden compartir sus afares trovadorescos con gente de baja condición. Son numerosos los casos que podrían citarse a este respecto.

Alfonso X, como rey y gran señor, recibe en su corte a los grandes trovadores de su tiempo, cualquiera que fuese su clase. Y es que el monarca siente de verdad el ideal trovadoresco, y lo cumple: siendo joven, en el amor mundano, cuyo testimonio es la colección de **Cántigas d'amor, d'escarnho e maldizer**; cuando su vida declina, en el loor a Santa María, su Señora y Reina del cielo, amor cortés a lo divino expresado inimitablemente en las **Cántigas de Santa María**. Aquéllas han llegado hasta nosotros sin música, porque probablemente se cantaban con melodías conocidas, tomadas de aquí y de allá, incluso del repertorio litúrgico. Estas, más de cuatrocientas, han sido cuidadosamente repertoriadas por el mismo rey, con música, en magníficos códices como preciosos y gigantescos *rotulos* dedicados a la Dama del cielo.

La polifonía sagrada

No es la trovadoresca la única música representativa de la época del Alfonso X. Desde hacía varios siglos, dependiente del desarrollo y vitalidad del tropo, había comenzado a aparecer una forma especial que consistía en la superposición de una melodía sobre la litúrgica ya existente. Era la primera manifestación de la polifonía, tal como se ha entendido en Occidente. El tropo, en lugar de intercarse en la sucesión horizontal del canto litúrgico, se superponía a éste, produciendo el efecto polifónico por todos conocido. El siglo XII representaba una madurez en este género, dentro del estilo que hoy llamamos «ars antiqua». Los cantores del siglo XIII no hicieron sino aplicar con gran destreza el procedimiento polifónico, haciendo alarde de un virtuosismo no siempre en consonancia con la naturaleza del canto litúrgico.

Durante la época de Alfonso X se vislumbra ya el cambio. Este no llega, sin embargo, hasta los primeros años del siglo XIV, fruto de una voluntad de modernización y de su espíritu nuevo descritos en el «Ars nova» de Felipe de Vitry, tratado compuesto después del año 1320.

En España —no ya sólo en Castilla, pero ni siquiera en Cataluña— se habían producido las condiciones necesarias para la formación de una escuela polifónica análoga a las de San Marcial de Limoges, Notre Dame de París, y otras de Normandía o Inglaterra. El canto romano-carolingio, base de la nueva polifonía, no se había implantado en la Península sino después de una larga resistencia, la cual no había cedido del todo hasta fines de siglo XI. En estas circunstancias, aprovechando la fluida circulación de eclesiásticos y de códices por los caminos de España y especialmente por el camino francés, se introdujo la práctica polifónica en las grandes catedrales. Un testimonio excepcional durante el siglo XII es el **Códice Calixtino** de Santiago de Compostela, escrito en notación normanda. De fines del siglo XIII es el **Códice de las Huelgas** de Burgos, en notación claramente mensural.

Estos manuscritos completos y algunos fragmentos, como el que recientemente he tenido la fortuna de descubrir en la Abadía de Silos entre un montón de hojas de canto llano sin catalogar, señalan bien a las claras la preocupación de los monarcas y clérigos por conseguir un repertorio polifónico digno, similar al que poseían los más importantes centros europeos. Lugares como Burgos y Toledo, ciudades reales por excelencia, son las que nos han conservado los mejores ejemplos: curiosamente, en Burgos, en dos monasterios de monjas, adonde se retiraban las princesas y damas de la familia real, Santa María de las Huelgas y San Salvador del Moral.

La teoría y la práctica

La época de Alfonso X coincide con el esplendor de las Escuelas catedralicias convertidas en Universidades. El sabio monarca impulsa los «Estudios Generales» como el de Salamanca, en los que la música debía ser enseñada como asignatura necesaria del «quadrivium». Son significativos los textos en los que el rey habla de la música no solamente como disciplina teórica leída en el libro de Boecio, sino como arte que ha de ser llevado a la práctica con voces acordadas e instrumentos: «e este arte es carrera para aprender a cordar las voces e fazer sonar los estrumentos» (**General e Grande Estoria**, c. 36).

A falta de datos fidedignos sobre la vida musical de la corte y más concretamente sobre la realización e interpretación de las diversas obras que conocemos y la utilización de instrumentos, a menudo se deja correr la fantasía y se intenta reproducir escenas como las que aparecen pintadas en los extraordinarios códices alfonsíes. Un completo repertorio de instrumentos aparecen representados en ellos, lo cual indica al menos algún tipo de relación más o menos próxima o lejana con la música destinada a la realización vocal. Pero la conexión de los elementos iconográficos con la realidad puede ser objeto de múltiples interpretaciones. Quizá el miniaturista no ha copiado de la realidad, sino de un elenco de modelos de amplia circulación, o quizá ha querido reproducir, casi fotográficamente, una escena habitual u ocasional de la corte o de la iglesia o de la calle. Lo cierto es, sin embargo, el uso de los instrumentos como acompañantes de la voz —no sabemos muy bien cómo— en las canciones trovadorescas y, por supuesto, en las **Cántigas de Santa María**.

La música ocupó un lugar muy destacado en el pensamiento y en la vida de Alfonso X el Sabio. Hay un texto esclarecedor en las **Partidas**, donde, como fruto de su experiencia personal, recomienda oír cantares y sonos para aliviar los pesares del rey. Dice así:

«Alegrias hi a otras sin las que deximos en las leyes antes desta, que fueron falladas para tomar home conorte en los cuidados et en los pesares cuando los hobiese; et estas son oír cantares et sonos de estrumentos, jugar axedrez o tablas, u otros juegos semejantes destos. Eso mesmo decimos de las hestorias et de los romances, et de los otros libros que fablan de aquellas cosas de que los homes reciben alegria et placer... Et mas conviene esto a los reyes que a los otros homes, ca ellos deben facer todas las cosas muy más ordenadamente e con razon et sobre esto dixo Salomon que tiempos señalados son sobre toda cosa que convienen a aquella et non a otra, asi como cantar a las bodas et llaner a los duelos; ca los cantares non fueron fechos si non por alegria, de manera que reciban dellos placer et pierdan los cuidados. Onde quien usase dellos ademas, sacaría el alegria de su lugar, et tornarla hie en manera de locura; eso mesmo decimos de los sonos et de los instrumentos». (**Partida II**, 5, 21).

Alfonso X el Sabio

Juan Gil de Zamora ¿teórico musical alfonsí?

Por Rafael Mota Murillo

Durante el reinado de Alfonso X el Sabio, brilla con luz propia el nombre de un humilde fraile franciscano: Juan Gil. Se ha especulado mucho acerca de sus relaciones con las cortes de Alfonso X el Sabio, Sancho IV, e incluso de Fernando III el Santo; sin embargo, aún no había llegado la época de los frailes palaciegos: los Diego de Valencia, Iñigo de Mendoza o Ambrosio Montesino, por nombrar tan sólo a los franciscanos que aparecen en la corte castellana de Juan II, Enrique VI o Reyes Católicos.

Gil de Zamora mantuvo una relación estrecha con Alfonso X y Sancho IV; está totalmente fuera de duda. Sus relaciones con el segundo fueron las propias del maestro o preceptor y del discípulo. Pero cabe preguntarse si esto llevaba consigo necesariamente la presencia del franciscano en la Corte. Y, aunque haya quien haga a Gil de Zamora secretario del Rey Santo (sin aportar prueba documental alguna), la relación del franciscano con el Rey Sabio es innegable. Así, por ejemplo una de sus obras (el *Officium almifluae Virginis*) está dedicada a Alfonso X —además de haber sido compuesta por mandato del Rey Sabio. En su dedicatoria, Gil de Zamora se declara «escritor del monarca; y de este dato algunos han deducido que fue secretario de Alfonso X. Más aún, hay quien ha atribuido al franciscano zamorano una parte notable como colaborador no sólo en las **Cantigas alfonsíes**, sino incluso en la **General Estoria**.

Una colaboración tan estrecha en las empresas culturales de Alfonso X induciría a pensar no sólo en un contacto muy directo sino también en una presencia frecuente en la corte castellana. Pero, hasta el momento, nadie ha sido capaz de aportar la menor prueba documental que apoye toda esta serie de suposiciones, por muy verosímiles que puedan parecer.

Fray Juan Gil de Zamora

Había nacido Juan Gil (en rigor, Juan de Gil, o Gílez) en la ciudad de Zamora, a mediados del siglo XIII. Descendiente

de noble familia, estudia primero en Salamanca y más tarde en París, en donde se graduaría en teología. Su cronología es completamente nebulosa, por falta de documentos. Se afirma, con bastante probabilidad, que en 1266 se encontraba en Madrid, y que era diácono, pero que aún no había entrado en la Orden Franciscana; su ingreso entre los franciscanos tendría lugar hacia 1269, quizás en su ciudad natal. Poco después de esa fecha pasaría a estudiar en la universidad parisina. Una fecha segura está relacionada con su presencia en Zamora en 1278, pues entonces interviene en la composición de las diferencias existentes entre la nobleza y la burguesía de Zamora. Por ese año de 1278, empezaría sus relaciones con la corte de Alfonso X el Sabio. Dentro de la Orden, Gil de Zamora llegó a desempeñar cargos de importancia, como director del estudio franciscano de Zamora, vicario y superior provincial de los franciscanos de la provincia de Santiago de Compostela. Suele señalarse su fallecimiento en torno a 1318. Por esas fechas, Gil de Zamora «llegó... a tan larga edad, que ni conocía las letras, ni sabía que era él el que había compuesto aquellos libros, habiendo escrito muchos, así de historias, como sapienciales».

La obra de Gil de Zamora

El franciscano zamorano fue un polígrafo, que escribió de todas las ramas del saber de entonces, desde teología a las ciencias naturales. Por desgracia, la mayor parte de su obra se da por perdida. Aquellos seis o siete volúmenes de pergamino en folio —que, al parecer, se conservaban aún a mediados del siglo XVIII— se han perdido. En la actualidad, se tiene noticia de unos 22 códices que contienen obras suyas y que se reducen a unos doce títulos. En Madrid hay los siguientes: seis en la Biblioteca Nacional, siete en la de Palacio y uno en la Real Academia de la Historia. Existen dos en la Biblioteca del Escorial y uno en la Biblioteca Catedral de Toledo. Fuera de España, se conservan otros tres: uno en la Biblioteca Nacional de París y dos en la Vaticana (uno de éstos, el H/29 del Archivo Capítular Vaticano, es el único que se conoce del *Ars musica*, y data de la primera mitad del siglo XIV).

Poco a poco, se han ido dando a la imprenta varias de estas obras. En edición crítica han aparecido hasta ahora *De praeconiis Hispaniae* (De las alabanzas de España), *Dictaminis epithalamium* o *Ars dicendi* y *Leyenda de S. Antonio de Padua* (fragmento quizás el más extenso de una obra mayor de Gil de Zamora, el *Liber illustrium personarum*). También han sido publicados el *Officium almifluae Virginis*, el *Liber contra venena*, *Ars musica* y varios fragmentos del ya mencionado *Liber*



illustrium personarum. Se atribuye, además, a Gil de Zamora una *Vida de S. Isidro Labrador*, que habría escrito antes de hacerse franciscano, y de la cual existen varias versiones castellanas.

El «Ars Musica»

A nadie puede extrañar que un doctor en teología como Gil de Zamora dedicase un tratado a la música, ya que es sabido que ésta era una de las cuatro artes que constituían el *quadrivium* medieval. Escribió este tratado no antes de 1296 ni después de 1302; ya que en el prólogo-dedicatoria a Juan Minio de Morrovalle, superior general de los franciscanos, dice que lo ha escrito por mandato de éste; y las dos fechas mencionadas son las de comienzo y final del generalato de Minio de Morrovalle (que el 16 de diciembre de 1302 era elevado por Bonifacio VIII al cardenalato). Aunque nada se afirme por parte de Gil de Zamora sobre la finalidad que tuvo al componer esta obra, no es nada aventurado decir que fue didáctica, y que seguramente la destinaba a la formación musical de los frailes jóvenes de su estudio de Zamora. Dice en el prólogo que la ha escrito «lo más breve y sencillamente que ja podido»; y bien sabido es que entre las cualidades de la obra didáctica se cuentan la brevedad y la sencillez. Por eso, es muy comprensible que León Tello haya afirmado que el *Ars musica* «está escrita con mucha claridad».

En este tratado, Gil de Zamora se ciñe casi exclusivamente al ámbito del canto monódico gregoriano; cosa nada extraña, si se tiene en cuenta que la legislación franciscana sobre la música prohíbe expresamente toda especie de polifonía en la liturgia (prohibición que entre los franciscanos, al menos en España, seguiría en vigor hasta 1835).

Expone el tema de la invención de la música pasando revista a las atribuciones ya bien conocidas, para afirmar categóricamente, basándose en la Biblia, que el inventor fue Túbal. Y tras citar una frase de S. Isidoro («tanta es la utilidad de la música, que los antiguos afirmaron que era tan bochornoso desconocer la música como no saber leer») habla de su utilidad; cosa que, según dice, se ve clara en los efectos saludables que

produce sobre los sentimientos humanos y en el poder que tiene sobre los mismos endemoniados, además de la atracción que ejerce sobre bestias, reptiles, aves y delfines. Para definir luego lo que se entiende por música, incluye entre otras una de las dos que atribuye a S. Isidoro: «Música es la destreza en la modulación, que se apoya en el sonido y en el canto». Después de ofrecer tres posibles procedencias de la palabra música, distingue entre las especies de música: mundana, humana, celestial e instrumental; y subdivide ésta en natural y artificial. El desarrollo de este tema se lleva a cabo con textos de Boecio, casi exclusivamente, intercalando cortas citas de otros autores. Pasa luego a exponer la teoría guidoniana relativa a la gama, la solmisación y el monocordio.

Unas alusiones que, al tratar de la consonancia, podrían dar pie a creer que se refiere a la consonancia armónica, se disipan pronto al comprobar que Gil de Zamora se está refiriendo a la relación melódica de los intervalos. Tan guidoniano como todo lo anterior, es cuanto se refiere a los tonos y a los géneros musicales. En cuanto a esto último es de lamentar que el amanuense del código vaticano haya sido tan despreocupado como para olvidarse de los gráficos que aclaraban el punto quizás más oscuro del tratado de Gil de Zamora: el relativo a los géneros diatónico, cromático y enarmónico.

Cierra Gil de Zamora su obra musical con un capítulo dedicado a los instrumentos musicales. Aun cuando la mayoría de las frases sean de S. Isidoro, por la comprobación hecha entre los originales, se ve bien a las claras que depende

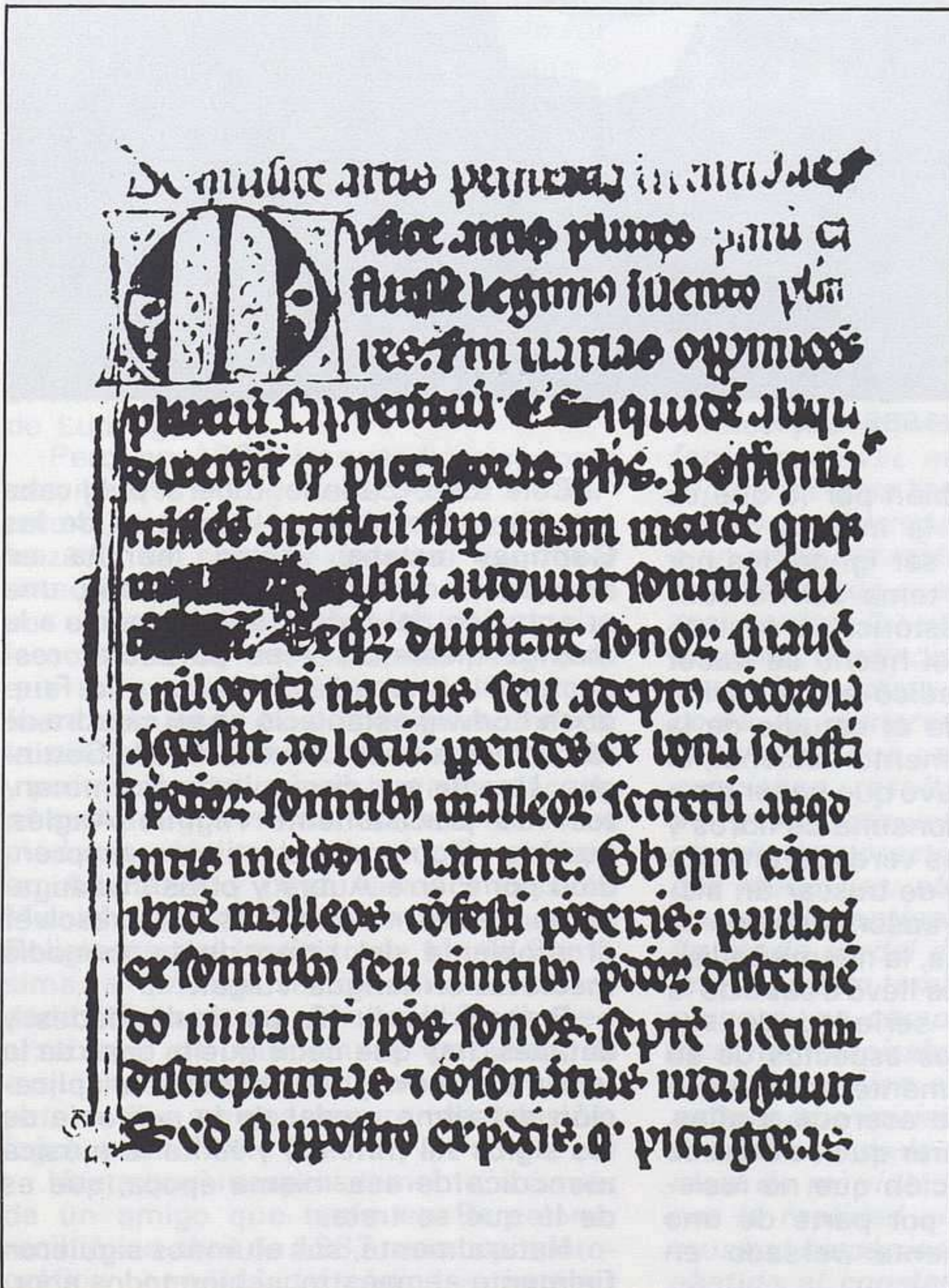
en este capítulo de la obra **De las propiedades de las cosas**, escrita por el también franciscano Bartolomé Anglico, cuyos textos copia al pie de la letra, con el añadido de esta frase: «el canon, medio canon, la guitarra y el «rabr fueron inventados posteriormente». El epílogo consiste en las alabanzas de la música a base de los saludables efectos que produce.

Como cualquier otro enciclopedista, Gil de Zamora no nos ofrece prácticamente nada propio. Es deudor, por encima de todo, a los capítulos isidorianos en que se desarrolla el tema musical (**Etimologías**, libro 3º, cap. 15-23), que vienen a formar como un cañamazo sobre el cual se teje todo el tratado. También recoge íntegramente cuanto dice el **Tonale S. Bernardi** acerca de los tonos auténticos y plagales, salvo ligeras variantes introducidas en la redacción, para así salvar el escollo que supone el artificio del **Tonale**, compuesto a base de

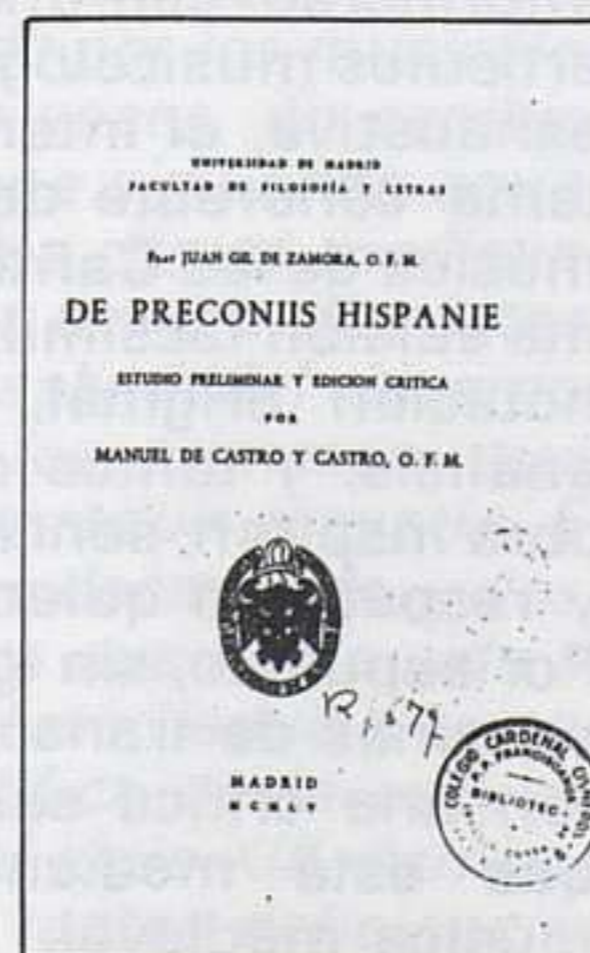
preguntas y respuestas entre discípulo y maestro. Ya se ha mencionado antes lo que toma de Bartolomé Anglico; además de esto, son muy extensos los párrafos que toma de Boecio, así como las frases copiadas de Guido de Arezzo, Johannes Cotton y algún otro más. No se puede olvidar tampoco la copia literal que hace de Plinio: para hablar del ruiseñor y del delfín toma dos capítulos completos de su **Historia natural**.

Por todo esto, se ha tildado a Gil de Zamora de «insigne plagiaro», aun cuando otros se han esforzado en demostrar que tan solo fue un habilísimo compilador. Como dice Ch. Faulhaber, llamar a Gil de Zamora compilador «no resta nada a su fama. Lo que sí importa es saber si una compilación está bien o mal hecha; y bajo este concepto Juan Gil no le va en zaga a nadie: fue un compilador hábil e inteligente».

Me resta, por último, responder al interrogante que encabeza este artículo. Si el calificativo de ALFONSI se limita a que Gil de Zamora escribió o estuvo en relación con el Rey Sabio, la afirmación es categórica; pero, si con tal apelativo se quiere dar a entender una vinculación o relación con la cultura arábigo de la Península en esa época, mi respuesta ha de ser negativa. Creo haber demostrado en mi estudio sobre el manuscrito vaticano de Gil de Zamora, que al menos el 85% del tratado es tributario de la tradición latina. Otra cosa es que alguien pueda demostrar la dependencia verbal de fuentes arábigo-andaluzas.



Los dos fragmentos del manuscrito del «Ars Musica» (entre 1296 y 1302).



Bibliografía

MANUEL DE CASTRO: El tratado «contra venena» de Fr. Juan Gil de Zamora, en *Archivo Ibero-Americano* (=AIA), 36 (1976), pp. 3-117.

MANUEL DE CASTRO: Fray Juan Gil de Zamora: De praeconiis Hispaniae, Madrid 1955.

MANUEL DE CASTRO: La «legenda prima» de S. Antonio según Fr. Juan Gil de Zamora, en AIA 34 (1974) pp. 551-612.

CHARLES FAULHABER: Juan Gil de Zamora: Dictaminis epithalamium. Pisa, 1978.

CHARLES FAULHABER: Pedro de Blois, fuente del Dictaminis epithalamium de Juan Gil de Zamora, en AIA 33 (1973) pp. 255-268.

F.J. LEON TELLO: Estudios de historia de teoría musical. Madrid, 1962.

ATANASIO LOPEZ: Confesores de la familia real de Castilla, en AIA 31 (1929) pp. 20-30.

RAFAEL MOTA MURILLO: El «Ars musica» de Juan Gil de Zamora en AIA 42 (1982) pp. 651-701.

MARIA ROSA VILCHEZ: El «Liber Mariae» de Gil de Zamora, en *Eidos* 1 (1954) pp. 9-43.

A estos estudios y ediciones pueden añadirse la reseñas que aparecen en *Diccionario de historia eclesiástica de España*, *Dictionnaire de spiritualité*, *Grove's Dictionary of Music and Musicians* y *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, entre otros.

Las Cantigas de Santa María y Monseñor Higinio Anglés

Por José López-Calo

1. Las Cantigas antes de Anglés

Hay que comenzar con una aseveración categórica, que expresa, mejor que ninguna circunlocución, el estado de la cuestión en el tema que pretendo comentar: si no existieran los trabajos de Monseñor Higinio Anglés en torno a las **Cantigas** de Santa María, nuestro conocimiento de las mismas sería tan incompleto y, consiguientemente, las versiones musicales que de ellas escucharíamos serían tan imperfectas, que la gran obra de Alfonso el Sabio habría quedado poco menos que semi-oculta a nuestros ojos.

Y sin embargo, y no obstante que esa frase pueda parecer exagerada, no lo es en modo alguno. Basta, en efecto, comparar lo que se sabía acerca de la música de las **Cantigas** antes de Anglés, y en particular y sobre todo respecto a su transcripción, para percatarse de la importancia trascendental de los estudios del gran musicólogo español en torno a las **Cantigas** y, de modo concreto, de su transcripción de las mismas a notación musical moderna.

Antes de Anglés, en efecto, sólo un estudioso había dedicado atención monográfica a la música de las **Cantigas** del Rey Sabio: don Julián Ribera (1). Don Julián Ribera poseía una fabulosa erudición, TAMBIEN MUSICAL O, SI SE QUIERE MUSICOLOGICA, que impresiona a quien se asoma a sus obras de carácter musical; por supuesto, su dominio de la historia árabe, y sobre todo de la literatura árabe, es total. Pero no era un musicólogo profesional. Y quizá fuera por este motivo, o porque, obcecado por una idea preconcebida, no supo ver la incongruencia de muchas de sus opiniones, el caso es que sus teorías acerca de la música de las **Cantigas**, lo mismo que muchas de las ideas que expone en sus tres volúmenes sobre **La Música andaluza medieval**, y en particular y sobre todo sus transcripciones de las **Cantigas** y de otras melodías antiguas, son absolutamente inaceptables. Hasta el punto, de que sería tarea más que fácil el recoger una selección de frases y, por supuesto, de transcripciones y armonizaciones suyas, que rozan el ridículo, si es que no están plenamente dentro de él.

No es extraño, pues, que la reacción del mundo musicológico profesional a las teorías de Ribera respecto de la música medieval, y en particular respecto de las **Cantigas**, fuera categóricamente negativa. Y con todo, quien esto escribe nunca ha ocultado su admiración hacia don Julián Ribera, ni va a ocultarla hoy, pues los méritos del



Higinio Anglés Pamies (1888-1969).

insigne arabista, también por lo que se refiere al estudio de la música de las **Cantigas**, no pueden ser ignorados por nadie que estudie el tema con la suficiente perspectiva histórica e historicista. Por una parte, el hecho de haber sido el primero que dedicó una atención tan seria y continuada al estudio de la música de este monumento nacional, el colosal esfuerzo que tuvo que hacer para informarse, con una consulta de libros y artículos musicológicos verdaderamente exhaustiva, el intento de buscar un sistema coherente de transcripción de la música de las **Cantigas**, la misma bellísima edición facsimil que llevó a cabo de la notación original, la seriedad de sus análisis, y tantos otros aspectos de su obra inspiran, sencillamente, admiración y respeto en quien se acerque a ellas. Por supuesto, sin ignorar que se trata de sistemas de transcripción que no resisten una crítica seria por parte de uno que esté medianamente versado en música medieval.

Con todo, cuando Ribera publicaba sus libros en torno a la música de las **Cantigas** estaba ya en marcha en Europa, y sobre todo en Alemania, una orientación del todo nueva respecto a la música medieval, y en particular respecto a la monodía lírica: la que Friedrich Ludwig estableció en su cátedra de Musicología de la Universidad de Göttingen. Uno de sus discípulos más eminentes fue precisamente Higinio Anglés. Ludwig, siguiendo el camino emprendido por Pierre Aubry y otros investigadores, buscó nuevas vías para resolver el problema del ritmo de la monodía medieval en lengua vulgar.

Prescindiendo de particularidades y detalles, hay que decir que la base de la teoría de Ludwig la constituía la aplicación del ritmo modal de la polifonía de los siglos XII (finales) y XIII a la música monódica de esa misma época, que es de la que se trata.

Naturalmente, sus alumnos siguieron fielmente al maestro, si bien todos apor-

taron importantes contribuciones personales a la solución del difícil problema. Y, prescindiendo de los demás, aunque entre ellos haya algunos tan eminentes como Friedrich Gennrich, Heinrich Beseler, Heinrich Husmann y Joseph Müller-Blattau, debemos fijarnos ya en Anglés (2).

2. Anglés y las Cantigas

Anglés no fue excepción: en sus primeros trabajos en torno a la lírica medieval en lengua vulgar, y en particular en torno a la música de los trovadores, siguió con todo rigor las teorías de su maestro.

Su primera publicación sobre la música de las **Cantigas de Santa María** data de 1927: un largo artículo de 62 páginas, publicado primero en la revista **Vida Cristiana** y luego en tirada aparte (3). Después de justificarse por su OSADIA en acometer el estudio y transcripción de algunas melodías de las **Cantigas**, tiene un recuerdo lleno de admiración y gratitud para su maestro Ludwig, «*que un día nos acogió, con tanto amor, por discípulo*», y confía que, guiado por las enseñanzas de aquel «*eximio profesor*», podrá emprender la difícil tarea. En la transcripción de las **Cantigas** sigue la teoría modal, como había hecho en otros importantes estudios que había publicado ya sobre la lírica medieval, si bien su instinto de músico le hizo ver que en algunas melodías no era posible seguir esta teoría; de hecho, en la pág. 20 (de la edición aparte) publica la **Cantiga Madre de Deus, ora per nos teu Fillo essa ora** en compás de compasillo, después de razonar en la parte del texto que «*la versión que resulta al seguir fielmente la notación del código del Escorial no ofrece el ritmo modal acostumbrado en las Cantigas*» (págs. 19-20) (4).

Esta constatación, de que no era posible aplicar el ritmo modal a la transcripción de algunas melodías líricas medievales, se fue afianzando más y más en su ánimo. Con todo, en las que publicó hasta 1936 siguió, en líneas generales, el ritmo modal, según había aprendido de Ludwig.

Pero en 1936 le sucedió una cosa muy grave: al cogerle la guerra en Barcelona, tuvo que escapar de España, disfrazado de chalán, después de haber estado en grave peligro de ser fusilado por ser sacerdote. Esto, y la idea, que se le convirtió en obsesión, del peligro de que su querida Biblioteca de Cataluña fuera saqueada en cualquier momento, le sumieron en un estado de abatimiento y postración del que no lograban sacarle ni sus amigos ni las lecturas de libros piadosos, de literatura, etc. Se refugió en Alemania y pasó varios meses en Munich, tratado con todo cariño por las Religiosas del Instituto de María Santísima, a quienes se lo había encomendado el cardenal Michael Faulhaber, arzobispo de Munich, y gozando de exquisitas muestras de amistad y respeto de sus amigos, los grandes musicólogos alemanes.

Hasta que, inesperadamente, a través de un amigo que tenía en Barcelona, recibió, en abril de 1937, una copia fotográfica completa del código «princeps»

de las **Cantigas**, de El Escorial, dejándole algunos amigos españoles y alemanes otros materiales importantes, incluido el ejemplar de la edición de Ribera que había usado Ludwig, con las notas marginales de éste. Lo que sucedió luego es mejor oírsele al mismo Anglés:

«*Dotado, pues, del material necesario, empecé con entusiasmo sin par la añorada transcripción de nuestras melodías nacionales. Al principio seguí la teoría modal que me había enseñado mi maestro. El ritmo modal mixto, señalado por su notación, era la única libertad que me tomaba en la transcripción; el compás binario, toda combinación de compás ternario y binario, cualquier filigrana rítmica que no fuera conocida por la polifonía medieval, me estaban prohibidos. Siguiendo esta teoría modal, eran tantas las contradicciones y faltas que aparecían en la notación de los códigos escorialenses, que a veces llegaba a indignarme contra la rigidez de los teóricos antiguos, y principalmente contra la torpeza del copista de las Cantigas. No podía yo comprender el porqué tantas canciones, que parecían a primera vista exquisitas, resultaban luego tan faltas de gusto, siguiendo la teoría rítmica enseñada y practicada por los musicólogos modernos; otras veces, en cambio, aparecían cantigas que siguiendo aquella teoría modal de los ritmos medievales, cantaban también a maravilla; éstas, empero, no compensaban del desamor que me inspiraban las primeras, que, además, venían a constituir mayoría. El entusiasmo inicial fue decayendo, y desconfiaba ya de la obra que había sido el ideal de mi vida. Incluso llegué a temer por la realidad científica de la escuela musical hispánica del siglo XIII. Aunque abatido al constatar tantas deficiencias*

de los copistas reales de España, tuve la paciencia de transcribir hasta cien cantigas con aquel sistema. Por fin, reaccionando un día contra tantas reglas esclavizantes de los teóricos antiguos y modernos, exclamé: Voy a cambiar radicalmente de sistema. Desde ahora no admito otro maestro que el mismo copista del código príncipe de El Escorial, el cual oyó, y acaso él mismo cantó, estas melodías en la Corte de Castilla. Tú, copista de la Corte de Alfonso el Sabio, cuando escribías estas notas sabías mucho más de paleografía y del ritmo musical de tu época que los grandes maestros del mi tiempo. Desde ahora voy a seguirte fielmente, dejando de lado las teorías de la polifonía medieval y los prejuicios modernos.

Comencé de nuevo la transcripción, empezando por el Prólogo de las Cantigas y prescindiendo del trabajo ya hecho. Súbitamente, como iluminado, tuve el presentimiento de tener ante mis ojos la notación mensural que un día preconizaba mi maestro en Göttingen. Al principio eran muchas las notas y detalles rítmicos que se me presentaban muy oscuros y enigmáticos. Poco a poco, y cotejando una por una las notas de las frases paralelas o con otras de cantigas melódicamente similares, vine en conocimiento exacto del verdadero significado de todas las notas y de sus variadísimos trazos, así como de todas las ligaduras, y en consecuencia, del verdadero ritmo y compás de las Cantigas. Esta su notación genuina, fielmente seguida, ofrecía el compás binario y el ternario en la misma pieza; demostraba incontestablemente que muchas melodías debían cantarse solamente en compás binario; presentaba, en fin, matices rítmicos desconocidos hasta hoy en la

Transcripción definitiva de una Cantiga de Santa María por Higinio Anglés (1948). La seriedad científica de Anglés queda patente por su reproducción de la notación original de los códices alfonsíes sobre cada nota de su transcripción.

música medieval. Entonces me convencí de que había dado ya con el manuscrito ideal tan deseado por los musicólogos y al cual se había referido un día mi maestro Ludwig. Era, pues, llegado el momento de seguir el consejo de mi venerado maestro: «seguir fielmente, y con toda valentía y decisión, los detalles rítmicos del código ignorado y tantos años buscado». Sí, el apetecido manuscrito con notación mensural había por fin aparecido; y no era uno, sino dos, y más tarde me dí cuenta de ser tres, y los tres copados en España, en pleno siglo XIII, por copistas españoles; y tales manuscritos eran precisamente los códices de las **Cantigas**, tan estudiados y hasta ahora musicalmente no bien comprendidos por nadie» (5).

Debo advertir que en las confidencias que me hizo repetidas veces sobre este tema, Anglés me dio siempre una versión ligeramente diferente de la que ofreció en su libro: que, ante las dificultades que encontraba en la transcripción que estaba haciendo, siguiendo la teoría modal, y «lo mal que cantaban» aquellas melodías (era ésta, de que una música «cantada bien» o no, una expresión que él usaba mucho), se acordó de la frase de Ludwig, que también recuerda en el texto copiado, pero ligeramente diferente de como me la tiene contada muchas veces: «si alguna vez usted encuentra un código que por su notación le demuestre que debe seguir otros principios de transcripción diversos de los míos, siga al código, puesto que el notador y el copista sabían de la música que componían y copiaban mucho más que nosotros».

A partir de entonces Anglés se volcó en el estudio de las **Cantigas**. Naturalmente, no dejó de mano otros trabajos. Más aún: recién terminada la guerra española volvió definitivamente a España (6) y comenzó la gran etapa de su vida, con la fundación del Instituto Español de Musicología, la iniciación de los **Monumentos de la Música Española**, en los que él publicó algunas de sus obras más importantes, etc. Era tal su prestigio, que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando hizo con él una excepción única, admitiéndole como Académico Numerario sin tener que residir en Madrid. Su discurso de ingreso versó, naturalmente, en torno al mundo de las **Cantigas** (7) y en 1948 el Consejo Superior de Investigaciones Científicas le invitó a pronunciar el solemne discurso en la Sesión de clausura de su octavo Pleno, que fue un canto a las glorias musicales españolas del pasado (8).

De igual manera, en muchos de sus artículos científicos —publicados en todas las lenguas cultas y en las principales naciones de Europa y en América— trató algunos temas referentes a la música de las **Cantigas**, fijándose preferentemente en las cuestiones técnicas, sobre todo en las paleográficas y las que se referían al ritmo.

Pero seguía trabajando en su gran obra sobre las **Cantigas**, con el estudio de conjunto y su transcripción completa. La publicación total de este monumento de la Musicología mundial se prolongó durante quince años largos, desde 1948 (vol. II, Transcripción) a 1964 (vol. I, Facsímil del Código J.b.2 de El Escorial), con un total de cuatro imponentes volúmenes en folio mayor.

3. Las Cantigas después de Anglés

Ismael Fernández de la Cuesta, en su reciente estudio sobre algunos aspectos de las melodías de las **Cantigas** (9), dice que la monumentalidad de la obra de Anglés tuvo una consecuencia negativa (al menos en parte) para los estudios en torno a la música de las **Cantigas**: «frenó —dice en la pág. 6— las investigaciones de científicos más jóvenes», quienes, prosigue, «carecieron del apoyo y fuerza suficientes para superar, con el rigor y detalle en la investigación, la apariencia de obra exhaustiva y definitiva que exhibía el trabajo de Anglés».

Pero si para los estudios musicológicos tuvo ese efecto de miedo a acercarse de nuevo a ella en plan crítico, la obra de Anglés tuvo un resultado extremadamente benéfico: permitió a los numerosos Grupos que en los últimos decenios se han creado para la interpretación práctica de la música medieval, utilizar las magníficas transcripciones de Anglés e incluir, por tanto, algunas **Cantigas de Santa María** en su repertorio. Se puede decir sin exageración que casi no hay ninguno de estos Grupos que en sus conciertos no haya interpretado alguna vez algunas **Cantigas** alfonsíes en la versión de Anglés. Incluso son numerosas las grabaciones discográficas de las mismas.

Aquí hay que hacer una constatación bien triste: muchos de estos Grupos vocales-instrumentales faltan a la más elemental ética profesional cuando —caso desgraciadamente muy frecuente— incluyen estas transcripciones de Anglés en sus conciertos, e incluso en sus discos, sin indicar la paternidad de las mismas. Más aún: no es raro el caso en que el director del Conjunto se arroga dicha paternidad atribuyéndose a sí mismo la transcripción, incluso cuando, como ocurre hartamente, se trata de personas que no tienen la menor idea sobre paleografía musical, ni siquiera sospechan —por poner sólo un ejemplo— el tremendo problema que plantean algunos de los tipos de «plicas» que usan los códices de las **Cantigas**. Lo único que de ordinario es obra de los directores de estos Grupos es la ADAPTACION —tanto vocal como orquestal— de las melodías alfonsíes, tal como las entendió Anglés, lo cual es muy diverso de su TRANSCRIPCIÓN (10).

Y con todo la gran obra de Anglés no tuvo, a nivel internacional, el eco y repercusión que, aparentemente, parece que debía haber tenido. Se puede decir que lo más grave no es el hecho de que ningún musicólogo haya seguido sus teorías al transcribir composiciones de la lírica medieval (11), sino el silencio que ha caído sobre esta obra de Anglés y sobre sus teorías acerca de la rítmica de la música monódica medieval en lengua vulgar. Cierto que fue saludada, según iban siendo publicados sus volúmenes, con gran entusiasmo por los musicólogos; pero luego parece que nadie se acordó de ella y, desde luego, nadie siguió sus opiniones, de modo que las ediciones modernas de la música de los trovadores, troveros, etc., siguen haciéndose conforme a los principios de la teoría rítmica modal. Es bien significativo, a este propósito, que la última gran monografía sobre la música de los troveros ni siquiera menciona a Anglés entre la

bibliografía que sus autores manejan, a pesar de ser ésta muy abundante y variada (12).

Sería pueril tratar de ocultar esta realidad de eso que bien podría llamarse ostracismo hacia este aspecto de la obra de Mons. Anglés. Y quien esto escribe piensa que alguien debe enfrentarse a ella y tratar de explicarla ya que le parece evidente que tiene que haber un motivo específico para ella, y que quizá ese motivo se encuentre, al menos en parte, en la misma obra de Anglés. Y que quizá la persona más indicada, ese ALGUIEN, podría ser él mismo, por haber sido íntimo confidente suyo en vida, colaborador el más cercano en sus últimos años y receptor de sus últimas voluntades, incluso respecto de su propio cuerpo, cuando él, por la enfermedad ya no podía disponer de sí mismo, y que, finalmente, fue quien tuvo el honor, triste pero honor al fin y al cabo, de cerrarle los ojos a su muerte y disponer todas las cosas para honrarle como se merecía en aquellos servicios que San Agustín llama «piadosos» y «signos de amor». Porque, aparte de haber estudiado con Anglés las **Cantigas**, la música de los trovadores, etc., muy en profundidad, le ayudó numerosas veces en sus trabajos y, sobre todo, guarda hacia él un amor y un agradecimiento ilimitados, por lo que podría realizar esta crítica de la teoría de su maestro con un amor y un respeto que difícilmente podrían encontrarse en otros estudiosos que no estuviesen tan vinculados a Anglés como él. No es éste, desde luego el lugar indicado para entrar a fondo en el problema que plantea el análisis crítico de toda esta situación, por lo que sólo se darán unas observaciones generales.

Parece que en este tema hay tres cuestiones diversas, que conviene considerar independientemente, para encontrar la respuesta a esa reacción, que puede parecer anómala, del mundo científico hacia las teorías de Anglés: el ritmo de las **Cantigas** la posibilidad de aplicar ese ritmo a otros repertorios y lo que podría ser llamado PROBLEMA DE BASE del ritmo de la lírica medieval.

A mi juicio, las conclusiones a que llegó Anglés respecto al ritmo de las **Cantigas**, son en su concepción general y en sus principios básicos, inexpugnables. O sea: que el compositor —quien quiera que haya sido— y el copista dieron a las figuras musicales que utilizaban un sentido rítmico propio, el mismo que tenían según su valor respectivo en la teoría general de entonces, prescindiendo de su valor dentro de los esquemas rítmicos modales, y que, por tanto, la transcripción debe hacerse siguiendo fielmente la notación de los códices de las **Cantigas**, y no según la teoría modal. Y aunque no hubiera más justificación que la diferencia, que en ocasiones puede convertirse en abismal, entre el resultado artístico de la transcripción según uno u otro principio rítmico, él sólo bastaría, pues nunca se insistirá bastante en el hecho de que la finalidad de una transcripción musical no puede ser simple obra teórica, DE MESA DE ESTUDIO, sino que debe —o al menos debiera— ser siempre concebida para la interpretación práctica, que para eso, y no para otra cosa, se compuso la música; y una teoría rítmica que ofrece transcripciones incantables e intoca-

Adoració dels tres Reis

(Codi de Toledo, f. 145, Festes de Nostre Senyor, n.º 2)

Pois que dos Reis no - stro Sen - nor, quis de seu li - na -
 Pux que de reis No - stre Se - nyor, per son lli - nat - ge.
 ge de - cer, con ra - zon lles fez e - st'a - mor: en
 de - scen - di, amb ra - ó els feu a - quei - xa a - mor: que a
 que lles foi a - pa - re - cer. E - sto foi quan - d'en
 vi - si - tar - lo els con - du - i At - xò a Bet - lem s'e -
 Be - le - en - de San - ta Ma - ri a - na - ceu et
 sde - vin - gué quan, de Ma - ri - a Ver - ge - nal, al
 a tre - ze di - as des én a - os tres Reis a -
 tret - zé di - a li pla - gué d'es - se'als tres reis ma -
 pa - re - ceu que ca - da uun per o seu sen en
 ni - fe - stal; que ca - d'un d'ells re - co - ne - gué per
 a e - stre - la con - no - ceu có - m'e - ra Deus Rey;
 son sa - bé, en l'e - stal mo - strat, com e - ra Deu Rei,
 et por én de lon - ge o fo - ron ve - er.
 ' vin - gué de lluny a veu - re el Fill di - ví.

Una de las primeras transcripciones de una Cantiga de Santa María por Higinio Anglés, en ritmo modal (1927).

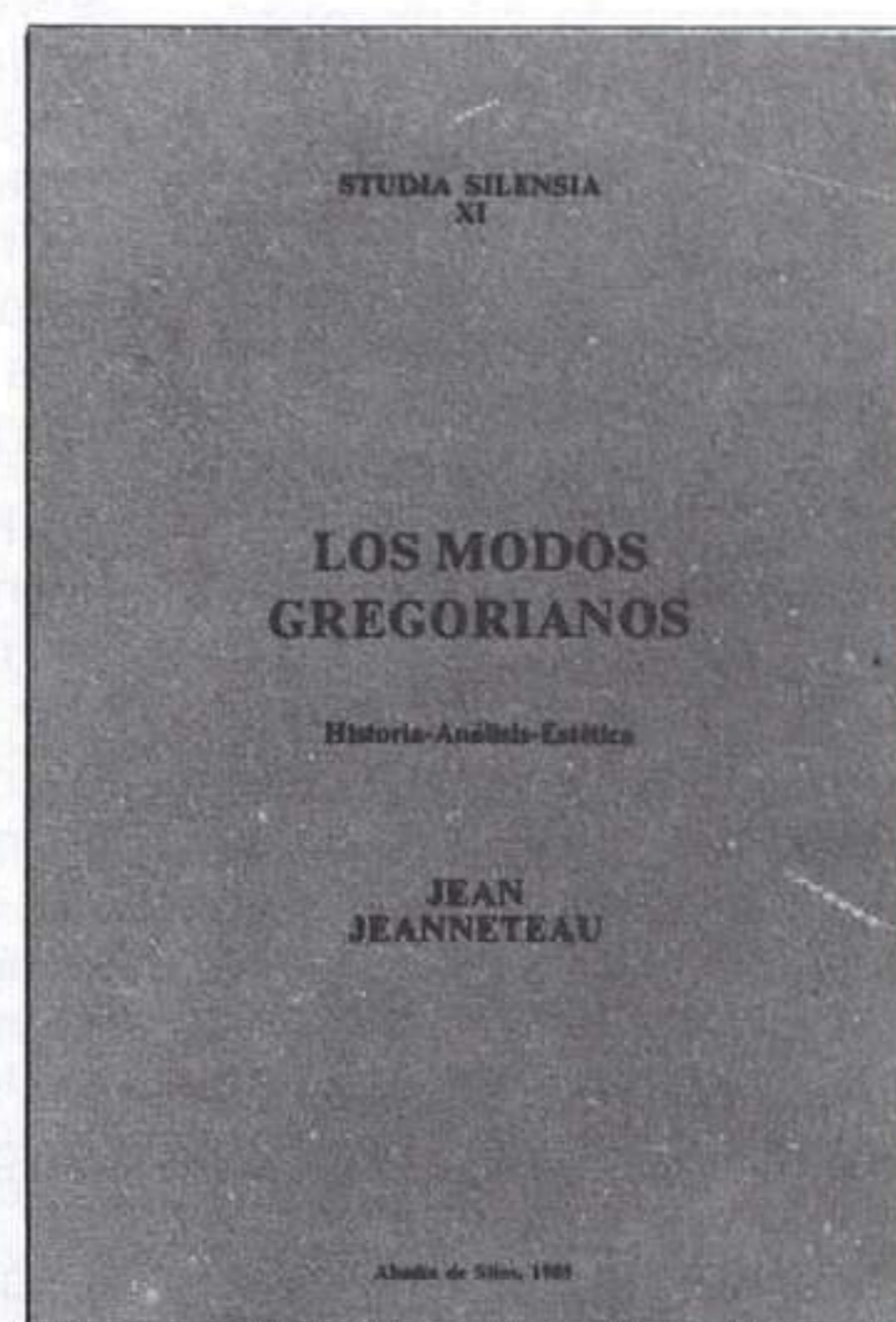
bles, por poco artísticas, innaturales, violentas, etc., debe quedar, automáticamente, descalificada (13). Es triste confesarlo, pero la verdad es que hay musicólogos, incluso de los de primera fila, que parecen olvidar este principio fundamental. En el fondo sucede que en algunas escuelas musicológicas parece prevalecer el criterio de la investigación teórica pura, sin pensar para nada en la interpretación práctica; a veces se tiene la impresión que persiste la situación de algunos maestros de Anglés en Alemania, de los que tantas veces me tiene hablado: que algunos de ellos parecían ignorar hasta el solfeo, «*pues nunca, me decía, les oí cantar una canción ni menos les vi poner las manos sobre el teclado del piano*».

Naturalmente, lo que acabo de decir sobre la validez del principio básico de la teoría de Anglés para la transcripción de las **Cantigas** no significa desconocer las graves dificultades que se oponen a ella, sobre todo el hecho de que la teoría entonces vigente para la polifonía era, única y exclusivamente, la modal. De esto he de hablar en el punto tercero.

En cambio, sí hay que hacer hincapié en lo que he dicho de «*la concepción GENERAL y principios BASICOS*» de la teoría de Anglés. Porque aun admitiendo esa concepción general y esos principios básicos, quedan varios aspectos secundarios de su teoría que ya no están tan claros, al menos para mí. En alguna ocasión, cuando, siendo yo alumno suyo de musicología en Roma, estudié con él toda esta materia, muy en profundidad, y me hacía hacer ejercicios prácticos de transcripción según esas teorías, me atreví a hacerle ver algunas incongruencias de determinados puntos que, aunque secundarios, deben tenerse presentes; y debo confesar que las respuestas que me dio no siempre me satisficieron del todo. Quizá no estaría, pues, mal pensar en una puesta al día, o revisión o

UN TRATADO DE «MODALIDAD GREGORIANA»

Acaba de aparecer, en el volumen XI de la colección STUDIA SILENSIA, de la Abadía de Silos, la obra del canónigo JEANNETEAU:



LOS MODOS GREGORIANOS

Este libro, que se edita antes en castellano que en francés, va dirigido a cuantos se interesan por el canto gregoriano, pudiendo afirmar que no se podrá en adelante hablar de modalidad gregoriana sin haberlo leído. Un volumen de 16'5 x 23'5 cms., 478 pp., numerosos ejemplos. Precio: 2.400 ptas.

Los monjes de Silos han publicado también, en castellano, la obra de Don CARDINE: **SEMILOGIA GREGORIANA**. Silos, 1982, vol. de 24 x 17 cms., 164 pp., 900 ptas.

Ambas obras, así como el Catálogo de Libros de Canto Gregoriano y de Musicología Gregoriana, pueden pedirse a la



Librería de la Abadía
SANTO DOMINGO DE SILOS
 (Burgos) Tel. (947) 38 07 68

como se la quiera llamar, de la teoría de Anglés. Con el debido respeto a tan gran maestro, pero con una no menor independencia de juicio.

Menos claro se presenta el segundo punto. Para mí es evidente que el razonamiento de Anglés es de una lógica a la que difícilmente puede descubrirse fisura alguna, puesto que parece incuestionable que los compositores y notadores de la corte alfonsí conocían perfectamente la música europea de su tiempo y que no inventaron ellos una teoría y una notación, sino que siguieron las entonces en uso. Por tanto, concluía justamente Anglés, los principios de transcripción que se deducen de la notación de las **Cantigas** deben aplicarse a los repertorios similares de otras naciones europeas.

Y sin embargo esta opinión no ha encontrado un solo seguidor entre los especialistas de las demás naciones. ¿Por qué? Seguramente por tres razones, que pudieron haber influido, unas y otras, o todas juntas, en los musicólogos: que, aun concediendo que para las **Cantigas** fuera válida la teoría de Anglés (no recuerdo haber visto escrita ninguna opinión de rechazo de su teoría para las **Cantigas** —hablo de los musicólogos serios, porque ciertos artículos de periódico o de revistas no científicas aparecidos en España mejor es no tenerlos en cuenta), no hayan visto claro que ese sistema de transcripción debiera, o quizá ni aun pudiera, aplicarse también a otros repertorios; que, simplemente, movidos por la inercia de la fuerza que tiene la tradición de transcribir esas melodías según la teoría modal, ni siquiera se plantearan el problema; o, finalmente, que la fuerza de lo que he llamado el «problema de base» fuera tal, que, sin entrar en el problema de las **Cantigas** —aquí valdría también lo de «Spain is different»—, no ven cómo pudiera compaginarse esta teoría con la contemporánea modal de la polifonía.

Queda, finalmente, el punto tercero, el que he llamado «problema de base». Se trata de la suprema dificultad que se

puede oponer a la teoría de Anglés, que consistiría en que, según ella, la misma notación tendría, en el siglo XIII, dos significados del todos distintos: uno para la polifonía, según la teoría del ritmo modal, y otro para la monodía.

Efectivamente, esto es difícil de admitir, muy difícil. Y harían falta argumentos bien sólidos para poder estar completamente seguros. Desgraciadamente, Anglés nunca se paró a buscar estos argumentos. Para él el hecho de que, según su transcripción, las melodías «cantaban bien» era un argumento apodíctico, definitivo. Y esa seguridad le impedía ver algunas incongruencias de sus transcripciones, que a veces eran harto palpables (14).

Hay un punto concreto que Anglés nunca explicó adecuadamente: es bien sabido —y él mismo lo hace ver al publicar encima de cada nota de su transcripción la original de los tres códices principales de las **Cantigas**, en un rasgo de honradez que no tiene parangón en ninguna obra musicológica de este género, si se exceptúan los trabajos de los monjes de Solesmes—, que las fuentes originales, aunque en general coinciden en la misma versión rítmica, ofrecen a veces algunas diferencias que no se pueden pasar por alto. Anglés, es verdad, siguió fundamentalmente el código de El Escorial que él llama «princeps». Pero quedan pendientes problemas que plantea la comparación de la notación de los tres manuscritos principales, y que él nunca explicó de manera del todo satisfactoria.

Por el lado contrario, y a favor de Anglés, hay que decir que muchas de las transcripciones que se ven en publicaciones de musicólogos, incluso de los más eminentes, que siguen el ritmo modal, contienen no menores, ni más pequeñas, incongruencias que las de él, y que algunas de esas transcripciones se ajustan bien poco a la notación original. Con la ya notada particularidad de que Anglés fue tan honrado, que, como acabo de decir, publicó, encima de cada

nota de su transcripción, el valor original según la escritura del Códice de El Escorial, y a veces el —o los— de los otros dos códices. Este rasgo de honradez, verdaderamente único (conviene repetirlo) entre los musicólogos, prueba no sólo la seriedad científica de Anglés, sino también cuán seguro se encontraba de su propio sistema.

Estas son las razones que se me ocurren para que haya sucedido lo que ha sucedido. En realidad, hay que admitir también, y reconocer, que, contra lo que a los españoles nos pudiera parecer, las **Cantigas**, fuera de nuestras fronteras, significan bastante menos de lo que nos imaginamos. O quizá suceda también a los musicólogos extranjeros lo que Ismael Fernández de la Cuesta decía: que la misma monumentalidad de la obra de Anglés impidió que nadie se acercase a ella en modo crítico, en plan de una posible mejora. El problema, de todos modos, de si es o no posible aplicar la teoría de Anglés a otros repertorios sigue, a mi modo de ver, abierto, en modo particular respecto a las canciones de los trovadores y troveros, y bien merecería la pena volver a enfrentarse con él en profundidad. Lo cual quizá llevara consigo un examen crítico de la teoría básica de Anglés, a ver si es válida o no lo es. Empresa no fácil, pero digna de ser afrontada.

Pero lo que, a mi juicio, no se puede admitir, es evitar la dificultad y transcribir las melodías de la lírica medieval sin signo rítmico alguno, con los simples puntos que indiquen la altura del sonido, como, por ejemplo, ha hecho Van der Werf en sus obras citadas en la nota 12. Se trata de transcripciones que, simplemente, no tienen sentido, pues dejan todos los problemas sin resolver y significan un retroceso inaceptable respecto de los musicólogos anteriores que sí han hecho frente al problema y han tratado de buscarle una solución. Acertada o equivocada, pero intento de solución al fin y al cabo. Porque la razón que Van der Werf da para justificar su modo de proceder en varios de sus estudios, particularmente en su **Trouveres-Melodien** (Introducción, pág. XII), convence poco; al menos a mí. Y siempre será verdad lo que Hans von Bülow decía; parafraseando el comienzo del **Evangelio de San Juan**: «En el principio existía el ritmo». Y una notación musical que no expresa ritmo alguno no sé yo qué notación musical pueda ser (15).

NOTAS

1.—Don Julián Ribera Tarragó nació en Carcagente (Valencia) en 1858. Obtenido el Doctorado por la Universidad Central de Madrid y especializándose en griego y en árabe, logró en 1877 la cátedra de árabe de la Universidad de Zaragoza y en 1905 la de literatura arábigo-española de Madrid. Sus extraordinarios méritos en esta especialidad le valieron el llegar a Numerario de las Reales Academias de la Lengua y de la Historia. Tres son los trabajos principales de Ribera en torno a las **Cantigas**, su monumental **La Música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza, con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna** (Madrid, 1922), en folio mayor, con 156 páginas de introducción, a dos columnas, más 345 de facsímiles de la música, transcripciones musicales y notas, y nueve lámi-

296ª
(1ª ARMONIZADA)

Andante.

Una Cantiga de Santa María, transcrita y armonizada por don Julián Ribera (1922).

nas fuera de texto con reproducción de miniaturas de interés musical; **La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y Minnesinger** (3 vols., con 356 transcripciones de melodías medievales, de las que 51 están armonizadas con acompañamiento de piano, Madrid, 1923-1925); y **La Música árabe medieval y su influencia en la española** (Madrid, 1927), que es un resumen de la introducción de **La Música de Las Cantigas**, con prólogo-presentación de don Emilio García Gómez y que fue traducido (resumido) al inglés por Eleonor Hague y Marion Leffingwell y publicado en California (USA) en 1929 con el título de **Music in Ancient Arabia and Spain, being «La Música de las Cantigas»**, by Julián Ribera. Murió en Madrid en 1934.

2.—Higinio Anglés Pamies nació en Maspujols (Tarragona) en 1888. Dentro de sus estudios musicales en Barcelona, recibió consejos y orientaciones de Felipe Pedrell, que le fueron muy provechosos, sobre lo que pudiera llamarse «lato sensu» *Musicología*. En 1923 se trasladó a Alemania, con una beca de la Diputación de Barcelona, para estudiar con Wilibald Gurlitt en Friburgo y con Ludwig en Göttingen. Desde 1917 hasta su jubilación (1958) dirigió el Departamento de Música de la Biblioteca de Cataluña. En 1943 fundó el Instituto Español de Musicología, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y fue elegido Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes. En 1947 fue nombrado Rector del Pontificio Instituto de Música Sagrada de Roma, cargo que conservó hasta su muerte, acaecida en Roma el 8 de diciembre de 1969. Su obra musicológica es imponente y universalmente reconocida como de primera magnitud.

3.—Higinio Anglés: **Les «Cantigas» del rei N'Anfós el Savi**, en *Vida Cristiana*, XIV, 1927.

4.—No estará fuera de lugar añadir que a partir de la página 54, en lo que él llama capítulo VII, publica una especie de apéndice con una crítica durísima contra Ribera y sus transcripciones de la música de las **Cantigas**.

5.—Higinio Anglés: **La Música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio**, vol. II. Transcripción musical. Barcelona, 1943, págs. 9-10.

6.—Antes había venido a la zona nacional, a dar conferencias y a tomar contacto con la nueva situación, invitado por el Padre Nemesio Otaño, S.J., pero se trató de una visita fugaz, sin que por entonces se lograra encontrar el modo de que se pudiese asentar de fijo aquí, aunque los contactos que entonces tomó fueron de gran importancia para el futuro.

7.—Higinio Anglés: **La música en la España de Fernando el Santo y de Alfonso el Sabio**. Discurso leído el día 28 de junio de 1943 en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Higinio Anglés, Pbro., y Contestación por el Excmo. Sr. R.P. Nemesio Otaño, S.J. Madrid, 1943.

8.—Higinio Anglés: **Gloriosa Contribución de España a la Historia de la Música Universal**, Madrid, 1948.

9.—Ismael Fernández de la Cuesta: **Los elementos melódicos en las Cantigas de Santa María**, en *Revista de Musicología*, VII, 1984, 5-44.

10.—De entre las grabaciones de las **Cantigas de Santa María** debe destacarse la llevada a cabo por el Grupo «Música Ibérica», de Holanda, dirigido por Nelly van Ree Bernard, en dos discos, con un total de 24 cantigas (que si bien representan sólo una pequeña parte de las más de 400 que se nos han conservado, suponen, sin embargo, un esfuerzo enorme, por parte de los intérpretes y de sus patrocinadores), para acompañar a la monumental edición facsímil del códice T. j. 1 de El Escorial, publicada en 1979 por la Editorial Edilán, de Madrid, cuyo segundo volumen constituye el estudio de conjunto más serio que se haya hecho sobre las **Cantigas de Santa María**, desde la obra de Anglés, sobre todo por la transcripción de los textos poéticos y su estudio filológico, llevados a cabo por don José Filgueira Valverde, y el musicoló-

gico, realizado por don José María Lloréns. Posteriormente dichos discos —que fueron grabados gracias a una generosa ayuda del Ministerio de Educación y Ciencia— fueron publicados por el mismo Ministerio, con un riquísimo álbum de estudios y reproducción de miniaturas (**Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio**), en **Monumentos Históricos de la Música Española**, álbum MEC 1022/3.

11.—Anglés sostenía que los principios rítmicos que él había descubierto para las **Cantigas** se debían aplicar a los demás géneros de la lírica medieval en lengua vulgar —trovadores y troveros, Minnesänger, laude italianas...—. Trató de esto en varios de sus artículos, en particular en su comunicación al primer Congreso de la Gesellschaft für Musikforschung (Rothenburg, 1949), **Der Rhythmus der monodischen Lyrik des Mittelalters und seine Probleme**, publicada en las Actas del mismo (Kassel, 1949), 45-50; así como en **Die alte spanische Mensuralnotation**, comunicación presentada al Congreso Internacional de Viena del centenario de Mozart (1956), publicada en las Actas del mismo (Graz-Colonia, 1958), 7-17; **Die zwei Arten der mensural Notation der Monodie des Mittelalters**, nota leída en el séptimo Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Colonia, 1959) y publicada en las Actas del mismo (Kassel, 1959), 56-57; **Der Rhythmus in der Melodik mittelalterlicher Lyrik**, comunicación presentada al Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Nueva York, 1961), publicada en las Actas del mismo (Kassel, 1961-1963), vol. I, 3-11 y II, 43-47; **The musical notation and rhythm of the Italian laude**, en *Essays in Musicology. A Birthday Offering for Willi Apel* (Bloomington, Indiana, 1968), 56-60. Anglés sentía tanta obsesión por este tema, que lo trató incluso en otros estudios que directamente no se referían a él, como en **El canto popular en las melodías de los trovadores provenzales**, en *Anuario Musical*, XIV, 1959, 3-23 y XV, 1960, 3-20.

Todos estos estudios de Anglés, y otros en que trata este mismo tema, aunque no tan monográficamente, están recogidos en el primer volumen de sus **Scripta Musicológica** (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975).

12.—**Chanter m'estuet. Songs of the Trouveres**, edited by Samuel N. Rosenberg; Music edited by Hans Tischler. Londres, 1981. La bibliografía abarca desde la pág. XXXV de la introducción a la XLVII. Idéntica constatación se debe hacer de otras obras fundamentales sobre la lírica musical de la Edad Media. Véanse, a modo de ejemplo, las dos imponentes monografías de Hendrik van der Werf: **The Chansons of the Troubadours and Trouvères. A Study of the Melodies and their Rela-**

tion to the Poems. Utrecht, 1972 y **Trouvères-Melodien**, 2 vols. Bärenreiter, 1977 y 1979 (Monumenta Monodica Media Aevi, XI y XII). En el caso de la segunda de las dos monografías de Van der Werf la no inclusión de Anglés en la bibliografía es tanto más extraña cuanto que a Anglés se debe la edición de la obra completa de Teobaldo de Navarra (Thibaut IV), que también reproduce Van der Werf. Por la misma razón sorprende el artículo de Theodore Karp (= Thibaut IV, en **The New Grove**), etc. A mi ver, se puede disentir de una opinión científica; pero lo que no parece aceptable es ignorar sistemáticamente una teoría, aunque quizá no estemos de acuerdo con ella.

13.—Puede parecer superfluo cuanto se dice en el texto y, sin embargo, no lo es. Leyendo algunas transcripciones musicales, incluso recientes, uno se queda perplejo pues no comprende qué idea tiene su autor de la música que está transcribiendo. Y como un ejemplo vale más que muchas explicaciones, invito a los lectores a que canten esta versión de un conductus del **Códice Calixtino** (a pie de página), publicada en 1967. Insisto en que se trata de una composición vocal, por tanto, según mi parecer, para ser cantada.

14.—No estará de más relatar, a este propósito, la siguiente anécdota: cuando, en junio de 1963, me entregó una separata de su estudio sobre la polifonía del Códice Calixtino (**Die Mehrstimmigkeit des Calixtinus von Compostela und seine Rhythmik**, en **Festschrift Heinrich Bessler**, Leipzig, 1962, 91-100), me dijo estas textuales palabras: «¡Ahora sí que cantan bien estas músicas!». Sí que cantan bien (aunque no tanto como Anglés se imaginaba, pero incomparablemente mejor que cualquiera de las numerosas transcripciones anteriores a él y mejor, también, que muchas de las que aparecieron después de él). Sólo que cuando luego me puse a compararles con la notación original, constaté que Anglés se había permitido no pocas libertades y que en esa transcripción había ciertas incongruencias que yo no veo cómo se puedan disimular; aparte de que no era posible aplicar su teoría a toda la polifonía del **Calixtino**.

15.—Van der Werf explicó su sistema de transcripción de la monodía lírica medieval en varios artículos, en particular en su **Deklamatorischer Rhythmus in den Chansons der Trouvères (Die Musikforschung, XX, 1967, 122-144)**, que es fundamental para conocer su teoría, teoría que, lógicamente, creo se debe respetar, aunque no fuera más que por el enorme esfuerzo intelectual y de estudio que supone en su autor, pero que, sinceramente, no veo cómo se puede conjugar con hechos históricos que a mí me parecen inexpugnables.

Ad superni regis decus

1. Vers. Ad - su - per - ni re - gis de - cus, qui con - ti - net om - ni - a.

2. Vers. Ce - le - bre - mus le - ti - ti - a, Do - co - be, ni - temp - ni - a.

1. Vers. Se - cus il - lus da - li - te - a com - temp - si - sti pro - pri - a.

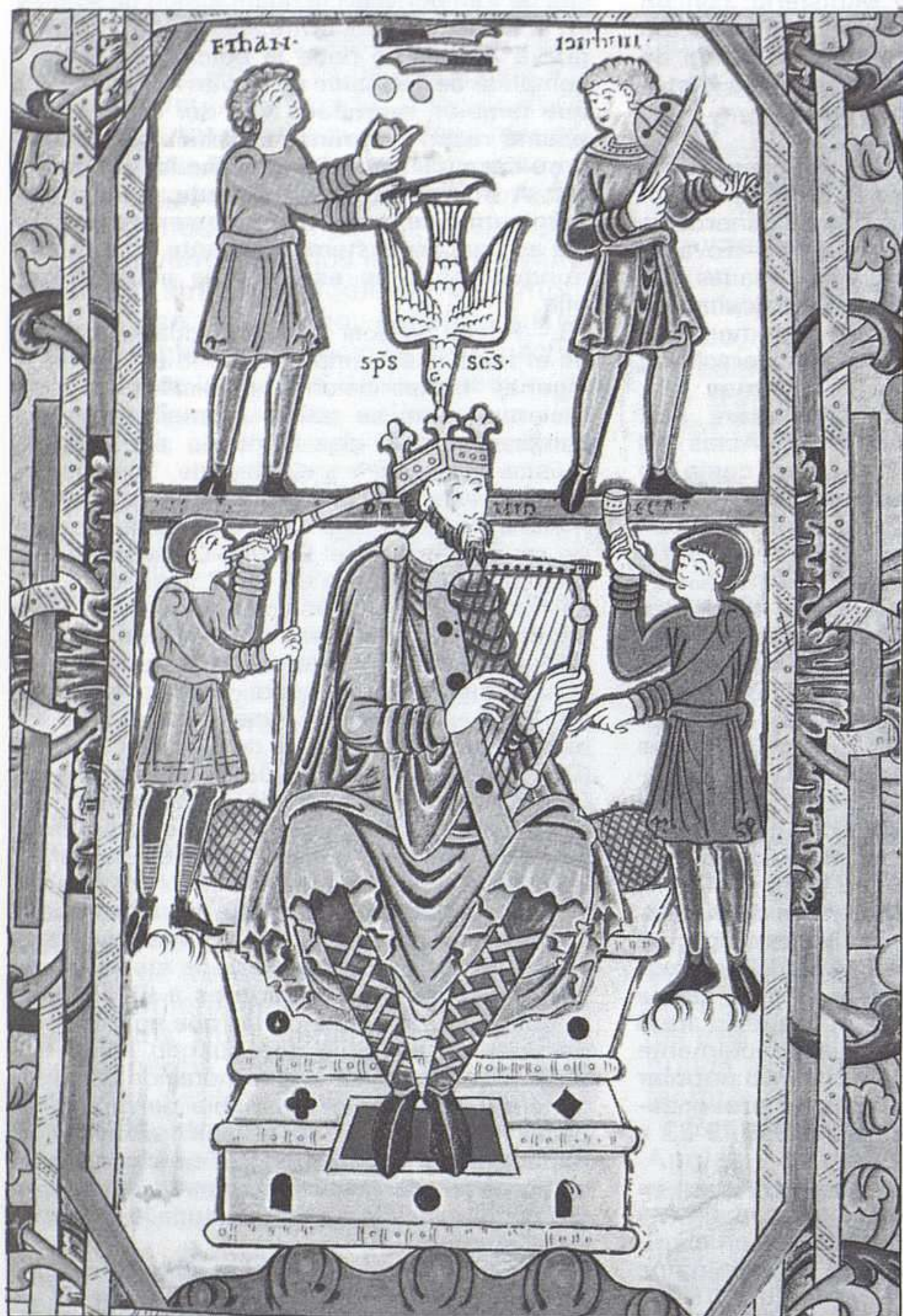
2. Vers. Se - quens Chri - stum pre - di - ca - sti Ip - si - us im - pe - ri - a.

1. Vers. Tu pe - si - sti lux - ta Chri - stum tunc Se - de - re has - ci - ti - us.

2. Vers. Sed tunc se - des in co - hor - te du - o de - na al - ci - us.

Versión de un Conductus del «Códice Calixtino». (ver la nota núm. 13).

Alfonso X el Sabio



El Rey David rodeado de músicos, miniatura del siglo X.



Juglar. Biblioteca Nacional de París.

El mundo trovadoresco

Parece lógico que en un número dedicado a recordar y exaltar la magna figura de Alfonso X el Sabio, encaje perfectamente un breve análisis de lo que, en términos generales, podemos llamar el mundo de los trovadores. No es acaso la razón menos importante la de que bastantes autores consideran al propio monarca como intérprete de las Cantigas y de otras músicas de la época.

Por Gerardo Queipo de Llano

Como afirma José María Llorens en el **Estudio Histórico Musical** en el libro que acompaña al álbum de dos discos editado por el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación:

«Alfonso completó su extraordinaria labor científica con la aportación de un depósito musical único, prez de la joven cultura occidental en el momento en que ella alcanzaba la mayoría de edad. En su corte reunió a poetas provenzales y

peninsulares, a juglares y a músicos, e hizo de ella uno de los más importantes centros de la poesía trovadoresca».

(...)«Cabe afirmar que el repertorio contenido en las **Cantigas** es el único material que permite la investigación científica del folklore musical europeo hasta llegar a consecuencias prácticas. (...) Recurrir al análisis musical del repertorio alfonsino puede reparar el hallazgo de ciertos tipos que revivan melodías ignoradas de la canción épica y de los cantantes de gesta. También puede resultar fácil descubrir en las **Cantigas** estructuras melódicas de secuencias medievales con tonadas de carácter musicalmente

popular, así como otras tonadas que recuerdan los «lais» de los troveros franceses y los Motetes de los polifonistas de la escuela de San Víctor y de Notre Dame de París. También hallamos en las **Cantigas** resabios de melodías trovadorescas anteriores a la época alfonsina, junto con algunas danzas típicas de nuestro país, que se bailaban en el recinto de algunos templos y monasterios, o en las plazas de nuestros pueblos en días festivos».

Es claro pues que las relaciones entre lo trovadoresco y el movimiento alfonsino son evidentes. En este pequeño estudio vamos a centrar nuestra aten-

ción en ese flujo espiritual y artístico que surge alrededor del año 1.000 en toda Europa y que extiende su influencia hasta el corazón del Renacimiento.

Las condiciones ambientales

Las tristes condiciones que caracterizaron la vida durante la alta Edad Media, alimentaron la creencia popular en un próximo fin del mundo, que tendría lugar en el año 1000. Pero pasó aquella fecha, y la vida continuó sin alteraciones aparentes. Sin embargo, algo estaba cambiando profundamente en el cerrado mundo feudal.

Precisamente alrededor del año 1000, todo lo que anteriormente estaba ligado a la vida del feudo, desde la economía a la cultura y a la misma religión experimenta la necesidad de una liberación, de una evasión que la incumplida profecía facilita, y que estimula a los hombres a dirigir sus impulsos más hacia los concretos objetos de la realidad, que hacia la vida ultraterrena.

Las poblaciones, el comercio, los cambios, aumentan de un modo notable: Florecen gradualmente todas las actividades sociales y económicas, comienzan a respirarse aires nuevos, mucho más tranquilizadores y sosegados que antes de la llegada del milenio. Incluso en los mismos campos donde la influencia del feudalismo había sido más profunda, los hombres de la gleba viven con menos dureza, e incluso las actividades agrícolas participan del general florecimiento de la civilización y la cultura.

Surgen escuelas y universidades que favorecen la difusión de la cultura fuera del estrecho ámbito eclesiástico y señorial. Las pequeñas ciudades incrementan su población, y en breve tiempo, se convierten en centros de febril producción y tráfico, y en la sede de las curias episcopales, adquiriendo las características de un pequeño mundo, primer embrión de la moderna civilización.



Reinmar, tocador de fidel.

En torno a la catedral, en las plazas, donde tienen lugar los mercados, coincidiendo con las festividades religiosas que atraen a las gentes de los pueblos vecinos, se mueve una multitud de mercaderes y artesanos, de HOMBRES NUEVOS. Se trata de una clase constituida por los médicos, los notarios, los escribanos y los comerciantes que trafican en tejidos, armas, joyas, caballos y productos traídos de oriente; una clase que se va perfilando y enriqueciendo de día en día. El rico mercader, símbolo de una economía libre, asentada sobre el cambio y el comercio, aventajaran muy pronto al señor feudal, apegado aún a su castillo y a la cerrada economía de sus tierras. El clima que así se va creando, tiende a ser cada vez más europeo e internacional.

En las «comunidades» y en las cortes nace un nuevo ambiente, una nueva forma de ser en el que encajara perfectamente el modo de vida que comienza. Ha cambiado la mentalidad, la manera de enfrentarse con lo real, de sentir las cosas. Un cierto optimismo se difunde entre todos los nombres que cantan la belleza de la naturaleza y del amor, en una atmósfera de rara poesía. La vida en las cortes es una sucesión de torneos, de justas, de cacerías, de largas excursiones a caballo, en alegre comitiva. A los príncipes les gusta tornear, combatir y presenciar combates.

En este ambiente restringido, privado de preocupaciones concretas en esta existencia irresponsable, gozan de especial relieve los banquetes copiosos y espléndidos, amenizados por los jocosos donaires de los juglares:

«Cuando veo acercarse el invierno querría encontrar un alejamiento y descubrir un huésped generoso que no me cobrara nada, y que tuviera cerdo y buey y carnero, patos, faisanes y caza, gordas gallinas y capones y buenos quesos en los cestos».

Naturalmente, esta sociedad despreocupada es propicia a la galantería sentimental, a la más pulida cortesía. En torno a las DAMAS, hay todo un florecer de atenciones, de homenajes caballescicos. Las doncellas, con su lozana presencia y sus amores, son las inspiradoras de la poesía. Muchos poetas frecuentan las cortes, y no es raro que el mismo príncipe sea también poeta.

Las nuevas formas musicales

Esta nueva orientación de las formas de vida trae como consecuencia un cambio sustancial en la producción artística. En la época en que todo lo que existía y tenía valor estaba en función de la vida religiosa, el arte no podía permanecer ajeno a esta actitud dominante, pero, en el momento en que la existencia es entendida y vivida en sus valores terrenales, aunque sin olvidar el anhelo espiritual del hombre, también el arte se nutre de contenidos característica y típicamente humanos.

En la Provenza y en Francia septentrional, trovadores y troveros, que se expresan respectivamente, en la lengua de Oc, y en la lengua de Oil, se trasladan de las plazas y de los castillos a las cortes, donde cantan las hazañas de los caballeros andantes, o el entusiasmo y el valor de los cruzados. Van de corte en corte, y acompañan sus poemas, o los hacen acompañar, con el sonido de la viola, el laúd o el rabel.

La figura del trovador andariego y cortesano, no coincide con la del juglar, vagabundo profesional, histrión y saltimbanqui. El trovador es un poeta auténtico, individual, creador lírico, en busca de rimas y ritmos. Constituye la más típica expresión de la vida cortesana, y no es en modo alguno casual que el primero de estos poetas de quien conocemos composiciones sea un príncipe, Guillermo IX, conde de Poitiers y VII duque de Aquitania (1071-1127).

Los trovadores de Provenza nos brindan una lírica sentimental y amorosa, trasunto de los sentimientos individuales, mientras que los troveros del norte nos ofrecen una poesía heroica y caballeresca, describiendo acontecimientos épicos y cortesanos. Las dos son formas poéticas aristocráticas, enriquecidas por una expresión musical no autónoma, sino fruto directo de la reflexión sobre la obra poética.



Tañedor de lira. Abadía de Cluny, finales del siglo XI.



Bailarina con cimbel. Abadía de Cluny, finales del siglo XI.

Nacen así los distintos géneros en que se acostumbra a clasificar la producción poética de la época, una de cuyas características es agrupar las obras inspiradas en un mismo tema, como las alboradas, que tratan de los amores ilegítimos, vigilados por el fiel amigo del amante; las pastorales, sobre temas de amor bucólico; las canciones de hilanderas cuyo tema es la espera del amado lejano; los serventesios, de carácter social, moral o satírico; las disputas, en las que se imagina discutir con otro trovero acerca del amor.

Durante los siglos XII y XIII, aumenta notablemente el número de trovadores, conociéndose composiciones de unos trescientos poetas. Se les consideran ya como clase privilegiada y están introducidos en el ámbito aristocrático de las cortes francesas. Llegan más allá de los Pirineos, de los Alpes, del mar hasta Alemania, hasta Inglaterra, hasta el Imperio Romano de oriente. Son acogidos en las cortes españolas, en las del norte de Italia y llegan hasta el trono de Federico II, en Sicilia, uno de los primeros poetas que usaron la lengua romance. Fue tan grande el éxito de la lírica y de la música trovadoresca en estos países, que se convirtió muy pronto en moda, y dió lugar a un crecido número de interesantes imitaciones. El modelo francés adquirió tan universal preponderancia que hasta los mismos autores italianos pusieron, en algunas ocasiones, música de textos en lengua francesa. Pero la música de estos modestos imitadores no ha llegado hasta nosotros. Muy distinto es el caso de Alemania, donde la canción trovadoresca encontró un terreno particularmente fecundo y dió origen a un género afín, pero sustancialmente distinto: los Minnesang.

Trovadores y troveros

Antes de hablar de la música trovadoresca es necesario realizar una breve alusión a la Canción de Gesta, que, aun siendo un género fundamentalmente literario, influyó, de manera decisiva, sobre la música de los siglos XII y XIII.

La Canción de Gesta es una crónica épica, cuyos orígenes están vinculados a la celebración y divulgación de las hazañas de Carlomagno, de Roland y de otros famosos héroes. Está compuesta de Lasas o grupo de versos de igual ritmo. El ejemplo más conocido de este género es La Canción de Roland, escrita hacia el año 1100. La misma sugestión y emoción que suscitaría la narración de la batalla de Roncesvalles, de las grandiosas y heroicas empresas de Carlomagno, «el emperador de la barba florida», de Roland, «el gentil conde» y de su espada Durandarte, vuelven a revivir cada vez que nos acercamos a este mundo fabuloso y caballeresco.

La Canción de Gesta era declamada por los juglares o ministriles ambulantes: una especie de bufones, como se desprende de la etimología de su nombre, que se deriva del latín ioculator. Eran, generalmente, vagabundos que ganaban el sustento con el canto o la danza intentando divertir a los demás con espectaculares habilidades, o presentando animales amaestrados. Su

público estaba formado, normalmente, por clases pobres, pero alguna vez si la habilidad iba acompañada por la educación, los ministriles llegaban a conseguir puestos en las cortes feudales, hasta convertirse en miembros permanentes de ella, en calidad de siervos. Estos ministriles ambulantes, que solían proceder de lejanos países, testigos de excepcionales acontecimientos, cuyo eco había alcanzado todos los confines, tenían un público más que atento. Constituían una insustituible fuente de noticias, y, en cierto sentido, también de cultura, en una época en la que aun no había surgido la imprenta. Aunque, en más de una ocasión, la Iglesia condenaba su vida escandalosa, la llegada de uno de ellos adquiría rango de acontecimiento, capaz de conmover y animar la vida de toda una comarca.

No hay duda de que los ministriles cantaban, pero tanto el carácter de improvisación que tenían sus exhibiciones, como su precaria cultura, no favorecían la fijación por escrito de su obra. Algunos autores del siglo XIV nos confirman que la Canción de Gesta, género preferido por los ministriles, era cantada: La melodía, muy sencilla, se repetía, como en las letanías, en cada uno de los versos. La melodía, con elemento melódico conclusivo para el último verso. Tal procedimiento puede parecernos hoy quizás aburrido, pero es un claro testimonio del interés que en aquella época despertaba la palabra, el argumento. Como documento excepcional de la Canción de Gesta, se conoce una breve cita, procedente de una deliciosa comedia pastoril: El juego de Robín de Marión, obra de Adam de la Halle, compuesta hacia 1285, para la corte de Nápoles. Un ejemplo más completo, pero con afinidades de género, el cantafavola (cuentecillo) en el que alternan prosa y verso, es Alcassino y Nicoletta, anónimo del siglo XIII.

El florecimiento poético trovadoresco no admite comparación con la actividad de los ministriles ambulantes. Sin embargo, musicalmente, no hay una gran diferencia entre ambas expresiones, en todo caso, la música de los trovadores representa una cierta evolución respecto a las formas precedentes.

La música de las canciones trovadorescas es conocida, ya que habitualmente, era escrita, lo cual confirma su origen oculto. Podemos afirmar que se conocen casi dos mil troveros y unas doscientas sesenta y cuatro melodías de trovadores. Pero la comprobación de que había varias melodías para un único texto literario, induce a pensar que, algunas veces, el autor de la letra y el de la música no eran la misma persona. Muchos investigadores opinan que la poesía trovadoresca era cantada y armonizada, sobre todo, por los ministriles. Y no faltan trovadores de origen plebeyo como por ejemplo Bernard de Ventadorn, que era hijo de un cocinero, o Albert de Sisteron, de un ministril.

Son muchos los que sostienen la teoría de que los trovadores eran solamente autores de la poesía, la cual, posteriormente, era confiada, para su ejecución musical, a gente especializada, reclutada en su mayor parte entre los ministriles ambulantes. Parece confirmar tal teoría el hecho de que, a pesar de sus grandes diferencias desde el punto de



La rueda de la fortuna de los «Carmina Burana».

vista literario, las canciones de gesta y las canciones trovadorescas, tenían musicalmente, una fuente común: la música sacra. Y esto, no por que se careciera de una música popular, a cuya andadura podrían haberse ajustado ambos géneros, sino por que también ésta sufría de un modo determinante, la influencia del canto gregoriano, conser-

Sin embargo, conviene subrayar que todas las melodías trovadorescas que se han conservado pueden interpretarse fácilmente en lo que concierne a la sucesión o altura de las notas, pero no respecto al ritmo. El ritmo carecía de signos de notación musical en la época y los musicólogos modernos deben leer tales composiciones ateniéndose a las sugerencias que brinda el ritmo del texto poético, con lo que queda un amplio margen de duda. Sobre los aspectos interpretativos de este tipo de música y otras posteriores remito al lector al interesante y sugestivo libro de Thurston Dart. (Interpretación de la Música, editorial Victor Leru. Buenos Aires, 1978).

Y, una vez dicho esto, resulta comprensible, en parte, la rigidez rítmica que se aprecia al escuchar las canciones trovadorescas, pero no podemos aludir el atractivo de estas melodías. Su relativa monotonía sugiere, al escucharla, un aire primitivo, pero no disminuye, sin embargo, la frescura de la sencillez melódica. La melodía, aunque temerosa de desbordar los límites de un esquema estricto y aceptado, herencia directa del canto litúrgico, es, al mismo tiempo, consciente de un extraordinario aunque todavía latente descubrimiento: la canción no es algo estático, fijo, machaconamente repetido, como una letanía sino dúctil, sensible al estímulo siempre distinto que brota de la fecunda participación del auditorio.

He aquí como describe la llegada de la primavera este cántico de alegría total salido de la pluma de Jaufré Rudel:

BIBLIOGRAFIA

La bibliografía sobre el tema de los Trovadores es, en términos generales, abundante, si bien, al circunscribirnos a nuestro ámbito lingüístico, la relación es mucho más limitada. En cualquier caso destaquemos los tres volúmenes de Martin de Riquer, editados por Planeta en el año 1975, de enorme valor. Interesante, asimismo, es la edición bilingüe de Poesía de Trovadores, Troveros y Minnesinger, a cargo de Carlos Alvar (Alianza Tres, 1982). Tampoco debemos olvidar el estéticamente inatacable libro de René Nelli: Trovadores y Troveros, perteneciente a la colección Libros legendarios de Oriente y Occidente, editado por Olaneta, cuya lectura recomiendo vivamente, y en el que se incluye una excelente bibliografía y una más que aceptable discografía, aunque la gran baza de este ejemplar es, sin duda, la belleza de sus ilustraciones. Notables también los últimos ensayos al respecto de Ismael Fernández de la Cuesta.

A continuación relaciono los trabajos más destacados, desde un punto de vista estrictamente musical, en los que, como el lector podrá observar, predominan los realizados allende nuestras fronteras: ANGLES, H.: Las canciones del rey Teobaldo. Pamplona, 1973. AUBRY, P.: Trouvères et Troubadours. París, 1910. BECK, J.: Die melodien der Troubadours. Estrasburgo, 1908.

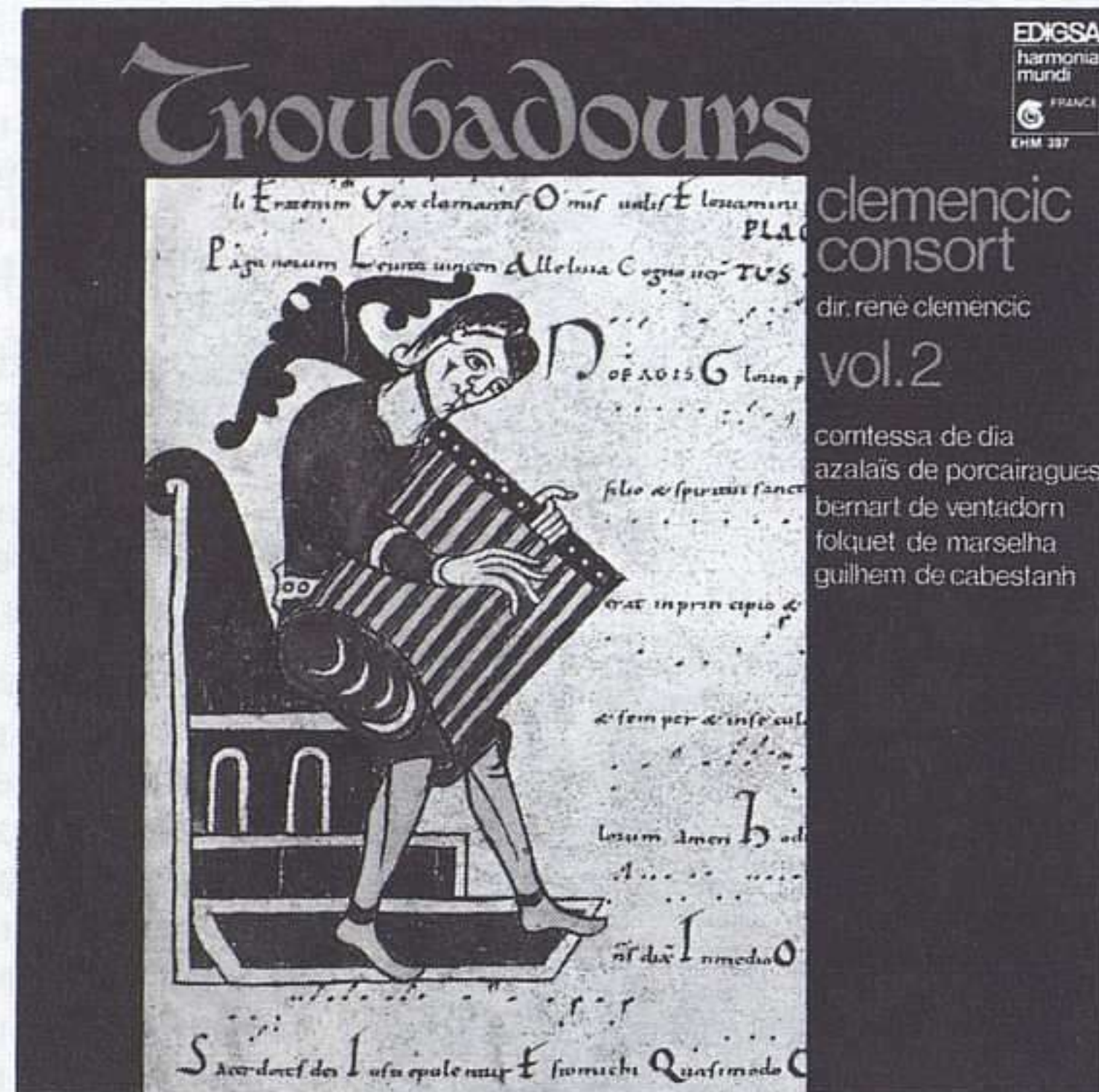
«A la entada de la primavera eia renace la alegría eia y para irritar al celoso eia, la reina quiere mostrarse muy enamorada ¡Vete, vete celoso! déjanos bailar entre nosotros, entre nosotros».

«Cuando el ruiseñor, desde el frondoso bosque, da, pide y recibe amor, y derrama su placentero y alegre canto, y mira complacido a su compañera, cuando los arroyos bajan limpidos y los prados están en flor, entonces, ante la nueva dicha, mi corazón se llena de alegría».

El primer trovador de quien tenemos noticias es Guillermo VII, conde de Poitiers y IV duque de Aquitania (1071-1126), pero los caracteres musicales y literarios ya bien definidos de su producción hacen pensar en un antecedente del que carecemos de datos, por eso se fijan los comienzos trovadorescos hacia el año 1050.

Entre los trovadores más renombrados cabe destacar Jaufré Rudel (1125-1148), Marcabré (1130-1149), Bernard de Ventadorn (1147-1170), Giraut de Bornelh (1175-1199), Guillem de Bergueda (1138-1192), Arnaut Daniel (1150-1195), Bertrán de Born (1159-1215), la Condesa de Dia (fin siglo XII principio siglo XIII), Raimbaut de Vaqueiras (1180-1205), Peire Vidal (1183-1204), Cerverí de Girona (1259-1285), Chretien de Troyes (1160-1190), Richartz Li Rois (Ricardo Corazón de León) (1157-1199), Teobaldo I de Navarra (1201-1253), Adam de la Halle (1255-1288), Enrique VI (1165-1197), Walther Von der Vogelweide (1170-1230) y Neidhart von Reuenthal (1219-1246).

La musique des Troubadours. París, 1910. CHAILLEY, J.: Histoire musicale du moyen age. París, 1950. GENNRICH, F.: Der musikalische Nachlass Der Troubadours 3 vols. Darmstadt, 1958-1965. Grundsätzliches zu den Troubadours und Trouvère-Weisen. GEROLD, T.: La música en la Edad Media. París, 1932. MAILLARD, J.: Anthologie des chants des Trouveres. París, 1967. RIEMANN, H.: Zur Stilistik der Troubadours Melodien. 1967. WERF, H. van der.: The chansons of the Troubadours and Trouveres: a study of the melodies and their relations to the poems. Utrecht, 1972. FERNANDEZ DE LA CUESTA, I.: Manuscritos y fuentes musicales en España. Edad Media. Madrid, 1980. GOMEZ, M.C.: La música medieval. Barcelona, 1980. LOPEZ CALO, J.: La música medieval en Galicia. La Coruña, 1982. FERNANDEZ DE LA CUESTA, I.: Las Canciones de los Trovadores. Toulouse, 1980. BOUTIERE, J. Y SCUHTZ, A-H.: Biographie des Troubadours. París, 1964. FERNANDEZ DE LA CUESTA, I.: Historia de la Música Occidental Vol I. Desde los orígenes hasta el Ars Nova. Alianza Editorial. Madrid, 1984.



DISCOGRAFIA

El arte de Guillaume de Machaut. Ars Antiqua de París. Arion. ARN 38.252.

Del arte romano al renacimiento. Ars Musicae. Harmonia Mundi. HMU 10.051.

Canciones cortesanas. Jean Belliard, contratenor. Alvares. ALV C 485.

Escuela de Notre-Dame y Ars Antiqua. Capella Antica de Munich. Telefunken. TEL 6.35010.

Trovadores. Vol. I. Obras de Bernart de Ventadorn, Raimbaut de Vaqueiras, Peirol y Peire Vidal. Clemencic Consort. Harmonia Mundi HM 396.

Trovadores. Vol. II. Obras de la Condesa de Día, Azalais de Porcairagues, Bernart de Ventadorn, Folquet de Marselha y Guilhem de Cabestarnh. Clemencic Consort. Harmonia Mundi. HM 397.

Trovadores. Vol. III. Obras de Marcabrun, Raimon de Miraval, Jaufre Rudel y anónimas. Clemencic Consort. Harmonia Mundi. HM 398.

Troubadours. Obras de Raimon de Miraval, Giraut Riquier, Bernart de Ventadorn, Folquet de Marselha, Marcabru, Gaucel Faidit, Peire Vidal, Jaufre Rudel, Guilhem Augier Novella, Monge de Montaudon y Alfonso X. Ochoa de Olza, Rondeleux, Lepauw y Depannemaker. Harmonia Mundi. HM 566.

El último Trovador. El arte y la época de Giraut Riquier. The Martin Best Medieval Ensemble. Nimbus 45.008. Grabado a 45 r.p.m.

Los Trovadores de Dante. Obras de diversos autores. The Martin Best Medieval Ensemble. Nimbus 45.017. Grabado a 45 r.p.m.

Canciones de Trovadores y Troveros. Obras de Borneil, Riquier, Daniel, Ventadorn, Epinal y Brulé. Rusell Oberlin, contratenor. Seymour Barab, viola. Lyrichord. EAS-12.

Canciones de tela en tiempos del Roman de la rose. Obras del manus-

crita de St. Germain y del manuscrito del Rey. Esther Lamandier. Alienor. AL 11.

Decamerón. Baladas monódicas del Ars Nova florentino. Esther Lamandier. Astree AS. 56.

Cantigas de Alfonso X el Sabio. Esther Lamandier. Astrée.

Música medieval y renacentista para arpas irlandesas y medievales; viejas, flautas dulces y tambourin. Obras de Landino, Obrecht Vogelweide, anónimas de la escuela de Nôtre Dame, etc... Polonska, Durand y Cotte. Turnabout. TV 34019 S.

Ministriles y clérigos. Lais bretones y secuencias. Ensemble for medieval music. Harmonia Mundi HM 57. Digital.

Le Roman de Fauvel. Clemencic Consort. Harmonia Mundi. HM 11-0016

Thibaut de Navarre. Atrium Musicae de Madrid. Gregorio Paniagua. Harmonia Mundi. HM 1016.

La Fête de l'âne. Tradiciones de la Edad Media. Clemencic Consort. Harmonia Mundi. HM 1036.

Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio. Clemencic Consort. Harmonia Mundi. HM 977/9. Album 3 discos.

Carmina Burana. Clemencic Consort. Harmonia Mundi. HM 335/8. 4 discos sueltos.

El mundo de Adam de la Halle. The Cambridge Consort. Director: Joel Cohen. Turnabout. TV-S 34439.

Paris medieval. Música de la ciudad. Obras de Adam de la Halle, Perotin y anónimas. Praetorius Consort. Purcell Consort of voices. Candide. CE 31095.

Ordo virtutum. Sequentia. Hildegard von Bingen. Ensemble de Musique Médiévale. Harmonia Mundi. HM 20395/96. Album 2 discos.

Le jeu de Daniel. Clerkes of Oxendorf. Calliope. CAL 1848.

Troveros, Trovadores y Gregoriano. Communauté de l'Arche. Studios SM. T. 419.

Troveros y Trovadores, Minnensänger y Meistersinger. Ensemble Gaston Soubllette. Bôte á musique. BAM 5.387.

Música de Troveros y Trovadores. Les Musiciens de Provence. Arion. ARN 34.217.

Canciones de Trovadores y troveros. Purcell Consort of Voices. Vox. 36.030.

La herencia de los Trovadores. Trovadores, Troveros, cantos italianos, ibéricos, ingleses, Mesitersinger y Polifonía primitiva. Schola Cantorum de Londres. Harmonia Mundi. HM. 442.

Adam de la Halle y el siglo XIII. Schola Cantorum de Londres. Harmonia Mundi. HM. 443.

Diccionario de música medieval. Schola Cantorum de Londres. Harmonia Mundi. HM. 440. Album 3 discos.

Le jeu de Robin y Marion de Adam de la Halle. Studio der Frühen musik. Telefunken 6.41219.

Canciones de Trovadores. Studio der Frühen Musik. Telefunken. 6.41126.

Canciones de Troveros. Studio der frühen musik. Telefunken. 6.41275.

Canciones de Troveros y Minnensänger. Studio der Frühen musik. Telefunken. 6.41208.

Carmina Burana. Studio der Frühen musik. Telefunken. 6.35319. 2 discos.

Música Ibérica. Studio der Frühen musik. Telefunken. 6.48004.

Música de los Ministriles. Studio der Frühen musik. Telefunken. 6.41928.

Diccionario de instrumentos antiguos. Diversos intérpretes. Harmonia Mundi. HM. 445. Album 3 discos.

Lieder de Oswald von Wolkenstein. Studio der Frühen musik. Emi. C 063-30.101.

Canciones de Trovadores. Studio der frühen musik. Emi. C. 063-30129.

René Clemencic y sus flautas. Obras diversas. René Clemencic. Harmonia Mundi. HM. 384.

Música para Robin Hood y su rey. St. George's Canzona. Director: John Sothcott. Hispavox. S. 90.105.

Actos conmemorativos del séptimo centenario de Alfonso X el Sabio

A lo largo de 1984, con motivo del séptimo centenario de la muerte de Alfonso X el Sabio, se han celebrado una serie de actos conmemorativos en distintas ciudades españolas.

A primeros del mes de abril se reunieron un centenar de historiadores en un Congreso Internacional cuyas diversas fases tuvieron lugar en las ciudades de Madrid, Toledo, Ciudad Real, Murcia, Granada, Cádiz y Sevilla. La inauguración de este congreso en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de Madrid, presidida por Emilio Sáez, presidente de la Asociación Española de Estudios Medievales y organizador del Congreso. Sáez habló de la dimensión artística y cultural de Alfonso X, cuya figura no tiene parangón en la historia de España por sus aportaciones a la popularización y difusión de la lengua española, la difusión de conocimientos de las civilizaciones cristiana, árabe y judía, y por el impulso que dio a la ciencia, el derecho, la música y las artes plásticas.

Los conciertos conmemorativos fueron igualmente en número considerable. El Ciclo de Ibermúsica del IV Festival de Primavera, ofreció, con el patrocinio del Banco Hispano Americano, un concierto de Pro Cantione Antiqua, de Londres, dirigida por Mark Brown, en la Iglesia de la Encarnación, de Madrid. Los Encon-

tros Europeos polo Camiño de Santiago dedicaron especial atención a la conmemoración, programando tres conciertos, uno del grupo SEMA, otro del New London Consort y otro del trío formado por Marías, Fresno y Orellana. También el XI Festival Ibérico de Música de Badajoz incluyó un programa Alfonso X a cargo del Cuarteto Renacimiento, con los cantantes Ana María Leóz y José Foronda.

El 4 de abril, el diario *El País* dedicó una separata al séptimo centenario, escribieron en ella artículos: Julio Valdeón, José Luis Martín, Javier Faci, Mercedes García Arenal, Carlos Estepa, Ana Domínguez, José Filgueira, Julio Samsó, Juan José Rey, y Víctor Nieto, Miguel Ángel Ladero, José Manuel Pérez Prendes, Jaime Ferreiro y Marta López Ibor. El diario madrileño *ABC* también dedicó a Alfonso X varias páginas, reproduciendo el texto de algunas Cantigas y con las firmas, entre otros, de Claudio Sánchez Albornoz y Antonio Rumeu de Armas. Otras publicaciones han dedicado espacios considerables a glosar la figura del Rey Sabio y entre ellas cabe destacar el último número de la *Revista de Occidente*, monográfico sobre Alfonso X y con artículos de gran importancia.

A finales del mes de mayo la Casa de Cultura de Zamora organizó un ciclo Alfonso X, con las actuaciones de Pro Musica Antiqua de Madrid, que dirige Miguel Ángel Tallante y el Grupo Universitario de Cámara del Aula de Música de Compostela, así como una audición comentada de Ismael Fernández de la Cuesta sobre **Alfonso X, Rey trovador**.

El Ministerio de Cultura organizó una exposición en Toledo que fue inaugurada por los Reyes de España el 12 de junio, fue instalada en el Museo de Santa Cruz y en ella se exponían 226 obras de distinta significación, acerca de la época y la figura de Alfonso X. Colaboraron en esta exposición, que permane-

ció abierta hasta septiembre, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, la Diputación Provincial de Toledo y su Ayuntamiento, la Confederación Española de Cajas de Ahorro y la Caja de Ahorros de Toledo. Posteriormente, esta exposición fue **CONTESTADA** por algunos sectores en base a una miniatura del Ordenamiento de Alcalá exhibida erróneamente, según algunos historiadores. De la exposición se editó un importante catálogo con artículos y reproducción a color del material expuesto.

En el Festival de Otoño de Madrid hubo dos conciertos dedicados a Alfonso X en lo que se denominó la I Semana de Música Española. El primero de ellos fue ofrecido por Pro Musica Antiqua de Madrid con las **Cantigas de amigo, d'escarnio e maldizer**. El New London Consort, que dirige Philip Pickett, ofreció un segundo con la interpretación de las **Cantigas de Santa María**. En este Festival, se realizaron una serie de mesas redondas durante tres días sobre Alfonso X, contando con las ponencias de Ismael Fernández de la Cuesta, M. Randel, Carmen Gómez Muntané, Rosario Álvarez, Jacinto Torres y Gerard Le Vot. Tras este seminario, se llegaron a las conclusiones siguientes: «*La necesidad de investigar especialmente sobre los problemas rítmicos y la posible relación de las Cantigas con la música de tradición oral y sobre la iconografía musical en relación con los datos obtenidos a través de la arqueomusicología*». Este Seminario también fue **CONTESTADO** por la organización cerrada y la ausencia de algunos especialistas en materias concretas.

Muchos han sido los conciertos programados con las **Cantigas de Santa María** y seguirá haciéndose, puesto que el «Año Alfonso X» no acaba hasta el mes de abril, fecha de la muerte del Rey Sabio.

En lo que se refiere a nuestra publicación, *RITMO* se ha ocupado de la figura y la obra de Alfonso X en diversas ocasiones a lo largo de sus cincuenta y cinco años de existencia. En primer lugar, remitimos a nuestros lectores a la «Discoteca Básica» sobre las **Cantigas** que, escrita por Pablo Cano, publicamos en el número 505, de octubre de 1980. Otros artículos publicados en *RITMO* fueron la serie de cuatro que, sobre el tema de las **Cantigas**, se publicaron en los números 19, 20, 22 y 23 de *RITMO*, correspondientes al año 1930 y escritos por Antonio Margelli. Así mismo, el artículo titulado **La obra cumbre de la moderna musicología**, sobre la transcripción de Anglés de las **Cantigas**, escrito por Germán Prado, fue publicado en el número 182, de diciembre de 1944.

Sirvan la serie de estudios publicados en el presente número de *RITMO*, con motivo del setecientos aniversario, como una contribución más al conocimiento del Rey Sabio y una de las realizaciones no menos importante de la conmemoración.



En tal sentido realizar una pretendida discografía exhaustiva de las **Cantigas** resulta muy difícil, puesto que muchas veces los catálogos, tanto nacionales como extranjeros no recogen el contenido íntegro de los discos con obras de diversos autores. En todo caso, he procurado, tras consultar el mayor número posible de catálogos, seleccionar las interpretaciones más importantes.

Sería interesante, si dispusiéramos de espacio, realizar un análisis de las distintas formas interpretativas con que los intérpretes se han acercado a la magna obra de Alfonso X el Sabio. En obras de una naturaleza tal como las **Cantigas** el intérprete debe resolver problemas anteriores al de la propia ejecución, cual es, y no pequeño, el de elegir la transcripción adecuada. En las muy interesantes notas publicadas por José López-Caló en el folleto que acompaña al disco del Grupo Universitario de Cámara de Compostela, titulado **Canciones de Romeros y Peregrinos**, se estudia con detenimiento este problema. Así señala textualmente:

«Debo advertir que en las confidencias que me hizo repetidas veces sobre este tema Anglés, me dió siempre una versión ligeramente diferente de la que ofreció en su libro, que ante las dificultades que encontraba en la transcripción que estaba haciendo, siguiendo la teoría modal, y «lo mal que cantaban» (era esta una expresión que él usaba mucho) aquellas melodías, se acordó de la frase de Ludwig, que también recuerda en el texto copiado, pero ligeramente diferente de como me lo tiene dicho muchas veces: «Si alguna vez usted encuentra un códice que por su notación le demuestre que debe seguir otros principios de transcripción diversos de los míos, siga al códice, puesto que el notador y el copista sabían de la música que componían y copiaban mucho más que nosotros».

Pero si el problema de la transcripción es, como se puede deducir por lo señalado anteriormente, nada desdeñable, también lo es y no menor el de la propia ejecución musical, tanto en sus aspectos instrumentales como en los vocales. Basta para ello remitir al lector a lecturas tan diferentes de concepción y resultados como las realizadas por el Clemencic Consort, o el Grupo Música Ibérica de Holanda, o la Schola Cantorum Basiliensis.

A la luz de las investigaciones más modernas, y por supuesto sin omitir el

DISCOGRAFIA

Por Gerardo Queipo de Llano

La renacida afición a la música medieval producida, en el aspecto estrictamente discográfico, a partir de la última década ha tenido notable influencia en el incremento de discos dedicados a la obra musical de Alfonso X el Sabio, tanto en ejemplares exclusivamente integrados por Cantigas, como por aquellos otros que incluyen selecciones de música antigua y en las que figuran una o varias Cantigas del monarca toledano.



gusto personal de quien esto escribe quizás la versión que más se aproxime a un ideal utópico y nunca realizable de las **Cantigas** de Alfonso X el Sabio, sea la visión vitalista, muy técnica, pero no por ello falta de sentido de lo popular que realiza René Clemencic con su conjunto.

Ultimamente conjuntos españoles, como el Grupo Universitario de Cámara de Compostela que dirige con acierto Carlos Villanueva, profundizan en lecturas que nos colocan ya a nivel europeo en este terreno.

Cantigas de Santa María

Cantigas: 1-20-29-40-118-79-384-216-100-166-159-11-302-58-353-25-179-2-222-320-279-380 y 401. Egger. Coro del Valle de los Caídos. Atrium Musicae. Ochoa de Olza. Hispavox. HHS-1.

Instrumentación: Órgano positivo, regalía, flautas, rabel, viola tenor, cítola, chirimía, fídula, viola discantus, rebec, zamfona, laúd, salterio, arpa gótica, canun, vihuela de mano, guitarra morisca, campanil y diversos instrumentos de percusión. Grabado en la Colegiata de Covarrubias.

Cántigas: Prólogo, 2-30-264-5-59-47-322-37. Clemencic Consort. Figueras, Vandersteene, Liendo, Zosso. Harmonía Mundi HM 977. Grabado en noviembre de 1976.

Instrumentación: Zanfona, zarb, flauta de pico, flauta pastoril, crócalos, vieillas, chirimía gigante, bombardas, guitarra sarracena, tympanon, carrillon y tambor.

Cantigas 340-166-100 (1ª versión) -73-13-370-303-25. Clemencic Consort, Figueras, Vandersteene, Liendo, Zosso. Harmonía Mundi HM 978. Grabado en noviembre de 1976.

Instrumentación: Zanfona, flauta dulce, flauta doble, silbato, rabel morisco, rubebe, guinbarda, castañuelas, tambor, cornet a Boukuin, crócalos, hochet y zarb.

Cantigas 1-173-179-21-111-167-160-47-125-136-42-29-50-34-12-176-183-140-147-144-127-68 y 100.

Música ibérica de Holanda. Director, Nelly van Ree Bernard. Mec 1022/3. Dos discos. Grabado en la iglesia de Santa María Minor, Utrecht, Holanda.

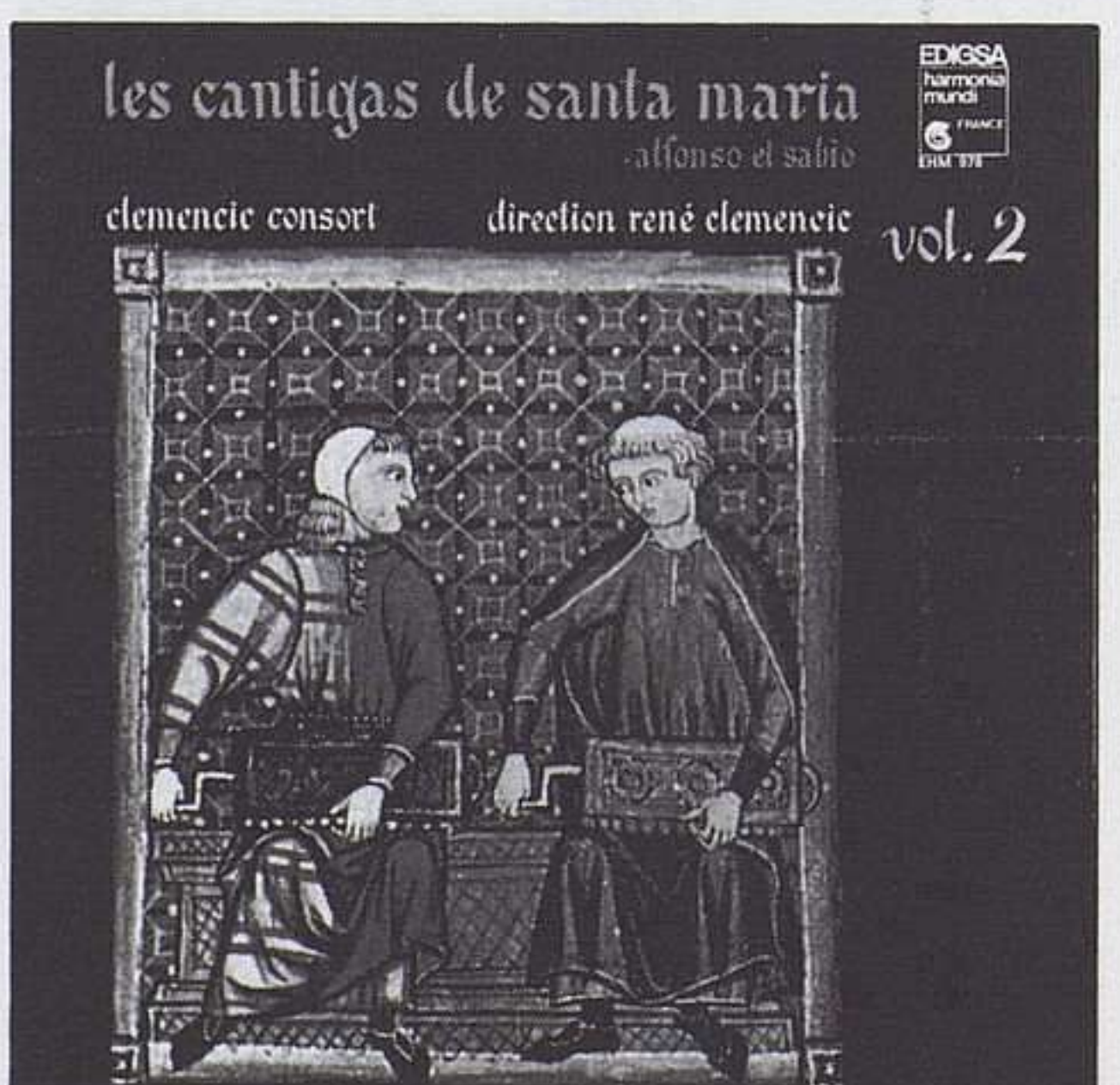
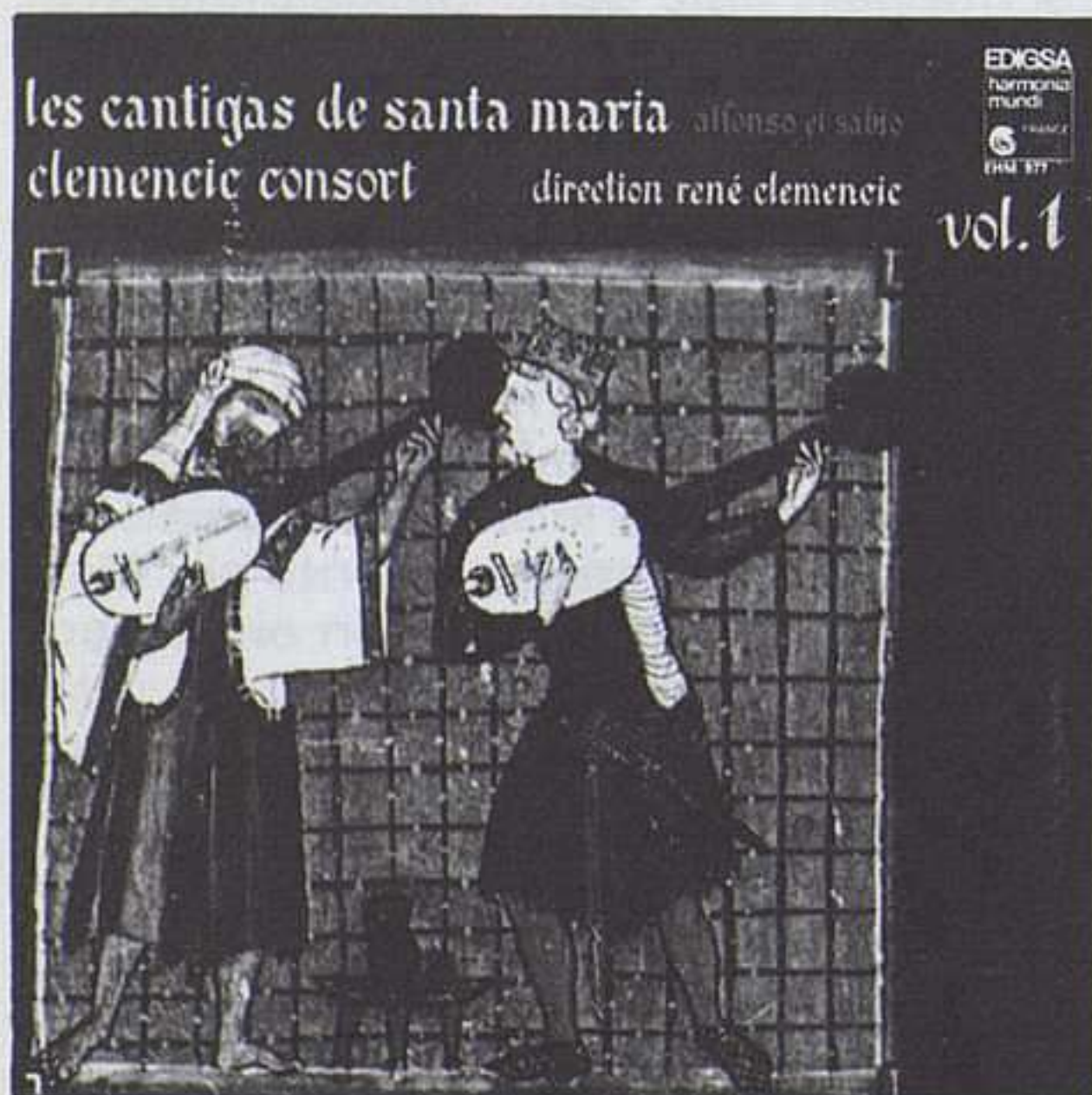
Instrumentación: Canon entero, guitarra morisca, laúd, vihuela de arco, darabuca, rabel morisco, fídula, dulzaina, flauta dulce soprano, medio canon, viola de arco, flauta dulce contralto, pandereta, rebec, chirimía, castañuelas, cinturón de campanillas y atabales pequeños. Es de destacar la extraordinaria presentación gráfica y literaria que acompañan a estos dos discos, contenida en un libro de más de cien páginas con colaboraciones de José María Llorens, José María Lamaña, José Guerrero Lovillo y José Filgueira Valverde. Esta grabación ha obtenido el premio internacional de la crítica discográfica IRCA, 1981 y el premio Ministerio de Cultura a la mejor grabación cultural otorgado en Valladolid en 1981 en la V Bienal Internacional del sonido.

Cantigas 175-26 y 159. Grupo universitario de Cámara de Compostela. Director, Carlos Villanueva. Hispavox (60) 160 209. Grabado en abril de 1984.

Instrumentación: Flauta de pico, zanfonas, guitarra morisca, viola violín y percusiones.

Cantigas 100-181-195-260 y 389. Schola Cantorum Basiliensis. Director, T. Binkley. EMI 067-099-898.

Cantigas 2-4-22 y 77. Grupo Universitario de Cámara de Compostela. Director: Carlos Villanueva. Hispavox S. 60. 688. Grabado en Galdácano en enero de 1982.





Monumentos históricos de la música española.

1. Música en la Corte de los Reyes Católicos.
2. Música para viola de gamba de Diego Ortiz.
3. Música orgánica española de los siglos XVI y XVII.
4. Música en la Corte de Carlos V.
5. Canciones y villancicos de Juan Vázquez.
6. Música instrumental de los siglos XVI y XVII.
7. Música para tecla de los siglos XVI y XVII.
8. Música instrumental del siglo XVIII.
9. Canto mozárabe.
10. Música de cámara en la Real Capilla de Palacio (siglo XVIII).
11. El cancionero musical de la colombina.
12. Música para violín del siglo XVIII: Seis sonatas de José Herrando.
13. Música en la Corte de Jaime I (1209-1276).
14. Organistas españoles del siglo XVII. Pablo Bruna.
15. Las cuatro ensaladas de Mateo Flecha, el Viejo, siglo XVIII.
16. Maestros de capilla de la Catedral de Oviedo, siglo XVIII.
17. Cantatas barrocas españolas del siglo XVIII.
18. Maestros de capilla de la Catedral de León (siglo XVIII).
- 19/20. Polifonía religiosa española del siglo XVI: Francisco Guerrero.
21. Maestros de capilla de la Catedral de Las Palmas (siglos XVII y XVIII).
- 22/23. Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio.
- 24/27. Obra musical completa de Juan de Enzima.
28. Música en la obra de Cervantes.
- 29/30. Polifonía Religiosa española del siglo XVI. Tomás Luis de Victoria (1548-1611). (Próxima aparición).
31. Misa «Scala Aretina», de Francisco Valls (siglo XVIII).

CANTIGAS DE SANTA MARIA DE ALFONSO X EL SABIO

Libro—Disco, 128 pág., 2 LP.

Edición especial de la colección "Monumentos Históricos de la Música Española" (nº 22/23), compuesta por DOS DISCOS de larga duración, con una selección de 23 cantigas, expresamente grabadas para esta edición por el conjunto "Música Ibérica", de Holanda e incluidos en UN LIBRO, de 128 páginas, profusamente ilustrado con 94 reproducciones en color y encuadernado en guaflex. Obra única, que recoge con rigor y autenticidad los aspectos musical, organográfico, literario e iconográfico que configuraron nuestro arte medieval.



	Discos	Cassetes
Precio de cada ejemplar:	1.700	600
N.º 19/20:	2.500	1.000
N.º 22/23:	8.000	1.200
N.º 24/27:	4.500	2.000

NOVEDADES COMPACT DISC

CBS MASTERWORKS



BACH: Suites para cello 3 y 6
YO-YO MA, violoncello

BACH: Suites para cello 1 y 2
YO-YO MA, violoncello

BACH: Suites para cello 4 y 5
YO-YO MA, violoncello

BEETHOVEN: Sinfonías 1 a 9
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

BRAHMS: Sinfonías 1 a 4
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

BRAHMS: Concierto para violín
ISAAC STERN, violín
Filarmónica de Nueva York
ZUBIN MEHTA

BRUCKNER: Sinfonía 4
O.S. de la Radio de Baviera
RAFAEL KUBELIK

BRUCKNER: Sinfonías 4, 7 y 9
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

CHOPIN: Concierto para piano 1
MURRAY PERAHIA, piano
Filarmónica de Nueva York
ZUBIN MEHTA

DVORAK: Concierto para cello
TSUYOSHI TSUTSUMI, cello
O. Filarmónica Checa
ZDENEK KOSLER

DVORAK: Sinfonías 8 y 9
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

MAHLER: Sinfonía 1 «TITAN»
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

MAHLER: La canción de la Tierra
MILDRED MILLER, ERNST
HAEFLIGER
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

MOZART: Sinfonías 35 a 41
O.S. de la Radio de Baviera
RAFAEL KUBELIK

MOZART: Pequeña Serenata
Nocturna. Oberturas
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

MOZART: Sinfonías 35 a 41
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

MOZART: Conciertos para
violín 1 y 2
St. Paul Chamber Orchestra
PINCHAS ZUKERMAN

PROKOFIEV: Suite de «El teniente
Kije»
Filarmónica de Los Angeles
MICHAEL TILSON-THOMAS

SCHUBERT: Sinfonías 5, 8 y 9
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

STRAVINSKY: El pájaro de fuego
Filarmónica de Nueva York
PIERRE BOULEZ

TCHAIKOVSKY: Concierto para
violín
ISAAC STERN, violín
Orquesta Sinfónica Nacional
MSTISLAV ROSTROPOVICH

Melodías Japonesas
YO-YO MA, violoncello

Portrait of JOHN WILLIAMS
JOHN WILLIAMS, guitarra

WAGNER: Preludios y Oberturas
Orquesta Sinfónica Columbia
BRUNO WALTER

Crítica discográfica



BACH: Concierto para flauta, violín y clave en La Menor, BWV 1044. Concierto para dos claves en Do Menor, BWV 1062. Sinfonía de la Cantata BWV 29. Raymond Leppard y Philip Ledger, claves. Richard Adeney, flauta. José Luis García Asensio, violín. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: Raymond Leppard. Philips 6514 276. Digital. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

El **Concierto BWV 1044** —recientemente aparecido en nuestro mercado en un disco Archiv que contaba con el fallecido Karl Richter como director— es fruto de la transcripción y el arreglo por parte de Bach de diversas composiciones clavecinísticas y organísticas propias. El resultado es una obra larga, a ratos farragosa, de interés desigual, en la que los tres instrumentos solistas —flauta, violín, clave— han de soportar el peso principal de la interpretación, ya que la importancia del cometido del resto de la orquesta —que no aparece siquiera en el segundo movimiento, escrito, como el Andante del **Concierto de Brandeburgo núm. 2**, a la manera de un trío-sonata— es muy reducida a lo largo de toda la partitura.

No ocurre lo mismo en el **Concierto BWV 1062**, transcripción del **Concierto para dos violines** en Re Menor de Bach. Estamos aquí ante una obra —y un arreglo— más atractivos, en la que las originales partes de violín han sido enriquecidas, respetando en su esencia el primitivo tejido orquestal. De ahí que el mayor interés estribe en la comparación de ambas partes solistas, que resulta sin duda instructiva y reveladora de cómo enfocaba Bach el arte, que tanto cultivara en vida, de la transcripción. No menos interesante resulta el arreglo del famoso Preludio de la **Tercera Partita para violín**, que en la Sinfonía de la **Cantata BWV 29** se halla encomendado al órgano, arropado —que nunca tapado— por la orquesta, que traduce una especie de acompañamiento de carácter no específicamente temático.

La interpretación de Leppard al frente de la ECO es extraordinaria, notablemente mejor, en el caso del primero de los **Concier-**

tos, que la ya referida de Richter. Soy consciente de que mis críticas de los discos del director inglés son siempre muy favorables. De ahí que, tratando de evitar caer en apriorismos que sólo comportarían la imposibilidad de realizar una labor objetiva e imparcial (entendiendo ambos términos en su sentido relativo y nunca absoluto), haya escuchado este disco abstrayendo en lo posible el nombre del director y aguzando al máximo mi, mayor o menor, capacidad crítica. Es posible: estamos ante una gran versión, fresca, vital, clara, comunicativa y rebosante de estilo. Leppard, que realiza su doble misión de director y clavecinista con admirable competencia, cuenta, asimismo, con tres solistas excepcionales: Ledger, ya casi dedicado de lleno a tareas directoriales, muestra sus indudables dotes como clavecinista, ya puestas de manifiesto en anteriores registros con el propio Leppard; Adeney demuestra una vez más su musicalidad y su dominio de la gama dinámica y los recursos expresivos en su instrumento; García Asensio, por último, exhibe su bien conocida afinidad hacia la música de este período y el bellísimo sonido de sus Stradivarius.

En suma, disco ideal para conocer las diversas facetas del Bach transcriptor servido en una modélica interpretación, grabada con un extraordinario y transparente sonido digital.—**LUIS CARLOS GAGO.**

BAGUER: Sonatas. Jordi Vilaprinyó del Perugia, piano. Etnos 02-A-XXI.

Interpretación: ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

El conocimiento actual de la escritura para teclado del XVIII español ha avanzado considerablemente con respecto a fechas todavía muy próximas. Ediciones fonográficas como las de Etnos han venido a contribuir —en cuanto a difusión— en esta línea. El campo que queda por investigar, en éste y en los restantes géneros, es aún enorme.

Carlos Baguer, organista de la Catedral de Barcelona durante 22 años, es un compositor del setecientos final —muere en 1808— que se aleja ya del gran tronco central Scarlatti-Soler. Su mundo es el del clasicismo, con una sorprendente proximidad a las maneras de hacer imperantes en centroeuropa. Se anuncia también en su estilo el paso a primer plano de la subjetividad, aunque naturalmente sin toda la fuerza que va a desplegar inmediatamente el romanticismo.

Las interpretaciones de las **Sonatas** que figuran en este disco son aceptables como una primera aproximación a un repertorio preterido hasta hoy. El piano moderno se muestra como un medio sonoro totalmente inadecuado para la música de Baguer.

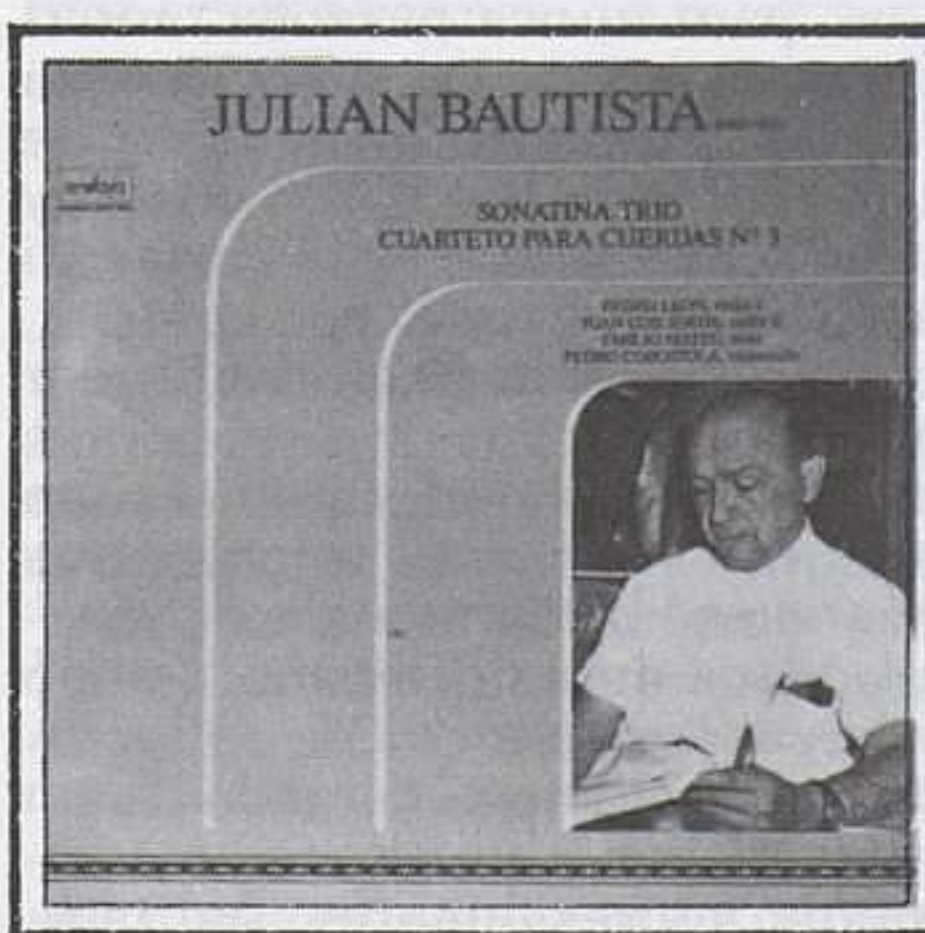


El pianista adopta en general un estilo imitativo del clave en un empeño destinado a una nula viabilidad. La sonoridad alcanzada, que podríamos llamar híbrida, es de un atractivo muy escaso.—**ENRIQUE MARTINEZ MIURA**

BAUTISTA: Sonatina Trío. Cuarteto núm. 3. Pedro León, Juan Luis Jordá, violines; Emilio Mateu, viola; Pedro Corostola, violoncelo. Ensayo ENY-960.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

La discografía española se muestra muy lenta en recuperar la historia musical de este país, terreno en el que hay tantísimo por hacer. Por esto grabaciones como la que se comenta, patrocinada por el Ministerio de Cultura a través de la Dirección General del Libro y Bibliotecas, cobran un valor especial. Dentro de la música del siglo XX español es urgente el repaso de la generación de la República, o del 27, momento creativo de gran alcance y que la guerra truncaría dramáticamente. Tiempo atrás se tuvo ocasión de comentar una edición con obras del mentor de la generación, el crítico Adolfo Salazar (Disco Ensayo ENY-958. Reseña en RITMO núm. 540, p. 41). Es ahora Julián Bautista, creador muy singular, quien ha sido objeto de atención fonográfica. El madrileño supo siempre conseguir una voz personal a lo largo de su carrera. Su evolución puede seguirse brevemente en este disco que selecciona dos páginas de cámara para cuerda



de la juventud, **Sonatina**, y la etapa final del autor, **Cuarteto núm. 3**.

Las interpretaciones cumplen correctamente con su misión de dar a luz una música por largo tiempo olvidadas. En cierto sentido cabría decir que son las mejores de las posibles, dadas las condiciones de la publicación. La suficiencia de lo obtenido deja translucir su nivel de simples lecturas. Así, la versión del **Cuarteto** dista mucho del dramatismo bartokiano que se adivina en su escucha. La **Sonatina** plantea menos problemas y su traducción es eficaz.—**E.M.M.**

BEETHOVEN: Septimino, Op. 20. Trío para clarinete, cello y piano, Op. 11. Nuevo Octeto de Viena. Decca, Ace of Diamonds, SDD 528.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Las dos grabaciones aparecidas en nuestro mercado del Nuevo Octeto de Viena —**Quintetos para clarinete** de Mozart y Brahms y **Trío con clarinete** de Mozart—, aparecidas todas ellas, a pesar de ser grabaciones recientes, en la serie económica de Decca, se erigen probablemente, como ya escribimos en su momento, como primeras opciones para hacerse con tales obras. Otro tanto ocurre con este nuevo **Septimino** de Beethoven, el más redondo de cuantos he escuchado, incluyendo, claro, el extraordinario del primitivo Octeto de Viena, el liderado por Boskovsky, aparecido en esta misma serie.

Sería inútil y aburrido enumerar una vez más las virtudes de la interpretación de estos completísimos músicos, todos primeros atriles de la Filarmónica de Viena: empaste, dinámica, fraseo, estilo, comunicatividad, sonido, espontaneidad, articulación, equilibrio, todo ello es perfecto. A destacar, como ya ocurriera en los discos mencionados al principio, la magia del sonido del clarinetista Schmidl y el liderazgo espiritual —fácilmente aprehensible— del violinista Binder, uno de los concertinos de la Orquesta vienesa —que nos brinda una soberana lección violinística a lo largo de todo el **Septimino**: escúchesele, por ejemplo, en su cadencia del último movimiento— se permite el lujo de tocar el piano en el **Trío Op. 11**, una obra amable y de grata escucha que no se encuentra, a pesar de ello, entre lo más interesante del primer Beethoven. Obvio es decir que no se nos aparece aquí como un consumado pianista —existen ciertos problemas de digitación en los pasajes rápidos y algún que otro momento de escasa claridad— pero, como sigue mostrándose como un consumado camerista, un inteligentísimo intérprete y un perfecto conocedor de este lenguaje, salva

aquéllos y ésta con una habilidad y un buen gusto admirables, las mismas virtudes que han hecho de él uno de los más reputados directores de operetas vienesas de la actualidad (!). Schmidl está nuevamente inmenso y Dolezal, al cello, nos brinda una soberana lección de fraseo y belleza sonora en su solo del segundo movimiento.

En suma, disco imprescindible, grabado con extraordinario sonido en la Sofiensaal de Viena, y con una duración muy superior a la habitual. Estamos a la espera de la publicación del *Octeto* de Schubert, ya grabado por estos mismos intérpretes en una versión que se erige igualmente como primera alternativa.—L.C.G.

BORODIN: En las estepas del Asia Central; **Danzas Polovtsianas.** **RIMSKY-KORSAKOV:** La gran Pascua Rusa; **El vuelo del moscardón.** **MUSORGSKY:** Una noche en el Monte Pelado. Orquesta Filarmonía y de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París. Director: André Cluytens. EMI, Acorde 037 11 0600.1.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Como se verá he dejado en blanco el apartado correspondiente a sonido: no, no ha sido por error, sino más bien por omisión, ya que, sinceramente, no sé como llenarlo. Es decir ¿qué calificación sonora se puede dar a un disco en el que los ruidos de prensado llegan a ser tales que, materialmente, impiden oír la música que, se supone, hay grabada en sus surcos? Quisiera pensar que no todos los discos de la tirada estarán en el estado de éste, aunque no puedo estar demasiado seguro de ello, ya que la superficie del mismo no revela, aparentemente, ningún defecto, lo que, por desgracia, parece confirmar que el MAL ESTÁ EN SU INTERIOR.



Me he atrevido, sin embargo, a calificar la interpretación, pues por lo que el disco en cuestión deje entrever, PARECE que contiene unas excelentes versiones. Cluytens, haciendo uso de una gama dinámica y una flexibilidad de tempi muy generosas, construyó en su día —la grabación data de 1960— unas interpretaciones llenas de efectismo sonoro, y de un carácter vehemente. Son versiones rotundas, muy recias e

idromáticamente apropiadísimas. En todo caso, y matizando más, me ha gustado especialmente la de *Una noche en el Monte Pelado* —de una fiereza que, a mi juicio, se adapta perfectamente al contenido programático de la obra— y *Danzas Polovtsianas*, esta última muy alejada de la languidez habitual con que se suele interpretar, y sí en cambio muy tersa y nerviosa.

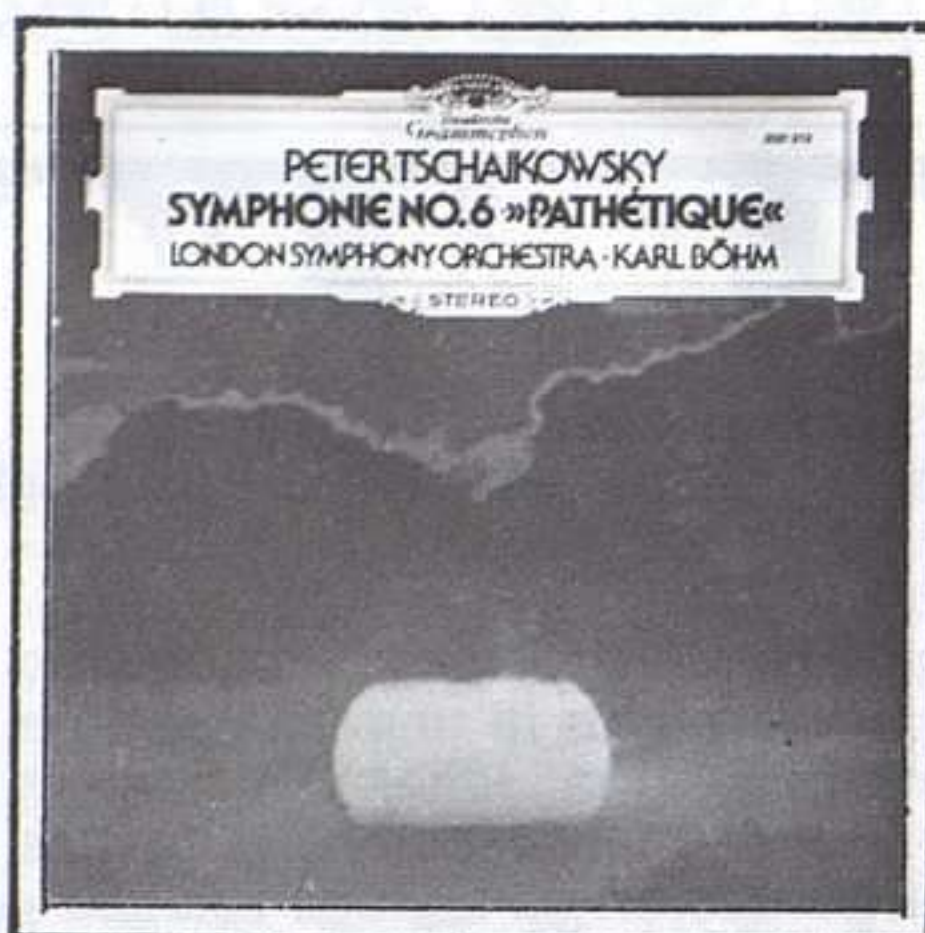
En fin, lo de siempre: EMI española publica en su serie Acorde discos interesantísimos. Pero como no se pueden escuchar...—P. GONZALEZ MIRA.

CHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 6 en Si menor, Op. 74 «Patética» Orquesta Sinfónica de Londres. Director Karl Böhm. Deutsche Grammophon 2531 212 Importado

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

El mundo del disco es el mundo de las sorpresas. Hasta hace poco, si alguien me hubiera hablado de esta *Patética* como una de las mayores glorias discográficas del desaparecido Karl Böhm, no hubiera podido creerle. Böhm nos ha dejado maravillosos discos de Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner, R. Strauss y Wagner, pero... ¿la *Patética* de Chaikovsky? Pues bien, tras escuchar el presente registro (realizado en noviembre de 1979) no tengo más remedio que añadir decididamente el autor ruso a la lista precedente y reconocer que esta *Patética* hay que situarla entre las tres o cuatro mejores versiones de la obra. Puede parecer una conclusión exagerada, pero invito al lector que tenga dudas a efectuar una comparación entre ésta y tres de las mejores versiones que actualmente hay en el catálogo: Klemperer (Acorde), Abbado (DG) y Giulini (DG digital).

Tal comparación resulta sumamente instructiva, pues a quien más se parece Böhm aquí es a Klemperer. El enfoque, la construcción e incluso los «tempi» de ambas versiones son muy similares. Con todo he de indicar que, aparte del tercer movimiento, del que Klemperer realiza una recreación genial, y del segundo, cuyo más perfecto traductor es Abbado, Böhm ostenta la primacía, en mi opinión, en los movimientos primero y cuarto. Lo primero que llama la atención (aparte de los «tempi», más lentos que lo habitual, pero nunca pasados ni inadecuados) es la emoción, la fuerza expresiva, la virilidad de esta *Patética*; nada en ella hay de lánguido, ni cursi, ni vulgar, ni sentimental, véase, por ejemplo, el famoso tema lírico del primer movimiento, expuesto sin la más mínima afectación, cómo resulta enormemente más intenso que cuando se lo manipula; o el «Allegro vivo» de este mismo tiempo (marcado a «tempo» de «allegro» y no de «presto»), cargado de un dramatismo y una tensión realmente impresionantes. Así tam-



bién, en el cuarto movimiento —quizá el fragmento más genial de esta versión— resulta emocionante escuchar sus temas, tantas veces lloriqueantes, interpretados con un vigor insólito; más que «Adagio lamentoso», este movimiento merecería llamarse, en manos de Böhm, «Adagio rabioso», tal es la fuerza expresiva y la intención rebelde que transmite. En cuanto al tercer movimiento, la realización orquestal —como la de toda la *Sinfonía*— es asombrosa; el «tempo», no tan lento como el de Klemperer, resulta muy adecuado para la indicación de «Allegro molto vivace», y la progresiva intensidad dinámica acumula toda la tensión en el final, con unos efectos verdaderamente electrizantes. Menos logrado, aunque suficiente el segundo tiempo.

Versión, pues, de primera categoría, en la línea de las últimas genialidades de Böhm (*Incompleta*, *Novena* de Beethoven, *Cuarta* de Schumann, etc.) y muy superior, desde luego, a la excelente *Quinta* de Chaikovsky (DG Digital) que grabaría en 1981, pocos meses antes de morir. Mención especial para la grandísima realización orquestal de la Sinfónica de Londres (agrupación de la que Böhm era presidente); creo que puede considerarse éste uno de sus mejores trabajos discográficos; todas sus secciones rinden al máximo, pero especialmente la cuerda posee en este caso un potencial sonoro y expresivo como no recuerdo en otras de sus grabaciones.

La toma de sonido, finalmente, es también antológica, realmente una de las mejores realizaciones del ingeniero Günter Hermanns. Tanto el timbre de los instrumentos, como su proyección y su presencia hacen de éste un registro analógico que deja atrás a bastantes digitales que conozco.—**LUIS SALES.**

DURUFLE: *Requiem.* Felicity Palmer, soprano. John Shirley-Quirk, barítono. Coro de Niños de la Catedral de Westminster. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Richard Hickox. Decca 9-50017.0. Digital. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Maurice Duruflé es organista titular, desde 1930, de la Iglesia de Saint-Etienne-du-Mont (París), y ha estado también a cargo de Sainte Clotilde y Notre-Dame. Nacido en 1902 en Louviers,

estudió en el Conservatorio de París, siendo Paul Dukas su maestro de composición. Su labor como compositor se limita a una docena de obras, entre las que este *Requiem* es la más larga e importante. Personaje de singular modestia, encerrado en su propio mundo y despreocupado de las corrientes vanguardistas de su época, no pretende romper con los esquemas tradicionales, y la estructura armónica de sus composiciones acusa la influencia de sus inmediatos antecesores: Fauré, Debussy, Ravel y su maestro Dukas. En su música se refleja además su formación y entorno litúrgico, y no obstante todas estas circunstancias, está impregnada de un tono muy personal y revela una fina sensibilidad musical e imaginación.

El *Requiem* en cuestión está dedicado a la memoria de su padre, y basado en el mismo esquema del de Fauré, utilizando el mismo texto latino, y considerando los dos solos de barítono, junto con el coro, en el «Domine Jesu Christe» y el «Liberá me», y el de la (mezzo) soprano en el «Pie Jesu», si bien —a diferencia del de Fauré— utiliza una orquesta mayor. El resultado es una obra no espectacular ni innovadora, pero de singular belleza, nobleza e intimismo religioso, enraizada en la liturgia, pero de un gran lirismo y sin caer en monotonías de ningún tipo.



El presente registro se compara muy positivamente con la versión anterior dirigida por Philip Ledger, con Coro del King's College y los solistas Janet Baker y Stephen Roberts (EMI, 1981). La dirección en la versión comentada es más compacta, sutil, muy matizada pero sin violencia de contrastes, con profundidad y autenticidad de sentimientos y recogimiento religioso, y con la claridad y brillantez necesarias. Los coros, excelentes; muy empastados y cuidadosamente dirigidos, sin los graves defectos de pronunciación de que adolecen los del King's College. La versión de Philip Ledger es con órgano, lo cual le confiere un color diferente, más litúrgico, pero la versión orquestal comentada no pierde con ello nada de su autenticidad e intimismo religioso. En cuanto a los solistas, Janet Baker, en la versión anterior, se muestra sin duda excelente en su breve cometido, y su excepcional musicalidad cautiva desde la primera nota, pero no está en un buen momento vocal (algo tremolante). Felicity Palmer, en la versión comentada, expresa con sensibilidad musical y goza de un

bello centro y grave correctos, aunque con alguna tirantez en los agudos. El barítono Shirley-Quirk, de voz noble y pastosa no muy amplia y con algo de nasalidad, ofrece unos resultados muy aceptables aunque no excepcionales, mientras que Stephen Roberts en la versión anterior es una voz atenorada y la interpretación es algo trivial, aunque musicalmente también correcto.

Técnicamente, la grabación es excelente, con buena presencia de sonido, bien balanceada y surcos silenciosos. En general, es un disco muy atractivo y recomendable.—FRANCISCO CHACON.

DVORAK: Sinfonía núm. 6 en Re mayor, op. 60. Orquesta Philharmonia, Londres. Director: Andrew Davis. CBS D 36708. Digital. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Este es, a mi juicio, el más logrado de los registros aparecidos hasta ahora del ciclo sinfónico de Dvorak que CBS ha encomendado a la Orquesta Philharmonia y al polifacético Andrew Davis; afirmación que valoro en su justa medida, ya que dicho ciclo dvorakiano a cargo del joven director de Hertfordshire mantiene siempre un alto nivel. Pero yo aún me atrevería a ir más lejos, si he de ser consecuente con la impresión recibida al escuchar este disco hace ya más de dos años: se trata para mí de una de las más grandes interpretaciones sinfónicas del compositor bohemio (circunscribiéndonos únicamente, como es natural, al terreno discográfico), por su perfecto idiomatismo, su justeza expresiva (con plena comprensión del contenido de la obra) y su excelsa realización material; una realización que está al servicio de la bella concepción musical que hay tras ella y huye del fácil efecto. Por esta gran interpretación, repito, Andrew Davis podría ser comparado perfectamente con los más grandes intérpretes de la música checa, como George Szell, Rafael Kubelik, Ferenc Fricsay o Vaclav Neumann, por citar a algunos.

Pese a ello, Andrew Davis nos propone una **Sexta** que —aun partiendo de ideas muy afines al autor— resulta no tan específicamente **ESLAVA** como son en general las versiones de los intérpretes que acabo de citar, todos ellos originarios de países eslavos. De esta manera esta **Sexta** de Andrew Davis parece mirar menos a la entraña popular de la música y más a la gran tradición clásica que hay en ella y que hay —y mucho— en todo Dvorak (esta **Sinfonía** entronca directamente con la **Segunda** de Brahms). Versión, pues, que yo me atrevería a calificar de **BRITÁNICA**, por su elegancia y refinamiento, más **DISTINGUIDA** que **GITANA**; donde los suaves contornos prevalecen sobre las aristas.

Entiéndase bien: todo ello no implica que Andrew Davis traicione la esencia musical de Dvorak o falsee el contenido amplia-

mente popular de esta hermosa música. Por el contrario, como he dicho antes, sus puntos de partida presentan gran afinidad con lo que entendemos debe ser la personalidad del compositor checo.

En primer lugar me gustaría destacar como líneas generales de la interpretación un acusado sentido del canto (obsérvese el tema de los cellos y su correspondiente contracanto en el oboe que configura la primera idea del segundo grupo de temas en el primer movimiento). No cabe duda que la componente canora es esencial en la música de Dvorak y Davis la realiza con indudable tino, como ocurre igualmente con la rítmica, deudora del origen dancístico de la música popular checa.

Otro gran acierto del joven director inglés reside en la exacta traducción de la atmósfera pastoral y campestre que rodea toda la **Sinfonía** (valga como ejemplo el refrescante diálogo de las maderas en el trío del «Scherzo», y el de éstas con los violines); Davis lo logra mediante una extraordinaria limpieza en la organización de las diversas texturas orquestales, un acusado sentido del color instrumental y una tímbrica suavemente perfilada. Todo ello unido a la claridad y transparencia que presiden el discurso, hace que el sonido que Andrew Davis extrae de la Philharmonia sea, a mi juicio, el ideal para esta música y se corresponda a la perfección con una de las claves en la interpretación de la música de Dvorak: ese sentimiento de íntima felicidad surgido al contacto con la naturaleza. La adecuada resolución de todos estos aspectos hace que esta versión pueda ser calificada de **FRAGANTE**.

Para terminar quisiera destacar pequeños aspectos aislados: por ejemplo, el realce que da Davis a todos los efectos contrapuntísticos de la obra (especialmente importantes en el primer y cuarto movimientos), logrando un impecable contraste polifónico que, como en Brahms, no es ni mucho menos obvio. Cabe hablar asimismo de otra cualidad importante, como es la importancia que Davis otorga a los elementos ornamentales, siempre presentes y complementando decisivamente la línea melódica fundamental (muy abundantes en el Allegro non tanto inicial y en el tercer movimiento, un scherzo de ritmos excitantes en su sección principal y de vivificador ambiente campestre en el trío). Hay en este scherzo (un *furiante*) un magnífico juego de intensidades, eso sí, sin salir nunca de una dinámica discreta, en absoluto exagerada, que hubiera podido resultar anacrónica en los postulados en los que se mueve la interpretación. Y finalmente quiero resaltar el extraordinario trabajo desplegado por el timbal, sin duda sabiamente aconsejado por Davis: en ocasiones se erige en protagonista destacando el impacto de los *tutti* (coda del primer mov.; creciente impacto sonoro al final del cuarto mov.) o dando realce a los valores rítmicos (como en el scherzo).

En definitiva, versión de gran categoría de la **Sexta** de Dvorak,

superior a las ya muy notables de Kertesz London Symphony (Decca) y Kubelik Filarmónica de Berlín (D G), anteriormente publicadas en España. Trabajo orquestal de primera categoría y sonido digital enormemente adecuado; ya que lejos de decantarse hacia lo meramente espectacular, sólo pretende resaltar los valores sonoros de la interpretación anteriormente expuestos. Y en verdad que lo consigue. Así pues, estamos ante un producto plenamente logrado sin duda uno de los mejores discos de música sinfónica aparecidos en nuestro país durante el presente año. Consecuentemente, mi recomendabilidad hacia el ha de ser incondicional.—**JUAN IGNACIO DE LA PEÑA**

FAURE: Requiem. Misa Baja.

Arlen Augér, soprano. Benjamin Luxon, barítono. Paul Smy, tiple. Coro del King's College, Cambridge. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: Philip Ledger. EMI, 067-14 34151 T. Digital.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

La sencillez es la principal característica de este **Requiem**, más adecuado a la liturgia que otros de su época, como los de Verdi y Berlioz, mucho más teatrales. Dos versiones precedieron a la definitiva; la primera era para coro de niños y niño solista, y fue estrenada dirigiendo el propio compositor en la Iglesia de La Madelaine (París) en 1888, y la segunda se dio a conocer en 1893. Habían de transcurrir otros 7 años hasta la aparición de la versión que hoy conocemos, con solistas adultos (barítono y soprano) e incorporando maderas y metales a la orquesta. A la muerte del compositor, en 1924, fue esta obra la escogida para el funeral, que tuvo lugar también en La Madelaine.



La grabación comentada, que data de 1982, pretende ser fiel a la sencillez y carácter litúrgico de la obra, con una dirección cuidadosa, recogida, delicada y con sentido religioso. Existe una versión anterior bastante diferente, dirigida por André Cluytens con la Orquesta del Conservatorio de París, solistas Victoria de los Angeles y Dietrich Fischer-Dieskau (EMI, 1963), más brillante, dinámica y rotunda, en la que utiliza un coro adulto, y en general

más convincente, sobre todo para una versión de concierto. El Coro de niños del King's College en la presente versión adolece de graves defectos de pronunciación (la «s» por la «t»), y resultan poco empastados, irregulares, y a veces inseguros («Agnus Dei»). En cuanto a los solistas, Arlen Augér está excelente, de gran uniformidad tímbrica, muy sutil, lírica y musical, aunque con expresión un tanto lineal; en mi opinión, algo inferior a Victoria de los Angeles con Cluytens, que resulta más expresiva, con más riqueza de timbre y exquisitez en el fraseo. El barítono Benjamin Luxon utiliza su voz de timbre noble y patoso, aunque algo tremolante, con inteligencia y musicalidad, pero no alcanza la belleza de línea y singularidad de Dieskau. Finalmente, la intervención del órgano (John Butt) añade color litúrgico a la versión comentada y resulta muy adecuada.

El registro incluye además la **Misa baja**, breve obra (8 minutos) compuesta inicialmente para voces femeninas y solistas, estrenada en 1881, pero la versión revisada data de 1906. Está dividida en cuatro movimientos (Kyrie, Sanctus, Benedictus y Agnus Dei), interviniendo la voz solista en el primero y el tercero, en este caso un niño (Paul Smy), de bonito timbre característico, pero con algunas dificultades para mantener el tono. El Coro de niños acusa tirantezas en los agudos. Está particularmente bien lograda la dirección en el Sanctus, con bello efecto a modo de eco, en pianísimo, así como en el final del Agnus Dei.

Técnicamente, la grabación es algo plana, con falta de contrastes y profundidad, y tiene algo de ruido de fondo. En general, es un disco interesante y bien aprovechado, pero la versión de Cluytens del **Requiem** es más atractiva.—**F.Ch.M.**

LISZT: Lieder: «Die Lorelei», «Nebrany menya moy drug», «Enfant, si j'étais roi», «Es muss ein Wunderbares sein», «Vergiftet sind meine Dieder», «Kling leise, mein Lied», «Es war ein König in Thule» y «Die drei Zigeuner». **BARTOK: Cinco Lieder Op. 16.** Sylvia Sass, soprano. Andras Schiff, piano. Decca 9-41032.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Incluye el presente registro, en primer lugar, una variada selección de **Lieder** de Franz Liszt, sobre textos en tres idiomas diferentes; uno en ruso, recientemente descubierto, sobre un poema de Tolstoi, otro en francés sobre un poema de Victor Hugo, y el resto en alemán, con textos de Heine, Goethe y otros. En segundo lugar, se incluyen los cinco **Lieder Op. 16** de Bartók, compuestos en 1916 sobre textos de Endre Ady, a quien tanto Bartók como Kodály consideraban como el más grande poeta húngaro de la época. Estas composiciones, que reflejan un profundo pesimismo, están escritas

PREMIO NACIONAL PARA EDITORAS MUSICALES DEL MINISTERIO DE CULTURA (DIRECCION GENERAL DEL LIBRO Y BIBLIOTECAS)

Obra más destacada del autor español actual

Este premio ha sido concedido en 1984 a la edición EMEC de las obras:

- Federico Mompou
«PASTORAL» (Canço i Dansa No. 15). Organo.
- Jesús Villa Rojo
«EGLOGAS». 3 Tromp., 3 Trompas, 3 Trombones.
- Carmelo A. Bernaola
«PER DUE...». Flauta y Piano.
- Enrique Llácer «Regolí»
«POLIRRITMIA PARA UN PERCUSIONISTA»
- Tomás Marco
«SOLEA». Piano.
- Andrés Lewin Richter
«REACCIONES III». 5 Clarinetes y Cinta.
- Claudio Prieto
«LIM 79». Clarinete, Piano, Percusión y Violín.
- Benet Clasablanca
«INFLEXIO TRIEDRICA I GRATUITA». Flauta, Clarinete y Piano.
- Ramón Barce
«ETERNA». Percusión, Clarinete y Piano.
- Jesús Fernández Lorenzo
«FUTUROS VIOLINISTAS». Violín y Piano.

OTRAS OBRAS PUBLICADAS EN 1984

- Fernando Remacha
«CONCIERTO PARA GUITARRA Y ORQUESTA». Partitura.
- Enrique Granados/Eduardo López Chavarri
«L'HIMNE DELS MORTS». Orquesta de Cuerda.
- Félix Ibarrondo
«BRISAS». Conjunto de Cámara.



EDITORIAL DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

Alcalá, 70 MADRID 28009. Tlf.: 276 39 50.
Télex: 44745 QUIR E.
Canuda, 45 BARCELONA 08002. Tlf.: 318 60 49.

en un lenguaje muy disonante, con una línea de canto entrecortada e intervenciones predominantes del piano.

La voz y la técnica de Sylvia Sass se revelan como excepcionales desde el primer momento, con un timbre bello y pastoso, de hermosas resonancias, el centro amplio y vigoroso, agudos grandes y vibrantes, aunque con cierta tendencia a hacerlos abiertos y estridentes, graves generalmente correctos si bien ocasionalmente algo descoloridos y empujados, y consigue unos «pianissimi» muy bellos, a veces casi milagrosos en una voz de su envergadura. En *Die Lorelei* el sonido es muy fluido y ligado, de gran dulzura, con mucho contraste en la parte más dramática, donde irrumpe enérgicamente su vigoroso centro, coronado con un agudo grande y de color homogéneo, terminando con un pianísimo extraordinario. El lied ruso, de Tolstoi, es de gran belleza, y Sylvia Sass lo canta con dulzura infinita. Con excelente dicción, también el lied en francés, de Victor Hugo, expresado con emotividad, agudos valientes, aunque a la frase en mezza-voce de la primera estrofa le falta algo de fuerza. Es destacable la delicadeza de expresión en *Es muss ein Wunderbares sein*, y la excelente musicalidad, no abusando de los portamentos y acometiendo las notas con limpieza y seguridad. Igualmente bien, con mucha vehemencia, en el dramático *Vergiftet sind meine Lieder* y en los «pianissimi» y bellos portamentos líricos de *Kling leise, mein Lied*, así como con decisión y energía en el lied épico *Es war ein König in Thule*. Finalmente, magnífico el *Die drei Zigeuner*, rítmico y veraz, y de grandes contrastes, seguramente algo excesivos y casi operáticos, lo que constituye su único defecto más notable. Los cinco *Lieder* de Bartók, de gran dificultad, están excelentemente expuestos, con soltura, seguridad, musicalidad y expresión.



El pianista Andras Schiff es poseedor de una aceptable pulsación, y ejecuta con limpieza, claridad y corrección, muy bien compenetrado con la cantante, pero le falta algo de intensidad emotiva, sobre todo en los momentos más dramáticos, como en *Vergiftet sind meine Lieder*. El sonido es bueno, sin distorsiones y bien balanceado, aunque la grabación del piano no está muy bien conseguida, resultando algo duro y seco. Se acompaña un encarte con los textos completos, traducidos, en tres idiomas. En su conjunto, un disco muy reco-

mendable. Se trata de la única grabación actualmente disponible en España de *Lieder* de Bartók. Y de Liszt, acaba de ser retirada de catálogo la antología de *44 Lieder* (4 discos, D.G.) magníficamente interpretada por Fischer-Dieskau y Barenboim.—**F.Ch.M.**

PACHELBEL: Obras para órgano. Organo: Peter Hurford. Decca, Argo 9-50035.4. Digital. Importación.

Interpretación * * * * *
Sonido: * * * * *

Que Pachelbel escribió algo más que su célebre *Canon* es cosa que los españoles (a través del disco) comenzamos a saber poco a poco. Este disco es una buena muestra de ello. Quince excelentes piezas para órgano nos ofrece Peter Hurford, y la primera impresión que se desprende de su audición, es que Pachelbel no fue un mero precursor de Bach.

Amigo de las miniaturas, este disco contiene algunas de ellas, muy notables, como son los cinco *Magnificats*, en los que los juegos más dulces del instrumento tienen un papel principal. De otro matiz sonoro resultan la *Chacona* que cierra la serie y la *Fantasia* inicial.

En resumen, se trata de una muy adecuada selección en la que priman los caracteres ya reseñados y de la que sale más que airoso el organista anglosajón Peter Hurford, cuyas recientes grabaciones con la obra de Buxtehude dan también fe de ello. Claridad expositiva, sensibilidad a toda prueba, se conjugan para darnos unas lecturas excelentes, sin caer en manierismos, muy al uso. El instrumento es el órgano de la Capilla de la Knok Grammar School, construido en 1965, que consta de tres teclados y pedal, si no de una gran potencia sonora, sí de una notabilísima flexibilidad y dulzura, apropiada para las piezas interpretadas.

La grabación, realizada en agosto de 1982, a cargo de Martin Berge, por el procedimiento digital, es muy encomiable, llegando el sonido del instrumento con limpieza inmaculada, a lo que contribuye a limpieza del prensado.

Disco de elevado interés, tanto por el autor, las obras, interpretación y medios técnicos. Las notas que figuran en la carpeta del disco son breves, pero esclarecedoras.—**GERARDO QUEIPO DE LLANO**

MOZART: Exsultate, jubilate, K. 165; Vesperae solennes de confessore, K. 339; Kyrie en Re menor, K. 341; Ave verum corpus, K. 618. K. Te Kanawa, E. Bainbridge, R. Davies, G. Howell; Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Sir Colin Davis. Philips 6500 271. Importación.

Interpretación: * * * * *
Sonido: * * * * *

Este disco agrupa cuatro obras religiosas que pueden considerarse a la altura de las más grandes de Mozart dentro de este género y que, a excepción del *Exsultate, jubilate*, no habían sido demasiado ofrecidas por el disco. Por lo tanto, y no olvidando que este mismo disco estaba incluido —exceptuando la citada obra— en la «Edición Mozart», publicada por Philips hace años y ya destacada, y que ahora se ofrece de importación, no hay más remedio que recomendarlo para todos aquellos que no tengan en su discoteca alguna de estas obras.



En cuanto a la interpretación, Colin Davis, con los excelentes Coros y Orquesta Sinfónica de Londres, nos brinda unas versiones llenas de calor y expresividad, revelando que ya por el año 1972 —fecha de la grabación—, era un consumado mozartiano. El único punto débil es el *Exsultate, jubilate*, donde Kiri Te Kanawa —quien por otra parte está sublime en el bellísimo «Laudate Dominum» de las *Vesperae solennes de confesor*— resulta bastante falta de gracia y con problemas vocales que le hacen resolver con dificultad manifiesta los escollos de esta obra tan interpretada. Colin Davis, por su parte, se muestra también aquí poco inspirado y algo pesante. De todas formas, este fallo —no estrepitoso— no altera la recomendabilidad del disco completo. Las grabaciones son estupendas. Se incluyen los textos cantados y los comentarios de carpeta en tres idiomas. No en castellano, por supuesto.—**TARTESSOS**

MOZART: Requiem, K. 626. Margaret Price, Trudeliene Schmidt, Francisco Araiza, Theo Adam. Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta Estatal de Dresde. Director: Peter Schreier. Philips 6514 320. Digital. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Lo primero que resalta en esta nueva versión del *Requiem* de Mozart dirigido por Peter Schreier es su tono sobrio, comedido, su musicalidad y buen gusto y cuidado —natural, siendo un cantante quien dirige— porque los solistas vocales y el coro canten con comodidad. Pero junto a estos valores, indiscutiblemente positivos, y que se mantienen a lo largo de toda la obra de una



forma coherente, se le puede achacar a esta dirección una cierta asepsia y frialdad, sobre todo por parte de quienes prefieran otras versiones con mayor fuerza e intensidad dramática, como las dirigidas por Daniel Barenboim (EMI, descatálogo) y la última de Karl Böhm (D.G.) 2530143.9, consideradas por muchos como modélicas.

El Coro de la Radio de Leipzig, por voces y afinación, está extraordinario. También la Staatskapelle de Dresde. Los solistas, bien conjuntados y respondiendo a la línea del director, aunque a Theo Adam se le note el paso de los años, Trudeliene Schmidt tenga una voz de poca consistencia y no muy bella y Francisco Araiza esté algo apagado. Margaret Price, a pesar de un cierto vibrato, destaca por encima de sus compañeros. La grabación es espléndida.—**T.**

MOZART: Sonatas para violín y piano, K. 301-4. Itzhak Perlman, violín. Daniel Barenboim, piano. Deutsche Grammophon 410896-1. Digital.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

No son excesivamente frecuentados por violinistas y pianistas las *Sonatas* mozartianas para estos instrumentos. Perlman y Barenboim parecen haber comenzado la grabación de la serie completa de las llamadas *Sonatas* de madurez de Mozart (o sea, de las que suelen tocarse con piano, frente a las anteriores

—que terminan en la *K31*—, en las que el instrumento de teclado suele ser un clavecín). Esta primera entrega no ha podido ser más esperanzadora.

Estamos ante una versión impecable estilísticamente; bien es sabido que, en esencia, son dos los enfoques más frecuentados de la música de Mozart: uno, galante y refinado; otro, intenso y visionario. Hay mucho en este disco del Mozart que hemos escuchado al director y pianista israelita, que ha elegido casi siempre el segundo de los enfoques señalados, pero el primero de éstos está aquí también presente en una no pequeña medida. Ciertamente es que las obras fueron escritas por Mozart con sólo 22 años, pero en ellas —y muy especialmente en la famosa *Sonata en Mi Menor, K. 304*— se hallan presentes no pocos rasgos que las hacen susceptibles de ser interpretadas conforme al enfoque barenboimiano. Así, ambos artistas nos ofrecen unas *Sonatas* con un indiscutible estilo mozartiano (claridad, refinamiento) y con una discutible, aunque para mí admirable, carga de introspección y subjetividad (ímpetu, ansiedad).

Técnicamente, la interpretación es prodigiosa. Ello no es extraño en Barenboim, pues su afinidad con Mozart es bien conocida hace años y sus virtudes como pianista son casi unánimemente reconocidas. Sí me sorprende en el caso de Perlman, que en sus dos únicas aproximaciones al autor de *La Flauta Mágica* —*Sinfonía Concertante para violín y viola* y *Conciertos núms. 3 y 5*— no se ha mostrado como un intérprete especialmente afortunado o inspirado de su música. Pues bien, el violinista judío se nos aparece en estas *Sonatas* como un consumado conocedor de los secretos y las dificultades que comporta la interpretación mozartiana: su sonido —que oculta aquí, por fortuna, parte de su extrema brillantez— es adecuado y su estilo, impecable (óigasele, si no, cómo frasea el inicio de la *Sonata K. 303* o su modo de realizar el «spiccato» en cualquiera de ellas). Con todo, es la casi increíble

compenetración entre ambos artistas lo que más me llama la atención. Ciertos unísonos son de una homogeneidad sonora ciertamente sorprendente (el pasaje de las corcheas de los compases 8 ss. del primer movimiento de la *K. 304*, que se repite varias veces, por ejemplo), los frecuentes diálogos son de una naturalidad y una fluidez realmente asombrosas y el planteamiento dinámico y agógico es de una extrema uniformidad. En suma, no sólo tocan juntos, sino que piensan juntos.

Sería absurdo extenderse sobre los numerosos detalles que hacen de esta interpretación una de las más geniales aproximaciones a la música camerística de Mozart que conozco y en la que sólo encuentro leves reparos en lo que se refiere al «tempo» elegido para el segundo —y último— movimiento de la *Sonata K. 304* —para mí demasiado rápido, lo que les impide quizás obtener unos resultados más acordes con la calidad de los pentagramas—, pues no haríamos sino redundar sobre lo ya expresado en síntesis más arriba. Por lo demás, la grabación, a cargo de Klaus Scheibe, es una de las que mejor han sabido recoger la especial sonoridad de esta agrupación instrumental. Si quiere saber lo que es la música de cámara, por favor, cómprese este disco.—**L.C.G.**

MUSSORGSKY: Cantos y danzas de la muerte (versión original). **Canción de la pulga.** **RACHMANINOV: 8 Canciones.** Martti Talvela, bajo; Ralf Gottoni, piano. Decca, 9-41031.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Primer recital de canciones grabado por Martti Talvela. El bajo finlandés posee una de las más importantes voces dentro de esta cuerda, de timbrado color, importante consistencia y atractiva homogeneidad. En el aspecto interpretativo, hay que destacar su musicalidad y nobleza de canto, y también hay que reconocer una insuficiencia para utilizar al máximo las grandes posibilidades de su importante material: fraseo cuidado pero sin garra, que conduce a inevitable monotonía; escasez de recursos expresivos y superficialidad, ya que el cantante no traspasa más que en limitadas ocasiones la barrera entre lo simplemente LEIDO (aunque lo haga muy dignamente) y lo INTERPRETADO. No capta la auténtica esencia del «lied», género en el que tantos —incluidos muchos de los GRANDES— se han estrellado.

Talvela ha estado siempre muy interesado por el mundo vocal de Mussorgsky —ha grabado los papeles del protagonista y de «Pimen» en *Boris Godunov*—. Los sobrecogedores *Cantos y danzas de la muerte*, en teoría una obra ideal para ser interpretada por Talvela, recibe una traducción sobria y contenida, muy interiorizada, pero de escasa fuerza comunicativa y también de cierta insuficiencia en la caracterización vocal de los diferentes

Círculo de Bellas Artes

José Luis Temes, delegado de la comisión de música del Círculo de Bellas Artes de Madrid, presentó el programa de esta sección para el primer trimestre del año 85. El 27 de enero y 3 y 10 de febrero y coincidiendo con la exposición del pabellón norteamericano en la última Bienal de Venecia, habrá tres conciertos con obras de John Cage, que comentará Llorenç Barber. El 17 de febrero, el pianista Claude Helffer interpretará las tres *Sonatas para piano* de Pierre Boulez. Eduardo Pérez Masada impartirá un curso de divulgación sobre: **La música de nuestro siglo: el período de entreguerras II.** Este Curso se celebrará todos los martes a partir del 15 de enero y será clausurado con un concierto de Beatriz Melero y Juana Peñalver. Del 17 al 21 de febrero la Sociedad de Pedagogía Musical organiza un curso de Jos Wuytack y del 29 de enero al 21 de febrero habrá un Seminario de Composición que impartirá Luis de Pablo.

personajes a los que alude en ciclo. Queda muy lejos de la interpretación de Vishnevskaya (Edigsa), que, sin estar ya en plenitud vocal, ofrece una impresionante lección de humanidad y emotividad. También es inferior a la de Christoff (EMI, no en España), visión muy teatral y algo exterior, pero denotadora de una personalidad arrolladora y una voz monumental. Un factor muy atractivo en esta publicación Decca es la utilización de la versión original pianística de Mussorgsky frente a las orquestaciones de Rimsky-Korsakov (EMI) y Shostakovich (Edigsa), la primera de las cuales deforma decisivamente la verdadera naturaleza de la partitura para convertirla en una colección de melodías exóticas y espectaculares, mientras la segunda es más fiel a la voluntad de Mussorgsky. Pero la labor pianística de Ralf Gothoni, habitual acompañante de Talvela, no destaca por su calidad, ya que está caracterizada por la blandura en la pulsación, la incapacidad para crear la brutal atmósfera de esta música y una ejecución plana, impersonal y falta de matices. Ashkenazy acompañó a Talvela en esta obra en un concierto ofrecido en transmisión radiofónica; es una lástima que no lo haga en esta grabación, pues su intervención rayó a gran altura. De Mussorgsky se incluye tam-

bién la **Canción de la pulga**, del **Fausto** de Goethe, muy inferior a los **Cantos**, y que es interpretada por Talvela sin mucha gracia, siendo nuevamente superado por Christoff.

La segunda cara presenta ocho **Canciones** de Rachmaninov, en las que tampoco mejora la interpretación, puesto que Talvela no sabe transmitir el alma rusa presente en estas bellas páginas (posiblemente, las de carácter menos europeo del compositor) y Gothoni no posee la talla para afrontar la escritura pianística de Rachmaninov. Una vez más, Vishnevskaya y Rostropovich permanecen insuperables en su versión de **Triste es la noche**, Op. 26 núm. 12, y **¡No me abandones!**, Op. 4 núm. 1 (DG).

La calidad de la grabación es el principal mérito del disco, ya que supera ampliamente en este aspecto a las de Edigsa y EMI, por claridad y homogeneidad en la toma de la voz. El piano queda en segundo término, lo que resta preponderancia a la intervención de Gothoni. El prensado es magnífico, sin ruidos de fondo ni molestias. Se incluyen los textos en ruso y su traducción castellana. Una espléndida presentación para una música de elevada inspiración ofrecida en interpretaciones que no alcanzan la altura esperada.—**R. BANUS**

V Festival de Música Romántica

Con un recital de Alicia de Larrocha que tendrá lugar en el Palau de la Música Catalana, comenzó el V Festival de Música Romántica, de Barcelona, manifestación de la Temporada 85 que, organizada por la Fundación Caja de Pensiones, está dedicada a las escuelas y a los grupos de compositores que cristalizaron en diversas naciones europeas durante el siglo XIX y, en algunos casos, hasta mediados de nuestro siglo.

En el programa de este Festival figuran obras de Grieg, Rachmaninov, Martucci, Smetana, Elgar, Borodin, Frank, Fauré, Wolf, Chausson, Duparc, Dvorak, Howell, Scriabin, Liszt, Field, Glinka, Chopin, Kodaly, Bridge, Esplá, Granados, Toldrá e Infante, e intérpretes de la categoría de Alicia de Larrocha, del Cuarteto de Varsovia (que, con Perfecto García Chornet, nos ofrece el poco habitual **Quinteto para piano** de César Frank) y la Orquesta de Cámara Reina Sofía, con piezas tan atractivas como la **Holberg Suite** de Grieg y **Les vistas al mar** de Toldrá.

De entre las actividades complementarias destaca el Curso de Interpretación para cantantes y pianistas, dedicado especialmente al nacionalismo español en la canción de concierto, y a cargo del profesor y pianista Miguel Zanetti.

La adquisición de abonos para los conciertos del V Festival de Música Romántica, que tendrá por escenarios el Palau de la Música Catalana, la Paloma y la sala de conciertos del Centro Cultural de la Caja de Pensiones, se puede efectuar en las taquillas del Palau de la Música, y las localidades se han puesto a la venta a partir del 29 de diciembre hasta la fecha de los conciertos en las taquillas del propio Palau o el mismo día del concierto en el local donde éste se celebre. Por otra parte, el 14 de enero se iniciaron los recitales de la integral de la obra para órgano de Johann Sebastian Bach programada por la Fundación Caja de Pensiones como aportación especial al Año Europeo de la Música, pero comprendida en el conjunto de manifestaciones organizadas por esta institución como temporada musical propia.

POULENC: Historia de Babar (El pequeño elefante). SATIE: Sports et Divertissements. José María Monegal, narrador; Liliana Maffiotte, piano. Columbia CS 8279.

Interpretación: * * *
Sonido: * * * *

Entre 1940 y 1945 Poulenc ilustra musicalmente la narración con dibujos de Jean de Brunhof **Historia de Babar**. Es la respuesta ingenua al dramatismo de los momentos históricos a que debe asistir el compositor. Este cuento infantil no alcanza, desde luego, la altura de un logro absoluto como es el clásico del género **Pedro y el lobo** de Prokofiev, pero con todo aún hoy conserva una gran frescura.

El humor desplegado por Satie en **Sports et Divertissements** cubre un más amplio registro que va desde lo mordaz a lo surrealista. Los 21 **DIBUJOS** sonoros a otros tantos textos del compositor, que son como guiones para el intérprete, tienen un interés musical por sí mismos, pero cobran una nueva luz en relación con la poética del absurdo de los poemas en prosa.

Las interpretaciones de la pianista Liliana Maffiotte responden plenamente al universo humorístico de ambas obras. Sus intervenciones son agudas, inteligentes y cargadas de intención. Eficaz, pero quizá algo plano, José María Monegal como narrador en la obra de Poulenc. Magnífica la toma sonora del instrumento.—**E.M.M.**

PROKOFIEV: los 2 Conciertos para violín y orquesta. Shlomo Mintz, violín. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director Claudio Abbado. Deutsche Grammophon 410524-1. Digital. Itzhak Perlman, violín. Orquesta Sinfónica de la B.B.C. Director: Gennady Rozhdestvensky. EMI 067 1430061. Digital.

Interpretación: * * * * (DG)
* * * (EMI)
Sonido: * * * * (DG)
* * (EMI)

Recién aparecida la versión de Stern/Mehta (CBS), comentada en términos elogiosos en estas páginas, se publican ahora dos nuevas grabaciones de los **Conciertos** de Prokofiev a cargo de dos de los pupilos preferidos del veterano violinista judío, Shlomo Mintz e Itzhak Perlman. Tenía cierta curiosidad por comparar lo que podían dar de sí uno y otro en estas obras y, en contra de lo que suponía —un gran equilibrio entre ambos—, la balanza se inclina claramente del lado de aquél, que cuenta, todo hay que decirlo, con una muy superior toma de sonido (al menos en España) y con una labor directorial de mayor calidad.

Mintz y Abbado nos presentan un Prokofiev poético, íntimo, casi camerístico, aunque sin dejar en ningún momento de ser incisivo (escúchese, por ejemplo, el «Poco piu mosso» —compases 126 ss.—

del tercer movimiento del **Concierto núm. 2**) e irónico. El director italiano ya había mostrado su conocimiento del lenguaje del compositor ruso y hace gala aquí de una dirección idiomática, atentísima a las evoluciones del solista, cuidadísima en su aspecto dinámico y refinadísima en el tímbrico (aspecto éste fundamental, dada la cristalina y precisa orquestación de ambas obras), con algunos detalles realmente asombrosos (c. 75 ss. de idéntico movimiento y **Concierto**). Mintz se muestra nuevamente como un extraordinario violinista, en posesión de un sonido extremadamente terso y bello y de una musicalidad que se adivina adecuada a cualquier tipo de repertorio (las afinidades entre las obras aquí grabadas y los **Conciertos** de Bruch y Mendelssohn son prácticamente nulas). El jovencísimo violinista judío frasea con delectación, nota por nota, su difícilísima parte, que traduce con una claridad como nunca habíamos escuchado en estos **Conciertos** (increíble especialmente en ciertos «pianissimi», como en los c. 44ss. y 110 ss. del bellísimo movimiento lento del **Concierto núm. 2**). Su técnica, como ya quedara patente en su premiado primer disco, es prodigiosa, permitiéndole afrontar sin aparentes dificultades las terribles demandas de ambas obras (dobles y triples cuerdas, sucesiones de trinos, frecuente explotación del registro agudo, pasajes rapidísimos...), logrando versiones claras y lógicas, con una orquesta atenta y precisa que arropa, se funde o se superpone a la parte solista. Podría preferirse una versión más RUSA y menos EUROPEA, como la citada en Stern/Mehta, pero en la que comentamos no faltan segundas intenciones o ironía, siempre presentes a pesar del enfoque preeminentemente lírico de Mintz y Abbado.

Itzhak Perlman grabó, con Erich Leinsdorf, un **Concierto núm. 2** de Prokofiev (RCA) decepcionante hace casi dos décadas. No nos defrauda menos su reciente versión, en la que aquél nos ofrece una traducción plana, lineal y sin interés de la extraordinaria partitura. Su sonido inconfundible, es de gran brillantez, pero no alcanza la belleza del de Mintz —un prodigio de matices diversos—, y su técnica, abrumadora, le sirve para salvar las dificultades de ambas partituras (aunque, cosa insólita, con algún que otro problema de afinación, como en los cc. 72 ss. del primer movimiento). Con todo, no acaba de calar de lleno en el mundo interior de estos **Conciertos**, complejo y cambiante, en los que se necesita un solista inspirado, cabal entendedor de su difícil lenguaje. Perlman no se muestra como tal y son apreciables tirones en su fraseo y brusquedades en las transiciones. También se requiere una dirección cuidadísima, muy atenta al aspecto tímbrico, y la dirección es aquí prácticamente inexistente, en parte por el deplorable sonido, en parte por la labor de Rozhdestvensky —mero comparsa del violinista israelí—, de modo que es prácticamente imposible escuchar las evoluciones de la orquesta,

que suena lejana y confusa. Sólo con la ayuda de la partitura y con un gran alarde de imaginación es posible enterarse de lo que suena detrás —nunca al mismo o superior nivel— de un violín solista que se erige como solitario y absoluto protagonista de la versión.

Algo mejor es su interpretación del **Concierto núm. 1**, pero siguen existiendo desigualdades en el discurso y faltando una riqueza tímbrica y rítmica más acusada. Perlman está más centrado en su parte solista, pero sigue sin ser secundado o ayudado en absoluto por el director ruso, cuya labor peca de superficialidad y de falta de imaginación. No parece muy descabellado pensar que aquél podría habernos ofrecido dos excelentes **Conciertos** de Prokofiev si se hubiera visto suficientemente motivado desde el podio por un director de la talla de Abbado.

La grabación del disco D.G. es excelente, pero la presencia sonora es escasa y el sonido es a veces algo opaco. La del disco EMI soy incapaz de adivinar si, en su origen, es buena o mala: únicamente sé que el prensado español es, para no perder la costumbre, terrorífico, convirtiendo la escucha de ambas obras en un auténtico suplicio.

En suma, si quiere hacerse con estos **Conciertos**, puede elegir entre la poética y bellísima versión de Mintz o la madurísima y extrovertida de Stern, está, excelentemente grabada. En cuanto a la de Perlman, mejor abstenerse.—L.C.G.

R. STRAUSS: El Caballero de La Rosa. Tomowa-Sintow, Baltsa, Perry, Moll, Hornik, Cole, Lipp, Zednik, Müller-Molinari, von Halem, Equiluz, Sima. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon 413 163-1, 4 discos. Digital. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Der Rosenkavalier supone (tras **Elektra**) el segundo encuentro de dos personalidades geniales: el escritor que Hugo von Hofmannsthal y el compositor Richard Strauss. En escasas ocasiones se ha logrado una relación tan perfecta entre el libreto y la música, incluso en comparación con otras óperas de los mismos autores. Strauss pone en música las pasiones amorosas de la Viena dieciochesca con exquisito nivel, y refleja también adecuadamente la paralela trama sainetística, con la debida vulgaridad. La vitalidad de la obra reside precisamente en la existencia simultánea de estos dos planos, y Hofmannsthal los plasma con la variedad expresiva del maestro que domina tanto los niveles más cultos y elevados como los más bajos y dialectales. La dificultad que presenta la interpretación de **El Caballero de la Rosa** consiste, en primer lugar, en un absoluto

control de la extensa y compleja partitura, tan llena de todo lo imaginable; en segundo, en un equilibrado balance entre los ambientes ya citados; y, en tercero, en la comprensión de la humanidad contenida en la obra.

La unión de todos estos elementos no es tan sencilla como pudiera parecer en un principio. Existen en el mercado —o han estado en él— varias grabaciones del **Caballero**, algunas de ellas muy notables. La de Erich Kleiber (Decca, 1954), con la Filarmónica de Viena —orquesta muy ligada a esta obra— posee un enorme encanto vienés, refleja perfectamente la decadencia (en este aspecto, llega a rozar lo enfermizo), una sonoridad muy refinada, pero se queda en bastantes ocasiones en la superficie de la obra, aunque lo hace de manera muy bella. La primera de Karajan (EMI, 1957) no tiene por parte de la batuta una visión clara, ni tampoco está deslumbrantemente realizada (como sí lo está la segunda): los diversos elementos aparecen alternativamente sin orden ni control. Estas dos versiones aparecen en grabaciones de sonido bastante flojo, monoaurales (aunque la segunda ha sido reprocesada según el sistema digital, y como tal será reeditada en España). A Georg Solti (Decca, 1969), director de la tercera opción más célebre hasta la fecha, le ocurre lo contrario que a Erich Kleiber: su versión es muy eficaz desde el punto de vista dramático, y la dirección es de gran altura (la de Kleiber también), pero le falta el encanto inherente a la obra (posiblemente, debería grabar la partitura de nuevo, paralelamente a las representaciones en el Covent Garden de Londres, ya que deduzco que actualmente habrá subsanado esta importante falta). Karajan, veinte años después de manifestar que no volvería a dirigir la obra, la puso en escena en el Festival de Salzburgo de 1983 (y después en el de 1984), y la ha vuelto a grabar con una fortuna infinitamente superior a la primera (al menos, en lo que a la dirección se refiere). Actualmente, contempla el **Caballero** como símbolo de una juventud irrecuperable, cuyo recuerdo puede activar su pensamiento. La decadencia vienesa no es (como para E. Kleiber) algo simplemente «bonito», sino un concepto alejado de lo concreto y encasillado y mucho más globalizador de una serie de sentimientos. El trasfondo que se percibe a través de las escenas juguetonas entre la «Mariscala» y «Octavian» tiene un regusto amargo e incluso trágico por lo que el paso del tiempo tiene de triste (monólogo de la «Mariscala», resignado pero no feliz), que lleva después a una inevitable alegría juvenil para «Octavian» al encontrar a «Sophie». Pero no sólo aparece el aspecto más trascendente. El acto III, una auténtica y espectacular demostración de técnica directorial, incluye todo el carácter teatral, y termina con una emocionante escena (trío y dúo finales, resumidores de toda una filosofía interpretativa y vital). El refinamiento ya habitual en Karajan ha logrado una plasmación

orquestal admirable, con una Filarmónica de Viena de sus mejores actuaciones (¡que ya es decir!). La belleza sonora sirve, como en muchas sorpresas del actual Karajan, como marco para una interpretación de inmensa musicalidad. Una visión enormemente sentida. El reparto, que incluye a varios de los cantantes habituales de Karajan, no es del todo coherente. Frente a un



homogéneo grupo de secundarios (la perfecta pareja de intrigantes italianos formada por Helga Müller-Molinari y Heinz Zednik, la vieja «Dueña» de Wilma Lipp —que continúa la tradición de otorgar este papel a veteranas intérpretes que fueron famosas, como Loose y Welitsch— o el adecuado «Faninal» de Gottfried Hornik) aparece un «tenor italiano» insuficiente y sin atractivo (Vinson Cole), cuya intervención en disco es poco justificable, después de haber cantado la deliciosa aria: Gedda, Domingo, Pavarotti o Carreras. También en el trío femenino hay contradicciones, aunque todos los cantantes, muy mimados por el director, no se apartan en ningún momento de la línea requerida. La participación más negativa es la «Sophie» de Janet Perry, que, si en el aspecto interpretativo PASA absolutamente del personaje (incomprendiblemente, pues es difícil encontrar un papel concebido con tanto encanto), en el vocal utiliza además una voz agria y de escaso atractivo. La «Mariscala» de Anna Tomowa-Sintow no ha cumplido totalmente las grandes expectativas que prometía: el instrumento, de indudable importancia en el momento actual, no siempre resulta bello; canta siempre con bastante corrección, pero, aunque intenta dibujar una «Marie Theres» con los pies en el suelo, no acierta a lograr una plasmación definida del personaje, y a veces se dedica a imitar a Schwarzkopf. Agnes Baltsa es la más personal del trío, y en todo momento deja bien clara su irreprochable musicalidad (a destacar, el espléndido inicio de la primera escena), su inteligencia interpretativa —es un «Octavian» que nunca pierde la altivez aristocrática, pero sabe emocionarse al encontrarse ante los objetos de su amor apasionado— y vocal —que le hace dominar de modo muy sabio un material más ligero (casi de soprano) y menos denso que los habituales en esta parte—. Actualmente, creo que sólo Brigitte Fassbaender puede alcanzar un nivel aún mayor, por una visión más desarrollada del personaje, más juvenil y vital. El

Baron Ochs de Kurt Moll es un antibiótico contra las esperpénticas y exageradas visiones de Edelmann, Weber y Jungwirth, y demuestra por vez primera que siempre es un noble (a pesar de todo) y no un vulgar patán. En el aspecto vocal, su intervención es de auténtico lujo.

Esta grabación del **Caballero de la Rosa** se coloca en un indiscutible primer lugar entre las existentes, especialmente, como se ha recalado, en cuanto a la dirección. Respecto a si se le puede otorgar la superioridad definitiva, creo que habría que esperar a que Carlos Kleiber decidiera llevarla al disco (lo que creo muy improbable). Este director consigue un resultado muy elevado, ya considerado como clásico, y contempla la obra desde una perspectiva diferente de la de Karajan, pero igualmente válida, y en ocasiones complementaria —una visión más moderna, incisiva y revolucionaria, con gran capacidad de sorprender por la relación con la música de nuestro siglo, mucho más remarcada—. Junto a ésta puede colocarse por méritos propios la segunda de Karajan, que supera, como se ha dicho, a las de Erich Kleiber (con un notable reparto, muy vienés, en el que destaca la pareja de jóvenes —Sena Jurinac y Hilde Güden—, junto a María Reining, famosa «Mariscala» en su momento, superada posteriormente y Ludwig Weber, «Ochs» de buena voz pero técnica mediocre), Georg Solti (con la «Mariscala» inteligentemente dibujada por Crespín, el entonado aunque algo apurado «Octavian» de Minton, Donath como «Sophie» opuesta a Perry: plena de encanto y con línea vocal irreprochable) y Jungwirth como una variante más definida del aspecto tópico de «Ochs»), Karajan I (con reparto fabuloso: la mejor «Mariscala» —Schwarzkopf—, un apasionado «Octavian» —Ludwig—, una «Sophie» —Stich Randall— impecablemente cantada, pero poco creíble, junto al inevitable y zafio «Ochs» de Otto Edelmann, y un soberbio conjunto de secundarios —Wachter, Kuen, Kerstin Meyer, Welitsch, Unger, Gedda, Felbermayer) y Edo de Waart (Philips, de la que en nuestro país se ha publicado una selección, en la que una insulsa dirección sirve de fondo a un trío femenino muy interesante: Evelyn Lear como «Mariscala», bien definida y madura —vocalmente no muy brillante—, en la línea de Schwarzkopf, pero con personalidad propia; Frederica von Stade, en sus prometedores comienzos, en un «Octavian» juvenil, sensitivo y musical al máximo, muy buen complemento de una «Sophie» ingenua y añorada, la de Ruth Welting; junto a ellas, Jules Bastin, con poca voz para un «Ochs» no mal delineado).

La grabación original es de gran nivel, pero el prensado no está a su altura. Se advierten distorsiones, en concreto en la segunda mitad de cada cara. Se incluye el libreto en alemán y en inglés. Una versión máximamente recomendable, muestra de que Karajan todavía puede ofrecer nos sus mejores interpretaciones.—R.B.I.

VIVALDI: Concierto en Re mayor. **BARTOK:** Danzas rumanas. **JORGE CARDOSO:** Suite Indiana. Orquesta de Cámara de guitarras de Madrid. Director: Jorge Cardoso. **SAGA** (Sello Fonográfico Independiente) SED-5.008.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Cuaja con esta Orquesta de guitarras, la primera agrupación estable de esta clase de instrumentos, dedicada a interpretar un repertorio de concierto, abarcando obras desde los autores renacentistas hasta los de nuestro siglo XX. Ya cuentan con cinco años de trabajo y este elepé es la cristalización de una meritisima tarea. Están muy bien escogidas las obras en dicha grabación para una muestra de las posibilidades camerísticas con guitarras, cuyos instrumentos arrastran una leyenda de individualismo que no ha facilitado la concepción orquestal. El concierto vivaldiano es la forma arquetípica del barroco, por cuya escuela anda muy propiamente la guitarra. Ahora Jorge Cardoso nos demuestra que esa propiedad es perfectamente extensible a la agrupación

camerística de guitarras. Las **Danzas Rumanas** de Bartók caen dentro de la savia popular que potenció tan profundamente la obra de este compositor. Pero donde el disco adquiere su mejor exponente es en la obra de su creación **Suite Indiana**, en donde encontramos a un compositor en sazón, plenamente empapado de la cultura musical sudamericana, logrando hacer de ésta una plataforma de exposición rigurosamente académica. El último movimiento de la **Suite**, una alegoría brasileña, lo hubiera firmado un Heitor Villa-Lobos— en cuyos **Choros** parece estar inspirado— a medias con cualquiera de los populares guitarristas de la escuela sambista como Jobim o Touquinho.

La interpretación supera todas las dificultades técnicas, características de la guitarra como instrumento de pulso, gracias a la preparación de los componentes de la Orquesta, casi todos moldeados por actuales maestros en ejercicio de la guitarra como Ballesteros, Ariza, José Tomás...

El sonido es bueno en términos generales. Solamente una objeción para los de baja frecuencia, que no están nítidamente recogidos. Quizá se deba a las características de la guitarra contrabajo.—**SABAS DE HOCES**



WOLF: Lieder completos sobre poemas de Mörike. Dietrich Fischer-Dieskau, barítono; Daniel Barenboim, piano. Deutsche Grammophon 2740 113. 3 discos. Importación.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

La colección de **Lieder** que Hugo Wolf compuso sobre poemas de Eduard Mörike (1804-75) supuso el reconocimiento a gran escala de la obra del escritor. Mörike, un introspectivo poeta, estaba considerado como un típico representante de la llamada «época Biedermeier» y no fue apreciado hasta mucho después de su muerte. Mörike se apartó de la sociedad de su época creando un mundo propio, de referencias románticas y legendarias, recreadas en un estilo absolutamente personal. La predisposición para captar los fenómenos de la naturaleza y el profundo conocimiento de los sentimientos más íntimos por un lado, y un peculiar y acentuado sentido del humor—corrosivo en ocasiones— por otro, dotan de una gran individualidad a su obra. Lo más conocido de ella es la novela **Mozart, camino de Praga**, una auténtica joya de la literatura alemana.

Wolf conoce ya en 1878 la colección de poemas publicada en 1838, y a partir de 1886 no puede separarse de ellos. Manifiesta haber encontrado algo que estaba necesitando. En este año comienza a ponerles música, pero será en 1888 cuando una atmósfera de trabajo casi febril le lleve a componer la mayor parte de la colección (entre enero y mayo—incluso dos o tres en el mismo día— escribe 45; 9 en octubre, y el último, el 26 de noviembre), publicada al año siguiente. En la obra vocal de Wolf es característica la relación entre el compositor y la obra poética: el músico se introduce en el poeta, toma su personalidad y la expresa musicalmente. Wolf, sin renunciar nunca a una personalidad propia muy definida, es un compositor diferente para cada poeta. Su unión con la poesía de Mörike consigue una de las más valiosas colecciones en la historia de este género. Utiliza Wolf una armonía de infinita riqueza, en los límites de la tonalidad en varios casos; un estilo vocal presidido por la declamación, que indica el gran interés por el reflejo adecuado de la lengua

literaria; una escritura pianística de terrible dificultad, amalgama del piano más virtuoso del siglo XIX (Liszt) con el contrapunto barroco, que alcanza unos niveles asombrosos por su modernidad, e incluso llega más adelante que la voz en la consecución de un clima expresivo; un cromatismo pianístico y vocal llevado a sus últimas consecuencias, y que Wolf encuentra plasmado en el por él tan admirado **Tristán** de Wagner.

Por todo esto, la interpretación de los **Mörike-Lieder** no es en absoluto sencilla. En el presente álbum, que los incluye prácticamente todos (anteriormente, DG había publicado un admirable registro conteniendo 18, en interpretación de Fischer-Dieskau y Sviatoslav Richter, y ahora se incluyen 48), las dificultades están admirablemente superadas, y la versión es realmente sensacional. Fischer-Dieskau conoce como nadie la manera en la que hay que enfocar cada uno de los microcosmos incluidos en estos **Lieder**. Tanto en el pleno romanticismo de títulos como **Im Frühling** o **Auf einer Wanderung**, como en sencillez poética y campesina de **Der Gartner**, la madura aceptación del destino de **Gebet**, la explosión vital de **Zum neuen Jahr**, la mítica solemnidad del **Canto de Weylas**, la ironía y gracia de **Storchenbotschaft**, el magnífico retrato del borracho en **Zur Warnung** y el dramatismo escénico de **Der Feuerreiter**. La labor de Daniel Barenboim está llena de inteligencia, además de la magnífica técnica necesaria para otorgar el debido relieve a la escritura pianística del compositor. Como el barítono, sabe captar plenamente y de modo natural el estilo requerido para cada página, como muestra en la creación del clima siniestro de **Die Geister am Mummelsee** (con ciertas relaciones con **Erkönig** de Schubert), la ironía dolorosa de **Bei einer Trauung**, la seriedad sarcástica de **Der König bei der Krönung**, el aliento fúnebre de **Karwoche** (en la que ejecuta de modo modélico unos difíciles trinos), la desesperación de **Wo find'ich Trost?**, la serena filosofía del impresionante **Der Genesene an die Hoffnung**, la imitación del sonido del arpa eólica en **An eine Aeolsharfe**, para citar solamente algunos ejemplos de unas interpretaciones de una riqueza inagotable. Hay que destacar de modo muy claro la perfecta e indivisible unión de ambos intérpretes, que se funden en uno solo, como la música de Wolf se asocia al poema de Mörike convirtiéndose en un único objeto.

Es una lástima que el realizador de la toma sonora no haya tenido en cuenta esta inseparable visión, ya que el piano se ha recogido de modo seco y plano, e incluso lejano, tapado por la voz, con menor riqueza de sonido de la que la interpretación de Barenboim deja traslucir. El prensado contiene algún pequeño ruido de fondo. El libreto incluye los poemas de Mörike en alemán, inglés y francés. Un álbum lleno de tesoros escondidos, que a cada escucha aumentan de manera infinita. Una maravilla.—**R. B.I.**

DISCOS CRITICADOS

	Págs.
BACH: Concierto para flauta violín y clave en La menor. Concierto para dos claves en Do menor. Sinfonía de la Cantata BWV 29 (Leppard, Ledger, Adeney, J.L. García Asensio, Leppard)	69
BAGUER: Sonatas (Vilapinyó)	69
BAUTISTA: Sonata Trio. Cuarteto núm. 3 (León, Jordá, Mateu, Corostola)	69
BEETHOVEN: Septimino. Trío para clarinete, cello y piano (Nuevo Octeto de Viena)	69
BORODIN: En las estepas del Asia Central. Danzas polovtsianas. RIMSKY-KORSAKOV: La Gran Pascua Rusa. El vuelo del moscardón. MOUSSORGSKY: Una noche en el Monte Pelado (Cluytens)	70
CHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 6. «Patética» (Bohm)	70
DURUFLE: Requiem (Palmer, Shirley-Quirck, Hickox)	70
DVORAK: Sinfonía núm. 6 (Davis)	71
FAURE: Requiem. Misa Baja (Augér, Luxon, Smy, Ledger)	71
LISZT: Lieder. BARTOK: Cinco lieder (Sass, Schiff)	71
PACHELBEL: Obras para órgano (Hurford)	72
MOZART: Exultate jubilate. Vesperae solennes de confesore. Kyrie en Re menor. Ave verum corpus (Te Kanawa, Bainbridge, Davies, Howell, Sir Colin Davis)	72
MOZART: Requiem (Price, Schmidt, Araiza, Adam, Schreier)	73
MOZART: Sonatas para violín y piano (Perlman, Barenboim)	73
MUSSORGSKY: Cantos y danzas de la muerte. Canción de la pulga. RACHMANINOV: Ocho canciones (Talvela, Gothoni)	73
POULENC: Historia de Babar. SATIE: Sports et Divertissements (Monegal, Maffiotte)	74
PROKOFIEV: Dos conciertos para violín y orquesta (Mintz, Abbado y Perlman, Rozhdestvensky)	74
R. STRAUSS: El Caballero de la Rosa (Tomowa-Sintow, Baltsa, Perry, Moll, Hornik, von Halem, Equiluz, Sima, Karajan)	75
VIVALDI: Concierto en Re mayor. BARTOK: Danzas rumanas. JORGE CARDOSO: Suite Indiana (Cardoso)	76
WOLF: Lieder completos sobre poemas de Mörike (Fischer-Dieskau, Barenboim)	76



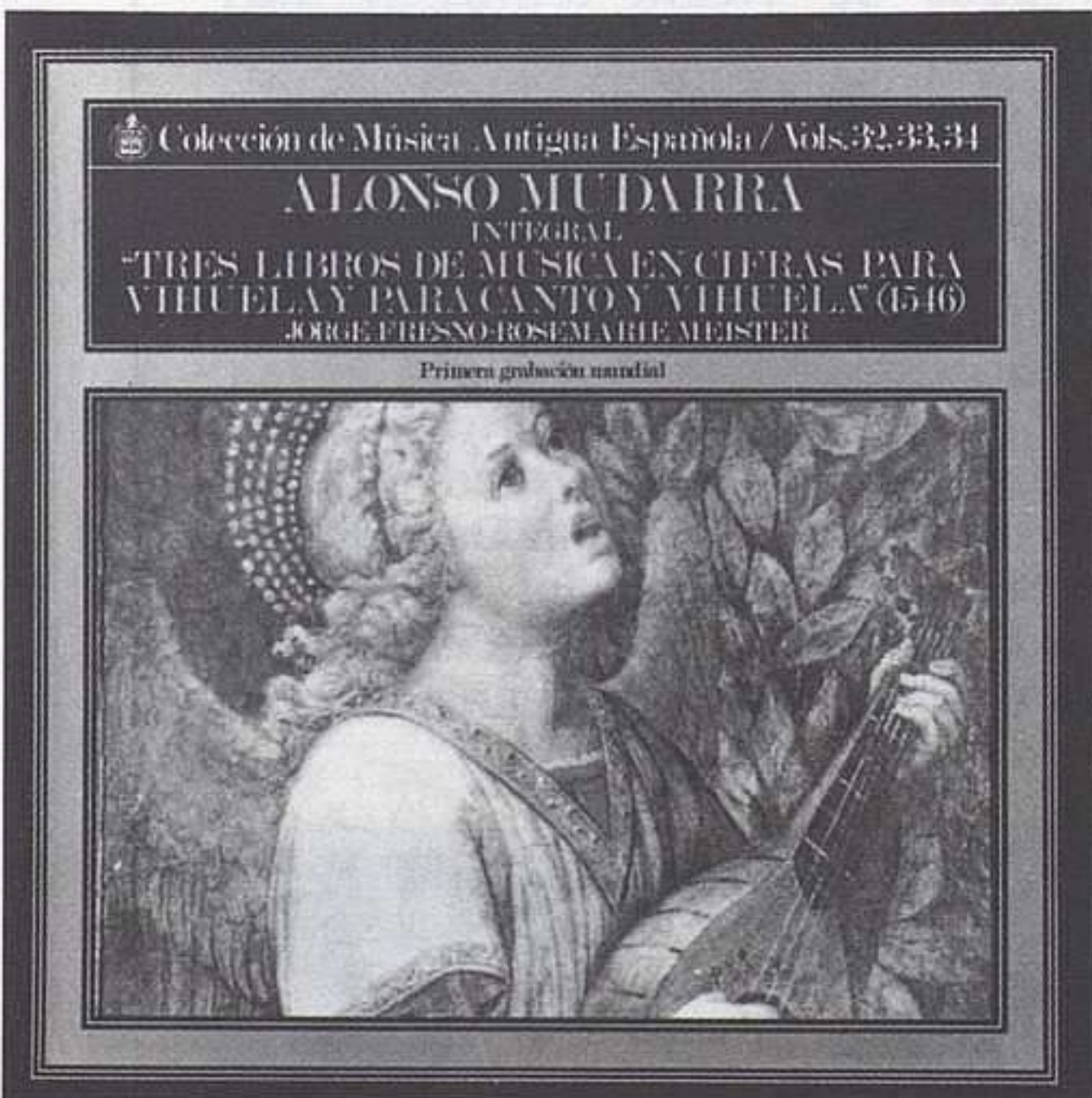
COLECCION DE MUSICA ANTIGUA ESPAÑOLA DE HISPANOVOX

HHS 1 (1 LP.)
CANTIGAS DE ALFONSO X EL SABIO



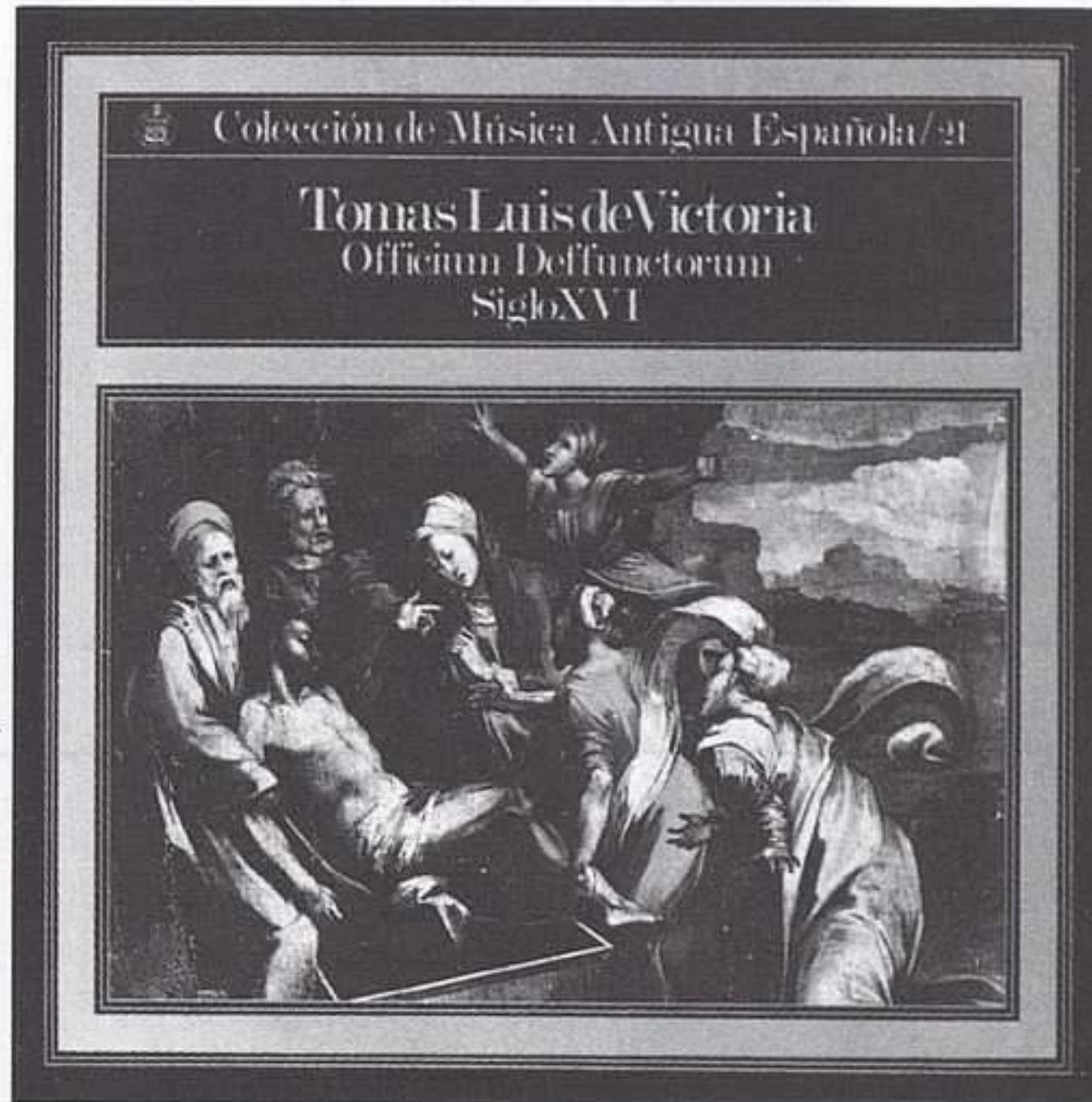
Gran Premio de la Academia Charles Cros, Francia
Gran Premio Festival Internacional de Arte, Japón

S 96.304 (Album 3 LPs.)
MUDARRA: INTEGRAL



Premio Nacional 1981
para Empresas Fonográficas

HHS 20 (1 LP.)
VICTORIA: OFFICIUM DEFFUNCTORUM



Premio Nacional 1977
para Empresas Fonográficas

197 700 (Album 7 LPs.)
CABEZON: OBRAS COMPLETAS (II PARTE)



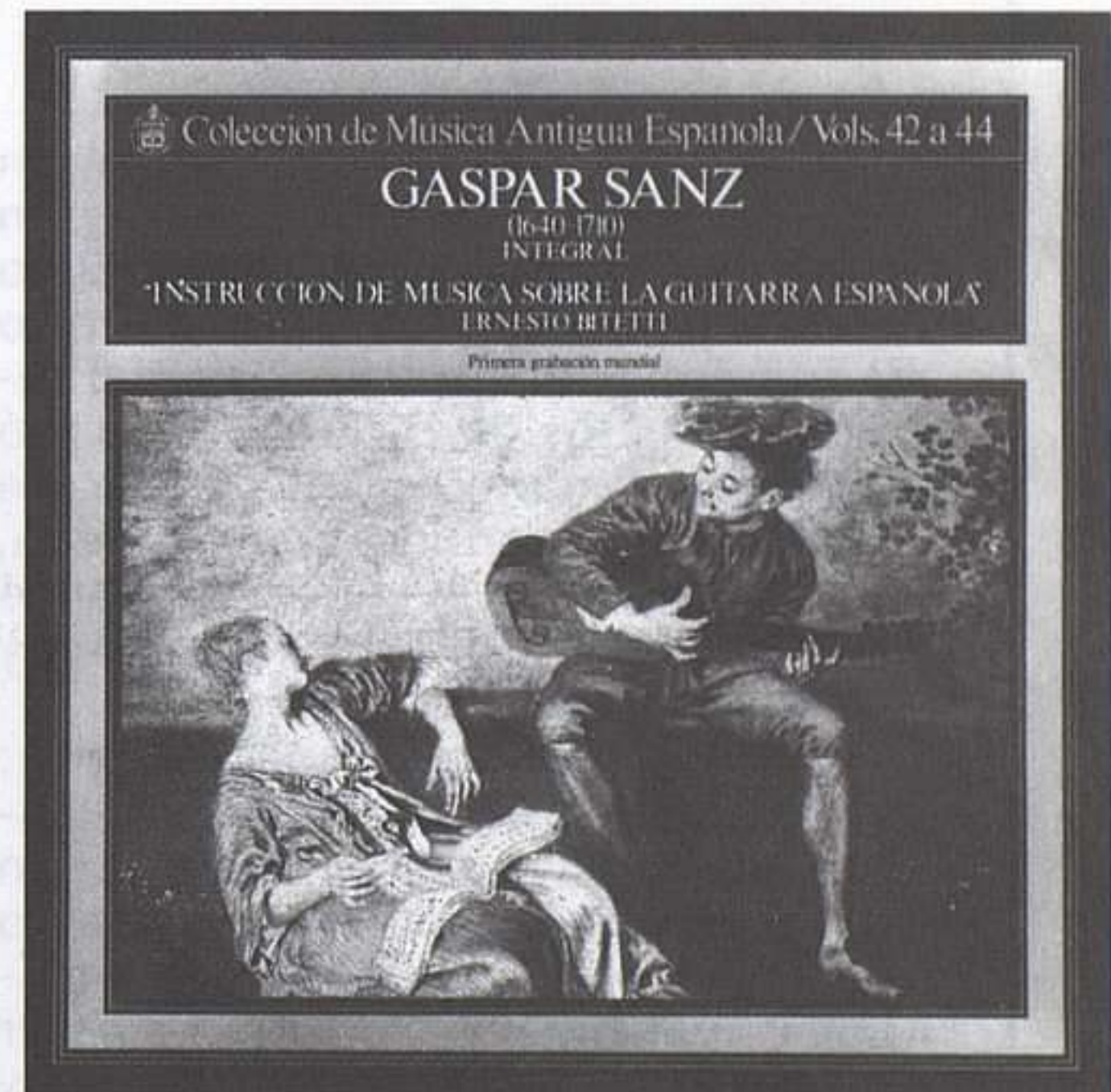
Premio Nacional 1983
para Empresas Fonográficas

S 96.801 (Album 8 LPs.)
CABEZON: OBRAS COMPLETAS (I PARTE)



Premio Nacional 1979
para Empresas Fonográficas

197 302 (Album 3 LPs.)
GASPAR SANZ: INTEGRAL



Premio Nacional 1984
para Empresas Fonográficas

OTROS TITULOS DE LA COLECCION DE MUSICA ANTIGUA ESPAÑOLA

HHS 2	LA MUSICA EN CATALUÑA HASTA EL SIGLO XIV	HHS 11	CANCIONERO DE UPSALA
HHS 3	CABEZON EN LOS ORGANOS DE COVARRUBIAS Y DAROCA	HHS 12/13	EL MISTERIO DE ELCHE (2 LPs.)
HHS 4	CODICE CALIXTINO / ANTIFONARIO MOZARABE	HHS 14	CORREA DE ARAUXO EN EL ORGANO DE LA CATEDRAL DE SEGOVIA
HHS 5	VIHUELISTAS ESPAÑOLES DEL S. XVI	HHS 15	VIHUELISTAS ESPAÑOLES DEL S. XVI
HHS 6	MONODIA CORTESANA MEDIEVAL MUSICA ARABIGO-ANDALUZA	HHS 16/17/18	T. L. DE VICTORIA: OFFICIUM HEBDOMADAE SANCTAE (3 LPs.)
HHS 7	DIEGO ORTIZ	HHS 19	LUIS VENEGAS DE HENESTROSA
HHS 8	CODICE DE LAS HUELGAS	HHS 21	LA BAXA DANZA Y LA ALTA
HHS 9	CABANILLES EN LOS ORGANOS DE TOLEDO Y DAROCA	HHS 22	DANZAS DEL RENACIMIENTO
HHS 10	VIHUELISTAS ESPAÑOLES DEL S. XVI	HHS 23	VIHUELISTAS ESPAÑOLES DEL S. XVI

Músicos del siglo XX

Por Ramón Barce

JOAQUIN TURINA



VIDA Y OBRA

Joaquín Turina nace en Sevilla en 1882. Estudió en Madrid y en París, en la Schola Cantorum. Fue catedrático de Composición del Conservatorio madrileño, crítico musical, conferenciante, director de orquesta, y actuó regularmente como pianista. Fue, en el más amplio sentido de la palabra, un profesional de la música. Alcanzó una notable difusión internacional y murió en Madrid en 1949.

La producción de Turina es amplia: sobrepasa el centenar de composiciones, de las cuales más de la mitad son para piano (hay también un número considerable de transcripciones pianísticas realizadas por el autor a partir de otras obras suyas). Es en el piano y a través del piano como tiene lugar la creación de su manera peculiar de hacer música (aunque, curiosamente, no sea su música pianística la más popularizada); una manera inconfundible y que ha dejado un largo rastro de influencias y de seguidores.

Tres son los componentes básicos de la estética turiniana: el sistema armónico heredado del romanticismo con un firme esquema tonal; el sistema formal del neoclasicismo francés aprendido en la Schola Cantorum; y el componente popular andaluz, que suministra, por decirlo así, el color específico de su música. Con una sistemática, pues, muy tradicional y formalista, se combina un ingrediente más libre y pintoresco, en una síntesis difícil pero a veces de innegable eficacia.

No utiliza muy a menudo Turina directamente temas folklóricos, sino que lo más frecuente es la aparición

de elementos característicos de la música de su tierra (así, por ejemplo, el uso de la «cadencia andaluza» o frigia, de los «tresillos andaluces», de los trinos de la guitarra, del repiqueteo del baile flamenco, del ritmo de petenera, etc.), integrados en los esquemas clásicos mencionados. Es también casi una constante de la música de Turina la intención descriptiva, que, de una manera u otra, trata de evocar lugares, personajes y momentos andaluces, y especialmente sevillanos. En ese descriptivismo hay siempre un fuerte elemento subjetivo que exige un acercamiento cordial del oyente. Y también elementos humorísticos y costumbristas que entran en esos

CUADROS DE GENERO equivalentes a las pequeñas pinturas de los artistas post-románticos.

Pese a la radicalización neoclásica heredada de Vicent d'Indy (y muy presente en sus escritos), Turina deja pasar por sus obras no sólo fórmulas modales, sino reflejos impresionistas, ecos de Debussy. De los compositores españoles es sin duda Albéniz el que está más presente en algunas páginas de Turina.

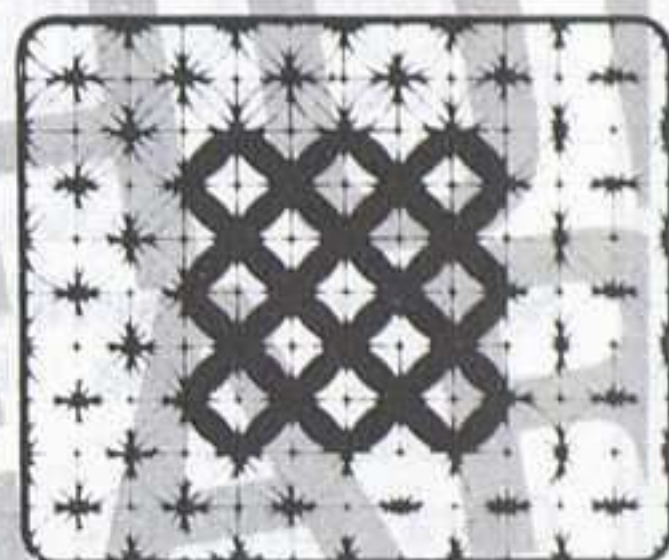
Algunas de sus composiciones alcanzaron una popularidad extraordinaria, especialmente las **Danzas fantásticas**, **La oración del torero**, el **Canto a Sevilla**, **La procesión del Rocío** y la **Sinfonía sevillana**.



HUNGAROTON

LA MUSICA DE LOS PAISES DEL ESTE AHORA IMPORTADOS POR

ferysa



SERVICIO DE VENTA POR CORREO Y CATALOGO ILUSTRADO:
FERYSA APARTADO 151036 28080 MADRID

Vitoria
ALFARO
Fueros, 21
Alicante
SELLES
Duque de Zaragoza, 2
Gijón
DISCOTECA
San Bernardo, 75
P. Mallorca
BOWDEN
Huerto de Torrella, 13
Barcelona
ANTROPHOS
Enrique Granados, 114
AUDENIS
Valencia, 316
ALGUERO
Balmes, 199
TIENDAS CASTELLO
Nou de la Rambla, 44
Tallers, 3
Tallers, 79
GONG
Consell de Cent, 347
CASALS
Rambla Cataluña, 94

VIDOSA
Balmes, 335
WERNER
Fontanella, 20
Jerez (Cádiz)
ABRINES
Ramón y Cajal, 12
Córdoba
FUENTES GUERRA
Pl. Chirinos, 3
La Coruña
BAMBUCO
Angel, 10
S. Sebastián
FRUDISK
Puerto, 9
León
XIDAS
Carmen, 5
Logroño
DIAPASON
M. Villanueva, 7
Madrid
CASA DEL LIBRO
Gran Vía, 29
EL CORTE INGLES
(Todos sus centros de España)
MELODIE
Ppe. Vergara, 259

UNION MUSICAL ESPAÑOLA
C.S. Jerónimo, 26
Melilla (Málaga)
VICENTE MARTINEZ
G. Gabrelles, 1-5
Pamplona
CHASTON
M. de la Patria, 45
Vigo
CARRERA
M. Valladares, 59
Santander
LAINZ
Puente, 2
FOSS
Pº. Pereda, 32
Valladolid
MUSICA Y QUINIELAS
Pl. Mayor, 15
Teruel
GRAMOLA
Nueva, 18
Miranda (Burgos)
MUSICA 75
Avda. Cid, 40
Soria
VICENT VILA
Pl. Benito Aceña, 7

p.v.p. de cada Lp. 1.600 ptas.

DISCOGRAFIA

Una relación exhaustiva de grabaciones en A. Morán, op. cit. Algunos de los numerosos discos de Turina actualmente en el mercado español son:

- Danzas fantásticas.** Orq. Suisse Romande, Ansermet (Decca).
La oración del torero. Orq. Nacional, Argenta (Columbia).
La procesión del Rocío. Orq. Nacional, Argenta (Columbia).
Sinfonía sevillana. Orq. Nacional, Argenta (Columbia).
El poema de una sanluqueña. Comellas-Besses (Columbia).
Sonatas para violín y piano. Comellas-Besses (Columbia).
Danzas gitanas. Besses, piano (Columbia).
La andaluza sentimental, Por las calles de Sevilla, Rincones sevillanos. A. Rentería, piano (Columbia).
Danzas fantásticas, Sacromonte, Sanlúcar de Barrameda. A. Larrocha, piano (Hispavox).
Mujeres de Sevilla, Rincones sevillanos, Sevilla. E. Sánchez, piano (Ensayo).
 Obra completa para guitarra. Costanzo (EMI).
Canciones. Caballé-Zanetti (Columbia).

BIBLIOGRAFIA

- ADOLFO SALAZAR:** *La música contemporánea en España.* Madrid, La Nave, 1930 (reed. Col. Ethos, Universidad Oviedo, 1982).
A. FERNANDEZ-CID: *La música española en el siglo XX.* Madrid, Fundación Juan March, 1973.
FEDERICO SOPEÑA: *Joaquín Turina.* Madrid, Editora Nacional, 1943 (2ª ed. 1956).
J.L. GARCIA DEL BUSTO: *Turina.* Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
ANTONIO IGLESIAS: *Escritos de Joaquín Turina.* Madrid, Alpuerto, 1982.
ALFREDO MORAN: *Joaquín Turina a través de sus escritos.* Madrid, 1982.
M. PEREZ GUTIERREZ: *Falla y Turina a través de su epistolario.* Sevilla, Conservatorio, 1982.
E. SANCHEZ PEDROTE: *Turina y Sevilla.* Sevilla, Ayuntamiento, 1982.
J.Mª BENAVENTE: *Aproximación al lenguaje musical de J. Turina.* Sevilla, Conservatorio, 1983.

Número especial de la revista RITMO, núm. 520, Madrid, marzo 1982. (Con textos de J.L. García del Busto, C. Gómez Amat, J. García Casas, J. Nogales, J.J. Rey, J. Milanes, F. Sopeña, P. Carboné, C. Rosa Capote, M. Galduf, L. Izquierdo, P. Morales, A. Rentería, A. Weissenberg; discografía, catálogo, iconografía. Se reproducen también tres artículos de Turina publicados en RITMO en 1930, 1931 y 1941).

OBRAS

- Orquesta:** *La procesión del Rocío* (1912), *Danzas fantásticas* (1919), *Sinfonía sevillana* (1920), *Ritmos* (1928).
Cámara: *Cuarteto con piano* (1931), *Cuarteto de cuerda* (1911), *Dos tríos* (1926 y 1933), *El poema de una sanluqueña* para violín y piano (1923), *Dos Sonatas para violín y piano* (1929 y 1934), *La oración del torero* para cuarteto de laudes (1925), *Serenata* para cuarteto (1935).
Voz y orquesta: *Canto a Sevilla* (1926).
Voz y piano: *Poema en forma de canciones* (1917).
Piano: *Mujeres españolas* (1916 y 1932), *Sanlúcar de Barrameda* (1921), *Jardines de Andalucía* (1924), *El barrio de Santa Cruz* (1925), *Danzas gitanas* (1930 y 1934).
Guitarra: *Ráfaga* (1929), *Sonata* (1930), *Homenaje a Tárrega* (1932).
Obras teatrales: *Margot* (1914), *Navidad* (1916), *Jardín de Oriente* (1922), las tres con texto de G. Martínez Sierra.
Escritos: *Enciclopedia breviada de la música*, Madrid 1917. *Tratado de composición*, Madrid 1947 (vol. I) y 1950 (vol. II).
La arquitectura en la música, discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes, Madrid 1939.

A mi hijo Joaquín.
Desde mi terraza
 (Estampas para piano)
 I.
En la sombra del muschacabich. Joaquín Turina op. 104.
Andante cantabile.
sonoridad suave
Sonadot



Directorio comercial

pianos, órganos y acordeones

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.
Teléfs. 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
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

HAZEN DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS, S.A.

Carretera de La Coruña, Km. 17,200
Teléfs. 637 10 04-08-12
LAS ROZAS DE MADRID (Madrid)

JORQUERA UPIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades de
Concierto.
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfs. 319 60 96-310 69 12.
BARCELONA-3.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfs. 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1, (esquina a Arenal, 14).
Teléfs. 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfs. 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.



ROIG-SEDILES

Instrumentos de música
y partituras.
c/ de los Reyes - 5.
Teléf. 232 29 95
MADRID-8.

VIETRONIC, S.A.

Bolivia, 239.
Teléf. 307 47 12.
BARCELONA-20.



RUY-DIAZ

**Pianos y organos europeos,
japoneses y americanos.**
San Bernardo, 108.
Teléfono 445 97 99. MADRID-8.

guitarras, cuerdas y accesorios

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45.
ZARAUZ (Guipúzcoa).

CAPRICE, S.A.

Cuerdas para guitarra, bandurria, laud
y afines.
Padre Urbano, 1.
Teléf. (96) 366 80 12 VALENCIA-9.

ERVITI

San Martín, 29.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales

Garijo

La gama más estensa
Primeras marcas.
c/ Santiago, 8 Teléf. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.



GARRIDO

Instrumentos de música
Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3 (detrás
Telefónica).
Teléf. 222 72 02.
MADRID-13.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

instrumentos de viento, percusión y varios

LETURIAGA

Corredera Baja 23.
Teléfs. 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

Garrijo

Todo para bandas, orquestas, etc.

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51.
MADRID-13.



INSTRUMENTOS MUSICALES

Pianos y Organos.
Central: Carretería, 13.
Teléfs. 22 29 72-79.
MALAGA.
Sucursal: Virgen del Pilar, 21.
MARBELLA.

instrumentos de arco

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

Garrijo

Diversidad de instrumentos y accesorios

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

material didactico musical

Garrijo

Completísimo para la iniciación de la música.

Primeras marcas.
c/ Santiago, 8.
Teléf. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

editores, libros y partituras

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
MADRID-9.
Canuda, 45.
Teléf. 231 08 86.
BARCELONA-2.

MUSIC DISTRIBUCION, S.A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfs. 302 27 44-302 25 92.
BARCELONA-1.

empresas discográficas

DISCOS COLUMBIA, S.A.

Avd. de los Madroños, 27.
Parque Conde Orgaz.
Teléf. 200 80 40.
MADRID-33.

hi-fi



FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO S.A.

Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas Cerámicas Cristal y Magnéticas. Micrófonos y Microcápsulas. Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita y Samarium Cobalto. Accesorios y Cables de Conexiones.
Fábrica: Calle Alta, 58. P.O. Box 348.
Teléf. 942 - 37 08 16/23 97 66.
Telex: 35930 MSFI E.
SANTANDER - España.

La aguja de su tocadiscos no es eterna.
¡Reemplácela a tiempo!

La música no puede vivir sin FOX

mecánicos y afinadores

MAXPER S.A.

Carretera Andalucía, Km 12.600
Teléf. 695 91 00-04-08
GETAFE (Madrid)

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3
Teléfs. 419 59 14 419 29 19
MADRID 4

INDICE DE ANUNCIANTES

HAZEN	2
FERYSA	4
LA CAIXA	6
«MAESTRO VILLA	20
IBERMUSICA	23
LA CAJA	25
CENTRO MUSICA	39
LA MA DE GUIDO	48
SILOS	57
MINISTERIO DE CULTURA	67
CBS	68
HISPAVOX	77
FERYSA	78
ADAGIO	83
BILBAO TRADING	84



La mayor
organización
al servicio de la música

PIANOS

Bechstein

Dietmann

HORUGEL

Kemble

OTTO BACH

Pearl River

RIPPEN

SAUTER

TOYO

ORGANOS

CASIO®

HOHNER

GRANADA

 **JEN**

 **LOWREY®**

 **viscount®**

DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA



Oficinas: Laforja, 75. Tels. 209 33 00 - 200 18 67. Telex: 97 193 ADAG
BARCELONA-21.
Almacén: Central esq. calle B Polígono LA FERRERIA, Telf. 564 60 12
MONTCADA I REIXAC (Barcelona)



SCHIMMEL®

EL PIANO ALEMAN DE MAYOR VENTA EN EL MUNDO



Representantes exclusivos para España: BILBAO TRADING S.A.,
Caracas 6. Tlf.: 419 94 50 - MADRID-4.

