

# RITMO

AÑO L • NUM. 504 • SEPTIEMBRE 1980 • PRECIO: 175 PTAS.



Kiri Te Kanawa

DIALOGO CON KIRI TE KANAWA

•  
EL MITO DE "DON JUAN" Y LA OPERA DE MOZART

•  
DISCOTECA BASICA: LAS VARIACIONES "GOLDBERG"

•  
MUSICA EN VIVO: EL "PARSIFAL" DE KARAJAN

•  
NUESTRA MUSICA: ROGELIO GROBA

•  
MUSICA OTRA: ANTONIO CAIMARI



# HAZEN

**Representante en España de las  
primeras marcas mundiales de  
Pianos y Organos**

August Forster  
Bluthner  
Rameau  
Rönisch  
Steinway & Sons  
W. Hoffmann  
Yamaha  
Zimmermann  
Wurlitzer

**Juan Bravo, 33**

**Telfs. 411 28 48 - 411 24 06**

**MADRID - 6**

# RITMO

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

Inscrita con el número 329 en el Registro de Empresas Periodísticas de la Dirección General de Prensa

AÑO L • SEPTIEMBRE 1980 • NUM. 504

Redacción y Administración: Virgen de Aránzazu, 21,  
Edificio Falla. MADRID-34 (España)  
Teléfono 734 69 37

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 1.700 ptas.

Número suelto, 175 ptas. Atrasado, 200 ptas.

Número extraordinario: 350 ptas.

Atrasados, 375 ptas.

SUSCRIPCIÓN EXTRANJERO: Vía terrestre o marítima,  
40 dólares USA. Vía aérea, 60 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Fundador: Fernando Rodríguez del Río

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

## REDACTORES:

Roberto Andrade Malde.  
Domingo del Campo Castel.  
Santiago Martín Bermúdez.  
Alfredo Orozco Buezo.  
Fernando Peregrín Gutiérrez.  
Enrique Pérez Adrián.  
José Luis Pérez de Arteaga.  
Arturo Reverter Gutiérrez de Terán.  
Fausto Roca.

## COLABORADORES:

Gonzalo Alonso Rivas, Llorenç Barber Colomer, Pablo Cano Capella, Manuel Gallarín González, Fernando Gil Olalla, Manuel Gomis Gavilán, Pedro González Mira, Enrique Martínez Miura, Agustín Muñoz Jiménez, Gerardo Queipo de Llano, José Ramón Rubio, Joaquín Rubio Tovar, Carlos Villanueva Abelairas.

Director comercial: Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad: José María Ketterer.

## CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmés (Baleares), «I Taddei» (Roger Alier, José Aviñoa, Santiago Bueno, Miguel Lerín, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardell) (Barcelona), Patrocinio de los Ríos (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Castellón), Xoan Manuel Carreira, Lois Rodríguez Andrade y Margarita Soto (Galicia), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida), Francisco Javier Monreal Arizmendi (Navarra), Gloria Vignau (San Sebastián), Gerardo Badenes, Blas Cortés y José Doménech (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Vizcaya).

## CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

Nicolás Koch-Martín (Europa). Néstor Echevarría, Leticia Pagano (Sudamérica).

Equipos gráficos: J. Azurmendi, F. Guardón y A. Muñoz.

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15  
Madrid-2

Impreso por Gráficas Agenjo, S. A. Calle de las  
Adelfas, 4. Madrid-7

# Sumario

	Pág.
EDITORIAL: Las agrupaciones de aficionados ... ..	5
CARTAS ... ..	6
Diálogo con Kiri Te Kanawa, por Roberto Andrade y José Luis Pérez de Arteaga ... ..	8
El mito de Don Juan y la ópera de Mozart, por Blas Cortés ...	16
Los Indices de RITMO. Medio siglo de historia, por Jacinto Torres ... ..	22
DISCOTECA BASICA: Las variaciones «Goldberg», de Johann Sebastián Bach, por Pablo Cano Capella ... ..	24
Índice de discos criticados en este número ... ..	25
CRITICA DISCOGRAFICA:	
ESTUDIOS:	
El dominio y el arte de Francisco Estévez, por Xoan M. Carreira ... ..	27
Edición de la ACSE (III): Los Grupos de Cámara, por Xoan M. Carreira. Rigor, hondura y valentía del Cuarteto Melos ante el Beethoven final, por Santiago Martín ... ..	30
Stravinsky, una coartada que ya no funciona, por Llorenç Barber ... ..	30
Otras críticas discográficas ... ..	32
Comentan: Pablo Cano Capella, Xoan M. Carreira, Blas Cortés, Manuel Gallarín, Santiago Martín, Enrique Pérez Adrián, Gerardo Queipo de Llano, Arturo Reverter, José Ramón Rubio y José Luis Vidal.	
Discos para las cenas del rey ... ..	39
Comentan: Pablo Cano Capella, Xoan M. Carreira, José Doménech Part, Pedro González Mira, Santiago Martín, Enrique Martínez Miura, Angel-F. Mayo, Gerardo Queipo de Llano y Luis Sales.	
LIBROS, por José López Calo ... ..	42
NUESTRA MUSICA:	
Compositores españoles en la madurez de los cincuenta años (III): Rogelio Groba, por Xoan M. Carreira ... ..	45
DE MADRID AL CIELO: XVII Festival de la Opera de Madrid (y II), por Arturo Reverter ... ..	48
DON TADDEO IN BARCELONA: Profetas en su tierra, por «I Taddei» ... ..	55
PAIS MUSICAL:	
— Baleares, por Lorenzo Galmés Camps ... ..	58
— Bilbao, por José de Urquijo ... ..	58
— Galicia: O día das letras galegas y la Música, por Xoan M. Carreira ... ..	60
— Pamplona, por Francisco Javier Monreal Arizmendi ...	61
— Valencia: La suspensión del Festival de AVAO como precedente, por Blas Cortés ... ..	61
XXIX Festival Internacional de Música y Danza de Granada, por Margarita Soto Viso y Xoan M. Carreira ... ..	64
MUSICA OTRA: La música desescolarizada de Antoni Caimari, por Llorenç Barber ... ..	71
MUSICA EN VIVO:	
El Parsifal de Karajan, por José Luis Pérez de Arteaga ...	72
NOTICIAS:	
— Noticias ... ..	76
— Cartelera musical ... ..	79
DISCOS EDITADOS: Relación de los discos editados entre el 25 de junio y el 1 de agosto de 1980 ... ..	79
DIRECTORIO COMERCIAL ... ..	81
Índice de anunciantes ... ..	82

## AVANCE DEL PROXIMO NUMERO

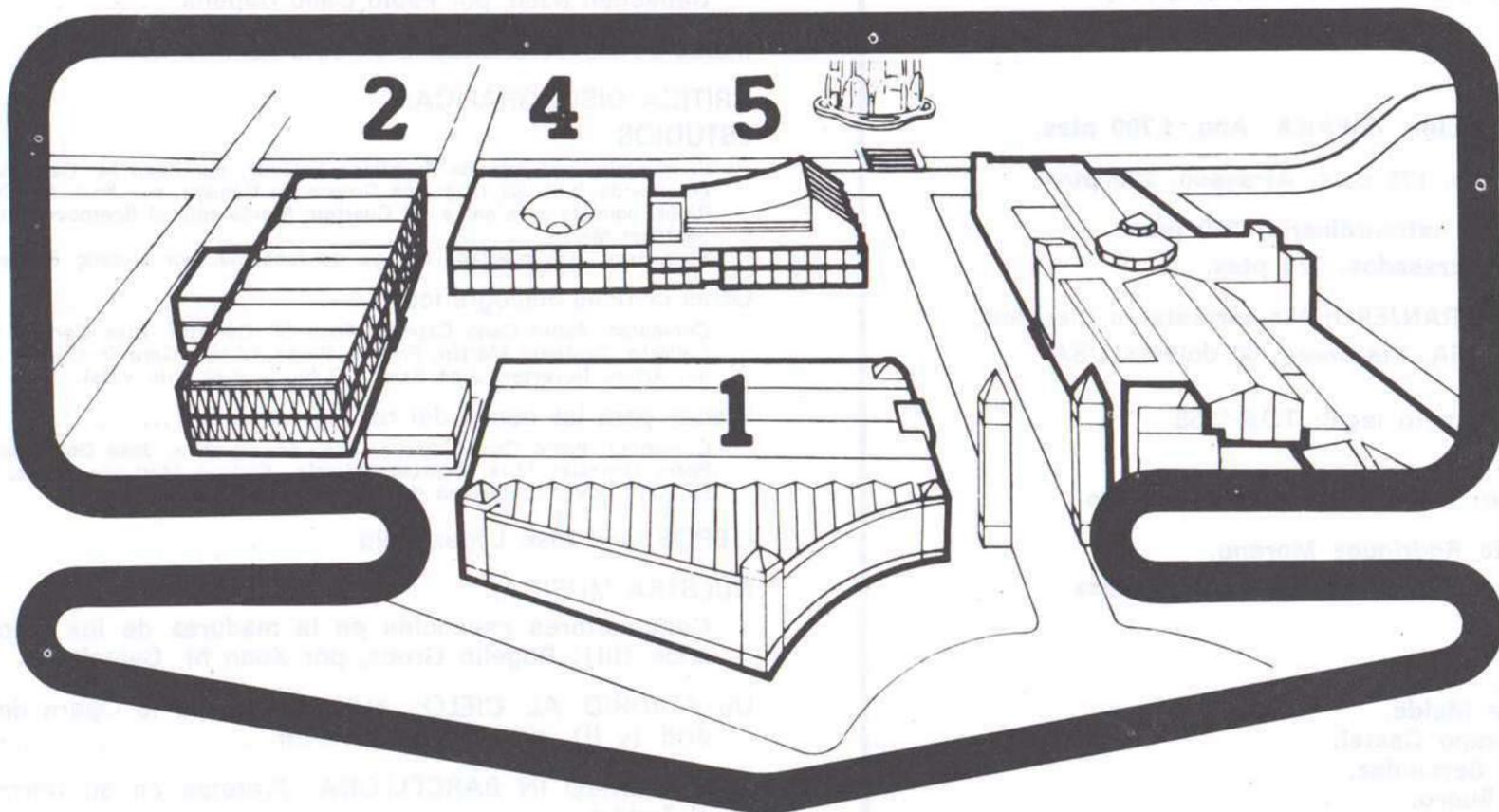
Entrevista con Renato Bruson.  
Historia bibliográfica de RITMO.  
Nuestra Música: Jaume Pahissa en el Centenario de su nacimiento.  
Discoteca básica: Las Cantigas de Alfonso X.  
Hi-Fi: Tres apreciaciones sobre Alta Fidelidad.

# sonimag18

XVIII SALON INTERNACIONAL DE LA IMAGEN, EL SONIDO Y LA ELECTRONICA



## PARA VER Y ESCUCHAR



### 4 PALACIOS DE EXPOSICION DEDICADOS A

1



En el Palacio n.º 1, estarán situados los fabricantes de TV y Radio que, además, darán a conocer una muestra de sus más avanzadas técnicas en la producción de sistemas de Alta Fidelidad, en la que se incluirán amplificadores, conjuntos modulares, sintonizadores y demás accesorios, completando la exhibición la presencia de los más modernos equipos de grabación y reproducción del Sonido y la Imagen.

2



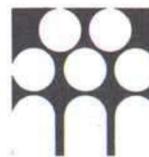
En el Palacio del Cincuentenario se exhibirán los Componentes electrónicos, Sistemas de producción y materiales para diseño electrónico, Instrumentación para medición y control, Comunicaciones (tanto del más alto nivel técnico y profesional, como para radio-aficionados) y Sistemas de Seguridad.

4



Especialmente dedicado al Sonido, en el Palacio Ferial encontrará el profesional y el aficionado todo lo referente a Alta Fidelidad, Sonorización, Grabación y reproducción del sonido y de la imagen, Instrumentos musicales e Iluminación espectacular.

5



El Palacio de Congresos dispone de varias Salas con capacidades desde 150 a 1.200 personas donde se celebran Jornadas, Reuniones, Convenciones, demostraciones Hi-Fi y Video así como conciertos organizados por los propios Expositores.

**SONIMAG ES EL UNICO SALON DE VIDEO, AUDIO Y ELECTRONICA EN ESPAÑA**

65.000 M<sup>2</sup> DE RECINTO CON 380 EXPOSITORES REPRESENTANDO  
A 1.200 FIRMAS DE 30 PAISES

**2-5 DE OCTUBRE 1980**  
**BARCELONA**

HORARIO DE APERTURA: todos los días de 10 a 20 horas ininterrumpidamente.

## LAS AGRUPACIONES DE AFICIONADOS

Hemos repetido aquí casi machaconamente que en España el problema número uno de la Música es su escasa implantación y práctica. Son pocos los españoles que poseen estudios musicales y pueden leer música y tocar un instrumento. Son también pocos, relativamente, los españoles que tienen incorporada a sus hábitos la audición regular y seleccionada de la música culta y el reflexionar y leer sobre cuestiones musicales técnicas, históricas, estéticas o sociológicas.

Como entre nosotros todos están convencidos de la esencia inmutable de este desdén o ignorancia, si como constante se infravalora la profesión de músico, en buena —aunque perversa— lógica se ignora también la existencia de aficionados que se reúnen periódicamente para hacer música y a veces desarrollan, «gratis et amore», actividad concertística en sus localidades de residencia. Una advertencia se hace aquí necesaria antes de continuar. Cuando decimos aficionados, queremos decir «no profesionales». Entre ellos encontraremos a gentes con nulas o leves nociones de solfeo y armonía, y a instrumentistas autodidactas o que realizaron estudios no académicos; pero también descubriremos a músicos hechos y derechos que han seguido otros derroteros profesionales, y quizá por ello mantienen lozanos el viejo amor y la joven vocación, insatisfecha, por la Música.

Los conjuntos de aficionados repartidos por nuestra geografía son más numerosos y diversos de lo que hacen creer los tres o cuatro grandes institutos que han traspasado las fronteras del terruño. Predominan los vocales —orfeones, corales, capillas— y los que continúan conservando ese género, la zarzuela, tan culpablemente abandonado por nuestra sociedad (1). Mas no faltan recalcitrantes del cuarteto de cuerda y del quinteto con piano, y hasta en algunas poblaciones llegan a reunirse verdaderas formaciones de cámara.

Algunos grupos reciben reducidas subvenciones de Ayuntamientos, Diputaciones, Entes autonómicos y Cajas de Ahorro; incluso la Dirección General de Música y Teatro patrocina rutinariamente tal o cual concierto cuando queda incorporado a alguna programación organizada. Poca cosa, en todo caso: los conjuntos de aficionados son domésticos, por definición, y no aspiran primordialmente a obtener una soldada a cambio de su testimonio. Tampoco consiguen siempre ser profetas en su tierra. Los hay, desde luego, que disfrutan de fuerte arraigo popular o institucional. Otros resultan extraños a la depauperada mentalidad común o predominante; no hay conciencia colectiva de su verdadera significación, y se tiende a marginarlos de las «temporadas» que organizan otras entidades. No ha de sorprender, por tanto, que busquen aislarse defensivamente dentro de espacios que carecen de puntos de referencia cualitativos, y que

(1) Sobre la situación de la zarzuela remitimos al lector al editorial del número 493, que llevaba por título «La gente seria».

devenguen, inevitablemente, en medio para la satisfacción del círculo de sus componentes antes que para la «utilidad» de la comunidad a que pertenecen.

Sin embargo, en las agrupaciones de aficionados late la semilla para una vida musical más trabada, armoniosa e intensa. En España, tras la fachada de las agrupaciones profesionales, parece que se extiende la nada musical. Y no es así exactamente. Ocurre que no existe el libro blanco de los conjuntos domésticos; que no se conocen ni su número, ni sus características, ni sus posibilidades. En consecuencia, tampoco se cuenta con programas concretos de apoyo a su actividad, y estamos desaprovechando el potencial de información musical «in situ» que atesoran.

He aquí una tarea en la que pueden comenzar a coincidir —que ya va siendo hora— los Ministerios de Cultura y Educación: redactar el libro blanco de las agrupaciones de aficionados. Las Delegaciones provinciales tienen los medios para conseguir la información necesaria: número, características, repertorio, posibilidades, realidad... Luego no sería difícil planificar la política orientativa —de arropamiento, utilización y solidaridad— que necesitan estas agrupaciones; una política que llegue a ser complementaria de la que demandan las agrupaciones profesionales, que suelen tener su residencia —no debemos olvidarlo— en las grandes ciudades del país. El músico, profesional o no, es especie rara entre nosotros. Hay que protegerle antes de que nos veamos obligados a acotarle reservas o museos. La dignificación del músico profesional ha de apoyarse en la ampliación constante de la afición musical activa y pasiva. No hay que asustarse ante esta ampliación. El problema del intrusismo musical es cuestión remota (pero no olvidada) a los fines de este editorial. En el inmenso campo de la música culta —inexplorado o abandonado entre nosotros— hay sitio para todos los que de verdad quieren trabajar; y aún más ese sitio hay que llenarlo necesariamente.

Tarea modesta, poco brillante, escasamente espectacular y rentable para la política y los políticos a corto plazo; pero extraordinariamente eficaz para mejorar el nivel de educación y convivencia de las próximas generaciones. Es magnífico que Barcelona y Madrid sueñen ser Londres o Viena por unos días gracias a mecenazgos o quijotescas iniciativas. RITMO nada tiene contra estas manifestaciones de alto coturno musical. Rechazable es, por el contrario, que el portavoz oficial de turno proclame que tal o cual ciudad de la piel de toro se ha convertido «en la capital musical de Europa» durante la celebración de un modesto festival de verano. Entre el sueño y el triunfalismo se extiende el yermo de nuestra música sin tradición ni dinero. Uno de sus raros oasis se llama agrupaciones de aficionados. Vamos a intentar aumentar y aprovechar su caudal, para que España alcance a ser, con bellos sueños, pero sin falsas capitalidades, sencillamente, un país más hospitalario para la Música y sus atrevidos oficiantes.

# CARTAS

## ¿NO EXISTEN OPERAS ESPAÑOLAS?

En el número 500 de esta revista musical RITMO, correspondiente al mes de abril del corriente año, en la Sección «Don Taddeo in Barcellona», que firma «I TADDEI», en la página 73, bajo el enunciado «Adiós a la bohemia, de Sorozábal, 14 y 17 de febrero de 1980», consta el siguiente párrafo: «La Empresa del Liceo se ve obligada por los Estatutos del Teatro a programar anualmente una ópera española. Muchas veces nos preguntamos si no vendría ser de una vez realistas, ante lo reducido y pobre de nuestro repertorio en este género y liberar al escenario liceísta de esta obligación anual, que se cumple sin agrado de nadie, y que hace pasar las obras con hastío o con indiferencia generales».

La falsa opinión de decir: «reducido y pobre de nuestro repertorio en este género» (la ópera española), la rebate el siguiente párrafo que escribí para iniciar mi trabajo: «En torno a la ópera española y a sus compositores», publicado en la *Revista de Ideas Estéticas*, en el número 139, julio-septiembre de 1977: «Pese al desconocimiento que, en general, se tiene acerca de la ópera española, que hace creer a muchos que tal género no existe, ya que sólo conocen *Marina*, *La Dolores...* y quizá ninguna más, contamos en nuestro país con un regular número de ellas, y meritisimas por cierto; ejemplos: la citada *Marina*, de Arrieta; *Los amantes de Teruel*, *Garín* y *La Dolores*, de Bretón; *Pepita Jiménez*, de Albéniz; *María del Carmen* y *Goyescas*, de Granados; *La vida breve*, de Falla; *Maruxa* y *Balada de Carnaval*, de Vives; *Amaya* y *Mirentxu*, de Guridi; *Mendi-Mendiyan* y *Las golondrinas*, de Usandizaga; *El gato montés* y *Don Gil de Alcalá*, de Penella; *Adiós a la bohemia*, de Sorozábal; *El giravolt de maig*, de Tolrà; *El gato con botas* y *Una voz en «off»*, de Montsalvatge; *Zigor*, de Escudero...

Tomás Bretón es autor de ocho óperas, entrelas, además de la nombrada *La Dolores*, de las magníficas *Garín* (estrenada triunfalmente, en el Liceo barcelonés, el año 1892), *Guzmán el Bueno*, *Farinelli...* Ruperto Chapí es autor de seis óperas, destacándose: *La serenata*, *Circe* y su póstuma *Margarita la tornera*. Amadeo Vives escribió cuatro. Emilio Serrano, cinco; y son autores de óperas los compositores catalanes: Morera, Manén, Jaime Pahissa, Juan y Ricardo Lamote de Grignon, Juan Gaig...; y existen óperas inéditas de Joaquín Taboada Steger, Benito Morató, Conrado del Campo, Juan Manén, Pablo Sorozábal (su *Juan José*), Rafael Rodríguez Albert...

Queda plenamente demostrado que **EXISTEN OPERAS ESPAÑOLAS** y que, si de verdad se quisiera, habría donde escoger.

ANGEL SAGARDIA

Hola: Estoy considerando la compra del siguiente equipo de reproducción estereofónica:

— Giradiscos ROTEL RP-1.000, con cápsula SCHURE M95ED.

— Amplificador LUXMAN L-2.

— Cajas acústicas ADVENT 4.

Me gustaría conocer tu opinión y, en su caso, la sugerencia de algún cambio, manteniéndose en un presupuesto similar (unas 110.000 pesetas sin descuentos).

Por otra parte, me llama la atención que siempre aconsejéis los expertos una potencia de sonido de amplificador de  $2 \times 30$  W o superior. El equipo será instalado en una sala de unos  $66 \text{ m}^3$  ( $7 \times 3, 5 \times 2,7$  m.), y considero, por la experiencia con mi equipo actual — $2 \times 15$  W RMS—, que si instalara una potencia superior debería siempre utilizar el equipo a muy bajo volumen, con la consiguiente pérdida de calidad.

Me gustaría una clarificación sobre este asunto.

Un cordial saludo.

JOSE MARIA RABANAL HERRERA

## RESPUESTA

Para un presupuesto de equipo básico de unas 110.000 pesetas yo sugeriría una combinación mejor, que podría ser la siguiente:

Giradiscos Thorens TD-160 MK/II con brazo o TD-110.

Cápsula Decca London Export.

Amplificador NAD 3020, ó 3030, ó 3045.

Cajas acústicas Chartwell PM-110.

El coste global de este equipo viene a oscilar entre las 105.000 y las 120.000 pesetas, depende de dónde y cómo se compre. Si doy la opción entre los tres modelos de NAD es porque la diferencia de precio entre ellos es muy pequeña, y en todo caso los tres aparatos son de una calidad superior, pese a su módico precio. Si tuviera que establecer un orden de preferencias, me quedaría con el 3020; después, el 3045 y, finalmente, el 3030. Dada la gran eficiencia de las cajas acústicas Chartwell PM-110, el empleo del NAD 3020 está plenamente justificado, y sus  $2 \times 10$  vatios más que suficiente para excitar satisfactoriamente las cajas Chartwell. Por otra parte, la musicalidad y dinámica de este amplificador son algo realmente notable, sobre todo si se tiene en cuenta su precio reducidísimo; hay aparatos que cuestan tres o cuatro veces más y no suenan tan bien.

Con respecto a la pregunta sobre la potencia de los amplificadores, hay que decir, fundamentalmente, que se trata de un concepto relativo, ya que está siempre en función de la potencia que necesitan las cajas acústicas para obtener de ellas un pleno rendimiento. Hay cajas que funcionan con cinco vatios a plena satisfacción (Lowther, por ejemplo), otras que necesitan 100 vatios o más. (Algunos modelos AR, Dahlquist DQ-10 y otras.) En todo caso, hay que buscar siempre una proporción adecuada para ni comprar más vatios de los que se necesitan, ni restarle aprovechamiento a las cajas acústicas. Por otra parte, y dentro de esta temática de la potencia de los amplificadores, que siempre apasiona a los aficionados, hay un aspecto muy importante, que generalmente se soslaya, que es el relativo a LA DINAMICA del amplificador, que podría definirse de modo simplista como «el aprovechamiento o el rendimiento del watio», lo que explica perfectamente que algunos amplificadores de 25 ó 30 vatios suenen mejor y con más presencia que otros de 80 ó 100. Todas estas consideraciones no pretenden otra cosa que demostrar y aconsejar que los amplificadores, al igual que las cajas acústicas, y por razones de índole similar, también deben ser objeto de escucha atenta y, a ser posible, comparativa, antes de proceder a la compra de un aparato concreto.

ALFREDO OROZCO

Muy señores míos: Agradecería me informaran sobre si existe o ha existido alguna versión grabada del *Concierto heroico*, para piano y orquesta, de Joaquín Rodrigo.

Según mis informes, parece ser que se trata de una obra inédita (en cuanto a grabación), pero hace aproximadamente un año la pude oír a través del Segundo Programa de Radio Nacional, por lo que tengo entonces mis dudas.

Sin otro particular, les saluda atentamente:

MANUEL SALAS RIOS

## RESPUESTA

El Concierto heroico, de Rodrigo, fue grabado hace unos veinte años, con Frühbeck en el podio y Galve como solista. El sello era Columbia. Está descatalogado.

Distinguido señor director: Quisiera, si es posible, terciar en la polémica suscitada por las opiniones de doña Victoria Fernández Faus (RITMO, abril de 1980) en torno a *Otello*, y sus interpretaciones.

He sido espectador directo —siempre en teatros de máxima capacidad, o sea, de «gran ópera»— de los «*Otello(s)*» siguientes: Vinay (Barcelona), McCracken (Barcelona), Domingo (Barcelona), Vickers (Londres) y Lavirgen (Barcelona). Y, sobre todo, me considero afortunado por haber sido testigo de dos versiones memorables protagonizadas por Del Mónaco (Barcelona, París). Discográficamente, aparte las versiones de algunos de los citados (Vinay, Vickers, Del Mónaco), conozco las de Cossuta y los fragmentos existentes de Caruso y Martinnelli.

La naturaleza de la obra puede tener dos vertientes de análisis: la objetiva y la subjetiva. La objetiva exige del intérprete la posesión de un instrumento vocal apto para su materialización correcta. No hay duda de que «*Otello*» exige al tenor, objetivamente, una extensión de registros vocales como ninguna otra obra, y si no ahí está, por ejemplo, la tremenda nota grave del «Juramento» del segundo acto, el célebre «exterminator». De los tenores citados más arriba, solamente Caruso y Del Mónaco han estado en condiciones de afrontar esta prueba, citada como ejemplo. El resto de intérpretes prescindan de ella; es decir, no pueden afrontar el pasaje escrito por Verdi para voces de excepción. Al mismo tiempo, tanto Caruso como Del Mónaco afrontan los registros agudos con la facilidad que en ellos es característica. Y todo ello lo he constatado *in vivo* con Del Mónaco. Su versión es magistral en todos los terrenos, vocalmente hablando. El análisis subjetivo admite, en cambio, diversidad de opiniones: a la señora Fernández le entusiasma el *Iliriqueo* de Domingo, y al crítico señor Reverter los pucherros de Vickers —que en la versión de Karajan acaba contagiando hasta al gran Glassop—, y ello me parece muy bien. Yo, al contrario, en este sentido prefiero, sin discusión, la energía creadora de Del Mónaco, el cual, por otra parte, fue, junto con María Callas, el gran renovador del ademán dramático en la excepcional década operística de 1950.

Resumiendo: la versión de Vinay me parece teatralmente buena y vocalmente insuficiente: como tenor wagneriano era un intérprete de medias voces, y además mate. La de Vickers es teatralmente aceptable y vocalmente inadecuada: su voz es engolada y se le diluye en la región aguda, y los graves los pasa por alto, por lo que me parece incomprensible que un crítico de la categoría del señor Reverter afirmara que es «la mejor», cuando el mismo Karajan llegó a decir que nunca había dirigido a un cantante de la inteligencia y de la capacidad vocal dramática de Del Mónaco. La versión de Domingo, que *in vivo* intenta imitar la creación de Del Mónaco, queda a mil años luz de ésta, simplemente por insuficiencias vocales y la naturaleza engolada y mate de su voz, problemas que intenta superar en base a una gran entre

ga. Este tenor figura hoy en primera línea del campo dramático, porque los tenores de esta cuerda escasean. Pero en los años cincuenta hubiera sido un tenor de segunda fila, muy por detrás de los Corelli, Prevedi, etc., y, por supuesto, de Del Mónaco. La versión de McCracken no merece comentario: es, sencillamente, lamentable. Y Lavirgen, sinceramente, si sigue haciendo la obra en teatros de gran capacidad, tiene los días contados como cantante. Cosutta es otro lloricón, que —como Vickers— suple sus insuficiencias con declamaciones. Martinelli cantando «Otello» es una versión capaz de destacar en la antología del disparate operístico. Desconozco si Franco Corelli abordó la obra —les ruego me faciliten referencia discográfica, si existe; gracias—, pues creo que, aparte Caruso y Del Mónaco, es el único que dispone del medio vocal adecuado para interpretarla.

Las opiniones de la señora Fernández y del crítico señor Reverter no son más que un par de muestras del confucionismo imperante, también, en el campo operístico. Confusión de la que son, por ejemplo, muestras las versiones discográficas lamentables del *Payasos* de Pavarotti y del *Trovador* de Domingo. Confusión que ha hecho, por ejemplo, de las temporadas del Liceo de Barcelona un auténtico calvario para el aficionado exigente y sensible, rodeado de un público traumatizado por mil y un tics. Confusión que cobró dimensiones de pesadilla en la increíble *Andrea Chénier* del trío Carreras-Caballé-Pons, acogida con delirantes ovaciones por un público que perdió la brújula de la sensibilidad, como unos días antes demostró intentando ahogar las ovaciones, dirigidas por un sector, a la magistral versión que Angeles Gullín hizo de «Macbeth».

Atentamente:

**BERNAT MUNIESA BRITO**

Sr. D. Xoan Manuel Carreira:

Ultimamente, en RITMO, se han venido publicando unos artículos firmados por usted, que han atraído en seguida y con fuerza mi interés. Me refiero concretamente al titulado *En el décimo aniversario de Theodor W. Adorno*. Después el titulado (en los «estudios») *Penderecki o la complicidad*, y en ese mismo número, *Webern y Boulez: la «ruptura», como lucidez, y la «coherencia», como oscuridad*.

Todos ellos abordan el tema de la música de nuestro siglo con especial profundidad, y siendo un tema que me interesa muchísimo, me permito recurrir a usted como fuente de información. Desearía saber, si es posible, qué libros son, a su parecer al menos, claves para la comprensión de esta música (en todos los sentidos, ya sea técnicamente o en sus aspectos estéticos), y si están publicados en España. (Los libros de Adorno los llevo buscando hace bastante tiempo, pero no consigo encontrarlos.)

Hasta ahora, los libros que han llegado a mis manos se limitan a enumerar autores, obras..., sin profundizar algo más, que, a fin de cuentas, y más aún en cuestión de arte, es lo que importa.

(Le aclaro que me interesa especialmente la «vanguardia», la técnica dodecafónica y serial...)

Muchas gracias, y perdón por las molestias que le pueda ocasionar.

Un afectuoso saludo.

**MERCEDES DE ZAVALA**

Madrid

RESPUESTA

No existe demasiada bibliografía en castellano sobre el tema. Voy a facilitarle la que considero de interés, dividiéndolo en apartados.

#### FILOSOFÍA Y SOCIOLOGÍA

**Eduard Hanslick:** De lo bello en la Música. Traducción de Alfredo Cahn. Ed. Ricordi Americana (1977).

**Igor Strawinsky:** Poética musical. Traducción de Eduardo Grau. Ed. Taurus (1977).

**Alphons Silbermann:** Estructura social de la Música. Traducción de María del Carmen Otonel. Ed. Taurus (1962).

**Arnold Schönberg:** El estilo y la idea. Traducción de Juan J. Esteve. Ed. Taurus (1963).

**Leopoldo Hurtado:** Introducción a la estética de la Música. Ed. Paidós, Buenos Aires (1971).

**Enrico Fubini:** La estética musical del siglo XVIII a nuestros días. Traducción de Antonio Pigrau. Ed. Barral (1970).

**Françesc Bonastre:** Música y parámetros de especulación. Ed. Alpuerto, S. A. (1977).

#### MUSICOLOGÍA

**Claude Samuel:** Panorama de la música contemporánea. Traducción de Belén Marañón. Editorial Guadarrama (1965).

**Friedrich Herzfeld:** La música del siglo XX. Traducción de Margarita Fontseré. Ed. Labor (1964).

**H. H. Stuckenschmidt:** La música del siglo XX. Traducción de María Calonde. Ed. Guadarrama (1960).

**H. H. Stuckenschmidt:** Arnold Schönberg. Traducción de Luis de Pablo. Ed. Rialp (1964).

**Antoine Goléa:** La música de nuestro tiempo. Traducción de Juan Vicente Melo. Ed. Era (México) (1967).

**Robert Craft:** Stravinsky: ideas y recuerdos. Traducción de Juan Godo. Ed. Aymá (1970).

**Béla Bartók:** Escritos sobre música popular. Traducción de Anheló Hernández. Ed. Siglo XXI (1979).

#### CRÍTICA

**Armando Gentilucci:** Guía para escuchar la música contemporánea. Traducción de Hugo García Robles. Ed. Monte Avila (Caracas) (1971).

**Donald Mitchell:** El lenguaje de la música moderna. Traducción de Esteban Busquets. Editorial Lumen (1972).

**Boris de Schloezer y María Scriabine:** Problemas de la música moderna. Traducción de María y Oriol Martorell. Ed. Seix Barral (1973).

#### MANUALES

**Herbert Eimert y col.:** ¿Qué es la música electroacústica? Traducción de Juan Pedro Franze. Ed. Nueva Visión (Buenos Aires) (1973).

**Herbert Eimer y col.:** ¿Qué es la música dodecafónica? Traducción de Juan Pedro Franze. Ed. Nueva Visión (Buenos Aires) (1973).

**José Berenguer:** Introducción a la música electroacústica. Ed. Fernando Torres (1974).

«Dossier» Música y Política. Ed. Anagrama (1974). Traducción de Isabel Estrany.

«Dossier» música «pop». Traducción de Jordi Marfá. Ed. Anagrama (1973).

**Richard Kostelanetz:** Entrevista a John Cage. Traducción de José Manuel Álvarez. Ed. Anagrama (1973).

#### OBRAS SOBRE MÚSICA

##### DE Th. W. ADORNO

Disonancias. Traducción de Rafael de la Vega. Ed. Rialp (1966).

El cine y la música. Traducción de Fernando Montes. Ed. Fundamentos (1976).

Prismas. Traducción de Manuel Sacristán. Editorial Ariel (1962).

Filosofía de la nueva música. Traducción de Alberto Luis Bixio. Ed. Sur (Buenos Aires) (1966).

Reacción y progreso y otros ensayos musicales. Traducción de José Casanovas. Tusquest Ed. (1970).

Me he abstenido de citar interesantes libros sobre «jazz» y sobre folklore, así como la obra no musical de Adorno.—XOAN M. CARREIRA.

Málaga, 11 de abril de 1980

RITMO.

Muy señores míos:

Paso a formularles unas consultas, dejando

a su criterio aquellas que consideren de interés general para su publicación.

Las consultas son las siguientes:

1.ª Calidad de la Edición Beethoven de Polydor.

2.ª Calidad de la Edición Mozart de Phonogram y qué otra versión recomendable.

3.ª Calidad del álbum integral de Chopin por Harasiewicz, de Phonogram.

4.ª Calidad de la «Colección de Música Antigua Española», de Hispavox.

5.ª Mejor interpretación y sonido de las *Sinfonías* de Mahler disponible en la actualidad.

6.ª Calidad, en general, del sonido e interpretación de la CBS en la serie «Masterworks».

7.ª ¿Cuál es la mejor grabación, actualmente disponible, de la obra de Wagner con libreto en castellano?

8.ª En ópera, ¿mejor Casa grabadora?, y ¿preferible nuevas ediciones o antiguas con «divos consagrados»?

9.ª ¿Dónde encontrar las mejores ediciones y antologías de «Jazz clásico»?

10.ª En música de vanguardia, ¿dónde encontrar las mejores y más surtidas grabaciones?

11.ª ¿Dónde encontrar grabaciones de música no occidental primitiva auténticamente «folk»?

12.ª En relación calidad-precio, ¿qué marca de «cassettes» para grabar desde sintonizador u otras fuentes?

13.ª En bibliografía, además de lo editado por Espasa, Noguer, Alianza y Larousse, ¿qué libros sobre Historia y Crítica musical son más recomendables entre los no agotados?

Y, por último, una pregunta de auténtico principiante: ¿cuál es la mejor forma de limpiar y cuidar la conservación de los discos?

Les ruego perdonen este aluvión de consultas, motivadas por mi interés hacia la música; al mismo tiempo reciban mi felicitación más efusiva por su meritoria labor.

Muy agradecido por su gestión, y en espera de sus noticias les saluda muy afectuosamente,

**MANUEL SORIANO ORTEGA**

#### RESPUESTA

1.ª Variable, como es lógico. Destacables, sobre todo, las *Sonatas para piano* (Kempff) y *para violín y piano* (Kempff-Menhuín).

2.ª Muy alto nivel general. Ver RITMO, números 500 y 501 (abril-mayo 1980).

3.ª Ver RITMO, número 456 (noviembre 1975).

4.ª Buena, en líneas generales.

5.ª Al decir disponible, suponemos que se refiere a su publicación en España. Las dos integrales existentes son aceptables, con sus vaitenes lógicos en un ciclo como éste. Se trata de las firmadas por Kubelik (Deutsche Gramophon, edición «El mundo de la sinfonía») y Haitink (Philips). Ver RITMO, número 456, diciembre 1975, y número 446, diciembre 1974.

6.ª Buena, como se desprende de nuestras críticas.

7.ª La edición de Philips es un importante documento, aunque tiene el lunar de los Maestros Cantores de Varviso (ver RITMO, número 465). De la edición de Decca (Solti), importante casi siempre en términos de grabación, lo mejor viene dado por Tannhäuser, Parsifal y El ocaso de los dioses (comprobar en el último caso si el libreto viene traducido al castellano), y lo peor por Holandés, Maestros y Tristán. Para Maestros, entre lo disponible lo más aconsejable es Karajan (EMI), pero el libreto se ofrecía antes en alemán e inglés; la versión de Jochum (DG) es interesante y cuenta con libreto traducido. DG tiene un buen Lohengrin con libreto traducido (Kubelik). En cuanto a Rieni, sólo se cuenta con la tosca versión de Hollreiser (EMI).

(Sigue en la pág.43.)

CARTAS

DIALOGO CON

# KIRI TE KANAWA

Por ROBERTO ANDRADE y JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA



La conversación que transcribimos tuvo lugar a principios del pasado verano, en Londres, y se celebró en una de las dependencias del teatro de ópera Covent Garden, coincidiendo en el tiempo con las representaciones que en el local se ofrecían de La Bohème, de Puccini, con Kiri Te Kanawa en el papel de «Mimí» y dirección orquestal del maestro español García Navarro.

Con paciencia rayana en la santidad, la joven soprano neozelandesa atendió durante más de una hora a sus ávidos interrogadores. Kiri Te Kanawa es una persona de rara simpatía, como los lectores tendrán ocasión de comprobar, en un medio tan particular como el de la ópera y el del canto en general. En muchos aspectos la carrera de Te Kanawa es paralela a la de otra cantante joven, también entrevistada en estas páginas, Frederica von Stade: ambas, unidas por el denominador común de su pasión por Mozart, pertenecen a una generación de cantantes más preocupada por su realización humana que por metas monetarias o «divistas».

Desgraciadamente, para nosotros los hispanos hay otro punto de contacto entre una Te Kanawa y una Von Stade: la ausencia total, que ya empieza a resultar vergonzosa, de actuaciones de las dos intérpretes en nuestro país. Naturalmente, Fischer Dieskau tampoco ha venido, pero no desesperamos de verle antes de que celebre su ochenta cumpleaños. Y en esa progresión, quizá los hijos de los que nos leen puedan escuchar una «Liederabend» a Kiri Te Kanawa antes de que cumpla setenta años, allá por el dos mil y algo. Por si tal ocurriera, vaya la presente entrevista como adelanto.

K.T.K.: Kiri Te Kanawa.  
J.L.P.A.: José Luis Pérez de Arteaga.  
R.A.M.: Roberto Andrade Malde.

R.M.A.—Quisiera explicarle que, con esta entrevista, tratamos de ofrecer al público español un primer retrato, una primera imagen de Kiri Te Kanawa. Pensamos que este diálogo puede ser especialmente interesante para quienes sólo la conocen a través de sus discos. Así que podríamos empezar por hablar del momento en que usted tomó conciencia de las posibilidades de su voz orientadas hacia el canto.

K.T.K.—Bien; lo primero que debo decirles es que yo siempre cantaba, siempre, desde muy niña. Cuando tenía tres años, ya cantaba. Mi madre, al escucharme, decidió que yo debía recibir una instrucción musical, y fue ella misma quien me dio las primeras lecciones. Cuando llegué a los quince años empecé a estudiar muy, muy seriamente. Y una monja, porque yo fui educada en una

escuela católica, una monja, digo, se ocupó directamente de mi formación musical, enseñándome todas las técnicas... digamos tradicionales. Ahora, a estas alturas, no parece muy importante, pero entonces la labor de esta monja fue de una gran trascendencia. Esta religiosa me alimentó de pequeñas canciones folklóricas y se ocupó muy directamente de mí. Durante una época sólo canté las canciones que me enseñaba esta persona..., y todavía hoy, como propina de un recital, canto alguna de estas tonadas. Después, al cumplir veintiún años, vine a Inglaterra, y aquí realicé estudios en el plano profesional... hasta el día de hoy, porque, naturalmente, yo sigo estudiando. Los últimos diez años de mi vida han sido una mezcla de estudio y trabajo, sin que pueda disociar muy claramente una cosa de la otra. Cuando empecé estudios concienzudos, a los quince años, me presenté a varios concursos y realicé todo tipo de exámenes y pruebas públicas en varios Conservatorios... Exámenes de fin de curso, conciertos de verano, competiciones entre alumnos, todas esas cosas... Yo creo que me presenté a casi todos los premios convocados en Nueva Zelanda y Australia, que me vinieron muy bien, financieramente hablando, cuando me vine a vivir a Inglaterra.

**J.L.P.A.—Es decir, si la he entendido bien, usted se pagaba sus estudios en Inglaterra con el dinero que sacaba de los premios de concursos de Canto.**

**K.T.K.—Sí, más o menos es eso. También tuve una beca del Gobierno de Nueva Zelanda. Y aquí, en Inglaterra, me inscribí en el London Opera Centre, donde se da una instrucción muy completa, porque no sólo se enseña Canto, sino también Danza, Arte dramático, Esgrima, e incluso se diseccionan escenas completas de una ópera representándolas; recuerdo haber pasado semanas ensayando una escena de *Così fan tutte*... Con todo, lo más importante fue ocuparme, sin problemas, de mi cambio de tesitura, porque deben ustedes pensar que cuando llegué a Inglaterra yo era una «mezzo-soprano».**

**J.L.P.A.—Nunca habría pensado que usted tuviera voz de «mezzo». ¿Puede decirme a qué edad se produjo ese cambio de tesitura?**

**K.T.K.—La voz se volvió más aguda, subió, subió... y ahora soy una soprano. En cuanto al cambio..., la verdad es que las notas altas siempre las tuve, pero, de hecho, la voz me cambió cuando yo tenía... veinticuatro o veinticinco años... (Hace una pausa, titubeando un poco.) No fue nada fácil; la verdad es que pasé una etapa muy difícil, porque ya había empezado a hacerme un repertorio... de «mezzo», claro... y, como les he dicho antes, había empezado a cantar profesionalmente, y, por ejemplo, había hecho *Carmen*, con mucho éxito; llegué a interpretar *Carmen* diecinueve veces... Claro, cuando yo hice *Carmen* aquí, en el Covent Garden, el papel que yo cantaba era «Micaela», y la verdad es que era una situación muy extraña al principio, porque tenían que «negociar» con otra línea de canto distinta... Hoy, visto todo esto a distancia, me alegro de lo sucedido, porque ser soprano tiene sus ventajas, ¿saben?; el repertorio es muy grande, y no quiero decir que el repertorio de una «mezzo» sea más pequeño, sino que una soprano tiene más campo. De hecho, ese cambio de la voz me hizo volver la vista a Mozart, y pienso que eso fue una de las mejores cosas que pudieron pasarme.**

**J.L.P.A.—Perdone que la haga volver atrás. Antes nos ha explicado que costó parte de sus estudios en Inglaterra presentándose a diversos concursos. ¿Quiere eso decir, al igual que lo de la beca, que procede usted de una familia modesta? (Kiri Te Kanawa permanece dubitativa.) ¿O digamos de una familia «no rica»?**

**K.T.K.—(Sonriendo.) Sí, ésa sería la palabra, sí. No; desde luego, no era una familia rica. Mis padres son personas muy modestas, pero es que los conceptos de pobreza y riqueza son completamente distintos en un lugar como Nueva Zelanda y en un sitio como Londres. En Nueva Zelanda usted puede tener cualquier cosa que desee, porque la vida es muy sencilla y todo es muy barato. Usted puede conseguir lo que quiera por muy poco dinero, excepto, naturalmente, aquellas cosas que la gente, en esta parte del mundo, considera casi primarias, como diamantes, abrigos de piel, coches lujosos... (Estas últimas palabras las ha dicho engolando la voz.) Bien, estas son cosas de las que nunca me he preocupado, porque no he tenido necesidad de ellas. De entrada, yo nunca necesitaría un abrigo de visón en Nueva Zelanda, porque siempre hace calor. (Risas de todos los presentes.)**

**R.A.M.—Es una concepción completamente diferente... una forma de vida diferente.**

**K.T.K.—Pues sí, el lado materialista... lo material de la vida... mire, si usted tiene un buen filete o un pollo y verduras frescas, ¿me entiende?, el jardín lleno de verduras frescas, entonces es usted rico. Y eso es lo que yo considero que es ser rico, pudiendo, además, vivir al aire libre, no en una gran ciudad dentro de un pequeño apartamento. ¿Saben?, la mitad del año la paso viviendo a la orilla del mar y la otra vivo junto a un lago. Así que... nunca he tenido una preocupación asfixiante por el dinero o el bienestar material. He tenido la suerte de vivir en el campo toda mi infancia y poder llevar una vida muy sana, y por ello sigo amando la vida al aire libre.**

**J.L.P.A.—¿Ha cambiado su vida en relación con esa primera época? ¿Es usted ahora la misma chica del campo que era en Nueva Zelanda?**



UN MOMENTO DE LA GRABACION DEL «DON GIOVANNI», DE MAAZEL, PARA LA CBS. DE IZQUIERDA A DERECHA: VAN DAM, MOSER, RIEGEL Y TE KANAWA.

**K.T.K.—(Muy segura, sin vacilaciones.) Sigo siendo la misma persona; yo no creo haber cambiado en nada sustancial. Yo sigo siendo una chica del campo, como usted ha dicho: vivo en el campo y tengo un pequeño grupo de amigos muy fiel y muy unido. No me gusta ir a restaurantes o a fiestas después de las funciones; apenas hago vida social. En este terreno... cuando... Bueno, yo tengo una profesora de Canto fantástica, a la que... adoro y que es media vida mía, y ella también me quiere mucho y ha estado trabajando conmigo durante los últimos diez años para conseguir de mi voz todo lo que ahora es, y ella me ha dicho muchas veces: «Si vas a trabajar en una cosa y terminas triunfando en eso, no importa a qué nivel, siempre tienes que terminar por renunciar a algo». Pues yo he renunciado a las fiestas, a las recepciones y a todo eso, para tener, a cambio, una vida privada, una familia, un esposo y un hogar... (Muy seria y tranquila en las últimas palabras: hay una pausa en la conversación.)**

**R.A.M.—¿Vive actualmente en Inglaterra, no es así?**

**K.T.K.—En Surrey, a unas veinte millas. Es un sitio absolutamente hermoso, la campiña es gloriosa, hay vistas maravillosas y no hay nada, nada, sino árboles y jardines. (Con entusiasmo contagioso.)**

**R.A.M.—¿Estudia usted aquí, en Londres o en Surrey?**

**K.T.K.—En Londres. Mi profesora vive aquí y vengo a trabajar con ella dos o tres veces en semana.**

**R.A.M.—Su profesora, su maestra, según he podido leer en una biografía de usted, se llama Vera Rózsa. Yo querría preguntarle, ya que hablamos de estudios, si el cambio de repertorio, de «mezzo» a soprano, le planteó algún problema de «impostación».**

**K.T.K.—Sí, fue difícil porque no se produjo un cambio brusco, fue un cambio gradual, y así... cuando abordé los primeros papeles dentro del repertorio de soprano, por ejemplo, la «Condesa» en *Las Bodas de Fígaro*, algunas de las notas más agudas no salían tan bien como debieran. Y me llevó casi cuatro años realizar ese cambio con cierta propiedad; pero, por ejemplo, ahora, el hacer *Traviata*, es algo tan grande, tan grande... Bueno, el trabajo ha sido en ocasiones muy duro, pero ahora estoy totalmente satisfecha y adaptada a mi tesitura.**

**R.A.M.—Es muy curiosa la evolución de su voz, porque usted tiene un registro muy bien establecido en el centro y, según lo que nos cuenta, ha tenido que desarrollar por entero todas las potencialidades del registro agudo. Por ejemplo, me imagino que cuando usted comenzó a estudiar como «mezzo» su nota más alta sería, probablemente, el *Si bemol*.**

**K.T.K.—Sí, sí, así era exactamente. Nunca estuvo mi voz, ¿cómo diría yo?, bien enfocada. En cambio, ahora yo noto que se va produciendo una proyección cada vez mayor.**

**J.L.P.A.—¿Podría decirnos cuál es, naturalmente, su registro más agudo, su nota más alta?**

**K.T.K.—**Alrededor del Re sostenido o el Re natural. Pero quiero indicarles que no practico estas notas altas: nunca vocalizo por encima del Si natural, no es necesario. Claro, para **La Bohème**, por ejemplo, necesito un Do sobreagudo y algunas veces lo practico... Pero alguien muy enterado dijo en una ocasión que una vez que ha cantado un Do sobreagudo se ha ido para siempre. Así que trato de no cantar demasiados, porque puedo perderlos para siempre, y prefiero conservarlos mientras pueda.

**R.A.M.—Sin embargo, después de haberla escuchado el otro día en La Bohème, y hace unos meses, en La Scala, en el Simon Boccanegra, da la impresión de que produce usted esas notas especialmente agudas con toda facilidad: quiero decir con ello que tiene usted una colocación envidiable del registro más agudo; ¿cree usted que esto puede ser consecuencia de un desarrollo gradual de su voz, empezando con el centro y extendiéndose paulatinamente hacia arriba?**

**K.T.K.—**Sí, efectivamente. No se puede dejar de lado el que yo empezara a cantar como «mezzo», y, de hecho, ustedes comprobarán que mi voz, al hablar, es muy grave, siempre ha sido grave, y, realmente, yo no puedo hablar con un timbre más agudo. A veces me digo: «¡Esta terrible voz de bajo que tengo!» (Risas.)

**R.A.M.—¿Se definiría usted como una soprano lírica, no «spinto» ni «coloratura»?**

**K.T.K.—**Sí, sí, meramente lírica... Puede que tenga algunas características de «spinto», pero me considero básicamente una lírica, y ése es el repertorio que he ido afrontando. Usted ha citado (Dirigiéndose a Roberto Andrade.) a «Maria Boccanegra», por ejemplo. En Verdi, concretamente, he añadido hace no mucho a mi repertorio el papel de **Traviata**, con el que tuve al principio muchas dudas: finalmente, cuando lo preparé y lo hice en público, salió bien, es decir, no me sentí insegura al hacerlo. Del mismo modo, de aquí a tres años, voy a abordar otro de los grandes papeles, la **Tosca**, de Puccini; éste sí que es, técnica y dramáticamente, un «rôle» muy difícil, tan difícil que a lo mejor es la primera y la última **Tosca** que hago en mi vida. (Risas de nuevo.) Pero no soy una insensata, no; si veo que existen dificultades insalvables, no pienso embarcarme en aventuras de final dudoso.

**R.A.M.—Para muchas personas las agilidades y la «colatura» son un buen ejercicio para la voz. ¿Cuál es su opinión?**

**K.T.K.—**Sí, sí lo creo. Siempre he sido capaz de hacer «colatura» y también de cantar en «pianissimo».

**R.A.M.—Hay otra cuestión técnica que me interesa. Usted habrá oído hablar del «paso» de la voz, del cambio de posición de la voz al pasar, por ejemplo, por las notas centrales tales, como Mi, Fa o Fa sostenido. ¿Cómo resuelve usted este problema, cuál ha sido la opinión de su profesora para solucionar esta cuestión, para colocar la voz en la posición adecuada?**

**K.T.K.—**Es una cuestión de aire, de respiración. De dónde se respira y de cómo se respira. Si la respiración es demasiado alta, entonces la nota sale demasiado baja, o algo parecido. Si usted respira demasiado bajo...; cuando se canta una nota grave, apenas se necesita respiración, y si se canta una nota aguda, se necesita respirar, pero desde el fondo hasta lo alto de los pulmones, no a medio camino, no empleando sólo la mitad superior de los pulmones; y así es, justamente, cómo la respiración se corta, cómo se producen esas llamadas «respiraciones robadas» o «rupturas». Lo que pasa es que yo no creo que haya tales rupturas, ya que si lo creyera entonces tendría una ruptura en mi voz. Es más una cuestión de ajuste psicológico; en mi caso, para superar la idea de la «ruptura» allí donde pueda darse: yo sé que la «ruptura» existe, pero psicológicamente prefiero creer que no existe para no estar pensando: «¡Ah, ya está aquí el momento en que se me corta la voz!»

**R.A.M.—Es muy interesante escuchar esto, porque hace algún tiempo hicimos para la revista una entrevista a Alfredo Kraus, y no aceptaba que para él existiera el problema del paso de la voz.**

**K.T.K.—**Bueno, yo tampoco acepto que exista para mí..., pero sé que existe. (Riendo divertida.) Esta es una de esas cosas que, si no se superan traumatizan por entero a un cantante. Usted puede saber que en tal acto de tal ópera hay una o dos notas peligrosas: si durante toda la representación está usted pensando en ello, llegará usted al pasaje y obviamente emitirá mal las notas. En ese caso, la cuestión psicológica se superpone a la simple técnica.

**R.A.M.—Sí, yo creo que la postura de usted es muy inteligente. Ya que habla usted de superación de la técnica vocal, nos interesaría saber cómo prepara usted el estudio de un personaje nuevo. ¿Por dónde empieza?**

**K.T.K.—**¿Empezar? Correcto. ¿Por dónde empiezo? Es muy directo, porque nunca he sido buena estudiante, soy muy perezosa...

**R.A.M.—No nos lo creemos...**

**K.T.K.—**¡Pero es cierto! Cuando me siento animada y si me siento muy, muy trabajadora, ¿saben?, me leo la historia, el argumento, eso lo primero, para conocer la trama. Luego leo una traducción del texto y analizo las palabras por separado, ya que a veces las palabras son muy extrañas. Luego me digo: «Muy bien; ahora, ¿cuáles son los cortes?» En casi todas las óperas se realizan cortes, de mayor o menor envergadura; los estudio para formarme una opinión propia acerca de su necesidad o no. Entonces hago que

una persona toque al piano toda la obra, nota por nota, sólo el acompañamiento orquestal, pero con todas mis partes indicadas: si hay un «dueto», se interpreta también la parte del otro intérprete y se deja la mía, o hago que otra persona cante la otra parte y la mía se toca al piano. Así aprendí **Traviata**, en Portugal, en dos semanas. Yo tenía la obra grabada en cinta, a piano, tocada por un pianista del Convent Garden, un «repetiteur», y todas las mañanas, exactamente de nueve a doce, escuchaba la cinta con los ojos cerrados; naturalmente, yo estaba en una habitación soleada, al lado de una piscina, y así en dos semanas memoricé toda la obra.

**J.L.P.A.—Cuando prepara usted un personaje nuevo, ¿también escucha usted discos de otros intérpretes?**

**K.T.K.—(Muy convencida.)** ¡Tantos como puedo! Me gusta oír discos, y en esos casos me los escucho todos de una vez, en el mismo día. Si tengo diez grabaciones de ocho sopranos diferentes las escucho todas en un solo día, así todo queda bien confuso, se forma en mi cabeza un lío considerable (Todo ésto lo va explicando con gestos de las manos que parecen imitar el movimiento de una batidora, entre las risas de los entrevistadores), y ya no distinguo ninguna interpretación en concreto: entonces, cuando ya tengo el cerebro embotado, estoy preparada para volver al piano y trabajar mi propia interpretación.

**J.L.P.A.—Bien; aunque su sistema sea un poco peculiar, veo que usted no rechaza las posibilidades que la audición de otras voces pueden brindarle.**

**K.T.K.—**No, en absoluto, y también aprendo mucho de los directores. Ver lo que hace un director cuando hay un momento particularmente difícil, cómo salvar un cierto escollo, y cómo cada director deja o no respirar a la soprano, o cómo... En **La Traviata**, por ejemplo, en los últimos compases que ella canta... hay una cadencia muy difícil; yo no puedo hacer bien ese tipo de cadencias que se resuelven hacia abajo. Y así se lo expliqué al primer director con el que hice **Traviata**, Richard Bonyngue, y él cambió el pasaje, y desde entonces lo hago siempre en la forma que él me indicó, porque para mí es más simple y por ello más natural, no resulta forzado. Bonyngue es un experto en estas cuestiones y conoce todas las adaptaciones y partituras originales de todas las óperas que dirige, así que me dijo: «Tales y tales cantantes resolvían así este problema, de modo que opta tú por esta misma solución».

**R.A.M.—Cuando ha terminado usted el trabajo previo, ¿acude a su profesora para seguir la preparación del personaje?**

**K.T.K.—**Sí, siempre. Al principio trabajo con ella a pedacitos, pequeños fragmentos de la obra. Ella me explica cómo debo concebir el papel, y, claro, eso implica aún más trabajo, ya que hay que analizar y ahondar en la psicología del personaje. Entonces todavía queda una parte de su labor, si el director lo permite, y es que ella viene a los ensayos pregenerales y al general, y me ayuda en la parte escénica, me indica cómo no debo moverme, qué gestos del personaje son adecuados al canto y, en general, me ayuda a conformar una visión definitiva del «rôle».

**J.L.P.A.—¿Podríamos hablar un poco sobre influencias que usted haya recibido?**

**K.T.K.—(Haciendo una pequeña pausa.)** Bien; es que hay unas influencias más cercanas y otras menos. Entre las primeras es im-





portantísima la de mi maestra. Vera Ròzsa. También las de mis dos «managers», que planifican todas mis actuaciones: así, por ejemplo, cuando hice mi primera **Arabella**, antes había preparado **La flauta mágica** en alemán, y antes había hecho los **Cuatro últimos «Lieder»** de Strauss, y aún antes preparé **El Murciélago**; así que el camino hasta llegar a **Arabella** fue muy lógico y constructivo, porque **El Murciélago** es ligero, y «Pamina» también lo es, pero un poco menos, y, claro, **Arabella** es un papel de más peso; pero al llegar a él ya no había grandes problemas, porque todo había ido graduándose en función de ese personaje. Por ejemplo, hasta llegar a **La Traviata** pasé por la «Elvira» de **Don Giovanni**, y por buena parte del repertorio italiano. Y dentro de ese esquema de trabajos he tratado de alternar, de acuerdo con los consejos de mi «manager», los conciertos ligeros con las óperas más exigentes, dejando pasar uno, dos o tres años hasta que mi voz estuviera preparada para abordar esa partitura que he tomado como gran meta. ¿Ven?, yo soy una persona de metas, de objetivos. Y aquí hay para mí, cuatro grandes influencias: mi marido, mi profesora y mis dos «managers». También hay directores, hacia los que tengo una admiración absoluta y por los que siento una confianza ilimitada, tales como Claudio Abbado, que es el maestro de mis sueños: Abbado puede pedirme que camine con las manos o que me abra las venas, y no vacilaré un momento en hacerlo. También adoro a John Pritchard, que es, además, un amigo extraordinario. De entre los directores de escena, John Copley es un artista por el que también haría cualquier cosa si él me lo pide...; pero no hay mucha gente por la que yo actuaría así... De hecho, si estoy trabajando con personas que no llegan al nivel de estos que he citado, me aislo mentalmente y trato de pensar cómo sería el trabajo si ellos estuvieran en el teatro... También adoro a Solti, y creo que señores como James Levine, Zubin Mehta o «Danny» Barenboim son gente maravillosa, y trabajar con ellos es siempre una diversión... Claro, yo no me resisto a la influencia de estas personas. Bueno, con «Danny» Barenboim nunca he trabajado, pero he compartido con él muchas comidas y bebidas... **(Risas.)** Es un personaje fantástico, y Mehta también es asombroso. Pero, ya les digo, mi capacidad para retrotraerme a mis ídolos es muy grande, y si algo no va bien en una función, inmediatamente pienso: «Esto es lo que Claudio querría que yo hiciera», o en el plano escénico: «Ahora John querría que aquí fuera más femenina, y aquí más contenida o menos», ¿comprenden?

**R.A.M.—Perfectamente. Querría saber una cosa acerca de su trabajo diario: ¿hace diariamente ejercicios de vocalización, cuántas horas?**

**K.T.K.—(Suspirando profundamente.)** Hoy no haría absolutamente nada, estoy demasiado cansada. Vocalizo cuando no estoy cansada, pero si me encuentro en baja forma física en un día de función, entonces tomo una lección de canto simplemente, es mejor para mí. Prefiero ir a trabajar un rato con mi maestra, porque si estoy muy cansada hago todo equivocadamente. Hoy, por ejemplo, estoy bastante cansada porque he tenido un fin de semana agotador, ya que tuve que ir a Gales para una grabación de televisión que luego se canceló, y... ya saben ustedes lo que es la televisión, no suelen tener ninguna delicadeza. En mi caso, desde un día antes se sabía que no se iba a grabar, pero nadie se tomó la molestia de llamarme por teléfono para decirme que me ahorrara un viaje de madrugada, me enteré al llegar.

**J.L.P.A.—Kiri, ¿qué ocurre cuando un director de orquesta o un «régisseur» le piden que haga algo que a usted no le gusta, que usted considera erróneo?**

**K.T.K.—(Con aire despreocupado.)** Pues... lo hago; yo soy una persona obediente, tengo muy claros los papeles y las jerarquías de las personas dentro de un conjunto teatral. El director musical y el director escénico gobiernan la nave, y si me piden algo que me disgusta, yo sé que debo obedecerles y tragarme mi orgullo; ¡claro, siempre que no me exijan cosas disparatadas. Pero no tengo nunca reacciones de diva, no, nunca; naturalmente, si algo me disgusta se lo digo a quien me lo ordena, pero lo hago.

**J.L.P.A.—Usted ha citado antes la palabra «ídolos». Aparte de estos artistas ya mencionados, ¿cuáles son sus ídolos del pasado entre los cantantes?**

**K.T.K.—(Moviendo la cabeza de un lado a otro.)** La verdad es que mis ídolos son muy de presente, porque, ¿sabe?, la cantante a la que más admiro, y la escuchaba a todas horas antes incluso de empezar a estudiar seriamente a los quince años, es Leontyne Price. La adoro. Bueno, al llegar a una pregunta como ésta empiezo a ver carpetas de discos maravillosos... **(Risas.)** Ahí están los de Schwarzkopf, que es maravillosa... Y la voz de Tebaldi joven, que era un sueño...

**R.A.M.—Déjeme decirle que la voz de usted me recuerda mucho a la de Tebaldi joven, tan extensa, tan rica en tonos...**

**K.T.K.—¡Muchas gracias, qué elogio!** Bueno, no quiero dejar de nombrar a Jon Vickers entre los tenores, que además es una cuerda que me entusiasma... Si yo pudiera elegir, sería tenor. **(Nuevamente risas.)** ¡Es verdad, es la tesitura más agradecida! Todo el mundo los ama, las mujeres los persiguen... **(Acompañando las palabras con gestos muy expresivos.)** Actualmente mi favorito es, desde luego, Pavarotti. Y me gusta mucho Aragall, que tiene una voz bellísima. Pero Pavarotti es único: todo parece que zumba cuando él canta; a mí me pone la carne de gallina... es maravilloso.

**R.A.M.—Antes ha mencionado usted a Schwarzkopf, y eso nos acerca al mundo del «lied». ¿Cómo prepara usted los «lieder»? Aquí en el Covent Garden ofreció hace no mucho un recital muy importante...**

**K.T.K.—**Pero déjeme decirle que ése fue mi primer recital en serio. Era algo que yo había pensado tiempo atrás: «Debo tratar de ver si soy lo suficientemente buena para el «lied». Y parece que los resultados fueron positivos. Fue, una vez más, mi maestra quien me ayudó decisivamente, porque en esta materia es una autoridad; ella, como cantante, fue especialista en el «lied», los ha estudiado todos... Schubert, Schumann, Wolf,... Brahms, por supuesto... Los conoce todos de memoria.

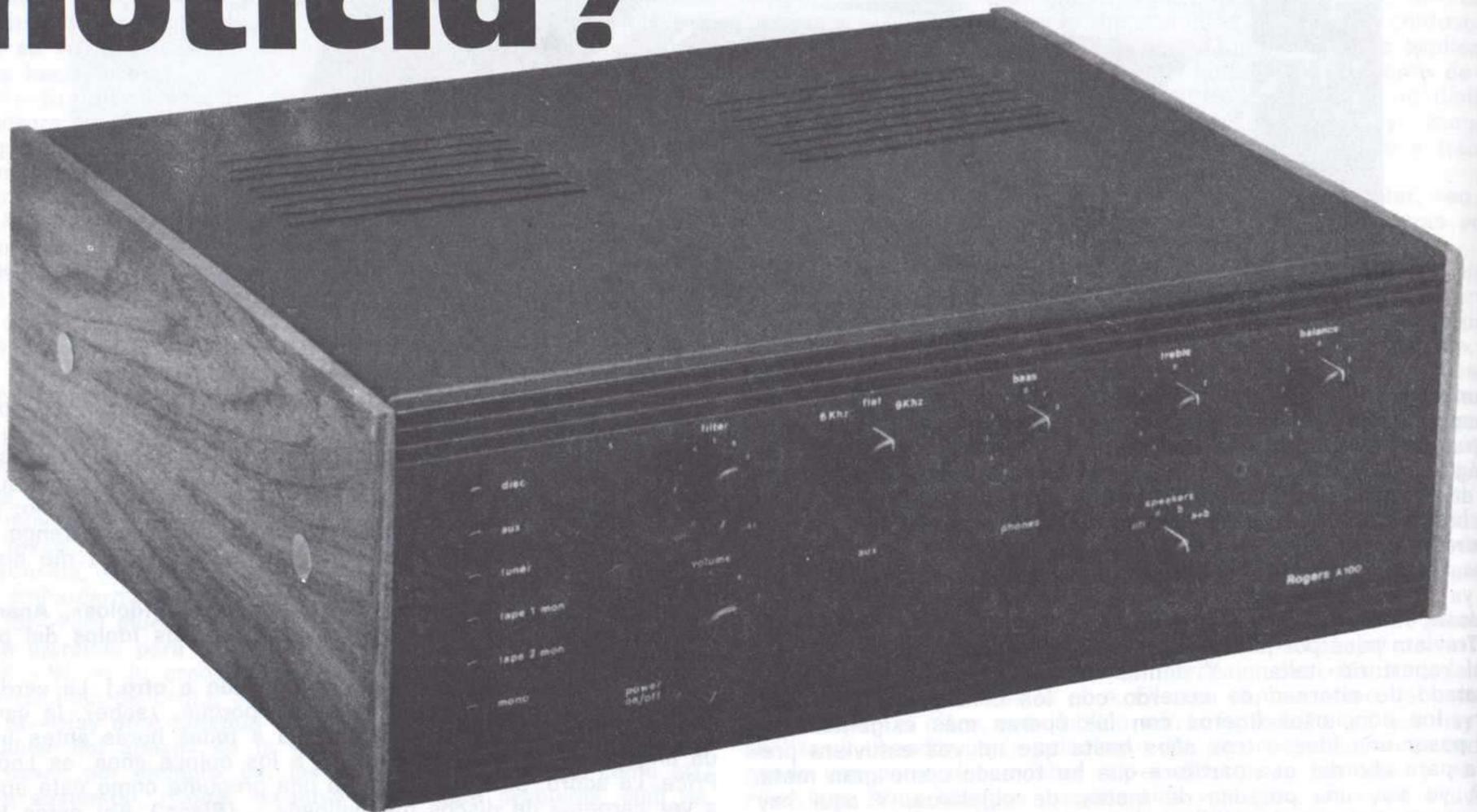
**J.L.P.A.—Disculpe, es casi obligado preguntarle si ha tenido usted instrucción en la lengua alemana.**

**K.T.K.—(Tras una pausa.)** He de confesarle que sólo he estudiado un poco de alemán y que, sinceramente, no tengo aún un conocimiento en profundidad de esa lengua. Mi maestra es húngara y sí lo habla muy bien, pero yo tengo en este tema un doble aprendizaje, el musical y el de la pronunciación y entonación correctas.

**J.L.P.A.—¿Trabaja usted entonces con un instructor («Coach») de alemán?**

**K.T.K.—**Sí, efectivamente. En concreto, con el instructor de este teatro, ya que tenemos la suerte de poder aprovechar las facilidades del Covent Garden para muchas cosas, en orden a preparar recitales y otras cuestiones. Mi acompañante al piano, que viaja a menudo conmigo, habla muy bien francés, y él me suele hablar en ese idioma para practicar. El alemán me lo corrige la instructora de alemán de este teatro, además de mi profesora de Canto.

# ¿Se enteró Vd. de nuestra buena noticia?



Nosotros no nos planteamos a diario el lanzamiento de un nuevo modelo de amplificador. Por eso, el A100 es algo muy especial. Lo hemos diseñado pensando en Vd. Con todas esas prestaciones que Vd. necesita. Y con una distorsión inferior a 0,1% en toda la gama de frecuencias y a toda su potencia de salida.

Realmente, hemos rebasado nuestras propias metas, logrando que la distorsión sea solamente del 0,03% desde 20 Hz a 20 KHz a una potencia de 50 + 50 watos a 8 ohmios.

En realidad, estas soberbias características no lo serían si Vd. no pudiese beneficiarse de ellas.

Ahora, con el A100 Vd. podrá disfrutarlas. Tendrá a su alcance todas las prestaciones y controles que Vd. necesita.

Además, tanto el filtro como los controles de tonalidad se pueden anular

completamente; también se puede ajustar la señal de entrada para permitir la utilización de la más variada gama de cápsulas en su giradiscos.

Estas son las características más importantes, pero posee muchas más, que lo distinguen claramente.

¿Por qué no pide una demostración a uno de los distribuidores de Rogers?

Probablemente no lo encontrará a la vuelta de la esquina, debido a la minuciosidad con que seleccionamos nuestros distribuidores, que es la misma que utilizamos a la hora de diseñar y fabricar nuestros aparatos.

Pero con esa demostración, Vd. oirá la diferencia.

¡Y eso es lo que cuenta!

Si Vd. lo desea, también le remitiremos muy gustosos una detallada información técnica. Solicítela a

**Rogers**  
BRITISH  HIGH-FIDELITY

**tcca**

TCA TECNICAS AUDIO, S.A.

Fernández de la Hoz, n.º 70 :-: MADRID - 3  
Teléfonos: 442 26 11 - 442 26 56  
Telex 45287 - TCAU

**R.A.M.—Volviendo a la pregunta sobre la preparación del «lied»: usted descubre unas canciones de Schubert o de Wolf, decide incorporarlas a su repertorio, ¿cómo empieza el trabajo?**

**K.T.K.—**Lamento parecer repetitiva, pero es una vez más mi maestra quien me da la orientación. Por ejemplo, imaginemos una canción cualquiera de Schubert: yo puedo tener de ella una idea terriblemente dramática; Vera, en cambio, la concibe como un sueño. Ella me dice: «Cántala como si fuera totalmente... como si fuera algo desprendido de ti». Y, normalmente, veo que ella tiene razón. Así es el comienzo.

**R.A.M.—¿Sigue usted pasos similares a los de la ópera? Primero se entera del argumento, luego se hace traducir el texto...**

**K.T.K.—**Sí, procuro entender las palabras lo más exactamente posible. Aunque no tenga un conocimiento exhaustivo del idioma, procuro llegar hasta el último significado de las palabras. A veces, sin embargo, entro en uno de mis sueños y me concentro sólo en el canto; y entonces pienso: «¡Oh, fuera las palabras, a olvidarlas!» En alguna música siento a menudo la sensación de que la melodía no necesita para nada de las palabras. A veces en Strauss...

**J.L.P.A.—Perdone el inciso: ¿cabe entonces que usted rechace un «lied» a causa de su texto? (Ante la expresión de duda de la entrevistada.) Por poner un ejemplo, ¿puede darse el que usted no llegue a cantar un «lied» como Die junge Nonne («La joven novicia»), de Schubert, a causa de su texto... que a mí, personalmente, me parece espantoso? (Risas.)**

**K.T.K.—**Sí, podría ocurrir; pero en esos casos yo trato de hacer una cierta abstracción de la letra y concentrarme exclusivamente en la música.

**R.A.M.—¿Cree que el «lied» es más adecuado a su voz que la ópera, o a la inversa? ¿O se siente igualmente cómoda en ambas manifestaciones?**

**K.T.K.—**Debo decir, que el «lied» es un gran maestro, porque en la ópera usted, sencillamente, sale a escena y camina por el escenario y dice su parte, pero cuando se canta «lied» hay que estar allí todo el rato y el resultado tiene que ser perfecto. Si usted canta la primera nota de *Heilige Nacht*... y lo que se oye es «aaaaghhh» (Gutualmente, poniendo cara de éxtasis; carcajadas de los entrevistadores), eso es, obviamente, un graznido y, claro, la gente pensará: «¡Qué mal!» En la ópera se puede graznar con menos riesgos. (Tumulto vario de voces y risas en la cinta.) No es que no se note, pero siempre se puede gritar después o hacer algo para despistar...; entre otras cosas, puede usted intentar salir de la escena cuanto antes... (Durante varios segundos el magnetófono sólo recoge un caos sonoro poco descriptible; al poco tiempo retoma la palabra Kiri Te Kanawa.) En fin, ya en serio les diré que para mí hacer un recital de veinte canciones es así como hacer veinte óperas. En la ópera hay una dirección, un camino: usted empieza en el acto primero y va directamente hasta el último; con el «lied» es diferente, porque cada canción es un mundo, y los autores entre sí también lo son: pasar de Duparc a Strauss es un salto mental imposible en una ópera.

**J.L.P.A.—Nos interesaría ahora referirnos a su carrera discográfica. Creo que Roberto tiene un dato muy curioso acerca de su debut en disco.**

**R.A.M.—**Sí, efectivamente. Si no estoy equivocado, su primer papel fue uno muy pequeño en la *Fedora* de Magda Olivero y Mario del Mónaco.

**K.T.K.—**Sí, sí... Yo casi ni me acordaba ya. Era un papel de un niño, muy corto; se llamaba algo así como «Uberto» o... O quizá era «Dimitri»; sí, eso es, «Dimitri»; era un niño, sí.

**R.A.M.—Pero es muy curioso, porque hace poco volví a escuchar esa grabación y la voz de usted ya es inconfundible, se la reconoce en seguida.**

**J.L.P.A.—Y de inmediato vino Mozart, que, todavía hoy, es la parte crucial de su carrera. En mi opinión, hoy puede haber cinco o seis grandes intérpretes vocales de Mozart, tales como Schreier, Mathis, Von Stade y algunos otros; yo entiendo que usted forma parte de ese grupo de «mozartianos de lujo». El primer Mozart que usted grabó fue «Doña Elvira» para Colin Davis, un papel que ha vuelto usted a llevar al disco con Maazel. ¿Cuáles son sus impresiones comparando estas dos «Elviras», la de hace ocho años y la de mil novecientos setenta y nueve?**

**K.T.K.—**Yo entiendo que es más madura la asunción actual del personaje. Entre otras razones, porque cuando grabé con Colin Davis yo no había interpretado nunca el papel en escena y no estaba familiarizada con él. Y yo creo que eso se nota en los discos. Creo, además, que mi voz no daba bien ante los micrófonos... Cantar, sí, creo que cantaba bien, pero el sonido no era el que puedo producir ahora y que es el que me gusta oír. Por eso, después de unas primeras grabaciones decidí rechazar bastantes ofertas, hasta sentirme yo contenta con el resultado sonoro que se producía. Por eso, esta segunda «Elvira» sí que me satisface plenamente. Además, la película de Losey, en conjunto, me parece tan fantástica..., tan increíble...

**J.L.P.A.—Quisiera hacerle una pregunta un poco indiscreta y, si lo desea, no la conteste. Se ha hablado bastante de que hubo altercados y discusiones durante la filmación entre usted y otra de las figuras femeninas, concretamente, Teresa Berganza.**

**K.T.K.—(Como disipando un imaginario humo con la mano.)** ¡Oh, pero fueron incidentes de muy poca importancia, todo se exagera!

Hubo, sí, problemas... Bueno, les diré cuál fue el problema fundamental: Teresa es una persona que no trabaja a gusto por la mañana, no es madrugadora, y eso fue todo. La verdad es que las horas de rodaje eran terribles para cualquiera: ¡yo misma tenía a veces que hacer esfuerzos extraordinarios para levantarme de la cama! Pues imagínese lo que era esto para una persona como Berganza, que difícilmente puede dar a primera hora de la mañana lo mejor de sí misma. No, yo no puedo decir nada contra ella, porque no se la puede culpar de la situación. Ella parecía... tan cansada; estaba, realmente, muy cansada para trabajar a primera hora de la mañana. Yo sí puedo trabajar a gusto de mañana, pero eso varía de unas personas a otras. Para la pobre Teresa el rodaje fue un martirio, porque muchos días nos teníamos que despertar a las cuatro de la mañana y pasar luego tres horas en el maquillaje, después esperar otras dos horas a que todo estuviera listo para poder filmar a las nueve de la mañana... Si había suerte, podían aprovecharse dos minutos de película tras cuatro o cinco horas de rodaje. En algunos días se volvía a rodar a las cuatro de la tarde y estábamos delante de las cámaras hasta las seis de la mañana. ¡No hablemos del frío! Yo me acuerdo de estar bebiendo «brandy» a las once de la mañana para no quedar congelada. Ya se imaginarán ustedes que allí, en Vicenza y en Venecia, en los canales, a primera hora de la mañana las temperaturas son muy bajas. Todos cogimos resfriados; íbamos al rodaje como a una pesadilla. Pero... ahí está la película, y la película es soberbia.

**J.L.P.A.—Tanto Roberto como yo somos unos empedernidos cineófilos, y para nosotros es fascinante que haya trabajado usted con un hombre como Joseph Losey. ¿Cómo fue su relación con él?**

**K.T.K.—**Más que otra cosa fue un «love affair», un romance. Todos le adorábamos. Era la única persona capaz de poner paz entre todos nosotros.

**J.L.P.A.—Volviendo atrás en el tiempo, tras su primer Don Giovanni con Colin Davis, grabó usted con él la Misa en Do menor, de Mozart...**

**K.T.K.—**Sí, así es; hice varias obras de música religiosa, esa *Misa, Vesperae solemne de Confessore* y el *Exsultate jubilate*, todas con Colin Davis.

**J.L.P.A.—Luego hubo ese intervalo que usted ha comentado, y posteriormente vinieron su «Fiordiligi» y «Pamina» con Alain Lombard. Otra vez temo hacerle una pregunta poco correcta: verá. Su actuación en ese *Così* y en *Zauberflöte*, y también la actuación de Von Stade en el primero, creo que es excelente, pero... el conjunto, sobre todo la dirección, me temo que no está a la altura de las circunstancias. ¿Cómo aceptó usted intervenir en estos registros?**

**K.T.K.—(Vacilando un poco al principio.)** Es que... no es fácil encontrar una Compañía de discos que quiera grabar un nuevo *Così* con Abbado o Karajan, por ejemplo, y que también quieran que yo intervenga en el proyecto. Sí, ya sé que no es imposible, pero hasta ahora no se ha producido. La cuestión es que Alain Lombard me ofreció dos grabaciones que yo deseaba hacer y ninguna otra Compañía me lo ofreció. Así que lo acepté, porque yo quería cantar *Così fan tutte* y *Zauberflöte*. También me gustaría hacer *Arabella* y *Las bodas de Fígaro*, pero nadie me ha ofrecido esos papeles para el disco. Entonces, si alguien viene a ofrecerte «Fiordiligi» y «Pamina» con excelentes compañeros de reparto, ¿cómo se le va a decir que no? Yo comprendo que usted pueda tener sus objeciones hacia estos discos (Dirigiéndose a Arteaga.); mucha gente me ha dicho: «¿Cómo es que has grabado esas óperas con Lombard?», y siempre tengo que responder: «Porque nadie más me lo ha ofrecido», y sé que Frederica lo hizo por las mismas razones...

**J.L.P.A.—Sí, lo sé, Von Stade me lo comentó hace tiempo.**

**K.T.K.—**Queríamos hacer juntas «Dorabella» y «Fiordiligi», y, en cuanto al trabajo de las dos, yo estoy muy satisfecha con los resultados. Respecto de «Pamina», yo la había hecho con un éxito muy grande en la Opera de París, y pensé: Es una buena idea grabar el personaje, ¡quién sabe si más tarde habrá oportunidades de hacerlo!»

**R.A.M.—Yo no conozco completa la grabación de usted, pero he escuchado el «Ach, Ich fühl's» de «Pamina» y me ha parecido maravilloso.**

**K.T.K.—**Muchas gracias. La verdad es que hay pasajes muy logrados en ese álbum. En fin, yo no lamento haber hecho esas grabaciones. Y aprecio mucho a Alain Lombard. Pero... en ocasiones, ya saben... ¿Me entienden?

**R.A.M.—¡La entendemos maravillosamente!**

**K.T.K.—(Encogiéndose de hombros.)** ¡La verdad es que como amigo es excelente!

**R.A.M.—Quizá se haya dado usted cuenta de que a José Luis no le entusiasma Alain Lombard... (Risas.)**

**J.L.P.A.—Como suele decirse aquí, en Inglaterra, no es, precisamente, mi taza de té... Pero hablemos de otras grabaciones: se comentó la posibilidad de que incorporara usted el papel de la «Condesa» en *Las bodas de Fígaro* de Karajan...**

**K.T.K.—**Sí, pero el proyecto no llegó a cuajar. Lo que sí haré es cantar este personaje en Salzburg con Karajan (\*). ¿Saben cuál es el problema? Las Casas de discos buscan la exclusividad de los intérpretes, y eso es algo que yo detesto. Tengo una cierta vincula-

(\*) Esta actuación tuvo lugar en agosto de 1979, unas semanas después de realizarse esta entrevista.

ción con CBS, pero que no se traduce contractualmente en ningún tipo de exclusividad: ellos me han propuesto grabaciones muy interesantes para mí, y las he aceptado.

**J.L.P.A.—¿Ha trabajado ya con Karajan?**

**K.T.K.—**No, mi primer contacto profesional con él van a ser estas Bodas de Salzburg. Sí le conozco personalmente, porque vino a verme a un concierto que di hace algún tiempo, y estuvo charlando conmigo; se mostró muy gentil, no se parecía a la imagen que yo tenía de él.

**R.A.M.—Yo querría hacerle una pregunta más, dentro del tema Mozart. ¿Se inspiró en el trabajo de alguna cantante al preparar un personaje tan peculiar como «Pamina»?**

**K.T.K.—**Van a pensar que soy muy ingenua, pero mi mayor inspiración, una vez más, ha sido mi maestra. Para mí fue muy problemático el imbuirme de una concepción del personaje, que es terriblemente difícil. Vera me insistió mucho en que el punto más importante era una línea de canto bella, y trabajamos intensamente en el aspecto técnico, tan perfectamente como yo pudiese hacerlo, hasta poder cantar la partitura tan bellamente, tan imaculada técnicamente, como me fuera posible.

**J.L.P.A.—Permítame decirle que su «Pamina» me recuerda mucho a la de una cantante que interpretó este «rôle» en Salzburg el año cincuenta y nueve, Lisa della Casa, que protagonizó La flauta mágica para George Szell ese año.**

**K.T.K.—**¿De veras? Me han hablado mucho de la «Pamina» de Lisa della Casa.

**R.A.M.—Vayamos a otro tema totalmente distinto: ¿ha cantado Wagner en alguna ocasión?**

**K.T.K.—**No, ¡nunca!... Afortunadamente. (Sonriendo con malicia.) No me malinterpreten, no tengo nada, musicalmente hablando, contra Wagner: es que creo que mi voz es inadecuada para ese repertorio. Naturalmente, la palabra «nunca» no tiene un valor universal, pero espero no tener que cantar nunca Wagner... Aunque tal como está la situación de los cantantes wagnerianos, el día menos pensado pueden llamarme también a mí. (Risas.) Pero espero poder seguir eligiendo; hay muchos otros papeles que puedo hacer bien. Las partes de soprano de Richard Strauss, por ejemplo... ¡No me refiero a papeles como Salomé o Elektra! Pienso en Capriccio, Arabella o la misma «Mariscala», que haré en París de aquí a dos años.

**J.L.P.A.—Conviene ir terminando; usted tiene que ir a escuchar el «test-pressing» de un disco y no queremos molestarla más. Una pregunta anecdótica, pero casi obligada: ¿cuáles serán sus próximas grabaciones?**

**K.T.K.—**No creo que sea una pregunta anecdótica, es una buena pregunta: de hecho, todas las preguntas de ustedes son fantásticas. (Ante la expresión asombrada de los entrevistadores.) No me miren con esas caras, nunca me habían hecho un «interrogatorio» tan minucioso, tan a fondo.

**J.L.P.A.—Muchísimas gracias, pero siempre he sostenido la teoría de que la bondad o maldad de una entrevista depende mucho más del entrevistado que de los entrevistadores.**

**R.A.M.—Sí, totalmente de acuerdo.** (Ante las protestas de Kiri Te Kanawa.); por vez primera discrepo de sus opiniones.

**K.T.K.—**Perdonen, pero eso que ustedes dicen es falso, porque yo puedo estar sentada en esta butaca haciendo «Oooohhh!» (Bostezando aparatosamente.) Y pensando: «¿Cuándo terminará este imbécil de preguntar tonterías?», o «¿Pareceré en la entrevista tan estúpida como él?», y, sin embargo, ustedes me tienen secuestrada desde hace más de una hora y aún no he empezado a cansarme. Costentando a su pregunta, dentro de unos meses tengo que grabar un disco de arias de Verdi y Puccini, y en marzo del ochenta otro disco similar, esta vez con arias de concierto, de Mozart.

**J.L.P.A.—Me imagino que entre éstas se hallará el «Ch'io mi scordi di te», que fue su tarjeta de presentación en Salzburg con Claudio Abbado.**

**K.T.K.—**Sí, en efecto. Lo que ocurre es que este disco lo grabé hace unos quince meses, en circunstancias físicas poco favorables. Ahora, al escucharlo, he pedido que no se publique, y hemos acordado la CBS y yo volver a repetir la grabación.

**R.A.M.—Por lo que nos cuenta, su vocación mozartiana no disminuye.**

**K.T.K.—**No, ¡al contrario! Mozart es mi maestro espiritual. Si yo no puedo cantar Mozart, es que no puedo cantar nada. Comprendo que mi opinión es muy particular, no pretendo que sea un dogma. Yo me siento ante la música de Mozart como una esclava. Si yo canto mucho... digamos Puccini, y noto que estoy perdiendo idoneidad estilística o vocal para Mozart, en seguida regreso a Mozart, porque ha habido demasiado Puccini y no ha habido el suficiente Mozart. A Mozart siempre vuelvo, es el retorno al hogar. Por eso me ha supuesto una alegría muy profunda el ser aceptada en el santuario mozartiano por excelencia, en Salzburg, en ese concierto con Abbado que citaban antes.

**J.L.P.A.—(Bajando la voz.) Espero que no se moleste, pero nosotros tenemos una cinta pirata de ese concierto...**

**K.T.K.—(Con voz aún más baja.)** No se preocupe, yo también la tengo... (Sonido indescifrable de risas y comentarios diversos. Al llegar a este punto, Kiri Te Kanawa y sus «raptos» deciden cortar el magnetófono para poder hablar tranquilamente de grabaciones piratas.)



Si a Ud. le importa el cuidado de sus cintas cassette. Si valora la perfecta audición de una cinta bien conservada y le preocupa su duración, precisa del Cassette limpiador y desmagnetizador AM.

Si desea mayor información, escribanos.

Representante general para España:

 GERMAN INDUSTRIAL, S.A.

Consejo de Ciento, 366 - Tel. (93) 318 17 00 - Barcelona-9  
Acuerdo, 39 - Tel. (91) 447 18 06 - Madrid-8  
Duque de Calabria, 11 - Tel. (96) 333 81 28 - Valencia-6

# MAXPER: Un amigo y colaborador, que le ofrece su apoyo y todo un programa de acción para aumentar sus ventas.

## PRIMERAS MARCAS DE ORGANOS



**CRUMAR** Sonido Profesional

**kimball** LA MUSICA A TODOS LOS NIVELES

**bontempi** El método para descubrir talentos

Desde los más sencillos aparatos hasta los modelos más sofisticados de línea actual.



## kimball LA CALIDAD EN SONIDO Y LA BELLEZA EN DISEÑO

### DISEÑO

Se ofrecen muebles de precisión diseñados artísticamente. Una selección más amplia que la de cualquier otro fabricante del mundo.

### ELABORACION

Kimball cuenta con sus propios bosques, sus propios aserraderos, sus propias instalaciones de procesamiento y acabado de chapa de madera. Es posible controlar totalmente la calidad porque no participa ninguna otra compañía en el proceso de fabricación.

### ACABADO

Este proceso de 25 etapas se vigila científicamente, sometiendo a muestras periódicamente a una prueba en frío de 33 ciclos. Se los calienta 33 veces durante 1 hora a 140 grados, y luego se los enfría a 0 grados durante 1 hora. De esta forma, se le garantiza una belleza duradera sin rajaduras, descascarado ni astillado.



## Pianos de Cola kimball - Bösendorfer

Los pianos que proporcionan a los artistas y amantes de la música de todo el mundo sus más altas exigencias.

Los Grandes intérpretes de piano, Liszt, Richard Wagner, Anton Rubinstein, nuestro querido Pablo Casals, Leonard Bernstein, Oscar Peterson etc., son algunos de los grandes maestros que preferían y prefieren a BÖSENDORFER.



**MAXPER, S.A.**  
DISTRIBUIDORA GENERAL  
DE ORGANOS Y PIANOS

### Delegaciones en Madrid:

- Alberto Alcocer, 28 tfs. 458 69 03 - 458 69 05
- Francisco Silvela, 21 tfs. 401 52 48 - 402 03 45
- Leganitos, 12 tfs. 241 98 70 - 248 00 86
- Cea Bermúdez, 51 tfs. 243 38 92 - 244 48 69  
(ENTRADA por ANDRES MELLADO, 73)
- Espejo, 9 tfs. 241 47 64 - 247 20 45

... y en toda España, en tiendas de música muy especializadas.

### DESEO RECIBIR MAS INFORMACION SOBRE:

Bontempi  Kimball  Crumar

Nombre \_\_\_\_\_

Apellidos \_\_\_\_\_

Calle \_\_\_\_\_

Localidad \_\_\_\_\_ TF. \_\_\_\_\_

Remitir en sobre cerrado a:

Centro Musical **MAXPER**  
Carretera de Andalucía, Km. 12,600  
Getafe (Madrid)



Gräflich Rostk'sches

Nationaltheater.

Al 29 Ottobre 1787.

Oggi, per la prima volta:

# Don Giovanni ossia il Dissoluto punito.

Dramma giocoso in due atti con balli analoghi. Parole del Sign. Abbate da Ponte, musica del celebre maestro Sign. Amadeo Mozart.

## Personaggi

Don Giovanni . . . . .	Sign. Luigi Bassi	Don Ottavio . . . . .	Sign. Ant. Baglioni.
Il Commendatore . . . . .	Sign. Gius. Lolli	Leporello . . . . .	Sign. Felice Bonziani
Donna Anna . . . . .	Signora Teresa Saporiti	Zerlina . . . . .	Signora Teresina Bondini
Donna Elvira . . . . .	Signora Cat. Miceli	Masetto, il suo sposo . . . . .	Sign. Gius. Lolli

Cori di contadini, dame, damigelle, popolo, Ballabili di contadini, contadine ecc.

CARTEL DEL ESTRENO DE LA OBRA EN PRAGA. 1787.

# El mito de «Don Juan» y la ópera de Mozart

Por BLAS CORTES

Seguimos escuchando versión tras versión, y siempre nos parecen parciales o aproximativas; leemos recensiones sobre determinados aspectos polémicos, y ninguna nos parece definitiva: el **Don Juan**, de Mozart, auténtica «ópera de óperas», como la han llamado muchos y recuerda frecuentemente A. Reverter, parece inagotable. Obra singular, donde la música, admirable por sí misma, se enriquece una y otra vez en la lectura del texto, y éste —mito de «Don Juan» y trasunto de obstinaciones mozartianas— cobra pulso dramático, operístico, más allá de la estricta lectura del libreto. Ocurre, como en **La Traviata**, otra «ópera por excelencia», donde basta recordar el dúo «Germont»-«Violeta» (segundo acto) para darse cuenta de que, escuchada hasta la saciedad, nos sigue emocionando dramáticamente, con el texto todo lo convencional que se quiera y con independencia de los aspectos sociales, históricos..., que deseen señalarse al sesgo en determinada representación.

Los motivos por los que cada cual se deja prender en la magia de esta obra imagino que serán tan variados como personales. Recuerdo, todavía en mi niñez, las representaciones, en el entrañable teatro Patronato, de Valencia, de **El Belén**, «pastiche» teatral, todavía subtítulo como «drama sacro-lírico-fantástico, en prosa y verso», con el que repetía cada temporada subyugado por las escenas de «Satanás» y sus adictos. Fue mi primer impacto teatral, para cuya interpretación en aquellos años tenía muy en cuenta: la pericia del actor para mover la capa (roja y negra, española y donjuanesca), la calidad de las satánicas risotadas y la capacidad para enroscarse convulso bajo el mariano pie, en la resplandeciente escena final: «Mefistófeles» y asuntos propios ya desde entonces me atraieron periódicamente. Cuando años más tarde escuchaba en discos, por vez primera, el **Don Juan**, de Mozart, los espacios escénicos que ideaba eran los mismos de mi niñez, e imaginaba todavía desaparecer a «Don Juan» por una trampilla con humeante chispazo. Opera teatral donde las haya, no sobrepasa por ello unas pocas pero arquetípicas situaciones. Ampliense cuanto se quiera las puestas en escena novedosas, asépticas o interesadas; mucho de la intolerancia para con tan pertinaz pretensión de puesta al día o «revitalización» por la escena es sólo fidelidad para con nuestras primeras emociones. Pero, además, y dejo en seguida los recuerdos, la escena final de la ópera de Mozart me

pareció, en primera lectura, risa mortecina o sexteto de pábilos tras la destrucción de «Don Juan-Mefistófeles» —o supresión del deseo en acción—, cuya impresión permanece todavía fulgurante en el espectador. «El deseo tiene por objeto una supresión de los individuos (de los «otros»), una reducción de los otros a sí mismo (ser el todo). El deseo tiene por objeto que el tiempo no sea» (G. Bataille [1]): Así, lo demoníaco como ángel expulsado al tiempo, condenado al deseo... «Don Juan» puede expresar, entre otras cosas, una filosofía del deseo. Es justo que los espectadores queden arrebatados por su figura, como Mozart quedó arrebatado por su personaje, con evidente peligro para el equilibrio de la obra. Sabido es que, tras la primera representación, se suprimió el sexteto final. Esto persistió, en general, a lo largo del siglo pasado y parte de éste. Hoy me parece indispensable conservarlo, pues, a más de obligada fidelidad, prolonga, por contraste, lo que se nos ha destruido, recupera el carácter jubiloso de la obra a costa de una excesiva lectura romántica y señala el talante cíclico del mito (nos invita a comenzar de nuevo). Trataré, pues, en pocas líneas, y entre noticia y sugerencia, la figura de Don Juan «incidentalmente» a la ópera de Mozart, pero motivado por ella.

## «DON JUAN» FIGURA LITERARIA Y CRIATURA MOZARTIANA

El primer **Don Juan** en la historia de la literatura, en sentido estricto —que no, claro, el de toda figura donjuanesca «avant la lettre»—, se debe a Tirso de Molina, **El burlador de Sevilla o Convidado de Piedra** (1630), basado en la leyenda sevillana. «Don Juan», en cuanto tipo, queda prácticamente fijado; al menos, el «Don Juan» de trazo vigoroso que yo comparto, propio de los siglos XVII y XVIII, lugar de cultivo ideal para crearlo, tal como el XIX lo recreó y el presente suele desguazarlo. La obra y el tipo traslucen el contraste y dinamismo propios del barroco, la contradicción entre pecador y piadoso, aunque brevemente y casi como recurso literario o como obligada parábola teológica al final de la obra. Destacan brillantes los rasgos de hidalguía, fatuidad, valentía y un largo etcétera, que iré repitiendo con frecuencia. La dimensión

[1] George Bataille: **Sobre Nietzsche**. Edit. Taurus. Madrid.

religiosa de la obra es mucho más que carpintería obligada por el contexto político-religioso en el que se escribió, ya que pertenece al carácter del mito, independientemente de lo explicitado que quede en la obra y hasta en las intenciones del autor de turno. Si convenimos en el epígrafe de «Siglo de la Razón» para el XVII europeo, es lógico que el tema colase por mano de un Molière, en lo que se refiere al carácter lúdico del personaje. El **Don Juan** de Molière exagera ciertos rasgos para aparecer, cabalmente, escéptico y cínico (cartesiano y francés). Escuchamos en Tirso, ante el último trance: «Deja que llame quien me confiese y absuelva», y en Molière: «Ocurra lo que ocurra, nadie dirá que he llegado a arrepentirme». Una u otra, expresiones fortuitas o verborrea literaria, como puede serlo en Casanova su convencional confesión de fe cristiana; pero ambas tienen presente el elemento religioso. Pues la dimensión religiosa, entendido el término en amplitud, no está, precisamente, en esa profesión o en su arrepentimiento más o menos vocinglero, como mal entendió Zorrilla, sino en la simbología que representa el tipo y en la dialéctica que subyace al mito. Volveré a ello, pues el **Don Juan** de Tirso, Molière, Da Ponte, Baudelaire o Montherlant es un tipo casi frontal al humanizado de Zorrilla. Este último, entre otras cosas, al disminuir el elemento transgresor del personaje, disminuye su carácter esencial.

Da Ponte conoció la obra de Tirso y la de Molière. Hay que recordar las versiones anteriores de Sadwell, Goldoni y, sobre todo, la de G. Bertati (excelente libretista de la época), en la que se basó directamente. Con título final **Don Giovanni ossia il Dissoluto Punito** y música de Mozart, se estrena, en Praga, en el afortunado octubre de 1787. Casanova, que asistió a los últimos ensayos, es posible que interviniera en algún punto del texto.

La trama de la obra conserva a grandes rasgos la estructura dramática de las anteriores consultadas por el libretista. En aras de la eficacia escénica, el número de mujeres se reduce a tres («Ana», «Elvira» y «Zerlina»), como en Molière («Elvira», esposa de «Don Juan»; «Carlota» y «Maturina», aldeanas), y sobre las cuatro de Tirso («Ana» e «Isabel», de la alcurnia del seductor, y «Tisbea» y «Aminta», plebeyas), y sobre Zorrilla, que, como se sabe, «tour de force», las redujo a una. Desaparecen otras figuras, como «El Rey» y el «Padre» de «Don Juan», «Comendador» y «Criado» permanecen obligadamente. Hay multitud de paralelos con la obra original de Tirso. Así, la primer aria de «Octavio», «Dalla sua pace», con el primer monólogo del personaje de Tirso, «No hay sosiego/que pueda apagar el fuego/que enciende en mi alma amor». Un estudio comparado de las distintas versiones literarias es curioso y demuestra la excelente labor de los libretistas Bertati y Da Ponte.

La obra de Mozart se abre con un monólogo de «Leporello», a modo de presentación, lo que es usual en la ópera bufa. Se cierra con un sexteto, y yo a veces he deseado que concluyese con otro «solo» cómico del criado, como el de la obra de Molière: «¡Ay, mi salario! ¡Con su muerte todos quedan contentos: Cielo a quien ofendió, leyes violadas, doncellas reducidas, familias sin honor, padres escarnecidos, mujeres desgraciadas, maridos engañados, todos quedarán satisfechos! El único desventurado soy yo. ¡Ay, mi salario, mi salario!...», que es especialmente de mi predilección. En Da Ponte se resume:

Y me voy a la Hostería  
a encontrar patrón mejor,

con el sexteto final, que posibilita la entrada «a tutti» de los personajes, casi obligado también en el código de la ópera bufa.

Se puede preguntar por qué Mozart no prescindió por completo del género bufo en esta obra, o, al menos, por qué no lo vulnera de nuevo, tras infringirlo con el cañamazo trágico de la penúltima escena. Desde luego, la clave bufa es un inconveniente, a primera vista, para afrontar este drama. La versión de Bertati para la ópera de Gazzaniga desarrolla como solución la representación de una ópera dentro de otra (como Zefirelli en **Alcina**, de Händel, y en tantas otras). La solución es hábil, pero Mozart se permite crear una obra, en un solo plano, en el que introduce el elemento cómico y el serio, increíblemente, sin solución de continuidad. Si se mira al contrario, también resultaría difícil escribir el drama íntegro en clave seria. El temperamento del seductor, el uso de la martingala, «Leporello» y el talante jubiloso que «Don Juan» imprime al desarrollo del drama lo desaconsejarían. La tradición italiana de la ópera bufa ofrecía a Mozart un instrumento de gran sutileza y madurez estilística. Hay que insistir en el gusto mozartiano para con este género, su compenetración y la creación que realizó desde su interior. Tampoco hay que olvidar la época en que se sitúa, pues la representación de un drama como el de **Don Juan** no exige necesariamente un tratamiento romántico, tal como lo entendemos con posterioridad (poco soportable para las obras barrocas, por ejemplo). Mozart se manifiesta ya, con esta obra, en una esfera romántica, y hay que compartir una interpretación consecuente, pero desprovista de un énfasis ajeno a Mozart.

La sencilla estructura de la acción se dilata con la música, para dar un resultado de extraordinaria riqueza, incluyendo lo que representa como versión del mito de «Don Juan». Pero Mozart no establece un discurso abstracto o literario (literatura en el sentido de puro comentario, o «literatura artística») ni necesita remitir al oyente a sesudas paráfrasis, sino que sabe ofrecerlo genialmente a través de la música y el escenario, «aquí y ahora». Comparto las

palabras de Giulini (Cfr. RITMO, núm. 469): «Para mí, Mozart es, por encima de todo, **teatro**», y también estas otras de cara a la interpretación: «El conocimiento que Mozart poseía de la lengua italiana, de su pulso, de su sonido, ¡es algo asombroso!»; y por ello insisto en la necesidad de no olvidar su relación sustancial con la ópera italiana (2).

Mozart mantiene el tipo de «Don Juan» con toda su fuerza, y prueba de ello es que, al acabar la ópera y mientras escuchamos la moraleja final, nuestro corazón continúa seducido por su figura, a costa de las demás. Esperamos íntimamente que tras su destrucción vuelva a comenzar de nuevo. A esto aludía con la expresión «talante cíclico del mito». Porque «Don Juan», que no desaparece ni se consume, necesita la consunción para renacer de nuevo.

«Leporello» nos traza admirablemente el tipo desde el principio:

No falta en él coraje,  
no se pierde ni confunde.  
Si el mundo cayese ahora mismo,  
no le haría sentir temor.

Y hasta el final, ante el «Convidado»:

¡Decid que no! ¡Decid que no!

Y «Don Juan»:

De vileza o cobardía  
no seré jamás tachado.

«Leporello» rubrica constantemente la tendencia que el ánimo del espectador respira ante las distintas figuras, como «Ana» y «Octavio»:

Pasad, pues, adelante,  
graciosas mascaritas.



EL PRIMER DON GIOVANNI Y LA PRIMERA DOÑA ANNA.

«Doña Ana», probablemente violada, como «Tisbea» en la obra de Tirso, mostrará lacrimoso dolor, rabia y venganza a lo largo de toda la obra. Ha consentido creyendo que el seductor era «Octavio» (en la obra de Tirso, «Don Juan» lo divulga, con lo que mancha la fama de uno y la doncellez de la otra), y reconoce a «Don Juan» como autor de los desmanes con extremada rabia, porque, conocido y de su misma clase, probablemente lo deseaba en secreto. Suma resentimiento hasta la última palabra, y hasta el pobre «Octavio» sale malparado:

«Octavio».—No me hagas languidecer de amor.  
«Ana».—Espera, querido, un año todavía.

«Don Octavio» representa, solo o con «Doña Ana» (eventualmente, «Elvira»), algo así como el Juzgado de Guardia hecho «dramma».

(2) **Don Juan** se sitúa, por su carácter trágico, en terreno distinto al de la ópera bufa. Pertenece al ámbito de expresión mozartiano de sus últimas composiciones, particularmente las escritas en modo menor. Escenas como la del «Convidado» deben no poco a la música de Gluck. Esto es bien conocido. Aquí sólo señalo un aspecto, el de la tradición bufa, muy importante. En la versión discográfica de Furtwängler (Salzburgo, 1954, Cetra) hay una aparente contradicción: mientras el discurso musical recrea un Mozart «dimensionado, trascendido, supra-teatral», como dice certeramente A. Reverter (Cfr. RITMO, núm. 493), «Leporello» y «Don Juan» crean tipos teatrales, concretos, y en el caso de Cesare Siepi, nada abstractos. Tampoco bajo el pulso dramático del alemán se podía prescindir de aquellos rasgos. El «Leporello» de G. Taddei, en la versión de Giulini (EMI) —el mejor «Leporello» que he escuchado—, entronca directamente con la tradición bufa italiana. Considero las versiones de Furtwängler, la vienesa de Krips (DECCA) y la de Giulini como vías fundamentales de aproximación a la obra. La de Krips me parece elegante, moderada, con contenida gracia, pero atempera demasiado algunas partes de «Don Juan», y la escena del «Convidado» es majestuosa, pero blanda, poco incisiva. Sólo Furtwängler resuelve bien esta escena. Giulini recurre a la acumulación sonora y falta matización, y no creo que hoy la repitiese así. El resto de su versión sí representa una alternativa válida: italiana, teatral, variada y pintoresca. Si tuviera que imaginar un **Don Juan** ideal optaría por una vía intermedia entre Krips y Giulini, con algunos momentos dramáticos de Furtwängler (o de Klemperer en su versión para EMI).

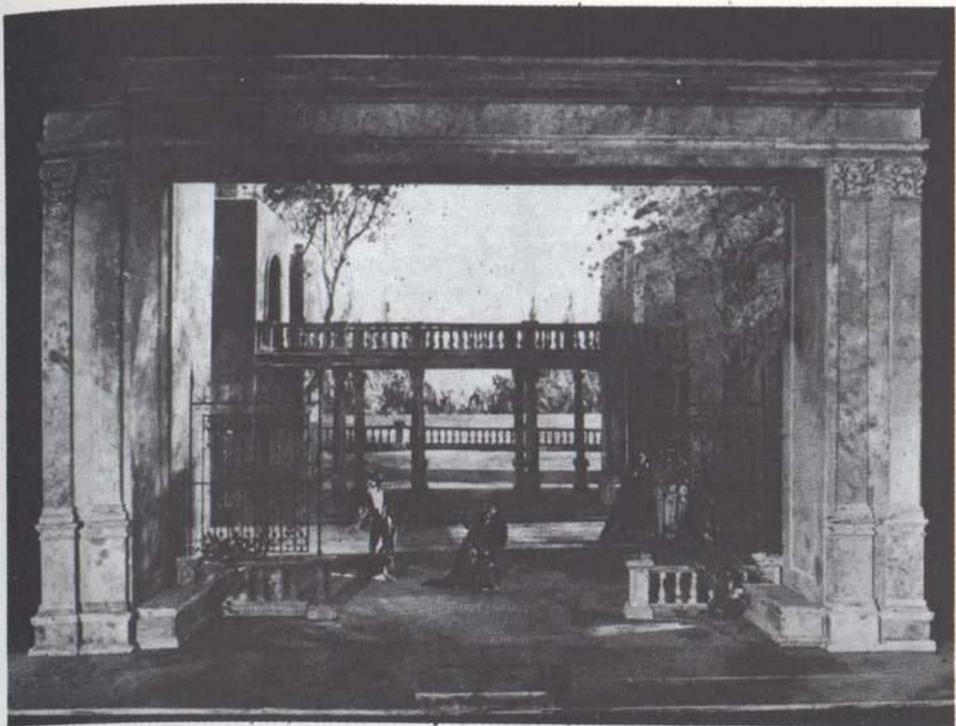
# KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.



Distribuidores en:

Albacete Algeciras Alicante Almendralejo (Badajoz) Almería Andorra Badajoz Baracaldo Barcelona Bilbao Burgos Cádiz Castellón  
Cartagena Ciudad Real Córdoba Eibar El Ferrol del Caudillo Elda Elche Girona Gijón Granada Huelva Huesca La Coruña León  
Lérida Linares Logroño Lugo Madrid Málaga Manacor (Mallorca) Manresa (Barcelona) Mataró (Barcelona) Miranda de Ebro Murcia  
Oviedo Pamplona Reinosa Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria  
Zaragoza



MAQUETA DE LA REPRESENTACION DE MUNICH EN 1973

tis personae». Cuando «Don Juan» lleva a «Zerlina» al aposento,

Socorramos a la inocente,  
echemos la puerta abajo;

y en otra ocasión:

Después de tan enormes desmanes  
ya no es posible dudar de que «Don Juan»  
sea el abominable asesino.

Y así, sucesivas frases de denuncia y desafío, que culminan con las frases finales de «Doña Ana»:

Sólo viéndole encadenado  
podré mis pesares calmar al fin.

Definitivamente, en tanto criaturas dramáticas, estos personajes me parecen antipáticos. Sin embargo, «Ana» muestra páginas musicales bellísimas y algunos recitativos emocionantes. «Don Octavio» nos expresa en muchas de sus intervenciones el anhelo de amor mozartiano. Todo esto pertenece a la música de Mozart y a la grandeza de la ópera para salvar personajes teatralmente imposibles. Dejando a un lado las partes de «Zerlina», que me parecen encantadoras, y a «Leporello», la figura luminosa y admirable es la de «Elvira». Su matización musical y psicológica es perfecta, aunque Mozart, dramáticamente, aparezca dominado por «Don Juan» y «Leporello». Ocurre que tras la primera entrada de «Elvira», comenta implacable «Leporello»:

Parece un libro ilustrado;

con lo que se deshace el efecto anterior sobre nuestros sentimientos. Esto puede parecer un inconveniente; pero, a mi modo de ver, se logra un equilibrio oportuno entre lo lúdico y lo solemne. Sí que me conmueve, por fin, la última entrada de «Elvira» en la fiesta de «Don Juan»:

La última prueba de mi amor  
he venido a darte todavía.  
He olvidado tus falsedades,  
siento piedad por ti,

con el comentario conmovedor de «Leporello» y el desprecio de «Don Juan». Todavía en el Infierno, en el poema de Baudelaire, «Elvira» espera su sonrisa y «el recuerdo de su primer y dulce juramento». En el sexteto final de Mozart sólo ella permanece admirable y egregia, tomando camino del cenobio, ya que si pudiera se ofrecería a ser «Proserpina» para su «Don Juan».

Dejo estas apresuradas impresiones, ya que no intento analizar musicalmente la obra, ni puedo hacer otra cosa que señalar algunos puntos del drama que convengan al tema general. Es evidente que Mozart logra dar vida magistralmente al tema de «Don Juan».

## «DON JUAN» Y SU TIEMPO. SECULARIZACION DEL TIPO

En cuanto «medium», es el XVIII, mirado por su cara lúdica, refinada (rococó), libertina, veneciana y romántica (primer y puro romanticismo), el siglo de nuestra figura. Es el siglo de Rousseau, por lo que toca al corazón, pero del volterianismo en cuanto lucidez e irreverencia. Es para Europa el siglo de los viajes y del exotismo, de las **Cartas persas** y de la traducción de **Las mil y una noches**, en Francia. De la Constantinopla de Casanova, los serrallos, harenes y eunucos..., de los que darán cumplida cuenta las obras de Mozart, Rossini y otros. Es el mismo siglo de la razón, la **Enciclopedia** y las ciencias. Pero también de Sade, Cagliostro, Casanova y sus **Memorias**, que, como las homónimas de Benvenuto

Cellini, merecen también carta de naturaleza junto a las historiografías más positivas.

No parece casual que la figura de «Don Juan» naciera con anterioridad en España. Lo que Europa medio vive en el XVIII, España, en cierto aspecto, lo ha vivido ya. La España de los Borbones no ahogó por completo el aliento de los Austrias «como viento de locura germánica», y que sostuvo «bajo su férula: la imaginación en el poder (...), junto a grandes talentos, soldados de ventura, místicos, «chamanes», toreros de a caballo y erasmistas» (3). Tal como surgieron Lope de Aguirre, el cura solicitador, el alumbrado, el libertino o el **Burlador**. Este especial cosmopolitismo se da, a su manera, en la Venecia del XVIII, donde nace Casanova. Pero el XVIII europeo incluye también el romanticismo alemán, el idealismo alemán y la novela gótica inglesa, por citar algunas efemérides. Cumplido ejemplo o atisbos de las tres modalidades se han visto ya en España, y algunas escenas bajo los Austrias son de la mejor novela gótica.

Acabaré estas pinceladas, que he recordado al lector tanto para evocar un ambiente originario, propicio para catapultar el mito de «Don Juan», como para resaltar mejor otras interpretaciones.

Desde el «Don Juan» de Blanca de los Ríos, «irreductible individualismo, urgente rebeldía y arrojo temerario, afrontador de lo temporal y eterno», hasta el beatón de Zorrilla («profundo y humano» nos lo presenta García Pavón [4]), median muchos trechos y matices. Tópico el primero, pero que me gusta y me parece más próximo a su realidad que el otro, tan secularizado. Me temo que hoy se quiere hacer bajar a «Don Juan» al patio de butacas. Un «Don Juan» de concesiones y de andar por casa. He leído comentarios recientes sobre interpretaciones —inflexión del cantante, apoyatura escénica— que querían expresar un «Don Juan» más humanizado, comprensivo... y, ¿por qué no?, hasta valetudinario.

Hablaba, por ello, de la secularización de su figura. Esto es, se desacraliza en la medida que se divulga el mito con excesivas concesiones. El espectador moderno se siente a gusto o se consuela comprobando cómo todo héroe es, en el fondo, como todos, y que sus debilidades son las de todo quisque: su faz es humana. No es aquí lugar para hablar de un «Don Juan» (o de un espectador) producto de veleidades socio-políticas. Señalaré sólo tres vías fundamentales para la desmitificación del tipo: la romántica a lo Zorrilla, la cientifista (como la de Marañón) y la embadurnada por un sociologismo baratero (cualquier Patrice Chéreau).

Zorrilla pierde la oportunidad de poner de relieve la dimensión religiosa del mito, aunque tiene destellos importantes (ya que también a Zorrilla le llegó la inspiración en algunos momentos, como decía Borges). Desaprovecha la dialéctica entre el «Don Juan» libertino y el arrepentido. En otras palabras, una meditación desde el ascetismo. Y respecto al tema de la redención, trasladada bastante mal la figura que representa «Elvira» (en Da Ponte-Mozart) a una esfera más angelical. Lo que Mozart expresa con emoción —aunque inútil para salvar al disoluto— es incapaz el dramaturgo de ubicarlo en estamento religioso. Trata de crear una nueva «Margarita», pero



ACTO II, ESCENA 15. CONVENT GARDEN, 1977.

Tengo el corazón firme en el pecho. / No siento temor, ¡iré! / No me arrepiento...  
¡No, viejo infatuado!

no tuvo profundidad para aproximar mitos de la misma órbita. Tras el apresurado recuento de asesinatos y conquistas, al principio de la obra, el resto cae demasiado en una historia de amor y redención, en el sentido más blando y beato de las palabras. Para ello resulta preferible el arrogante final de Tirso: «Tengo brío en el corazón y las carnes... ¿Yo temor?»; o de Molière: «Nada hay en el mundo capaz de poner miedo en mi corazón, y la espada me dirá...»; o Da Ponte:

(3) Fernando Sánchez Dragó: **Gárgoris y Habidis. Una historia mágica de España**. Libros Hiperión, 1978.

(4) Prólogo a **Don Juan Tenorio** (obras de Tirso y Zorrilla) en Taurus, «Temas de España», 1978.

Tengo el corazón firme en el pecho.  
No siento temor, ¡jiré!  
No me arrepiento... ¡No, viejo infatuado!

Y hasta el infernal de Baudelaire, que ante «Elvira» y el «Comendador» —¿también en el Averno?— se nos describe majestuoso: «Y el hombre tranquilo, apoyado sobre su espada, miraba sobre la estela y no se dignaba ver nada».

«Don Juan» deviene en ocioso discurso para entretenimiento del psicologismo. «Don Juan» puede ser neurótico, caletre de complejos, sádico o «de indecisa varonía», en palabras de Marañón. Las otras se deben a exégetas extranjeros, y la psicopatología no tiene aquí lugar.

¿Y el «Don Juan» hombre de clase? «Don Juan» representa al hidalgo de privilegio, no siempre de ejecutoria, amparado en la nobleza o en la realeza si aquélla es cortesana. Gracias a su posición, se posibilita mejor el tipo (simbólicamente), ya que no tiene obligación ni negocio, a no ser su libertinaje y su incontinente ocio. Aprovecha el impune privilegio y lo hace valer ante la gente plebeya. Pero al final es perseguido por unos y otros, apareciendo como desclasado radical. De otros atributos, buena valedera es la citada Blanca de los Ríos, cuando nombra sus cualidades caballerescas españolas, su culto al honor, sus valores aristocráticos, etc. Con independencia de tal españolismo y de tan desacreditado éxtasis, algunas de estas cualidades convienen al personaje. La línea vigorosa, el antisentimentalismo, los rasgos aristocráticos (olvidese su sentido moderno, clasista), tales como el valor, el comprometerse a sí mismo hasta el final...; la tragedia y grandeza de su individualismo, su carácter transgresor y sus connotaciones míticas. Pienso, para comprenderlo así, en un Montherlant, por citar caso reciente. Al excelente autor de **Los Bestiarios** no se le podían escapar algunos de estos rasgos.

Se comprende también que no resulta difícil presentar a «Don Juan» con cualquier propuesta demasiado contemporánea. Formas de desmitificar al uso, bien porque no se comprende, bien porque se quiere establecer «distanciamiento» por quienes en estos casos no conocen la **distancia** misma. El redicho distanciamiento es, paradójicamente, lo contrario: se hace bajar el objeto a determinadas butacas políticas. Allí cada cual con la suya.

En cualquiera de las tres vías antes apuntadas se trata de divulgar el mito, en el peor sentido de la palabra, y yo quisiera recordar otra vía más independiente. Recuérdese el proceso que se da en la tragedia griega. El espectador ve a su frente, representado, el mito. Lejano y antiguo si es posible (argucia que bien supo Wagner al escoger sus temas lejos de pegajosa contemporaneidad, que no de posteriores apropiaciones). El espectador, por su cuenta y riesgo, debe llegar al reconocimiento, a reconocerse en él: «Edipo», «Prometeo» o «Don Juan» soy también yo. Diría Jung que en este momento aflora el arquetipo. Entre este íntimo reconocimiento y la representación —aquí sí, distanciada— se produce la catarsis.

En alguna medida esto es un modelo a tener en cuenta. Es, dicho de paso, una piedra de toque más para analizar los dramas wagnerianos (5), constatar la capacidad de Wagner para mostrar el mito, o de la representación, para desencadenar el rito. Tomemos un ejemplo sintomático, la puesta en escena de P. Cheréau en Bayreuth, tan comentada. El hecho es bien simple: Cheréau desconoce lo elemental, esto es, que si «se carga» la liturgia y seculariza la representación, se le escapa todo el drama, y desde luego Wagner.

Se comprende, pues, a lo que aludo cuando digo secularización o reduccionismo artero, posibles en el caso de «Don Juan». Para remitirme a ejemplos similares, recuérdese el tratamiento que de Lope de Aguirre hace W. Herzog en su conocida película (6): cómo degrada el tipo, en vez de contar su tersa historia y su acerada figura.

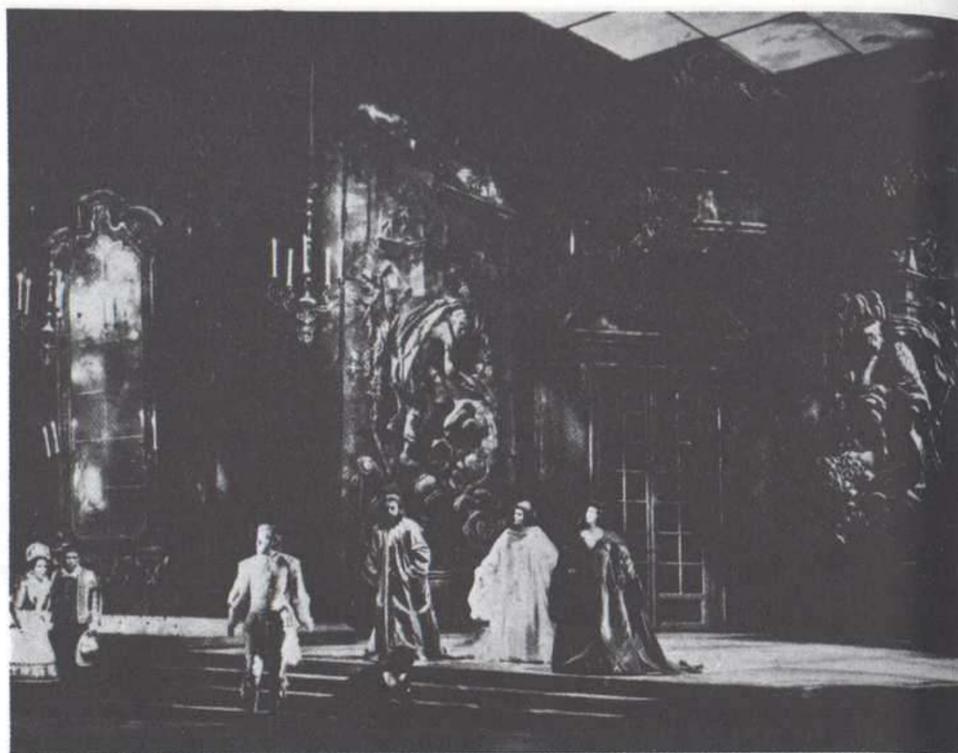
### «DON JUAN» COMO SIMBOLO DEL DESEO, TRANSGRESOR Y NARCISO

«Don Juan» como transgresor: basta comprobarlo en las derivaciones más sencillas. Veamos ahora el concepto religioso en un sentido superficial, eclesiástico. Hay que considerar, desde su mundo, el placer del pecado como prohibido dentro de la tradición occidental. El amor en Occidente y su peculiar erotismo, desde el «amour passion» hasta las formas más espirituales, debe prebendas y miserias al contexto cristiano y su frecuente posición frontal ante el fenómeno erótico. «Don Juan», tentador y tentado, transgrede el mundo desde el demonio y la carne, y, por tanto, el orden religioso establecido o todo orden derivado (toda **Iglesia**). Aunque «Don Juan» conociese el arrepentimiento o la duda, sería un eterno relapso.

¿Por qué no derivar también una parábola contra el Poder? No

(5) Me refiero, como en el caso de «Don Juan», a mitos sólo como epicentros, pero que incluyen toda una floresta de símbolos, ideas o expresiones más o menos universales, y que en el caso de Wagner debe conocerse desde la batuta hasta el «atrezzo». Angel-F. Mayo, por ejemplo, hace este tipo de análisis a propósito de **El anillo del Nibelungo** (Cfr. RITMO, núms. 460, 463, 465 y 466).

(6) «Aguirre». La cólera de Dios. Poco importa el «prestigio» que en su medio tenga el director alemán. Coincido con el comentario de F. Savater: «Hace de «Aguirre» un fracasado ineficaz, es decir, lo contrario de lo que fue, supongo que con alguna intención moral que se me escapa. Una pena, vamos». **Apóstatas razonables**. Edit. Madrágora, 1976.



FINAL ACTO 1.º SALZBURGO, 1968.

es cosa de perfilar aquí un «Don Juan» ácrata, pero su figura trata de aplastar tanto el orden de «Masetto» como el del «Comendador», utilizando figuras mozartianas. El «Convidado» y «Doña Ana», con su «leitmotiv» de venganza y castigo, representarían el Poder, herido en aquél y burlado en ésta. Tras la imposible cena y osada invitación (ya desde Alfonso X estaba prohibido poner sitio en la mesa a los difuntos), la mano del «Comendador» doblega al rebelde y lo destruye. Efímera lucha la del que perece, que es subrayada en el sexteto final de la ópera, moralina del orden establecido, y las cosas vuelven a su lugar. ¿Qué mejor imagen que la marmórea y fría mano del «Convidado de Piedra» para aludir a las fauces del Poder, del Todo? Sólo «Elvira», una vez más, al huir del mundo que su seductor transgredió, no será parte ni juez.

La simbología donjuanesca sirve también para ilustrar variadas actitudes y vivencias. Nietzsche utiliza frecuentemente la figura «Don Juan del conocimiento» para aludir a una actitud mental, al indagador que hay en cada uno, al que pregunta sin cesar (y de nuevo la dimensión demoníaca del tipo, pues ya bíblicamente demonio y conocimiento aparecen tempranamente unidos). Este «Don Juan» activo y afanoso es contrastado por Ortega y Gasset con el tipo que representa Chateaubriand, «pequeño, malhumorado, displicente y distante (...), la mujer pasa a su vera y súbitamente se siente cargada de una súbita electricidad». Este «Don Juan» parece no preocuparse de la figura, la frase propicia, la audacia calculada o la galantería oportuna. Todo eso que rodea al donjuanesco y bien trazado «Alvaro Mesía» de **La Regenta**, que para bajar un escalón «da cuidadoso saltito para no descomponer la figura», en frase aproximada de «Clarín». El «Don Juan»-Chateaubriand es, frente al laborioso, probablemente, el absoluto. Pero sólo externamente en cuanto método, pues en el fondo vive eternamente preocupado por la mujer, y sus conquistas acaban en breve plazo. Ambos, a la postre, actúan, y es el eterno deseo lo que ocupa sus entretelas. Ya decía al comienzo que «Don Juan» queda condenado al deseo, y, por tanto, al deseo de que «el tiempo no sea». Aunque él como sujeto se engañe: «¿En la muerte? ¿Tan largo me lo fiais? De aquí allá hay gran jornada» (**Don Juan**, de Tirso). Cortas calendas, sin embargo, para quien no encuentra jamás la consumación de su deseo. Y este tema, el deseo, ilustrará también el sino y la moral del personaje: «El deseo en libertad conduce a la destrucción» (Vargas Llosa); pero «el deseo que no actúa engendra la peste» (William Blake).

La frase de Vargas Llosa prologa un relato de Bataille, **Historia del Ojo**. El erotismo aparece como consustancial al deseo, y junto a lo obsceno, unido al tema de la muerte. En la iglesia de Sevilla levantada por deseo de «Don Juan», según la leyenda, se encuentra la lápida bajo la que quiso ser enterrado, en la misma puerta de entrada, «con el fin de ser hollado por los pies de los seres más bajos». Bataille debe referirse a Miguel de Mañara, que vivió en el siglo de Tirso y que, arrepentido en sus últimos días, expresó tan penitente deseo. Los personajes de Bataille lo contrarrestan con erotismo y escatología.

He tocado ya, de paso, el tema del narcisismo. Marañón lo estudia haciendo referencia a Casanova, para una fácil inversión: «Don Juan» aparecerá como femenino o hasta homosexual. Alude, sin embargo, al elemento femenino, aun cuando su intención fuera demasiado sencilla. Hablé del siglo XVIII como coyuntura favorable para la creación de la figura de «Don Juan». Añadiré que es un siglo dominado por el tema de la mujer (Nietzsche lo llama en una ocasión Siglo de la Femenidad), y que el atildamiento del «gentleman», el narcisismo wildeano y hasta el floreo de nuestros abuelos tuvieron allí toda su magnitud. Existe incluso una apropiación del vestido y de las formas femeninas, y el taurófilo sabe que en

aquella época se establece el traje de luces aproximado al actual, y al que más de una vez se le ha llamado femenino. En todo caso, el narcisismo del seductor, desde «Costillares» hasta hoy, es cosa bien probada. Acabo de leer una afirmación más, entre la multitud que hacen referencia al tema: «Titus Burkhardt señala que en el amor cortés árabe, quizá luego exportado a la Provenza de los trovadores, el sentido más hondo de ese amor es, en última instancia, un anhelo narcisista, pues lo que realmente se adora es la Mujer que existe dentro de cada varón» (7). Cambio, pues, de suerte.

### EL PRINCIPIO FEMENINO, «FAUSTO», «TRISTAN», «ISOLDA» Y FINAL

Se lee en la **Enciclopedia Italiana**, referido a «Don Juan»: «El mítico representante de la latina y sensual embriaguez de vivir, en contraposición a «Fausto», encarnación de la borrascosa ansia germánica, de elevación sobre el mundo de los sentidos» (8). Valadero y demasiado tópico al mismo tiempo. ¿Hasta qué nivel pueden interesarse y en qué punto se esgrimen distintos métodos para saciar un mismo deseo? No estudio aquí los temas de «Fausto» o de «Tristán» e «Isolda», ni siquiera por aproximación. Sólo me voy a permitir utilizarlos brevemente para señalar algún aspecto más del mito de «Don Juan». También «Don Juan» busca insatisfecho el Principio Femenino. «Don Juan», a través del placer; «Tristán», de la pasión y el sufrimiento. Y las tres formas se intercambian siempre sin cesar en la resbaladiza concepción de felicidad. Dice Eugenio Trías que «Tristán» e «Isolda» aman el Amor, siendo ellos, en cuanto personas del drama, pretextos y ocasiones para que el amor se ame a sí mismo y se retroalmente la pasión. No son, pues, objetos de amor o formas que apaciguarían al sujeto erótico, sino objetos y formas que posibilitan que la pasión subsista en perpetuo estado insatisfecho e infeliz; y añade: «La muerte está presente desde el desencadenamiento de la pasión» (9). El placer que busca «Don Juan» excluye el sufrimiento, pero por ello abocará en él. Pienso que si «Isolda», como «Laura», «Beatriz» o «Margarita», desencadena el Eros, no es menos cierto que «Don Juan» representa otra forma de movimiento del mismo, y se une por ello, indefectiblemente, el Principio de Muerte.

Aunque «Don Juan», como forma, busque lo singular, «Don Juan», como sujeto, piensa como «Mefistófeles»: «He dicho mujeres, porque debo advertir de una vez para siempre que no concibo la belleza más que en plural» (**Fausto**, segunda parte). Decía en una ocasión Alejo Carpentier que existen cuatro prototipos de mujer, magistralmente representados en la **Odisea**. Recordaré al lector: la muy prudente y paciente «Penélope»; la dulce «Nausica», la de niveos brazos; la ninfa «Calipso», la de larga trenza, y «Circe», la hechicera. «Don Juan» las utiliza como simples medios, sin importarle su cualidad, por lo que las reduce a una sola, con eficacia casi científica. Son todas iguales, pero una, y los sucesivos actos de seducción son la **seducción**.

Amplíemos el juego analógico. La búsqueda apunta, en uno u otros casos, a la fórmula Principio Femenino. Este (Iris, Maya, «yin»...) se identifica con la Magna Mater (Venus, Afrodita, María, la «Erda» wagneriana), y como centro numinoso, con la madre tierra: «(las figuras táuricas) expresan el motivo de la madre tierra: Isis, Astarté, Salambó, Cibeles...» (10). Se identifica también tradicionalmente con otros símbolos; la espelunca desde el Paleolítico, el centro, la redondez... Cada vez que he visitado **La Virgen de la Silla**, de Rafael, en el Museo Pitti, he sentido —aparte los valores pictóricos que tanto asombraban a Renoir— un complemento genial: el cuadro es circular, para mayor abundosidad en su expresión (principio femenino, Magna Mater). ¡Cuánta semejanza existe entre las formas del urbinés y la expresión musical que Mozart suele asignar a sus tenores! Como dije, «Octavio», que expresa el anhelo de amor mozartiano, me despierta por sinestesia la pintura del italiano, y como luz paralela al drama expresa lo que el pululante «Don Juan» busca denodadamente. Cuando al final se lo traga la tierra, por el círculo infernal situado bajo sus pies imagino plenamente que penetra en el Principio de marras. En último caso, «Proserpina» es también mujer. Elevación («es el eterno femenino lo que nos llama hacia arriba», concluye «Fausto»; o «huida del mundo a las alturas celestes», claman «Tristán» e «Isolda») o hundimiento: no son tan distintos. Y ya Zorrilla intentó aproximarlos con la figura de «Inés», aunque de manera poco convincente.

«Fausto» vende su alma a «Mefistófeles», y «Don Juan» a su deseo, porque dramáticamente todo está contenido en él mismo. Tampoco conoce al «otro», como «Tristán». Carece de referencias fuera de sí. Como una peonza se precipita en su propio centro. Alegre y trágico es el torbellino: imagen que expresa, para mí, la enorme dificultad que plantea la interpretación de la ópera de Mozart.

Insisto, para concluir, con el tema del deseo o de la «pasión que subsiste en perpetuo estado insatisfecho». Exclama «Tristán»:

(7) Serafín Senosiain: **En pos del andrógino**, «El Viejo Topo», núm. 36.

(8) Edición 1949. Tomo 13: **Il mitico rappresentante della latina sensuale ebrezza di vivere, in contrapposto a Faust, incarnazione della germanica burrasca ansia di elevazione sopra il mondo dei sensi**.

(9) Eugenio Trías: **Tratado de la pasión**, Ed. Taurus, 1980.

(10) F. Sánchez Dragó: obra citada.

«Odio y maldición al pérfido día, al implacable enemigo». Como «Don Juan», necesita la noche —capa de pecadores— para enfrentarse al mundo, transgredirlo o alejarlo. Pues tras efímero deseo, exclaman «Tristán» e «Isolda»: «Lejos del mundo te poseo», y la posesión —«sólo vivo la suprema voluptuosidad del amor»— será de nuevo otro deseo acosado. Pronto el éxtasis de amor translucirá el de la muerte (los filtros son paralelos en la escena wagneriana), e «Isolda» exclamará, refiriéndose a la antorcha: «Aunque fuese la luz de mi vida, no temería extinguirla riendo». El deseo lleva a la muerte individual en **Don Juan**, y como muerte a dos —«eternamente uno, unidos»—, en **Tristán e Isolda**, para llegar a la Consumación y revivir; esto es, si deseo implica instinto de muerte, la misma liberación es la muerte para una distinta y hasta opuesta materialización del deseo. Amor eterno o «vida eterna», en un caso, o «eterna vivacidad» —usando términos nietzscheanos—, en el otro, que no puede desprenderse del tiempo. Jubilosos a su manera son uno y otro drama, aunque enfrentados en la misma órbita.

Y final: la ópera de Mozart —motivo principal sugeridor de estas líneas— logra, a través de su música, profundizar o revelar lo que la literatura pergeñó con mediocridad o trivializó frecuentemente, a la hora de expresar el mito. La partitura ofrece desde la misma obertura un poder de sugerencia —como bien supo Kierkegaard— extraordinario. Pero, además de las reflexiones que pueda suscitar, el **Don Juan** de Mozart es, ante todo, una historia bien contada. Incluye el plano ético y su ambigüedad, que hace interesante toda historia. «Leporello» nos lo dibuja en numerosos comentarios, y nosotros nos sentimos atraídos o repelidos por las decisiones y acciones de los personajes, despertándonos simpatía o censura sucesivas. Incluye también un héroe, «Don Juan», exultante y desalmado, simpático y aborrecible, que nos arrastra hasta el final, donde parece gritarnos como el poeta ante las Parcas (11): «Por una vez habré vivido como viven los dioses. Ya no hace falta más».

Valencia, febrero de 1980

### SELECCION DE OBRAS LITERARIAS

Tirso de Molina: **El burlador de Sevilla o Convidado de Piedra**, año 1630.

Molière: **Don Juan o el Convidado de Piedra**, 1665.

Sadwell: **El Libertino**, 1676.

Tomás Corneille: **Don Juan o el Convidado de Piedra**, 1677.

Antonio de Zamora: **No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague**, 1714.

Goldoni: **Don Juan Tenorio o el disoluto castigado**, 1734.

Betati: **Don Juan** (libreto de ópera), 1787.

Lorenzo da Ponte: **Don Juan o el disoluto castigado** (libreto de ópera), 1787.

Lord Byron: **Don Juan** (poema), 1818.

Pushkin: **El Convidado de Piedra**, 1830.

Merimée: **Las almas del Purgatorio o los dos Don Juanes**, 1835.

A. Dumas: **Don Juan de Mañara o la caída de un ángel**, 1836.

Zorrilla: **Don Juan Tenorio**, 1845.

Schneible: **El Convento**, 1846.

H. de Montherlant: **Don Juan**, 1958.

**Otras obras.**—Hay que recordar **Don Juan de Mañara**, de los hermanos Machado; **Don Juan** (narración), de «Azorín», y **Don Juan de Carillana**, de Joaquín Grau. El ya citado poema de Baudelaire, **Don Juan en los infiernos**. Numerosas obras musicales, como **Don Juan** («ballet»), de Gluck; **El libertino** (ópera), de Purcell, basado en la obra de Sadwell; **Don Juan** (poema sinfónico), de Strauss, etc. Las referencias al tema en las demás artes son muy extensas.

Concluiré con el título del prólogo a **Pero, ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?**, de Jardiel Poncela, y que dice: «Ensayo número 27.493 sobre Don Juan. Don Juan, seductor de damas a domicilio. Caldera número 8.060. Infierno». Sin embargo, el tema continúa inagotable. Leí hace algún tiempo la reseña de dos novelas suecas: **La sombra de Don Juan**, de Lars Gyllensten, y **Los últimos viajes de Casanova**, de Jacques Werup, cuya aparición en España se anunciaba.

### ESTUDIOS LITERARIOS SOBRE LA FIGURA DE DON JUAN

Además de las referencias existentes en numerosos autores (Ortega y Gasset, Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, Américo Castro, José Bergamín...), citaré las ya tradicionales:

— Gendarme de Bevoite, Joseph: **La leyenda de Don Juan**. París, 1977.

— Lomba y Pedraja, J. R.: **La leyenda y la figura de Don Juan en la literatura española**. Murcia, 1921.

— Maeztu, Ramiro de: **Don Quijote, Don Juan y La Celestina**. Madrid. Espasa-Calpe.

— Marañón, Gregorio: **Don Juan**. Madrid. Espasa-Calpe.

— Ríos, Blanca de los: **El Don Juan de Tirso de Molina**. Archivo In. Hist., 1911.

— Said Armesto, Víctor: **La leyenda de Don Juan**. Madrid. Espasa-Calpe.

(11) F. Hölderlin, del poema **A las Parcas**: «Einmal lebt' ich, wie Götter, und mehr bedarfs nicht».

# LOS INDICES DE «RITMO»

## MEDIO SIGLO DE HISTORIA



Por JACINTO TORRES

Si en España la mera existencia de una revista musical es ya un hecho notable por lo arriesgado y singular, la pervivencia durante más de cincuenta años de una de ellas constituye algo absolutamente excepcional; tanto, que en toda la historia de nuestra prensa periódica musical sólo se registra un caso semejante: el de la revista **Tesoro Sacro Musical**, que, fundada en 1917, se mantuvo durante sesenta y un años, hasta su suspensión, en diciembre de 1978, dejando tras de sí seiscientos cuarenta y seis números publicados. Tras su desaparición, sólo RITMO cuenta con una veteranía que ya sobrepasa el medio siglo.

A lo largo de esos cincuenta años, desde que don Fernando Rodríguez del Río la fundara, en 1929, por las páginas de RITMO han pasado todos cuantos han sido y son en la música de nuestro tiempo. Sus entrevistas, editoriales, crónicas y artículos son el pulso fiel, el testimonio incontestable de la historia —y la intrahistoria— de ese dilatado, fecundo y vario período, con todos sus acontecimientos de auténtica trascendencia, y también, por qué no, con todas sus fugaces vanaglorias, flor de un día que soliviantaron hasta el alboroto las mansas aguas de nuestra vida musical para, después, yacer sepultadas en su más olvidado fondo.

Hoy, la memoria de esos diez lustros aflora en estos índices generales, cuya estructura y contenidos detallamos más adelante. Pero, antes de proseguir, parece imprescindible hacer una puntualización: el repertorio que hemos elaborado recoge los artículos y colaboraciones que han aparecido en nuestra revista desde el momento de su fundación hasta su cincuentenario, es decir, medio siglo de música contenido en sus páginas número a número, y ahora, por primera vez, reseñados en un índice sistemático. Pero, obviamente, ese índice es selectivo. Para cualquiera mínimamente conocedor de lo que es una revista (musical o del tipo que sea) es sabido que mucho de lo que en ella se contiene, a veces la mayor parte, es mera literatura de circunstancias, puro anuncio en ocasiones, algo tan coyuntural, tan del día, que muy frecuentemente, por cualquiera de los inevitables retrasos de aparición que acechan a las publicaciones periódicas, al ver la luz es ya letra muerta.

Como cabe suponer, tales notas efímeras de información o crónica no han sido recogidas en este repertorio; hacerlo hubiese supuesto engordarlo inútilmente hasta unas dimensiones desmesuradas, acaso tanto, que mejor hubiese sido editar facsímiles de todos y cada uno de los números. Pero un índice no es eso. Un índice, bien claro está, es un instrumento de trabajo, una guía, un directorio de cabos sueltos capaz de llevarnos, hilo adelante, al ovillo que buscamos.

Pero, además, la verdadera utilidad de un índice, aparte de su correcta clasificación y descripción, está, aunque parezca paradójico, en sus propios índices. Por eso no hemos querido regatear esfuerzo en el penoso trabajo de su elaboración, resultado de lo cual, como se verá luego, son los cinco índices que desmenuzan y orientan el repertorio general: de abreviaturas y siglas, de personas, de obras, de entidades y grupos y de materias. Gracias a ellos esperamos que la presente obra adquiera la suficiente versatilidad y

multiplicidad de uso que la conviertan en el instrumento de primera utilidad que pretendemos, tanto para el simple aficionado como para el articulista de redacción, para el crítico como para el musicólogo y el historiador; en suma, para cuantos deseen tener a mano toda la información referida a nuestros últimos cincuenta años de música, de los que RITMO ha sabido ser testigo y, tantas veces, protagonista.

Volviendo a lo del criterio de selección, antes aludido, hay que decir que, lejos de restringirlo a aquellos artículos o colaboraciones que con toda seguridad constituyen referencia obligada en la materia a que se refieran (que los hay, y muchos), hemos sido ampliamente generosos e incluso, tal vez, prolijos. Pero, a fin de cuentas, la historia no es sino el juicio del futuro, opinión, además, cambiante según las diferentes perspectivas, y no nos hemos creído autorizados nosotros a cercenar ni a hurtar materiales que, por más que nos parezcan insignificantes, acaso puedan atraer la atención y el interés de otros, presentes o venideros. Fruto de esta liberalidad, por no citar sino alguna curiosa muestra, es la inclusión de deliciosos artículos, como el que lleva por título «Santa Teresa y la pandereta», o aquel tan sugestivo de «Hacienda y el cantante lírico», o la no menos prometedora serie «La música en el hogar de...», que, por otra parte, sirven también para dar testimonio de determinadas épocas, valores, inquietudes, estilos, etc.

Consecuencia también de la necesaria poda selectiva es la restricción impuesta al reseñar las colaboraciones seriadas, algunas tan notables como «Mundo Hi-Fi», de José María González; «El metrónomo», de Manuel Chapa, o «De Madrid al cielo», de Arturo Reverter, entre otras; no obstante, y a pesar de su carácter más o menos publicitario o ceñido a una actualidad tan llamativa como fugaz, son abundantes las inclusiones de las mismas en nuestro repertorio cuando hemos creído encontrar en ellas verdadero valor documental.

Y, finalmente, sólo queda repetir lo de nuestros antiguos dramaturgos: pedir al lector perdón por las muchas faltas que, máxime en un trabajo como el presente, y a pesar de nuestras cuidadosas revisiones y correcciones, hayan podido quedar agazapadas entre líneas.

### REPERTORIO DE ARTICULOS

Agrupamos tanto ensayos como entrevistas, crónicas, artículos y colaboraciones diversas. Van impresos en negritas y llevan numeración correlativa del 1 al 2.551. Están ordenados por orden alfabético de autores (apellidos, en versales), y todos los de cada autor, a su vez, en orden cronológico de publicación, precedidos de un guión que sustituye al autor, citado tan sólo en la primera de sus colaboraciones.

Los que se publicaron sin firma aparecen ordenados por la primera palabra del título (en versales negritas), excepto si ésta es un artículo, en cuyo caso rige la palabra siguiente. Las colaboraciones firmadas sólo con iniciales han sido alfabetizadas según

éstas, salvo cuando han podido ser atribuidas con seguridad a un determinado autor, figurando entonces junto con las demás del mismo. Los seudónimos han sido respetados en todo caso, citándose a pie de página el verdadero nombre del autor siempre que resultara conocido.

Siempre, tras el autor y el título, se expresa el año de la revista en números romanos y, a continuación y en arábigos, el número de la misma, así como el mes y año a que corresponde; finalmente, se indica la página o páginas en las que aparece impreso cada artículo. Todas las observaciones, notas y comentarios del recopilador se dan entre corchetes, a fin de evitar confusiones con las advertencias o subtítulos entre paréntesis que, en ocasiones, forman parte del propio título. Cuando estas notas remiten a determinado número, no es el de nuestro repertorio, sino el número real de la revista.

Los artículos de autor colectivo han sido adjudicados al primero de los firmantes, haciendo después mención de los demás autores. A la cabeza de cada página, sobre cada columna, aparecen sendos reclamos que indican los apellidos del primero y último autor cuyas obras figuran en la página.

## REPERTORIO DE EDITORIALES

Agrupamos separadamente, numerado del 2.552 al 3.006, todo lo publicado bajo el título genérico de «**Editorial**». Es necesario advertir que algunos de dichos artículos editoriales aparecen firmados, con alguna frecuencia durante los primeros años de la revista, la época de Rogelio del Villar, y en la década de los cuarenta, cuando la dirigía Nemesio Otaño; a pesar de ello, no los hemos incluido junto con los demás artículos del mismo autor, sino que nos ha parecido preferible respetar su carácter de «**editorial**» como expresión de la línea ideológica, estética y crítica de la revista.

También conviene señalar que bastantes números carecen de artículo editorial, en tanto que otros, muy raros, contienen dos. Esto explica los aparentes saltos o repeticiones que el lector atento podrá percibir.

En nuestro repertorio, los Editoriales aparecen relacionados en orden cronológico, ya que hemos juzgado que era éste el procedimiento idóneo para mostrar la evolución de lo que, número a número, mes a mes, han sido las preocupaciones, los conflictos y las esperanzas de nuestro último medio siglo de música, desde el acontecimiento histórico de resonancia mundial a la querrela aldeana, irreversiblemente encadenado todo ello entre sí, latiendo en esas páginas que, ahora en panorámica, nos dan el pulso musical de estos cincuenta años. Como, además, tras cada título de editorial sigue figurando el correspondiente número de la revista, el mes y el año, la ordenación cronológica de este repertorio le convierte e instrumento de consulta útil para localizar en el tiempo cualquier número de la revista.

Muchas veces el título del editorial no aclara el contenido del mismo, por lo que con bastante frecuencia hemos añadido (siempre entre corchetes) alguna nota que especifique los asuntos.

## REPERTORIO DE CRITICAS DISCOGRAFICAS

El disco, que empezó como restringida afición y pasó por un creciente auge, se ha convertido hoy en auténtica avalancha y en uno de los más significados elementos de consumo. RITMO, atenta siempre a las innovaciones en el terreno de lo musical, supo verlo así y ha ido prestando cada vez mayor atención al fenómeno de la discafonía, lo cual, especialmente desde los últimos años, ha dado motivo a excelentes estudios, tanto pormenorizados como de conjunto, de las sucesivas novedades discográficas. En nuestro reper-

torio reseñamos una muy amplia selección (sugerida desde la propia Redacción de la revista) de los estudios críticos de discografía publicados en la década de los años setenta.

Los millares de grabaciones discográficas comentadas en RITMO hacen descabellada cualquier pretensión de recopilarlas en su totalidad, cuanto más teniendo en cuenta lo perecedero del propio objeto y lo limitado de sus ediciones, que apenas suelen mantenerse en catálogo durante más de dos o tres años. No obstante, y a sabiendas de que muchos de los discos que dieron causa a los estudios críticos que recogemos en nuestro repertorio están ya completamente fuera de comercio, nos ha parecido conveniente dar noticia de los más destacados, sea por su acertado juicio, por el singular valor artístico o histórico de la interpretación comentada o por otras causas que lo justifiquen.

Dicho repertorio lleva numeración correlativa del 3.007 al 3.211 y se ha ordenado alfabéticamente por compositores. En cada reseña consta el título del comentario y su autor, así como el número de la revista donde apareció publicado. En el caso, menos frecuente, de comentarios no a una obra, sino a un intérprete que presente obras de diferentes autores es el nombre de aquél el que rige para la ordenación. Los estudios de colecciones o misceláneas van agrupados bajo el epígrafe de «**Varios**».

Para conocer la fecha exacta en que fue publicado cualquier número, basta con mirar el Repertorio de Editoriales, donde aparecen por orden cronológico y con todos los datos pertinentes.

## INDICES FINALES

**Indices de abreviaturas y siglas**, que explica todas las utilizadas en el repertorio general, excepto las de autores de críticas discográficas, que aparecen al principio de las mismas. Contiene, en total, cuarenta y dos referencias.

**Indices de personas**, que comprende tanto a los autores de artículos como a todas las que aparecen citadas en el título de éstos y en las notas aclaratorias. Contiene mil trescientos doce nombres.

**Índice de obras**, que recoge igualmente todas las mencionadas en los títulos de los artículos y en las notas aclaratorias. Especialmente útil para el más eficaz manejo del repertorio de críticas discográficas. Contiene trescientas dos obras.

**Índice de entidades y grupos**, referido a organismos (musicales o no), orquestas, coros, agrupaciones, conservatorios, etc., citados en el repertorio general. Contiene doscientos diez nombres.

**Índice de materias**, confeccionado según un criterio aglutinador y no dispersivo. Ante la posibilidad de atomizar los posibles asuntos en forma muy minuciosa, hemos optado por reunir bajo una sola palabra cuantas referencias le sean afines. Así, por ejemplo, en «**Pedagogía**» aparece todo lo referido a enseñanza, tanto profesional como general, aspectos didácticos, métodos y programas de estudio, etc. Confiamos en que este criterio globalizador, aunque sobrecargue ciertas palabras con numerosas referencias, garantiza el hallazgo de todo cuanto atañe a cada tema, evitando la multiplicidad y dispersión de los índices demasiado prolijos. Contiene un total de ciento treinta y cuatro referencias.

En resumen, el repertorio de artículos, colaboraciones, editoriales y estudios de crítica discográfica suma un total de tres mil doscientas once referencias, cuyos índices, a su vez tienen otras dos mil referencias, es decir, posibilidades de búsqueda. Creemos, con ello, haber conseguido nuestro propósito de poner en la mano del historiador o del simple curioso la herramienta (que no otra cosa pretende ser este repertorio) capaz de orientarle y abrirle camino a través de nuestro pasado reciente, reflejado momento a momento en esta joven revista que acaba de cumplir sus primeros cincuenta años.

# RITMO

## INDICE GENERAL (1929-1979)

Datos técnicos: TAMAÑO 22 × 32 cm. - NUMERO DE PAGINAS: 180 - PRECIO: 650 PESETAS

Si desea recibirlo en su domicilio solicítelo a RITMO (Virgen de Aránzazu, 21. Madrid-34)  
y lo retribirá contra reembolso

# DISCOTECA BASICA

## Las variaciones «Goldberg», de Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Entre los miembros principales del círculo diplomático de la corte de Dresde se contaba al embajador de Rusia, Carl Freiherr von Kayserling, hacia quien Bach se sentía especialmente agradecido, ya que gracias a él había sido nombrado músico de la corte en 1736.

Kayserling padecía insomnio y había encargado a un clavecinista a su servicio, llamado Johann Theophilus Goldberg, que durmiese en una habitación contigua a la suya, para que pudiese tocar para él en sus ratos en vela.

En uno de sus frecuentes viajes a Leipzig, el embajador pidió a Bach que compusiera para él alguna pieza musical que le aliviara en sus noches de insomnio. Quizá pensando en que se trataba, precisamente, de combatir la monotonía y aburrimiento, Bach acudió a la forma de variaciones, dándoles el título de **Aria con treinta variaciones**. Variaciones que han pasado a la historia como **Variaciones «Goldberg»**, asociándolas con el intérprete para quien fueron compuestas. Kayserling quedó totalmente satisfecho con la obra, y recompensó a Bach con una copa de oro llena de cien luisas, probablemente el más alto precio que Bach recibiera jamás por ninguna otra composición.

Así nació la obra objeto de este comentario, que ha hecho pasar a la posteridad a un músico que, pese a sus indudables cualidades técnicas, probablemente hubiese permanecido en el anonimato de no haber sido asociado a esas **Variaciones**, una de las cumbres de la música universal.

Las **Goldberg** constituyen las más extensas (la obra dura más de una hora si se ejecuta con todas sus repeticiones) y complicadas variaciones compuestas en el período barroco. Pertenecen al **Klavierübung**, constituyendo su IV parte, y se encuentran en la línea de la **Passacaglia** para órgano o la **Chacona** para violín solo. Fuera de esas obras conocemos pocos casos en los que Bach trabajase el arte de la variación. Podemos citar el **Aria variata alla maniera italiana**, obra de mucha menor envergadura que las citadas. Ello ha inducido a muchos eruditos a pensar que Bach no sentía mucha simpatía por la forma variación.

Sea o no verdad, lo cierto es que con las **Goldberg** Bach nos ha dejado no sólo uno de los monumentos en la historia de la variación, sino también una de las más perfectas en su construcción.

Compuestas hacia 1740, diez años antes de la muerte de su autor, constituyen una de sus composiciones de mayor madurez. El

título original, repito, es el de **Aria con diversas variaciones, para un clavicémbalo de dos teclados**.

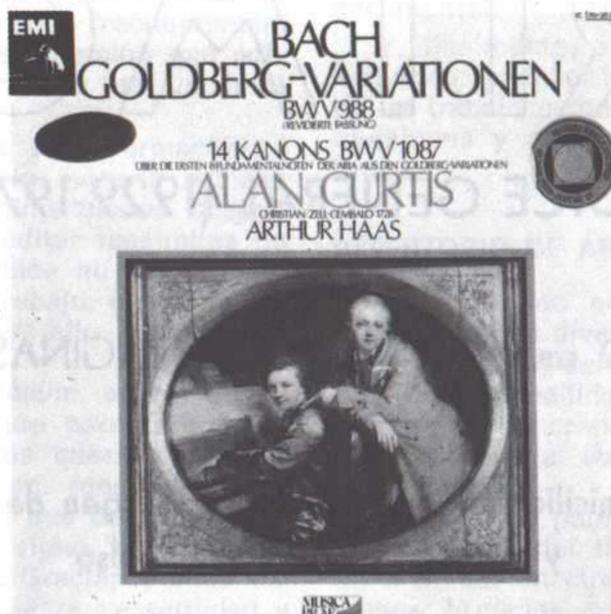
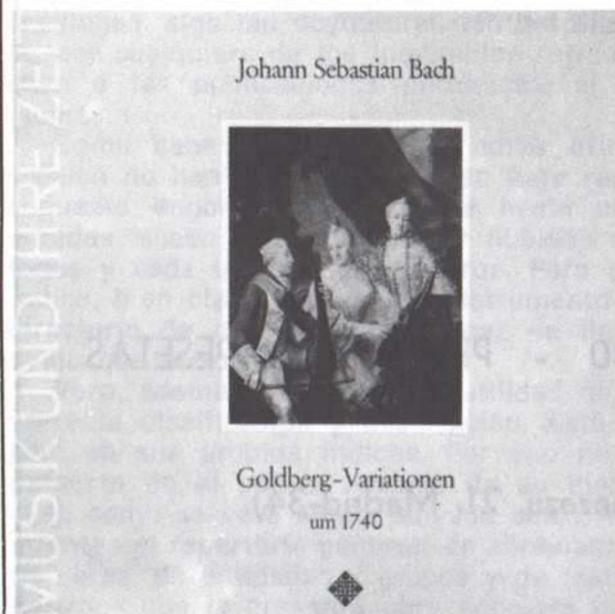
Como base para estas treinta variaciones escoge Bach una «Zarabanda» perteneciente al **Libro de Ana Magdalena** (1725), y respecto a la cual no existe una absoluta certeza de que sea de su propia mano. Realmente, lo que Bach utiliza como tema de sus **Variaciones** es el bajo de la citada «Zarabanda», o aria, como la denomina Bach en sus **Goldberg**.

En la obra podemos hallar el siguiente plan de construcción:

- Aria.
- Variación 1 (Invención a dos voces).
- Variación 2 (Sinfonía a tres voces).
- Variación 3 (Canon al unísono).
- Variación 4 (Cuarteto).
- Variación 5 (Sonata).
- Variación 6 (Canon a la segunda).
- Variación 7 (Siciliano).
- Variación 8 (Sonata).
- Variación 9 (Canon a la tercera).
- Variación 10 (Fughetta).
- Variación 11 (Sonata).
- Variación 12 (Canon a la cuarta).
- Variación 13 (Adagio).
- Variación 14 (Sonata).
- Variación 15 (Canon a la quinta).
- Variación 16 (Obertura francesa).
- Variación 17 (Sonata).
- Variación 18 (Canon a la sexta).
- Variación 19 (Trío).
- Variación 20 (Sonata).
- Variación 21 (Canon a la séptima).
- Variación 22 (Cuarteto).
- Variación 23 (Sonata).
- Variación 24 (Canon a la octava).
- Variación 25 (Adagio).
- Variación 26 (Sonata).
- Variación 27 (Canon a la novena).
- Variación 28 (Sonata).
- Variación 29 (Sonata).
- Variación 30 (Quodlibet).
- Aria.

Como puede verse, Bach utiliza distintos tipos de formas musicales e intercala cada tres variaciones un canon, cuyo intervalo y complejidad van aumentando a medida que la obra avanza.

En el «Quodlibet» correspondiente a la Variación 30 Bach combina el tema de la obra con dos canciones populares, que podrían traducirse como «Coles y nabos me han alejado» y «Hace tanto



tiempo que no he estado contigo". Y como queriendo dar respuesta a esta humorística lamentación, Bach vuelve al punto de partida, repitiéndose el aria inicial, con lo que se concluye la obra, una de las principales de toda la historia de la música, y una de las pocas composiciones clavecinísticas en las que es preciso un instrumento de dos teclados.

Precisa es también una extraordinaria técnica para interpretar las **Goldberg**, ya que sus dificultades son inmensas en muchos momentos, con endemoniados cruces de manos.

Una obra de tal importancia, lógicamente ha sido llevada al disco con cierta frecuencia. A continuación trataremos de analizar someramente algunas de esas grabaciones, aun a sabiendas de que la mayoría no se hallan a la venta en España actualmente.

Dos que sí se publicaron, pero que en este momento se hallan descatalogadas, son, precisamente, dos versiones pianísticas. Son intérpretes Wilhelm Kempff (DG 1139455) y Alexis Weissenberg (EMI, C 165-1164/5). El pianista germano plantea una versión, en general, más íntima que la de su colega búlgaro, aparte de presentar una curiosa versión del "Aria sin ornamentación". Su sonido es en todo momento hermosísimo y, musicalmente, su visión de la obra es espléndida. Weissenberg nos ofrece una versión desconcertante, ya que, junto a momentos verdaderamente logrados, hay variaciones en las que la velocidad desmesurada imprimida por el búlgaro nos hace pensar en Liszt más que en Bach... Llama siempre la atención la prodigiosa técnica de Weissenberg, y el conjunto es una magistral lección de pianismo. Desde el punto de vista del piano, hay que considerar esta grabación como una obra maestra. Se ofrece la versión íntegra de la obra, con todas las repeticiones. Es una concepción mucho más extravertida que la de Kempff.

Pasando al terreno clavecinístico, hay que comenzar por la primera grabación, la de Wanda Landowska (RCA, 630.576), ausente hoy día de catálogo en España, por extraño (?) que ello pueda parecer. Lo primero que hay que decir es que se trata de una versión genial, que responde a una concepción de la obra hoy desfasada, pero de grande e indudable interés. La Landowska hace algunas repeticiones y otras que no están en la partitura, pero no es la suya una versión completa. Su viejo Pleyel, con su característico sonido, proporciona un toque pintoresco a la grabación. "Los tempos" son a menudo totalmente "sui generis", así como el fraseo y la ornamentación. Con todo, repito, es una versión de extraordinario interés, y que muestra el modo de interpretar a Bach en esos inicios del heroico movimiento en pro de la música "antigua".

Otra versión que estuvo disponible entre nosotros y que hoy está fuera de catálogo es la de la cembalista alemana Edith Picht-Axenfeld (Erato, HE 60-70). De las versiones en estilo "tradicional" es, con mucho, la mejor. Su fraseo es siempre excelente, y sus "tempi" resultan apropiados. El uso de los registros es, dentro de lo que cabe, bastante moderado, aunque no sea el ideal. Hace algunas repeticiones.

Permanece inédita en España la versión de Helmut Walcha (EMI, HQS 1129-1130). En la línea de su antigua grabación de **El Clave bien temperado** el organista y cembalista alemán nos ofrece una versión más bien discreta, con un fraseo poco claro, registración algo inadecuada, "tempos" no siempre correctos y frecuente falta de expresividad. Esta grabación contiene la versión completa.

En el mismo estilo se halla la interpretación de Karl Richter (Archiv, 2564093/94), actualmente a la venta en España dentro de

la edición Bach, en el tomo número 10. Su registración, en general fuera de lugar, resulta con frecuencia excesivamente llena, lo que emborrona la línea melódica. Usa en exceso el registro de dieciséis pies. En general, la versión de Richter es demasiado cuadrada y pesante, sin la menor gracia, y su fraseo es, generalmente, inadecuado. Se trata de una versión completa.

No aparecida en España, y dentro de una integral de la obra para clave, de Bach, existe la versión de Martin Galling (Murray Hill S 4361), absolutamente gris, que no merece más comentario. Es versión completa.

Otra interpretación existente en la actualidad en España es la de Rosalyn Tureck (CBS, 79220). Se trata de una versión desafortunada. Desde luego, el cémbalo no parece el instrumento más adecuado para la pianista americana. Su sonido es áspero y agresivo, consecuencia del uso del "touché" pianístico. El constante cambio de registros llega a ser molesto y a distraer la atención del oyente. La ornamentación es excesiva y con frecuencia fuera de lugar. El fraseo es inadecuado, y la versión resulta carente de expresividad. A mi juicio, lo único positivo en esta grabación es la agilidad técnica de la Tureck. Contiene la versión completa.

La versión del americano Alan Curtis (EMI, 1C 151-30 710/11), versión completa, no ha sido editada en España. De todas las interpretaciones analizadas ésta es la mejor, sin duda. La lectura de Curtis responde a una serie de criterios absolutamente válidos hoy en día. Bello fraseo y articulación, junto con una acertada registración, hacen altamente elogiada esta versión. Hay que decir, sin embargo, que los "tempos" adolecen, en general, de cierta lentitud, y que la versión resulta quizá algo fría. Con todo, repito, es una magnífica interpretación. Curtis utiliza un espléndido cémbalo fabricado por Christian Zell en 1728, lo que da a esta grabación indudable interés histórico.

Y llegamos a la cima discográfica en lo que a las **Goldberg** se refiere, cima representada por Gustav Leonhardt, quien ha grabado dos veces la obra, sin que, desgraciadamente, haya aparecido en España ninguna de las dos interpretaciones (Telefunken, Sawt 9474-A y Harmonia Mundi, 1C 065-99710). Las diferencias entre ambas versiones son mínimas. Quizá la más destacable esté en que el genial cembalista holandés utiliza en su primera grabación (Telefunken) un clave fabricado por Skowronek, a partir de un instrumento construido por el flamenco Dulcken. Mientras que en la grabación de Harmonia Mundi Leonhardt utiliza un instrumento de Dowd, copia de uno del francés Blanchet.

Ambas interpretaciones son, sencillamente, perfectas. Por ornamentación, fraseo, articulación, etc., Leonhardt confiere a sus **Goldberg** una claridad de exposición y una nitidez que no se hallan en ninguna otra versión. Sus "tempos" son siempre los indicados, aunque a algunos la primera variación pueda parecerles algo lenta. Oyendo estas auténticas lecciones de lo que es tocar el clave, me confirmo en la idea de que Leonhardt es, sin duda, el más grande cembalista de los tiempos modernos.

Como conclusión puede apuntarse lo siguiente: como versión de referencia, cualquiera de las dos de Leonhardt. Muy interesante la de Curtis. A considerar también la de Picht-Axenfeld, y las pianísticas de Weissenberg y Kempff. Sin olvidar, por supuesto, aunque sólo fuera por motivos históricos, la de la Landowska. De las otras versiones puede prescindirse. **PABLO CANO CAPELLA.**

## INDICE DE DISCOS CRITICADOS EN ESTE NUMERO

	Pág.		Pág.
Bach, J. S.: <b>Conciertos violín.</b> Christian Ferras/Yehudi Menuhin. EMI ... ..	39	Stravinsky: <b>Petrushka.</b> Pierre Monteux. RCA ... ..	30
Bach, J. S.: <b>Toccatas, BMW. 910, 911 y 912.</b> Glenn Gould. CBS.	33	Tchaikovsky: <b>Sinfonía número 4.</b> Barenboim. CBS ... ..	33
Beethoven: <b>Sonatas números 8, 14 y 23.</b> Rudolf Serkin. CBS ... ..	39	Verdi: <b>Luisa Miller.</b> Lauri Volpi/Rossi. CETRA ... ..	37
Beethoven: <b>Ultimos cuartetos.</b> Mehta. Movieplay ... ..	30	Vivaldi: <b>Las cuatro estaciones.</b> Gazzelloni. RICORDI ... ..	41
Brahms: <b>Concierto violín.</b> Stern/Mehta. CBS ... ..	39	Recital de Kiri Te Kanawa. <b>Lieder y canciones</b> de Schubert, Schumann, Fauré, R. Strauss y Walton. R. Amner (piano). CBS ...	38
Bruch: <b>Concierto violín.</b> Stern/Ormandy. CBS ... ..	39	<b>Canciones y danzas galantes del Renacimiento.</b> Ars Antiqua. HIS-PAVOX ... ..	37
Chopin: <b>Concierto número 1.</b> Giljels/Ormandy. CBS ... ..	39	Contrastes en metal. Brass Ensemble. Stobart. UNICORN ... ..	37
Donizetti: <b>Requiem.</b> Pavarotti/Bruson. CIME ... ..	35	Música del Renacimiento y Contemporánea. <b>Obras</b> de Gastoldi, Rossi, Frenzone, Bargnani, Marx, etc. Metales Arena Verona. CIME.	41
Händel: <b>Oda para el cumpleaños de la Reina Ana.</b> Deller. HIS-PAVOX ... ..	36	El arte del Madrigal. Madrigalistas de Génova. ARS NOVA ... ..	41
Händel: <b>Música para los reales fuegos artificiales.</b> Menuhin. EMI ...	40	Head room. Grabación directa. Ed. Canadiense ... ..	41
Händel: <b>Música para los reales fuegos artificiales.</b> Mackerras. EMI ...	40	El oboe contemporáneo. <b>Obras</b> de Maderna, Bertolozzi, etc. Faber. ITALIA ... ..	41
Hindemith: <b>Matías el pintor.</b> Jascha Horenstein. UNICORN ... ..	32	Música francesa para arpa. <b>Obras</b> de Rousseau, Roussel, etc. Zabalata. DG ... ..	38
Holst: <b>Los planetas.</b> Leonard Bernstein. CBS ... ..	40	Música española contemporánea. Estévez: <b>Loa. Fluctuaciones:</b> Larrauri: <b>Aitxa. Zuloan Bat.</b> Otero: <b>Canción desesperada.</b> Archivo. Fernández Alvez: <b>Intellectum. Tibi Dabo.</b> Conjunto Instrumental. José María Franco Gil. RCA ... ..	27
Lalo: <b>Sinfonía española.</b> Stern/Ormandy. CES ... ..	39	Música española contemporánea. (Edición de la ACSE.) Barce: <b>Música fúnebre.</b> Hidalgo: <b>Caurga.</b> Prieto: <b>Arambol.</b> Conjunto Instrumental. José María Franco Gil. MOVIEPLAY ... ..	28
Lalo: <b>Sinfonía española.</b> Perlman/Previn. RCA ... ..	40	Música española contemporánea. (Edición de la ACSE.) Cruz de Castro: <b>Sagitario.</b> Olavide: <b>Quasi una cadenza.</b> Bernaola: <b>Superposiciones variables.</b> Jesús Villa Rojo (clarinete). Conjunto Instrumental. José Buenagu. MOVIEPLAY ... ..	29
Mozart: <b>Requiem, K.626.</b> Víctor de Sabata. CETRA ... ..	35		
Nielsen: <b>Sinfonía número 5. Saga Drom.</b> Jascha Horenstein. UNICORN.	32		
Paganini: <b>Cuartetos 1, 2 y 3.</b> Cuarteto de La Scala. ITALIA ... ..	40		
Ravel: <b>Tzigane.</b> Perlman/Previn. RCA ... ..	40		
Rossini: <b>La Cenerentola.</b> Simionato/Valletti/Rossi. CETRA ... ..	36		
Scarlatti, A.: <b>Cuatro cantatas.</b> Five Centuries Ensemble. ITALIA ...	33		
Scarlatti, A. y D.: <b>Obras para órgano positivo.</b> Wijnand van de Pol. ARS NOVA ... ..	40		
Schubert: <b>Adagio, D. 821. Sonata, D. 897.</b> Trío de Milán. RICORDI.	41		
Smetana: <b>Mi Patria.</b> Wolfgang Sawallisch. RCA ... ..	32		
Strauss, R.: <b>Muerte y transfiguración.</b> Jascha Horenstein. UNICORN.	30		

# CINTAS CASSETTE / DISCOS PCM

# DENON

## TECNOLOGIA Y PERFECCION

La edición normal de un disco, con reducidas excepciones, requiere el paso previo de grabación en cinta del programa musical a registrar. Los sistemas de grabación en cintas convencionales, empleados hasta la fecha, limitan grandemente la calidad final del proceso a causa de las distorsiones no lineales, ruidos de modulación y otros factores relativos a la cinta en sí misma y a su velocidad de paso. Un método para resolver tales inconvenientes es grabar a un nivel uniforme las señales de entrada y salida.



**DX-M**  
Posición Metal (EQ= 70 µs)

Esto es: la modulación por impulsos codificados (PCM). Se utiliza en ordenadores, comunicaciones espaciales y multicanales telefónicos. Es capaz de transmitir gran cantidad de información de forma precisa en condiciones difíciles. El primer sistema de registro PCM fue puesto a punto por Nippon Columbia-DENON en 1972. En 1977 creó una nueva versión de tecnología más avanzada que alcanza resultados simplemente sorprendentes y que se aplica en todos los discos DENON.

<b>DENON</b> NORMAL POSITION 90 <b>DX1</b>	<b>DX-1</b> Posición Normal (EQ= 120 µs)	<b>DENON</b> DOUBLE COATED TAPE NORMAL POSITION 90 <b>DX3</b>	<b>DX-3</b> Posición Normal (EQ= 120 µs)	<b>DENON</b> DOUBLE COATED TAPE Fe-Cr POSITION 90 <b>DX5</b>	<b>DX-5</b> Posición Fe-Cr (EQ= 70 µs)	<b>DENON</b> DOUBLE COATED TAPE CrO <sub>2</sub> POSITION 90 <b>DX7</b>	<b>DX-7</b> Posición CrO <sub>2</sub> (EQ= 70 µs)
--	--	--	--	---	--	--	---

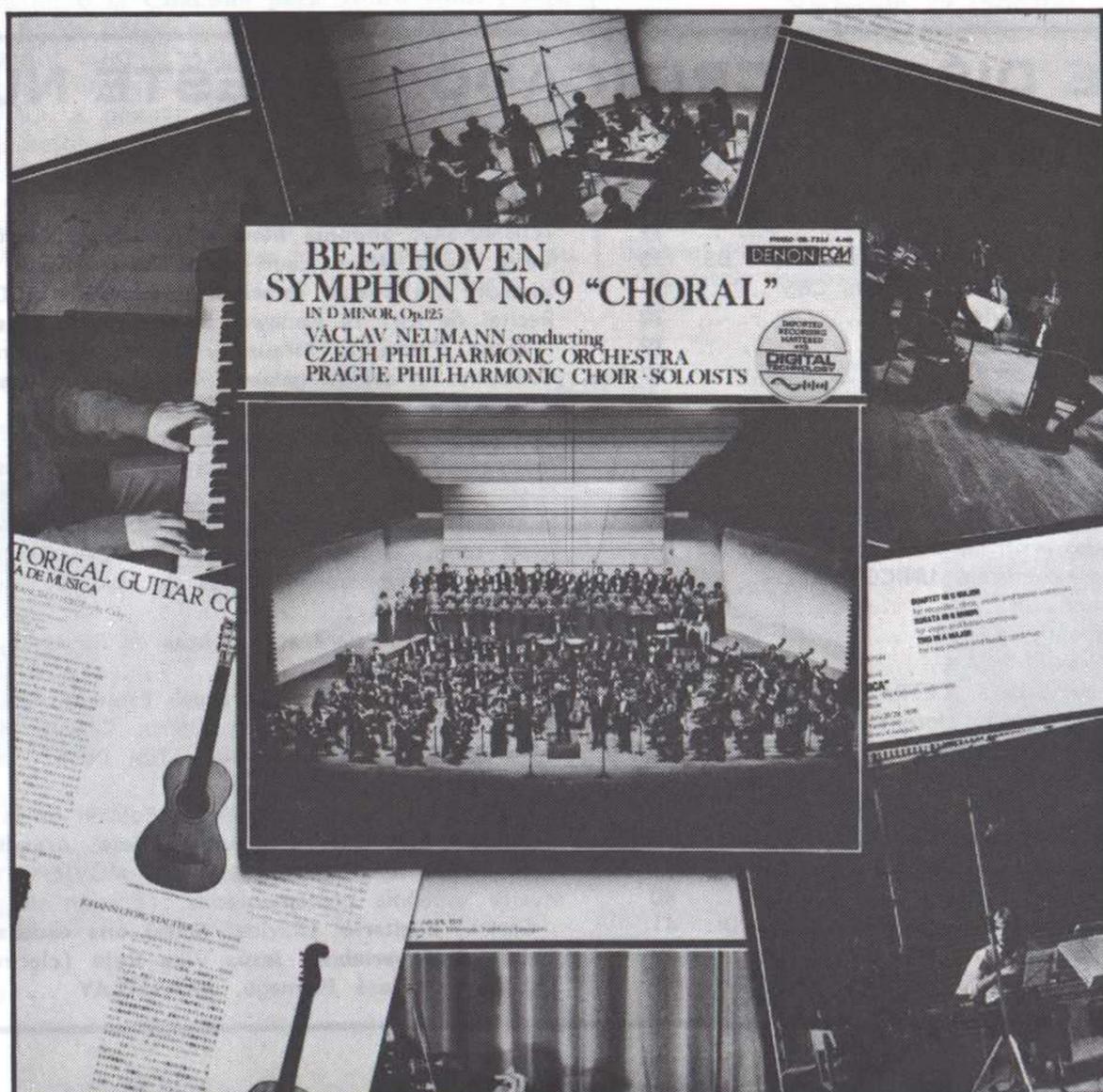
# PCM

# DIGITAL RECORDING



## DISPONIBLES MAS DE 200 TITULOS, CLASICA Y JAZZ

En la búsqueda permanente de la máxima calidad musical, los ingenieros especialistas de DENON han incorporado en estas cassettes toda la experiencia en producción de cinta magnética acumulada en 26 años de trabajo en este campo. Los cassettes de la serie DX ofrecen en sus versiones normal ferri-cromo, bióxido de cromo y metal, respuesta acústica excepcional y elevada precisión mecánica. De este modo factores tan importantes para el



registro de sonido como gama dinámica y tasa de distorsión han podido ser mejorados considerablemente al tiempo que la adopción de una lámina antifricción especial aumenta la estabilidad de funcionamiento evitando daños a la cinta y perturbaciones en la escucha.

**GAPLASA**  
*high fidelity*

NUÑEZ DE BALBOA, 31  
Tel. 275 47 38  
Telex: 42.451 - SOG A F  
MADRID-1

AV. DE ROMA, 109-111  
Tel. 321 27 92  
BARCELONA-29

# CRITICA DISCOGRAFICA

## EL DOMINIO Y EL ARTE DE FRANCISCO ESTEVEZ

Con un par de años de retraso llega al público el disco que recoge las obras finalistas del Concurso de Composición «Arpa de Oro» 1977, junto a composiciones electroacústicas de los galardonados. En aquel IV Concurso comenzó una nueva andadura en algún aspecto, como la desaparición de los premios a menores de veinticinco años, la dedicación a un compositor del pasado, el compromiso de grabar obras de todos los finalistas y la tendencia a delimitar el concepto «camerístico». Aquel año no había podido seguir de cerca el Concurso, y me había quedado una impresión un tanto imprecisa, que ahora modifico, si bien perdura mi sorpresa ante el hecho de que la partitura de Larrauri pudiera ser no ya segundo premio, sino simple finalista; sorpresa avalada por el conocimiento anterior y posterior de varias de las partituras que fueron desestimadas por el Jurado seleccionador.

**Aitxa**, de Antón Larrauri, está escrita para un amplio grupo de viento —dos flautas, clarinete, «saxo» soprano, trompa, trompeta, dos trombones y tuba—, cuatro percusionistas y piano solista. Ya desde la primera página se aprecia que estamos ante una concepción peculiar de la presentación de una partitura, ya que incluye un «Comentario de la obra» a medio camino entre la literatura y la descripción del material musical. Tras cuatro páginas de explicaciones sobre la grafía y aspectos interpretativos, llegamos a la escritura musical, totalmente plagada de comentarios literarios, notas a pie de página, remisiones de una página a otra, etc. Ignoro las razones de pedir al pianista que cuando se exige igual intensidad en el ataque ha de hacerse éste con el mismo dedo, aun cuando, como en el compás 33 y siguientes, ello signifique innecesarias incomodidades para el intérprete —al margen de que es, cuanto menos, discutible el indicar literariamente lo que se puede hacer con notación numérica de digitación que permite leer sin necesidad de dirigir la mirada al pie de página—. Asimismo sorprenden anotaciones rítmicas del tipo «negra igual a 40 o menos», o «negra más o menos igual a 72»; indicaciones dinámicas del tipo «f en distintas intensidades», o «exageración de reguladores», o «f siempre, aunque distintas clases de f en cada bloque»... cuando existe notación musical tradicional para indicar qué y cómo se quieren estas cosas. Por no hablar de la indicación a pie de página en la 19: «¡Ojo! Detrás del número 112 de esta nota, falta esta señal (la escribe)», ya que es preferible escribirla. También es curioso leer las indicaciones tipo «Irreal e Inexpresivo» (compás 60 y siguientes). «Expresivo y aumentando volumen» (compás 66 y siguientes) —¿Qué «volumen»? El del escenario, el de los instrumentistas, o se refiere a la «intensidad»?—; «Gélido» (compás 114 y siguientes), «Caluroso» (compases 117 a 120), «Y aumentando volumen» (compás 135 y siguientes)... que no tienen sentido musical. Si insisto en estos aspectos es porque lo único novedoso e interesante de la partitura es lo farragoso de su literatura, así como los pases de página, que son una práctica, cuanto menos, incómoda. En **Aitxa** no existe ningún tipo apreciable de estructuración sintáctica; únicamente existen varias formas sucesivas de ser monótono hasta el aburrimiento; no se comprende muy bien la necesidad de esa selección instrumental a la vista de la escritura; los tópicos se presentan una y otra vez, y sobre todo, el más pedestre de los «diletantismos» se muestra omnipresente en cada compás. Antón Larrauri demuestra en **Aitxa**, al igual que en toda su obra conocida por mí, una preocupante falta de oficio y una paralela carencia de creatividad. Al margen de cometer faltas de ortografía graves, como «Legatto», y desconocer, aparentemente, las más elementales normas de la



grafía musical. Si tenemos en cuenta la promoción que su obra ha tenido en los últimos tiempos, así como la petulancia de su ficha incluida en el disco, yo, particularmente, no puedo menos que preguntarme qué ocurre en nuestra sociedad musical.

**Zuloan Bat** es una obra para percusión y electrónica. Tras seis atentas y soporíferas audiciones, he renunciado a entenderla. Tal parece que el compositor se entretiene haciendo «ruiditos» con un instrumental de grandes posibilidades, pero que él no sabe manejar.

**Canción desesperada**, de Francisco Otero, compartió los honores del segundo premio con **Aitxa**. Está escrita para cuatro grupos instrumentales («piccolo», flauta, clarinete, violín, clarinete contrabajo, contrafagot, dos violoncelos, contrabajo, dos trompetas, dos trombones, una tuba, piano, un cuatro, una guitarra, un arpa, cuatro percusionistas), dos bajos y una soprano. En **Canción desesperada** se desarrolla una acción concertante entre los cuatro grupos y los bajos, que a su vez crean una base sonora, sobre la que se mueve la soprano. El interés de la obra parte de las relaciones entre estos grupos y de las diversas tensiones que se producen, incurriendo a veces en concesiones que rompen el decurso (por ejemplo, una cita folklórica). Como ocurre en toda la música de Otero, la factura es impecable y abundan los pasajes de interés; sin embargo, no consigue despegarse de la concepción de oficio y darnos una obra de real importancia. Si bien las tres obras que fueron finalistas en este Concurso, **Anisometrofonías** (1974), **Endechas para una encordadura** (1975) y esta **Canción desesperada** son obras de alto interés musical, creo que Otero aún no ha logrado despegarse totalmente del «rodaje», aún no ha logrado la concisión ni la concreción formal que nos obligue a rendirnos ante su creación.

**Archivo**, para electrónica, es ejemplo de lo antedicho, si bien en este caso creo que existe cierto deslumbramiento ante los medios electromagnéticos: la obra se prolonga innecesariamente, por lo que se resiente de audiciones sucesivas. Si bien el oficio sigue presente, creo que **Archivo** es obra menor, dentro del catálogo del autor de esa interesante pieza que es **Galvanismos**.

**Peñalara**, de Gabriel Fernández Alvez, está escrita para trío de maderas, cuarteto de cuerdas, dos percusionistas, clave y órgano. Recientemente, al comentar el Concurso de este año, me referí a él como un compositor con una magnífica comprensión tímbrica, con momentos de suma lucidez en la utilización del material, pero con evidente pobreza sintáctica, que lo lleva a repetir los tics más comunes —anillos, ciclos tensión-relajación, momentos de ruido blanco rotos bruscamente, etcétera...—. **Peñalara** recoge estas mismas consideraciones y presenta pasajes de verdadera atracción, que son ahogados por el «tópico» estructural. Existen abundantes paralelismos entre **Pe-**

**ñalara** y **Cadencias**, tanto en el planteamiento instrumental como en la antedicha estructuración en base a tópicos; es decir, en un inteligente uso del material, que no está al servicio de un lenguaje mínimamente interesante.

**Intellectum tibi dabo**, para voz, percusión y cinta magnética, es obra frustrada en su ambición de unificar mundos sonoros divergentes. Al margen de los pasajes atractivos, no consigo entender su desarrollo, y mucho menos su resolución con cinta incluida y recitado, que parece innecesario.

**Loa**, de Francisco Estévez, fue la ganadora del Arpa de Oro, y me atrevo a asegurar que es la partitura más importante que ha sido finalista en el certamen. Está escrita para tres grupos de cuerda —5, 0, 3, 2, 0 / 5, 0, 3, 2, 0 / 0, 0, 3, 0, 2—, con partes individuales para cada instrumentista y contrabajo solista tratado electrónicamente. **Loa** es, fundamentalmente, una exposición de las posibilidades del instrumento modificado con sordinas, arcos, plectros y ataques de lo más diverso, todo ello filtrado y reconvertido electrónicamente. Es curioso observar lo tradicional de la estructuración sintáctica como apoyo para la complejidad sonora. En la escritura de Estévez está presente constantemente el conocimiento de los resultados sonoros que se obtendrán; es decir, hay una maduración de lo manejado al grado de la habituación a ese material, lo que posibilita su utilización con la facilidad de lo consabido y cotidiano. Es, en este sentido, divertido que la formidable cadencia haya sido pensada para contrabajo «tradicional»; es decir, para el instrumento atacado con arco clásico y sin modificaciones. Es esa implacabilidad en el planteamiento, el que no haya absolutamente nada superfluo, el que cada momento de la obra esté meticulosamente cuidado y puesto al servicio del discurso, lo que impresiona de esta obra tanto o más que las sorpresas sonoras que presenta.

**Fluctuaciones**, para electrónica y percusión, es otra obra excelente de Estévez, en la cual el conocimiento del material llega a grados de conseguir el efecto indicado en el título entre la percusión y la electrónica. El intento no es original, pero sí lo es el rigor y la elocuencia atesoradas por esta obra, que a cada nueva audición presenta nuevos encantos. Para quienes no se habían dado cuenta, al oír **Gab XX**, de que Estévez es uno de los nombres más importantes de la composición hispánica, les recomiendo oír estar **Fluctuaciones**. Lo de **Loa** es algo ya superior y comparable con alguna de las obras grandes de los últimos años, que no son muchas.

Las interpretaciones orquestales no merecen especial consideración. El maestro Franco Gil está correcto; si bien no abandona su apática dirección, demuestra comprensión general de las obras. Ello no implica disfrutar de las posibilidades de algunos pasajes de **Peñalara** o de las tensiones de **Canción desesperada**, pero ha habido un esmero digno de respeto. El pianista de la obra de Larrauri, el gran Jean Pierre Dupuy, hace lo que puede por servir una partitura obsoleta, y ni su sonido puede evitar el aburrimiento. María José Sánchez, soprano de **Intellectum tibi dabo**, es la «oveja negra» del disco; esta cantante no parece comprender las necesidades de la voz contemporánea, y no tiene muy claras la de la voz clásica, y los resultados son, evidentemente, penosos. Esperanza Abad, soprano de **Canción desesperada**, muestra una técnica formidable en comunión con una escritura al servicio de sus posibilidades —Otero cambió algunos pasajes vocales de la edición—, bien conocidas por los seguidores de la música contemporánea. El gran triunfador de la grabación es el genial contrabajista Ludwig Eschmann, quien hace de **Loa** una magia de sonidos; aparte de ser el investigador de gran parte de las modificaciones de ataque, arcos y plectros que Estévez utiliza en su organizado lenguaje, demuestra la imprescindible colaboración de intérprete y compositor en la Nueva Música, de la que he hablado otras veces.

Las notas de carpeta varían desde la claridad plena de Estévez hasta lo anecdótico de Larrauri. Las de Otero y Fernández Alvez son de lectura interesante, pese a incluir algún concepto extramusical.

La carpeta es un auténtico insulto a la sensibilidad más endu- recida. Una especie de mala copia de los pintores domingueros del París de fin de siglo, mezclada con la propaganda electoral del PSOE y con ligeros aditamentos del peor hiperrealismo. Algo indescriptible, vamos.

La grabación es buena, y el prensado aceptable, si bien se pierden aspectos tímbricos y sonidos en pp.—**XOAN M. CA- RREIRA**.

**R** FRANCISCO ESTEVEZ: **Loa** y **Fluctuaciones**. ANTON LARRAURI: **Aitxa** y **Zuloan Bat**. FRANCISCO OTERO: **Canción desesperada** y **Archivo**. GABRIEL FERNAN- DEZ ALVEZ: **Intellectum Tibi Dabo**. Grupo Cámara dirigido por José María Franco Gil. Grupo de percusión de Madrid, dirigido por José Luis Temes. Contrabajo, Ludwig Eschmann. Ingeniero de sonido, Michael Feller. Sopranos: Esperanza Abad y María José Sánchez. Bajos: Fernando Gallego y Miguel Solá. Piano, Jean Pierre Dupuy. RCA, RL 35231. Precio: 1.200 ptas.

**Interpretación:** Grupo de Cámara: 7. Eschman y Abad: 10. Para las obras de Estévez.

NOTA.—Ya redactado el texto, recibo las bases del VII Con- curso «Arpa de Oro», en homenaje a Granados. Sorprendente- mente, no serán admitidas las obras que presenten electrónica en vivo, supongo que por consideraciones económicas. Es una pena, a la vista de los resultados de **Loa**.

## EDICION DE LA ACSE (III): LOS GRUPOS DE CAMARA

**R** RAMON BARCE: **Música fúnebre**. JUAN HIDALGO: **Caurga**. CLAUDIO PRIETO: **Arambol**. Grupo Instru- mental dirigido por Franco Gil. Edición de la ACSE. Movieplay, 17.1520/8. Precio: 650 ptas.

**Música fúnebre**, de Ramón Barce, está escrita para trío de maderas (flauta, oboe y clarinete), cuarteto de cuerdas y per- cusión. Compuesta en 1969, en homenaje a Ernesto «Che» Gue- vara, es una de las obras más atractivas del autor, y bien pu- diera considerarse como ejemplificadora de su estética. Basada en un simple diseño rítmico, fundamenta el desarrollo en siste- mas sintácticos hijos de la tradición, acudiendo incluso a la uti- lización del violoncelo como bajo continuo en numerosos mo- mentos. El mismo autor explica muy claramente en las notas de portada los procedimientos gramaticales empleados. Quisiera destacar aquí el interés tímbrico de la obra y su actualidad, su frescura —quizás la obra de Barce sea una de las que menos ha envejecido entre las creaciones madrileñas de los sesenta—, demostrativas de que la sencillez y la organización siguen sin ser elementos negativos en el lenguaje musical. Allá por el se- senta y seis escribía Barce: «Forma es para mí hoy la creación misma, tanto desde el punto de vista lógico como expresivo. Para cada obra invento una forma nueva, en la que entran equi- libradamente, como elementos fundamentales, todos los pará- metros sonoros. Sin embargo, al menos desde mi punto de vista,



lo expresivo ha desaparecido. Por «expresivo» no entiendo un contenido extramusical explícito y concreto, sino una comunicación humana basada en algo originario, común a todos y específicamente matizada en cada momento histórico... Si en nuestros días flotan sobre todos los espíritus el terror, la indecisión y la desesperanza, todo ello gravitará fatalmente sobre mi música. Porque no eludiéndolo, sino asumiéndolo hasta sus últimas heces amargas, es como, quizá, podremos liberarnos de ello».

La interpretación es excelente; por otra parte, la partitura no presenta dificultades.

**Caurga**, de Juan Hidalgo, está escrita para cuarteto de maderas (flauta, corno inglés, clarinete y fagot), violín, violoncello y piano. Compuesta en 1957, fue estrenada, en Nápoles, en 1958, por Bruno Maderna. Es decir, es contemporánea de **Gruppen**, **Omaggio a Joyce** e **Il canto sospeso**. La obra, desde el punto de vista estructural, desarrolla una sintaxis que toma como regla de modificación un regulador y como reglas de transformación la mayor variedad de ataques. Sería fácil calificar a esta partitura de puntillista: como el propio autor indica, es hija de la estética de Darmstadt. Pero, en contraposición a las obras de esta época, de Boulez y familia, mantiene el interés a lo largo de los diez minutos y medio que dura, y las reglas antedichas funcionan a la perfección como generadores de tensión. Creo que se ha escrito demasiado poco sobre la importancia de Hidalgo; sé de sobra que sobre él se han llenado páginas y páginas, pero me estoy refiriendo a un análisis serio sobre su papel en el panorama internacional de los últimos cincuenta y el «rôle» desempeñado en el Madrid paupérrimo de la época. La historia crítica de la música escrita en Madrid en el tercer cuarto de siglo está por escribir, y me temo que, cuando se haga, va a ser heterodoxa. La interpretación es correcta.

**Arambol**, de Claudio Prieto, está escrita para flauta, clarinete, piano y trío de cuerda. Compuesta en 1969, refleja el carácter de la producción de Prieto: escasez de ideas musicales y nula disposición a organizarlas. No dispongo de la partitura, y no puedo entrar en profundidades, pero creo entender que es una nueva obra concebida como una lista de párrafos sin más. Aunque no faltan los «tics» tensión-relajación, presentes en la más gratuita de las formas, ni los momentos cercanos al ruido blanco, que tanto agradan a todo un grupo de escritores de música —concibo al compositor como a alguien que controla el material musical— que ejercen en Madrid, y aunque muchas de las páginas son intercambiables, Prieto se preocupa de dar una apariencia formal a su lista, variando las características de los párrafos e interesándose en que tengan una mínima relación. De cualquier forma, es difícil mantener la atención durante veintidós minutos y medio, al no suceder nada interesante en su transcurso.—**XOAN M. CARREIRA**.

**Interpretación:** Barce e Hidalgo (8); Prieto (?).

**Grabación:** 8.

Gracias a Ramón Barce por la cesión de una copia de la partitura de **Música fúnebre**. **Caurga** está editada por EMEC, que cedió amablemente un ejemplar. La recomendación del disco se hace por la obra de Hidalgo, de obligado conocimiento.

**CARLOS CRUZ DE CASTRO: Sagitario.** GONZALO DE OLAVIDE: **Quasi una cadenza.** Grupo instrumental. José Buenagu, director. **CARMELO A. BERNAOLA: Superposiciones variables.** Jesús Villa Rojo, clarinete. Edición de la ACSE-Movieplay, 17.1540/4, Precio: 650 ptas.

**Sagitario**, de Carlos Cruz de Castro, está escrita para instrumentos de viento-madera, viento-metal, cuerda, membranófonos, tam-tam y piano. Compuesta en 1976, es interpretada en esta grabación por flauta «píccolo», saxofón contralto, trompeta, trombón, guitarra eléctrica, viola, violoncello, timbal, bombo, tam-tam y piano, formación seleccionada por José Buenagu, director del conjunto. La justificación de la obra viene de la mano, como es común en el autor, de elementos mágicos como el zodiaco —otras veces es la kábala—, y ello no tiene nada que ver con la música que escribe. Una vez más interpreto la música de Cruz de Castro como ideal para un servicio funcional; cuando la atención está fija en otra cosa, la música del compositor canario es sumamente atractiva y grata, pero no resiste una audición analítica por su endeblez estructural, endeblez que nada tiene que ver con la afición a los catálogos de muchos de sus colegas. En el caso de Cruz de Castro, creo que es su intuición la que determina, sobre toda otra consideración, la gramática a elegir, y aunque el trabajo artesanal sea cuidadoso, no existen verdaderos elementos capaces de captar la atención. En el caso de **Sagitario**, la responsabilidad de la realización instrumental ha correspondido a Buenagu, quien, evidentemente, logró acertar.

**Quasi una cadenza**, de Gonzalo de Olavide, está escrita, en 1973, para piano, cuarteto de maderas, cuarteto de cuerdas y dos percussionistas. Las preocupaciones formales, la búsqueda de generadores sintácticos funcionales, que preocupan tanto a Olavide, están presentes en esta obra «menor». La sencillez de la estructura, la factura impecablemente artesanal, la consecución de tensores con medios elementales hacen de la obra una auténtica fiesta sonora y una obra ideal para su grabación discográfica. Las notas del autor me excusan de explicar la gramática de esta excelente partitura, una y otra vez retocada por Olavide. La versión de Buenagu es magnífica, teniendo el acierto, «cara al disco», de sustituir el «diminuendo» final por un «in lontano» progresivo, que comulga con la concepción de la obra.

**Superposiciones variables**, de Carmelo A. Bernaola, está escrita para cinco clarinetes, uno de ellos en vivo y los otros cuatro reproducidos en cinta magnetofónica, en un montaje por parejas. El título procede de las variaciones que se producen en las superposiciones de las dos cintas y el clarinete actual. En la versión del disco se ordenan así los cuatro movimientos: 1, 4, 2, 3. La obra tiene un interés evidente, procedente de la utilización instrumental; ahora bien, al repetir en el disco cuatro veces cada movimiento, perjudica a una obra que basa su interés en lo novedoso. Las secciones se diferencian poco entre sí, y hay abundancia de los socorridos anillos. Se trata de una obra bien hecha, pero perfectamente intrascendente, que exige la realización en directo para merecer la atención del auditor. La obra

fue compuesta para la actuación de Jesús Villa Rojo, en Royan, en el festival de 1976. La realización de la versión de disco es muy buena, perjudicando a la obra la exagerada duración (toda una cara).—**XOAN M. CARREIRA.**

**Interpretación:** Buenagu (9); Villa Rojo (10).

**Grabación:** 8.

Gracias a Cruz de Castro por la cesión de una copia de **Sagitario**, y a la ACSE por las de **Quasi una cadenza** y **Superposiciones variables**.

### RIGOR, HONDURA Y VALENTIA DEL CUARTETO MELOS ANTE EL BEETHOVEN FINAL

A nadie le cabe duda hoy de la importancia de los últimos **Cuartetos** de Beethoven, al menos los que están numerados como 13, 14 y 15 (**Op. 130** —más la **Gran Fuga, op. 133**—, **Op. 131** y **Op. 132**), inscritos tardíamente, en una etapa de revisión amarga y de doloroso repaso de la vida por parte del genio de Bonn, apartado y apenas relacionado con nadie más que con su querido sobrino. La envergadura de los mismos es tal que durante el siglo XIX no se aporta nada nuevo a tal género «camerístico», aunque autores como Schubert, Schumann, Brahms o Dvorak le hayan dedicado notables páginas. Será preciso esperar a Bartok o a Schönberg para hablar de algo realmente diferentes en el clásico género del cuarteto de cuerda.

Al mismo tiempo, la dificultad de su ejecución, y sobre todo de su interpretación, es enorme. Técnica y profunda humanidad, ambas en fuerte grado, se requieren para una adecuada puesta a punto de estos pentagramas. De ahí que sólo se acerquen a los mismos los grupos «camerísticos» especializados que hayan superado otras etapas y alcanzado la madurez que esas páginas requieren para ser comprendidas. En este caso, el Cuarteto Melos, de Stuttgart, culminando con ello su inte-

gral «cuartetística» de Beethoven, se acerca al maestro con respeto especial, sin duda conscientes del riesgo contraído ante competencia como la de Vegh, Juilliard, La Salle, Italiano, Húngaro, Amadeus...

Como cabía esperar, el Beethoven «cuartetístico» final de los de Stuttgart es un Beethoven muy suyo. Es casi imposible acercarse a estas obras sin realizar una recreación, una interpretación en el estricto sentido de la palabra. Estas obras, realizadas por una fuerte personalidad en un momento ávido de trascendencia, creación genial tendente a una perdurabilidad comunicativa, rechazan el servilismo y la simple tecnicidad: requieren la interpretación, es decir, la implicación creadora subjetiva en el servicio a la objetividad material y espiritual de las obras. Toda interpretación de estos **Cuartetos** será diferente a otras teniéndolas o no en cuenta. Por ello, como tantas veces en arte, es válido afirmar que, tratándose de estas obras, sólo habrá bien o mal. Habrá malas o buenas interpretaciones, entendiéndose por buenas aquellas que, sirviéndose de una altura técnica, lleguen a la comunicatividad espiritual de una música que seguirá diciendo algo mientras existan la angustia, el miedo o el dolor.

Se han grabado muy buenos ciclos de esta media docena de obras, como hemos indicado al hablar del riesgo valientemente asumido del Cuarteto Melos. Por ello resulta encomiable la actitud de estos cuatro grandes profesionales, de los que ya conocíamos un excelente Schubert (ahí están los **Cuartetos** y un magnífico **Quinteto en Do mayor**, con Rostropovich completando el plantel) y un Beethoven joven y medio de alto nivel. La culminación es plenamente satisfactoria, constituyéndose éste en uno de los ciclos recomendables de unas obras cumbres del repertorio.—**SANTIAGO MARTIN.**

**Conjunto:** 9.

**Sonido:** 8.

**R** BEETHOVEN.—**Los últimos cuartetos:** números 12 a 16 y **Gran Fuga, Op. 133.** Cuarteto Melos, de Stuttgart. Movieplay-Intercord, 17.1511/7, 17.1513/1 17.1483/7 y 17.1512/9. (Cuatro LPs sueltos.) Precio: 650 pesetas cada disco.

### STRAVINSKY, UNA COARTADA QUE YA NO FUNCIONA

Escribía Stravinsky en sus **Crónicas de mi vida** que «como siempre acontece, la música parece expresar algo; esto no es más que una ilusión y no una realidad. Es, simplemente, un elemento adicional, que en virtud de una convención tácita e inveterada nosotros le hemos prestado, le hemos impuesto como una etiqueta, como protocolo. En suma, como un traje que, por hábito o por inconsciencia, hemos llegado a confundir con su esencia...».

Afirmar, frente al formalismo stravinskiano, que toda música es concreta, que la «esencia» no existe, sino todo lo más como una constante variación de trajes o etiquetas que la «historia» (nosotros) quita con la misma presura (y subjetividad) con que los pone, podrá parecer todavía para muchos una blasfemia, pero yo así lo creo.

La música de Stravinsky no ha sido una excepción a este «esencial» manoseo histó-



rico: paradigma de música «moderna» para la inmensa mayoría (entre nosotros ha sido una constante, hasta hace muy poco, esgrimir el nombre de Stravinsky para justificar una programación o una manera de componer anquilosada), fue a su vez la bestia negra de los autoconsiderados **auténticos** modernos hijos de Webern (quienes, cuando le ven llegar, algo tarde y arrepentido, al redil de los «auténticos», no dudarán en tacharle de oportunista y demás lindezas).

Hoy, superados inciertos maniqueísmos (Messiaen ha contribuido grandemente a ello), algunas obras de Stravinsky, sobre todo la de su «período ruso» (época en la que cristaliza su personal lenguaje), nos guardan todavía sorpresas, algunas incluso puntos de partida para nuevas aventuras sonoras, ¿por qué no?

La **Petrouchka** que Pierre Monteux nos ofrece es, creo yo, una lección de historia: ¿quién mejor que Pierre Monteux para recordarnos un amor desgarrado, con final de puñalada traperera, que aquel que le dio vida por primera vez en el algo lejano año de 1911?—**LLORENÇ BARBER.**

**E** **Petrouchka**, de IGOR STRAVINSKY. Por la Boston Symphony Orchestra. Director, Pierre Monteux. Pianista, Bernard Zighera. RCA, GL-11272. Precio: 400 pesetas.

**Grabación:** 9.

**Interpretación:** 9.

# «The magic sound»

# LOWREY

1— Un órgano LOWREY es un nuevo modo de vivir. Es una inversión en usted mismo. La posibilidad de hacer realidad el sueño de su vida: INTERPRETAR PERSONALMENTE SU MUSICA PREFERIDA.

2— Un agradable pasatiempo que une a toda la familia. Desde el más pequeño, todos pueden participar en el festival LOWREY. Tóquelo hoy, gócelo toda la vida.

3— Todos los modelos LOWREY llevan incorporado el sistema exclusivo MAGIC GENIE CHORDS, que permite tocar 48 acordes a un solo dedo, con memoria, con la mayor variedad de acompañamientos, cuerdas, arpeggios, contrabajos...

4— El dispositivo de acompañamiento rítmico, constituye el más reciente y sofisticado perfeccionamiento que sólo LOWREY le puede ofrecer. Podrá escoger entre 17 ritmos, metrónomo e introducir batería, simultáneamente, de acuerdo con la música que desee interpretar.

5— Con el AOC —computador automático— podrá obtener efectos musicales que antes jamás hubiesen sido posibles. Gracias al AOC, el principiante toca, desde el primer día, como un profesional. Encontrará órganos con acordes automáticos a un dedo con la mano izquierda. Sólo LOWREY se los da, también, con la mano derecha.

6— LOWREY no sólo es un órgano. Es una gran orquesta en sus manos. Su potente amplificación y riqueza de instrumentos solistas: gran piano, violín, saxofón, trompeta, vibráfono... ofrecen la plenitud de sonido de un gran conjunto orquestal.



Servicio Comercial: Hermosilla, 75 Tels. (91) 225 41 78 - 225 41 34 Madrid-1

Oficinas y Almacenes: Laforja, 75 Tels. (93) 209 33 00 - 200 18 67 Barcelona-21

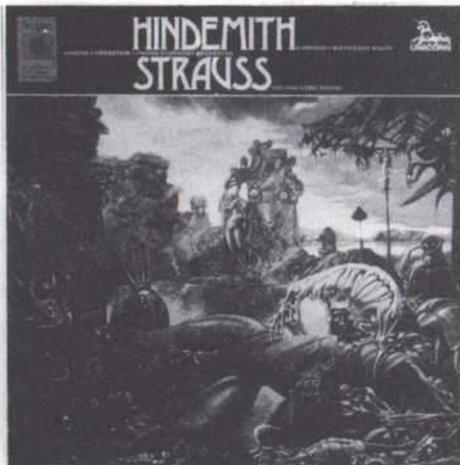
# ORQUESTAL

Smetana: **MA VLAST** («Mi país»). Orquesta de la Suisse Romande: Wolfgang Sawallisch. RCA, RL-30459 (2). Dos LPs. Precio 1.200 pesetas.

**Valoración de conjunto:** 7-8.

Uno de los fenómenos definitorios del siglo XIX está constituido por el surgimiento de un nacionalismo combativo y a la búsqueda de las identidades diferenciadas de los diversos pueblos. Al mismo tiempo que la unidad alemana o italiana, este nacionalismo daba lugar a la voluntad secesionista que había de escindir la delicada unidad política del Imperio Austro-Húngaro, llamado monarquía dual a partir de un momento en que se pretende un compromiso entre la parte alemana y el elemento magiar. Dentro de los pueblos que habrían de configurarse como nación después de la primera gran guerra, Bohemia había mostrado su vocación como entidad diferenciada a través de sus héroes, sus políticos o sus artistas. Tal es el caso de Smetana, creador de la ópera nacional, que aporta obras de valor considerable, como **Dalibor**, una denuncia de la injusticia; **La novia vendida**, ejemplo de literatura musical nacionalista, utilizadora de múltiples elementos folklóricos, o **Mi patria** (la obra ahora comentada, traducida como «Mi país», tal vez con pudor), conjunto de seis poemas sinfónicos —ese género recurrente durante todo el largo romanticismo musical— que aluden a leyendas y fenómenos bohemios, algunos de los cuales son favoritos del público (ahí está la enorme popularidad de **Moldava**).

Teniendo en cuenta lo anticuado de la grabación de Kubelik para Decca, bienvenida sea esta alternativa de integral a cargo de Sawallisch, un bávaro que sabe comprender muy bien el espíritu delicado y ardiente de estos pentagramas de afirmación bohemia. Tal vez existan opciones mejores en alguna selección en las que el mercado menudea —caso de Kubelik, para Deutsche Grammophon-Privilege, en serie económica—, pero la de Sawallisch es la oportunidad de tener un integral de altura artística y grabación correcta. Lástima que el prensado no haya recibido cuidados suficientes.—**S. M.**



HINDEMITH: **Matías el pintor** (1934). R. STRAUSS: **Muerte y Transfiguración, op. 24**. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Jascha Horenstein. Unicorn Rhs, 312. Precio: 700 ptas. (Importador: Ferysa.)

**Interpretación:** 8 (Hindemith) y 7 (R. Strauss).

**Sonido:** 8,5.

**Mathis der Maler** (tres fragmentos orquestales extraídos de la ópera) fue la última grabación hecha por Jascha Horenstein —concretamente, el 19 de mayo de 1972, en el Walthamstow Town Hall, de Londres—. Su concepción de la partitura de Hindemith pone de manifiesto antes que nada los elementos ácidos y sarcásticos; la dirección es implacable e inexorable, a machamartillo (no confundir con el característico «machamartillo a la italiana» propio de Toscanini y, también en algunas ocasiones, Solti). Es la versión de un director acostumbrado al expresionismo de los tres vieneses y, objetivamente, se aparta del mensaje propuesto por Hindemith, a saber: «tratar de establecer una relación cálida con el oyente, mediante el recurso consistente en sonoridades típicas de la orquesta (macro-orquesta más bien) post-romántica». Naturalmente, la versión de Horenstein conecta de inmediato con el oyente, pero por motivos diametralmente opuestos: el discurso musical es áspero, y lo primero que se percibe del mismo son sus aristas afiladas y cortantes. Personalmente, me parece una interpretación todo lo discutible que se quiera, pero, en cualquier caso, fascinante y que denota la presencia de un auténtico talante directorial.

Con el poema sinfónico de Richard Strauss sucede otro tanto; la batuta de Horenstein no plasma transfiguraciones celestiales, sino tumultos expresivos, furia instrumental, violentas antítesis sonoras, distensiones imprevistas y afirmaciones temerarias; algo similar a lo que el mismo Horenstein hacía veinte años antes con el «Finale» (no truncado) de la **Novena** de Bruckner en su versión para el disco (ver RITMO, número 486, pág. 60).

No obstante, los resultados globales no me parecen tan convincentes como en Hindemith, encontrando preferibles otras lecturas de **Muerte y Transfiguración** como Fritz Reiner (Decca), Maazel (Decca) o Kempe (EMI).

**Conclusión:** Interpretaciones discutibles, pero emocionantes. He aquí uno de los legados de un verdadero maestro.  
**E. P. A.**

**R**

NIELSEN: **Sinfonía número 5. Saga Drom**. New Philharmonia Orchestra: Jascha Horenstein. Unicorn, RHS 300. Importador: Ferysa. Precio: 700 pesetas.

**Conjunto:** 9.

**Sonido:** 8-9.

La **Sinfonía número 5**, penúltima de las compuestas por ese enorme compositor danés que fue Carl Nielsen, es tal vez la más famosa y popular de todas ellas. Constituida por dos movimientos contrapuestos, es un ejemplo de relativa brevedad —algo más de media hora— de la forma de hacer de este compositor en el terreno orquestal. En efecto, la música de Nielsen parece provenir de un punto espacial, o acaso surgir como una aparición, poco a poco, muy motivada en su desenvolvimiento, en su avanzar y retroceder, en la lucha entre los elementos caóticos y disolventes frente a los armónicos y lógicos. La **Quinta** es una soberbia sinfonía, poco escuchada entre nosotros (recuerdo una buena audición a la Nacional, con Järvi en el podio, bostezada por el público de los viernes, al que, como todo el mundo sabe, no le gusta la música), encuadrada dentro de un tipo de música decididamente moderno, pero asequible y audible para los que temen encontrarse ante «exageraciones» vienesas o amenazas vanguardistas.

Que yo sepa, dos han sido las versiones discográficas disfrutadas entre nosotros, y ninguna de ellas parece haber tenido suerte comercial. Desconozco la de Kletzki (Decca), y me parece muy buena la de Blomstedt (EMI, dentro de la integral de sinfonías y conciertos, ocho discos). El caso de la de Horenstein es especial. Especial, por lo magnífica. Desconocido Nielsen para muchos directores, Horenstein ha sido un decidido nielseniano desde muy pronto. El mismo sello que nos ofrece esta **Quinta** tiene en catálogo su versión de una de las dos óperas del danés, **Saúl y David**. La necesidad de dosificación y matiz, de paulatina exposición del acon-

tecimiento musical, de recreación del «crescendo», primero misterioso y pronto lucha o agresión; la involución de la masa sonora hacia el silencio..., todo esto y muchas más cosas sugiere la recreación de la **Quinta** de Nielsen por el viejo maestro desaparecido. La partitura del escandinavo se ha visto recreada por quien bien conoce esta música y sabe hacerla decir algo nuevo.

Acompaña a la **Quinta sinfonía** el tenso y sereno poema sinfónico **Saga Drom**, hermosa flor del bellísimo jardín orquestal de Nielsen.—**S. M.**

**E** TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 4**. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Daniel Barenboim. CBS Maestro, S-61929. Precio: 400 ptas.

**Interpretación:** 7.

**Sonido:** 9.

Da la impresión de que Barenboim se ha acercado a la **Cuarta** de Tchaikovsky con intenciones más serias y mejores que los resultados a la postre obtenidos. Esas buenas intenciones se concretan, nos parece, en una versión fundamentalmente analítica, muy cuidadosa de los detalles (a veces, incluso hasta bordear el preciosismo, por ejemplo, en los tiempos lentos del primer movimiento y en el «Andantino», con excelente tratamiento de la madera en este último) y atenta a las gradaciones de intensidad, sobre todo en los momentos de clímax tan típicos de esta **Sinfonía**, en donde Barenboim ha evitado el desmelenamiento efectista de tantas versiones. Con todo, el precio pagado por estos aciertos es demasiado alto: una inevitable morosidad se apodera de los **tempi** casi a lo largo de toda la **Sinfonía**, y la consecuencia es una sensible falta de nervio en los movimientos extremos y de gracia en los centrales. La obra resulta así parcialmente privada de la trabazón necesaria, se echa de menos un impulso unitario que la vertebró del principio al fin, y eso a la **Cuarta** le es esencialmente necesario. La decepción general es, sin embargo, paliada por los indudables aciertos que en tantos momentos líricos tiene Barenboim. Esperamos sinceramente que Barenboim progrese todavía por el camino emprendido hasta alcanzar una síntesis decantada de Tchaikovsky, que, al parecer, aún no posee plenamente.—**J. L. V.**

## INSTRUMENTAL

J. S. BACH: **Toccatas BWV 910, 912, 913**. Glenn Gould, piano. CBS, 76881. Precio: 650 ptas.

**Sonido:** 9.

**Interpretación:** 8.

Aparece en el mercado español lo que parece ser el primer volumen de una hipotética integral pianística de las **Toccatas** de J. S. Bach.

Se trata de obras del Bach joven, en las que se pone de manifiesto la maestría y el genio de su autor. En ningún caso inferiores a sus hermanas las «**Toccatas**» para órgano, estas «**Toccatas**» para **cémbalo** han sido y son injustamente relegadas a un segundo plano. En el mercado hispano han aparecido algunas de ellas en recitales clavecinísticos de Puyana, Malcolm o Tilney. No fuera malo el editar una integral en dicho instrumento. Pero algo es algo, y hay que decir que la presente, si se continúa, puede ser una gran integral.

Desde los primeros compases se aprecia que Gould no es un pianista más. Podrá estarse o no de acuerdo con su Bach, pero hay que reconocer que, en cualquier caso, se trata de una interpretación genial. Ocurre algo parecido, aunque no sea exactamente el mismo caso, que con el Bach de Gulda. Se trata de algo muy diferente al Bach que suele escucharse en interpretaciones pianísticas.

En general, los «tempi» me parecen demasiado lentos, su fraseo no me parece el adecuado en muchos momentos. Gould parece querer hacer hincapié en el aspecto contemplativo que pueda existir en esas **Toccatas**, y la polifonía nos es desgranada perfectamente.

El sonido es bellísimo en todo momento.

Puede decirse que se trata de una extraordinaria interpretación pianística, pero no de un Bach como debe ser.

Debo decir, con todo, que me parece un Bach mucho más válido del que nos pueden ofrecer otros pianistas con aureola de modélicos intérpretes del Cantor.

Da la sensación de hallarnos ante algo que es verdaderamente genial.

Parece que el disco podría haberse aprovechado más, pues solamente tres **Toccatas** resulta un programa algo corto. Claro que, debido a esa exagerada lentitud que imprime Gould a sus interpretaciones, las duraciones de las obras son mayores que en otras versiones, y es posible que por ello haya sido imposible incluir alguna otra **Toccatá**.

La grabación es verdaderamente buena,

apreciándose incluso perfectamente en muchos momentos esa característica cantinela con que Gould se acompaña.

Termino diciendo que interpretaciones así justifican las versiones pianísticas de Bach, puesto que plantean las obras desde un punto de vista tan diametralmente opuesto a todo lo que suele estar vigente, que podría incluso pensarse que las obras fuesen concebidas para el moderno piano.

La presentación es correcta, con tres interesantes artículos en inglés, francés y alemán.

**Conclusión:** No puede decirse que sea Bach..., pero es una maravilla.—**P. C. C.**

## CORAL-VOCAL

ALESSANDRO SCARLATTI: **Quattro cantate**. The Five Centuries Ensemble. Carol Plantamura (soprano), John Patrik Thomas (contratenore), Martha McGaughey (viola da gamba), Arthur Haas (cembalo e organo), Jürgen Hübscher (liuto, theorbo e chitarrone). ITL, 70065 (un LP). Precio: 700 ptas. Importador: Ferrysa.

**Interpretación:** 8.

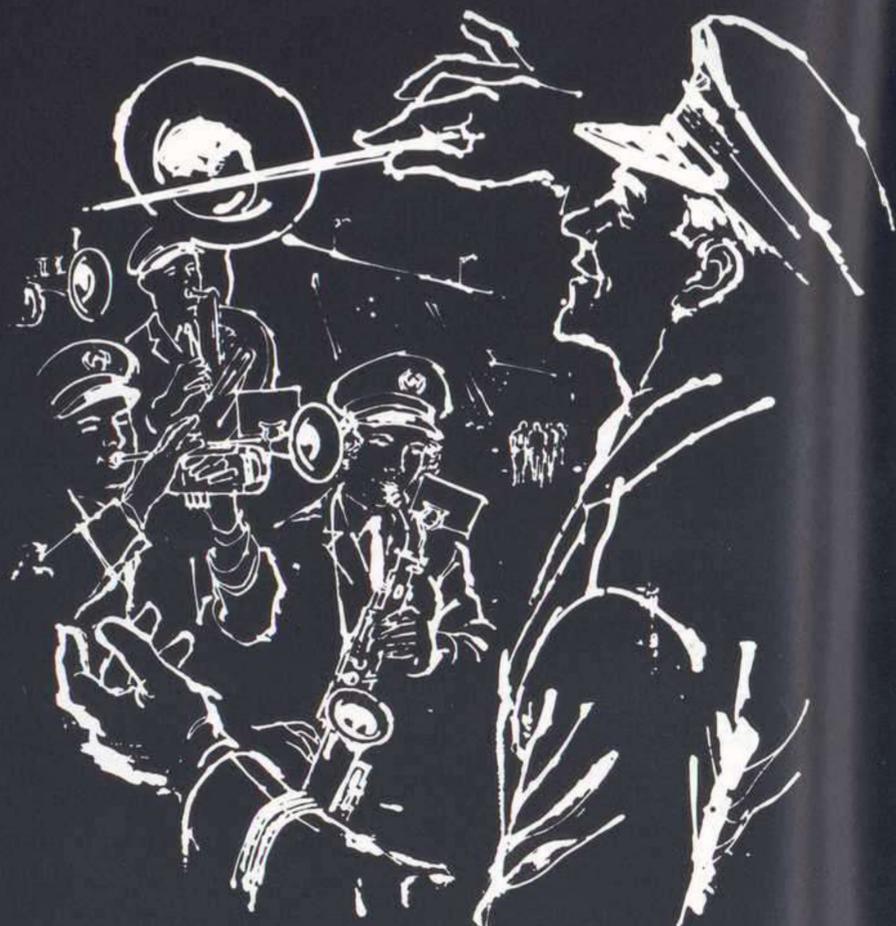
**Sonido:** 8.

Las óperas y cantatas de A. Scarlatti, entre el barroco cortesano y el melodrama dieciochesco, constituyen los albores de la escuela napolitana. Compone óperas serias al estilo veneciano y romano, y otras —incluyendo intermedios y cantatas— que apuntan hacia la ópera bufa, con inclusión de dialectos y formas airoas alejadas del largo recitativo **secco**. Las arias, dentro de la estructura tradicional con **da capo**, adquieren un melodismo más sugerente. La cantata alterna el elemento dramático y el narrativo, el profano y el religioso, y sufre en Nápoles la influencia de la escuela operística (tiene características distintas a las cantatas alemanas sobre temas corales). Muchas óperas de la época son cantatas escenificadas, y la cantata misma, una ópera estática y de cámara. Contribuye, por tanto, al desarrollo del aria y del «duetto», que configuran la ópera napolitana.

Las cuatro cantatas incluidas en este disco son una aportación más a la parca

**¡FABULOSO  
SONIDO!  
SON  
INSTRUMENTOS**

  
**KING.**



La mayor gama de instrumentos  
para banda y orquesta

DE VENTA EN LOS PRINCIPALES ESTABLECIMIENTOS

IMPORTADOS DE ESTADOS UNIDOS POR:

**Garijo**

INSTRUMENTOS  
MUSICALES

SANTIAGO, 8 - Telf. 248 05 13 - MADRID-13  
SECCION COMERCIAL: ESPEJO, 4 - Telf. 248 17 94 - MADRID-13

discografía de A. Scarlatti y al conocimiento de la «lítica monódica», de la época, que arranca, entre otras, de los madrigales de Monteverdi. La presente versión no ofrece concesiones expresivas. Las obras se sitúan entre la amplia geometría barroca («Mentre su'l carro aurato»), que exigen escucha despaciosa, y los acentos más vivos, que ocuparán el escenario de la ópera bufa («No, non ti voglio Cupido»). La rápida evolución del teatro napolitano hizo olvidar en gran parte la obra de A. Scarlatti. Hoy, gracias a estas impecables versiones, puede recuperarse su indiscutible encanto. Soprano y contralto ofrecen una delicada interpretación, con un perfecto acoplamiento de las voces. El acompañamiento denota el sugerente uso del teclado desarrollado por A. Scarlatti y que culminaría con las sonatas para clavecín de su hijo Doménico.

La carpeta incluye los textos en italiano y un comentario histórico sobre estas cuatro obras, compuestas durante la estancia de Scarlatti en Roma, entre 1703 y 1706, antes de reanudar en Nápoles su actividad teatral.—**B. C.**

**GAETANO DONIZETTI: Requiem.** Luciano Pavarotti, tenor; Renato Bruson, barítono; Paolo Washington, bajo; Viorica Cortez, «mezzosoprano». Orquesta y Coro del Ente Lírico Arena di Verona. Director, Gerhard Fackler. Cime edizioni, 25010. Precio: 700 ptas. Importación: Ferysa.

**Interpretación:** 6.

**Sonido:** 6.

He aquí una imagen insólita del músico de Bérgamo: la de creador de música religiosa, campo en el que —como en otros— se prodigó poco, absorbido como estuvo toda su vida por la escena. No obstante, aparte este **Requiem** compuestos, hoy desaparecidos, y algunas obras de menor extensión, como un **Miserere** y un **Ave María**, ambas para la Corte de Viena (1842), en donde fue nombrado Maestro de Capilla. Esta **Misa** fue compuesta a la memoria de Bellini, muerto en septiembre de 1835, probablemente en los últimos meses de dicho año, escasas semanas después del estreno de **Lucia de Lammermoor** en Nápoles. La obra fue interpretada por vez primera, en abril de 1870, veintidós años más tarde de la desaparición del autor. Se ha discutido sobre si lo que hoy conocemos (la partitura autógrafa se perdió) es todo lo que compuso Donizetti. Las dudas parten de la estructura un tanto atípica y al hecho

de que determinados números del texto litúrgico («Sanctus», «Benedictus», «Agnus») no figuren. Nada hay, sin embargo, que haga pensar de una manera decidida que lo llegado a nuestro poder no sea lo pensado por el músico (otra cosa es que tuviera idea de completarlo). Así piensan estudiosos como Rattalino (autor de un excelente comentario incluido, en italiano e inglés, en el disco) y Gavazzeni (quien ha dirigido la mayoría de las ejecuciones de la obra de los años cincuenta para acá).

El lenguaje empleado en este **Requiem** por Donizetti es sencillo, claro, muy directo, pocas veces teatral, lo que puede sorprender en un músico de sus características. Hay, por supuesto, números que no ocultan su procedencia, como el «Iudex ergo», un dúo para tenor y barítono. Pero, en general, impera la contención, la sobriedad. Las melodías son, como siempre en el compositor, fáciles, directas; incluso podría decirse en este caso, dotadas de un claro sabor «popular» o arcaico, aspecto resaltado por la instrumentación y la armonía (escuchamos a veces evocaciones de ciertas piezas sacras de un Gabrieli) y por el tratamiento dado al coro, casi siempre silábico-armónico, en todo momento directo vehículo de la palabra y su significado. Obra, pues, sobria, planteada a nivel popularista, en donde también resalta en ocasiones la habilidad académica del músico (profesor a la sazón del Conservatorio de Nápoles), como en la fuga del «Lacrymosa». Obra discreta, no trascendente, inspirada a ratos; interesante y provista de alguna que otra originalidad, como la de utilizar un grupo de solistas poco usual. La «mezzo» sólo canta el terceto «Preces meae», junto a tenor y bajo. Quizá por ello la obra tuvo dificultades para estrenarse en una época en la que los divos mandaban. Hay asimismo intervenciones solistas de componentes del coro.

La grabación que se nos ofrece —ni muy clara ni muy presente— es primicia mundial absoluta. La versión es sólo discreta. La batuta de Fackler tiene poco más que corrección; carece de inspiración, de variedad. No consigue en todo instante una exposición nítida ni logra una reproducción rítmica lo suficientemente incisiva y contrastada. A la interpretación, en general, le falta lirismo. Claro que tampoco se cuenta más que con un coro y una orquesta de medianísima calidad. De los solistas, y sin contar la corta y casi inapreciable intervención de la Cortez, el mejor es Bruson, que nos muestra su cálido timbre y su correcta línea. Pavarotti no tiene uno de sus más afortunados días, cantando sin mucha convicción y cometiendo incluso fallos de emisión, aunque su luminoso instrumento sea siempre bien recibido. Washington acusa el paso de los años: está cansado, «calante» y mate.

**Conclusión:** De interés. El Donizetti que no conocíamos. Un **Requiem** coetáneo del de Berlioz, continuador, a su modo, de los de Cherubini, y precursor del de Verdi (escúchese, por ejemplo, el «Dies irae»). Aunque musicalmente inferior a todos ellos.—**A. R.**

**MOZART: Requiem en Re menor, K. 626.**

Pia Tassinari, Ebe Stignani, Ferruccio Tagliavini, Italo Tajo. Orquesta y Coro de la Radiotelevisión italiana. Director, Víctor de Sabata. CETRA. Precio: 700 ptas. Importador: Ferysa.

**Interpretación:** 6.

**Sonido:** 7.

Por mi edad, nunca pude ver y oír a Víctor de Sabata en ningún espectáculo musical, pero gracias al disco y grabaciones en general he sentido por él, siempre, una pasión total. El director italiano no sólo es una de las máximas figuras de la gran escuela orquestal de su país, sino, a mi modo de ver, uno de los padres de la dirección moderna.

De Sabata era un hombre enormemente alto, de aspecto frágil, con enormes brazos, capaces de abarcar en todo momento cualquier movimiento orquestal; pero lo más alabado por todos sus comentaristas, y en lo que se captaba siempre la emoción de su interpretación, era en sus manos, finas, elegantísimas, con una exquisitez en el gesto que transportaba todo su sentimiento; a su vez eran una danza todas sus ejecuciones, hasta llegar a la opinión de Teodoro Celli, en su libro **L'Arte de Victor de Sabata**, de «mímica danzada». Carlo María Giulini, discípulo y amigo, decía acerca de De Sabata: «Una de las labores de todo director de orquesta está en que la personalidad del individuo ha de conferir a la orquesta un hecho extraño, extraordinario, a veces mágico, que consiste en la transformación de la escritura musical y la lectura en un hecho de vida. En De Sabata esto era un fenómeno fuera de lo ordinario, excepcional, como excepcional era su capacidad de obtener unos resultados superiores a los que una orquesta podía dar de sí, a veces por medio de la provocación. Y esto voluntariamente, porque cuando una atmósfera estaba al límite de la rotura, todo empezaba. Cuando había esta tensión, entonces comenzaba la música». De esta forma la definición de la interpretación desabatiana estaría en «Emoción». Emoción en toda la amplia extensión de la palabra, y como muestra de ello ahí están

**Tristán e Isolda** (1948, 1951, Scala de Milán); **Requiem**, de Verdi (1954, Milán); **Macbeth** (1952, Scala de Milán); **Concierto de piano de Schumann** (Arrau, 1951, New York), **Sinfonías** de Beethoven, Brahms, etc.

Mozart, sin embargo, no fue un músico habitual en sus programas de concierto y grabaciones. Sólo se conservan de él este **Requiem**, interpretado el 5 de diciembre de 1941, en Roma, y ahora publicado por la casa Cetra, y otro de Berlín, 1939 (Heliodor). Sin lugar a dudas, no es un botón de muestra de su genialidad; es más, pienso que será de sus producciones más deficitarias, a lo que contribuyen fundamentalmente la personalidad de sus intérpretes y la carencia de un auténtico sentido de profundidad en su versión (remito a la nueva grabación EMI de Carlo María Giulini), con tendencia a la visión meramente epidérmica, que a veces nos llega a aburrir, por lo menos a mí. De todas formas, creo que el escucharla nos puede abrir nuevos horizontes y acercarnos más a un De Sabata «distinto».

M. G.



G. F. HAENDEL: **Oda para el cumpleaños de la Reina Ana. Himnos para la coronación del Rey Jorge II** («Zadok el Sacerdote», «El rey se regocijará» y «Fortalézcase tu mano»). Solistas, Coro y Orquesta de Conciertos Oriana. Director, Alfred Deller. Hispavox-Vanguard, S.60.319. P. V. P.: 650 ptas.

**Interpretación:** 8.

**Sonido:** 8.

La **Oda para el cumpleaños de la Reina Ana** fue ecompueta por Haendel en enero de 1713. Es la primera obra escrita por el autor sobre textos en inglés, en contradicción con la moda de la época, en la que imperaban los textos italianos. La obra muestra las influencias italianas de Haendel, no hay duda, pero también hay una marcada influencia de las odas festivas de Purcell. No tiene la obra ese carácter épico tan brillante propio de muchas composiciones similares de la época; su espíritu es más reposado y contenido,

propio del alma inglesa, que pronto prenderá en Haendel.

Haendel compuso cuatro antífonas (en la presente grabación falta la titulada «Mi corazón dicta bellos cánticos») para la coronación del Rey Jorge II y de la Reina Carolina, que tuvo lugar, en la Abadía de Westmister, el 11 de octubre de 1727. En estos **Himnos** no se celebra la individualidad de Jorge II (antiguo Elector de Hannover, de quien Haendel era maestro de capilla, y que abandonó para quedarse en la corte inglesa), sino más bien la coronación de un rey que se sienta en su trono por equiescencia del pueblo. En estos **Himnos** podemos ver el anuncio de la gran escritura coral de sus posteriores oratorios. Hay efectos musicales contrapuntísticos sorprendentes en estas **Antífonas**, tales como el «Alleluia» y «God save the King», que se entrelazan repetidamente, preluando de forma asombrosa el «Alleluia» de **El Mesías**.

Hay que reconocer las virtudes del aclamado Deller Consort para la interpretación de estas músicas, pues, sin duda, han desempeñado un importante papel en la vida musical inglesa, destacando especialmente por su dominio sobre el estilo y la tradición de la música del Renacimiento y del Barroco. Ahí están, como ejemplo de tamaña aseveración, sus estupendas versiones de distintas obras de Purcell publicadas recientemente en España.

Siguiendo el criterio de la representación primera de la **Oda para el cumpleaños de la Reina Ana**, y de acuerdo con las notas autógrafas de Haendel, las partes de contralto fueron cantadas por dos contratenores. En la presente grabación actúan como contratenores Alfred Deller (q. e. p. d.) y Mark, su hijo.

Tengo que subrayar de estas versiones su magnífica musicalidad y profundidad de criterio con que están realizadas. El resultado no puede ser más favorable.

Hay que censurar en esta publicación la ausencia de un folleto que contenga los textos de las obras, absolutamente necesarias e imprescindibles para poder seguirla sadecuadaamente: ¡señores de Hispavox, estos detalles hay que cuidarlos!

**Conclusión:** Si salvamos la falta del texto podemos afirmar que es un disco absolutamente recomendable por su gran categoría musical.—M. G.

## OPERA

GIOACCHINO ROSSINI: **La Cenerentola**.

Cesare Valletti (tenor), Saturno Malletti (barítono), Cristiano Dalamangas (bajo bufo), Ornella Rovero (soprano), M. Tuccato Pace («mezzo»), Giulietta Simionato («mezzo»), Vito Susca (bajo). Orquesta Sinfónica y Coro de Turín, de la Radiotelevisión Italiana. Director, Mario Rossi. LPO—2,2017 (Cetra). Importador: Ferysa. Precio: 1.400 pesetas.

**Interpretación:** G. Simionato y C. Valletti: 8,5; resto: 6.

**Sonido:** Bueno para el año de grabación (1951).

Opera muy peculiar en la producción de Rossini, **La Cenerentola** ofrece páginas magníficas, y también una cierta frustración para el rossiniano. Acentos curiosamente melancólicos, un dulce «duetto», un tema propio de la protagonista («Una volta c'era un re»), que se repite, y una dimensión psicológica del personaje casi mozartiana sorprenden desde el principio de la obra y hacen presagiar, junto a los números bufos, una nueva ópera con el equilibrio y la unidad de la anterior, **El Barbero**, aunque con distinto tono. Pero algunas de las partes cómicas de «Dandini» y «Don Magnífico» no cuentan, precisamente, entre lo más inspirado del autor; algunos pasajes, sobre todo del segundo acto, no contribuyen al equilibrio de la obra, y tampoco el libreto, poco afortunado. De ahí la frustración comentada, que se contrasta con esas magníficas páginas, entre las que hay que incluir los concertantes.

Hay registradas cinco grabaciones completas de **La Cenerentola**, si es que la presente puede considerarse como tal. No se trata ya de habituales cortes en los recitativos, amputación de secciones u olvido de alguna pieza, sino de una auténtica selección. Baste recordar la desaparición de la primera escena de la obra, tan importante por la atmósfera que introduce, o de la primera parte de la escena y aria del tenor, en ambos casos injustificada. Mario Rossi, correcto para dar unidad y pulso a este resumen, no aporta nada nuevo ni sugestivo a la versión. Son mejores, sin duda, las direcciones de Gui (HMV, 1953) y Abbado (DG, 1971). Vocalmente, hay que destacar el «Don Ramiro» de Valletti, por elegancia y propiedad, y la «Cenerentola» de Simionato, superior a su segunda versión (Decca, 1963), por frescura de timbre y dominio de agilidades. De voz más «squillante» que T. Berganza, es superada por ésta en matización y perfecto

fraseo (basta comparar la interpretación del famoso «rondó» en «Mi mayor» final). Vulgar el «Don Magnífico» de Dalamangas. Buena voz y discreto estilo de S. Meletti para «Dandini», muy lejos del modélico de Bruscantini (Decca).

**Conclusión:** El único interés de esta versión reside en las interpretaciones de Simionato, en plenas facultades, y de Valletti. Es imprescindible para conocer esta ópera la versión dirigida por C. Abbado, con T. Berganza y edición de A. Zedda (DG), no publicada en España. En todo caso, preferible la de O. Fabritiis, Simionato, Benelli y Bruscantini (Decca), única disponible en nuestro país.—**B. C.**

GIUSEPPE VERDI: **Luisa Miller.** Giacomo Vaghi (bajo), G. Lauri Volpi (tenor), M. Trucato Pace («mezzo»), D. Baronti (bajo), Scipio Colombo (barítono), Lucy Kelston (soprano). Orquesta y Coro de Roma, de la Radio Televisión Italiana. Director, Mario Rossi. Cetra, LPO 2022. Importador: Ferysa. Precio: 2.100 pesetas.

**Interpretación:** 7,5.

**Sonido:** Bueno, teniendo en cuenta el año de grabación.

**Luisa Miller** es la última ópera anterior a la trilogía prodigiosa que inicia **Rigoletto**. Anuncia algunas óperas posteriores y debe también a compositores pasados (son innegables pasajes muy donizettianos) tanto o tan poco como sus óperas anteriores. Es tan verdiana —aunque en otro aspecto— como **Hernani**. Poco prodigada a los escenarios, me parece, sin embargo, obra muy atractiva. Remito al comentario de G. Alonso Rivas (RITMO, número 467) a propósito de las dos grabaciones publicadas en España. El interés de esta versión se centra en Lauri Volpi. Se encuentra en la última fase de su carrera, y es palpable, aunque la voz aparece menos metálica y brusca que en **El Trovador** (Cetra). No hay que olvidar en su interpretación ciertos defectos y «peculiaridades», que en gran parte se deben a la edad de la voz: cambios de color discutibles, finales de frase cortados brusca o abriendo la vocal, interrupciones para atacar los agudos que rompen la línea musical, la «legatura». Se trata también de una forma de canto distinta a la actual, y que puede parecer ajena, sin que esto suponga un juicio de valor. Si se escucha a Caruso o T. Ruffo, nos parecerán absolutamente modernos. No ocurre así con M. Battistini o Lauri Volpi. Pero va-

yamos al asunto: la voz de Lauri Volpi es, para mí, la **voz tenoril**, clara, etérea, flexible y fácil en las regiones altas. No puede pensarse en otra voz si se repasa la mayor parte de la historia de la ópera italiana. Será variable el volumen, la técnica en la emisión del agudo, etc. Hoy estamos habituados al tenor «corto» y con tintes baritoniales. Obsérvese en esta grabación la voz de Volpi, juvenil, diáfana; en ocasiones sorprende el color de lírico-ligero que, sin embargo, es capaz de abordar los momentos más dramáticos. Recuérdese el «Maledetto il dí che nacqui», y la impecable frase final: «A te sia pena...». En la hermosa romanza «Quando le sere al plácido» logra transmitir una delectación hacia lo cantado, nada común hoy. (¡Cómo debían complacerle frases del tipo «Tal que sembró L'empireo, aprirsi all'alma mia...»!) Tras Lauri Volpi lo mejor es la dirección de Mario Rossi, recomendable con la de Peter Maag (Decca). Es un excelente director, con amplio repertorio sinfónico y algunas incursiones en el campo operístico. El resto es correcto, destacando el estilo del bajo Giacomo Vaghi.—**B. C.**

## RECITALES

**Canciones y danzas galantes del Renacimiento.** Obras de Attaignant, Van Eyck, Bataille, Bésard, Gervaise y otros. Ars Antiqua de París. Michel Sanvoisin, director. Hispavox, 60259. Precio: 595 pesetas.

**Interpretación:** 7.

**Sonido:** 8,5.

**Interés de la edición:** Vale tanto como cualquiera de las otras existentes en el mercado; lo mejor de estas piezas es que son fáciles de interpretar, y, además, si salen mal, no se suele notar mucho.

De un tiempo a esta parte están proliferando las ediciones de menudencias musicales de este mismo estilo y este mismo propósito, sin que tengamos que quejarnos por ello, y mucho menos quienes las reclamábamos antes. Las que acoge este cuidado álbum responden plenamente a su título, y algunas se toman la tarea incluso con creces. Quiero decir que todas las piezas aquí incluidas resultan razonablemente «galantes», y algunas hasta gol-

fas. Pues bien, parece que el Renacimiento no fue únicamente severo, como —aquí entre nosotros— no lo ha debido ser ninguna época, y menos aún las que se caracterizaron por un elevado nivel de creatividad y posibilidades artísticas. Pena que la nuestra no sea una de ellas.—**J. R. R.**

**R** **CONTRASTS IN BRASS (Contrastes en metal).** Locke Brass Consort. Director, James Stobart. Obras de Buxtehude, Haydn, Grieg, Kauffmann, Tcherépnin, Barber y Carr. UNICORN, RHS. 339.—700 pesetas.—Importado por Ferysa. Precio: 700 ptas.

**Interpretación:** 9.

**Sonido:** 9.

No es nuestra actual discografía una muestra especialmente abundante en obras para conjunto de metal, y si repasamos la última edición del catálogo POLCAR, lo constataremos inmediatamente. Y no es justificable esta escasez cuando, de una parte, existen notables partituras escritas para esta combinación instrumental, y de otra, las transcripciones bien realizadas nos proporcionan una visión muchas veces interesante de páginas ya conocidas.

Este es, sin duda, uno de los primeros valores apreciables en este disco, que reúne otros muchos. Quizá los más importantes sean la interpretación y la grabación. El Locke Brass Consort se fundó el 1966, con cinco instrumentistas de metal, procedentes de diversas agrupaciones musicales londinenses. Hoy el grupo lo integran cuatro trompetas, cinco trompas (entre ellos, Peter Civil), dos trombones tenores, dos tubas, un timbal y cuatro percusionistas.

El empaste, la bellísima sonoridad lograda por los integrantes del Locke Brass Consort alcanzan niveles de inusitada grandeza en la transcripción de la **Fanfarría y Coral**, de Buxtehude, con que se inicia el disco, al igual que en la **Fanfarría** del ruso Tcherépnin. La agilidad y la gracia interpretativas quedan patentes en la **Marcha para el Príncipe de Gales**, de Haydn. La profundidad y densidad sonora, en la **Marcha fúnebre**, de Grieg. El virtuosismo, en la música para metal de Kauffmann. La adecuación y equilibrios sonoros, en las **Mutaciones sobre un tema de Bach**, de Samuel Barber. Y, por último, la amplia gama dinámica y combinatoria, en **Prima para metales**, original obra del primer trompa del grupo.

La grabación es, sencillamente, sensa-



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

La casa más surtida en discos  
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

cional. Planos sonoros clarísimos y muy cuidados, balance estereofónico de primera calidad y atmósfera acústica real y profunda. Prensado muy bueno y presentación correcta.

**Conclusión:** Un gran disco, que recomiendo con fervor.—G. Q. LL. O.



**R** KIRI TE KANAWA, RECITAL. Obras de Schubert, Schumann, Wolf, Fauré, Duparc y Walton. Kiri Te Kanawa, soprano; Richard Amner, piano. CBS Master Works, 76868. Precio: 650 ptas.

**Interpretación:** 8.

**Sonido:** 7.

Una excelente ocasión para degustar nuevamente la belleza del instrumento de la soprano neozelandesa: terso, igual, bien emitido (sólo con muy ligeras nasalidades), esmaltado, pleno de armónicos, maleable. Una gran voz, que aquí, en un escogido recital de canciones, puede expandirse sin problemas, haciéndonos llegar, en compañía del piano, su mensaje musical. Y no es sólo ya el intrínseco valor vocal, la hermosura del timbre lo que nos cautiva en la cantante; es también su técnica, su sobriedad, su frescura de fraseo, su mecánica articuladora, su cuadratura. Son factores que en este registro brillan poderosamente, luminosamente, y que podrían apreciarse —aunque en menor medida— en grabaciones anteriores, en las que, de todas formas, aquellos medios no alcanzaban su plenitud, su más alta dimensión y su mayor trascendencia por una falta de personalización en el carác-

ter musical y dramático de lo escrito. Recordemos, por ejemplo, su grabación de «lieder» de Richard Strauss, comentada en el número 501 de RITMO. En el presente recital Te Kanawa nos da lo mejor de sí misma, centrada en un heterogéneo —quizá demasiado— grupo de canciones, que van desde algunos de los más significativos logros schubertianos hasta los interesantes, aunque desiguales, ejemplos de Duparc o Walton, que constituyen la principal novedad del registro. Todas son abordadas y cantadas con medida, acento y dicción justos, aun cuando el enfoque pueda parecer en momentos, desde un plano interpretativo, excesivamente unitario y semejante de uno a otro autor. Podría hablarse, por ello, si bien con ciertas reservas, de una indiferenciación caracterológica, a lo que contribuiría una no amplia gama de colores. El espectro cromático, el sonido (lo que, en todo caso, no tiene que ver con la siempre deseable homogeneidad del instrumento, rasgo más físico que interpretativo), varían poco de una a otra pieza.

De todas formas, ya queda apuntado, todo está cantado bien o muy bien (depende de en dónde esté más centrada la voz), en particular Schubert y Schumann, en los que encontramos una adecuación de timbre y de expresión frente a letra y música; una gran naturalidad, un lirismo muy propio. En estos «lieder» la soprano se halla perfectamente encajada y puede ofrecer, por ejemplo, un excelente **Gretchen am Spinnrade**, estupendamente dosificado y dicho, magníficamente vocalizado (mucho mejor que las canciones francesas), y un sensacional **Nacht und Träume**, en cuyas notas mantenidas da gloria escuchar la purísima voz. En Fauré y Duparc falta algo de exquisitez, de sutileza acentual; en Walton, un poco de picardía y dotes histriónicas, para dar más relieve a los sugerentes poemas de Sitwell, de valor casi físico en su agudeza descriptiva. Pero estos reparos no desdibujan el perfil de una gran voz ni la línea de una buena cantante, evidentemente más conectada con este repertorio, más puramente lírico, que con el más decadente y «otoñal» del último Strauss.

**Conclusión:** Un excelente recital, en el que brilla, sobre todo, la belleza de una voz, bastante bien grabada en esta ocasión, aunque el disco tiene demasiados ruidos y soplos de fondo. Se habría de-

seado, por parte del pianista, una mayor personalidad e incluso un mayor protagonismo.—A. R.



**E** **Música francesa para arpa:** Obras de Damase, Debussy, Ravel, Rousseau, Roussel, Salzedo, Tailleferre y Tournier. Solista, Nicanor Zabaleta. DGG, 2531 051. Precio: 400 ptas.

**Sonido:** 9.

**Interpretación:** 10.

**Interés:** Limitado.

Son archiconocidas las profundas virtudes musicales de Nicanor Zabaleta, su sentido del fraseo, su sonido, su sensibilidad, su absoluto dominio del instrumento, así como es preciso destacar, en el lado de los reproches, una cierta indiferencia por los problemas históricos en la interpretación. En la presente grabación nos muestra un repertorio de indiscutible interés instrumental, pero de relativo interés musical. Destacan el **Impromptu**, de Roussel, y **Chanson dans la nuit**, del gran teórico Carlos Salzedo, auténtico muestrario de posibilidades sonoras del primitivo instrumento. Considero fracasados las transcripciones de la **Pavane pour une Infante défunte**, de Ravel, y de la **Arabesque**, de Debussy, por no encontrar justificada la renuncia a la rica gama del piano en beneficio del arpa. Las notas de Volker Bungardt son rutinarias y a toda vista insuficientes. Disco de atractivo limitado, a menos que el auditor tenga especial interés por el instrumento; está bien programado y explicita un capítulo importante de la historia del arpa, aun cuando marginal en la historia de la música.—X. M. C. A.

## alfa-yébenes, s. l.

Plaza del Callao, 8 - Teléfs.: 231 96 36 - 231 18 31 - Madrid - 13

Venta de discos nacionales y de importación  
(Especialidad en Música Clásica)

Equipos de Alta Fidelidad - Video - T. V.

# DISCOS PARA LAS CENAS DEL REY

**E** BACH, J. S.: **Conciertos para violín y orquesta número 1, en La menor, BWV 1041; Número 2, en Mi mayor, BWV 1042; Número 3, en Re menor, BWV 1043; Doble concierto.** Yehudi Menuhin, director. EMI, 037-000-174. Precio: 400 ptas.

**Obras:** Ya se sabe, ni peores ni mejores que las del resto de su misma etapa, o sea geniales. Y como casi todo Bach, que componía lo que le «echaran».

En este caso se puede decir que fueron dos las causas que impulsaron a Bach a componer conciertos al estilo italiano. Primera, la obligación, por «ejercer» en un lugar —período de estancia en la corte de Anhalt-Coëthen— hostil a la música religiosa, y segunda, su propia curiosidad de acercamiento a la «crème de la crème» de la música instrumental de la época. En cualquier caso, ¡qué curiosidad!, pues Bach, como era de esperar, convierte a la forma concierto en algo más que un móvil para exhibir «lindezas» violinísticas, dotándola de una profundidad psicológica difícilmente imitable.

**Interpretación:** Menuhin dirige de forma muy marcada, lo que resta dinámica a unas obras que de por sí son muy vitalistas, y aunque el resultado es luminoso, a mi juicio, la densidad sonora es excesiva. Con respecto a los solistas, Menuhin siempre está muy por encima, en sonido y fraseo, de un Ferrás que una vez más no hace gala de su demesurada fama. Precisamente, lo más flojo del disco es el **Concierto doble**, donde incluso la dirección llega a ser hasta lánguida. (Conjunto, 7.)

**Grabación:** La toma de sonido es excelente, y en mi ejemplar el prensado alcanza unas cotas nada comunes por estas latitudes (8).

**Conclusión:** Por desgracia, cada vez más el precio de un disco se convierte en factor determinante para su adquisición. En este sentido, estas versiones, sin

ser primeras alternativas, dotan al disco de una relación calidad-precio suficiente para su recomendación.—P. G. M.

**E** BEETHOVEN: **Sonata número 14, op. 27; Número 2, «Claro de Luna»; Sonata número 8, op. 13, «Patética»; Sonata número 23, op. 57, «Appassionata».** Rudolf Serkin, piano. CBS «Maestro», 61937. Precio: 400 pesetas.

**Obras:** Tres sonatas de Beethoven que parecen condenadas a permanecer unidas para siempre.

**Interpretación:** Puede que Serkin no alcance el último grado de la depuración en el sonido o el intimismo deseable («Adagio» de la **Op. 27, núm. 2**). En cambio, acierta en la concepción global de las obras. Su Beethoven es nervioso, agitado, en momentos angustiado; lo que no excluye, por un lado, lo heroico, ni, por otro, los momentos de concentración («Andante» de la **Appassionata**). (7,5.)

**Sonido:** Algo insuficiente. Se aprecia ruido de fondo (6,5).

**Observaciones:** La grabación es de 1963, cuando Serkin tenía sesenta años.

**Conclusión:** Buen Beethoven, en un disco poco interesante por lo poco imaginativo de las obras ofrecidas.—E. M. M.

**BRAHMS: Concierto para violín y orquesta en Re mayor, op. 77.** Isaac Stern, violín. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Zubin Mehta. CBS, 76836. Precio: 650 pesetas.

**Obra:** Una de las cimas de su género y una de las más bellas de Brahms.

**Interpretación:** Dentro de la abundante y excelente discografía de esta obra, tanto en nuestro catálogo como fuera de él, destaca por muchos motivos la

versión de Perlman-Giulini (recientemente comentada en esta sección) como, probablemente, la mejor. Sin llegar al altísimo nivel de la citada versión, la que ahora presenta CBS puede ser calificada de muy buena. Isaac Stern, veterano violinista y siempre gran intérprete de este **Concierto**, nos ofrece una versión preciosista y detallista, en la que es admirable el dominio técnico del instrumento: ¡qué perfección en las difíciles notas dobles de los movimientos extremos, sobre todo el último, lo más logrado de la grabación! Con todo, echamos de menos una mayor efusión lírica, sobre todo en el primer tiempo. Zubin Mehta, mucho más apasionado que el solista, hace gala de su bien conocida capacidad de concertador en obras con solista. A muy alto nivel la colaboración de la Filarmónica de Nueva York. (**Puntuación:** 8.)

**Sonido:** El típico de CBS. Claro y limpio, pero sin el color ni la presencia de otras marcas europeas. (**Puntuación:** 7.)

**Conclusión:** Buena versión; pero preferible, sin duda alguna, la de Perlman-Giulini.—L. S.

**E** BRUCH: **Concierto para violín y orquesta número 1, en Sol menor, op. 26.** LALO: **Sinfonía española.** Isaac Stern, violín. Orquesta de Filadelfia. Director, Eugene Ormandy. CBS «Maestro», S-61933. Precio: 400 pesetas.

**E** LALO: **Sinfonía española.** RAVEL: **Tzigane.** Itzhak Perlman, violín. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, André Previn. RCA, GL-11329. Precio: 400 pesetas.

**Obras:** La **Sinfonía española**, de Laló, y **Tzigane**, de Ravel, son dos atractivas composiciones afines al virtuosismo violinístico del siglo XIX, que intentan reflejar aspectos de la música folk-

lórica española y húngara, respectivamente. El **Concierto para violín**, de Max Bruch, es, en su género, uno de los más hermosos del Romanticismo, aunque no goza de la popularidad de otros.

**Interpretaciones:** El disco de «Maestro» se salva gracias a una bella interpretación del **Concierto** de Bruch, en la que Isaac Stern luce su magnífica clase (8), puesto que, en la otra cara, Ormandy nos ofrece una versión rutinaria y esquemática de la **Sinfonía española**, sin brillo ni entusiasmo, donde ni siquiera la categoría de Stern logra salvar la situación (6).

El disco de RCA es mucho más interesante. Itzhak Perlman y André Previn nos regalan unas magníficas versiones de la **Española** y del **Tzigane**, donde los valores rítmicos y coloristas de ambas partituras son traducidos con estilo, adecuación y virtuosismo (8). Además, el sonido del disco es mejor.

**Grabaciones:** La CBS «Maestro» es floja, con claro desequilibrio violín-orquesta a favor del primero (6). Bastante mejor la de RCA, con una orquesta más presente (7,5).

**Conclusión:** Muy buena versión la de Perlman-Previn, a la misma altura que la de Zukerman-Mehta, en disco criticado aquí hace poco, y registro irregular el de Stern-Ormandy.—L. S.

**E** CHOPIN: **Concierto número 1 para piano y orquesta.** Emil Gilels, piano. Orquesta de Philadelphia. Eugène Ormandy, director. Serie «Maestro», CBS 61931. Precio: 400 pesetas.

**Obra:** El conocido y popular **Primer concierto** del compositor polaco, cargado de lirismo y emotividad, en donde el piano

se proclama protagonista absoluto, sin que por ello desmerezca el papel orquestal, que otorga una atmósfera acogedora al solista.

**Interpretación:** Aunque la unión de dos poderosos de la música no es siempre garantía de resultados satisfactorios, en la versión del Chopin ofrecida por el «tandem» Ormandy-Gilels no hay duda que la ocasión no se ha desaprovechado. El pianista ruso se desliza poco a poco, desde el «Allegro maestoso» inicial, con un fraseo que haría la envidia de cualquier intérprete. Gilels construye las frases desde la base, ofreciendo una percepción muy inteligible para el oyente. El segundo movimiento puede quedar como modelo para futuras generaciones, para llegar al final con un brío nada exagerado, más bien ponderado, por un sentido musical pleno de refinamiento y buen hacer.

Ormandy posee la sabia experiencia del viejo director con muchos años de batuta, y se dedica a acompañar, sin que ello se entienda como peyorativo. La orquesta suena maravillosamente bien, con una cuerda densa, pero que a la vez no permanece estancada en momento alguno.

**Sonido:** Aunque la grabación no es reciente (apareció, en 1965, en su primera edición en USA, para pasar al sello Odyssey en 1973), el piano posee presencia y calidad sonora suficientes como para equiparar los resultados estéticos con los técnicos. Sí puede apreciarse un pequeño zumbido, no muy perceptible, pero existente, procedente casi con toda seguridad de un prensado poco cuidado.

**Conclusión:** No hay razón alguna para no recomendar la grabación que, de acuerdo con la calidad ofrecida y el reducido precio de la serie, puede figurar en las cenas del rey o en las de cualquier hijo de vecino.—**J. D. P.**

**HAENDEL: Música para los fuegos de arteificio (Más Concerti).** Sinfónica de Londres; Mackerras. EMI-La Voz de su Amo (Serie Angel), 10 C 065-002 894 Q. Precio: 650 ptas.

**E** HAENDEL: **Música para los fuegos de arteificio (Más Concerti).** Orquesta del Festival Meuhuin: Menuhin, violín y dirección. EMI-La Voz de su Amo (Serie Acorde), 10 C 037-001 962. Precio: 400 pesetas.

Nos ofrece EMI, al mismo tiempo, dos versiones distintas de una partitura de innegable belleza, aunque tal vez la oportunidad sea escasa, dada las diversas versiones que pululan por el mercado y sobre todo por lo poco que aportan estos discos al conocimiento de esta música. La versión de Mackerras es especialmente desafortunada, y eso que es un magnífico traductor de Händel, sobre todo en oratorios como **El Mesías** y un magnífico **Israel en Egipto**, que tal vez Polydor publique un día en España. Con todo, resultó mejor su **Música acuática**, publicada la primavera pasada también por EMI (Serie Angel). Más soportable, por más fiel, la de Menuhin, pero no es nada del otro mundo. En partituras tan archiconocidas sólo cabe descubrir lo inédito o redescubrir lo oculto. Esperamos a Harnoncourt.

Más audibles resultan los restantes «concerti» agrupados como relleno. En ambos casos.

**Mackerras:** conjunto, 5. Buen sonido.

**Menuhin:** conjunto, 6. Buen sonido.—**S. M.**

**E** HOLST: **Los planetas, op. 32.** Orquesta Filarmónica de Nueva York y Coro Femenino. Leonard Bernstein, director. CBS, «Maestro», S-61.932. Precio: 400 pesetas.

**Obra:** La más conocida de Gustav Holst, por haber sido utilizada con diversas finalidades: himno patriótico, ilustraciones radiofónicas (quizá algunos recuerden el serial español de «Diego Valor» y el verde y per-

verso «Mekong», tirano de Marte o de Venus)... No hay cristiano que no haya escuchado alguna vez a través de las ondas los sombríos y marciales tonos de «Marte, el portador de la guerra», y, sin embargo, la «suite» aparece poco —en España, nunca— en los programas sinfónicos. Actitud injustificada, pues Holst fue un compositor distinguido y **Los planetas** es obra rica en ideas, atractiva y magníficamente orquestada. Hay que ir pensando en revisar la figura de Holst.

**Interpretación:** Excelente. Bernstein posee sentido cabal y flexible del contraste dinámico entre los números inquietos y los contemplativos. Su orquesta es refinada —juego de las arpas, tintineos de la celesta, nobleza de los trombones—, y desde el agobiante «Neptuno» (frontera remota con lo infinito) la bella música de Holst nos llega con toda su honesta convicción. (9.)

**Sonido:** La grabación de origen es buena, pero el prensado español incurre en los habituales descuidos de CBS. El soplido de fondo resulta francamente perturbador en «Venus», «Saturno» y «Neptuno». Mi ejemplar presenta al comienzo de la segunda cara un grave defecto en la textura de la pasta, que espero no se haya repetido en toda la serie. (**Grabación:** 8; **Prensado:** 5.)

**Conclusión:** Dado el precio del disco y la calidad en la ejecución, puede recomendarse a quienes carezcan de otra grabación de **Los planetas** o quieran conocer una versión verdaderamente idiomática, siempre que el problema del prensado no les preocupe demasiado. En todo caso, es aconsejable el examen visual y la cata auditiva antes de decidirse a adquirir cada ejemplar.—**A.-F. M.**

**PAGANINI, N.: Cuartetos para cuerdas números 1, 2 y 3.** Cuarteto de la Scala. Italia, ITL 70039 ST. Importador: Ferysa. Precio: 700 ptas.

**Obras:** Recoge este disco tres **Cuartetos** de Paganini, compuestos hacia el año 1815, es decir, cuando el compositor rondaba

los treinta años. Nos hallamos ante obras, indudablemente, menores. Desde luego, no estamos ante el virtuosismo, a veces exagerante, de sus **Conciertos para violín**, o de sus **Caprichos**, sino ante unas partituras totalmente amoldadas al estilo decimonónico del cuarteto, con una cierta inspiración y desequilibrio formal, que va desde la colocación de los minuetos en segundo lugar a la decidida inclinación a favor del primer violín, en detrimento del resto del conjunto. Música grata de oír, pero sin que su escucha deje poso.

**Interpretación:** El Cuarteto de la Scala cumple con creces su cometido, que, realmente, no es complicado (7).

**Sonido:** Se trata de uno de los primeros discos importados de reciente grabación que he podido escuchar. Posee un buen balance, y el prensado es nada más que aceptable. Por ello el precio parece excesivo (6).

**Conclusión:** Nada nuevo se da en estos **Cuartetos** paganinianos. Existe tanta música de cámara realmente interesante que exige su aparición en disco...—**G. Q. LL. O.**

**A. SCARLATTI: «Tocatta» del primer tono. D. SCARLATTI: Sonatas en Sol mayor, k-328; Re menor, k-41. TRABACI: Consonanza extravagante, Ricercare, canzone.** Wijnand van de Pol, órgano positivo. Ars Nova. Importador: Ferysa. Precio: 700 pesetas.

**Obras:** Poco se escucha de Alessandro Scarlatti, y cuando se oye algo no es, precisamente, una obra instrumental, así que bien venida sea. En cuanto al olvidado señor Trabaci, es de justicia decir que no merece ese trato, su música es bien atractiva.

**Interpretación:** De línea estilística correcta, pero necesitada de maduración. La **Tocatta** de A. Scarlatti resulta excesivamente seca. Las obras de D. Scarlatti saltan al oído que están destinadas al clave. Lo mejor, las versiones de Trabaci. (6,5 en ambos Scarlattis y 7 en Trabaci.)

**Sonido:** Buena toma del instrumento (de bello timbre, por

cierto), que suena claro en todo momento (7,5).

**Conclusión:** Disco quizá no demasiado importante, pero de muy agradable escucha.—**E. M. M.**

SCHUBERT, Franz: **Adagio para piano, violín y violoncello en Mi bemol mayor, op. 148, D. 897 («Nocturno»)**. **Sonata en La menor para «arpeggione» y piano, D. 821**. Trío de Milán: Bruno Canino, piano. Cesare Ferraresi, violín. Rocco Filippini, violoncello. Ricordi, RCL 27032. Precio: 700 pesetas. Importador: Ferysa.

**Obra:** Se recogen en este disco dos bellísimas composiciones de Schubert, especialmente la **Sonata para «arpeggione» y piano**. Esta es, para mi gusto, una de las más líricas obras de su autor, muy superior al **Nocturno**, presentado en la primera cara del disco.

**Interpretación:** A cargo del Trío de Milán en el **Nocturno**, y del pianista y «cellista» de dicho grupo, en la **Sonata**. La labor de los instrumentistas puede considerarse buena, aunque sin llegar, ni mucho menos, a lo genial. Por cierto que la **Sonata** es interpretada en violoncello, aunque en la carpeta se nos diga que lo que toca Rocco Filippini es un «arpeggione»... Quien mejor papel realiza es Bruno Canino, que se nos muestra como un estupendo músico de cámara. En cuanto al «cellista», su sonido es bueno, aunque a veces tengamos la sensación de que «rasca» un poco. El violinista es bueno a secas. En cualquier caso, la versión de la «arpeggione» no tiene nada que hacer ante la versión de Rostropovitch-Britten, o la de Storck-Kontarsky con «arpeggione» y piano de la época. (6,5.)

**Sonido:** No me parece óptimo, ni mucho menos. Creo que le falta claridad, escuchándose los instrumentos como a través de un velo. (6.)

**Conclusión:** Disco poco interesante.—**P. C. C.**

VIVALDI, Antonio: **Las cuatro estaciones** (transcripción para flauta y arcos, de Severino Gazzelloni). Severino Gazzelloni, flauta. Orquesta de Cámara de Venecia. Director, Maximiano Valdés. Dischi Ricordi. RCL-27028. Precio: 700 pesetas. Importador: Ferysa.

**Obras:** Los inconvenientes técnicos con que Gazzelloni se encuentra en esta transcripción se podrían resumir de la siguiente manera: ¿qué pasaría si no fuera él, o alguien parecido, el encargado de interpretarla?

**Interpretación:** Porque es casi imposible sacarla adelante si no se cuenta con un intérprete, técnica y, artísticamente hablando, de su talla. Y aun así todavía se pueden poner peros. Por ejemplo, en lo que se refiere a la traducción de los «legatos» de violín, o a la «flagrante» pérdida de la agilidad que se opera al pasar del violín a la flauta. Por esto las partes más bellas están en los movimientos lentos. La dirección de Maximiano Valdés es correcta, quizás algo contemplativa, un poco al borde de la decadencia, aunque de gran claridad y limpieza (conjunto, 7) (Gazzelloni, 9).

**Grabación:** Buena toma para el solista, lo cual no sucede para el resto, que suena algo metálico (7,5).

**Conclusión:** Registro muy recomendable a los amantes de la música barroca italiana, pero en especial a los «forofos» de esta obra en concreto, que, por fortuna, abundan mucho.—**P. G. M.**

EL ARTE DEL MADRIGAL: Obras de Vecchi, Gostena, Molinaro, Monteverdi, Lasso, Palestrina, Croce, Arcadelt, Marenzio. Madrigalistas de Génova. Director, Leopoldo Gamberini. Ars Nova, VST 6095. Importador: Ferysa. Precio: 700 pesetas.

**Obras:** Palestrina, Lasso, Monteverdi son nombres capitales y, sin embargo, ¿cuándo se oyen sus obras? (En España, nunca.) La selección incluida ofrece una visión, aunque muy incompleta, del arte polifónico de la segunda mitad del siglo XVI.

**Interpretación:** Las versiones que se dan, hechas con trazos demasiado gruesos y una línea

vocal no demasiado apropiada, quedan bastante exteriores a la esencia de las obras. Este defecto se acentúa en las composiciones religiosas. (6,5.)

**Sonido:** Bueno, teniendo en cuenta que es grabación de un concierto en una iglesia. (7.)

**Observaciones:** Señalar que la duración total del disco no alcanza ni los treinta minutos.

**Conclusión.**— Hermoso programa e interpretación algo decepcionante.—**E. M. M.**

HEAD ROOM (Disco de grabación directa). 10-Kiras Musical Works, LBR-1001 (Ed. canadiense).

**Grabación:** Soberbia.

**Interés musical:** Ninguno.

El único interés de este disco de Head Room es la grabación. Hacen un «rock» mimético del de la costa oeste durante la segunda mitad de los sesenta, pero con una capacidad de engendrar tedio al oyente que resulta meritoria. Les puedo jurar que oír este disco me costó un soberano esfuerzo, y ninguno de mis amigos «rockeros» pudo con él. Pero tiene el atractivo de ser una grabación directa al disco. El sistema es muy sencillo; se basa en la toma de sonido mediante una esfera con micrófono adosado en los polos—con lo que se asemeja a una cabeza humana—, que capta el impulso acústico y lo transforma en eléctrico, que es utilizado en la grabación directa del disco. La calidad de sonido es soberbia, pero tiene la pega de no admitir correcciones ni grabaciones, por lo que es un método inapropiado para el «rock», ya que éste exige manipulación de la grabación si se quiere conseguir un equilibrio dinámico entre los instrumentos amplificadas—al margen de los retoques en la grabación—. Puede, sin embargo, ser método de elección en la música culta, tanto por calidad sonora como por captar una interpretación real y no manufacturada.—**X. M. C.**

L' O B O E CONTEMPORANEO: Obras de Francesco Valdambri, Yoritsuné Maturaira, Lawrence Singer, Giuseppe Sino, poli, Bruno Maderna y Bruno

Bartolozzi. Lothar Faber, oboe, oboe «d'amore», corno inglés, «mussette» y «heckelphone». Francesco Valdambri, piano. Käte Wittlich, piano, clavicémbalo y celesta. Vincenzo Saldarelli, guitarra. Italia - Suvini Zerboni. I.T.L., 70036. Importador: Ferysa. Precio: 700 pesetas.

**Interpretación:** Presumiblemente excelente.

**Grabación:** 9.

Con ocasión de hablar del disco, de Severino Gazzelloni, **Il flauto contemporáneo**, tuve oportunidad de comentar brevemente el interés de los instrumentos de viento en la música contemporánea. En esta ocasión, el gran oboísta Lothar Faber presenta un recital dedicado a diversas formas de entender la nueva música, desde las posturas neonacionalistas de Matsudaira hasta la ampliación instrumental planteada por Singer y los «puzzles» de Bartolozzi. Disco de alto atractivo no sólo por su valor informativo, sino también por el «buen hacer» de los autores.—**XMCA.**

MUSICA RENACENTISTA Y CONTEMPORANEA: Obras de Gastoldi, Rossi, Frenzoni, Bargnani, Marx, Piubeni, Fermi, Frigyesfi Donella y Heisinger. Grupo de Metales de la Arena de Verona. CIME. Ars. Nova. ANC 25002. Precio: 700 pesetas. Importador: Ferysa.

**Obras:** Calidad bastante dudosa. La parte contemporánea es mala sin paliativos, en especial la execrable **Piccole Suite**, de Piubeni, y la hueca **Marcha para timbal y metales**, de Heisinger.

**Interpretación:** ¿Hay algo que interpretar? Las composiciones del Renacimiento están tocadas con poco estilo y menos convicción, poniendo de relieve la poca firmeza de los planteamientos que se han hecho para su realización. En algunos momentos llega a alcanzarse lo correcto. (5.)

**Sonido:** Suficiente, aunque con poca presencia. (6,5.)

**Conclusión:** Disco que casi nada aporta, a no ser una serie de nombres, en su mayoría, a olvidar.—**E. M. M.**

# LIBROS

RITMO tiene como norma procurar mejorar constantemente la información a los lectores. En diversas ocasiones se ha intentado organizar una sección dedicada a la recensión y crítica de libros de música o sobre música y músicos. Parece que ha llegado, al fin, el momento de presentarle desde la esperanza de que su periodicidad y continuidad sirvan eficazmente a nuestro propósito informativo.

Se hace cargo de la Sección, de su organización y coordinación, el ilustre musicólogo José López Calo, S. J. Su nombre es para RITMO garantía de conocimiento, responsabilidad y amor a la Música y a la tarea bien hecha. López Calo no firmará todas las recensiones; pero a él va a corresponder la principal responsabilidad, y también el mérito, de que la nueva sección grane y dé el fruto que esperamos de ella: Llegar a proporcionar al lector información orientativa sobre la mayoría, sino todos, de los libros «musicales» que se editan en España.—**ANTONIO RODRIGUEZ MORENO, Director.**

## INTRODUCCION

Con gusto he aceptado la invitación del señor director de RITMO, de hacerme cargo de la sección de recensiones bibliográficas de esta Revista. Y entre los libros que la misma Revista me han entregado para presentar y los que me han llegado por otros conductos, he querido, deliberadamente, comenzar este mi primer trabajo por una serie de obras que considero un símbolo de la actual producción musical y musicográfica en España: las ediciones «Urtext», que la Casa Real Musical ha comenzado a publicar recientemente. Todo un símbolo, digo, porque juzgo esta iniciativa como una de las más prometedoras de las no escasas actualmente en marcha entre nosotros. Y de las varias ediciones **Urtext** ya publicadas, comienzo por la de una obra que nos es muy familiar a todos los músicos, y cuya importancia trascendental para la historia de la música no necesita ser comentada: las **Sonatas para piano**, de Beethoven. En los meses siguientes espero seguir comentando las demás obras de esta colección ya publicadas. Pero antes de tratar directamente de las sonatas beethovenianas creo deber decir unas palabras sobre las ediciones **Urtext** en general.

«Urtext», como es bien sabido, significa, etimológicamente, texto primitivo, de donde pasó a significar «texto original»; en la práctica de las ediciones musicales (y no musicales, porque el término se usa también para otros tipos de ediciones) significa una edición ajustada a la mente definitiva del autor —en cuanto esto es posible, claro está—. Tiene muchos puntos en común con «edición crítica». Pero se diferencian también en varios, y, en concreto, en uno fundamental: la edición crítica, generalmente, escoge, entre los varios textos más autorizados de una obra, uno, que el encargado de preparar la edición considera, por las razones que sean, digno de tal elección, y presenta luego las variantes que ofrecen las diversas «fuentes». La edición «Urtext», en cambio, trata de establecer el texto que en la mente del autor pueda ser considerado definiti-

vo. Para ello se vale de manuscritos, ediciones originales, correcciones del autor, etcétera. Y aunque, frecuentemente, también los «Urtext» presentan algunas variantes al texto que se establece, esto no es esencial al concepto de «Urtext», como lo es, en cambio, al de «edición crítica».

Naturalmente, establecer un «Urtext» o «texto original que represente la versión definitiva que de una obra tuvo su autor» es empresa más que difícil, en muchos casos imposible. Y de hecho, cuando un «Urtext» tiene varias ediciones, suelen las sucesivas introducir cambios (sea en las notas, en los signos de fraseo, etc.), según las sucesivas investigaciones vayan aconsejando.

Pero, no obstante estas inevitables imperfecciones, las ediciones «Urtext» gozaron, desde su aparición, de un prestigio universal, entre los músicos prácticos como entre los musicólogos. Por eso, esta feliz iniciativa de Real Musical, de hacer accesibles en España los «Urtexts» no puede menos de causar profunda alegría a todos los músicos españoles, sean de la especialidad que sean. Porque desde ahora ya no tendremos que sufrir los trabajos y dispendios que todos hemos tenido que afrontar para hacernos con estas ediciones, imprescindibles en la biblioteca de todo músico que tome en serio su profesión.

Hubo varias editoriales que han lanzado, y siguen lanzando, ediciones «Urtext», pero la más famosa —y, si no me engaño, la primera de todas— es la de Viena, la Wiener Urtext Edition, que es la que ha servido de base para la edición española.

Esta edición española utiliza las planchas originales de la de Viena. Pero todos los textos literarios, tanto en los prólogos como en el cuerpo de las obras, han sido traducidos al español. Debo añadir todavía, para terminar esta introducción, que la edición española de estos «Urtexts» es cuidadísima y de una gran nitidez. Todos los fascículos que poseo están impresos en papel hueso y encuadernados en rústica, con cubierta roja, uniforme en todos ellos.

Tras esta introducción, paso a presen-

tar la edición completa de las **Sonatas para piano** de Beethoven, empezando por su descripción bibliográfica.

L. van BEETHOVEN: **Sonatas para piano**. Revisadas sobre los autógrafos y primeras ediciones por Heinrich Schenker. Versión española de Ramón Barce. Real Musical, Madrid, 1978, cuatro cuadernos, con paginación correlativa: Cuaderno 1.º, **Sonatas 1-7** (págs. 1-142); Cuaderno 2.º, **Sonatas 8-15** (págs. 143-284); Cuaderno 3.º, **Sonatas 16-23** (págs. 285-443); Cuaderno 4.º, **Sonatas 24-32** (págs. 444-615).

Cada cuaderno lleva, además de un retrato de Beethoven y un facsímil del autógrafo de una sonata, y del índice temático de los cuatro cuadernos, los prólogos de Schenker y Ratz, y el de los encargados de la edición de los «Wiener Urtexts», Karl Heinz Füssli y H. C. Robbins Landon. Todo lo cual se repite invariado en los cuatro cuadernos.

De esos prólogos el más importante es el de Schenker, porque expone las bases sobre las que está hecha la edición: partiendo del hecho de que Beethoven siempre estuvo insatisfecho de las ediciones de sus obras, y de que él utilizaba para caso la grafía que juzgaba más adecuada para expresar su pensamiento, trata de establecer un texto lo más fiel posible al pensamiento de Beethoven.

Al contrario de los cuatro prólogos de la edición alemana, que, como ya he dicho, se repiten invariados, los que Ramón Barce añade cambian con cada cuaderno, pues en cada uno de ellos explica algunas de las características de las sonatas incluidas en él, sobre todo por lo que se refiere al piano, para el que Beethoven compuso esas sonatas en particular. Copia, además, y en su lenguaje original, los títulos de cada una de las sonatas (o grupos de ellas) que en ese cuaderno se incluyen.

Estos prólogos de Ramón Barce son muy importantes no sólo por esas notas sobre los diversos pianos que Beethoven fue poseyendo y su influjo en el desarrollo de su música pianística, sino porque añaden observaciones del máximo interés para la recta interpretación de algunos pasajes particulares significativos desde el punto de vista de la evolución del piano de Beethoven.

Sólo echo de menos, en esas notas de Ramón Barce —y puestos en el punto que él se propuso explicar, o sea, digámoslo una vez más, la evolución del piano de Beethoven en cuanto sirve para explicar algunos de los aspectos de las sonatas—, que no haya hecho una observación general, que podía dar mucha luz para la recta inteligencia e interpretación de algunos de estos pasajes: que los pianos

que Beethoven poseyó, y para los que él compuso sus sonatas, incluidos los últimos que conoció (y a fortiori los primeros), estaban muy lejos de la sonoridad de los pianos actuales. Y si bien es verdad que esto debiera ser conocido de todos, en particular de los pianistas, y que debiera ser aplicado a la interpretación de estas sonatas, en realidad no es así. Y el resultado de esto es una alteración del sonido en varios pasajes de algunas sonatas, en particular en las regiones bajas y en el uso del pedal —baste pensar en ciertos pasajes del último tiempo de la **Sonata en Do sostenido menor («Claro de luna»)**...—. Bien es verdad que incluso cualquier aficionado puede constatar todo esto oyendo los discos que existen grabados en alguno de los pianos de Beethoven, o en otros de la época que se conservan; pero pienso que no estaría demás el recordarlo expresamente, para que cada uno sacase las imprescindibles consecuencias. En suma: que estas notas preliminares de Ramón Barce están tan bien hechas, que sólo se echa de menos en ellas el que no sea más completas y extensas.

Es imposible, lógicamente, descender aquí a los numerosos detalles de grafía, signos dinámicos y expresivos, ligaduras, etcétera, etcétera, y aun de notas musicales (pues en esto último, en particular, esta edición se ajusta estrictamente a la mente de Beethoven, sin hacer concesiones a los cambios habituales), que convierten esta obra en insustituible en la biblioteca de todo el que esté interesado en las **Sonatas** de Beethoven para piano.—**JOSE LOPEZ-CALO**

**BAGÜES, Jon: Catálogo del antiguo archivo musical del Santuario de Aránzazu.** San Sebastián, Ediciones de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979. 387 págs.

Este libro tiene un doble origen inmediato: por una parte, el Archivo de Com-

positores Vascos («Eresbil»), de Rentería, ideado y dirigido por José Luis Ansorena; y, por otra, el Centro de Documentación Musical de la Universidad Autónoma de Barcelona, fundado y dirigido por Francisco Bonastre. En el primero adquirió Juan Bagües los conocimientos previos fundamentales sobre la música vasca en general, y sobre Aránzazu en particular; en el segundo, la técnica de catalogación, que convierte a un entusiasta aficionado en un profesional.

Por supuesto, detrás de todo ello, y como fundamento de todo, están las cualidades personales de Juan Bagües, su entusiasmo, su capacidad de trabajo, sin las que no sería posible una obra tan difícil como ésta.

El resultado es este libro, tan admirable por tantos conceptos, y que tan estupendas sorpresas nos depara según lo vamos leyendo: por el número e importancia de las composiciones que el archivo de Aránzazu alberga, por la abundantísima documentación de primera mano y la información bibliográfica que maneja, por su cuidada edición... En fin, porque, como dice Francisco Bonastre en la «Presentación», su joven autor «es hoy ya más que una promesa» de la musicología española.

Este libro, en su primera redacción, sirvió como tesina de licenciatura de su autor en la Universidad Autónoma de Barcelona, bajo la dirección de Francisco Bonastre, y a ello se refieren varios de sus «prolegómenos». Después de los cuales hay unas breves notas históricas sobre «la música en Euskal-Herría en los siglos XVII y VIII» y sobre el Santuario de Aránzazu. Siguen (págs. 23-44) un importante capítulo sobre la capilla de música del Monasterio, incluidos los datos sobre órganos y organeros; otro (págs. 45-63) sobre «Datos biográficos de los compositores vascos» que aparecen en el catálogo; una sucinta, pero completa relación de

los varios intentos de catalogación del Archivo, y, finalmente (págs. 69-76), las abundantes noticias críticas o documentales, en número de 201.

El catálogo propiamente dicho comienza en la página 81. Va precedido de claras normas para su utilización y de lista de abreviaturas. Está dividido en cuatro secciones —música vocal religiosa, música vocal civil, música instrumental y varia—. La parte principal es la primera, catalogada por orden alfabético de autores, y que incluye un número excepcionalmente alto de anónimos, cerca de la mitad de las obras catalogadas, cosa que no es frecuente en los archivos españoles de música.

La catalogación es detalladísima, sin que se eche de menos en ella elemento alguno que pudiera interesar a un lector normal.

Varios importantes apéndices documentales y detallados índices, más la bibliografía consultada (sus títulos aparecen, de hecho, casi en su totalidad, citados en las notas críticas y bibliográficas) completan este interesantísimo libro, que tan gran servicio está llamado a prestar a la musicología española.

Únicamente le pondría dos reparos: uno, el tipo de letra, excesivamente pequeño, que hace la lectura un poco dificultosa y cansada; y otro, el sistema adoptado para la transcripción de textos, que no sólo no resuelve las abreviaturas ni unifica la ortografía, sino que, en un afán de fidelidad de reproducción del original, llega a lo que me parece una exageración, señalando con barras inclinadas las líneas de los textos de los apéndices documentales. Detalles todos que no sirven para nada y, en cambio, dificultan el uso de obra tan importante, útil e incluso amena, al menos para uno que se interese por estos temas, que es a quien, evidentemente, va dirigida.—**JOSE LOPEZ-CALO**

(Viene de la pág. 7.)

8.º Hoy día no es fácil hablar de mejor o peor Casa grabadora. De nuestras críticas se desprende que todas hacen buenas y malas aportaciones en ese sentido.

9.º Escasas posibilidades de antologías «jazzísticas» en nuestro país. Tienen interés la colección «Jazz Spectrum» (Vogue) y «Selector» (Phonic). Movieplay tuvo una pequeña Historia del «Jazz» muy desigual, con antiguas grabaciones de Armstrong, Fitzgerald, Rorsey, Ellington, Bechet, Basie, Goodman... En Francia, donde existe una tradición «filojazzística» conside-

nable, puede usted proveerse mejor. Si va a París, acuda a las tiendas del Barrio Latino.

10.º También hay escasez. Polydor no publica aquí su sello «Avantgarde». Muy interesante «Wergo» (Hispanvox) y, en música española, la edición de la A. C. S. E. (Movieplay).

11.º Aquí hay que acudir a la firma «Chant du Monde», francesa.

12.º Tal vez, en lo que se refiere a cintas normales, la relación calidad-precio es más ventajosa en la marca TDK, aunque puede usted comprender que aquí caben opiniones diversas.

13.º RITMO dedica también su atención a la publicación de libros. En sus páginas puede

usted encontrar respuesta. Usted señala colecciones de interés, como las biografías de Espasa-Calpe (casi todos sus números son traducción de una colección francesa; lástima que la elegida no haya sido Solfèges, de las Editions du Seuil). De interés pueden resultar algunos libros aislados, como los de Rialp o Istmo. Pero hay escasa producción. ¿Por una escasa demanda?

En cuanto a la limpieza y conservación de los discos, puede consultar el trabajo de Alfredo Orozco publicado en nuestro número 484.

Gracias por su apoyo, pero la próxima vez procure ser menos desbordante. Se lo agradeceremos mucho. LA REDACCION.



**JOSE NAVARRO BOTELLA**

Gran Avenida, 36 - Teléfono 38 28 76

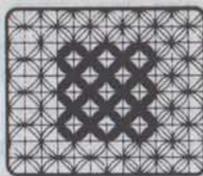
Martínez Anido, 37

ELDA (Alicante)

VAC O REC limpiadiscos antiestático. Si no lo conoce, pida folletos y se los mandaremos sin gastos por su parte.

DISCOS. Seguimos enviando por correo los que nos piden.

ORGANOS, PIANOS KIMBALL, GUITARRAS, y un extenso surtido en Música. Haga música jugando con un órgano BONTEMPI, desde 5.000 pesetas hasta 99.500 pesetas.



**ERIC SATIE**

An Eric Satie entertainment, songs and music  
Meriel Dickinson (Mezzo-soprano)  
Peter Dickinson (Piano)  
RHS 338 (Unicorn)  
P.V.P.: 895,- ptas.

**SZYMANOWSKI**

Symphonie Concertante, Op. 60  
Felicia Blumental (Piano)  
Polih Radio Symphony Orchestra of Katowice  
Dir. Kazimierz Kord  
RHS 347 (Unicorn)  
P.V.P.: 895,- ptas.

**GREENSLEEVES**

Varios temas  
John Williams (Guitar)  
John Wilbraham (Trumpet)  
Jack Brymer (Clarinet)  
The City of London Junior Chamber Orchestra  
Dir. Malcolm Henderson  
MS 1000 (Unicorn)  
P.V.P.: 895,- ptas.

**RAFF**

Symphony núm. 5  
London Philharmonic Orchestra  
Dir. Bernard Herrmann  
UNS 209 (Unicorn)  
P.V.P.: 895,- ptas.

**NIELSEN**

Wind Quintet Op. 43

**HINDEMITH**

Kleine Kammermusik Op. 24 núm. 2

**MILHAUD**

La Cheminée du Roi René, Op. 205  
The Danish Wind Quintet  
RHS 366 (Unicorn)  
P.V.P.: 895,- ptas.

**MUZIO CLEMENTI**

L'Opera per pianoforte 1  
Tre sonate Op. 40 nos. 1, 2, 3  
Tre sonate Op. 50 nos. 1, 2, 3  
María Tipo (Pianoforte)  
1ª. Grabación Mundial  
ITL 70035 (3 Lps.) (Italia)  
P.V.P.: 2.550,- ptas.

**GIOACHINO ROSSINI**

Tencredi (Opera completa)  
Fiorenza Cassotto, Lella Cuberli  
Werner Müller, Lucia Rizzi  
Coro di Radio Colina (WRD)  
Cappella Coloniensis  
(Con instrumentos originales)  
Dir. Gabriele Ferro  
ITL 70070 (3 Lps.) (Italia)  
P.V.P.: 2.550,- ptas.

**FIORENZA CASSOTTO CANTA VERDI**

Nabucci (selección)  
Il Corsario (selección)  
Ernani (selección)  
Don Carlo (selección)  
Un ballo in maschera (selección)  
Fiorenza Cassotto, (soprano)  
Royal Philharmonic Orchestra  
Dir. Nello Santi  
ITL 70049 (Italia)  
P.V.P.: 850,- ptas.

**GIOACHINO ROSSINI**

Edipo a Colono (Música de escena)  
Nicole Ghiuselev (basso)  
Ambrosian Singers  
Philharmonic Orchestra  
Dir. Claudio Scimone  
1ª. Grabación Mundial  
ITL 70054 (Italia)  
P.V.P.: 850,- ptas.

**MANUEL DE FALLA**

Composiciones per pianoforte  
Nikita Magaloff (Pianoforte)  
RCI 27026 (Ricordi)  
P.V.P.: 850,- ptas.

**BENEDETTO MARCELLO**

12 sonate per flauto e clavicembalo  
1ª. Grabación Mundial  
Severino Gazzelloni (Flauta)  
Bruno Canino (Clavicembalo)  
RCL227001 (2 Lps.) (Ricordi)  
P.V.P.: 1.700,- ptas.

**S. RAVINSKI**

Dumbarton oaks-tango  
Ragtime-dances concertantes  
London Sinfonietta  
Dir. Riccardo Chailly  
RCL 27037 (Ricordi)  
P.V.P.: 850,- ptas.

**GIACOMO PUCCINI**

Turandot  
Giña Cigna, Francesco Merli, Magda Olivero  
Orchestra sinfónica e Coro della Radio  
Televisione Italiana  
Dir. Franco Ghione  
LPO 2028 (3) (Cetra Estudio)  
P.V.P.: 2.100,- ptas.

**CESARE SIEPI**

Selecciones de:  
I vespri siciliani, Don Carlo,  
Nabucco, Ernani, Don Giovanni,  
Sonnambula, La clumnia, Mefistófele  
Cesare Siepi (basso)  
Orchestra Sinfónica di Torino, della  
Radiotelevisione Italiana  
Dir. Arturo Basile y Alfredo Simonetto  
LPO 2034 (Cetra Estudio)  
P.V.P.: 700,- ptas.

**MAGDA OLIVERO**

Selecciones de:  
Turandot, La bohème, Manon,  
Gianni Schicchi, Luis, Manon Lescaut,  
Iris, Resurrezione  
Magda Olivero, soprano  
Orchestra Sinfónica di Torino della  
Radiotelevisione Italiana  
Dir. Alfredo Simonetto y Arturo Basile  
LPO 2041 (Cetra Estudio)  
P.V.P.: 700,- ptas.

**FRESCOBALDI**

Toccatte, Canzoni, Capricci, per organo  
Org. Luigi Ferdinando  
OCL 16043 (Ricordi)  
P.V.P.: 720,- ptas.

**ROSSINI**

La pietra di paragone  
Beberly Wolff, Elaine Bonazzi,  
John Reardon  
José Carreras, Justino Díaz  
The Clarion Concerts, Orchestra e Corus  
Dir. Newell Jenkins  
OCL 16061 (3 Lps.)  
P.V.P.: 2.160,- ptas.

Para los pedidos de provincias donde no exista establecimiento/s distribuidor/es de nuestros discos de importación, pueden dirigirse al Servicio de envíos por correo de FERYSA (Apartado, 151036, de Madrid).

Relación de establecimientos donde ya existe departamento de discos de importación, y en donde podrá encontrar mensualmente todos nuestros lanzamientos.

**ALFARO**

Fueros, 21  
VITORIA

**DISCOTECA**

San Bernardo, 75  
GIJON (Asturias)

**DISCOTECA**

Toreno, 14  
OVIEDO (Asturias)

**DISCOTECA**

José Cueto, 6  
AVILES (Asturias)

**DISCOTECA**

Jovellanos, 2  
PALMA DE MALLORCA

**AIXELA**

Rambla de Cataluña, 13  
BARCELONA - 7

**ALGUERO**

Balmes, 199  
BARCELONA- 6

**CASA WERNER**

Fontanella, 20  
BARCELONA - 10

**DISCO 100**

Escorial, 100  
BARCELONA - 24

**FIDEL COLOR**

Pl. Universidad, 8  
BARCELONA - 7

**PAER**

Diagonal, 590  
BARCELONA - 21

**VIDOSA**

Balmes, 335-343  
BARCELONA- 6

**ELISIA**

Duque de Tetuán, 15  
CADIZ

**ABRINES RADIO**

Dr. Ramón y Cajal, 12  
JEREZ DE LA FRONTERA  
(Cádiz)

**ALMACENES FUENTES**

**GUERRA**  
Cruz Conde, 30  
CORDOBA

**BAMBUCO**

Angel, 10  
LA CORUÑA

**MUSICAL EIXIMENIS**

Eiximenis, 18  
GERONA

**MUSICAL EIXIMENIS**

Vilafant, 51  
FIGUERAS (Gerona)

**UGARTE**

Fuenterrabía, 20  
Paseo Colón, 17  
SAN SEBASTIAN

**ELISIA**

Granada, 5  
MALAGA

**S.A. LAINZ**

Puente, 2  
SANTANDER

**DISCOS XIDAS**

Carmen, 5  
LEON

**RADIO ALFA YEBENES**

Pl. del Callao, 8  
MADRID - 13

**LIBRERIA CARRERA**

Marqués de Valladares, 59  
VIGO (Pontevedra)

**CHASTON**

Mártires de la Patria, 45  
PAMPLONA

**LA CASA DEL SIGLO XV**

Juan Bravo, 32  
SEGOVIA

**CASA DAMAS**

Sierpes, 61  
SEVILLA

**VIUDA DE M. ROCA**

Cirilo Amorós, 8  
VALENCIA - 4

**MUSICA Y QUINIELAS**

Pl. Mayor, 15  
VALLADOLID

**PALACIO DE LA LUZ**

San Miguel, 10  
ZARAGOZA

# NUESTRA MUSICA

Por XOAN M. CARREIRA

Rogelio Groba nació en Guláns el 16 de enero de 1930. Este pequeño pueblecito del Ayuntamiento de Pontearreas (Pontevedra) posee una muy rica tradición musical, de la cual es partícipe importante la familia de los Groba, lo cual influyó, evidentemente, en el compositor desde que conserva memoria. Inicia sus estudios en Vigo y cursa los de Composición en Madrid; los concluyó con el Premio Conservatorio. Luego emigraría a Suiza, tras varias experiencias como director de banda, y allí tuvo ocasión de estudiar con figuras del mundo musical helvético y de conocer duros momentos en la búsqueda de medios de supervivencia, incluso en trabajos no musicales. En 1968 vuelve a Galicia para dirigir la Banda Municipal de A Coruña, y luego el Conservatorio Profesional. Su sorprendente capacidad de trabajo le permite fundar la Orquesta da Coruña, instrumento importantísimo para el desarrollo de la pobre sociedad musical gallega.

La vuelta de Groba a Galicia supone un impulso antes desconocido a nuestra vida musical. No se trata sólo de que un compositor laico desarrolle su carrera en el país, sino que su producción esté pensada, en gran parte, desde y para Galicia y para sus posibilidades interpretativas. Posibilidades interpretativas de las que él es, en parte, responsable ya desde el «podium» de la Banda (que posibilitó la actual categoría de ésta y que de ella naciera un quinteto de viento de calidad), ya a través de sus experiencias como director de varios coros de aficionados y la creación del Coro de Cámara del Conservatorio, ya desde la creación y educación de una orquesta de plantilla clásica, ya desde su posición de director del Conservatorio. Su labor como pedagogo ha fructificado en este curso, al coincidir, por vez primera en la historia de nuestra música laica, tres estudiantes de Composición que no precisaron emigrar para lograr su formación académica. Y quisiera insistir en este aspecto del pedagogo, pues creo que la enseñanza es una de las grandes vocaciones de este hombre, que ha sabido conservar —en palabras de un gran compositor vasco— lo que de positivo tienen los hábitos del viejo maestro que muestra a sus discípulos los secretos de un artesanazgo.

Entre los reconocimientos recibidos por Groba destacaría el nombramiento como Académico numerario de la de Bellas Artes «Nuestra Señora del Rosario», la recepción del Premio Internacional de Composición «Dante Luini» o la concesión, en 1979, del Premio de la Crítica musical de Galicia.

Su catálogo es muy extenso, y mencionaré sus cuartetos, sus cantatas y su producción orquestal, **Coruñesas**, **Ignis coronat opus** y los **Conciertos «Malleus animatus»** y **Coexistencias**, para piano, y **Gulansés**, para flauta, sin olvidar su espléndida y numerosa producción de «lied» y obras corales. La estética de Groba ha seguido caminos distintos de la derivada del dodecafonismo, al intentar tomar como base de su sistema musical el mundo sonoro gallego, no sólo la música folklórica, sin olvidar que es un compositor europeo que no renuncia a la historia de su cultura, como demuestra su dominio del oficio compositivo dentro de los recursos tradicionales. Una atenta audición de su música nos revela el rigor con

## Compositores españoles, en la madurez de los cincuenta años (III)

### ROGELIO GROBA

el que los ordenadores sintácticos tradicionales sirven a un material frecuentemente antropológico en la construcción de un lenguaje personalísimo. Dos grandes composiciones son de obligada mención al referirme a Groba; Beethoven —con cuyos tensores sintácticos guarda semejanza el discurso graviano— y Bartok, cuyo interés por la música popular como origen de una gramática autónoma es paralelo, salvadas las distancias, al trabajo desarrollado por el gallego.

Clasificado como miembro de la «generación del 51», ha cumplido en 1980 cincuenta años, y nos parece imprescindible conversar con él al llegar una edad que marca a menudo la entrada en el período más creativo de un compositor.

**Xoan M. Carreira.—A menudo has hablado y escrito acerca de las diferencias entre un lenguaje nacionalista y un lenguaje nacional, al referirte a la composición musical.**

Rogelio Groba.—Me parece productivo hablar de compositores nacionales y nacionalistas. El compositor nacional es capaz de sintetizar esencialmente la forma de sentir y pensar característica de un pueblo con personalidad diferenciada. De manera que el com-



ROGELIO GROBA. (Foto BLANCO.)

positor, aun adoptando una estética universal, no pierde su carácter nacional. Esto lo hallamos en compositores que, utilizando las mismas herramientas estilísticas que otros, le imprimen a su obra un marchamo nacional inconfundible. Así, los músicos concretos franceses se diferencian de los germanos; los dodecafónicos galos se distinguen de los austríacos; lo cual es resultante, más que nada, de una estructura mental que no pierde su identidad. Pero podemos seguir aportando ejemplos: Guridi, escribiendo *La Meiga*, para la que utiliza materiales étnico-galaicos, no deja de ser vasco. Rimski-Korsakov, en su *Capricho español*, tampoco pierde su nacionalidad rusa. En este sentido, lo nacional tiene raíces mucho más hondas que lo nacionalista. Lo nacional no suele ser asequible a compositores de débil personalidad. Suelen presentar esta característica los superdotados capaces de identificarse con todo lo que les circunda, con el factor mesológico, tanto espiritual como material, que de manera a veces inconsciente se traduce en visos de originalidad inconfundible. Así, en arte, cabe hablar de «espíritu germano», «galo», «anglosajón», «español», etcétera. El nacionalismo es mucho más superficial. Se halla a nivel de materiales, pero no «texturales», no formales, y sobre todo no espirituales.

**X.M.C.—Ya que mencionas ejemplos concretos, vamos a hablar sobre algunos casos de importancia especial. Comencemos con Igor Strawinski.**

R.G.—Strawinski es un compositor nacional. Su característica fundamental está en su genial intuición. Es una especie de abeja capaz de libar en cualquier estética ajena y transformarla en un producto strawinskiano. Nunca deja de ser Strawinski y, por tanto, nunca deja de ser ruso. Sin embargo, y basándonos en su obra, se puede afirmar que su mayor grandeza estética la halla cuando adopta una actitud plenamente nacional. Es, por otra parte, un caso insólito. Crea con tal originalidad y libertad, que no se le puede tomar como punto de partida, a excepción de sus hallazgos rítmicos, cuyos presupuestos pueden valer para otras actitudes. Asimismo nos da ejemplos de un liberalismo sin precedentes en la historia.

**X.M.C.—Béla Bartok.**

R.G.—Bela Bartok constituye un caso muy aparte. El talento es superior al estrawinskiano. Primero asimila todo lo que hay que asimilar de los demás, incluyendo al propio Strawinski. Se hace con una extensa experiencia estética étnico-primaria y llega a una actitud nacional plenamente lograda, sin apartarse nunca de ella, aun cuando utilice de forma directa o imaginaria materiales folklóricos. Bela Bartok codifica, acaso, sin pretenderlo. En su arte hay un marcadísimo progresismo de lo heredado del hacer clásico, en cuanto a forma; del hacer impresionista, en cuanto a color, y un acentuado estrechamiento heterofónico, que le llevará posteriormente a lo abstracto, ya presente, aunque efímeramente, en algunas de sus obras. Supone, representa otro papel histórico, porque establece una especie de puente entre el pasado y el futuro dentro del cosmos nacionalista, que él eleva a categoría de nacional con su personalidad forjada a base de perseverancia, de credo; en suma, de una férrea y profética vocación.

**X.M.C.—Y don Manuel de Falla.**

R.G.—A Falla no podemos parangonarlo con ninguno de estos casos. Se desenvuelve entre una actitud nacionalista y nacional. Es poco fecundo y fluctuante en la obtención del valor axiológico. Se le valora más por su incidencia en la audiencia que por el valor intrínseco de su obra, en un país que no se caracteriza, precisamente, por la ponderación. Yo preferiría hablar de Isaac Albéniz,



REVISION DEL TRABAJO REALIZADO.



UN MOMENTO DE LA ANIMADA ENTREVISTA DE NUESTRO COLABORADOR XOAN M. CARREIRA CON ROGELIO GROBA.

de Cabezón, de Victoria, etcétera, que constituyen un ejemplo nacional permanente.

**X.M.C.—¿Cómo interpretas la historia de la composición gallega, desde esa perspectiva?**

R.G.—Musicalmente, más que historia, tenemos impulsos históricos. E incluso me atrevería a decir que no revisten este valor. Se trata, más que nada, de impulsos aislados. No nos ha faltado talento, pero las estructuras socio-económicas y políticas configuraron un ambiente solamente propicio a la «eclosión» del hecho anecdótico. No hubo constancia en la creatividad musical a través de los siglos. El trabajo creacional se realizó, frecuentemente, fuera del país, perdiéndose casi en su totalidad. Así, nos encontramos con un pasado que no nos sirve, con un pasado carente de contenido, y por ello nos vemos en la necesidad de practicar el absentismo para de este modo evitar, en lo posible, el contagio de lo mediocre, de la falta de calidad.

**X.M.C.—La disculpa para esta conversación es tu cumpleaños. ¿Cómo ves tu posición dentro de la llamada generación del cincuenta y uno?**

R.G.—El hecho de que a mí me enmarquen dentro de la generación del cincuenta y uno, o cesárea, según palabras de Enrique Franco, se debe a una aleatoriedad ajena por completo a mi voluntad. Sin embargo, sí tengo en común con esta generación, y este algo está, precisamente, en que participé de las mismas fuentes de información pedagógica, viví unos momentos musicales y políticos afines y sobre el mismo escenario. Por lo demás, mi situación particular, mi credo estético, mis criterios filosóficos, etcétera, nada tienen en común con aquella. Pero es esta actitud personalista la que, al hacerse extensiva a toda la generación cesárea, le proporciona una riqueza, una heterogeneidad y una pujanza sin precedentes en la historia de nuestra música.

**X.M.C.—En el último cuarto de siglo, y siendo ya elemento de estudio histórico gran parte de las convulsiones producidas por las nuevas gramáticas musicales, ¿cómo interpretas la actual situación de la composición internacional tanto en nuestra sociedad musical como en la europea?**

R.G.—La composición musical a nivel nacional y europeo acusa una decadencia imaginativa sin precedentes. El considerar caduco el sistema tonal, llevado a sus últimas consecuencias por la escuela de Viena representada principalmente por Schönberg, y la aparición de instrumentos electro-acústicos, hacen que la composición musical viva momentos de transición debidos a la subvaloración de los sistemas que se consideran agotados y al enfrentamiento con unos nuevos generadores de sonidos que aún no dominamos y cuyo alcance sólo podría medir la intuición futuróloga. A estos fenómenos emanados del constante caminar histórico —no sé si positiva o negativamente—, hay que añadir la actitud de ruptura con el pasado, que desemboca en la intención de hacer tabla rasa de valores lingüísticos incontrovertibles, y también las vigentes actitudes estéticas, de índole más constructivista que filosófica. El resultado cristaliza en una abstracción que se traduce en una personalidad colectivizada y en una pobreza imaginativa alarmante, velada por el término «vanguardismo», de lo que se aprovechan los sempiternos oportunistas, caracterizados por la carencia de la más elemental ética profesional y lógica experiencia técnica. Todo ello hace que el acto compositivo pierda valor social y se deteriore cada vez más al dar acceso a cualquier descualificada voluntad. En el momento actual, podemos establecer tres clases de creadores: a) Los empeñados en buscar originalidades sonoras que no van más allá del acto de información y que, en general, producen frustración. b) Los organizadores de espectros sonoros marginados

por los sistemas musicales históricos y que fueron base estructural de monumentos inamovibles, y c) Los auténticos compositores, cuyas concepciones se sobreponen a efímeros prejuicios de época, y que redundan en el logro de una obra caracterizada por la conjunción de la perfección estructural y el perenne espíritu que la anima y que nunca envejece.

**X.M.C.—Volviendo a ti, ¿qué significa componer en una sociedad musical deficitaria como es la gallega? No me refiero sólo a tu caso personal, sino que me intereso por el hecho mismo de componer en Galicia.**

R.G.—Componer en Galicia es componer en la soledad, en la indiferencia, sin acicates de ninguna clase, sin poder apoyarse en un pasado estrictamente galaico. Es suscitar envidias, mimetismos. Es dar lo que no te piden, y como no te lo piden, es pecar de vanidad para los ojos miopes. Es dar pruebas de una férrea esperanza de fe en lo que no voy a ver. Es manifestación de amor a un ente abstracto que se llama Galicia. Es dejar testigos de tu vida espiritual que no sabes por qué se inclina a la cristalización de obras que, a lo mejor, y ojalá que me equivoque, nunca podrán ser resucitadas de forma que su identificación sea el fiel reflejo de las ideas que las generaron. Es una necesidad más fuerte que la propia voluntad. Es una enorme felicidad, porque me permite disfrutar de la pasión, de mi mayor pasión, realizada en la primera y más importante fase de la obra musical, que es la expresión grafiada, y el ¡cómo no!, encontrarte con las opiniones más disparatadas, a veces acertadas y alguna que otra sincera, lo cual también es divertido para mi socarronería. Componer en Galicia, en mi caso concreto, no supone una hipoteca estética, porque aun estando fuera, experiencia que viví durante más de ocho años, dada mi estructura mental, forjada en la Galicia arcaica durante mis veinte primeros años de vida, seguiría teniendo las mismas concepciones.

**X.M.C.—De ello y de lo que antecede entiendo que te consideras como un compositor nacional**

R.G.—Me considero un compositor más nacional que nacionalista, condición a la que sólo tenemos acceso los que, por proceder de la auténtica Galicia, estamos en posesión de ciertas experiencias étnicas. Y los que somos suficientemente humildes como para acercarnos a obras con valor histórico para comprenderlas y asimilarlas, con objeto de que este esfuerzo se traduzca en el logro de unas herramientas artísticas que luego se presenten como formas personales, y también los que somos capaces de someternos a disciplinas académicas que sólo pueden anular la personalidad de quien nunca la tuvo.

**X.M.C.—Les digo a los lectores que tu papel como pedagogo es de importancia vital para Galicia. Me interesa que digas tú mismo qué es enseñar Composición en Galicia.**

R.G.—Enseñar Composición en Galicia es tener la santa y jobiana paciencia de esperar más de diez años para, al fin, encontrar algunos alumnos que se interesen, en principio, por las enseñanzas con auténtico valor musical. Enseñar Composición en Galicia es luchar con escasez de tiempo, con escasez de medios técnico-pedagógicos, en un panorama desolador y en una sociedad que adolece de los más elementales criterios de valoración artística y que, inconscientemente, comete injusticias, al sostener lo intrascendente, lo prosaico, lo que, en realidad, perjudica a la sensibilidad humana.

**X.M.C.—Uno de tus más viejos proyectos es el de instalar en el Conservatorio un laboratorio de electroacústica como elemento fundamental de formación pedagógica. ¿Cómo es esa importancia?**

R.G.—Tiene importancia pedagógica porque pienso que un centro docente debe tender a proporcionar al alumnado el máximo y actual nivel de preparación. El estudiante debe conocer, ante todo y sobre todo, su época. Si lo iniciamos en el uso de este nuevo material sonoro y ponemos a su alcance la experiencia que de ello se deriva, lo situamos en condiciones de poder colaborar en el desarrollo de la producción generada por este material, cuyo alcance es, de momento, imprevisible.

**X.M.C.—Tu lenguaje musical se considera a menudo como tradicional, sobre todo si se olvidan algunos de tus puntos de partida y el uso de elementos como la onomatopeya. ¿Consideras incorporables a tu lenguaje los instrumentos electroacústicos?**

R.G.—No los considero incorporables, sino que ya están incorporados hace tiempo. Pero no de una forma directa. Mi lenguaje ya abandonó el modelo vocal. Hace mucho tiempo que se desenvuelve en base a una conducta electroacústica, tanto desde el punto de vista horizontal como vertical. Mis texturas se sienten incómodas en verticalismos semitonales. Siento cada vez más la necesidad de dividir el tono en muchos niveles, en muchos microniveles.

**X.M.C.—Una pregunta más personal, como fin de conversación. ¿Cómo se siente un compositor al cumplir medio siglo?**

R.G.—Se siente con la experiencia que dimana de las vivencias de medio siglo de actividad y con la ilusión de poder acometer ambiciosos proyectos compositivos, sin olvidar que el hombre propone y Dios dispone...

# Sonola

LA MARCA DE LOS FAMOSOS



## Mariano Matabuena Val

Primer Clasificado Certamen Nacional Senior  
Murcia 1980

los mejores tocan

# Sonola

LOS MAS POPULARES ELIJEN LO MEJOR

REPRESENTANTE :

*Salvador Rodríguez Ubeda*

Vergara, 1 - Tel. 302.54.91 - BARCELONA (7)

# DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER

## XVII FESTIVAL DE LA OPERA DE MADRID (y II)

Se van a comentar a continuación, con cierto pormenor, los rasgos más relevantes de cada una de las representaciones integrantes de la segunda parte del Festival de la Opera de Primavera celebrado en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid. Como se verá, no ha habido tampoco este año grandes cosas, y los momentos más relevantes han sido, en realidad, aislados y perfectamente diferenciados de un todo en general mediocre, aun contando con la participación de la Opera de Berlín Este, cuyas actuaciones fueron comentadas en el número anterior de RITMO.

### «TURANDOT» (20-V-1980)

Totalmente de acuerdo con lo que hace unos meses exponían en las páginas de esta revista (número 499), desde Barcelona, «I Taddei»: el enfrentamiento de la Caballé al «rôle» de «Turandot» es «un riesgo inútil, porque su voz no podrá satisfacer la demanda «sine qua non» impuesta por Puccini: la de una potencia inusual en todos los registros para tesitura casi salvaje». Esto ha quedado palpablemente demostrado en las actuaciones madrileñas de la cantante catalana interpretando a la princesa oriental en el marco de unas funciones de muy baja calidad global. Hay, desde luego, unas condiciones vocales y «de carácter» mínimas que cualquier soprano que se acerque a esta parte debe cumplir: volumen, potencia, intensidad, vibración... Pero también se plantean otras exigencias tanto o más importantes, que si son bien atendidas pueden permitir el que no se den al completo aquéllas: exigencias interpretativas, de análisis y estudio, de visión del personaje, de dibujo y trazado de su psicología (dentro de lo que, deforma un tanto esquemática, previó Puccini). Puede que, partiendo de



LA «TURANDOT» DE MONTSERRAT CABALLÉ O LA HISTORIA DE UN «PECADO».

unas características vocales determinadas se plantee la interpretación bien desde el ángulo puramente dramático, dando al personaje su tradicional dimensión esfíngica, gélida, imperturbable, bien desde un punto de vista más «humano», resaltando no sólo el lado duro de la princesa, sino, de manera particular, su aspecto femenino, no exento de cierto lirismo y de rasgos de cálida ternura en su dúo final con «Calaf». Las dos aproximaciones —con todas las que entre ellas puedan darse— son válidas, e incluso la segunda posee el atractivo de su mayor complejidad. Caballé, naturalmente, opta por la segunda alternativa, dado que su voz está muy lejos de ser la de una dramática. Ahora bien, vocalmente nuestra soprano se enfrenta de raíz con una limitación supletoria: su instrumento, líri-

co-«spinto» si se quiere, no reúne las cualidades tímbricas («squillo», incisividad, mordiente) ni de extensión (flojedad y debilidad de graves, cortedad en sobreagudos) desde las que, aun admitiendo la tipología no estrictamente dramática, habría de partir. Desde las que partieron otras sopranos, famosas «Turandot» tampoco propiamente dramáticas: una Jeritza, una Scaccia, incluso una Turner (aunque el poder e incisividad de ésta eran mayores)... Las cuales, además, otorgaban al personaje una intención, un nervio y un calor muy propios, abriendo así caminos a la faceta puramente interpretativa. La cantante barcelonesa no está tampoco afortunada aquí, pues esa pretendida «visión femenina» no cuaja en su incorporación, ya que a ésta le falta carácter, definición, sentido del contraste. No puede considerarse interpretación lo que, en ella, no es más que una ilustración superficial de una psicología vigorosa, aunque, como se ha dicho, un tanto lineal. Hay frases aisladas, sí, que denotan, como siempre, una facilidad para el «piano», para la delicadeza, para destacar de manera sublime la magia de un instante; para, en definitiva, jugar lo que sigue siendo, junto a la belleza del sonido en ciertas zonas de la tesitura, su gran baza: el «filado». Pero no se construye una «Turandot», ni dramática ni lírico-dramática, a base de momentos, de frases que, extrapoladas del conjunto, no tienen verdadero significado. Puede decirse por ello, y esto es quizá lo más grave, que la Caballé (no es la primera vez) no nos ofrece la interpretación de un personaje operístico, una visión —mala o buena— clara y definida; lo que nos trae es una simple aproximación, apoyada en breves instantes de feliz vocalidad. Poca cosa. Aunque externamente la ilustre con los oropeles de un vestuario espectacular, lleno de luces, de adornos y de floripon-

dios. Aparte lo dicho, ha de señalarse que la diva pareció encontrarse vocalmente tocada. Incluso hubo de suspender la tercera representación, en la que fue sustituida por Angeles Gulín, quien ya interpretara esta parte hace unos años en el mismo escenario y que, independientemente de otras matizaciones que no son del caso, posee una voz mucho más apropiada.

Por lo demás, esta representación de la irregular ópera pucciniana dejó bastante que desear, hasta el punto de hacernos ver, más que las virtudes, los defectos que posee la obra, ofreciéndonos como una sucesión de baratas postales orientales, sin jugar de forma inteligente con las sugerencias implícitas en el tema, ni plantearse ningún tipo de distanciamiento. La puesta en escena puede calificarse, con mucha benevolencia, de fea, cursi, llena de colorines, con una mezcolanza de indumentarias excesiva; demasiado recargada y con unos decorados que constreñían y estrechaban la escena. El Coro, esforzado y lleno de buenos deseos, no superó las innúmeras dificultades de afinación y tesitura, y la Orquesta de la RTV cumplió, conducida, como todo, por el entusiasta pero superficial e imaginativo Armando Gatto. Los demás solistas no brillaron tampoco a gran altura. Boniselli fue un «Calaf» de escasa calidad: su voz, muy lírica al comienzo de su carrera, es hoy más ancha (no más timbrada), tanto por la natural evolución hacia lo «spinto» que puede haberse operado en ella, cuanto por el trabajo de emisión prefabricada realizado por el cantante en este sentido. El centro y graves han ganado así cuerpo, aunque el agudo, generalmente fácil, sigue siendo de consistencia muy lírica. Tiene problemas en el paso, y a su fraseo le falta casi siempre naturalidad, ofreciendo, en suma, un personaje acortonado y escasamente caluroso. Yasuko Hayashi posee una voz de indudable consistencia y brillo, una lírica con cuerpo, que, utilizada de una forma más hábil e inteligente y poética, podría haber dado ese carácter tierno y efusivo que pide una «Liu» (de cuyas inflexiones, curiosamente, estuvo a veces más cerca Caballé, quien, hay que recordarlo, tiene grabado el personaje de forma excelente).

#### «LA BOHEME» (27-V-1980)

«A priori» se ofrecía el atractivo de una interesante pareja protagonista: Ileana Cotrubas-José María Carreras; dos voces y dos temperamentos muy apropiados para dar vida a los personajes puccinianos. El interés —con importantes matizaciones que ahora veremos— se mantuvo en la práctica, a pesar del bajo nivel obtenido por el conjunto de la representación, en la que los

UNA EMOCIONANTE «MIMI»: ILEANA COTRUBAS.



dos cantantes sobresalieron muy claramente. Ella compone una «Mimi» de extraordinaria ternura poética, lograda a través de una muy cuidada, muy detallada planificación fraseológica; de una muy estudiada y controlada elaboración de la delicada psicología del personaje. El resultado, pese a la importancia de los planteamientos intelectuales, es muy cálido y posee el valor de lo espontáneo. La voz en sí no es especialmente relevante, una lírica de no excesiva consistencia ni timbre particularmente bello, aunque dotada de homogeneidad en los tres registros y de adecuada extensión. Hay algo de quebradizo en este instrumento más bien apagado de color, bastante falta de brillo, lo que, curiosamente, nos lo hace atractivo, al proporcionar al personaje una suerte de íntimo patetismo, de extraña y difusa luminosidad interior perfectamente adecuada al carácter de la delicada y femenina figura. Claro que si detrás de ello no existiera, como existe, una magnífica técnica de emisión, un estupendo control de la respiración y una efusión muy natural, sería difícil lograr un personaje tan bien delineado (tanto cuando canta como cuando escucha) y, pese a las limitaciones de color apuntadas, tan contrastado, tan marcado desde el principio por la impronta de una muerte prematura. El volumen, más bien pequeño, nos parece a veces, tal es la intensidad expresiva conseguida, realmente grande, y los agudos se nos aparecen extrañamente dimensionados. Mostró cierta inseguridad en «Si, mi chiamano Mimi», y bordó, sin embargo, el tercer acto, alcanzando momentos mágicos en el cuarto. En conjunto, pues, y antes que cualquier otra cosa, una «Mimi» emocionada, emocional y emocionante, que sin ofrecer las refulgentes calidades vocales de una Freni o una Te Kanawa, aventaja a éstas en delicadeza y patetismo. A su lado, el «Rodolfo» de Carreras, marcando un magnífico contraste, se nos muestra lírico, cálido, expresivo, pleno de vida. Apoyado en un timbre de oro, sanguíneo, totalmente adecuado para el romántico poeta, el tenor catalán tuvo instantes arrebatadores, espléndidos (ciertas frases del comienzo del tercer acto: «Mimi e tanto malata»; contrapuntos a la protagonista en el cuarto). Su visión interpretativa es aceptable, aunque en ocasiones esté peligrosamente cerca de un verisimilitud impropio, y aunque su línea de canto, pese al impulso y a la entrega, tienda a ser más bien monótona, falta de sutileza expresiva. Una palpable demostración fue «Che gelida manina», cantada linealmente, con muy poca imaginación y carencia de «legato», con Si natural (porque, claro, la interpretó medio tono baja) pobretón, escurrido y descolorido. Y aquí nos enfrentamos con el otro gran problema de Carreras, tantas veces apuntado: el de sus agudos, muchas veces tan distintos a los otros registros por su menor densidad, su menor brillo, y sobre todo su diverso color. La voz aquí se estrecha y adelgaza, pierde peso y cuerpo, carácter y personalidad. Y las limitaciones aparecen a veces (no siempre) en la zona de paso, en la que el fraseo (espontáneo pero no variado) se produce con dificultad.

Mal, sin paliativos, el director Massini: amanerado, confuso, con muy pocas dotes de concertador (espléndido batiburrillo el del segundo acto), sólo aceptable en el final de la obra (lo más fácil y agradecido, por otra parte). Es un pecado desaprovechar una auténtica «pera en dulce» como es **La bohème**. Suficiente, aunque en exceso tosco y deportivo, sin especiales calidades vocales, el «Marcello» de Sardinero. Horrible la «Musetta» de Nancy Shade: chillona, desafinada, hiriente; destruyó con sus gritos todo aquello en lo que intervino. Muy gris e inexpressivo Grijalba en «Schaunard», y regular el «Colline» de King, voz de cierto

interés, pero a la que le falta un punto de redondez y de justeza emisora. No es un bajo. A nivel suficiente el resto de los intérpretes. Los decorados fueron tradicionales, y el movimiento escénico aseado y clásico, con el importante lunar del confuso segundo acto.

#### «PELLEAS ET MELISANDE» (5-VI-1980)

Eran muchas las dudas planteadas ante el anuncio de esta representación. La obra de Debussy es una ópera atípica, una «anti-ópera» en cierto modo, que presenta extraordinarias dificultades musicales, de montaje, de engarce, de sutil unión entre sus distintos elementos. Que exige encontrar voces, cantantes-músicos muy particulares. Que requiere la consecución de un clima poético y mágico casi irreal. Todo tan alejado de las pautas habituales que rigen el mundo de la ópera tradicional (incluso de gran parte de la producida en nuestro siglo). Los intérpretes elegidos para esta ocasión habían sido agrupados, «organizados» para hacer tres funciones y para irse por donde habían venido, siguiendo el sistema habitual en los minifestivales madrileños de primavera, donde el régimen de ensayos suele dejar bastante que desear. Estaba luego la incógnita de Victoria de los Angeles... La verdad es que ésta y todas las demás que «a priori» se podían plantear quedaron despejadas de forma bastante satisfactoria, hasta el punto de que esta representación ha supuesto la cota más alta de todo el festival número XVII.

Hay un protagonista fundamental, que debe ser citado en primer lugar: Antoni Ros Marbá, que este año, con **Pelléas**, se situaba —al igual que el pasado con **Tristán**— en el punto de mayor compromiso. Y debe decirse en seguida que así como en la obra de Wagner su labor fue más bien irregular, aunque muy digna, en esta ocasión ha conseguido una interpretación mucho más homogénea y equilibrada, con muy aislados fallos, manteniendo en casi todo momento un nivel notable, y sobre todo obteniendo un clima y una temperatura orquestal idóneos. Muy provechosa debió ser la labor de ensayos para lograr de la Orquesta Nacional (que para las representaciones operísticas se denomina, como se sabe, al igual que la RTVE, «profesores de la Orquesta Nacional») un tono general de calidad tan destacada. Hubo, en efecto, equilibrio, delicadeza sonora, halo poético, control de acentos, fluidez articulatoria, y algo importantísimo, fundamental en una obra como ésta: unidad, buen engarce de unos pasajes con otros para lograr la continuidad del discurso, para obtener esa sensación

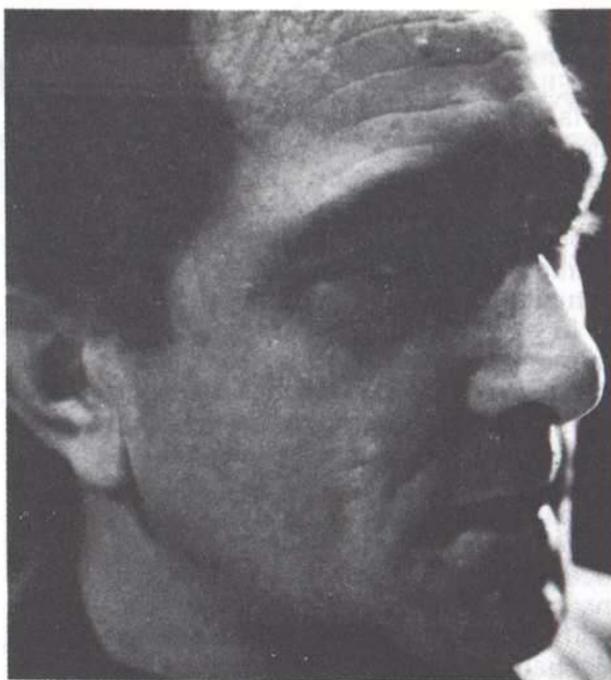
VICTORIA DE LOS ANGELES: TODAVIA UNA MUY DIGNA «MELISANDE».



musical de estar fuera del tiempo y del espacio. Las voces, con este soporte, estuvieron bien atendidas y la comunicación foso-escena funcionó. Si Ros hubiera provisto a su exposición de una mayor variedad de acentos y de una más amplia riqueza tímbrica (la sonoridad fue, en general, algo apagada, a lo que en cualquier caso, contribuyó la acústica del teatro), si hubiera dotado de un mayor refinamiento y transparencia a las texturas, la interpretación habría sido sensacional. Con todo, y como puede deducirse, fue buena, verdaderamente estimulante.

A la sensibilidad y musicalidad de la batuta se sumaron, aunque con altibajos, las de los cantantes. Victoria de los Angeles, por ejemplo, físicamente inadecuada, con importantes problemas vocales, dio una lección de exquisitez, diciendo, declamando con sentido e intención, con incuestionable gusto (sin caer en demasiados amaneramientos), apoyada en su más que aceptable conocimiento del francés. La voz aún es bella y carnosa en estrechas zonas del grave y centro, si bien se descompone abiertamente en el agudo. Jorma Hynninen hace un «Pélleas» casi perfecto en cuanto a composición del personaje, expresividad y apariencia física. Su voz, que sin duda es de tenor, posee un color oscuro muy propio (el papel está escrito para barítonos, aunque un barítono muy especial) y un trémolo a veces desagradable. El timbre no es bello y los agudos tienden a forzarse. Con todo, fue, probablemente —aparte instantes aislados de Victoria de los Angeles—, en conjunto, el mejor de un reparto dotado de homogeneidad, en el que si falló algo fundamental fue una perfecta articulación fonética francesa. Rudolf Constantin (sustituto del anunciado Van Dam) fue un «Golaud» de voz áspera y contundente, barítono dramático por color, aunque algo corto de volumen. Su interpretación fue lineal, excesivamente densa y monolítica, pero se mantuvo en un nivel de discreción, a pesar de sus escasas dotes de actor y de su inseguridad. Malcolm King, como «Arkel», estuvo noble, comedido, entonado, aunque volvió a demostrar que no es un bajo. Mejoró mucho su labor de *Bohème*. Bien, con medios vocales estupendos, Patricia Payne, y excelente Young-Hee Kim Lee como «Inold»; aunque no dio la real imagen de un niño (es demasiado femenina), actuó con soltura, precisión y afinada musicalidad, luciendo, dentro de una línea vocal muy adecuada, su instrumento, fresco y agradable, y mostrando una vez más su directa comunicatividad.

Los bocetos, de Claudio Segovia y Héctor Orezza, intentaron resolver con simplicidad, consiguiéndolo muchas veces, el problema del ambiente, de la recreación escénica de la extraña, sugerente y ambigua historia que se nos cuenta en la obra. Unos más afortunados que otros, fueron, en general, bien pensados a partir de una tramoya muy sencilla a base de cuerdas, en donde los fondos y los objetos bajaban y subían discretamente. Otros elementos eran situados directamente en escena, entre cuadro y cuadro, por un equipo de mimos. Menos afortunados, los trajes, diseñados también por los autores de los bocetos. A que en algunas escenas se lograra el clima onírico pedido contribuyó poderosamente la inteligente y sabia iluminación prevista por Francis Maniglia. Todos estos elementos fueron hábilmente manejados y ordenados por José Luis Alonso, quien creó una dirección escénica muy funcional y sugerente, aprovechándose incluso de las insuficiencias. Los movimientos estuvieron suavemente coordinados, buscando la impresión directa y sencilla antes que planteando las consecuencias que hubieran derivado de un posible juego simbólico.



ARMANDO GATTO: ENTUSIASTA CORRECCION; SUPERFICIAL CONCEPCION; PLANA REALIZACION.

#### «MARIA STUARDA» (10-VI-190)

Poco, y nada bueno, puede decirse de esta representación, ya que en ella casi todo fue malo, comenzando por la propia obra, irregular, aburrida, sucesión inconexa de melodías, únicamente con cierto valor en el último acto. A excepción de muy aislados momentos, no pertenece a lo mejor de Donizetti. Siguiendo por el reparto, en el que solamente pueden destacarse determinadas frases de Caballé, de la que, de todas formas, se esperaba más, al incluirse esta obra dentro del repertorio que en principio va más a sus características. Tampoco aquí se encontraba la cantante en plenitud vocal, según pudo apreciarse. A recordar su entrada del segundo acto, bien planteada y resuelta, y sobre todo su escena de la confesión, escrita que ni pintada para su técnica y estilo fundamentalmente instrumentales: valores largos, tono elegíaco, cierto patetismo, escasez de agilidades. Aquí el precioso timbre, tan firme y redondo en la zona central de la tesitura, pudo brillar. Mucho más que en pasajes coloratura o en registro agudo o sobreagudo, en donde la voz suena destemplada, agria, insegura, pesada de movimientos y torpe de articulación. Recordemos la mala realización de su dúo del segundo acto con «Elizabeth», lo forzado de su imprecación (graves abiertos y feos), y anotemos como algo extraño, teniendo en cuenta las características del fragmento, su floja prestación, incluso con sorprendente falta de «fiato», en la «plegaria». En general, una interpretación bastante descolorida, en la que faltó algo que debe ser primordial en este tipo de ópera romántica donizettiana (y para lo que quizá Caballé no está ahora mismo muy preparada): la fantasía, la variedad de fraseo, el sentido de las repeticiones, la capacidad y libertad para el ornamento y el adorno, la facilidad para irse arriba con alegría. Todo lo demás puede decirse que fue malo de solemnidad. Desde los decorados, realistas, compactos, «antiguos», con mucho cartón-piedra; excesivamente presentes (y pertenecientes al montaje de la Opera de Niza), robando espacio al estrecho escenario, hasta la descuidada dirección musical de Gatto, hombre, sin duda, conocedor (a él se debe la revisión —demasiado «pensada» para Caballé— de la partitura), pero, al parecer, poco apto para obtener una línea expresiva adecuada, una firmeza rítmica y un equilibrio expositivo conectado estilísticamente con la obra interpretada. La Orquesta Nacional, conducida tan deslavazadamente, fue un conjunto totalmente distinto al de *Pélleas*. Pasando, claro, por el resto del reparto, en el que lo único salvable fueron unas cortas frases de Maurizio Mazzieri, aunque su voz de bajo sea emitida ahora mismo con aspereza y logre escasas

veces una correcta afinación. La húngara Lidia Budai no ha nacido, evidentemente, para cantar con mínimo decoro un papel tan difícil como el de la «Reina Virgen», que exige soltura en la coloratura y extensión similares a los de una soprano ligera. Su voz de «mezzo», con un buen y nada feo centro, queda deslucida cuando ha de utilizarse para articular sonidos engarzados con fonemas, en cuanto ha de frasear, en cuanto ha de cantar, mostrando una total incapacidad para hacer vibrar las notas altas y para respetar el diapason. Una pena. Como lo fue el tenor Terranova, a siglos lírico a su «Leicester». Posee una «voce pecorina» casi de ligero, dotada de un color metálico muy desagradable, que es manejada rutinariamente. Muy malo el barítono Sioli, y cumplidora la Cava. Representación, pues, mediocre, poco seria y parece que pensada para que la diva sobresaliera de manera nítida y clara sobre un reparto muy poco presentable.

#### «EL POETA», DE MORENO TORROBA Y MENDEZ HERRERA (19-VI-1980)

Independientemente de los muchos factores extramusicales —sociales, de prestigio, divistas, políticos— que han podido intervenir en el estreno de esta ópera, y cuyo estudio quizá no proceda aquí, hay que señalar lo importante que resulta en nuestro país y en nuestro medio el que se produzca un acontecimiento semejante. Acerquémonos a la obra examinando sus dos componentes básicos:

**Texto:** Es malo sin paliativos, porque le sucede lo peor que puede sucederle a un libreto de ópera: carece de valor dramático (que tenían tantos y tantos malos libros operísticos de otros tiempos). Y ello puede deberse a las siguientes fundamentales razones: 1) **Errónea elección del sujeto argumental:** fabulación en torno a determinados pasajes de la vida de Espronceda, centrados en sus relaciones con Teresa Mancha; elección equivocada, cuando la existencia del poeta español abundó en acontecimientos realmente interesantes, en vivencias del más diverso signo, que proporcionaron a aquélla una riqueza, una vitalidad y un dinamismo extraordinarios, y cuya observación podía haber dado lugar a un juego teatral (aquí lo teatral sólo está en gestos y actitudes externos, para la galería) de gran variedad. 2) **Debilidad en la descripción de caracteres:** aun partiendo de la concreta anécdota tratada, su puesta en escena podía haber sido mejor realizada, con un estudio de personajes más nítido.

PLACIDO DOMINGO, GENIO Y FIGURA, EN UN INTENSO MOMENTO DE EL POETA.



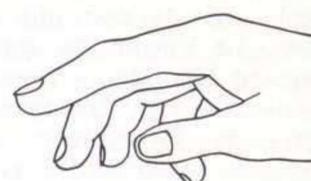


FARFISA Publicidad

**FARFISA FK/40 VERONA - N. Un nuevo órgano electrónico para que pueda tocar también el Piano, el Clavicordio, el Honkie Tonk, el Vibrafono.**

**comercial bayona s.a.**  
pamplona (navarra)

**FARFISA** *un nombre que suena bien*



**DISTRIBUIDORES**

**UNION MUSICAL ESPAÑOLA, S. A.**—Carrera de San Jerónimo, 26 y Arenal, 18 - MADRID  
**Pedro LETURIAGA.**—Corredera Baja, 23 - MADRID-13 y Retablo, 1 - ALCORCON (Madrid)  
**CASA NEW-PHONO.**—Gral. Primo de Rivera, 37 - BARCELONA-2  
**Emilio JUAN.**—Almirante Cadarso, 3 - VALENCIA  
**MUSICAL-47.**—Gral. Sanjurjo, 47 - LA CORUÑA  
**CASA DE LA MUSICA.**—Carretería, 59 - MALAGA  
**TELE-ALBERTO.**—Pintor Sorolla, 16 - GANDIA (Valencia)

**MUSICAL LINARES.**—Carolinas, 1 - LINARES (Jaén)  
**CASA GARIJO.**—Santiago, 8 - MADRID-13  
**CASA ARILLA.**—Zapatería, 58 - PAMPLONA  
**José SAVALL.**—Avda. de Jijona, 8 - ALICANTE  
**José Antonio JIMENEZ.**—Avda. Cayetano del Toro, 14 - CADIZ  
**ARPEGIO, S. L.**—Madre Rafols, 19 (Los Remedios) - SEVILLA  
**PROMUSICA.**—Alhóndiga, 28 - GRANADA

do y matizado, en vez de cortar a los protagonistas de manera tan esquemática, facilona y burda: «Espronceda» es un quejoso y lloriqueante (nunca patético) enamorado, alejado del brío, la donosura y la vibración de una figura plenamente romántica; «Teresa Mancha», una débil y lineal sombra femenina, carente del más mínimo atractivo como psicología; «Carmen Osorio», una «cortesana» que luego de un inicio prometedor —que nos hace vislumbrar un carácter fuerte y bien trazado— se convierte en un personaje tremebundo y de cartón-piedra; «Alfonso», clásica y convencional figura decorativa, utilizada casi únicamente para soltar sentencias fáciles y dichos pretendidamente graciosos. 3) **Escasa habilidad en el planteamiento y resolución de las situaciones:** todo está mal dosificado, sin medida, sin sentido de la progresión, sin **ritmo:** las entradas y salidas se producen las más de las veces «porque sí»; durante dos horas no pasa en escena, prácticamente, nada, todo sucede fuera de la vista del espectador; todo es trivial, moroso y aburrido, y las escenas se hacen excesivamente largas, plúmbeas, estáticas, gratuitas, ejemplo de lo cual pueden ser una gran parte del acto segundo y la primera mitad del tercero. Pésima la construcción y desarrollo de acontecimientos en el último acto.

Por si fuera poco, el texto es también malo en lo literario, y ello resulta un tanto sorprendente en un escritor de cierto oficio, como Méndez Herrera, traductor al castellano de las obras de Dickens. La aventura amorosa de Espronceda (situado muy al fondo de su peripecia como luchador liberal frente al absolutismo de Fernando VII) nos es contada con un lenguaje plagado de ripios, de refranes que mueven a risa por la forma y momento en que son expuestos. Lo que en este caso queda más acentuado, al estar escrito el texto en nuestro idioma. A partir de la segunda representación, algunos de estos «felices» momentos fueron suprimidos con buen acuerdo.

**Música:** Con un soporte literario como el descrito, tan poco apto para servir de base a una ópera (y sobre todo a una ópera actual), se ha enfrentado Moreno Torroba. El compositor madrileño no ha logrado superar las dificultades, pese a su buena intención, a su intenso trabajo, a su gran conocimiento del teatro; pese a la aceptable factura de algunos fragmentos y la buena inspiración de otros (monólogo de «Espronceda», del segundo acto; su dúo con «Teresa» y aria de ésta en el tercero); logros, ciertamente, valiosos y loables en un músico como él, próximo a los noventa años, y que ha intentado huir aquí (y no conseguido más que en parte) del camino más fácil, que hubiera sido crear una partitura más tradicional en la forma, más directa, más castiza, más zarzuelera (extrayéndole al término todo matiz peyorativo), más dentro de su estilo de autor lírico (recordemos **Luisa Fernanda** o **La chulapona**), para adentrarse en un mundo más complejo y comprometido, como es el de la ópera con todas sus consecuencias, en el que posee escasa experiencia (sólo cuenta con una obra dentro del género. **La Virgen de mayo**, de 1925). El resultado ha sido —debe reconocerse— muy mediocre. Por diversas razones. Aparte la señalada del libreto, que no es pequeña dada su importancia, pueden localizarse algunas claramente musicales. En primer lugar, el estilo, o, mejor, la falta de él: la obra no posee ninguno definido, personal, característico. Se oyen ecos, se perciben rasgos de distintas tendencias, huellas de diversos compositores. Así, Puccini en el primer acto (lo que viene acentuado por la situación escénica y argumental), Gershwin en el segundo, sobre todo en su final;



KRAUS: UN DOCTOR EN CANTO.

Copland, quizá Bernstein (a veces creemos asistir a un **West side Story** a la española), Giordano (intervención de «Carmen») y Richard Strauss (aria de «Teresa») en el tercero, en el que hay también un «ballet» de rancio sabor hispánico con resonancias de Turina. El final entra de lleno en la línea melodramática de un Menotti. Son influencias reconocibles, voluntarias (1) o no, pero que ahí están contribuyendo a resaltar la poca originalidad de la composición y a acentuar su falta de unidad no tanto por la existencia de aquéllas cuanto porque aparecen aquí y allí, sin amalgamarse, sin fundirse creativamente, sin sintetizarse en un todo superior organizado. Por eso, en ocasiones, se roza peligrosamente el «pastiche». Y por eso, aunque el compositor muestra habilidad en la construcción y en la pintura de determinados números de corte lírico, el tejido musical es discontinuo, inconexo, irregular, quedando otros pasajes insuficientemente perfilados, faltos de acabado. Pueden citarse a este respecto los conjuntos, con coro, del primero y cuarto actos, en donde las líneas no están acertadamente dispuestas y el confusiónismo de voces impera, así como el trío de tenor y dos sopranos del segundo, en el que, curiosamente, la más lírica de ellas lleva durante muchos compases la voz más grave, con lo que, naturalmente, no se la oye. La continuidad del discurso dramático-musical, que sin duda ha perseguido el compositor, se obtiene en raras ocasiones, al existir demasiados rompimientos de la línea expositiva, que aparece como entrecortada y vacilante bajo una especie de perpetuo e inexpresivo recitativo acompañado, en el que la voz, circulando en valores, por lo general, largos, se apoya en una orquesta que muchas veces se limita a subrayar los finales de período con acordes más o menos redundantes. El lenguaje deviene, por todo ello, forzado y artificioso, alejado del auténtico sentir y modos del autor, quien parece ha querido dar fe de vida en una obra «moderna». Pero para conseguirla no basta con aplicar los métodos expuestos, ni con emplear en determinados instantes procedimientos armónicos de enmascaramiento tonal, repetir acordes disonantes, trazar en concretos momentos líneas vocales quebradas o recurrir a efectos de susurro. En conjunto, pues, a pesar de sus pretensiones, se nos ofrece como un producto mucho más trivial e ingenuo que cualquiera de las zarzuelas del veterano compositor, que tienen, en general, unidad y sinceridad en su lenguaje fácil y populista. Y es lástima, porque se ha

(1) Parece que sí lo es, incluso con aire de homenaje a Falla, la del **Retablo de Maese Pedro**, recogida en la intervención del pregonero entre los cuadros primero y segundo del tercer acto.

perdido una buena oportunidad de crear una ópera verdaderamente española y verdaderamente moderna, actual.

La interpretación, hay que decirlo, fue meritoria, ya que la obra es difícil. Plácido Domingo, como es habitual, fue el gran divo: entregado, omnipresente, vital. Su actuación no fue, con todo, satisfactoria, pues aunque en centro y graves la voz sonó bien, fresca, timbrada, potente, en el agudo quedó apretada, gritona, destemplada, quebrada; pasó muchos apuros en el dúo del tercer acto y en el difícil final. Otorgó presencia (ha adelgazado mucho) al protagonista; pero aferrado a su sempiterno, monótono y excesivamente tenso modo de cantar (que en ocasiones roza lo histérico) desperdició buenos momentos de lucimiento, en los que la voz, utilizada más racionalmente, articulada en un fraseo más lírico y sereno, podría haber brillado en mayor medida. La Gulín lució su espléndida zona central e hizo lo que pudo en su papel, francamente chabacano, sin poder evitar ciertas asperezas. Entonada, aunque con voz en exceso débil y tremolante, la Bustamante, y seguro, no exento de calidades en el timbre y la dicción, Blancas. El resto del extensísimo reparto cumplió con muchos altos y bajos.

Los bocetos de Torner, rozando lo inaceptable por lo feos, inimaginativos y fríos, chocaron con el aire de cierta agilidad y dinamismo que pretendió, sin conseguirlo, otorgar Pérez Sierra a la dirección escénica, y con el realismo de postal de los trajes.

El Coro estuvo inseguro y no siempre afinado. La Orquesta Nacional, discreta y cumplidora, correctamente conducida por García Navarro —no siempre claro ni refinado—, que no pudo evitar determinados desajustes y confusionismos (conjunto del último acto).

## RECITALES

Tres recitales importantes, teniendo en cuenta la categoría de sus protagonistas, se han celebrado recientemente en Madrid. Han servido para apreciar las características y condiciones por las que atraviesan actualmente tres de las voces españolas que triunfan por el mundo. Reseñaremos estas actuaciones por el orden en que se celebraron.

### Montserrat Caballé (1-VI-1980)

En este recital la soprano catalana se mostró claramente más «en voz» que en sus dos actuaciones operísticas, con una emisión más fácil y fluida y un dominio de sus recursos indiscutible. Interpretativamente, la cosa ya no fue tan bien. Lo mejor, sin duda, su intervención en algunas de las canciones de Strauss —en donde el acompañamiento de Weissenberg, que colabora con ella en este concierto, fue digno del estupendo pianista que a veces es—, especialmente **Wiegenlied** y **Des Dichters Abendgang**. Aquí, la voz discurrió libre, redonda, incluso tersa, hábilmente regulada, aprovechando magníficamente las posibilidades «cantables», instrumentales de la escritura, y realizando así ese aire de lejana irrealidad que poseen las piezas. La cosa cambió cuando la canción exigía una variedad de acentos, una interpretación más declamada, pues entonces se pusieron de manifiesto las desigualdades de emisión, las irregularidades articulatorias y las incapacidades expresivas, haciendo acto de presencia la monotonía (por cierto que, sin explicación de ninguna clase, fue eliminada del recital la canción situada en el lugar número 11 dentro de las de Strauss: **Als mir dein Lied erklang**). La segunda parte fue, en conjunto, peor. La obra de Turina **Canto a Sevilla**, que alterna piano y voz con solos de piano, que, desde luego, dígame lo que

se diga, es muy poco interesante, convencional y tópica («Semana Santa», «La Giraldala...»), tuvo una interpretación entrecortada, en la que la soprano cantó sin claridad fonética y con excesivos cambios de color de grave a centro, y en donde el pianista, inclementemente, aporreó el teclado en confuso y nada idiomático amontonamiento de notas, buscando quizá un brillo paisajístico que, finalmente, no fue obtenido. Totalmente criticable y nada seria la actitud de los dos artistas, que no quisieron cortar los aplausos que el público —siempre incontenible y algo verbenero— brindó tras cada fragmento. Incluso se favorecía que esto fuera así, ya que cada vez que Weissenberg tocaba un «solo» la soprano se sentaba y le escuchaba como un espectador más, rompiendo a aplaudir al final. Poco serio, en verdad. **Las canciones negras**, de Montsalvatge, tampoco tuvieron suerte en esta ocasión. La única que fue medianamente bien captada fue la número IV, «Para dormir a un negrito». Las demás, mal, e incluso muy mal, como «Chevere» y «Canto negro», en donde no se sabe si criticar más la inadecuación del enfoque escogido, la fealdad de las notas graves de la soprano o el aire vulgar utilizado. El concierto terminó, como suele acontecer en los dados por la soprano catalana, con **El Vito**, muy mal cantado.

#### Alfredo Kraus (18-VI-1980)

Decir a estas alturas que Kraus es un maestro del canto, que entiende su arte de manera inteligente y racional, sin descomponerse, con gran musicalidad, que extrae a sus no excepcionales dotes propiamente vocales un partido asombroso, no es nada nuevo, pues se ha dicho muchas veces. Sin embargo, hay que repetirlo tras haber asistido a su última actuación madrileña, que ha supuesto para él —que cantó durante casi todo el concierto de forma entregada y cálida— un triunfo excepcional. Totalmente justo, aun cuando la componente principal del éxito ha sido en gran parte de carácter mítico. Pero, en verdad, y aislando el hecho musical de cualquier otra circunstancia, hay que reconocer el magisterio del cantante, cuyos medios y técnica se encuentran en lo más alto cuando cuenta ya cincuenta y tres años. Con Kraus se vuelve a poner de manifiesto algo ya sabido: cómo en base a un instrumento nada extraordinario, e incluso con defectos o limitaciones, se pueden alcanzar cotas artísticas de rango muy elevado. Y nos vienen a la memoria casos tales como los de Pertile, Callas o Schipa, particularmente este último, con quien nuestro tenor está, indudablemente, emparentado, tanto por repertorio básico cuanto por características vocálicas e interpretativas, aunque la voz del italiano fuera más pequeña, más ligera y liviana, por un lado, y más efusiva, aterciopelada y cálida, por otro. En todo caso, la voz de Kraus es también «peculiar», dotada de un timbre no específicamente bello, de resonancias un tanto metálicas, duras, de colorido algo mate, no abundosa en tintes cálidos, débil en graves. Es, no obstante, una voz extensa, que crece y se agranda en la segunda octava, manejada por su poseedor con técnica sensacional, que ha resuelto todos los posibles problemas que podrían derivarse del «paso» y de la regulación del aire. Administra magistralmente el «fiato», articula perfectamente y pronuncia con claridad, habiendo alcanzado, si no un total dominio, sí una soltura y capacidad inusuales en aspectos tan difíciles como son la media voz, la voz mixta o el «filado». Actualmente, ha superado casi por completo antiguas limitaciones que podían otorgar a su canto una cierta falta de flexibilidad, y controla con rara perfección, sin perder la cuadratura, el ritmo. Su programa,

muy variado, no era demasiado atractivo, incluyendo junto a canciones de Bononcini, Tenaglia y Scarlatti una aria de concierto de Mozart, dos insulsas canciones de Donizetti y Bellini, dos fragmentos de Lakmé, de Delibes; el **Homenaje a Lope de Vega**, de Turina (adaptado a una tesitura muy brillante), y dos títulos de Ruiz de Luna. Era, sin embargo, un programa inteligentemente montado para ir «moviendo», «subiendo» la voz, que, al final, surgía fácil, presente, muy en su sitio, y que en las «propinas» promovió el delirio definitivo del público en inatacables interpretaciones de «April», de Tosti, «Una furtiva lágrima», «La Donna e mobile» y «Pourquoi me reveiller». A destacar, en especial, la línea íntima, unitaria, inconsútil, exquisita de la página de Donizetti, cantada sin una sola concesión, como sólo un maestro del repertorio de «grazia» puede hacerlo, y la sensacional y emocionante demostración en Massenet. En las primeras canciones, más «clásicas», el cantante estuvo contenido, quizá demasiado, pero explicó muy claramente cómo se pueden y se deben decir, sencillamente, fluidamente, con tenues pero perceptibles variaciones dinámicas y con ciertos grados de imaginación en las repeticiones. La difícil aria de Mozart, «Misero O sogno, o son desto?», **K. 431**, que pide a gritos un acompañamiento orquestal, como lo pide la propia voz de Kraus, fue intachablemente expuesta, con inclusión de Si bemol final. Pese a un timbre en principio inadecuado, ¡qué gran tenor mozartiano podría ser hoy el canario si quisiera! Miguel Zanetti acompañó con su proverbial discreción, aun cuando, pequeños despistes aparte, no sintonizó en todo momento con la exquisitez del canto del tenor.

#### Teresa Berganza (3-VII-1980)

En el corto espacio de cinco días se ha podido escuchar, en El Escorial y Madrid, a la cantante, que tan poco se prodiga (o la prodigan) por estos pagos. Este comentario se refiere a su actuación madrileña, que tuvo lugar en la Escuela Superior de Canto con motivo de un homenaje a Lola Rodríguez de Aragón. Interpretó un programa de canciones con piano, con obras de Brahms, Fauré, Granados y Vivaldi. El nivel fue, en general, alto, bajando algo en Brahms, para quien quizá la Berganza no haya encontrado todavía el tono capaz de desentrañar, con pureza de estilo y rigor musical, toda la profunda carga poética, toda la serenidad lírica que albergan sus «lieder». No obstante, hubo también aquí instantes verdaderamente notables, centrándose uno de ellos en la canción «Immer Leisser wird mein Schlummer», que glosa la bella melodía utilizada también por el

BERGANZA: UNA EXCELENTE «CANTACTRIZ».



compositor en el tercer movimiento del **Concierto para piano número 2**.

La cantante se nos ofrece hoy, a sus oficiales cuarenta y seis años, en un momento muy interesante de su evolución artística. La voz —quizá un poco, sorprendentemente, en una persona de esta edad y que ha cuidado siempre al máximo su repertorio, cantando estrictamente lo que le convenía— ha perdido buena parte de sus prístinas cualidades: volumen, brillo tímbrico, intensidad (aunque nunca tuvo excesivo mordiente), extensión (si bien los agudos, antes más fáciles y tersos, fueron siempre de inferior calidad que el resto). Así, el sonido, sobrepasando el La bemol, se hace arriba un tanto áspero y, en ocasiones, calante. Abajo, el grave, que tampoco tuvo antes un gran poder, se ha debilitado, ha perdido sonoridad, y en él la voz se hace excesivamente trémula. Son limitaciones indudables, que se producen en un instrumento verdaderamente peculiar, que podría encuadrarse, con muchas reservas, en el campo de la «mezzosoprano acuto», cuyo antecedente más claro pudiera ser una Supervía, tan distinta en muchos aspectos, por otra parte. Limitaciones que no pueden ser contrarrestadas del todo con la técnica (buena, aunque quizá no completa), lo que motiva la búsqueda de otro tipo de recursos, fundamentalmente expresivos, muy pensados y calibrados (la espontaneidad, tan alabada en la cantante madrileña, ha sido fruto siempre de unos planteamientos intelectuales, cerebrales, muy serios), que, según en qué casos, pueden rozar lo sofisticado, lo artificial (aun aceptando que el canto y su técnica no son, después de todo, más que un artificio), otorgando a la interpretación un manierismo no siempre «ad hoc» y buscando en muchas ocasiones refuerzos sonoros nasales. Claro que frente a este lado, más o menos negativo, hay otro positivo, que es el que, a la postre, suele vencer, y es el que da la imagen de la cantante ante el auditor-observador. En primer lugar, la voz —el color, la efusividad del sonido— sigue siendo magnífica en el centro, que parece dotado de calidades de oro viejo, como los vinos añejos de gran cosecha, cuidados con cariño y amor. Ciertas notas son todavía de terciopelo puro. En segundo lugar, las dotes expresivas (cuando el artificio es más disimulado), basadas en la hábil y casi siempre sutil acentuación en la variedad de fraseo, en el contraste; fundamentadas en una lectura, en una «interpretación» del texto cantado. Expresividad vocal que se complementa con la gestual: Berganza, no hay duda, es una magnífica actriz, que da vida casi escénica a cada palabra, resaltando su significado dentro de su contexto y otorgando animación y vida a lo actuado. En tercer lugar, la siempre loada facilidad para la coloratura, para las más diversas agilidades, que la han convertido desde hace años en una consumada intérprete de música del siglo XVIII, Haendel en particular, y de Rossini. Lo demostró en Vivaldi, del que cantó tres arias de la Opera **Arsilda Regina di Ponto**. A recordar, entre otros detalles, un precioso trino en el final de la segunda, «lo son quel gelsomino». En definitiva —y aunque los planteamientos puedan estar errados en algún caso—, Berganza «da vida» independiente a cada cosa que cantar; cada canción, cada aria es distinta a las demás, tiene «su propia» interpretación. Hay que resaltar una vez más la gracia, la picardía que la cantante otorga a páginas como **El majo tímido** o el **Tra la la y el punteado**, de Granados. Por no hablar del conocido relato de la «Chacha», de la **Gran Vía**, ofrecido como segunda «propina».

El pianista Richard Armner, correcto, pulcro de técnica, acompañó, sin embargo, de forma monótona y plana, impersonal y falta de intencionalidad.

# Dietmann

Modelo STUDIO  
Medidas 108 x 142 x 55 cms.



Fabricación artesana



Perfecta afinación



Control de calidad



Servicio Comercial: Hermosilla, 75 Tels. (91) 225 41 78 - 225 41 34 Madrid-1  
Oficinas y Almacenes: Laforja, 75 Tels. (93) 209 33 00 - 200 18 67 Barcelona-21

# DON TADDEO IN BARCELONA

Por «I TADDEI»

## PROFETAS EN SU TIERRA

Los dos últimos conciertos de la temporada del Patronato Pro Música correspondieron a sendos recitales de las dos intérpretes barcelonesas más famosas internacionalmente en el momento presente: Alicia de Larrocha y Montserrat Caballe. Ambos recitales, aparte del ya presumible éxito de público (las dos artistas contradicen la famosa frase de «nadie es profeta en su tierra»), constituyeron en esta ocasión experiencias musicales de tan primerísimo orden, que por fuerza deberemos referirnos a ellas con atención preferente.

### LA CONSTANTE SUPERACION DE ALICIA DE LARROCHA

El «caso» Alicia de Larrocha es el, por desgracia, típicamente español de la individualidad triunfadora en el mundo, salida de un Estado más o menos ignorante, desde siempre, de la necesidad de arropamiento de la realidad musical. De Larrocha es en el piano, inicialmente, el equivalente a Segovia o a Yepes en la guitarra, Zabaleta en el arpa o a lo que empieza a ser López-Cobos en la dirección orquestal. Pero el «caso» De Larrocha reviste unas características muy curiosas y especiales. Por una parte, es una pianista que nadie en España desconoce; no hace falta recordar que el año pasado cumplió sus «bodas de oro» con el piano, y que a lo largo de estos cincuenta años no ha dejado de aparecer más o menos incesantemente en todos los escenarios españoles. Además, hay otro factor importante: nadie desconoce tampoco que ella es la máxima intérprete de la Música española (heredada, a través de Frank Marshall, de la escuela pianística de Enrique Granados), siendo su nombre inmediatamente asociado a Albéniz, a Granados, a Falla y a Turina.

Pero lo que sí se desconoce en España, o en todo caso ahora se empieza a conocer, es que De Larrocha se ha convertido desde hace exactamente quince años en uno de los «monstruos sagrados» mundiales del piano. Y la identificación de su nombre con Albéniz, Granados, Falla y Turina persiste, pero compartida con los nombres de multitud de compositores.

El que sea desde hace quince años este triunfo internacional (empezó en 1965 y en América, exactamente igual al de Montse-



EL INCREIBLE PROCESO DE AUTOPERFECCIONAMIENTO DE LA PIANISTA ALICIA DE LARROCHA, «LA MAS PEQUEÑA GRAN PIANISTA», SEGUN DENOMINACION DE ARTHUR RUBINSTEIN. UNA DE LAS «ESTRELLAS» DEL PIANISMO INTERNACIONAL.

rrat Caballé), no quiere decir que la De Larrocha de antes no fuera igualmente válida. Poquísimos recuerdan aún que el inmenso repertorio actual había sido ya abor-

dado en su casi totalidad desde el 1929 de su presentación en Barcelona hasta el 1965 de Nueva York y, naturalmente, con grandes resultados. Pero lo que sí ha sucedido

desde 1965 es que, junto con su éxito internacional (mayormente en América, donde ha adquirido proporciones extraordinarias, diciéndose de ella que ha heredado la popularidad que Arthur Rubinstein había poseído), la pianista ha sufrido un proceso de tal autoperfeccionamiento y madurez que escasísimos artistas pueden mostrar.

De Larrocha era la más grande pianista de la Música española y una buena o muy buena pianista en lo demás. Ahora es una gran pianista en todo. Porque, sin triunfalismos «chauvinistas», una de las características actuales de Alicia de Larrocha es que «todo lo toca bien». Con esto no queremos decir, naturalmente, que ella sea la mejor en todo, ni mucho menos. Pero sí que, por lo general, nunca podemos decir que ha ofrecido una versión alejada estilística o técnicamente de las exigencias del compositor interpretado; en el panorama pianístico mundial del momento es rarísimo un caso semejante de ductilidad y adecuación a las partituras. Lo más evidente, además, es que todo esto va en aumento, como lo prueban sus grabaciones discográficas de su «segunda época». Desde sus primeras **Sonatas** de Grieg o **Variaciones** de Mendelssohn a sus últimas **Sonatas** de Mozart, está la profundización en todos los aspectos en la línea ascendente a la que antes nos referíamos.

Hay un aspecto de su arte que no ha necesitado cambiar: la personalidad. Dentro de esta rara adecuación a los compositores, De Larrocha es siempre De Larrocha, y alcanza unos «descubrimientos» insólitos en determinados compases de las partituras: siempre es la búsqueda de algo nuevo, de algo diferente.

Desde el punto de vista de la técnica, la pianista ha logrado una personalísima y especialísima. Siempre, singularmente para la Música española, contó con una fuerza inesperada en un intérprete de sus características físicas (sus manos, además, y como es sabido, son de diminutas proporciones). Pero a lo largo de estos años ha sabido «sonorizar» esta fuerza. El increíble «Forte» De Larrocha (**Gaspard de la Nuit**, de Ravel; **Chacona**, de Bach, del concierto en el Palau; **Sonata** de Liszt, de otro recital de hace unos cinco años) es el «Forte» en la línea Richter, digamos hacia una cierta escuela rusa y no, como podía haber sucedido, hacia la de «fenómeno» de conservatorio norteamericano. En épocas pretéritas Alicia de Larrocha se manifestaba, en ocasiones, con una cierta sequedad o insistencia en la percusión, asimiladas, sin duda, en su constante trabajo en la Música española. Esto ha sido hoy eliminado (incluso en la Música española), ya que la atención prestada al sonido es preferente y logra mil y un matices diversos según la obra que se interprete (bajos y acordes de la **Chacona**, de Bach; explosiones sonoras en el **Gaspard**, el mayor intimismo que se pueda pensar para el **Secret**, de Mompou, o un sonido diríamos «clavecinista» para la **Suite Inglesa número 2**, de Bach).

Otro punto de la vertiente técnica de Alicia de Larrocha es su virtuosismo: cualquier trino, «grupetto», adorno, escala, son realizados con implacable perfección, aun en los momentos más difíciles por la velocidad en el «tempo»; véase, como botón de muestra, el pasaje anterior a los acordes finales de la **Chacona**, pasaje basado en las notas repetidas, después en los saltos de acordes y, por último, en las escalas a dos manos, todo ello a gran velocidad y siendo precisa una gran potencia sonora. Este fue, sin duda, uno de los momentos memorables del recital de la pianista.

Interpretativamente, y abandonadas antiguas concesiones al «rubato», inapropiadas



«IO SON L'UMILE ANCELLA DEL GENIO CREATOR»: EN MONTSERRAT CABALLE, Y PARA SU PUBLICO, EL «GENIO CREATOR» ES EL VEHICULO PARA QUE LAS CUALIDADES DE LA DIVA SE MUESTREN EN TODO SU ESPLENDOR. GRAN RECITAL EL SUYO EN EL PALAU.

para determinados compositores, Alicia de Larrocha sigue manteniendo, junto con la personalidad de la que hablábamos antes, algo muy difícil de alcanzar si no se posee de modo «natural»: la imaginación. La imaginación dentro de una austeridad extraordinaria en el estilo la hacen siempre sorprendente en sus interpretaciones a los oídos del público (para la Música española cuenta, además con un «ritmo» interno insuperable).

Quizá fuera reiterativo hacer una crítica detallada de su recital en el Palau (23-V), y al que, respecto a determinadas obras, ya nos hemos referido; recital compuesto por las **Siete Bagatelas, op. 33**, de Beethoven; la **Suite Inglesa número 2**, de Bach; la «Chacona» de la **Partita para violín número 2** en el arreglo de Busoni; el **Allegro, op. 8**, de Schumann, y el **Gaspard de la Nuit**, de Ravel, más cuatro «bises», consistentes en el **Secret**, de Mompou; la **Habenera** de Montsalvatge, la **Danza Valenciana**, de Granados, y **Triana**, de Albéniz. Como todo aficionado sabe, los artistas tienen días «en estado de gracia». Y como ese día lo fue para la pianista, basta con aplicar a su recital todo lo anteriormente expuesto sobre su arte, y se verán fácilmente los resultados.

Únicamente no dejaremos de señalar algunos de aquellos momentos «mágicos»: la perfección de la **Suite** de Bach, la sonoridad «de orquesta» en la **Chacona** (De Larrocha interpreta de modo completamente diverso la «Suite» de la **Chacona**, porque sabe que para el arreglo de Busoni de esta última obra es necesario otro estilo) y la misma aplicada al «Scarbo» del **Gaspard**, después del «ostinato» en sonoridad «impresionista» del «Gibet».

Por último, fue emocionante y admirable constatar por enésima vez y al oír **Triana**, que desde que Albéniz compusiera **Iberia** (y como Granados **Goyescas**) Alicia de Larrocha sigue siendo insuperada en estas partituras; sus interpretaciones de las mismas merecían un estudio detallado, imposible de abordar aquí por falta de espacio.

#### MONTSERRAT CABALLE O LA FIDELIDAD

Otro día «en estado de gracia» para Montserrat Caballé en su recital en el Palau (19-VI). Este recital era el inicialmente previsto Caballé-Weisseberg, suspendido en su día por indisposición de la soprano. En esta ocasión, la cantante actuó acompañada

por el pianista Martin Katz, excelente en Strauss y sorprendentemente bueno en la Música española.

Se ha discutido hasta la saciedad si Montserrat Caballé es o no una cantante de «lied», de si sólo debiera cantar ópera, de si no se pueden compaginar en su caso los dos géneros. Mientras tanto, la artista sigue haciendo recitales de «lied» por doquier, y obteniendo triunfos tan espectaculares como el del recital que comentamos. Sucede que para el «lied» es precisa una enorme preparación no ya vocal, sino psicológica, estilística y, sobre todo, de profundización de textos, casi nunca constituidos por frases banales como en la mayoría de óperas, sino que han sido obra con frecuencia de los mejores escritores poéticos. Además, el concierto exige del cantante una gracia o sutileza especial completamente alejados del «estilo» ópera, aun cuando cantantes varios han logrado brillar en uno y otro género. Todo esto hace que Montserrat Caballé, dentro de la vorágine de actuaciones mundiales que ofrece, haya descuidado muchas veces la preparación «liederística» necesaria, especialmente en lo que se refiere al texto y a la asunción del necesario estilo (en esta ocasión, y como en tantas otras, se valió en mano de las partituras).

Pero recitales como este hacen desbaratar cualquier propósito de alejamiento de Montserrat Caballé del campo del concierto y lamentar otras actuaciones suyas que no alcanzan el gran nivel de la presente. Desde luego, en el concierto, y como en la ópera, Montserrat Caballé es fiel a sí misma y asistimos a sus interpretaciones de tal o cual compositor; lo que no es, por cierto, el mismo caso de Alicia de Larrocha, que comentábamos antes, en cuanto a la adecuación estilística. Pero reconoceremos también que un pianista no puede usar de los mismos digamos «trucos» de un cantante, en el que el instrumento propio actúa como primordial.

Vocalmente, Montserrat Caballé se mostró en un esplendor tal que analizarlo sería repetir hasta la saciedad todo lo que posee de extraordinario y que es de todos conocido. Sólo detallaremos algún punto. En un recital como el que comentamos se demuestra que la voz de la soprano, sorprendentemente, está más o menos en el mismo estado en que estaba hace quince años, y el que así ocurra, a pesar de tantas actuaciones y a veces con repertorios no

Con puntualidad que aplaudimos, Forum Musical editó ya en junio el avance del programa correspondiente a la decimoctava edición del Festival Internacional de Música de Barcelona, que, como cada año, transcurrirá durante el mes de octubre próximo.

Al lado de los diecisiete conciertos que forman el núcleo de la programación (de los que tres se celebrarán en el bello Monasterio de Pedralbes y el resto en el Palau de la Música), el Festival concede su habitual atención a la música contemporánea, representada por un ciclo de cuatro conciertos, y a la preocupación por llevar la Música a los barrios más importantes de la ciudad; a ello responde el ciclo llamado «El Festival als barris», que constará de siete conciertos.

El repertorio, además de muy interesante, es realmente equilibrado, como viene siendo característica del Festival: al lado de las grandes orquestas sinfónicas, la música de cámara, los recitales individuales, los conjuntos «especializados» en música antigua o contemporánea, etc., de suerte que el melómano se asoma a un verdadero abanico de posibilidades, que abarcan desde la música renacentista hasta la de más conspiciua contemporaneidad, pasando por sesiones tan diversas como la dedicada a la conmemoración del tercer centenario del músico catalán Joan Cererols, a la música india, o a «canciones populares y patrióticas catalanas».

Los grandes conciertos sinfónicos correrán a cargo de la Orquesta de la BBC, que se presenta en nuestro país por primera vez, dirigida por su titular, Gennadi Rozhdestvensky; de la Sinfónica de Viena, ya admirada aquí hace unos años, esta vez con Wolfgang Sawallisch en el podio; de nuestra Orquesta titular con el Coro Nacional de España, dirigidos por Salvador Mas. Prometen ser interesantes las versiones que el conjunto británico ofrecerá de autores ingleses (Elgar, Britten), así como de la **Primera Sinfonía** de Shostakovich, y, por otro lado, el Bruckner de Sawallisch. Grande es asimismo el compromiso que Salvador Mas contrae al programar nada menos que el **Requiem Alemán**, de Brahms.

De nuevo podremos escuchar a la Orquesta de Cámara de Israel, con el excelente Rudolf Barshai, y por primera vez a la de la Filarmónica de Berlín y a la Orquesta de Cámara Holandesa, esta bajo la dirección de su titular, Ros-Marbá. Entre los recitales, dos conciertos monográficos: uno dedicado a Mozart, a cargo de Friedrich Gulda, y otro a Mompou, por Rosa Sabater. Recital de clavicémbalo a cargo de Kenneth Gilbert y actuación del Cuarteto Vermeer.

La música antigua está bien representada por conjuntos especializados, como La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, el Ensemble Vocal Clément Janequin; el Grup Consonare, Ars Musicae y la Escolanía de Montserrat. La música contemporánea está confiada a diversos artistas y conjuntos barceloneses, y a los Percusionistas de Estrasburgo en un concierto.

Programa, pues, como decíamos, rico y equilibrado. Si acaso, echamos de menos la tradicional presencia del «lied».

Esperamos que el Festival de Música obtenga una acogida verdaderamente popular, como en los últimos años. De hecho, los precios lo permiten: téngase en cuenta que oscilan entre las 800 y 200 pesetas, cantidades francamente módicas por el alto nivel general de la programación. Como siempre, Forum Musical ha editado un cuidado folleto con el avance de la programación.

es el aunar la comunicabilidad basada en la palabra de la Badía con los recursos vocales y técnicos de la diva (esta extraordinaria versión suya de siempre de la **Elegía eterna**, con el «Do» opcional para María Barrientos incluido). En las **Canciones negras**, de Montsalvatge, no podemos olvidar aquella gracia incomparable de Victoria de los Angeles, y que no es propia de la Caballé. En su favor, en cambio, debe decirse que las cinco **Canciones** se expresaron dentro de un muy logrado clima de contención, estilo adecuado y luciendo, cómo no, belleza de sonido aquí y allá, especialmente, y de modo muy cuidado, en el grave. Es una muy buena versión, pero sin alcanzar la insuperable de Victoria de los Angeles (Teresa Berganza quizá a continuación) de esta obra.

Capítulo aparte merecen los «bises». Aquí es imposible hacer una crítica de las obras cantadas fuera de programa, separándolas del éxito espectacular y de la fuerza del «mito». Montserrat Caballé, sin duda, lo es; «mito» basado en una serie de realidades que sólo por el concierto presente bastarían para ratificarlo. Cuando el «mito» Caballé se desprende de todo el contorno de la ópera (escena, coro, demás cantantes, orquesta) y sale sólo, cara a cara, ante su público, se produce una especie de corriente de comunicación mutua que conduce, invariablemente, a la apoteosis final en la que la diva, mientras el público le dedica las más exaltadas ovaciones y aun frases exultantes nunca oídas en las salas de concierto, habla y concede sin cesar, dentro de un ambiente semejante al de una verbena, «propina» tras «propina», precisamente las que el público ha venido a escuchar y está pidiendo interiormente (o a viva voz). Esto viene repitiéndose tantas veces desde hace tantos años ya, que es un fenómeno que merece ser considerado (las eternas apoteosis de Montserrat Caballé en sus recitales en el Carnegie Hall, de Nueva York, y en La Scala, de Milán, teatro donde **El Vito** ha sido repetido hasta tres veces en el mismo recital). Entonces la labor del crítico se dificulta, porque todas estas «propinas» entran en un terreno en el que el aspecto sociológico puede quizá más que el estrictamente musical.

Y este público espera el «O mio babbino caro», del **Gianni Schicchi**, y que las tres veces que el «La bemol» tiene el valor de una «corchea», Montserrat Caballé ataque esta nota en «pianissimo» y el valor de la «corchea» se convierta en el de una «blanca», o dos, o las que sean. Naturalmente, la mayoría del público no sabe lo que es el «La bemol», ni la «corchea», ni la «blanca», ni tiene por qué saberlo: lo importante es que se escuchen los más largos y hermosos «pianissimos», los que el público, en secreta complicidad, está deseando y sabe de antemano que se los darán en generoso regalo (y si no fuera así, les representaría una íntima y verdadera frustración). Y crítica y musicalmente hablando, recordemos que se está cantando el aria en un recital, fuera del contexto de partitura y situación inmediatamente anteriores y posteriores de la ópera de Puccini, por lo que, en cierto modo, es permisible y, qué duda cabe, muy hermoso. También pareceremos no enterarnos de si las versiones de **El Vito** o de la **Canción Suiza** «given by Schwarzkopf» son más o menos ortodoxas (en esta ocasión, sin embargo, nada que objetar). O nos quedaremos anonadados ante la más extraordinaria versión de «Io son l'umile ancilla», de **Adriana Lecouvreur**, o de la más bella y musical de los **Cantares** de Turina, o al escuchar nuevamente «recreación» de la **Habanera**, de Ravel.

Caballé, siempre fiel a sí misma y fiel a su público, el del Palau puesto en pie, aclamándola.

adecuados a su voz, evidencia la superioridad de su técnica. Decimos más o menos, porque, lógicamente, hay ciertas notas (zona de paso) en determinados momentos y cuando se canta en «forte» (nunca cuando en «piano» o «pianissimo») que pierden frescura (de todos modos, en este recital casi nunca), y la voz no da hoy siempre aquel «sonido de cristal de Baccara», como decía cierto crítico francés, que otrora fue característica permanente; pues, como es natural, ha «madurado» en lógica evolución. Pero el timbre es el mismo, la técnica la misma y aun la potencia se ha multiplicado. Basta escuchar las grabaciones «piratas» de recitales en el Palau de hace quince años: los mismos «lieder» de Strauss, canciones de Granados o de Toldrá, **Gianni Schicchi**, de Puccini, son cantados en semejante estado vocal al presente, entonces sin pérdida jamás de la homogeneidad total en el color de las notas, y, por otra parte, con menor volumen de voz que en la actualidad. Y aquí sí que también debemos lamentarnos de que, por un exceso evidente de actuaciones, la voz no se halle muchas veces en este estado «di grazia».

El programa del concierto consistió en una primera parte dedicada a once «lieder» de Richard Strauss, y una segunda compuesta por tres canciones de Granados y dos de Toldrá (sustituyendo el **Canto a Sevilla**, de Turina, previsto con Weisseberg), para finalizar con las **Cinco Canciones negras**, de Montsalvatge. El Strauss «liederístico» de Montserrat Caballé está basado en una cuidadísima dicción, apoyada en la belleza del sonido: se trata de exponer el texto sin perder el ápice de la magnificencia de la voz a través de «portamentos», «pianos», «fortes», «pianissimos», «fiatos» insólitos. Las palabras se usan, en cierto modo, para demostrar que aquella nota es aún más bella que la anterior, o que en cierto «lied» se puede hacer cierto prodigio aún nunca escuchado. En un sentido, y aunque pueda parecer de entrada una incongruencia esta aseveración, se usa del mismo sistema que para Donizetti en la ópera, logrando parecidos admirables resultados. Pero todo esto, en el caso de Strauss que comentamos, es realizado sin apartarse nunca de un estilo, muy propio, sí, pero adecuadísimo al compositor. Por ejemplo, nadie podría sustraerse a la admiración de escuchar a la Caballé cantar «Mein lächelnd Lieb' vorüberziehn», en **Ich Schwebte** (atacando, además, un maravilloso «Si bemol» alto en pianissimo); lograr la plenitud vocal en «Die goldenen Locken wallen», de **Schlechtes Wetter**, o aplicar diversidad y belleza de sonidos a **Freundliche Vision**. Curiosamente, **Waldseligkeit** que, por su escritura, debiera representar vocalmente para la Caballé algo semejante a «Care Selve», de **Atalanta**, de Haendel, no alcanzó, al menos en esta ocasión, aquel momento «mágico» que esperábamos. Sí, en cambio, el **Wiegenlied** y la efusión lírica prestada a **Ständchen**: en estos dos «lieder» se logró el momento memorable, y por sí sólo justificarían lo extraordinario de la cantante. Es, pues, un modo de expresar Strauss muy diferente al de algunos grandes cantantes germánicos de todos conocidos, pero de igual belleza y atractivo. Un modo, innato y magníficamente sensual, que no creemos fuera válido para Schubert, Wolf y Mahler, y seguramente tampoco para Schumann y Brahms. Pero sí, repetimos, adecuadísimo a la elegancia externa, dificultad vocal y sinfonismo del «lied» straussiano, en el que la dimensión trascendente no se da necesariamente siempre.

**Elegía eterna**, **L'Ocell profeta**, **Cançó d'amor**, de Granados, y **Canticel y Romanc de Santa Llúcia**, de Toldrá, son aquellas canciones en las que se ve cómo el paso de Montserrat Caballé por la escuela interpretativa de Conchita Badía no fue vano:

## Baleares

### PORTICO

La revista RITMO cada vez más pródiga en dar a conocer los acontecimientos musicales de envergadura, tanto nacionales como internacionales (de ahí la superabundancia de crónicas informativas provinciales) se ha visto obligada a establecer un turno riguroso en la publicación de aquéllas y, por ende, demorar lo concierne a cada una de las mismas. Baleares no constituye excepción alguna, y, lógica y naturalmente, ha de esperar, como todas las demás provincias, el espacio o lugar que por rigor le corresponda. Con ello quiero expresar públicamente, mi más cordial reconocimiento a diversas sugerencias y también impacencias que atentamente he recibido por parte de amigos suscriptores de la Revista y asiduos lectores de la misma, muy particularmente del espacio reservado a «Baleares», pues no en balde, hoy por hoy, el archipiélago balear, siempre en vanguardia en lides artísticas, ostenta un número elevado de suscriptores, ávidos de conocer lo que en materia musical ocurre en nuestra región.

### ORQUESTA CIUDAD DE PALMA

Comencemos hoy por reconocer con toda sinceridad y agradecimiento, como músicos, el loable esfuerzo que realiza, en la presente temporada 1979-80, este excelente músico llamado Julio Ribelles, que con entusiasmo y abnegación va engarzando programas eclécticos y audiciones esmeradas, que ya quisieran para sí otras entidades similares, y gracias a su tenacidad, como a la de Orquesta toda, constituida en su mayoría por acreditados profesionales, ofrece excelentes audiciones y ejerce un dignificante apostolado en favor de los compositores balearicos vivos, dando a conocer sus obras. Así, pues, recordamos los nombres de Bartolomé Oliver, Juan Coll, Lorenzo Borrás, Antonio Matheu, Bernardo Juliá, Pedro Deyá, Ramón Ballester, Lorenzo Galmés, etc., que gracias al ahinco y entusiasmo de la Orquesta y su director han podido saborear sus propias obras en adecuado turno... Al margen de la mencionada y edificante labor, no han faltado en las programaciones los nombres y determinadas obras de las figuras cumbres de la Historia de la Música. El público también ha ido respondiendo al esfuerzo, acudiendo masivamente a las citas de la Orquesta, y, en resumen, esto es lo que hace falta a los músicos: verse correspondidos por la afición. ¡Enhorabuena!

### AMIGOS DE LA OPERA DE MALLORCA

En el seno de la citada Asociación tuvo lugar un espléndido recital de música española a cargo de la conocida y magnifi-

ca cantante Catalina María Regre Perotti, con obras de Pedrell, Nin, Granados y Falla, en la primera parte del programa, y Mompou, Toldrá y Galmés en la segunda. El salón de audiciones se hallaba abarrotado de público, que con nutridas y entusiastas salvadas de aplausos obligó a la excelente soprano a dar ampliación al programa con dos obras más. El presidente de la Entidad, don Armando García, abrió el acto con un parlamento muy adecuado, que también fue muy aplaudido. Colaboraron con la cantante la notable pianista Margarita Picó, en la casi totalidad del recital, y Lorenzo Galmés, con sus tres «lieder» programados. Para todos hubo felicitaciones y agasajos.

### FELANITX

La ciudad de Felanitx ha celebrado con esplendor su Cuarta Setmana de Música. Recibimos atento «saluda del Presidente del Patronato organizador, Pere Mesquida Obrador, invitándonos a los actos programados, que mucho agradecemos, con sujeción al siguiente desarrollo, por orden respectivo de actuaciones: Banda de Música de Felanitx; Quinteto de Viento de Palma; Concierto de clarinete y piano, por Pese Siquier (clarinete) y Bartomen Jaume (piano); Concierto de guitarra, por Miguel Angel Chapí; Capella Oratoriana de Sant Felipe Neri, de Palma; Trío «Pro Música», de Valencia; Concierto de piano y piano a cuatro manos, a cargo de Rodolf Picornell y Josep Prohens; Cuarteto de saxofones del Conservatorio de Valencia, y cerrando el ciclo programado en la citada edición la Banda «La Popular», de Pedralba.

### HOMENAJE AL MAESTRO TORRANDELL

La Capella Mallorquina, prodigando el recuerdo de los músicos más notables que ya han pasado a la Historia, dedicó un enforverizado homenaje al gran pianista y compositor mallorquín Antonio Torrandell, fallecido en 1963. El homenaje se rindió en la iglesia de San Felipe Neri, de Palma, y correspondió a la audición 426 de la citada «capella», cuya programación, en la segunda parte de la actuación, fue exclusivamente de obras polifónicas del prestigioso músico. Recuerdo que al extinguirse la vida de «Don Antonio», como llamábamos, el director de la revista cultural, **Perlas y Cuevas**, de la ciudad de Manacor, me pidió unas cuartillas en homenaje a su memoria, y entre otras cosas dije a la sazón: «... Ver desaparecer un hombre lleno de talento y de bondad, paladín aventajado —además— de la música en Mallorca, en los tiempos actuales de peligrosa indecisión en que pocos saben caminar por derroteros seguros; ver extinguirse —repetimos— una luz que animaba, es francamente doloroso y triste... —Torrandell era magistrado justo y sereno, y no fallaba obedeciendo a caprichos de su voluntad.— Procuremos nosotros imitarle en sus virtudes, en su bondad y en su laboriosidad. Así le honraremos más y —¿quién sabe?— tal vez vengan tiempos

en que podamos decir: Somos dignos por haber imitado a Torrandell.»—LORENZO GALMES CAMPS.

## Bilbao

La Asociación Bilbaína de Amigos de la Opera (ABAO) ha obtenido un brillante éxito en el concierto patrocinado por La Caja de Ahorros Vizcaína y celebrado en el Coliseo Albia el pasado 27 de mayo.

En dicho concierto han intervenido la Orquesta Sinfónica de Bilbao, bajo la dirección del maestro Urbano Ruiz Laorden; Coro de la ABAO; director, Carlos Barona, y Orfeón de Sestao; director, Teobaldo Guerrero.

Comenzó el concierto con la audición de la obertura de **Los esclavos felices**, de J. C. Arriaga, que arrancó la primera ovación de la noche para profesores y director de la orquesta.

Luego el Coro de la ABAO y Orquesta, en «Gli Arredi Festival», de **Nabucco**, G. Verdi.

A continuación se dio paso a los cantantes solistas, sobre los cuales no podemos hacer una valoración particular de cada uno, por falta de espacio, pero sí es cierto que todos ellos tuvieron una gran actuación, de verdaderos artistas líricos, y con voces, cada cual en su cuerda, verdaderamente espléndidas.

En la segunda parte, el Orfeón de Sestao («a capella») interpreta **Prés du Fleuve Etranger**, de Gounod, y **Argia**, del «P. Donostia»; después, el mismo Orfeón y Orquesta Sinfónica interpretan «Coro de Peregrinos» de **Tannhäuser**, de R. Wagner.

Finalmente, **Aida**, de Verdi, segundo acto, cuadro segundo, segundo final (concertante). Fue un final verdaderamente brillante y apoteótico, y el público premió a todos con prolongadas ovaciones.

● Orquesta Sinfónica de Bilbao en concierto extraordinario, bajo la dirección de Urbano Ruiz Laorden y patrocinado por el Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro. En el programa: «Triana», «suite» **Iberia**, de Albéniz-Arbós; **Concierto en Re menor, para dos violines e instrumentos de arco**, de Bach, actuando como solistas Félix Ayo y Ricardo Odriozola.

En la segunda parte: **Concierto número 3, en Sol mayor, para violín y orquesta**, de Mozart; solista, Félix Ayo, y **Rapsodia rumana número 1**, Enezzo.

● Concierto coral patrocinado por la Caja de Ahorros Vizcaína, en el que han intervenido dos corales bilbaínas: Agrupación Coral «Jatorquí», dirigida por Andoni Arregui, y Orfeón San Antón, bajo el mando de Alfredo Hurtado de Saracho. Un programa breve, pero muy grato al auditorio que acudió a la Biblioteca Municipal.

● Gran concierto en la parroquia de San Felicísimo, de Deusto, patrocinado por la Comunidad de PP. Pasionistas. Organizado por la Agrupación Pro Subnormales, de Deusto-San Ignacio, y con la colaboración de la Ikastola de Deusto.

El programa ha sido amplio, variado y, como en todas estas ocasiones, no podemos extendernos en detalles por falta de espacio.

En primer lugar, y después de unas breves palabras de presentación por Patxi García, Koldo Herrera bailó finamente **Auresku** («Desafío», «Pasamanos» y «Zortziko», «Contrapás»), acompañado por la Banda de Txistu de la Ikastola. Esta misma Banda de Txistu interpretó **Mendiko Soñua**, de Guridi, y **Pello Joxepe**, de Butrón.

Después el Conjunto de Acordeones de la Ikastola, que dirige el maestro José María Urquijo, interpretó **Naite**, de Sorozábal, y **Geure zarra**, anónimo, dos bellas piezas, que no son de compromiso, pero que tienen su importancia en estos niños que están empezando a encariñarse con la música y el instrumento, que es lo que nos parece plausible, y cunda el ejemplo.

Seguidamente, José María Urquijo, excelente concertista y poseedor de importantes premios, entre los que destacamos el primer premio de España y quinto en los mundiales de Italia, interpretó con excelente técnica y musicalidad de gran virtuoso, un fragmento de la obra, de J. Asunción Flores, **Opera Choli**, y la **Rapsodia azul**, de Bio Bocossi.

Javier Leiba, concertista de txistu, interpretó **Artzai-Kantak**, de Basurko, e **Iru Damatxo** (variaciones), de L. Urteaga. Su actuación puede calificarse también de extraordinaria.

Koldo y Miren Eukeni Herrera, niños de la Ikastola, acompañados por la Banda de Txistu, bailaron espléndidamente, **Jota** y **Arin-Arin**.

En la segunda parte actuó la Orquesta de Cuerda de la Sinfónica de Bilbao, bajo la dirección del Padre Barturen, interpretando dos obras del «P. Donosti», **Christus factus est** y **Adorote devote**, que resultaron finísimas.

Ikas Ama Abesbatza, coro de madres de la Ikastola, bajo la dirección del P. Barturen, cantaron **Zeñili Sainduari**, del «P. Donosti» y **Argiaren seme** (cuatro voces blancas, dúo y orquesta) del P. Barturen. Están bien conjuntadas las voces y tiene mérito el conseguirlo; fueron muy ovacionadas. Y para final, Ikas Ume Abesbatza, Coro de niños y niñas de la Ikastola, que interpretaron dos obras del P. Barturen y gustaron enormemente al auditorio; y aquí sí que tiene mérito reunir a estos niños y niñas tan pequeños y ya tan disciplinados, volviendo a triunfar tal como lo hicieron en su actuación en Televisión Española no hace mucho tiempo. Al final se cantó por toda la asamblea el **Agur Jaunak** con lo que se cerró el acto muy brillantemente, a la vez que se hizo una gran obra en beneficio de los subnormales.

## CONCIERTOS ARRIAGA

● Patrocinado por el Ministerio de Cultura, Dirección General de Música, y en el salón de actos del Banco de Bilbao, se ha celebrado un concierto de arpa a cargo de María Rosa Calvo-Manzano, catedrática de Arpa del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y solista de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española, puestos conseguidos por oposición a los veintidós años de edad.

En el programa, muy cuidado, obras de diversos autores, de directa inspiración para tan bello instrumento, con lo cual

nos demostró las posibilidades artísticas del arpa. Sonido claro, firme digitación; en fin, todo hizo fuese un extraordinario recital.

● Recital de piano por el joven pianista inglés Peter Bithell, primer premio en el Primer Concurso Internacional de Piano «Reina Sofía», celebrado en Madrid en 1977.

En el programa obras de Haydn, Messiaen, Franck, Chopin, Albéniz y Ravel. De todas las obras tuvo unas versiones verdaderamente brillantes, por lo que fue muy ovacionado.

## SOCIEDAD FILARMÓNICA

Sesión de música de cámara por el Cuarteto Borodin, con el **XV cuarteto de cuerda en La menor, op. 132**, de Beethoven, y el **Cuarteto número 15, en Mi bemol menor, op. 144**, de Shostakovich. Han mostrado musicalidad, empaste, calidad y sentido interpretativo. Su visita por vez primera en esta Sociedad ha gustado al público.

● La Camerata de los Angeles, orquesta de cámara con coros, nos ha visitado por tercera vez y ha vuelto a triunfar en las versiones de Bach, Mozart y Gluck. Este grupo de cámara norteamericano se ajusta a las más exigentes líneas de una formación «di camera»: instrumentistas y coralistas se funden para dar perfectas sonoridades, y así ofrecieron un excelente concierto, que fue premiado por largas ovaciones.

● Concierto en memoria de Aurelio Chaperro, miembro del Coro de la ABAO y Orfeón de Sestao, patrocinado por el Ministerio de Cultura y diversas entidades bancarias y de ahorro.

Cuando se encontraba en Madrid, fallecía repentinamente el bajo Aurelio Chaperro Esnaola, en un momento en que tenía que actuar con sus coros, a los que se había entregado con entusiasmo y vocación; allí estaba para cumplir con sus «obligaciones corales», y allí, en Madrid, moría como un buen soldado, moría en las trincheras de sus queridos coros.

De ahí este concierto, gran concierto, en el que han intervenido la Orquesta Sinfónica de Bilbao, Coro de la ABAO y Orfeón de Sestao.

El acto ha tenido lugar en la basílica de Nuestra Señora de Begoña, y en la primera parte la Orquesta Sinfónica, bajo la dirección de Urbano Ruiz Laorden, ha interpretado **Oñazez**, del «P. Donostia», y **IV melodía vasca**, de J. Guridi.

A continuación, la Orquesta y Coro de la ABAO, dirigidos por Carlos Barona. «Gli aredi festivi» (**Nabucco**), de Verdi; «Regina coeli» (**Cavalleria rusticana**), de Mascagni; «Gerusalem» (**I Lombardi**), de Verdi; «Te lodiamo, gran Dio di vittoria» (**I Lombardi**), de Verdi. Después el Orfeón de Sestao, bajo la dirección de Teobaldo Guerrero, interpretó: **Ave María**, de Tomás Luis de Victoria; **Adagio**, de Beethoven; **Adorote devote**, de Wagner; **Coenantes illis**, de Haller; **Tenebrae**, de Victoria.

Y, finalmente, la Orquesta, Orfeón de Sestao y Coro de la ABAO interpretaron «Va pensiero» (**Nabucco**), de Verdi; «Aleluya» (**El Mesías**), de Händel. Todas las versiones tuvieron gran brillantez y merecen gran elogio; todos, profesores de la orquesta, coralistas directores fueron muy felicitados, y estas audiciones fueron presentadas y comentadas con palabra fácil y amena por el gran locutor Francisco Javier García.

● Por segunda vez en la Filarmónica el Tradicional Jazz Studio, de Praga, que de-

ja un grato recuerdo. Este grupo lo forman nueve excelentes artistas en su género, dirigidos por Pavel Smetacek.

● Recital de piano a cargo de la pianista austríaca Ingrid Haebler. La primera parte del programa dedicada a Mozart, y la segunda a Schubert. Las obras de Mozart tuvieron una interpretación realmente de antología; unas versiones finísimas, llenas de musicalidad y gran técnica. En Schubert puso un sentimiento más fuerte, pero sin que para ello nos hiciera perder el lírico aliento del compositor. Esta gran pianista nos ha dejado un recuerdo tal que nos gustaría poder escucharla de nuevo en otras próximas temporadas, para saborear su alto grado de mecanismo, justo, perfecto y un sonido verdaderamente brillante; fue aplaudida con gran entusiasmo.

● Dúo Félix Ayo (violín) y Emma Jiménez (piano) han ofrecido en esta Sociedad Filarmónica dos sesiones (soberbias) de música de cámara.

Estos dos excepcionales artistas vizcaínos, ambos nacidos en Sestao, han interpretado una serie de sonatas, desde Bach hasta César Franck.

No vamos a destacar ahora la categoría artística del violinista Félix Ayo; no es necesario, pues son virtudes que nuestro violinista superó hace ya mucho tiempo, y actualmente, por ello, ocupa un lugar privilegiado entre los grandes violinistas actuales.

De la pianista Emma Jiménez diremos que sigue siendo una pianista de gran categoría musical, a pesar de haber dejado de actuar durante algún tiempo por cuestiones familiares y de honda colaboración con su marido, otro gran pianista, Joaquín Achúcarro.

En suma, dos grandes conciertos, que han resultado brillantes y han dejado un grato recuerdo en el público asistente.

● El dúo Claret (violoncello) y Giménez Atenelle (piano) nos visita por segunda vez, con un programa a base de obras de Beethoven, Brahms, Schumann y Debussy. Ambos artistas poseen una indudable calidad artística, demostrada a través de las excelentes versiones escuchadas.

Claret posee un buen sonido, nítido y afinado, con técnica. Giménez Atenelle puso temperamento y arte, y en ambos artistas debemos señalar su virtuosismo, consiguiendo con ello ofrecer un excelente concierto.

## CONCIERTOS ARRIAGA

Margaret Powell, joven artista australiana, ha ofrecido en esta Sociedad un concierto en dos facetas: como pianista, en la primera parte, y como violoncellista, en la segunda; en ésta acompañada al piano por Juan Rubinat. En ambas disciplinas Margaret Powell demostró sus cualidades sensibles para la música, tanto en las obras pianísticas como en las sonatas de Bach y C. Franck en el violoncello.

● Recital de piano por el joven pianista catalán Josep Colom, que tiene ya un buen «palmarés» de premios. Comenzó con la «Suite» francesa número 5, en Sol mayor, de Bach, en una clara versión y con matices sobrios; a continuación, **Sonata K-333, en Si bemol mayor**, de Mozart, donde mostró buena técnica. Ya en la segunda parte, **Tres piezas para piano**, de Schönberg, y **Sonata op. 111**, de Beethoven, con unas versiones dignas, siendo muy aplaudido. Este concierto ha sido patrocinado por el Ministerio de Cultura y Dirección General de Música y Teatro.

● Igualmente, patrocinado por el mismo organismo antes citado, concierto en esta Sociedad de Conciertos Arriaga a cargo

de Rafael Ramos (violoncello) y Ana María Gorostiaga (piano), con amplio programa, según obras de Beethoven, Schumann, Fauré, M. de Falla y G. Casadó.—  
**JOSE DE URQUIJO.**

## Galicia

### O DIA DAS LETRAS GALEGAS 1980 Y LA MUSICA

El día 17 de mayo se celebra el «Día das Letras Galegas», que representa la festividad de la cultura de Galicia. Desde 1963, en que la Academia Galega decidió establecer la conmemoración, festejando a una de las grandes figuras de nuestra cultura, ha habido una extensión del Día en favor de la asimilación de su sentido por grupos cada vez mayores de ciudadanos, así como la politización de la celebración, politización coherente si tenemos presente que tiene que existir una forzosa competencia entre las culturas castellana y gallega, y que esta última se ve frecuentemente relegada, cuando no maltratada. Esta politización creciente ha estallado este año al ser designado Alfonso X de Castilla como la figura recordada. Dada la coincidencia entre la publicación por «Edylán» de un costosísimo facsímil de las **Cantigas de Santa María** y la dedicación del «Día das Letras», no se trataba sólo de la inoportunidad, más o menos evidente, de elegir una figura con connotaciones políticamente negativas para el «Reyno de Galicia», sino también el argumento, publicitariamente contundente, de la coincidencia entre «Edylán» y la Academia.

Sería de suponer que la Música saldría beneficiada de la conmemoración del rey-cantor, pero ya desde el pregón del Día pudimos percibir que la orientación sería puramente lingüístico-literaria. Todos los periódicos gallegos publicaron «separatas» extraordinarias sobre el tema, si bien en ninguna de ellas se recordaba el hecho musical; incluso un conocedor tan profundo como el profesor Filgueira Valverde, cuyo amor por la Música es conocido por todos, y a quien debemos las iniciativas de la publicación de esas dos joyas etnomusicológicas que son los **Cancioneros de Casto San Pedro y Bal**, y **Gay-Torner**, olvidó en sus colaboraciones para dos diarios la aportación musical de las **Cantigas**. Este menoscabo por la Música nos hace temer que la Academia no considere, para 1981, la candidatura de Marcial del Adalid, pese a celebrarse su centenario, y aunque la prudencia política es excusada en el caso de este romántico, ya que es figura simpática a los grupos políticos autodeterministas, protagonistas principales de la politización del día.

En la sesión académica del «Día das Letras» no se olvidó la Música, si bien el tratamiento distó mucho del correcto. Fueron llamados para el concierto la soprano María Teresa del Castillo y el pianista Ramiro Cartelle (1), quienes presentaron un recital de transcripciones bas-

(1) Ramiro Cartelle es poseedor de gran cantidad de información sobre la historia de la música gallega, y hay que lamentar que haya dado sólo una muy escasa parte de ella a la imprenta. Por encima de mis profundas disidencias con él, quiero realzar el interés de su labor como promotor de páginas olvidadas o ignoradas de nuestra historia musical. Unos días antes del concierto reseñado presenté, con la soprano María Teresa del Castillo, un recital de «lieder» gallegos, entre los que se encontraba una canción inédita de Maurice Ravel. Lamentablemente, no pude asistir a este concierto, por no hallarme en Coruña ese día.

tante inadecuadas de la música medieval gallega. Digamos en su descargo que fueron invitados con escasa antelación y que es imposible una transcripción satisfactoria para el piano de este músico: la menos mala resultará, a efectos musicales, la menos respetuosa con el sentido original, y ése fue el acierto de las realizadas por el maestro Cartelle.

De lo anterior puede deducirse que en muchos ambientes gallegos se sigue considerando a la Música como algo de menor interés, cuando no marginal, y el problema es tal que incluso esta consideración actúa inconscientemente en personas bienintencionadas, a las que se les pasa inadvertido el hecho musical. Otro ejemplo, quizás más flagrante, es lo que ocurre con el apartado musical en los «Premios de Crítica-Galicia». En los años anteriores, Carlos Villanueva y Julio Andrade comentaron en RITMO estos premios y los problemas originados por la concesión del premio musical.

En el punto 7,IV de las bases se dice: «Se considerarán premiadas en la modalidad de música todos aquellos trabajos de composición, interpretación, búsqueda y compilación que tengan un reflejo editorial bajo la forma de partitura, libros o discos. El Jurado, sin embargo, podrá prescindir de exigencia editorial en el caso de composiciones que, no editadas, fueran estrenadas, y de trabajos de interpretación en los que concurren destacadamente unas características que les confieran una reconocida proyección cultural». Hasta aquí, el texto es paralelo y semejante a los 7,I (Creación literaria), 7,II (Ensayo y pensamiento), 7,III (Investigación) y 7,V (Ciencias y artes de la representación); pero el punto referente a música tiene un segundo párrafo, que no existe en los citados: «Asimismo podrán premiarse dentro de esta modalidad todas aquellas iniciativas que contribuyan de forma relevante al conocimiento de la música o de la educación musical». Y ese segundo párrafo no existe en los otros puntos, debido al punto 7,VI de las bases: «En la modalidad de Iniciativas Culturales se incluirán todos los hechos o trabajos que, llevados a cabo por personas o instituciones, destaquen en la defensa, desarrollo o promoción de la cultura gallega, y que pudiendo ser consecuencia de una trayectoria iniciada fuera del período incluido entre el 1 de enero y el 31 de diciembre del año inmediatamente anterior, según dice el punto tercero de estas bases, permanezcan vigentes en ese período.»

Creo que está bastante claro y que es revelador que el único premio que incluya el compromiso de premiar las iniciativas con él relacionadas, entrando en competencia con el premio a las «Iniciativas culturales», sea el de Música. A menos que interpretemos que en la mentalidad del redactor de las bases una iniciativa musical no puede ser considerada como iniciativa cultural.

Los problemas del premio de Música se vieron agravados este año por la no coincidencia entre el Jurado real y el de la lista entregada a la prensa, lista que figuraba en el programa del acto. El Jurado real estuvo compuesto por Roxelio Groba (compositor, director y pedagogo), Antón Cancelas (miembro de Xuventudes Musicales), Padre Xesús Mato (presidente de la Asociación Cultural «Fuxan os Ventos» y persona vinculada a la Radiodifusión luguesa), Lois Rodríguez Andrade (crítico musical, colaborador de RITMO) y Benedicto García (cantante ligero y promotor del Sindicato Galego da Música). Según el programa de mano, Trillo representaba al «Grupo de cámara de Santiago de Com-

postela»; Benedicto García aparecía por su nombre artístico: «Benedicto», y como «cantante» a secas; Antón Cancelas figuraba como «crítico musical»; el Padre Mato, como «director artístico» de «Fuxan os Ventos» (grupo coral de música ligera); Lois Rodríguez no figuraba y sí figuraba don Manuel de Dios (director de la Coral de Ruada). Reparemos en la sorprendente eliminación del único crítico musical del Jurado de un premio de la Crítica. Por otra parte, fue el único Jurado en el que hubo errores de transcripción en los programas, al parecer por interferencias de la organización en el trabajo de la secretaria del Jurado, la eficiente Blanca Lorenzo. No terminaron ahí los problemas, ya que **La Voz de Galicia** del día anterior se permitió publicar una lista de premios antes de la reunión única de los jurados, acertando cuatro sobre seis. Dado que en el premio de Música se mencionaba a Xuventudes Musicales, el representante de ésta en el Jurado se retiró antes de las deliberaciones, y el Jurado entregó una nota de prensa en la que se calificaba como «coaccionante» la publicación de la reseña citada. Esta nota de prensa no fue recogida por los periodistas y despertó la ira del representante de la organización, quien se permitió proferir ofensas contra el premio musical, el cual siempre resulta problemático (2).

En las deliberaciones resultaron finalistas: la Coral Polifónica de Noya, por su labor organizativa de conciertos, especialmente los anuales festivos con ocasión de la festividad de Santa Cecilia; por la promoción a través de la interpretación de los maestros de capilla compostelanos y por su labor pedagógica a través de la Escuela de Música; Xuventudes Musicales de Vigo, por su magnífico historial en la organización de sesiones de concierto, pedagógicas, conferencias..., especialmente por los Festivales de Vrán, auténtico logro en una sociedad musical de las características de la gallega; el Departamento de Historia de la Música, de la Universidad compostelana, que fue seleccionado en consideración a la labor de investigación de José López Calo y Carlos Villanueva, la creación del Coro Universitario y Grupo Universitario de Cámara, así como el Taller de Instrumentos de la Universidad; la organización de conciertos y seminarios en la Universidad y la colaboración en los Ciclos de Conciertos por toda Galicia, así como por la labor pedagógica realizada. Resultó ganador, finalmente, Xuventudes Musicales de Vigo.

Particularmente, considero como receptor del premio por mérito propio a Manolo Alvarez, presidente de Xuventudes Musicales y organizador incansable de actos. Su personalidad permanece a menudo en el anonimato cuando los actos se realizan y, por otra parte, no es muy amigo de recibir él los aplausos, aun cuando sean merecidos. Repito desde aquí mi abrazo y mi felicitación; pero quisiera insistir en el hecho de que una iniciativa de la categoría de Xuventudes Musicales habría de ser considerada por el Jurado de Iniciativas Culturales, y el Jurado de Música debiera considerar exclusivamente lo reseñado en el primer párrafo. Por tratarse de secreto de discusión, no puedo reproducir aquí las razones que llevaron a la concesión del premio a Xuventudes con

(2) Pese a que RITMO ha sido la publicación que mayor espacio ha dedicado, en sus sucesivos números, al Premio da Crítica-Galicia, este año se ha negado a la Revista el pase de Prensa, aunque había sido comprometido con anterioridad. Creo de necesaria honradez para con el lector esta aclaración. Supongo que la reticencia del Ministerio de Cultura para apoyar financieramente los Premios no impedirá la concesión de pases de Prensa a las publicaciones especializadas.

preferencia sobre el Departamento: baste decir que no faltaron las razones ideológicas.

Una anécdota final que revela, una vez más, la atención exquisita de nuestra clase intelectual a la Música. Tras la cena, varios asistentes nos acercamos a un local a tomar unas copas. Allí pudimos encontrar bailando a conocidas figuras de la intelectualidad y la política gallegas, entre ellas un miembro del Comité cultural de un partido gallego. Ante nuestra sorpresa, personas que habían preguntado quién era López Calo o quién era Groba cantaban a voz en cuello las canciones de «disco-music» que vociferaban los altavoces... y se las sabían todas, una por una.

**XOAN M. CARREIRA.**

## Pamplona

### EL ORFEON PAMPLONES EN ESTELLA:

Tras el éxito obtenido en Valencia por la primera masa coral navarra, el Orfeón presentó en Estella su programa de compositores navarros. Existen pocos marcos tan idóneos como la bella ciudad que ha parado el tiempo en sus monumentos, para la presentación de un concierto de estas características: casi místico en la primera parte y con una fuerza arrolladora e innovadora en la segunda. El programa, bien dirigido por el titular, J. Antonio Huarte, fue del agrado del público, no siempre entusiasta con los estrenos.

### FIN DE CURSO EN EL CONSERVATORIO:

El fin de curso ha venido este año con una agradable sorpresa, que deja el camino abierto a una gran esperanza: la creación de la Joven Orquesta de Cámara del Conservatorio «Pablo Sarasate», de Pamplona; su director, el maestro Aldave, ha dicho que el fin primordial de la Orquesta es el pedagógico, en dos vertientes, para los propios componentes de la orquesta, cuya media es de dieciocho años (hay una chica de trece años), y para llevar la música a colegios y centros educativos. La presentación de la Orquesta no pudo ser más positiva; fue acogida con verdadero entusiasmo por los alumnos de los Institutos de Navarra y por la crítica musical. Superan las dificultades técnicas de las obras a base de estudio, y es delicioso escucharles un Mozart, quizás un poco nervioso e inmaduro, pero entusiasta y fresco. Es, sin duda, un verdadero acontecimiento la creación de esta orquesta, a la que deseamos larga vida de éxitos.

● Mozart fue el protagonista del concierto de los alumnos de doña Eurne Aguerri, de la clase de Canto. Después de ser interpretados autores tan diversos como Pergolesi o Remacha, Gluck o Granados, Scarlatti o Falla, los alumnos abordaron dos concertantes de la **Flauta mágica** y de **Così fan tutte** con seguridad, sin temor a los agudos, y fraseo perfectos. La crítica local calificó el concierto como uno de los más deliciosos del curso.

● Y como cierre a la temporada, y como ya viene siendo tradicional, el Conjunto Coral e Instrumental del Conservatorio, bajo la dirección del titular del mismo, maestro Aldave, pusieron en el atril dos cantatas de Bach: la **Número 39** y la **Número 4**. La **Número 39**, excelentemente

interpretada por los solistas María José Bayo, Ana Mendiolo e Ignacio Fresán, en cuanto a voces se refiere. Los instrumentistas cumplieron en su difícil cometido, así como el coro, compuesto en su mayoría por niños. La **Número 4**, que gustó más al público, estuvo muy bien interpretada por todo el coro, en el que tienen fragmentos muy comprometidos los tenores, que cumplieron, y las sopranos y contraltos, que lo hicieron muy bien, con una voz muy bien colocada y perfectamente empastada. A destacar el solo del bajo Ignacio Fresán, espléndido en el «Versus V», que sostuvo sin dificultad y con brillantez la frase «das hält der Glaub dem Tode für». Un gran final para el trabajo, bueno y abundante, de todo el curso.

### ORQUESTA SANTA CECILIA:

Dos conciertos ha dado la Orquesta Santa Cecilia en el pasado mes de mayo, bajo la batuta de su titular, Javier Bello Portu. Del primero hay que destacar la **Sexta sinfonía** de Dvorak, por lo infrecuente de su programación. Del segundo yo destacaría, por su correcta ejecución, la **Sinfonía a gran orquesta** de J. C. Arriaga. Cerrada la temporada, la Orquesta se halla en trámites con las diversas entidades que la subvencionan. No se ha hecho público todavía el contenido de las negociaciones. Esperamos informar próximamente.

### ESCOLANIA LOYOLA: NUEVO FOCO DE ACTIVIDADES MUSICALES:

La Escolanía Loyola, que dirige Javier Sagüés, no se conforma sólo con cantar maravillosamente las grandes obras escritas para sus posibilidades, sino que además organiza una serie de actos musicales, que van desde la «rendición de cuentas» de todas las actividades musicales y educativas del colegio San Ignacio, de donde depende la Escolanía, hasta el intercambio con otros coros nacionales y extranjeros. Así, ha traído a la Escolanía de la Rioja y Escolanía Escolapias, que dieron un concierto muy agradable. También al The Edgewood College Chamber Singers, que si bien no respondieron en calidad a lo que de ellos se esperaba, es de agradecer la iniciativa de los Pueri Cantores. Por esto felicitamos y apoyamos la labor de Javier Sagüés en este campo de las escolanías, y la de José Luis Lizarraga en la organización de conciertos.

### NOS HAN VISITADO:

El Ballet Clásico Nacional, que ha actuado durante una semana, sin que el éxito haya sido muy brillante, ha cumplido, y el público ha respondido bien. El Orfeón Logroñés, coro espontáneo y aún sin «empastar», dado el poco tiempo que lleva funcionando. El Traditional Jazz Studiu, de Praga, traído por la Sociedad Filarmónica en el deseo de ofrecer algo distinto a sus socios, gustó mucho. Y la Royal Philharmonic Orchestra de Londres, bajo la dirección de Jesús López Cobos, también traída por la Sociedad Filarmónica, que dio un concierto memorable para el público de Pamplona, quien aprovechó hasta el suelo de los pasillos del Gayarre para escuchar la formidable interpretación y dirección de López Cobos, quien tras dar dos «propinas» fue despedido con el público en pie.—**FRANCISCO JAVIER MONREAL ARIZMENDI.**

## Valencia

### LA SUSPENSION DEL FESTIVAL DE AVAO COMO PRECEDENTE

El décimo Festival de ópera de AVAO para este año quedó definitivamente suspendido tras nueve años de insólita continuidad en Valencia. En 1971 se constituyó AVAO, como sociedad «autosubvencionada», casi para ser exacto, pues las ayudas de distintas entidades sólo cubrían una pequeña parte del presupuesto. Conociendo el funcionamiento de estas sociedades, era de prever el resultado, pues ni en Valencia ha existido nunca, y menos ahora, una burguesía activa y con gustos musicales, como en Barcelona, ni, por la misma causa, se podían sostener pequeños desequilibrios. Varios hechos han condicionado la retirada de AVAO: las deudas y la falta de subvención puntual por parte del Ministerio de Cultura, y las numerosas bajas que se han producido entre los socios. Esta segunda me parece la principal, aunque se han cargado las tintas en la primera. Ha fallado AVAO porque han fallado los socios que la constituyen, con independencia del entusiasmo de parte de su directiva o de un grupo de aficionados. De casi dos mil socios en 1977 se ha pasado a unos ochocientos este año. A medida que se perdía la novedad del acto «social» y se ampliaba el repertorio, se han producido tales defecciones, y en tan corto plazo. Por otro lado, el problema de las subvenciones oficiales planteaba el consabido círculo vicioso en estos casos. El Ayuntamiento reducía su ayuda porque el espectáculo era caro y «elitista», la Caja de Ahorros ofrecía una ayuda mínima, esgrimiendo que no era popular. Todo lógico. Y si no se daban subvenciones, tampoco se podía exigir localidades económicas o una tercera representación, como en Madrid.

Cuando escribo esto, aún no se ha celebrado la Junta general de AVAO, donde deberá decidirse el asunto de las cuotas pagadas por los socios y la posible continuidad. Este futuro me parece difícil si no se cambian radicalmente las fórmulas. Como lo que nos interesa es una actividad operística en Valencia, venga de donde venga, a la vista de los resultados del ciclo organizado este año por Ayuntamiento y Diputación hay que desear, por el momento, una solución mixta. Se ha visto ya con qué cuenta AVAO, y no creo que los próximos meses varíe la situación. La ópera necesita continuidad para formar afición y, sobre todo, criterio. Hay que aprovechar un sector de la afición que está necesariamente en AVAO, e incluso otro grupo (ese que Adorno califica de «oyente ilustrado»), también necesario. Se necesita, además, público nuevo. La cuestión va a estar en que se pongan o no de acuerdo las fuerzas políticas y culturales y en la medida que AVAO sepa avenirse a ellas.

### Subvenciones y otras anécdotas.

El Ministerio de Cultura debe a AVAO casi dos millones de pesetas desde abril del año pasado, además de no pronunciarse a tiempo sobre la subvención de este año, caso de haberse producido el Festival. No saben muchos aficionados valencianos los extraños caminos que llevan hasta el ministro distante. Ante las peticiones de AVAO, el subdirector general de Música y Teatro declara que el dinero debido fue ofrecido por el anterior director general de Difusión Cultural, el valen-

# 99'99% de precisión



El equipo VIETA SISTEMA 3000, es un modelo de precisión y equilibrio entre sus componentes, para que usted se acerque a la realidad del sonido vivo a partir de disco, cassette o radio.

Este es su atractivo: experimentar la serena belleza de un divertimento de Mozart y la vibrante tensión del más actual conjunto de música pop. Este resultado es una cuestión de tecnología. Y en VIETA somos auténticos especialistas en Alta Fidelidad.

Su presencia no es el único atractivo del SISTEMA 3000. El precio, por ejemplo, es más que razonable. Además de la versión que ilustra este texto existen otras dos (sólo con el sintonizador o bien sólo con el cassette) que suponen un desembolso menor sin afectar el resultado final de la reproducción que es su aspecto más importante.

Oigalo en su distribuidor VIETA y pregúntele el precio. El SISTEMA 3000 es una excelente solución para quien sabe exigir Alta Fidelidad.

## RINCON DEL TECNICO

SHURE M95EJ  
Cápsula magnética, aguja elíptica.  
Alta Habilidad de Lectura  
VIETA G. 800  
Giradiscos manual, tracción directa.  
Brazo en "S"  
VIETA A. 3035  
Amplificador de 40/40 W RMS  
(20 - 20.000 Hz, 8 ohm)

VIETA B. 4212  
Pantalla acústica: 10", 3", 1"  
Con dos controles de nivel  
VIETA RC. 5000  
"Cassette deck", con DOLBY  
VIETA S. 3033G  
Sintonizador AM-FM estéreo  
Sensibilidad FM: 1'9 microvolt  
Este equipo incluye el mueble HM-50 y los pies PP-03 para las pantallas acústicas.

# VIETA

VIETA AUDIO ELECTRONICA S.A.

Bolivia, 239 BARCELONA-20

Deseo recibir más información del equipo VIETA SISTEMA 3000

D.....  
Domicilio.....  
Población..... DP.....  
Provincia.....

ciano Eduardo Ballester. La Delegación del Ministerio en Valencia da la llamada por respuesta. Según dice AVAO, ni ellos pueden comunicar con el ministro, como último intento, ni la Delegación lo facilita. Porque lo curioso es que para estos asuntos hayan que comunicarse directamente con el ministro. Veámoslo: el secretario general de Arte Lírico dice que las peticiones están en estudio, y que el retraso en el pago se debe al último cambio ministerial. En un programa radiofónico, desde Barcelona, el ministro se ofrece a contestar cuantas preguntas se le soliciten. Ante la pregunta de un aficionado, desde Valencia, sobre la subvención, el ministro contesta que es la primera noticia que tiene sobre el asunto. Más tarde se le manda una carta al Ministerio en el mismo sentido, recogiendo firmas de numerosos aficionados, a lo que también se suma Montserrat Caballé y otros artistas. Se publica también una carta en los periódicos, insistiendo en el tema. La carta era concluida así por Gonzalo Badenes: «Que no se diga que estamos rodeados de nibelungos. Que ni don Ricardo es Wagner, ni su hombre en Valencia, Alberico». Después se publican algunas respuestas oficiales y, por fin, entre los patrocinadores del ciclo de ópera organizado por Diputación figura el Ministerio de Cultura. Desconozco cómo y en qué cuantía llegó esta subvención. No importa la temporada de «unos» o de «otros», sino la forma como se producen estas subvenciones. El caso puede parecer leve, pero es ilustrativo. Casos de este tipo imagino que los habrá numerosos y en otras muchas provincias. Hasta hace poco muchas subvenciones se han conseguido o aumentado gracias a la habilidad, la presión y la suerte. Así, esos millones para el País Valenciano, a los que se refería el editorial de RITMO (núm. 500). No puede discutirse nada de lo que allí se decía, porque objetivamente es cierto. Cada consecución parece, pues, un poco de dinero sagrado, robado por el atrevido «Prometeo» de turno. Pero en estos casos la historia suele producirse contraria al cuento: primero se reciben las cajas de «Pandora», y después, si hay suerte, el fuego. La realidad es que el aficionado a la música, acostumbrado durante largo tiempo a recibir demoras y limosnas en el mejor de los casos, todavía tratará de justificar esos raptos al presupuesto, y no lo considerará insolidaridad, sino consecución de algo que, de otra forma, no hubiera sido distribuido, al menos en el terreno musical. Ha de haber, pues, una claridad y coherencia en la distribución del presupuesto entre provincias, puntual y sin fisuras. Cuando funcione la autonomía se planteará de forma algo distinta. Durante mucho tiempo se ha vivido en Valencia un infierno cultural, y concretamente musical, alimentado por cuantos organismos oficiales han tenido en ello responsabilidad. El latigazo de los impuestos directos va a desatar vehemencias, hasta ahora desconocidas, a la hora de exigir, después de tener que aflojar el bolsillo.

Cualquier irregularidad, como la comentada en la subvención ministerial, hace aparecer, otra vez, a la Administración como el eterno «Cronos» que engulle a sus criaturas, sean éstas subvenciones o iniciativas. La alegoría puede darse aviso a las autonomías. El auténtico «Cronos», el de «retorcida mente», es también más sutil y distinto del aspecto económico. En el terreno cultural, y pongo por caso Valencia, las discusiones folkloristas, el convertir todo asunto en enfrentamiento político, el cercar toda idea y toda actividad de cuestión ideológica y del más burdo maniqueísmo, está a la orden del día. No

va a favorecerse así esa vida cultural. En alguna medida, también esto ha animado el presente ciclo de ópera. Parte de la crítica local, el comentario oficioso, ha convertido la campaña en asunto de pandillas: unos han pensado que esbirros de AVAO querían boicotear las representaciones; otros, que Diputación y Ayuntamiento han querido tejer una maniobra política sin colaborar con AVAO. Ha habido, en fin, buenos y malos para todos los gustos.

### El Ciclo de Ópera 1980.

La rápida suspensión del Festival de AVAO y la confusión de los socios al quedar pendiente el asunto de las cuotas pagadas han contribuido a que la asistencia de público fuese muy escasa en el presente ciclo; pero también ha «ayudado» un programa de repertorio tradicional sin apenas figuras. Dejemos a un lado las secretas intenciones, que se podrán juzgar el próximo año. Puedo dar fe de las buenas intenciones de la Dirección artística del Teatro Principal, de Diputación y Ayuntamiento, al querer cubrir la retirada de AVAO este año. Otros hechos pueden ser también un garantía futura. El Teatro Principal era un ilustre muerto, que sólo ahora ha adquirido una interesante actividad —lo mismo que el Teatro Escalante—, y la temporada teatral ha sido, por fin, rotundamente positiva. Pero una temporada de ópera plantea una problemática distinta. Presupuestos tan altos necesitan colaboración pública y privada, al menos por el momento. Entre ellos, el Consell, ausente hasta el momento de la vida cultural, y los socios de AVAO. El aficionado de a pie pide una temporada digna y a precios asequibles, la organice quien sea. Los precios de este año han sido casi tan altos como los pagados el año pasado por los socios de AVAO. Las representaciones han tenido un resultado mediocre, aunque es verdad que no peor al de otras dadas por AVAO. Pero también hay que decir que en las tres últimas temporadas se había comenzado a alcanzar un equilibrio a tener en cuenta: equilibrio entre repertorio italiano y las actuaciones de compañías estables extranjeras, sin olvidar la inclusión de algunas figuras siempre necesarias. Hay, pues, que continuar por ese camino. Y hay que acostumbrarse también a separar el resultado artístico de la intención y personalidad de los organizadores, por parte de quien hace crítica y por quien la recibe. Es, también, observable este año cómo se confunden deliberadamente esos aspectos para apoyar determinada postura ideológica y escamotear el hecho artístico. El aficionado aplaza esa mediatización cuando comienza la representación, y opina en el momento irrenunciable en que goza o sufre. Hay que atenerse también a ello.

### Resultado artístico; «Carmen», «Madame Butterfly», «Tosca» y Rigoletto».

También esta crónica es producto de las circunstancias, y será breve por lo que concierne a este apartado. Lo más interesante del ciclo fue la actuación de Pedro Lavirgen y Mari Carmen Hernández. Lo peor, los Coros y la Orquesta.

**Carmen** tuvo en Gillian Knight una imponente presencia física y una desigual actuación vocal. «Mezzo-soprano» con algunos tintes de contralto interesantes, tuvo momentos conseguidos con otros des-

controlados, al carecer de registro agudo. Discreta, si se piensa que no abundan voces para este papel. Baste recordar que ha cantado la obra en el Covent Garden. Ives Bisson —«Escamillo»— fue una de las mejores voces escuchadas, por su registro alto y estilo, con timbre muy atesorado. Mari Carmen Hernández, en un papel idóneo para su voz, nos dio una magnífica «Micaela». Pedro Lavirgen ofreció emoción inusitada, por su irregular actuación. Mal en el primer acto, desafinó después en la romanza, que cantó descompuesto, para llegar a un cuarto acto de gran altura, tenso y extrovertido. Además de «Carmen», fueron asesinados, el precioso quinteto y las partes corales.

**Madame Butterfly** alcanzó la cota más baja, junto a la discreta monotonía de **Tosca**. La Orquesta tuvo en ambas su peor momento. Evelio Estévez puso voluntad y timbre agradable, pero resultó inexpresivo y muchas veces inaudible. Mauro Augustini —«Consul»— es un barítono impresionante. Tuvo interés la primera «Butterfly» de M. C. Hernández, para constatar algo muy común: es una buena cantante, pero aquí fuera de su repertorio. Le reconozco buena actuación escénica y concienzuda preparación: alcanzó, por ello, momentos bien cantados, frases exquisitas, y transmitió, a ratos, la emoción de esta conmovedora partitura. Pero ni por volumen ni por cualidades vocales, en conjunto, puede dar hoy este papel. Sería una lástima que se perdiera una voz idónea para otro repertorio (Mozart, algunas obras de Donizetti, incluso otras posteriores). De **Tosca** sólo destacó el «Recóndita armonía» de Pedro Lavirgen, que después se apagó, y el «Carpia» de Juan Pons. Curiosamente, el barítono menorquín ha evolucionado desde su última actuación aquí (**Ballo in maschera**), ganando sonoridad en el centro, aunque resulte atenorado y débil en el agudo. Mal la «Tosca» de Nadia Stefan. **Rigoletto** centró su interés en Franco Bordoní. Su «Rigoletto» fue inferior al que cantara años atrás, pero su estilo es correcto y resultó, en conjunto, lo mejor de la noche. El joven tenor Santiago Gérico posee un timbre lírico aceptable y facilidad en el agudo, pero, por el momento, con fraseo tosco y sin el refinamiento estilístico que requiere el papel de «Duque». Adriana Anelli destacó en las medias voces, y su actuación fue discreta, dada la tónica de la representación.

La dirección escénica de Giampalo Zennaro y la escenografía de Ercole Sormani, tradicionales y bien hechas. No se cayó en lo ridículo y en esos detalles tan pedestres que hemos visto otras veces. Coros y Orquestas representan siempre los dos máximos problemas ante la falta de compañías estables. Hay que insistir en nuestro caso. Con falta de ensayos y con un director como Balagna, que apenas concierta, sin apartar la vista de la partitura, cada interesado podrá argüir su parte de justificación. La Orquesta Municipal tuvo momentos deplorables, errores de bulto, sonido rudo y desafinación. Resulta inconcebible en partituras que no toca por primera vez; así que, teniendo en cuenta esta mínima experiencia y otras actuaciones mejores, hay que buscar causas más profundas. Los profesores de la Orquesta deberían hacer pública su problemática y exponer su situación. En todo caso, es una exigencia pública que hay que dirigir al Ayuntamiento. El caso de los Coros —Gran Coro de la Opera de Barcelona(?)— hay que calificarlo de auténtico «embolado». Además de demostrar insuficiencia vocal, rara vez se entendieron con la Orquesta y con los cantantes.—**BLAS CORTES.**



VICTORIA DE LOS ANGELES.

«Granada está convirtiéndose en la capital europea de la música en estos quince días en virtud de una trama institucional y del afianzamiento de dos grandes instituciones: Festival y Curso.»

(RICARDO DE LA CIERVA.)

## XXIX FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA DE GRANADA

Entre los días 22 de junio y 6 de julio se celebraron en Granada el XXIX Festival Internacional de Música y Danza y el XI Curso «Manuel de Falla». El programa presentaba actuaciones de Daniel Barenboim, Trío Kalichstein-Laredo-Robison, Orquesta del Estado de Dresde (RDA), dirigida por Herbert Blomstedt; Octeto de Berlín, Coro «Manuel de Falla» de la Universidad de Granada, dirigido por Ricardo Rodríguez; Victoria de los Angeles, acompañada por Miguel Zanetti; profesores del Curso Manuel de Falla, Ballet Clásico Nacional, dirigido por Víctor Ullate; Solistas de los primeros «ballets» europeos, Grupo Koan, dirigido por José Ramón Encinar; Sir Nicholas Jackson, Orquesta de Cámara Española, dirigida por Víctor Martín; Orquesta y Coros Nacionales de España, dirigidos por Antoni Ros Marbá, finalizando con una sesión de «Cante Jondo». Fueron interpretadas obras de Aliseda (2), Bach (3), Bernaola, Boccherini, Beethoven (6), N. Bonet (estreno en España, encargo del Festival), Brahms (3), Bruckner, Buxtehude, Campra, Correa de Arauxo, Cabanilles, Debussy (3), L. de Pablo (estreno en España), Elgar, Falla (4), Franck, Fauré, J. A. García, García Lorca, Gibbons, Gluck, Haydn, C. Halffrer, Lidón, Lully, Marco, Mozart (2), Olavide (estreno mundial, encargo de la ONE), Peraza, Ravel (2) Ruiz Aznar, Schubert, Schumann, Sibelius, Scarlatti, Tchaikowsky, E. Torres, Toldrá, Thompkins, Vitoria, Wagner, Walond y Whyte. Fueron escenarios el Palacio de Carlos V (7), el Auditorio «Manuel de Falla» (4), Jardines del Generalife (3), Patio de los Arrayanes (2), Capilla Real y Santa Iglesia Catedral. A estos actos hay que sumar una conferencia de Antonio Fernández-Cid sobre «El nacionalismo en la música española», tres lecciones de Luciano

González Sarmiento sobre «Expresión y creatividad grupal», así como el concierto extraordinario de los alumnos del Curso. Paralelamente, se celebró el día 24 de junio, el III Concurso Internacional de Interpretación Musical, en el que compiten intérpretes de violín, viola, violoncelo y contrabajo entre sí, ya que este premio tiene la peculiaridad de darse a intérpretes de cuerda, sin distinciones entre las personalidades diversas de los cuatro instrumentos de la familia.

Como invitados del Festival y en representación de RITMO permanecemos en Granada entre los días 28 de junio y 7 de julio, no pudiendo haber asistido a los siete primeros conciertos ni al concurso.

«Una ciudad de Festival es algo que hay que ir mimando, que ir creando como tal ciudad musical. En Granada concurren circunstancias de excepción, que la convierten en esa ciudad ideal para el Festival. Con las nieves de sus montañas, con las pistas de esquí cercanas, con el mar Mediterráneo a mano, con el primer conjunto monumental de España —la Alhambra—, con una profusión de otros monumentos cristianos de primer orden, con una Universidad de las más completas y numerosas de alumnado del país, con museos, bibliotecas y archivos, Granada es la ciudad indiscutible como ciudad de Festival.»

(ANTONIO GALLEGO MORELL.)

El Festival de Granada está inscrito en «La Europa de los Festivales», correspondiente a un romántico concepto muy propio de la sociedad recién salida de la segunda gran guerra, en coincidencia con las ilusiones optimistas de reconstrucción del viejo ideal renacentista del Humanismo. Esa concepción de imbricar entre sí los diversos capítulos de la cultura europea,

arquitectura, plástica, danza, música,... lleva a la elección de ciudades significativas, que puedan servir de «marco incomparable» al Festival; lógicamente, ello conlleva una mentalidad organizativa presuntamente aristocrática; y decimos presuntamente, porque las condiciones socioeconómicas del tercer cuarto de siglo imposibilitan que lo que en un tiempo fueran virtudes de una clase dominante sigan siéndolo. El turismo cultural demandado por este tipo de festivales posee una fuerte capacidad adquisitiva en su mayor parte, lo que quiere decir que existe una superposición de un «elitismo» intelectual a un «elitismo» económico, y ello suponiendo que ambos coincidan en nuestros días. Este tipo de mentalidad es la reflejada por el texto de Gallego Morell, comisario del Festival, y es la que explica que se busquen ambientes como el del Patio de los Arrayanes o el Palacio de Carlos V para los conciertos, al margen de sus calidades acústicas y de su confort, aun en el caso de disponer de un auditorio tan extraordinario como el «Manuel de Falla», que tanto esfuerzo económico costó a la ciudad. En palabras del comisario: «En el mundo de la música la primavera se ha hecho sinónimo de Granada; ir a Granada es oír a la Nacional en el Palacio de Carlos V». Un festival tiende a la especialización en un campo concreto, lo cual no es el caso de Granada, a menos que tomemos al pie de la letra las declaraciones de José A. Campos, subdirector de Música, a *Patria* (28-VI-80): «El Festival de Granada, si no es un festival especializado, sí ha tenido siempre una línea muy concreta, ha sido siempre de conjuntos sinfónicos y de solistas importantes»; declaraciones que continúan di-

ciendo que «El Festival de Granada es el hecho más sólido que se produce en la vida cultural del país». Finalmente, y como dijera en su crónica de 1977 nuestro compañero Enrique Pérez Adrián, «un festival musical consiste en algo excepcional, que se sale de la rutinaria programación hecha en el invierno (donde la haya, claro está...), y que debe crear una atmósfera especial, a la cual no sólo contribuyen la calidad de las obras y su interpretación, sino también el paisaje, monumentos, el ambiente de una ciudad, la tradición musical y artística, en general, de una región, etc.».

«Granada se convierte durante esas semanas en la capital musical de España; en los hoteles y restaurantes de la ciudad se encuentran los asiduos de los viernes del Real y los frequentadores del Liceo de Barcelona, junto a los jóvenes becarios del Curso y aquellos otros llegados a la Alhambra de la mano de Juventudes Musicales.»

(ANTONIO GALLEGO MORELL.)

Sorprendentemente, Granada cuenta con un Real Conservatorio Profesional de Música, «Victoria Eugenia», en el que se imparte docencia en tres únicos instrumentos: piano, guitarra y violín. La vida interpretativa se limita a varios coros, entre los que destaca el «Manuel de Falla», de la Universidad. La vida concertística, reuniendo los esfuerzos de entidades diversas, consigue la media docena de conciertos mensuales. No existen ni orquesta ni conjunto de cámara alguno. La atmósfera especial que se percibe por parte del visitante es la iluminación festiva, que no se descuelga pasado el Corpus, a la espera del Festival. La asistencia de granadinos al Festival se ve limitada por lo incómodo de la hora —los conciertos finalizaban alrededor de la una y treinta— y el coste de las localidades —las más baratas, entre 200 y 300 y las más caras, entre 800 y 900—, este último más lato, si se considera que el coste de la vida, en Granada, es bajo en relación a la media estatal y que la situación económica es muy deficitaria. Se me dirá que un festival de esa categoría presenta unos precios no exagerados, pero no quisiéramos olvidar que la financiación es pública —el Ministerio dedica treinta millones de pesetas al Festival— y que la calidad media fue más bien baja (un crítico tan moderado como José Antonio Lacárcel no duda en repetir el calificativo «mediocre»). De hecho, las quejas granadinas se orientaron hacia la consideración del gravísimo desequilibrio entre la realidad socio-musical cotidiana y lo fastuoso del Festival.

«Desde que vimos la programación, tuvimos la sensación de que este Festival no iba a ser de los que pasan a la historia, ni muchísimo menos.»

(JOSE ANTONIO LACARCEL:  
Hoja del Lunes, 7-VII-80.)

Ni en la programación ni en la interpretación pudimos asistir a nada extraordinario. Evidentemente, es una satisfacción oír a Victoria de los Angeles decir las **Trois chansons de Bilitis** con una maestría técnica y con una sensibilidad que demuestran que la inteligencia de una gran artista puede vencer el declive de facultades vocales. Nuevamente Ros Marbá demostró su talento en una versión extraordinaria de la segunda «suite» de **Dafnis y Cloe** de Ravel, y su capacidad de trabajo y dedicación al realizar meritoriamente **Las estaciones**, de J. Haydn. Pero ello no justifica un festival, si bien daría lugar a recordar una temporada especialmente afortunada. Que un organista, Sir Nicholas Jackson, acierte a acentuar correctamente la maltratada **Tocata y Fuga en Re menor**, de Bach, o que Víctor Martín aproveche las cualidades acústicas del autorio «Manuel de Falla» para demostrar que la Orquesta de Cámara Española merece atención por su buen hacer no justifica el desborde de optimismo que mostró el Ministerio de Cultura durante el desarrollo del Festival. Mas bien habría que insistir en el concepto de temporada comprimida. Parece natural que un programa pensado desde una oficina ministerial demuestre dotes meritorias de rutinaria; esa misma rutinaria, ese mismo amor al tópicico que muestran las notas al programa de Enrique Franco, Tomás Marco y Antonio Iglesias, de las cuales elegiría un ameno ramillete si el espacio me lo permitiera. Rutinaria que persistió en la conferencia aconceptual de Antonio Fernández-Cid, que supo alternar convincentemente listas de compositores con anécdotas extramusicales. Quizá se salga de lo rutinario programar **Las estaciones**, de Haydn; pero es polémica la idea de programar una obra dificultosa para el auditor, por su densidad y la superficial monotonía sintáctica en un auditorio de acústica deficiente, recalentado por el sol y desarrollado a un horario que no invita a la audición atenta, ya que finalizó rondando las dos de la madrugada. No hay que olvidar que la tradición de amor a la grandilocuencia que caracteriza el Festival precisaba de una amplia obra sinfónico-coral, y **Las estaciones** reúnen aspectos idóneos para cumplir ese requisito.

«Pienso que en estos momentos España tiene una de las mejores y más jóvenes de las generaciones de compositores de Europa; creo que tenemos mejores compositores, en conjunto, de lo que la estructura musical del país merecería, o haría lógico.»

(TOMAS MARCO a Patria, 3-VII-80.)

La música española contemporánea estuvo representada en tres ocasiones a lo largo del Festival. Con el **Ave María**, de J. A. García, en la misa en memoria de Manuel de Falla y músicos granadinos fallecidos, dada por el Coro de la Universi-

dad granadina, que dirige Ricardo Rodríguez. En segundo lugar, por: **Polifonías**, de Bernaola; **«Pocket» zarzuela**, de De Pablo; **Oda**, de C. Halffter; **Le roi nu**, de N. Bonet, y **Tauromaquia**, de Marco; todas ellas interpretadas por el Grupo Koan bajo dirección de José Ramón Encinar. En tercer lugar, por **Cante «in memoriam» García Lorca**, de Gonzalo de Olavide, interpretado por la Orquesta Nacional Española bajo dirección de Antoni Ros. La primera de estas obras —que se presentó antes de nuestra llegada— pertenece al organista de la catedral granadina y compositor. A J. A. García, con buen criterio —no en vano el compositor pertenece a la ciudad del Festival—, le ha sido realizado el encargo de la obra a estrenar en la próxima edición del Festival. Del resto de estas obras, dos de ellas eran estrenos en España —las de De Pablo y Bonet—, y una estreno absoluto —la de Olavide—.

Si bien no se puede hablar de que la atención a la música española contemporánea en esta edición de un Festival tan genérico —y por esta razón no se puede hacerlo— haya sido poca, sí se puede apreciar, en cambio, una atención especial a los cuatro compositores españoles considerados paraoficialmente como los más representativos de la música española contemporánea cara al extranjero, cuando no como los mejores compositores del Estado. Lamentablemente, esta representatividad no viene avalada por una obra de calidad consistente; como el lector avisado habrá adivinado, nos referimos al tópicico «tándem» Bernaola-De Pablo-Halffter-Marco. La atención a estos autores no corre pareja a la prestada, por ejemplo, y por hablar sólo de un caso, al resto de los compositores de la llamada «Generación del 51».

En cierta medida, el concierto del Grupo Koan fue un homenaje a esta generación, siguiendo la línea de programación de este año de la vida musical madrileña, caracterizada por su atención casi exclusiva —y digo casi por las esporádicas excepciones— a Bernaola, Halffter y De Pablo. Ciñéndonos a este concierto, diremos que fue la sesión de más bajo nivel compositivo del Festival, destacando por su común capacidad para generar aburrimiento las obras de estos tres autores.

En las **Polifonías** (1969), de Bernaola, no se percibe esa textura polifónica que parece desprenderse como característica de escritura de la obra del propio título o de las notas del programa: «... se trata de una composición para cuarteto de maderas que se superpone polifónicamente a otra para cuarteto de cuerda...» (Tomás Marco).

«**Pocket» zarzuela**, de Luis de Pablo, de muy pobre escritura y para cuya ejecución opinamos no es necesario el director que la partitura prescribe, no logra constituirse en la creación satírica que su autor pretende. Consiste en una secuencia de números, unos vocales y otros instrumentales, siempre en dúo, variando cada vez la instrumentación. El autor nos cedió amablemente una copia de la partitura, aún sin editar.

**Oda**, de Cristóbal Halffter, es un catálogo de «tics» darsdantianos que se presta a apuestas como las siguientes: ¿cuántos segundos tardará en ser introducido un manojo de cerdas en el encordado del piano?; ¿cuántas veces se atacará con arco de violín una copa de cristal?

**Le roi nu**, de Narcís Bonet, se inscribe en el género de obras para voz y grupo de cámara, tantas veces abordado en nuestro siglo, sin conseguir, a pesar de ciertos momentos de acierto, y a pesar del planteamiento general conjunto que se refleja en detalles como la existencia



ORQUESTA SINFONICA DE DRESDE. DIRECTOR: HERBERT BLOMSTEDT.

de un «leitmotiv», una escritura musical de oficio.

**Tauromaquia**, de T. Marco, al margen de la improbabilidad de trasponer en música un dato cultural, es una obra que participa de la estructura de la práctica totalidad de la producción marquiána tras **Autodafe**: «crescendo» del grupo instrumental por incremento de intensidad, o del número de instrumentos, o de ambos, tendientes al ruido blanco; silencio brusco, calderón y vuelta a iniciar el proceso.

El Grupo Koan, tras las graves deficiencias de hace diez años, ha llegado a un momento de madurez aceptable en la interpretación de un repertorio como el de este concierto. Es una pena que este Grupo no dedique sus esfuerzos a labores de mayor envergadura, haciendo de la música del siglo XX música de repertorio. Un ejemplo a imitar puede ser **Diabolus in musica**. José Ramón Encinar, invitado a dirigir la Orquesta Nacional de España en marzo del 81, tendrá ocasión de pasar un duro «test» con un programa Ives, Bartok, Villa Rojo; concierto que despertará la atención de muchos seguidores de la música contemporánea deseosos de conocer la capacidad real de este director de veintiséis años. Esperanza Abad, solista en las obras de Bonet y De Pablo, ha demostrado una vez más ser capaz de sacar partido musical de partituras ramplonas. Una vez más hemos de lamentar que esta actriz-cantante se vea obligada a interpretar música de tercer orden, en detrimento de un desarrollo mayor de su talento artístico, demostrado ampliamente cuando interpreta a grandes maestros o cuando improvisa.

**Cante «in memoriam» García Lorca**, de Olavide, está escrita para coro y gran orquesta sobre un hermoso soneto de García Lorca. Se trata de una obra de realización magistral en cuanto a escritura de una gran idea musical de su autor. Utilizando una sintaxis tradicional consigue realizar unos tensores de gran eficiencia, no renunciando a una meticulosa trama tímbrica —que a duras penas se pudo percibir en el ya citado «marco incomparable»— ni a la coherencia arquitectónica. La partitura es hija de la tradición expresionista abierta por la segunda escuela de Viena, incluso en la utilización de elementos tradicionales —generadores y transformadores sintácticos—, al servicio de un resultado personal en su interiorización. La obra será presentada en Madrid en el primer concierto de la temporada de la Orquesta Nacional de España. La versión de Ros Marbá, pese a los problemas acústicos y al mal momento por el que pasa el Coro Nacional, fue de muy alta calidad, denotando cariño y admiración hacia la partitura y el cuidadoso trabajo realizado por el catalán (1).

«Apenas la llamaron los violines del **Lago de los Cisnes** apareció en escena: blanca, claro está, como siempre; con su faldellín de tul, a lo Degas; con sus mallas, con una diadema de rocío en los rizos negros, bailando de puntas. Aquella noche, en su prodigiosa encarnación terrenal, la luna se llamaba Margot Fonteyn.»

(EMILIO GARCÍA GOMEZ.)

El Ballet Clásico Nacional, dirigido por Víctor Ullate, fue presentado en Granada con un carácter de casi presentación oficial. El mismo Maurice Béjart, maestro de Ullate, se encontraba entre el público, y Jorge Don, primer bailarín de Béjart, intervino en las dos sesiones. Pese a las gravísimas deficiencias de sonido, a las reticencias de un amplio sector del público malquistado «a priori» y a otros problemas de escaso relieve, se demostró la potencialidad del trabajo de Ullate y Car-



GONZALO DE OLAVIDE. ESTRENO DE CANTE «IN MEMORIAM» GARCÍA LORCA.

men Roche. Se revela la falta de tradición «balletística» en España; se hace preciso acudir a coreografías internacionales —las de Víctor Ullate pecan de «kitsch»—, y sobre todo se hace preciso, para su maduración escénica, un gran número de actuaciones. De seguir por el camino iniciado, con una ampliación del cuerpo de baile, y si el trabajo sigue sin prisas y con conocimiento de las posibilidades reales, puede llegar a constituirse en la base de una Escuela de «Ballet». El gran «Ballet» saldrá de esa Escuela o no saldrá nunca. Los dos espectáculos presentados en Granada tuvieron las virtudes de la entrega y el buen oficio, lo que significa que Ullate ha demostrado merecer la confianza que en él se depositó.

Según la tradición del Festival, se presentó una gala de «Ballet» con primeras figuras europeas, que realizaron pasos a dos de repertorio clásico. Curiosamente, el público se mostró más generoso con las figuras consagradas del extranjero que en las dos funciones anteriores del Ballet Nacional. Suponemos que pesó en ello el dulce encanto y el atractivo circense de las excelentes coreografías de Petipa o Balanchine frente a las más actuales de Béjart o van Hoëcke. Para el público del Festival granadino parece quedar en la memoria la añoranza, reflejada en las palabras del comisario: «De toda España llegan largas caravanas de automóviles convocadas por el mito: **Nocturno**, de Chopin, en los Jardines del Generalife con paso a dos en blanco de Margot Fonteyn.»

«En 1969 se pone en marcha, junto al Festival, el Curso musical "Manuel de Falla". Es el acontecimiento más decisivo en los anales del Festival granadino: lo que le da auténtica dimensión cultural, lo que garantiza su permanencia, el canal que significa la incorporación de la juventud a unas sesiones que deben sobrepasar los límites del acontecimiento social, lo que le resta "elitismo" y le añade calor a través de entusiasmos y críticas.»

(ANTONIO GALLEGU MORELL.)

Paralelamente al Festival se celebró el XI Curso «Manuel de Falla», con el siguiente cuadro de materias y profesores: «Pedagogía musical», por Manuel Angulo; «Composición», por Carmelo Bernaola; «Violoncelo», por Pedro Corostola; «Órgano y su mecánica», por Ramón G. de Amézua; «Violín», por Agustín León Ara; «Dirección de coro», por Oriol Martorell; «Clave», por Rafael Puyana; «Piano», por Rosa Sabater; «Guitarra», por Regino Sainz de la Maza; «Viola», por Enrique Santiago; «Contrabajo», por Rodney Slatford, y «Arpa», por Nicanor Zabaleta. Se completaba este cuadro con las clases especiales de

«Seminario de Música de Cámara», a cargo de algunos profesores ya mencionados y Ana María Gorostiaga; «Construcción y afinación del piano y del clave», por Salvador Sagarra; como actividades extraordinarias del Curso se dieron las conferencias ya reseñadas, el ya mencionado concierto de los profesores y un concierto a cargo de una selección de alumnos becarios. La dirección técnica del Curso corrió, una vez más, a cargo de Antonio Iglesias, y la secretaría a cargo de Angel Botia. El XI Curso se caracterizó por el muy notorio incremento en la cantidad de matrículas, casi duplicando la de años anteriores. La duración del Curso se redujo de tres a dos semanas, y los alumnos hubieron de abonar la cantidad de 2.000 pesetas en concepto de matrícula. Al parecer, estas medidas se adoptaron para posibilitar el equilibrio entre el presupuesto, restringido, en la declaración de Antonio Iglesias, respecto a anteriores ediciones, y la aceptación de un número mayor de alumnos.

Los alumnos que llegan a Granada tras la recepción de una carta de la Dirección del Curso notificándoles la concesión de la beca se encuentran con que el criterio de selección es peculiar, ya que, junto a concertistas y a profesionales en ejercicio, son admitidos alumnos de Conservatorio a mitad de su carrera o aficionados con escasa formación. En el caso de «Dirección de coro» este problema se agrava, al compartir las clases directores experimentados con personas que acuden con la intención de recibir consejos rudimentarios cara a la futura formación de un coro. Asimismo se les concede, por parte de instituciones granadinas, a alumnos de cursos profesionales en el Conservatorio local, en número de medio centenar. A esta heterogeneidad en la capacitación del alumnado se suma la heterogeneidad en la categoría del profesorado. Así, al lado de Rosa Sabater, Nicanor Zabaleta u Oriol Martorell, profesores muy queridos y admirados por sus alumnos por su trato humano y su alta cualificación, al margen del sumo atractivo de su renombre, aparecen otros profesores de prestigio limitado geográficamente, y que no poseen el don del magisterio, no siempre unido al buen hacer profesional como intérprete o como teórico. Por diversas razones, las clases de Clave y Guitarra presentaron incidentes, ya sea renuncias a la beca o tensiones como las generadas por Regino Sainz de la Maza al dedicar el Curso a clases elementales de colocación de mano y descuidar la interpretación.

# Estradivarius nos daría las gracias.



Nakamichi 580 2-head Cassette Deck



Nakamichi 530 Receiver



¡Que difícil es la herencia de los grandes maestros! La de Antonio Stradivarius por ejemplo.

“Maitre Lutier” famoso, como todos sabemos, por la calidad y perfección de sus violines.

Violines con un sonido lleno y, si se nos permite la comparación, al “bouquet” a ningún otro comparable.

Este instrumento elitista se encuentra, hoy, en las manos de cada uno de nosotros. Porque su sonido se puede grabar y reproducir.

¡Así va el mundo, Don Antonio!

Y para reproducirlo hemos hecho lo mejor. Porque nuestra gama de Alta fidelidad ha sido creada pensando en el sonido de un Stradivarius. Para transmitirlo con una calidad a ninguna otra comparable. La de NAKAMICHI.

Simplemente por haberlo hecho tan bien, Antonio Stradivarius nos daría las gracias.

UN GRAN HONOR QUE LE BRINDAMOS.



**Nakamichi**

SOLO EN TIENDAS DE MUY ALTA FIDELIDAD

La Dirección del Curso defiende el criterio de la no interdisciplinaria. Todas las clases se imparten con horario simultáneo, y los alumnos no tienen derecho a asistir a otra disciplina ni siquiera en calidad de oyentes, aun en el caso de que los profesores no muestren oposición. Esta falta de interdisciplinaria se completa con las dificultades de todo tipo que se presentan a los intentos de relación entre el alumnado. Los alumnos se distribuyen en varios hoteles granadinos, todos ellos alejados del centro «Manuel de Falla», donde se imparten las clases y donde hay que acudir para poder estudiar. Quien conozca la orografía granadina puede imaginarse la incomodidad que supone trasladarse varias veces por día desde el centro de la ciudad a lo alto de la colina de la Alhambra. Un desplazamiento para llegar a clase a las diez; otro, luego de comer, para estudiar, y un tercero, luego de cenar, para asistir a los conciertos. Suponemos que Granada poseerá, como ciudad universitaria que es, algún Colegio Mayor disponible como alojamiento de profesores y alumnos, y como lugar donde impartir la docencia; esto eliminaría infinidad de molestias, facilitando la conviven-

de las sesiones. Da la sensación de que acomodadores y personal de servicio estuvieran instruidos en cuidar de que los becarios no sean «molestos»; personalmente, lo pudimos comprobar en un par de ocasiones, al ser confundidos con alumnos del Curso.

Podríamos resumir los defectos del Curso en los siguientes apartados: deficiente organización, mala infraestructura, nivel pedagógico desigual, desequilibrio en la selección de los becarios, cuando no desatención a la persona y dignidad de los alumnos. Tal parece que la Dirección entiende el Curso como unas clases del curso normal académico en un Conservatorio, y como una ocasión para realizar una labor de promoción publicitaria de la organización.

Se observará que gran parte de las observaciones efectuadas sobre el Curso son las tantas veces reflejadas en RITMO sobre el Curso Internacional de Musical en Compostela. Ello no es sorprendente, si tenemos presente que coinciden el director del Curso, la mayor parte de los profesores, los criterios organizativos y, a menudo, un porcentaje alto de alumnos. Numerosos becarios nos transmitieron sus

«Nos estamos gastando el presupuesto en fuegos de artificio, cuando nos falta el gan nuestro de cada día.»

(JUAN ALFONSO GARCIA: *Ideal*, 5-VII-80)

Coincidiendo con las fechas del Festival se celebró el concurso del Premio Fin de Grado en el Conservatorio granadino. Se examinaron siete alumnos de Grado elemental de Piano, dos de Música de cámara y tres de Grado profesional de Piano. Fueron interpretadas obras de los siguientes autores: Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Grieg, Liszt y Mozart. La contradicción entre los triunfalismos del Festival y la real vida musical de la ciudad se hizo palpable en esta ocasión. El Conservatorio necesita algo más que un bello y amplio edificio. Se hace precisa la contratación de personal docente, que permita abarcar mayor número de disciplinas a este Centro, y se hacen precisos profesores que perfeccionen la técnica instrumental y den un abanico mayor de literatura musical. Potencialidades como algún alumno de los presentados corren peligro de arrastrar una deficiente formación académica, o incluso de ver coartada una carrera musical. Citando nuevamente



cia de los alumnos y la relación extracurricular con los profesores, y ayudaría a la reducción de gastos. Como anécdota que corrobora esta impresión de trabas a la convivencia, anotaremos que la Dirección se negó a facilitar a varios alumnos una lista de nombres y direcciones de becarios.

El horario de los conciertos, ya reseñados, supone un esfuerzo físico importante a profesores y alumnos, ya que resta gran cantidad de horas al descanso nocturno. Sabiendo que los conciertos finalizaban después de la una y treinta y las clases comienzan a las diez nos sorprendieron las declaraciones de Antonio Iglesias respecto a la relación humana habida tras los conciertos en las terrazas de la plaza de Bibarrambla delante del chocolate y los churros.

Los alumnos asisten gratuitamente a las sesiones del Festival, accediendo a los conciertos no con entrada numerada, sino con la tarjeta de identificación como becario. Ello da lugar a que sean relegados a las localidades más incómodas, cuando no a sentarse en el suelo o permanecer de pie, dada la numerosa entrada a algunas

quejas con carácter confidencial, si bien no estaban dispuestos a que se citara su nombre por temor a represalias de diversos tipos, lo cual no es sorprendente, si se conoce el autoritarismo de Antonio Iglesias y el que los alumnos no desean problemas, dado que el Curso es corto, las enseñanzas son, generalmente, útiles y la ciudad es hermosa y acogedora. Por otra parte, hay que sumar el hecho del desconocimiento que, en general, tienen los músicos en cuestiones administrativas y jurídicas, tantas veces diagnosticadas por las iniciativas de tipo sindical y reivindicativo de estos profesionales.

Como muestra de la labor llevada a cabo durante el Curso, tuvo lugar el concierto de los profesores, que sería seguido días después por el de algunos alumnos. Destacaremos la formidable intervención de Rosa Sabater con un programa Falla, una de las mejores sesiones del Festival, y la actuación de la arpista Dorella Maiorescu en el concierto de los alumnos. Sería injusto omitir la eficaz colaboración, como pianista acompañante, de Ana María Gorostiaga en ambas sesiones.

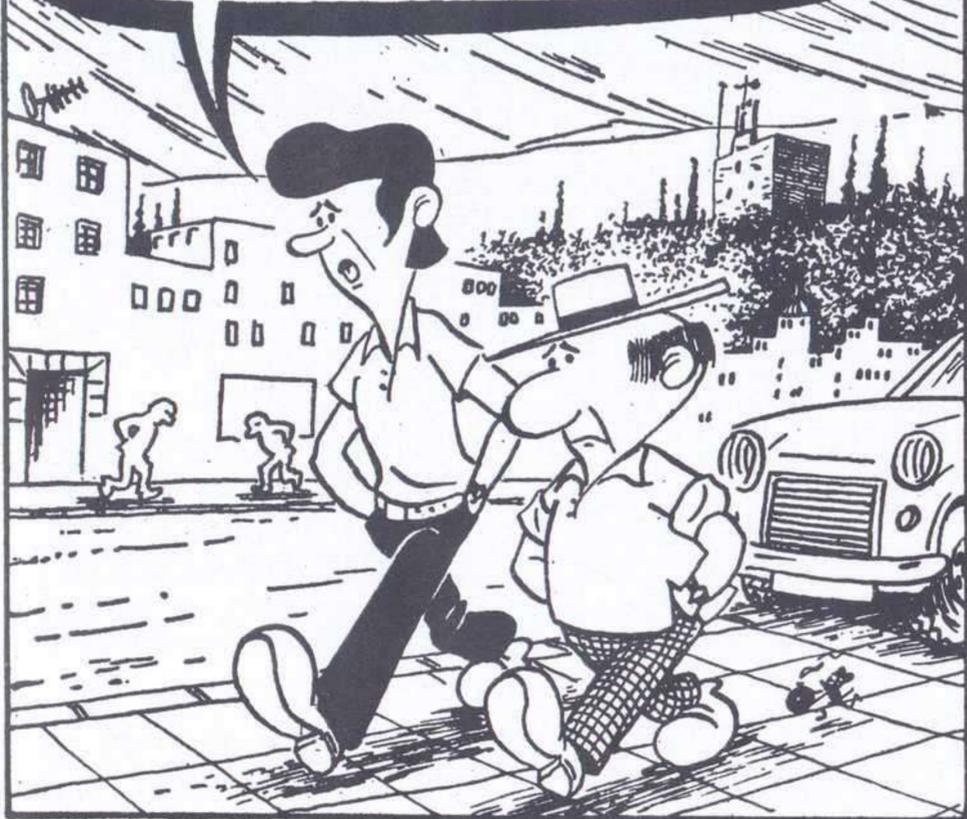
al maestro García: «Resulta de todo punto de vista incongruente que una ciudad en la que viene celebrándose desde hace treinta años un Festival Internacional de Música, que alberga desde once años un Curso, también internacional, de especialización musical; una ciudad que dispone de tanta gala musical, carezca de un Conservatorio debidamente atendido».

«Pero si esta situación, a nivel general, es grave, a nivel localizado es, francamente, agónica. El centralismo cultural es una incuestionable realidad. Las orquestas, el teatro, las editoriales, la vida cultural, en suma, se centran en lugares específicos. Cuando, por ejemplo, se insiste en que el Festival Internacional de Música y Danza es una excepción, se subraya el carácter de profesionalidad, "de regalo", por la muy simple razón de que se realiza fuera de Madrid.»

(RUIZ MOLINERO: *Ideal*, 5-VII-80.)

El día 4 de julio llegó a Granada el ministro de Cultura, Ricardó de la Cierva. El día 5 leíamos en la prensa local titulares como: «...Y no Cierva. Primer fascículo: el baile: el baile», *Cultura*, señor ministro, cultura»; «Un ministro con muchas prisas», y comentarios como: «Y, por otra

«LOS ANDALUCES SÓLO VIVIMOS DE ESPERANZAS. AHORA, A ESPERAR QUE TERMINE EL VERANO, A VER SI NOS DEJAN MORIR EN PAZ...»



«IDEAL», 5-VII-80.

parte, lo que echamos de menos en este maratónico programa, que se nos parece muy del gusto de la «belle époque», es un poco de sosiego, y en medio de él, una reunión, o varias reuniones, con los artistas, con los intelectuales, con los hombres de Granada dedicados a la cultura, para que el ministro pudiera enterarse, de verdad, de nuestra situación y necesidades culturales. Mediante un diálogo profundo, abierto y sin tantas prisas. Pero no esto del «Vini, vidi, vinci».

Al día siguiente, tras el acto de clausura del Curso, pletórico en elogios desmedidos al Festival y al Curso, se celebró una rueda de prensa, que inició el ministro con respuestas indirectas al recibimiento dispensado por la prensa local. Se defendió de las acusaciones de superficialidad diciendo: «¿Es que asistir a un concierto de Mozart o Ravel es una actividad superficial?», y a las de no entrevistarse con intelectuales granadinos, diciendo: «¿Es que se piensa que en el Patronato de la Alhambra no hay un grupo de intelectuales? ¿En la clausura del Curso «Manuel de Falla» no hay presencia intelectual y artística?».

A continuación, Carreira interrogó al ministro acerca de las irregularidades del Curso, con esta respuesta: «No estoy aquí para escuchar tonterías»; al insistir Carreira, el señor De la Cierva, dando un palmetazo en la mesa, dijo que «ese juicio era falso, subjetivo, desproporcionado e intolerable» (Ideal, 6-VII-80, y Hoja del Lunes, 7-VII-80). A continuación, y como reseña, la Hoja del Lunes: «Intervino Antonio Gallego Morell, quien contestó al periodista diciendo que este XI Curso ha sido el mejor de todos, y que desconocía esas críticas, así como que le parecía vergonzoso que estando pagado por el Ministerio para realizar la labor informativa se dedicara a hacer este tipo de críticas, saliéndose de lo meramente científico». Ante la exigencia de varios de los periodistas, el ministro pidió excusas por los calificativos empleados. El ministro se vio obligado a ceder la réplica de Carreira

a Gallego Morell, pero no respondió a la pregunta, nada retórica, acerca de si el Ministerio de Cultura interpretaba la invitación a los críticos como una forma de chantaje.

No soy ministro, ni juez,  
ni fiscal, ni presidente;  
yo soy un hombre decente  
que no comprendo  
por qué se mata a la gente.

(Carta de «Niño Gloria».)

Durante los días del Festival tuvimos ocasión de pasear por Granada y ver la gravísima situación económica por la que pasa, al igual que el resto de Andalucía. En la prensa leíamos la preocupación despertada por las amenazas de bomba contra el turismo por parte de ETA-PM, reflejo de la preocupación popular normal en una sociedad que basa su economía en el turismo. No dejaba de ser una cruel contradicción con el ambiente propio del Festival, cuyos marcos parecía estar tomados por las fuerzas de la Policía Nacional, ignorando si este despliegue respondía a las amenazas de ETA-PM, o, simplemente, era un despliegue rutinario. El Festival termina, tradicionalmente, con una sesión de «Cante Jondo». Este año fue organizada en el Palacio de Carlos V, y con unas reglas estrictas en cuanto a duración de las actuaciones y números de cantes a interpretar, lo cual despertó descontento y protestas en público y artistas. Evidentemente, aplicar a una sesión de cante los criterios normales para un concierto de música clásica es erróneo, y sólo en momentos concretos se consiguió el clima casi ritual que requiere el flamenco.

Fueron invitados este año «La Paquera de Jerez», «Naranjito de Triana», «Fosforito» y Alfredo Arrebola, como «cantaors», acompañados por los guitarristas Manuel Domínguez, Juan Carmona «Habichuela» y Enrique Campos. Actuó también el cuadro de la «bailaora» Ana María Bueno. Sorprendentemente, en el programa general del Festival se hacía uso de textos procedentes del libro **Introducción al Cante Flamenco**, de M. Ríos Ruiz, sin citar procedencia.

Con todo, la noche tuvo momentos magistrales, como la «jondísima» petenera de «Naranjito de Triana», la «toma» de Arrebola y la actuación entera de esa personalidad exuberante y genial que es «Paquera», que esa noche estaba pletórica de «duende» y cantó unas bulerías merecedoras de recuerdo fonográfico; como dato emotivo hemos de reseñar la presentación de dos de sus treinta y nueve sobrinos. Nuestro admirado «Fosforito» no tenía su noche, si bien su gran profesionalidad le permitió cantar con calidad indiscutible una colección de cantes derivados y terminar con una excelente petenera. La deficiente acústica del tan comentado «marco incomparable» perjudicó a los «tocaors», y también a los «cantaors», que no se oían a sí mismos ni a sus compañeros; el eco de las poderosas palmas de «Paquera» y el taconeo de «Fosforito» retumbaba entre las columnas del patio, y el presentador se vio forzado a pedir disculpas al público. Junto al genio de «Habichuela» y el magnífico hacer de Manuel Domínguez, el jovencísimo Enrique Campos quedó un poco en segundo lugar, pese a sus evidentes cualidades y saber, que confiamos desarrolle en un futuro junto a un calor que el tiempo le hará adquirir. La falta de clima emocional, por todo lo reseñado, dificultó que la actuación de Ana María Bueno fuese la explosión que las cualidades de esta muy seria y joven «bailaora» hacen esperar.

Desde luego, lo que no logró la Dirección del Festival fue que la sesión de cante resultara el colofón aligerado tras el empaque de **Las estaciones** haydnianas. Frente a la fastuosidad aséptica del Festival, la situación andaluza se reflejaba en los cantes, y no pudimos menos que recordar un «tiento» de un «cantaor» con problemas policiales por estas fechas, «El Cabrero»:

El cante no es alegría,  
el cante es decir las penas  
que se llevan escondidas.

## MARGARITA SOTO VISO Y XOAN M. CARREIRA.

NOTA.—Hemos de agradecer al secretario del Festival, don Mariano Torres, su amabilidad y eficiencia no sólo a la hora de los trámites burocráticos, sino también por las fotografías aquí reproducidas.



ROSA SABATER.

18 S 19

# SAUTER

*el  
buen  
sonido*

*Modelo 182 V, negro poliéster  
Pianos verticales acabado negro y caoba poliéster*



Servicio Comercial: Hermosilla, 75 Tels. (91) 225 41 78 - 225 41 34 Madrid-1  
Oficinas y Almacenes: Laforja, 75 Tels. (93) 209 33 00 - 200 18 67 Barcelona-21

# MUSICA OTRA

Por LLORENÇ BARBER

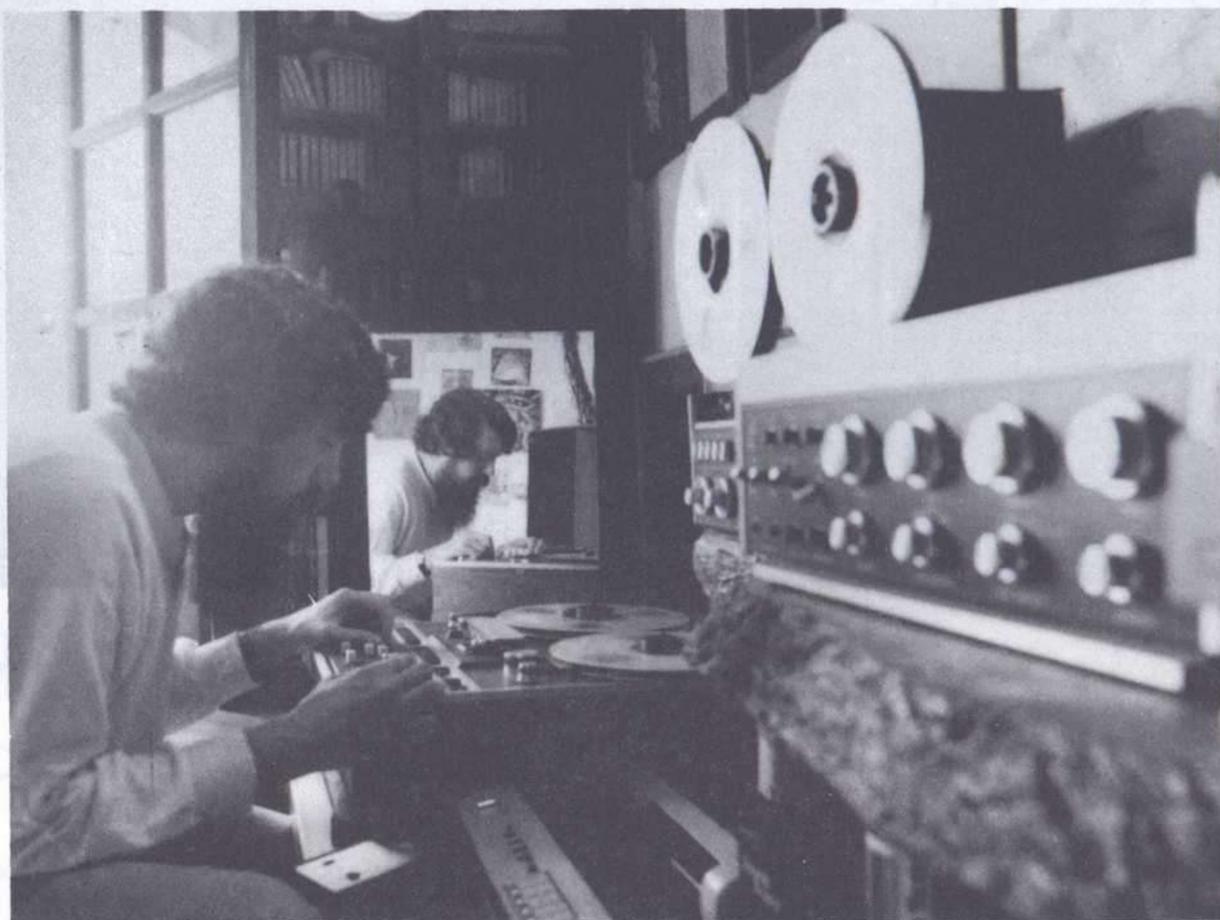
## LA MUSICA DESESCOLARIZADA DE

### ANTONI CAIMARI

Se nos adoctrina en la creencia de que nuestras capacidades, en general, y las artístico-musicales, en especial, son válidas y de fiar tan sólo si son el resultado de una escolarización formal: conservatoril. Se dificulta de mil maneras el uso y la transmisión de lo musical-no-autorizado: los certificados y títulos preservan (conservan) el monopolio de un patrimonio que es, por narices, de todo aquel que lo quiera tomar.

Acabo de conocer a Antoni Caimari. Es un músico sin educastración musical, y ello se nota desde su tímida presentación hasta en la audición de sus trabajos. («Años atrás empecé analizando mis aptitudes artísticas y las posibilidades que me ofrecía la estructura social para desarrollarlas. Vi claramente que las imposiciones y la tiranía del Conservatorio, a través de los métodos convencionales de composición, no servían para desarrollar mis facultades musicales, sino que las frenaban.»)

Caimari es, a su manera, y desde su isla (Mallorca) un revolucionario nato: reivindica una relación directa con el sonido, una especie de manoseo sin intermediarios de la materia sonora. («No descubro nada si digo que la manifestación musical más primitiva y directa del hombre es la creación y ejecución simultáneas de la música.») Por ello, Caimari prescinde incluso de la partitura (se libera de la partiturocracia). «Nunca he concebido la música por medio del grafismo, único sistema que encontré para aprenderla. Yo mismo descubrí que la composición surgida del contacto directo con el instrumento, en mi caso del piano, era tan válida como la composición utilizando la partitura.»



Impresionado por aquel beethoveniano «Quiero agarrar el destino por el cuello», Caimari elige, consciente de lo que hace, ser un **outsider** de la música, se niega a ser empujado, huye del «ranking» y obra en su vida como en su música, esto es, como el manzano de Schönberg: «El artista, según mi opinión, me recuerda al manzano. En un momento dado, independiente de su voluntad, comienza a florecer y a producir. El manzano ignora el valor comercial de lo que produce y no le interesa conocerlo. Lo mismo ocurre con un verdadero compositor: nunca se pregunta si su obra encontrará la aquiescencia del especialista del arte serio. Simplemente, siente la necesidad de expresarse y se expresa».

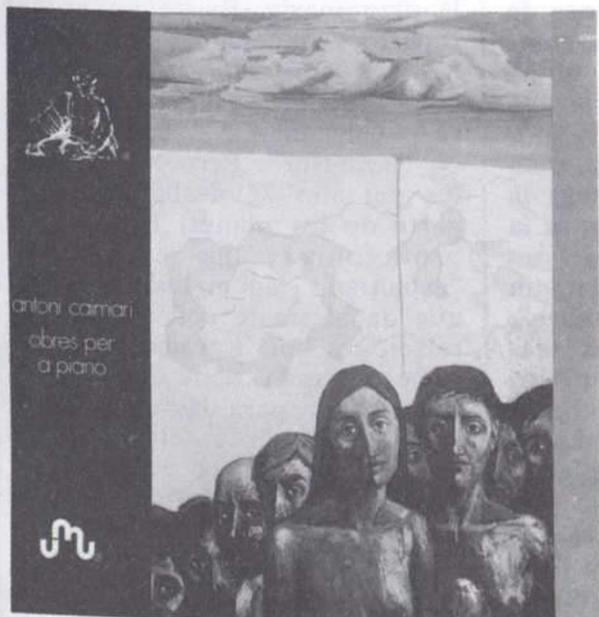
Huyendo de condicionamientos, él mismo ha creado, para dar a conocer su música, una nueva marca discográfica: **UM**, que, sin ánimo de lucro («se autoriza la utilización de este disco para la ejecución pública y radiodifusión»), se ofrece a cualquier artista que la quiera utilizar sin ningún tipo de condicionamiento. («UM», Cel de Bonaire par. 73. Alcudia, Mallorca).

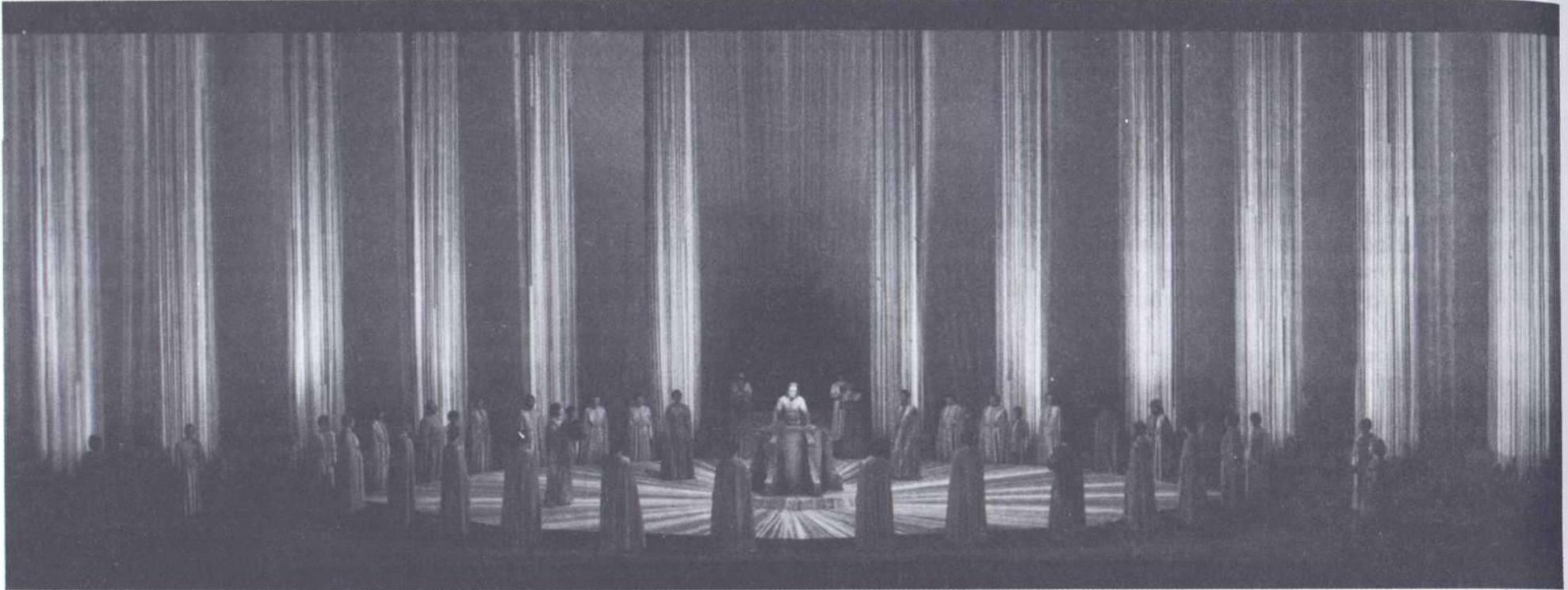
Antes que el posible degustador de la música de Caimari me objete, salgo al paso afirmando que su música refleja no sólo lo que él nos quiere «expresar» (a veces quiere decir demasiadas cosas), sino

también lo que él «sabe». Y sobre esto habría mucho que decir: él, como tú o como yo, oye y lee, lo que alguien (los poderosísimos y determinantes medios de difusión) quiere(n) que oigamos y leamos. Y en España, desde hace demasiado tiempo, se oye siempre lo mismo, a los mismos y de la misma manera. Estaba pensando en la llamada «nueva música».

Si encima añadimos que Caimari vive en un pueblo agrícola (Sa Pobla), enclavado en una isla, la dependencia de la comunicación se agudiza. Y ello se nota en su obra, tanto como su prometeico empeño por crear, por gritar y ser oído, por salirse de madre.

No obstante, y volviendo a la tesis del principio, reconforta pensar, tras conocer la trayectoria (radicalmente autodidacta) de Caimari, lo fecunda y plural que puede ser una sociedad desescolarizada (desconservatizada, desradiada, destelevisada). No en vano los clásicos de la heterodoxia han afirmado siempre que la nada es más fecunda que el ser. Si todos los pianos, todas las guitarras, todos los instrumentos que en el mundo son (y duermen en un rincón, como la becqueriana arpa, esperando manos «expertas») empezarán a ser pulsados por mentes despiertas, sin educastración, como la de Caimari, por ejemplo, otro(s) gallo(s) cantaría(n).





## EL «PARSIFAL» DE KARAJAN

Por JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

Pocos hechos musicales han llegado a despertar tanta expectación como el montaje de **Parsifal** en el Festival de Pascua de Salzburg, a cargo de Herbert von Karajan. Desde hace varios años se especula con las virtudes y defectos de este reencuentro entre el director y la obra. Peripezia larga, jalonada de incidentes, la del maestro austriaco con la partitura wagneriana hasta llegar al domingo, 30 de marzo último, cuando a las catorce horas y seis minutos de la tarde, con seis minutos de retraso, la Filarmónica de Berlín entonaba la melodía ascendente que abre el curso de la dilatada composición: es muy difícil imaginar qué pasaría, en esos instantes, por la mente de ese hombre más bien bajo, de pelo blanco, a punto de cumplir setenta y dos años, encumbrado, desde hace lustros, al puesto más alto de la actualidad y al "glamour" musical; en cualquier caso, Karajan realizaba un sueño, quizá su sueño más preciado, aquel que hacía de su Festspielhaus salzburgués nueva morada de la obra concebida, realizada e institucionalizada para y en el otro Festspielhaus, el de Bayreuth, hogar e inspiración del Wagner otoñal.

Bueno será anticiparle ya al lector impaciente que, en líneas generales, el **Parsifal** de la Semana Santa salzburguesa merece atención y respeto. Su "factotum", Karajan, ha realizado una

labor intensa, dedicada y, por encima de todo, fervorosa, pues no en vano su amor por la partitura es bien conocido. El que con Karajan sea frecuente lo de "los amores que matan" no ha sido aplicable en esta ocasión. Puede, incluso, que, si el escenario del Festspielhaus no fuera exactamente como es y si un Windgassen o una Varnay hubieran pisado la escena, tuviéramos que contabilizar este **Parsifal** como uno de los grandes hitos de la interpretación wagneriana. En cualquier caso, la importancia del evento y su calidad media justifican la longitud del análisis.

### ANTECEDENTES

Cuando Karajan regía los destinos de la Opera de Viena, al filo de los años sesenta, **Parsifal** era título permanente del "cartellone" del teatro. Llegó a ser tradicional que Karajan, siguiendo una costumbre bastante extendida en Alemania, interpretara **Parsifal** el día de Viernes Santo. Ya entonces, el músico ensayaba una puesta en escena propia. Es la etapa vienesa la que propicia la amistad con los que habrán de ser colaboradores habituales, Schneider-Siemsen y Wakhevitch. Cuando en el 65 se anuncia la nueva **Tetralogía** de Wieland Wagner en Bayreuth, Karajan, que había salido casi a escape de allí en 1952, opo-

sin éxito a la dirección del **Ring**. La preterición en favor de Böhm espolea su orgullo: llegará el día en que montará "su" Wagner en un teatro también "suyo", y, como en Bayreuth, los públicos peregrinarán a su santuario. Pienso primero en Ginebra, luego en Berlín. Viena ha quedado descartada tras su renuncia a la dirección de la Staatsoper. Sólo en última instancia vuelve la mirada hacia el Grosses Festspielhaus de su ciudad natal: la construcción del teatro, con su descomunal escenario, se debe en gran medida a su esfuerzo. Pero el problema de la competencia con Bayreuth es insalvable: los Festivales de ambas ciudades se celebran en fechas idénticas, desde finales de julio hasta fines de agosto, y los grandes cantantes wagnerianos tienen cita anual con la pequeña villa bávara, una cita que ni un Karajan, ya por entonces casi todopoderoso, puede deshacer. Finalmente llega la idea, a mitad de camino entre la genialidad y la paranoia: un Festival en Semana Santa, un Festival de "un solo hombre", donde las representaciones teatrales se intercalarán con los conciertos de su orquesta berlinesa. Así, en 1967, comienza su andadura el insólito Oesternfestspiel o Festival de Pascua... con Wagner al fondo: primero la **Tetralogía** que Wieland no le dejó hacer en Bayreuth, la que igualmente le negó su otro amigo

John Culshaw, cuando Decca se lanzó a la aventura de grabar el primer **Anillo** de la fonografía, para regalarle ese preciado juguete a cierto Georg Solti; luego **Tristán**, después **Meistersinger**, más tarde **Lohengrin**.

Cuando Wagner no es realizable, **Fidelio**, **Bohème**, **Don Carlos** o **Trovador**, en resurrección de antiguos montajes, ocupan la cartelera. Wagner es, en cualquier caso, el pretexto, el objetivo, la meta. Y de Wagner, **Parsifal**. "Para el final de los 70, **Parsifal**. Será la culminación". Son palabras de Karajan, dichas nada menos que en 1968, el año del segundo Festival. Ya en 1974 empieza a poner en marcha los engranajes que hagan funcionar la maquinaria. Existe un primer reparto, concebido para el 78: Kollo de protagonista, Dernesch como "Kundry", Theo Adam para "Gurnemanz", Ridderbusch en "Klingsor". Pero los incidentes del año 76 desbaratan gran parte de los planes: René Kollo protagoniza una espectacular "espantada" en el **Lohengrin** (1) que da al traste con sus buenas relaciones con Karajan, quien, a la desesperada, tiene que "cazar" a un tenor para las representaciones segunda y tercera en la obra; por ende, la peligrosa intervención quirúrgica sufrida por el músico en la espalda a

(1) Cfr. RITMO, número 464, septiembre de 1976, págs. 8-9: "Música en Vivo".

principios de año, le postra en una clínica de Zürich durante meses, perdiéndose así un inmenso capital de tiempo y trabajo. En el verano de ese año, sin embargo, los planes acerca de **Parsifal** parecen recobrar vida: en una charla con los medios de prensa, Karajan anuncia importantes obras de ampliación del ya de por sí desmesurado escenario del Festspielhaus, con vistas a incrementar el fondo del mismo. En 1977, Karajan da públicas explicaciones a los "förderers" o abonados/patrocinadores del Festival de Pascua, anunciándoles formalmente la puesta en escena de **Parsifal** para 1979; entre otras cosas, habla con entusiasmo de la cantante que encarnará el papel de "Kundry", la entonces desconocida Hildegard Behrens. También por esas fechas ha encontrado Karajan a un tenor que supla al "malquerido" Kollo, el joven Peter Hoffmann. Pero en la primavera del 78 se produce un nuevo contratiempo: el nuevo tenor sufre un accidente de tráfico casi mortal y las secuelas del mismo le apartan durante más de un año de los escenarios. Una vez más, **Parsifal** se aplaza y se avisa del traslado de **Don Carlos** desde el Festival de Verano al de Pascua, para asombro y desencanto de casi todos. Como colofón al nuevo estado de cosas, a finales de septiembre, durante un ensayo con la Filarmónica en Berlín, Karajan pierde el conocimiento y ha de ser internado: pasarán varias semanas antes de que el músico reaparezca, y para algunos la verdadera causa del tratamiento a que se ha visto sometido el artista es un infarto, hipótesis ésta no probada. Por fin, los avances para el año siguiente del "Osternfestspiele" de 1979 incluyen una escueta nota: "30 de marzo y 7 de abril, catorce horas: **Parsifal**, de Richard Wagner."

Todavía a última hora, verano del 79, un inesperado "affaire" pondrá en peligro al **Parsifal** salzburgués: tras la grabación de **Salomé** se han producido diferencias muy graves entre Karajan y Hildegard Behrens, que acaban desembocando en una ruptura sin posibilidad de reconciliación. Así, terminando ya 1979 y con la grabación de la obra prevista en Berlín para la Navidad, Karajan acaba requiriendo los servicios de la cantante empleada ese verano en Bayreuth por Horst Stein y Wolfgang Wagner, Dunja Vejzovic. Y días antes de empezar el registro, un último paso atrás: EMI, co-financiera de la empresa y firma patrocinadora de la impresión discográfica, se ve obligada, a causa de los problemas económicos que la llevarán a ser adquirida por la marca Thorn, a cancelar las sesiones de Berlín; como ocurriera a principios de año, al abandonar CBS la grabación de la **Lulu** completa en París, Deutsche Grammophon toma el relevo y pone a disposición de Karajan un equipo de grabación provisto de las más avanzadas técnicas digitales en

orden a recoger con la máxima fidelidad el desarrollo sonoro de **Parsifal**. En febrero del presente año comienzan los ensayos en Salzburg, y el 30 de marzo, domingo, a las catorce horas y seis minutos...

## ANALISIS

A la hora de intentar obtener una perspectiva de las coordenadas por las que se mueve el **Parsifal** salzburgués, abordaremos una visión por estratos de la producción, yendo desde lo más inmediato, el resultado sonoro, hasta lo más abstracto, la forma de transmisión del mensaje wagneriano al nivel de lo consciente.

— **Dimensión sonora.** Un primer factor a considerar sería la suntuosidad sónica escuchada en Pascua, por muy externa que tal apreciación pueda parecer. Karajan ha perseguido un "resultado bello" y lo ha conseguido, cosa que no es extraña al "modus operandi" habitual del músico. Un segundo punto, también característico del quehacer de Karajan, es la claridad de texturas perseguida y obtenida, claridad que se traduce, y esto ya reviste una importancia más indicativa, en una disección casi constante de planos de sonido, de "superficies", como muy bien percibiera Angel F. Mayo hace cuatro años, al comentar el tratamiento de dos fragmentos orquestales de la obra (2), una idea estrechamente emparentada con el mundo sonoro de la "Wiener Schule" que fuera estupendamente descrita por Boulez (3) y sólo medianamente traducida a sonidos por el mismo. La línea orquestal de la partitura, cuya trascendencia dentro del conjunto es indiscutible, adquiere así un atisbo de precedente, de "mensaje adelantado", siempre previsible pero nunca presentado como en este tratamiento.

— **Dimensión escénica.** La puesta en escena del **Parsifal** salzburgués sería fácilmente calificable de "wielandiana". Y no hay gratuidad en la propuesta: el mismo programa oficial del Festival, a través de un pomposo y contemporizador artículo de Hilde Spiel, tendía un puente reconciliatorio "post-mortem" entre Karajan y el nieto de Wagner, con frases como "(Karajan) no ha permanecido ajeno a la influencia de la desmixtificación radical instigada por el nieto de Wagner y ha perseguido un similar sentido de la abstracción". Pero aún más singular es la referencia al más reciente Bayreuth, contenida en el mismo artículo, pues dice Frau Spiel: "Si Bayreuth se ha hipotecado (sic) al espíritu del presente, con las innovaciones de Chereau, Friedrich o Kupfer, en Salzburg se persigue la intemporalidad", y además "la gran tradición romántica wagneriana ha venido a encontrar continuidad en Salzburg". Todo lo cual vendría a

(2) Cfr. RITMO, número 465, octubre 1976, pág. 51: "Crítica Discográfica".

(3) Libreto del álbum **Parsifal**, DG 1 OEL 500.



ACTO II: EL JARDIN DE «KLINGSOR» Y LAS «MUCHACHAS FLÖR».

decir que, tras las veleidades bayreuthianas con el "modernismo", la auténtica vía del wagnerianismo pasa ahora por Salzburg de la mano de Karajan, heredero espiritual de Wieland; aseveración pintoresca, porque, si bien la Sra. Spiel se muestra valiente y acertada al hablar de la hipoteca del Bayreuth de Wolfgang Wagner a Dios sabe qué intereses, pretender ahora convencer al "personal" de que Karajan es un "alter-ego" de Wieland, por el camino, además, de la "gran tradición romántica", no deja de ser una argumentación traída por los pelos, aparte de inconsecuente.

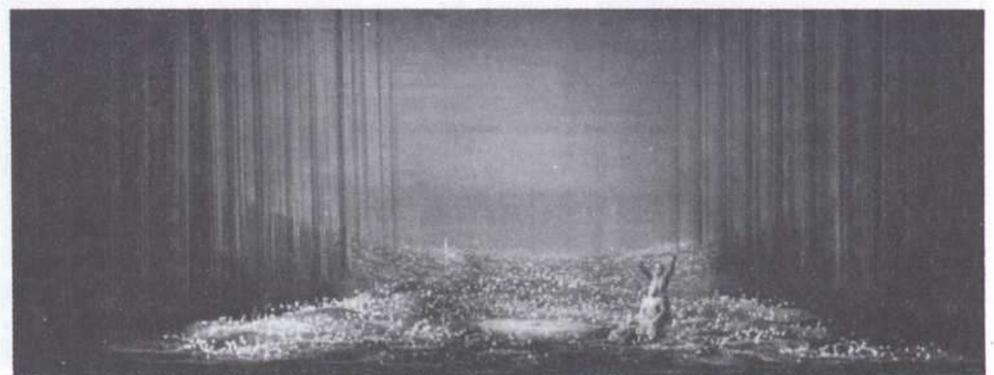
En todo caso, y fueran cuales fuesen los caminos recorridos para llegar a ello, el espíritu de Wieland flotaba por el montaje salzburgués, y no precisamente en forma de paloma. Buscaron Karajan y sus colaboradores en los tres lugares de acción básicos (el bosque en Monsalvat, el templo del Grial, el castillo/jardín de Klingsor) la estilización y la abstracción, condicionadas ambas, empero, a la particular magnificencia espacial del Grosses Festspielhaus. Así, la verticalidad de la sala de Bayreuth, que provoca automáticamente la presencia física de diversas capas de sonido, fue suplida por la panoramidad, cinemascopio puro, del coliseo salzburgués. En términos de hi-fi, directa aplicación de la estereofonía y, en algunos momentos, también de la tetrafonía (el final de la obra, con empleo escénico de los flancos de la sala como desmedida prolongación de la escena). Desde otro ángulo, interesa también señalar la meticulosa observancia habida respecto de todas las indicaciones escénicas wagnerianas, algo cada día más inusual y que, por ello, puede resultar en ocasiones revelador, ya que Wagner era un "animal de teatro" completo y

sabía muy bien lo que se traía entre manos al mover a sus personajes por un escenario.

— **Dimensión espacio-temporal.** No se trata ahora de recurrir a un juego de palabras sobre la famosa frase de "Gurnemann", "Mira, hijo mío, cómo aquí el tiempo se convierte en espacio", sino de acudir a una idea de progresión, de alteración de unas circunstancias físicas por el paso del tiempo, idea, por otra parte, implícitamente contenida en la citada frase. **Parsifal**, como prácticamente todas las obras wagnerianas desde **El holandés errante**, plantea por enésima vez un conflicto tripolar: naturaleza-individuo-sociedad. Quiero indicar, antes de seguir, que en este concepto soy deudor de mi compañero Angel F. Mayo, quien lo ha expuesto varias veces en sus artículos. ¿Cómo ha reflejado Karajan este conflicto, cómo se ha materializado (auditiva, visualmente) este progreso que lleva a la acción y a sus personajes desde un punto a otro de las coordenadas tiempo/espacio? Un ramillete de ejemplos pueden ilustrarnos el recorrido.

Pierre Boulez, en el ensayo que acompañaba a su registro de **Parsifal** en 1970, barajaba una hipótesis que yo recogí en un comentario múltiple sobre las grabaciones de la obra (4): "impulso de una idea metafísica que oscila entre la plenitud y la decadencia". El acto primero de la composición nos sitúa ante la doble decadencia de la naturaleza, herida por "Parsifal" al matar éste al cisne, y la sociedad formada por la comunidad del Grial, herida por el pecado de "Amfortas": cuando "Gurnemann" pronuncia la frase citada al principio de este epígrafe, el

(4) Cfr. RITMO, número 443, julio-agosto 1974, págs. 11-13: "Cuatro grandes **Parsifal**".



ACTO III. «LOS ENCANTOS DEL VIERNES SANTO».

bosque se transforma paulatinamente en el templo del Grial; en el montaje de Salzburg, concretamente, los troncos de los árboles se mutan en las columnas del castillo, en un efecto de gran potencia visual esperable en un escenario como el del Festspielhaus. Pero cuando en el último acto se vuelve a pasar desde el bosque al templo, Karajan cierra las cortinas y la transformación se efectúa a telón corrido, para desazón de muchos que desean volver a ver el espectáculo de la mutación; la elipsis es, sin embargo, muy inteligente, pues la naturaleza ha sido ya redimida por el hombre ("Parsifal") y retorna ("Encantos del Viernes Santo") a su "plenitud" habitual: la decadencia, en cambio, estigmatiza el recinto del Grial y a su comunidad con más fuerza que nunca, y no cabe, por ello, que la arboleda devuelta a la inocencia original cobije a la columnata de la angustiada hermandad.

Más interesante aún es la ausencia de decorados corpóreos en el acto II, el reino de "Klingsor". No hay jardín del castillo, sólo luces y figuras confusas expandidas a lo largo de un ciclo-rama, como "flashes" o chispazos de neón: es el mundo de la ilusión, del reclamo consumista-publicitario, en el que las "Muchachas-flor" son el símbolo perfecto, el "spot" erótico por excelencia, hasta el punto de que las voces de las cantantes sueñan fuera de la escena, como canto de sirenas. Por eso mismo, cuando "Parsifal" toma la lanza y hace con ella la señal de la cruz, el castillo no se derrumba, sino que el escenario, dominado durante todo el acto por haces multicolores, se ilumina en trágica desnudez, porque todo lo que creíamos ver (lo que "Parsifal" creyó ver) era falso, ilusorio. Es ésta una de las mejores interpretaciones que hayan podido darse de este siempre difícil acto II.

El clímax de esta progresión, el momento de mayor temperatura dramática, es para Karajan, lógicamente, el beso de "Kundry" y "Parsifal", situación-bisagra, axial, que define el progreso interior del personaje protagonista cuando éste comprende el dolor (martirio) de "Amfortas": Karajan exige aquí a su "Parsifal", Peter Hoffmann, una intensidad que pone a prueba su propia subsistencia en escena. Aún así, Karajan resulta ser, quizá inesperadamente, "hombre de acto III", al que se entrega con fervor mesiánico: en la primera parte, con la recreación de los "Encantos del Viernes Santo", haciendo que la lanza quede clavada en el mismo punto de la escena donde el protagonista arrojara su carcaj en el acto I, la "resurrección" de la naturaleza, que retorna al estado de inocencia expiada su herida, marca la cota más alta de grandeza sonora en la prestación orquestal de Salzburg; después, en la segunda escena, no hay atisbos de duda o "condescendencia" ante la lección final de la libe-



PETER HOFFMANN Y KARAJAN.

ración por la compasión, como si los hubiera en Boulez o en el *Parsifal* de Clemens Krauss en 1953: la doble liberación es bien perceptible, la de "Amfortas" de su dolor morboso, la de la cofradía del clima represor de "Titirel", con la lección salvadora de la compasión llevada a sus últimos extremos en las enigmáticas palabras que cierran la obra, "Redención al Redentor". ¡Lástima el gigantismo al que Karajan no ha sabido renunciar en este final, con cientos de figurantes (¿servidores de los caballeros, "población civil" de Monsalvat?) agolpándose a los costados del teatro! ¿Pretende ser una ampliación universalista de la idea redentora? No hacía falta, si de eso se trata: Wagner ha dejado bien claro el carácter de "humanidad" del conjunto de los servidores del Grial. Progresión, en cualquier caso, de la decadencia a la plenitud, con una plenitud final quizá excesivamente "plena"...

— **Dimensión personal.** En pocas obras como *Parsifal* se ha creado un entramado de paralelismos y antinomias entre personajes, y pocas veces Wagner, si no ninguna, ha elaborado tan meticulosamente lo que he llamado, en otras ocasiones, relaciones de comportamiento entre sus figuras. En el caso del montaje salzburgués se da la grave dificultad de hablar de personalismos e individuos dentro de una escena. "mamut", que en contadas ocasiones permite el intimismo o la media luz. Pese a este "handicap" de fondo, Karajan se ha esforzado en "identificar" a los protagonistas de este "festival sacro" y en sacar a la luz sus interrelaciones.

Muy claro es el caso de "Gurnemanz". Aquí Karajan coincide al cien por ciento con Wieland y hace del viejo caballero el Evangelista o Narrador de una Pasión. Mayor originalidad revisita el tratamiento de "Amfortas": la clave de su andadura escénica la dibuja Karajan en su relación, no con otros personajes, sino con el Grial mismo, ante el que se comporta como un enloquecido,

como un poseso; el Grial, su presencia, es para "Amfortas" la mayor tortura, porque este personaje, cuya primera sintomatología es, como magistralmente definiera Deryck Cooke, "el ansia de la muerte", se ve obligado a comparecer ante la antítesis de la muerte, el símbolo de la resurrección, el cáliz de la Santa Cena, y así tenemos al que anhela morir frente al que no puede morir, al mortal por deseo ante lo inmortal por potencia. Haces positivo y negativo de una misma fuente, como también lo es la relación entre "Titirel" y "Klingsor", sólo que entre estos personajes no sólo hay la tradicional antimonia del blanco y el negro, sino también paralelismos muy bien esgrimidos en el tratamiento salzburgués. Así, "Klingsor" se nos presenta en escena saliendo de una especie de sarcófago, contrapartida al nicho de "Titirel"; éste, de otra parte, no se dirige a "Amfortas" patricialmente, sino amenazante, exigente, con voz negra. "Titirel", muerto en vida, invisible, creador de un orden férreo y represivo, es alternativa ante "Klingsor", muer-

to en vida, visible, creador de un orden castrador y subvertido. "Kundry", por último, se nos presenta, confundida en los Actos I y III con la tierra, como una porción del paisaje, identificada con la naturaleza, pues ella también fue, en origen, una criatura inocente (como acaso también lo fuera el "Alberich" de la *Tetralogía*), que a lo largo de la obra anhela la purificación tanto como "Amfortas" la muerte. Si éste vive para morir, ella, redimida al final de la obra, morirá para vivir, conociendo el ansiado "reposo".

— **Dimensión suprapersonal.** Parece obvio que el mensaje último del *Parsifal* wagneriano habla de la redención del hombre por la compasión (piedad) como posibilidad, como esperanza final frente a la desesperanza conclusiva de la *Tetralogía*. En este sentido habría que agradecerle a Karajan el haber intentado plasmar mediante imágenes y sonidos precisamente eso y no la matanza del Día de San Valentín entre bandas rivales de la "Mafia" o una competición deportiva entre hurones dedicados a la especulación del suelo: el día, que llegará, en que los actuales "maestros" de la dirección escénica caigan sobre *Parsifal* estamos llamados a ver maravillas. Sea por wielandismo, por la "gran tradición romántica" o por todo junto, Karajan ha hecho de su *Parsifal* un casi auto sacramental, un "misterio": la "Pasión según Gurnemanz". De aquí la exigencia de silencio, no sólo al acabar el Acto I, sino también el II y el III, tras el cual Karajan cortó desde el foso las ovaciones, imitando la que fuera práctica tradicional en Bayreuth hasta 1966. Karajan da a la obra un tratamiento eminentemente penitencial, su visión de la partitura es doliente: *Parsifal* es un ritual de expiación en sus manos, un Vía Crucis hacia la regeneración. El conocimiento, la comprensión, han de llamarse "compasión", y el dolor es así el camino hacia la sabiduría. Karajan, más que "oficiante" de un acto sagrado (Jo-



ACTO III: DUNJA VEJZOVIC, PETER HOFFMANN y KURT MOLL.

chum) o que "celebrante" de un rito (Knappertsbusch), se erige en "confesante/confesor" de una ceremonia de penitencia y contrición. Una concepción singular, perfectamente amparable en la partitura y sugerentemente expuesta en la escena, siempre con la rémora de las características propias de la sala en que tal mensaje se propone.

## INTERPRETACION

Ya se indicó anteriormente el esplendor de la contribución orquestal, realmente soberbia. Dentro de la misma, por lo inesperado, resalta la insólitamente bella descripción de la naturaleza renacida en el Viernes Santo, Acto III, por venir de artista tan cosmopolita y tan poco "ecologista" como Karajan. Lo que suele ser a menudo problema de balance, la escasa comunión de muchos intérpretes con el final de la obra, no lo es en el tratamiento de Karajan, que siente al Tercer Acto como el máspreciado de la obra y que "cree" en el mensaje transmitido. En este **Parsifal** penitencial, Karajan aparece como demiurgo que da corporeidad a la idea de la expiación, corporeidad surgida como ideal de restauración frente al "novísimo Bayreuth". En materia de duraciones, las de Karajan pueden resultar muy dignas de estudio: Hermann Levi dirigió la partitura en 1882 en 244 minutos, repartidos para cada acto en 107, 62 y 75 minutos, siendo Hans Knappertsbusch en su versión de 1962 el músico más cercano a estas cifras, con un total de 251 minutos globales y 106, 69 y 76 parciales; pues bien, a Karajan en su versión de 1980 **Parsifal** le dura 252 minutos, divididos en 107, 67 y 78. Es decir, un minuto más que a Knappertsbusch y ocho más que a Levi, coincidiendo con éste en la duración del Acto I y separándose cinco minutos en el II y tres en el III. Karajan 1980 pasa a ser, junto a "Kna" 1962, la versión más cercana en minutaje a la de la "première".

Respecto de los intérpretes vocales, se dio en Salzburg una primacía de las voces graves. Kurt Moll, héroe de la represen-

tación, fue un "Gurnemanz" de ejemplar dicción, cuyos parlamentos fueron siempre comprensibles y cantados (no sólo dichos), capaz de anunciar con una solemnidad imponente la "Karfreitagszauber". José van Dam, de acuerdo con las exigencias de Karajan, compuso un "Amfortas" desquiciado, hidrófobo, también excelente desde la perspectiva del canto, pero no siempre claro en las palabras y con ciertos defectos de pronunciación. Victor von Halem, "Titurel", de voz oscura, algo áspera, fue perfectamente adecuado a ese dictador "blanco" imaginado por Karajan; su "paralelo", Gottfried Hornik como "Klingsor", posee en cambio un timbre quizá demasiado lírico, y es perceptible que en muchos momentos fuerza la voz tratando de conseguir la cavernosidad que su personaje requiere: anótese que en la grabación el papel ha sido asumido por Siegmund Nimsgern. Dunja Vejzovic, la "Kundry" de Bayreuth, ha madurado enormemente su visión del personaje, aunque el día de la representación parecía no estar en forma ideal: en cualquier caso, la voz, terrosa, carnal, que sube al agudo sin aparentes problemas, resulta idónea para el personaje. Y así llegados al "Parsifal" 1980, también "Parsifal" 1979 en Bayreuth, Peter Hoffmann: vamos a ser claros, probablemente hoy no haya otro cantante, aparte de Kollo y Sigfried Jerusalem (uno ya en pendiente y el otro sin acabar de subir la rampa), que pueda afrontar con mínima dignidad el papel principal de esta obra; lo que ocurre es que la prestación de Hoffmann, todo lo bien intencionada que se quiera, queda muy lejos, ¡pero muy lejos!, de las contribuciones de un Windgassen o un Vinay, incluso de las de un Jess Thomas o un James King. Hoffmann, de voz bella en origen, dotado de musicalidad y capacidad expresiva, se las ve y se las desea para llegar en condiciones aceptables al final de la representación, a veces notándose forzada (o mejor, "esforzada") la emisión de la voz. A pesar de ello, su "Amfortas! Die Wunde!" del Acto II tuvo auténtico "Pathos" trágico y, en líneas generales, "cantó",

lo cual no es poco en los tiempos que corren.

## OTROS CONCIERTOS

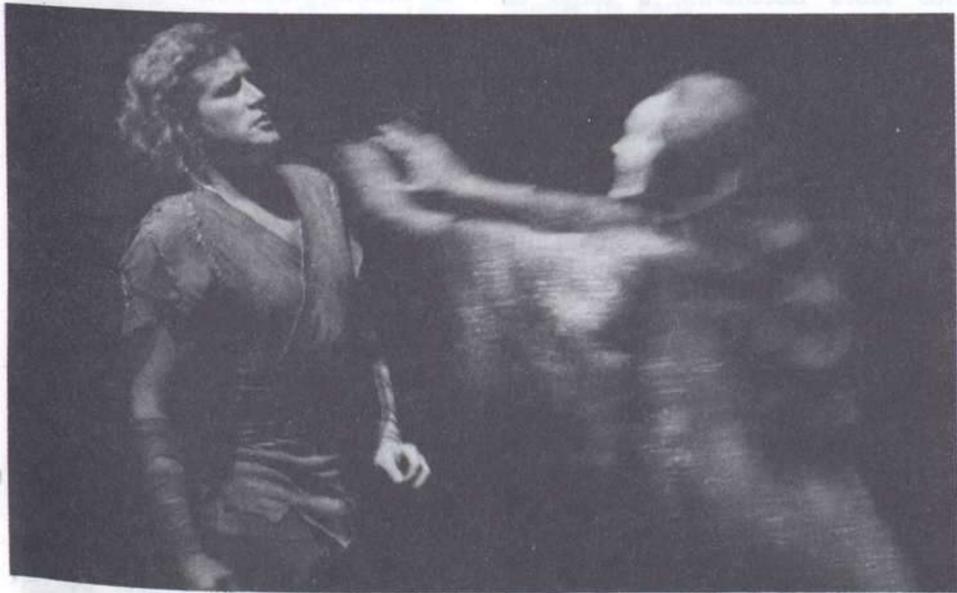
La verdad es que las otras veladas del Festival quedan desdibujadas ante la importancia del **Parsifal**, y por ello la referencia a las mismas será muy concisa. Yendo de lo peor a lo mejor, el punto más bajo del Festival se dio en un teratológico concierto en el que Karajan juntó el **Brandenburgo número I** de Bach con la **Cuarta Sinfonía** de Mahler. El antaño Bach plúmbeo, "bismarciano", de Karajan, ha pasado a ser ahora elegante, fino, grácil y estúpidamente cursi. Parece imposible que el mismo artista que hace cuatro años ofreciera en este mismo Festival una **Pasión según San Mateo** virtualmente ejemplar sea quien ahora "ejecute" un **Brandenburgo** tan alevosamente, con la agravante de co-autoría al dirigir (?) desde el clave. Si cabe, mayores cotas de perversión se alcanzaron en la **Sinfonía** mahleriana, contemplada como una monumental torre de mantequilla bañada de mermelada con quintales de azúcar. Y aquí no tengo más remedio, a la vista de los hechos, que entonar mi propio y "parsifaliano" 'mea culpa': está claro que lo de la **Quinta** de Mahler fue una intuición genial, pero nunca el fruto de una reflexión o un conocimiento adquirido; Karajan tiene ideas de beduino respecto de la música de Mahler en general y, por su bien y el nuestro, conviene insistirle en la necesidad de que lo deje, que lo olvide.

Aburrimiento, más que otra cosa, fue la tónica del concierto coral, con una insípida, descremada lectura del **Requiem** de Mozart, y una versión exagerada en los contrastes dinámicos del **Te Deum** de Verdi. En la página de Mozart fueron solistas Anna Tomowa-Sintow, Agnes Baltsa, Francisco Araiza y Victor von Halem: muy bien ellas y regular ellos, ya que Araiza carece de refinamiento, aunque la voz tiene posibilidades, y von Halem se empeña en seguir siendo "Titurel" a todas horas del día. La más positiva de las tres veladas sinfónicas fue la que her-

manó al **Concierto de violín** de Beethoven con la **Cuarta Sinfonía** de Tchaikovsky. En la primera obra fue solista la joven Anna-Sphie Mutter, a la que Karajan ha venido dispensando especial atención en los últimos años. Aunque esta muchacha puede madurar aún considerablemente su visión de una obra como la beethoveniana (al fin y al cabo sólo tiene diecisiete años), en la actualidad su interpretación es ya la de una gran violinista, con sólo algunas toquedades en el primer movimiento y una envidiable línea 'cantabile' en el **Larghetto**. Karajan se mostró admirable en el acompañamiento, otorgando a la pieza un tratamiento sinfónico de entidad, sin inflar el material, pero potenciando todos sus resortes. Después, con la **Cuarta tchaikovskiana**, la obra que más veces ha llevado nuestro hombre al disco (cinco veces... de momento), Karajan efectuó un despliegue de energía y reciedumbre que ya hubiéramos querido oír en Mahler: versión tremenda, desbordada, pasional, que puso boca abajo el Festspielhaus y en la que el público volcó el entusiasmo contenido el día anterior en **Parsifal**.

## CONCLUSION

La conclusión, desde luego, se llama **Parsifal**. Yo no sé en qué medida la realización de esta obra tiene una componente de testamento artístico en el caso de Karajan. El futuro de este peculiar Festival de Pascua es impredecible, y, el día que falte su máximo inspirador y gestor, sus posibilidades de subsistencia parecen escasas. La afectividad, el respeto y la dedicación con que Karajan ha retornado a la obra final del trayecto wagneriano merecen ser tenidos en cuenta, más aún a la vista de los resultados, opinables, discutibles, pero en cualquier caso alejados de la mediocridad, y ello no por la vía fácil del sensacionalismo o la "boutade", sino por la más difícil y compensatoria de la profundización, el análisis y la introspección..., aunque para ello se haya tenido que reconciliar con Wieland Wagner con algo de retraso.



«AMFORTAS ¡DIE WUNDE!» (PETER HOFFMANN Y DUNJA VEJZOVIC).



LA ESCENA FINAL: EL GRIAL VUELVE A SER DESCUBIERTO.

## ESTRENOS

Ramón Barce: estreno mundial de **Preludios en nivel Do sostenido**; Oporto, 14 de julio de 1980; pianista, Jorge Martíns.

Ramón Barce: estreno portugués de **Períodos en nivel Re**; Lisboa, 28 de abril de 1980; flauta, Mauricio Dias Noites; piano, Jorge Martins.

Ramón Barce: estreno portugués de **Siala**; Oporto, 14 de julio de 1980; clarinete, Américo Aguiar; piano, Jorge Martins.

Leos Janáček: estreno norteamericano de la ópera **La zorra Bystrouska**. Temporada 1980-81 The New York City Opera. Director, Michale Tilson Thomas.

Jan F. Fischer: estreno de **Ballet para marionetas y actores vivos**; Magdeburgo (RDA), 1 y 2 de marzo de 1980; Orquesta del Gran Teatro. Bailarines: Manfred Fischer, Petr Kozeluh, Maren Schrodter, Margit Tenner, Ferenc Juhasz y Jan Klar.

Harald Genzmer: estreno de **Serenata para violoncello y harpa**; Weilburg, 20 de junio de 1980; violoncello, Kalus Storck; arpa, Helga Storck.

Milko Kelemen: estreno de **Fabliu III**, para flauta y cémbalo; Arezzo, 14 de julio de 1980; Siena, 16 de julio, y Roma, 19 de julio; flauta, Roberto Fabriziano; cémbalo, Carlo Alberto Neri.

## CURSOS Y CONCURSOS

**Convocados el XVIII Concurso Internacional de Canto y los X Cursos Internacionales de Interpretación Musical «Francisco Viñas».**—Del 16 al 23 del próximo mes de noviembre tendrá lugar en Barcelona el XVIII Concurso Internacional de Canto «Francisco Viñas», abierto a todos los cantantes de cualquier nacionalidad que no hayan superado los treinta y cinco (voces masculinas) y treinta y dos (voces femeninas) años de edad. El Certamen, cuyo cierre de inscripción es el 27 de octubre, se convoca en las ramas de Opera y Oratorio-Lied, y dentro de las mismas, una serie de especialidades en Verdi, Wagner, Schubert, Mozart, Música francesa, Música británica, Música española y cuerdas de soprano ligera y de tenor. Los premios superan en metálico el millón de pesetas, siendo ofrecidos mayormente por la Dirección General de Música y Teatro, Banca Catalana, una serie de particulares, Montserrat Caballé, en su tradicional dotación para el mejor intérprete de Verdi, y Plácido Domingo, para los del mejor tenor y del mejor cantante español, cada uno de estos dos últimos con 100.000 pesetas. Además hay como recompensas varias becas y bolsas de estudio patrocinadas por el Instituto del Consejo Británico en Barcelona, el Mozarteum, de Salzburgo; la «Accademia Chigiana», de Siena; la Diputación de Barcelona, etc., y una serie de contratos consistentes

en actuaciones en teatros de ópera, giras de conciertos, etc. Las diversas pruebas se desarrollarán en las galas del Colegio de Abogados, Palau de de la Música y Gran Teatro del Liceo de la Ciudad condal.

El Concurso, bajo la Presidencia de Honor de S. M. la Reina de España, cuenta con el patrocinio del Ayuntamiento de Barcelona, Generalitat de Cataluña, Dirección General de Música y Teatro, Ministerio de Asuntos Exteriores, Caixa d'Estalvis i Mont de Pietat de Barcelona, Fundación «María Francisca de Roviralta», Patronato «Francisco Viñas», Fundación «Sullivan», de Estados Unidos, y un largo etcétera. El Jurado estará presidido por Joao Paes, director del Teatro Nacional San Carlos, de Lisboa, y serán miembros Lorenzo Alvary (USA), Luis Andreu (España), Carlos Caballé (España), Irwin Gage (Holanda), Magda Iancoulescou (Rumanía), Yvon le Marc-Hadour (Francia), Emilio Núñez (España), Magda Olivero (Italia), Joan Pich-Santasusana (España) y Hugh Ross (USA).

A propósito de Magda Olivero, el Concurso ha hecho pública su satisfacción de haber conseguido ofrecer como acto inaugural una actuación de la célebre soprano italiana, quien, el 15 de noviembre, y dentro de un acto conmemorativo de su carrera, cantará algunas de las arias de ópera que la han hecho famosa. Sabido es que la Olivero es hoy el «mito» longevo más admirado de la lírica, y, por lo que parece, el solo anuncio de este concierto ha provocado la inmediata demanda de localidades (el concierto es, de todos modos, gratuito para el público) por parte de varios aficionados extranjeros que proyectan trasladarse a Barcelona ex profeso para esta actuación.

Los X Cursos Internacionales de Interpretación Musical estarán dedicados este año a la «Opera italiana e interpretación escénica del arte lírico», a cargo del barítono Gino Bechi (del 23 de octubre al 14 de noviembre); «Música española», por la soprano Ana María Iriarte (del 3 al 14 de noviembre), y «Lied clásico alemán, óperas de Mozart y acompañamiento pianístico del lied», dirigido por el profesor Paul Schilhawsky, rector del Mozarteum, de Salzburgo (del 24 de noviembre al 8 de diciembre). Como siempre, las clases son públicas y pueden participar cantantes y pianistas de cualquier nacionalidad.

Las bases y formularios de inscripción para el Concurso y para los Cursos se obtienen escribiendo a la Secretaría de ambas manifestaciones, Bruch, 125. Barcelona-37.

**Curso Nacional de Composición para Piano del Conservatorio de Santander.**—El Conservatorio de Santander, en homenaje al que fuera su director, recientemente fallecido, el profesor don Manuel Valcárcel, ha convocado este certamen de composición pianística de carácter internacional, patrocinado por la «Fundación Marcelo Botín». Está dedicado a los intérpretes que no sobrepasen los treinta y cinco años de edad, y no ofrece limitación estética o formal alguna a las obras, salvo que sean completamente inéditas, y con una duración comprendida entre los diez y los quince minutos. El plazo de admisión finalizará el 31 de diciembre. El premio será único y estará

dotado con la cantidad de 100.000 pesetas. Inscripciones, envío de originales y solicitud de bases e información: Secretaría del Conservatorio de Santander, calle Menéndez Pelayo, 8. Santander.

**II Curso de Música Barroca y Rococó.**—Como el año pasado, se celebrará en San Lorenzo del Escorial, del 12 al 23 de agosto, un curso de música barroca y rococó, patrocinado por la Dirección General de Música y Teatro y la Diputación de Madrid en colaboración con el Real Musical y el Ayuntamiento de San Lorenzo del Escorial, y que constará de clases, conferencias y conciertos. Las clases estarán a cargo de: Antonio Gallego (musicología), Mariano Martín (flautas barrocas), Emilio Moreno (violín/viola barrocos), Manuel Morais (guitarra barroca/tiorba), Alan Curtis y Bob van Asperen (clave), Thomas Schmid (bajo continuo), José Vázquez (viola de gamba). La coreógrafa americana Shirley Wynne dará un curso complementario de danza barroca, y Philippe Herreweghe, canto coral. Las conferencias correrán a cargo de Federico Sopena, Carmen Martín Gaité, Alfonso E. Pérez Sánchez, Andrés Ruiz Tarazona, Daniel Vega y Julián Gállego. Los conciertos del curso se iniciarán con un programa monográfico sobre Boccherini, a cargo de Thomas Albert y Luy van Dael, Emilio Moreno, Anner Bylsma y A. Woodrow. Actuarán también el trío la Stravaganza, Bob van Asperen, dúo Emilio Moreno-Aline Parker, el cuarteto Bartholdy, Alan Curtis, el cuarteto vocal Neocantes, José Miguel Moreno y el quinteto de viento de Stuttgart. Más información en calle de la Escalinata, 9. Madrid-13.

**Primer Concurso de Composición para Orquesta de Laúdes.**—Con 200.000 pesetas, la Sociedad Artística Riojana ha decidido convocar el Primer Concurso de Composición para Orquesta de Laúdes, al que podrán concurrir los compositores de cualquier nacionalidad con partituras originales e inéditas para orquestas de laúdes españoles (bandurrias, laú-

des contraltos, laúdes tenores, archilaúdes y laúdes contrabajos). Las obras podrán constar de una o más partes, siendo la duración de las mismas superior a quince minutos. Se enviarán las partituras y una copia de cada parte, con escritura perfectamente legible, antes del 13 de septiembre del presente año, a la Sociedad Artística Riojana, pasaje del General Franco-Duquesa de la Victoria, entreplanta, Logroño, teléfonos 24 60 28 y 22 04 39. Las partituras se enviarán sin firmar, y en un sobre cerrado se indicará el nombre y apellidos del autor, teléfono, título de la obra, seudónimo empleado y fotocopia del DNI.

**Semana de Estudios Gregorianos.** Del 29 de septiembre al 4 de octubre próximos, y organizada por la Abadía Benedictina de Santo Domingo de Silos, se celebrará en la misma una Semana de estudios gregorianos, a cargo de Dom Egene Cardine, de la Abadía de Solesmes, y profesor del Instituto de Música Sacra de Roma. En la Semana se desarrollarán dos temas fundamentales: «Estudio de la Simiología Gregoriana» y «Principales e importantes adquisiciones dentro del campo de las investigaciones de la Semiología Gregoriana». Los derechos de inscripción se cifran en 2.500 pesetas. Cuantos estén interesados en recibir detalles de este curso, o bien hacer ya las inscripciones, pueden dirigirse a la «Semana de Estudios Gregorianos», Abadía de Santo Domingo de Silos (Burgos), teléfono 38 07 68.

**Segundo Curso de Pedagogía Musical en Sevilla.**—Un curso de pedagogía musical\* destinado a profesores de EGB y BUP ha sido convocado por el Conservatorio Superior de Sevilla para la primera quincena de septiembre, patrocinado por la Dirección General de Música y Teatro. Las disciplinas que cubrirá el curso serán las siguientes: Educación de la receptividad, Educación de la creatividad, Teatro y dramatización, Interpretación elemental, Potenciación de la creatividad y receptividad. Tendrán a su cargo el desarrollo del curso los profesores Luis Elizalde, Rafael Martínez, María Castelló, Juan Cervera, Augusto Durán, Angela Baicoica y Eva García Bernal. El curso se dividirá en dos etapas, entregándose a los cursillistas que lo realicen con aprovechamiento diploma extendido por el Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla.

## LA MUSICA, MAYOR BENEFICIARIA DEL AUMENTO PRESUPUESTARIO PARA ACTIVIDADES CULTURALES

Ricardo de la Cierva, ministro de Cultura, en el curso del acto de presentación de un nuevo medio informativo de su departamento, titulado **Cultura informa**, al comentar la dotación económica para actividades culturales, confirmó el aumento de consignación para las mismas, limitado en primera instancia a 13.000 millones de pesetas, y destacó que la parcela de música será de las más favorecidas. Se potenciarán tanto las grandes orquestas nacionales como los coros y las bandas musicales de las regiones, y se organizarán campañas de difusión musical por los barrios.

## XXX GRAND PRIX INTERNATIONAL DU DISQUE DE LA ACADEMIA CHARLES CROSS, DE PARIS

Dentro del cuadro de actos del tradicional Salón del Sonido, bajo el alto patrocinio del Presidente de la República, y presidido por Jacques Charpentier, director de Música del Ministerio de la Cultura y la Comunicación, fueron proclamados los «Palmarés» 1980 de este internacional certamen. He aquí los titulares:

### «In Honorem». Premio del Presidente de la República:

— Dietrich Fischer-Dieskau, por sus interpretaciones de obras de Schumann, Reimann, Bartok y Pfitzner (DGG y EMI/VSM).

— Michel Corboz, por su dirección de obras de Monteverdi, Schubert, Mendelssohn y M.-A. Charpentier (Erato).

— Willy Boskowsky: **Concierto del Año Nuevo 1979, en Viena** (Decca).

— Hélène Martin: **Helène Martin y los poetas** (Cavalier/RCA).

### Grands Prix 1980

— Szymanowski: **Conciertos para violín, número 1 y 2**. K.-A. Kulka, violín. Orquesta Sinfónica Nacional de la Radio Polaca. Director, Jorky Maksymiuk (EMI).

— Schubert: **Sonatas para piano, D 840 y D 850**. Michel Dalberto (Erato).

— J. S. Bach: **Seis sonatas en trío**. André Isoir, organista (Calliope).

— Haydn: **Tríos** (integral). Beaux Arts Trio (Philips).

— Schumann: **Sonata para violín y piano números 1 y 2**. Raphaël Oleg, violín; Yves Rault, piano (Harmonia Mundi).

— Durante: **Duetti da camera** (concierto vocal). J. Nelson, soprano; R. Jacobs, contralto; W. Kuijken, «cello», y W. Christie, clavecín (Harmonia Mundi).

— Dufourt: **Saturne**. Ensemble de L'itinéraire. Director, Peter Eötvös (Sappo).

— Berg: **Lulu** (versión integral). Solistas y Orquesta de la Opera de París. Director, Pierre Boulez (DGG).

— Shostakovich: **Lady Macbeth de Mzensk**. Solistas, Coros y Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Mstislav Rostropovitch (EMI).

— Haendel: **Parthenope**. Solistas, La Petite Bande. Director, S. Kuijken (Harmonia Mundi).

— Christiane Eda-Pierre, por sus interpretaciones de aires de óperas cómicas de Gretry y de Philidor (Philips).

— Grecia: **Antiguas liturgias ortodoxas. Cantos sagrados de tradición bizantina**. Conjunto vocal Theodore Vassilikos (Ocora/Musidisc-Europe).

— Antología de recital oriental: Luth al Yemen, cítara en Egipto, Luth al Líbano, flauta en Turquía y cítara en el Irán. Realización de Jean-Claude Chabrier (Arabesques/Sonopresse).

— Martical Solal: **«Suite» para trío** (Metronome/EMI).

— Count Basie: **The complet Basie 1936/1941** (CBS).

— Michel Jonasz: **Los años 80 comienzan** (WEA/Atlantic).

— Marie-José Vilar: **On ne saura jamais si s'était triste ou gai!** (Escargot/CBS).

— Jean Vasca: **De doute et d'envol** (RCA).

— Rosina de Peira e Martina: **Chasons de femmes** (Chant du Monde).

— Angelique Ionatas: **I Palami Sou** (Arc-en-Ciel).

— **Le Mistère des voix bulgares** (Celleir INT).

— **Vienne Danses 1850**. Conjunto Bella Música de Viena. Director, M. Dittrich (Harmonia Mundi).

— Una Ramos: **Le pont de bois** (J. B./RCA).

### En la apertura del Año del Patrimonio:

— Jean-François Dutertre: **Antología de la Música francesa tradicional**. (Chant du Monde).

### «In memoriam»:

Al término de sus trabajos, la Academia Charles Cross han rendido homenaje a la memoria de:

— Fritz Wunderlich: grabaciones inéditas de «lieder» de Beethoven, Haydn, R. Strauss (Philips).

— Nadia Boulanger: **Requiem** de Fauré (EMI/SMV).

— **Manuel de Falla, sus amigos y sus intérpretes**. Grabaciones históricas (EMI/PM).

— Roger Desormière: Obras de Bizet Debussy, Ravel (Suprahon/Eurodisc).

— Arturo Toscanini: La gran música francesa a la vuelta del siglo (RCA).

— Jean-Louis Bory: **La Masque et la plume** (Cassette IRCAM/Radio France).

Homenaje ha sido rendido igualmente a los grandes desaparecidos a lo largo del pasado año: Pierre Bernac, Alfred Deller, Jacques Février, Arthur Fieldler, André Kostelanetz, Germaine Lubin, Paul Paray, Tony Poncet, Nino Rota, Dimitri Tiomkin, Joë-Finger Carr, Jean Eddie Cremier, Jean Faustin, Jean Lumier, Philippe Parés, Jeanne Ricada-Monthorez Ray Ventura.

### EL TEATRO DE LOS CAMPOS ELISEOS, EN MANOS DE RADIO-FRANCE Y DE LA OPERA DE PARIS

Por el Ministerio francés de la Cultura y de la Comunicación ha sido puesto a disposición de la Radio France y de la Opera de París la explotación del Teatro de los Campos Elíseos, que será utilizado con prioridad para actividades musicales, particularmente las de las Orquestas y Coro de Radio France y de la Orquesta de París.

Este teatro, monumento histórico, obra de Auguste Perret, antigua propiedad de la Caja de Depósitos y Consignaciones, actualmente propiedad del Estado, será en adelante escenario de una estable y alta actividad musical.

### ACCION FRANCESA EN FAVOR DEL DESARROLLO DEL CANTO CORAL

La Dirección de Asuntos Culturales de la Villa de París, de acuerdo con el Rectorado de la capital de Francia, ha firmado un compromiso en favor de la creación y desarrollo de las corales escolares. En virtud de esta política municipal se promoverá la creación de un repertorio de música coral escolar, subvencionando la

publicación y la interpretación coral en los centros escolares de París.

### NUEVO DIRECTOR DE LA ESCUELA DE ARTE LIRICO DE LA OPERA DE PARIS

A partir del presente mes de septiembre, Michel Sénécahl, tenor de la Opera de París, se hace cargo de la dirección de la Escuela de Arte Lírico, hasta ahora regentada por Bernard Lefort.

### LOS ORGANOS DE LA CATEDRAL DE NOTRE DAME, DE EL HAVRE, RECONSTRUIDOS

Donados a la villa de El Havre por el cardenal Richelieu, en 1637, los grandes órganos de la catedral de Notre-Dame sufrieron, en el curso de la última guerra mundial, los efectos de los grandes bombardeos y fueron enteramente destruidos. Consciente la Municipalidad de El Havre de la salvaguarda de su patrimonio cultural, en colaboración con el Departamento de Affaires Culturelles, no ha reparado en sus esfuerzos por conseguir que estos instrumentos recobrasen su esplendor de origen, confiando esta misión a prestigiosos organeros, que acaban de rematar la reconstrucción de dichos órganos, que han sido inaugurados con una semana de recitales organísticos, a cargo de Gaston Litaize, Jean Legoupil, Louis Thiry y André Isoir.

### SE CREAN LOS PREMIOS NACIONALES A LA MEJOR LABOR CRITICA Y COMENTARIOS SOBRE EDICIONES SONORAS Y SE CONVOCAN PARA 1980

Por una Orden del Ministerio de Cultura, de 4 de junio último, inserta en el «B. O. E.» de 28 de junio de 1980, se crean los Premios nacionales a la mejor labor de crítica y comentario sobre ediciones sonoras, en número de dos, con la dotación de 500.000 pesetas cada uno, y podrán optar a los mismos toda persona natural, de nacionalidad española, con los trabajos realizados entre el 1 de enero de 1979 y el 1 de octubre de 1980. Las instancias, que se presentarán en el Ministerio de Cultura hasta las 12 horas del 15 de octubre de 1980, irán acompañadas de una memoria de la labor realizada, incluyendo copia de los textos publicados, con expresa constancia de fechas y medios de comunicación. El fallo del Jurado de estos premios será hecho público en la segunda quincena del mes de octubre citado.

### CONCEDIDAS LAS BECAS «MARCH 80»

La Fundación «Juan March» acaba de conceder sus becas anuales, de Investigación y de Creación. En el campo de la Música han sido las siguientes:

**ESPAÑA.—Música (Estudios):** Alfredo Aracil Avila: «Música sobre máquinas y máquinas visuales desde Arquímedes a los medios electroacústicos». José Criville Bargallo: «Documentación etnomusicológica. Ensayo de análisis y clasificación de la Música tradicional española». Gloria Emparán Boada: «El pianismo español del siglo XIX: Fuentes para su estudio».—**Creación musical:** José

Manuel Berea Flórez: «Composiciones para conjunto de cámara y para flauta travesera». José García Román: «Epinicio (a la memoria de Mariana Pineda)» (composición musical).

**EXTRANJERO.—Música (Estudios):** María Teresa Ascunde Parada: «Ampliación de estudios de piano», en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París (Francia). Concepción Egea Carrilero: «Estudio de la técnica de danza contemporánea de Martha Graham», en la Martha Graham School, de Nueva York (Estados Unidos). María Isabel Serrano Zanón: «Estudio de la técnica del violín barroco», en el Conservatorio de Música de Amsterdam (Holanda).

El Jurado de Música estuvo a cargo de Tomás Marco, que actuó como secretario, y de Emilio F. Casares Rodicio y Gonçal Comellas.

### AVILA CELEBRO SU XI SEMANA DE POLIFONIA Y ORGANO

La vida musical avilense, centrada a lo largo de la temporada en base a los conciertos organizados por su Sociedad Filarmónica, y que este curso ofreció un balance de dieciséis recitales —en su mayoría pianísticos, entre los que destacaron los de Javier Alfonso, Luis Galve, Félix Lavilla y Dúo Frechilla-Zuloaga—, ha culminado este año con la celebración de la XI edición de la Semana de Polifonía y Organo. Colaboraron en la programación, en la fase organística —que tuvo por escenario la Catedral— Montserrat Torrent, Luis Elizalde y Vicente Ros. La de canto coral se desarrolló en la románica iglesia de San Andrés, a cargo de prestigiosas agrupaciones: Cuarteto Noecantes, Coro de la Universidad de Oviedo —que dirige Luis Gutiérrez Arias— y Cuarteto Tomás Luis de Victoria.

### SEGOVIA TUVO LA XI EDICION DE SU SEMANA DE MUSICA DE CAMARA

En los magníficos escenarios del alcázar y la catedral segovianos se desarrollaron las manifestaciones camerísticas de esta semana musical dedicada a la música de cámara, que este año tuvo por protagonistas al pianista Rafael Orozco, al grupo Pro Música Antique de Madrid, al dúo de canto y piano Esperanza Abad y Soledad Bordas, al organista Miguel del Barco, a Miguel Colmenero (trompa) y a los conjuntos extranjeros Quinteto de Viento de Tours y Virtuosos de Londres.

### INSTITUTO MUSICAL DE TARRAGONA: EL CURSO 1979-80

A lo largo del curso que acaba de finalizar, el Instituto Musical de Tarragona ofreció a la filarmonía tarraconense las siguientes audiciones: Orquesta de Cámara de la Sinfónica de la Radio Búlgara, dirigida por Kamen Goleminov; Isidro Barrio (pianista), Dúo violín-piano Mihai Constantinescu-Ivonne Domitrescu, Cuarteto Lírico «Euridice», con la colaboración de la pianista Ramona Sanuy, Marisa Montiel (pianista), Camerata, de Constanza (Rumanía), dirigida por Paul Staicu y con la colaboración del violinista Varajan Cozi; Paquita Parriego (soprano) y Emilio López del

Saa (pianista), Quinteto de Viento «Koan», Collegium Musicum de Zagreb, Catherina de Goloubinow (pianista), Florence Soonkin Wong (pianista), Rafael Tapiola, organista, con la colaboración de la Comunidad de los PP. Carmelitas; Coro de Hombres «Bayer Uerdingen», dirigidos por Hans Jorg Bockeler; dúo violoncello-piano José Bassal y Mercedes Rossy, y finalmente, Trío Bartok, con la colaboración del trompa Vicente Aguilar. Algunos de estos conciertos fueron realizados con el patrocinio de la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura.

#### ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL «FESTIVAL CASALS», EN PUERTO RICO, DE ESTE AÑO

Se mantiene la brillantez de este festival, establecido en San Juan de Puerto Rico a raíz de la fijación de su residencia en aquella isla del famoso músico español, y que en la edición del presente año ha tenido una participación española destacada, con la actuación de Victoria de los Angeles, del guitarrista Barbosa Lima, solista del **Concierto de Aranjuez**, y del maestro Odón Alonso, que dirigió el mismo al frente de la Orquesta del Festival.

#### EL ORFEON DONOSTIARRA EN U. S. A.

El Orfeón Donostirra realizó su anunciada visita a los Estados Unidos. En este país celebró importantes conciertos sinfónico-corales y a «capella». Concretamente, los días 21 y 24 de julio se presentó en la sala Robin Hood Dell, de Filadelfia, junto a la Orquesta de Filadelfia, donde interpretó el **Requiem** de Verdi; **Car-**

**mina Burana** y **El sueño de una noche de verano**, de Carl Orff y Mendelssohn, respectivamente. Asimismo, el día 2 de agosto el Orfeón Donostiarra cantó en el impresionante recinto del Capitolio, de Washington, con capacidad para más de 30.000 espectadores, acompañado por la National Symphony, de dicha ciudad. Se interpretaron las obras de Carl Orff y Mendelssohn arriba mencionadas. Todos los conciertos fueron dirigidos por Rafael Frühbeck de Burgos. El Orfeón Donostiarra ha confirmado en Estados Unidos sus también recientes éxitos de Londres.

#### LA MUSICA EN EL PROGRAMA DE ACTIVIDADES CULTURALES DE LA XXII OLIMPIADA

En el marco de las actividades artísticas ofrecidas por el Comité Organizador de los Juegos Olímpicos de Moscú, la Música y la Danza han tenido un máximo protagonismo. En la Sala Tchaikovski, del Conservatorio, se desarrolló un vasto programa de conciertos, en el que intervinieron los más famosos solistas de la Unión Soviética, con siete Orquestas sinfónicas, seis Coros académicos y quince agrupaciones de cámara. En el gran Teatro Bolshoi se contabilizaron setenta y cinco representaciones de ópera y «ballet». En la Sala estatal de conciertos todas las Repúblicas federadas ofrecieron programas de danzas folklóricas, con actuación de importantes conjuntos, entre los que destacaron el de Danzas Populares de la URSS, el Beriozka, los de Siberia y Krannoiarsk, el Coro Ruso Piatnistkim, el de Cosacos del Don y los grupos de danzas de Georgia, Armenia, Letonia, Moldavia, Kazajstán y Bielorrusia.

#### SONIMAG'80

Entre el 29 de septiembre y el 5 de octubre próximos, la nueva edición del Sonimag presentará, sobre una superficie de 20.000 metros cuadrados, todo cuanto está relacionado con televisión, alta fidelidad (equipos de grabación y reproducción de sonido e imagen), así como instrumentos musicales. El noticiable el aumento que este año, en relación con los anteriores, tendrá la participación extanjera.

#### EN EL BRUCKNERFEST'80

Dentro del marco del Brucknerfest de este año, que tiene como sede la ciudad de Linz, se desarrollarán, del 14 al 16 de septiembre, dos importantes simposium: el dedicado al propio Bruckner, en el curso del que se estudiarán las distintas versiones de sus **Sinfonías**, en particular de las **Tercera** y **Cuarta**, con interpretaciones de ambas a cargo de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt, dirigida por Eliahu Inbal, y de la Sinfónica de Bamberg, conducida por Marck Janowski.

El otro simposium es el dedicado a la obra del astrónomo Kepler, del 5 al 28 de dicho mes de septiembre, y en el espacio musical, tras una conferencia sobre el tema «La armonía de Kepler en la ópera de Hindemith. La armonía del mundo», se interpretará, el día 25, por la Filarmónica Eslovaca, dirigida por Kurt Wöss, la obra de Hindemith citada, destacando entre los solistas Siefrieg Vogel, Ferdinand Radovan y Eberhard Büchner. Los interesados pueden solicitar información a LIVAKASSE, Brucknerhaus, Untere Donaulände 7 - A-4010 Linz (Austria).

#### UN HOMENAJE AL MAESTRO MORENO TORROBA



Organizado por la Sociedad de Autores, se rindió homenaje a su presidente, el maestro Federico Moreno Torroba, que se celebró, en el Círculo de Bellas Artes, el martes día 1 de julio último.

Juan Avalos, presidente del Círculo, hizo entrega al popular compositor de tres álbumes conteniendo más de dos millares de firmas de adhesión al mismo de intelectuales y autoridades nacionales y extranjeras, encabezadas por la de Su Majestad el Rey Don Juan Carlos.

En representación del Ministro de Cultura asistió al acto la Subdirectora del Libro y Bibliotecas, Milagros del Corral. El poeta José García Nieto, el autor teatral —Vicepresidente de la Sociedad de Autores— Juan José Alonso Millán y el compositor Ernesto Halffter, presentes en el acto, intervinieron en el curso del mismo destacando la intensa actividad desarrollada por el maestro Moreno Torroba en estos últimos años, tanto en el campo profesional como en el de la defensa del derecho de autor.

## DISCOS EDITADOS ENTRE EL 25 DE JUNIO Y EL 1 DE AGOSTO DE 1980

### I. ORQUESTAL

BACH: Los **Seis Conciertos de Brandemburgo**. Deutsche Bachsolisten. Director, H. Winschermann. RCA, RL-30457, dos LP.

BEETHOVEN: **Sinfonía número 6 («Pastoral»)**. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, M. Tilson Thomas. CBS, 76825.

HAENDEL: **Música para los reales fuegos artificiales. Obertura de Berenice. Concierto a due cori número 3**. Orquestas Filarmónica de Nueva York y Philharmonia, Londres. Director, P. Boulez. CBS, 76834.

HAYDN: **Sinfonías números 48 («María Teresa») y 49 («La Pasione»)**. Orquesta Filarmónica Húngarica. Director, A. Dorati. Decca, SDD 547.

MAHLER: **Sinfonía número 4**. L. della Casa, Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, F. Reiner. RCA, GL-11333.

MAHLER: **Sinfonía número 4**. B. Hendricks, Orquesta Filarmónica de Israel. Director, Z. Mehta. Decca, «Digital», SXDL 7501.

MUSSORGSKY/RAVEL: **Cuadros de una exposición. RAVEL: La Valse**. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Z. Mehta. CBS, 76880.

ROSSINI: **Oberturas de La Italiana en Argel, Semíramis, El Barbero de Sevilla, Guillermo Tell, La escala de seda, La urraca ladrona**. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, C. M. Giulini. EMI, Acorde, 037-000814.

SHOSTAKOVICH: **Conciertos para piano números 1 y 2**. E. List, Orquesta Sinfónica de la Radio-Televisión Soviética. Director, M. Shostakovich. CBS, 76822.

VIVALDI: **Seis Conciertos para diversos instrumentos: R 559 (P 74), R 129 (P 86), R 461 (P 42), R 234 (P 208), R 409 (P 119) y R 438 (P 118)**. J. L. García Asensio, N. Black, J. Brow, Th. King, M. Harris, Ch. Tunnell, G. Sheen, Orquesta Inglesa de Cámara. Director, J. L. García Asensio. CBS.

### II. CAMARA

BOLLING: **Suite para flauta y jazz-piano**. J. P. Rampal, C. Bolling. CBS, 73900.

TCHAIKOVSKY: **Trío para piano, violín y violoncelo**. Trío Yuval. CBS, 76698.

### III. INSTRUMENTAL

ALBENIZ: **Suite Iberia**. R. Requejo. Claves D 8003/4, dos LP.

LISZT: **Sonata**. SHOSTAKOVICH: **Sonata para piano número 2**. E. Gilels. RCA, GL-11337. POWER, Teobaldo: **Cantos Canarios y otras obras para piano**. G. González. EMI, Etnos, 063-063946.

### IV. CORAL Y VOCAL

BACH: **Cantatas, Vol. III: BWV 17 al 23**. Gampert, Esswood, Equiluz, Egmond, Wyatt, Altona. Niños Cantores de Viena, Coro del King's College, Cambridge. Concentus Musicus de Viena, Leonhardt Consort. Directores: N. Harnoncourt, G. Leonhart. Telefunken, SKW 3-1/4, cuatro LP.

DUFAY: **Misa Ave Regina Coelorum**. Clemencic Consort. Director, R. Clemencic. Edigsa, EHM 985.

DUFAY: **Misa Caput**. Clemencic Consort. Director, R. Clemencic. Edigsa, EHM 996.

MAHLER: **Lieder y canciones de juventud**. H. Schaer, Ch. Ivaldi. Hispavox, S. 60425.

### V. OPERA

BIZET: **Carmen**. T. Berganza, P. Domingo, I. Contrabas, Sh. Milnes, A. Nafé, Y. Kenny, R. Lloyd. Coro Ambrosian, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Cl. Abbado. Deutsche Grammophon, 2740192, tres LP.

### VI. RECITALES

«CANTO GREGORIANO»: **Jubilate Deo**. Coro de Monjas de la Abadía de Notre Dame. Decca, SXL 27552.

«Conciertos para piano y orquesta, vol. II»: CHOPIN (número 1), GRIEG, LISZT (número 1), MENDELSSOHN (número 1), SCHUMANN y TCHAIKOVSKY (número 1). F. Blumenthal, A. Brendel, R. Firkusny, A. Simon. Orquestas diversas. Directores: H. Beissel, L. de Froment, M. Gielen y H. Swarowsky. Hispavox, S. 66330, tres LP.

«FLAUTAS PROVENZALES»: **Canciones y danzas de la Edad Media y el Renacimiento**. Les Musiciens de Provence. Hispavox, S 60414.

# CARTELERA MUSICAL

(Programas y fechas susceptibles de modificación)

## AVANCES DE PROGRAMACION INTERNACIONAL

### STAATSOPER, Viena. Temporada 1980-81

Septiembre 13, 16, 19, 22 y 25: **Othello** (Verdi). Atlantov (Othello), Cappuccilli (Jago), Kiri Te Kanawa (Desdémona). Dirección: Adam Fischer.

Septiembre 26, octubre 1, 5, 8, 12: **Don Pasquale** (Donizetti). Corena (Don Pasquale), Sardinero (Malatesta), Ramiro (Ernesto), Wise y Ferrarnii (Norina), Usunow (Notario). Dirección: Ralf Weikert.

Octubre 15: **Dornröschen** (ballet, con música de Chaikoski). Coreografía de Nureiev. Dirección: Ernst Märzendorfer.

Noviembre 15, 19, 23 y 28; diciembre 4, 15, 18 y 22; enero 5: **Amahl und die Nächtlichen Besucher e Hilfe, Hilfe, Die Globolinks** (ambas de Menotti). Con puesta en escena de Menotti y dirección de Reinhard Schwarz.

Diciembre 21, 25 y 29; enero 3, 6, 9 y 13; junio 3, 6 y 9: **Attila** (Verdi). Ghiaurov (Attila), Cappuccilli (Ezio), Zampieri (Odabella). Dirección: Giuseppe Sinopoli.

Enero 23 y 26: **La juive** (Jacques Fromental E. Halévy). Siepi (Brogini), Ramiro (Leopold), Ghazarian (Eudora), Carreras (Eleazar), Tokofny (Rachel). Dirección: Gerd Albrecht.

Febrero 16, 19, 22 y 27; marzo 2, 4, 7 y 10: **Misa** (Bernstein). Coro y Ballet de la Opera de Viena. Dirección: Maurice Peress.

Marzo 22, 25, 28 y 30; abril 3: **Das Rheingold** (Wagner). Sotin/Wimberger (Wotan), Burger/Sramek (Donner), Hornik (Alberich), Zednik/Gahmlich (Mime), Fassbaender/Jahn (Fricka), Janowitz/Hass (Freia). Dirección: Zubin Mehta. Puesta en escena de Filippo Sanjust. Está previsto poner en escena el resto de la Tetralogía según las siguientes previsiones: **Valkiria**, noviembre 81; **Sigfrido**, noviembre 82. **Ocaso**, noviembre 83.

Abril 29; mayo 2, 5, 8, 11 y 16; junio 10: **Andrea Chénier** (Giordano). Domingo (Andrea), Cappuccilli (Gérard), Lilowa (Codesa de Coigny). Estos mismos papeles los doblan Murgu, Zancanaro y Slania, respectivamente. Dirección: Nello Santi.

Junio 19, 25 y 29: **Wozzeck** (Alban Berg). Berry (Wozzeck), Vejzovic (Marie), King (Tambor Mayor), Zednik (Capitán), Mazzola (Doctor), Gahmlich (Andrés). Dirección: Heinrich Hollreiser.

**Vorstellungen mit Karl Böhm**. 18 septiembre: **Le nozze di Figaro**. 10 y 14 diciembre: **Rapto del serrallo**. 20 diciembre: **Le nozze**. 23 diciembre: **Ariadna en Naxos**. 28 diciembre: **Le nozze**. 6 y 9 marzo: **Rapto**. 12 marzo: **Le nozze**. 4 y 7 mayo: **Ariadna**. 20 junio: **Le nozze**.

**PHILHARMONISCHES STAATSORCHESTER**. Hamburgo. (Director artís-

tico: Aldo Ceccato.) Conciertos para la temporada 1980/81.

Septiembre 14 y 15: Bartok, **Concierto violín número 2** (Accardo); Mahler, **Sinfonía número 1**. Dirección: Ceccato.

Octubre 12 y 13: Haydn, **Sinfonía número 104**. Mozart, **Concierto flauta** (Jean-Claude Gérard). Schubert, **Sinfonía número 4**. Dirección, Daniel Nazareth.

Octubre 26 y 27: Beethoven, **Sinfonía número 2**. Brahms, **Schicksalslied**. Dvorak, **Te Deum** (Radmila Bakovic y Wout Oosterkamp). Dirección, Ceccato.

Noviembre 23 y 24: Beethoven, **Obertura Die Weihe des Hauses. Fantasía coral para piano y orquesta**. (Malcolm Frager). Mendelssohn, **Sinfonía número 4**. Dirección, Ceccato.

Diciembre 7 y 8: Brahms, **Doble concierto** (Thomas Brandis y Otomar Borwitzky). Schönberg, **Peleas y Melisanda**. Dirección, Ceccato.

Enero 11 y 12: Söllösy, **Sonoridad**. Listz, **Concierto piano número 2** (Lazar Berman). Bartok, **Música para cuerda, percusión y celesta**. Dirección, Ceccato.

Febrero 8 y 9: Brahms, **Concierto piano número 1** (Emil Gilels). Reger, **Variaciones Mozart**. Dirección, Wolfgang Sawwalisch.

Marzo 8 y 9: Schumann, **Concierto para violín** (Christiane Edinger). Berlioz, **Sinfonía fantástica**. Dirección, Christoph Prick.

Marzo 22 y 23: Mahler, **Sinfonía número 3** (Doris Soffel). Dirección, Ceccato.

Abril 12 y 13: Mendelssohn: **Las hébridas**. Stravinsky, **Misa en tres movimientos**. Beethoven, **Misa en Do mayor** (Yoko Kawahara, Olive Fredricks, Ennio Buoso, Boris Carmeli). Dirección, Lawrence Roster.

Mayo 10 y 11: Dvorak, **Concierto para piano** (Justus Frantz). Richard Strauss, **Así hablaba Zaratustra**. Dirección, Ceccato.

Mayo 31 y junio 1: Berio, **Sinfonía**. Bruckner, **Sinfonía número 4**. Dirección, Ceccato.

### THE SCOTTISH CHAMBER ORCHESTRA (Glasgow, 80-81)

Octubre 12: Jaime Laredo, director y violín; André Bernard, trompeta. Elgar, **Introducción y Allegro**; Haydn, **Concierto trompeta**; Vivaldi, **Las cuatro estaciones**.

Noviembre 30: Raymond Leppard, dirección; Janet Baker, mezzo. Händel, **Obertura de Alcina, Concerto Grosso de la fiesta de Alejandro**; Mendelssohn, **Infelice**, aria de concierto; Mendelssohn, **Sinfonía número 1**; Händel, **Cantata Lucrezia**.

Diciembre 14: Stephen Barlow, director. Haydn, **Sinfonía número 44**; Dvorak, **Serenata para instrumentos de viento**; Stravinski, **Historia del soldado** (escénica).

Enero 25: Roderich Brydon, director; Teresa Berganza, mezzo. Haydn, **Sinfonía número 49, Dos arias**; Händel, **Arias**; Dvorak, **Suite checa**.

Febrero 22: Raymond Leppard, di-

rección; Ida Händel, violín. Händel, **Water Music, suite número 3**; Beethoven, **Concierto violín**; Haydn, **Sinfonía número 103**.

Marzo 8: Henry Lewis, director; Yefim Bronfman, piano; Heinz Holliger, oboe. Copland, **Appalachian Spring**; Mozart, **Conciertos piano 22 y oboe K 314**; Kodaly, **Danzas de Galanta**.

Marzo 29: The Academy of St. Martin-in-the-Fields, dirigida por Kenneth Sillito. Händel, **Concierto Grosso op. 6-11**; Bach, **Concierto de Brandeburgo 3**; Avison, **Concierto Grosso 4**; Chaikoski, **Serenata para cuerdas**.

Abril 5: Jerzy Maksymiuk, director; Shlomo Mintz, violín. Haydn, **Sinfonía número 48**; Bach, **Concierto violín en Mi mayor**; Saint-Saens, **Introducción y Rondó Caprichoso**; Bartok, **Divertimento para cuerdas**. Estos son los conciertos dominicales que tienen lugar en el Teatro Real. Como novedad, esta temporada se añaden cuatro conciertos en el City Hall, según el siguiente detalle:

Enero 9: Wilfried Boetcher, director; Alfred Brendel, piano. Mozart, **Sinfonía 36, Concierto piano 20**; Listz, **Solos de piano**; Wagner, **Idilio de Sigfrido**; Beethoven, **Sinfonía número 1**.

Enero 30: Jaime Laredo, violín; Miembros de la SCO. Mozart, **Serenata para viento K 388**; Beethoven, **Septeto**; Mendelssohn, **Octeto**.

Marzo 13: Weill, **Suite de la ópera de perra gorda**; Mendelssohn, **Fantasía en Fa**; Berg, **Concierto de cámara op. 8**. Roderyck Brydon, director; Miembros de la SCO; John Turnell, violín. Joseph Kalichstein, piano.

Abril 13: James Conlon, director; Kun-Woo Paik, piano; Scottish Philharmonic Singers, maestro: Ian McCroire. Mozart, **Concierto piano 25**; **Misa en Do menor K 427**.

Conciertos extraordinarios:  
Noviembre 18 y 19: Brahms, **Requiem alemán** (Judith Beckmann y Sigmund Nimsgern). Dirección, Ceccato.

Diciembre 30 y 31: Beethoven, **Sinfonía número 9**. Coro de la Staatsoper. Hamburger Singakademie. Dirección, Ceccato.

Concierto de cámara:

Noviembre 2: Mozart, **Divertimento en Mi mayor**. Messiaen, **Cuarteto para el fin del tiempo**. (Otto Armin, violín; Hirofumi Fukai, viola; Robert Reitberger, cello; Dietrich Hahn, clarinete).

Noviembre 30: Eybler, **Quinteto de cuerda con contrabajo**. Sperger, **Dúo para viola y contrabajo**. Romberg, **Trío para viola, cello y contrabajo**. Janáček, **Quinteto de cuerda con contrabajo** (Folker Daneke, violín; Werner Hansen, violín; Hirofumi Fukai, viola; Klaus Stoppel, cello; Gerhard Dzwiza, contrabajo).

Enero 18: Albinoni, **Concierto flauta**; Telemann, **Concierto oboe y trompeta**; Boccherini, **Quinteto para flauta, oboe, violín y cello**; Torelli, **Concierto para trompeta**; Scarlatti, **Sinfonía para trompeta, flauta y cuer-**

da. (Laatz, violín; Popescu, violín; Faust, cello; Hubert, contrabajo; Gérard, flauta; Tadge, oboe; Elam, trompeta; Arp, clave.)

### CONCERTGEBOUW, de Amsterdam (septiembre)

Septiembre 10: Orquesta de Cámara Holandesa, dirigida por Antoni Ros Marbá. Lunchconcert.

Septiembre 13: Orquesta de Cámara Holandesa, dirigida por Antoni Ros Marbá. Alexis Weissenber, piano solista. Graaf, **Sinfonía número 2**; Mozart, **Concierto piano 9, K 271**; Toldrá, **Vistes al mar**; Haydn, **Sinfonía número 57**.

Septiembre 16: Filarmónica de Amsterdam, dirigida por Kershes. Boris Belkin, violín solista. Blacher, **Variaciones Paganini**; Paganini, **Concierto número 1**; Sibelius, **Concierto violín**; Dvorak, **Danzas eslavas**.

Septiembre 17: Recital de «lieder» y arias por Marilyn Horne, acompañada al piano por Martin Katz.

Septiembre 17 (sala pequeña): Quinteto de viento, Woudenberg, **Lunchconcert**.

Septiembre 18: Recital de números de opereta vienesa por la Sinfónica de Utrecht, dirigida por Billy Boskoski; Rudolf Schock, tenor, y Marion Lambriks, soprano.

Septiembre 19: Filarmónica de Amsterdam, dirigida por Kershes. Stephen Bishop Kovacevich, piano solista. Schat, **Concierto de cámara**; Schumann, **Concierto piano**; Dvorak, **Danzas eslavas**. Este concierto se repite al día siguiente.

Septiembre 21: Maurizio Pollini, piano solista. Chopin, **Preludios, op. 28**; Debussy, **Seis preludios del libro primero**; Stravinski, **Tres danzas de Petrushka**.

Septiembre 22: Nueva Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Belga, dirigida por Edgard Doneux. Arthur Grumiaux, violín solista. Legley, **Obertura de Lo Spirito di Contradizione**; Mozart, **Concierto violín, K 219**; Bruch, **Concierto violín, op. 26**; Kodaly, **Danzas de Galanta**.

Septiembre 23: Filarmónica de Amsterdam, dirigida por Kershes. Nelson Freire, piano solista. Mendelssohn, **Obertura Las Hébridas**; Liszt, **Concierto piano 1**; Kachaturian, **Suite de Espartaco**.

Septiembre 24 (sala pequeña): Trío Metamorfose, **Lunchconcert**.

Septiembre 26: Filarmónica de Amsterdam, dirigida por Kershes. Theodora Geraest, violín solista. Mozart, **Concierto violín, K 218**; Bruckner, **Sinfonía 8**. Este concierto se repite el día siguiente.

Septiembre 27 (sala pequeña): Recital de música de cámara por Frank Martin.

Septiembre 28: Orquesta de Cámara Escocesa, dirigida por Jean-Bernard Pommier; Pommier, piano solista; Colin Carr, violoncello solista. Mendelssohn, **Sinfonía para cuerdas número 10, Concierto piano 1**; Chaikovski, **Variaciones Rococó**; Mozart, **Sinfonía número 35**.

## SCOTTISCH OPERA 80-81 (Glasgow)

Septiembre 17, 20, 26, 30 y octubre 2: Berg, **Wozzeck**. Benjamin Luxon (Wozzeck), Elise Ross (Marie), Arley Reece (Tambor mayor). Orquesta Nacional Escocesa, dirigida por sir Lexader Gibson.

Octubre 1, 4, 9, 11, 14 y 17: Mozart, **Las bodas de Fígaro**. Richard Val Allen (Fígaro), Hakan Hagegard (Almaviva), Marie McLaughlin (Susana), Cynthia Buchanan (Cherubino). Orquesta de la Opera Escocesa, dirigida por Gyorgy Fischer.

Octubre 15, 18, 23, 25, 28 y 31: Puccini, **Tosca**. Marina Krilovici/Nicole Lorange (Tosca); Seppo Ruohonen (Cavaradossi); Guillermo Sarabia (Scarpia). Orquesta de la Opera Escocesa, dirigida por sir Alexander Gibson.

Enero 6, 9, 21, 24, 29 y 31: Puccini, **La Bohème**. Marie Storch (Mimi), Patricia Hay (Musetta), Moises Parker (Rodolfo), Malcolm Donnelly (Marcello). Orquesta de la Opera Escocesa, dirigida por Jacques Delacote.

Enero 7, 10, 15, 17, 20 y 30: Donizetti, **Lucía di Lammermoor**. Ahsley Putnam (Lucía), Brent Ellis (Enrico), Dennis O'Neill (Edgardo), Gordon Christie (Arturo). Orquesta de la Opera Escocesa, dirigida por Henry Lewis.

Marzo 11, 14, 17, 19; abril 10 y 21: Verdi, **La Traviata**. Nelly Miraciovu (Violetta) Dennis O'Neill (Alfredo), Malcolm Donnelly (Germont). Orquesta de la Opera Escocesa, dirigida por sir Alexander Gibson.

Abril 15, 18, 23, 25; mayo 12 y 15: Janacek, **El caso Makropoulos**. Cantada en inglés. Catherine Wilson (Emelia), Mark Hamilton (Gregor), Peter Van der Bilt (Prus), Thomas Hemsley (Kolenaty), John Robertson (Vitek). Orquesta de la Opera Escocesa, dirigida por Richard Armstrong.

Mayo 6, 9, 14, 16, 19 y 22: Wagner, **Parsifal**. El «rol» de Parsifal, sin adjudicar aún. Norman Bailey (Amfortas); Pauline Tinsley (Kundry); Malcolm Donnelly (Klingsor). Orquesta de la Opera Escocesa, dirigida por sir Alexander Gibson.

## FESTIVALES

Music on the South Bank (septiembre): Greater London Council. Royal Festival Hall, Queen Elizabeth Hall y Purcell Room.

Días 1 a 4: London Festival Ballet, **La Sífide**.

Día 9: **The Magic of Ivor Novello**. The Novello Ensemble, dirigido por John Burrows.

Día 13: Eynsford Concert Band, dirigido por Robin O'Connell. Obras de Osterling, Jacob, Mendelssohn,

Rimski, Walton, Dvorak, Milhaud y Anderson.

Día 13: Donald Andrew, oboe; Grace Wilkinson, piano. Obras de Poulenc, Jacob, Coates, Hindemith, Bowens, Bozza y Saint-Saëns.

Día 14: Preservaton Hall Jazz Band, dirigido por el trompetista Percy G. Humphrey. Recital de Dixieland.

Día 14: The Elizabethans: representación y música de la época isabelina.

Mismo día: Recital de flamenco por Teresa Moreno y su conjunto.

Mismo día: Recital de música antigua por Jakob Linberg (chitarro-ne), Philip Thorby (viola da gamba) y otros.

Día 15: The London Schools Symphony Orch., dirigida por John Carewe. Anna Carewe, cello solista. Davis, **Cinco pinturas de Klee**; Elgar, **Concierto para cello**; Bruckner, **Sinfonía número 4**.

Mismo día: Solistas de la English Chamber, en recital, con obras de Elgar, Mozart y Capucci.

Mismo día: Nicholas Walker, piano, en recital, con obras de Mendelssohn, Beethoven, Chopin, Scriabin, Messiaen y Liszt.

Día 16: City of London Sinfonia; London Symphony Chorus. Richard Hickox, director. Armstrong, Walker, Tear y Shirley-Quirk, solistas. Mozart, **Sinfonía número 35, Exultate Jubilae y Requiem**.

Mismo día: London Baroque Soloists: Obras de Sammartini, Dittersdorf, Telemann y Vivaldi.

Mismo día: John Zaradin, guitarra española. Obras de Copland (en su 80 aniversario) y Liszt.

Día 17: London Mozart Player, dirigidos por Mark Elder, con Iona Brown como violín solista. C. P. E. Bach, **Sinfonía 3**; Beethoven, **Concierto violín**; Mozart, **Música fúnebre masónica y Sinfonía 38**.

Día 17: Joh Zaradin, guitarra española, con obras propias y otras.

Día 18: Filarmónica de Nueva York, dirigida por Zubin Mehta. Dvorak, **Obertura Carnaval**; Stravinski, **Sinfonía tres movimientos**; Mahler, **Sinfonía 1**.

Mismo día: John Vallier, piano; recital Chopin.

Mismo día: An evening with Courtney Kenny, recital de canciones de Gershwin, Cole Porter, etc.

Día 19: New Mozart Orchestra, dirigida por Clive Fairbain. Thea King, clarinete, y Neil Smith, guitarra. Mozart, **Casación K 99**; Weber, **Concertino para clarinete y orquesta, op. 26**; Rodrigo, **Concierto de Aranjuez**; Mozart, **Sinfonía 36**.

Mismo día: Recital de Eve Crossland, piano, con obras de Bach, Liszt, Beethoven, Debussy y Donnanyi.

Día 20: Ravi Shankar, sitar; con Alla Rakha, tabla. Recital de música

tradicional india como celebración del 60 aniversario de Ravi Shankar.

Mismo día: John Bate Choir, con obras de Victoria, Bach, Williamson y Vivaldi.

Mismo día: Douglas Weiland (violín) y Robert Aldwinckle (clave) interpretarán las **Seis sonatas, op. 1**, de Händel.

Día 21: Royal Philharmonic, dirigida por Walter Weller, con Ken Noda, piano. y Elly Ameling, soprano. Beethoven, **Concierto piano 3**; Mahler, **Sinfonía 4**.

Mismo día: Recital de piano por Andras Schiff. Schubert, **Sonata D 575**; Schumann: **Davidbündlertänze, op. 6**; Chopin, **Catorce vales**.

Mismo día: London Concert Orchestra, dirigida por Marcus Dods; con Jack Brymer, clarinete. Programa Mozart.

Mismo día: Landini Consort, obras de Cordier, Dufay, Binchois, Busnois, etc., de los siglos XIV y XV.

Día 22: Sinfónica de Londres, dirigida por Svetlanov. Bruckner, **Sinfonía 8**.

Mismo día: Wr en Orch, Howard Snell, director; André Bernard, trompeta solista. Haydn, **Sinfonía 103**; Telemann, **Concierto de trompeta**; Haydn, **Concierto de trompeta**; Mozart, **Sinfonía 41**.

Días 22 a 25: Leed National Competition for Musicians. Audiciones públicas. Unos 70 artistas en competición: violín, cello, flauta, oboe, clarinete, bajo, trompa, trompeta, voz y tríos con piano.

Día 23: Filarmónica de Londres, dirigida por Solti; Pollini, solista. Bartok, **Suite de danzas**; Beethoven, **Concierto piano 4**; Brahms, **Sinfonía 4**.

Mismo día: Recital de piano por Eugen Indjic. Obras de Beethoven, Schumann, Stravinski, Debussy.

Día 24: Recital de órgano por Nicholas Danby. Obras de Bach.

Mismo día: Orquesta de París, dirigida por Barenboim. Mozart, **Concierto piano K 595** (Barenboim, también solista); Mahler, **Sinfonía 5**.

Mismo día: English Chamber Orchestra, dirigida por Sir Alexander Gibson; con Anne-Sophie Mutter, violín solista. Dvorak, **Suite checa**.

Día 25: Orquesta Filarmonía, dirigida por Mutti; con Galway, flauta solista. Mozart, **Sinfonía 31**; Mozart, **Concierto flauta**; Schubert, **Sinfonía 9**.

Mismo día: Recital de piano por Earl Wild: obras de Franck, Schumann, Ravel, Wagner en transcripción de Moskoski y Brassini.

Día 26: Sinfónica de Londres, dirigida por Svetlanov; con Gwynneth Jones, soprano. Programa de obras de Wagner, **Maestros cantores, Lohengrin, Tristán e Isolda, Tannhäuser, Sigfrido y Valkiria**.

Mismo día: An evening with Rod-

gers and Hammerstein, con obras de comedias musicales famosas.

Mismo día: Recital de piano por Christodoulos Georgiales, con obras de Grech, Saklkottas y Haydn.

Día 27: Richard Hickox Singers. Purcell, **My Heart is Inditing**; Bach, **Cantata 4**; Händel, **Dixit Dominus**. Mismo día: The Songmakers' Almanac, **L'embarquement pour Cythère** (canciones de viaje).

Día 28: Sinfónica de Londres, dirigida por Svetlanov, con G. Jones. El mismo programa, Wagner del día 26.

Mismo día: Orquesta Filarmonía, dirigida por Mutti; Menhuin, solista. Ligeti, **Ramificaciones para orquesta de cuerda**; Brahms, **Concierto para violín**; Schumann, **Sinfonía 3**.

Mismo día: Recital de Lynn Harrell (cello) y Vladimir Ashkenazy (piano), con obras de Schumann y Brahms.

Mismo día: Coro Williams Byrd, dirigido por Gavin Turner-New London Consort, dirigido por Philip Pickett. David Roblou, órgano. Música de Roma y Venecia: Programa 1, obras de Palestrina, Frescobaldi, Gabrieli y Monteverdi.

Mismo día: Gerard Benson, narrador y Jean Philips, piano. Programa para niños, con obras de Bartok, Schumann, Jim Parker, etc.

Mismo día: St. Georges Canzona, dirigida por John Sothcott. Música para Alfonso el Sabio (cantigas y canciones provenzales y del norte de Francia).

Día 29: Northern Chamber Orchestra, dirigida por Nicholas Smith. Christopher Underwood, barítono. Boyce, **Sinfonía 4**; Pallis, **Ciclo de canciones Nocturne de l'Ephemère**; Finzi, **Let us Garlands bring**; Händel/Beecham, **The Faithful Shepherd**.

Mismo día: Recital de Susan Oowes, piano, con obras de Beethoven (**Sonata op. 31-2**), Debussy (**Images, livre 1**), Albéniz (**Albaincín**) y Schumann (**Novellete op. 21-1**; **Fantasia op. 17**).

Día 30: Royal Philharmonic Orchestra, dirigida por Walter Weller. Janet Baker, mezzosoprano. Strauss, **Muerte y transfiguración**; Ravel, **Scheherazade**; Beethoven, **Sinfonía 3**.

Mismo día: The Rires of London, dirección de John Carewe; con Mary Thomas, soprano; Peter Maxwell Davies, piano, y Eleanor Bron, voz. Maxwell Davies: **Danzas de The two Fiddlers**; MacGuire, **Euphoria, a sense of well being**; Maxwell Davies, **Cabaret Songs - Hymn to Saint Magnus**.

Mismo día: Recital de Monica Huggett (violín clásico) y Linda Nicholson (pianoforte). Mozart, **Sonata K 304**; C. P. E. Bach, **Sonata en Re menor**; Mozart, **Sonata K 526**; Beethoven, **Siete bagatelas, op. 33**; Mozart, **Sonata K 378**.

## ULTIMA HORA

### FRANKFURT 1981

La más importante exposición ferial del mundo de los instrumentos musicales está desbordando todas las previsiones de contratación de «stands» realizadas hasta hoy.

En cuanto a expositores españoles en Frankfurt, podemos informar que en estos momentos los 14 «stands» contratados el pasado año se han

convertido en 26 para la edición 1981, con lo que casi se duplica la presencia comercial española, repartida entre los sectores de guitarras, partituras y accesorios electroacústicos.

La superficie neta de «stands» de la Feria de 1981 será de 32.000 metros cuadrados, lo que significará un incremento de 10.000 metros cuadrados respecto a la edición de 1980. La Feria se instalará en los tres pa-

bellones más extensos del recinto ferial de Frankfurt, los pabellones 5, 6 y 8.

### CONCURSO NACIONAL DE INTERPRETACION MUSICAL «EDUARDO LOPEZ CHAVARRI»

Organizado por el Conservatorio de Música de Valencia, se ha convocado la segunda edición de este

certamen para las especialidades de Piano, Violín y Clarinete. El plazo de solicitudes se cierra el 4 de octubre, y cuantos estén interesados por concurrir al mismo pueden solicitar las bases al Conservatorio de Valencia, plaza de San Esteban, 3, Valencia, o por teléfono a los números 331 92 93 y 331 92 91. El certamen está dotado de importantes premios encabezados por el titular, cifrado en 200.000 pesetas y cinco conciertos.

# directorio comercial

## PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

### BILBAO TRADING, S. A.

Marqués del Puerto, 9.  
Teléfonos 415 52 55 - 415 52 44.  
BILBAO-8.

### BILBAO TRADING, S. A.

Caracas, 6.  
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

### DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.  
Teléfs. 637 10 04-08-012.  
LAS ROZAS (Madrid).

### ENRIQUE KELLER

Apartado 15.  
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

### HAMMOND IBERICA, S. A.

Bolivia, 239.  
Teléfonos 308 35 62 - 308 35 66.  
BARCELONA-20.

### HAZEN

Juan Bravo, 33.  
Teléfonos 411 28 48 - 411 24 06.  
MADRID-6.

### LETURIAGA

Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.  
MADRID-13.

### MAXPER, S. A.

Carretera de Andalucía, Km. 12,600.  
Teléfonos 695 91 00 - 04 - 08.  
GETAFE (Madrid).

### POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.  
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

### RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

### RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.  
Teléfonos 419 59-14 - 419 29 19.  
MADRID-4.

### SPA MUSIC, S. A.

Edificio Indubuilding. Naves 4-14.  
Vía de los Poblados, s/n.  
Teléfonos 763 82 02 - 763 85 72.  
MADRID-33 (Hortaleza).

### VELLIDO, S. A.

Gran Vía, 77.  
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

### VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.  
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

### VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

## GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

### J. L. ALBERDI

#### Instrumentos de música

Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.  
Teléfonos 228 81 02 - 228 81 34.  
BARCELONA-12.  
Calle Galileo, 26-28.  
Teléfonos 448 85 64 - 448 86 64.  
MADRID-15.

### CAPRICE, S. A.

#### Cuerdas para guitarra

Padre Urbano, 1.  
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

### GARRIDO

#### Instrumentos de música

Guitarras españolas y acústicas.  
Desengaño, 2. Valverde, 3  
(detrás Telefónica).  
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.

### JUAN ESTRUCH, S. A.

C/ Vallés, 47. Teléfono 674 06 82.  
SAN CUGUAT DEL VALLES (Barcelona).  
Servicio postventa en Barcelona:  
C/ Ample, 30. Teléfono 315 44 07.  
BARCELONA-2.

### LETURIAGA

Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.  
MADRID-13.

### RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

### VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.  
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

### VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.  
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

### VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

## INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

### LETURIAGA

Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.  
MADRID-13.

### RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

## INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines, violas, violonchelos  
y contrabajos

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

### RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

## MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

### ENRIQUE KELLER

Apartado 15.  
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

**ERVITI**

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

**RESPALDIZA**

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS****EDICIONES QUIROGA**

Alcalá, 70.  
Teléf. 276 39 50.  
MADRID-9.  
Canuda, 45.  
Teléf. 231 08 86.  
BARCELONA-2.

**MUSIC DISTRIBUCION, S. A.**

Tallers, 9, pral. A.  
Teléfonos 302 27 44 - 302 25 92.  
BARCELONA-1.

**RESPALDIZA**

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**DISCOS, CASSETTES, MUSICA CLASICA COMERCIOS ESPECIALIZADOS****LINACERO**

San Miguel, 49.  
Teléfono 23 75 26. ZARAGOZA-1.

**VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.  
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

**VELLIDO, S. A.**

Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

**EMPRESAS DISCOGRAFICAS****DISCOS COLUMBIA, S. A.**

Avda. de los Madroños, 27.  
Parque Conde de Orgaz.  
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

**HI-FI****ATAIO INGENIEROS**

Enrique Larreta, 12.  
Teléfonos 733 05 62 - 733 37 00.  
MADRID-16.

**COMERICA HI-FI**

General Cabrera, 21.  
Teléfonos 270 28 51 - 279 80 21.  
MADRID-20.

**COMERCIAL EAR**

Avda. de Sarriá, 67 bis  
(esquina Taquígrafo Garriga).  
Teléfono 239 31 03. BARCELONA-29.

**EAR**

H. Fournier, 21.  
Teléfono 25 34 11. VITORIA.

**FOX IN-DEL-SON**

**Agujas y fonocápsulas**  
Calle Alta, 58.  
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

**TRINGENIER**

**Compañía de Electroacústica Española, S. L.**  
Gruce, 3.  
Teléfono 255 53 84. MADRID-17.

**VIETA**

Bolivia, 239.  
Teléfonos 307 47 12 - 307 47 16.  
BARCELONA-20.

**COMERCIOS DE ALTA FIDELIDAD****VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.  
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

**VELLIDO, S. A.**

Avda. Carlos III, 46.  
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

**VELLIDO, S. A.**

Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.



**Discos.  
Alta Fidelidad.  
Sonido.**

Bravo Murillo, 6.  
Teléfonos 445 12 59 - 448 03 14.  
MADRID-3.

**DEEP SOUND HI-FI**

**Un nuevo concepto de «ver» la música**

Amplificadores. Receptores.  
Grabadoras. Video tapes.  
Giradiscos. Discos.  
Goya, 5 (Pasaje Carlos III).  
Teléfono 276 16 47. MADRID-1.

**HOTELES - PARADORES**

Pl. General Queipo de Llano, 3.  
MERIDA (Badajoz).  
Teléfono (924) 301540/41/42.

**MECANICOS AFINADORES****MAXPER, S. A.**

Carretera Andalucía, Km. 12,600.  
Teléfonos 695 91 00 - 04 - 08.  
GETAFE (Madrid).

**RINCON MUSICAL**

Plaza de las Salesas, 3.  
Teléfonos 419 59 14 - 419 29-19.  
MADRID-4.

**POLIMUSICA, S. A.**

Caracas, 6.  
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

**INDICE DE ANUNCIANTES EN ESTE NUMERO**

	Pág.
Adagio ... ..	31, 54 y 70
Alfa Yébenes ... ..	38
Bilbao Trading ... ..	18 y 84
Casa Damas ... ..	37
Casa Wagner ... ..	43
Comercial Bayona ... ..	51
EAR ... ..	67
Ferysa ... ..	44
Gaplasa ... ..	26
Garijo ... ..	34
Hazen ... ..	2
Germán Industrial ... ..	14
Maxper ... ..	15
Sonimag ... ..	4
Sonola ... ..	47
Técnica Audio ... ..	12
Vieta ... ..	62

# KODALY



Libros de Música 1

## MUSICA PARA LA EDUCACION GENERAL BASICA: EL METODO KODALY

Con toda seguridad podemos afirmar que una de las facetas más descuidadas dentro de las enseñanzas impartidas en la E.G.B. es la música, y ello se debe en parte a que no existía en España un método pedagógico, para la enseñanza musical, adecuado y pensado especialmente para las escuelas generales.

**EL METODO KODALY** cubre perfectamente el vacío anteriormente apuntado, aportando una serie de novedades pedagógicas y de concepto, que hacen que la música no sea un aburrimiento para el niño, identificándole con ella de la forma más natural, por medio de canciones y juegos infantiles.

**EL METODO KODALY** no precisa de instrumentos musicales, pues está basado en el canto, lo cual implica que los recursos económicos que se necesitan son mínimos, alcanzando sin embargo unos resultados excepcionales como nos lo demuestran los más desarrollados países del mundo ( Hungría, USA, Japón, Australia, etc.) en donde la enseñanza de la música es considerada en las escuelas como asignatura básica en la educación del niño y en donde ésta se realiza según el **METODO KODALY**.

★ ★ ★

Este libro, primero de una serie, que tenemos el gusto de presentarles, está especialmente pensado para la **educación general básica**, y es el resultado de un árduo trabajo de investigación folklórica infantil española y de su adaptación al concepto pedagógico de **Zoltan Kodaly**, cuya consecuencia es una excepcional guía didáctica musical española para el niño y el maestro, con una programación coherente y progresivamente desarrollada para todos los niveles de la E.G.B.

En la realización del libro han colaborado, con su asesoramiento técnico, importantes personalidades de la enseñanza musical húngara pertenecientes a la **Sociedad Kodaly** de dicho país, lo cual da una garantía del rigor del trabajo y del alto nivel técnico y pedagógico de que goza. Es tal el interés demostrado por la calidad de esta edición, que está especialmente recomendada por la **Sociedad Kodaly Internacional**, de la que el autor es miembro de derecho.

Fausto Roca, como auténtico profesional de la docencia musical, es consciente de que todo método pedagógico, sobre todo si es muy novedoso, precisa de unos sistemas de presentación y enseñanza al maestro, que le permitan desenvolverse dentro del mismo con total soltura y plena garantía de éxito. Por ello, periódicamente, y en diferentes puntos de España, está organizando **Cursos de pedagogía musical según el Método Kodaly**.

Para cualquier tipo de consulta sobre esta edición o sobre los cursos de pedagogía pueden ponerse en contacto con la distribuidora del método.

Datos técnicos del libro:

**Número de páginas: 64**

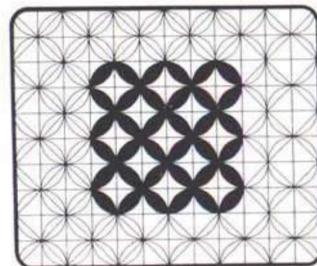
**Impresión: Offset, a todo color en su totalidad**

**Dimensiones: 22 x 16**

**P.V.P.: 250 Ptas.**

DISTRIBUIDO EN EXCLUSIVA PARA ESPAÑA E IBERO-AMERICA:

ferysa



M U S I C A

Información y pedidos: Apartado de Correos: 151036 – MADRID. Teléfonos 734 98 51 – 729 15 52



**SCHIMMEL**  
**Pianos**

*El piano alemán  
de mayor venta en el mundo.*

Distribuidores en:

Albacete Algeciras Alicante Almendralejo (Badajoz) Almería Andorra Badajoz Baracaldo Barcelona Bilbao Burgos Cádiz Castellón  
Cartagena Ciudad Real Córdoba Eibar El Ferrol del Caudillo Elda Elche Gerona Gijón Granada Huelva Huesca La Coruña León  
Lérida Linares Logroño Lugo Madrid Málaga Manacor (Mallorca) Manresa (Barcelona) Mataró (Barcelona) Miranda de Ebro Murcia  
Oviedo Pamplona Reinosa Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria  
Zaragoza