

RITMO

AÑO LIV • NUM. 540 • ENERO 1984 • PRECIO 375 PTAS.



THE CLASSIC CHAMBER ORCHESTRA

MAX BRAGADO-DARJAN
MUSICAL DIRECTOR AND CONDUCTOR



MAX BRAGADO Y LA CLASSIC CHAMBER ORCHESTRA

Premios RITMO:
Los mejores clásicos 1983
(poster interior).

El nuevo Auditorio Nacional
Seminario sobre la Edición
Sonora y las Fonotecas

ORGANOS YAMAHA

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



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

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

HAZEN

Juan Bravo, 33-Tlf. 411 28 48
Carretera de la Coruña, Km. 17.200
Las Rozas (Madrid)-Tlf. 637 10 08

RITMO

FUNDADA EN 1929
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

AÑO LIV • NUM. 540
ENERO 1984

Fundador:

Fernando Rodríguez del Río.

Director:

Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector:

Ramón Barce.

Adjuntos a la Dirección:

Angel Carrascosa y Manuel Chapa Brunet.

Jefe de Redacción:

Amelia Díe.

Colaboran en este número:

Rafael Banús, Juan Luis Bardisa, Pablo Cano, Javier Darías, Luis Carlos Gago, Pedro González Mira, Sabas de Hocés, Beryl Kenyon, Francisco Javier Lara, José López Calo, Enrique Martínez Miura, Mark Manuylov, Javier Monjas, Félix Palomero, Gerardo Queipo de Llano, Arturo Reverter y Esclavitud Rodríguez.

Diagramación:

Antonio Roca.

Fotografías:

Pedro Guardón, Agustín Muñoz, Paco Tur y Manuel Martínez Muñoz.

Corresponsales:

Ricardo Ruiz Barquero (**Alicante**), Pedro Luis Menéndez (**Asturias**), Enrique Molina Segura (**Badajoz**), «I Taddei» (Roger Alier, Xosé Aviñoa, Santiago Bueno, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardell) (**Barcelona**), Patrocinio de los Ríos (**Burgos**), Francisco Vicent Domenech (**Castellón**), Juan Miguel Moreno Blanco (**Córdoba**), Carlos Villanueva (**Galicia**), Grupo «Gárnata» (**Granada**), Juan Antonio Torres Planell (**Ibiza y Formentera**), Carmelo Dávila (**Las Palmas**), José García Morales (**Murcia**), Francisco Javier Monreal Arizmendi (**Navarra**), Pere Estelrich (**Palma de Mallorca**), Juan Urteaga (**San Sebastián**), Ricardo Hontañón (**Santander**), José Manuel Delgado (**Sevilla**), Gonzalo Badenes, Blas Cortés y José Domenech (**Valencia**), María Isabel Núñez (**Valladolid**), José Urquijo Respaldiza (**Vizcaya**), Eduardo Fauquie (**Zaragoza**), Nestor Echevarría (**Argentina**), Gerardo Antonio Leyser (**Austria**), Nicolas Koch Martin (**Bélgica**), Leticia Pagano (**Brasil**), Didier Cotignies (**Gran Bretaña**), Nicos Velissiotis y Fausto Barzaghi (**Italia**), María Fernanda Cidrais (**Portugal**).

Director Comercial:

Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad:

José María Ketterer.

Delegado Comercial para Cataluña:

Jordi Padrol.

Suscripciones: ESPAÑA: Año 3.900 ptas. número suelto: 375 ptas.; atrasado: 400 ptas. **Extranjero:** Vía terrestre o marítima: 45 dólares USA, vía aérea: 65 dólares USA.

Redacción y Administración:

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

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

Telex: 45490. Feri-E.

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

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

Sumario

CARTAS Y REVISTA DE PRENSA	4	MUSICA CONTEMPORANEA	
EDITORIAL		José Luis Turina: «Sin orden ni concierto»	54
Autonomías	5	TVE	
REPORTAJES		«Wagner», cierta decepción	55
El nuevo Auditorio Nacional	6	MADRID	56
Seminario sobre la Edición Sonora y las Fonotecas	17	CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO «PILAR BAYONA»	60
MUSICOLOGIA		LIBROS Y PARTITURAS	61
La «Miscelanea Samuel Rubio», un pulso de la Musicología española actual	23	INTERNACIONAL	62
MAX BRAGADO Y LA CLASSIC CHAMBER ORCHESTRA		DE MADRID AL CIELO	
La música española, a Estados Unidos	27	Los coros y las sombras	65
COLABORACION INVITADA		PAIS MUSICAL	69
Consuelo Rubio, en el treinta aniversario del Premio de Ginebra	31	CURSOS, BECAS Y CONCURSOS	78
ENTREVISTA		DON TADDEO IN BARCELONA	
Vasili Zagorsky: «Los cruces entre culturas distintas son fructíferos»	33	Gran Teatro del Liceo: «El buque fantasma»	83
ENSAYO		CARTELERA	
Aportaciones técnicas a la composición contemporánea	34	Selección y comentarios de programas de radio	87
CRITICA DISCOGRAFICA	37	NOTICIAS	90
PREMIOS «RITMO»		MUSICOS DEL SIGLO XX	
Los mejores discos clásicos 1983	46	Alois Hába	95

EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

INTERPRETES

Jesús López Cobos

EL DISCO COMPACTO

A la vista de la expectación que ha suscitado el estudio que RITMO ha prometido a todos sus lectores sobre el sistema digital de reproducción sonora «compact-disc», la Dirección de esta Re-

vista ha preferido diferir hasta su número correspondiente al próximo mes de febrero la publicación del trabajo realizado por su colaborador Alfredo Orozco, para de esta forma hacerlo coincidir con el estudio del ingeniero de sonido de la Fonoteca Nacional Manuel Embuena, que también ha escrito para RITMO, y se publicará en el mencionado número. De esta forma tendremos dos posturas totalmente diferenciadas sobre un nuevo avance tecnológico.

Cartas

Sr. Director de RITMO:

Ya sabe cuánto me alegraría de la buena fortuna del Cuerpo Nacional de Directores de Bandas, con los matices adecuados a mantener su tradicional prestigio y su hospitalaria condición de aceptar y procurar colaboración con destacados músicos. Ningún oficio más noble y más universal que el de la música.—**JOSE PRAT GARCIA, Senador por la provincia de Madrid.**

Soy un asiduo lector de la revista RITMO, y como su recepción siempre guarda para mí una grata sorpresa, es al único medio en que he pensado en recurrir para comentar lo que en estos instantes se me ha ocurrido, que también puede sorprender según a quién.

Recordando la entrevista con Daniel Barenboim, publicada en el número 536, y escuchando una grabación que tengo de **Tristan e Isolda** por él dirigida en Bayreuth este año, me ha venido rápidamente a la cabeza la idea del **ANTES Y DESPUES de Tristán**, que en su evolución, no sólo musical, ha representado. El decía textualmente: «*Es algo realmente fuerte*»; bien, pues esa frase ha sido el detonante.

Si para un director como él, marca el dirigir **Tristán**, mi curiosidad me ha llevado hasta la persona que encarna, no reencarna, al personaje; el sentir de una soprano de las características vocales de «Isolda», al penetrar en el laberinto pasional de la protagonista, ser consciente de lo que en ese momento, real y vivo, se está asumiendo con toda la

profundidad que una artista puede asumir; llegar a desplegar esa doble, en el caso de que así sea, realidad interior que se posee con el único objeto de estar afectado tan sólo por la inmediata realidad de «Isolda».

Me es imposible concretar sobre lo dicho, pero creo que para una cantante wagneriana dotada de ese don, de desdoblarse, de llegar a ser otra, que se ha olvidado de sí misma, forzosamente debe existir el antes y después de «Isolda».

Barenboim hablaba de verlo todo a través de **Tristán**, pero su realidad no era la de «Tristán». Estaba en el foso.

Incluso a mí me parece un poco desmesurado todo lo escrito, pero creo que RITMO podría llegar a tantear el tema. Y este es el motivo de mi carta: perderles

que, en la medida que las circunstancias lo permitan, publicasen una entrevista con una cantante que haya interpretado a «Isolda», pero que se haya aproximado a lo sospechosamente irreal del drama, hasta cierto punto, que se haya atrevido consigo misma.

Es una idea que quiero hacerles llegar, por si pudiese llevarse a cabo; ese «*es realmente fuerte*» es demasiado significativo como para pasarse por alto.

Disculpen la extensión de mi carta, pero lo etéreo del planteamiento creo que así lo exigía. Les agradezco la atención prestada, y aprovecho la oportunidad para felicitar al equipo que forma parte de RITMO y animarles para que cada vez suenen más músicas dentro de la revista.—**MANUEL BRAVO (Barcelona).**

Revista de prensa

ABC

CHAPI

El Teatro de la Zarzuela me ha encargado el montaje de una obra del maestro Chapí —**Curro Vargas**— prácticamente desconocida del público, que tanto gusta de **La Revoltosa** o de **El puñao de rosas**, sólo quizá por su melodismo inspirado y milagrosamente fácil.

(...) ¿Qué han hecho los musicólogos españoles IGNORANDO prácticamente lo que tan a las claras manifiesta esta partitura? Han confundido las cartas, borrado las pistas, disimulado una de las fuentes de origen de lo que parece nuestro tardío nacionalismo musical. Todo es o parece tardío en el desarrollo de nuestra cultura. ¡Pues sí que se les puede dar crédito! El Falla de **La vida breve**, el de las **Noches**, está ahí. Turina también, y tantos otros. Si es así como se ha tratado a la música española y como probablemente se la piensa seguir tratando, estamos frescos.

(...) El Teatro Real y su público volvían la espalda y cerraban su atención a toda música española. Nuestra BUENA SOCIEDAD, siempre tan obtusa y con tan mala vocación dirigente. **Curro Vargas** no halló entonces ni después defensores ni exégetas de todo lo interesante que en ella apuntaba. Muy al contrario, se la enterró porque, sobre todo más tarde, la referencia era demasiado casera

para músicos del crédito internacional de Falla, por ejemplo; quizá el más positivamente influido por Chapí. El bondadoso y ecuánime don Manuel insistía demasiado —voy a decir que SOSPECHOSAMENTE— en su admiración por Pedrell, nombrándole su maestro. Falla era un pardo e inconsutil beato con muchas conchas y, quieras que no, se sabía defender en los ambientes de Cocteau y Diaghilev.

(...) Los que queremos ser a la vez modernos y castizos estamos en el peligro de que se nos trate igual, tanto por parte del público como de la Administración y la crítica. Aquí marca el éxito de la petardada verbenera o del extranjerismo mimético, como sucedía con el público del Real. Es decir, también en que se nos divida en caseros, de apacible consumo interno, y en objetos representativos de calidad, sin nexo entre una cosa y otra; es decir, con preferencia para lo casero en lo general y de lo generalmente mimético para las operaciones de prestigio; es decir, una parte no muy apreciable del estilo catalán, y eso los buenos catalanes lo saben muy bien. Para esto harán lo que Falla; se inclinarán por Pedrell, que con todo y ser un gran músico ni pincha ni corta para una sensibilidad más específica y entrañable —la que el mismo Falla manifestaba en su arte—, antes que por el fruto áspero e inclasificable de lo fatalmente propio.—**Francisco Nieva (21 de noviembre de 1983).**

EL PAIS

MUSICA EN TVE: UN PROBLEMA DE FONDOS

(...) La comprensión de la composición musical alcanza su nivel adecuado cuando sólo atiende a los contenidos internos del programa sonoro, sin que tenga por qué tomar en consideración los efectos psicológicos, que son de lo más variable y efímero.

Pero la atención y concentración que exige la música para llegar a una audición pura, desnuda de psicologismos, choca en nuestro tiempo con otra interferencia grave: la asociación plástica, todavía más distorsionadora.

(...) A través de la televisión, y especialmente por medio de la publicidad, la asociación de música e imagen alcanza el delirio. Aunque en general las empresas publicitarias aprovechan temas de música «pop», son muchos los «spots» que se apoyan en música «seria», y son especialmente interesantes los de empresas automovilísticas, pues es a través de ellas por donde está entrando en el oído, de un modo insensible, lo más «avant-garde» del medio siglo.

(...) Con esta larga explicación intento justificar la siguiente petición a Calviño: ¿podría usted respetar los fondos musicales de las películas extranjeras? Porque, como habrán advertido los aficionados, Televisión Española no sólo dobla la palabra, sino también la música de las películas, con lo que todas las películas grabadas en los vídeos españoles

no sirven pero absolutamente para nada. Son como reproducciones en blanco y negro de las pinturas de Rembrandt.

(...) La incuria de Televisión Española es tan sólida que uno se siente ingenuo pidiendo algo que a los poderosos debe parecerles una chifladura. Pero crea usted que ver **El Idiota**, de Kurosawa, con el conocido tema de **Morena la de los ojos oscuros**, es algo muy duro. También lo es ver **Caminando con un zombie**, con fondo de Mahler, o **Carta de una desconocida** con la inevitable **Reverie** cuando los dedos del pianista iban por otro lado como gusanos locos. Bien es verdad que luego salía una banda de música militar y lo que sonaba era una orquesta sinfónica. La imaginación de sus técnicos es desbordada, descomunal. Que no elimine usted la música de los telefilmes me parece mal porque es abyecta; pero que se la quite, en cambio, a las películas que forman el conjunto más interesante y entretenido de la cultura euroamericana es un acto de barbarie. Cualquier cineasta, si le queda alguno, le explicará hasta qué punto la imagen y el sonido son indisolubles en las películas no directamente imbéciles. Quizá por su cargo, sólo utiliza usted el ojo, y no el oído, en cuyo caso este artículo es de una inutilidad abrumadora; pero imagine que su próximo discurso pasara por Televisión Española con el fondo de **Yo soy la falsa monéa**. Bueno, pues eso hace usted con los discursos ajenos.—**Felix de Azúa (13 de diciembre de 1983).**

AUTONOMIAS

Ahora que el mapa autonómico (o preautonómico) de España está completo, podemos echar una primera ojeada a algunos de los aspectos musicales de la nueva situación. En principio puede suponerse un acrecentamiento no sólo de la mera actividad exterior, sino un mayor acercamiento a las cuestiones de fondo. Esta suposición parece confirmarse en algunos casos en los que se han abordado ya problemas candentes, tales como la conservación y estudio del patrimonio musical y la modificación de la enseñanza. En conjunto se percibe una desusada preocupación por la cultura musical cuyos resultados —si responden mínimamente a esa preocupación— han de ser forzosamente favorables. Hasta la más joven de las comunidades autónomas, la de Madrid, reunió no hace mucho en Alcobendas a un numeroso grupo de músicos para pulsar opiniones y escuchar sus propuestas con respecto a las futuras actividades de dicha Comunidad.

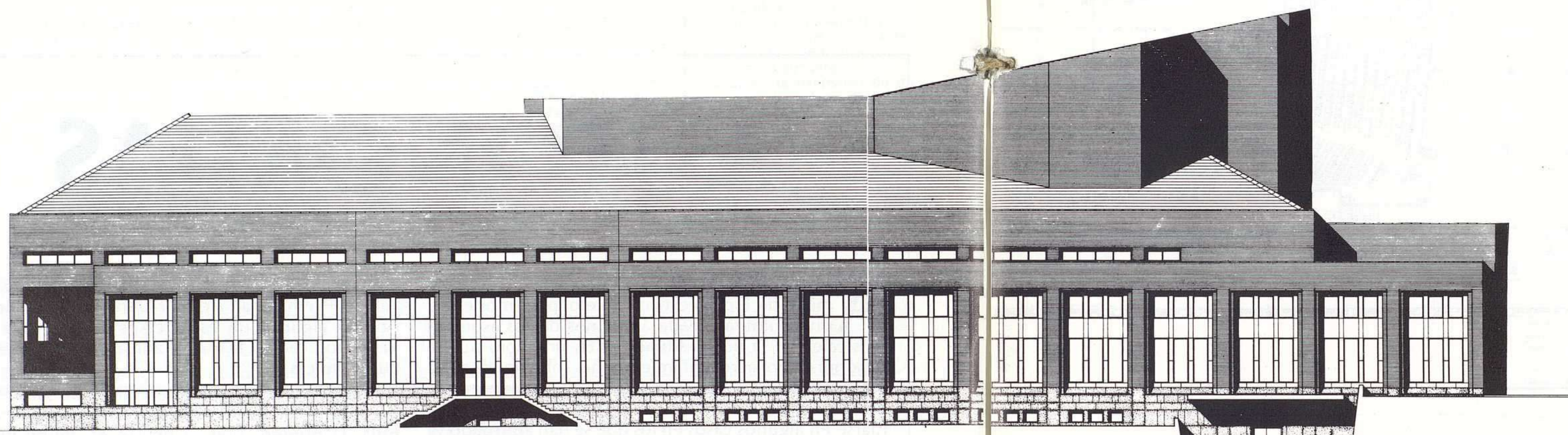
No es todavía ocasión en absoluto de establecer balance ninguno en este campo. Sí de señalar algunos logros positivos, e igualmente algunos posibles escollos. La enseñanza no profesional de la música —favorecida por la rápida transferencia de competencias en el sector— ha ganado ya posiciones importantes en Cataluña con el reforzamiento de la disciplina musical en las escuelas y su incremento en el bachillerato. Un proceso similar parece estar en vías de realización en Euskadi. También ambas autonomías han intensificado la recogida de materiales históricos, labor que, de todas maneras, venía de muy atrás, de una larga y cuidada tradición nunca del todo interrumpida. Es también importante señalar que una vieja aspiración española, la de promover el funcionamiento de orquestas que cubrieran con su actividad todas las zonas del territorio nacional, comienza a perfilarse. Es un hecho ya en Asturias, y un proyecto avanzado en otras autonomías. Por último, las insuficiencias de los conservatorios comienzan a ser remediadas en muchas

ciudades, y en las universidades —con Oviedo a la cabeza— empiezan a existir Departamentos de Música. (En algunos de estos casos es la propia Administración central la que se adelanta a las necesidades autonómicas).

Hay, sin duda, muchos escollos que salvar en esta naciente remodelación de la geografía política española. El primero que se ocurre es, desde luego, la amenaza siempre posible de una actitud por regionalista limitada y corta de pretensiones. Y también el peligro contrario: una excesiva mimetización que haga de cada vida musical una pequeña copia de descoloridos modelos internacionales, en un papanatismo xenófilo al que los españoles somos tan proclives. Después, conviene no olvidar que si la Historia es la mejor carta de identificación nacional, y que por ello el patrimonio pretérito ha de ser cuidado y valorado, no por ello hay que descuidar el presente, que, a fin de cuentas, constituye el más valioso acopio de esfuerzos vivos que dan fe de la razón de una comunidad. La autoafirmación no puede hacerse sólo en base a una tradición, por rica y unívoca que sea; sino que precisa de la justificación actualísima del hoy, del impulso cultural que nace aquí, ahora mismo, y que se proyecta hacia el futuro.

Apenas hemos entrado en materia. Pero es propósito de RITMO dedicar amplio espacio individualizado a la música de las Comunidades Autónomas. Entonces será ocasión de analizar y sopesar, de la mano de los especialistas, pros y contras, realizaciones y deficiencias. De momento, el panorama es a un tiempo alentador y confuso, enriquecedor y desigual. Cada caso, sin duda, posee una problemática diferente, y toda generalización que se intente por ahora no podrá pasar de un tanteo casi a oscuras. Pero una cosa es cierta: deben cuidarse los primeros pasos. De cuáles se den, y de cómo se den, dependerá en gran parte ese porvenir que ya comienza.

EL NUEVO AUDITORIO NACIONAL



MINISTERIO DE CULTURA DIRECCIÓN GENERAL DE MÚSICA Y TEATRO
 PROYECTO: AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA FECHA: JULIO 1983
 SITUACIÓN: C. PRÍNCIPE DE VERGARA - MADRID ESCALA: 1:100
 PLANO: AR-15
 ALZADO ESTE (CALLE SUERO DE QUIÑONES)
 JOSÉ GARCÍA DE PAREDES ARQUITECTO

Alzada Este, que dará a la calle Suero de Quiñones. Plano AR-15. Escala 1:100.

mos norte y sur se sitúan los auditorios principal y de cámara con sus respectivos accesos, mientras que en el centro se emplaza el cuerpo de servicios generales e instalaciones. Esta disposición está pensada no sólo para permitir una conexión directa e independiente de las áreas destinadas a la Orquesta, Coro y camerinos con los escenarios de los auditorios, sino que supone un aislamiento perfecto de ruidos y vibraciones entre las áreas de instalaciones y las destinadas a las audiciones musicales.

Diez salas de afinación

Los servicios del Auditorio parecen haber sido pensados hasta el más mínimo detalle por el equipo que dirige García de Paredes. Como botones de muestra se pueden mencionar las diez salas de afinación insonorizadas de las que dispondrá la ONE y las cuatro para ensayos del Coro Nacional. Los profesores de la Orquesta dispondrán de una sala de descanso con bar propio, una suite para el director titular con salón, camerino y cuarto de aseo, y seis camerinos individuales para director invitado, concertino y solistas. Las dos salas principales (Auditorio y de Cámara) cuentan con dos bares independientes para el público; se ha previsto la ubicación de una biblioteca especializada con despachos para investigadores y de una zona ideal para la celebración de exposiciones, así como otros complementos.

Mención especial merece la sala general de ensayos del Coro, que cuenta con cabina de proyección y otras dos cabinas para grabaciones y control. Esta sala ha sido estudiada de manera que pueda ser incluso utilizada para actos públicos, conferencias o conciertos de música experimental, lo cual la convierte en un tercer recinto alternativo con una capacidad aproximada de trescientos espectadores.

Es escenario del Auditorio principal se ha proyectado con una superficie de 285 metros cuadrados, capaz de albergar una orquesta sinfónica completa y un coro de 130 voces, y puede ser fraccionado en pódiums complementarios para poder adaptar la escena a las diferentes posibilidades de uso. Ha sido previsto un sistema con tres plataformas elevadoras hidráulicas para facilitar con rapidez el cambio de instrumentos pesados en el caso de actuación sucesiva de orquestas diferentes.

En el caso de la Sala de Cámara, el escenario se prevé totalmente horizontal y dispone de una superficie de 100 metros cuadrados, capaz, incluso, para la ejecución de sinfonías de Haydn o de Mozart. Cada sala de conciertos dispon-

Por Javier Monjas

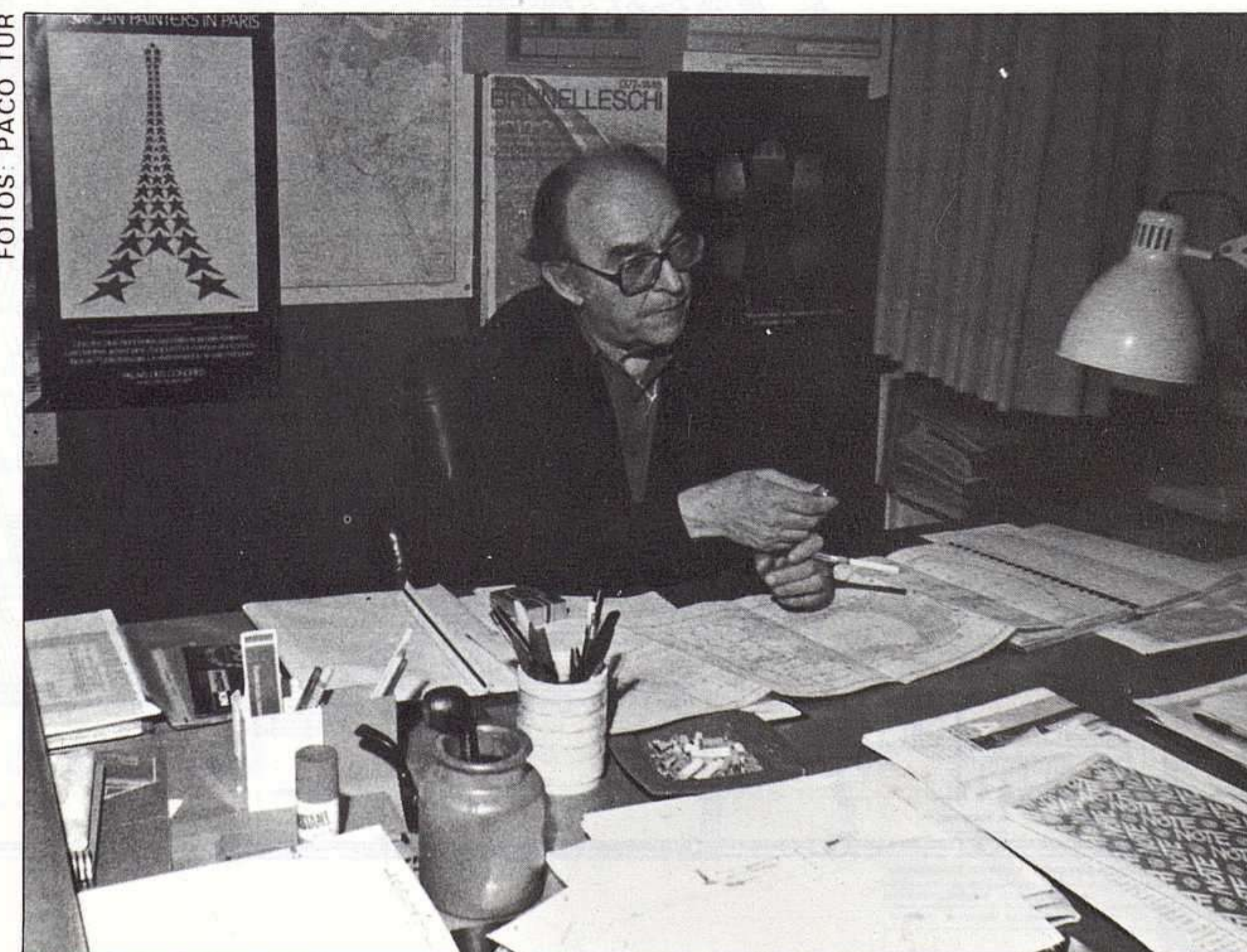
El Auditorio ha sido diseñado por un equipo de expertos dirigido por el arquitecto José María García de Paredes —que ya construyó hace cinco años el Manuel de Falla, en Granada— y constará, fundamentalmente, de dos salas, una para conciertos sinfónico-corales con 2.274 plazas, y otra, más reducida, pensada para la interpretación de repertorios camerísticos y capaz de albergar un aforo de 619 personas. La idea de este auditorio ha sido, según García de Paredes, un «modelo de continuidad» pues se ha ido gestando a través de distintos gobiernos desde que en 1980 decidió ponerse en práctica una idea ampliamente debatida con anterioridad. Los trabajos materiales se inician en la actualidad cuando el Gobierno socialista ha elaborado un Plan Nacional de Auditorios que preve la construcción de otros recintos en Las Palmas de Gran Canaria, Santander, Valencia y Barcelona. Las obras de comienzo en todos los casos serán anteriores al año 1985.

Según un acuerdo suscrito el 28 de abril de 1982 entre los Ministerios de Transportes, Turismo y Comunicaciones, y el de Cultura, el Auditorio Nacional de Música se situará en las parcelas 49, 50 y 51 del Proyecto de Parcelación en la

prolongación de la calle General Mola, hoy Príncipe de Vergara, con una superficie total de 7.588 metros cuadrados. La superficie total edificada será superior a los 22.000 metros cuadrados. Además, se contempla en el proyecto una reordenación urbanística de la zona con cuatro puntos fundamentales: la reducción a 18 metros de ancho, de la calzada en el tramo de Príncipe de Vergara, entre la calle López de Hoyos y Plaza de Cataluña, con la consiguiente ampliación de aceras que permitirá la plantación de doble fila de arbolado; la creación de una plaza enlosada y arbolada de 50 x 50 metros al sur de las parcelas destinadas al Auditorio Nacional y abierta hacia la calle Príncipe de Vergara; la creación de un espacio triangular ajardinado desde el Auditorio hasta la Plaza de Cataluña, bajo el que se construirá un estacionamiento subterráneo de vehículos suficiente para las necesidades de la zona; y la peatonalización de la calle Sánchez Pacheco en el tramo comprendido entre Príncipe de Vergara y Suero de Quiñones.

El edificio —que será permanente de la Orquesta y Coro Nacionales de España— está estructurado en tres cuerpos independientes. En los extre-

FOTOS: PACO TUR



El arquitecto José María García de Paredes, diseñador del nuevo Auditorio Nacional.

El Auditorio Nacional de España, con sede en Madrid, comenzará a ser una realidad cuando inicien próximamente las obras para su construcción en un solar de la calle Príncipe de Vergara, de Madrid. La capital de España contará, en la fecha de finalización de las obras —probablemente 1987—, con uno de los auditorios de mayor calidad acústica del mundo y con el segundo en capacidad de Europa.

drá de un órgano mecánico que se em-
plaza como elemento central en la or-
ganización del escenario al modo tradi-
cional de las grandes salas históricas
europeas.

Capítulo destacado lo constituye la
importancia que se ha dado a los siste-
mas de seguridad, no sólo en cuanto a la
prevención y detección de incendios, si-
no en cuanto a robos, agresiones, actos
vandálicos, intrusiones y secuestros. Pa-
ra ello, el Auditorio estará controlado
mediante equipos de intercomunicacio-
nes y vigilado por una red de cámaras y
equipos de videograbación de incidencias
dirigido desde una central de control.
El acceso a zonas especiales se
realizará mediante puertas de utilización
restringida que se accionan con tarjetas
magnéticas.

«Generosidad y moderación»

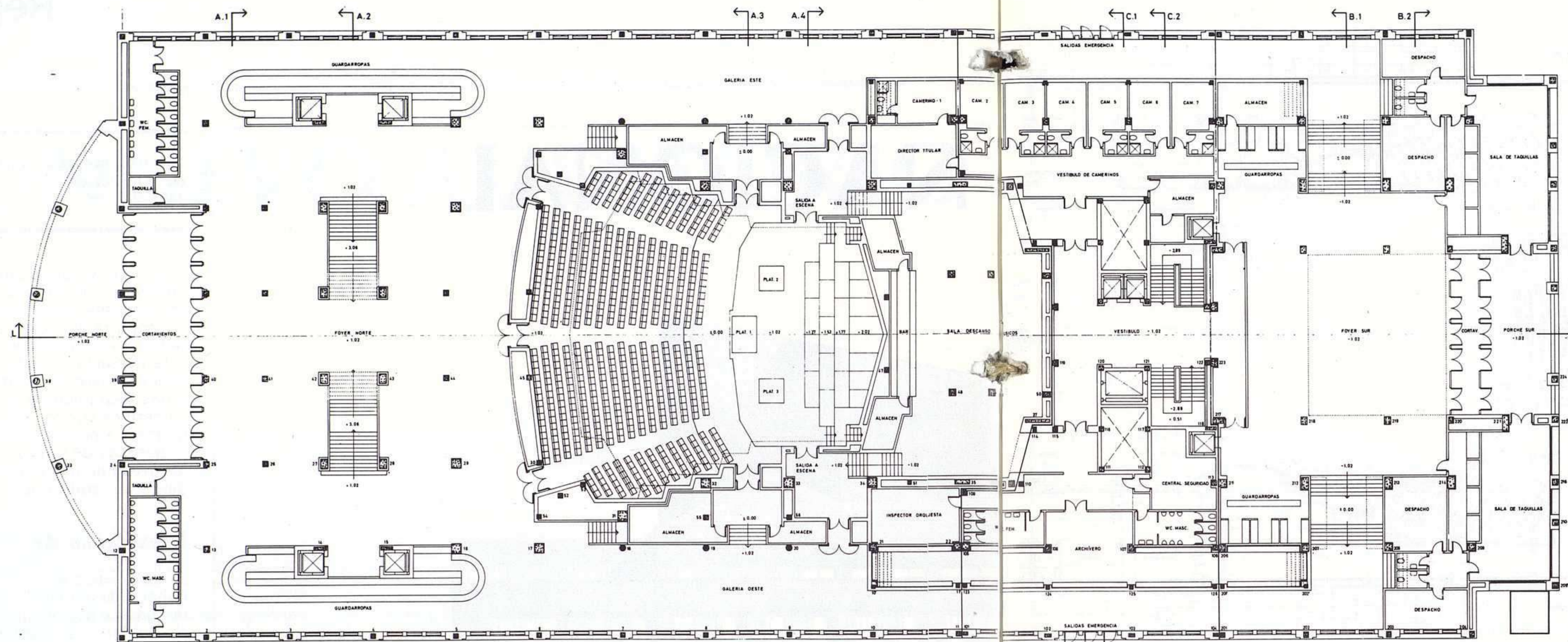
Exteriormente, el diseño de las for-
mas ha estado sujeto a criterios de «ge-
nerosidad» y «moderación» y pretende
ofrecer una imagen de «serenidad y per-
manencia», dado su carácter de edificio-
fachada a lo largo de una avenida, algo
similar a lo que pudo significar en su
momento, y salvando las debidas distan-
cias, el Museo de Juan de Villanueva
respecto al Paseo del Prado. En princi-
pio, se piensa en texturas como las del
ladrillo, la teja plana, el granito y la pie-
dra de Colmenar, tradicionalmente em-
pleadas en Madrid, y que garantizan tan-
to una perfecta conservación como un
envejecimiento adecuado con el trans-
currir del tiempo.

Pero con ser los aspectos de servicios
y estética importantes, un auditorio debe
ser, ante todo, un alarde de cálculos
extremadamente precisos que posibilite-
n la audición de la música en las más
perfectas condiciones. Es por esta ra-
zón por lo que el estudio de los factores
acústicos es, en última instancia, la pie-
dra frontal de choque que decanta la
calidad de un auditorio.

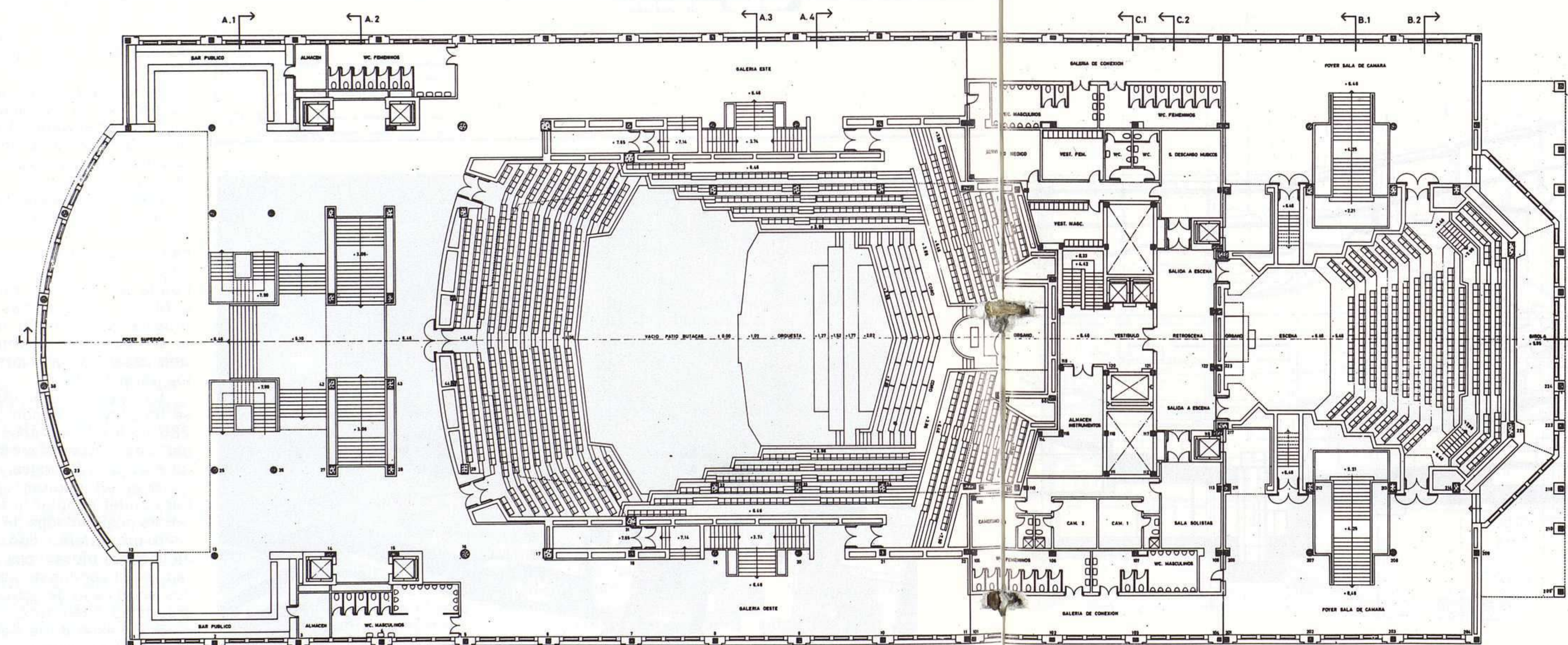
Para elaborar el proyecto del Audito-
rio Nacional de España, el arquitecto
García de Paredes realizó un análisis
que toma en cuenta las realizaciones
más relevantes, tanto históricas como
contemporáneas, y cuyos datos se mues-
tran —resumidos a los cuatro factores
más importantes— en el cuadro que fi-
gura en el presente reportaje (ver cuadro
número 2).

La calidad acústica de una sala viene
condicionada por dos aspectos primar-
ios: el volumen de aire de su interior
(alrededor de 10 metros cúbicos por per-
sona para la gran sala y 7, para la Sala
de Cámara) y la anchura máxima, que no
debe sobrepasar los 25 metros en la
zona del escenario. El factor volumétrico,
íntimamente relacionado con el eco-
nómico, ha hecho aconsejable al equipo

ARRIBA, Planta: cota + 1,02. Plano
AR-3. Se aprecia la situación de los
camerinos, sala de descanso de los mú-
sicos y patio de butacas. ABAJO, Plan-
ta: cota + 6,46. Plano AR-5. Primer
balcón, escenario, vestíbulo, retrosce-
na y la Sala de Cámara. Escala 1:100.



MINISTERIO DE CULTURA DIRECCION GENERAL DE MUSICA Y TEATRO
PROYECTO: AUDITORIO NACIONAL DE MUSICA FECHA: JULIO 1982
SITUACION: C. PRINCEPE DE VERBARA, MADRID ESCALA: 1:100
PLANTA: COTA + 1,02 PLANO AR-3
JOSE GARCIA DE PAREDES ARQUITECTO SUBSTITUYE



MINISTERIO DE CULTURA DIRECCION GENERAL DE MUSICA Y TEATRO
PROYECTO: AUDITORIO NACIONAL DE MUSICA FECHA: JULIO 1982
SITUACION: C. PRINCEPE DE VERBARA, MADRID ESCALA: 1:100
PLANTA: COTA + 6,46 PLANO AR-5
JOSE GARCIA DE PAREDES ARQUITECTO SUBSTITUYE

diseñado no sobrepasar las características de las mayores salas europeas. Por ello se orientó el establecimiento de capacidades del Auditorio Nacional hacia la de salas tan renombradas como el Concertgebouw, de Amsterdam, y la Philharmonie, de Berlín, que apenas superan las 2.200 localidades.

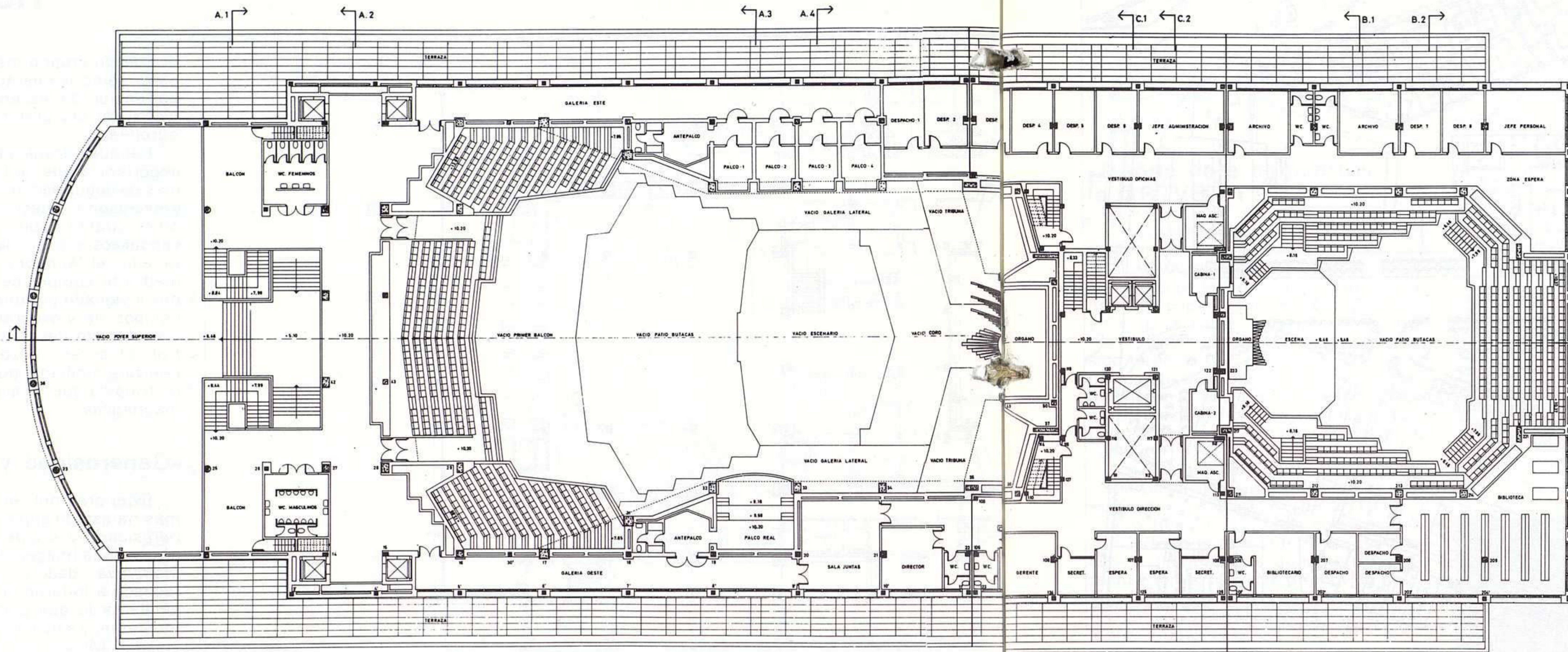
Con un aforo de 2.274 plazas, el Auditorio Nacional no sólo se sitúa dentro de los límites acústicos de seguridad, sino que vendría a ser el de mayor capacidad europea, si se exceptúa el Royal Festival Hall, de Londres, cuya acústica es cuestionable precisamente en razón de sus dimensiones. A este respecto es necesario señalar la posibilidad de ciertas indicaciones políticas con el deseo de superar el aforo del Philharmonie berlinés por razones quizás no ajenas a factores de prestigio. Por otra parte, las áreas destinadas al Coro en el Auditorio principal pueden ser fácilmente ocupadas por el público cuando se ejecutan obras puramente sinfónicas, aumentándose entonces el aforo de la sala por encima de las 2.400 localidades.

Pruebas de resonancia con láser

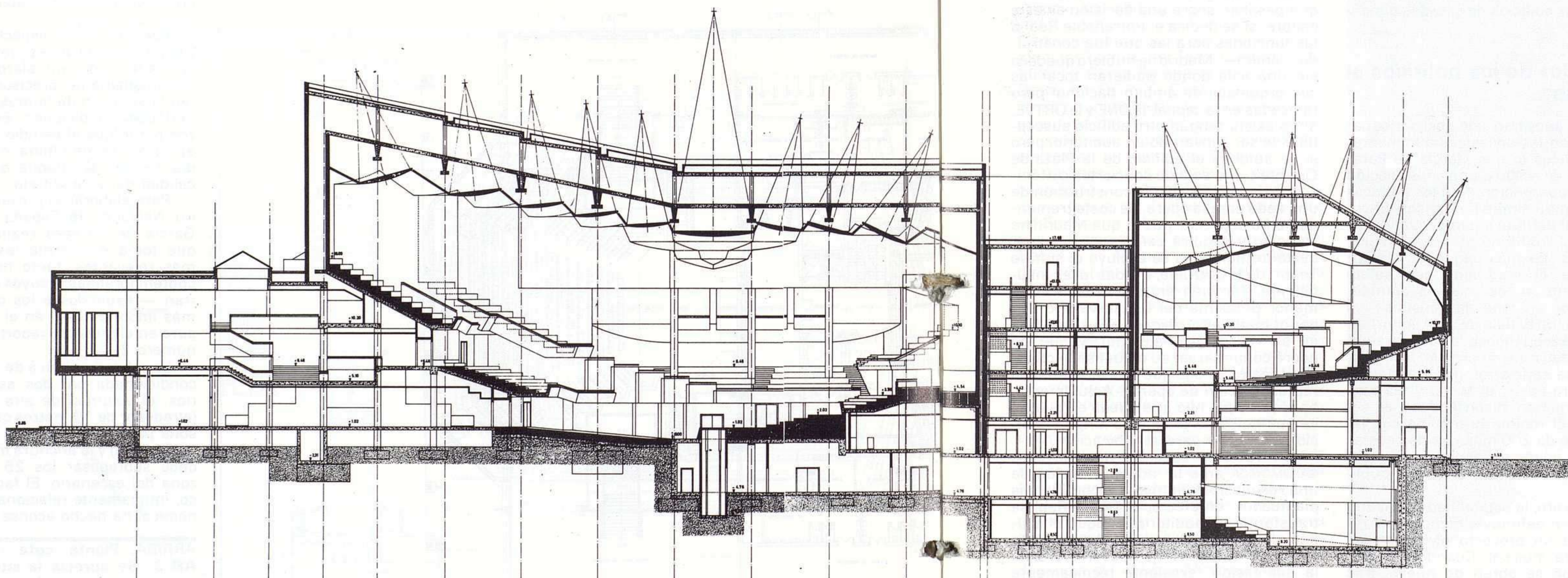
El estudio acústico a nivel de proyecto se limita a la selección de los tiempos de reverberación para los dos auditorios y las distancias establecidas por las primeras reflexiones de sonido. Así, el tiempo de reverberación adecuado para la música sinfónico-coral debe aproximarse a los 2 segundos (Musikvereinssaal, de Viena; Concertgebouw, de Amsterdam y Philharmonie, de Berlín), si bien autoridades como Leo L. Beranek y algunos famosos directores —como el recientemente fallecido Igor Markevitch— lo estiman ligeramente alto.

Para la Sala de Cámara, que exige un grado de definición musical mucho más preciso, se requiere un tiempo de reverberación sensiblemente menor, alrededor de 1,7 segundos, algo inferior al del Quenn Elizabeth Hall, de Londres, y análogo al Konserthus, de Gothenburg. En función de estos coeficientes de resonancia y de las superficies naturales de absorción (las ocupadas por los espectadores, por los músicos y por los materiales interiores de las salas) se definen unos volúmenes de aire de 22.000 metros cúbicos para el Auditorio principal y de 4.500, para la Sala de Cámara. Simultáneamente, se están realizando ensayos con láser sobre modelos a escala en el Instituto de Acústica Técnica de Berlín por los profesores Cremer y Futteler para obtener una información exacta del comportamiento acústico de las salas.

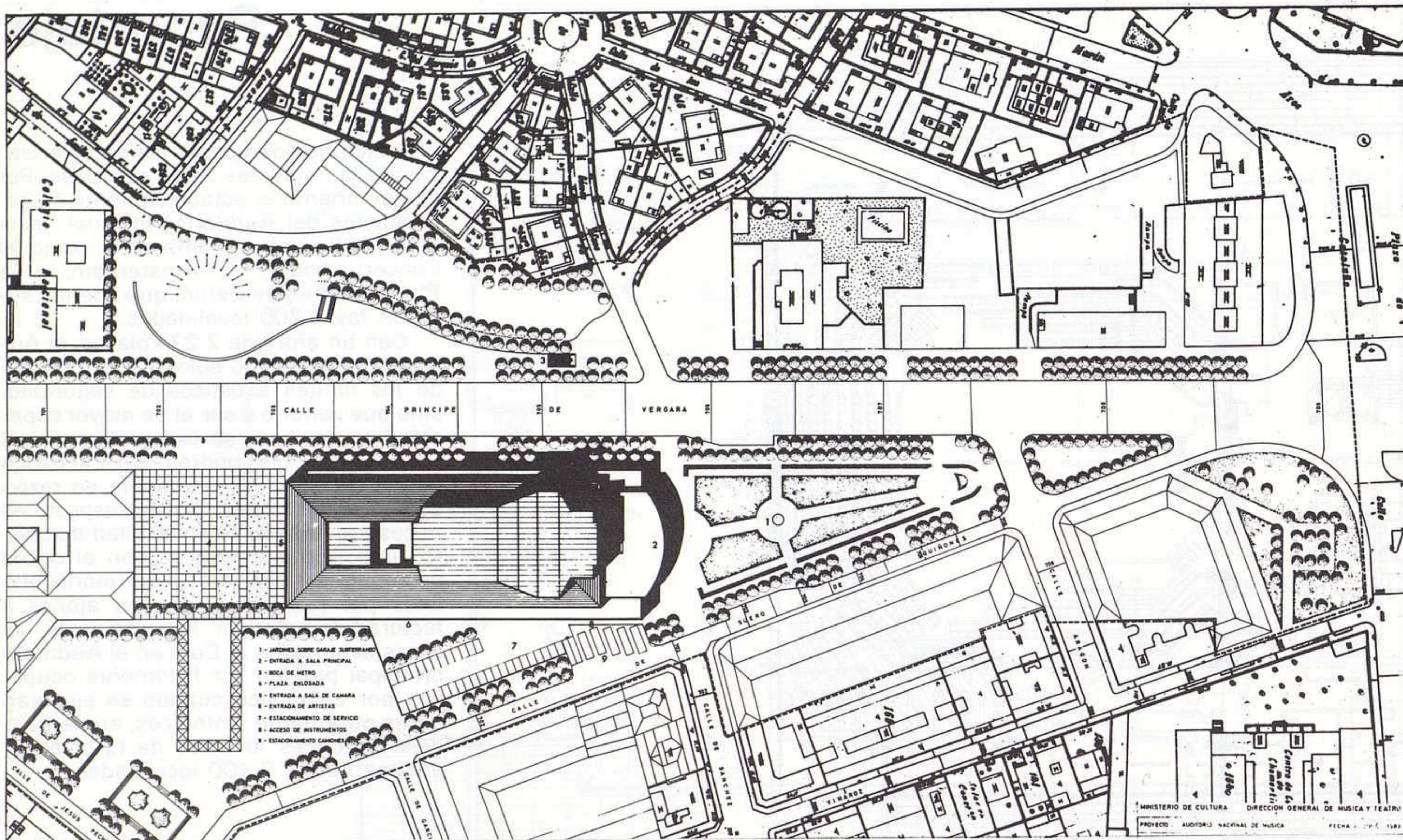
ARRIBA, Planta: cota + 10,20. Plano AR-6. Segundo balcón, órgano, vestíbulo y primer balcón de la Sala de Cámara, dependencias de administración y archivos. ABAJO, sección longitudinal L-L. Plano AR-9. Escala 1:100.



MINISTERIO DE CULTURA DIRECCION GENERAL DE MUSICA Y TEATRO
 PROYECTO: AUDITORIO NACIONAL DE MUSICA FECHA: JULIO 1963
 SITUACION: C. PRINCEPE DE VERGARA, MADRID ESCALA: 1:100
 PLANO: AR-6
 PLANTA: COTA + 10,20
 JOSE GARCIA DE PAREDES, ARQUITECTO SUBTITULO



MINISTERIO DE CULTURA DIRECCION GENERAL DE MUSICA Y TEATRO
 PROYECTO: AUDITORIO NACIONAL DE MUSICA FECHA: JULIO 1963
 SITUACION: C. PRINCEPE DE VERGARA, MADRID ESCALA: 1:100
 PLANO: AR-9
 SECCION LONGITUDINAL L-L
 JOSE GARCIA DE PAREDES, ARQUITECTO SUBTITULO



Emplazamiento del Auditorio, entre las calles Príncipe de Vergara y Suero de Quiñones. Plano AR-O. Escala 1:500.

Costará mil seiscientos millones

En cuanto al no menos fundamental aspecto económico, la Administración señaló una banda dentro de la que se ha movido la elaboración del proyecto y, en consecuencia, del presupuesto necesario para llevarlo a término. La EJECUCION MATERIAL del Auditorio Nacional de España ascenderá a casi 1.300 millones de pesetas (exactamente, 1.291.450.981 pesetas con 61 céntimos) a los que hay que añadir un 22 por ciento más de este total, que serán los gastos de la empresa que lo construya y sus beneficios. En total, esta Auditorio costará una cantidad cercana a los 1.600 millones de pesetas.

Como dato curioso se puede decir que la instalación de detección y protección contra incendios más los sistemas de alarma y seguridad supondrán alrededor de cincuenta millones de pesetas, mientras que la pintura se llevará un desembolso de veinticuatro millones y medio de pesetas.

Un factor que ha abaratado enormemente el presupuesto es la gratuidad del terreno en el que va a ser construido el Auditorio —con un ancho uniforme de 50 metros y una longitud de 120— ya que es de titularidad pública. En un proyecto de estas dimensiones, los terrenos necesarios son, con mucho, el asunto que más puede hacer temblar a los gobernantes, por lo que se buscan normalmente solares de titularidad estatal o municipal. En una fase muy poco madura en la gestación del Auditorio se

barajaron algunas otras posibilidades, entre ellas la más firme parecía ser la de unos solares del Ayuntamiento de Madrid junto a San Francisco el Grande. Sin embargo, se planteaban dificultades en cuanto a accesos y de índole arquitectónica por la conjunción poco agraciada de dos edificios de grandes dimensiones.

El «miedo» de los políticos al Auditorio

Muchos años han sido necesarios para romper en las sucesivas administraciones políticas lo que García de Paredes califica de MIEDO a una construcción que en el subconsciente de los políticos parecía adquirir tintes faraónicos. El CLIMA se crea definitivamente cuando se construye el Auditorio Manuel de Falla, en Granada, de más pequeñas dimensiones que el madrileño, pero sujeto esencialmente a los mismos planteamientos: por un lado, la acústica —el gran caballo de batalla de un Auditorio— responde, adecuándose a los parámetros de calidad que imperan en las mejores salas de conciertos de otras latitudes; por otra parte, el MIEDO y las reticencias terminan disolviéndose al ser construido el recinto granadino con un presupuesto de 200 millones de pesetas (1978), que puede ser asumido sin grandes complicaciones por las arcas públicas.

No obstante, la capitalidad de Madrid es lo que, en definitiva, complica la resolución de un proyecto global de infraestructura musical. Cuando en octubre de 1966 se abren de nuevo, tras cuarenta y un años, las puertas del Teatro Real convertido en sala de conciertos, ya hacía tiempo que se había desatado la polémica: los tirios clamaban por la vuelta a los orígenes, es decir a tea-

tro de la ópera, mientras que los troyanos preconizaban su conversión en sala de conciertos, a la vez que debía acometerse la construcción en Madrid de un moderno edificio que acogiera el Teatro Nacional de Ópera.

Sin embargo son muchos los factores que pesaban sobre una decisión de este calibre: si se dedica el entrañable Real a las funciones para las que fue construido —ópera—, Madrid se hubiera quedado sin una sala donde pudieran tocar las dos orquestas de ámbito nacional pero radicadas en la capital, la ONE y la ORTVE, al no existir ningún otro edificio susceptible de ser convertido en auditorio; pero si se autoriza el edificio de la Plaza de Oriente como sala de conciertos sinfónicos sería inexcusable la construcción de una sede para la ópera, de coste tremendamente superior, y de la que Madrid ha carecido y seguirá careciendo aún por bastante tiempo si se excluye el sufrido Teatro de la Zarzuela, a todas luces insuficiente. También entra en juego el no menor problema del Conservatorio Superior madrileño, ubicado en el Real desde su reacondicionamiento, y que no podrá continuar en su actual sede cuando el teatro se dedique nuevamente a la representación de óperas. Actualmente, es el principal hilo que queda en el aire, ya que no se ha propuesto ningún edificio alternativo para su ubicación.

En 1966 se opta por una SOLUCION SALOMONICA ante la indeterminación de una respuesta definitiva a los problemas planteados: en efecto, el Teatro Real se transforma en auditorio, aunque el artífice de la remodelación, el arquitecto González-Valcárcel, no hace irreversible la adaptación (excelente técnicamente según los expertos). Hoy día, cuando se concluya el Auditorio Nacional, el Teatro Real podrá volver a sus orígenes —con la consiguiente incorporación de tecnología moderna— con un mínimo costo

pues, como se ha apuntado, las variaciones se hicieron con un criterio de transitoriedad.

¿Dónde dará conciertos la ORTVE?

Pero el mosaico quedaría incompleto sin mencionar otra de las caras del CUBO MUSICAL MADRILEÑO: el Auditorio Nacional será sede de la Orquesta y Coros Nacionales de España pero no de la Orquesta y Coros de RTVE, actualmente, asimismo, radicada en el Real. Todavía no ha sido ofrecida una respuesta cabal al interrogante que plantea la formación radiotelevisiva, aunque se ha especulado con la inexorabilidad de una nueva construcción para la segunda orquesta del país.

En cualquier caso, la resolución de construir el Auditorio Nacional ha sido extensa en el tiempo. Desde 1966, el Teatro Real se consolida como sala de conciertos —preferentemente sinfónicos—, mientras que queda atrás y sin realización el proyecto promovido por la Fundación «Juan March» para levantar un soñado teatro operístico completamente nuevo.

Historia de un proyecto

En 1969 se redacta un informe de la entonces Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia, por parte del arquitecto conservador del Teatro Real, el mencionado González-Valcárcel, y por Giulio Lupetti (director Técnico del Teatro alla Scala de Milán) y Georg Reinhardt (director de la Deutsche Oper de Düsseldorf) aconsejando unánimemente la reconversión del escenario del Real para ópera, previa la construcción de una nueva sala de conciertos en la capital de España.

Algunos años más tarde, en 1975, cuando se cumple el 125 aniversario de la existencia del Teatro Real, se celebró un Seminario sobre «La ópera en España y su problemática», con motivo de la VII Decena de Música de Toledo, bajo la dirección de Antonio Iglesias, y con la participación de relevantes personalidades dentro del ámbito musical. En la cuarta de las conclusiones de dicho Seminario se solicitaba, «recogiendo un estado de opinión mayoritario», que «la sede del Teatro Nacional de la Ópera deberá establecerse en el Teatro Real de Madrid, procediéndose a su inmediata readaptación», y se añadía que «es indispensable que con anterioridad se construya la sala de conciertos que precisa la capital de la nación, teniendo en cuenta las diferentes necesidades de aforo».

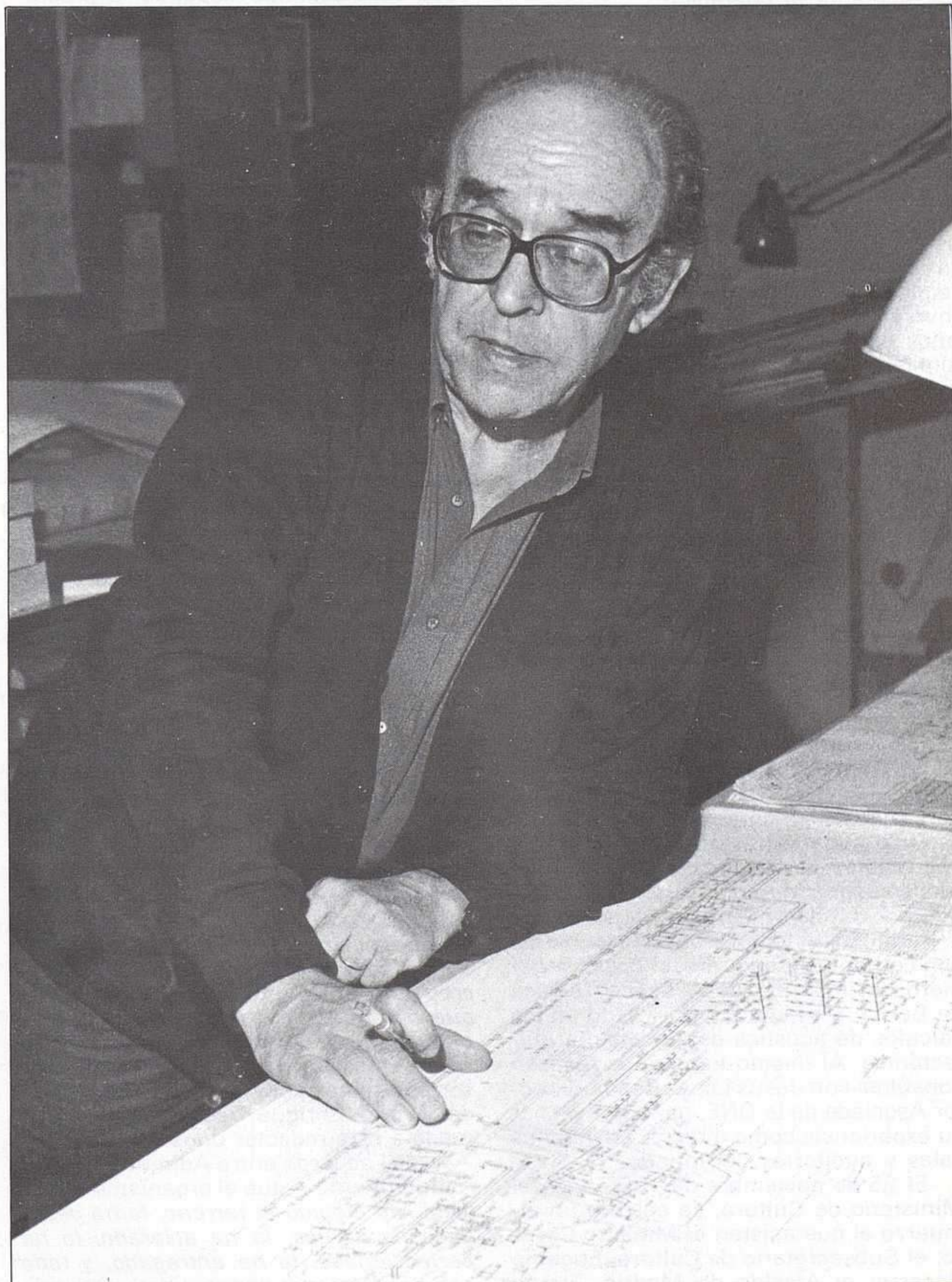
Todos estos precedentes tuvieron lugar en los años de existencia de la ya desaparecida Comisaría de la Música, de la Dirección General de Bellas Artes que dependía del antiguo Ministerio de Educación y Ciencia. Los pasos siguientes corresponden ya a una etapa más próxima, desde la creación de la Dirección General de Música del nuevo Ministerio de Cultura, a partir de 1977.

Creada la Dirección General de Música en la segunda mitad del año 1977, y siendo su titular Jesús Aguirre, se publicó en 1978 el llamado *Libro verde de la música*, donde se recogían las competencias y objetivos del nuevo centro directivo partiendo de los problemas existentes en la música. En este análisis se incluían muchas de las conclusiones de seminarios y encuentros de especialistas celebrados en los años anteriores, y entre ellas, las ya citadas sobre el teatro de la ópera y la sala de conciertos de Madrid.

En los objetivos previstos en el Plan de Inversiones Públicas para el bienio 1978/79 (como continuación actualizada para esos años del antiguo IV Plan de Desarrollo 1976/79), y el programa de música, aparece por primera vez la construcción de un auditorio de música en Madrid y la transformación del Teatro Real en teatro de ópera, si bien este

proyecto no pasó en esa fase de ser un deseo bien intencionado, pues nunca encontró su reflejo económico en los presupuestos generales del Estado en su capítulo de inversiones.

En el invierno 1980/81, siendo Ministro de Cultura Iñigo Cavero, Juan Antonio García Barquero, Director General de Música y Teatro, junto con el subdirector del departamento, José Antonio Campos Borrego, inician un proceso para hacer realidad la vieja aspiración. Para ello se marcan tres objetivos concretos: el primero, encontrar unos terrenos idóneos para la construcción del Auditorio Nacional de Música, con dos salas, una de cámara y otra sinfónica; el segundo, plasmar en los Presupuestos Generales del Estado para 1982 y en el Plan de Inversiones Públicas del cuatrienio, las cantidades necesarias para asegurar a medio plazo la finalización de las obras; y, el tercero, la materialización,



«El auditorio pretende ofrecer una imagen de serenidad y permanencia».

en fase de anteproyecto, de un estudio técnico viable y con las mayores garantías arquitectónicas, acústicas y técnicas.

El terreno y los presupuestos

El primero de los objetivos se consigue fijar al tenerse conocimiento de la existencia de unos terrenos adscritos al Ministerio de Transportes, Turismo y Comunicaciones, ubicados en la prolongación de la entonces calle General Mola (hoy Príncipe de Vergara), entre López de Hoyos y la Plaza de Cataluña. Las conversaciones interministeriales ponen de manifiesto la necesidad de que la Gerencia de Urbanismo municipal proceda a reordenar ese sector a fin de que pueda ser destinado a equipamiento cultural. Las gestiones con el titular de dicha Gerencia, Eduardo Mangada, hacen concebir ya esperanzas bien fundadas de la voluntad de todos los implicados en llevar adelante la operación.

El segundo de los objetivos, el económico, se consigue el ser trazados en la primavera de 1981 los Presupuestos Generales del Ministerio de Cultura para 1982, asumiendo el ministro Cavero el planteamiento presentado por García Barquero, y que consiste en consignar una partida en el capítulo de Inversiones, por un importe de 200 millones de pesetas, que se destinarán en 1982 a gastos de los terrenos, proyecto, estudios y tecnología. Paralelamente, en el Plan de Inversiones Públicas, y durante los tres años siguientes, se consignan partidas similares, a fin de asegurar la terminación del Auditorio hacia 1985, coincidiendo con el Año Internacional de la Música.

Por último, el tercer objetivo se cumple al dar Cavero el visto bueno a la propuesta del Director General, García Barquero de que sea el arquitecto José María García de Paredes quien se ocupe de hacer un primer bosquejo del futuro Auditorio y de su plan general arquitectónico y acústico, a la vista de los magníficos resultados conseguidos por él en el Auditorio Manuel de Falla, de Granada.

El acuerdo final

Desde este momento se inicia un proceso de materializaciones técnicas, una vez tomada la resolución fundamental. Así, en septiembre de 1981, García Barquero y García de Paredes viajan juntos a Berlín para tomar contacto personal con Lothar Cremer, profesor doctor ingeniero del Instituto de Acústica Técnica de Berlín, y asegurar así el éxito en los cálculos de acústica del proyecto arquitectónico. Al mismo tiempo, se realizan consultas con Jesús López Cobos, Director Asociado de la ONE, para aprovechar su experiencia como director en muchas salas y auditorios del mundo.

El 25 de noviembre de 1981, y en el Ministerio de Cultura, se celebra un almuerzo al que asisten el Ministro Cavero; el Subsecretario de Cultura, Eugenio Nasarre; el Alcalde de Madrid, Tierno Galván; el titular de la Gerencia de Ur-

banismo, Eduardo Mangada; el Director General de Música y Teatro, García Barquero, y otros colaboradores. En el transcurso del almuerzo queda cerrado el acuerdo sobre la remodelación de los terrenos para el Auditorio. Sobre la base de esta colaboración entre los reunidos, se facilita una nota de prensa anunciando que el Auditorio Nacional de Música será una realidad que permitirá a continuación la readaptación del Teatro Real para Teatro Nacional de Opera.

En aquellos momentos, el proyecto de la Administración incluía, dentro de los planes para el Auditorio, la ubicación en él del Centro Nacional de Documentación Musical —actualmente situado en el Teatro Real— y que, sin embargo, desaparece en el proyecto definitivo.

Por fin, en diciembre de 1981, producido ya el relevo de Cavero en Cultura, su sucesora, Soledad Becerril, asume el proyecto del Auditorio y se reúne con el titular de Transportes, Luis Gámir, de cuyo departamento depende la propiedad de los terrenos asignados. En este momento se cierra el acuerdo de asignación de terrenos, acuerdo que se firma en abril de 1982, cuando ya ocupa la Dirección General de Música y Teatro Juan Cambreleng y la Subsecretaría de Cultura, Meroño, en sustitución de Nasarre. Los nuevos ocupantes de los puestos directivos confirman en los Presupuestos Generales del Estado la partida de inversiones culturales prevista, que quedó fijada para dicho año en 120 millones de pesetas y para 1983 en alrededor de 300 millones.

Garrido: «Excesiva ligereza»

Cambreleng cursa en junio del año pasado oficio al arquitecto García de Paredes, encargándole el proyecto del Auditorio. El anteproyecto es presentado al mes siguiente, dado que García de Paredes se venía ocupando del tema desde hacía un año, y una primera maqueta es mostrada a la Ministra Becerril.

La sorpresa salta cuando, después de las Elecciones Generales de octubre de 1982, se hace cargo de la Dirección General de Música su actual titular, José Manuel Garrido, quien concede, a los cuarenta días de tomar posesión del departamento, unas declaraciones a RITMO en las que afirma, entre otras cosas, que el tema se había planteado por la anterior administración con «*excesiva ligereza*» y «*frivolidad*» puesto que aún estaban planteado litigios en relación a la expropiación de los terrenos, añadiendo que «*desde el punto de vista jurídico, creo que el asunto es tan complicado que hay que ir pensando que si queremos auditorio habrá que hacerlo en otro sitio*». Estas afirmaciones eran tanto más sorprendentes por cuanto que el Alcalde de Madrid, Enrique Tierno, había confirmado a este redactor unos meses antes —tras el acuerdo entre Administración y Ayuntamiento— que el organismo municipal «*ha elegido el terreno, lo ha desligado de cargas, lo ha aclarado, lo ha perfeccionado, lo ha entregado, y todo eso con la mayor generosidad, sin pedir nada a cambio, ni siquiera propaganda*».

Sin embargo, durante el presente año, Garrido, junto con el Subdirector General de Música, José Antonio Campos, (verdadero hilo conductor entre las sucesivas administraciones) ultiman las gestiones destinadas a solventar el problema pendiente de la ocupación de algunas viviendas ubicadas en una de las parcelas que se destinan al Auditorio. Finalmente, en los primeros días del mes de octubre de 1983, el proyecto completo de ejecución, con todos sus detalles y sus más de doscientos planos, es entregado por su autor, García de Paredes, al Ministerio de Cultura para su adjudicación en subasta pública, a la que seguirán las primeras obras ya sobre el terreno, estando prevista su terminación para 1986 y, posiblemente, su inauguración en 1987 si la continuidad de la ejecución del proyecto no sufre retrasos por falta de los créditos presupuestarios en anualidades sucesivas. Cuando se realice la ceremonia de la colocación de la primera piedra, comenzará a ser una realidad palpable el tan largamente deseado Auditorio Nacional de Música.



García de Paredes dice que los políticos tuvieron «miedo» a la construcción del Auditorio.

LAS PLAZAS DE AUDITORIO EN EUROPA

La edificación del Auditorio Nacional de España en Madrid terminará con la inexistencia de una sala de conciertos en la capital de España, remedada hasta la fecha, y con criterios de transitoriedad, por el reconvertido Teatro Real, cuya estructura le hace aconsejable para lo que originariamente fue construido: la ópera. Sin embargo, Madrid seguirá ocupando uno de los últimos lugares europeos en el «ranking» de plazas en salas de concierto por cada mil habitantes.

Para la definición del proyecto del Auditorio Nacional, el equipo que dirige el arquitecto José María García de Paredes realizó un estudio de la situación de infraestructura en cuestión de auditorios en las principales ciudades europeas. De este análisis se desprende que la actual situación de Madrid en relación con el número de plazas de salas de concierto por cada mil habitantes es muy desfavorable para la capital de España, cuyo índice es de 0,7, habida cuenta de que sólo posee el Teatro Real como única sala de conciertos.

Por ello se manifiesta en el proyecto que se «debe partir de bases objetivas por comparación con otras ciudades análogas en cuanto a población, nivel y entorno cultural». Con este motivo se elaboró un cuadro donde aparecen algunas importantes ciudades de Europa occidental con enu-

meración de sus salas de concierto, capacidad de cada una de ellas, capacidad total y, finalmente en —función de su población—, el índice del número de plazas por cada mil habitantes.

Para valorar el déficit madrileño en este sentido es evidente que no puede compararse la capital de España con ciudades mucho menores pero de una gran tradición musical, algunas de ellas, sedes de importantes festivales, como Salzburgo (36,9 plazas por cada mil habitantes, Estrasburgo (8,5), Granada (8,3), Bonn (7,0), Basilea (6,6), o Edimburgo (5,8).

El juego de variables que impone el estudio limita, asimismo, la posibilidad de comparación con ciudades de tamaño medio o pequeño que, por razones diversas, han construido grandes auditorios. Ello hace que queden situadas con un índice muy superior al que cabría esperar de ellas, como son los casos de Palma de Mallorca (11,3), Helsinki (6,3), Bristol (5,0) o Lyon (3,7).

Existen también ciudades mucho mayores que las citadas, como París (2,9), Berlín Oeste (2,1) o Londres (1,6) que, a pesar de su gran población —factor que divide considerablemente el resultado final— mantienen unos índices relativamente altos gracias a su condición de zonas cultura-

les muy definidas que han sabido invertir grandes sumas en la creación de centros musicales.

Según el estudio, parece más lógico establecer la comparación con ciudades de niveles culturales paralelas al de Madrid, como Viena (2,7), Amsterdam (2,5), Bruselas (2,0), Lisboa (1,7), Milán (1,1) o Munich (1,1). Barcelona tiene en la actualidad un índice idéntico al de Madrid (0,7), debido a la similitud de población —ligeramente superior en Madrid— y a la igualdad en el aforo del Teatro Real y el Palau de la Música (2.100 plazas). Conviene recordar que se iniciará en Barcelona la construcción de un nuevo auditorio de música, según el Plan Nacional de Auditorios elaborado por el Gobierno actual, y que comenzará a erigirse antes de 1985.

En definitiva, la erección del nuevo Auditorio Nacional de Música, con una capacidad total de 2.893 plazas entre sus dos salas, sólo conseguirá elevar a 1,0 el índice actual, ya que el Teatro Real sería reconvertido a su función original de recinto operístico. El estudio citado resalta que, para conseguir duplicar, al menos, este índice, habría que hacer realidad la futura sede de la Orquesta RTVE, y quizás pensar en la recuperación de edificios como el Monumental Cinema, que ya demostró en tiempos pasados sus excelentes condiciones acústicas ■

PLAZAS DE SALAS DE CONCIERTO POR CADA 1.000 HABITANTES (EUROPA)

Ciudad	Sala	Plazas	Plazas 1.000/h.	Ciudad	Sala	Plazas	Plazas 1.000/h.	
1. Salzburg	Kleiner Festpielhaus	1.397		20. Viena	Musikvereinssaal	1.680		
	Neues Festpielhaus	2.158			Konzerthaus	1.900		
	Mozarteum	880			Redoutensaal	800		
	Total:	4.435	36,9		Total:	4.380	2,7	
2. Bergen	Grieghallen	1.520	13,1	21. Amsterdam	Concertgebouw	2.206	2,5	
3. Palma de Mallorca	Auditorio Ferragut	1.800	11,3		22. Berlín Oeste	Philharmonie	2.218	
4. Strasbourg	Palais de la Musique	2.000	8,5			Musikhochschule	1.340	
5. Granada	Centro Manuel de Falla	1.311	8,3	Grosser Sendesaal		1.120		
6. Bonn	Beethovenhalle	1.030	7,0		Total:	4.678	2,1	
7. Basilea	Stadt-Casino	1.400	6,6	23. Glasgow	St. Andrew's Hall	2.133	2,1	
8. Helsinki	Finlandia Hall	1.750			24. Bruselas	Palais des Beaux Arts	2.150	2,0
	Kulttuuritalo	1.500			25. Lisboa	Fundación Gulbenkian	1.400	1,7
	Total:	3.250	6,3	26. Londres	Royal Festival Hall	3.000		
9. Edimburgo	Usher Hall	2.760	5,8		Queen Elizabeth Hall	1.106		
10. Bristol	Colston Hall	2.180	5,0		Royal Albert Hall	5.080		
11. Lyon	Auditorium M. Ravel	2.000	3,7		Barbican Center	2.000		
12. Zürich	Grosser Tonhalle	1.546	3,5		Fairfield Hall	1.894		
13. Oslo	Concert Hall	1.633	3,3		Total:	13.080	1,6	
14. Rotterdam	De Doelen	2.215	3,2	27. Milán	Sala Giuseppe Verdi	1.800	1,1	
15. Gothenburg	Konserthus	1.371	3,2		28. Munich	Herkulesaal	1.287	1,1
16. Stuttgart	Liederhalle	2.000	3,2		29. Barcelona	Palau de la Música	2.100	0,7
17. Leipzig	Neues Gewandhaus	1.920	3,2	30. Madrid	Teatro Real	2.100	0,7	
18. Frankfurt	Grosser Saal	2.063	3,0					
19. París	Salle Pleyel	2.300			Madrid	Auditorio Nacional	2.274	
	Palais des Congrès	3.700				Sala de Cámara	619	
	Salle Gaveau	1.100			Total:	2.893	1,0	
	Theatre de la Ville	1.100						
	Total:	8.200	2,9					

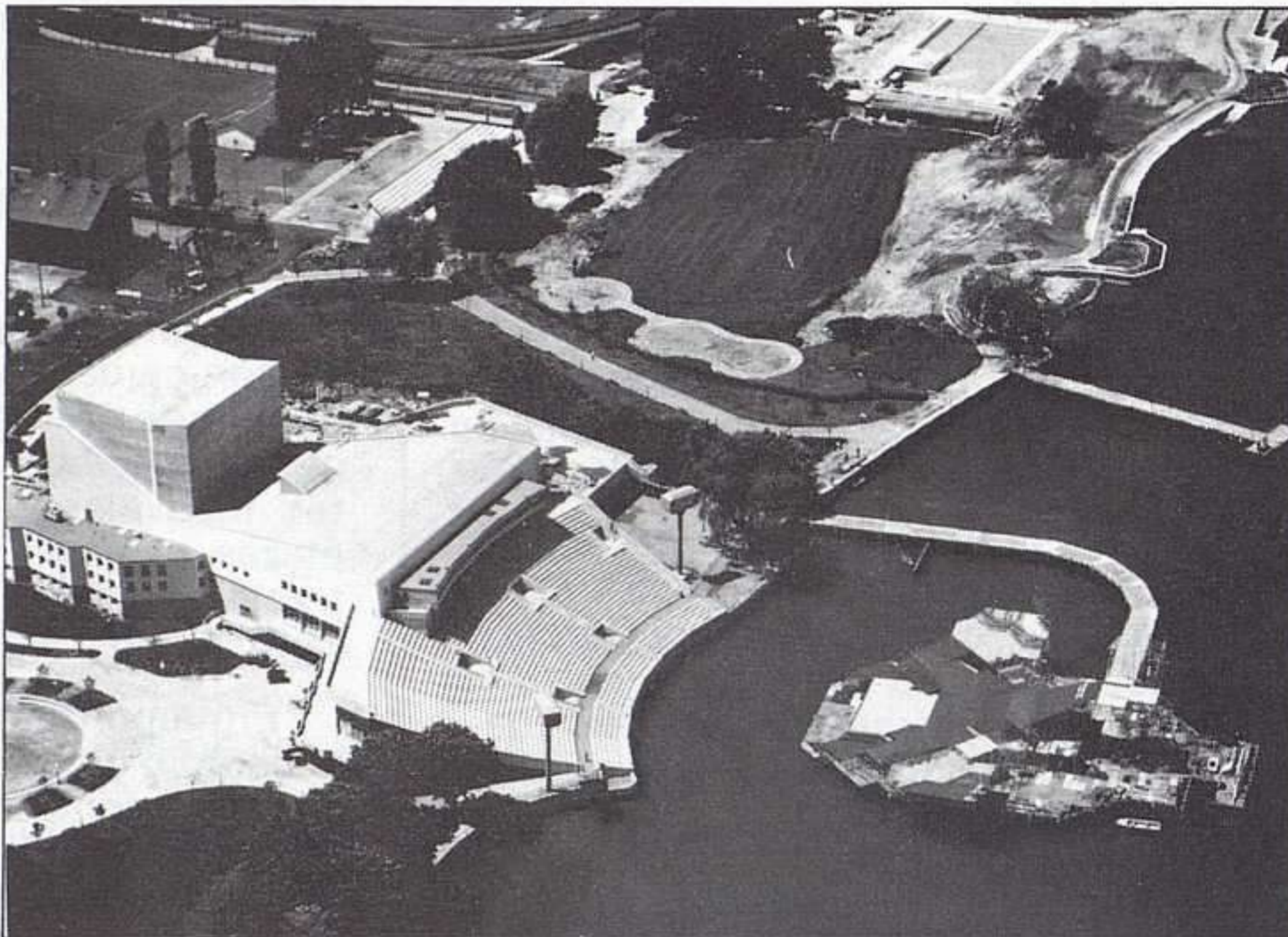
CUADRO NUMERO 2

PRINCIPALES SALAS DE CONCIERTO

			N	V	Sn	T
1960	Jerusalén	Binyanei Ha Oomah	3.142	24.700	2.140	1,75
1951	Londres	Royal Festival Hall	3.000	22.000	1.970	1,47
1962	New York	Philharmonic Hall	2.644	24.400	1.590	1,90
1900	Boston	Simphony Hall	2.631	18.740	1.390	1,80
1963	Berlín	Philharmonie	2.218	26.000	1.530	2,00
1887	Amsterdam	Concertgebouw	2.206	18.700	1.135	2,00
1971	Helsinki	Kongressitalo	1.750	18.000	1.351	1,70
1870	Viena	Musikvereinssaal	1.680	15.000	985	2,05
1886	Leipzig	Gewandhaus	1.560	10.600	905	1,55
1876	Basel	Stadt Casino	1.400	10.500	740	1,70
1935	Göteborg	Konserthus	1.371	11.900	830	1,70
1954	Berlín	Musikhochschule	1.340	9.600	740	1,65
1967	Londres	Queen Elizabeth Hall	1.106	10.150	694	1,90
1945	Copenhague	Radiohuset	1.093	11.890	810	1,50
1978	Granada	Auditorio Falla	1.311	10.100	750	1,80
1983	Madrid	Auditorio Nacional	2.274	22.000	1.470	2,00
1983	Madrid	Sala de Cámara	619	4.500	478	1,60

N: Número de plazas; V: Volúmen de aire (metros cúbicos); Sn: Superficie ocupada por el público (metros cuadrados); T: Tiempo de reverberación.

El Palacio del Festival de Bregenz (Suiza), en el lago Constanza, diseñado por el arquitecto Willi Braun e inaugurado en 1980.



¿Qué es un auditorio?

Un auditorio de música, a diferencia de otras realizaciones arquitectónicas, sigue un modelo estable que impide excesivas innovaciones, al menos en su vertiente acústica. Varios factores eminentemente físicos y fisiológicos derivados de la transmisión del sonido y percepción por el oído humano hacen que un edificio para ESCUCHAR música esté sometido a normas tan fijas como, posiblemente, inalterables.

El fenómeno acústico en una sala de conciertos se apoya en dos hechos físicos bien concretos: su velocidad de transmisión por el aire y los umbrales de percepción del oído humano. En el primer hecho, las ondas sonoras viajan a 340 metros por segundo y en el segundo, el oído es capaz de diferenciar sonidos con un intervalo de 1/20 de segundo, equivalente a tan sólo diecisiete metros.

En un espacio cerrado, el sonido es captado por el oyente por dos vías no simultáneas: primero escuchará las ondas que provienen en línea recta desde el punto emisor (sonido directo) y, después, percibirá una segunda serie de ondas reflejadas a través de paredes, suelo y techo, perdiendo gradualmente intensidad hasta extinguirse. En este último caso, nos estamos refiriendo al sonido reverberado, el cual es directamente proporcional al volúmen de aire encerrado en la sala e inversamente dependiente de la suma de superfi-

cies absorbentes como son cortinajes, público, etc.

Tales hechos físicos imponen matemáticamente la distancia entre espectador y el punto de emisión, no influyendo la forma del recinto. Por ser la línea recta el camino más corto entre dos puntos, en primer término se percibirá el sonido directo y después el reverberado, pero con un intervalo no superior al umbral perceptivo humano que se sitúa, como hemos dicho, en 1/20 segundos lo que supone, en consecuencia, que el camino recorrido por la primera reflexión no deberá ser superior en diecisiete metros a la distancia entre el espectador y el punto de emisión. De esta forma, se limita matemáticamente la distancia a que deben estar situados el techo y las paredes de la sala.

Tales imposiciones físicas y fisiológicas hacen que la capacidad de espectadores de la sala deba moverse en un margen estrecho que oscila entre las dos mil personas y las dos mil quinientas plazas, en los mejores recintos del mundo. Sólo en salas americanas, como el Metropolitan de Nueva York o el Colón de Buenos Aires, se supera con amplitud la barrera europea de los dos mil quinientos espectadores (3.779 y 2.787 plazas, respectivamente).

Por otra parte, un auditorio de música instrumental requiere una reverberación ligeramente superior a un teatro de ópera, ya que la voz necesita una acústica más seca. Si a

esto añadimos que los compositores han compuesto sus obras para salas específicas y que la acústica que requiere una composición barroca no es la misma que una romántica o post-romántica, el problema se complica considerablemente. Una solución de compromiso ha acordado reverberaciones de 1,70 a 2,00 en auditorios, y de 1,2 (Scala de Milán) o 1,1 (Musikverein de Viena) en teatros de ópera, aunque el más ajustado podría ser el Festpielhaus de Salzburgo con 1,45 segundos de reverberación para frecuencias medias.

Normalmente, un director tiene recursos más que suficientes para contrarrestar una acústica deficiente. En caso de reverberación corta impondrá una mayor velocidad a la interpretación mientras que recortará una reverberación excesiva alargando los tiempos. Por otra parte, y atendiendo a las comparaciones entre un auditorio y un teatro de ópera, es necesario señalar las grandes diferencias que los separan en cuanto a camerino, dimensiones del escenario, etc. El resultado es una abismal distancia económica entre el presupuesto necesario para construir uno u otro tipo de edificio. Por ejemplo, el teatro de ópera que se construirá en París, el Bastille, está presupuestado en unos treinta y siete mil millones de pesetas, mientras que el Auditorio de Madrid, con un nivel arquitectónico y funcional a nivel mundial, se sitúa en 1.300 millones.

Primer Seminario de Edición Sonora y Fonotecas



López de Osaba moderó la primera ponencia, de Sagi-Vela (a su derecha), ante la mirada de Esteban de la Puente. A la izquierda de la fotografía, Margarita Muñoz Chapulí, Jefa de Promoción y Difusión de Ediciones Sonoras. A la derecha, Emilia González López, Jefa de Organización y Registro de Ediciones Sonoras.



De izquierda a derecha, Rodríguez Polo, director de Ferysa; Pérez de Arteaga, crítico musical; Ruiz Tarazona, crítico musical y Dámaso García Fraile, catedrático de Música de la Universidad de Salamanca.

Por Esclavitud Rodríguez

La fonoteca debe ser utilizada como un arma contra la apatía cultural. Esta fue la principal conclusión extraída del seminario sobre «Edición Sonora y Fonotecas» celebrado en la Biblioteca Nacional del 13 al 15 de diciembre pasado. La situación de las fonotecas españolas es dramática, hasta el punto de que algunas han tenido que cerrar o ni siquiera han llegado a abrir sus puertas, como ocurrió en León. (RITMO, en su número 538, de noviembre de 1983, publicó un amplio artículo sobre la situación de las fonotecas).

«**L**os problemas que sufren las fonotecas no tienen nada de particular. Son instituciones que están naciendo y hay que tener en cuenta que sus hermanas mayores, las bibliotecas, aún no han resuelto todas sus dificultades». Estas palabras las pronun-

ció en la sesión de clausura Alberto Valdés, presidente del Comité Ejecutivo de la Fundación Hemerográfica y Bibliográfica de España. Su OPTIMISMO no se corresponde con el contenido de lo que escuchamos en el Seminario. Allí se expusieron los problemas que de modo acuciante afectan a las cerca de cincuenta fonotecas existentes en nuestro país. La carencia de personal y la consiguiente infrautilización de las instalaciones alejan a estos organismos del cumplimiento de su función didáctica.

El Director de la Biblioteca Nacional, Hipólito Escobar, propuso celebrar en el primer trimestre de este año una reunión de técnicos, destinada a unificar los criterios de catalogación (actualmente dispersos), propuesta que fue aceptada de inmediato por Estebán de la Puente, Subdirector General de Ediciones Sonoras.

Los participantes en el Seminario recabaron del Ministerio de Cultura la urgente promoción y protección del fonograma. Consideran que éste es el camino más viable para educar musicalmente a los españoles, el noventa y nueve por ciento de los cuales jamás tiene acceso a la música en vivo.

Plantillas paupérrimas

Cinco ponencias, seguidas de comunicaciones y debates, llenaron las tres jornadas del Seminario, en el que participaron alrededor de veinte personas: expertos en sonido, representantes de empresas discográficas, encargados de fo-

Las fonotecas españolas son pobres y están mal vestidas.

notecas, etc. La carencia de personal, que origina una pésima atención al público y un retraso a la puesta al día de los catálogos, se reveló como la principal insuficiencia de las actuales fonotecas. Concha González, directora de la Biblioteca Pública de Zamora, señaló que «en la mayoría de las bibliotecas en que se han instalado fonotecas no se ha procedido a un incremento de personal». Nieves Iglesias añadió que la Fonoteca Nacional, que ella dirige, «nunca ha llegado a funcionar como debiera, debido a la falta de funcionarios. Desde 1980 estamos manteniendo una lucha a muerte para actualizar la catalogación, pero de las veinticinco personas que emprendimos esta labor hoy sólo quedamos cinco».

Los participantes recabaron del Subdirector General de Ediciones Sonoras, Esteban de la Puente, una solución inmediata, «cuantitativa y cualitativa», a este problema. Se insistió en la necesidad de contar con una plantilla especializada; en palabras de Concha González, «el personal de las Delegaciones de Cultura no nos sirve. Necesitamos una respuesta realista, no un simple trasvase de funcionarios sin cualificar». De la Puente reconoció la urgencia de esta necesidad, pero añadió que «la redistribución

«Hay que difundir la idea de que los fonogramas son cultura».

de personal es un problema complicado, en el que hay que tener en cuenta las cuestiones de competencia de las Administraciones autónomas».

Una adecuada dotación de personal sería el paso previo a toda remodelación de las actuales fonotecas. Así se reconoció en las conclusiones del Seminario, hasta el punto de que se recabó del Ministerio el establecimiento de una plantilla mínima de tres miembros, compuesta por un titulado superior, un técnico de sonido y un auxiliar.

Una vez dado este paso, se podría iniciar la actualización de archivos y llegar a la informatización del servicio, lo que se señaló como el primer escalón para el establecimiento de una catalogación unificada. Hipólito Escobar, director de la Biblioteca Nacional, afirmó: «Me gustaría que ustedes no cometieran el mismo error que los bibliotecarios: todos catalogamos el mismo libro, en lugar de clasificarlo sólo una vez». Sonsoles Vallina, de la Fonoteca de Zamora, enumeró las ventajas que traería consigo la unificación de criterios: racionalización del trabajo, normalización de todas las colecciones, reducción de costes y alivio en las carencias de personal.

La Fonoteca Nacional se dibujó como el organismo más adecuado para centralizar toda la información de archivos y catálogos. Por ello, se acordó que el Ministerio deberá conceder el «status» de Fonoteca a los actuales fondos sonoros de la Biblioteca Nacional. Nieves Iglesias recordó que «la Fonoteca Nacional de Francia nació separada de la Biblioteca Nacional, y hoy es uno de sus departamentos. No hagamos lo contrario». Esteban de la Puente le respondió afirmando que la Subdirección General de Ediciones Sonoras no tiene el propósito de aislar a la Fonoteca de la Biblioteca Nacional.

La escasa idoneidad del espacio que ocupan es otro de los problemas que hoy afectan a las fonotecas. Fátima Miranda, directora de la que funciona en la Universidad Complutense de Madrid, señaló que «estas instituciones han sido obligadas a encorsetarse en espacios preexistentes, cuando lo ideal hubiera sido que las instalaciones se concibieran expresamente para albergar fonotecas».

Oír para entender

Fátima Miranda y Carlos Villanueva (éste último, director de la Fonoteca de la Universidad de Santiago de Compostela) ofrecieron dos sugerencias interesantes en cuanto a la ampliación de objetivos. Villanueva apuntó que el servicio al usuario debería completarse con la consulta de partituras y el reparto de un boletín de novedades discográficas, para lo cual las fonotecas tendrán que

establecer un concierto con las casas de discos. Fátima Miranda señaló que la proyección ideal de esos organismos debe ser «didáctica, cultural y/o documental. No debemos nutrirnos exclusivamente de lo que ofrece el mercado. Hay demasiadas entregas de lo comercial. Tenemos que abastecer nuestros fondos con aquello que las casas de discos no pueden darnos. De lo contrario nos limitaremos a un mediocre coqueteo con la cultura o a un regodeo con lo conocido».

Miranda añadió que las actuales fonotecas no son tales: «hubiera sido más exacto denominarlas bibliotecas musicales, tal como se hizo en otros países. ¿Por qué no establecer una estrecha relación entre las bibliotecas y las fonotecas?, ¿por qué no rebasar el estrecho campo del disco y hacer que las fonotecas respondan a su nombre?».

Todos los fonotecarios resaltaron su preocupación por las pocas solicitudes de música clásica que realiza el público, hasta el penoso extremo de que el encargado de la Fonoteca de Guadalajara, Ruiz Rojo, tuvo que señalar que, en su localidad, **Pato de goma** y **Chorradas** (de Manolito Royo) son los discos más pedidos. Ante este panorama, se planteó la necesidad de impulsar la función pedagógica de las fonotecas, ya que —hoy por hoy— el acceso de la mayoría de la población a la audición en vivo es muy escaso.

El mismo Ruiz Rojo propuso como posibles canales pedagógicos una serie de actividades que se han realizado con éxito en su fonoteca: audiciones semanales que llenan el vacío motivado por la escasez de audiciones en vivo, ciclos de audiciones comentadas en las que la música es una ilustración del texto del conferenciante, conferencias-audición y música de iniciación para niños. Expuso también su pretensión de editar un boletín fonotecario y de crear una sociedad de amigos de la música, puesto que considera ambas iniciativas como «medios pedagógicos insustituibles para impulsar el conocimiento de la música clásica».

Entender para disfrutar

Dámaso García Fraile propuso romper lo que llamó «antiespectacularidad y frialdad de la audición mecánica mediante la proyección de diapositivas, películas, textos y partituras, todo lo cual puede convertirse en una ayuda fantástica para seguir y disfrutar la obra».

Jacinto Torres, profesor del Conservatorio de Madrid, definió la audición como «un sucedáneo no perverso de la música viva», aunque la libertad y facilidad de empleo la estén convirtiendo en algo obsesivo, en un bombardeo cotidiano que desemboca en caricatura de aquello que intenta reproducir. Torres aseguró que si las audiciones quieren cumplir un papel pedagógico, deben ser «breves, concisas y desmenuzadas, ya que didácticamente es necesario que se interrumpa la obra y se discuta sobre las partes de la misma». Añadió que no es aconsejable señalar al público la significación de la música, puesto que los sonidos tienen sentido en sí mismos. La misión de la fonoteca debería incorporar estas sugerencias y no limitarse a archivar unos documentos, porque «no sólo basta con oír y hacer oír, sino que hay que oír para entender, para disfrutar».

Las referencias a los objetivos pedagógicos de las fonotecas finalizaron con una acusación que Pérez de Arteaga dirigió a RNE: «la programación de Radio Dos es la antítesis de las fonotecas musicales, es la aberración de la educación musical popular. La pobrísima presentación de las obras convierte a Radio Nacional en la antipedagogía galopante, a pesar de que posee verdaderos tesoros documentales».

La Administración comienza a sensibilizarse sobre el problema de fonotecas y ediciones sonoras.

FOTOS: PACO TUR.



Ruiz Tarazona, el director de RITMO, Rodríguez Moreno, y González Guerra.



Schiller PIANOS

**Belleza
y ritmo
en sus venas.**

VEALOS EN :
Barcelona
IBERMUSICAL
GRAN VIA, 496

Madrid
RINCON MUSICAL
Pza. DE LAS SALESAS, 3

Valencia
CENTROMUSICA
GUILLEM DE CASTRO, 13

Y en las tiendas especializadas
de toda España.

SOLICITE INFORMACION EN
centromúsica/s.a.
Tel. (96) 3514477



¿Computerización o exotismo?

«Las fonotecas tienen que ser operativas. Pensar en su creación sin dotarlas de un sistema informático es algo aberrante». Esta fue la opinión de Fernando Rodríguez Polo, director de la compañía de importación Ferysa, quien rebatió los criterios de organización excesivamente bibliotecarios propuestos por Fátima Miranda.

Rodríguez Polo aseguró que con dos millones de pesetas una fonoteca puede quedar completamente computerizada. Se superarían así las insuficiencias del sistema manual, que «genera un gran número de subfichas y mantiene ocupada a buena parte de la plantilla. En cambio, si la fonoteca dispone de un sistema informático basta que una o dos personas dediquen media hora diaria a la catalogación para que ésta se mantenga plenamente actual». La computerización permitiría establecer estadísticas de demanda, calcular la vida media de los soportes (discos y cassettes) y ejercer un control sobre las novedades recibidas.

Alfredo Orozco, experto en sonido, acotó los peligros que pueden surgir de un excesivo gusto por la adquisición de material técnico futurista, «esotérico». Recordó que hay muchos equipos vanguardistas, de precios escandalosos, que a la hora de la verdad resultan menos efectivos que los materiales más modestos: «es preferible obtener una reproducción sonora fiel, sin efectismos ni falsas grandilocuencias». A título de recomendación indicó tres o cuatro marcas de equipos que él considera idóneos para instalar en las fonotecas.

Por lo que se refiere a los soportes, Fátima Miranda opinó que los discos nunca deberían utilizarse como material de uso cotidiano: «tendrían que considerarse matrices y trasladar su contenido a varias cassettes, que serían el

soporte utilizado por el público». Manuel Embuena, ingeniero de sonido, replicó que «si lo que se quiere es calidad, resulta imprescindible facilitar los discos al usuario. Además, un puesto de disco cuesta sesenta mil pesetas, mientras que el de una cinta alcanza las trescientas ochenta mil. La utilización excesiva de cintas me parece algo ridículo: sería igual que si en una biblioteca se fotocopian los libros para no estropearlos; otra cosa son los ejemplares raros».

«El sesenta por ciento de los fondos deberían estar destinados a archivar música clásica, y el cuarenta por ciento

restante a otro tipo de grabaciones». Esta fue la sugerencia lanzada por Concha González, directora de la Biblioteca de Zamora, Fátima Miranda se encargó de precisarla; a su parecer, ese cuarenta por cien de fondos no destinados a música clásica debería distribuirse así: doce por cien, jazz; diez por cien, folk; tres por cien, idiomas; el pequeño porcentaje restante podría incluir, entre otras cosas, conferencias de especial interés para el mundo musical.

Del lujo al fraude

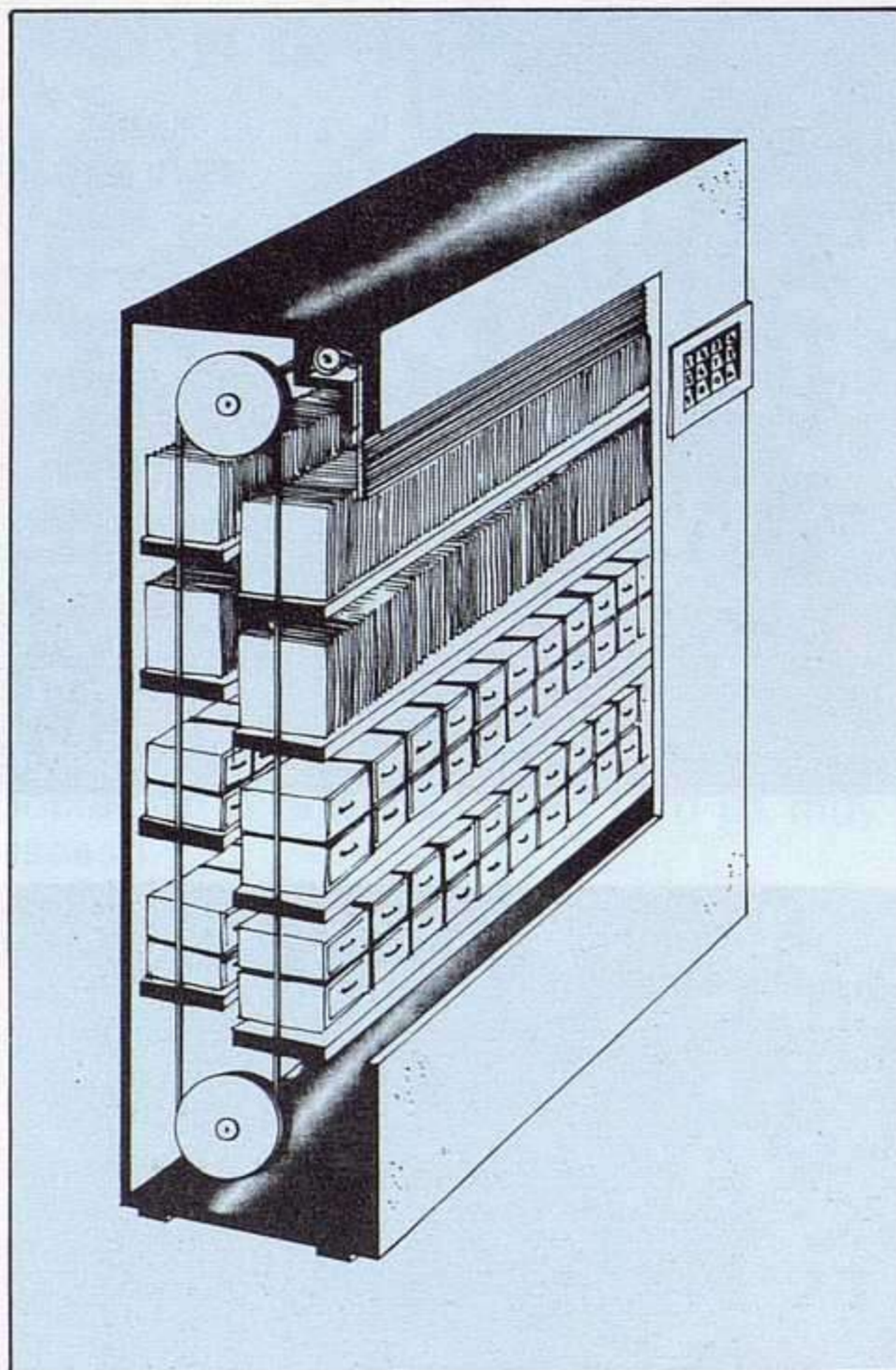
«A estas alturas la grabación sonora está considerada por nuestras leyes como un lujo, aunque los poderes públicos se conciencian cada día más sobre su valor didáctico. Hay que difundir la idea de que los fonogramas son cultura y, por tanto, debe concedérseles la misma atención que a otros canales del saber», afirmó Carlos Grande, director de la Asociación Fonográfica y Videográfica Española. El subdirector de Ediciones Sonoras respondió que el Ministerio de Cultura está dando la batalla para que Hacienda vea con buenos ojos la exención tributaria de ciertas grabaciones.

Varios expertos trasladaron el tema de «la grabación como lujo» a otro ámbito: el del público. «La debilidad de la demanda impone su ley —afirmó el empresario Mariano Zúñiga—. Las grabaciones españolas son tan buenas como las extranjeras, pero el problema no se plantea a nivel de calidad, sino de culturización». Recordó que sólo en un treinta y dos por ciento de los hogares españoles se utiliza material fonográfico, y que únicamente un cinco por cien de esas familias escucha música clásica.

Por el camino de la culturización se lanzó la propuesta de que RNE enviara programas grabados a los colegios públicos. El director del archivo de la emisora estatal remitió la sugerencia a la Subdirección General de Ediciones Sonoras.

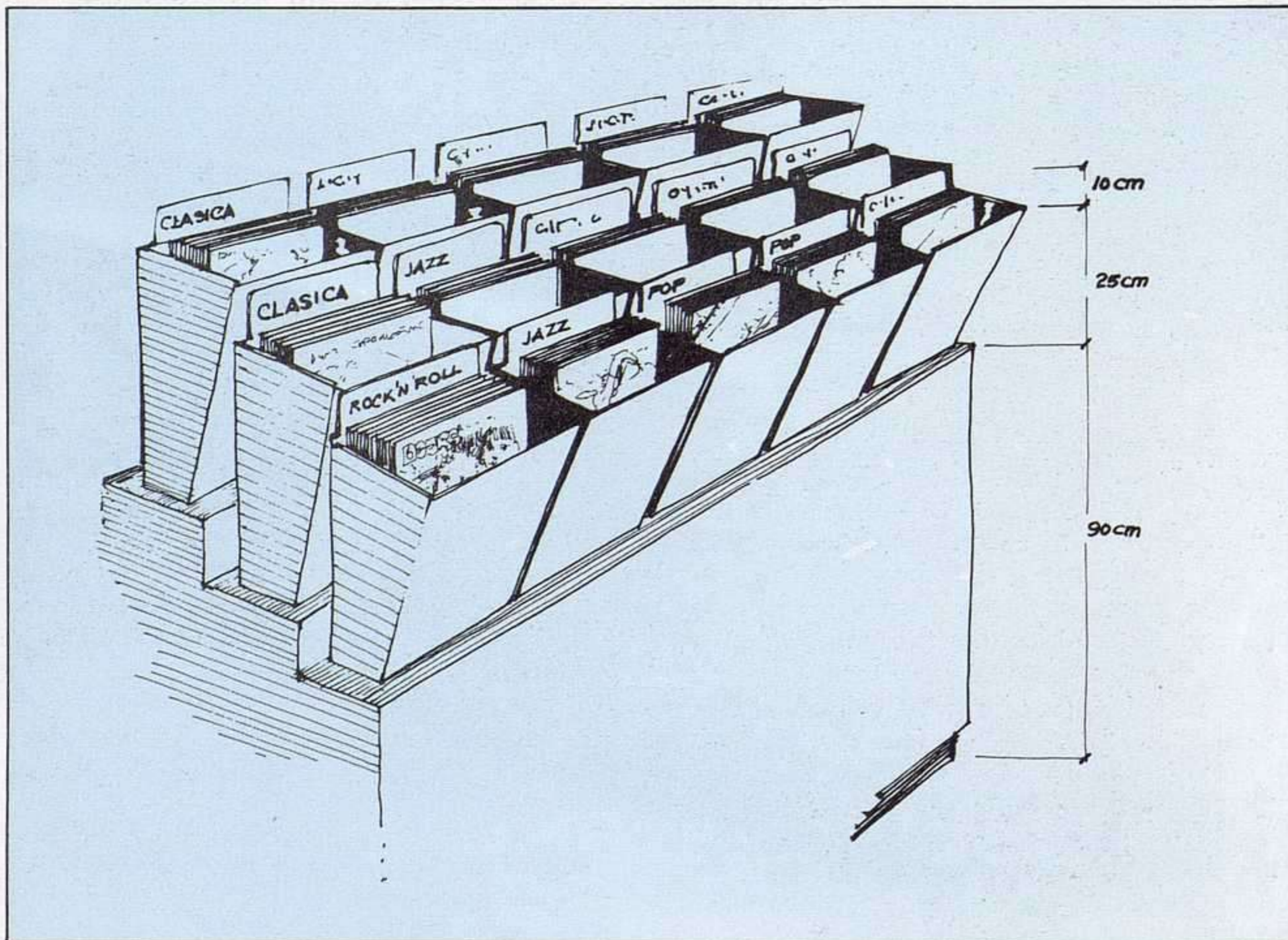
«Los productores de fonogramas están atravesando un período de crisis aguda motivada no sólo por el fraude profesional (lo que popularmente se conoce como «piratería») sino, sobre todo, por el daño que para la industria supone la grabación privada, hecha en casa». Estas palabras de Carlos Grande revelaron la existencia de una auténtica economía subterránea en relación con las reproducciones fraudulentas, lo cual agrava el cáncer crónico de nuestra industria fonográfica. Los ponentes y comunicantes llegaron a la conclusión de que, al carecer de ánimo de defraudar y de propósito de lucro, no debe considerarse como ilícito el acto de copiar fonogramas para uso privado. Sin embargo, quedó sin definirse claramente el alcance que, a efectos de fraude, podría tener el préstamo de grabaciones por parte de las fonotecas.

En el futuro, la calidad de los fonogramas que salgan al mercado quizá sea controlada por la Administración del Estado. Al menos, el Subdirector de Ediciones Sonoras afirmó que asumía la propuesta hecha a este respecto por el director de la Biblioteca de León.



Archivador propuesto por Fátima Miranda para utilizar en las fonotecas.

Colocación idónea de los discos, según Fátima Miranda.



DIBUJOS: ANTONIO TORTOSA SOLER.

El seminario se clausuró con la lectura de las conclusiones y la celebración de un cóctel, actos a los que asistió Jaime Salinas, Director general del Libro y Bibliotecas.

Resumen de las conclusiones

- 1.— El Ministerio de Cultura debe intensificar la política de fomento y apoyo a la edición sonora, procurando que esa labor tenga la debida repercusión en los medios de comunicación social.
- 2.— Es necesario crear un sistema de información destinado al usuario de las fonotecas. El Ministerio podría asumir esta tarea, o apoyar a la edición privada.
- 3.— El Ministerio debe tener en cuenta el actual peligro de pérdida que afecta a muchos fonogramas, y evitarlo en lo posible mediante la canalización de ayudas y exenciones tributarias a los autores españoles, como sucede en Brasil.
- 4.— El fraude es un problema acuciante que el Estado debe eliminar, pero con la salvedad de que no se consideren ilícitas las grabaciones particulares para uso propio.
- 5.— La falta de personal conlleva la infrautilización de las fonotecas, por lo que el Seminario recomienda que se establezca una plantilla mínima de tres miembros, compuesta por un titulado superior, un técnico de sonido y un auxiliar.
- 6.— Se solicita del Ministerio de Cultura que los fondos sonoros de la Biblioteca Nacional obtengan el reconocimiento de Fonoteca Nacional. Esta consideración permitiría centralizar la tarea de elaborar una catalogación unificada, válida para todas las fonotecas del país.
- 7.— La Subdirección General de Ediciones Sonoras y el Ministerio de Cultura deben establecer una estrecha colaboración tendente a eliminar las deficiencias de cultura musical que se observan en el sistema educativo español.
- 8.— Aún reconociendo la insustituible importancia de la audición en vivo, el sonido grabado se presenta como un cauce de enriquecimiento cultural adecuado en una sociedad de tan mínima educación musical como la nuestra.

Ponencias y comunicaciones

Ponencia 1

La importancia de la edición sonora en el ámbito de la cultura actual, por Luis Sagi-Vela, Presidente del Consejo de Administración de EMI-ODEÓN. Moderador: Pablo López de Osaba, Director del Conservatorio de Cuenca.

Comunicaciones:

La edición de la palabra grabada, por Pedro Porta.

Algunas aplicaciones del sonido grabado, por Luis Sagi-Vela.

Aspectos comerciales de la edición fonográfica, por José María Cámara.

Problemática de la edición del fonograma de música clásica en nuestro país, por Carlos Villanueva. Expuesta por Antonio Rodríguez Moreno.

Aspectos de la crítica discográfica, por José Luis Pérez de Arteaga.

Ponencia 2

La protección jurídica del fonograma, por Carlos Grande Renales, asesor gerente de la Asociación Fonográfica y Videográfica Española. Moderador: Enrique Gimbernat, catedrático de Derecho Penal de la Universidad de Alcalá de Henares.

Comunicaciones:

La presencia de la producción discográfica del mercado exterior en el catálogo español, por Fernando Rodríguez Polo.

Ponencia 3

La fonoteca como unidad de conservación y difusión cultural, por Concha González Díaz, Directora de la Biblioteca Pública-Casa de Cultura de Zamora, y Sonsoles Vallina, encargada de la Fonoteca Pública de Zamora. Moderador: Damaso García Fraile, profesor de Historia de la Música de la Universidad de Salamanca.

Comunicaciones:

Ideas para la creación de la Fonoteca Nacional, por Nieves Iglesias.

El personal técnico de las fonotecas: necesidades mínimas, por Concha González Díaz.

Datos sobre experiencias recogidas en una fonoteca, por Carlos Álvarez Espejo.

La Fonoteca como catalizador y centro de documentación e información de las redes de distribución discográfica, por Carlos Villanueva.

Ponencia 4

Organización y funcionamiento de la fonoteca. Parte primera: **Los fondos documentales de la fonoteca, naturaleza y tratamiento**, por Fátima Miranda, encargada de la Fonoteca de la Universidad Complutense.

Comunicaciones:

Adquisición y tratamiento centralizado de los fondos de las fonotecas, por Sonsoles Vallina.

Catalogación mecanizada de la producción nacional y su actualización, por Fernando Rodríguez Polo.

El archivo de la palabra, por Arturo González Guerra.

Ponencia 4

Organización y funcionamiento de la fonoteca. Segunda parte: **Los medios técnicos de las fonotecas: equipo y material específico**, por Alfredo Orozco. Moderador: Hipólito Escolar, Director de la Biblioteca Nacional.

Comunicaciones:

Nuevas tecnologías en medios electroacústicos, por Manuel Embuena Barbero.

Tratamiento y utilización del equipo y material de una fonoteca, por Rafael-Juan Poveda Jabonero.

El equipo de la Fonoteca Pública de Zamora: estudio y experiencia, por Ernesto Guerrero Gañán.

Ponencia 5

La audición fonográfica; su papel en un plan de educación popular, por Jacinto Torres, profesor del Conservatorio de Madrid. Moderador: Emilio Casares, Catedrático de Historia de la Música de la Universidad de Oviedo.

Comunicaciones:

Una controversia: música grabada - música en vivo, por Antonio Armet Xiol.

Orientaciones sobre un plan de audiciones comentadas, por José Antonio Ruiz Rojo.

Consideraciones sobre la educación popular a través de la edición sonora, por Juan José Fuentes Romero.

La crisis de las audiciones musicales en vivo, por Dámaso García Fraile ■

YAMAHA

prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales



Importador:

HAZEN

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

La «Miscelanea Samuel Rubio»

UN PULSO DE LA MUSICOLOGÍA ESPAÑOLA

Cuando me disponía a escribir la recensión del número de la «Revista de Musicología» dedicado al Padre Samuel Rubio como homenaje en su setenta cumpleaños, para la sección «Crítica de Libros» de RITMO, me percaté que la im-

portancia de este volumen exigía un tratamiento diverso del habitual en esta sección, ya que, como digo en el título constituye un auténtico PULSO de la Musicología española actual.

Por José López-Calo

Por ese motivo le he dado la forma de artículo. Pero, a fin de que se comprenda mejor el contenido, y también para rendir un justo tributo a los autores de las contribuciones que constituyen esta **Miscelánea**, y aún a la Sociedad Española de Musicología, que la hizo posible, expondré en primer lugar los títulos de los artículos y resumiré su contenido, añadiendo, si es el caso, algunos comentarios críticos; para hacer, a continuación, unas consideraciones de índole más general, que son las que constituyen la crítica propiamente dicha del volumen y el sentido de PULSO que yo creo que tiene esta **Miscelánea** respecto de la Musicología española actual.

Después de la dedicatoria y una fotografía del Padre Rubio, se encuentra la presentación (**Razones de un homenaje**) por el director de la Revista (págs. 5-6), el artículo **Samuel Rubio en la Musicología española** (págs. 9-15), por Ismael Fernández de la Cuesta, en que se centra magistralmente la obra del Padre Rubio dentro de la Musicología española; sigue una carta de Robert Stevenson en la que hace grandes y bien merecidos elogios del Padre Rubio; finalmente, dentro de lo que en el volumen se llama **Samuel Rubio: su obra**, está el largo estudio de Luis Hernández: **Samuel Rubio: una vida para la música. Estudio bio-bibliográfico** (págs. 21-101): después de un esbozo biográfico y unas notas sobre la obra del Padre Rubio en general, comienza la monumental **Bibliografía anotada** (págs. 28-100), que constituye el estudio más completo que se pudiera desear sobre la obra musicológica del Padre Rubio, clasificada por géneros (libros, artículos, ediciones de música antigua...) y, dentro de cada género, por orden cronológico. Concluye esta primera parte del volumen con una breve **Semblanza ambiental del P. Samuel Rubio**, por Vicente Pérez Jorge (págs. 103-106).

En la pág. 107 comienzan los «Estudios-homenaje», por orden alfabético de autores. Pedro Aizpúrua en **El valliso-**

letano Francisco de Montanos (s. XVI), teórico musical y polifonista (págs. 109-120) recoge los principales datos sobre ese autor y su obra, con claridad y seguridad en la información, aunque ésta se queda un poco corta: en el archivo de la catedral de Valladolid hay más datos acerca de Montanos, y, sobre todo, queda incompleta la lista que ofrece en las páginas 109-110 acerca de los autores que citan a Montanos; pero se trata de un trabajo de síntesis muy de apreciar. Raúl Arias del Valle en **La no jubilación del maestro Furió** (págs. 121-133) recoge toda la documentación fundamental del paso por Oviedo del trotamundos Pedro Furió, incluida su defunción allí, y copia además una lista de obras compuestas por él en Oviedo. María del Rosario Álvarez Martínez, siguiendo sus trabajos en torno a los instrumentos musicales antiguos, habla (págs. 135-141)



Samuel Rubio.

de **El arpa cromática en la España medieval**, un estudio muy interesante, pero que necesitará mayor profundización, para ver si se corroboran o desmienten las suposiciones de la autora. El artículo

de José Enrique Ayarra Jarne (**Carta de Tomás Luis de Victoria al Cabildo sevillano**, págs. 143-148) es más importante de lo que su título parece sugerir, pues se trata de una carta escrita toda ella por Victoria, de la que se ofrece un facsímil perfecto; varias acotaciones del autor sobre inventarios de libros de polifonía en la catedral sevillana, etc., aumentan el interés del hallazgo y su publicación; cartas semejantes a la publicada se recibieron, de Victoria y de otros polifonistas y compositores españoles, en otras muchas catedrales, pero, que yo recuerde, en ninguna se encuentra una autógrafa de Victoria. Manuel Barra Rodríguez en **El órgano de la parroquia de Bornos (Cádiz)** (págs. 149-164) publica la documentación referente a la construcción de ese órgano entre 1780 y 1782 por el organero José Antonio Morón y las mejoras introducidas posteriormente. Pedro Calahorra, siguiendo sus estudios monográficos sobre la música en Aragón, publica un extenso artículo, **El órgano que en 1469 donó el arzobispo don Juan I de Aragón a su catedral de San Salvador la Seo - de Zaragoza** (págs. 165-212), al que, por su gran extensión y complejidad, añade un «esquema» al comienzo, que abarca dos páginas; Calahorra no se limita a los documentos directamente relacionados con este importante órgano, sino que los completa con varios capítulos sobre la catedral zaragozana, el arzobispo don Juan I de Aragón, el organero Juan Jiménez, que construyó ese órgano, sobre «*la organería aragonesa en los siglos XIV y XV*» y, finalmente, sobre «*organeros extranjeros en España en el s. XV*», para concluir con un apéndice documental en que se presentan los dos documentos fundamentales sobre ese órgano y dos fotografías del estado actual de las fachadas del mismo; en resumen, un estudio, fruto de muchos años de trabajo, que será muy importante cuando se trate de hacer esa historia del órgano español que tanto se echa de menos. José Climent en **Juan Cabanilles. Putualizaciones biográficas** (págs. 213-221) ofrece, en efecto, varias puntualizaciones acerca de algu-

nos detalles de la vida y la obra del organista valenciano (nombre, datos biográficos, ambiente, obras...). El artículo de María A. Ester Sala (**Algunos datos biográficos de Carlos Baguer (1768-1808), organista de la catedral de Barcelona**, págs. 223-251) es más de lo que se anuncia en el título: ante todo, ofrece los datos biográficos fundamentales de Carlos Baguer, pero no se limita a eso, sino que los enmarca en su contexto histórico y cultural; por supuesto, esos datos deben integrarse con los que ofrecen los documentos de otras catedrales (por ejemplo, los de la de Granada de la oposición a maestro de capilla de 1796, entre los que hay una interesantísima, y detallada, autobiografía, autógrafa...), lo que, sin embargo, no resta valor alguno al estudio presente. María del Carmen García-Matos continúa sus estudios en torno a los instrumentos populares españoles con **La turuta, instrumento pastoril de un pueblo de Extremadura** (págs. 253-270), instrumento que describe con mucho detalle, sobre todo en los gráficos. **La capilla de música de la catedral de Sigüenza en el siglo XVI. Ordenación del tiempo musical litúrgico: del Renacimiento al Barroco** de Louis Jambou (págs. 271-298), se destaca de la generalidad de los artículos de este volumen por una más amplia visión del tema que estudia y una más completa bibliografía; es un trabajo verdaderamente de alcance muy superior a los límites de esa catedral, teniendo un significado general para toda la música catedralicia peninsular, pues lo que él dice de Sigüenza se puede aplicar a las demás catedrales españolas. El artículo de Beryl Kenyon de Pascual, **Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del s. XVIII** (págs. 299-308), es una recopilación de anuncios publicados en los periódicos madrileños de la segunda mitad del siglo XVIII, que compensa el trabajo que sin duda ocasionó a la autora, pues ofrece numerosos datos del mayor interés sobre instrumentos de esa época; este artículo es continuación de uno que ya había sido publicado en un número anterior de la misma revista y parece que continuará todavía; está dedicado a los instrumentos de cuerda sin arco; la lista cronológica de los anuncios está acotada con importantes notas de la autora. El artículo de José María Lloréns Cisteró, **La música «a capella» en la capilla pontificia durante los pontificados anteriores a Paulo III** (págs. 309-327) es el único de todo el volumen que no se refiere a un tema hispánico; la impresionante erudición, habitual en los estudios de José María Lloréns, vuelve a brillar aquí, en un tema de alcance universal, que él hace todavía más universal por la profundidad con que lo trata, pues toca puntos fundamentales de la historia de la música. Jesús Muneta da, en **Apuntes para la historia de la música en la catedral de Albaracín (Teruel)**: los

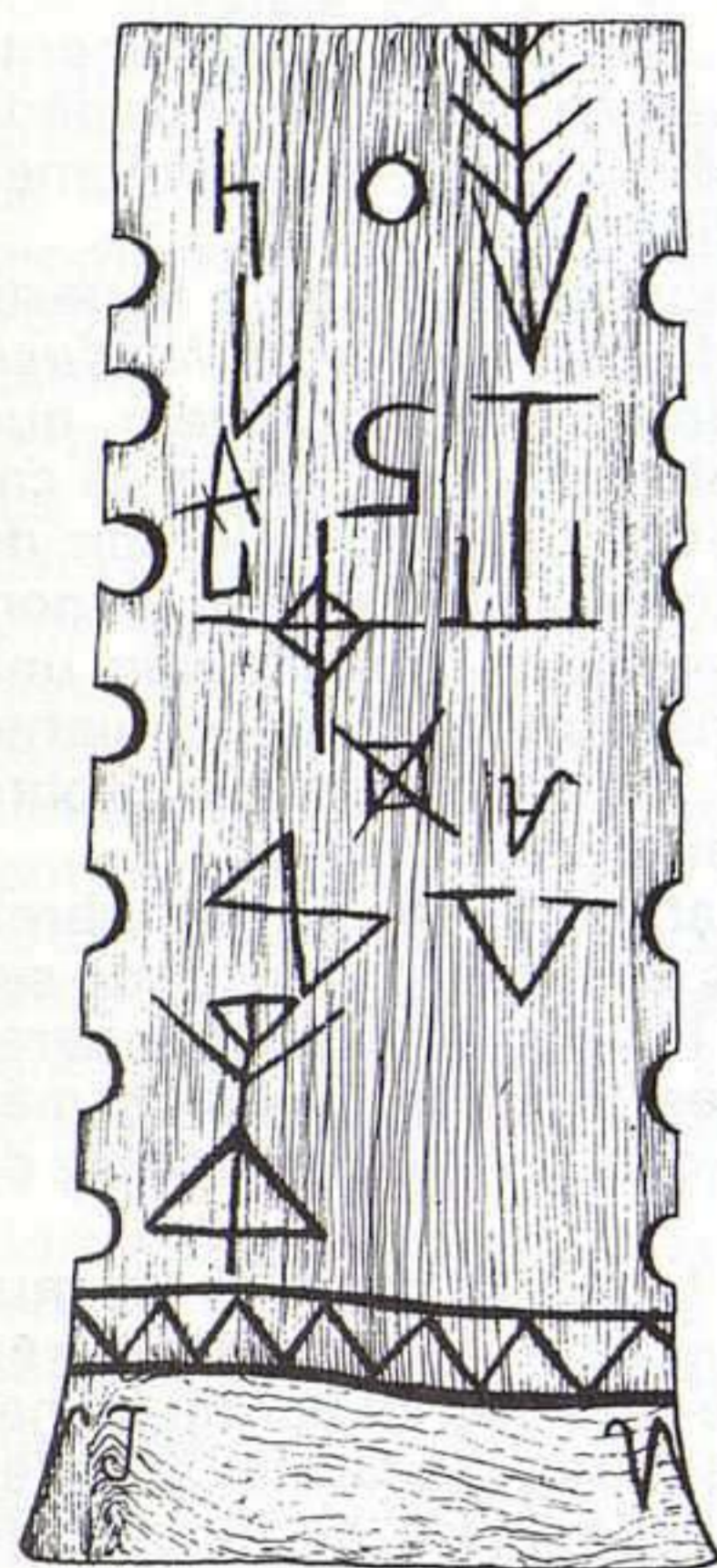
maestros de capilla y organistas (págs. 329-371), una lista completa de los maestros de capilla y organistas de la catedral de Albaracín, para lo que recorrió, con toda diligencia, las actas capitulares de la misma, además de utilizar otras fuentes bibliográficas que ofrecen datos sobre los músicos estudiados. Rafael Pérez Arroyo en **Los instrumentos renacentistas de la catedral de Salamanca: cromornos y bombardas** (págs. 373-422) hace una descripción exhaustiva, no sólo de esa sensacional colección de instrumentos de la primera mitad del siglo XVI recientemente descubiertos, con todos los detalles apetecibles en su descripción técnica, sino que también añade las listas de los demás instrumentos conocidos de los constructores alemanes de los mismos, para lo que maneja una bibliografía también muy abundante (aunque con importantes lagunas, precisamente de obras en español); sin duda, esa colección está llamada a desempeñar un importante papel en el conocimiento real de los instrumentos del siglo XVI. El artículo de Dionisio Preciado, **Miguel Navarro, un polifonista que se hizo ermitaño** (págs. 423-456), no se corresponde, exactamente, al título, pues la mayor parte del artículo está dedicado a otros maestros de capilla y organistas de la catedral de Calahorra, con datos tomados de las actas capitulares de esta catedral y de otras fuentes, con la exactitud habitual en el P. Preciado. María Carmen Rodríguez Suso en **Sobre la formación de un grupo de músicos ilustrados en el País Vasco (Bilbao, 1725-1740)** (págs. 457-489) ofrece un trabajo particularmente interesante, pues en su primera parte traza un panorama general de la música en la sociedad vasca hacia fines del siglo XVIII y comienzos del XIX que se sale de lo estrictamente personal o local, de limitado alcance, que es la tónica general de estos estudios; ella misma dice que se trata de ideas provisionales, y así es, en efecto, pues algunas de ellas deben ser matizadas (puedo, por ejemplo, informarla desde aquí que de Oxinaga poseo yo, desde hace muchos años, una importante cantidad de música de tecla desconocida, que cambia varios de los presupuestos sobre los que ella se basa), pero no por eso dejan de ser una aportación fundamental al conocimiento de nuestra música; la segunda parte consta de unas breves biografías de los autores estudiados. Lothar Siemens Hernández en **A propósito de dos nuevas versiones del núm. 6 de la «Pastorada»** (págs. 491-495) añade nuevos datos al libro que recientemente publicó en colaboración con Maximiano Trapero. José Sierra en **La música en El Escorial, según el P. José de Sigüenza** (págs. 497-520) reproduce, con breves comentarios, los párrafos de la **Historia de la Orden de San Jerónimo** del Padre Sigüenza. Margarita Soto Viso y Xoán M. Carreira, en **Dos piezas para violoncello y piano de Andrés Gaos Berea**

Ilustraciones que aparecen en los artículos de este tomo de la «Revista de Musicología». ARRIBA, IZQUIERDA, carta autógrafa de Tomás Luis de Victoria, del artículo de José Enrique Ayarra. ARRIBA, DERECHA, detalle de bombardas y de cromorno, del artículo de Rafael Pérez Arroyo. DERECHA, página primera de «El Borracho Burlado», del artículo de José María Zapirain Marichalar. ABAJO, primeros compases de «Humoresque», de Gaos, del artículo de Soto Viso y Carreira.

(1874-1959) (págs. 521-528) hacen una breve semblanza biográfica de ese violinista y compositor, con catálogo de sus obras, a continuación de la cual analizan la «estética de su música», en unos párrafos breves, pero que contienen importantes ideas acerca de la música del autor estudiado y, finalmente, presentan, en fotografía, los comienzos de ambas composiciones. **Domingo Crisanto Delgado (1806-1858), músico canario, organista en la catedral de San Juan de Puerto Rico** (págs. 529-540), de Lola de la Torre, es una biografía completa de este músico, hecha con abundante documentación de primera mano, que incluye la lista de sus obras; pero es mucho más, pues ofrece datos del mayor interés para conocer importantes facetas de la vida musical canaria en el siglo pasado. El artículo de Daniel S. Vega Cernuda (**En torno a la cronología del «Congaudeant Catholici»**, págs. 541-563) es más, mucho más, de lo que dice el título: es un análisis MUSICAL, realizado en profundidad, como el autor ha hecho en otro artículo —que considero modélico— sobre ciertos aspectos del **Códice de Las Huelgas**; lástima grande que la transcripción que él utiliza sea falsa, por prescindir completamente del problema rítmico, lo que lleva al autor a conclusiones que juzgo equivocadas (lo cual no quita valor a este estudio, que deberá ser tenido presente al momento de volver sobre tan debatida composición; puedo también comunicar desde aquí a Daniel Vega que investigaciones posteriores a la bibliografía que él utiliza han permitido fijar con mayor precisión la fecha de copia del **Congaudeant**). Carlos Villanueva, en **Unas oposiciones a organista en la catedral de Mondoñedo (Lugo)** (págs. 565-569), ofrece algunos documentos sobre las oposiciones a organista de la catedral de Mondoñedo celebradas entre 1860 y 1862, y que tienen relación con dos músicos gallegos, Pascual Veiga y Juan Montes. José María Zapirain Marichalar en **«El borracho burlado» del Conde de Peñaflorida** (págs. 571-580) da cuenta de esa obra, su autor y el ambiente en que se representó, así como de su reciente redescubrimiento y puesta en escena. El último artículo del volumen, **Testamento de Miguel de Echarren el maestro de capilla Miguel Navarro (+1627)**, págs. 581-585, de Claudio Zudaire, además de copiar el documento que se anuncia en el título, hace una breve relación de los pleitos que ocasionó. Después de esta enumeración analítica, paso a hacer algunas consideraciones de orden más genérico y de conjunto. Lo primero que llama la atención es el cuidado del volumen, mérito, sin duda, del director de la revista: exquisita presentación, esmerada corrección de pruebas, índices detallados, etc. Y, por encima incluso de esos aspectos externos, el esfuerzo grande que el director y todos los que escribieron los artículos realizaron para ofrecer al gran musicólogo que

es el Padre Rubio —verdaderamente maestro de cuantos en España nos dedicamos a la Musicología— un volumen de estudios digno de él. Esto nos lleva de la mano a la parte más positiva de este «pulso de la Musicología española contemporánea» que es esta **Miscelánea**: que España es capaz de ofrecer un grueso volumen de trabajos musicológicos de gran importancia, que, sin duda, constituyen una aportación considerable al conocimiento de la ciencia musical española, sobre todo en su vertiente histórica. Pero si se ahonda más se descubren otros aspectos que distan mucho de ser tan positivos. Incluso algunos me parecen alarmantes. He aquí los dos más significativos, que constituyen la raíz de los demás: En primer lugar, se observa en muchos de ellos —y aun probablemente en la mayor parte— lo que se podría llamar FALTA DE GLOBALIDAD: se trata a veces incluso de cuestionillas de detalle, de un dato —o muy poquitos datos, que para el caso es lo mismo— sobre tal o cual compositor, sin un intento de estudio de conjunto, de visión de eso que he llamado GLOBALIDAD; por supuesto, hay varias contribuciones que no caen bajo esta crítica: las de Barra Rodríguez, de Kenyon de Pascual, de Lloréns, de Muneta, por citar sólo un grupo de ellas; pero éstas, desgraciadamente, constituyen un número no demasiado numeroso; las que más abundan son las otras. En general, predomina masivamente la nota localista. Visiones de conjunto, como la de la introducción del estudio de Rodríguez Suso, que plantea problemas de sociología musical que tienen valor, no solamente para el ambiente vasco a que ella directamente lo refiere, sino también a otras regiones españolas, son, verdaderamente, excepciones. Esto es triste y preocupante. Y debería hacer reflexionar a los responsables de la Sociedad Española de Musicología y de su revista, para ver de buscar un remedio y tratar de encauzar los esfuerzos de los jóvenes musicólogos españoles por derroteros que hicieran que la Musicología española pesara más en el mundo. Naturalmente, todo esto no tiene nada que ver con la especialización, que ya se entiende que es indispensable; en este sentido trabajos tan especializados como los de Alvarez Martínez, García-Matos, Kenyon de Pascual o Pérez Arroyo —por citar a un grupo homogéneo de ellos— no sólo no son criticables como localistas o partidistas, sino que son ellos los que verdaderamente hacen avanzar la ciencia, si bien en el limitado aspecto en que cada uno de ellos se mueve. Lo que quiero decir es que en los estudios de este volumen falta, en general, una visión de conjunto, estudios que aborden cuestiones fundamentales —biográficas, estéticas, sociales, etc., etc.— de autores importantes, en vez de limitarse a un detallito o poco más. El caso de dos artículos sobre un mismo compositor,

Musicología



ARRIBA, la turuta grabada vista en desarrollo, ilustración del artículo de Carmen García Matos.
DERECHA, portada de la «Revista de Musicología», en homenaje al Padre Samuel Rubio.

cada uno de los cuales se centra en un documento concreto referente a ese músico, pone de manifiesto el extremo a que puede llegar esta orientación actual de los estudios musicológicos en España.

Aún hay más: esos dos estudios a que acabo de aludir consituyen también la más evidente manifestación de otro aspecto negativo de esta tendencia que estoy comentando: ambos prescinden de la biografía completa de ese autor, recientemente aparecida, que, naturalmente, publica ambos documentos, y otros muchos más, y que, si bien salió a luz a comienzos de este año, cuando seguramente esos dos artículos estaban ya escritos, lo fue, sin embargo, cuando se estaba a tiempo de incluir al menos sendas notas de referencia. Desgraciadamente, deficiencias parecidas están muy lejos de ser exclusivas de esos dos artículos: ya en algunos hice una alusión a lo incompleto de la bibliografía; no fui más explícito por razones fácilmente comprensibles, pero en algunos casos se intenta simplemente descubrir lo que ya está descubierto hace años; y en algún caso concreto, en que se publica ese DETALLITO de que hablaba antes, se prescinde de citar el estudio de todo ese problema, o de toda esa biografía, o de toda esa catedral, que estaba publicado antes de que se redactara el correspondiente artículo de este volumen. En todos esos casos, una de dos: o quienes escribían esos artículos ignoraban lo publicado, o lo conocían; si lo ignoraban, y eso es grave; pero si lo conocían —y al menos en algún caso me consta que lo conocían— es mucho peor, pues significa que los «tiquis-miquis» personales

prevalecen sobre la seriedad científica que parece debiera presidir este tipo de estudios. Algunos hasta parecen desconocer el **New Grove**. ¿Y qué decir del caso extremo de que alguno de los artículos que aquí aparecen no es inédito, sino que ya había sido publicado antes en otra revista, como se puede ver en este mismo volumen...? Verdaderamente, esto es el colmo de la falta de seriedad profesional.

Hay un segundo aspecto negativo fundamental en esta corriente que, según se desprende de este volumen, priva actualmente en los estudios musicológicos españoles: salvo contadísimas excepciones, no se estudia la música misma, sino datos históricos acerca de la música, y sobre todo de los músicos (1).

Eso sí que es grave, pues denota que la Musicología española se queda un poco en lo exterior, sin penetrar en la música misma. Esos estudios biográficos son, sí, necesarios, para enmarcar adecuadamente la obra de un compositor. Pero lo que verdaderamente importa es la obra misma, la música, para la que las biografías no son más que un camino, un paso preliminar. Sé muy bien que se me podría replicar que yo soy quizá quien más biografías de músicos españoles llevo publicadas —fuera, naturalmente, de los musicólogos que han redactado diccionarios—. Pero, por una parte, esas biografías mías — que, Dios mediante, pienso continuar dentro de muy breve tiempo — las publiqué siempre en forma de series, y por tanto constituyendo parte orgánica de una obra más amplia; y, por otra, siempre añadía a las biografías estudios históricos centrados en la música de esos autores. Por

supuesto, las biografías son imprescindibles, pero biografías completas, no una que otra anécdota suelta; y siempre con vistas a la música, que es lo que verdaderamente cuenta. ¡Y quedan tantos temas estrictamente musicales por tratar...! El hecho mismo de tratarse de un homenaje al Pedro Rubio hace más sensible esta falta de atención a la música, pues él siempre orientó hacia ella sus estudios y publicaciones, marcando un camino seguro a la Musicología española. Ojalá que los que nos proclamamos discípulos suyos sepamos seguir su ejemplo.

Naturalmente, para realizar todo eso hace falta saber más que leer un documento: hay que saber transcribir y analizar música de otros tiempos; hay, incluso, que pasar muchas horas sobre las partituras, conocer bien la técnica y la estética musicales de cada época; y, sobre todo, hay que saber romper con la rutina de seguir por caminos que, por lo trillados, resultan fáciles. Pero es necesario que la Musicología española, si ha de estar a la altura a que debe aspirar estar en el concierto de la Musicología mundial, cambie de orientación y se decida a afrontar esos estudios de más envergadura. Basta abrir cualquier revista musicológica europea o americana y compararla con lo que entre nosotros se hace, para ver de un golpe la distancia a que estamos todavía. Así, pues, es necesario que nos decidamos a afrontar los estudios técnicos, estéticos, estilísticos, sociológicos, etc., sin dejar, por supuesto, los puramente biográficos, en cuanto que sean necesarios para llegar a ellos. Y, elevando todavía más nuestros ideales, es necesario afrontar estudios de carácter universal —da pena ver que en todo este imponente volumen sólo dos estudios son de temas no estrictamente nacionales (y aun la mayor parte ni siquiera nacionales, sino meramente locales, algunos de un localismo muy AUTONÓMICO): el de Lloréns y, una vez más, el de Vega Cernuda.

Mientras no superemos los dos escollos fundamentales que aquí he señalado, haremos, simplemente, Musicología casera.

(Las páginas 587-614 contienen la bibliografía musicológica del año 1982, preparada por el Instituto de Bibliografía Musical, y las 615-630 los índices) ■

NOTA

(1) Esas excepciones son exactamente tres: los artículos de Siemens Hernández, de Soto Viso-Carreira y de Vega Cernuda. Sobre todo este último merece destacarse de modo particular, por la profundidad y competencia técnica con que estudia un tema tan difícil y de alcance universal; lástima que, como ya queda dicho, hubiera utilizado una transcripción que, por prescindir del ritmo, falsea la composición («En el principio existía el ritmo», que decía Hans von Büllow), retrocediendo más atrás incluso que el Padre Prado o que Peter Wagner; pero eso no disminuye el mérito del estudio de Vega Cernuda, si bien no veo cómo se puede aplicar a un estilo conceptos y terminologías de la música posterior. También se podría incluir entre las excepciones —verdaderamente honrosas— la síntesis que Fernández de la Cuesta hace de la posición del Padre Rubio en la Musicología española y de su trayectoria científica, síntesis que ya he calificado de magnífica.

Max Bragado Darman

La música española, a Estados Unidos



MAX BRAGADO DARMAN Y LA CLASIC CHAMBER ORCHESTRA

Por Javier Monjas

Durante los ocho días que transcurrieron del 9 al 16 de octubre pasados, el público de cinco grandes ciudades del Este estadounidense (Boston, Nueva York, Washington, Cleveland y Chicago) tuvo la EXOTICA ocasión de escuchar en concierto un repertorio completamente hispano. Con el patrocinio de distintos entes estatales y privados españoles, una orquesta de jóvenes norteamericanos, la Classic Chamber Orchestra, dirigida por su fundador, el director madrileño Max Bragado-Darman, ofreció una gira que puede ser el prelude de un ambicioso programa de actuación cultural en Estados Unidos si la Administración española da luz verde al proyecto.

La Classic Chamber Orchestra (C.C.O.) interpretó cinco obras orquestales de autores españoles e hispanoamericanos, dentro de la conmemoración del Día de la Hispanidad, y bajo la denominación genérica de «España y las Américas». Ha contado con el patrocinio de los ministerios de Asuntos Exteriores y Cultura españoles, así como con el de la Fundación Banco Exterior de España, la firma Loewe y el de otras distintas entidades que brindaron un apoyo ocasional.

El repertorio presentado estuvo compuesto por **Sinfonietta**, de Ernesto Halffter; **Rapsodia Sinfónica**, de Joaquín Turina; **Concierto para piano, flauta, oboe, clarinete, violín y chelo**, de Manuel de Falla; **Descubrimiento**, del mexicano Carlos Chávez; y **Sinfonía en Si bemol mayor**, del austríaco descendiente de españoles Carlos Ordoñez (1734-1786), sin duda el más desconocido de los compositores programados por la Orquesta y algunas de cuyas obras han sido atribuidas a Joseph Haydn.

La Classic Chamber Orchestra fue creada por Max Bragado en 1981, merced al patrocinio de una empresa privada de Estados Unidos que en un principio financió con diez mil dólares el pro-

yecto. Sus miembros fueron seleccionados por el maestro madrileño entre más de dos mil quinientas cartas y cintas magnetofónicas provenientes de todos los rincones de Estados Unidos, cuando Bragado había recorrido en un auténtico maratón viajero los mejores conservatorios de aquel país. La sociedad fundada con este motivo no tiene fines de lucro, por lo que los donativos están exentos de cargas impositivas.

La mayor parte de la formación artística de Bragado se ha desarrollado en Estados Unidos, y más concretamente en el Institute of Music de Cleveland. En esta institución ha dirigido durante ocho años sus orquestas sinfónica y de cámara, que fueron proclamadas en 1979 las mejores formaciones de estudiantes del país. Precisamente, el nacimiento de la C.C.O. se produce cuando el Institute of Music de Cleveland rechaza el propósito de Bragado de realizar una gira con la Orquesta del Conservatorio, por lo que el español opta por abandonar su cargo y decide crear su propia formación.

Sin embargo, la decisión de crear una orquesta se ve acompañada de un proyecto que Bragado va madurando con vistas a la celebración del V Centenario del Descubrimiento de América para

1992. Su fin principal es la divulgación de la música española e hispanoamericana en Estados Unidos, en evidente diferencia con el conocimiento que de España se pueda poseer en otras áreas culturales. Este intento de penetración cultural toma el nombre de «España y las Américas» y pretende institucionalizarse dentro de la vida musical norteamericana mediante la realización de giras y conciertos integrados en la temporada habitual. El fin último es iniciar y consolidar la música orquestal española e hispanoamericana en el público de Estados Unidos, parcela orquestal que es la más desconocida dentro del desconocimiento general del repertorio español.

La Administración ya tiene el proyecto

Un informe con el proyecto y su consiguiente estudio presupuestario para la temporada 1984-85 ya ha sido entregado por Max Bragado a la Administración española, aunque los plazos de entrega del dinero establecidos en él para la reserva del auditorio —el Alice Tully Hall del Lincoln Center, en Nueva York— no se han cumplido, al no haber aprobado aún los ministerios implicados el proyecto, por lo que toda la dinámica corre serio peligro de desacompañarse y quedar diezmada desde su fundamento.

Pero antes de informar más detalladamente sobre el proyecto «España y las Américas», sería necesario referirse a la gira realizada por Bragado con la C.C.O. durante el pasado mes de octubre, pues si su importancia singular es reconocible, más puede serlo en función de la creación de un precedente con el que trabajar para pensar futuros más ambiciosos.

En efecto, la C.C.O. nace con vocación de dotar de experiencia profesional a músicos jóvenes de un elevado nivel interpretativo, a la vez que se fundamenta como puente cultural entre España y Estados Unidos, con miras a una futura integración de instrumentistas españoles en la orquesta.

El primer recital, con el que la C.C.O. se estrenó, se ofreció el 16 de febrero de 1983 en el Alice Tully Hall neoyorkino, en homenaje a Federico Mompou con motivo de su noventa aniversario. El programa ofrecido en aquella ocasión incluía **Los improperios**, del compositor catalán, así como **Una propuesta modesta**, de Miguel Angel Coria; **Variaciones concertantes**, de Ginastera; **La Pájara Pinta**, de Oscar Esplá, y el **Concierto de Aranjuez**, de Rodrigo, insustituible hoy por hoy como reclamo. Acompañó a la C.C.O., el Coro de la Universidad de Oviedo —actualmente de la Fundación «Príncipe de Asturias»— y el barítono puertorriqueño Pablo Elvira. El concierto se celebró bajo los auspicios del Ministerio de Asuntos Exteriores español y con el apoyo de nuestro consulado en Nueva York.

Después de este concierto, favorablemente acogido por la prensa americana, Bragado presenta «España y las

Américas» a los ministerios de Cultura y Exteriores de nuestro país, así como a la Fundación Banco Exterior de España, a la Fundación del V Centenario y al Instituto de Cooperación Iberoamericana, petición justificada en este último caso porque dentro del repertorio a interpretar se incluiría música de autores hispanoamericanos. La acogida del proyecto es desigual. Asuntos Exteriores da su visto bueno, aunque con ciertos matices de duda y escepticismo que no impiden acordar una generosa aportación de veinticinco mil dólares. La Fundación del Banco Exterior concede medio millón de pesetas mientras que el Ministerio de Cultura, tras demorar su decisión hasta casi neutralizarla por el paréntesis veraniego, accede a subvencionar con un millón de pesetas, cantidad que, dicho sea de paso, se ha percibido ya bien entrado el mes de diciembre, dos meses más tarde de concluir la gira.

Solicitud de adelantos al Ministerio de Exteriores

Preparar todo el complejo mecanismo de organización, sin apenas dinero y careciendo de cobertura diplomática oficial, no ha sido empresa fácil. Por ejemplo, cuando el Ministerio de Asuntos Exteriores aprueba los veinticinco mil dólares, Bragado solicita un adelanto de cinco mil para reservar los auditorios y comenzar la consiguiente campaña de publicidad en los medios de comunicación americanos. Cuando este adelanto es concedido y utilizado en los fines propuestos, Bragado, de regreso en España se encuentra con la sorpresa de que el Ministerio da marcha atrás en lo anteriormente pactado y sugiere la conveniencia de olvidar la cuestión.

Ante tal inesperado giro, ya gastados los cinco mil dólares iniciales y la campaña de publicidad divulgando la futura gira, Bragado opta por dirigirse al Vicepresidente del Gobierno Alfonso Guerra. Mientras el tiempo se va consumiendo y se acercan las fechas contratadas, la Secretaría de la Vicepresidencia gubernamental contesta afirmando su imposibilidad ejecutiva para ordenar las subvenciones acordadas, y recomendando una nueva reunión con los responsables ministeriales.

Por fin la situación se desbloquea, a la vez que Enrique Loewe, presidente de la firma del mismo nombre y reconocido mecenas musical, accede a aportar otros veintisiete mil dólares y a sufragar la campaña de publicidad en Nueva York, aprovechando la apertura de una sucursal de su tienda en la ciudad de los rascacielos.

Por otra parte, la Comisión del V Centenario promete en un principio la adjudicación de unos quince mil a dieciocho mil dólares, con el fin de propiciar una grabación digital al concierto, aunque tales cantidades quedan reducidas, en última instancia, a mil dólares, con los



FOTOS: GRACHO GAMAZO



que se efectúa un registro de muy escasa calidad técnica. Hay que señalar el hecho de que esta última subvención aún no ha sido satisfecha. El Instituto de Cooperación Iberoamericana no consideró oportuno adjudicar ayudas.

El costo de la gira se ha acercado a los ochenta mil dólares, sin percibir Bragado ningún tipo de sueldo y a costa de dejar insatisfechas numerosas deudas como la del Sindicato de Músicos o los derechos de autor, habida cuenta de que la música interpretada es, en su mayoría de autores del presente siglo, y sujeta, por tanto, a los derechos de propiedad intelectual. La remuneración para los músicos se sitúa en unos trescientos dólares (aproximadamente unas cincuenta mil pesetas al cambio vigente cuando se redacta esta información), cantidad que es necesario valorar en función de las grandes distancias que deben recorrer para reunirse; por ejemplo, la concertina de la formación tiene su residencia en Los Angeles y está obligada, en consecuencia, a viajar para reunirse con sus compañeros una distancia similar a la que separa Madrid de Nueva York.

En términos generales la gira constituyó un éxito, matizado en algunos casos por los críticos especializados. La afluencia de público nunca cubrió la totalidad del aforo en los distintos lugares de concierto, hecho que Bragado valora como previsible debido al escaso conocimiento y resonancia que se tiene en Estados Unidos de la música española e hispanoamericana, salvando, claro es, algunos nombres «superstars» como Falla o Rodrigo en sus creaciones más ESPAÑOLAS.

El proyecto «España y las Américas»

Para la temporada 1984-85, y a la vista de los resultados positivos obtenidos en la gira del pasado otoño, Bragado ha elaborado el proyecto «España y las Américas», cuyo primer eslabón fue la gira mencionada, y que mantiene para el próximo futuro el propósito de institucio-

THE CLASSIC CHAMBER ORCHESTRA
MAX BRAGADO-DARMAN
MUSICAL DIRECTOR AND CONDUCTOR

Program
Cello Suite
Symphony in B-flat Major
Cello Concerto
Mandala
Mandala de Villa
Concerto
Joaquín Turina, piano soloist
Joaquín Turina, Joaquín Turina
Joaquín Turina, piano soloist
Ernesto Halffter, Sinfonietta

FRIDAY, OCTOBER 14th, 1983
at 8:00 PM
Main Classroom Auditorium at Cleveland State University
Tickets available at the door on the night of performance
at Rhodes Tower Room 918 on the Cleveland State University Campus
Admission: \$5.00 and \$3.00 for senior citizens
Students: Free

Programa de la gira de la Classic Chamber, en conmemoración del Día de la Hispanidad.

nalizarse dentro de la vida musical neoyorkina. Se ha escogido la ciudad de Nueva York como sede de los conciertos por ser, sin ningún género de dudas, el principal foco cultural estadounidense y habitual caja de resonancia para el resto del país en cualquier experiencia artística que se precie.

Uno de los criterios en los que se fundamenta «España y las Américas» es no ofrecer música hispana en ambientes hispanos, sino consolidar una programación en convivencia con la de las demás orquestas de prestigio dentro de la temporada musical. El presupuesto se sitúa exactamente en 407.450 dólares (algo menos de sesenta millones y medio de pesetas, salvando siempre la paridad nerótica de nuestra moneda) y prevé la realización de nueve conciertos en el Alice Tully Hall del Lincoln Center, en Nueva York. Cubrirán manifestaciones sinfónicas, conciertos con solistas (de la propia C.C.O. o españoles), música coral con orquesta, música instrumental de cámara y una producción en versión concierto de ópera española o zarzuela.

En el proyecto se manifiesta que «deberá lógicamente ser apoyado inicialmente por el Ministerio de Asuntos Exteriores en combinación con el Ministerio de Cultura. Estos serán los entes oficiales responsables de financiar esta operación, bien por sí mismos o adquiriendo apoyo económico adicional de entes filantrópicos o privados».

También se incluyen una serie de plazos de vencimientos en distintos capítulos, solicitando las cantidades estipuladas en cada caso para, por ejemplo, reservar el auditorio —cuyo reglamento interno impone tal cantidad en reserva, que se pierde si en fecha posterior se desea cancelar el calendario previsto—, iniciar la campaña publicitaria con tiempo, contacto con solistas, etc. El primer paso habría sido la reserva del Lincoln

Max Bragado Darman

Center (nueve mil dólares de anticipo, mil por cada concierto programado), cuyo monto económico tenía como fecha límite para ser satisfecho el 9 de diciembre. Este plazo no ha sido respetado, por lo que Max Bragado ha iniciado gestiones para conseguir una prórroga.

El ciclo de conciertos se presentará como una serie completa a adquirir mediante un sistema de abonos. El proyecto elaborado por Bragado calcula que por este procedimiento —paralelamente a una campaña de información en los medios de comunicación y al envío de publicidad por correo— se pondrá a vender entre un treinta y un cuarenta por ciento de las localidades. El resto de la audiencia acudiría por la habitual compra de entradas antes del concierto y por invi-

taciones, ya que «*la programación, por ser desconocida y esotérica, no tiene un público adicto*», a lo que se añade el hecho de que «*tanto la orquesta como, en la mayoría de los casos, los solistas, no son conocidos todavía en los medios musicales estadounidenses*».

Un deseo de dar homogeneidad a la serie ha hecho escoger un día invariable de la semana —el lunes—, aparte de que «*es idóneo porque ni el Metropolitan Opera House, ni el New York City Theater, ni los teatros de Broadway tienen funciones, y es, por lo tanto, el día que he escogido para afianzar la posibilidad de un número mayor de asistencia de público*». También se recomienda «*por los altos costes de producción*», la formación de un consorcio de entes guber-

namentales (ministerios de Asuntos Exteriores y de Cultura), entidades filantrópicas (bancos y fundaciones), interesados privados «*y, posiblemente, corporaciones americanas (I.B.M., American Express, etc.)*, que tengan como común denominador su interés por la proyección y divulgación del arte musical español en Estados Unidos».

Las fechas previstas para los conciertos son el 15 de octubre, 26 de noviembre y 17 de diciembre de 1984 y 28 de enero, 4 y 18 de marzo, 22 de abril, 20 de mayo y 10 de junio de 1985, en la próxima temporada de 1984-85. En todos los casos, los programas deberán incluir una obra de estreno mundial de autor español y una obra de autor iberoamericano.

Un hombre con una misión

A Max Bragado-Darman se le identifica en Estados Unidos con una frase lapidaria: «*a man with a mission*». En un post-capitalismo donde florecen cuños publicitarios creadores de imagen al estilo de «*el sabor de América*» o «*la mujer 10*», la cuestión no sería excesivamente trascendental si no fuera porque lo que Bragado desea vender no es una imagen erótica ni una marca de cigarrillos, sino toda la cultura musical de un pueblo: el español.

Cuando en Estados Unidos se supera el desconocimiento de España, la ínfima parcela que sale a relucir no deja de pasar por las manidas guitarras entre un frenesí de volantes, en el mejor de los casos, cuando no por los EXTRAÑOS y CURIOSOS devaneos de un guardia civil en un Parlamento humillado; literalmente, esto es lo único que puede romper el narcisismo complaciente norteamericano. Por supuesto, que no se trata de lecciones de nacionalismo trasnochado, sino una reflexión sobre la importancia de un acercamiento cultural entre la moderna realidad española y ciertos estereotipos excesivamente grabados y muy socorridos.

Por ejemplo, un crítico de un diario norteamericano, en el momento de preguntarse por el auténtico interés que puede tener la música española, no deja de iniciar su análisis recordando las «*más bien severas palabras*» de Harold C. Schonberg afirmando que España fue durante el siglo XIX «*uno de los países más atrasados y reaccionarios de Europa*», a la vez que justifica el ribete folclorista de Falla en el carácter «*esencialmente aislado durante siglos*» de nuestro país.

En el mismo reportaje —atípico por la extensión dedicada a la gira de la C.C.O. dentro del conjunto de la prensa—, Bragado no cesa de repetir

la originalidad de Falla y su perfecta concordancia innovadora con su tiempo histórico a nivel mundial. El director madrileño ha vivido durante mucho tiempo en América y conoce bien la LEYENDA NEGRA tejida en torno a nuestro país que desemboca en un mar de indiferencia. La oportunidad del V Centenario del Descubrimiento de América se manifiesta, pues, como la imprescindible plataforma que propicie un gradual conocimiento de lo español en sus justas y auténticas dimensiones.

La efemérides del Descubrimiento es un bocado apetecido por otros gobiernos de fuerte potenciación cultural al otro lado del Atlántico. Por ejemplo, en el momento en que Bragado acude al Lincoln Center para reservar el auditorio, se lleva la sorpresa de que ya había sido solicitado con bastante antelación por el Gobierno italiano para una serie de actividades culturales. Sólo un pequeño resquicio administrativo, explotado por Bragado, posibilitó que el 10 de octubre —el «*Columbus day*» en Estados Unidos— se pudiera festejar escuchando música española e hispanoamericana. Y es que, según las propias palabras de Bragado, «*me encuentro solo porque no basta con aportar dinero; yo esperaba del Ministerio de Asuntos Exteriores proyección, apoyo moral, pero a eso no estaban dispuestos*».

La realización de esta gira no puede evitar una penosa sensación de hazaña «*in extremis*», contra reloj, algo así como ganar por once goles de diferencia a Malta en la última oportunidad disponible. Los inconvenientes han sido numerosos y su resolución a título individual, a pesar del apoyo que el Consulado español en Nueva York brindó al proyecto. Bragado se queja de que «*parece que me están haciendo un favor a mí*».

Uno de los principales obstáculos radica en la nacionalidad americana de la C.C.O.; su director piensa que una orquesta estable en Estados Unidos, interpretando música española, resulta infinitamente más económica que desplazar y mantener una española. Añade la posibilidad futura de incorporar instrumentistas españoles para que puedan asimilar el elevado nivel profesional y pedagógico del sistema americano.

Según declaraciones de Bragado, a causa de la aventura se vio obligado a vender su residencia en Cleveland cuando el dinero no llegaba de España, «*o sea, que altruismo el que quieras y más*», ya que «*no se trata de hacer un concierto de vanidad, sino de crear una infraestructura estable en la temporada de Nueva York, aparte de que si intentara aprovecharme, tocaría a Mozart y no la desconocida música española ante salas medio vacías*».

Bragado también reconoce que en Estados Unidos no ha encontrado apoyos para su orquesta, debido al elevadísimo número de formaciones del país. Sin embargo, los propios componentes de la C.C.O. han enviado cheques deducibles de impuestos para paliar en lo posible las deudas contraídas, a la vez que gestionan apoyos entre los senadores de sus propios estados.

El director madrileño afirma que desde la Guerra de las Malvinas, el mundo hispano ha perdido su prestigio bajo un creciente imperialismo cultural anglosajón, y que un proyecto del estilo de «*España y las Américas*» no sólo tiene importancia cultural sino también de prestigio político y social. Max Bragado-Darman, el «*hombre con una misión*» a empeñado su creatividad artística en conseguirlo.

Colaboración invitada

Por Josefina Cubeiro**

Se han cumplido el último otoño los treinta años desde que la gran cantante lírica española de prestigio internacional, Consuelo Rubio, mi inolvidable maestra, perdida para siempre hace casi tres años, obtuvo el Gran Premio del Concurso Internacional de Ejecución musical de Ginebra. Era y sigue siendo la única artista española que ha obtenido aquel prestigioso galardón por unanimidad. Un premio que cuenta entre sus vencedores artistas de nuestro tiempo como Arturo Benedetti Michelangelo, Dinu Lipatti, Rafael Arié, Teresa Stich Randall. Hace pocos meses, la familia de Consuelo Rubio ha recuperado de Radio Ginebra las grabaciones integrales del Premio y del concierto de sus ganadores, que suelen realizar una «tournee», patrocinada por el Conservatorio de Ginebra, por importantes ciudades de Suiza y Francia. La grabación conserva un interés y una fresca impresionantes. Y esto mientras nuestra Radio Nacional, organizadora del famoso concierto que tuvo en diciembre de 1954 como protagonistas a Consuelo Rubio y Paul Hindemith, no conserva ni rastro en su FONOTECA del bellissimo ciclo **Marienleben** que los dos inolvidables artistas estrenaron para un público madrileño entusiasta en una memorable jornada artística.

Cuando Consuelo ganó el Gran Premio de Ginebra, preludio de una carrera fulgurante en los mejores teatros de ópera y salas de concierto de Europa y América (Viena, París, Milán, Roma, Londres, Munich, Amsterdam, Stokholm, Buenos Aires, Río de Janeiro, Nueva York, Chicago, Los Angeles, San Francisco, y festivales de Aix en Provence, Maggio Musicale Fiorentino, Glyndebourne, Lucerna, etc.) tenía veintiséis años. Su carrera en España y Europa llevaba escasamente un lustro. El Jurado de Ginebra lo integraba como Presidente el Director del Conservatorio de aquella ciudad, Henri Gagnebin, los directores Baumgartner, de Salzburgo, y Vincenzo Bellezza, de Roma; las cantantes Toti dal Monte y Jeannine Micheau, de París. La revelación de la voz de Consuelo y de su estilo interpretativo de las más variadas épocas, desde los clásicos italianos hasta Richard Strauss y los españoles, fue total. El Jurado manifestó desde las primeras pruebas su entusiasmo y admiración, transgrediendo todas las normas de un Concurso. Una artista desconocida por completo por los miembros del Jurado recibía los elogios más directos por su manera de cantar, su

CONSUELO RUBIO

EN EL TREINTA
ANIVERSARIO

DE SU PREMIO DE GINEBRA



Consuelo Rubio en la representación de *Las Bodas de Figaro*.

voz de calidad única, su interpretación. Al interpretar las bellas arias de **Elektra**, de R. Strauss, el director de Salzburgo, Baumgartner, abandonó el estrado para felicitar a la concursante con estas palabras: «*Es imposible cantar mejor a Strauss*».

El Premio de Ginebra fue un hito importante en la carrera de Consuelo Rubio. Una carrera artística estelar que luego ella quiso completar, en pleno éxito y en plenas facultades, por una decisión misteriosa muy característica de su compleja personalidad, con un magisterio de inigualable calidad. Quisiera, desde mi punto de vista de alumna, referirme ahora a su personalidad y hacerlo con la misma pasión que ella ponía en su trabajo, en su enseñanza, en el despliegue de sus amplios y profundos conocimientos de carácter musical y cultural, siendo siempre difícil desligar de todo ello los aspectos humanos: su generosidad, su entrega a los demás, podría decir sin reserva ahora, recordándola, su auténtica santidad.

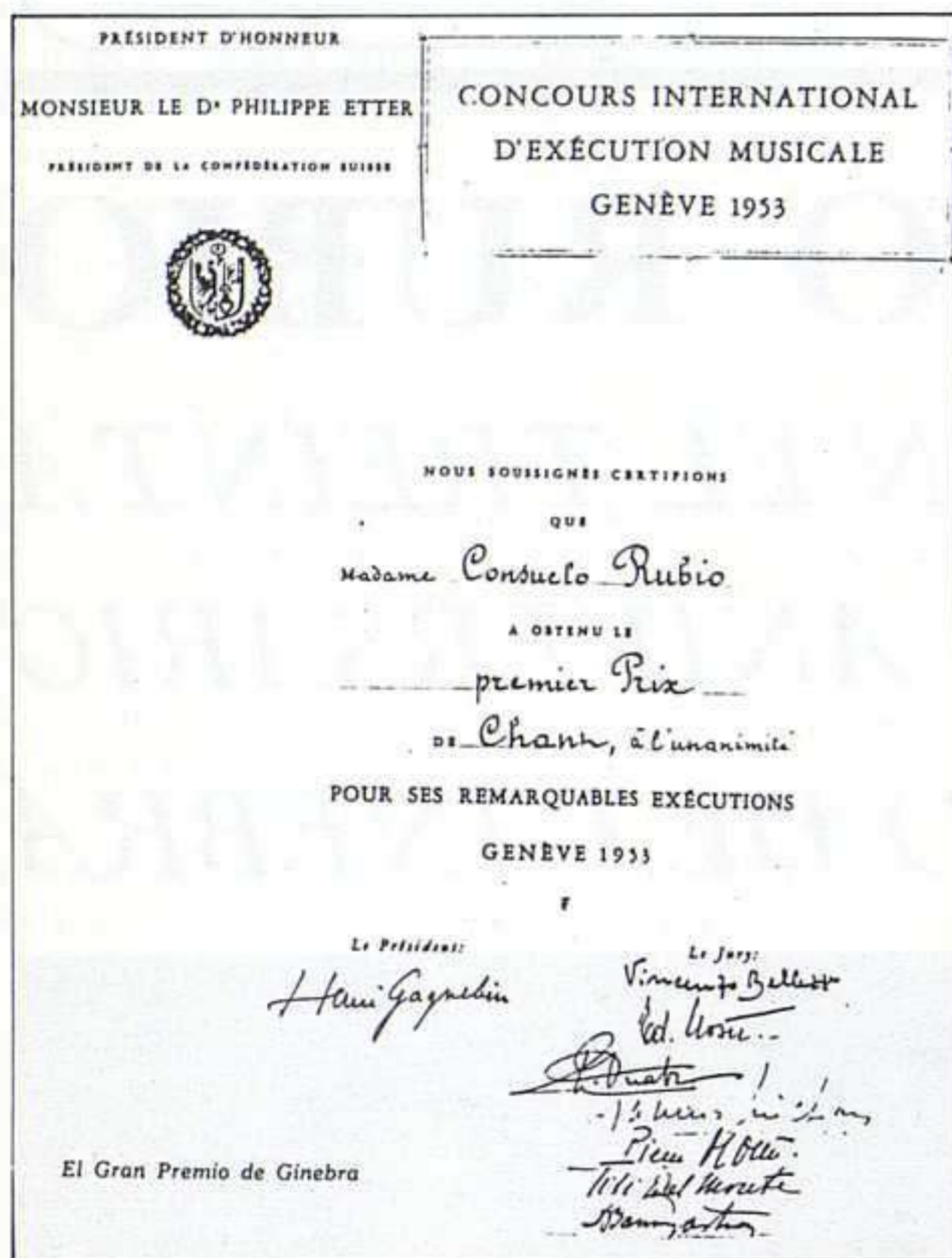
Recientemente, he tenido la oportunidad de escuchar las grabaciones de



Josefina Cubeiro

las obras cantadas en el Concurso de Ginebra, a las cuales me refería antes. Corroborándome una vez más en la idea de su temprana madurez y maestría, no sólo por la belleza y la profundidad de la voz, sino por su temperamento artístico y el dominio de diferentes estilos, fruto todo ello de una brillante inteligencia y una honda sensibilidad, que Consuelo sabía aplicar también en todos los aspectos de su vida. De sus cualidades humanas concretas me satisface destacar la generosidad que, aplicada a la enseñanza, es la primera de las dotes. Saber entregar con voluntad de hacerlo, con auténtica voluntad de estilo, es el primer paso en la formación de los alumnos nuevos artistas. Y esto lo hacía Consuelo con

Colaboración invitada



Certificado del Premio de Ginebra concedido a Consuelo Rubio.

la pasión que había puesto antes en darse al público por la vía del arte. Algo que refrendara durante veinte años público, artistas, directores de orquesta y críticos de Europa y América, donde su estrella fulgurante brilló con luz propia, sin encontrar nunca la menor reserva, ni resquicio, ni desfallecimiento por su parte en su voluntad de entrega y perfección. Algo definido así por el crítico del diario londinense **Daily Mail**, Percy Carter, en los comienzos de la carrera de la gran cantante: «*Su voz es de una calidad poco común, de una enorme vitalidad y posee uno de los timbres más bellos que se pueden oír. La personalidad de la cantante, cautivadora y viva, se refleja en la manera con que aborda los estilos musicales y en su estilo escénico. Su voz es completa como redondez, fuerza y delicadeza y se mueve con igual éxito en arias de Pergolese, Mozart, Brahms, Schubert, Strauss, Falla y Granados.*»

A mí me emociona profundamente el recuerdo de aquella mujer extraordi-

naria, que fue para mí maestra y amiga, y de la que pude aprender tanto en el aspecto técnico vocal y de expresión artística, como de actitudes que, al tomarlas luego yo habitualmente, me hacen pensar, en su ausencia dolorosa, cuánto le debo. Sin su generosidad inata no habría sido posible su constante proyección fuera de sí, con olvido de cuanto acompaña con frecuencia las expresiones del divismo. Por otra parte, su vocación cultural no se agotaba en el canto, y supo encajar su medio de expresión artística en una vasta cultura humanística, como la demuestra plenamente su extraordinario libro póstumo sobre la **Estética y la Interpretación del Canto**, enriquecido por una riquísima información sobre la carrera artística de Consuelo.

Su generosidad, proyectada sobre sus discípulos, era el mejor estímulo para la superación constante. Sabía también inspirar la fe en la vocación y el trabajo, comunicar su entusiasmo y transmitir lo inefable, sin lo cual la técnica no es más que el eje sobre el cual gira el arte.

Es un lugar común, refiriéndose a Consuelo Rubio, que fue mucho más conocida y admirada en el extranjero que en su propio país. Aquí lo ha sido sobre todo en su primera etapa artística y luego como maestra, y en España tuvo siempre su hogar y su refugio personal. Su definitiva ausencia la sentimos los que hemos disfrutado su magisterio y sus enseñanzas, que ahora tanto nos faltan, y su ejemplo, su gran ejemplo, de humanidad, de rigor, de virtuosismo. Mi deuda con Consuelo me impulsa escribir estas palabras en una de sus efemérides artísticas: su Gran Premio de Ginebra, hace treinta años, a sus veintiseis años. Me siento muy obligada a transmitir, de alguna forma, el espíritu por el que ella se distinguió. Un gran espíritu que era evocado en estos términos conmovedores en su muerte, por Teresa Berganza, en un artículo publicado en-

tonces en el diario *Ya*: «*Si entre muchas palabras, —decía entonces Teresa Berganza—, debiera elegir una que pudiera servirme para evocar en un sólo trazo la figura de Consuelo Rubio, no me sería difícil la labor de la elección. Sería ésta PROFUNDIDAD. Su amistad era profunda, real, sincera y, por honda, no conoció jamás el vaivén que lo efímero es susceptible de provocar. Su alegría era profunda. Se enraizaba en las tierras donde la vida se hace intensamente en la pureza de los sentimientos y se embebe en las aguas de una esperanza de lo mejor, incansablemente renovada. Su alma era profundamente bella, como bella era la luz de sus grandes ojos, espejo de la riqueza de su espíritu. Alma palpable, alma sonora, enriquecida en el monólogo de la soledad y del silencio. Alma de artista verdadera. Su cultura musical, literaria, lingüística, rehuía la superficialidad y erudición de bajo precio. Su figura se hizo grande en los escenarios europeos de los teatros de ópera, en los de las dos Américas y, en los principales festivales de arte lírico. El perfeccionismo que caracterizaba el estilo de su canto nacía en ella del ansia profunda de su ser por comprender y comprender la totalidad de la belleza. Así fue también el estilo de su magisterio en la plenitud de su vida, un magisterio que su obra póstuma resume y reasume.*»

Bella, verdadera, profunda evocación que una gran artista española hace de otra gran artista española que hoy descansa en la eternidad, MAS ALLA DE LAS ESTRELLAS ■

Madrid, diciembre 1983

NOTAS

* Sobre Consuelo Rubio, nuestra revista publicó un extenso artículo en el número 519, de febrero de 1982, escrito por Arturo Reverter.

** Josefina Cubeiro, soprano, actualmente residente en Alemania.

TRANSPORTES ANTONIO GONZALEZ

PIANOS Y ORGANOS
...ES NUESTRA ESPECIALIDAD CAMIONES
DE TRANSPORTE PARA TODA ESPAÑA

PUERTO DE LUMBRERAS - 16
TELEF.: 777 81 44
MADRID - 31



VASILI ZAGORSKY: «LOS CRUCES ENTRE CULTURAS DISTINTAS SON FRUCTIFEROS»

VASILI ZAGORSKY.— En la Unión Soviética es constante y fecundo el desarrollo de la música nacional, dentro de la cual se experimenta gran influencia mutua enriquecedora. Quisiera mencionar el recientemente celebrado Festival Nacional de Música, que tuvo lugar en Tallin, la capital de Estonia, en la que se escucharon obras cuyos compositores son de varias nacionalidades de las que integran la U.R.S.S. Aduciré dos ejemplos: los «gagauz», en el sur de Moldavia, son algo menos de doscientos mil y estuvieron representados en el Festival por los Coros de Mijail Koletz. «Dungane», otra pequeña etnia, que vive en Kazajstán, estuvo representada por canciones de Bakir Bayajunov para orquesta sinfónica. He de recalcar que el Coro de Moscú ejecutó composiciones de autores moldavos; el Coro de Riga, obras bielorusas; el Coro a Capilla cantó piezas de Tashkent y obras no sólo de autores uzbekos, sino también tadzhikos, kirguisos, kazajos y turkmenos. La interrelación entre las diferentes culturas nacionales, su interinfluencia, su mutuo enriquecimiento se reflejan también en el arte de los compositores. Las tradiciones de la música nacional se entrelazan de forma orgánica y natural con lo que se ha logrado en la música a nivel internacional. Bajo este enfoque hay que analizar, por ejemplo, las **Fugas para piano** del compositor azerbaijano Kara-Karajev, así como las obras polifónicas para piano de Leilla Ismaguilova, su colega bashkira.

MARK MANUYLOV.— **A veces surge la duda: ¿la interinfluencia de distintas culturas podrá ir borrando la prístina personalidad de cada una, su originalidad?, ¿para la música monofónica característica de los pueblos del Asia central será acaso contraproducente absorber la polifonía típica de los países europeos?**

V.Z.— La historia de la música universal demuestra todo lo contrario: justamente los cruces entre culturas distintas en sus raíces han resultado especialmente fructíferas. ¡Qué empobrecido resultaría el patrimonio cultural de la humanidad si prevaleciera la opinión de los partidarios del aislamiento (que existieron en distintas épocas) y la ópera (nacida en Italia, como se sabe) no hubiera sido asimilada por músicos rusos, alemanes y franceses, que hicieron sus aportaciones al género operístico basándose en la respectiva música autóctona nacional! No habríamos disfrutado, en

Por Mark Manuylov

En nuestro tiempo, al desarrollo musical en el mundo lo distinguen dos tendencias muy marcadas: el profundo interés por la música nacional, y a la vez, el hecho de que este interés y desarrollo hayan adquirido carácter universal. De cómo esta dualidad se refleja en la vida musical del pueblo soviético habla el Secretario de la Unión de Compositores de la URSS, presidente de la Unión de Compositores Moldavos, Vasili Zagorsky, miembro del Comité Ejecutivo del Consejo Internacional para la Música, dependiente de la Unesco.

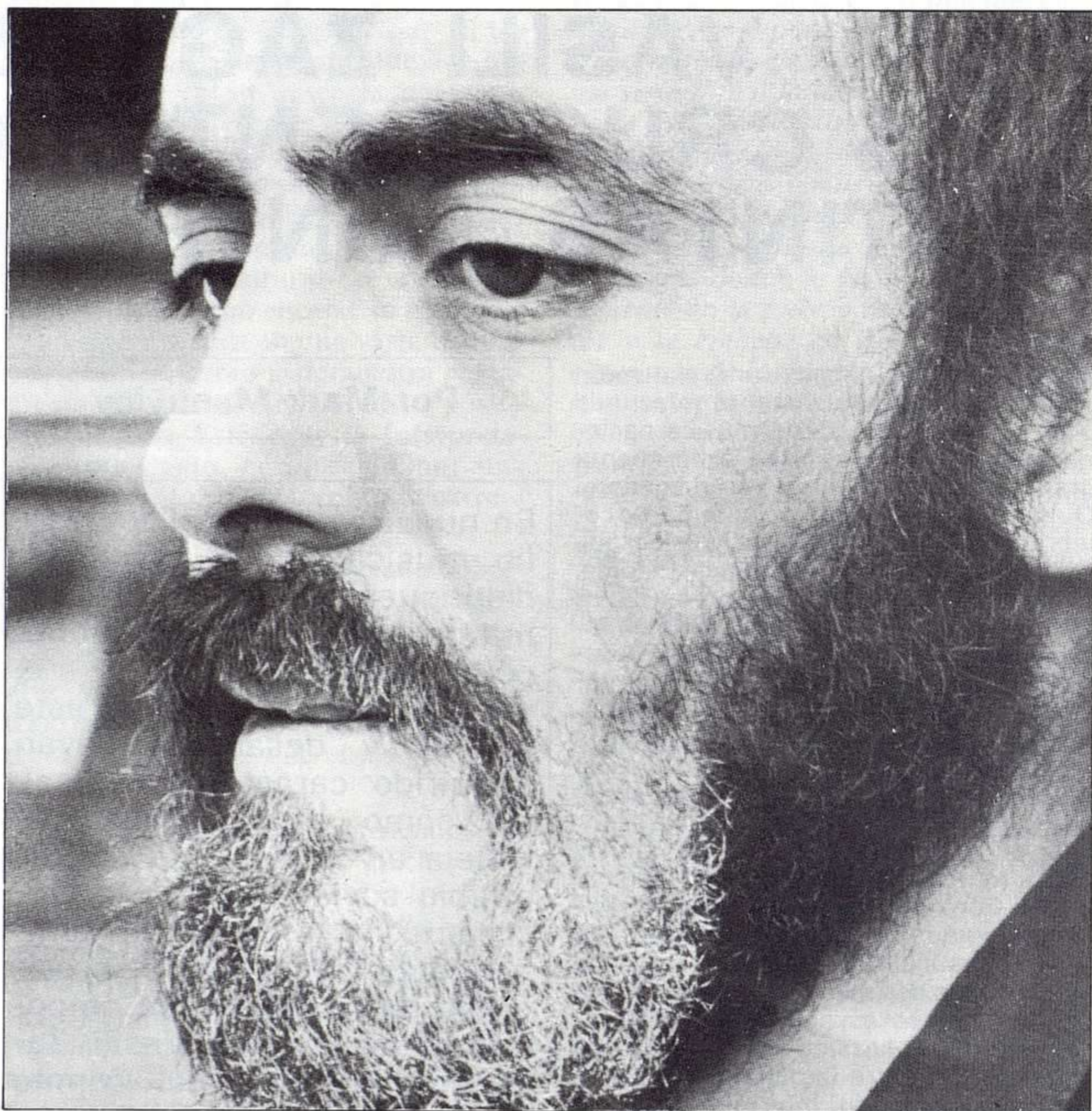
tonces, de obras maestras como las óperas de Wagner, Chaikovsky, Mussorgsky o Bizet... ¿Qué sería de la música sinfónica florecida en Austria si no la hubiera fecundado la vivificante y renovadora corriente de la música rusa de la segunda mitad del siglo XIX? El secular enriquecimiento mutuo observado en la relación entre las distintas culturas, la interdependencia de sus destinos, el intercambio cultural, ponen de relieve la unidad que caracteriza las conquistas espirituales de la humanidad. Al respecto, la música, en cierto modo, le lleva ventaja a las demás artes, porque su lenguaje no necesita de traducciones y, por su misma naturaleza, se convierte en un poderoso medio de acercamiento entre los pueblos. El ambiente cultural no sólo en el ámbito de algunos países multinacionales, sino a escala interestatal, hace vislumbrar la posibilidad de reafirmar los ideales de paz y humanitarismo, propios del género humano. Recuerdo que el alemán Felix Weingartner, relevante director de orquesta, afirmaba: «*Si desean conocer Rusia y su pueblo, no necesitan para nada viajar a este país, basta con*

escuchar la Segunda Sinfonía de Borodin y la Sexta Sinfonía de Chaikovsky.

M.M.— Si Weingartner captó con suma precisión el carácter internacional y cognoscitivo del arte musical. Pero hoy, cuando las escuelas nacionales de composición han experimentado tanto desarrollo, quizás esta reflexión podría completarse sustancialmente: para conocer la Unión Soviética no basta con conocer las obras de compositores rusos actuales como Sviridov, Jrénnkov, Schedrin o Petrov, hay que conocer, además, las sinfonías del georgiano Giy Kancheli, los coros del estoniano Vello Tormis, y las composiciones del «mari» Andrey Eshpay, las de uzbeko Mirsadik Tadzhiyev y las de otros muchos. ¿Considera usted que en el futuro seguirá respetándose la originalidad nacional propia de cada pueblo, o, por el contrario, la música irá asentándose en las formas internacionales?

V.Z.— Quizás suene a paradoja, pero cuanto más impregnada esté esa música de su cultura nacional, tanto más descienda su personalidad y tanto más internacional resulta. En nuestro siglo, cuando la música es frecuentemente víctima de la moda, su idiosincrasia resulta uno de los más importantes factores del arte. Creo no equivocarse si afirmo que son los compositores soviéticos quienes siguen más fielmente los derroteros de las tradiciones nacionales. Probablemente, nuestra música no se habría desarrollado lo mismo si los compositores no se interesaban debidamente por el folklore, que es la sabiduría que durante siglos acumularon centenares de generaciones, el arte eternamente vivo y renovador. Las fuentes del folklore deben tratarse con respecto y veneración, como parte integrante de la propia naturaleza. Como es natural, la despersonalización de la música cede ante el vigor y el embate de las riquísimas tradiciones nacionales, sin las cuales ni siquiera concibo el futuro del arte. Al mismo tiempo, enclaustrarse en marcos específicos de estrecho perfil da pie a que la música se aparte de los fecundos e inagotables tesoros de lo universal. Para que la música siga su desarrollo espontáneo, el proceso dialéctico es inalienable condición, la tarea de doble objetivo: seguir fielmente las tradiciones nacionales propias de cada pueblo, efectuar una vasta asimilación y una nueva evaluación de cuanto a nivel universal se ha creado en la música ■

APORTACIONES TECNICAS A LA COMPOSICION CONTEMPORANEA



Por Javier Darías

Una, referentes a los sistemas generadores de orden superior que con frecuencia son propios de cada compositor y aparecen habitualmente en toda su trayectoria, y otras más simples, que de forma focalizada se presentan en la composición sin que necesariamente volvamos a encontrar sus huellas en posteriores trabajos.

El compositor es consciente de que sin resolver estas cuestiones, el resultado corre el riesgo de ser la excelente realización de un ejercicio de composición en donde es la aportación, en vez de la adaptación de lo previamente existente, la que se ve reducida a cotas peligrosamente limitadas.

Los sistemas que aquí expongo y que son motivo del presente trabajo, aparecen en muchas de mis composiciones a partir de 1978 y se enmarcan dentro de dos tipos perfectamente diferenciados tanto por su complejidad como por sus posibilidades posteriores.

El primero, que denomino SISTEMA DEL CICLO CERRADO DE CUARTAS, trata de la superposición a una nota fundamental, de los intervalos de cuarta justa, cuarta aumentada, cuarta disminuida, cuarta aumentada, cuarta disminuida y cuarta aumentada, que configuran un acorde

de siete notas a partir del cual se obtiene una escala donde las relaciones interválicas son de un tono, excepto de la primera a la segunda y de la séptima a la octava que están a distancia de semitono (fig.1).

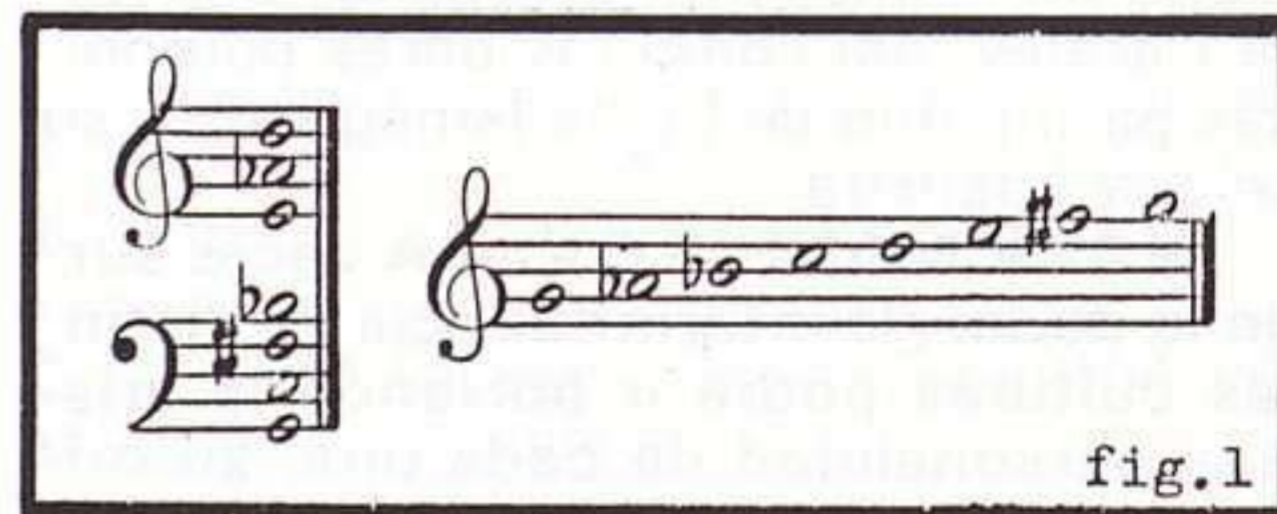


fig.1

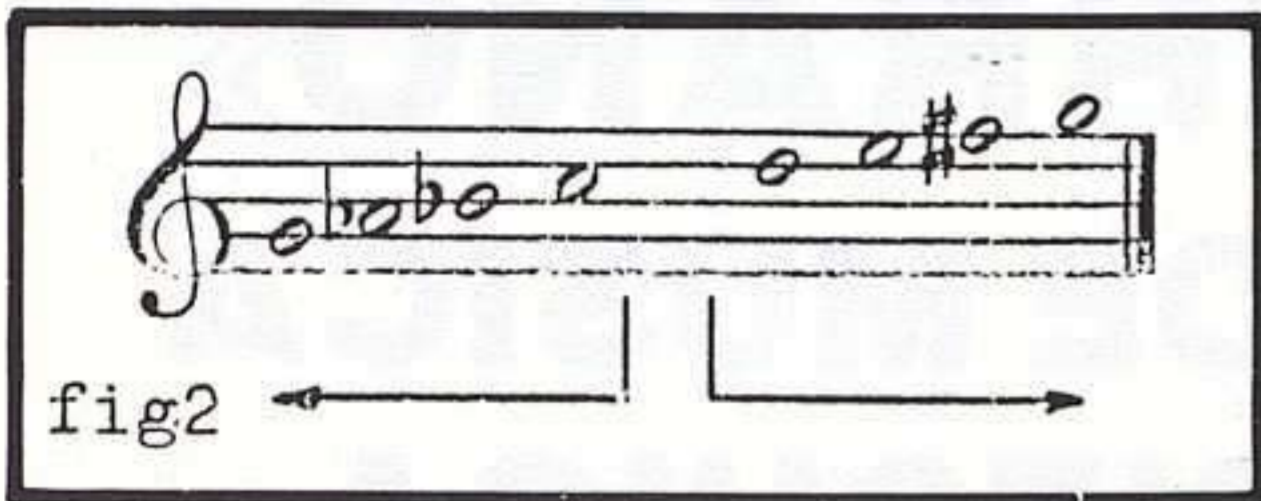
Este acorde, base del sistema armónico, está constituido por un ciclo cerrado de cuartas que no permite ampliar el número de notas siguiendo la relación prefijada (marcha alternada de intervalos aumentados y disminuidos partiendo de uno justo) ya que la nota siguiente que aparecería al superponer una cuarta disminuida al acorde, es el Sol \flat (Re-Sol \flat = cuarta disminuida) enarmónico de Fa#.

Por el mismo procedimiento y transportando la fundamental del acorde a las distintas alturas, obtenemos las once escalas restantes.

Estas escalas, caracterizadas por la simétrica distribución interválica con respecto a su fundamental: 1/2, 1, 1, 1, 1, 1, 1/2 tonos y por las dos notas a distan-

Uno de los principales retos a los que debe enfrentarse el compositor en el momento de materializar una idea, es la investigación previa a cerca de las características técnicas que conformarán la obra.

cia de semitono (segunda y séptima) de dicha fundamental, crean dos zonas de atracción (tetracordo superior y tetracordo inferior) hacia ella (fig. 2).



El segundo, que identifico como SISTEMA DE VARIANTES DE BASE, consta de tres secciones (A, B y C) constituidas cada una de ellas por cuatro estructuras que tienen como soporte una nota BÁSICA:

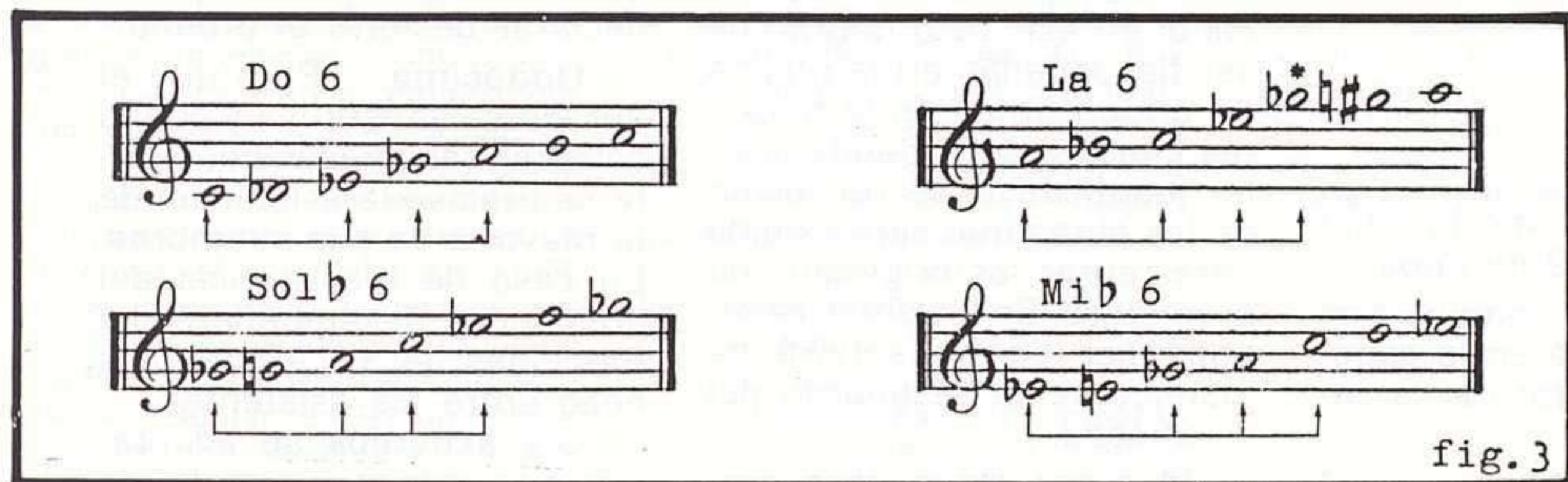
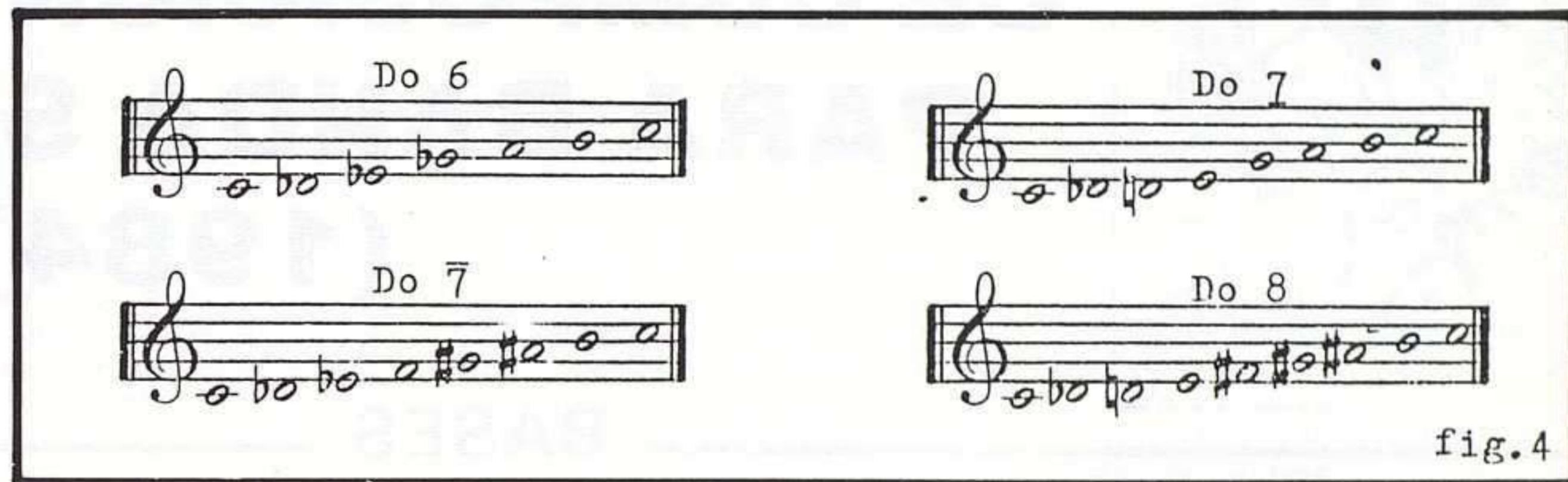
- A Do; La; Sol b; Mi b.
- B Do#; La#; Sol; Mi.
- C Re; Si; La b; Fa.

La célula elemental del sistema la constituye una escala de seis notas con la relación interválica en Base 6: 1/2, 1, 1 1/2, 1 1/2, 1, 1/2 tonos (el 6 indica el número de notas de la escala) que como puede apreciarse se trata de una progresión cuyos valores aumentan en razón de medio tono saliendo de la nota básica inferior hasta alcanzar el eje de simetría

de la escala y decrecen con la misma razón a medida que se aproximan a la nota básica superior.

Así, la Sección A agrupa a las cuatro escalas (fig. 3) correspondientes a Do 6, La 6, Sol b 6, Mi b 6, que están relacionadas entre sí por disponer de cuatro notas comunes: las tres centrales y la básica

dos de ellas constituidas por siete notas de distribución interválica en Base 7: 1/2, 1/2, 1, 1 1/2, 1, 1, 1/2 tonos y en Base 7̄: 1/2, 1, 1, 1 1/2, 1, 1/2, 1/2 tonos, y la tercera con ocho notas en Base 8: 1/2, 1/2, 1, 1, 1, 1, 1/2, 1/2 tonos (todas ellas en sentido ascendente) (fig. 4).



NOTA
* El hecho de que aparezcan semitonos cromáticos en vez de diatónicos, permite que las notas comunes tengan el mismo nombre en las cuatro escalas sin que sea necesario sustituirlas por sus equisones, por ello figura Sol b en vez de Fa# etc.

Por el mismo procedimiento obtenemos cuatro escalas para la Sección B y otras cuatro para la Sección C.
De cada una de estas doce escalas en Base 6, se obtienen tres variantes más:

Do6	•
Do8	4
La6	4 4
La8	4 4 4
Sol 6	4 2 4 4
Sol 8	2 6 4 4 4
Mi 6	4 4 4 2 4 4
Mi 8	4 4 2 6 4 4 4
Do#6	2 5 2 3 2 5 3 4
Do#8	4 4 3 6 5 4 4 7 4
La#6	3 4 2 5 2 3 2 5 4 4
La#8	4 7 4 4 3 6 5 4 4 4 4
Sol6	2 5 3 4 2 5 2 3 4 2 4 4
Sol8	5 4 4 7 4 4 3 6 2 6 4 4 4
Mi6	2 3 2 5 3 4 2 5 4 4 4 2 4 4
Mi8	3 6 5 4 4 7 4 4 4 4 2 6 4 4 4
Re6	3 4 2 5 2 3 2 5 2 5 2 3 2 5 3 4
Re8	4 7 5 4 3 6 5 4 4 4 3 6 5 4 4 7 4
Si6	2 5 3 4 2 5 2 3 3 4 2 5 2 3 2 5 4 4
Si8	5 4 4 7 5 4 3 6 4 7 4 4 3 6 5 4 4 4 4
La 6	2 3 2 5 3 4 2 5 2 5 3 4 2 5 2 3 4 2 4 4
La 8	3 6 5 4 4 7 5 4 5 4 4 7 4 4 3 6 2 6 4 4 4
Fa6	2 5 2 3 2 5 3 4 2 3 2 5 3 4 2 5 4 4 4 2 4 4
Fa8	5 4 3 6 5 4 4 7 3 6 5 4 4 7 4 4 4 4 2 6 4 4 4 •

Do6 Do8 La6 La8 Solb6 Solb8 Mib6 Mib8 Do#6 Do#8 La#6 La#8 Sol6 Sol8 Mi6 Mi8 Re6 Re8 Si6 Si8 Lab6 Lab8 Fa6 Fa8

Es característica común a todas estas escalas, el que sus intervalos disminuyan a medida que se acercan a la nota básica, con una atracción tendente a la básica inferior en la de Base 7, y con atracción a la superior en la estructurada en Base 7̄. La escala en Base 8, es simétrica con respecto a sus notas básicas inferior y superior como sucedía en las de Base 6.

Con lo que el Sistema de Variantes de Base coordina un total de cuarenta y ocho escalas (dieciséis para cada una de las Secciones A, B y C).

Las posibilidades modulantes de este Sistema son tan amplias que para concretar una metodología a seguir me limitaré a exponer los tres principios fundamentales:

Primero: Para cada nota básica existen cuatro modos según las escalas en Base 6, Base 7, Base 7̄ y Base 8, circunstancia que permite movernos con facilidad entre ellas.

Las cuatro notas básicas que constituyen una Sección, dan lugar a dieciséis escalas que podemos relacionar entre sí por medio de las cuatro en Base 6. (fig. 3).

Tercero: En general, podemos modular dentro de una misma Sección y relacionar las tres Secciones entre sí, a través de todas las estructuras simétricas en Base 6 y Base 8, cuyas notas comunes aparecen en la tabla de la figura 5, y nos dan idea del grado de afinidad ■

Discografía del autor

- Vidres, I, II y III. 1978 15' Organo, N.E.*. CBS.
- El juego de la fuga. 1978 18'40'', tres pianistas. N.E. CBS.
- Alogias. Tema y Variaciones. 1979, 15'. Guitarra. N.E. CBS
- Estructuras para un poema de Angel Cosmos. 1980. 16'07''. Soprano y Feedback. N.E. CBS.
- Prop a Vicmar. 1982, 11'30''. Piano, Antología de la Música Valenciana, ANEC.

* (N.E.: Ed. Nueva Escritura)



Excmo. AYUNTAMIENTO DE VALENCIA

II PREMIO INTERNACIONAL «MAESTRO SERRANO» DE COMPOSICION DE MUSICA PARA BANDA SINFONICA (1984)

BASES

Primera.— Se crea con el fin de fomentar, divulgar y estimular la producción para ese medio. La obra premiada será pieza obligada en el Certamen Internacional de Bandas en su Sección Especial «A». Año 1984.

Segunda.— Podrán tomar parte en este Concurso todos los compositores de cualquier nacionalidad y sin limitación de edad.

Tercera.— Las obras deberán ser originales, inéditas y no interpretadas en público con anterioridad. No serán admitidas al Concurso las obras que utilicen temas de otras composiciones del autor.

Cuarta.— Se concederá un premio único de 500.000 pesetas. Esta cantidad será indivisible, no pudiendo, por tanto, ser fraccionada.

Quinta.— El género de la composición será libre en todos sus aspectos, ajustado a la siguiente plantilla:

Flautines, 2
Flautas, 2
Flauta en sol
Oboes, 1.º y 2.º
Corno inglés (fa)
Fagotes, 2
Contrafagot
Requintos, 2 (mi b)
Clarinetes Principales (si b)
Clarinetes Primeros (si b)
Clarinetes Terceros (si b)
Clarinetes Altos, 2 (mi b)
Clarinetes Bajos, 2 (si b)
Clarinete Contrabajo (si b)
Saxofón Soprano (si b)
Saxofones Altos, 1.º y 2.º (si b)
Saxofones Barítonos, 1.º y 2.º (mi b)
Saxofón Bajo (si b)
Trompas, 4 (fa o mi b)

Trompetas, 4 (do o si b)
Trompetas, 2 (mi b o fa)
Trombones, 4
Fliscornos, 1.º y 2.º (si b)
Barítonos, 1.º y 2.º (do o si b)
Bombardinos 1.º y 2.º (do y si b)
Bajo, (mi b)
Bajo, 4 (si b o do)
Violoncellos
Contrabajos
Percusión
Timbales

La duración de la obra será de 15 a 20 minutos.

Sexta.— La composición premiada llevará en la cabecera de su partitura la siguiente leyenda:

II Premio Internacional «Maestro Serrano» de Composición de Música para Banda Sinfónica. Año 1984.

Séptima.— Las obras se presentarán en partitura triplicada (original y dos fotocopias) en el Negociado de Fiestas del Excmo. Ayuntamiento; no deben ser firmadas ni presentar signo alguno que pudiera sugerir la personalidad del autor, llevarán en la cubierta un lema. Este se reproducirá en sobre lacrado que debe presentarse juntamente con la obra conteniendo el nombre, dirección y

teléfono del autor. El plazo de admisión será desde el momento de la publicación de estas Bases hasta las 13 horas del día 1 de febrero de 1984. El fallo del Jurado será dentro del citado mes de febrero. También pueden ser remitidas por correo certificado; en ese caso habrán de ser depositadas en la oficina de origen antes de la hora y día citados. Se expedirá recibo justificativo de recepción de las obras que será exigido para retirar los originales no premiados. En las obras remitidas por correo servirá de justificante el resguardo del certificado.

El autor de la obra premiada se compromete en el plazo de treinta días a facilitar el material completo de particellas para su inclusión como obra obligada en el Certamen de Bandas.

Novena.— El Jurado estará compuesto por el Excmo. Sr. Alcalde-Presidente del Ayuntamiento o Concejal en quien delegue, y tres Vocales de reconocida solvencia en el ámbito musical, pudiendo ser uno de ellos extranjero. Actuará de Secretario el de la Corporación o funcionario en quien delegue.

Décima.— El Jurado actuará con la máxima libertad y discrecionalidad y si estima que las obras presentadas no tienen calidad para ser interpretadas como obra obligada en el Certamen Internacional de Bandas de Música en su Sección Especial «A», podrá declarar desierto el premio.

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

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

El Secretario del Jurado actuará con voz pero sin voto.

Duodécima.— Las obras no premiadas se podrán retirar en el plazo de 30 días después del fallo del Tribunal, en el Negociado de Fiestas; transcurrido dicho plazo se abrirán las plicas y se remitirán a los interesados sin más trámites sus respectivas obras.

Décimotercera.— La presentación de obras en este Concurso implica la aceptación total de estas Bases.

INFORMACION
EXCELENTISIMO AYUNTAMIENTO
NEGOCIADO DE FIESTAS
V A L E N C I A (ESPAÑA)
TEL. 352-54-78. EXT. 170

Valencia, diciembre 1983

EL SECRETARIO GENERAL,
V.º B.º
EL ALCALDE,

COLABORAN: Consellería de Cultura de la Comunidad Autónoma Valenciana. Diputación Provincial.

Crítica discográfica

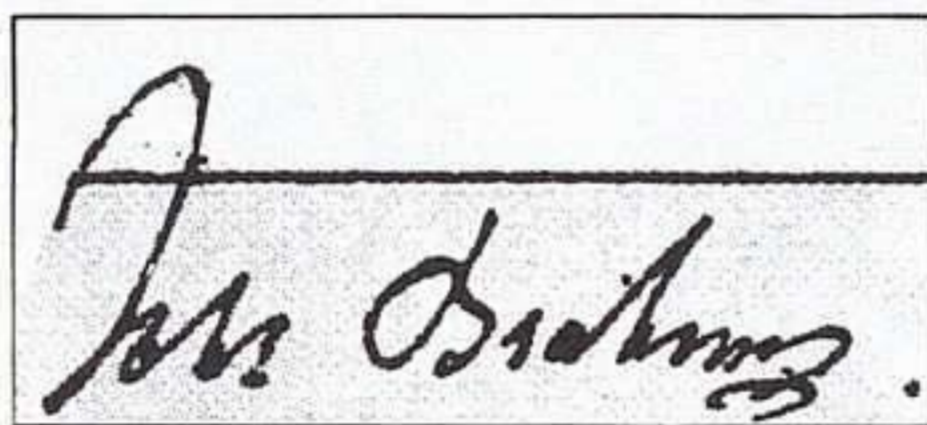
BRAHMS: Obra completa para piano, y para violín y piano. J. Katchen, J. Suk. Decca 9-90016.1, 9 discos. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

El mercado español del disco es el mercado de las sorpresas. Al cabo de once años, Decca vuelve a publicar en España la integral para piano de Brahms por Julius Katchen. Esta vez no se trata de una reedición española, sino de una importación, y en esto consiste la sorpresa, mezclada a la vez con estupor e indignación. La primitiva edición española de 1972 formaba parte de la serie «Ace of Diamonds» y circuló con un precio muy aceptable por aquel entonces. Al llevarse a cabo la liquidación de dicha serie para dar paso a la misma, pero con nuevo formato, se pudo encontrar incluso en algunos comercios del ramo a precios irrisorios. En el momento actual esta integral, que no es tal porque le faltan algunas obras importantes, no sólo no se reedita aquí sino que se importa del extranjero, concretamente de Inglaterra (donde se puede conseguir a precio muy económico por ser reedición de una grabación muy antigua), y además se vende a unos precios que en algunos centros comerciales llegan a alcanzar el promedio de 1.100 pesetas el disco, superando incluso los de la integral de piano de Brahms editada recientemente por Deutsche Grammophon, que es una verdadera integral, muchos de sus discos están grabados en digital, e igualmente muchas de sus versiones son superiores a las de Julius Katchen. Cada cual es muy libre de hacerse con la versión que le plazca, pero desde el momento en que se pretende competir en precios, sobre todo a estos precios exorbitantes, se impone una comparación para ayudar al aficionado de buena fe a elegir lo que más le conviene.

Dentro ya del terreno puramente musical habría que distinguir dos partes en esta versión: una que comprende la obra de juventud y llega hasta la **Opus 76**; y otra a partir de ésta hasta el final. El criterio se toma desde el punto de vista de la interpretación, que es desigual en aquella primera parte y en cambio magnífica en la segunda. Como dijimos antes, hay que hacer notar que faltan obras de cierta importancia como: la **Chacona en Re menor** para la mano izquierda; el **Tema y Variaciones en Re menor** (transcripción del segundo tiempo del **Sexteto núm. 1 en Si mayor Op. 18**); el **Souvenir de la Russie**; las **Variaciones en Mi bemol mayor Op. 23 sobre un tema de Schumann**; la **Sonata para dos pianos en Fa menor Op. 34 b** (basada en el **Quinteto Op. 34**) y las **Variaciones sobre un tema de Haydn**.

La versión de Katchen de las primeras obras de juventud responde a una concepción vulgar de lo que representa la música de Brahms. Música de una escritura recia y compacta, con un contrapunto de gran robustez de la más pura raigambre germánica, lo que no quiere decir que tenga que ser pesante, siendo lo lírico uno de sus momentos más representativos y sin embargo más descuidados. La pulsación de Katchen es apabullante, pero no convence por la pobre gradación de matices; es contundente, pero de sonido duro y no le impide cometer errores en cuanto a limpieza de la ejecución en los grandes acordes, en los que



se quiebra el sonido —que resulta estridente por abuso del fortísimo. De estos defectos comunes a las tres **Sonatas** se libra el «Andante» de la **Sonata Op. 5**, y es de agradecer, pues es uno de los momentos de más belleza en la obra pianística de Brahms. Parece como si Katchen hubiera quedado fascinado ante la visión del lago tranquilo y lleno de bondad del alma de Brahms en el que se refleja el rayo de luna de la noche schumaniana.

Las **Variaciones Op. 9 sobre un tema de Schumann** resultan sin brillo y faltas de la emoción de Schumann a través de la visión de Brahms. Cualquiera de las dos versiones de Barenboim o de Vásáry queda muy por encima. Y lo mismo ocurre con las **Variaciones sobre un tema de Handel** en cuanto que acentúa poco aquellos elementos que hacen prever una sucesión lógica de las variaciones, así como el carácter propio de cada una de ellas, que constituye su novedad y sorpresa, dando una visión por tanto un poco monótona.

Ya dentro de la segunda parte hay que destacar las **Sonatas para violín y piano**, en las que ocupan un lugar preeminente las dos primeras, con una versión muy equilibrada dado que Suk posee un temperamento eminentemente lírico muy adecuado al carácter de aquéllas y Katchen le secunda perfectamente, quedando el conjunto de los instrumentos muy bien empastado. No ocurre igual con la tercera de dichas **Sonatas** que, impregnada de acentos dramáticos, requiere un sonido de violín con más cuerpo que el de Suk y una pulsación más recia; puede decirse sin embargo que Katchen está aquí completamente en su papel, resultando su interpretación de una fuerza arrolladora, pero por el mismo motivo relega el violín a un segundo plano y

rompe así el equilibrio entre los dos instrumentos.

Y como dijimos al principio de nuestro comentario, a partir de la **Op. 76** ocurre algo sorprendente; la pulsación de Katchen se hace más clara y sensible y le permite una labor de introspección más profunda, correspondiendo a lo que debe ser la obra brahmsiana. Las **Rapsodias Op. 79** están realizadas de un modo arrebatador. Y en lo que concierne a las **Fantasías Op. 116** y los **Intermezzi Op. 117** parece como si Katchen se hubiera identificado con Brahms ante el presentimiento de una muerte cercana en el carácter de estas piezas, que son como una despedida de lo terreno y en las que se vislumbra a veces el terror ante lo que se aproxima. La melancolía tan presente en toda la música de Brahms se torna aquí en profundo pesar. ¿Qué oscura premonición debió sentir Katchen al interpretar estas piezas? Y no digamos nada en cuanto a la resignación que impregna las **Op. 118** y **119** y la visión de lo ultraterreno en el intermezzo final de la **Op. 118**. Así como el canto final de alegría y optimismo, que es su adiós al piano, en la **Rapsodia** que cierra la serie de la **Op. 119** y que hace honor a su lema: «*libre pero contento*». —**JUAN LUIS BARDISA.**



Antonio Baciero.

O CABEZON: Obras completas, Parte II. Antonio Baciero. Hispavox, 197 700, 7 discos. Oferta.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

En el número 493 de RITMO, correspondiente a julio-agosto de 1979, comentaba ampliamente la aparición del primer volumen dedicado a la integral de la obra de Antonio de Cabezón, a cargo

del también ilustre Antonio Baciero (1). Teniendo en cuenta que las grabaciones que ahora aparecen en el mercado español vienen a ser de la misma época que las correspondientes al primer volumen, creo que basta aquí con poco más que dar fe de que ese monumento discográfico queda completado con la aparición del segundo volumen, conteniendo siete discos. Para quien desee más detalles, le remito al citado estudio.

Al igual que en el primer volumen, presenta este segundo un excepcional documento sonoro, por la tremenda variedad de instrumentos de teclado que pueden escucharse.

Sucintamente diremos que se trata de: varios órganos de la ciudad de Burgos y su provincia, clavicordios originales y copias, órganos de cámara, espineta, virginal, órganos de Ciudad Rodrigo y Carrión de los Condes, cémbalo, y piano. Casi todos los instrumentos utilizados son, por supuesto, originales.

Al igual que en el primer volumen de esta soberbia colección, hay que hablar de una presentación absolutamente modélica. Como novedad, con respecto a ese primer volumen, podemos mencionar una tabla en la que se contienen todas y cada una de las obras que integran esta ejemplar colección, con expresión del instrumento en que están interpretadas, disco, cara, número de orden, y duración, de modo que su localización sea mucho más fácil.

Hay que mencionar igualmente como novedad al Ayuntamiento de Burgos, colaborador en esta fenomenal empresa.

En fin, poco más se puede decir que no quedara dicho en su momento. Podemos concluir diciendo que queda cerrado uno de los principales hitos de la historia del disco español. —**PABLO CAÑO.**

NOTA

(1) Dada la importancia del disco comentado, destacamos algunos de los párrafos dedicados, en su día, al primer volumen, para los nuevos lectores de RITMO: (...) «*Lebo confesar abiertamente que tengo a Antonio de Cabezón como el compositor español más grande de todos los tiempos. Por ello celebro de corazón la aparición de la integral de su obra (...)* En cuanto a la cuestión instrumental, he aquí otro de los grandes logros de esta edición: el ofrecer al aficionado un riquísimo archivo sonoro de instrumentos antiguos de primerísima calidad; (...) En cuanto a la grabación, hay que decir que es extraordinaria en los ocho volúmenes (...) Antonio Baciero aparece en esta ocasión, además de como pianista, como organista, cembalista, clavicordista, etc. siendo su labor soberbia. Baciero, esto es indudable, conoce como pocos a Cabezón y su mundo, y sus interpretaciones son profundamente sinceras. Podremos compartir o no su punto de vista en la elección de algunos «tempi», o determinadas registraciones, o sobre un uso del «picado» quizá excesivo.

Pero, repito, globalmente considerada la labor de Baciero es espléndida.

(...) Algo que no acabamos de entender es el hecho de interpretar algunas obras no como una unidad, sino fragmentadas a lo largo del disco. Ello resulta, en principio, algo sorprendente y quizá pueda pensarse que de este modo la obra pierda unidad. Pero esto no es más que una opinión personal (...) Interpretaciones como la presente convencer a uno cada día más de que cuando la música tiene tales caracteres de universalidad, escapa a cualquier encasillamiento instrumental, ya que está por encima de eso, y se trata únicamente de LA MUSICA (...) Solamente una pequeña pega: el precio. ¿No hubiera sido posible sacar esta edición en oferta o, al menos, editar los discos sueltos, de modo que no resultase un atentado tan despiadado al bolsillo del pobre aficionado? (...) Se trata posiblemente, de la edición más importante de toda la historia de la discografía española (...).

CARCASSI: Au clair de la lune Op. 7. SOR: Introducción y variaciones sobre Marlborough. «O cara armonía» de La Flauta Mágica de Mozart. HAENDEL: Sarabande. BEE-THOVEN: Seis Variaciones fáciles sobre una canción suiza. L. COUPERIN: Passacaille. Alexandre Lagoya, guitarra. CBS D37787. Digital.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Alexandre Lagoya es uno de los representantes más caracterizados de una cierta manera NO ESPAÑOLA de entender la guitarra. El instrumentista francés siguió las enseñanzas de Villa-Lobos y tuvo por compañero a Castelnuovo-Tedesco. Su guitarrismo parte de una solidísima técnica y tiende más a la expansión brillante y virtuosística que a la honda interiorización. Lagoya es especialmente apreciado en América, mientras que en nuestro país es apenas conocido.

Este disco ofrece dos grupos de obras bien diferenciados. Las concebidas originalmente para guitarra —Carcassi, Sor— y las transcripciones. Lo más interesante de todo el registro se da indudablemente en las dos partituras de Sor, no sólo por su entidad misma, sino por las versiones realizadas. Lagoya expone la música de Sor de forma convincente, por estructuración y profundidad; cuidando tanto el sorteo de las dificultades como el carácter de las piezas. A destacar el lirismo de los pasajes lentos. La nitidez y limpieza del sonido son siempre extraordinarias.

La guitarra se nutre en demasiadas ocasiones a base de arreglos. No entraremos ahora a discutir la conveniencia de esta práctica. Lo cierto es que el mundo tímbrico de Haendel y L. Couperin no tiene absolutamente nada que ver con lo ofrecido por Lagoya. Sus transcripciones, no cabe duda, son de gran musicalidad y explotan integralmente las posibilidades de la guitarra, pero el fondo estético de la cuestión queda sin resolver. Mucho más aceptable es el traslado de las

Seis Variaciones de Beethoven, de gran brillantez y momentos realmente arpísticos.

Un disco algo desigual.—**ENRIQUE MARTINEZ MIURA.**

CARULLI: las 6 Serenatas para flauta y guitarra. Peter-Lukas Graf, flauta. Konrad Ragossnig, guitarra. Claves D8304. Digital. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

He aquí un buen ejemplo de entendimiento entre unas páginas musicales escritas por un napolitano de hace más de dos siglos y unos intérpretes actuales del meridiano germano: suizo y austríaco respectivamente. Fernando Carulli, autor de las seis **Serenatas Op. 109**, fue un prolífico creador con casi cuatrocientas obras en su haber, abarcando todas las formas musicales de su tiempo: sonatas, oberturas, cámara, dúos, tríos, conciertos... y sin embargo, sólo es conocido como un autor de estudios para principiantes. De hecho, así se le trata en el propio programa vigente del Real Conservatorio: tres o cuatro estudios y una obra en primer curso y no se le vuelve a ver más el pelo en los siete restantes de la carrera. Esta grabación desmiente a los subestimadores de Carulli. Los intérpretes, Graf y Ragossnig, contribuyen a ello de forma principal recreándose en esta «premiere» íntegra de las seis **Serenatas**, que, por encima de las cualidades pedagógicas de la obra, muestran con toda pureza los felices hallazgos melódicos y contrapuntísticos de su autor. No podía menos de suceder tratándose de tales maestros como Graf y Ragossnig, que cuentan en su haber respectivo con numerosas distinciones académicas, desde los ya lejanos Primer Premio del Concurso Internacional de Munich 1953 para Graf y el correspondiente al Concurso Internacional de París 1961 para Ragossnig, hasta el paso de ambos por la prestigiosa Academia de Música de Basilea como distinguidos profesores. Uno y otro resuelven en esta versión muy satisfactoriamente el canto melódico a cargo de la flauta y el acompañamiento virtuoso respectivo a la guitarra.

La obra en sí tiene una lectura semejante en las cuatro primeras **Serenatas** de dos movimientos, el primero moderado y el segundo vivo —por ejemplo la siciliana y el rondó de la **Núm. 1**— sucediendo la **Serenata núm. 5**, con su aire «Largo» en tres partes de dos motivos cada una, y la **Núm. 6**, que es un tema en un solo movimiento con cinco variaciones y una coda sobre una canción popular llamada **Alegraos vosotros de vivir**.

Es de apreciar el sonido de la grabación, que ha conseguido atrapar esa acústica prerromántica de RECINTO ESPACIADO, corres-

pondiente a la época de la obra y su autor, es decir, entre finales del XVIII y primeros del XIX. Reparemos en que Carulli es coetáneo de Hölderlin, el precursor del romanticismo. Incluso nacen y mueren casi por los mismos años.—**SABAS DE HOCES.**



Aaron Copland (1900).

COPLAND: Primavera Apalache. W. SCHUMAN: Obertura Festival Americano. BARBER: Adagio para cuerdas. BERNSTEIN: Obertura de «Candide». Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Leonard Bernstein. Deutsche Grammophon 25 32083. Digital.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Cuando Bernstein *hace* discos con programa americano, uno, al oírlos, siempre recibe la misma impresión: parece que las intenciones de homenajear la música de aquel país es un hecho evidente. Este, en ese sentido, no es diferente a los que ya grabó anteriormente, y en él se percibe esa alegría de hacer música que trasciende al propio arte musical para convertirse en pura reivindicación. Esta intención me parece justa, pues hay toda una serie de obras que, sin ser músicas maestras del gran catálogo histórico, sí poseen los suficientes valores musicales para optar a un puesto digno en el conjunto de las GRANDES de todos los tiempos. En este disco hay una que, desde mi punto de vista, merece claramente un lugar de honor en aquél, y esto dicho sin ninguna reticencia o paternalismo: el **Adagio para cuerdas** de Samuel Barber. De forma parecida, **Primavera Apalache**, obra rústica y estilizada al mismo tiempo, de lenguaje personalísimo, tampoco debería estar —como de hecho lo está— tan alejada de las salas de concierto y de las grabaciones discográficas. No tanto interés —quizás— tenga la **Obertura Festival Americano** de William Schuman, por su excesivo eclecticismo estilístico y estructural. No obstante,

y a pesar de sus limitaciones, al oírla en versión tan exultantemente distendida, como es la de Bernstein, se convierte en una música de evidente impacto y muy agradecida recepción. El disco se completa con la **Obertura de «Candide»**, del propio Bernstein, una pequeña música tan llena de encanto e intención que uno al escucharla, irremediablemente, piensa estar oyendo un nuevo **Orfeo en los Infiernos**; un Offenbach transmutado en el tiempo, cómodamente rodeado por las sofisticadas ironías de nuestras implacables y tecnologizadas costumbres.

En fin, un disco delicioso —y si pensamos en la versión del **Adagio** de Barber, indispensable—, magníficamente grabado, que no puedo dejar de recomendar a todo tipo de melómanos.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**

DEBUSSY: Preludios. Imágenes. Estampas. Claudio Arrau, piano. Edición Arrau. Philips 6768 357, 3 discos. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Debussy creó sobre el LABORATORIO del piano las bases fundamentales de su personal universo sonoro. El catálogo del francés en este género se elevará como una de las columnas esenciales, junto a las muy diversas de Bartók o Schoenberg, del pianismo de este siglo, cuyas últimas consecuencias todavía pueden advertirse en autores de hoy. Las obras de la grabación son, probablemente, lo más redondo y representativo del teclado debussyano. Las tres partituras se explican como un proceso de ahondamiento de las posibilidades, en todos los órdenes, del instrumento. La línea viene del exotismo de **Estampes** (1903), se afianza con **Images** (1907-8) y culmina en la obra maestra definitiva de **Préludes** (1910 y 1912).

Claudio Arrau es el último coloso del piano romántico. Las recreaciones de Debussy debidas al chileno son verdaderas LECCIONES MAGISTRALES. Es la comprensión total de unas obras por parte de un artista que ha convivido con ellas durante décadas.

El Debussy de Arrau, sin renunciar a lo innovador, se enfila en una tradición que integrarían Chopin, Schumann y Liszt. Precisamente a través de la óptica lisztiana son traducidas las piezas más brillantes (**Feux d'artifice, Reflets dans l'eau**). Pero la concepción de Arrau es substancialmente poética. Magia, intimismo y alquimia del sonido son los trazos definitorios de muchos de los **Preludios**, sobre todo en el caso de los iniciales del Libro I. El objetivo es logrado siempre sobre un sabio uso del pedal. Arrau, por supuesto, no se limita a un solo registro. Sus versiones no care-

cen de un soberano despliegue técnico (**Les collines d'Anacapri, Ce qu'a vu le vent d'ouest**). La amplitud dinámica es, igualmente, otra de las ARTERIAS interpretativas de Arrau. Ello no quiere decir que se posterguen aspectos como el rítmico, que vertebra sinuosa y entrecortadamente **La puerta del vino** y **Minstrels**. En resumen, Claudio Arrau ha aglutinado las colecciones dando a cada una de las piezas integrantes su carácter distintivo. La máxima coherencia global se da en **Préludes**, mientras que **Estampes** acusa mucho más su condición de reunión de fragmentos heterogéneos, tocados cada uno de ellos, desde luego, con gran intención.

Extraordinarios discos de uno de los grandes artistas de la interpretación de este siglo y que pronto serán históricos.—E.M.M.

DIEREN, Bernard van: Seis «Sketches». Toccata. Tema con variaciones. Eiluned Davies, piano. Cassette. British Music Society BMS, 402. Digital.

Interpretación: * * *
Sonido: * * * * *

El compositor y escritor inglés, nacido en Rotterdam, Bernard van Dieren es uno más de los múltiples autores marginales del primer tercio de nuestro siglo. La escucha actual de sus obras puede tener algún interés, sobre todo informativo, pero nada más lejos de la realidad, hoy por hoy, que la calificación «genio leonardesco» (Alastair Chisholm, en los comentarios que acompañan la cinta) aplicada a su personalidad variada de formación científica, intérprete del violín y crítico musical.

El estilo compositivo de Dieren se forma como amalgama —inteligente, si se quiere— de influencias externas. Su obra formalmente más ambiciosa, la **Chinese Symphony** (1914), para cinco solistas vocales, coro y orquesta, le acerca a Delius en el tratamiento del coro, mientras que el entramado de las cuerdas proviene de Berg y Schoenberg.

Las obras para piano agrupadas en esta cinta representan algunas de las coordenadas estéticas de Dieren: búsqueda de una identidad propia para cada obra, cierta economía de medios, una cambiante técnica desde lo ingenuo hasta lo complejo. Los **Sketches** y la **Toccata**, ambas atonales, se insertan en un Dieren hiperintelectual. Por su parte, **Tema con variaciones**, regreso tonal de la última época, nos brinda su faceta más sensitiva.

Eiluned Davies es una pianista dedicada a la música inglesa contemporánea. Su pertenencia a un círculo cercano al compositor, la hace, en principio, idónea traductora de Dieren. Sus lecturas son válidas globalmente. Davies tiene un acertado concep-

to de la dicción de las, a veces, enrevesadas frases de Dieren. Pero las versiones llegan a hacerse demasiado rectilíneas y estrechas. El defecto quizá sea achacable al mismo autor.—E.M.M.



Orquesta Filarmónica de Viena.

DVORAK: Sinfonía núm. 9 «Del Nuevo Mundo». Obertura «Carnaval». Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Lorin Maazel. Deutsche Grammophon, 2532079. Digital. Direc-

Interpretación: * * *
Sonido: * * * * *

Esta nueva versión de la más grabada de las sinfonías, perteneciente a un ciclo Dvorak que Maazel pretende grabar, ha resultado bastante decepcionante. La impresión que uno saca tras la audición atenta, es que Maazel se ha preocupado más de escudriñar la partitura en busca de recónditos detalles con los que poder decir algo nuevo, que de pensar en la obra como tal y proponer una INTERPRETACION personal. Lo cierto es que, aparte de algunos curiosos HALLAZGOS, el conjunto de la versión es vulgar y, lo que es más raro tratándose de este escrupuloso director, ciertamente descuidado en su factura. Se notan demasiados defectos de planificación, demasiados pasajes confiados a la rutina, demasiadas tosquedades dinámicas, para un director y una orquesta de primera clase. Tan sólo el segundo movimiento se encuentra limpiamente traducido y cuidadosamente matizado, aunque, para mi gusto, resulte algo empalagoso; pero por lo que se refiere a los tres movimientos vivos, uno no puede sentirse a gusto con los explosivos «fortissimi» y demás brusquedades del primero, ni con la excesiva rapidez del tercero, ni con la vulgaridad

tan AMERICANA del cuarto. Ni siquiera la Filarmónica de Viena, con su sonido, su experiencia y su refinamiento, salva una versión equivocadamente planteada y toscamente producida; por el contrario, resulta irritante comprobar cómo en esta grabación se comporta como si fuera una orquesta americana, forzando las trompetas, exagerando la brillantez externa, etc.

Existen demasiadas buenas versiones de la **Sinfonía Nuevo Mundo** como para que podamos admitir ésta tan superficial y ramplona de Maazel. Citaré sólo tres: Fricsay, con muy buen sonido, (Privilege), Giulini (DG) y, para los que quieran una en digital, Kondrashin (Decca), soberbia visión dramática de la obra, y también con la Filarmónica de Viena (pero qué diferencia). La **Obertura Carnaval**, que completa el disco, está algo mejor, aunque dentro de la misma tónica de superficialidad; la versión de Kubelik (DG) sigue siendo mucho más idiomática y recomendable.

El sonido de este disco es, dentro de los «standards» digitales, aceptable, aunque los hay mejores. El timbal no resulta demasiado nítido, por ejemplo, en su primera intervención; las trompas suenan algo lejanas y no tienen el suficiente CUERPO, etc.; pero en conjunto es una buena grabación.—LUIS SALES.

HAYDN: Sinfonías números 82 a 87, «de París». Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon, 2532 037.9 (Núms. 82 y 87), 2532038.6 (84 y 85) y 2532039.3 (83 y 86).

Interpretación: * * * * *
Sonido: * * * * *

La Deutsche Grammophon ha editado en tres discos sueltos la integral de las **Sinfonías «de París»** de Haydn en la interpretación de Herbert von Karajan, obras que ya habían sido presentadas al público español en el álbum 27 41 005.4 aparecido en 1982 y que continúa en catálogo. La medida, de orden estrictamente comercial, beneficiará a todos aquellos aficionados que no deseen o no necesiten comprar estas seis sinfonías.

Resulta interesante observar este acercamiento del director austriaco a unas obras que, si bien son de su repertorio, se ha resistido a grabar hasta 1981. De hecho, esta reticencia se manifiesta no sólo con las PARISINAS sino con toda la producción sinfónica de Haydn. Karajan grabó su primera sinfonía haydniana, la **Número 104, «Londres»**, en 1959, veintinueve años después del primer registro de su carrera de director, y en un tiempo en que

su figura ya tenía fama mundial. La grabación de entonces la efectuó con la Filarmónica de Viena, conjunto con el que editaría en 1963 la **Sinfonía núm. 103, «Redoble de timbal»**. Después de esto, Karajan no volvió a grabar obras sinfónicas de Haydn hasta 1971, impulsado (se ha llegado a decir), por la competencia que suponía la exclusividad de Marriner con Philips y de Dorati con Decca.

Precisamente estas últimas grabaciones de Karajan llegaron a España de mano de la EMI y Decca. En el primer sello se editó un disco, hoy descatálogo, que contenía las **Sinfonías núms. 83 «La Gallina»**, y la **101**, ambas interpretadas por la Orquesta Filarmónica de Berlín. En Decca, y con la Filarmónica de Viena, Karajan editó la **103**, cuya grabación provenía de la RCA, y la **104** que había grabado en 1975. Este disco también ha sido retirado del mercado.

Doble desolación, pues, para los aficionados a las sinfonías de Haydn y para los admiradores de este director nacido en Salzburgo en 1908. Ni unos ni otros podían conformarse con lo que el mercado español les ofrecía: por un lado Karajan sólo había grabado cuatro sinfonías, una de ellas —la **82**— del ciclo de las «de París»; por otra parte, este ciclo, compuesto por encargo de la sociedad de conciertos de París «Le Concert de la Loge Olympique», estaba disponible en nuestro país tan sólo en la versión de Marriner con la Academy of St. Martin-in-the-Fields, en tres discos de la Philips, pues la integral de Bernstein para la CBS con la Filarmónica de Nueva York y la de Ansermet para la Decca con la Orquesta de la Suisse Romande han ido desapareciendo paulatinamente del mercado.

Por eso, la versión de Karajan vino a contentar a ambos grupos: a los haydnianos por tener un contraste con la académica y camerística versión de Marriner, y a los seguidores del director por ampliar su repertorio con no poca fortuna.

No es éste el lugar apropiado para hablar con extensión de las **Sinfonías de París** de Haydn. Sin embargo, diremos que en estas seis obras Haydn puso en práctica algunas innovaciones o, al menos, indagó en el campo de la tonalidad. Haydn sabía que iba a contar con una orquesta MODERNA, en el sentido de que su distribución de cuerda y metal la acercaba a lo que hoy entendemos por este término. A pesar de ello el autor de **La Creación** no utilizó por igual este recurso en todas las sinfonías, y así encontramos algunas de orquestación más audaz —**85** y **86**—, mientras que otras —la **87**—, carecen de esa cualidad, amén de presentar otras deficiencias. En general se muestra un deseo de escribir una serie que, aun teniendo características comunes, como la aparición de formas francesas de «Menuetto», tenga gran diversidad en cuanto a la concepción

sinfónica a la diferencia de tonalidades.

De lo anterior se deduce que la orquesta de «Le Concert de la Loge Olympique» podría parecerse a la que Karajan ha utilizado en su grabación, salvando las naturales diferencias (numéricas y de virtuosismo). Pero Karajan debería haber pensado que, por ejemplo, las **Sinfonías 83, 85 y 87** fueron escritas sin saber qué formación las iba a interpretar y pensando, pues, en la del palacio del príncipe Esterházy. Por eso, cuando escuchamos estas nuevas versiones, echamos de menos la gracilidad y la sencilla elegancia de las sinfonías de Haydn, que aquí aparecen con más brillo del que tienen. Así todo, la calidad de la interpretación, el ritmo justo que Karajan imprime a la orquesta, la fuerza característica de este salzburgués, además de otras peculiaridades suyas, hacen a esta versión lo suficientemente apetitosa como para no rechazarla argumentando que esté impregnada de sonido beethoveniano —que a veces parece estarlo—, o del romanticismo tan propio de Karajan.

Por eso, cuando un aficionado español quiera escoger entre lo que el mercado nacional le ofrece con interpretaciones de las **Sinfonías «de París»** va a encontrarse con una duda: tomar la fidelidad de Marriner, envuelta en ese halo de ANTIGÜEDAD que caracteriza a las interpretaciones de su Academy, o bien optar por la riqueza sonora germanizada y germanizante del genio de Karajan. El aliciente del sonido digital de la versión que comentamos, que se presenta en un excelente prensaje, pueden hacer la decisión más fácil.—**FELIX PALOMERO.**

MENDELSSOHN: Concierto para violín en Mi Menor Op. 64.
CHAIKOVSKY: Concierto para violín en Re Mayor Op. 35. Isaac Stern, violín. Orquesta de Philadelphia. Director, Eugene Ormandy. CBS Great Performances 60111.

Interpretación: * * * *
Sonido: * * * *

A pesar de que la carpeta del disco indica «(P) 1983», las dos grabaciones que recoge este disco fueron realizadas hace ahora 23 años. Stern se encontraba entonces en uno de sus mejores momentos de forma, lejos de su cierto declive actual, pero, pese a ello, ambas interpretaciones no pasan de alcanzar un nivel medio de corrección. La razón quizás hemos de buscarla en la rutinaria, sosa y poco adecuada dirección de Eugene Ormandy, que no debe motivar suficientemente a Stern, un artista especialmente necesitado de este tipo de apoyo, circunstancia que queda bien demos-

trada si examinamos la clara relación existente entre las mejores grabaciones del violinista judío y quiénes fueron en estos casos sus acompañantes.

El **Concierto** de Chaikovsky es una obra de terribles dificultades técnicas (que Stern salva, aunque no sin esfuerzo y con alguna que otra desafinación), pero quizás sea aún más difícil el realizar una versión convincente, para así tratar de acultar y disimular los numerosos BORRONES que empañan la calidad de la partitura. No logran transmitir esa convicción



Isaac Stern.

Stern y Ormandy, que nos ofrecen una interpretación falta de fuerza, blanda, discursiva y lineal de la **Op. 35** chaikovskiana.

Idénticos defectos pueden achacarse a su versión de la **Op. 64** de Mendelssohn, si bien aquí aquéllos se hallan más solapados gracias a varios detalles de Stern —tampoco ausentes en el Chaikovsky—, fieles reveladores de la maestría artística del artista judío, poco prodigada desgraciadamente, dada su habitual línea de irregularidad. Así, hemos de hacer una mención especial a su sonido, mucho más bello aquí —sobre todo en el segundo movimiento— que en la partitura del compositor ruso. Falta también, en todo caso, esa entrega tan necesaria por parte de los dos músicos, que se limitan a tocar una nota tras otra en unas obras que, bien por sus imperfecciones (**Op. 35**), bien por su absoluta redondez (**Op. 64**), requieren de unos intérpretes compenetrados y entregados, con todos sus medios —muchos en ambos casos— puestos al servicio de la interpretación.

El sonido, retocado, es simplemente correcto, algo mejor en el **Concierto** de Chaikovsky, y de poco volumen en todo el disco. Szeryng/Haitink (Philips) y Milstein/Abbado (DG) nos ofrecen idéntico programa al recogido en el disco aquí comentado, siendo ambos registros opciones mucho más preferibles para hacerse con los dos **Conciertos**. La veracidad del reclamo comercial de la portada del disco —«una grabación imprescindible... el tono es como de seda ondulante (?)»— es, como casi siempre, más que dudosa.—**LUIS CARLOS GAGO.**

MONTEVERDI: Balli e Balletti: Orfeo, Tirsi e Clori, Il Ballo delle Ingrate, De la bellezza, Volgendo il ciel. Kwella, Rolfe-Johnson, Dale, Woodrow. Coro Monteverdi. English Baroque Soloists. Director, J. Eliot Gardiner. Erato NUM 75068. Digital. Importado.

Interpretación: * * * *
Sonido: * * * *

Contiene este disco lo que podríamos denominar integral de las obras de ballet (no en el sentido estricto que hoy tiene) de Monteverdi. Los **Balli** y **Balletti** comprendidos en esta grabación requieren todos la intervención de la voz humana, bien sola o bien con coro, si exceptuamos, en este caso, la interpretación del baile extraído de la ópera **Il ballo delle ingrato**.

El «ballo» era una de las formas preferidas en la Italia del siglo XVII, cuyo origen hay que buscarlo, seguramente, en el baile de corte a la francesa, donde aparece una mezcla de canto y de música de danza. Generalmente se trata de piezas de circunstancias escritas para celebraciones matrimoniales, fiestas cortesanas, etc..., aunque también eran utilizadas en los intermedios y en las propias óperas de la época.

Monteverdi aporta a estas creaciones toda la fuerza de su genio y resulta ocioso decir que cada pieza es una pequeña obra maestra. Si, por tanto, huelga hablar del autor, sí, en cambio, debemos centrar este comentario en la bella interpretación de J. Eliot Gardiner al frente de sus dos agrupaciones habituales: el fenomenal Coro Monteverdi y los English Baroque Soloists. Para misiones solistas cuenta con la soprano Patricia Kwella y los tenores Anthony Rolfe-Johnson, Lawrence Dale y Alan Woodrow. La interpretación en conjunto resulta modélica, siendo de primera categoría en el coro y la orquesta, impulsada por mano de experto. Rolfe-Johnson y Kwella realizan una gran versión de **Tirsi e Clori**, a la que dan todo el encanto de la escena. Pero insisto en que para mí los grandes protagonistas de la grabación son el Coro Monteverdi y la Orquesta, cuidadosamente preparados por J. Eliot Gardiner. Quizás no se aprecie la elegancia de las lecturas de algunas de estas páginas de R. Leppard, ni la intensa autenticidad de Alfred Deller, pero J. Eliot Gardiner cuenta a su favor con una visión más, llamémosle moderna, con profundidad y sensualidad, con un exquisito gusto sonoro y con un exacto sentido de la teatralidad y, sobre todo, con una envidiable vitalidad.

Creo que se trata de un gran logro, y por tanto recomiendo a quien no posea estas excelentes páginas monteverdianas procure hacerse con esta versión, pues no se arrepentirá.

La grabación es extraordinariamente limpia y muy equilibrada y el prensado, bueno a secas.

La presentación, con el defecto propio del disco importado, es decir, la no traducción ni de los comentarios ni de los textos al castellano.—**GERARDO QUEIPO DE LLANO.**

MOZART: Las Sinfonías. Volumen IV: Las Sinfonías de Salzburgo (1773-1775): K. 173 dB, K. 186 A, K. 186 B, K. 189 B, K. 189 K, K. 207 A, K. 213 A. Volumen V: Sinfonías núm. 32, K. 248 B, núm. 33, K. 320, núm. 34, núm. 35 «Haffner», núm. 36 «Linz», y K. 213 c. Volumen VI: Sinfonías núms.: 31 (primera y segunda versión), núm. 35 (segunda versión), núm. 38 «Praga», núm. 39, núm. 40 (primera versión), y núm. 41 «Júpiter». Volumen VII: Sinfonías núms.: 6, 7, K. 42 a, K. 45 b, K. 46 a, «Nueva Lambach», K. 74 g, K. 425 a «Michael Haydn», núm. 8, y núm. 40 (segunda versión). The Academy of Ancient Music. Directores: Jaap Schröder (primer violín) y Christopher Hogwood (continuo). L'Oiseau-Lyre 9-90010.9 (3 discos); 9-0011.6 (4 discos); 9-90012.3 (4 discos) y 9-90013.0. (3 discos). (Volumen VI: digital). Importado.

Interpretación: * * * *
Sonido: * * * * *

En el número 536 de RITMO, correspondiente al pasado mes de septiembre, apareció la crítica de los tres primeros álbumes de esta gran serie de las sinfonías mozartianas a cargo de la Academy of Ancient Music, bajo la codirección de Schröder y Hogwood. Con estos cuatro estuches que ahora comentamos finaliza la serie.

Digamos desde el principio que la terminación de esta colosal empresa nos reafirma en cuanto quedó señalado en aquella crítica. Este aluvión de catorce discos, que requieren unas cuantas horas de escucha, y eso sí, nada fatigosa por la belleza de las obras y la sutileza maravillosa de la interpretación, son una plena confirmación de que el esfuerzo conjunto de dos músicos de técnica y sensibilidad a toda prueba, con la colaboración de el estudioso Neal Zaslaw, y con la apoyatura imprescindible de una Orquesta de cámara extraordinaria, han llevado al mundo del disco algo que pocas veces se repetirá: unas lecturas cargadas de sensibilidad, poesía y acierto del, quizás, más bello y variado legado sinfónico de la historia musical hasta nuestros días.

Esta última entrega contiene desde las más célebres páginas sinfónicas del maestro de Salzburgo, entre ellas las cuatro últimas grandes sinfonías, pasando por las creadas en Salzburgo entre 1773 y 1775, hasta algunas de las primeras escritas por Mozart. También resulta des-

tacable las dobles versiones de las **Sinfonías núms. 31, 38 y 40**, que a la par de resultar un ensayo teórico de alto interés, pueden llevar al oyente cómo un compositor cambia de criterio, duda o modifica en aras de la perfección.

Quizás lo más novedoso o digno de resaltar de los cuatro álbumes que se comentan sean las lecturas que realizan estos intérpretes de las obras más conocidas y populares, de las cuatro sinfonías con que Mozart despidió su tarea en esta forma. Digamos que por la propia evolución mozartiana, por la estructura interna y formal, estas obras se adaptan en menor grado a la Academy of Ancient Music, que necesita refuerzos para completar la plantilla instrumental. Así, en conjunto, el sonido se aleja algo del resto de las sinfonías, y el sentido de lo auténtico se difumina para acercarse más a otras orquestas. Sin embargo, la concepción, la clase y elegancia de los intérpretes, el inconfundible estilo, salvan este obstáculo.

En conjunto y sin entrar en matices concretos, imposibles en una crítica de esta naturaleza, se trata de un gran acierto. La adquisición de esta integral es obligatoria para quien desee estar al día en las nuevas maneras de llegar a Mozart y desde luego para todo aficionado que quiera acercarse a esta música, incluso por vez primera. La presentación gráfica y literaria de los álbumes es excelente, si bien los folletos no están traducidos al castellano. La grabación es de una calidad exquisita, y el prensado, perfecto.—**G.Q.LL.**

MUSSORGSKY: Cuadros de una Exposición; Una Noche en el Monte Pelado. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Leonard Bernstein. CBS, Great Performances, 60113.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

En el número 501 de RITMO (mayo de 1980), en la sección «Discoteca Básica», Angel Carrascosa realizaba un detallado estudio de las versiones discográficas más importantes de **Cuadros de una Exposición** de Mussorgsky. En él aparecía la de Bernstein y su valoración era bastante positiva. En líneas generales, estoy de acuerdo con lo que allí se decía: se trata de una versión plagada de detalles de gran director, muy bien conseguida en el aspecto tímbrico, y de una extrema transparencia. De la misma manera, también se le pueden reprochar ciertos puntos débiles en algunos **Cuadros** en concreto. Pero en cualquier caso, y dado por sentado que estamos ante una buena versión, lo que aquí y ahora sería interesante dilucidar es la conveniencia de su reedición en España. La versión de referencia que Carrascosa

daba entonces, Giulini/Sinfónica de Chicago —referencia que yo he compartido en comentarios más recientes de otras versiones de esta obra—, sigue estando en catálogo; y han aparecido últimamente en el mercado otras importantísimas como las de Solti o Abbado. Pues bien, a pesar de ello, y fundamentalmente por el hecho de que este disco sale en una serie económica, pienso que su publicación es procedente. No debe olvidarse que en nuestro país hay mucha gente que comienza a construir su discoteca y, en este sentido, discos como éste cumplen una interesante función dada su relación calidad-precio. Además, la versión de **Una Noche en el Monte Pelado** que igualmente incluye es excelente; como pocas se pueden encontrar en disco.

Por todo lo dicho, teniendo en cuenta que el sonido es muy bueno, y a pesar de algunos detalles desagradables, quizás poco importantes para el conocedor, pero no tanto para el que empieza —en la contraportada del disco hay un error en el reparto de títulos de los **Cuadros** que corresponden a la cara uno y a la cara dos del mismo—, pienso que ésta es una grabación recomendable. O bien a coleccionistas, o bien a aficionados que inician su andadura musical en el mundo del disco.—**P.G.M.**

PROKOFIEV: Sinfonía Clásica; Troika de «El Teniente Kijé»; Marcha de «El Amor de las tres Naranjas. BIZET: Sinfonía núm. 1. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Leonard Bernstein. CBS, Great Performances 60112.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Compuestas con más de medio siglo de diferencia, las dos sinfonías que aparecen en este disco no dejan de tener sin embargo más de un punto en común. Bizet escribió su **Sinfonía en Do mayor** a los 18 años como ejercicio de estudiante, pero con resultados muy superiores a lo que normalmente se puede esperar de un aprendiz de músico. En ella, amén de su magnífica orquestación y extraordinaria riqueza armónica, no es difícil percibir las influencias arquitectónicas del último clasicismo sinfónico; o sea, de Beethoven. Influencias que, por otro lado, quedan en buena medida filtradas por un sentido del color orquestal que de hecho la sitúa más allá del exacto entorno temporal en que fue compuesta. Algo parecido sucedería con la **Sinfonía Clásica** de Prokofiev; lo mismo, pero un poco al contrario: Prokofiev no sufre la influencia inconsciente, sino que la asume, y desde un lenguaje armónico y tímbrico propios del tiempo en que vive, mira atrás, repasa todo el fondo musical acumulando en

sus años de aprendizaje, y se encuentra de frente con Haydn. Aquí no el último, pero sí el penúltimo clasicismo. De manera que, para empezar, mi felicitación a la casa discográfica CBS por tan sabio y sutil emparejamiento en un mismo disco.

Las respectivas versiones con que nos encontramos en el mismo guardan semejante coherencia; se podría decir que el criterio interpretativo es exactamente el mismo en ambas. Bernstein dirige de forma vitalista, sincera, entusiástica. El sonido, en los dos casos, está cuidadísimo, tanto que, a veces, se incurre en un cierto manierismo —y esto no lo digo como un defecto; allá cada uno con sus propios gustos— que desde mi punto de vista no es adecuado para esta música. Por ejemplo, el movimiento lento de la **Sinfonía** de Bizet es intenso y expresivo, pero la línea musical pierde en algunos momentos cierta consistencia debido precisamente a ese sentido del fraseo tan preciosista, tan excesivamente bonito. En cualquier caso estamos ante dos versiones llenas de sutilezas, muy claras en las texturas y muy bien, pero que muy bien, resueltas rítmicamente. Dos estupendas versiones, en suma. El resto del disco —piezas pequeñas de relleno— no está a la misma altura. Además son fragmentos de obras que pierden bastante sentido extraídas de su contexto.

Si el lector desea otras alternativas discográficas de más peso le remito en la **Sinfonía Clásica** a la versión de Giulini para DG; y para la **Sinfonía en Do** las de Barenboim o Beecham, cada una en su estilo, la una más a la francesa y la otra más germana (ambas para EMI, no disponibles en España).—**P.G.M.**

SALAZAR: Rubaiyat. Trois Chansons de Paul Verlaine. Las Rosas de Saadi. Canción de Poeta. Arabia. Carmen Bustamante, soprano, Eulalia Solé, piano. Cuarteto Sonor. Ensayo, ENY 958.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

Sobre Salazar dice Casares Rodicio en la carpeta de este disco: «*Salazar es hoy un absoluto desconocido en una nación que le debe ser el impulsor, modelador y propagador en el resto de Europa de un período de nuestra música especialmente creativo y genial. No creo exagerar al afirmar que con ningún otro miembro de nuestra clase intelectual y artística se ha producido una situación paralela de olvido, infravaloración e injusticia*». Palabras que suscribimos en su totalidad. Esperemos que discos como el que comentamos, patrocinado por el Ministerio de Cultura, nos acaben por descubrir la faceta creadora del extraordinario crítico.

Las raíces estilísticas del Salazar compositor hay que buscarlas en Francia. El impresionismo, y sobre todo Debussy, tiñe la escritura armónica de **Rubaiyat** o de **Arabia**. Y es la «Chanson» francesa el modelo seguido en sus producciones vocales. Pero Salazar es también un nacionalista: la inspiración «andalusí» recorre el orientalismo imaginado, que no oculta, por otro lado, el dominio del cuarteto de cuerda o el quinteto con piano en **Rubaiyat** y **Arabia**, respectivamente.



Adolfo Salazar (1890-1958).

Las versiones que ofrece el registro son suficientes como primer acercamiento. Es cierto que podría encontrarse una voz con más atractivo y estilo que la de Bustamante, o un cuarteto más transparente, colorista y entregado que el Sonor. En general las interpretaciones se colocan a un nivel de bastante dignidad, quizá algo superado por Eulalia Solé, que acompaña con sensibilidad las canciones y toca su parte de **Arabia** inteligentemente.—**E.M.M.**

D. SCARLATTI: Concerti Grossi números 4, 5, 8 y 11. Orquesta de Cámara Jean-François Paillard. Director, J.F. Paillard. Erato, 190 099.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

Los **Concerti Grossi** recogidos en este disco no son sino transcripciones para orquesta de algunas sotas para clave de Domenico Scarlatti que, uniéndolas a una serie de movimientos de autores anónimos, realizó el compositor inglés Charles Avison (1709-1770). Parece ser que Avison no fue un músico especialmente dotado, y lo cierto es que las presentes transcripciones no aumentan precisamente su cotización.

La historia de la música está repleta de transcripciones magistrales, que están en la mente de todos. Las que contiene este disco no pueden incluirse en tal calificación.

En mi opinión, sucede que las **Sonatas** scarlatianas están claramente concebidas para un instrumento concreto: el clave. Y de ahí que se presten muy poco o nada a su tratamiento orquestal. De modo que el resultado es algo que, a veces, resulta agradable de escuchar, pero siempre carente de la menor calidad, al haber perdido las obras originales su auténtico carácter, tras la transcripción.

Creo que la escucha de este disco puede resultar interesante como curiosidad, pero nada más. La Orquesta de Jean-François Paillard realiza una correcta labor, en la línea que le es habitual. Igualmente correcta resulta la grabación.—P.C.C.

STRAUSS, Richard: Metamorfosis. Muerte y Transfiguración, Op. 24. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon, 2532074. Digital.

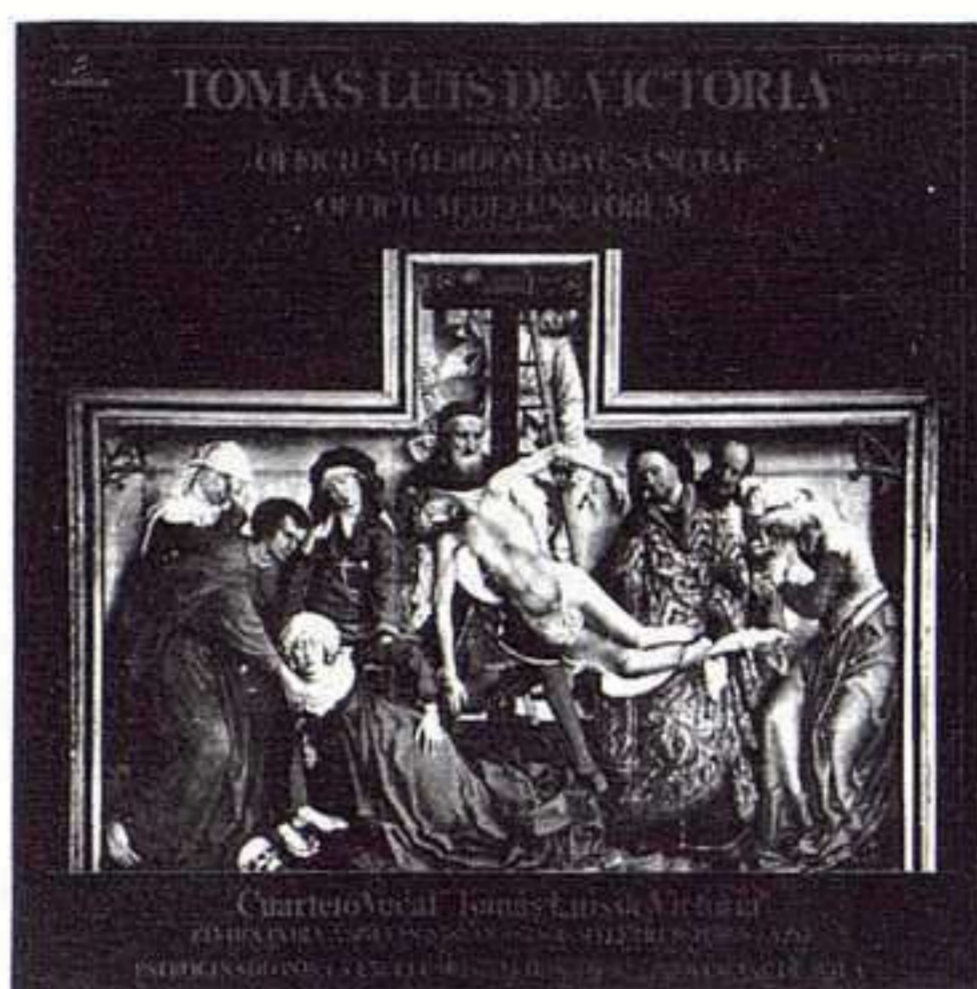
Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Cuando Karajan acierta plenamente en una interpretación aún nos produce aquella sensación de genialidad indiscutible, de que —dicho en dos palabras— todavía es el mejor director que existe. Tal cosa ocurre en este magnífico disco, que nos entrega la Deutsche para comentar, en el que el maestro nos ofrece dos versiones difícilmente superables de sendas partituras straussianas. Y si se me pidiera que indicara en cuál de las dos obras incluidas en esta grabación está Karajan más genial, creo que me decantaría por la arrebatadora, efusiva e intensamente romántica interpretación que el gran director nos da de la **Metamorfosis**. Esta obra —una de las mejores composiciones de Richard Strauss, y probablemente la más profunda— ya fue grabada por Karajan en 1973, pero la actual versión es mucho más convincente. Pocas veces sentimos a este hombre tan entregado, tan espontáneo, tan SUELTO, como aquí; la audición de esta versión arrastra, transporta al oyente de una forma irresistible. Seguramente se podrá decir que hay pasajes de la obra, como el «Agitato» y el «Piu Allegro» centrales, que se

pueden sacar con mayor nitidez, pero me pregunto si el procurar aquí una mayor transparencia, una interpretación más camerística, no va en detrimento de la fuerza expresiva y del aliento trágico que, tocada así, la obra tiene. En todo caso esta es LA versión de Karajan —una composición como ésta da para muchas otras concepciones— y me parece absolutamente coherente con su personalidad artística y, por ello, totalmente válida. Además, pienso que es precisamente el aparente DESCONTROL que transmite esta versión lo que le da su fuerza y convicción. Por lo demás, ¿cómo es posible sacar mejor momento como la reentrada del «Adagio» —ese grandioso tema de inspiración beethoveniana— tras el «Piú Allegro»? ¿Cómo se puede dar a la obra una unidad dramática mayor? Realmente genial.

Mayor control por parte de la batuta hay en la interpretación de **Música y Transfiguración** (también es cierto que se trata de una obra bien diferente). La versión, al igual que en las dos anteriores ocasiones que grabó la pieza (Decca y DG), es extraordinaria, con momentos magníficos, como el comienzo, suavísimo y delicado, en el que se percibe perfectamente el latido del timbal, así como la atmósfera expectante que se crea; la formidable explosión orquestal subsiguiente, la impresionante progresión dinámica y emocional hacia el «clímax» final, que Karajan elonga al máximo con unos efectos tremendamente excitantes, etc. No obstante, y pese a que estamos ante una interpretación imponente, la segunda versión (DG 1974) del mismo Karajan me ha parecido, tras una atenta comparación, ligeramente mejor; las convulsiones de la muerte, los espasmos de la orquesta en este tremendo momento, son impresionantes en dicha segunda versión, y también el pasaje de la «muerte» a la «transfiguración».

La grabación digital de este disco es de las mejores que he oído. La imagen orquestal es absolutamente real y PRESENTE; basta cerrar los ojos para imaginarse que está uno en la famosa Philharmonie berlinesa; el mensaje sonoro llega con claridad, perspectiva, relieve, CUERPO, etc., y el timbre de los instrumentos es asimismo totalmente natural.—L.S.



VICTORIA: Officium Hebdomadae Sanctae. Officium defunctorum. Cuarteto Vocal «Tomás Luis de Victoria». Columbia SCE 991/5.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Bajo el Patrocinio de la Diputación Provincial de Avila acaba de aparecer en nuestro mercado este álbum que contiene dos de las obras cumbres del excelso abulense: el **Oficio de Difuntos** y el **Oficio de Semana Santa**. De todos es conocido que Victoria es quizá nuestra mayor gloria musical. Nadie discute el valor hondísimo de su escritura musical, el gran dominio de la armonía, su posición de privilegio en Roma, su trascendente influencia en la escuela española y europea de Polifonía, la austera belleza de su modo compositivo. El profesor Samuel Rubio en su volumen dedicado a la música española **Desde el Ars Nova hasta 1600** perteneciente a la **Historia de la Música Española** editada por Alianza Editorial (vol. II, Madrid 1983), a la hora de juzgar a Victoria nos dice: «*Para penetrar, comprender y ahondar hasta las raíces en este fenómeno único y singular, hay que tener en cuenta que Victoria es español, y, como Santa Teresa, de la recia y austera tierra abulense; que sobre todo esto, estaba revestido del carácter sacerdotal; y que por añadidura, también como Santa Teresa, fue un místico*».

Desde esta perspectiva Victoria sigue siendo la más alta cima de la música española.

El **Officium defunctorum** publicado en Madrid en el año 1605 consiste en un pequeño conjunto de obras polifónicas, pertenecientes a la liturgia mortuoria, en recuerdo a la muerte de la emperatriz María acaecida el 26 de febrero de 1603. Consta de cuatro obras: la **Misa pro defunctis**, el **Motete Versa est in luctum**, el **Responsorio Libera me Domine**, y la **Lección Taedet animam meam**. Sin alcanzar la grandeza y profundidad del **Oficio de Semana Santa**, su audición es un ejercicio intelectual y vital impresionante.

El **Oficio de Semana Santa**, publicado en Roma el año 1585 es para la gran mayoría de los especialistas, la obra por excelencia victoriana. Consta de tres piezas, que se resumen en la

Pasión de San Mateo, diversas **Lamentaciones**, **Responsorios**, **Motetes**, **Salmos**, **Improperios**, **Himnos** etc..., que por su variedad dan ocasión a Victoria a demostrar sus cualidades magistrales.

La interpretación corre a cargo de Elvira Padín, Angeles Nistal, Alfonso Ferrer y Jesús Zazo, que integran el conjunto que lleva el nombre del compositor. Colaboran cuando resulta preciso Teresa Bordoy, Carmen Sinovas, Pablo Heras, Javier Rada y Juan Porras. La lectura de estos intérpretes es técnicamente irreprochable, vocalmente inatacable y hacen gala de una preparación y un amor infinitos hacia estas músicas. Todo un ejemplo. La grabación, a cargo de Miguel Angel Barcos y Lucho Alonso, recoge con fidelidad el difícil juego polifónico. Mención aparte merece la presentación gráfica y literaria. Una gran colección de grabados de enorme valor y un texto excepcional a cargo del gran especialista en la materia Samuel Rubio, nos eximen de ulteriores comentarios.

En resumen, un acierto discográfico del más alto nivel europeo. Recomendabilidad absoluta.—G.Q.LL.

VIVALDI: Conciertos para dos trompetas; «Madrigalesco»; para dos flautas; en Sol mayor «Alla rústica»; para dos violines y dos violoncelos. The Academy of Ancient Music. Michael Laird e Iain Wilson, trompetas. Anner Bylisma y Anthony Pleeth, violoncelos. Stephen Preston y Nicholas McGegan, flautas. Catherine Mackintosh y Monica Hugget, violines. Cembalo, órgano de cámara y dirección, Christopher Hogwood. Decca L'Oiseau-Lyre 9-40018.0.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Si la obra del eximio veneciano está ya popularizada, ha pasado al gran público, ha sido, me atrevería a decir, explotada comercialmente, si las obras que contiene este disco, con ser extraordinariamente hermosas, han sido grabadas anteriormente con niveles de gran calidad, cabría pensar que este ejemplar sobre de nuestro mercado. Pero nada más lejano a la realidad.

No son estas mis primeras palabras sobre la manera interpretativa de la Academy of Ancient Music y Hogwood, ni espero que sean las últimas, pero sería mi deseo no repetirme, aunque ello resulte muy difícil, pues ante lecturas de esta categoría le es muy sencillo al crítico observar con qué facilidad pueden surgir los adjetivos encomiásticos, las grandes palabras. Pero lo cierto es que hay que rendirse a la evidencia. Hogwood y Vivaldi se llevan endiablidamente bien. Recordemos sus versiones de la **Op. 10**, de **L'Estro Armonico**, de la muy reciente lectura de **II Cimento...** A mí todas ellas me

Partituras de «Lieder» recientemente editadas por **UNION MUSICAL ESPAÑOLA**

de
EMILIO LOPEZ DE SAA

sobre poemas
de
Rosalía de Castro

«COMO CHOVE MIUDIÑO» «PAXARIÑOS, VERDE PRADO»
«PADRON...PADRON...» «ERA APACIBLE EL DIA»
«EU LEVO UNHA PENA» «QUE TEN?»

han parecido especialmente gozosas.

El disco que ahora nos ocupa, con ser una selección indiscriminada de conciertos, con predominio de la forma para dos instrumentos solistas, no deja de ser un verdadero regalo para el oído. La dirección, soberbia, la orquesta, aterciopelada y elegante donde las haya, los solistas, de una magnitud increíble, el sonido (prensado y grabación) de gran nivel, me obligan prácticamente a no seguir. La conclusión habla por sí sola. Si tiene estos conciertos en otras versiones, puede adquirir ésta, sin pensar que repite. Algo nuevo le dirán. Si no los posee, adquiéralos antes de que se agoten, como dice el aforismo publicitario.

G.Q.LL.

WAGNER: Entrada de los dioses en el Walhalla de «El Oro del Rin»; Cabalgata de las Walkyrias de «La Walkyria»; Música del Fuego mágico de «La Walkyria». Murmullos del bosque de «Sigfrido»; Amanecer y Viaje de Sigfrido por el Rin de «El Ocaso de los dioses»; Marcha Fúnebre de Sigfrido y Escena final de «El Ocaso de los dioses». Orquesta de Cleveland. Director George Szell. CBS, Great Performances, 601 02.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Pienso que el Wagner de Szell puede ser todo lo discutible que se quiera, pero, personalmente, no estoy en disposición de poner reparos serios a la concepción general del mismo: cae dentro de lo que, para mí, puede ser Wagner. ¿Y por qué discutible? La cuestión es si se puede o no limpiar de sicologismos —tanto formales como tímbricos— la música wagneriana. A mí me parece que objetividad y expresión musicales —el tan discutido binomio— no son conceptos antagonísticos, y esto ni tan siquiera en la interpretación de una música de tan fuerte carga ideológica —por su componente teatral— como la de Wagner. Ahora bien, no es asunto sencillo éste; normalmente, la mayor parte de las veces en las que un director intenta OBJETIVAR, lo único que consigue es que se le hunda la obra que dirige. ¿Dónde está entonces el secreto? Probablemente la respuesta sea: técnica, técnica y técnica. Técnica para edificar el discurso sin fisuras, para controlar los medios sonoros sin derrochar inútiles de energía, para planificar el desarrollo dinámico sin caer en la exageración o en la parquedad, para conseguir una flexibilidad en los «tempi» que elástico la música no convirtiéndola en un rígido monolito —algo frecuente en las interpretaciones wagnerianas, incluso de grandes directores—, etc. Pues bien, Szell, ejemplo de director objetivo donde las haya, fue un músico que sí supo unir expresión y objetividad en una sola idea. Y he aquí este disco de Wag-

ner como verdadero paradigma de lo dicho. Hay en él cosas ciertamente memorables. Increíble la cantidad de fuerza interna que da vida a la **Cabalgata de las Walkyrias**, por ejemplo; o la enorme densidad sonora y conceptual del **Amanecer y Viaje de Sigfrido por el Rin**; por no hablar de la absolutamente antológica versión de la **Marcha Fúnebre de Sigfrido**. De manera que: a pesar de que no me ha gustado tanto el resto del disco, naturalmente dicho esto sin perder de vista su extraordinario nivel interpretativo general; a pesar de la superabundancia de excelentes discos con extractos sinfónicos de óperas wagnerianas; y teniendo en cuenta que el sonido es magnífico, me atrevo a recomendarlo sin reserva alguna. Sobre todo a coleccionistas y a aficionados que comienzan a construir su discoteca.—P.G.M.

RECITALES

ATAULFO ARGENTA VEINTICINCO AÑOS DESPUES». BERLIOZ:

Sinfonía Fantástica. LISZT: Sinfonía Fausto. Los Preludios. CHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 4. RIMSKY-KORSAKOV: Capricho Español. GRANADOS: Andaluza (Danza Española núm. 5). CHABRIER: España. MOSZKOWSKI: Danzas Españolas (Libro I). DEBUSSY: Imágenes para orquesta. ALBENIZ: Iberia. TURINA: Danzas Fantásticas. Orquestas del Conservatorio de París, de la Suisse Romande y Sinfónica de Londres. Decca 9. 81099, 7 discos. Mono y Stereo. Oferta.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

Para quien esto escribe y para tantos aficionados que comenzaron su andadura en los años 50 por el mundo de la música, la figura de Ataulfo Argenta ha entrado por derecho propio en el mundo de la leyenda y del mito. Para otros, en cualquier caso, se trata de uno de los más grandes directores de orquesta europeos de la segunda mitad del siglo XX.

Aún recuerdo la desolación que acusó en el mundo musical español la desaparición prematura y trágica del maestro. Su muerte no sólo truncó la vida de un artista de valía, sino una evolución que parecía imparable en la cultura musical española, que de la mano de Argenta comenzaba a vivir un intercambio con Europa desconocido hasta la fecha. Probablemente, con el director de Castro-Urdiales se nos escapó una oportunidad, que sólo parece reproducirse, con matizaciones, en el momento presente.

Ahora, al cumplirse los primeros veinticinco años de su fallecimiento, Decca lanza al mercado un álbum de siete discos conte-

niendo algunas de las más importantes grabaciones de Argenta. La efemérides lo merecía, y los discos no desmerecen la ocasión. Es un tributo, un homenaje, y como tal lo observo desde mi posición de crítico, porque como bien dice Antonio Fernández-Cid en las personalísimas y vibrantes notas que acompañan al álbum, quizás la labor del maestro no quedó debidamente reflejada en el mundo del disco. Sus últimas interpretaciones en vivo, tanto con la Orquesta Nacional como con las mejores formaciones europeas de la época, fueron un fiel reflejo de la técnica altísima lograda por nuestro director, de la cada vez más controlada pasión, de la precisión rítmica implacable, y de una mejora día a día en la calidad sonora.

En cualquier caso, los discos de Argenta siguen hoy mereciendo la atención y algunas de sus versiones siguen figurando entre las mejores, en publicaciones de la importancia de la «Penguin Stereo Record Guide».

Centrándose en el álbum que comentamos, el nivel medio interpretativo es más que notable. Gran versión de la **Sinfonía Fantástica** de Berlioz, con una Orquesta del Conservatorio de París, pletórica y entregada al maestro, que nos da una visión atormentada y muy dramática de la obra, destacando por encima de la belleza sonora, la emotiva pulsión interior que dimana. La grabación puede competir, sin merma, con las más actuales.

Como de muy idiomáticas podemos calificar las lecturas de las dos obras de Liszt, vistas con un clasicismo renovado y con la primorosa colaboración de la Orquesta del Conservatorio de París y la Suisse Romande, respectivamente. Aunque la grabación sea monoaural, el sonido resulta aceptable.

La versión de la **Cuarta** de Chaikovsky es vibrante y colorista, llevada con gran ritmo y quizás una dosis excesiva de apasionamiento, pero en cualquier caso muy válida. De nuevo la Orquesta de la Suisse Romande actúa en plenitud.

Con la Orquesta Sinfónica de Londres, este álbum nos trae las lecturas de Argenta de piezas tan populares como el **Capricho Español**, la **Danza núm. 5** de Granados, **España** de Chabrier y el Libro I de **Danzas Españolas** de Moszkowski. En conjunto, se trata de lecturas cargadas de frenesí y colorismo, en las que Argenta saca un extraordinario partido de una orquesta en plena forma. Con este tipo de música empezó a ganarse al público europeo de todas las latitudes, para, siguiendo los pasos de su maestro Schuricht, adentrarse en el repertorio alemán, especialmente en Brahms y en Strauss, cuyas lecturas fueron catalogadas de magníficas.

Menos afortunada, pero sin duda de calidad, es la visión que nos ofrece de **Imágenes para orquesta** de Debussy con la Suisse Romande, grabación de

buena calidad, pero que desde el punto de vista interpretativo es quizás la que más acuse el paso del tiempo.

Finalmente, a pesar de estar grabadas en monoaural, nos quedan las exrovertidas y a la par sutiles lecturas de **Iberia** de Albéniz y de las **Danzas Fantásticas** de Turina, repertorio en el que Argenta nadaba como pez en el agua, y en el que dejó una huella imborrable.

La impresión final no puede ser otra que la de que nos hallamos ante un álbum imprescindible, para nosotros los que comenzamos con Argenta, y también para las generaciones futuras, quienes no pudieron oírle en directo, porque este álbum es un mensaje de fe y esperanza en el espíritu musical español, representado en este caso por una de sus más egregias figuras, que supo conectar con el mundo europeo de su época y marcar con su arte una huella indeleable.—G.Q.LL.

ANTOLOGIA DEL CANTO GREGORIANO. Coro de la «Capella Antiqua» de Munich. Director, Konrad Ruhland. Compañía Fonográfica Española. ES-34154/55/56/57 Y.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Estamos ante un «*florilegio de las más bellas melodías gregorianas*», como nos dice el comentarista, a la vez que director del Coro, Konrad Ruhland. Dentro de esta selección se han escogido las fiestas más conocidas y populares como son Navidad, Pascua y Pentecostés. Concretamente tenemos los temas siguientes: Disco 1: Adviento y Navidad; Disco 2: Cuaresma, Semana Santa y Pascua; Disco 3: Pentecostés; Disco 4, cara A: Piezas de distintas fiestas de la Virgen; y cara B: selección de cantos que «*quieran ser reflejo de la vida cristiana en forma de oficio divino: invitatorio, himno responsorio, cántico con antifona, dando paso al consolador introito de Requiem*».

Personalmente pienso que se trata de una buena selección. Y hay que alabar la idea de incluir alguna pieza polifónica (cinco concretamente) para ver la íntima relación existente entre monodía y polifonía dentro del uso litúrgico.

En el interior del álbum vienen dos hojas explicativas que incluyen el texto de todas las piezas (no con traducción como anuncia la contraportada de la carpeta) y un comentario general del director sobre la Schola de la Capella Antiqua de Munich, la historia del canto gregoriano, los modos eclesiásticos, el ritmo y la selección de las piezas, que son una ayuda muy valiosa para el oyente.

En cuanto a la interpretación, comenzaremos por decir que sigue la tradicional, es decir, la llamada de «*Solesmes*» (pensemos que la grabación es de 1972-1973 y apenas se conocían las nuevas formas de interpreta-

ción patrocinadas por E. Cardine). Ya desde el principio salta a la palestra la impronta del carácter alemán. Las voces son de calidad y cantan con cierta naturalidad. En general falta un poco de unión, de fusión, lo que hace que toda la interpretación resulte un poco exteriorizada; falta la vivencia interior de lo que se está cantando.

En cuanto al fraseo, pienso que destacan demasiado los incisos y los miembros de frase, al hacer las finales un poco fuertes y muy alargadas.

Las Secuencias las interpretan con ritmo medido. Este es un tema muy discutible y muy discutible sobre el que es difícil ponerse de acuerdo. Pero en conjunto resultan muy agradables y, en definitiva, son una variante que no se suele escuchar y que puede ser tan válida como las demás.

Como nota final diremos que en algunas piezas introducen ciertas variantes melódicas con relación a la Edición Vaticana y hubiera sido interesante que el director dijera en el comentario de dónde las ha tomado.

En resumen: a pesar de las críticas CONSTRUCTIVAS que hemos hecho, se trata de una selección gregoriana importante y que todo amante de la música culta debe tener en su discoteca.—FRANCISCO JAVIER LARA LARA.

«THE RENAISSANCE CLAVICHORD, vols. I, II». Bernard Brauchli, clavicordio. Ti-10, Ti-27, Titanic. Obras de diversos autores. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

La escasa discografía dedicada al clavicordio existente en nuestro país se ve enriquecida con los dos volúmenes objeto de este comentario.

Siendo el clavicordio un instrumento prácticamente inapropiado para las salas de conciertos, debido a su escasísima sonoridad, resulta el disco el único medio para gozar de él.

Digo GOZAR, ya que, pese a su diminuto sonido, la calidad y expresividad del mismo hacen del clavicordio un instrumento en verdad bellísimo. Es por ello que discos como los aquí comentados deben ser objeto de la más cordial bienvenida.

En ellos se contiene un variado muestrario de obras compuestas en los siglos XVI y XVII en su mayor parte. Encontramos, junto a composiciones anónimas, autores alemanes (Newsidler, Kotter, Paumann), ingleses (Aston, Bull), franceses (Attaignant), italianos (Dalza, Gardane, Valente, Gabrieli), portugueses (Rodrigues Coelho), y, naturalmente, españoles (Milán, Cabezón, Bruna, Nasarre). Obras que, por problemas de espacio, no son enumeradas aquí. En su mayor parte, se trata de danzas, aunque también podemos escuchar tientos, motetes, etc).

Brauchli demuestra en estas interpretaciones un profundo conocimiento de la música de esa época, y del instrumento, que requiere un «touché» muy especial. Su labor resulta digna de todo elogio.

La grabación puede catalogarse de correcta. En estos dos discos, Brauchli utiliza dos clavicordios distintos, siendo de gran interés el que puede escucharse en el volumen II, ya que se trata de un instrumento original, fabricado en 1568 por el italiano Tosi, siendo, al parecer, uno de los clavicordios más antiguos que están hoy en día en condiciones aptas para su uso.—P.C.C.

«BANCHETTO MUSICALE». Consortium Antiquum. Director, Jeanpierre Biesemans. Erato. Distribuido por Ferysa.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Sólo el azar nos acerca a trabajos como éste, editado en Bélgica y casualmente venido a España dentro del gran lote del importante catálogo de Erato.

Jeanpierre Biesemans pertenece a esa raza de luchadores, desconocidos para el gran público, que saben revitalizar, con todos los PEROS que apuntaremos, un repertorio bastante manido y leído por todas sus caras como es el de los prebarrocos alemanes: Hassler, Demantius, Schein, H. Albert, entre otros; al lado de danzas y canciones de estas firmas tan importantes para el desarrollo posterior de la música germana, aparecen ocho danzas judías reconstruidas muy libremente por el propio Biesemans.

Se podría hacer en el análisis de la presente grabación una serie de distingos maniqueos, pero con ello distraeríamos el mensaje central que sacamos de este trabajo, cuyos puntos básicos podríamos resumir en una magnífica planificación tímbrica, una estupenda labor interpretativa por parte de los miembros del Consortium Antiquum y una concepción y lectura ya plenamente barroca, tanto en el desarrollo de la melodía (variaciones, ornamentos, fraseo) como en el empaste definitivo de la grabación, en la que se ha buscado pretendidamente la verticalidad armónica que se vislumbra en estas páginas, en vez de acentuar, mediante la planificación instrumental, la horizontalidad de las voces, y otras notas propias de un posible tardío renacimiento. Son quizá esas ocho bellísimas danzas judías del XVII las únicas que han recibido un color arcaizante, si bien su valor musicológico es menor.

La toma de sonido es buena, dentro de lo que hemos denominado en otras ocasiones como ecualización subjetiva: más de estudio que de toma ambiental directa. Lo que por un lado se gana en brillantez y equilibrio se pierde en credibilidad acústica, por llamarle de algún modo.—CARLOS VILLANUEVA.

«E VIVA VENEZIA». Música en Venecia hacia 1600. Obras de Vecchi, A. y G. Gabrieli, Banchieri, Hassler, Dalza, Steffani, Mainerio, Azzaiuolo y Del Giovane.

The New York Cornet and Sacbut Ensemble. The Harvard Radcliffe Collegium Musicum. The Boston Camerata. Director, Joel Cohen. Erato STU 71497. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Da título a este disco el nombre de la primera grabación que contiene compuesta por Orazio Vecchi: **E viva Venesia per mar'e e per terra, e sempre viva e**

Motetes, como **O magnum Mysterium** del mismo autor, en los que podemos apreciar la riqueza de ornamentación y la solemnidad de la música sacra, la fastuosa sonoridad de la inimitable Venecia de entonces.

Pero en la segunda cara del disco nos encontramos con la Venecia popular, la que por sus calles se deja arrebatar por la fuerza vital de sus gentes, por la mezcla de espíritus y razas, y surgen con enorme vitalidad canciones cargadas de populismo de origen alemán, español (Steffani: **Villanella española: ¡Ay que contento!**), mascaradas, gallardas, pavanas. Todo un repertorio variopinto y multicolor.

Disco verdaderamente intere-



Venecia.

vaga fuor la fama in ogni riva. En definitiva, un himno eufórico de la fama veneciana, y por cierto bien ganada por sus artistas y no sólo en música. Ya desde el siglo X fue Venecia la ciudad comercial más importante de Italia, teniendo un lugar incuestionable en la historia de Europa. Por el año 1600 la llamada escuela veneciana lograba su máximo esplendor. Se dice que fue su fundador el neerlandés A. Willaert, a quien siguieron C. de Rore, T. Merulo, N. Vicentino, para alcanzar su apogeo con los Gabrieli.

La diversidad de autores que contiene la grabación parecía un lastre, por la pérdida de unidad, pero es lo cierto que así la visión resulta más variada y nos acerca a cada una de las matizaciones que existieron dentro de la escuela veneciana. Así podemos escuchar en este recorrido, desde el himno inicial, que con buen acuerdo vuelve a oírse al final de la grabación, obras tan dispares, como un **Ricercar** de A. Gabrieli o una **Canzona a 6** de G. Gabrieli, al lado de verdaderos

sante apoyado en una lectura muy adecuada, tanto de los conjuntos de instrumentos de viento, como en las cuidadas voces de The Boston Camerata, cuya versión de **Dido y Eneas** de Purcell, nos asombró en su momento.

La grabación es clara, a pesar de las dificultades que entraña, sobre todo en las obras de los Gabrieli que figuran en la primera cara del disco. El prensado, muy correcto. Los comentarios no figuran en español, al tratarse de un disco importado de Francia, lo que también ocurre con los textos cantados. En cualquier caso, muy recomendable, especialmente para quienes se quieran acercar por primera vez a los fastos de la escuela veneciana.—G.O.LI.

«BATTAGLIE E LAMENTI». Obras de Padovano, Usper, Chilense, G. Gabrieli, Fontei, Strozzi y Peri.

M. Figueras, soprano. G.

Pushee, contratenor, H. van der Kamp, bajo. Ensemble Hesperion XX. Director, Jordi Savall. Archiv 25 33 468.0.

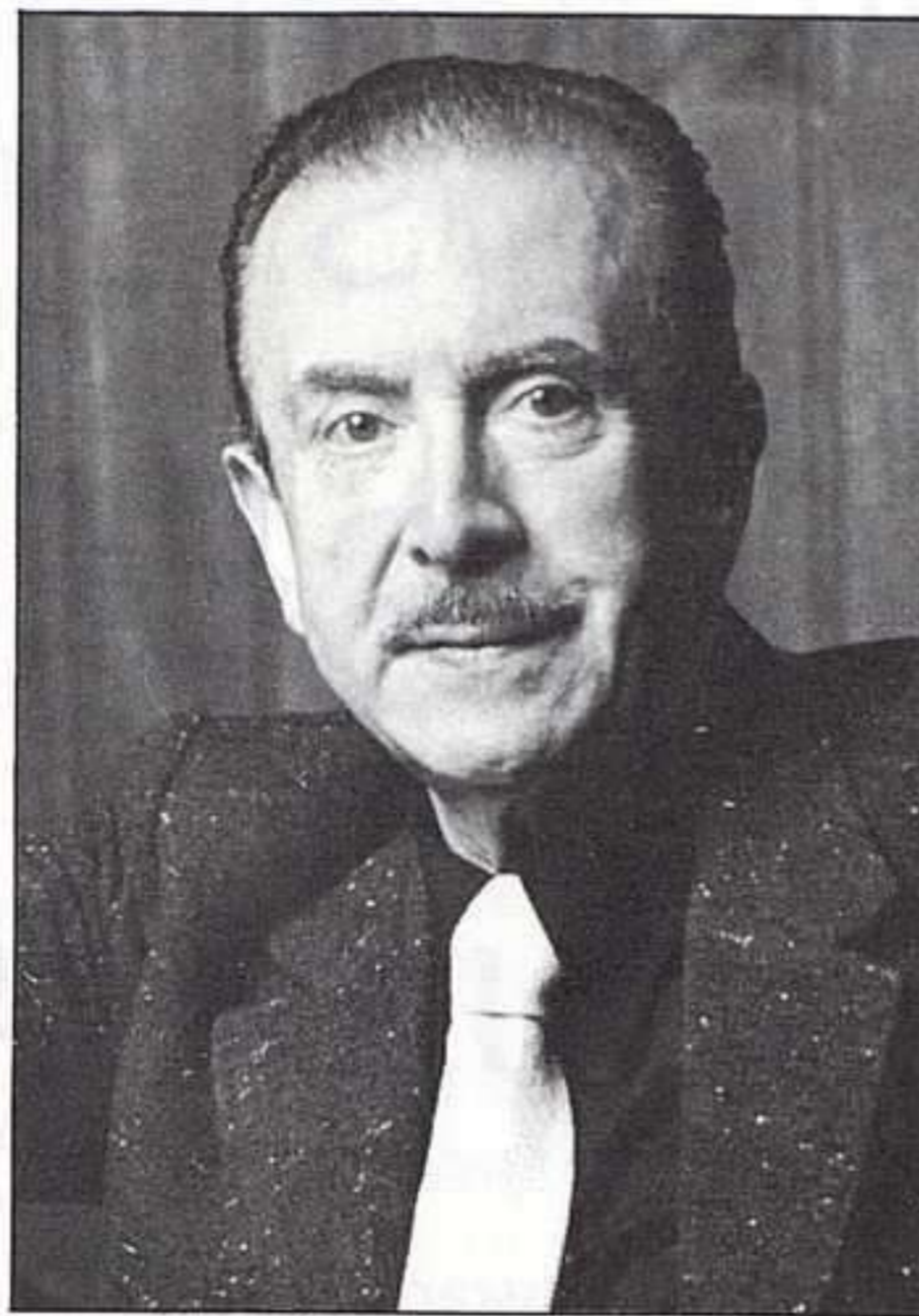
Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

Dos géneros opuestos, pero a la vez complementarios de los que podríamos denominar **MUSICA DE PROGRAMA**, constituyen la esencia de este extraordinario disco. Si las «batallas» imitan musicalmente, en cierta manera, el sentido guerrero y agresivo, los «lamenti» suponen una aproximación a un mundo interior y recoleto derivado de un acontecer, tanto personal como del exterior, como pueden ser las composiciones dedicadas o movidas por graves acontecimientos políticos.

Jordi Savall y su conjunto Hesperion XX, con la colaboración de tres voces solistas, hacen un recorrido por obras de autores de los siglos XVI y XVII, encuadradas en los conceptos antes señalados. Cuatro de las piezas grabadas pertenecen al género «battaglie» (*Aria della battaglia* a ocho de Padovano, *La Battaglia per cantar e sonar* a ocho de Francesco Usper, la *Canzon in echo* a ocho, de Bastiano Chilense, la deslumbrante *Canzon a 12 in echo* de Giovanni Gabrieli) y las cuatro restantes se insertan en el mundo de los «lamenti» (*Planto d'Erinna* de Nícolo Fontei, *Su'l Rodano severo*, de Barbara Strozzi, el *Lamento de Iole* de Jacopo Peri, y una *Pavana* anónima).

Resulta confortador comprobar cómo Jordi Savall es una de las máximas autoridades europeas en este tipo de música. Su labor mil veces elogiada como gambista sin par no desmerece en absoluto sus dotes como organizador de estos pequeños conjuntos, de los que logra extraer magníficos frutos. Excelente lectura la de todas y cada una de las pequeñas piezas que contiene el disco, destacando la calidad de los trombones, pero donde quizás se alcancen niveles altísimos sea en los *Lamenti*, con felicísimas intervenciones de Montserrat Figueras, con un arropamiento instrumental más corto pero de una calidad envidiable. Robert Clancy, a la guitarra, a la tiorba y al laúd, y Ton Koopman, al cémbalo y al órgano, completan un cuadro, por todos los conceptos, inatacable.

En resumen, un pleno acierto, completado por una grabación de elevado nivel técnico, efectuada en la Grossen Sendesaal de Berlín entre junio y noviembre de 1981. La presentación es, igualmente irreprochable, con los textos traducidos, y unos breves y sustanciosos comentarios a cargo de Silke Leopold. No quisiera terminar este comentario sin hacer una llamada a quien corresponda para que pronto podamos ver en España los numerosos discos grabados por Jordi Savall bajo el sello francés Astrée, donde existen verdaderos tesoros musicales.—G.Q.LI.O.



Claudio Arrau.

«EDICION CLAUDIO ARRAU; LISZT»: **Conciertos para piano 1 y 2; Sonata «Después de una lectura de Dante»; 6 Cantos Polacos; 12 Estudios de ejecución trascendente; Integral de las Paráfrasis de Concierto sobre óperas de Verdi; Sonata en Si Menor; Funerales y Bendición de Dios en la Soledad (de Armonías Poéticas y Religiosas); 2 Estudios de Concierto; 3 Estudios de Concierto; Sonetos 104 y 123 del Petrarca; Balada núm. 2; Valle de Obermann; Juegos de agua en La Villa del Este.** Claudio Arrau, piano. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Sir Colin Davis. Philips 6768 355.5, 7 discos. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

No están todas las que son, pero sí SON todas las que están. La frase es poco ocurrente, pero revela bien, creo yo, la realidad de este álbum: SON —casi todas— porque Arrau las hace SER; su lección interpretativa es casi siempre magistral. Pero no están las que debían estar para que el álbum fuera realmente completo: se echan de menos algunas piezas de última época sin las que es imposible un repaso válido a la obra para piano de Liszt. En cualquier caso, estamos ante una recopilación que, si no integral, sí es lo suficientemente importante, amén de novedosa en algunos aspectos: obras como las *Paráfrasis de Concierto sobre óperas de Verdi* o los *6 Cantos Polacos* —transcripciones de las *Canciones Op. 74* de Chopin, de las que Arrau realiza una interpretación modélica— no son precisamente ejemplos de piezas amigas del disco. De manera que, calidad interpretativa aparte, es éste un álbum al que necesariamente hay que darle la bienvenida.

El criterio interpretativo general en todo él es absolutamente unitario, coherente. Arrau quiere un Liszt profundamente musical, lleno de reflexiones puntuales y globales, inefablemente cantando. Sus interpretaciones están —en la medida de lo posible—

alejadas de estereotipos cómodos: de, ya se sabe, ese Liszt tópico, el apabullante Liszt, el brillante, pero retórico Liszt. Esas son las intenciones. ¿Y los resultados? ¿Se ajustan siempre a ellas? Arrau ama la música de Liszt; eso se percibe rápidamente al escuchar sus interpretaciones; pero no a toda por igual. Y así, las versiones más flojas —menos geniales, habría que decir— y, salvo excepción, como después veremos, corresponden a aquellas obras en cuya música se nota de forma clara que no cree demasiado. Es decir, a las de los **12 Estudios de ejecución trascendente**. Para quien esto escribe, y después de varias audiciones, es evidente que las causas por las que su versión de estas piezas es sólo discreta no hay que buscarlas en razones técnicas —como en un principio podría parecer— sino en otras de tipo más conceptual: no es únicamente el barullo sonoro en aquellos de más dificultad de ejecución (*Wilde Jagd* o *Allegro agitato molto*, por ejemplo), sino la desgana, la falta de interés sin profundizar en una música que, desde mi punto de vista, es en casi todas las ocasiones (recuérdese *Ricordanza* o *Harmonies du soir*, por citar algunos de los más musicales) de una altura mucho más que considerable. Lo dicho queda ampliamente confirmado si comparamos dichas realizaciones con las de las otras dos series de **Estudios** que asimismo incluye el álbum. Aquí Arrau se siente mucho más cómodo. Es casi seguro que sucede así porque se identifica más con esta música, de vuelo mucho más schumanniano. Ligereza, transparencia, color, buen gusto, no son las únicas virtudes de estas versiones; en ellas Arrau muestra una seguridad en la digitación nada comparable a la que ponía de manifiesto en los **Estudios de ejecución trascendente**. Ahora bien, no debe sacarse la conclusión de que tiende a interpretar mejor las piezas de mayor contenido musical y peor las más, digamos, exhibicionistas. Hay suficientes excepciones —como dije antes— en todo el álbum. Por ejemplo, ahí están las impresionantes ejecuciones de las *Paráfrasis de Concierto*, uno de los logros interpretativos más altos del mismo. Estas músicas, que siempre se han valorado fundamentalmente por su dificultad técnica, se convierten en manos de Arrau en música de muchos quilates, y, como es el caso de la *Danza Sacra* y *Dueto Final de Aida*, en una verdadera antesala del último pianismo lisztiano.

De similar forma cabría hablar de las versiones de los **Conciertos para piano**, donde Arrau, dirigido como pocas veces oí por Colin Davis, sin perder la brillantez propia de esta música, realiza una reflexión que sólo le puede ser posible a un gran músico en plena madurez: son amplios, voluminosos en el sonido, pero no retóricos; su visión acentúa los conflictos, huyendo de la ornamentación gratuita, buscando

la esencia poética y prescindiendo en todo momento de la espectacularidad fácil. Son, quizás, las más grandes versiones de los **Conciertos** que conozco en disco. La **Sonata en Si Menor** es, desde mi punto de vista, otra excepción. Arrau intenta una aproximación muy romántica, pero se queda corto en la expresión. No, no me ha gustado. De todas formas hay que decir que parece que la toma sonora está hecha de manera muy fraccionada; ello, posiblemente, sea la causa de que las transiciones estén muy mal resueltas y por ende, la razón por la cual la versión resulte algo deslabazada y un tanto irregular. La verdad es que aquí Arrau sí presenta problemas técnicos considerables, con fallos en la digitación sobre todo en los pasajes o escalas de mayor dificultad.

Tampoco me ha interesado especialmente su versión del **Vals Olvidado núm. 1**, algo desvaída e inexpresiva, así como la de **Juegos de Agua en la Villa del Este**, sorprendentemente no lo suficientemente cristalina. El resto del álbum es genial sin paliativos, pero de destacar algo en primerísimo lugar sería las dos piezas de **Armonías Poéticas y Religiosas** y el **Valle de Obermann**. De **Funerales** hace una versión ciertamente imponente. Su carácter y su profunda verdad interna son sobrecogedores. La tensión latente en toda la obra es casi milagrosa. Por lo que se refiere a **Bendición de Dios en la soledad**, aquí la ciencia pianística de Arrau alcanza cotas casi irrepetibles. Su forma de alternar los momentos de ansiedad con los estados de alegría pura, de fe, de amor a la vida, es propia solamente de un músico que está de vuelta; producto, lo digo una vez más, de una madurez musical insólita. Las piezas correspondientes al **Segundo Año de Peregrinaje (Sonata Dante y Sonetos del Petrarca)** constituyen igualmente verdaderas **EXPLICACIONES** de cómo se debe tocar Liszt, tanto en técnica que es bastante sobria — como en idioma; son densísimas desde el punto de vista expresivo y de una enorme concentración musical. En todo caso, y sin que ellos les reste un ápice de calidad o interés, la visión de Arrau es más poética que arrebatada, opción ésta última para mi gusto —sobre todo en la **Sonata Dante**— más adecuada.

En resumen, un álbum indispensable, pues, a pesar de algunos lunares —relativos lunares, en todo caso—, no he podido dejar de asignarle la máxima calificación permitida— las que SON, lo SON hasta tal punto que es difícil esperar una interpretación de mayor calibre. Las grabaciones, que datan de los años 1969, 70, 72, 77, 81 y 83, son en todo los casos excelentes. El álbum es importado, y por ello algo caro, pero en estos casos no hay más remedio que hacer de tripas corazón y aguantarse. Verdaderamente, lo merece.—P.G.M.

LOS MEJORES DISCOS CLASICOS DE 1983

PREMIOS RITMO

DECIMOCUARTA EDICION

En esta nueva edición continuamos con el sistema de los dos últimos años para la adjudicación de **LOS MEJORES DISCOS CLASICOS DE 1983**, sistema que viene explicado en la página 42 del núm. 518 (enero de 1982).

En tres de los apartados casi se produce un empate en los primeros puestos: la **Tercera Sinfonía** de Mahler, por Abbado, obtiene tan sólo un punto menos que las **Sinfonías Quinta y Octava**, de Schubert, por Böhm; seis puntos menos **Tristán e Isolda**, de Wagner, por Carlos Kleiber que **Orfeo**, de Gluck, por Leppard (63 y 57, respectivamente) y 51 el segundo volumen de la **Obra** de Cabezón, por Baciero, frente a los 54 de los **Oficios** de Victoria, dentro de apartado *Producción española*.

En los restantes apartados, por el contrario, los primeros puestos van sensiblemente destacados de los siguientes. En especial, en los apartados de *Música de vanguardia*, «*Lieder*» y *Novedad significativa*: tres casos en los que el primer puesto casi triplica en puntos al que le sigue.

En cuanto a los discos importados han optado a los premios solamente los distribuidos por las compañías fonográficas establecidas en España.

Los Premios de la Dirección de RITMO nuevamente este año suponen un reconocimiento plural, premiando: una intérprete española recientemente desaparecida, Rosa Sabater, cuya memoria se honra mediante el galardón al disco «**Caballé y Sabater en la UNESCO**», por la proyección internacional que esta pianista ha hecho de la música española; a la colección de «**Música española contemporánea**», que produce la ACSE y edita RCA, por su dedicación a un campo musical específico de compositores e intérpretes españoles actuales (recordemos, además, que estas grabaciones, tanto la de Sabater, como la colección de la ACSE, han obtenido destacados puestos dentro de las votaciones de nuestros críticos) y, finalmente FERYSA, que, por las bases por las que se rige actualmente la concesión de estos premios no pueden entrar a concursar en cada uno de los apartados de los Premios RITMO, pero cuya labor en el campo de la importación es destacable, y lo demuestra el hecho de las dos grabaciones importadas por esta compañía y premiadas este año con sendos galardones internacionales: la **Tetralogía**, de Wagner, por Furtwängler, de Fonit Cetra y los **Conciertos para flauta y oboe**, de Kromer, por Graf, Holliger y la English Chamber Orchestra, de Claves. Ambos han obtenido este año el Premio del Disco de Montreux y el Grand Prix du Disque de l'Academie Charles Cross, de París, respectivamente. En estos discos se representa el Premio de la Dirección de RITMO otorgado a FERYSA.

REDACTORES PARTICIPANTES EN LAS VOTACIONES

Rafael Banús Irusta
Juan Luis Bardisa Manzanaro
José Manuel Berea
Santiago Bueno Salinas
«Martín Codax»
Blas Cortés Herreros
Francisco Chacón Marín
Luis Carlos Gago Badenes

Pedro González Mira
Ricardo Hontañón Acha
Enrique Martínez Miura
Juan Ignacio de la Peña
Gerardo Queipo de Llano
Luis Sales
Colectivo «Tartessos»

MUSICA ANTIGUA Y RENACENTISTA

Premio:

CABEZON: Obra Completa, vol. 2. Antonio Baciero. Hispavox 197700, 7 discos (Comentado en el núm. 539). (53 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

VICTORIA: Oficio de Semana Santa. Oficio de Difuntos. Cuarteto T.L. de Victoria (Columbia).

GESUALDO: 13 Madrigales. Collegium Vocale Colonia. Fromme. (CBS).

«**Música para Fernando e Isabel de España**». The Early Music Consort of London. Munrow (Edigsa).

DOWLAND: Consort Music. The Consort of Musicke. Rooley (Decca Oiseau Lyre).

«**Batallas y Lamentos**». Ensemble Hesperion XX. Savall (Archiv).

MUSICA DE VANGUARDIA

Premio:

REIMANN: Lear. Fischer-Dieskau, Dernesch, Varady, Lorand, Boysen. Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Baviera. Gerd Albrecht. Deutsche Grammophon 2709089.8, 3 discos. Importado (Comentado en el núm. 539). (54 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

«**Música española contemporánea, vol. 5** (ANGULO, BRIZ, C. HALFFTER, MACIAS). Grupo Instrumental. O. Alonso (RCA).

«**Música española contemporánea, vol. 4** (BEREA, CANO, GARCIA ROMAN, OTERO). A. Garcés. Grupo Instrumental. Guinjoan (RCA).

XENAKIS: Cendrees. Jonchaies. Nomos Gamma. Tabachnik, Bruck (Erato).

«**Música española contemporánea, vol. 3** (ALONSO, DELAS, ENCINAR, IBARRONDO). E. Abad. Grupo Instrumental. Ros Marbá (RCA).

MUSICA ORQUESTAL DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Premio:

GEMINIANI: 12 Concerti grossi Op. 5. I Musici. Philips 6768197.7, 2 discos. Importado (Comentado en el núm. 533). (53 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

CORELLI: 12 Concerti grossi Op. 6. I Solisti Veneti. Scimone (Hispavox).

HAYDN: Sinfonías núms. 86 y 87. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Marriner (Philips).

MOZART: Sinfonías completas. Academy of Ancient Music. Hogwood (Decca Oiseau-Lyre).

MOZART: Les Petits Riens. Serenata núm. 13. Danzas Alemanas K 571. Orq. de Cámara de Escocia. Leppard (Erato-Hispavox).

DESTOUCHES, REBEL: Les Elements. Academy of Ancient Music. Hogwood (Decca Oiseau-Lyre).

HAENDEL: 12 Concerti grossi op. 6. The English Concert. Pinnock (Archiv).

HAENDEL: Música Acuática (suite). Música para los Reales Fuegos Artificiales. Academy of Ancient Music. Hogwood (Decca Oiseau-Lyre).

MUSICA ORQUESTAL DE LOS SIGLOS XIX Y XX

Premio:

SCHUBERT: Sinfonías núms. 5 y 8 «Incompleta». Orquesta Filarmónica de Viena. Karl Böhm. Deutsche Grammophon 2531373.9. (Comentado en el núm. 531). (61 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

MAHLER: Sinfonía núm. 3. Norman. Coros y Orq. Filarmónica de Viena. Abbado (DG).

SIBELIUS: Sinfonía núm. 4. Finlandia. Luonnotar. Söderström. Orq. Philharmonia. Ashkenazy (Decca).

PROKOFIEV: Romeo y Julieta (selección). Orq. de Filadelfia. Muti (EMI).

DEBUSSY: Imágenes para orquesta. Preludio a la Siesta de un Fauno. Orq. de París. Barenboim (DG).

BRAHMS: Sinfonía núm. 1. Orq. Filarmónica de Los Angeles. Giulini (DG).

CHAIKOVSKY: Romeo y Julieta. Francesca da Rimini. Orq. Sinfónica de Chicago. Barenboim (DG).

R. STRAUSS: Así hablaba Zaratustra. Macbeth. Orq. Filarmónica de Viena. Maazel (DG).

MUSSORGSKY/RAVEL: Cuadros de una Exposición. RAVEL: La Valse. Orq. Sinfónica de Londres. Abbado (DG).

BEETHOVEN: Sinfonía núm. 5. Orq. Filarmónica de Los Angeles. Giulini (DG).

BRAHMS: Obras Orquestales (Ed. Brahms, 1). (DG).

MAHLER: Sinfonía núm. 5. Orq. Filarmónica de Londres. Tennstedt (EMI).

MAHLER: Sinfonía núm. 9. Orq. Sinfónica de Chicago. Solti (Decca).

SCHÖNBERG: Variaciones Op. 31.

BRAHMS: Variaciones Haydn. Orq. Sinfónica de Chicago. Solti (Decca).

CHAIKOVSKY: Manfredo. Orq. Philharmonia. Muti (EMI).

CONCIERTOS

Premio:

GRIEG, SCHUMANN: Conciertos para piano. Claudio Arrau. Orquesta Sinfónica de Boston. Sir Colin Davis. Philips 9500891.7. (Comentado en el núm. 531). (72 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

LEBRUN: 6 Conciertos para oboe. Holliger. Camerata de Berna. Furi (Archiv).

VIVALDI: Las Cuatro Estaciones. Standage. The English Concert. Pinnock (Archiv).

STAMITZ, A., C., J.: Conciertos para flauta. Rampal. Orq. de Cámara de Escocia. Leppard (Hispavox).

HAYDN: Concertini e Divertimenti. Koopman (Philips).

MOZART: Conciertos para violín núms. 3 y 5. Zukerman. Orq. de Cámara St. Paul. Zukerman (CBS).

VIVALDI: Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione. Academy of Ancient Music. Hogwood (Decca Oiseau-Lyre).

BEETHOVEN: Concierto para piano núm. 5 «Emperador». Benedetti-Michelangeli. Orq. Sinfónica de Viena. Giulini (DG).

BELIOZ: Harold en Italia. Menuhin. Orq. Philharmonia. C. Davis (Edigsa).

BRAHMS: los Conciertos (Ed. Brahms, 2). (DG).

«**Cuatro Conciertos Italianos para Flauta**». Rampal. I Solisti Veneti. Scimone (Hispavox).

MUSICA DE CAMARA

Premio:

HAYDN: 6 Cuartetos Op. 76. Cuarteto de Cuerda de Tokyo. CBS S 79339, 3 discos. (Comentado en el núm. 531). (66 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

BARTOK: las 2 Sonatas para violín y piano. Zukerman, Neikrug (CBS).

MENDELSSOHN: Obra completa para cuarteto de cuerda. Cuarteto Melos (DG)

HAYDN: 6 Cuartetos Op. 50 «Prusianos». Cuarteto de Cuerda de Tokyo (DG)

ZEMLINSKY: los Cuartetos de Cuerda. APOSTEL: Cuarteto núm. 1. Cuarteto LaSalle (DG).

BRAHMS: Quinteto de clarinete. P. Schmidl, Nuevo Octeto de Viena (Decca).

BEETHOVEN: Cuartetos de la época media. Cuarteto Alban Berg (Edigsa).

MOZART: Divertimento K 563. Dúo K 424. Küchl, Staar, Bartolomey (Decca).

B. MARCELLO: 6 Sonatas para violoncelo. Pleeth, Hogwood, Webb (Decca Oiseau-Lyre).

BEETHOVEN: Tríos para piano. Trío Beaux Arts (Philips).

VIVALDI: Conciertos de cámara. Musica Antiqua Colonia. Goebel (Archiv).

MOZART: Quinteto para clarinete. Trío de Kegelstatt. P. Schmidl, Nuevo Octeto de Viena (Decca).

MOZART: los 2 Cuartetos para piano y cuerda. W. Klien, Cuarteto Amadeus (DG).

«Conversación Galante». Musica Antiqua Colonia (Archiv).

MUSICA INSTRUMENTAL

Premio:

BEETHOVEN: 33 Variaciones sobre un Vals de Diabelli. Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon 2532048.5. Digital (Comentado en el núm. 531). (68 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

HAYDN: Sonatas para piano núms. 20 y 49. Brendel (Philips).

LISZT: Antología pianística (Ed. Arrau). Arrau (Philips).

DEBUSSY: Preludios. Estampas. Imágenes. Arrau (Philips).

LISZT: Transcripciones de música de WAGNER. Barenboim (DG).

BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 1 y 7. Ashkenazy (Decca).

BACH: Variaciones Goldberg. Gould (CBS).

BACH: Obertura Francesa. Concierto Italiano. Tureck (Edigsa).

DOWLAND: Música para conjuntos diversos. Rooley (Decca Oiseau-Lyre).

C. P. E. BACH: Rondós para pianoforte. Curtis (Edigsa).

FRANCK: Obra completa para órgano. Rüksam (DG).

ALBENIZ, GRANADOS: Piezas en guitarra. Bream (RCA).

«Greensleeves». Söllscher (DG).

PAGANINI: los 24 Caprichos. Mintz (DG).

MUSICA VOCAL Y CORAL

Premio:

MOZART: las Arias de Concierto completas. Gruberova, Popp, Mathis, Sukis, Schwarz, Araiza, Th. Moser, Ahnsjö, Berry, Lloyd. Orquesta del Mozarteum, Salzburgo. Leopold Hager. Deutsche Grammophon 2740281.3, 5 discos. (Comentado en el núm. 538). (64 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

BRAHMS: Coros a cappella (Ed. Brahms, 7). Coro de la NDR, Hamburgo. Jena (DG).

BERLIOZ: Te Deum. Araiza. Coros. Orq. Juvenil de la Comunidad Europea. Abado (DG).

BACH: Cantatas de Navidad. Harnoncourt (Telefunken).

ROSSINI: Stabat Mater. Ricciarelli, Valentini-Terrani, González, Raimondi. Coro y Orq. Philharmonia. Giulini (DG).

HAENDEL: Alceste. Nelson, Kirkby, Cable, Elliott, D. Thomas. Academy of Ancient Music. Hogwood (Decca Oiseau-Lyre).

HAENDEL: Jelfé. Rolfe Johnson, Marshall, Hodgson, Esswood, Keyte, Kirkby. Coro y Academy of St. Martin-in-the-Fields. Marriner (Decca).

M. A. CHARPENTIER: Magnificat. Te Deum. Coro King's College Cambridge Academy of St. Martin-in-the-Fields. Ledger (Edigsa).

GRAUN: La Muerte de Jesús. Degelin, Devos, Widmer. Conj. Vocal Westvlaams. Musica Polyphonica. Devos (Erato-Hispavox).

HAENDEL: La Resurrezione. Kirkby, Kwella, Watkinson, Partridge. D. Thomas. Academy of Ancient Music. Hogwood (Decca Oiseau-Lyre).

«Ferrier: Antología» (Decca).

BERLIOZ: Cleopatra. Noches de Estío. Norman, Te Kanawa. Orq. de París. Barenboim (DG).

HAENDEL: Antífonas de la Coronación. Coro Abadía de Westminster. The English Concert. Pinnock, Preston (Archiv).

HAYDN: La Creación. Burrowes, Wohlers, Morris, Greenberg, Nimsgern. Coro y Orq. Sinfónica de Chicago. Solti (Decca).

MONTEVERDI: Il Combattimento di Tancredi e Clorinda, etc. Conj. Vocal de Lausana. Conj. Instr. de Drottningholm. Corboz (Erato-Hispavox).

HAENDEL: El Festín de Alejandro. Donath, Tear, Allen, Burgess. Coro King's College Cambridge. Orq. Inglesa de Cámara. Ledger (Edigsa).

PURCELL: Oda a Santa Cecilia (1692). Coro Monteverdi. English Baroque Soloists. Gardiner (Erato-Hispavox).

«LIEDER»

Premio:

BRAHMS: Lieder completos (Ed. Brahms, 5). Dietrich Fischer-Dieskau, Jessye Norman, Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon 2740279.0, 10 discos. Importado. (Comentado en el núm. 537). (99 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

BRAHMS: Los Conjuntos Vocales (Ed. Brahms, 6). Mathis, Fassbaender, Schreier, Fischer-Dieskau. Engel, Sawallisch, Kahl (DG).

«Caballé y Sabater en la UNESCO» (Edigsa).

STRAVINSKY: Canciones. Bryn-Julson, Murray, Tear, Shirley-Quirk. Ensemble Intercontemporain. Boulez (DG).

OPERA

Premio:

GLUCK: Orfeo ed Euridice. Baker, Speiser, Gale. Coro de Glyndebourne. Orq. Filarmonica de Londres. Raymond Leppard. Erato-Hispavox NUM 750423, 3 discos. Digital. Importado. (No comentado). (63 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

WAGNER: Tristán e Isolda. Kollo, M. Price, Fassbaender, Fischer-Dieskau, Moll. Coro de la Radio de Leipzig. Orq. Estatal de Dresde. C. Kleiber (DG).

HAENDEL: Hercules. Tomlinson, Rolfe Johnson, Walker, Smith, Denley. Coro Monteverdi. English Baroque Soloists. Gardiner (Archiv).

JANÁČEK: Jenufa. Söderström, Popp, Ochman, Dvorsky, Randova. Orq. Filarmonica de Viena. Mackerras (Decca).

PURCELL: La Reina de las Hadas. Nelson, Smith, W. Evans, Penrose, Thomas, Hill, Harry. Coro Monteverdi. English Baroque Soloists. Gardiner (Archiv).

R. STRAUSS: Elektra. Borkh, Madeira, Fischer-Dieskau, Schech, Uhl. Orq. Estatal de Dresde. Böhm (DG).

ROSSINI: El Barbero de Sevilla. Allen, Baltsa, Araiza, Lloyd, Trimarchi. Coro Ambrosian. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Marriner (Philips).

JANAČEK: La Zorrita Astuta. Popp, Jedlicka, Zigmundova, Krejcik, Novak, Zitek, Mixova. Orq. Filarmónica de Viena. Mackerras (Decca).
VERDI: Aida. Ricciarelli, Domingo, Obratzova, Nucci, Ghiaurov, Raimondi. Coro y Orq. de La Scala, Milán. Abbado (DG).
BIZET: Carmen. Baltsa, Carreras, Ricciarelli, Van Dam. Coro Opera de París. Orq. Filarmónica de Berlín. Karajan (DG).
RAMEAU: El Templo de la Gloria. Solistas. Conj. Vocal J. Bridier. La Grande Ecurie. Malgoire (CBS).
ROSSINI: El Barbero de Sevilla. Nucci, Horne, Barbacini, Ramey, Dara. Coro y Orq. de La Scala. Chailly (CBS).
MOZART: Las Bodas de Figaro. Te Kanawa, Allen, Popp, Ramey, Stade, Moll. Coro y Orq. Filarmónica de Londres. Solti (Decca).
VERDI: Falstaff. Bruson, Ricciarelli, Nucci, Valentini-Terrani, González, Hendricks. Coro y Orq. Filarmónica de Los Angeles. Giulini (DG).

GRABACION HISTORICA

Premio:

«Schwarzkopf: los primeros años». Arias y escenas de óperas y operetas. Lieder y canciones. EMI 165-043.160/63, 4 discos. Monoaural. (Comentado en el núm. 535). (55 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

«Ferrier: Antología» (Decca).
 «Argenta 25 años después» (Decca).
 «Furtwängler dirige Wagner» (EMI).
 «Casals en Prades y Perpignan» (CBS).
MAHLER: Sinfonía núm. 2 «Resurrección». Vicent, Ferrier. Coro y Orq. del Concertgebouw. Klemperer (Decca).

NOVEDAD SIGNIFICATIVA

Premio:

ZEMLINSKY: los Cuartetos de cuerda. APOSTEL: Cuarteto núm. 1. Cuarteto LaSalle. Deutsche Grammophon 2741016.8, 3 discos. Digital. (Comentado en el núm. 533). (66 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

SCHÖNBERG: La Escala de Jacob, etc. Boulez (CBS).
HAENDEL: Hercules. Gardiner (Archiv).
BRAHMS: Lieder completos. Fischer-Dieskau, Norman, Barenboim (DG).
JANAČEK: La Zorrita Astuta. Mackerras (Decca).
MOZART: Sinfonías completas. Hogwood (Decca Oiseau-Lyre).
ALBINONI: Sonatas para violín Op. 6. Toso, Farina, Moses (Hispanavox).
REIMANN: Lear. G. Albrecht (DG).
SALAZAR: Rubaiyat. Arabia. Canciones. Bustamante, Solé, Cuarteto Sonor (Ensayo).
MOZART: Arias de Concierto completos. Hager (DG).
HAYDN: Los Diez Mandamientos. MOZART: Cánones. Coro de Győr. Szabo (Hispanavox).
DUKAS: Ariadne et Barbe Bleu. Ciesinski, Paunova, Bacquier. Coro y Orq. Filarmónica de Radio Francia. Jordan (Erato-Hispanavox).
GOLDMARK: Boda Campesina. Orq. Filarmónica de Los Angeles. López Cobos (Decca).
CHABRIER: Obra completa para piano. Barbizet, Hubeau (Hispanavox).

PRODUCCION ESPAÑOLA

Premio:

VICTORIA: Oficio de Semana Santa. Oficio de Difuntos. Cuarteto Vocal Tomás Luis de Victoria. Columbia SCE 991/5, 5 discos. (Comentado en el presente número). (54 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

CABEZON: Obra completa, vol. 2. Bacierno (Hispanavox).
SALAZAR: Rubaiyat. Arabia. Canciones. (Ensayo).

CALIDAD TECNICA

Premio:

SIBELIUS: Sinfonía núm. 4. Finlandia. Luonnotar. Elisabeth Söderström. Orquesta Philharmonia, Londres. Vladimir Ashkenazy. Decca 6594346. Digital. (Comentado en el núm. 532). (35 puntos).

Otros discos votados, por orden decreciente de puntuación:

BARTOK: las 2 Sonatas para violín y piano. Zukerman, Neikrug (CBS).
WAGNER: Preludios y Oberturas. La Descendente de la Courtille. Coro y Orq. de París. Barenboim (DG).

BERLIOZ: Te Deum. Abbado (DG).
JANAČEK: La Zorrita Astuta. Mackerras (Decca).
HAYDN: La Creación. Solti (Decca).
PROKOFIEV: Romeo y Julieta (selección). Muti (EMI).
WAGNER: Tristán e Isolda. C. Kleiber (DG).
BACH: 6 Conciertos de Brandemburgo. Solistas. The English Concert. Pinnock (Archiv).
R. STRAUSS: Metamorfosis. Muerte y Transfiguración. Orq. Filarmónica de Berlín. Karajan (DG).
BERLIOZ: Cleopatra. Noches de Estío. Norman, Te Kanawa. Orq. de París. Barenboim. (DG).
MAHLER: Sinfonía núm. 3. Abbado (DG).
FRANCK: Sinfonía. SAINT-SAËNS: La Rueda de Ofelia. Orq. Nacional de Francia. Bernstein (DG).
PURCELL: La Reina de las Hadas. Gardiner (Archiv).

ARTISTA DEL AÑO

Premio:

CHARLES MACKERRAS (55 puntos).

Otros intérpretes votados, por orden decreciente de puntuación:

Jessye Norman
 Dietrich Fischer-Dieskau
 Christopher Hogwood
 Claudio Arrau
 Cuarteto de Cuerda de Tokyo
 Rosa Sabater
 Herbert von Karajan
 Leonard Bernstein
 Carlos Kleiber
 Jesús López Cobos
 Sir Georg Solti
 Coro de la NDR, Hamburgo
 John Eliot Gardiner
 Nuevo Octeto de Viena
 Jordi Savall

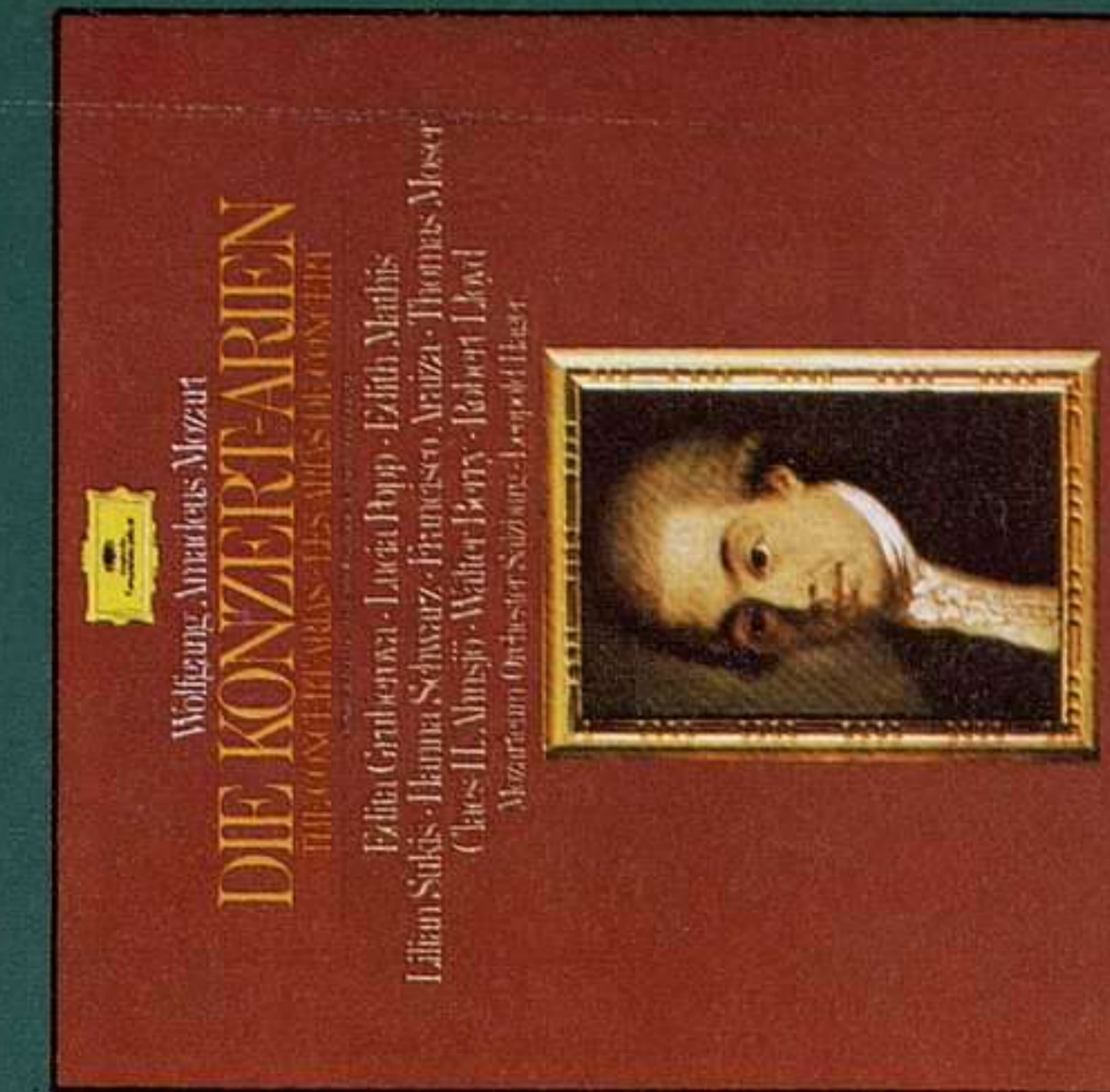
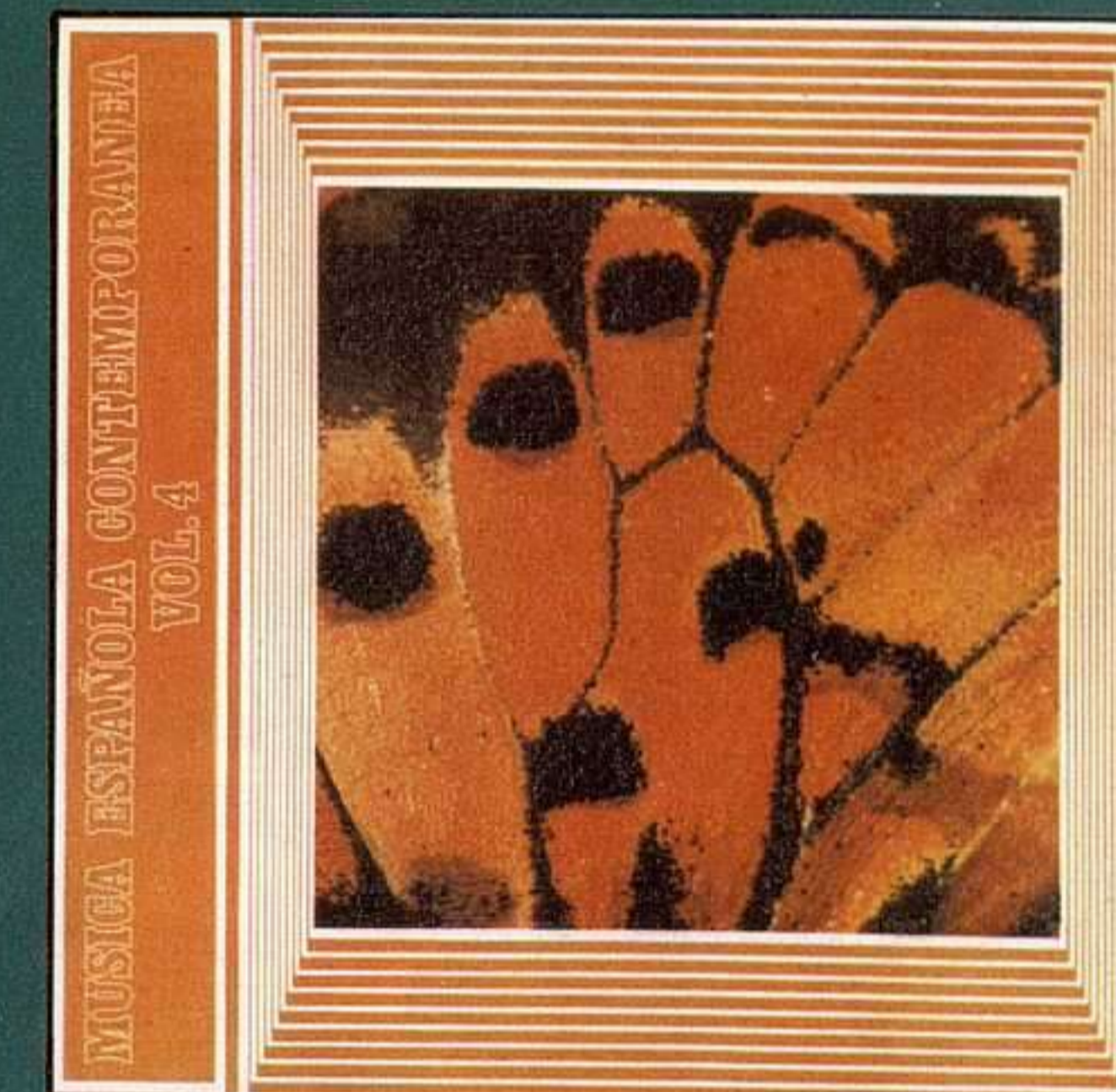
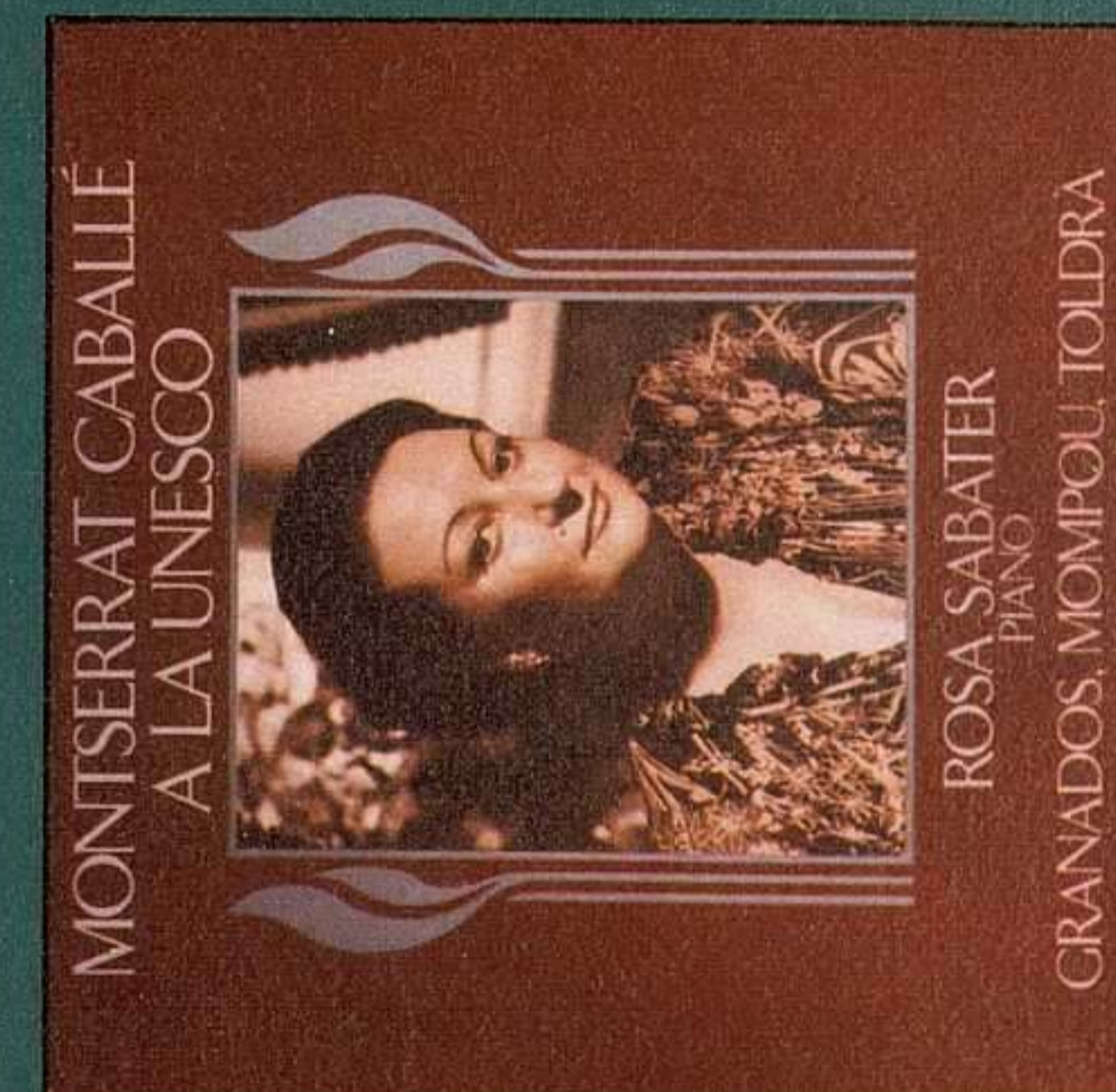
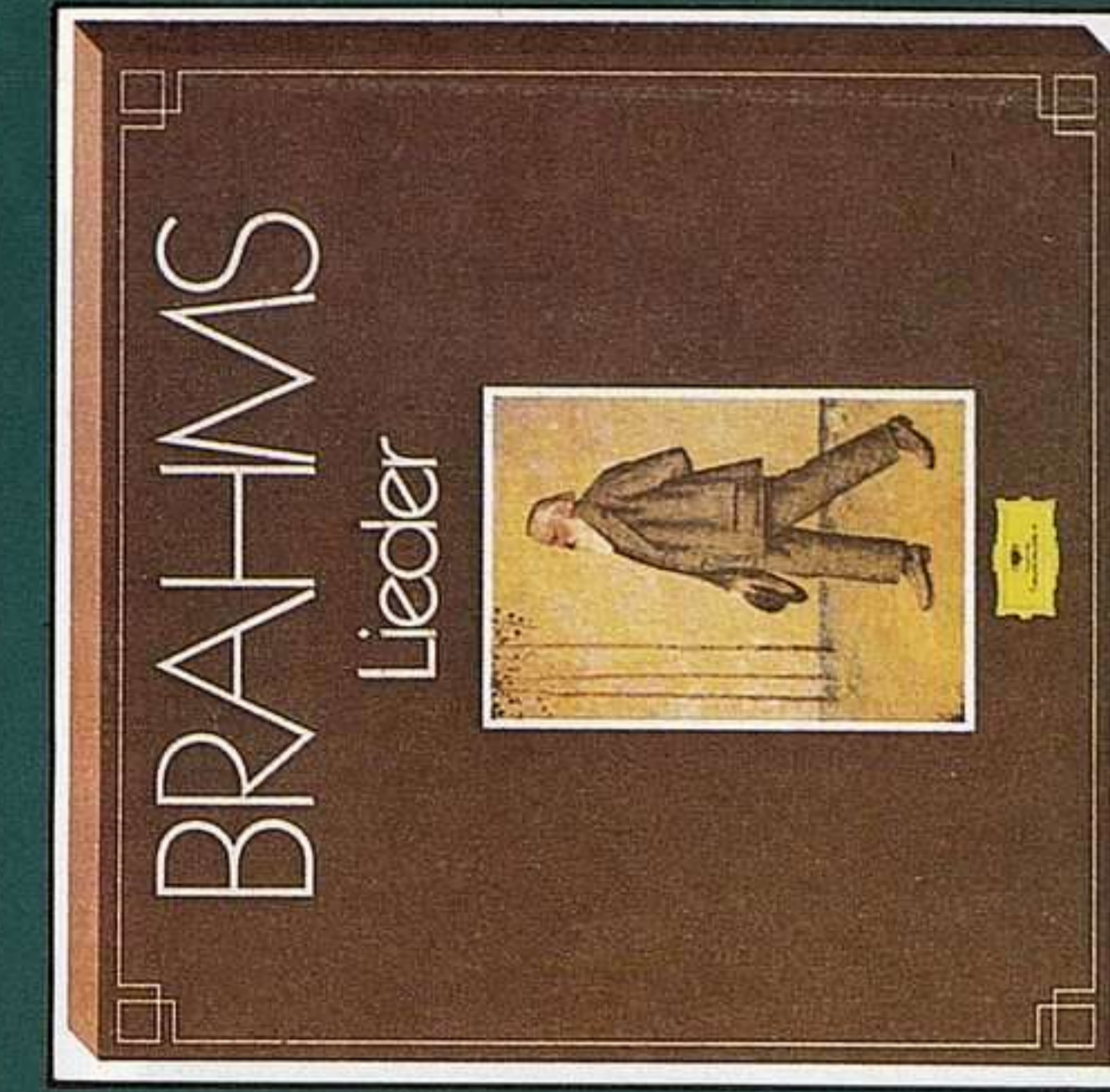
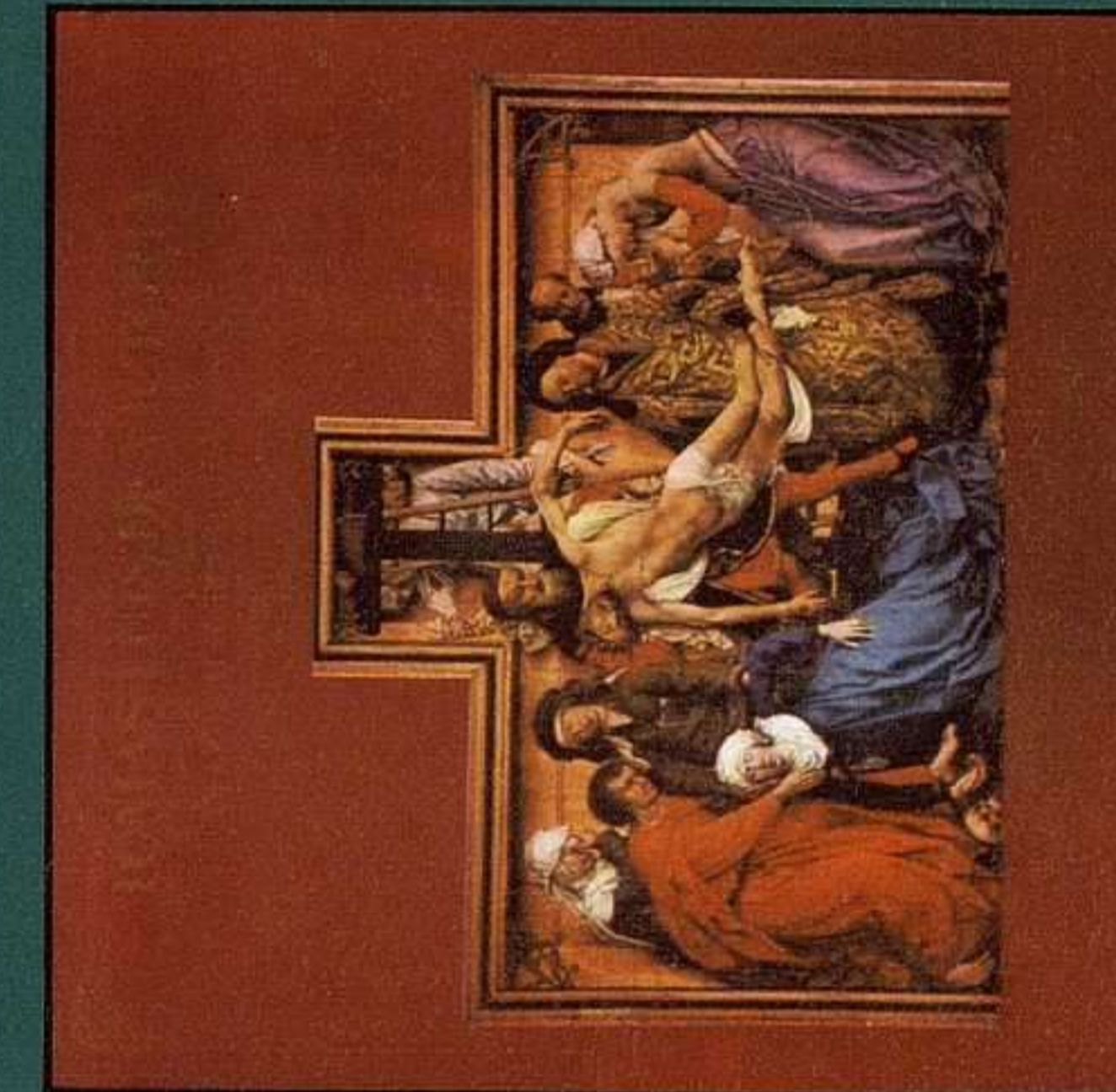
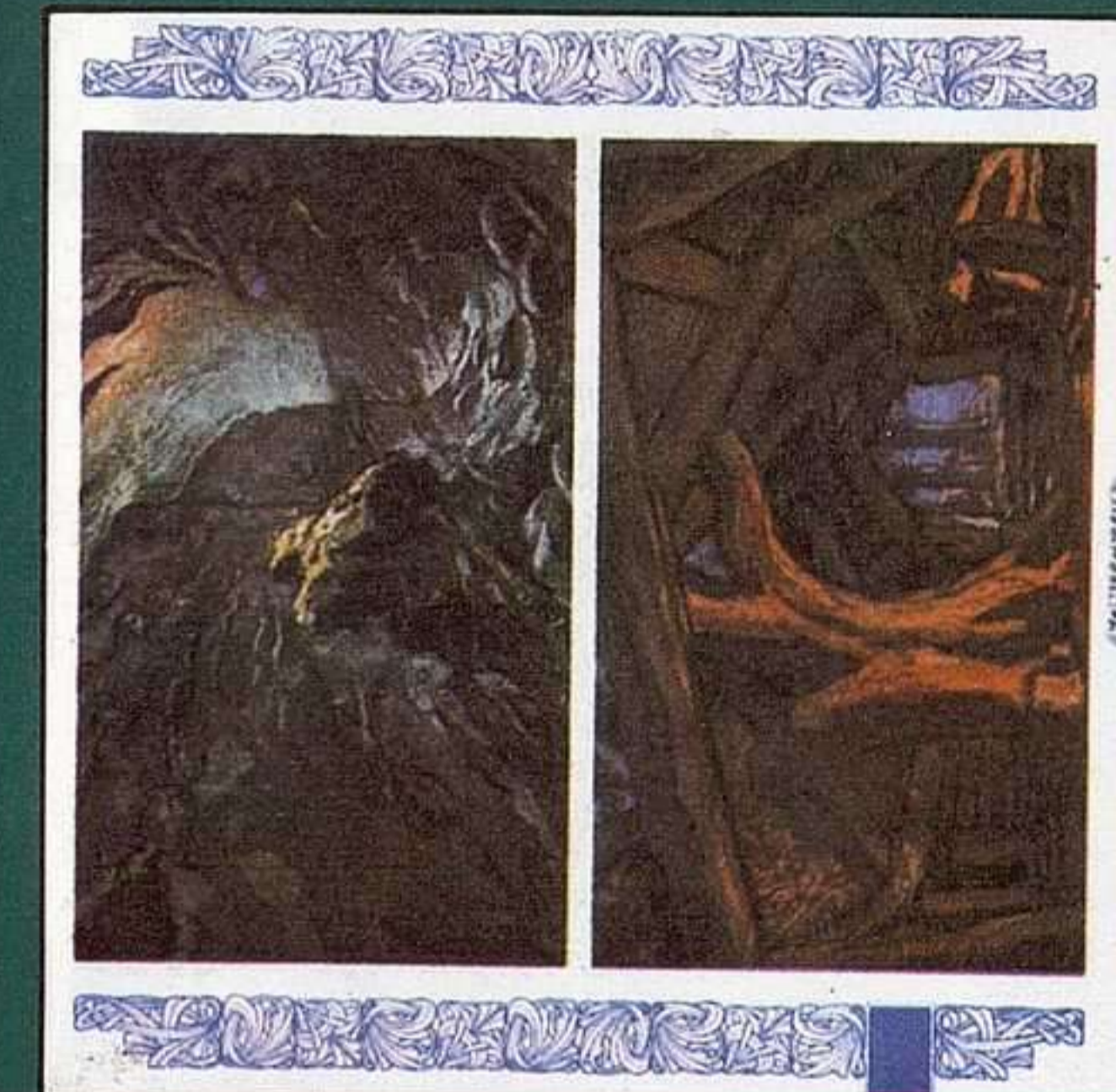
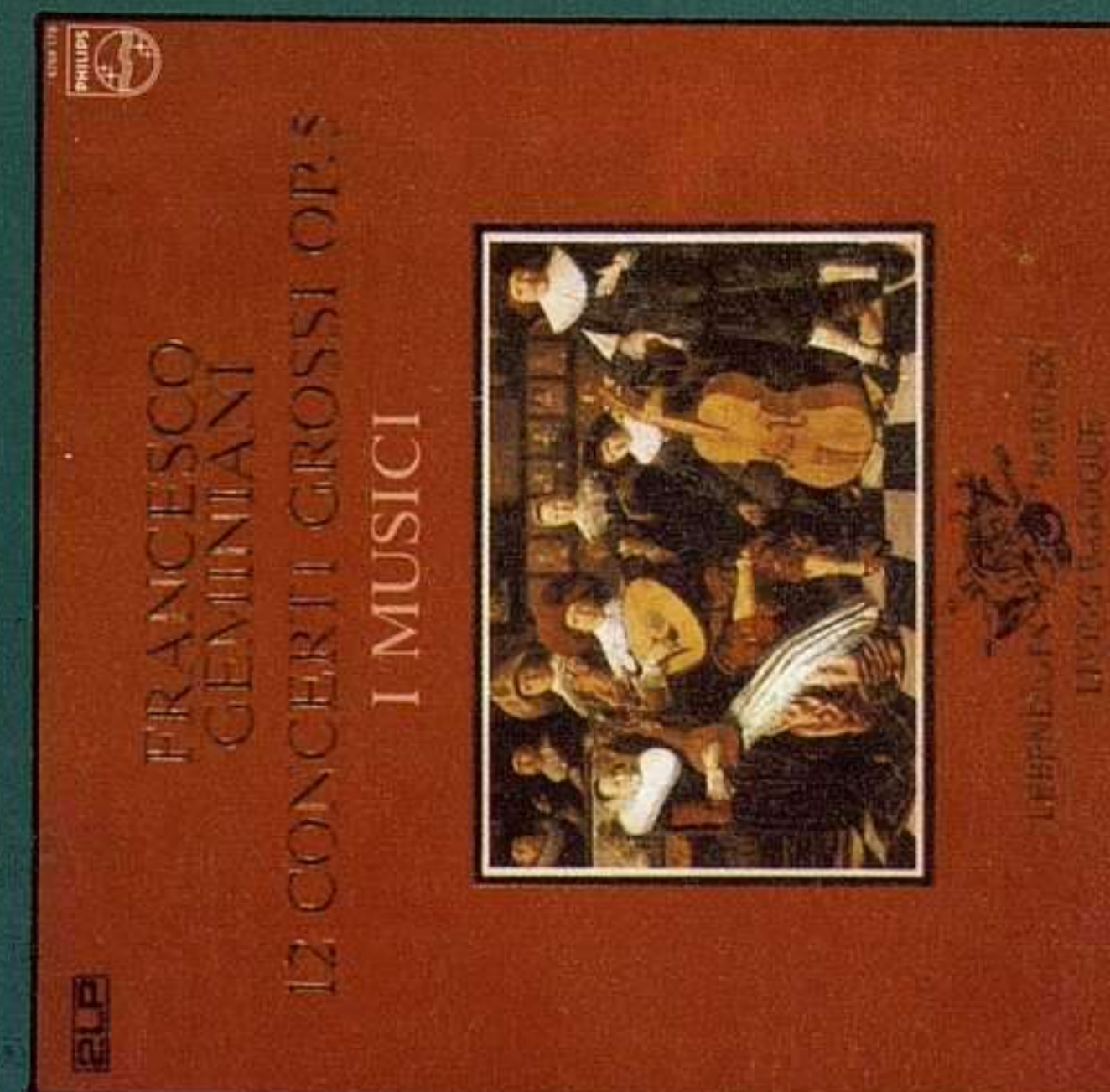
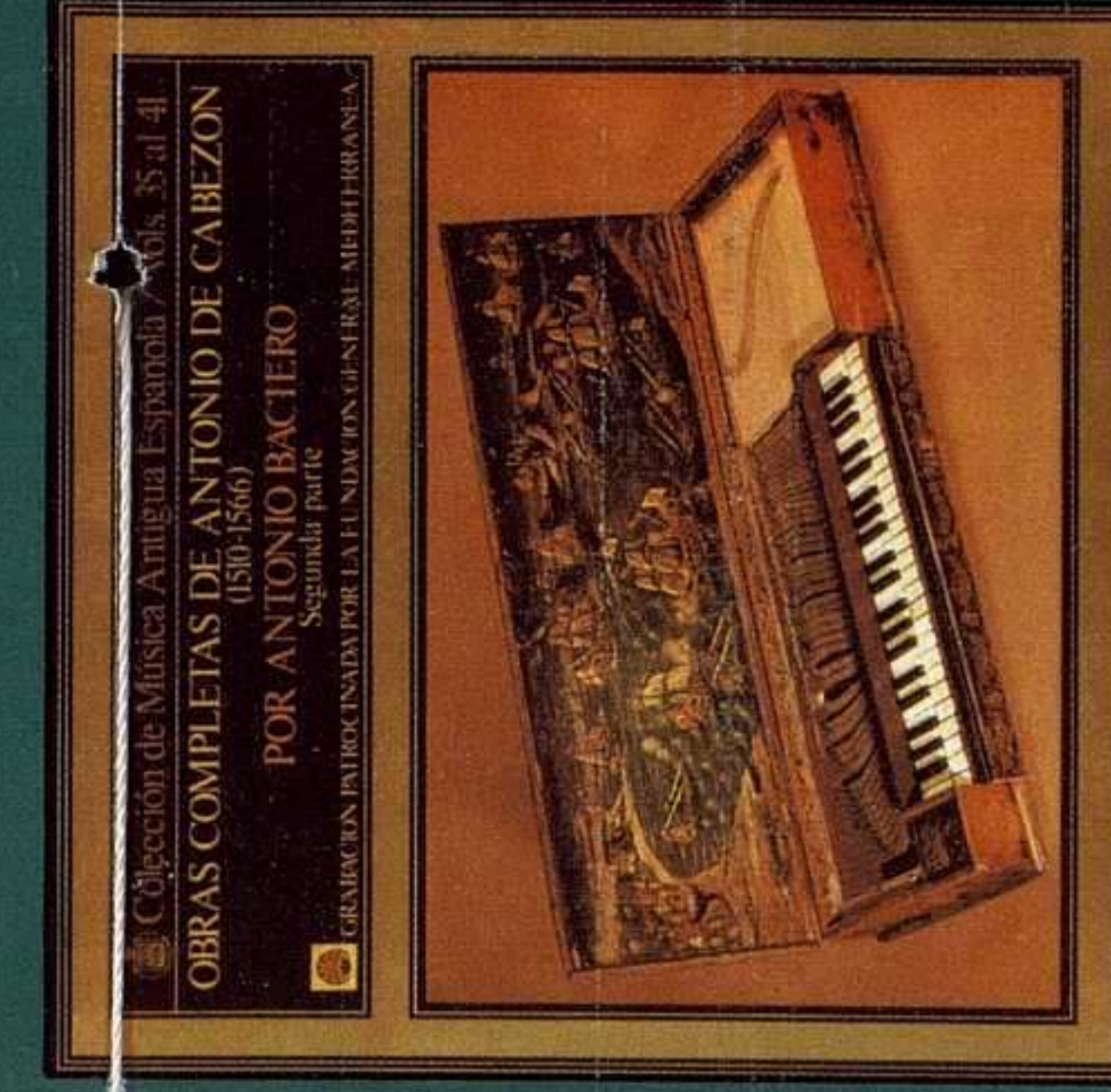
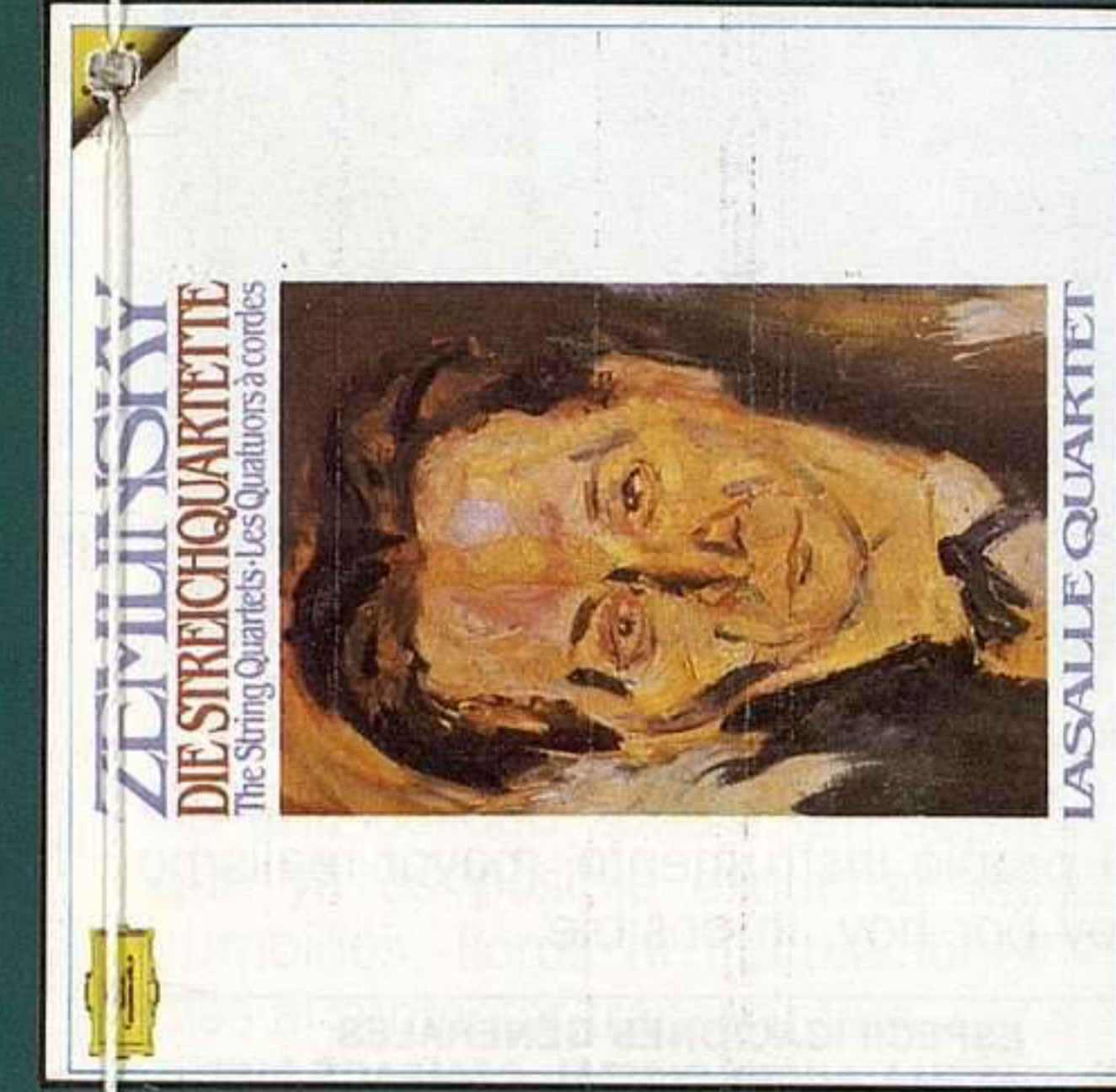
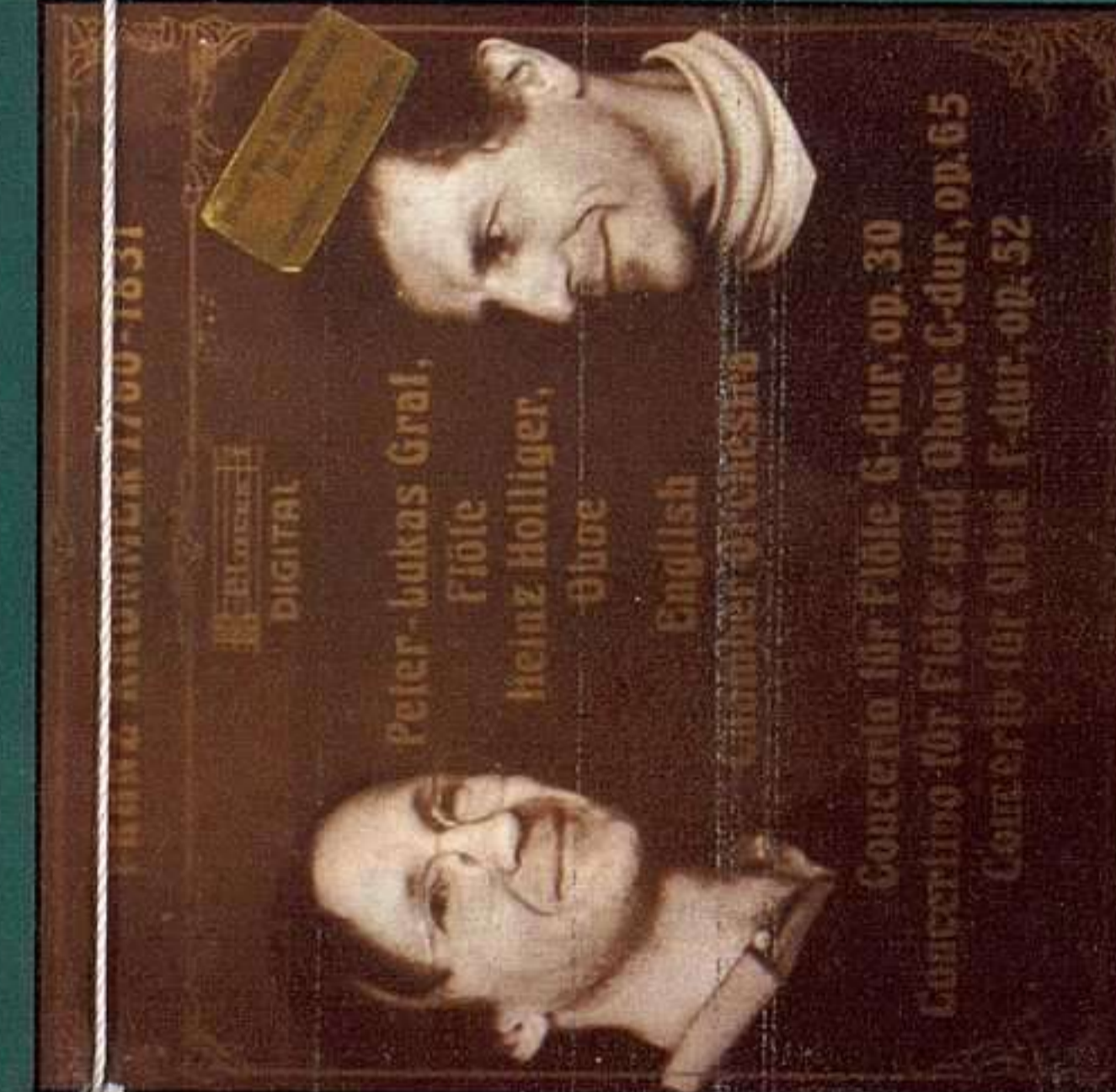
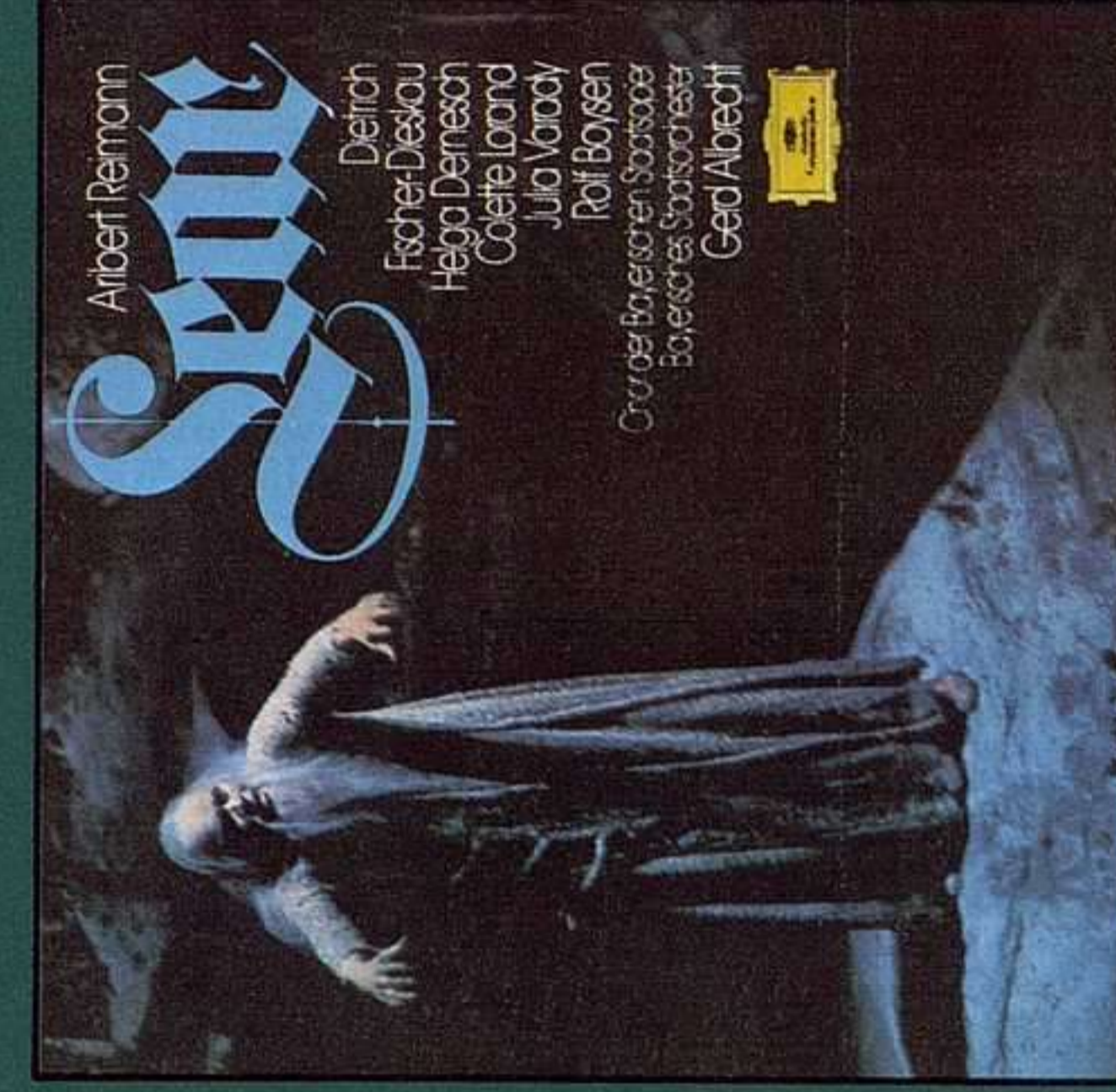
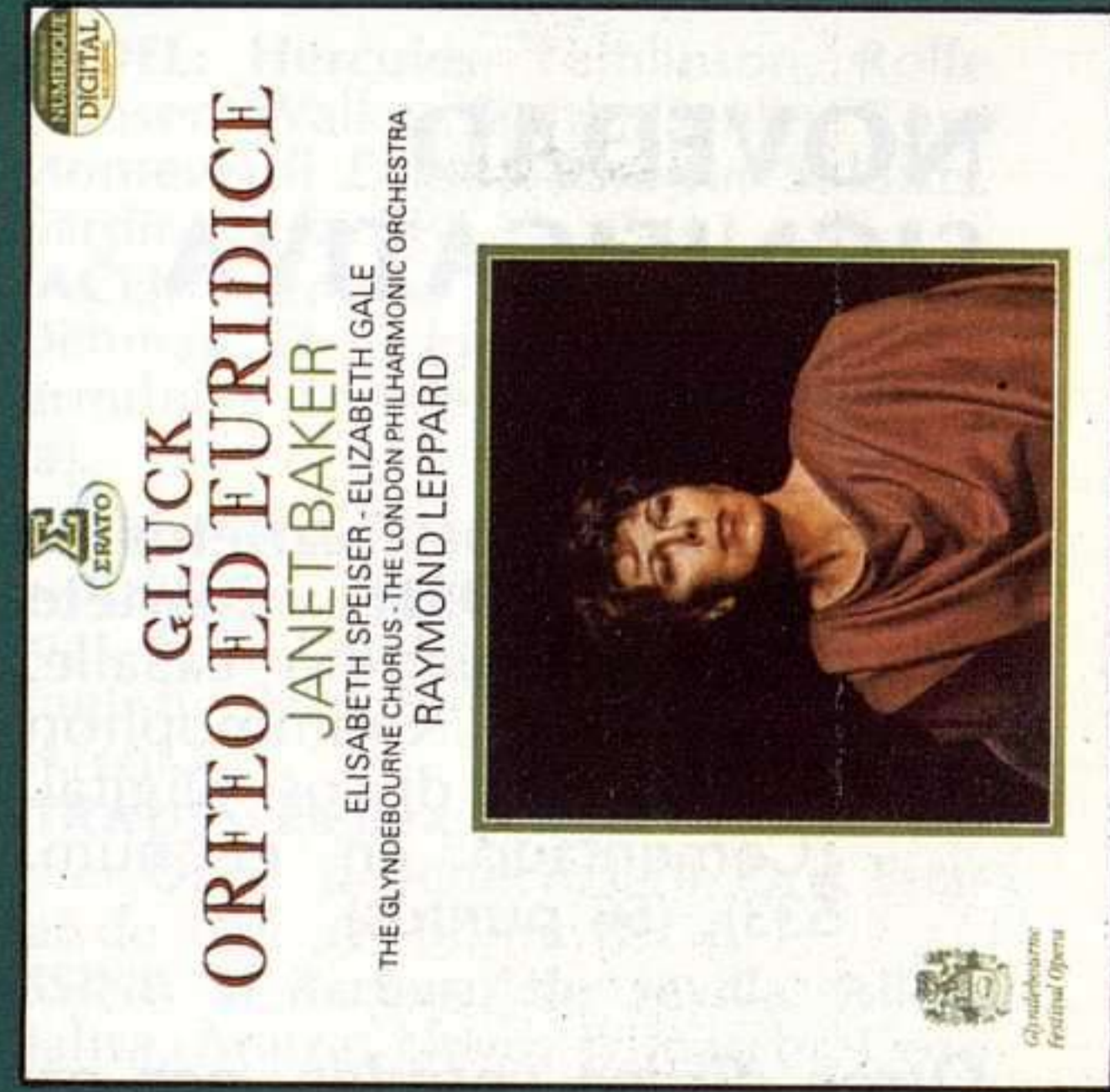
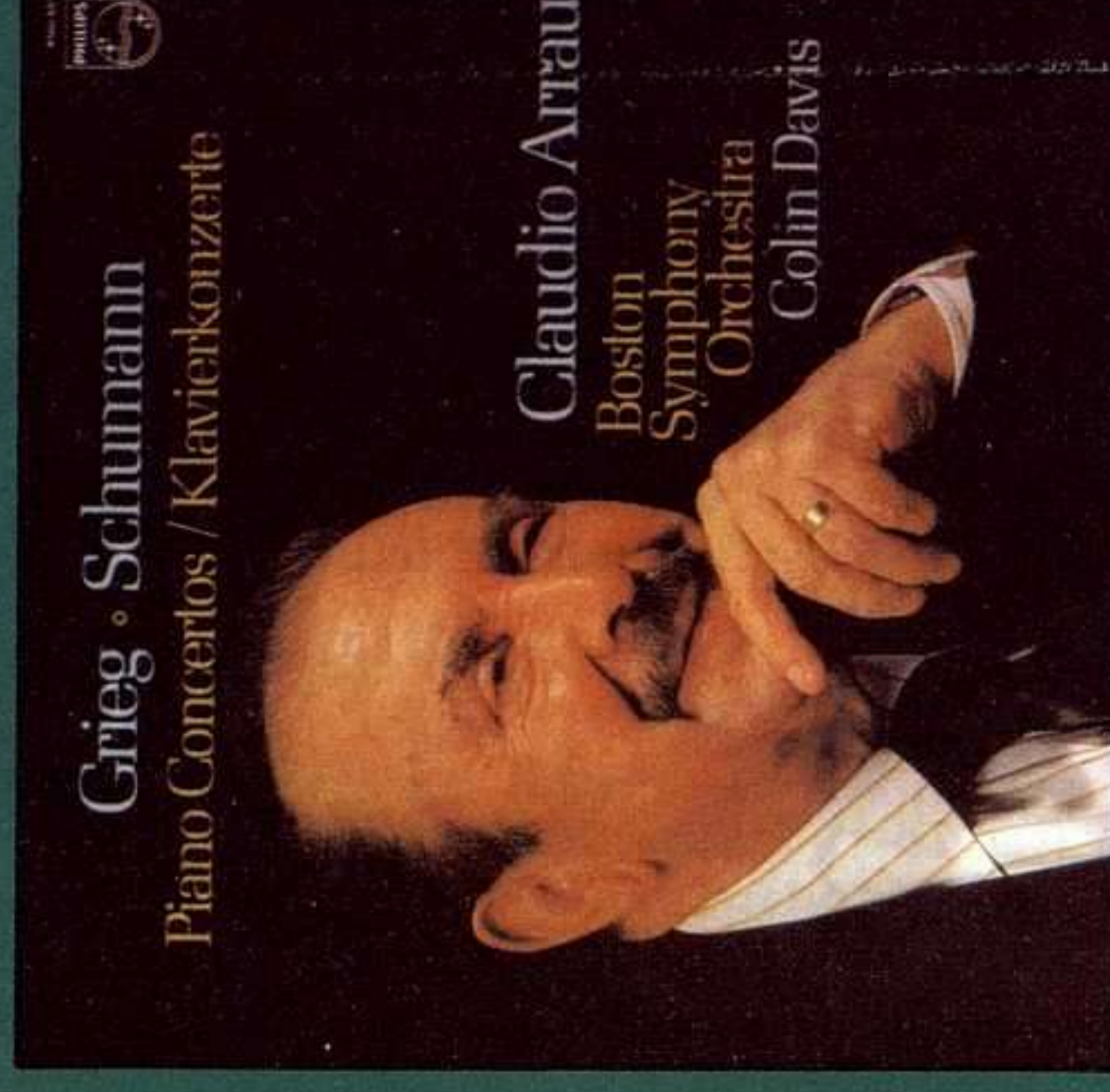
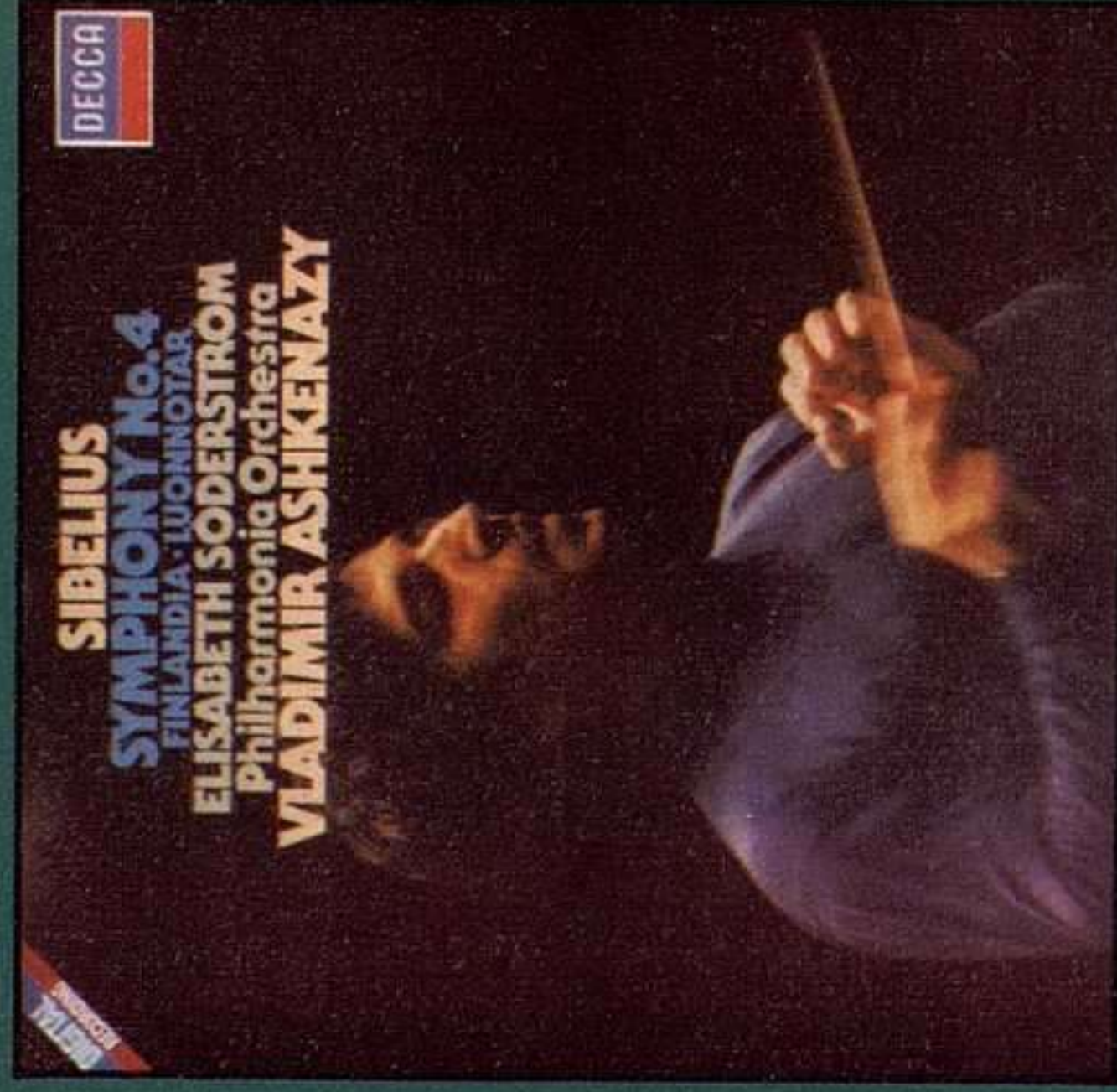
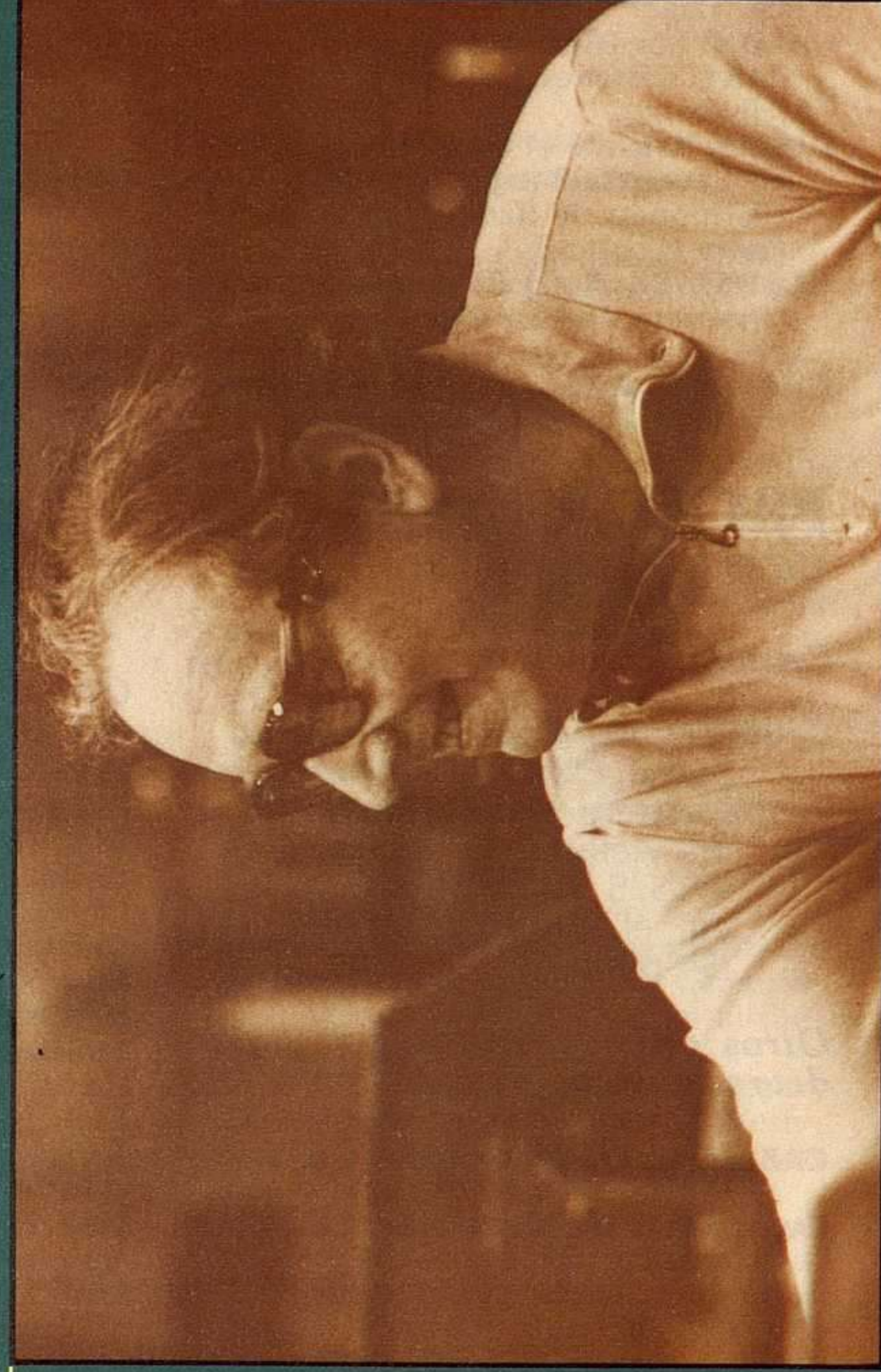
PREMIOS DE LA DIRECCION DE RITMO

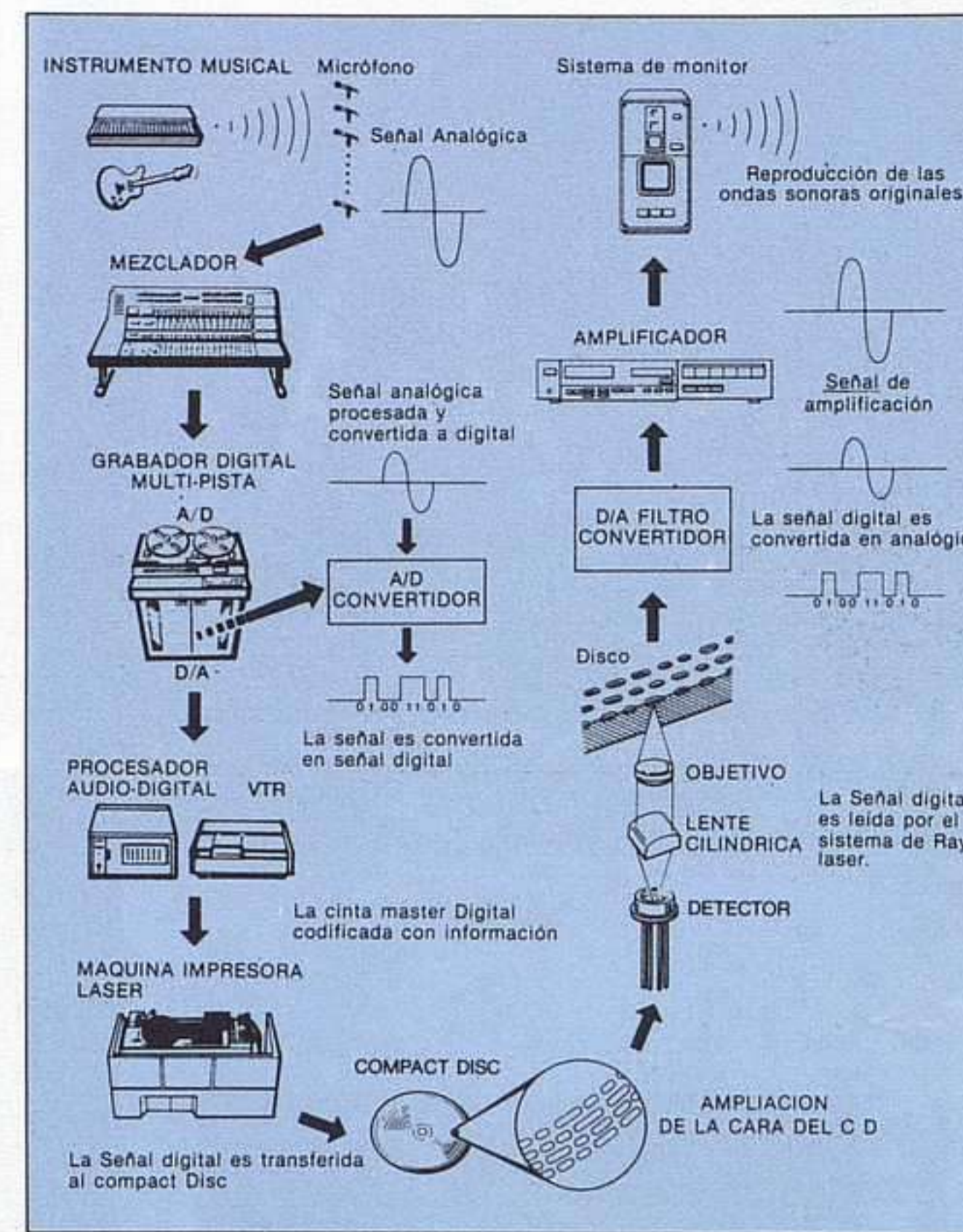
«Caballé y Sabater en la UNESCO» (Edigsa). 01L0481-5. Colección «Música española contemporánea» ACSE (RCA).

FERYSA. **WAGNER: Tetralogía.** Furtwängler (Fonit Cetra). FE 101, 18 discos. **KROMER: Conciertos para flauta y oboe.** Graf, Holliger, English Chamber Orchestra (Claves). D 8203.

RITMO

LOS MEJORES CLASICOS 1983





El Compact Disc Sony es el resultado del desarrollo y aplicación de la tecnología digital de Sony en 1970. Con ello el sonido se reproduce en su más alta fidelidad. Cada nota es exacta a la producida por el propio instrumento; mayor realismo es, hoy por hoy, imposible.

ESPECIFICACIONES GENERALES DEL SISTEMA AUDIO DIGITAL COMPACT DISC Y DISCO CONVENCIONAL LP.		
	SISTEMA COMPACT DISC	DISCO CONVENCIONAL LP
RESPUESTA DE FRECUENCIA	20 - 20,000 Hz (±0.5 dB)	30 - 20,000 Hz (±3.0 dB)
RELACION SEÑAL/RUIDO	Más de 90 dB	Aprox. 60 dB
GAMA DINAMICA	Más de 90 dB	70 dB (a 1kHz)
SEPARACION ENTRE CANALES	Más de 90 dB	25 - 30 dB
DISTORSION ARMONICA	Menos de 0.01%	1 - 2%
LLORO Y FLUCTUACION	Immedible Precisión al Cuarzo	0.04 - 0.02%

El Compact Disc Sony, gracias al Sonido Digital, es tan revolucionario que ha sobrepasado las limitaciones que los sistemas de audio convencionales tenían hasta ahora y, sin embargo, el reproductor Audio Digital Compact Disc es compatible con cualquier sistema actual de componentes de Alta Fidelidad.



Nunca hasta ahora se había ofrecido una calidad sonora tan superior, porque ya es posible escuchar música sin zumbidos, lloros ni fluctuaciones. Y gracias al protector transparente, del disco de sólo 12 cm de diámetro, éste es inmune al polvo, a rayaduras y a manipulaciones incorrectas. El Compact Disc funciona sin desgaste, ya que no existe contacto físico entre el pick-up y los microscópicos surcos.

Una sola cara del Compact Disc puede almacenar la información de sonido suficiente para 74 minutos de perfecta audición. Con ello no tan sólo se consigue una perfección sonora sino un mayor ahorro de espacio en archivo de obras.



El Compact Disc Sony perfecciona lo perfecto. El reproductor es de un diseño compacto gracias a la carga frontal; su rayo láser controlado por microprocesador, permite un acceso inmediato a cualquier punto del disco y todas las funciones son accionadas por control remoto gobernado por microcomputadora.



Sony inicia la nueva era del sonido

Gracias a Sony, ahora ya es posible encontrar esta maravilla de la técnica a un coste igual al de un buen tocadiscos de alta fidelidad, pudiendo combinar el reproductor Audio Digital Compact Disc Sony con la nueva generación de componentes de Alta Fidelidad Sony, basados en una tecnología más sofisticada y en un estilizado diseño más compacto.

La colección de discos Compact Disc que las diferentes marcas discográficas ofrecen al mercado (discos aptos para cualquier reproductor CD) garantizan la disponibilidad de cualquier clase de música y estilo sonoro, con unas existencias, en España, en estos momentos, de 200 títulos Compact Disc, y con constantes lanzamientos de nuevos títulos. Con el Compact Disc el nuevo sonido es ya una realidad.



Sólo hace falta conocer lo que representa el sonido Audio Digital en el Compact Disc para saber lo que es fidelidad... Realmente hay que oírlo para creerlo.



Compact Disc Sony.

Oírlo para creerlo.

Sonido Digital Compact Disc
SONY



«WAGNER»

CIERTA DECEPCION

Por Rafael Banús

El pasado día 5 de diciembre concluyó la emisión por Televisión Española de la serie **Wagner**, que había despertado expectación tanto por su temática (inhabitual, en una serie de esta características) como por el gran despliegue propagandístico con que había sido anunciada y el muy elevado coste de producción. Antes de comentar algunos aspectos, hay que reconocer la importancia que la serie ha podido tener como primer acercamiento al compositor para una audiencia televisiva.

Pero, ¿a qué tipo de público estaba destinada la serie? Desde el primer capítulo se vio que no precisamente al profano en la materia, por la multitud de alusiones a personalidades, principalmente musicales, a obras o ideas muy concretas, o a conceptos estéticos, históricos y filosóficos, de los que era necesario un conocimiento previo. Con ello, lógicamente, la serie restringía el número de posibles espectadores y perdía su valor divulgativo.

Por otro lado, el posible conocedor de la vida y obra de Wagner tampoco tenía oportunidad de profundizar en la materia (lo cual, teniendo en cuenta la brevedad de la duración de la emisión, es lógico en cierto modo). Me pregunto cuánta gente, de estas dos posturas y de las múltiples intermedias, habrán dejado de ver la serie una vez comprobados estos hechos.

El guión de Charles Wood me parece discutible en algunos aspectos. Por una parte, salta a la vista la desigualdad con que se ha abordado el ciclo vital de Wagner. Se inicia la serie con un personaje ya formado política, cultural y musicalmente; los años anteriores a la revolución de Dresde, necesarios para la comprensión de la compleja personalidad, mientras otros menos decisivos —pero aparentemente más cinematográficos— son narrados con gran detalle. Hay un predominio de la anécdota sobre la sustancia.

El personaje en sí recibe un necesario tratamiento desmitificador, resaltando su fuerte «ego», la estúpida presunción, el egoísmo, la frivolidad e incluso la maldad; así se hace más humano, pero también se corre el peligro de caer en el panfleto en el sentido opuesto al de la idealización, con la que la figura de Wagner había sido encubierta y falseada. Dramáticamente, no tiene la suficiente fuerza como para erigirse en centro de la acción, y quede inmerso en el discurso de la historia y del tiempo (caso de la guerra o de los problemas de política

Crítica El estreno de «Wagner»

La nueva programación de octubre arrancó con el primer capítulo de *Wagner*, la superproducción británica dirigida por Tony Palmer, brillante profesional que ha ganado dos veces consecutivas el Prix Italia y este año estuvo a punto de conseguir otro galardón con su biografía documental de Stravinski. Con *Wagner*, empero, este realizador aborda la biografía como ficción dramática, aunque sobre personajes y he-

«Wagner» en TV: el dinero no lo es todo

La gran expectación provocada por la serie en torno a Wagner se ha visto defraudada en cierta medida y puede decirse que ha tenido, en apariencia, la fama característica de no complacer ni a los aficionados que se interesan por la música ni a los profanos que del compositor tenían sólo una idea aproximada. «Wagner», sin embargo, es una producción que llegó dotada de las mejores referencias tanto por su firma productora —la compañía británica Granada— como por su reparto y realización. Tony Palmer, el director de la serie, ha ganado en dos ocasiones consecutivas el Prix Italia por sus exhaustivas y espléndidas biografías sobre los compositores ingleses William Walton y Benjamin Britten. En su etapa más reciente se inscribe asimismo una amplia biografía en torno a Igor Stravinski.

En todo caso, «Wagner» no parece merecer críticas tan aceros como ha recibido. La cuidada fotografía de Storaro tiene a veces se puede advertir que operando el verdadero a la vez que el de una pl...

La gran expectación provocada por la serie en torno a Wagner se ha visto defraudada en cierta medida y puede decirse que ha tenido, en apariencia, la fama característica de no complacer ni a los aficionados que se interesan por la música ni a los profanos que del compositor tenían sólo una idea aproximada. «Wagner», sin embargo, es una producción que llegó dotada de las mejores referencias tanto por su firma productora —la compañía británica Granada— como por su reparto y realización. Tony Palmer, el director de la serie, ha ganado en dos ocasiones consecutivas el Prix Italia por sus exhaustivas y espléndidas biografías sobre los compositores ingleses William Walton y Benjamin Britten. En su etapa más reciente se inscribe asimismo una amplia biografía en torno a Igor Stravinski.

interna en Baviera, o las rencillas domésticas entre Cosima Liszt y Hans von Bülow). Y, sin embargo, es, junto al personaje del narrador, y, parcialmente, los de los ministros del rey Luis II, el único que tiene carácter autónomo. Las personalidades básicas de Nietzsche y Liszt son marcadas con excesiva brevedad, aunque no llegan al desprecio y ridiculización con que es abordada la figura del rey bávaro (sin la elegancia de Visconti o la ironía corrosiva de Syberberg).

El aspecto más discutido y criticado de la serie ha sido la dirección de Tony Palmer, director británico que ha llenado la historia de puntos muertos, incapaz de aportar una visión personal y desaprovechando en muchas ocasiones el magnífico reparto de actores o los espléndidos materiales ambiental y fotográfico. Entre los actores hay que referirse primeramente a Richard Burton, que, a mi juicio, sólo ofrece una visión adecuada en los últimos capítulos (y no sólo por su aspecto físico, que debería haber cuidado más, ni él, ni tampoco Vanessa Redgrave —que por otro lado, ofreció una «Cósima» de gran clase— pudieron rejuvenecer lo suficiente para encarnar a los personajes). Burton, demasiado familiar para el espectador, transmitía una simpatía intrínseca que no cuadraba con el personaje y con el guión. En cualquier caso, realizó un estimable trabajo, digno de sus posibilidades interpretativas, así como Gemma Craven («Minna»). Laurence Olivier, Ralph Richardson, John Gielgud (ministros), László Galffi (un «Ludwig» acorde con lo exigido, repelente y odioso), y, a pesar de su breve intervención, Marthe Keller («Mathilde Wesendonk»).

La fotografía de Vittorio Storaro no necesita elogios; su iluminación de interiores es magistral, aunque a mí tanto preciosismo llegaba a cansarme. Los fotogramas que realiza de escenarios históricos (las diversas casas en que habitó Wagner, los palacios reales o los teatros de ópera) son algunos de los mayores alicientes de la producción, así como la utilización de reproducciones de los decorados originales de las primeras representaciones de *Oro del Rin*, *Tristan* o *Tannhäuser*.

Y llegamos a la parte musical, imperdonablemente escasa y muy repetitiva. Los motivos fueron utilizados extraídos de su contexto original, con lo que se les restaba su auténtica identidad. Asistimos a breves fragmentos de representaciones de *Tannhäuser*, *Tristán e Isolda* y *Oro del Rin*, pero no a las de *Maestros Cantores*, *Parsifal*, *Lohengrin*, *Holandés errante* y el resto de la *Tetralogía* (e, inevitablemente, tampoco a las de las obras menores). Las versiones elegidas, dirigidas por Georg Solti, son de gran altura, aunque las prestaciones vocales (Gwyneth Jones, Peter Hofmann, Manfred Jung) no puedan superar siempre las dificultades. Fue muy curioso contemplar a los dos primeros como matrimonio Schnorr y verles luchar —como ellos mismos reconocieron— con la partitura de *Tristán*.

En suma, hemos presenciado una serie con elementos de gran calidad, que no siempre fueron engarzados apropiadamente, y con los que se podía haber logrado un resultado superior. Las dificultades de reunir la vida y la obra de un personaje tan rico sólo ha sido salvada en aspectos concretos. Habrá que seguir trabajando en estas realizaciones, plantearse desde un principio con mayor claridad un punto de vista a seguir y, sobre todo, intentar superarse en próximas ocasiones ■

Música contemporánea

Por Enrique Martínez Miura

Este reciente trabajo (noviembre-diciembre 1982) de José Luis Turina no puede considerarse como una manifestación única y exclusivamente musical. Está pensado como programa de radio y no puede existir de otra manera. Las partes musicales se funden con otros elementos, como los efectos típicamente radiofónicos, grabaciones de la naturaleza y de los latidos de un corazón humano, etc., en torno al hilo conductor llevado por los tres actores. El resultado global es una emisión de radio (efectuada por la S.E.R. el 10 de julio de 1983) que, aunque pudiera verse en ella algún paralelismo con ejemplos de teatro musical del presente, sólo puede reunir las exigencias de la obra con los medios de un estudio.

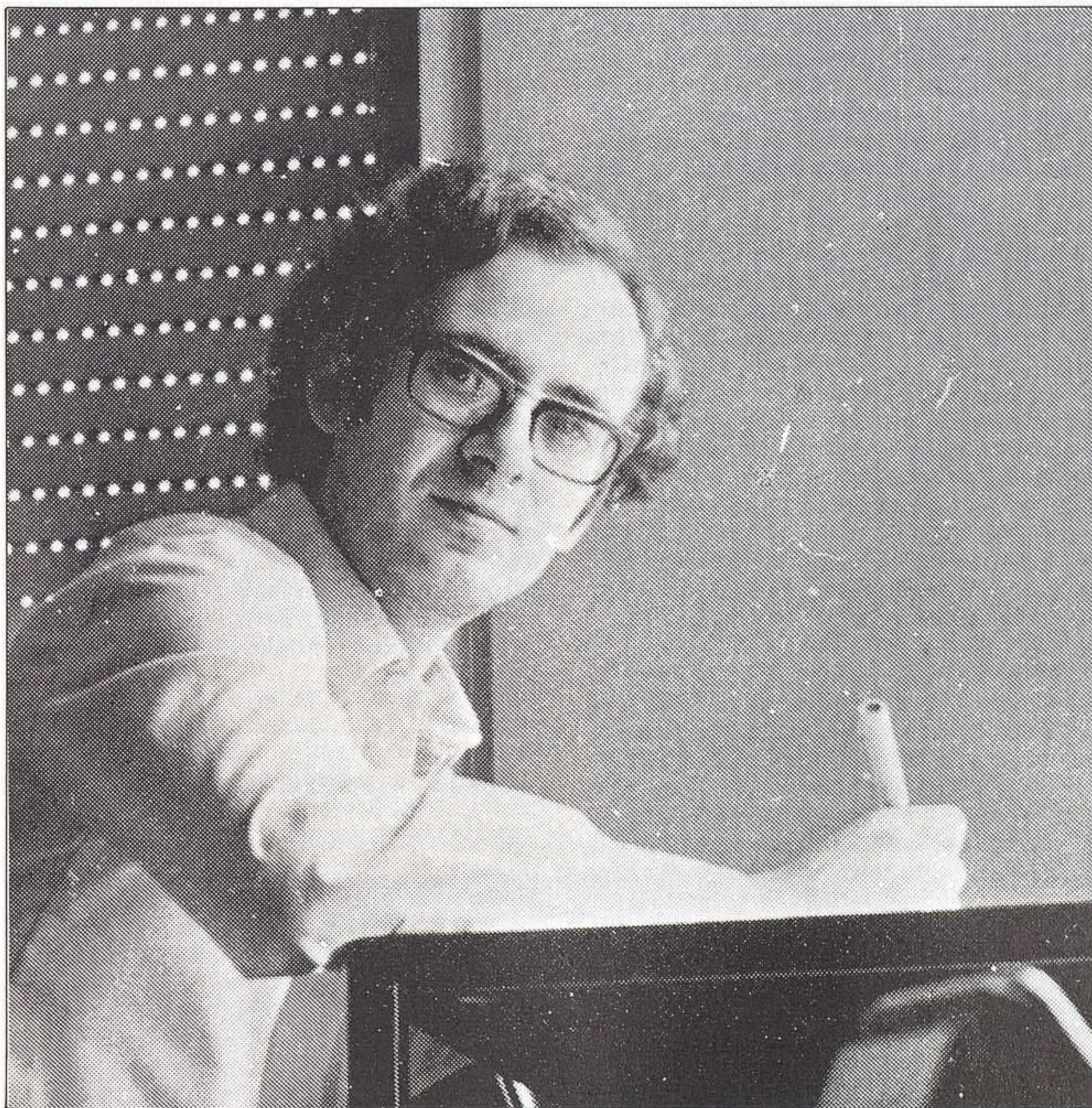
José Luis Turina, autor de texto y música, ha querido realizar un CUENTO MUSICAL PARA ADULTOS en el que tres personajes o tipos, la batuta, el metrónomo y el sonido cobran vida y se HUMANIZAN durante la ausencia de los músicos de un ensayo. La historia recuerda la vieja anécdota de los juguetes animados en una tienda abandonada. Un breve coro de niños abre y cierra la obra. Su función es darnos paso a un mundo fantástico y necesariamente infantil. En estas coordenadas se moverá el diálogo de los tres personajes que con su tono ingenuo y humorístico plantea, en el fondo, algunos de los problemas estéticos de la creación musical de hoy. En esta línea, el «metrónomo» representa las posturas más apegadas a la tradición del pasado, el «sonido» quiere simbolizar la fantasía y las infinitas posibilidades del acto creador, mientras que la «batuta» se siente fascinada por la «magia» de hacer música (la interpretación) y no acaba de decidirse por ninguno de los dos, bien que parezca más atraída por la vitalidad del «sonido».

La música en el desarrollo de este cuento tiene un papel algo secundario. Frente a los tres actores se encuentra un reducido grupo instrumental formado por flauta, clarinete, trompa, violín, violonchelo, arpa, percusión e instrumentos Orff. El cometido general de esta plantilla es el comentario, el subrayado, la ilustración sonora de las intervenciones de los personajes del relato. Esta FUNCIONALIDAD es así expresada por el propio Turina: «Los personaje poseen una extraña facultad mediante la cual cualquier alusión verbal a un sonido hace que este se produzca de inmediato».

En la primera parte de la obra (hasta la aparición del personaje «sonido») la música de Turina tiene rasgos de EFECTO ESPECIAL. Sus perfiles son más agrios y disonantes que a partir de ese momento. Desde esta expresión CAOTICA, las intervenciones musicales se hacen más ricas

José Luis Turina:

«SIN ORDEN NI CONCIERTO»



José Luis Turina.

y definidas. Hay ciertamente, una ecléctica mezcla de estilos, respondiendo al discurso de los actores, desde secciones de talante neorromántico hasta pasajes de la mayor libertad. La parte más característica de su autor pensamos que es la que sigue a la exposición del ideario del «sonido» tras los latidos de un corazón humano. Turina también recurre a una cita (caricatura del «Allegretto scherzando»

de la **Octava Sinfonía** de Beethoven) para hacer presente un instante del glorioso pasado del «metrónomo».

Sin orden ni concierto de José Luis Turina concurre al importante premio Italia para programas radiofónicos en su edición de 1983. Presenta el trabajo la Sociedad Española de Radiodifusión, entidad que encargó la obra al compositor.

Madrid

ASOCIACION ESPAÑOLA
DE MUSICA DE CAMARA

UN SMETANA DE GRAN CALIDAD

Por Félix Palomero

En el segundo concierto celebrado en el mes de noviembre de la Asociación Española de Música de Cámara recibimos una impresión muy distinta del que nos causó el primero (comentado en el anterior número de RITMO). Este segundo concierto incluía obras de Haydn, Mozart y Smetana. Tuvo lugar el día veintiuno y corrió a cargo del Trío Marbeel, formado por Elisa Ibáñez, piano; Francisco Martín, violín y Belén Aguirre, violoncello. En esta ocasión el resultado fue muy bueno en el conjunto del programa y excelente en determinados pasajes.

El Trío Marbeel es de reciente formación y procede de los respectivos dúos de violín y violoncello con piano. Después de un año de trabajo en común, aún se nota cómo los instrumentos dialogan entre sí dejando siempre al tercero en un papel de ligera inferioridad. Da la impresión de que tocan DE DOS EN DOS. Así todo el resultado es muy bueno porque el planteamiento de las obras es correcto y la calidad técnica de los músicos verdaderamente alta.

Abría el programa el Trío en Sol mayor número 39 de Haydn, obra interesante por las variaciones de su primer movimiento y por el tema «húngaro» del «Finale». La versión fue correcta, muy bien expuestas las variaciones del «Andante», especialmente por el piano, que es sin duda el mejor elemento de este Trío Marbeel.

El Trío en Sol mayor K 564 de Mozart, el último de los siete que compusiese el salzburgués, es una cumbre de esta forma musical. Mozart utiliza aquí como nadie había hecho hasta entonces la sucesiva exposición de los temas por el piano, violín y cello, y recrea con su «Andante con Variaciones» un mundo en el que había conseguido la perfección a través de los cuartetos de cuerda. El «Rondó» final es representativo de la elegancia mozartiana y posee esa gracia ligera que tanto caracteriza los movimientos rápidos del compositor. En esa medida fue expuesto por Ibáñez, Martín y Aguirre que lo ejecutaron con precisión y buen gusto.

Cerraba el programa el Trío en Sol

bemol mayor de Smetana, obra compuesta cuando la sordera y los primeros síntomas de desequilibrio nervioso acechaban al compositor en 1855. El que fuera iniciador de la Escuela Nacionalista Checa hace un desgarrado canto a la muerte de su hija en el patético tema del primer movimiento, «Moderato assai». Cantado primero por el violín, lo hará después el piano y lo desarrollarán hasta llegar a unos niveles en los que se nos transmite la desesperación ante la fatalidad. El Trío discurre después por una atmósfera más tranquila y finaliza con un bonito «Presto» muy bien desarrollado en los tres instrumentos donde nos parece adivinar una serena resignación. Aquí, la interpretación del Trío Marbeel fue muy acertada. Fuerte, expresiva, muy correcta, consiguieron mantener a los espectadores dentro de ese clima de catástrofe recién acaecida que se respira en los primeros compases. Elisa Ibáñez desbordó con su piano la escritura violinística, tan bien interpretada por Francisco Martín, y el llanto del violoncello de Belén Aguirre, de un sonido tan bello, tan profundo.

LOS «LUNES» DE RNE

FRESCOBALDI:

«FIORI MUSICALL»

El IV Centenario del nacimiento de Girolamo Frescobaldi está pasando entre nosotros con más pena que gloria. Lo lamentable del caso es que los aniversarios sólo tienen sentido como ESPOLETAS para el rescate de genios tan poco tocados como el autor de Ferrara, no para que las sinfonías de siempre suban por enésima vez a los atriles. Sobre la vida y la obra de Frescobaldi el lector puede acudir al artículo de Gerardo Queipo de Llano (RITMO núm. 536, págs. 30-32).

Los «lunes», que ya dedicaron una sesión al compositor italiano en marzo de 1983, ofrecieron la integral de las Fiori Musicali en el concierto del 5 de diciembre. La obra es una de las magistrales de la última madurez del autor. Consta de una serie de «Toccate», «Canzone» y «Ricercare» para tres Misas: *In Dominicis infra annum*, *In festis duplicibus I* e *In festis Beatae Mariae Virginis I*. Antes de pasar a la imprenta estos COMENTARIOS a las diversas secciones del rito católico fueron, en realidad, improvisaciones al órgano. Cada Misa finaliza con un Himno adecuado a la festividad a que está dedicada y la colección entera lo hace con dos páginas profanas: *Bergamasca* y *Capriccio sopra la Girolmeta*. Los Himnos, aunque procedentes de otras colecciones, encajan perfectamente al concluir las Misas de Fiori Musicali.

La interpretación, encomendada al organista José Rada y al grupo de música e investigación «Alfonso X el Sabio», que dirige Luis Lozano Virumbrales, planteaba un problema inicial. Se trata del acoplamiento de las partes gregorianas para la Misa con las intervenciones del instrumento. Lo que efectivamente debió de ocurrir en tiempos de Fresco-



Girolamo
Frescobaldi
(1583-1643).

baldi, pero que hoy es una solución discutible y más en un local tan DESANGELADO como el del Teatro del Círculo de Bellas Artes. El gregoriano en semejante ambiente no consiguió crear, ni de lejos, el CLIMA apropiado. En cuanto a la ejecución misma del «Alfonso X», pese a que se notó el interés y el estudio de sus miembros, dejó bastante que desear por la corta calidad de las voces, que además resultaron tímidas y descoloridas. Los defectos se hicieron más notorios en las escasas intervenciones solistas. En todo caso, la labor del grupo fue meritoria.

La actuación de Rada siguió una muy buena línea estilística, logrando la transparencia de los planos sonoros con efectividad. Las partes litúrgicas de las Fiori

fueron servidas con gran sobriedad y una muy parca ornamentación. Una estupenda traducción, en general, con momentos de gran delicadeza, pero a la que se le hubiera podido pedir algo de acento en el «rubato», lo que ilustraría sobre el remoto origen improvisado de la colección.

Las dos obras profanas finales merecieron un acercamiento muy distinto por parte de Rada. Un «tempo» más rápido y una concepción más virtuosística hicieron aparición. Rada se valió mucho más de los adornos y empleó una registración más plena, diferenciando con éxito estas páginas de las religiosas.—E.M.M.

CINCO AÑOS DE «LA FIDULA»

Los cafés-concierto proliferan y aumentan en Madrid; en la actualidad, se prodigan por los barrios y encuentran resonancia en el público. «La Fídula», que celebra ahora su quinto aniversario (lo cual ya es elogiado), fue la que retomó este tipo de establecimientos, enlazándolos con una lejana tradición, pero, a su vez, dándoles un aspecto de mayor modernidad. Gracias a «La Fídula» como pionero, se puede escuchar buena música por buenos intérpretes en las noches madrileñas.

El local de la calle de las Huertas se trasladó a un local cercano —el Montepío Comercial e Industrial— para celebrar su quinto cumpleaños con un bello concierto.

En la primera parte, María Villa lució su preciosa voz y su calidad interpretativa en páginas de Schubert, Carulli, Morera (dos **Canciones de calle** dichas con intención), Britten (dos deliciosas **Canciones chinas**, expuestas con gran sensibilidad) y Sibelius. El guitarrista Nicolás Daza, su eficaz acompañante, ofreció en solitario la virtuosística pieza de Regondi titulada **Introducción y capricho, Op. 23**.

En la segunda parte escuchamos al magnífico Trío Quinta Pars, formado por intérpretes habituales en otras formaciones madrileñas: Marcial Moreiras (ejecutando sobre una preciosa —por imagen y sonido— viola de brazo), Itziar Atutxa, viola de gamba, y Presentación Ríos, órgano positivo. Su programa estuvo formado por páginas de Frescobaldi, Simpson, Correa de Araujo, Uccellini y Bartolomé de Selva e Salaverde. Música espléndida, muy variada, con dificultades de ejecución, que tuvo interpretaciones con total seguridad y control en la parte técnica y gran altura musical; un perfecto conjunto dedicado a una música hermosísima.

Desde aquí deseamos muchas felicidades a «La Fídula» y que continúen sus éxitos, ya que vemos que el ejemplo ya ha cundido.—R.B.

UNIVERSIDAD AUTONOMA

CAMERATA MUSICA DE BERLIN

La segunda agrupación presentada por la Universidad Autónoma dentro del III Ciclo de Orquestas de Cámara ha sido la Camerata Música, de Berlín Oriental, dirigida por su titular, el yugoslavo Zeljko Straka.

Por Rafael Banús

El programa se centró en el Barroco (Alessandro Scarlatti, Haendel, Vivaldi, Torelli y Telemann), con alguna incursión en el clasicismo (J.C. Bach, Mozart) y el aspecto de nuestro siglo que mira al pasado (Respighi). Sobre las interpretaciones barrocas hay que decir que hubo una insuficiente adecuación estilística, siempre problemática a la hora de la interpretación. No son apropiados para ella los tiempos pesados, no siempre bien proporcionados y a veces incontrolados del director en los movimientos lentos, excesivamente densos, como si se tratara del postromanticismo de un Chaikovsky que a la también muy personal óptica de un Scarlatti, un Handel o un Vivaldi. Los movimientos rápidos, por el contrario, son transmitidos con fuerza y vitalidad contagiosas (y por ello los movimientos centrales se hacen tan aburridos e incongruentes). Hay que, reconocer, no obstante, que en el segundo concierto ofreció una interpretación digna y sobria de la segunda serie de la **Tafelmusik** de Telemann.

El clasicismo es tratado con poca dulzura y elegancia, en concreto el desenfadado y exquisito mundo de los **Divertimentos** de Mozart, aunque no se llegara a la inadecuación anteriormente citada.

De la segunda suite de las **Arias y danzas antiguas**, de Respighi, se dio una plasmación de bello color y volumen excesivo, con lo que perdió el atractivo sabor arcaico.

El conjunto está formado por una quincena aproximada de buenos músicos, tan lejos de la genialidad como de la mediocridad, con un sonido generalmente de suficiente calidad. Los solistas, curiosamente, desmerecen cuando dejan de tocar en la orquesta, como si las virtudes se esfumaran para dejar paso a inseguridades. Werner Scholz, el concertino, es un violinista de sonido quebradizo, afinación irregular y dureza en las agilidades; Manfred Schumann, se preocupó poco por la esencia del bello **Concierto para viola** de J.C. Bach, intentando ofrecer una exhibición de virtuosismo fuera de época; el violonchelista Manfred Herzog no extrajo de su instrumento el volumen suficiente.

Me gustaría mencionar, entre las obras interpretadas, una de las **Nueve arias alemanas**, de Händel, sobre poemas de Barthold Heinrich Brockes, por ejemplo de esmeradas escrituras vocal e instrumental, siempre dentro del género de las arias barrocas. Estuvo interpretada por miembros de la orquesta y la sensible soprano Regina Werner, conectora del estilo, buena ejecutante de ornamentaciones, aunque de voz algo destemplada.

FOTO: EMILIO RINCON



El local de «La Fídula» en Madrid.

CICLOS DE CONCIERTOS DE LA FUNDACION JUAN MARCH

LA ESCUELA DE VIENA

Por Enrique Martínez Miura

Dedicar una serie de conciertos a la Escuela de Viena se estaba haciendo imprescindible en el uniforme panorama concertístico madrileño. La Fundación Juan March, tan sensible a los repertorios poco atendidos, ha organizado ocho conciertos en base a las trascendentales obras de los tres vieneses, que han tenido lugar entre el 19 de octubre y el 7 de diciembre.

El mero hecho de dar una oportunidad al aficionado madrileño de acceder a partituras esenciales en la evolución de la música de nuestro siglo es algo que debe ser recibido con entusiasmo. Algunas de las obras programadas —en realidad, géneros enteros como el «Lied»— son prácticamente inescuchables fuera de una actividad musical tan inquieta como la que lleva a cabo la Fundación.

El primer concierto inició acertadamente el ciclo enlazando con los antecedentes inmediatos del fenómeno vienés. Es evidente que las audacias cromáticas wagnerianas tienen su mejor expresión en la orquesta, pero las limitaciones de espacio llevan a escoger el piano como vehículo a emplear. El Wagner de las **Tres hojas de Album** es un autor marginal, si pensamos en su obra para el teatro. Eulalia Solé tocó con corrección las dos primeras piezas de este Wagner prescindible, aumentando su convicción al abordar la **Sonata para el Album de Matilde Wessendonck en Mi bemol mayor**, pese a ciertas oscuridades y pérdidas de calidad sonora. La página es, desde luego, la de mayor interés y la más pensada para el piano.

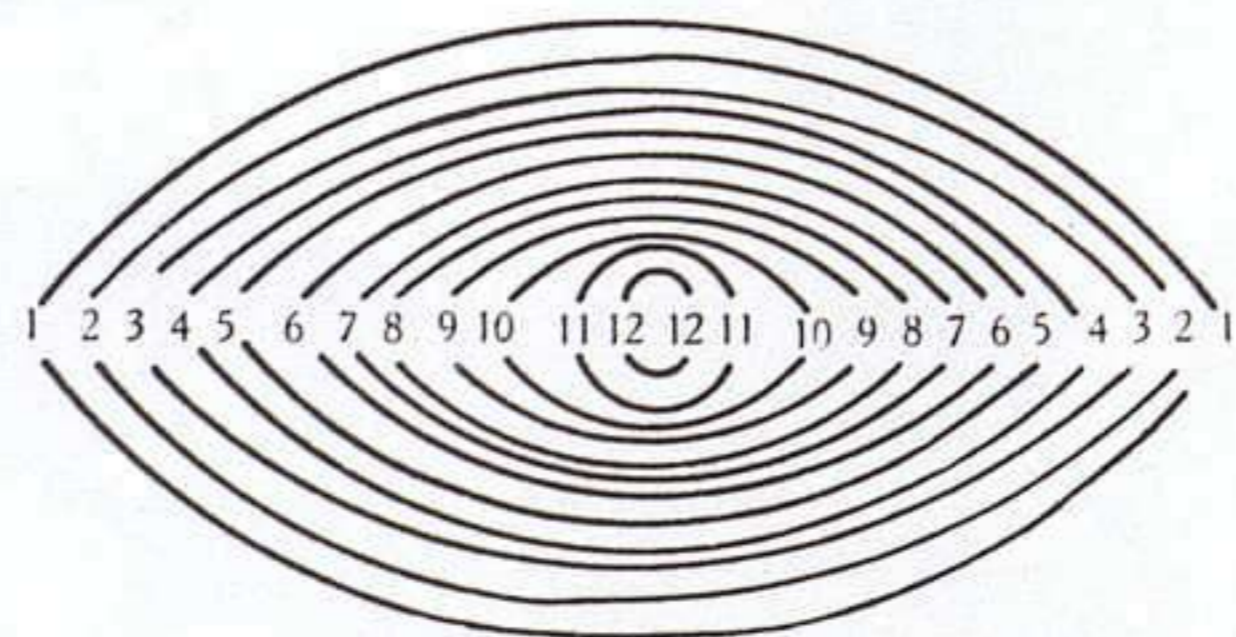
La orquesta wagneriana estuvo, con todo, lejanamente presente en el concierto por medio de la **Paráfrasis de la Liebestod de Isolda** debida a Liszt. Precisamente este sentido ORQUESTAL del piano lo menos logrado por Solé. La técnica de la pianista de Barcelona se quedó algo corta ante una obra de dificultad

tan extrema. Su utilización del pedal fue poco elocuente y el sonido acabó por volverse duro o inexpresivo en los compases finales. El trazado del arco emocional, por otro lado, no alcanzó la necesaria tensión.

La interpretación de la interesantísima **Sonata núm. 10 Op. 70** de Scriabin comenzó con una misteriosa y poética introducción, serena y turbadora a un tiempo. Solé sorteó, en esta ocasión, las dificultades de la partitura: trinos, octavas batidas, contrastes dinámicos. La versión, con los aciertos señalados, se perfiló segmentada en demasía, sin que en la audición se llegase a percibir como una comprensión global de la obra.

Tras PASAR DE LARGO por los intrascendentes **Sueños junto a una chimenea núms. 3 y 7** de Reger, Eulalia Solé acometió siete inacabadas **Piezas para piano** de Schoenberg. Los diversos estilos del compositor se dan cita en estas fragmentarias páginas, que abarcan el período 1900-1933. Las obritas, novedad entre nosotros, fueron inteligentemente concebidas y claramente dichas por la pianista, que agrupó en un TODO lo incompleto de lo ofrecido.

Hay que reconocer el esfuerzo de aproximación realizado por el Cuarteto Hispánico Numen para encarar el concierto que tenía a su cargo. La formación, que ha mejorado desde anteriores actuaciones escuchadas, sigue teniendo numerosos problemas a la hora de funcionar como unidad cuartetística. Falta CUERPO y pastosidad en los graves. La afinación queda demasiado comprometida en las regiones altas. Son palpables las imprecisiones de ataque (en especial se hacen más notorias en los violines), las esperanzas y falta de atractivo del sonido. Todas las deficiencias del Cuarteto se agravan cuando toca con poca intensidad.



Esquema de serie «básica» y su «cangrejo». Schoenberg en «El estilo y la idea».

El **Cuarteto en Mi bemol Mayor Op. 109** de Reger presentaba, «a priori», el interés de la completa ausencia de este autor en nuestros programas. Tras la audición de esta obra densa, prolija e incómoda, se cuestiona su presencia en el ciclo, sobre todo cuando no se ha programado ninguna obra del género, de Berg o Schoenberg. El Numen, con su desigual interpretación, no consiguió SACAR A FLOTE la nada comunicativa partitura de Reger. La lectura careció de orden y equilibrio internos. Difuso y desorientado el «Allegro Moderato», enfocado desde una perspectiva errónea el «Quasi Presto», que no evidenció, por lo sofisticado de la lectura, su indudable origen popular. El movimiento lento —«Larghetto»—, más sencillo técnicamente, quedó elaborado con más cuidado en la expresión y en la dinámica. Un pasaje cantable logró una cierta nobleza en la intervención del violonchelo. El tiempo final, «Allegro con grazia e con spirito», mereció una apertura gris y tímida. La compleja doble fuga, a continuación, presentó al cuarteto excesivas zancadillas técnicas. Anodina conclusión que vino a remachar el naufragio total de una obra que bordea lo soportable.

La **Serenata Italiana** de Hugo Wolf no se benefició del nivel de virtuosidad deseable. La versión resultó opaca, debido, especialmente, a lo duro del sonido del Numen. No se dió no ya el carácter casi AEREO que anima la página, sino un grado mínimo de ligereza.

Para finalizar se ofrecieron dos obras bien diversas de Webern, el **Movimiento lento**, aún anclado en el postromanticismo, y el **Rondó**, que ya se adentra en la atonalidad. La primera de las mencionadas careció de interés por la superficial ejecución del Numen. El **Rondó** fue igualmente visto DESDE FUERA y con un balanceo rítmico nada convincente.

El primero de los conciertos dedicados al «Lied» conectaba un primer Berg con las influencias y ANUNCIOS anteriores de Liszt, Strauss, Wolff y Mahler.

Ana Higuera demostró un limitado registro vocal y unas pocas posibilidades expresivas en las obras de Liszt. El acompañamiento de Félix Lavilla, en cambio, estaba dotado de gran riqueza, quizá potente en exceso en contadas ocasiones en perjuicio de la voz. Los problemas de Higuera toman cuerpo en la zona más aguda. Los finales en este registro y en «piano» solían romperse feamente. En **Freudvoll und Leidvoll** y **O Komm im Traum** —siempre de Liszt— hubo calidad en la interpretación de la soprano, sobre el atento y cuidado apoyo de Lavilla, tan imbricado con el canto. Lo peor, en lo vocal, la última pieza de Liszt, **En rauschen die Winde**, donde Higuera estuvo gritona, con la voz mal colocada y falta de verdadera fuerza dramática.

Algo más acertada la actuación de Ana Higuera en los cuatro «lieder» de Strauss. **Morgen Op. 27, núm. 4** posibilitó a la soprano para que se asegurase en una línea lírica y amplia. Higuera optó por la claridad, la sencillez y la comunicación directa en **Der Stern Op. 69, núm. 1**. Todo el sentido infantil, por el contrario, no se expresó en **Ständchen Op. 17, núm. 2**.

Ana Higuera dibujó con corrección los «lieder» de Hugo Wolff, pero es claro que el peculiar mundo poético del gran compositor no ha sido aún captado en su integridad por la cantante. Contemos entre los aciertos el tinte de ironía dado a **Köpfchen, Köpfchen nicht gewimmert**, la conjunción de lo popular y lo refinado en **In dem Schatten meiner Locken** y la melancolía de **Zitronenfalter im April**. Únicamente correcta en lo vocal y muy alejada en la intención, la visión ofrecida del desgarrado, aunque contenido, **Lebe wohl**.

Con menos fortuna se adentró Higuera en el universo mahleriano. La cantante, sin conectar con su poética particular, reflejó desvaidamente los tres «lieder» del austríaco. Su opción resultó preciosista y epidérmica en **Liebst du um Schönheit**. Lo más alto en este apartado se consiguió en un fresco y picante **Hans und Grete**.

La soprano debió llegar cansada a los tres **Frühe Lieder** seleccionados de Berg. En efecto, pese a que matizó bien **Die**

música de la escuela de Viena y las versiones que construyen son, en verdad, ejemplares.

El **Concierto para nueve instrumentos Op. 24** alcanzó una sabia versión, donde cada nota fue dotada de un valor constructivo. El sonido era estrictamente el adecuado en cuanto a color. Una gran incisividad rítmica y una amplia dinámica —con unos pianísimos cerca de lo inaudible— delinearon esta sólida versión del **Concierto**.

En las **Tres piezas para cuarteto de cuerda** se pudo constatar sobradamente la calidad de los instrumentistas de Die Reihe, que funcionaron camerísticamente a la perfección. Se trató de una vibrante visión weberniana. En el segundo de los fragmentos, **Schmerz, immer blick nach oben**, La soprano Adrienne Csengery cantó un texto del propio compositor. Con una voz muy atractiva hizo gala de buen estilo en esta breve pieza y en las siguientes que requirieron su presencia. La solista perdió quizá un poco de brillo en las dos colecciones de «lieder» de Webern, **Op. 8** y **Op. 13**, pero

pianísticas de los tres autores vieneses. Como responsable de las dos sesiones figuraba Pedro Espinosa. El canario, que en un alarde de heroísmo tocó hace bastantes años estos dos programas en uno solo, ha sabido salir airoso, en líneas generales de la prueba; afianzándose como el intérprete español que mejor conoce las músicas de este ciclo. El pianista, dedicado casi por entero a obras de nuestro tiempo, no ha tenido, sin embargo, una actuación completamente redonda, pues junto a aciertos fenomenales se dieron igualmente baches de consideración. El pianista canario es un artista cerebral, lo que no implica falta de entrega. Espinosa se encontraba completamente desligado de las obras de impronta postromántica, como las **Tres piezas** (1894) de Schoenberg y **Tema y variaciones** de Berg; las primeras, confusamente dichas y la segunda, interpretada sin profundizar. Tampoco acabó por ser una lectura convincente la realizada por Pedro Espinosa de varias piezas primeras de Webern, aunque incrementó su COMPROMISO con lo que tocaba a medida que aumentaban la novedad y complejidad del lenguaje. Esto ya había acaecido en el programa Schoenberg, donde después de unas contrastadas **Tres piezas Op. 11**, Espinosa edificó con lógica las piezas de los **Opus 19** y **23**, resolviendo con soltura complicadas digitaciones (**Leicht, zart** del **Op. 19**, **Walzer** del **Op. 23**). Aún se pudo constatar alguna vacilación en estas dos colecciones. Lo mejor del primer día se dio en la **Suite Op. 25**. La ideación constructiva gozó de un sonido más depurado y se vio potenciada por una gran variedad de ataques y una rítmica implacable.

El concierto consagrado a Berg y Webern subió de nivel después de la desconcertada interpretación de la primera obra de Berg mencionada. La **Sonata Op. 1** de este autor confluyó con un Espinosa más centrado y de mecanismo más preciso. La versión discurrió por los cauces de un lirismo exacerbado. La más acertada interpretación de ambas sesiones se dio, probablemente, en las **Variaciones Op. 27** de Webern, obra en la que Espinosa resolvió infinitos problemas (digitaciones, saltos, cruces...) traduciendo la representativa página con milimétrica exactitud.

Si el concierto de Die Reihe señaló el punto más alto de toda la serie, el programa de «lieder» encomendado a Josefina Cubeiro y Fernando Turina marcó el instante más desafortunado, adentrándose en lo impresentable.

Josefina Cubeiro tiene unos medios notablemente mermados. La voz se hace CALANTE con demasiada frecuencia, la misma con que desafina, emite nasalmente o grita sin contención.

Ya en los **Frühe Lieder** de Alban Berg (los cuatro que no cantó Ana Higuera más la repetición de **Die Nachtigall**) se hizo notoria su plana y monocorde expresión. A la incapacidad material vino a sumarse el despiste estilístico total en los **Vier Lieder Op. 12** y **Drei Lieder Op. 25** de Webern. La línea más sencilla de los **Deutsche Volkslieder** de Schoenberg no sacó de apuros a Josefina Cu-



Webern, por Kokoschka.

Nachtigall, tuvo que esforzarse en la zona alta de **Traumgekrönt** y las desafinaciones se hicieron inocultables en **Im Zimmer**.

Admirable la labor de Félix Lavilla, pianista de gran sensibilidad para el «Lied» y que siempre sabe crear los más variados climas con eficacia.

La impresión previa de que la actuación de Cerha y su grupo Die Reihe iba a establecer la cota interpretativa más alta de todo el ciclo se vió ampliamente confirmada en este concierto.

La sesión, que fue posible gracias a la colaboración de la Embajada de Austria, fue una lección magistral de cómo debe tocarse este tipo de música. Felicitamos a la Fundación Juan March por quebrar su norma de invitar únicamente a artistas españoles y decidirse a confiar al grupo vienés un programa memorable.

Friedrich Cerha, discípulo del propio Schoenberg, y su conjunto de auténticos solistas son expertos conocedores de la

tuvo una actuación magnífica en **Pierrot Lunaire** de Schoenberg. En esta página fundamental del JEFE DE FILA de la escuela vienesa, Csengery explayó muchas de las facetas de tan poliédrica obra, bien que sin agotarlas todas. Su interpretación prestó atención al matiz, a lo expresionista y lo teatral, sin cargar las tintas. Los miembros de Die Reihe, llevados por la inteligencia de Cerha, acompañaron con suma intención a la soprano. El conjunto tocó en todo momento a altísimo nivel, pero habría que señalar la diseción tímbrica en las **Tres pequeñas piezas para orquesta de cámara** de Schoenberg y, por encima de todo, la impresionante recreación de las **Seis piezas para orquesta Op. 26** (en versión de cámara). Esta obra maestra del catálogo de Webern fue transmitida de forma transparente, no exenta de tensión y en base a una ajustada progresión de fuerzas interiores.

Los dos conciertos siguientes ofrecían una amplia selección de las obras

Madrid

beiro, que en los **Lieder Op. 6** del mismo compositor volvió a darnos cumplida cuenta de su catálogo de defectos.

Fernando Túrina intentó como pudo salvarse del CAOS que se le venía encima. Su teclado tuvo desigualdades y fallos de mecanismo en Schoenberg, pero realizó una meritoria labor, en esas circunstancias, en el resto del programa.

El octavo y último concierto ejemplificó la influencia del movimiento iniciado por Schoenberg en nuestro país. Siendo precisamente la figura de Anton Webern la que entre los compositores españoles goza en general de mayor aceptación. Los autores seleccionados se ubicaban en diversos grados de impregnación de la experiencia vienesa, desde la adopción de primera hora de Gerhard, pasando por las más tardías de Homs y Rodolfo Halffter, las de SEGUNDA GENERACION de Soler y Mestres-Quadreny, pararecalar en la heterodoxia, ya bastante alejada del modelo inicial, de Hidalgo.

El grupo L.I.M., formado en esta ocasión por Jesús Villa Rojo, clarinete; Luis Rego, piano, y Francisco Martín, violín, tuvo a su cargo la interpretación con la habitual soltura con que se maneja en este tipo de repertorios.

El **Trío para clarinete, violín y piano** de Joaquín Homs quedó en versión algo por debajo del nivel general, pues violín y clarinete construyeron un discurso grueso, donde podían haberse limado muchas esperezas. En cambio, en la obra de Josep Soler, **Doble fuga, Guige, Allemande y Aria**, para idéntica formación instrumental, el sonido estuvo más cuidado con un clarinete más terso. Los miembros del L.I.M. entendieron a Soler desde un enfoque lírico cercano a Berg. El **Trío para clarinete, violín y piano** de Josep María Mestres-Quadreny se plasmó con una brillante realización instrumental. El violinista Martín se enfrentó a dos piezas muy difíciles en las que su instrumento era protagonista: **Capricho**, para violín solo de Rodolfo Halffter y **Géminis**, para violín y piano de Roberto Gerhard. En las dos evidenció algún problema de afinación y un sonido de cierta dureza. Consiguió sacar adelante, pese a todo, la endiablada partitura del Halffter MEJICANO, defendiéndose a la avalancha de complicaciones. En la obra de Gerhard se fusionó bien en un adecuado entendimiento tímbrico con el trabajo desde el piano de Luis Rego. La importante partitura del genial catalán fue pintada mágicamente, pero no toda su significación se abarcó por completo, quizá por la existencia de determinados sonidos rotos en el violín. El peculiar mundo sonoro de **Aulaga** de Juan Hidalgo, en el que se admite casi todo, pero pensado en principio para clarinete y piano, lo trabajaron —creemos que con acierto— Villa Rojo y Rego.

Para finalizar podríamos resumir las características de este ciclo sobre la Escuela de Viena, cuyo motor habría que situar en el centenario de Webern, como una forma de programar muy inteligente y unos resultados interpretativos, con la gloriosa excepción de Die Reihe y algunos momentos de Espinosa, colocados en un escalón sensiblemente más bajo.

Concurso Internacional de Piano «PILAR BAYONA»

Por Eduardo Fauquie

La primera edición de este concurso de piano internacional que, el Ayuntamiento de Zaragoza y la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, han convocado conjuntamente para recordar a la desaparecida pianista Pilar Bayona, se ha celebrado en Zaragoza entre los días 4 al 13 de diciembre de 1983.

De las solicitudes de inscripción recibidas se seleccionaron veintidós, pero, como creo pasa en todos los concursos, a la hora de la verdad, se autoeliminaron varios de ellos, unos advirtiéndolo y otros por incomparecencia.

Por ello, el nivel general de participantes fue muy elevado, escuchándose en el Teatro Principal, donde se celebraron las pruebas, sesiones pianísticas de indudable calidad, que al simple aficionado hubiera puesto en un compromiso a la hora de juzgar; no así al Jurado, que clarificó el resultado de la primera eliminatoria haciendo pasar a seis candidatos.

El Jurado internacional estaba compuesto por Francisco Calés Otero (España), como Presidente, y como vocales: Josep-Maria Colom (España), Marie Antoinette de Freitas Branco (Portugal), Luis Galvé Raso (España), José Luis González Uriol (España), Lelia Gousseau (Francia), André Grignard (Bélgica), Ewa Korniszewska (Polonia), Atanas Kourtnev (Bulgaria), Patricia Montero (México) y Paolo Spagnolo (Italia).

En la primera eliminatoria se interpretaban: **Estudios** de Chopin, Liszt, Rachmaninov y Debussy, mas una de las **Baladas** de Chopin. En la segunda, un «Preludio y Fuga» de **El clave bien temperado**, de Bach; una **Sonata** de Beethoven y una obra española. La prueba final exigía: la **Toccata** de Schumann y un concierto con orquesta.

Para la última prueba se ha contado con el inapreciable concurso de la Orquesta Sinfónica Ciudad de Valladolid, que dirige Luis Remartínez; un conjunto joven y de jóvenes, gobernando por el entusiasmo de un músico, joven también, y lleno de ganas de conseguir los mejores resultados de los intérpretes que tiene a su cargo. En la labor, un tanto ingrata y con pocos ensayos, con artistas desconocidos, consiguieron resultados francamente buenos.

Los premios, concedidos por el Jurado por unanimidad, fueron los siguientes:

El primero, dotado con un millón de pesetas, para Johan Schmidt, que inter-

retó el **Primer concierto** de Chaikovski.

El segundo, dotado con seiscientos mil pesetas, para Jerzy Sterczynski, que también interpretó el **Primero** de Chaikovski.

El tercero, dotado con cuatrocientas mil pesetas, para Rostislav Hristov Jovtchev, que interpretó en **Concierto en La menor** de Schumann.

La mención especial del Jurado, dotada por la Sala RONO con trescientas mil pesetas, fue para Jean Pierre Ferey, que había interpretado el **Primer concierto** de Chopin.

Todos ellos son pianistas extraordinarios, que han dejado en Zaragoza una gran impresión y las ganas de escucharles de nuevo, así como a otros que, naturalmente, quedaron en segundo término pero a los que se pudieron apreciar cualidades admirables, como Sergio Melardi, de Brasil, Rodrigo Robles de Medina, de Holanda, o Eric N'Kaoua, de Francia.

El día 13, aniversario de la muerte de Pilar Bayona, Johan Schmidt, dio un concierto en el que demostró lo justificado de su éxito, con un programa que no suelen presentar los consagrados: **Segunda Partita** de Bach; **Sonata «Apasionata»**, de Beethoven; **Andante Spianato y Gran Polonesa**, y **Estudio Op. 25, núm. 10**, de Chopin; **Eritaña**, de Albéniz, e **Islamey**, de Balakirev.

Por su parte, la Orquesta valisoletana, demostró que, aun no siendo muy numerosa, puede ofrecer programas como el que presentó en la Sociedad Filarmónica, con el **Idilio de Sigfrido**, **Introducción y Rondó Caprichoso**, de Saint-Saëns, y la **Sinfonía Escocesa**, de Mendelssohn, en las que se llenan todas las necesidades que reclama tan ambiciosa obra. Su majestuoso final tuvo toda la grandiosidad requerida.

Y así han sido estas jornadas que Zaragoza ha vivido con enorme interés, abarrotando el Teatro en las distintas pruebas realizadas, con un auténtico fervor pianístico. El Comité Organizador del Concurso ha decidido convocarlo de forma bianual, y en el año que no se celebre se otorgarán becas, cuya forma de concesión está aún por decidir ■

Libros y partituras

BEDMAR, Luis: Tres movimientos para piano. Editorial de Música Española Contemporánea. Madrid, 1983. 7 págs.

Luis Bedmar es un compositor granadino formado en el Conservatorio de Córdoba, donde obtuvo varios primeros premios, y en varios cursos especiales. Ha ganado diversos cursos de composición a nivel regional y nacional y ha mostrado en sus obras una clara atracción hacia la temática folklórica y religiosa. Su producción pianística es escasa, comparada con la abundancia de su catálogo orquestal y para banda. Los **Tres movimientos para piano** recurren, en opinión de su autor, al «empleo de temas de acusado figurativismo». La aparición de escalas de tonos enteros o el paralelismo de quintas no significan para Bedmar sumisión alguna a tal o cual escuela o tendencia estética. Son tres piezas («Allegretto», «Andante» y «Allegro mosso») de intención didáctica y fácil ejecución. No en vano fueron escritas para su propio hijo, que fue quien las estrenó. A nuestro juicio, el «Andante» es el movimiento más logrado: alterna una sección arpegiada de escritura muy sutil y otra de combinaciones métricas cambiantes. Nos parece una composición perfectamente adaptable a los programas oficiales de los primeros cursos de piano. Con la **Sonatina** de Rodríguez Albert, está incluida en el disco de Susana Marín patrocinado por la ACSE.—**JOSE MANUEL BERA.**

LLACER «REGOLI», Enrique: Colaboración. Editorial de Música Española Contemporánea. Madrid, 1983. 23 págs.

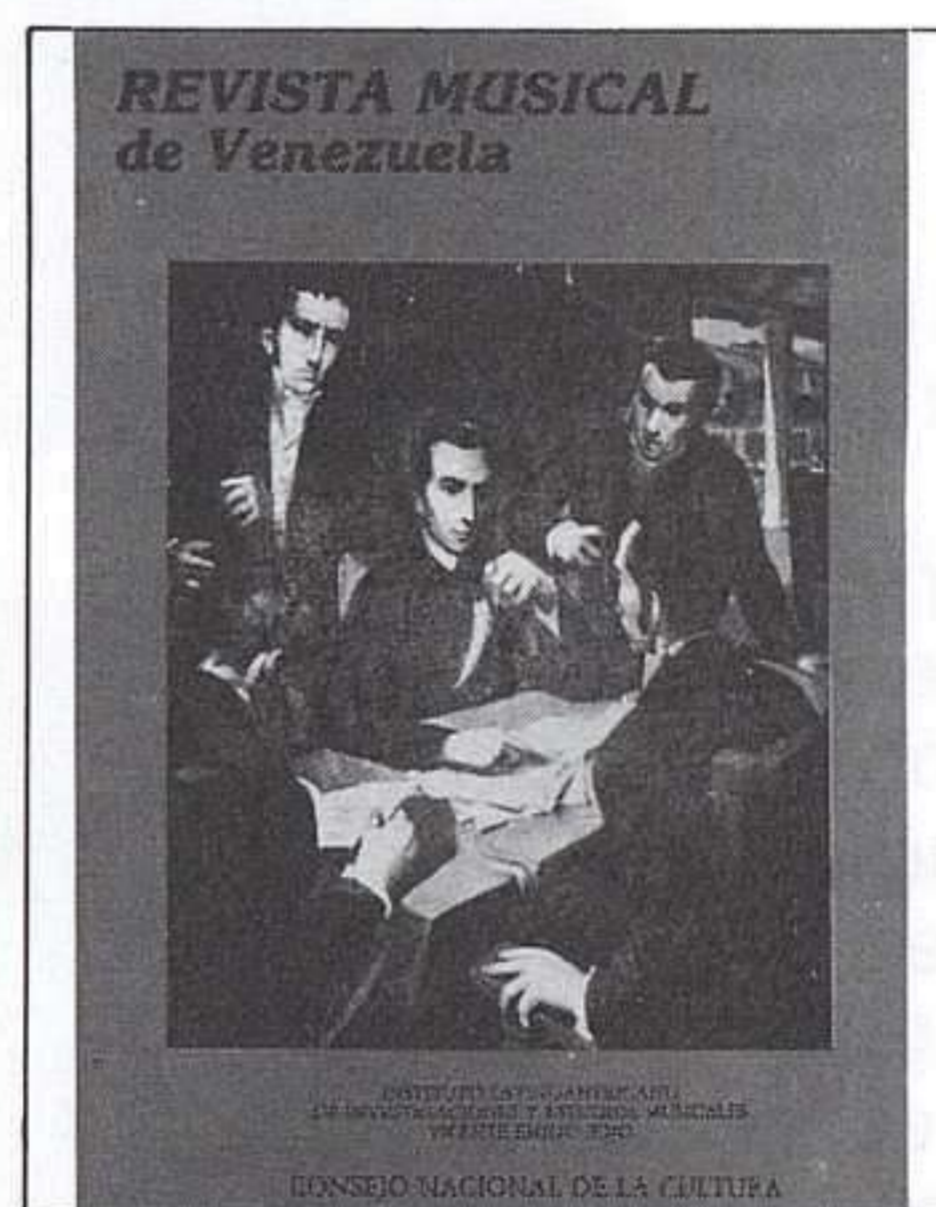
«Regolí» es un gran percusionista y un buen profesor que se ha visto tentado por el mundo de la composición. Sin que ello suponga prejuz-

gar el sentido del resto de su obra, creemos que su condición profesoral ha determinado muy directamente la realización de esta partitura para timbales, percusión y piano, lo que es explicable en un mundo musical no sobrado de literatura para un instrumental de creciente protagonismo y gran aceptación en medios estudiantiles. Tampoco creemos que su autor se proponga inaugurar una nueva estética o aportar una obra definitiva a la música de creación, sino más bien plasmar una experiencia práctica en un lenguaje fluido y de utilidad inmediata. El uso alternado de los instrumentos de percusión, una complejidad rítmica moderada y un acompañamiento pianístico que se ajusta con naturalidad al solista definen esquemáticamente el curso de las dos piezas que forman **Colaboración**; la primera, para timbales y piano y la segunda, para percusión (cajas, platos, pandereta, castañuelas, triángulo, timbaletas) y piano.—**J.M.B.**

RODRIGUEZ ALBERT, Rafael: Sonatina en Do mayor. Editorial de Música Española Contemporánea. Madrid, 1983. 25 págs.

Esta obra, fechada en 1954, es la última del catálogo pianístico del compositor alicantino, y este hecho no deja de ser sorprendente en un músico fallecido en 1979 y que, septuagenario e invidente, no dejó en ningún momento de componer. Aquella época, primeros años 50, fue para Rodríguez Albert fecunda y pródiga en reconocimientos. En 1951 dirigía Argenta a la Orquesta Nacional en su **Homenaje a Chapí**, en 1952 obtenía el Premio Nacional para su **Cuarteto con guitarra** y en 1953 era nombrado miembro del Consejo Mundial de Protección al Ciego. Era también una etapa de intensa dedicación a la música de cámara. La **Sonatina en Do mayor** se acoge al concepto clásico de las formas sonatísticas menores, pero reserva un amplio lugar a la manifestación personal del compositor. Resulta ser, a fin de cuentas, una de las páginas que mejor retratan el estilo de Rodríguez Albert, mezcla de neoclasicismo, influencias

francesas y popularismo levantino. En la partitura, que consta de tres movimientos, coexisten rasgos neoscarlatianos, impresionistas y románticos, admirablemente asimilados por una pluma original que les infunde una expresión agrídulce y una considerable carga de indecisión tonal. La obra ha sido rescatada recientemente en una interesante grabación RCA-ACSE de la pianista Susana Marín.—**J.M.B.**



Revista Musical de Venezuela, núms. 4, 5, 6, 7 y 8 (1981 y 1982). Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo. Consejo Nacional de la Cultura. Caracas.

Nos llega por primera vez esta revista venezolana, de cuyo número 4 hay que destacar el trabajo **Sobre el origen hispano de nuestro cuatro** de Luis Felipe Ramón y Rivera, y las reediciones de artículos de Juan Bautista Plaza sobre el **Himno Nacional** (1961) y de Eduardo Plaza sobre su hermano Juan Bautista (1968). Del número 5 señalaremos un extenso y documentado estudio: **Don Andrés Bello y la música**, de Luis Merino. En el número 6 hay, entre otros ensayos importantes, el de Francisco Curt Lange **La Música colonial religiosa de la Capitanía General de Minas Gerais y su incorporación a la vida musical contemporánea**, donde el ilustre musicólogo da cuenta del valor de algunos de sus hallazgos y

contribuye una vez más a la concienciación de una historia de la música brasileña. Es también destacable el erudito artículo de Mario Milanca Guzmán **El Cojo Ilustrado 1892-1915**, que, aparte de su valor documental, abre una perspectiva para la investigación de las fuentes históricas musicales venezolanas. Aparecen algunas aportaciones biográficas interesantes en el trabajo de Rodolfo Arizaga **Crónicas americanas en la vida y la muerte de Manuel de Falla**. Se reproduce el estudio de Carlos Seoane **Música virreinal en Bolivia. La Misa de Zipoli y otras obras musicales** (1975), y se inserta un artículo inédito de Johannes Eichhorn: **La pianista venezolana Teresa Carreño (1853-1917)**, presentado en 1965 como comunicación a la Asociación de Compositores y Musicólogos de la República Democrática Alemana en Berlín. Eichhorn es un calificado estudioso de la vida y la obra de Teresa Carreño.

En el número 7-8 señalaremos el amplio estudio de investigación **Un Cavallé-Coll en la Emerita Augusta Americana (Algunos órganos de los Andes venezolanos)**, de Giovanni d'Amico Ujcich y Miguel Castillo Didier; **Eduardo Richter (1874-1912)**, otro excelente estudio de investigación, de Mario Milanca Guzmán; y diversas colaboraciones de Eduardo Lira Espejo, Mabel Mambretti, y Carlos Seoane Urioste. Como en las anteriores entregas, hay que notar secciones nutridas de noticias, así como recensiones bibliográficas.

La «Revista Musical de Venezuela» puede cumplir una función importante no sólo desde el punto de vista de la investigación nacional, sino como acercamiento e intercomunicación de la actividad de Venezuela con el resto de América y con Europa. Los números reseñados ofrecen un interés creciente, así como una presentación adecuada y un notable cuidado editorial. Nos parece realmente una empresa importante y animamos a sus mentores a proseguir la tarea tan positivamente comenzada.—**RAMON BARCE.**

LA PAZ

(Bolivia)

«RIGOLETTO» EN LAS CUMBRES ANDINAS

Por María Teresa Rivera
de Stahlie

Desde su estreno en Viena en 1851, **Rigoletto**, considerada por el mismo Verdi como su mejor ópera, ha sido siempre noticia. Esta vez lo fue en La Paz, Bolivia, donde la tragedia del bufón de la corte se escenificó con un elenco enteramente nacional. En efecto, primeras figuras de la lírica boliviana: la Orquesta Sinfónica Nacional, Sociedad Coral Boliviana y el Ballet de Cámara de la Alcaldía Municipal ofrecieron una exitosa temporada.

El pequeño y precioso Teatro Alberto Saavedra Pérez, perteneciente al Municipio y construido en la segunda mitad del siglo XIX, había sido ya, en la década de los 50, escenario de una producción de **Rigoletto** presentada por un elenco del Teatro Colón de Buenos Aires. Esta reciente reposición nacional fue posible gracias al patrocinio de la empresa bancaria privada, y a la organización de la Sociedad Filarmónica de La Paz, una institución privada de amigos de la música responsable de ésta y otras temporadas de ópera que anualmente, y con gran aceptación del público, se vienen realizando desde hace más de diez años.

La producción andina tuvo numerosas historias dentro de la historia: los relatos de las vidas de sus intérpretes.

No sería raro, por ejemplo, ver a «Gilda» atendiendo a sus pequeños hijos. Bueno, «Gilda» no, María Renée Ayarivi. Ella estudiaba su papel en los paréntesis de las tareas domésticas, como lo hacía Beverly Sills. Su hermosa voz de sopra-



María Renée Ayarivi, Susana Valda y Jorge Solís, en la representación de «Rigoletto».



Las vidas de los intérpretes se entrelazan con la historia de la representación.

no no parece encontrar dificultades, y lo mismo canta «Eurídice» como «Leonora» y ahora «Gilda», y sin embargo nunca ha estudiado canto seriamente. Jorge Solís sí estudió, y en España. Ha cantado en escenarios de todo el continente americano, pero en La Paz no podría vivir de su arte, de ahí que atiende varias líneas de productos farmacéuticos. Sus clien-

tes no pueden adivinar que su voz de barítono de gran alcance y dramatismo convierte noche a noche a «Rigoletto» en un personaje real y conmovedor.

Susana Valda, que encarnó a «Madalena» y a «Giovanna» estudió en el Colón de Buenos Aires. Allí causó excelente impresión, pero hay en las mesetas andinas algo que atrae como un imán, y como los cóndores vuelven a sus cumbres volvió Susana a desplegar su arte en La Paz.

«Sparafucile», en cambio, estudia una carrera universitaria, y por su intelectualidad y su voz de bajo profundo, incluso al hablar, es difícil creer que tenga veinte años. Ricardo Estrada personificó también al «Conde de Montorone», y como tal tiene que enfrentarse al frívolo «Duque de Mantua», que en la realidad es un prestigioso maestro de escuela en Sucre, la capital. Desde allí, Carlos Loayza es a menudo IMPORTADO a La Paz cada vez que su bella voz de tenor es requerida. Carlos no sabe solfeo pero tiene un gran repertorio de concierto y su musicalidad y oído hacen que aprenda los más difíciles papeles en muy corto tiempo.

La escenografía, de un arquitecto como Juan Carlos Calderón, cuyos edificios sobresalen en varios puntos de la ciudad y en otras capitales de departamento, no fue un problema. Juan Carlos disfruta creando escenas para este mundo mágico de la ópera, y con su arte puede rendir tributo al drama musical que le apasiona. Preside también la Sociedad Filarmónica de La Paz, un grupo de amigos de la música que realiza un efectivo trabajo de voluntariado. Ellos hacen posible que la complicada rueda de proyectos y producciones pueda girar. Vestuario, programas y publicidad salen también de sus engranajes. Ellos llamaron a Jeanette Inchauste para colaborar con su Ballet de Cámara. Jeanette es

la persona indicada. Estudió en París, conoce el viejo mundo y regresó a este muy nuevo para enseñar y crear.

En el coro hay oficinistas, amas de casa y universitarios. Este heterogéneo grupo de amigos se somete a la disciplina de su director, José Lanza, un Quijote moderno que hace más o menos quince años fundó la Sociedad Coral Boliviana. Desde entonces «Pepe», como le llaman todos, ha acumulado un impresionante repertorio de oratorios, cantatas, misas, música antigua, repertorio latino-americano, varias zarzuelas y una veintena de óperas. Ha llevado a la Sociedad Coral a importantes festivales internacionales, y los varios premios y menciones honrosas que cuelgan en su estudio de ensayos son su recompensa.

El joven director que se colocó frente a la Orquesta Sinfónica Nacional fue Ramiro Soriano. Hace un par de años que volvió de la Unión Soviética donde estuvo becado. En un tiempo también él cantó en la Sociedad Coral para la que hacía arreglos. Conoce tanto la parte humana de sus artistas como la obra misma.

MOSCU

(U.R.S.S.)

NUEVA REVISTA «MUSICA EN LA ESCUELA»

Por Boris Dimentman

En la Unión Soviética se está publicando una revista trimestral **Música en la escuela**. Está prevista para un amplio círculo de lectura: profesores de música en las escuelas de instrucción general, pedagogos de los institutos y escuelas de música, metodólogos y padres de familia interesados en la instrucción musical.

Dirige la revista el conocido compositor Dimitri Kabalevsky, científico y pedagogo, presidente honorífico de la Sociedad Internacional para Educación Musical (SIEM). Kabalevsky empleó muchos años de su vida para

elaborar un nuevo concepto, respecto a cómo debe impartirse la enseñanza musical en las escuelas de instrucción general, haciéndola parte integrante de la educación estética global del niño (luego de una prueba experimental, el programa fue aprobado por el Ministerio de Instrucción).

La redacción de la nueva editorial la integran pedagogos, científicos, directores de grupos infantiles de aficionados, así como personalidades destacadas del mundo musical soviético, entre ellos compositores tales como Rodión Sche-drín, Mijaíl Raujverger y el director de coro profesor Vladislav Sokolov.

La revista no se limita exclusivamente al mundo musical fomentado dentro de las escuelas, sino que trata también de la educación musical en general, de la música cultivada en el seno familiar, comenta los acontecimientos relacionados con el mundo de la música tanto en la URSS como en el extranjero y las actividades desempeñadas al respecto por los músicos más destacados.

Dimitri Kabalevsky, al exponer sus puntos de vista en el primer número de la revista en un extenso artículo, explica la necesidad de incluir en las escuelas un nuevo programa de educación musical y analiza a la vez sus nuevos aspectos. La sección de «Pedagogía Musical» incluye temas varios. Uno de los artículos habla de la educación musical en las

MEXICO

PANORAMA DE LA VIDA MUSICAL EN LA CAPITAL MEXICANA

Por Felipe Aguilar Toral

El ámbito musical en la capital mexicana está gobernado por tres entidades que si bien en algunos casos llegan a saturar en exceso el campo del concertismo, sinfonismo, ópera y

clases preparatorias, tema por demás actual, por cuanto la escuela soviética se enfrenta en el presente con la posibilidad de que el niño reciba su instrucción escolar desde la edad de seis años.

La revista habla asimismo del centenario del nacimiento de Zoltán Kodály, de la Semana Nacional de la Música para la Infancia y la Juventud, de la XV conferencia de la SIEM, así como incluye temas de consulta, información y apéndices musicales.

La revista se propone realizar entre los lectores debates respecto a los problemas relacionados con la educación musical a nivel popular. Por ejemplo, el primer número plantea el problema de la calificación del alumno por parte del pedagogo, durante las clases de música, tema de interés para muchos maestros.

Es la amena «Página del Escolar», la que recoge los dibujos de niños de tema musical, y sus opiniones respecto al nuevo programa de enseñanza musical implantado en las escuelas. He aquí algunas de estas opiniones: «*Las clases de música me agradan porque al finalizar éstas siento el impulso de hacer el bien, de ser bueno con los demás*»; «*cada lección de música es para mí un pequeño descubrimiento*»; «*la música es una de las mayores maravillas creadas por el hombre; no me imagino la vida sin que haya música*».

ballet, no dejan huérfano al numeroso público capitalino de más de una opción semanal durante once meses del año.

La temporada musical en la ciudad de México arranca en la segunda quincena de enero y continúa hasta la primera quincena de diciembre. Durante las Navidades y las dos primeras semanas del nuevo año es cuando sólo hay un respiro musical. El Instituto Nacional de Bellas Artes (bajo el control de la Secretaría de Educación y Cultura) es el que tiene el mayor apoyo monetario por parte del Gobierno y el que en su esplendoroso PALACIO DE BELLAS ARTES presenta los más importantes acontecimientos musicales de todo México. Cuenta con la Orquesta Sinfónica Nacional, la Orquesta de la Opera de Bellas Artes, la Compañía Nacional de Danza (clásica) y acoge también dentro de su presupuesto a un buen número de solistas y conjuntos como el Coro de Bellas Artes, Orquesta de Cámara de Bellas Artes, Ballet-Teatro del Espacio (la mejor compañía de danza moderna de todo México) y la Compañía Nacional de Teatro. Además de la sala grande con cupo para dos mil personas, tiene bajo su control la «Sala Ponce», la «Pinacoteca Virreinal», el «Teatro de la Danza» y para espectáculos masivo/populares el «Auditorio Nacional».

Lamentablemente y debido a su nada bien planeada organización interna, donde abundan un buen número de directores y encargados de diferentes áreas

Internacional

que carecen de la más elemental preparación y «curriculum vitae» para los cargos que deben cubrir, mucho de lo NACIONAL que en Bellas Artes vemos, alcanza un nivel de mediocre. La Orquesta Sinfónica Nacional, aunque cuenta con un muy primerísimo director titular (Sergio Cardenas), no recibe ni tan siquiera un mediano apoyo de las autoridades de este Instituto para poder elevar el nivel interpretativo de dicho conjunto que, hoy por hoy, es el que menos interés demuestra el público por escuchar. La Opera de Bellas Artes, que llegó a traernos primerísimas voces internacionales y que alimentaba la buena cantera de cantantes nacionales, se encuentra desde este año en muy malos manejos y organización. Con un director (Eduardo Mata) sin experiencia alguna en el campo operístico y con un subdirector (Enrique Patrón) que ha cambiado su talento por el amiguismo y la condescendencia hacia elencos, repertorio y lógicamente funciones que serían una vergüenza en el más remoto teatro de España. Bien, la Compañía Nacional de Danza (Guillermo Arriga), aunque el que es alma y vida de la misma y quien más sabe de ballet en México es Felipe Segura Escalona, el cual trabaja en la sombra y sin que se le acredite su talento. José Guadalupe Flores, mantiene en óptimas condiciones interpretativas a la Orquesta de Cámara de Bellas Artes que por lo general ofrecen buenos y variados programas en la Pinacoteca Virreinal.

La más brillante actividad

El Departamento del Distrito Federal, que viene siendo lo que en España es el Ayuntamiento, tiene el segundo lugar (y el más brillante) dentro de la cultural musical capitalina. Cuenta con un espléndido recinto el Teatro de la Ciudad (antiguamente, Teatro Esperanza Iris) que, si bien no es explotado sabiamente, no deja de ser un escenario muy importante para un renglón de la cultura: la cultura popular, con manifestaciones encaminadas al grueso del público y con un Ballet Folklórico de México (Silvia Lozano) muchísimo más fiel y autóctono que el mundialmente famoso Ballet Folklórico de Amalia Hernández, que se ha convertido en una revista musical tipo Broadway y exclusivamente para el turismo extranjero que nos visita. La labor del Departamento del D.F. abarca plaza, callejuelas, parques, atrios y escenarios en las dieciséis delegaciones (barrios) de la capital mexicana. A todos ellos llegan desde grandes solistas hasta funciones de danza, teatro, zarzuela, ópera, etc. Una labor meramente para la culturización del pueblo que tiene fácil y económico acceso a todas las manifestaciones



El Teatro de la Danza, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes mejicano.

del arte y la cultura. Cuenta a su vez con una espléndida, moderna y funcional sala de conciertos, la Sala Ollin Yoliztli (Vida y Movimiento) que tiene un público fiel y escogido que recibe con teatro lleno todos los conciertos que la mejor orquesta de México ofrece: la Filarmónica de la Ciudad de México (conocida en España en años anteriores) y que actualmente está en una segunda etapa de su vida y excelentísimos frutos nos está dando. Ello gracias a la dirección, guía y tenacidad de su actual director, Enrique Batiz, quien es de lo más brillante (si no el más) de cuantos directores sinfónicos cuenta México actualmente. Sus temporadas (dos al año) son siempre esperadas y aplaudidas semanalmente. Desde este año el Departamento del D.F. creó la Opera de la Ciudad de México y el éxito de su primera temporada trajo doce funciones con cuatro títulos sin un sólo asiento vacío. Artistas nacionales y extranjeros se dieron cita en los elencos, y así pudimos ovacionar las versiones que de **Las Bodas de Fígaro**, **Madama Butterfly**, **La Traviata** y **La Bohème** nos brindaron.

La temporada de fin de año ofreció **Rigoletto**, **Il Trovatore**, **Tosca** y la **Missa de Requiem**, de Verdi, con unos elencos que en Bellas Artes ni soñar encontrarlos.

El Departamento del D.F. también subvenciona a la popularísima y muy apreciada Compañía Mexicana de Teatro Lírico que tiene el experto y premiado Kurt Hermann Wilhelm como director general. Mexicano, a pesar de su sajón

nombre, Hermann es el único que mantiene viva la zarzuela lírica hispana. Como es su costumbre, en las dos primeras semanas de diciembre, cerró sus actividades presentando su espectacular **Antología de la Zarzuela**.

La Universidad Autónoma de México cuenta con las más modernas y funcionales instalaciones en sus amplios terrenos. Un centro cultural donde proliferan escenarios para todo tipo de manifestaciones artísticas. La imponente Sala Nezahualcoyotl con una envidiable acústica y una Orquesta Filarmónica de la Universidad que realiza dos largas temporadas sinfónicas con dos prometores directores jóvenes que han sabido inyectarle dinamismo a sus músicos: Enrique Diemecke y Eduardo Diazmuñoz dan savia nueva a una programación, en la que los compositores contemporáneos encuentran su mejor difusión. El Taller Coreográfico, con Gloria Contreras al frente, realiza una meritoria labor dancística; y ahora, un Ballet Folklórico Autóctono dá más amplitud al desarrollo cultural, no sólo del estudiante universitario sino de toda la capital, que se acerca a todas sus bien pensadas programaciones semana tras semana.

Bellas Artes, Departamento del Distrito Federal y Universidad, forman la gran trilogía cultural mexicana; en próximas columnas hablaremos del anual Festival Cervantino y de otras agrupaciones menores, pero no por ello despreciables, que dan más alternativas al capitalino aún en este largo momento de crisis económica que vive la República de México.




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

*La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía*

Casa Damas

SIERPES. 65 - SEVILLA

LOS COROS Y LAS SOMBRAS



El título de este artículo, que parodia el de una conocida novela, recientemente adaptada para la televisión, de Gonzalo Torrente Ballester, quiere poner de manifiesto, como en la obra literaria, el contraste entre la luz y la oscuridad, entre lo positivo y lo negativo (aunque en otras culturas se establezca una inversión de valores); el enfrentamiento de lo blanco a lo negro, de lo vivo a lo muerto, de lo bueno a lo malo.... Y hay, naturalmente, cosas buenas y malas, positivas y negativas, en nuestras formaciones corales —como en todo conjunto, como en toda actividad humana, como en todo lo que es—.

Por Arturo Reverter

En las últimas semanas hemos tenido oportunidad de asistir en Madrid a algunos conciertos protagonizados por distintas agrupaciones de este tipo. Y hemos podido comprobar así cuáles son sus características principales, qué virtudes mantienen desde hace años, qué virtudes han perdido; cuáles son, por otro lado, sus defectos y limitaciones: su lado oscuro. De ahí que pudiera entenderse como más ajustado al tema que vamos a tratar —aunque sería menos fiel, dentro de lo paródico, al de la obra de Torrente Ballester— el título de «*Los coros y sus sombras*». Sombras que desde hace algún tiempo se extienden en particular sobre los coros pertenecientes a las dos principales formaciones orquestales españolas, las orquestas estatales Nacional y de la Radiotelevisión, que hoy, un poco en paralelo a las agrupaciones que les dan nombre, se encuentran en plena crisis. El Coro Nacional aparece en estos momentos de nuevo sin timonel, acéfalo, en un período en el que, se supone que interinamente, se han hecho cargo de la dirección artística los que hasta hace poco eran sus direc-

tores auxiliares: Sabas Calvillo y Tomás Cabrera, este último hasta no hace mucho integrante del conjunto. Esta situación ha venido promovida por la extraña dimisión presentada hace dos o tres meses por el maestro titular, el catalán Enrique Ribó, nombrado para el cargo, hace un par de temporadas, en sustitución de José de Felipe. Dimisión rara e inesperada, en verdad, pues el coro parecía marchar bien, comenzaba finalmente, después de contradictorias etapas, a adquirir una solidez musical, una homogeneidad y un empaste notables, en los que tomaban finalmente forma las cualidades individuales —en algún caso destacables— de sus componentes.

Lo cierto es que con todo ello, y con independencia de las sempiternas dificultades de tipo administrativo, que tomaron la máxima virulencia en la época inmediatamente anterior a la titularidad de De Felipe, estando todavía al frente de la Dirección General de la Música Jesús Aguirre, y con las contradicciones existentes en cuanto al «status» de los integrantes del coro y las dificultades para fijarles un salario justo y digno, el coro, que tan buenos miembros posee, ha ido un poco dando bandazos, siguiendo una línea irregular, sinuosa y poco productiva artísticamente. Ni los conoci-

mientos de De Felipe ni la mayor sensibilidad musical de Ribó fueron capaces de encauzarlo. Ahora mismo el coro se encuentra inseguro —lo que se revela en la falta de unidad de ataque y en la falta de exactitud en la afinación—. Frente a una cuerda de sopranos poderosa, integrada por instrumentos de calidad, y una cuerda de bajos no exenta de redondez y nobleza, se sitúan la debilidad de los tenores y la falta de solidez de las contraltos. Y, en general, la poca homogeneidad, el escaso empaste y la poca naturalidad en el fraseo junto a uno de los defectos crónicos de nuestras formaciones corales: la estrechez de gama dinámica y la tendencia a cantar —o, incluso a gritar— de «mezzo forte» para arriba (al Orfeón Donostiarra, probablemente el mejor coro español, se le perdona a veces porque posee un mayor equilibrio e igualdad y una mayor capacidad para el colorido expresivo). El futuro se presenta incierto. Tomás Cabrera —cuya labor parece que se constriñe únicamente al ensayo— y Sabas Calvillo lo tienen difícil. En cualquier caso, la situación actual no es la más aconsejable. Hace falta un único director, llámese como se llame, aunque ahora habrá que tener mucho cuidado a la hora de elegirlo.

Distinta historia, aunque con muchos puntos de coincidencia, es la del Coro de la Radiotelevisión. Desde el principio tuvo una situación administrativa y laboral, también artística, sólida. Admitiendo la categoría de «coro profesional» (en otros países suelen ser profesionales solamente los coros de ópera), la formación nacida al socaire de la orquesta perteneciente al mismo departamento, fue encomendada a Alberto Blancafort, que, con todos sus problemas y limitaciones, no cabe duda de que realizó una buena labor a lo largo de varios años, construyendo prácticamente de la nada un coro que llegó a poseer ya que no exquisita musicalidad, ni una belleza de sonido desusada, estimables equilibrio polifónico y empaste; seguridad y ajuste; sólida profesionalidad. Virtudes que curiosamente fueron perdiéndose, por circunstancias artísticas, a partir del momento en que los sueldos de los componentes casi se equipararon a los de la orquesta hermana. Siempre tuvo, por supuesto, sus talones de Aquiles la joven formación. Entre ellos, la escasa redondez de las voces de soprano en zona aguda (defecto que compartía con el Coro Nacional) y la poca calidad tímbrica de las de tenor. Sólidas las cuerdas graves, y muy musical la de contraltos.

Pero, como se ha dicho, aquellas cualidades positivas, alcanzadas en la etapa Blancafort, en la que, de todas formas, parecía que se había tocado techo, aunque se mantenía la discreta forma del coro, se fueron diluyendo paulatinamente —con un ritmo a veces exageradamente rápido— cuando, por imperativos de las nuevas orientaciones artísticas —durante una oscura etapa en la que las cabezas visibles fueron Inmaculada de Borbón y Benjamín Esparza—, desapareció Blancafort y surgió, como un vendaval, Pedro Pírfano, uno de los cuatro directores que en el año 65 habían concurrido para cubrir las dos plazas previstas de titulares de la orquesta. Pírfano, músico más de una pieza, más tosco, personal y muchas veces atrabiliario, intentó dar otra orientación al coro, un aire más brillante, más robusto, quizá más NORTEÑO; pero fracasó. La formación fue descomponiéndose poco a poco, resquebrajándose la homogeneidad que en determinados momentos había conseguido en la etapa anterior. A la mayor sutileza, dentro de una indudable asepsia, de Blancafort, sucedió el trazo más grueso y epidérmico de Pírfano, mucho menos hábil para sentar los presupuestos correspondientes a cada época y a cada estilo musical. El director pacense, que intentó hacer gala también de un autoritarismo fuera de lugar, no tardó en hacerse impopular para la mayoría de los componentes de la formación. Con él se produjeron algunos desaguisados, tales como la *Misa Solemnis*, de Beethoven, o el *Magnificat*, de Bach.

Tras la marcha de Pírfano, producida durante los primeros meses de la primera etapa de delegado general de Miguel Angel Coria, el coro quedó, interinamente, a las órdenes de Pascual Ortega y de Vicente Larrea, que venían desempeñando ya funciones auxiliares y que se ocupaban de sendas formaciones came-

rásticas. Finalmente, el primero fue nombrado titular. Es algo pronto para poder apreciar los efectos de su labor, todavía joven. Da la impresión de que vuelve un poco por los fueros sobre los que se rigiera la actuación de Blancafort, aunque probablemente Ortega, que tiene menos edad, se encuentre todavía en plena evolución y no posea en algunos aspectos aún criterios firmemente arraigados, sólidos, a partir de los cuales pueda impartir con convicción sus enseñanzas. Actualmente el coro ha de recorrer un largo camino hasta encontrarse a sí mismo y hasta superar, como sería de desear, las costas a las que ya había ascendido.

LOS CONCIERTOS

Coro de Radiotelevisión

Precisamente en estos últimos meses ha sido posible escuchar a este coro con su nuevo titular, que hacía así su presentación oficial, en concierto público, en vivo, dentro del ciclo que habitualmente se realiza en el Teatro Real. Los dos programas elegidos —el primero, los días 10 y 11 de noviembre, y el segundo, los días 8 y 9 de diciembre (con sus ensayos públicos previos)— eran excelentes, y así se señaló en estas mismas páginas cuando se comentó el contenido de la temporada de la Orquesta y Coros de la Radiotelevisión. En el primer caso, el *Miserere a ocho*, R 295, para solistas, dos coros y orquesta, de Soler, y *Athalia*, Opus 74, de Mendelssohn. No puede hablarse de que los resultados artísticos de este primer empeño fueran brillantes. Por lo que respecta a la segunda composición —única que pudo escuchar el que esto firma—, y aunque hay que admitir que Mendelssohn, con independencia de la belleza de algunos de sus temas, no se mostró en ella especialmente inspirado, aunque sí, en todo caso, poseedor de un extraordinario oficio, a veces insuficiente para dotar de auténtica variedad y elocuencia a la obra, Ortega se limitó, esa sensación dio al menos, a conducir, a ordenar y a señalar, de manera más bien monótona, inexpressiva, dentro de un «tempo» moroso y pesante, la acción, muy literaria, casi siempre estática, de esta música incidental.

La orquesta, poco atendida, como suele suceder en estos casos, y el coro sonaron sin especial refinamiento. No puede hablarse de versión, en cuanto este concepto tiene de personal, o de interpretación, en cuanto indica el entendimiento, la asunción y la elaboración intelectual y artística, con traducción al exterior, de una partitura. La forma de marcar de Pascual Ortega, un poco primaria, bastante desmañada, con una música mímica de perennes brazos abiertos, contribuyó también a que la sensación de morosidad antes apuntada se fuera apoderando poco a poco del ambiente.

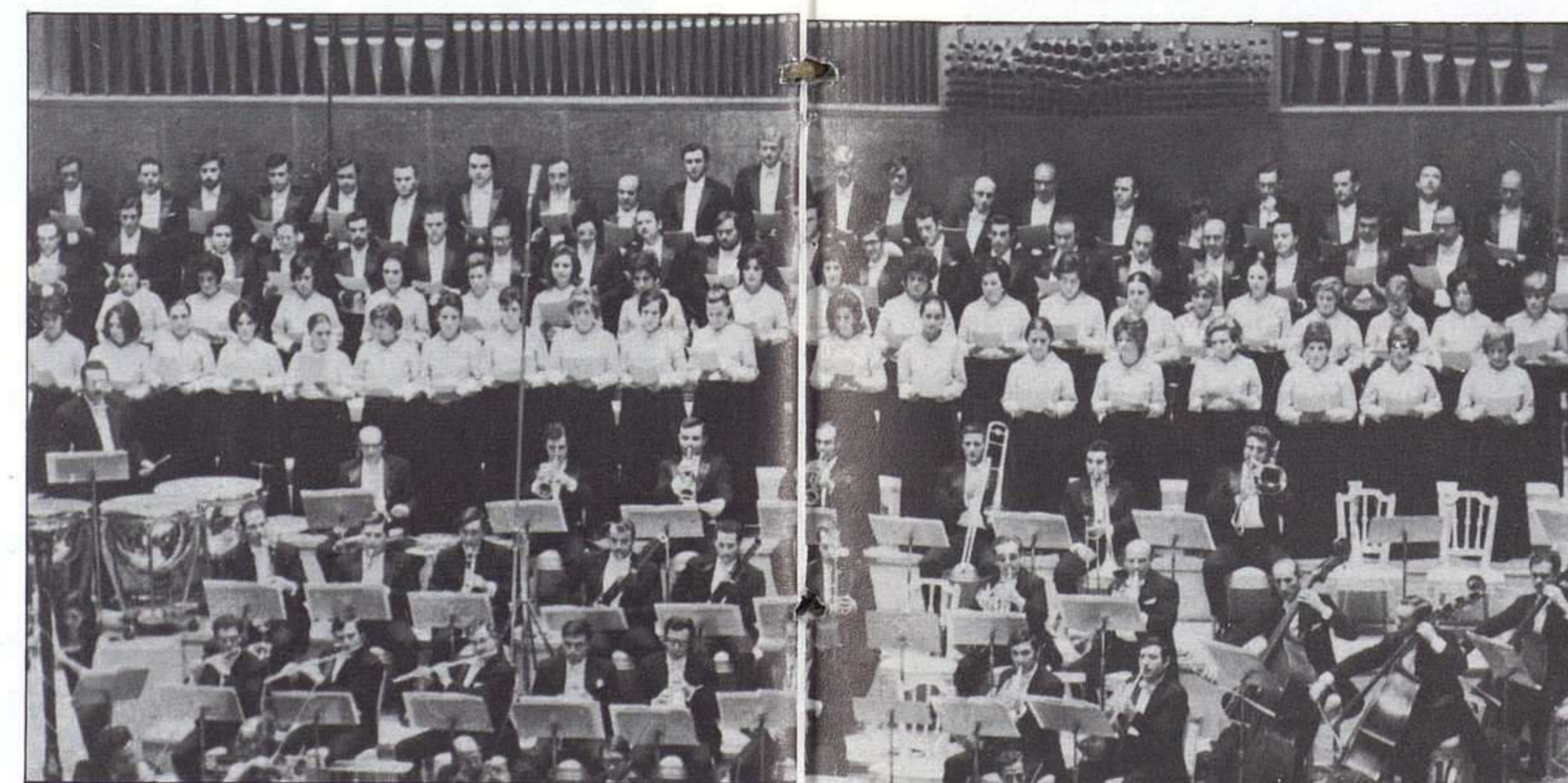
Mejores cosas pudieron verse —oírse— en el segundo concierto, más variado y con mayores posibilidades de con-



FOTO: BASABE
El Coro de la Radiotelevisión tiene categoría de «coro profesional».

traste y lucimiento. Se incluían obras para voces e instrumentos de metal de Anchieta, Des Pres, Praetorius, Purcell y Bach y, en la segunda parte, obras para piano y coro de Schubert, Schumann y Brahms. La actuación de Ortega fue algo más lúcida, aún dentro de su, al parecer, inevitable falta de vibración interior, vitalidad y escasa habilidad para el fraseo variado y el acento intencionado. Consiguió quizá el mejor momento de la noche en la grave y solemne música de Purcell para el *Funeral de la Reina Mary*. Un funeral pareció, por la falta de brillo y sentido de la alegría, también una pieza tan distinta cual es el coral *Alabado seas Jesús* de la Cantata *Jesu, nun sei gepreiset*, núm. 41, del compositor alemán. Algunas cosas de interés pudieron detectarse en la interpretación de los tres poemas de Robert Schumann, aun dentro de una aproximación no demasiado sutil ni intencionada. Peor, con algunos graves fallos de afinación y de cuadratura —en general, también de empaste— estuvo el coro en la bella página schubertiana *Mirjam's si-*

gesang (Canto del triunfo de Mirjam), con texto de Grillparzer, si bien aquí, como contrapartida, se pudo disfrutar de uno de los mejores momentos de la sesión en la intervención de la solista, la soprano Mariana You-Chi-Yu, que, cantando una parte que se ajusta en buena medida a sus condiciones vocales —lo que casi nunca sucede y prueba de ello es que esta cantante, lo mismo que Efigenia Sánchez, forma parte de la cuerda de contraltos del coro—, acertó a declamar con justeza, propiedad y musicalidad el poético texto, aunque sin alcanzar —evidentemente preocupada por la métrica— la deseable medida de la efusión, de la delicadeza y de la poesía íntima que animan el fragmento. En todo caso, el timbre, rico y oscuro, la emisión, densa y canónica (excepto algunas irregularidades en la zona central de paso), la tesitura, extensa, con graves suficientes, no excesivamente apoyados, y con agudos firmes (con ascensión al *Do* natural), y la dicción, muy cuidada aunque un punto falta de calor, convi-



El Coro Nacional aparece en estos momentos de nuevo sin timonel.

nieron bien a lo demandado por el poema y por la música. Acertado, aunque algo corto de volumen, estuvo también Juan Porras en sus breves intervenciones de la última obra programada, los *Zigeunerlieder Opus 103*, Canciones gitanas, de Brahms, que se ofrecieron en su totalidad de once números (aunque en el programa solamente se consignaban ocho, que son los elegidos por el propio Brahms para la versión destinada a voz femenina y piano). En estas canciones —cosa hasta cierto punto lógica teniendo en cuenta la extensión y dificultad del programa— el coro tuvo probablemente sus momentos menos afortunados: continuas desigualdades, sobre todo en los ataques, desafinaciones y desigualdades cuantitativas. Los tenores se empeñaron una y otra vez en adelantarse y en sonar muy por encima del resto.

A las órdenes de Odón Alonso el coro volvió a actuar para interpretar, los días 15 y 16 de diciembre, el *Oratorio de Navidad*, B W 248, de Bach. No puede hablarse de que la actuación del conjunto, ni la de la orquesta fuera de recibo. Bastante culpa hay que achacársela sin duda a la batuta, que no supo planificar con rigor, con cuidado estilístico, con elocuencia y con equilibrio musical las delicadas estructuras que animan la compleja composición, construida a partir de la unión de seis cantatas. Cada una de ellas es una obra independiente, pero integrada en el conjunto, lo que fue cuidadosamente previsto y calculado por el compositor con arreglo a un bien pensado plan tonal y una distribución de elementos, sucesión de números y organización instrumental muy claras. Odón Alonso, que ya había dirigido, aunque no con la misma selección de números, la obra hace años, realizó diversos cortes, algunos no muy explicables, quizá en busca de dotar a la totalidad una unidad, una continuidad y una fluidez que, con todo, no quedaron patentes. Estos factores vienen en realidad previstos en la propia partitura, tal cual la ideó y desarrolló Bach. El director decidió terminar, por ejemplo, la *Cantata número 2* con un recitativo de tenor, en lugar de utilizar para ello los números corales previstos por el autor, quien, hay que insistir en ello, dentro de la unidad que preside toda la magna composición, otorgó a cada parte, a cada cantata un carácter y una singularidad propios —no hay que olvidar que cada una de ellas se interpretaba en un día distinto de las celebraciones de Navidad, Año Nuevo y Reyes—. La rectoría decidió también amputar la mayoría de los «da capo» en las arias y eliminar de un plumazo, en la interpretación del 16 de diciembre, algunos fragmentos que se habían tocado y cantado el día anterior. No vale la pena extenderse en consideraciones sobre esta interpretación alonsiana del oratorio. Únicamente señalar que, tras un muy poco afortunado comienzo, en donde sobrevino, en el coro inicial, una monumental cacofonía, se consiguió organizar, poco a poco, en el extenso fragmento, las distintas voces, aunque la claridad que permitiera la audición de los distintos timbres y aunque el diálogo

metal-madera brillaran por su ausencia. Y ya desde este momento («Stimmet...») se puso en evidencia que los protagonistas menos afortunados de la noche dentro del coro iban a ser los tenores, que ante la falta de control de la batuta frecuentaron las entradas falsas. El coro de ángeles «Ehre sei Gott» («Gloria a Dios») fue un ejemplo de confusiónismo, de falta de claridad en las imitaciones, aunque probablemente en este aspecto quedó superado por el coro de la tercera cantata «Lasset uns unn gehen gen bethlehem...» («Vamos a Belén»), en donde se produjo una pequeña merienda de negros. Aunque quizá la palma puede llevarse el número inicial de la *Cantata número 4*, el coro «Fallt mit Danken...» («Postraos con gratitud»). Todos, sopranos y tenores, después de una entrada terrorífica, cantaron sin ningún control aparente. Como contraste, un «tempo» excesivamente elástico, con detenciones fuera de lugar. Y he aquí uno de los más graves errores de Odón Alonso: la aplicación de presupuestos métricos, expresivos y estilísticos poco adecuados —y menos adecuados todavía si no se hacen bien— a una obra como ésta, en donde la claridad, la nitidez, la incisividad, la justeza del acento, la precisión del arco son, sobre todo hoy, imprescindibles. La orquesta navegó como pudo e incluso ofreció alguna aceptable prestación a través de algún solista concreto —otros, en cambio, no tuvieron su día—. Puede mencionarse a este respecto la intervención del flauta Vicente Martínez en el aria de tenor «Frohe hirten» y la seguridad, aunque también la tosqueidad, de Enrique Rioja, solista de trompeta.

Los solistas vocales no contribuyeron tampoco demasiado a que la noche fuera más bonancible. Hay que destacar, en todo caso, los detalles de calidad, el estilo, la dicción, el saber estar —son las últimas cosas que se pierden— de la veterana Sheila Armstrong, cuya voz de soprano, hoy muy opaca y agostada, es ya una sombra. Buen instrumento, sobre todo en centro y agudos, de color garrido, el de la «mezzosoprano» Linda Finnie (que interpretara hace un par de temporadas, con Markevitch, la *Rapsodia para contralto*, de Brahms), aunque su estilo deje mucho que desear. Por el contrario, muy acertado en este sentido, el tenor Fred Silla, con algunos bonitos detalles de dicción y cualidades expresivas innegables, aunque de voz nasal, pequeña y pobre en armónicos. Muy por debajo de su cometido, el barítono, que sustituía al anunciado Alexander Malta, Walter Gronroos, de pobres medios y corta tesitura; aunque no hizo realmente nada feo. La Escolanía Nuestra Señora del Recuerdo, que dirige Cesar Sánchez, se defendió como pudo, con desajustes, desigualdades y desafinaciones; siempre queda, es cierto, el encanto de los timbres infantiles.

Coro Nacional

Hay que hacer referencia a dos actuaciones de esta formación. La primera tuvo lugar el 6 de diciembre. En ella, Sabas Calvillo dirigió a un grupo reduci-

De Madrid al cielo

do, de unos 36 componentes, un bello programa «a cappella» en el que se incluían cinco composiciones de Victoria, cuatro de Poulenc, tres canciones de Ravel y las **Tres canciones de Charles D'Orleans**, de Debussy. El joven director manchego mostró, como en ocasiones anteriores, gesto amplio y eficaz, cuadratura, claridad de concepto, aunque frente a ello quizá no acertara a plasmar la diversidad de mundos y de estilos ofrecidos. En las obras de Poulenc pudo apreciarse, como en muchos otros instantes, una falta de pureza en las voces femeninas, un relativo empaste general y una crónica desigualdad en los ataques en «forte». Al contrario, fue palpable la buena administración de la dinámica, sobre todo en «Tenebrae factae sunt»; dinámica que en general siempre está más conseguida que la afinación o que el empaste. En las tres canciones de Ravel, bien de expresión general, faltó ligereza y finura de sonido, sin que se lograra el clima mágico, irreal, de la segunda de ellas, «Trois veaux oiseaux du paradis». El francés, no muy afortunado, quedó mas en evidencia ante la aspereza de algunos ataques. En Debussy, se apreció cierta falta de viveza y, en «Iver, vous n'estes qu'un villain», inseguridades en la afinación y muy relativo ajuste. No hay duda: buenos mimbres, condiciones indudables, pero mucho camino —tras haberse desandado bastante— por recorrer. Alberto Blancafort eligió, para su presentación con la Orquesta Nacional, los días 16, 17 y 18 de diciembre, el oratorio **La Creación**, de Haydn. Parece haber adquirido el músico catalán, que lleva algún tiempo dirigiendo la Orquesta de Cámara del Sudoeste alemán, una mayor seguridad y un mayor aplomo, tanto en lo gestual como en lo interpretativo, de los que mostraba años atrás al frente de la Orquesta y Coros de la Radiotelevisión española. Su mímica es clara, concisa, pero algo corta, lo mismo que su expresividad, aunque evidentemente sabe por donde andan los tiros y de qué forma montar una obra sinfónico-coral como la de Haydn, de la que ofrece una versión que se ajusta a los patrones estrictamente neoclásicos, simétricos y puramente diciosescos, que son los que a juicio de Fernando Ruiz Coca, autor de las interesantes y jugosas notas al programa, definen a la composición que, indudablemente, y quizá con mayor razón, puede ser observada desde una óptica más amplia y rica en la que se integre otro tipo de valores que la hagan salir de aquella estrecha parcela. Porque la obra, en efecto, parte de aquellos en principio estrictos presupuestos, pero lleva dentro de sí una carga musical mucho más trascendente y moderna. No ya la habilidad para la modulación y la perfección de la escritura, sino el prodigioso dominio del color instrumental, el vigor de la pintura, el acercado ensamblaje, muchas veces prerromántico, de las ideas y la vitalidad —todo lo ingenua que se quiera— de las descripciones contribuyen a dotar de importancia y significación a una partitura ejemplar, paradigma del clasicismo más pleno y que mira más hacia el futuro, hacia el

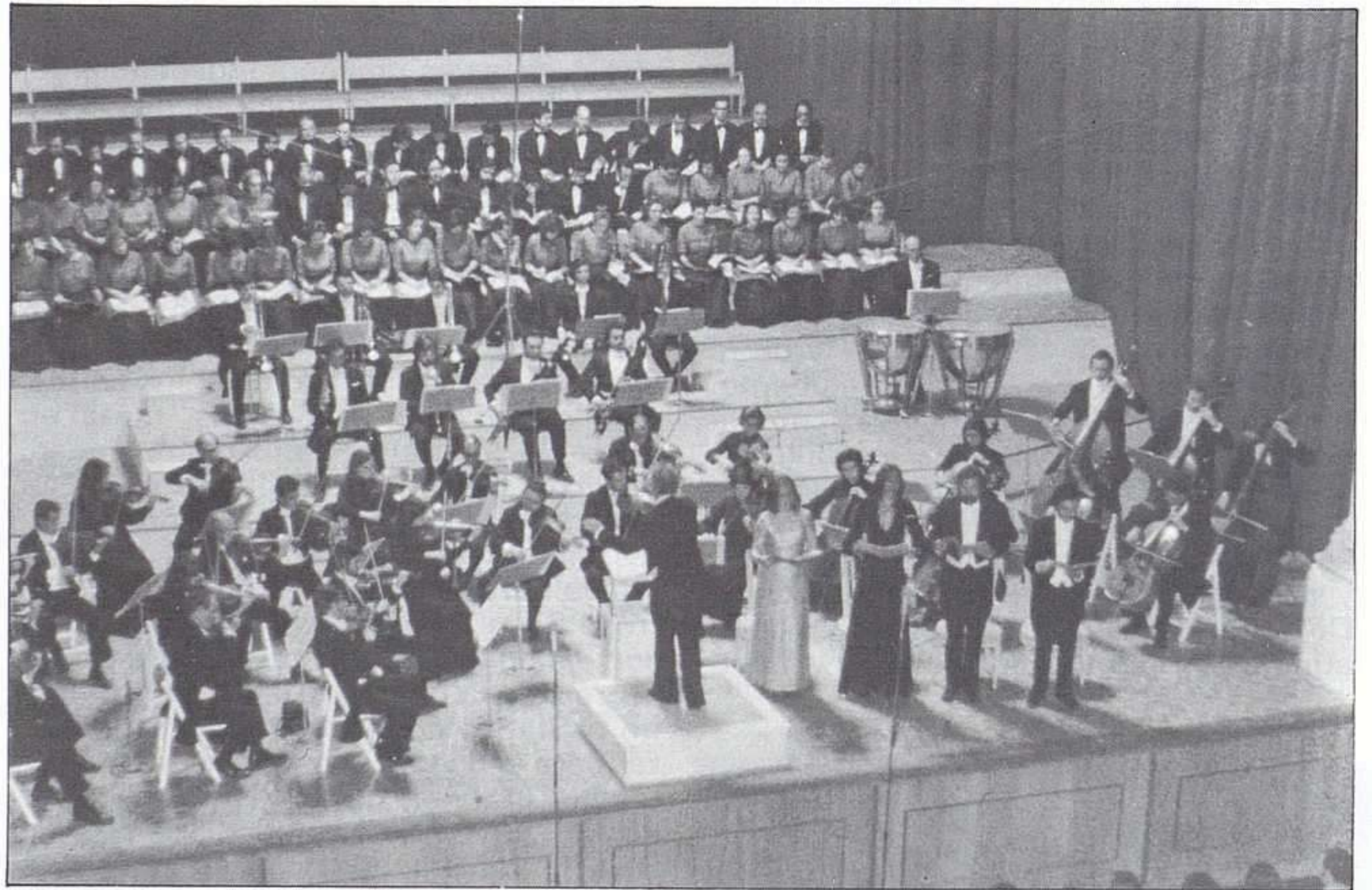
romanticismo beethoveniano o weberiano, que hacia el pasado —el estilo galante o rococó—. Desde este punto de vista, Blancafort se mostró tímido, excesivamente contenido y algo envarado, sin dotar, a pesar de su buen planteamiento general, de variedad y colorido a su traducción. Hubo, por otra parte, numerosos fallos y desajustes orquestales, como en la introducción a la parte segunda, antes del recitativo de «Gabriel». El lirismo que emana de toda la partitura, en especial el más «humano» de la tercera parte, quedó en esta interpretación discretamente expuesto. El coro, conducido por una mano si no muy firme, sí conocedora de las peculiaridades de la escritura polifónica, actuó, con algunas de las limitaciones más arriba apuntadas, dentro de un discreto nivel, sin demasiada depuración, pero de manera eficaz.

La Orquesta y Coro Gulbenkian de Lisboa

Un buen ejemplo para nuestros conjuntos lo ha constituido esta nueva visita (9, 10 y 11 de diciembre) de la Orquesta y Coro de la Fundación Gulbenkian, que ahora tienen como titular al



Claudio Scimone.



La Orquesta y el Coro Gulbenkian, de Lisboa.

italiano Claudio Scimone, una autoridad en el estudio e interpretación de la música barroca de su país, quien brindó, al lado de una bonita versión de la obertura **Il duca di Foix**, del portugués de los siglos XVIII y XIX Marcos Antonio Da Fonseca Portugal, una serena, clara y contenida traducción del algo monótono, poco variado y escasamente contrastado, pero interesante **Requiem en Do menor**, de Cherubini, y una ajustada, jugosa y entonada interpretación de la superficial pero agradable **Misa de Gloria**, de Puccini, una obra de juventud por la que sin duda su autor no habría sido recordado. Actuaron como solistas en esta última composición el tenor Pietro Ballo, de bonito, fresco y lírico timbre, y el barítono Jorge Chamine, de voz un

tanto opaca. Lo que interesa resaltar fundamentalmente de este concierto es la forma, disciplinada, ordenada y ajustada con que actuaron, a las órdenes de Scimone, orquesta —muy profesional, empastada, pero algo gris de sonoridad— y coro —dotado de no muy bellas voces, pero homogéneo, musical y, sobre todo, afinado—. Sin duda, un trabajo serio de años ha hecho posible que con mimbres regulares se hayan obtenido tan buenos resultados. Hay que tener en cuenta que antes de Scimone, sin duda, dentro de lo suyo, un especialista, estuvo, entre otros, al frente de los conjuntos lisboetas, un experto como Michel Corboz. Las cosas (en este caso los directores y los especialistas) han de buscarse a veces allende las fronteras.

País musical

B

BADAJOS

V SEMANA MUSICAL SANTA CECILIA

El Conservatorio Superior de Música de Badajoz, dependiente de la Diputación Provincial, celebró la V Semana Musical de Santa Cecilia.

El día 21 de noviembre tuvieron lugar dos conciertos. El Nuevo Trío de Praga entusiasmó al auditorio con su buen hacer camerístico. Solistas formidables, consiguen óptimos resultados de tan esquelético grupo. Este concierto no pertenecía a la Semana Musical, sino que se produjo por pura coincidencia durante ella, bajo los auspicios de la Caja de Ahorros de Badajoz, entidad que suele organizar bastantes conciertos en nuestra ciudad.

El primer concierto de la Semana Musical estuvo a cargo del grupo Ars Viva, de Madrid, integrado por cuatro músicos que tañen el clavecín, diversas flautas de pico, cromornos y óboe, instrumentos característicos del Renacimiento y Barroco, épocas en la que está especializado el referido grupo. Además, presentan la novedad de la danza incorporada al repertorio musical. Seis danzantes, ataviados con los trajes propios de las épocas, bajo la dirección artística de Arturo Brugada y María Angeles Colón.

El público aplaudió mucho a este conjunto. A decir verdad, se lo merecieron sin hacer alardes ni fastuosidades superfluas. Con sencillez y corección se ganaron al auditorio. Sin ser grandes intérpretes, pero sin defraudar.

El día 22, festividad de la patrona de la Música, hubo una misa cantada en la Catedral pacense, con la actuación del Coro del Conservatorio, que interpretó selec-

tas obras de la polifonía religiosa, bajo la dirección de Carmelo Solís, eminente profesor especializado en canto gregoriano y formación de conjuntos corales.

El día 23 actuó en la Casa de Cultura, el guitarrista sevillano José María Gallardo. Joven de veintidós años de edad que se ha revelado como una auténtica figura en el difícil arte de tañer la guitarra. Me cabe el honor de haber sido el primer profesor suyo, en Sevilla, durante dos años. Posee numerosos premios y presentó un difícil programa, en el que destacaremos transcripción de la famosa **Chacona** de Bach, la **Gran Obertura Op. 61**, de M. Giuliani, **En los trigales** y **Fandango**, de Rodrigo, y tres páginas de Albéniz transcritas por el propio intérprete: **Cataluña**, **Cádiz** y **Sevilla**.

cultades de ejecución. A veces, sonaba el grupo a un solo y bien tañido instrumento de tecla, a perfectos acordes de órgano. La buena musicalidad de las versiones pueden considerarse de primerísimo rango.

El día 25 tuvimos otra tarde memorable con la actuación del trío Hungarian Bartók, compuesto por Cetenyi (flauta travesera), Bartha (violoncello) y Vegvari (clavecín). El grupo está especializado en música barroca. Maestros indiscutibles en sus respectivos instrumentos, el trío ofreció páginas célebres de Haendel, Bach, Corelli, Albinoni y Telemann, cuyo «Allegro final» de la **Sonata en La menor** levantó ovaciones del público que llenaba totalmente la sala.

El día 26 se clausuró la Semana con la actuación de

la polifonía barroca y clásica popular, con obras de Haynd, Beethoven, Verdi, etc., y del repertorio extremeño.

Miguel del Barco, académico

Ingresó en la Real Academia de Extremadura de las Artes y las Letras el músico Miguel del Barco y Gallego, que hasta hace poco ostentara la dirección del Conservatorio de Madrid y la Cátedra de órgano. El acto se celebró en Llerena, su ciudad natal. El tema elegido para su ingreso académico fue **Elogio del órgano**. Le contestó el también académico Carmelo Solís.

Nos alegramos por la inclusión de un músico extremeño en la Academia. Ello honra a la música y al prestigio de Extremadura.— **ENRIQUE MOLINA SENRA.**



El Trío Hungarian Bartók: memorable actuación en la Semana Santa Cecilia.

El día 24 tuvimos un apoteósico concierto, a cargo del quinteto de viento Akademia, de Praga, integrado por Marsalek (flauta), Donex (clarinete), Trnka (óboe), Kubicek (trompa) y Janda (fagot). Se trata de cinco consumados solistas que, con un arte poco común, abordan las más serias páginas, erizadas de difi-

la Agrupación Coral de Don Benito, bella ciudad extremeña que cuenta desde este curso con un Conservatorio Elemental de Música. El director de la Coral lo es también del Conservatorio.

La Catedral de Badajoz presentó excelente afluencia de público para oír las versiones del coro extremeño sobre

B

BILBAO

CONMEMORACION BRAHMS

La Orquesta Sinfónica de Bilbao conmemoró el 150 aniversario de Brahms, interpretando dos obras de dicho autor: **Concierto núm. 2 para piano y orquesta**, en el que el pianista Joaquín Achucarró nos mostró sus excelentes técnica y musicalidad, acoplándose perfectamente con la orquesta y el director, Robert Satanowsky. Escuchamos también la **Segunda Sinfonía en Re mayor**, resultando un brillante concierto.

El cuarto concierto lírico-sinfónico fue dirigido por Lorenzo Martínez Palomo, que nos causó muy grata impresión y nos dió ocasión de escuchar, tras los estudios que realiza en Alemania, al tenor bilbaino José Urdiain.

La Orquesta en solitario comenzó con la «Obertura» de **Semiramis**, de Rossini. Luego, y con la lógica expectativa de ver los avances conseguidos en su difícil carrera, José Urdiain cantó el repertorio de Verdi anunciado para la primera parte, con resultados muy acertados. La segunda parte fue la más destacada, tanto por las obras como por las interpretaciones de orquesta y tenor. El «Intermezzo» de la **Cavallería Rusticana**, de Mascagni fue interpretado por la orquesta, y el tenor Urdiain, del mismo autor y obra, cantó «Addio a la mamma», en su versión observamos la mejora alcanzada, tanto en técnica y escuela de canto, como en dosificación y sonido, ratificando el tenor dichas cualidades en «E lucevan le stelle», de **Tosca** y en «Addio fiorito asil», de **Madame Butterfly**. De esta última obra la orquesta terminó el concierto interpretando la «Danza de las horas».

El día de Santa Cecilia

Como consecuencia de la festividad de la patrona de la Música, las diversas entidades musicales de la provincia celebraron actos de honor. Entre estas entidades, el Centro de Estudios «Juan de Antxieta», la ABAO, y el Conservatorio Juan Crisóstomo de Arriaga. En estos mismos días se celebró la Semana de Música de Baracaldo y el tradicional y extraordinario concierto coral de el Orfeón de Sestao y la Coral Ondarreta de Las Arenas, que se celebró en el Cine Amézaga, de Sestao, reuniendo a numeroso público.

El Presidente del Orfeón, Pablo Vélez, tras el concierto, dirigió unas palabras de gratitud a los locutores de radio, Patxi García y Floren Torre-Lledó, y les impuso la Medalla de Oro del Orfeón, por haber presentado estos conciertos anuales, durante doce ediciones. También recibieron esta Medalla, de manos de Pablo Vélez, los orfeonistas Iñaki Langarika, Andrés Muruaga y Eduardo Echabe, por su meritoria labor en la agrupación.—**JOSE DE URQUIJO**



PRESENTACION DEL DISCO «CANCIONES CORDOBESAS»

El 29 de octubre, en el Auditorium de los Colegios Mayores de las Cajas de Ahorro, se hizo la presentación del primer disco **Canciones Cordobesas**, del músico Ramón Medina.

La presentación estuvo a cargo del catedrático Luis Palacios, prestigioso orador y director de la Obra Cultural del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, que ha patrocinado integramente la edición de mil ejemplares del disco y otros tantos «cassettes», grabados en «Sonisur», de Montilla.

La interpretada de esta primera selección de canciones, a la que sucederán otras obras, ha correspondido al Coro y Rondalla Diego Manrique, de Santaella, agrupación que en el decir del hijo del compositor, Ramón Medina Hidalgo, ha sabido captar con suma esquisitez toda la sensibilidad de este gran músico, natural de Guadalajara, pero cordobés de adopción, que supo entrar en el alma de esta ciudad andaluza como no lo hizo nadie. **Noches de mi ribera, Serenata a la Mezquita, Al Cristo de Scala Coeli, Callejita de las flores** y otras tantas canciones que definen todo un mundo de ayer y de hoy de la intimidad y costumbres del pueblo cordobés. En las composiciones late el aire de la seguidilla castellana, en líneas melódicas muy sencillas, que fácilmente prenden en las masas populares, cantos de romería y otros aires populares muy peculiares que se han dado en llamar CORDOBESANAS, integran el contenido del disco, al que desde estas líneas le auguramos un éxito rotundo.

Concierto del Nuevo Trío de Praga

La Sociedad de Conciertos de Córdoba inició la tempo-

rada con un recital a cargo del Nuevo Trío de Praga, de cuerda y piano, interpretando, en la primera parte del programa, el **Trío en La mayor, núm. 8**, de Haydn, netamente clásico, de los más conocidos de su amplia producción; el **Trío en Sol mayor, Op. 1, núm. 2**, de Beethoven, de su primera época, todavía con influencias de Haydn y Mozart, que dedicó a su protector el Príncipe Lichnowsky, de exquisita expresividad en el segundo movimiento, y el «Presto finale», ya de perfecta definición beethoveniana. Y, en la segunda parte, el **Trío en Fa menor, Op. 65**, de Dvorak, conmemorando el primer centenario de su estreno, con clara influencia de Brahms en el primer tiempo, y con todo el colorido de temas eslavos en los movimientos centrales. La calidad artística del Nuevo Trío de Praga es algo fuera de toda duda. Es uno de los primeros conjuntos que han visitado nuestra ciudad, destacando como una de sus notas más características el equilibrio tímbrico mantenido en todo momento y el perfecto ajuste de sus componentes.

Estreno de Antonio Villa

La noticia no vino sólo de la capital. La Coral Lucentina, bajo la batuta del maestro Antonio Villa supo una vez más acreditar su prestigio en el Certamen Nacional de Habaneras y Polifonía, de Torrevieja, obteniendo el primer premio a la mejor habanera cubana, con la interpretación de **Paloma mensajera**, de Ruiz Gasch. Pero es que, además, su director, el Maestro Villa Alvarez de Sotomayor, obtuvo también el primer premio con la composición **Barquito de sal**, presentado bajo el lema «Albolafia», de obligada ejecución en el próximo Certamen. Es la segunda vez que esta Coral obtiene el primer premio en este concurso.

Del mismo Antonio Villa, ya ya haciendo referencia a todo su año musical, en el Salón de Actos de la Diputación cordobesa, se estrenaron sus **Madrigales amatorios**, composición para piano y coro a cuatro voces mixtas. El instrumento, alternativamente, dialoga con el coro en cuatro fases o secuencias del amor, sobre textos literarios del

propio músico, de Manuel Vegas, de Francisco López Salamanca y Santa Teresa. La interpretación, al piano el propio compositor, fue muy aplaudida por el numeroso público que llenaba el Salón.

Otro acontecimiento que cabe destacar por su singularidad en el presente año es el nacimiento de la Orquesta de Alumnos del Conservatorio Superior de Música, bajo la Dirección del profesor de Música de Cámara Eduardo Lara Jimenez. En el Auditorio dieron su primer concierto, con obras de Alard, Scheidt, Pachelbel, Purcell, Decseny y unos deliciosos **Tunes From Shakespeare's**, arreglos de Hare. El éxito del concierto ha sido tan espectacular que la Diputación les ha contratado diez conciertos en la capital y varios pueblos de la provincia, en una campaña de promoción de la música culta. Y el mismo concierto se ha interpretado, con la misma masiva asistencia del público, en la Iglesia de San Lorenzo, festejando el IV centenario del nacimiento del escultor Juan de Mesa, bajo la organización de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes.

A partir de ahora, en próximas crónicas, iremos dando puntualmente noticia de los acontecimientos más destacados de la música en esta ciudad. Adelantamos que la Diputación, desde su Área de Cultura, tiene un propósito muy ambicioso de extensión de la música a toda la provincia y a todos los niveles. Y también adelantaremos muy en breve la programación de la Obra Cultural del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, siempre selecta e importante.—**JUAN MIGUEL MORENO BLANCO**.



EL PACTO DE LOS FILARMONICOS

Con la firma de los representantes de El Ferrol, Orense, Pontevedra, Santiago y

Vigo, quedó constituida, el pasado 17 de diciembre, la Federación Filarmónica Gallega. Aunque no asistieron a las negociaciones previas los portavoces de Lugo, Monforte y La Coruña, es probable que alguna de ellas suscriba los acuerdos firmados.

La idea, surgida tras una abortada reunión de entidades gallegas organizadoras de conciertos, que tuvo lugar hace más de un año por iniciativa de la extinta Consejería de Cultura de la Xunta de Galicia, prendió, con carácter autogestionario y con el protagonismo exclusivo de las filarmónicas gallegas, en una segunda reunión. Los puntos aprobados se fueron fraguando en encuentros sucesivos hasta llegar a un escueto y sustancioso dictado de principios que podríamos resumir en los siguientes puntos operativos: «...promover, organizar y coordinar actividades e iniciativas conjuntas; defender los intereses legítimos comunes y, en resumen, promover la música en toda la nacionalidad gallega».

El carácter rotativo de la figura del presidente y el electivo del secretario, con periodicidad anual y por espacio de no más de tres mandatos consecutivos, son las referencias más destacables del reglamento de régimen interno. La primera Junta Directiva quedó constituida con los representantes de Orense, Pontevedra y Santiago, en sus respectivos papeles de Presidente, Vicepresidente y Secretario.

Desde Noya con paciencia

Hace cuatro o cinco años nadie apostaba un céntimo por la Semana Musical de Noya (La Coruña), una experiencia que nació un tanto provinciana y con más voluntad que acierto de resultados. No obstante, ciertas dosis de hábil gestión, un poco de crecimiento global, han convertido esta idea en punto referencial de experiencias similares que se están promoviendo en Galicia.

El pretexto de la festividad de Santa Cecilia congregó en torno a esta fecha (24 de noviembre) una serie de actividades musicales nacidas en principio con alto componente populista: bandas, reuniones corales, música folk, etc., esquema que por propia evo-

lución interna fue derivando hacia un encuentro de intérpretes de música clásica dentro del más variado abanico de posibilidades, si bien la circunstancia de ser la promotora una coral (Coral Polifónica de Noya) determinó claramente las preferencias



hacia esta combinación. Así, en esta VII edición, cuatro de las seis actuaciones programadas contenían, en mayor o menor medida, música coral («a capella» o con acompañamiento instrumental).

También hay que tener en cuenta que este tipo de iniciativas, pendientes en todo momento de un dinero oficial de concesión más que insegura, fuerza a que la programación sea siempre de última hora. Y ya se sabe: un coro siempre está a la expectativa. Habría, pues, que desplazar la motivación de inclinaciones corales apuntada.

Lo cierto es que esta Semana, al igual que otras pocas que existen en Galicia con gran predicamento popular (Carballo o Betanzos, por ejemplo), es fruto de la iniciativa privada y merece la atención de unos organismos públicos, que no siempre responden, y cuando lo hacen es mal y con estrecheces.

Es más que probable que la administración autonómica tenga que apoyarse en futuro en este tipo de iniciativas para tejer una auténtica red cultural por Galicia, nacionalidad de escasos y mal trazados circuitos musicales.

«For ever and ever...»

La Universidad de Santiago, en colaboración con el British Council y los Ayuntamientos de Santiago y La Coruña, ha producido, como cierre del trimestre, **El Mesías** de Haendel. El concierto tuvo lugar el pasado 15 de diciembre en el magnífico marco de San Martín Pinario, de Santiago de Compostela. Los grandes protagonistas de la velada, aparte del intenso frío reinante, fueron los componentes del Coro Universitario, que prepara Maximino Zumalave, en la culminación de una escalada hacia una puesta a punto emprendida un año antes con un proyecto fallido (**Oratorio de Navidad**, de Bach) y otro posterior, más acertado y con apuntes de calidad (**Dido y Eneas**, de Purcell). El resultado, referido al coro, es, pues, encomiable y aviso de mayores y más ambiciosas aventuras.

muy pocas horas de ensayo encima y los consiguientes resultados de lectura AMARRADA, y un coro, como decíamos, a gran nivel. La dirección, práctica, eficaz y contenida de John Hoban. Ni que decir tiene que los resultados del concierto, bajo el prisma del análisis sociológico, han sido óptimos, con todos esos componentes de sorpresa, emoción y fervor que una aventura grande y casera encierran.

Quizá un punto a tener en cuenta, cara a aventuras futuras, sea la conveniencia de RENTABILIZAR el concierto con actuaciones por otros puntos de Galicia y cobrando la entrada, que es la única manera de equilibrar oferta y demanda y de conseguir, al mismo tiempo, que vaya al concierto quien tenga verdadero interés, no quien tenga amigos estratégicamente situados para la retirada de las invitaciones.—CARLOS VILLANUEVA.



Coro Universitario de Santiago: valores en alza.

Otro hilo conductor de este **Mesías** fue una experiencia similar a la que ahora comentamos, emprendida por «Jueves Musicales» hace cuatro o cinco años, en la que, con elementos similares, se ofreció la **Misa Scala Aretina**, de Francisco Vals, sirviendo aquella de molde en la elección de director, solistas y orquesta (Municipal de La Coruña); en aquella ocasión había cantado el Coro «Ars Musicae», de Pontevedra.

Los resultados globales han sido los esperados: unos solistas, los del London Oratory Choir de Londres, de gran calidad, de entre los que destacaríamos a la soprano Valery Hill, una orquesta con



ESTRENO DEL TRIO ALBENIZ

En el Patio de los Arrayanes se celebró un recital a cargo del Trío Albéniz, con-



El Trío Albéniz, que estrenó una obra compuesta para la agrupación.

junto de gran predicamento entre nosotros, concierto surgido de la colaboración existente entre el Patronato de La Alhambra y la dirección de los Cursos para Extranjeros de la Universidad granadina. El programa, formado en su primera parte por transcripciones de obras breves de conocidos autores clásicos (Scarlatti, Grieg, Mozart, Granados y Esplá), y en la segunda por obritas de compositores estrechamente ligados a la música andaluza (Falla, Tárrega, Barrios, Albéniz), se completó con la interesantísima obra de Paul Meranger, **Albeniz**, escrita por el autor expresamente para el Trío y estrenada esa noche. Los miembros de la agrupación granadina poseen una compenetración extraordinaria y, gracias a ello, el sonido del conjunto (guitarra, laúd y bandurria) es asombrosamente atractivo y sugerente. Unase a ello un nivel técnico de categoría. No es extrañar, entonces, que los resultados fueran sobresalientes: la **Sonatina** de Scarlatti era pura transparencia, la **Andaluza** de Granados un prodigio de exotismo, los **Recuerdos de La Alhambra** un auténtico regalo para el oído (y para la vista). La obra estrenada, de estilo tan interesante como diverso al de las obras anteriores, recibió un tratamiento adecuadísimo a manos del Trío. Hermoso concierto, en suma.

Juventudes Musicales patrocinó la actuación del Kinklovo Kvarteto, conjunto checo de notables cualidades. El programa interpretado se compuso del **Cuarteto Op. 33, núm. 3**, de Haydn; del **núm. 1**, de Janaček y del brahmsiano en **La menor**. Si bien esta última obra resultó algo desvaída y desdibujada, no sucedió lo mismo con las

de Haydn y, sobre todo, Janaček. En efecto, el **Cuarteto** del primero fue acometido con adecuado estilo y la traducción fue casi siempre transparente y espontánea. El del segundo constituyó, muy posiblemente, lo mejor del concierto, y ello tanto por lo infrecuente de la obra ejecutada, cuanto por la plasmación de la misma, vibrante y dramáticamente trazada, casi perfecta en todos sus aspectos.

Hay que destacar ampliamente el Festival Internacional de Música Hispano-Arabe que, con las ayudas del Excmo. Ayuntamiento, Junta de Andalucía y Caja General de Ahorros de Granada, y con el motivo inicial de la Celebración del Descubrimiento de América, comenzó el pasado día doce de octubre con un hermosísimo concierto celebrado en la incomparable Iglesia de San Pedro, a cargo del Cuarteto Renacimiento, conjunto que interpretó obras musicales granadinas de los siglos XV y XVI. Además del concierto aludido, el Festival celebró diez actos más de gran altura e interés durante los meses de noviembre, diciembre y enero. Algunos de ellos, conciertos en que se interpretó música árabe, hispánica y flamenco; otros consistieron en interesantes conferencias acerca de aspectos musicológicos ligados a esos tipos de música. De todo ello se intentará dar cuenta en crónicas sucesivas. La importancia de este Festival es tal que sólo resta alabar tan feliz y oportuna iniciativa. Un sólo punto negativo: muy pocas personas han llegado a conocer la existencia del mismo, debido a la desastrosa (inexistente) publicidad. Una lástima.— **GRUPO «GARNATA».**



XXX FESTIVAL DE OPERA: «SIEMPRE CON UN ENSAYO DE MENOS...»

No resulta fácil explicar el desamor-amor de cierto sector del público coruñés hacia Eugenio M. Marco, director y concertador de **Andrea Chenier** en un fatídico 12 de noviembre, y conductor, veinte días más tarde, de la orquesta que arrojó a Montserrat Caballé. Era el mismo marco (Teatro Colón) y el mismo grupo orquestal, el de la sonora pita procedente de la zona alta y el de los cálidos aplausos que proporcionalmente le correspondieron el gran día de la Caballé. Dicen que en aquel primer «round» había reventadores en platea; también aseguran que fue la soprano catalana la que escogió al maestro Marco para su recital (lo imaginamos, nunca ocurriría al revés); se dicen muchas otras cosas respecto al tema, pero nunca aclaratorias de POR QUÉ a él y no proporcionalmente a los autores del desaguisado, como ocurre en los centros operísticos maduros. Valga esto como tesis, y ya retomamos el índice cronológico del festival.

«La Forza» y sus sombras

El pasado 8 de noviembre se inauguraba el XXX Festival de Opera de La Coruña con **La Forza del Destino**, de Verdi. Los presupuestos teóricos eran similares a los de la edición precedentes: la misma orquesta (Municipal de La Coruña), la Coral «El Eco» y la misma dinámica (dirección, número de ensayos generales —uno—, escena, etc.). Sin embargo, se han notado cambios sustanciales: en primer lugar, la disponibilidad y credibilidad de un público que comienza a tener unas vivencias más técnicas y críticas de los acontecimientos.

En general, también ha mejorado el cuadro de las primeras figuras y, con ellas, la zona intermedia de SEGUNDOS, escena y encaje general. Y, por supuesto, la Orquesta de La Coruña, cuya cuerda gana por días en densidad y empaste, cosa que no ocurre con el viento, abusón en cuestiones de equilibrio, impresentable en algunos solos y bandístico en ciertos momentos, achacable quizá a la falta de trabajo conjunto y a esa falsa teoría de que el viento YA SE LO SABE.

La Forza, no obstante, es obra incómoda; la evolución interna de los personajes exige un nivel —de voz y dramático— que no resulta fácil de mantener cuando se rompen pequeños encantos en intervenciones de un «Don Alvaro» (Michele Molesse) repescado a última hora y poco metido en materia, de una «Leonora» (Aurea Gómez) bien timbrada en medios, pero estridente en agudos, y poco verdiana en general. «Don Carlos» (Ettore Nova, que sería «Figaro» dos noches más tarde) acabó contagiándose por el progresivo ambiente general de discrección, debido en parte a ese ensayo que siempre falta y que obliga al cantante a colgarse, literalmente, de la concha del apuntador. Como sucedería en **El Barbero**, dieron la nota en altura y contribuyeron a elevar la media y la calidez de los aplausos finales los bajos Mariotti y Gusmerolli («Fray Melitón-Abad» y «Doctor Bartolo»-«Don Basilio»), de auténtica categoría el primero; ambos con una evidable presencia escénica.

El director, Miguel Roa, AMARRON y eficaz, sacrificó el gesto en favor en una línea de acción que nunca se rompió, aunque por momentos lo temimos.

«Figaro», a pesar de todo

El **Barbero de Sevilla**, ópera de cuadratura IMPOSIBLE, nos deparó, salvo momentos aislados y ocasionales (la «cavatina» de «Figaro», por ejemplo), una velada de altura y resultó, sin lugar a dudas, la pieza de mejores resultados globales: con movimiento escénico ágil (en un argumento donde todo funciona bien), un «Don Basilio» y un «Don Bartolo» inolvidables, una «Rossina» (Susana Rigazzi) de buena técnica,

FOTO: BOFILL



Eduardo Giménez.

flexibilidad y encantadora en sus evoluciones, y un «Almaviva» (Eduardo Giménez) totalmente metido en su papel y sobradamente cumplidor. Por su parte, «Figaro» (Ettore Nova), más verdiano que dentro de las exigencias «belcantísticas», tuvo ciertos problemas de ajuste, dicción y cuadratura, amén de inseguridad en la afinación; no obstante, el encanto del personaje y la buena presencia del barítono en una trama de infatigable entretenimiento nos hace pensar que quizá estas líneas dedicadas al «Barbero» sean un poco duras y sacadas de contexto. Lo cierto es que todo funcionó con un Miguel Roa mandón y la orquesta más limpia, equilibrada y atenta a los quiebros del solista de turno.

«Andrea Chenier», derrota por goleada

La ópera de Giordano, con pitos incluidos, fue un final deslucido para una XXX edición que globalmente ha ganado mucho respecto a anteriores experiencias. Sólo nos queda pensar que esta goleada final obedece a factores ajenos y algún que otro propio y, por conocido, subsanable. **Chenier** es complicada, abiertamente difícil con los presupuestos enunciados a los que se vinieron a sumar contingencias desdichadas: el coro no sabía su papel (ya no digo mover los pies, sino cantar), el viento de la orquesta se apoderó de la situación sin ellos proponérselo, y los elementos adicionales, y

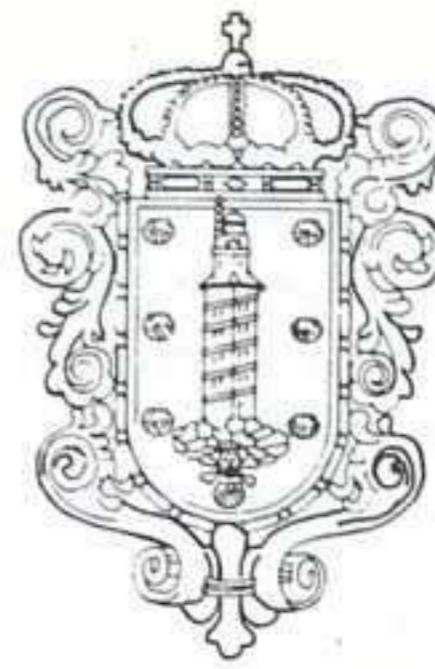
normalmente embellecedores y funcionales, resultaron pegotes, muy a pesar de las buenas intenciones (ballet y demás aparato escénico). Ante los **ELEMENTOS**, poco podemos decir, poco podemos relatar, a no ser la mala suerte de no haberla correspondido un lote lucido a un **PUCCINIANO** que presumo de categoría como es Corneliu Murgu (en el papel de «Andrea Chenier») o a un Giuseppe Scandola en «Gerard». Ya se sabe, esta escritura tiene una continuidad en el discurso musical que cuando rompe desgarrá, los parches no llegan nunca a tapar el roto.

Ahora bien, con este telón de fondo habría que tratar de repartir proporcionalmente las culpas, aunque sólo fuera por estricta justicia. Sin duda, la figura de un director desesperado (como la del entrenador después de una goleada) es más notoria y a los ojos del personal melómano, más reconocible que un coro perdido y nunca hallado. Su batuta acaba convirtiéndose en serpentina y él termina descomponiendo la figura, perdiendo los papeles; personalmente creo, sin embargo, que está libre de toda culpa.

Tal vez no hubo mucha suerte en el orden de representación de las obras, quizás también existan secretos que expliquen muchas cosas que se me escapan, lo cierto es que Amigos de la Opera ha conseguido ir haciendo público, serio y aplaudidor en su justa medida; un público que, política y económicamente, compensa y estimula cualquier proyecto de ampliar esta gran aventura de la ópera en La Coruña: una obra más en el ciclo, un ensayo más en los huecos y alguna figura de relumbrón en el cartel previo ajuste de infraestructura.

La estela del Festival: el recital de Montserrat Caballé

Cualquier eco lejano de malos recuerdos se había ya disipado cuando asistimos a la gran gala del día 3 del pasado mes de diciembre con Montserrat Caballé en triunfadora incluso antes de cantar. Fue una noche muy emotiva, especialmente para un público entusiasta, que ha ido acumulando méritos (sufrimientos, malos ratos, entrega, entusiasmo, etc.), y para unos organizadores que



han realizado un importante esfuerzo, compensado por una respuesta impresionante y por el reconocimiento unánime.

El protagonista sufridor de pitidos anteriores ya olvidados, y con la circunstancia de que los **REVENTADORES** no consiguieron entrada, el maestro Eugenio M Marco, fue recibido con cálidos aplausos, que fueron flanqueando toda su noche directorial, noche disciplinada y de batuta eficaz al servicio de una cantante que flexibilizó, matizó y midió con entera libertad. La Orquesta Municipal de La Coruña cumplió dignamente, sin problemas de apreturas de foso, sin quiebros inesperados y con los equilibrios en función de la cantante; con momentos de cierta altura (Obertura de **El barbero** e intermedios de **Carmen**) y otros no tan buenos, debidos al subir de las posiciones de la cuerda («Ave María» de **Otello**) y al buscar ambientes sonoros por parte de un viento medidor y literal.

Montserrat Caballé cantó sus páginas predilectas en versiones de gran altura, como era de esperar. Estuvo cálida, animada, llena de sensibilidad y pletórica de recursos, tanto en la horizontalidad de una línea de «belcanto» como en los efectos dinámicos de páginas tan hermosas como «Ave María» o «L'altra notte in fondo al mare» de **Mefistofele**, de Boito. Aquí el teatro se vino abajo, si bien el ambientillo previo hacía presagiar ese aplauso sincero y un poco desmadrado de más de veinte minutos.

Al lado del encanto consiguiente había un cierto desencanto, derivado quizá del hecho de haber visto ya de cerca de una **DIOSA** y tenerla al alcance de la mano, no veo otra explicación al supuesto desencanto, a no ser que más de uno quedase un poco en el aire con un recital hermoso, variado aunque excesivamente breve. En fin, sólo concederemos el derecho al pataleo a los ciento de personas que se quedaron fuera por falta de localidades.—
CARLOS VILLANUEVA — IMANOL ELORRIETA.



EL DIA DE SANTA CECILIA

Este año se ha celebrado Santa Cecilia de manera muy distinta a otros años. Así en Murcia tan sólo hubo un concierto, sensacional, a cargo de Alberto Giménez Attenelle, que interpretó: **Sonata póstuma D. 958**, de Schubert; **Klavierstücke, Op. 119**, de Brahms, y **Preludios, Op. 32**, de Rachmaninoff, en el Conservatorio Superior de Música. Su técnica perfecta, sólo eclipsada por cierta brusquedad en el manejo de los pedales, le permitió realizar lecturas en las que destacaron siempre la musicalidad y la melodía, junto con la corrección de estilo.

Por contra, en la casi totalidad de localidades murcianas esta fecha se conmemoró con inusitado entusiasmo, llevándose a cabo actos de lo más diverso: desde un recital de piano (Jumilla) a la actuación de la Banda Municipal (Beniaján), desde la colocación de la primera piedra de la Escuela Municipal de Música (Aguilas) a el estreno del **Himno** de la población (Calasparra). Destaquemos, a modo de ejemplo, la ciudad de Lorca. Organizado por la Asociación de PP.AA. de la Academia Municipal de Música y la Asociación Amigos de la Música, se convocaron, durante cinco días, las intervenciones de: Grupo de Metal, Cuarteto de clarinetes, ambos de la Academia, alumnos de Danza y Guitarra de la citada Academia, Grupo Infantil Francisco Salzillo, Coral Infantil Bartolomé Pérez Casas, Masa Coral Tomás Luis de Victoria, Banda Municipal y Grupo de Coros y Danzas de Lorca.

Asociación Promúsica

El pasado mes de noviembre tuvo lugar la actuación de

la Camerata Música de Berlín (director: Zeljko Straka) en el habitual Teatro Romea. El programa lo compusieron: **Concerto grosso en Sol menor**, de Torelli; **Concierto en Sol mayor**, de Vivaldi (solista de violoncello: M. Herzog); **Sonata a cuatro núm. 3**, de Rossini; **Cantata para soprano, cémbalo y cello «Nuevas canciones alemanas»**, de Haendel (soprano: Regina Werner); **Tafelmusik II**, de Telemann (violines: Scholz, Weltzien y Watzig) y **Divertimento, I KV 137**, de Mozart.

Tres notas sobre este concierto; debido a que se hubo de retrasar, a última hora, y reconvocar el concierto para fecha siguiente, a hora inusual en Promúsica, faltaron gran número de abonados. Los afortunados asistentes lo hicieron en un silencio adorable, y disfrutaron grandemente, como se dedujo de los abundantes aplausos. En segundo lugar, la notable ejecución al cello de Herzog, y el buen resultado sonoro de los tres violines en la **Tafelmusik**. Regina Werner merece un comentario más detallado; es una soprano de estilo vocal muy a la moda, que cosechó un gran éxito en su breve intervención. Personalmente, me permitiré opinar que su estilo interpretativo, aun siendo muy bueno en el registro más grave, deja bastante que desear en el agudo, de sonido metalizado, lo cual queda compensado con su musicalidad y rigor de estilo y presencia escénica. Como resultado, se obtuvo una buena versión de la **Cantata**, aunque abuse de esa PRESENCIA ESCÉNICA.

Y, finalmente, decir que la Camerata Música de Berlín es una auténtica máquina de hacer música, en la que casi hasta el propio Straka es superfluo. Los profesores, siempre en pie, bamboleantes, se coordinan a sí mismos a la perfección; suenan francamente bien; los planos no se confunden; el contrapunto es claro. En resumen: buena velada, tal vez un poco excesivos, COMERCIALES, en la musicalidad.

Medalla de Bellas Artes

Manuel Massoti Little ha recibido la medalla de plata al mérito de Bellas Artes. Nos recibió, con gran cordialidad, en su despacho de Director

del Conservatorio Superior de Música de Murcia, que fundara su padre, Manuel Massoti Escuder, en 1918, y que en la actualidad cuenta con más de seis mil alumnos junto con una economía difícil. No sin cierta nostalgia nos señala el mes de junio próximo como fecha del traslado al edificio nuevo destinado a este menester, aunque no se resigne a desligarse totalmente de la antigua, y aún actual, sede.

El señor Massoti, que se niega a citar nombres de alumnos o profesores del Conservatorio, por temor a olvidar alguno de igual o mérito (excepción hecha de la curiosidad de que Alejandro Casona fuera alumno, de declamación, en este centro) se encuentra cercano a los setenta años, de los cuales cincuenta los ha dedicado a la enseñanza. Recuerda con especial afecto a su profesor, el célebre Manuel Palau, y las estrechas relaciones que le unían a Conrado del Campo, Julio Gómez, Bartolomé Pérez Casas, Joaquín Rodrigo, Joaquín Turina, José Cubiles,



Manuel Massoti Little.

José Iturbi, y un larguísimo etcétera.

No se cree merecedor, y se le nota profundamente sincero, de la distinción, y, con esfuerzo, conseguimos que relacione alguno de sus méritos, además de los cincuenta años antes reflejados: creación en 1972 de la Orquesta del Conservatorio Superior de Música de Murcia, que dirige durante dos años; cerca de sesenta composiciones, la casi totalidad de ellas grabadas en disco, que él mismo califica dentro de la temática folklórica murciana, siendo buena parte de esta producción para coro; un tratado de contrapunto y fuga y otro de armonía, sin publicar, fruto de su experiencia docente;



Formación reciente del Orfeón Murciano «Fernández Caballero».

trece años, a partir de 1945, como director del Orfeón Murciano Fernández Caballero; y el estreno en Murcia, en el año 1958, en el concierto de su despedida como director de orquesta y conmemorativo del veinticinco aniversario del Orfeón, del **Requiem** de Mozart y de la **Novena Sinfonía** de Beethoven, con, además, la singularidad de que su gran amigo Iturbi dirigiera una parte de dicho concierto.

Orfeón murciano «Fernández Caballero»

Esta agrupación vuelve a aparecer en esta columna, y de nuevo con motivo de su 50 aniversario. En el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia celebró, el 27 de octubre, el acto de presentación del libro **Orfeón Murciano Fernández Caballero: 50 aniversario**, que recoge, en siete capítulos, cada uno firmado por una figura de la música de la región, la historia de este conjunto, enfocada desde diversos ángulos, así como también el extenso repertorio del Orfeón y la relación de cuantos componentes ha tenido en su ya dilatada historia. Durante el acto dirigieron la palabra al abundantísimo público, Joaquín Esteban Mompeán, presidente del Patronato de Dirección del Orfeón y Juan Barceló Jimenez, alto mandatario de esta entidad bancaria, que, entre otros, cuenta ya con la publicación de este libro entre sus gestos en pro de la música en Murcia.

El Orfeón Murciano Fernández Caballero, tan ligado a la vida de Manuel Massoti Little, continuó festejando sus Bodas de Oro. Esta vez en el teatro Romea, en un homenaje a las Peñas Huertanas de Murcia, a las que ofreció zarzuelas del maestro

Fernández Caballero, terminando el festival con la interpretación del **Himno a Murcia**.

Cuatro sesiones menos clásicas

Citemos la actuación, de Donna Hightower, con un éxito increíble; la visita de una compañía de danza popular japonesa a la Caja de Ahorros Provincial de Murcia, que comentaremos en el próximo número; la triple actuación de la compañía de ópera y zarzuela «Ases Líricos»; y un recital de un gran MUSICO, que debido a su estilo puede a alguien extrañarle su inclusión en estas páginas. Al referirnos a él como MUSICO, lo hacemos así porque sus temas poseen una melodía y una fuerza expresiva difícilmente igualables; porque las letras de sus canciones son, en su mayoría, auténticos poemas, que en la lengua catalana poseen aún más musicalidad; la instrumentación de cada canción es tan rica, sutil y compleja, que sobrepasa la calificación de CANTA-AUTOR que tratan de imponerle; su ejecución, principalmente al piano, demuestra un dominio total del instrumento, del cual extrae todas sus posibilidades, al igual que de su voz, que conoce y domina y su capacidad de improvisación sobre temas propios es la confirmación de que este hombre es un músico, en el más estricto sentido de la palabra. Sólo un autor de estas características podría haber compuesto **Campanadas a morts**, auténtico requiem. El es Lluís Llach, y desde aquí invitamos, olvidando prejuicios, a escuchar su música, que, en nuestra opinión, entra por derecho propio en el terreno del arte sonoro, y por lo tanto, de RITMO.—JOSE GARCIA MORALES.

PALMA DE MALLORCA

HOMENAJE A TORRANDELL Y «ENCUNTRES»

Cuando escribo estas notas, suenan todavía las melodías de la **Marxa Heroica**, de Antoni Torrandell, interpretadas por la Orquesta Ciudad de Palma. El Maestro de Inca (y con motivo de ser nombrado «fill il.lustre») ha sido objeto de homenajes y conciertos. Su obra ha sido divulgada...

Como digo, la Orquesta ofreció dos conciertos con obras de Torrandell: uno, en el Auditorium de Palma (acompañando al programa obras de Mozart y Wagner) y otro, en la ciudad natal del compositor interpretando la **Marxa Heroica** y la **Sinfonía para violín**.

Torrandell es tal vez uno de los músicos mallorquines más conocidos a nivel popular. Otros, en cambio, no han tenido la misma suerte, y su obra no ha sido divulgada. De todas formas puedo decir que la del citado maestro dista mucho de ser reconocida en su plenitud. De verdad que hace falta una verdadera política musical para divulgar la obra de los compositores isleños. Estos son desconocidos en su propia tierra.

La Comisión para la Recuperación de los Organos Históricos de Mallorca organizó su Semana Musical. Diversos conciertos de órgano, coro y solistas tuvieron por escenario diferentes iglesias de la isla. Todas ellas relacionadas de alguna forma con una historia pasada más o menos gloriosa, escondiendo entre sus muros melodías y sonos barrocos o románticos, interpretados al órgano.

El método Kodály fue tema de un debate en los locales de la Fundación Dragan. Participaron en el mismo diferentes estudios del tema y buena cantidad de maestros inquietos.

La música de cámara también ha tenido su lugar y su protagonismo: I Solisti Italiani (grupo de instrumentistas nacido a partir de I Virtuosi di Roma) actuaron en el Auditorium el pasado mes de octubre. Vivaldi y Mendelssohn (**Conciertos para cuerda**, del primero y el famoso **Octeto**, del segundo) fueron los protagonistas de la velada. Un concierto en el que la sensibilidad, el arte y el sentimiento se dieron la mano. Así lo creyó también el numeroso público asistente, que aplaudió como pocas veces lo hace.

No puedo decir lo mismo del concierto que días más tarde (y también en el Auditorium) dio Eric Landerer al piano. Mozart no sonó a Mozart... faltó gracia, virtuosismo y espiritualidad. No basta la técnica.



Antoni Torrandell (1881-1963).

En otro orden de cosas, vale la pena destacar el concierto de Amancio Prada, un músico castellano, a caballo entre el antiguo trovador y el moderno cantautor. Amancio Prada demostró en su recital que más allá de la música popular hay un espacio reservado a los genios. Un espacio difícil de alcanzar. Con Amancio Prada la poesía se convierte en verdadera alma.

¿Y la zarzuela? También hemos tenido género lírico. Durante la primera semana del mes de noviembre una compañía de zarzuela ha servido de marco al homenaje dedicado a Francisco Bosch, mallorquín de tablas y sobre todo de buena voz: **Los Gavilanes, Marina...**

Para terminar la crónica, dos noticias bien diferentes: por una parte, el «Encuentro» de compositores. De la mano de Antoni Caimari, y bajo el patrocinio del Institut d'Estudis Balearics, se celebró en el Teatro Principal el «IV Encun-

tre». Tres compositores explicaron y dieron a conocer su obra. Y lo que es más importante, se sometieron al debate y a la crítica cara al público. Antoni Caimari bien merece nuestro apoyo y nuestra admiración por haber llevado a cabo y durante cuatro convocatorias esa tarea tan importante para la buena marcha de la sociedad que es el divulgar el arte de nuestro tiempo.

La segunda noticia es que han empezado y los conciertos que Juventudes Musicales organiza en los centros escolares que lo solicitan. El Quinteto de Viento de la Orquesta de Palma ha inaugurado con éxito esa ronda de actos musicales. Después, vendrán grupos vocales e instrumentales con el fin de acercar al niño a aquello que, en la escuela, desgraciadamente, no encuentra: sensibilidad. Que también es compatible con la ciencia.—**PERE ESTELRICH I MASSUTI.**



CONVOCATORIA DEL «PALOMA O'SHEA»

Santander volverá a ser la sede del Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea», cuya octava edición se celebrará del 22 de julio al 5 de agosto. Como es lógico, la convocatoria ya se ha realizado y en sus bases nos encontramos con importantes novedades, prueba inequívoca de que su fundadora no se ha contentado del prestigio alcanzado por el certamen, sino que busca la renovación. No sólo patrocina, junto con otras entidades o particulares, galardones de relieve, sino que para sus tres primeros ganadores abre una serie de conciertos muy a tener en cuenta en la carrera artística de los jóvenes intérpretes. Y todo ello, sin caer en peligrosas emulaciones de imagen, sino con un objetivo: la música y los pianistas.

Claro, esto no se logra con la improvisación, sino con la atención cotidiana. Federico Sopeña, su director musical y vicepresidente, ha recordado que el mismo día en el que finaliza una edición, Paloma O'Shea ya piensa y empieza a preparar la siguiente. De ahí que la rutina en el Concurso santanderino, miembro de la Federación de Concursos Internacionales, sea imposible, y de ahí que su rango de cuantos se celebran a nivel mundial haya sido bien ganado.

Importantes novedades sí, para su octava edición. En la ampliación de los premios, en el interés del repertorio y una mejor articulación de las distintas pruebas.

Si en 1982 fueron seis los premios, para la edición que se anuncia son ocho. El primer gran premio está dotado con un millón trescientas mil pesetas; el segundo y el tercero con setecientos cincuenta mil y quinientas mil pesetas, respectivamente. Trescientas mil, doscientas cincuenta mil y cien mil pesetas son sucesivamente las cantidades con las que están dotados los demás premios. Pero todavía hay otros: el que se otorga al mejor intérprete de música española, al español mejor calificado. Hay también uno de Música de Cámara, y por fin, el que se concederá al mejor intérprete de la obra **Cadenia**, compuesta expresamente por Cristóbal Haftler para el Concurso. De aquí otro aspecto que considero de trascendental interés. Y es que en el «Paloma O'Shea» no sólo existe la preocupación por el pianismo desde la óptica interpretativa, sino, y a través del Concurso, se apoya, se potencia y se difunde la creación sonora de hoy en nuestro país. Y todo lo que se haga en este sentido debe destacarse.

Es obligado hacerlo en torno al Primer Gran Premio por cuanto no se queda en la concesión de una cantidad en metálico, por importante que ésta sea, sino que, además, el Concurso organiza EL MAÑANA de su triunfador, al decir de Paloma O'Shea, con la organización de una copiosa gira de conciertos, entre los que destacó los previstos en el Queen Elizabeth Hall, de Londres, o en las Street Series de Nueva York. Igualmente tendría conciertos en España y gira por Europa y América. Por si esto fuera poco, el ganador grabará un disco con

RCA. Al segundo y al tercer premio, el Concurso les organizará una gira de conciertos por España.

Me refería a las novedades de las distintas pruebas, y qué duda cabe que tienen interés. El contenido de la primera no sufre modificación sustancial respecto a la edición de 1982. En ésta se exige un **Preludio y Fuga del Clave bien Temperado**, de J.S. Bach; dos **Estudios** de Federico Chopin; una obra de la **Iberia** de Albéniz —excepto «Evocación»— **Navarra**, y una **Sonata** de Haydn, Mozart o Schubert. Hay un amplio repertorio en la segunda prueba. Desde una **Sonata** del P. Soler hasta la asimismo obligada pieza de Cristóbal Hafftler, **Cadencia**, cuya partitura será enviada a los concursantes seis semanas antes del comiendo del Concurso. En las semifinales hay un recital en el que es obligada la interpretación de una obra de nuestro siglo, y la ejecución de un quinteto para piano y cuerda con la participación del Cuarteto de Praga, y, por fin, la prueba final, consistente en un concierto con orquesta, y que está programado dentro del XXXIII Festival Internacional santanderino. Cuando escribo esta crónica me llega de forma brutal la noticia de la dramática muerte de Rosa Sabater. Otros glosarán la figura de la primerísima pianista. Yo quiero, y lo hago emocionadamente, recordarla en el Concurso, en su séptima edición cuando formó parte del jurado. Su presencia fue gratis para todos; no sólo por su rango, sino por la contagiosa simpatía que proyectó hacia los demás; daba gusto verla alegre como si el dictaminar el veredicto fuera fácil. No, no lo era, porque el nivel fue alto. Es de esperar que lo sea en la singladura ya próxima, para cuya difusión se ha convocado el segundo Concurso de Carteles.

Rosa Sabater fue miembro del Jurado en 1982. Precisamente fue entonces cuando Marc Raubenheimer se proclamó vencedor. Y la casualidad ha querido que este pianista muera también en otro accidente de avión, cuando viajaba de Madrid a Santander donde iba a dar un recital para los Amigos del Festival. Su muerte a todos nos ha causado sincero dolor.

Marc Raubenheimer, nacido en Durban (Sudáfrica) en

1952, pronto destacó por su talento musical. Pianista formado en Munich, Viena, Londres y Nueva York, en Santander se perfiló muy claramente como uno de los ganadores del importante galardón, que se hizo realidad después de su espléndida versión del **Tercer Concierto** de Prokofiev, donde demostró su virtuosismo, su vigor y su lirismo.

Después, como consecuencia del premio, su proyección mundial: de Viena, de Londres, de Washington, nos llegaban noticias de triunfos, seguidos muy de cerca por Paloma O'Shea. Todavía, muy poco antes de su muerte, la crítica española le elogiaba sin reservas con motivo de su presencia en el Teatro Real de Madrid, y en el Palau de la Música barcelonés.

RITMO, en su número de diciembre, publicaba una entrevista con el pianista que se fue... Nuestro emocionado adiós a quien en Santander abría un futuro esperanzador. Su recuerdo quedará en la grabación discográfica de próxima aparición con música de Robert Schumann, cuyo **Carnaval** iba a tocar en la capital cántabra.

Nuevo curso en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros

El Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Santander y Cantabria ha iniciado un nuevo curso con una semana dedicada al folclore y canto coral de nuestra región. Pero

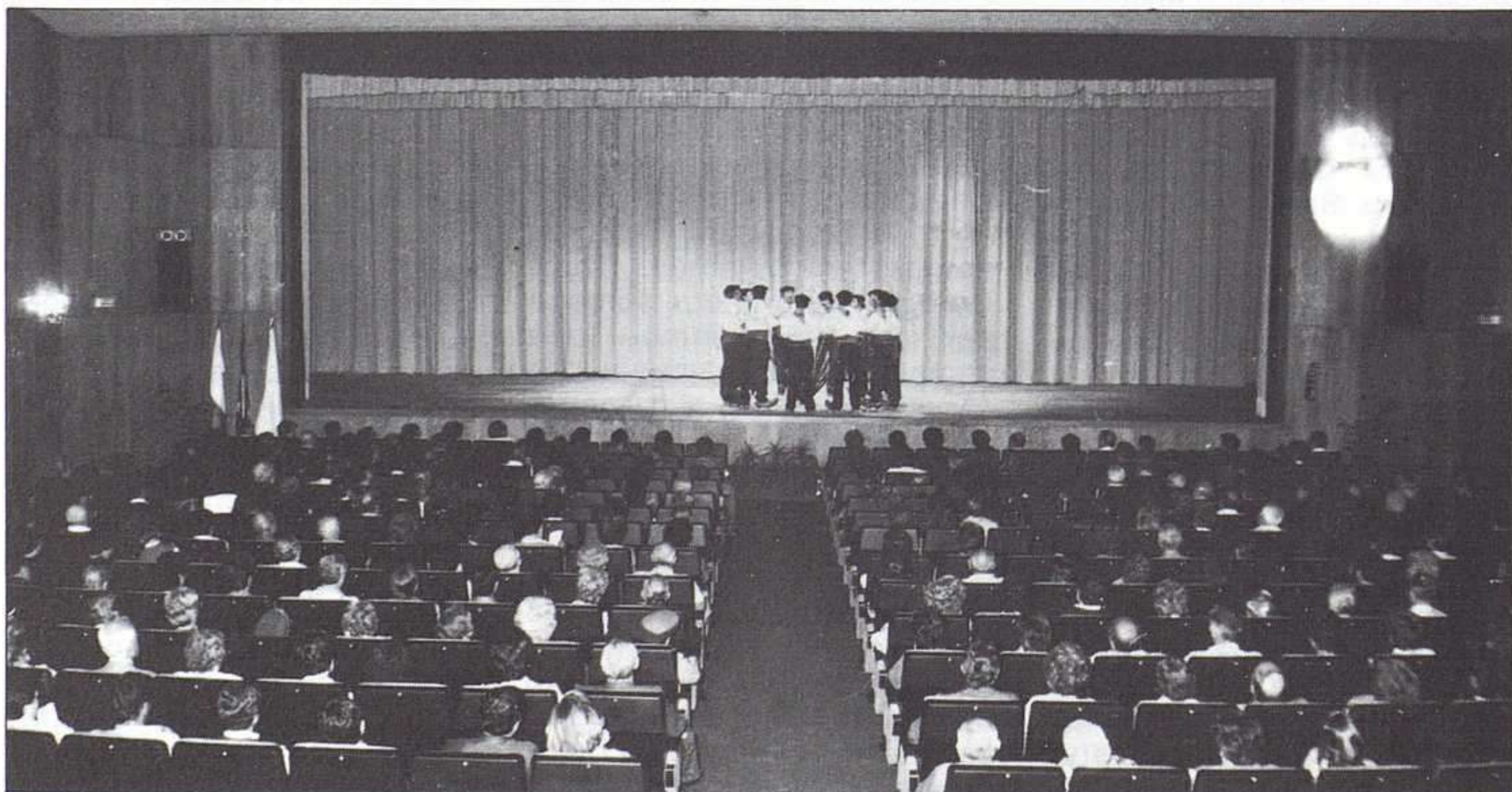
en esta idea se ha producido un hecho importante: la inauguración de un nuevo salón de actos, ubicado en el hasta ahora denominado colegio menor «Modesto, Tapia». Convertido en centro cultural, este nuevo marco tiene una capacidad de seiscientas personas, y servicios anejos, como un aparcamiento para cincuenta y nueve vehículos, modernos vestuarios, etc. Dispone de un escenario de doscientos metros cuadrados.

Como ya es norma en la dinámica de esta institución, la música tiene atención preponderante. Con independencia de que en próximas ocasiones me ocupe más detenidamente, cito dos conciertos: los dados por la Escolanía Santo Domingo Savio, con la Orquesta Juvenil St. Georgen y la Orquesta Sinfónica de la Radio Sinyt búlgara, interpretaron dos obras del compositor santanderino Miguel Ángel Samperio: la **Misa Polifónica Cántabra** —de la que ya he escrito en otra ocasión— y el **Concierto para violín y orquesta**, ahora estrenado con carácter absoluto. Se trata de una sugestiva partitura de signo expresionista, escasamente experimental. En ella están presentes distintos temas populares. En su discurso nos encontramos con un «Allegro» inicial, en el que se utiliza una amplia gama instrumental con preponderancia de la percusión. Hay climax en el tiempo central, tratado en forma de «lied», y el de clausura nos presenta una gran fuga, muy espectacular.

Primeros Encuentros Corales de Laredo

Sigue la Coral Salvé de Laredo suministrando noticias novedosas. Recientemente ha ido galardonada con el «Molino de Oro» máxima distinción concedida en la región cántabra a personas o entidades que han desarrollado un trabajo de importancia cultural o social. Pero, además, su antología discográfica, reunida en un espléndido conjunto de ocho volúmenes y editada por Columbia, ha obtenido el Premio Nacional concedido por el Ministerio de Cultura a las producciones fonográficas de interés. Lo tiene la agrupación que dirige José Luis Ocejo, que en los primeros días de diciembre dio tres conciertos en París. Tuvieron como ámbitos la Unesco, la Iglesia de Notre Dame, y la de Saint Medard.

Por otra parte, la Coral Salvé ha puesto en marcha los Encuentros Corales de Laredo, en memoria de quien hasta su muerte fuera su subdirector, Vicente de Miguel. Es interesante destacar su afán potenciador hacia las agrupaciones corales. Han participado la Portus Victorias, de Santoña; la Santa María, de Solvay; la de los Corrales, de Buelna; la de Santa María, de Castro Urdiales, y la del Carmen, de Reinosa. Puso brillante broche, el Orfeón Donostiarra, que ofreció una magnífica versión de la **Pequeña Misa Solemne** de G. Rossini.—**RICARDO HONTAÑÓN ACHA.**



El Salón de Actos del Aula de Cultura de la Caja de Ahorros, recientemente inaugurada.



EL FESTIVAL NO TUVO EXITO DE PUBLICO

Organizado por el Ayuntamiento, con la colaboración de otras entidades, el III Festival Internacional de Música y Danza, según la asistencia del público, no ha resultado del todo atractivo para los sevillanos, aunque sí para el turismo, pues el Monasterio de San Jerónimo —acaso demasiado distante— ha contado con la presencia de bastantes extranjeros que además admiraban el magnífico claustro, escenario de las sesiones en su mayor parte y mejor todavía como monumento que como auditorium.

El Festival se inició en la catedral con un concierto de Daniel Chorzempa, prestigioso organista norteamericano que gustó a la generalidad de los oyentes, pero defraudó algo a los expertos por su discreción técnica. Menos todavía gustó el Ballet-Teatro francés de Nancy: los sevillanos, durante muchos años han visto muy buenos conjuntos de danza de todos los estilos y la comparación con el de esta vez no le favorece, aunque tuviese aquí una digna y entonada actuación. A este propósito, conviene recordar que el calificativo de INTERNACIONAL para este Festival, numerado como tercero, es sólo convencional, porque no sabemos que esté homologado como tal.

El Ballet Folklórico Nacional «Bayanihan» de Filipinas había actuado ya otras veces en la Plaza de España y, acaso por su buen recuerdo, ha sido uno de los espectáculos más concurridos y admirados en su coreografía y vestuario, vistosos y variados.

Colman Pearce, director holandés, estuvo al frente de la Orquesta Bética Filarmónica en un notable concierto que tuvo su mejor exponente en el de Chaikowsky para

violín, con el japonés Takashi Shimizu como solista, realmente virtuoso. Vino después el contrapunto popular con la «Noche del Baile Flamenco», para volver a la música con la actuación de la gran pianista Alicia de Larrocha: una sensibilidad puesta al servicio de la música de Bach, Mozart y, sobre todo, Granados y Albéniz, de los que la concertista es de las mejores intérpretes actuales.

Hubo también noche de cante en San Jerónimo, con éxito popular, y un bello programa Beethoven en los Reales Alcázares, a cargo del dúo de violonchelo y piano Peter Dauelsberg-Ingrid Haebler.

La Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española, dirigida por Luis Izquierdo con seguridad y acierto, y con Jacinto Matute como excelente solista de piano, ofreció un atractivo programa con obras de Rimsky-Korsakov, Falla, Guridi, y Ravel, también en San Jerónimo, cuyo recinto registró todavía mayor asistencia de público la noche en que actuó el director granadino Miguel Angel López Martínez, con la cantante Patricia Payne como solista en la **Tercera Sinfonía** de Mahler, obra que, pese a la brillante interpretación, no llegó a muchos de los espectadores, circunstancia previsible y explicable, dadas las características de la composición y de la heterogeneidad del público.

Debemos dejar constancia de los buenos deseos de la organización del Festival, cara al futuro porque, si en esta ocasión el éxito no ha sido completo, en otras puede y debe ir en aumento.—N.

LA ROYAL PHILARMONIC ORCHESTRA

Patrocinado por el Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, la Royal Philharmonic Orchestra nos ofreció un magnífico concierto. En el programa, la Obertura **Corsario**, de Berlioz, el **Concierto núm. 5 «Emperador» para piano y orquesta** de Beethoven y la **Sinfonía núm. 2** de Sibelius.

La Royal Philharmonic es una orquesta que entre una cuerda magnífica, exacta y un metal brillantísimo, tiene una madera que ciertamente no está a la altura de los otros, sin que esto quiera decir que sea endeble.

Dirigió el concierto Yuri Temirkanov, gran músico que consiguió meterse en el bolsillo al auditorio. Realmente hermosa fue su versión de Sibelius. Trabajo serio que no se correspondió con las dos propinas, en las que Temirkanov gesticuló en demasía, de forma innecesaria y exagerada.

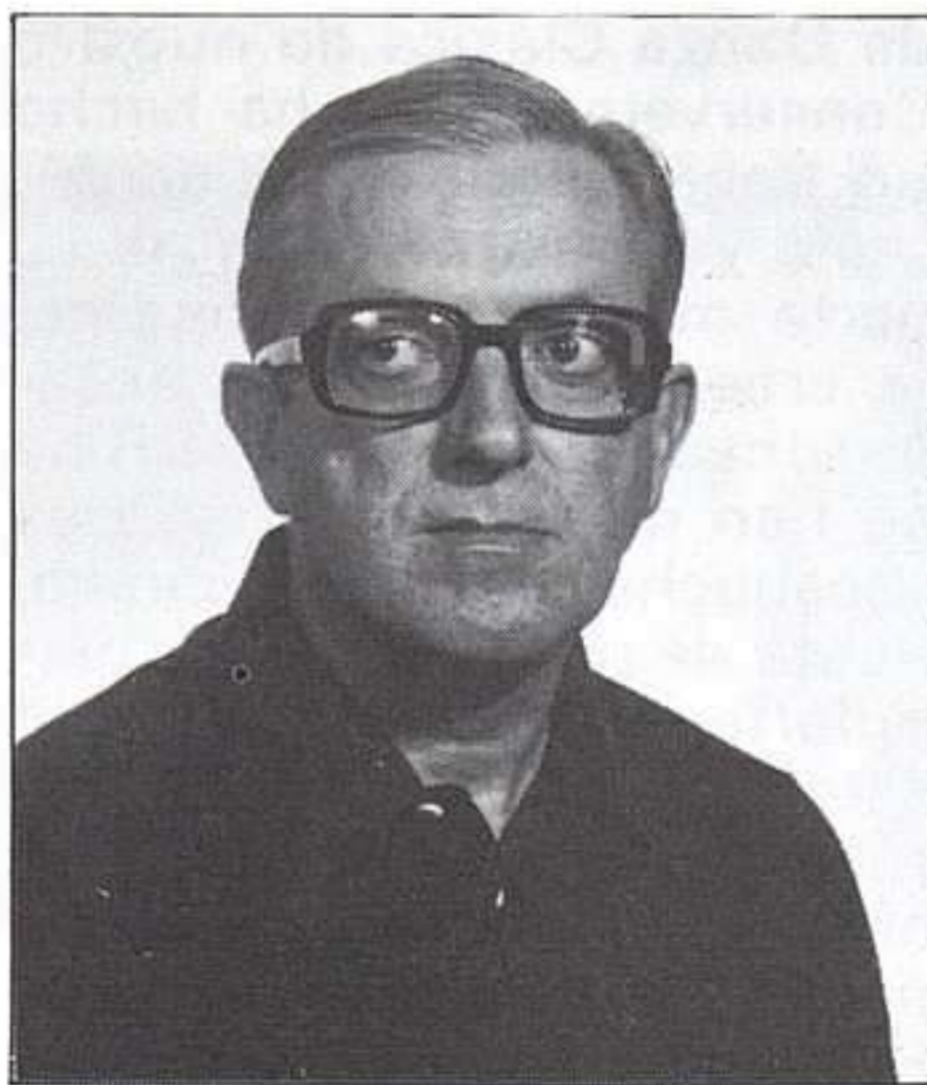
La pianista Eliso Virsaladse ofreció una buena versión del **Concierto** de Beethoven, con técnica y fuerza, buen sentido y corrección en todo momento.

Estreno de Manuel Castillo

Organizado por el Conservatorio Superior de Música ofrecieron un buen concierto el Western Arts Trio que, entre obras de Mendelssohn y Brahms, nos ofreció el estreno en España del **Trío para violín, violoncello y piano** (1983) de Manuel Castillo.

De notable podríamos calificar la actuación de estos tres estadounidenses, que mostraron sensibilidad, aunque quizás cierto desequilibrio sonoro entre los instrumentos de arco y el piano.

El **Trío** de Manuel Castillo, que ya había sido estrenado en Estados Unidos por este mismo grupo, es una obra



Manuel Castillo, autor del «Trío para violín, violoncelo y piano».

que denota una madurez serena de su autor. Carente de toda estridencia, trata la tímbrica de cada instrumento con mesura, sin utilizar recursos para la galería. Una obra muy bella que viene a sumar otro éxito a este compositor que tan bien conoce su oficio.

El público, muy numeroso, premió con sinceros aplausos las interpretaciones que nos ofrecieron obligándonos a interpretar un «bis».

País musical

Ciclo en memoria de Rubinstein

Organizado por Juventudes Musicales con la colaboración de la Obra Cultural del Monte de Piedad de Sevilla se ha desarrollado un ciclo pianístico «in memoriam» de Arthur Rubinstein.

El primer concierto, a cargo de Valentina Kamenikova, integraba un variado programa con obras de Brahms, Chaikowski, Prokofiev, Chopin y Liszt.

De éxito sonado cabría calificar el concierto. Valentina Kamenikova es una pianista que sabe ser contundente y delicada a la vez, con una musicalidad flexible y una gran técnica siempre al servicio de la música. Su sonido de gran calidad, lleno de matices, hizo las delicias del público que, entregado, aplaudió con fuerza a la artista de Odesa.

Conservatorio de Música

Organizado por el Conservatorio Superior de Música ha tenido lugar la Semana Ceciliana, que comenzó con un concierto a cargo del pianista Oleg Volkov, que ofreció obras de Beethoven, Liszt y Chostakovich.

Llegaba este pianista precedido de un historial importante, que se confirmó en el recital que comentamos, y del que destacaríamos, de entre sus muchas cualidades, un sonido de extraordinario volumen y rico en timbres; unamos esta cualidad a una técnica segura y un criterio interpretativo lúcido y tendremos el resultado de este pianista, ganador el pasado año del segundo premio del Concurso Paloma O'Shea, y que no dudamos de calificar de virtuoso.

Este recital suponía la contribución de Juventudes Musicales a la Semana Ceciliana.

Otro concierto de esta Semana ceciliana fue el ofrecido por el Cuarteto de Oklahoma, que ofreció dos **Cuartetos**, uno de Haydn y otro de Chostakovich en la primera parte, y el **Quinteto en La mayor** de Dvorak en la segunda, con el concurso de la pianista Donna Turner.

Sin duda, fue esta obra lo mejor del concierto, dicha con precisión y soltura, con fuerza y valentía, y no nos resistimos a destacar al viola

País musical

Wayne Crouse, de hermosísimo sonido y perfecta arca.

Otro pianista, Jurica Murai, nos ofreció un programa compuesto íntegramente por obras de Liszt, de la que destacamos **Après une lecture de Dante**, obra de terribles dificultades y que el intérprete salvó con buenas maneras siendo muy aplaudido por el público asistente.

Concierto conmemorativo de la Orquesta Bética

Por su parte la Orquesta Bética Filarmónica, dirigida por su titular Luis Izquierdo, ofreció un concierto conmemorativo del 60 aniversario del estreno de **El Retablo de Maese Pedro**. El programa, compuesto exclusivamente por obras de Falla, integraba —además de la ya mencionada— **El amor brujo**, **Psiche** y la Suite núm. 1 de **El Sombrero de Tres Picos**.

Muchísimo público en este concierto, en el que la orquesta sonó muy bien, segura en todo momento. A destacar, la intervención de los profesores que interpretaron **Psiche**, Cristina Pérez (violín), Fernando Fonseca (viola), Pastora Domínguez (cello), Agustín Llavata (flauta), María Rosa Calvo Manzano (arpa) y María Aragón (soprano), que fueron medio idóneo para esta obra realmente infrecuente.

En cuanto a la interpretación del **Retablo**, actuaron como solistas María Aragón, espléndida en su «Trujamán», papel de difícil articulación y que dijo con una claridad sorprendente; Manuel Cid, sencillamente magnífico en el papel de «Maese Pedro», y Carlos Bosch que estuvo discreto como «Don Quijote».

El público, que abarrotaba incluso los pasillos del auditorio, aplaudió con entusiasmo a solistas, profesores y director, haciendo justicia a un trabajo realmente bien hecho.

Se cerraba esta Semana Ceciliania con la intervención del guitarrista Horst Sohm, con obras de Bach, Sor, Mangore, Ravel, Brouwer y Ruiz Pipó, que estuvo correcto, recogiendo los aplausos de un público que siguió el recital con interés.

El Ateneo de Sevilla, en sus habituales campañas de difusión musical por la ciudad, ha

programado diversos conciertos, el primero de los cuales ha sido interpretado por el Cuarteto de Cuerda «Tempus», del Ateneo de Sevilla, en la capilla de la Piedad, en el antiguo barrio de «El Baratillo».

Muy digno, el trabajo de este grupo de jóvenes intérpretes empeñados en cubrir con su quehacer la carencia de este tipo de agrupaciones en nuestra ciudad. Seguros en todo momento, con gusto y musicalidad, convencieron a un público heterogéneo, que siguió con gran interés el concierto, compuesto por obras de Tartini, Haydn, Boccherini y Mozart.

Desafortunada instrumentación de los «Villancicos» del Padre Ripa

Lo más importante ocurrido en la ciudad, desde el punto de vista musical, ha sido, sin duda, la reposición en la Octava de la Inmaculada, dentro de los tradicionales cultos de la Catedral, de dos villancicos danzables del P. Antonio Ripa, Maestro de Capilla de la Seo Hispalense desde 1768 a 1790, para la actuación de los «Seises».

Vaya por delante nuestra más sincera felicitación a José Antonio Rivero, profesor de Danza Clásica de nuestro Conservatorio que ha hecho un trabajo serio como coreógrafo y maestro de danza. La parte musical, sin embargo, la creemos realmente desafortunada. Las obras de Ripa se han interpretado con tres sacabuches, viola de gamba, flauta de pico, espineta y pianoforte-órgano (instrumento éste recientemente restaurado) en una instrumentación anacrónica e inadmisiblemente impropia de la música del XVIII. Realmente censurable este ARREGLO, así como la inclusión de micrófonos y de dos mujeres en un exiguo coro compuesto por tres niños sopranos, tres mezos, un tenor y un bajo. La parte musical corrió a cargo del Maestro de Capilla en funciones, el Canonigo señor Teruelo y del Taller de Música Zyryab que dirige Rodrigo de Zayas.

Nos parece muy bien que se rescaten olvidadas músicas pero siempre que se haga con el respeto que merecen partituras y público.—**JOSE MANUEL DELGADO.**

Cursos, becas

□ Para fomentar la creación musical y colaborar a la difusión de las obras de autores contemporáneos, la **Generalitat de Cataluña convoca los premios de música correspondientes a 1983 y 1984**. Son convocados los premios: «Isaac Albéniz», para una obra para piano, el «Juli Garreta», para una obra para cobla o instrumento solista y cobla, y el «Roberto Gerhard», para obras para orquesta sinfónica. Los dos primeros tienen una dotación de medio millón de pesetas y el último, de ochocientos mil. Podrá ser concedido un accésit de trescientas mil. Las obras que concurren al «Isaac Albéniz» y al «Juli Garreta» tendrán una duración entre diez y quince minutos y la del «Roberto Gerhard», entre veinticinco y treinta y cinco minutos. El plazo de admisión finaliza el 15 de febrero para los dos primeros y el 15 de junio para el tercero. El jurado podrá dividir los premios y conceder menciones honoríficas. Información y envío de obras al Servei de Música de la Generalitat, c/ Mallorca, 272, 5 é. Barcelona-37. Teléfono (93) 215 26 50. Los servicios territoriales del Departamento de Cultura de la Generalitat también dan información.

□ ISME España ha convocado ya el **Premio «Infanta Cristina» de piano**, prorrogando la fecha de admisión de concursantes hasta el 30

de marzo. Las dos modalidades: infantil (hasta 14 años) y juvenil (hasta 20 años) tienen unas obras obligadas que son las siguientes: infantil, **Cubana**, de Falla y juvenil, **Variaciones sobre un tema de Chopín**, de Mompou. Se tendrán en repertorio, además, cuatro obras, de las que se interpretará una a elección del Jurado y otra a elección propia (modalidad infantil) y ocho obras, de las cuales una la elegirá el Jurado y otra el concursante (modalidad juvenil). La información se obtiene en ISME-España, Conde de Aranda, 17, Madrid-1. Teléfono: (91) 431 60 05.

□ El **Centre Luthier d'Arts Musicals**, organizará los siguientes cursos durante 1984: el 13, 14 y 15 de enero, **Curso de Flauta Dulce**, por la profesora Marijke Miessen. La segunda quincena de febrero, **Curso de Violín Barroco**, por el profesor Emilio Moreno. El día 8 de febrero, habrá, además, una conferencia sobre el tema **Los trovadores**, a cargo de Antoni Roseel. Información en el Centre Luthier d'Arts Musicals, c/ Balmes, 53, principal. Barcelona-7. Teléfono: (93) 323 22 46.

COMPRO-VENDO

Vendo violoncelo y violín. Marcelino López. Teléfono: (91) 250 29 49.

CONCURSO HAZEN

Patrocinado por Hazen, el **II Concurso Yamaha en España**, se desarrollará en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona, el 12 de marzo próximo. El plazo de admisión de solicitudes se cierra el 18 de febrero y el certamen consistirá en una prueba eliminatoria y otra definitiva. En esta última hay que interpretar un programa dividido en dos partes de veinte a veinticinco minutos cada una. Las modalidades a que se puede concurrir son las siguientes: dos pianos (premios de medio millón y doscientas mil pesetas), un instrumento con piano (medio millón y doscientas

mil), voz y piano (medio millón y doscientas mil), dos o más instrumentos con piano (ochocientos mil y trescientas cincuenta mil), y grupo de maderas y/o metal (ochocientos mil y trescientas cincuenta mil). Habrá un premio extraordinario consistente en un piano de cola Yamaha, modelo C3D, valorado en 1.076.200 pesetas, para el mejor pianista que intervenga en cualquiera de las modalidades.

Información e inscripciones en Hazen, Distribuidora General de Pianos, S.A. Carretera de La Coruña, Km. 17,200. Las Rozas (Madrid). Teléfono: (91) 248 17 94/50/51.



Grandes Interpretes

**OFERTA DE RELANZAMIENTO
A PRECIOS ESPECIALES**



**15%
DESCUENTO**



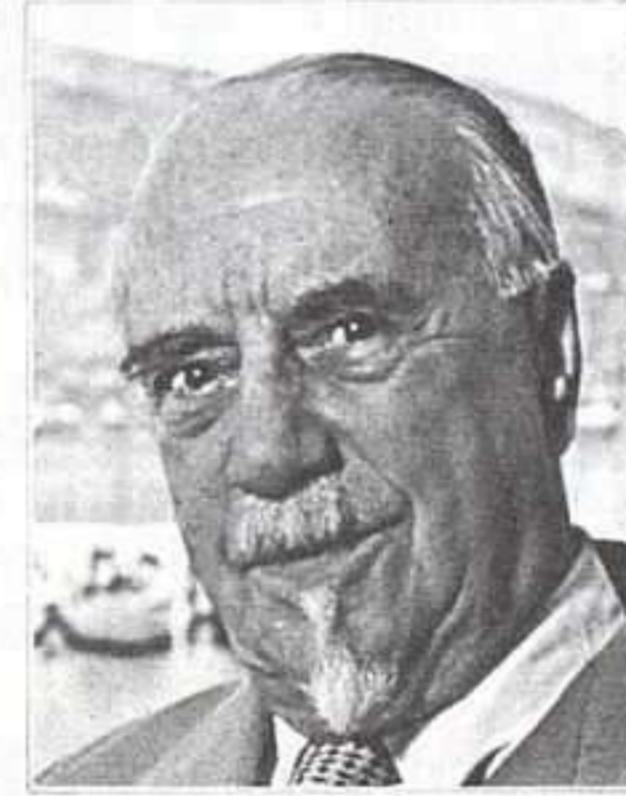
MÁURICE ANDRÉ
Haydn, Albinoni, Bach, etc.
053-1431161 / 253-1431164



LUIS AURIACOMBE
Orquesta de Cámara de Toulouse
Vivaldi
Conciertos para distintos instrumentos
053-1100681 / 253-1100684



DANIEL BARENBOIM
Beethoven
Sonatas "Claro de Luna, Patética"
"Apasionata"
053-000 402 / 253-000 402



SIR THOMAS BEECHAM
Bizet
Suites de "Carmen" y "La Arlesiana"
053-1013301 / 253-1013304



MONTSERRAT CABALLE
Verdi
Arias de "La fuerza del destino", "Aida"
"Macbeth", "Otello"
053-1022201 / 253-1022204



MARIA CALLAS
Verdi
Arias de "Otello", "Aroldo", "Don Carlos"
053-001020 / 253-001020



CZIFFRA
Liszt
Rapsodias Húngaras nos 2, 6, 12 y 15
053-1730101 / 253-1730104



VICTORIA DE LOS ANGELES
Turina
Canto a Sevilla
053-1008131 / 253-1008134



DIETRICH FISCHER-DIESKAU
Schubert
Recital de "Lieder"
053-1431381 / 253-1431384



CARLO MARIA GIULINI
Mahler
Sinfonía no 1
053-002 183 / 253-002 183



OTTO KLEMPERER
Bruckner
Sinfonía no 4 "Romántica"
053-000 593 / 253-000 593



NEVILLE MARRINER
Mozart
Les Petites Riens & Oberturas
053-1022291 / 253-1022294



IGOR MARKEVITCH
Stravinsky
La Consagración de la Primavera
053-1009141 / 253-1009144



YEHUDI MENUHIN
Paganini
Conciertos para violín y orquesta
053-000 194 / 253-000 194



ARTURO BENEDETTI MICHELANGELI
Ravel / Rachmaninoff
Conciertos para piano y orquesta
053-000 140 / 253-000 140



MSTISLAV ROSTROPOVICH
Dvorak / Saint-Saëns
Conciertos para viol. y orquesta
053-001 924 / 253-001 924



ELISABETH SCHWARZKOPF
Richard Strauss
Cuatro últimas canciones
y otras cinco canciones
053-1006081 / 253-1006084



HERBERT VON KARAJAN
Dvorak: Sinfonía no 9 "Nuevo Mundo"
Smetana: El Moldava"
053-002 348 / 253-002 348



ALEXIS WEISSENBERG
Schumann
Carnaval / Sonata no 2
053-010 473 / 253-010 473

DEL 30 DE ENERO AL 17 DE FEBRERO

¡POR FIN!
PROXIMAMENTE A LA VENTA

POLCAR 1984

**CATALOGO GENERAL ESPAÑOL DE DISCOS,
CASSETTES DE MUSICA CLASICA
y este año como novedad
CATALOGO DE DISCOS Y CASSETTES DE JAZZ E «HI-FI»**

UNA REALIDAD AMPLIAMENTE DEMANDADA

Desde el año 1981 no había aparecido una nueva edición del Catálogo General de Discos y Cassettes de Música Clásica POLCAR, por ello, en estos momentos, el aficionado español a este tipo de música tenía un total desconcierto ante las existencias vivas de discos de música clásica ofrece en estos instantes.

La realidad de esa falta de visión catalogada en conjunto de la oferta discográfica clásica, ha hecho que se espere con gran impaciencia la nueva edición del POLCAR, e incluso que se demande insistentemente por el aficionado.

Todos estos motivos han obligado materialmente a que hayamos afrontado nuevamente la laboriosa y costosísima labor de catalogación de la producción discográfica de música clásica, editada en España, catalogando también en muchos casos la producción importada y que mantiene existencias en el comercio habitualmente.

Más nuestro empeño no ha parado, en esta oportunidad, en la catalogación del disco clásico. Ante el paralelismo que existe entre la música clásica y el Jazz, decidimos confeccionar, por primera vez en la historia del disco el catálogo general de las ediciones españolas de discos de Jazz, catálogo que también incluimos en el POLCAR 84. Como complemento informativo y practicamente útil para el consumidor de discos, hemos insertado también en el POLCAR 84 un catálogo de equipos y componentes de Alta Fidelidad.

Creemos sinceramente que el conjunto informativo que ofrece el POLCAR 84 es realmente impresionante, no en vano la confección del mismo ha costado más de 6 meses de trabajo de un equipo de muy buenos profesionales, y por ello esperamos que el libro, en sus manos, le ayude a mejorar su conocimiento cultural de la música y le ayude en la labor de clasificación y selección de su discoteca. Y... no olvide nuestro slogan publicitario:

**POR EL PRECIO DE DOS DISCOS MAL ELEGIDOS
HUBIERA AMORTIZADO LA COMPRA DEL «POLCAR»**

Precio venta al público: 1.200 Ptas.

¿QUE ES EL CATALOGO POLCAR?

La producción discográfica española de discos y cassettes de música clásica y de Jazz es muy abundante, siendo los movimientos de referencias muy acusados. Podríamos decir que de las casi 4.000 referencias fonográficas que el POLCAR 84 cataloga, más de un 50% son totalmente nuevas con respecto a la edición anterior. Por ello se hace totalmente imprescindible para el aficionado a la música clásica y el Jazz el contar con un elemento de consulta que le entregue de forma clara y ordenada la catalogación de esta producción.

El POLCAR se realiza atendiendo a los siguientes criterios de clasificación:

- **Catálogo de discos y cassettes música clásica.**
- Orden alfabético de autores.
- Dentro de cada autor 5 subsecciones.
 - Música orquestal
 - Música de cámara
 - Música instrumental
 - Música vocal y coral
 - Opera
- Dentro de cada subsección por orden alfabético de empresas editoras.
- **Zarzuelas**
- Orden alfabético de títulos
- Dentro de cada título, las diferentes versiones se ordenan por orden alfabético de empresas editoras.
- **Recitales**
- Cuando un disco contiene más de tres autores, su catalogación se realiza por el título genérico del disco.
- **Jazz**
- La catalogación del Jazz se realiza por intérpretes.
- **HI-FI**
- Se catalogan los equipos y componentes de HI-FI por gama de productos y marcas.

Este sistema de catalogación permite una consulta muy fácil y rápida. La información que se ofrece de cada referencia editada es sumamente completa, incluso más que la de los catálogos de sus propias editoras.

La información que ofrecemos de cada producción fonográfica es:

- Autor/es
- Obras
- Intérpretes y director
- Referencia numérica y firma editora
- En el caso del Jazz también damos el año de grabación.

PEDIDOS

Si desea adquirir el catálogo POLCAR 84, puede solicitarlo por escrito o telefónicamente a:
FERYSA, S.A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES
Apartado de correos 151036 de Madrid Tlfs.: 215 74 77/68 48/49 (91)
Se remite contra reembolso de su importe exacto, a su aparición. (Nov. 1983).

¿DESEA AYUDAR A LA DIFUSION DE ESTA REVISTA?

¿Desea realmente ayudarnos a conseguir estos objetivos?

RITMO precisa para una autonomía informativa, una mayor difusión. Es deseo de RITMO seguir aumentando su contenido, su incidencia y calidad.

TIENE 2 FORMULAS

- 1 CADA SUSCRIPTOR UNO NUEVO
- 2 ESTAS NAVIDADES REGALE «RITMO»

2 FORMULAS

CON REGALO

lea el dorso

Precio de la Suscripción por 1 año 3.900 Ptas.

CAMPAÑA PROMOCION DE NUEVOS SUSCRIPTORES

Datos del presentador

Nombre y apellidos
 Dirección tel.....
 Ciudad..... d.p. provincia.....

¿Desea obsequiar la suscripción? **fórmula 2**
 Si en el recuadro pone la palabra SI, procederíamos a pasar el cobro de la misma a usted. Si deja el recuadro en blanco, el cobro de la suscripción se realizaría al nuevo suscriptor **fórmula 1**

DATOS DEL NUEVO SUSCRIPTOR

Nombre y apellidos
 Dirección tel.....
 Ciudad..... d.p. provincia.....

Nota: La suscripción debe realizarse necesariamente por el periodo de un año, y desde el número correspondiente al mes de enero de 1984 hasta el de diciembre del mismo año. La forma de pago es mediante una tarjeta recibo de reembolso que será presentada en el domicilio del pagador por el Servicio de Correos, por un importe de 3.900 Ptas.

1

Si usted ya es suscriptor de RITMO, le sugerimos que colabore en la consecución de un incremento de nuestra difusión. Para ello, debe convencer a uno de sus amigos, quizás uno de sus tertulios musicales, a suscribirse a nuestra Revista. Si lo consigue, complimente los apartados correspondientes del boletín de pedido, corta este por la línea de puntos y lo deposita en cualquier buzón de correos. No precisa sello.

2

¿Alguna vez ha pensado que regalar una suscripción a nuestra Revista, a ese amigo/a, aficionado/a a la música supone el recuerdo de su amistad durante 11 veces de todo un año? Pues es cierto, y, además, nos ayudaría a incrementar nuestra difusión.

Si acepta esta sugerencia, complimente los apartados correspondientes del boletín de pedido, corta este por la línea de puntos y lo deposita en cualquier buzón de correos. No precisa sello.

El Regalo



Si colabora con nuestra editorial, mediante cualquiera de las dos fórmulas apuntadas, tanto usted como el nuevo suscriptor recibirán como obsequio de agradecimiento de Lira Editorial S.A., en su domicilio y de forma totalmente gratuita, este estupendo disco correspondiente a la colección de Música Antigua Española de Hispavox.

RESPUESTA COMERCIAL

Autorización Núm. 2.320
B.O.C. Núm. 2.217 de 25-10-71

No ponga sello
A franquear
en
Destino

LIRA EDITORIAL S.A.
REVISTA RITMO
Apartado 342 FD
MADRID

y

**COLABORE O
NO COLABORE
EN CUALESQUIERA DE
ESTAS DOS INICIATIVAS
DE PROMOCION**

Gracias

**POR SU COMPAÑIA
COMO LECTOR
DE NUESTRA REVISTA**

Don Taddeo in Barcellona

Gran Teatro del Liceo

«EL BUQUE FANTASMA»

Por Roger Alier

En 1955 el Gran Teatro del Liceo tuvo el privilegio —que ningún otro gran teatro de ópera de mayor categoría ha tenido— de recibir la visita del Festival de Bayreuth EN PERSONA. En el espacio de quince días se sucedieron nueve representaciones, tres de cada uno de los títulos siguientes: **Tristán e Isolda**, **La Walkiria** y **Parsifal**, que fueron un verdadero acontecimiento musical y un hito histórico en la dilatada vida del Liceo.

En este año 1983, sin llegar a la materialización de una visita de esta índole, lo cierto es que el Liceo ha sido escenario de unas conmemoraciones wagnerianas de primer orden, empezando con el **Tristán e Isolda** de la temporada de invierno pasada. Cantaron en esta ocasión Spas Wenkoff, Janis Martin y Eva Randová, y aunque no faltó quien dijera que el primero de los citados no daba la talla, hay que tener en cuenta la falta actual de tenores wagnerianos, como el propio Wolfgang Wagner tuvo que explicar a gritos al irascible público de Bayreuth que protestaba, este verano, contra un **Siegfried** de menos categoría de la esperada.

Otra representación de auténtico lujo fue el **Tannhäuser** de la temporada de primavera, con la extraordinaria Gundula Janowitz, el veterano, pero aun poderoso, Richard Cassilly y la inesperada y magnífica «Venus» de Montserrat Caballé. Es cierto que hubo muy mala suerte con los decorados, que no pudieron cruzar los montones de hortalizas desparramadas por los iracundos campesinos franceses, pero el espectáculo resultó, con todo, gratísimo para el público.

Finalmente, un **Parsifal** de nivel bayreuthiano, con Spas Wenkoff (valga lo anteriormente dicho sobre él), el inolvidable «Amfortas» de Simon Estés y la excepcional «Kundry» de Eva Randová, amén del vigoroso «Gurnemanz» de Hans Sotin y otras excelentes actuaciones en papeles menores.

Estas gloriosas representaciones conmemorativas del escenario del naci-

miento wagneriano se han visto coronadas por la programación, en esta nueva temporada, de una espectacular versión de **El buque fantasma**, de un nivel vocal como no se recordaba, por lo menos en los últimos veinte años.

En el «rol» del «Holandés» tuvimos el gozo incomparable de asistir a la magistral interpretación de uno de los mejores papeles del repertorio de Simon Estes, el cantante de color que interpretó esta misma ópera en Bayreuth en agosto del año pasado; la homogeneidad del timbre vocal de Estes es algo fascinante; ninguna región del registro le resulta incómoda y siempre mantiene la columna sonora en las dimensiones requeridas, sin acusar fatiga ni problemas de respiración. Da a su personaje un carácter contenido, casi estatuario, optando por darnos una versión sobrenatural del «Holandés», un ser desprovisto de apasionamientos, salvo en los dolorosos acentos de su tremenda decepción del tercer acto.

Junto a él, su compañera en Bayreuth del año pasado: Gwyneth Jones,

una «Senta» tensa y tremendamente efectiva, cuya voz potente y penetrante se sobrepone con facilidad a la rumorosa orquestación del Wagner juvenil. La Jones vive su papel alucinadamente: aparece en escena en el segundo acto ya obsesionada por el retrato del «Holandés» y sólo él le interesa de cuanto la rodea. Sin duda pudo haber matizado más la expresión en su balada, que cantó a plena voz, iniciando cada frase con poderosos GOLPES vocales (no se me ocurre un modo mejor de describir su modo de lanzarse al canto con tamaña intensidad). Sus poderosísimos y comprometidos agudos evidenciaban alguna fatiga de ese poderoso instrumento que es fácil excusar ante la dureza de la partícula con que Wagner castigó a este personaje.

Absolutamente fascinante también el «Daland» de Peter Meven, de una rotundidad y homogeneidad similares a la de Simon Estes. Lástima que su papel sea mucho más reducido, lo que nos privó de gozar a fondo de esta también excepcional prestación vocal.



Gwyneth Jones, una «Senta» tensa y tremendamente efectiva.

En cuanto a los restantes personajes, merece elogios, siquiera éstos sean menos efusivos, el «Erik» de Gerd Brenneis, un buen profesional con límites, dentro de los cuales su quehacer es seguro y eficaz. También los merecen, aunque reducidos a su corto quehacer, Marita Dübbers y Aldo Baldin, éste un piloto de voz flexible pero un punto corta.

Junto a este plantel artístico de primera calidad, y en la línea de fabulosa superación que es el florón de los éxitos logrados por el Consorcio del Liceo desde que empezó su gestión, el Coro del Liceo, cuya sección masculina dio vida a los marinos de «Daland» y a los del buque fantasmagórico con una brillantez y una profesionalidad admirables, mientras la cuerda femenina se distinguía también brillantemente en la escena de las rucas y en la del principio del tercer acto. Una de las ovaciones principales de la noche —y cuenta que las hubo de considerable sonoridad— se las llevó este coro, al que sólo la imprecisa dirección orquestal de Georg Alexander Albrecht pudo hacer entrar con inseguridad en algún momento de la segunda representación.

La Orquesta del Liceo ha alcanzado un punto de corrección del que no se suele separar, ya, en líneas generales, de modo que actualmente sus intervenciones siempre son audibles y presentables. Sin embargo, la evolución de la orquesta parece haberse detenido ahí, y la presencia en el podio de directores variables no favorecerá este estado de cosas. En el caso de Georg Alexander Albrecht, la interpretación fue discreta, con pocos matices, tendencia al estrépito y alguna vacilación en las entradas, que perjudicaron a veces al coro, como se ha dicho.

Queda el problema de la presentación escénica, que motivó algunas de las reticencias que pudieron observarse en las críticas de algunas publicaciones. Evidentemente, el montaje de esta ópera —que provenía de Colonia— y la dirección escénica, debida al siempre competente Werner M. Esser, se hallaban bajo el peso enorme de la magistral producción de Harry Kupfer para Bayreuth. En la versión de Kupfer, todo lo que ocurre en escena es un sueño de «Senta», hasta tal punto que cuando entra «Daland» en escena, lo hace acompañado de su capitán holandés, pues «Senta» ya tiene el suyo, el de sus ensueños, con el que ha dialogado ya hasta entonces, y que ha entrado en la propia casa de «Senta» en forma de visión, acompañado de un poderoso rayo de luz que cae sobre «Senta» al abrirse la puerta. Naturalmente, el escenario del Liceo no posee los recursos fabulosos del de Bayreuth, donde veíamos llegar el barco del «Holandés errante» conducido por dos enormes manos que aprisionaban la quilla, para abrir después el barco como si fuera una nuez y liberar provisionalmente al capitán. Tampoco era factible, en el tercer acto, trasladarnos sucesivamente, por tres veces, del puerto a la habitación de «Senta», para darnos a entender el carácter de sueño de todo cuanto sucedía en el puerto. (En la escena final, «Senta» se arroja al mar para, un ins-

tante después, aparecer muerta, aplastada, bajo la ventana de su casa, ante la mirada atónita de «Daland», «Erik» y «Mary»: un trágico final para la locura o visión de «Senta», en la versión de Bayreuth).

A Werner M. Esser no le quedaba otro recurso que mover a los personajes del modo convencional, sin tratar de introducir la versión de Kupfer —que hubiera sido un mal plagio y sin sus medios—, aunque adoptó la idea del rayo de luz. La producción de Colonia era modesta y, sin embargo, no exenta de cierta belleza, aunque aderezada con unas proyecciones de diapositivas totalmente desafortunadas (rostros de escenas goyescas en el momento de lanzarse «Senta» al mar, por ejemplo, sin motivo aparente alguno).

En conjunto, pues, y pese a todo ello, las representaciones del **Buque fantasma** wagneriano han sido uno de los hitos más importantes de la historia reciente del Liceo y podrá recordarse como uno de los momentos más altos de la presencia wagneriana en Barcelona. Podemos felicitarnos, como en 1955, de que Bayreuth nos haya visitado de nuevo, aunque fuera en forma no oficial, y desear únicamente que algún día el nivel técnico de las instalaciones del escenario del Liceo pueden acoger producciones más completas e interesantes,

pues es éste uno de los aspectos que, pese a lo mucho que se ha avanzado en estos últimos años, no ha quedado totalmente resuelto.

Sin embargo, leyendo algunos de los comentarios que se han publicado a raíz de esta puesta en escena, será bueno recordar también que hace tres años se resolvían los problemas con cortinas, y que el futuro del Liceo se veía francamente oscuro; en el vuelco de tres temporadas (ésta es la tercera) la recuperación ha sido innegable en todos los terrenos, y en algunos francamente espectacular. Pero hay que dar tiempo al tiempo y saber esperar.

Otra cosa muy importante es también saber juzgar nuestra capacidad como ciudad, como público que paga unos espectáculos y como teatro: hay que saber dónde están nuestros límites. Tal vez no podamos aspirar a ser la mejor ciudad del mundo, con los mejores recursos operísticos del universo. Sociológicamente no nos corresponde ser Bayreuth, Viena, París y Londres en una sola pieza, y esto es algo que no deberíamos olvidar para no tener después las amargas decepciones que, a veces, tienen las personas que, saliendo de una audición discográfica perfecta (o que lo parece), ven magnificadas las inevitables deficiencias de una puesta en escena, lo que ocurre en todas las partes del mundo.

«AIDA»

Por Alberto Vilardell

La popular obra de Verdi, que tiene el record absoluto de representaciones en nuestro Teatro y que han sido protagonizada en nuestra ciudad por las más importantes figuras de la lírica, ha subido una vez más al escenario.

Es una obra que exige el máximo de todos los intérpretes, y, a la vista de anteriores actuaciones de la orquesta, y sobre todo del coro, así como del «cast» inicialmente previsto, era de esperar una función del más alto nivel, máxime cuando era la primera vez que se hacía desde que dirige los destinos del Liceo el Consorcio, que tanto ha hecho para incrementar el nivel de las óperas programadas. Sin embargo, la realidad ha sido distinta, por conjuntarse una serie de factores que dieron como consecuencia un nivel inferior al deseado; la parte más negativa estuvo a cargo de la dirección orquestal de Carlo Franci, que no sólo no supo sacar el máximo

rendimiento del estado actual de los músicos, sino que la llevó a uno de los menos agraciados días de la historia del Consorcio; su dirección fue superficial, poco atenta a la orquesta, en un intento de dirigir a los protagonistas en el escenario, que dio lugar a bastantes faltas de sincronización entre ambos elementos del espectáculo, lo que alcanzó su punto más evidente en la escena triunfal del segundo acto; quede claro que no fue solamente en este acto, ya que desde los primeros compases de la introducción se percibió poca nitidez en la cuerda, o la mencionada falta de sincronización en las escenas de conjunto.

Otro aspecto también negativo fueron los decorados, el vestuario y la dirección escénica; los primeros, de Antonio Mastromattei, Sormani (Milán), nos parecieron pobres de ideas, por la utilización de una serie de escaleras y estrados que, amén de dificultar el desarrollo de la escena, no aportaban nada a su composición, y que tuvo su remate final en el último cuadro, con una triste madera que hacía de losa. Respecto al vestuario del Teatro Alla Scala, me pareció poco adecuado, sobre todo el de «Aida», excesivamente negro; el de «Amneris», vulgar, y los de «Radamés» y «Amonasro», poco convincentes. Mucho mejor estaba el de los dos bajos y el del coro. Respecto a la dirección escénica, me pareció prácticamente inexistente, con un mal juego de luces (¡qué poca luz había en la escena triunfal!), y ello fue evidente a lo largo de toda la representación, pero de forma más ostensible en la repetida escena triunfal, caballo de batalla de los

Don Taddeo in Barcellona

grandes directores, donde el desfile estuvo rayando en el ridículo, y alguno de los protagonistas quedó mezclado entre los soldados, sobre todo el primer día, sin saber muy bien a dónde ir.

Protagonista importante de la obra es el coro, del que se esperaba una gran actuación, visto su magnífico rendimiento en *El Buque Fantasma*, pero aunque su nivel fue interesante (como, por ejemplo, el coro del segundo acto, primer cuadro, o del cuarto acto, cuadro primero), fruto del trabajo realizado estos últimos años y del esfuerzo de los rectores del Teatro, su actuación estuvo MARCADA y perjudicada por la dirección de Carlo Franci al frente del espectáculo.

FOTOS: BOFILL.



Natalia Troitskaya y Simón Estés, en «Aida».

Dentro del cuadro de intérpretes, la nota más positiva la dio Simón Estes, que con su bella voz, depurada técnica y estudiado fraseo dio vida al personaje de «Amonasro»; su punto débil estuvo en una cierta falta de fuerza, que hizo que su versión estuviera musicalmente perfecta, pero estilísticamente poco verdiana, sin esa intensidad y esa fiereza que exige el compositor para sus barítonos. Con todo, su actuación, sin alcanzar el gran nivel de su «Holandés errante», personaje más introvertido, tuvo la calidad, necesaria. Uno de los puntos débiles de la representación fue el «Radamés» de Carlo Cossutta; que el personaje es difícil desde el punto de vista vocal no hay duda; que, como se ha dicho, es una obra que necesita cuatro tenores, uno para cada acto, también es, al menos parcialmente cierto; pero el cantante, evidenciando una línea muy correcta de canto, y en bastantes momentos un depurado fraseo, no puede hoy responder a las exigencias vocales de la partitura, quedando patentes sus dificultades en el registro agudo, que si bien pasó con dignidad su «Celeste Aida», ya, a partir del terceto siguiente, y el cuadro del templo que cierra el primer acto, corroboró sus dificultades, dejándose oír poco en el segundo acto, en los concertantes, con alteraciones y portamentos en los tercero y cuarto, sobre todo en los momentos de tirantez.

Tampoco Elena Obraztsova está en

su mejor momento, y tal como ya ocurrió en *Carmen*; su voz ha perdido fuerza e intensidad, aquella rotundidad que hacía deleitarnos, y que le permitía en todos los registros mostrar su bella voz; le queda, eso sí, la inteligencia, el estilo y la belleza de la voz en el registro central y en los graves; estuvo sólo correcta en el primer acto, algo mejor en el segundo, pero reservándose para llegar al cuarto, donde alcanzó momentos brillantes en el dúo con «Radamés», para llegar al final de la escena bastante más apagada. Natalia Troitskaya, que incorporaba el difícil papel de «Aida», evidenció mejoras de su actuación anterior, y ello fue más evidente en los momentos de mayor efusión lírica, como en «O Patria mia», sobre todo el primer día, cantando con mucha línea y pureza vocal; pero «Aida» es algo más, tiene la fuerza y la intensidad de las sopranos de mayor cuerpo vocal, y en las escenas de mayor dramatismo, o en los registros graves quedó deslucida su actuación, todo ello acompañado de una mala dicción y una escena poco hábil.

Una de las partes más positivas fue la incorporación de Bonaldo Giaiotti en el papel de «Ramfis», y el gran bajo dio color, fuerza y visión a su personaje, a pesar de que su situación escénica no era la más apropiada para colocar la voz, siendo su punto cumbre las impecaciones del cuarto acto, siempre algo deslucidas y que esta vez constituyeron una lección. Junto a él, Luigi Roni, que dio al

personaje real toda la majestuosidad y el empuje vocal, requerido; muy correcta, la actuación de Cecilia Fondevila en la «sacerdotisa», en uno de sus mejores días, y menos que discreto, el «mensajero» de Conrad Gaspá.

Uno de los problemas que el Consorcio aún no ha podido resolver —supongo que por la falta de medios—, es el del cuerpo de baile, que en *Aida* tiene un importante papel; se solventó el tema con una coreografía de Mario Pistoni, interesante en el primer acto, de floja calidad en el segundo, y que hace preguntarnos si compensaba el coste de traer unos artistas italianos que, si bien algunos, como la protagonista, tenían una cierta calidad, otros no justificaban su contratación.

En resumen, una representación que queda por debajo del promedio de calidad presentado por el actual Consorcio.

Quiero hacer especial hincapié sobre un aspecto que creo que falla en el Liceo: su política informativa. Se cambian muchos cantantes sin que se avise (salvo en los carteles) y sin que se justifiquen las motivaciones de estos cambios, algunos de los cuales, como el de Simón Estés, previsto para los cuatro «Amonasro», por Joan Pons, resulta extraño. Entiendo que, por respeto al público, antes de entrar, al menos, éste debería ser informado ostensiblemente, en general y a través de la prensa si es posible, para que cada espectador pudiera tomar su decisión respecto al espectáculo.

Amigos de la Opera de Sabadell

LA TENACIDAD PUESTA EN SOLFA

Por Xose Aviñoa

El 3 de noviembre pasado, el teatro de la Farándula de Sabadell volvió a abrir las puertas al espectáculo operístico, continuando con el ciclo previsto por los organizadores, y que permitirá dentro de unas semanas ofrecer un espectáculo de excepción, *Lucia di Lammermmor*, que contará, con un reparto extraordinario y enormemente sugestivo.

Efectivamente, según nos contaba la presidenta de la entidad y alma de los ciclos, Mirna Lacambra, el concurso de canto «Francesc Viñas» de esta

temporada había incluido un premio destinado a aquellos cantantes que tuvieran en repertorio los principales papeles de esta ópera donizettiana; los premiados, a parte de los trofeos habituales, intervirían en la función de Sabadell. Habida cuenta la calidad de los participantes en dicho premio, es de esperar una *Lucia* muy LUCIDA.

Asistimos a la Farándula para volver a encontrarnos con *L'elisir d'amore*, que se había presentado con éxito sobrado en la temporada del Grec-'83 del verano pasado, de la que dábamos cuenta en el número de RITMO del mes de septiembre. Nos interesaba en particular el resultado que podía dar una ópera cuyos escenarios habían sido proyectados para un espacio abierto y, además, evidentemente, para revivir los buenos momentos que nos ofrecieron María Angels Peters y Carlos Chausson. Respecto a lo primero, quedamos gratamente sorprendidos de las posibilidades del escenario de pueblo italiano

Don Taddeo in Barcellona



Carlos Chausson.

de los años treinta ideado por Marcelo Grande. Si bien se hubo de recurrir a una cierta amputación, la escenografía volvió a crear el ambiente sugestivo y rural en el que se desarrolla el idilio de «Nemorino» y «Adina».

Por lo que se refiere al aspecto vocal, nuestra decepción fue en aumento desde el instante en que se nos comunicó que María Angels Peters había sido sustituida por razones inexplicadas, pero que a todos se nos hicieron pronto transparentes: la cantante valenciana había de intervenir en el *Falstaff* liceístico y no podía doblarse por razones de contrato. El resultado fue de lo más desalentador. No podemos negar que la sustituta, Milena dal Piva (conocida cantante en los círculos liceísticos por su intervención en *I puritani* y *Rigoletto*, ganándose el favor del público tras sustituir a Maddalena Bonifacio) hizo profesionalmente todo lo que una experimentada puede dar de sí tras un repentino cambio; los momentos cantables los resolvió con cierta ejemplaridad, pero los recitativos abundaron en lagunas y cambios imprevistos, que otorgaban una cierta dosis de inseguridad al resto de los cantantes, sobre todo al ya de por sí inseguro «Nemorino». Carlos Chausson nos volvió a obsequiar con una intervención magistral, que elevó el nivel general de los demás intérpretes, llevándose la ovación más considerable en su papel de «Dulcamara», que lega al pueblo en una moto-side-car y engatusa con gran facilidad y encanto a los pueblerinos con ayuda del ingenioso «Moretto», interpretado por Miquel Gelabert, que, saliendo de lo establecido, se atrevió a decorar su exiguo papel con artes de magia.

Manel Garrido continuaba ofreciendo un «Belcore» desangelado, mediocre vocalmente e interpretativamente. Francesca Roig lució en su papel de «Giannetta», del que hizo una gran representación, mientras que Santiago Sánchez, «Nemorino», acusó en demasía las indecisiones de su papel y de su propio

carácter, aumentadas por la situación inesperada que suponía cantar junto a Milena dal Piva.

Sin duda, lo que más acentuó el carácter de improvisación del espectáculo fue la dirección orquestal, a cargo de Javier Pérez Batista, que no supo hacer cantar y llevar los tiempos de acuerdo con las circunstancias y las características de una representación en vivo y con una cierta dosis de imaginación; tanto es así, que el número final

se vio súbitamente recortado, sin que cantantes y profesores de orquesta supieran recuperar el hilo del discurso musical. Lo más positivo de todo ello, fue, sin lugar a dudas, el hecho de que la asociación de Amigos de la Opera, de Sabadell, continúe con su tenacidad, difundiendo un género vivo que muestra precisamente su vivacidad en este tipo de intervenciones, que, en cualquier caso, dejan siempre un buen sabor de boca.

Temporada de Pro Música

Los aficionados a la música sinfónica cuentan, año tras año, con diversas temporadas de conciertos que han ido sedimentando determinados gustos y acrecentando la afición por la música en vivo en unos momentos en que los más conspicuos pensadores sobre la sociología de la música empiezan a cuestionarse el mérito de tales espectáculos en un universo sonoro en el que, para bien o para mal, el porcentaje más alto de mensajes musicales se reciben enlatados.

Si por un lado estos pensadores aciertan al considerar más normal estadísticamente la música en disco, «cassette» o medios audiovisuales, también es cierto que tales medios de aproximación al fenómeno musical han acentuado el gusto por lo más granado de la interpretación internacional. Ello quiere decir que en algunos círculos de aficionados se menosprecian —no sin cierta razón— las interpretaciones mediocres en vivo, puesto que si bien sirven de ejemplo de cómo no se ha de tocar, acaban por cansar. De ello tenemos buenos ejemplos entre las instituciones sinfónicas de nuestra ciudad.

Pero también es cierto que tal situación ha encendido un más vivo interés por las temporadas que, año tras año, viene sirviendo el Patronato Pro Música barcelonés, a la dirección del cual continúa el insigne mecenas catalán Luis Portabella, gerente asimismo del Consorcio del Gran Teatre del Liceu. En dichas temporadas, y a unos precios inevitablemente exorbitados (¿para cuándo las necesarias subvenciones de que gozan entidades similares de la capital de España?) se puede asistir a conciertos que reúnen las figuras solistas y los conjuntos más prestigiosos del momento internacional. Tal es la tónica en las últimas temporadas, sobre todo en la pasada, que contaba además con la efemérides del XXV aniversario.

En el capítulo de solistas de talla internacional, la presente temporada de Pro Música tiene previsto presentar a Montserrat Caballé y Agnes Baltsa en el *Stabat Mater* de Pergolesi; a Margaret Price y Geoffrey Parsons (*Lieder* de Brahms, Strauss y Mahler), a Pilar Lorengar y Miguel Zanetti, en obras de Schubert, Brahms y Granados; a los pianistas Dimitri Aleseev (en obras de Brahms, Schumann y Chopin), Murray Perahia, Dmitri Sgouros, Peter Roessl, Martha Argerich (*Concierto en Sol* de Ravel) y John Gibbons (*Concierto núm. 24* de Mozart); a las violinistas Silvia Marcovici y Iona Brown y al violoncelista catalán Lluís Claret.

Nos visitarán además insignes formaciones orquestales, como Pro Arte Strings Quartet, la Orquesta de la Radio de Frankfurt, dirigida por Elisha Inbal; la Scottish Chamber Orchestra, dirigida por Ralf Weikert; la Gewandhausorchester, de Leipzig, dirigida por Kurt Masur; la Orquesta de Cámara «Franz Liszt», la Filarmónica de Moscú, dirigida por Dimitri Kitaienko; la English Chamber Orchestra, dirigida por Jeffrey Tate; la Orquesta de Cámara Noruega, la Orquesta del Siglo XVIII, dirigida por Franz Bruggen, y la Orquesta de la Radio de Berlín, dirigida por Ricardo Chailly.

La programación es muy variada, poniendo especial énfasis en el repertorio grande, como es habitual en las temporadas de esta entidad: *Concierto núm. 3* de Rachmaninov, *Concierto para violín y orquesta* de Stravinsky, *Sinfonía núm. 5* de Mahler, *Concierto núm. 2* de Prokofiev *Muerte y Transfiguración*, de Strauss; *Sinfonía núm. 2* de Brahms, *La Creación*, de Haydn, y *Elias*, de Mendelssohn, o la *Sinfonía núm. 7* de Bruckner. Bellos ejemplos del repertorio anterior serán ofrecidos por la Scottish Chamber Orchestra, con el *Stabat Mater* de Pergolesi; por Hesperion XX, que ofrecerá una antología de la música del Renacimiento en la corte de Nápoles; por la Orquesta de Cámara Noruega, que volverá sobre las *Quattro stagioni* vivaldianas, o la Orquesta del Siglo XVIII, que nos recordará a Haydn y Mozart.

En conjunto, pues, una temporada atractiva, quizás sin extraordinarias intervenciones, lo que fue la nota predominante en las últimas temporadas, pero, en cualquier caso, buen ejemplo de labor bien hecha y que dignifica el ambiente musical barcelonés.—X.A.

Cartelera

ESPAÑA

GRAN TEATRO DEL LICEO (Barcelona)

2, 5 y 8 de febrero.— Puccini: **Turandot**. Marton, Giacomini, Vernet Moore, Vinco, Serra, Ruiz, de Palma, Esteve. Vestuario, Fiore (Milán), Decorados, Carlo Nicolai Orlandi. Escena, Madau-Díaz. Director, Roberto Abbado.

13, 16 y 19 de febrero.— Beethoven: **Fidelio**. Marton, Neumann, Nimsgern, Ridderbusch, Brachet, Kiss, Finke. Producción, Opera de Zurich. Escena, Drese. Director, Ferdinand Leitner.

23, 26 y 28 de febrero.— Mozart: **El rapto de serrallo**. Moll, Ott, Lindsley, González, Gahmlich, Christian. Escena, Patané. Director, Leopold Hager.

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA (Teatro Real, de Madrid)

Abono A

24, 25 y 26 de febrero.— Roig Francolí: **Vita nuova** (estreno, encargo de la ONE). Nielsen: **Sinfonía núm. 5, Op. 50**. Coro Nacional de España. Director, Manuel Galduf.

Abono B

3, 4 y 5 de febrero.— Brahms: **Variaciones sobre un tema de Haydn. Canto de las parcas, Op. 17. Canto de las parcas, Op. 89. Sinfonía núm. 1 en Do menor, Op. 68**. Coro Nacional de España. Director, Peter Maag.

17, 18 y 19 de febrero.— Mozart: **Vísperas solemnes de confesor. Réquiem en Re menor**. Orfeón Donostiarra. Director, López Cobos.

Abono libre

10, 11 y 12 de febrero.— Haydn: **Sinfonía concertante en Si bemol mayor**. José Luis Turina: **Pentimento** (estreno encargo de la ONE). Berlioz: **Harold en Italia**. Westermeier (viola), Tudela (oboe), Rodilla (fagot), Víctor

Martín (violín), Quintanilla (violoncelo). Director, López Cobos.

CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y POLIFONIA (Teatro Real, de Madrid)

Abono C. Recitales:

28 de febrero.— Programa a determinar. Diego Blanco (guitarra).

Abono D. Música de cámara:

21 de febrero.— Obras de Haendel, Haydn y Mozart. Tsutsumi (violoncelo). Orquesta de Cámara Española. Concertino-director, Víctor Martín.

Abono E. Polifonía:

7 de febrero.— La generación del 27. Obras de Bacarisse, Rodolfo Halffter y Bautista. Coral Salvé de Laredo. Director, José Luis Ocejo.

14 de febrero.— Obras de Comes y Cabanilles. Orfeón Universitario de Valencia. Director, Eduardo Cifré.

ORQUESTA SINFONICA Y CORO DE RTVE (Teatro Real, de Madrid)

2 y 3 de febrero.— Obra encargo de RNE. Chopín: **Concierto núm. 1 en Mi menor, para piano y orquesta**. Debussy: **Tres imágenes**. Enrique Pérez de Guzmán (piano). Director, García Navarro.

9 y 10 de febrero.— F. Cano: **Dionisiaco**. Beethoven: **Concierto núm. 5 «Emperador»**. Alban Berg: **Suite Lírica**. Richard Strauss: **Suite de «El Caballero de la Rosa»**. José Francisco Alonso (piano). Director, Odón Alonso.

16 y 17 de febrero.— Wagner: **Lohengrin** (versión de concierto). Solistas sin determinar. Coro de la RTVE. Director, Franz-Paul Decker.

23 y 24 de febrero.— Rodríguez Albert: **Música para un homenaje**. Mozart: **Concierto núm. 24, KV 491, para piano y orquesta**. Chai-kovsky: **Sinfonía núm. 4**. Alicia de Larrocha (piano). Director, Gómez Martínez.

ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA (Palau de la Música Catalana)

4 y 5 de febrero.— Brahms: **Concierto núm. 2 para piano y orquesta**. Max Reger: **Variaciones sobre un tema de Mozart**. Carme Vilá (piano). Director, Salvador Mas.

11 y 12 de febrero.— Beethoven: **Obertura Coriolano. Concierto para violín y orquesta. Sinfonía núm. 6 «Pastoral»**. Utto Ughi (violín). Director, Eric Bergel.

18 y 19 de febrero.— Schubert: **Sinfonía núm. 8 «Incompleta»**. Bartók: **El castillo de Barbazul**. Klara Takacs (mezzo), Kolots Kovats (barítono). Director, Zoltán Peskó.

25 y 26 de febrero.— Couperin-Milhaud: **Obertura y Allegro**. Telemann: **Sonata**. Hummel: **Concierto para trompeta y orquesta**. Prokofiev: **Alexander Nevsky**. André Bernard (trompeta), Rosa María Ysás (mezzo). Orfeón Pamplonés. Director, Albert Argudo.

PATRONATO PRO MUSICA (Palau de la Música Catalana)

6 de febrero.— Pergolesi: **Stabat Mater**. Caballé (soprano), Baltsa (mezzo). Scottish Chamber Orchestra. Director, Ralf Weikert.

9 de febrero.— Brahms: **Siete piezas, Op. 116**. Schumann: **Papillons**. Chopín: **Catorces Valses**. Dimitri Alexseev (piano).

14 de febrero.— Obras de Schubert, Brahms y Granados. Lorengar (soprano), Zannetti (piano).

14 de febrero.— Obras de Schubert, Brahms y Granados. Lorengar (soprano), Zannetti (piano).

29 de febrero.— Bach: **Partita en Sol mayor**. Mozart: **Sonata en Re mayor, K. 576**. Mendelssohn: **Variations Serieuses**. Schumann: **Fantasia**. Perahia (piano).

ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS

1, 2 y 3 de febrero.— M. Llado: **Preludio de Gloria** (estreno, Premio del Concurso de Composición «Orquesta Sinfónica de Asturias»). M. Martínez: **Concierto para clave en Do mayor** (estreno). Mozart: **Sinfonía núm. 34**. Pablo Cano (clave). Coro de

la Federación Asturiana de Masas Corales. Director, Víctor Pablo Pérez. Oviedo (1 de febrero), Langreo (2 de febrero), Avilés (3 de febrero).

15, 16 y 17 de febrero.— Hoffmeister: **Concierto para contrabajo y orquesta núm. 1**. Beethoven: **Sinfonía núm. 1**. Ryszard Kukielka (contrabajo). Director, Tadeusz Chachaj. Oviedo (15 de febrero), Langreo (16 de febrero), Gijón (17 de febrero).

29 de febrero.— Dieguez: **Obra encargo de la Orquesta Sinfónica de Asturias** (estreno). Poulenc: **Concierto para piano y orquesta**. Prokofiev: **Hogueras de invierno, Op. 122**. Fernández Iglesias (piano), Alvarez del Valle (narradora). Escolanía del Real Sitio de Covadonga. Director, Víctor Pablo Pérez. Oviedo.

SOCIEDAD FILARMONICA DE LAS PALMAS

9 de febrero.— Obras de Haendel, Boccherini, Locatelli, Rameau, Vivaldi y Mendelssohn. Orquesta de Cámara de la Filarmónica de Varsovia. Director, Karol Teutsch.

ORQUESTA BETICA FILARMONICA (Sevilla)

10 de febrero.— Cimarosa: **Obertura de «El matrimonio secreto»**. Hoffmeister: **Concierto para flauta y orquesta**. Palau: **Divertimento para orquesta**. Ravel: **Ma Mère l'Oye**. Vicente Martínez (flauta). Director, José Alama. Conservatorio Superior de Música.

24 de febrero.— Coria: **Ancora una volta. Rodrigo: Concierto de Aranjuez**. De la Vega: **Tres piezas populares españolas**. Prokofiev: **Sinfonía núm. 7**. Deborah Marjotti (guitarra), Joaquín Alda (contrabajo). Director, Luis Izquierdo. Teatro Lope de Vega.

TEATRO DE LA ZARZUELA (Madrid)

Febrero.— Amadeo Vives: **La Villana**.

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID (Teatro Real)

6 y 8 de febrero.— Orquesta de Cámara de la Filarmónica de Varsovia.

ASOCIACION ESPAÑOLA DE MUSICA DE CAMARA (Escuela Superior de Canto, de Madrid)

13 de febrero.— Obras de Mendelssohn, Turina y Brahms. Casaux-Francesc, J. M. Romani.

27 de febrero.— Obras de Chostakovich y Dvorak. Quinteto Español.

FONOTECA DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE (Madrid)

Audiciones comentadas

Músicas del siglo XX. Selección y comentarios: Llorenç Barber.

16 de febrero.— El nacimiento de la modernidad. Los heroicos años 20.

23 de febrero.— El estilo internacional. Los serialistas años 50; los aleatorios años 60.

1 de marzo.— Postmodernos y tardomodernos: el hoy sonoro.

CENTRO DE DIFUSION DE LA MUSICA CONTEMPORANEA (Teatro Real, de Madrid)

Conciertos:

15 de febrero.— Roberto Gerhard: **Hymnody. Concert for Eight. Libra. Nonet. Leo.** The London Sinfonietta. Director, Oliver Knussen.

Conferencias:

1 de febrero.— **Sobre Anton Webern II.** Por José Luis Temes.

8 de febrero.— **Sobre Anton Webern III.** Por José Luis Temes.

29 de febrero.— **Erik Satie, del simbolismo al «dadá».** Por Juan Manuel Bonet.

CANTAR Y TAÑER (Madrid)

Primera decena de febrero.— Obras de Mozart, Bach,

Stravinsky y Sarasate. Uto Ughi (violín), Pier Narciso Masi (piano).

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA DE BADAJOZ

Febrero.— Obras de Schubert, Mozart, Brahms, Listz y Chopín. Miguel Farré (piano).

SOCIEDAD MUSICAL INSTRUCTIVA «SANTA CECILIA» (Cullera)

12 de febrero.— Chaikovsky: **Marcha Eslava.** Lencen: **Mannhatan Sinfonía.** Chaikovsky: **Sinfonía núm. 6 en Si menor «Patética».** Maestro-Director, Vicente Sanchis Sanz.

26 de febrero.— Homenaje al pasodoble. Fernández: **Valencia Fruits.** Villar: **Juanita Castelló.** Asins Arbó: **El Micalet.** Villar: **Amparo Clar.** Canet Todolí: **Lusica Montreal.** Cerveró Alemany: **Torre de Muza.** Villar: **Mateo Donet.** Taléns: **Tercio de quites.** Schubert: **Sinfonía incompleta. Cinco minutos con Cole Porter.** Williams: **La Guerra de las Galaxias.** Serrano: **Himno regional.** Maestro-Director, Luis Sanjaime Meseguer.

CONSERVATORIO SUPERIOR MUNICIPAL DE BARCELONA

19 de enero.— Bach: **Suite núm. 2 para laúd.** Sor: **Sonata Op. 14 «Gran Solo».** Ponce: **Tema variado y final.** Mompou: **Preludio, Coral y Muñeira.** Albéniz: **Cataluña, Sevilla.** Manuel Gonzalez (guitarra).

26 de enero.— Fauré: **Dolly, Op. 56.** Debussy: **Petite Suite.** Satie: **Tres fragmentos en forma de pera.** Ravel: **Ma mère l'Oye.** Poulenc: **Sonata.** Carme Cesena y Judit Cuixart (piano a cuatro manos).

2 de febrero.— Haydn: **Cuatro «lieder».** Schumann: **Piezas de fantasía.** Homs: **Ocells' perduts.** Weber: **Dos arias de «El murciélado».** Schubert: **El pastor en el cerro.** Regueiro (soprano). Peraire (clarinete). Rachmains (piano).

9 de febrero.— Beethoven: **Sonata Op. 22 en Si bemol**

mayor. Chopín: **Barcarola en Fa sostenido mayor.** Listz: **Sonata en Si menor.** Peter Bradley (piano).

16 de febrero.— Mendelssohn: **Sonata.** Brahms: **Sonata, Op. 120 núm. 2.** Tomasi: **Nocturno.** Loycheur: **Volière.** Lavagne: **Narbadah.** Beauchamp: **Espiéglerie.** Milhaud: **Caprice.** Jolivet: **Meditation.** Stekel: **Polichinela.** Juli Panyella (clarinete), Cristina Navajas (piano).

23 de febrero.— Monodia renacentista y barroca. Xavier Torra (contratenor), Lluís Gasser (laúd y viola da braccio).

CONSULTA

MAS INFORMACION SOBRE BJOERLING

Con referencia a la contestación al Señor H. Henrysson de Suecia, acerca del tenor Bjoerling, publicado en su número de febrero de 1983, creo vale la pena aportar un par de datos.

Creo que actualmente circula en España, su **Turandot** (RCA), con Nilsson y Tebaldi. Por otra parte hacia 1960 se publicaron, también por RCA, aunque con cualidades deficientes, varios de los grandes discos del tenor sueco. Los cito a continuación someramente y con riesgo de dejarme alguno: **Aida** (con Milanov y Perlea). RCA.

Trovador (con Milanov, Warren y Cellini) RCA.

Rigoletto (con Peter, Merrill y Perlea) RCA.

Manon Lescaut (con Albanese y Perlea) RCA.

Payasos (con De los Angeles y Cellini). RCA y HMV.

Cavalleria (con Milanov y Cellini) RCA y HMV.

Me interesaría contactar con el citado señor Henrysson, para poder tener información de Bjoerling. No solo me interesa el tema discográfico, sino también el biográfico.—**S. COLL MONEGAL** (c/ Buenos Aires, 60, Barcelona).

Ra. (Radio 2)

Selección de programas para el mes de enero

Día 10

12,00.— Clásicos contemporáneos. Schoenberg: **Pelleas et Melisande.** Cinco piezas para orquesta. Orquesta de la BBC. Director, Boulez.

16,00.— Grandes voces: Joan Sutherland.

21,00.— Mi vida, Richard Wagner.

Día 11

10,30.— Nuestra cultura popular. ¿Qué es el folklore?

GRABACIONES PARA CLARINETE

Ruego me indiqueis las mejores versiones que se han grabado en disco de las dos **Sonatas para clarinete y piano, Op. 120**, de Brahms, así como de su **Trío para piano, violonchelo y clarinete, Op. 114.**

También quisiera saber qué obras se encuentran disponibles en disco, tanto por la pareja de clarinetistas del Consortium Classicum, como solamente por el primer clarinetista, Dieter Klocker.—**ALVARO GARCIA ESTEFANIA** (Mondragón, Guipúzcoa).

RESPUESTA

De las dos Sonatas para clarinete, de Brahms no hay en España más grabación que la de Karl Leister y Jörg Demus, incluida en el álbum de la «Edición Brahms», vol. 3 (D.G. 27 40 277, 15 discos). Mejor versión aún es la de Gervase De Peyer y Daniel Barenboim (EMI, no en España).

Del Trío con clarinete, sólo hay así mismo la interpretación de Karl Leister, Otomar Borwitzky y Tomás Vassary, incluida en el citado álbum. En el extranjero puede encontrarse un disco suelto de esta versión, así como la de George Pieter-son con miembros del Trío Beaux Arts (Philips).

Que sepamos, una vez descatalogados los discos de la firma Basf, que se editaron en nuestro país, en los que intervenía el clarinetista Dieter Klocker, ya no hay de estos intérpretes ni una sola grabación.—A.C.

19,00.— Miércoles musicales. Trasmisión desde el Palau de la Música Catalana. Música para flauta y clave de los siglos XVII y XVIII.

20,30.— Músicos españoles. José María de Usandizaga.

Día 12

10,30.— Clásicos españoles. Mompou, Guridi, Granados y Esplá.

12,00.— Nuevo concierto. Disco compacto. Schubert: **Sinfonía núm. 9**. Filarmónica de Viena. Director, Solti.

19,00.— Concierto de la Orquesta de RTVE. Trasmisión desde el Teatro Real. Szeryng, García Asensio.

Día 13

14,00.— La vida en música. Canciones de cuna.

18,50.— Concierto por la Orquesta y Coro Nacionales. Trasmisión desde el Teatro Real. Maag.

22,25.— Intercambio Internacional. Grabación ORF (Austria). Festival de Salzburgo 1983.

Día 14

8,00.— Tres solistas. Preston, André, Ricardo Vivó.

8,45.— Polifonías. Obras anónimas.

14,35.— Nuevo concierto. Disco compacto. Beethoven: **Sonata «Quasi una fantasía»**. Gilels. Bach: **Concierto para tres claves**. Pinnock, Gilbert, Mortensen. Stravinsky: **El Pájaro de Fuego**. Colin Davis. Bruch: **Concierto para violín núm. 1**. Mutter, Karajan.

Día 15

0,00.— Cultura-2. Letra de radio.

10,50.— Concierto por la Orquesta Ciudad de Barcelona. Trasmisión directa desde el Palau de la Música Catalana. Achúcarro, Sanderling.

14,00.— Iberoamérica, cinco siglos.

15,35.— Música coral. Manifestaciones corales de los indios sudamericanos.

16,00.— Los arcos. Fritz Kreisler.

Día 16

11,40.— Los otros instrumentos. Canciones folklóricas de las Islas Británicas. Alfred Deller, Mark Deller y Desmond Dupré.

12,00.— Música argumental. Berlioz: **Harold en Italia**. Mac Innes, Bernstein. **Obertura «El Corsario»**. Martinon.

19,00.— Lunes Musicales. Trasmisión directa desde el Círculo de Bellas Artes. El piano español contemporáneo a cuatro manos. Zanetti y Fernando Turina.

20,30.— Músicos españoles. Recital de piano de Gloria Emparan.

Día 17

16,00.— Grandes voces. Alfredo Kraus.

21,00.— Mi vida, Richard Wagner.

22,10.— Intercambio Internacional. Festival Internacional Beethoven de Bonn 1983. Grabación WDR (Colonia).

Día 18

10,30.— Nuestra cultura popular. El folklore infantil.

19,00.— Miércoles musicales de RNE. Trasmisión desde el Palau de la Música. Schubert: la plenitud pianística. Kuerti.

20,50.— Trasmisión desde el Teatro del Liceo. Strauss: **Ariadne auf Naxos**. Christian, Weller, Nafé, Koenig, Pabst, Caballé, Kulka.

Día 19

7,05.— Concierto barroco. Rameau: **Hipólito y Aricie**. Auger, Moser, Caley. Malgorie.

16,00.— Música y palabra. Músicas, danzas y teatro africanos.

19,20.— Concierto por la Orquesta Sinfónica de RTVE. Trasmisión desde el Teatro Real. Haselbock, Cristóbal Halfter.

Día 20

9,35.— Selecciones de Radio 2. Koechlin: **Esquisses**. Quagliata. Julio Gómez: **Suite en La**. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director, el autor.

14,00.— La vida en la música. Cantos de Boda.

18,50.— Concierto por la Orquesta Nacional. Trasmisión desde el Teatro Real. López Cobos.

Día 21

8,00.— Tres solistas. Ludwig Streicher (contrabajo), Myron Bloom (trompa), Calvo Manzano (arpa).

8,45.— Polifonías. Leonin.

17,30.— Una hora de música («als quatre vents»). Recital de flauta de Erika Sebok. Trasmisión desde el Auditorio Ramon d'Abadal.

21,00.— El flamenco en su raíz.

Día 22

10,50.— Concierto por la Orquesta Ciudad de Barcelona. Trasmisión directa desde el Palau de la Música Catalana. Alpiste, García Asensio.

14,00.— Iberoamérica, cinco siglos.

16,00.— Los arcos. Atar Arad.

18,00.— Música y palabra. Músicas religiosas del Tibet y sus textos.

Día 23

1,01.— Gregoriano.

12,00.— Música argumental. Mendelssohn: **Obertura «La gruta de Fingal»**. **Sinfonía Escocesa**. Bernstein.

19,00.— Lunes Musicales. Trasmisión desde el Círculo de Bellas Artes. El trío de cuerda contemporáneo. Trío Livschitz.

20,30.— Músicos españoles. Recital de piano de Carles Santos.

Día 24

2,00.— El concierto con solista y la sonata. Mozart: **Concierto para piano núm. 26**. Orozco, Maag. Beethoven: **Sonata para piano núm. 8**. Gilels.

12,00.— Clásicos contemporáneos. Chostakovich.

16,00.— Grandes voces. Teresa Berganza.

Día 25

1,01.— Jazz Internacional.

10,30.— Nuestra cultura popular. El rabel.

19,00.— Miércoles musicales. Trasmisión directa desde el Palau de la Música Catalana. El violoncelo del siglo XX. Cervera, García Chornet.

20,50.— Trasmisión desde el Teatro del Liceo. Gounod: **Fausto**. Kraus, Díaz, Sardinero, Gandolfi.

Día 26

1,30.— Berio: **Epifanie**. Kathy Berberian, Berio.

9,35.— Selecciones de Radio 2. Webern: **Cinco piezas para orquesta**. Boulez. Brahms: **Primera Sinfonía**. Haitink.

19,20.— Concierto por la Orquesta de la RTVE. Trasmisión desde el Teatro Real. Alcántara.

21,30.— Temas de Música. Perfiles y recuerdos, Camile Saint Saëns.

Día 27

14,00.— La vida en música. Cantos de trabajo.

19,00.— Una hora desde el Festival de Cheltenham. Schubert: **Sinfonía núm. 5**. Fricker: **Rondó para trompa y orquesta**. James, Hickox.

20,00.— Biografía de orquestas. Orquesta de la Suisse Romande.

Día 28

8,00.— Tres solistas. María Luisa Anido (guitarra), David Oistrakh (violín) Stephen Bishop (piano).

8,45.— Polifonías. Perotin.

14,35.— Nuevo concierto: disco compacto. Verdi: **Tres dúo de La Traviata**. Sutherland, Pavarotti, Bonyngé. Strauss: **Vida de héroe**. Ozawa. Vivaldi: **Conciertos para tres violines**. Zuckerman, Perlman, Stern. Meh-ta. Stravinsky: **Petruchka**. Ab-bado.

Día 29

8,00.— Música de Richard Strauss.

10,50.— Concierto por la Orquesta Nacional de España. Trasmisión directa desde el Palau de la Música Catalana. García Navarro.

15,35.— Música coral. Expresión coral en Nigeria y África Central.

16,00.— Agustín León Ara, Joaquín Rodrigo.

Día 30

1,30.— Flamenco y tradiciones musicales.

19,00.— Lunes musicales. Trasmisión desde el Teatro Real. Cincuenta años de Leonardo Balada.

20,30.— Músicos españoles. Recital de clave de Pablo Cano.

Día 31

16,00.— Grandes voces. Pilar Lorengar.

19,00.— Opera breve.

21,00.— Temas de música. Perfiles y recuerdos, Camile Saint Saëns.

COMENTARIOS

Nuevos programas en Radio 2

Con 1984 se inauguran en Radio 2, de Radio Nacional una serie de nuevos espacios. Los lunes, a las 10,30 se presenta «Clásicos españoles», un programa de Jaime Nogales que también se emite los martes, jueves y viernes a la misma hora. También los lunes, pero a las 12,00 comienza «Música argumental», de Félix Palomero, programa que se emite igualmente los miércoles y viernes a la misma hora. Los martes a las 0,00 la programación del día es inaugurada con «Debate», de Manuel García Ortiz, completándose las novedades del día con «Clásicos contemporáneos», de Pérez Adrián, programado para las 12,00. Los miércoles a las 10,30, «Nueva cultura popular», de Cristina Argenta, es la única novedad del día. «La vida en música», de Sofía Noel es el nuevo programa que se emite a las 14,00 horas de los viernes y «El caminante», de Simón Suárez, a las 16,00 horas, ocupa la otra novedad del viernes. Los sábados a hora temprana (las 8,45) Francisco José Lara comienza una nueva emisión titulada «Polifonías», y a las 14,35, José Manuel Berea lo hace con «Nuevo Concierto», dedicado al disco compacto. Los domingos, la nueva programación contiene el «Concierto amable», de José María Morales, a las 13,30 y un programa estrella, «Iberoamérica, cinco siglos», de Daniel Stéfani. «Los arcos», de Pablo Riviere a las 16,00 es la otra novedad significativa de los domingos.

Programas que desaparecen

A parte de los que han sido sustituidos por nuevos espacios en Radio 2, hemos de señalar dos programas que fueron destacados en nuestra programación del número de RITMO del mes de noviembre y que ahora han desaparecido. Se trata de «Nexus», de Intercontinental F.M. y «Glissando», de Radio El País. Ambos se emitían en radios privadas y por ello es de lamentar que los aficionados vean reducidas sus capacidades de elección, prácticamente, a la radio estatal y a la Cadena Ser. Tanto «Nexus», como «Glissando» tenían el suficiente interés como para continuar en antena y, por eso, y porque se trata de emisoras de carácter privado y comercial, animamos a todas ellas a que incluyan en su programación este tipo de espacios, o, por lo menos, que no reduzcan los que ya tienen.

MINISTERIO DE CULTURA

UN AÑO DE GESTION

MINISTERIO DE CULTURA: UN AÑO DE GESTION

Con este título, el Ministerio de Cultura ha publicado un folleto en el que pormenoriza sus realizaciones a lo largo del año de gestión socialista. En lo que se refiere a la música, el Ministerio de Cultura, a través de la Dirección General de Música y Teatro cita, entre otras acciones culturales, las siguientes: nuevos estatutos para el Ballet y los Teatros Nacionales, creación de los Consejos de Música y Teatro, creación del Centro de Difusión de la Música Contemporánea, Premios Nacionales de Música a Ernesto Halffter y Eduardo del Pueyo, actuación de la Orquesta y Coro Nacionales en las Naciones Unidas y XXII Semana de Música Religiosa de Cuenca, y los nombramientos siguientes: directora de los Ballets Nacionales, María de Avila; director musical del Teatro de la Zarzuela, Benito Lauret; director titular de la Orquesta y Coro Nacionales, Jesús López Cobos; director del Centro Nacional de Difusión de la Música Contemporánea, Luis de Pablo.

En cuanto a la parte musical de la Dirección General del Libro y Bibliotecas, extrañamente el folleto del Ministerio de Cultura no se refiere a ninguna acción en este campo y, sin embargo, las ha habido. Por ejemplo, la organización del Seminario de la Edición Sonora y las Fonotecas, Los Premios Nacionales a Empresas Fonográficas y Editoras Musicales y la creación de algunas fonotecas.

DONATIVO DE JUANA ESPINOS A LA BIBLIOTECA MUSICAL DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID

Con destino a sus fondos de consulta e investigación, la ex-directora de la Biblioteca Musical, miembro del Instituto de Estudios Madrileños y titular de la Sección de Música del diario **Madrid**, hasta su desaparición, Juana Espinós Orlando, ha donado a dicha institución cultural de la Villa, la colección de las críticas musicales aparecidas en dicho diario a lo largo de los últimos veintiséis años de vida de la mencionada publicación independiente.

Dichos trabajos, que comprenden, no sólo la crítica diaria, sino también reportajes, entrevistas, crónicas de Festivales de España —Granada, Santander, Sevilla, La Coruña, Barcelona, Cuenca, Toledo, etc.— profusamente ilustrados, están reunidos en cinco grandes volúmenes.

La entrega de dicho donativo fue hecha al Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, Ramón Herrero, quien se mostró muy agradecido en nombre de la Corporación, felicitando a la encargada del Servicio, Pilar Redondo Salinas por la inestimable labor que viene realizando en dicho Centro, actualmente.

DOS NUEVAS EDITORAS DISCOGRAFICAS

Unión de Musics y Linterna Musica son dos editoras discográficas de reciente aparición. La primera de ellas, se encuadra dentro de la asociación del mismo nombre, cuya sede se encuentra en Mallorca. Está dedicada preferentemente a la edición de discos de compositores mallorquines, con intérpretes también de las Islas Baleares. Hasta el momento han editado tres discos, y otros en colaboración con diversas entidades. Linterna Música es un sello especializado en música contemporánea y jazz y, hasta el momento, tiene tres discos en el mercado y varios más en preparación. Su sede está en Madrid.



Dólores Cava y López de Saá, con un campesino centenario tadjikistaní.

UNA EMBAJADA MUSICAL AL LEJANO TADZHIKISTAN

La soprano Dolores Cava y el pianista y compositor Emilio López de Saá, han efectuado una gira de conciertos por la Unión Soviética, presentando un programa de canciones barrocas —tonadillas goyescas— y «lieder» sobre versos de grandes poetas españoles, a los que ha puesto música el propio López de Saá.

Este compositor fue presentado a la Asociación de Compositores de Dushandé (República centroasiática de Tadjikistán), donde fue recibido por el Presidente de dicha Asociación, el famoso compositor soviético Saifiddinov y numerosos compositores de la república. Se entregaron, para su difusión, dieciséis partituras musicadas por López de Saá sobre temas de García Lorca, Juan Ramón, Rosalía de Castro y Becquer, recientemente editadas por la Unión Musical Española.

ESTRENOS

AGUSTIN GONZALEZ ACILU: *Pater Noster in memoriam Luis Morondo.* Agrupación Coral de Cámara de Pamplona. Director, José Luis Eslava. Festivales de Navarra, Olite, 15 agosto 1983.

DANIEL STEFANI: *Quinteto núm. 1 «Burgalés», para cuarteto de saxofonés y piano.* Humberto Quagliata (piano). Cuarteto Español de Saxofones. Director, Manuel Miján. Casa de Velázquez. Madrid, 22 de noviembre de 1983.

PAUL MERANGER: *Albeniza.* Trío Albéniz. Patio de los Arrayanes. Granada, 20 de octubre de 1983.

Grupo instrumental: Historie. Centro Cultural de la Villa de Madrid.

MANUEL GUERRERO CARABANTES: *Danza a Sarasate «El Dragón».* Guerrero Carabantes (guitarra). Caja de Ahorros de Navarra. Madrid, 8 de diciembre de 1983.

AVELINO ALONSO: *Como un rumor.* Obra encargo de la Fundación «Evaristo Valle». Grupo Quasar, Enguita y Amores (flautas), Aláez (clarinete), Menéndez (piano), Alonso, Alvarez y Cifuentes (guitarras), Hernández (voz). Fundación Museo Evaristo Valle. Gijón, 22 de octubre de 1983.

LUIS VAZQUEZ DEL FRESNO: *Audiogramas.* Patrick Gaudi (guitarra). XXXVI Festival Internacional de Música de Besançon (francia). 3 de septiembre de 1983.

CHOU WEN-CHUNG: *The willows are new.* Paulo Affondo de Moura Ferreira (piano). Sala Cecilia Meireles. Río de Janeiro (Brasil), 11 de noviembre de 1983.

GEORGES CRUMB: *Cuatro nocturnos para violín y piano.* Borries (violín). Dan (piano). Mannheim (R.F.A.), 11 de octubre de 1983.

BRIAN FERNEYHOUGH: *La Terre est un Homme*. Nueva Orquesta Filarmónica de Radio France. Director, Gelmetti. París, 16 de septiembre de 1983.

HARAD GENZMER: *Sonata para órgano núm. 2*. Hinterbeger (órgano). München (R.F.A.), 18 de septiembre de 1983.

RAMON BARCE: *Dos aforismos de Juan de Mairena*. Agrupación Coral de Cámara de Pamplona. Director, José Luis Eslava. Festivales de Navarra, Olite, 15 agosto 1983.

OLIVIER MESSIAEN: *San Francisco de Asís*. Van Dam, Eda-Pierre, Riegel. Orquesta y Coro de la Opera de París. Decoración, Crisolini-Malatesta. Director, Seiji Ozawa. Palais Garnier. París, 28 de noviembre de 1983.

MARIA TERESA PELLEGRINI: *Poema Trágico*. Inspirado en textos de García Lorca. Orquesta Ciudad de Barcelo-

na. Director, Michel Decoust. I Mostra de la Música Catalana Contemporánea. Palau de la Música Catalana. Barcelona, 30 de octubre.

CARLES GUINOVAR: *Concierto para piano y orquesta*. Carmen Doch (piano). Orquesta Ciudad de Barcelona. Director, Michel Decoust. I Mostra de Música Catalana Contemporánea. Palau de la Música. Barcelona, 30 de octubre.

XAVIER BENGUEREL: *Tempo*. Frances de Paula Soler (guitarra). Orquesta Ciudad de Barcelona. Director, Michel Decoust. I Mostra de Música Catalana Contemporánea. Palau de la Música. Barcelona, 30 de octubre.

DAVIDI PADROS: *Joh-Kyu*. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director, Michel Decoust. I Mostra de Música Catalana Contemporánea. Palau de la Música. Barcelona, 30 de octubre.

EZRA LADERMAN: *Quinta Sinfonía «Isaiah»*. Galina Vichenwskaya (canto). National Symphony Orchestra. Director, Mstislav Rostropovich. Washington (Estados Unidos).

JORDI CODINA: *Cinco piezas naif*, para flauta dulce y guitarra. Jordi Colomer (flauta dulce), Juan Furió (guitarra). Mittenwald (R.D.A.).

BENET CASABLANCAS: *Quatre fragments per a orquesta de corda*. Tallers de compositors catalans. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director, Antoni Beses. Palau de la Música. Barcelona, 10 de diciembre.

ANTONI BESSES: *Terpsicore (Sinfonía núm. 1)*. Taller de compositors catalans. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director, Antoni Beses. Palau de la Música. Barcelona, 10 de diciembre.

FALCON: *Kyros*. Orquesta y Coro Nacionales de España.

Director, Torkanowsky. Teatro Real. Madrid, 25 de noviembre.

FRAK ZAPPA: *The Perfect stranger. Naval Aviation in Art. Dupree's Paradise*. Lucia Meeuwsen (soprano). Ensemble Intercontemporaine de París. Director, Pierre Boulez. Theatre de la Ville. París, 9 de enero.

MICHELE REVERDY: *Scenic Railway*. Antoine Cure (trompeta), Pierre-Laurent Aimard (piano). Ensemble Intercontemporain. Director, Jean-Claude Penneret. Teatro Real. Madrid, 24 de enero.

JESUS VILLA ROJO: *Espirales*. Festival Nuova Consonanza. Director, Angelo Faja. Roma, 30 de noviembre de 1983.

RAMON BARCE: *Decenio*. Grupo Musica Insieme. Director, Giorgio Bernasconi. Festa dell'Unitá. Reggio Emilia (Italia), 11 de septiembre de 1983.



Cancioneros

Para el Ciclo Inicial, Medio
y 2ª Etapa de E.G.B.

MANUELA GARCIA NAVARRO

**Imprescindibles para el AREA
DE EXPRESION ARTISTICA**

Contienen una amplia y exhaustiva recopilación de canciones del Folklore Español, divididas por regiones, y a las que se añaden notas didácticas para ayudar al profesor.

Su objetivo es conservar las tradiciones y difundirlas entre el mundo infantil, resaltando su sabor popular. A cada libro le corresponde una cassette.

Sm
Ediciones
EducAR hoy

Distribuye **Cesma, S.A.** MADRID: Aguacate, 25. BARCELONA: Progreso 482-484 Badalona.

DICEN

«Sin entrar en la discutida materia música en vivo SI, música enlatada (en disco o en «cassette») NO, es indudable que no siempre nuestro ánimo se encuentra en disposición de oír música a una hora fija, en un día determinado en el que quién sabe cuáles habrán sido las fluctuaciones de nuestro humor. Y conste que me hallo, pese a mis conexiones con el mundo discográfico, entre los decididos partidarios del concierto, aunque llegue corriendo al teatro, (...) pronto me dejo ganar por el hecho maravilloso del fluir irreversible de la música. Sin embargo, hay otras musicales que piden un mayor reposo, una intimidad mayor que la derivada de la sala de conciertos».

ANDRES RUIZ TARAZONA en la presentación del disco de Carlos Palacio, *España en el corazón*, interpretado por Fernando Puchol. Real Musical, Madrid, 15 de diciembre de 1983.

«He llegado a un nivel en el que estoy al frente de primerísimas orquestas (...) uno no puede estar pensando qué les habrá dicho Solti, Kleiber o Mehta, ayer. Eso es absurdo, porque las orquestas de esta categoría y nivel profesionales lo que quieren es que tú hagas tu interpretación y que las mandes. Que llegues allí y nada de blanduras. Por supuesto, has de tener tacto y ser educado, pero sobre todo hay que mandar».

LUIS ANTONIO GARCIA NAVARRO, en *El País Semanal* del 4 de diciembre de 1983.

«Ha habido discriminación contra los hombres negros en la ópera y en la música clásica, en mi país y en todas partes. Soy actualmente el único hombre negro que canta importantes papeles en importantes óperas por todo el mundo (...) Creo que hay grupos de personas, no razas, solo grupos de personas que están bendecidos por la naturaleza o por Dios con voces muy bellas y muy especiales. Estos grupos son: negros, judíos, españoles e italianos (...) No conozco todas las respuestas a ello. Tal vez tenga algo que ver con la lengua. O quizá sea que estos cuatro grupos de personas han sufrido y este sufrimiento aporta algo especial a la voz de manera que conmueve el corazón de la gente cuando les oye cantar».

SIMON ESTES, en *La Vanguardia* del 11 de diciembre de 1983.

«En Viena tuve una insuficiencia cardíaca por unos trastornos de presión muy peligrosos y una arritmia irregular, por esto he tenido que estar casi tres semanas descansado, y solo paulatinamente me han permitido incorporarme de nuevo al trabajo y me han asegurado que no voy a tener problemas, porque esta insuficiencia no ha dejado lesión cardíaca ni coronaria, lo que es un gran regalo de Navidad».

MONTserrat CABALLE, en *La Vanguardia* del 1 de enero de 1984.



NUEVA ORQUESTA DE CAMARA «REINA SOFIA»

Se ha creado una nueva orquesta de cámara con el nombre de «Reina Sofía». Está formada por dieciséis instrumentistas de cuerda, procedentes de las orquestas Nacional, de Radiotelevisión y Sinfónica de Madrid. El presidente del patronato creado para la nueva Orquesta es Luis Blanco Soler, director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La presentación de esta agrupación será llevada a cabo próximamente por la propia Reina Sofía.

EXPOSICION DE LIBROS BRITANICOS DE MUSICA

En la Casa de Cultura de Zamora se ha abierto una exposición de libros británicos sobre música y músicos. Se trata de una importante muestra de todas las obras de este tema que se han publicado en Gran Bretaña durante los últimos años y está compuesta por trescientos títulos distribuidos en doce categorías o grupos. Los temas acerca de los que versan son de lo más variado, y van desde especialidades concretas, como la música primitiva o el jazz, a los libros de consulta. En el catálogo editado se facilitan también las direcciones de los editores británicos dedicados a la música. La exposición ha sido organizada por el British Council en colaboración con la Casa de Cultura de Zamora.



II PREMIO «MAESTRO SERRANO» DE COMPOSICION PARA BANDA SINFONICA

El Ayuntamiento de Valencia ha convocado la segunda edición del Premio Internacional «Maestro Serrano» de composición para banda sinfónica, con el fin de divulgar, fomentar y estimular la producción para ese medio. La obra premiada será obligada en el Certamen Internacional de Bandas, en su Sección Especial «A», del año 1984. El premio es de medio millón de pesetas y la duración de la obra será de quince a veinte minutos. Las obras han de presentarse por triplicado, acompañadas de un sobre con plica, y el plazo de admisión finaliza el 1 de febrero. Las bases íntegras de este concurso se pueden encontrar en la página 36 de este mismo número de RITMO.

CREACION DE LA ASSOCIACIO CATALANA D'ORGANISTES

Se ha creado muy recientemente, y por iniciativa de un grupo de organistas profesionales, aficionados y estudiantes de órgano, la Associació Catalana d'organistes. Los objetivos que esta asociación pretende son, entre otros, fomentar y lograr una mayor difusión de la música de órgano, organizando un mayor número de conciertos y cursos especializados. La secretaría de la asociación ha sido instalada provisionalmente en la calle Mallorca, 75. Barcelona-29.

ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO

Carmen, la película de Saura y Gades obtiene innumerables éxitos más allá de nuestras fronteras. En Bonn (Alemania Federal) exhibe en numerosos cines desde hace varios meses y próximamente se va a comercializar la cinta en video. La película fue, además, seleccionada por un jurado español para optar a la denominación del Oscar de Hollywood del próximo año al mejor filme extranjero. De los diez votos emitidos, **Carmen** obtuvo ocho. El Ministerio de Educación japonés también ha premiado la película con el trofeo correspondiente al mejor filme extranjero de 1983.

De la gira de conciertos por Cuba que ha realizado el guitarrista español **Francesc de Paula Soler**, el músico **Leo Bruwer** ha dicho: «*Francesc de Paula Soler es finísimo músico. Toca con pasión,*

pero sin excésos, programas rigurosos, plenos de buena música, que prefiero a los juegos malabares más conocidos como virtuosismo». Este guitarrista ha llevado a cabo, también con gran éxito, una gira europea, actuando, especialmente, en los países de Italia y Bélgica.

La Academia Española de Bellas Artes de Roma, organizó, enmarcados en la Exposición de Pintura Española Contemporánea y en colaboración con el Grupo Instrumentale Italiano, una serie de conciertos entre los que destacó el recital de la soprano española **Carmen Bustamante**, acompañada por el pianista **García Chornet**, quienes interpretaron obras de **Toldrá, Granados, Albéniz, Ernesto Halffter, Mompou, Falla y Turina**.

La pianista **Liliana Maffiotte** despliega una importante labor de difusión de la música española en Europa. Tiene en repertorio obras de Albéniz, Turina y Falla, así como de los compositores actuales, **Josep Soler, Mompou, Marco, Montsalvatge, Cervelló, y Sardá**. Últimamente ha actuado, con este programa, en importantes recitales en Munich, Copenhague, Oslo y Helsinki.



FOTO: PACO TUR.

Una escena del ensayo para el rodaje de «Carmen».

El Trío Iluro, agrupación musical catalana, realizó un concierto en el Instituto Español de Cultura, de Viena (Austria). Los componentes del Trío son **Joan Vives, Pedro Mariano y Jorge Feliú**, y su especialidad es la música medieval y renacentista. En el primer trimestre de 1984, tienen concertada una gira por diversos países del Este de Europa.

Ricardo Iznola ha sido nombrado nuevo director del programa de estudios guitarrísticos de la Universidad de Denver. El pasado 8 de noviembre, **Iznola** ofreció, con la Orquesta Sinfónica de Lamont bajo la dirección de **Vincent La Guardia**, una audición del **Concierto de Aranjuez, de Rodrigo**. Posteriormente, ha realizado un recital en el Auditorium de la Universidad de Utah, presentado por la Sociedad de la Guitarra Clásica, de Utah, y dictó una clase magistral para los miembros de esta sociedad.

Rafael Frühbeck de Burgos ha obtenido un resonante éxito en Oslo (Noruega) con su interpretación de **La vida breve**, de Falla. Actuó con la Orquesta Filarmónica y Coros de Oslo y con los solistas españoles **Mari Carmen Hernandez, Evelio Esteve y Lucero Tena**.

El dúo pianístico **Cervera-Jordá** presentaron en la Organización Internacional de Trabajo una obra casi inédita de Enrique Granados: **En la aldea**. El concierto fue organizado por el Club del Libro Español, a beneficio de la Unicef. **Pepita Cervera y Teresina Jordá**, son madre e hija.

La Orquesta y Coro Nacionales de España llevarán a cabo una gira por los países de Suiza y Estados Unidos, conciertos para los que han sido contratados a raíz de su actuación en la ONU, con motivo del Día de las Naciones Unidas. En mayo de 1985 viajarán a Suiza para actuar en las principales ciudades de este país y el 12 de octubre de 1986 ofrecerán dos conciertos en el Carnegie Hall de Nueva York, a partir del cual realizarán una gira por este país, de tres semanas.

Sidi Mohamed, príncipe heredero de Marruecos, y sus hermanas las infantas Meriem y Ama, presenciaron en Rabat la actuación del **Ballet de Luisillo**. La compañía, cuya primera bailarina es **Merche Esmeralda**, cosechó gran éxito en la capital marroquí, especialmente tras sus interpretaciones de **La trilla, Prendimiento y Muerte de Antonio el Camborio y La Lola se va a los puertos**.

DISCOS CRITICADOS

	Pág.
BRAHMS: Obra completa para piano y para violín y piano (Katchen, Suk).....	37
CABEZON: Obras completas. Parte II (Baciero).....	37
CARCASSI: Au clair de la lune. SOR: Introducción y Variaciones sobre Malborough. HAENDEL: Sarabande. BEETHOVEN: Seis variaciones fáciles sobre una canción suiza. COUPERIN: Pasacaille (Lagoya).....	38
CARULLI: Serenatas para flauta y guitarra (Graf, Ragossnig).....	38
COPLAND: Primavera Apalache. W. SCHUMANN: Obertura Festival Americano. BARBER: Adagio para cuerdas. BERNSTEIN: Obertura de «Candide» (Bernstein).....	38
DEBUSSY: Preludios. Imágenes. Estampas (Arrau).....	38
DIEREN: Seis «Sketches». Toccata. Tema con variaciones (Davies).....	39
DVORAK: Sinfonía núm. 9 «Del nuevo mundo». Obertura «Carnaval» (Maazel).....	39
HAYDN: Sinfonías núms. 82 a 87 «de París» (Karajan).....	39
MENDELSSOHN: Concierto para violín en Mi menor. CHAIKOVSKY: Concierto para violín en Re mayor (Stern).....	40
MONTEVERDI: Balli e Balletti (Kwella, Rolfe-Johnson, Dale, Woodrow, Gardiner).....	40
MOZART: Sinfonías Vol. IV (Schroder, Hogwood).....	40
MUSSORGSKY: Cuadros de una Exposición. Una Noche en el Monte Pelado (Bernstein).....	41
PROKOFIEV: Sinfonía Clásica. Troika de «El Teniente Kijé», Marcha de «El Amor de las Tres Naranjas». BIZET: Sinfonía núm. 1 (Bernstein).....	41
SALAZAR: Ruibayat. Trois Chansons de Paul Verlain. Las Rosas de Saadi. Canción de Poeta. Arabia (Bustamante, Solé).....	41
D. SCARLATTI: Concerti Grossi núms. 4, 5, 8 y 11 (Paillard).....	41
R. STRAUSS: Metamorfosis. Muerte y Trasfiguración (Karajan).....	42
VICTORIA: Officium Hebdomae Sanctae. Officium defunctorum. (Cuarteto Tomás Luis de Victoria).....	42
VIVALDI: Conciertos para dos trompetas, para dos flautas, para dos violines y para dos violoncelos (Laird, Wilson, Blysmá, Pleeth, Preston, McGegan, Mackintosh, Hugget, Hogwood).....	42
WAGNER: Entrada de los dioses en el Walhalla, de «El Oro del Rin» y otros fragmentos (Szell).....	43

RECITALES

«ATAULFO ARGENTA, VEINTICINCO AÑOS DESPUES».....	43
ANTOLOGIA DEL CANTO GREGORIANO (Ruhland).....	43
«THE RENAISSANCE CLAVICHORD» (Brauchli).....	44
«BANCHETTO MUSICALE» (Biesemans).....	44
«E VIVA VENEZIA» (Cohen).....	44
«BATAGLIE E LAMENTI» (Figueras, Pushee, Kamp, Savall).....	45
«EDICION CLAUDIO ARRAU: LISZT».....	45

CON NOMBRE PROPIO



MARIA CALLAS cumpliría el 11 de diciembre, sesenta años. Por este motivo se preparó en la Opera de París un homenaje patrocinado por la Fundación «María Callas» y la Asociación Columbia Artist. La Scala de Milán; el Covent Garden, de Londres, y la Opera Lírica, de Chicago, aportaron también sus artistas para la celebración de esta efemérides.

BERNARD HAITINK ha sido elegido Director Artístico de la Royal Opera House, de Londres. Haitink sucederá a **Colin Davis** en este cargo, cuyo contrato expira en julio de 1986. Haitink tiene compromiso como Director Musical del Festival de Glyndebourne hasta el verano de 1988 y también proseguirá hasta esta fecha, siendo el Director Titular de la Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam. Por estos compromisos, Haitink no tomará el mando de la Royal Opera hasta septiembre de 1988. Mientras tanto, dará numerosos conciertos en la Opera londinense, como director invitado.

JOHAN SCHMIDT, pianista belga de diecinueve años ha sido el ganador del Concurso Internacional de Piano «Pilar Bayona», cuyo premio máximo es de un millón de pesetas. El segundo puesto lo obtuvo el polaco **Jerzy Sterczynski** y el tercero, el búlgaro **Rotislav Hristov**. El Jurado concedió, además, una mención especial al francés **Jean Pierre Fery**. El pianista premiado, **Johan Schmidt**, estudia con **Eduardo del Pueyo** en Bruselas.

MARIA ISABEL FALABELLA ha sido elegida Presidenta de las Juventudes Musicales de Madrid. **Falabella** presentó un programa de acción

que pretende mayor acercamiento entre las entidades culturales de Madrid y Juventudes Musicales y fue elegida por unanimidad en la asamblea convocada a tal efecto, que contó con la asistencia de **Jordi Roch**, Presidente de la Federación Internacional de Juventudes Musicales. La delegación madrileña de Juventudes ha estado prácticamente inactiva en el último año.

ALICIA DE LARROCHA y **ROSA SABATER**, a título póstumo, han sido galardonadas con los premios que anualmente concede la Sociedad General de Autores de España por su labor de difusión y defensa del repertorio de autores españoles. Los mismos premios han recibido la actriz **Nuria Espert**, el cantautor **Joan Manuel Serrat**, el director de cine **José Luis Garci** y la Fundación «Juan March».

JOSEP CARRERAS dio un recital en el Teatro del Liceo con motivo de cumplirse los veinticinco años de su debut, en este mismo Teatro. **Carreras** subió por primera vez al escenario el 3 de enero de 1958 para interpretar el papel de «Trujamán» en **El retablo de Maese Pedro**, de Falla, que dirigió **José Iturbi**. **Carreras** obtuvo en su recital de aniversario un éxito apoteósico, presentando él mismo su programa y pidiendo, en un momento del concierto, unos instantes de silencio en memoria de dos catalanes recientemente fallecidos: **Rosa Sabater** y **Joan Miró**.

EL PATRIMONIO NACIONAL DENIEGA EL PERMISO PARA REPRESENTAR «DON CARLO»

El Consejo del Patrimonio Nacional ha denegado el permiso para que se realice la representación de la ópera **Don Carlo**, de Verdi, en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Este Consejo ha declarado que el lugar no era idóneo, porque en diversas partes del libreto que escenifica la obra de Schiller se censura la actuación de Felipe II. El director de escena, **Franco Zeffirelli**, ha mostrado su extrañeza y disconformidad con la decisión,

«LECCIONES MAGISTRALES SOBRE EL CANTO», UN CURSO A CARGO DE ALFREDO KRAUS

El 10 de enero, en la Sala Turina, del Teatro Real, el mismo recinto que acogerá a un centenar de participantes —entre alumnos y oyentes—, cifra límite en razón al aforo de la sala, la Dirección General de Música y Teatro dio cita a los medios de comunicación para presentar la convocatoria de estas «Lecciones Magistrales» que dictará el tenor **Alfredo Kraus** durante la última decena del mes de febrero y los días 1 y 2 de marzo, en horario de cuatro a siete de la tarde, y a las que podrán concurrir, como alumnos o como oyentes, cantantes —principalmente jóvenes— en posesión de una formación técnica adecuada con el carácter del curso, y cuya inscripción está abierta hasta el 31 del presente mes de enero.

Garrido Guzmán, a quien acompañaban **Campos Borrego**, Subdirector General de Música, y **Antonio Iglesias**, Coordinador del curso, hizo la presentación de la convocatoria así como de la figura universal que impartirá sus lecciones, de **Alfredo Kraus**, lecciones que tendrán por tema único **La impostación de la voz**, y abrió un animado coloquio, en el que se pusieron de manifiesto desde el interés de la Dirección General de Música por colaborar en el campo de la educación y formación musical con esta aportación, que «*nada tiene que ver con la enseñanza*

reglada», las intenciones del propio titular del curso, quien no como maestro de canto —«*que no lo soy*», dijo—, sino como cantante, desea aportar su experiencia, sus consejos, como una guía, a las nuevas generaciones del mundo canoro, a través de ejemplos prácticos de técnica vocal para tratar de «*reponer el eslabón que falta para la recuperación del belcantismo*», hasta la inquietud de los medios de comunicación allí representados en favor de la promoción de manifestaciones de este tipo, que si en nuestro país pueden resultar singulares, no lo son tanto en otras latitudes, según **Alfredo Kraus** nos recordó, aludiendo a las clases que **María Callas** impartiera en Nueva York, como valiosa muestra en favor de aumentar los niveles de técnica vocal de profesores e intérpretes del canto.

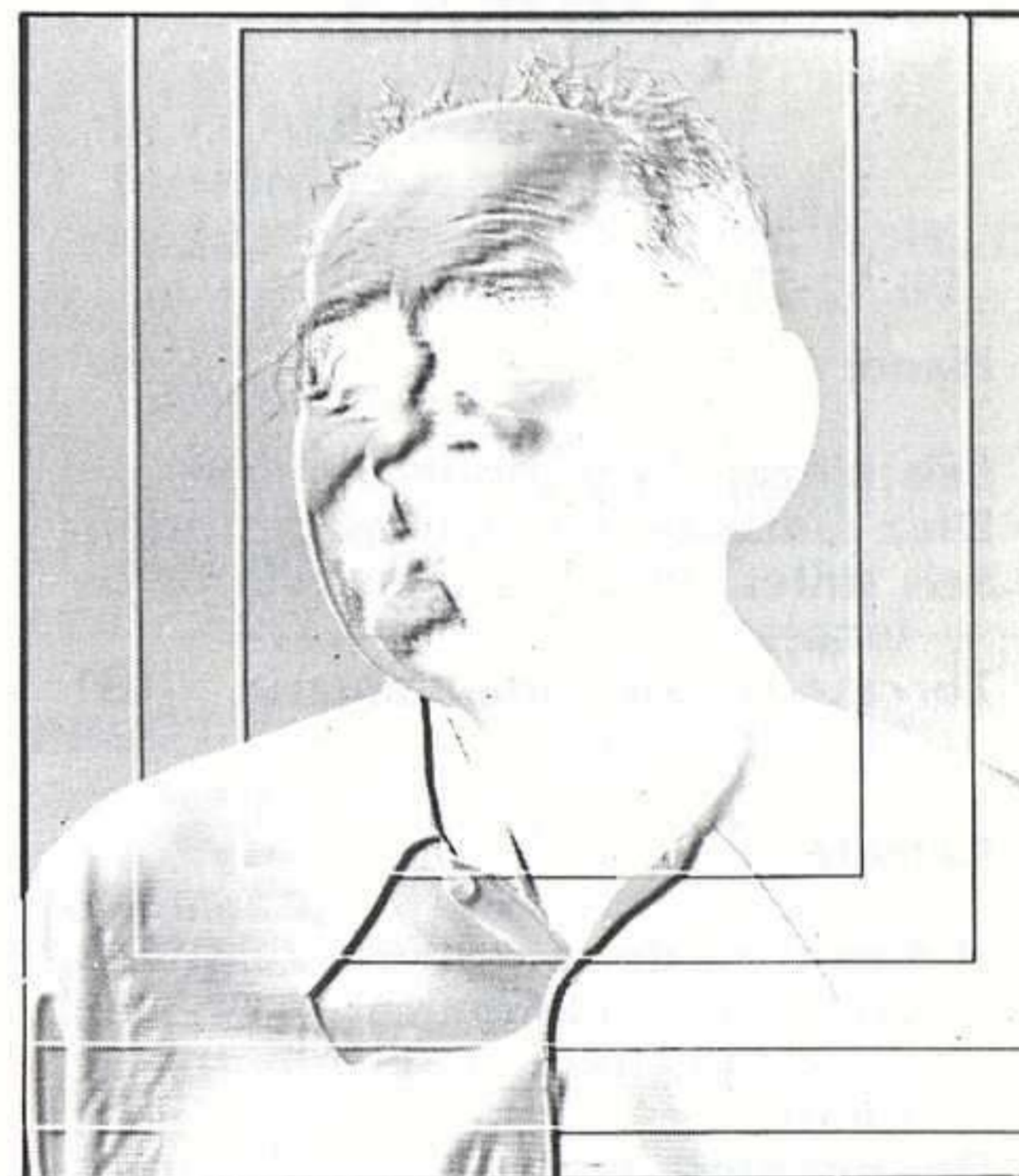
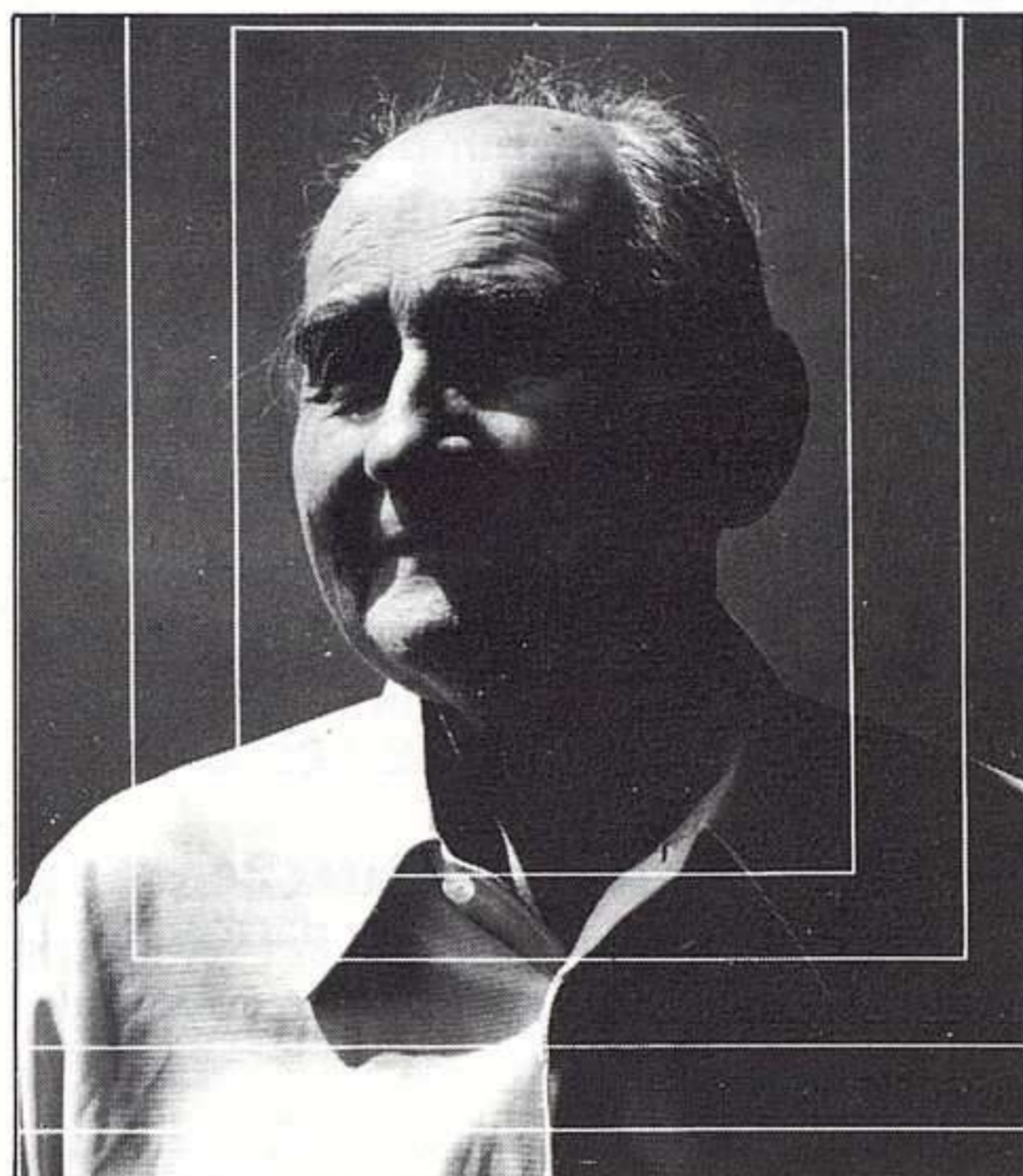
Terminó el coloquio con unas manifestaciones de **Alfredo Kraus** en favor de que llegue a cubrirse en España una auténtica política de educación musical, a todos los niveles, «*única forma de contar con buenos músicos e intérpretes con amplia preparación*», y el anuncio, por parte del Director General de Música y Teatro, de la próxima aparición del **Libro blanco de la Música**, en el que estará compendiada la tarea de su Departamento —realidades y proyectos— en pro del desarrollo de la política musical del Ministerio de Cultura, que tendrá incidencia inclusive en organismos ajenos a su competencia, como son Conservatorios y Escuela de Canto, de la jurisdicción del Ministerio de Educación.

diciendo que «*ni siquiera Franco hubiese hecho una estupidez semejante*». **José Carreras**, que iba a protagonizar el evento, se ha pronunciado en los mismos términos: «*Si esto hubiese ocurrido hace quince años, lo habría comprendido, pero ahora...*». El resto del elenco de excepción, previsto para la representación de **Don Carlo** estaba formado por **Katia Ricciarelli**, **Elena Obratzsova**, **Nicolai Guiaurov** y **Sergio de Salas**. La dirección musical iba a ser de **Leonard Bernstein** y el evento se iba a realizar con motivo del cuatrocientos aniversario de la construcción de El Escorial, por iniciativa del Ayuntamiento de la villa y del Ministerio

de Cultura, que propusieron a **Zeffirelli** la acción. «*Visité entonces España* —ha dicho **Zeffirelli**— *y encontré una acogida extraordinaria al proyecto, después hablé con los mejores cantantes del mundo, con el mejor director, con la Scala y todos accedieron entusiasmados*. A esta representación pensaba asistir el Presidente de la República italiana, **Sandro Pertini** e iba a ser retrasmiteda por **Mundovisión**. El Consejo del Patrimonio Nacional, presidido por el **Maques de Mondejar**, no había dado, a la hora de redactar estas líneas, ninguna otra explicación que la apuntada para rechazar el proyecto.

Músicos del siglo XX

ALOIS HABA



Por Ramon Barce

VIDA Y OBRA

Los músicos checos toman parte activa en la vida artística europea a lo largo de todo el siglo XVIII, al mismo tiempo que Praga es un centro de

difusión musical de primera importancia (recordemos la predilección de Mozart por esta ciudad). Pero es a lo largo del siglo XIX, con la eclosión de la conciencia nacional y la gradual separación de la cultura austriaca cuando la música checa, con Smetana primero y luego con Dvorak, se hace notar brillantemente en el mundo. Después, una larga descendencia de artistas checos jalonará el siglo XX. Partiendo de una fuerte conexión con la tradición popularista, los compositores alcanzarán un alto nivel de universalidad y de creación pura. Tres nombres ilustres pueden servir como ejemplo: Leos Janaček, Bohuslav Martinů y Alois Hába.

La contribución de Alois Hába a la formación del moderno lenguaje musical es decisiva. Por un lado, es uno de los primeros compositores en crear una sintaxis sonora absolutamente atonal y aтемática. Por otro, abre el camino del microtonalismo estableciendo teóricamente y utilizando en la práctica cuartos, tercios, quintos, sextos y doceavos de tono, formulando una notación clara y eficaz y construyendo los instrumentos necesarios (o buscando técnicas apropiadas en los instrumentos tradicionales).

Hába nace en Wozowitz (Moravia) en 1893, de familia campesina. Estudia, con grandes apuros económicos, en Praga (con Novák), en Viena (con Schrecker) y en Berlín (con Schünemann). En 1919 escribe su primer **Cuarteto** en cuartos de tono; a esta obra seguirán otras en tercios, sextos y doceavos de tono, y también algunas dodecafónicas (es decir, empleando los doce semitonos). Ya en 1967 escribirá un **Cuarteto** (el núm. 16) en quintos de tono. La mayor parte de su obra (cien composiciones) es música de cámara, pero también Hába escribió para orquesta, e incluso tres óperas. Además de esta extensa

producción, hay que señalar varios escritos teóricos importantes, especialmente su extraordinario **Tratado de armonía**, en el que establece las bases de la atonalidad y del microtonalismo tal y como hoy se practican. Desde 1923, de sus clases del Conservatorio y de la Academia de Arte Dramático de Praga salieron numerosas promociones de alumnos que, en gran parte, difundirían sus hallazgos técnicos y estéticos. Alois Hába murió en Praga en 1973.

Las teorías de Hába son aún insuficientemente conocidas. Y su música no ha encontrado la atención que merece. Sus dificultades de interpretación han frenado sin duda su difusión. Sin embargo, lo que quizá produce un rechazo previo en sus posibles oyentes es sobre todo el temor a encontrarse con un lenguaje para el que se requiere un oído particularmente fino: las divisiones del semitono no son aún lo suficientemente asequibles para nuestra recepción. Pero habría que advertir que esas dificultades materiales han sido previstas por Hába y compensadas por una construcción siempre clarísima y transparente, sin desarrollos, por pequeñas células perfectamente separables y en obras generalmente muy breves en las que el equilibrio, la nitidez y el refinamiento llegan sensorialmente de manera directa e inmediata. Habría también que recordar que, en el fondo de sus trabajos, subyace una constante alusión —si bien quintaesenciada— al folklore moravo y eslovaco. Por todo ello, estas breves líneas quisieran acercar a nuestros lectores a la obra admirable del gran compositor checo, y recordar a todos que muchos de los rasgos definitorios de la música actual tienen en Hába su origen y su primera formulación teórica y práctica.

OBRAS

Piano:

Seis piezas, 1920 (dodecafónicas).
Diez fantasías (en cuartos de tono).
Seis suites, 1922 y ss. (en cuartos de tono).
Toccata quasi una fantasía, 1931 (dodecafónica).

Cámara:

16 Cuartetos de cuerda (6 dodecafónicos, 6 en cuartos de tono, 3 en sextos de tono, 1 en quintos de tono).
Dos nonetos (el primero en doceavos de tono y el segundo heptafónico).
Dúo para clarinete bajo y piano (dodecafónico).
Suite para clarinete bajo solo.

Orquesta:

Música sinfónica para orquesta. 1922.
Cesta života (El camino de la vida), 1933.

Operas:

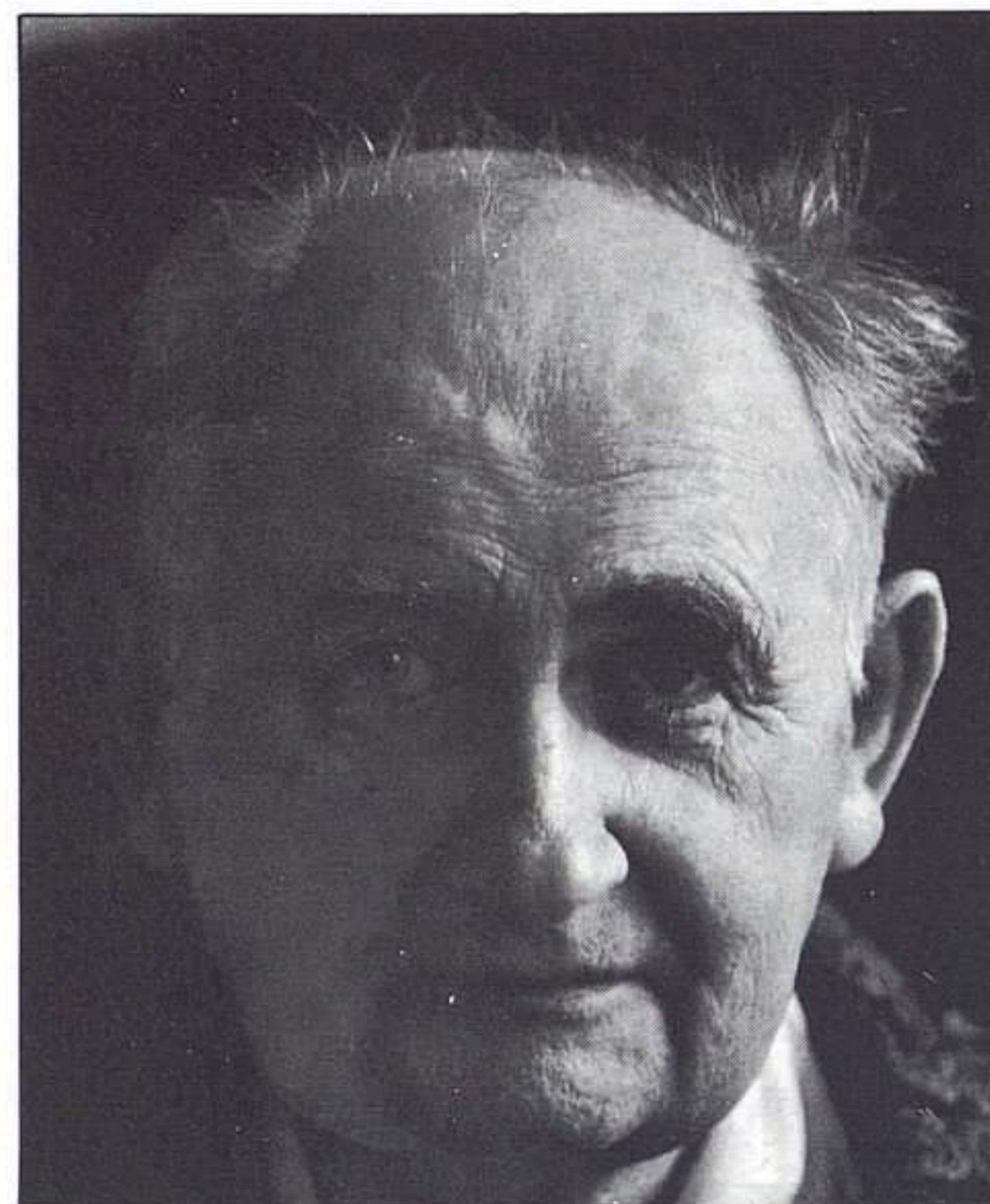
Tierra nueva (dodecafónica).
Matka (La madre), 1929-30 (en cuartos de tono).
Vénganos a tu reino. 1938-42 (en sextos de tono).

Música coral:

Suite sobre textos populares onomatopéyicos, 1923 (en cuartos de tono).

Obras teóricas:

Neue Harmonielehre, Leipzig, 1927 (Edición española): **Nuevo tratado de Armonía**, trad. de Ramón Barce. Madrid, Real Musical, 1984).

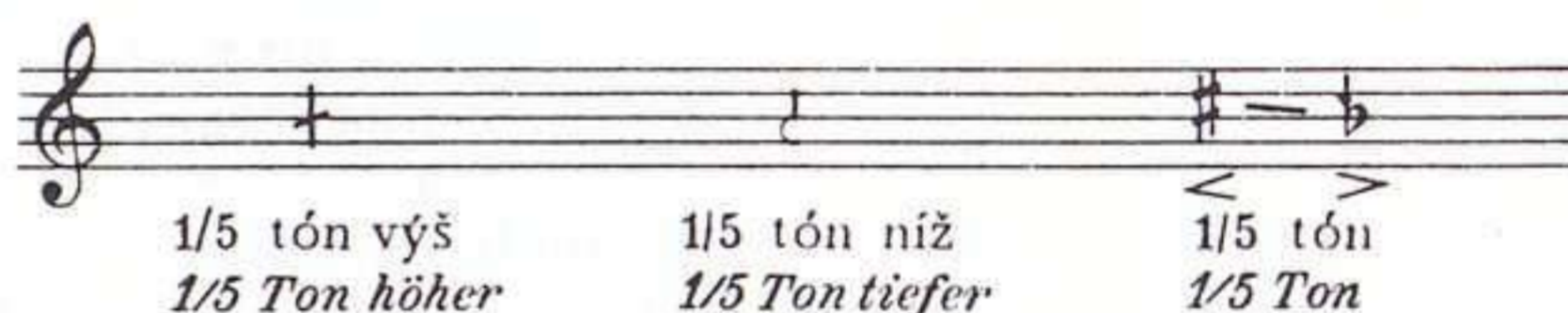


DISCOGRAFIA

No hay grabaciones de Hába en España. Las abundantes grabaciones checas (Supraphon y Panton) pueden adquirirse importadas. Algunas de las más significativas —también por la excepcional calidad de los intérpretes— son:

- Cuarteto 11 Op. 87**, Cuarteto Novák (Supraphon).
- Cuarteto 14 Op. 94**, Cuarteto Sukovo (Panton).
- Cuarteto 16 Op. 98**, Cuarteto Sukovo (Panton).
- Fantasia para violín sólo Op. 9**, Antonín Novák (Panton).
- Noneto 2 Op. 41**, Noneto Checo (Supraphon).
- Suite para cimbalón Op. 91**, Kateřina Zlatníková (Panton).
- Suite para clarinete bajo Op. 96**, Josef Horák (Supraphon).
- Suite para clarinete bajo y piano Op. 100**, Josef Horák y Emma Kovárnová (Panton).
- El camino de la vida Op. 46** (mov. final), Orquesta Filarmónica Checa. Director, Václav Smetáček (Supraphon).
- La madre Op. 35** (escena primera), Solistas y Orquesta Teatro Nacional de Praga. Director, Jiří Jirouš (Supraphon).

POSUVKY – DIE VERSETZUNGSZEICHEN

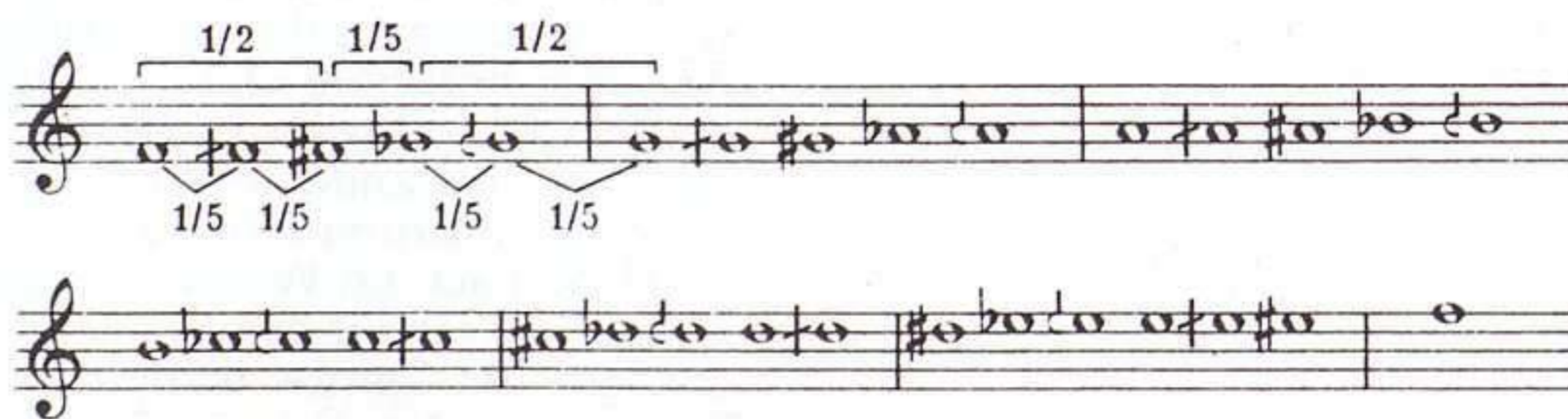


Posuvky platí jen pro jednu notu.
 Die Versetzungszeichen nur für eine Note gültig.

H = hlavní melodie – Hauptmelodie

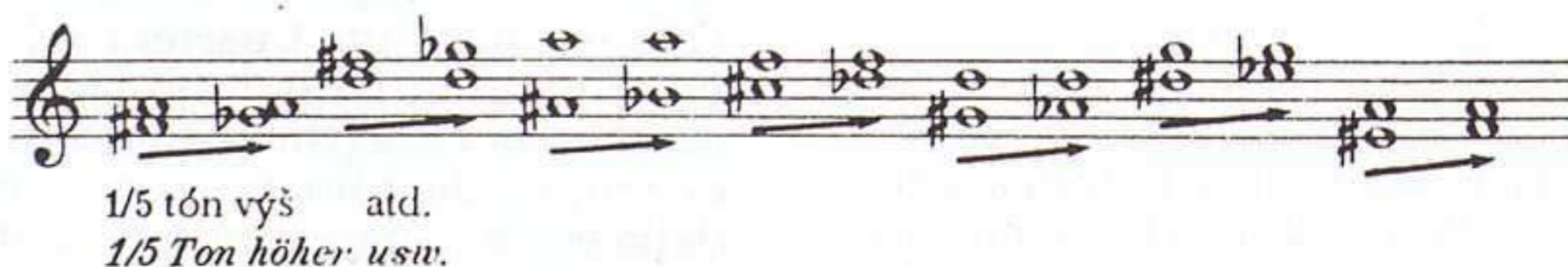
H¹ H² = vedlejší melodie – Nebenmelodie

PĚTINOTONOVÁ STUPNICE – FÜNFTELTONLEITER



Tak zvané „enharmonické tóny“ v systému pětintonovém nejsou # intonuje se o 1/5 tónu níž než ♭, např.:

Sogenante „enharmonische Töne“ gibt es im Fünfteltonsystem nicht # intoniert man um 1/5 Ton tiefer als ♭, zum Beispiel:



La escala en quintos de tono establece las bases de la atonalidad y del microtonalismo.

Directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S. A.
Marqués del Puerto, 9.
Teléfonos 415 52 55-415 52 44.
BILBAO-8

BILBAO TRADING, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS
Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ENRIQUE KELLER
Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales

Garijo

Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

HAZEN DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS, S.A.
Carretera de La Coruña, Km. 17,200
Tlfs.: 637 10 04-08-12
LAS ROZAS DE MADRID (Madrid)

JORQUERA UPIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades
de Concierto.
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfonos 319 60 96-310 69 12.
BARCELONA-3.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

MAXPER, S. A.
Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

POLIMUSICA, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

RESPALDIZA
Plaza de Celenque, 1.
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.



RUY-DIAZ

Pianos y organos europeos,
japoneses y americanos.
San Bernardo, 108.
Teléfono 445 97 99. MADRID-8.

VELLIDO, S. A.
Gran Vía, 77.
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

VIETRONIC, S. A.
Bolivia, 239.
Teléfono: 307 47 12.
BARCELONA-20.



ROIG - SEIDLES
Instrumentos de música y partituras.
C/ de los Reyes - 5
Teléfono: 232 29 95
MADRID-8

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

ENRIQUE KELLER
Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

CAPRICE, S. A.
Cuerdas para guitarra
Padre Urbano, 1.
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

J. L. ALBERDI
Instrumentos de música
Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.
Teléfonos 237.16.00 - 237.14.30
237.14.90 y 237.15.50
BARCELONA-12.
Calle Galileo, 26-28.
Teléfonos 448 85 64-448 86 64.
MADRID-15.

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales

Garijo

La gama más extensa
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

GARRIDO

Instrumentos de música
Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.



JUAN ESTRUCH, S. L.
C/ Vallés, 47. Teléfono 674 06 82.
SAN CUGAT DEL VALLES (Barcelona).
Servicio postventa en Barcelona:
C/Ample, 30. Teléfono 315 44 07.
BARCELONA-2.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

VELLIDO, S. A.
Plaza Moyua, 14.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

Instrumentos
musicales
Garijo

Todo para bandas, orquestas etc.
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13

**INSTRUMENTOS MUSICALES**

Pianos y Organos.
Central: Carretería, 13. telf. 222972-79.
MALAGA.
Sucursal: Virgen del Pilar, 21.
MARBELLA.

INSTRUMENTOS DE ARCO**ERVITI**

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

Instrumentos
musicales
Garijo

Diversidad de instrumentos
y accesorios
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

Instrumentos
musicales
Garijo

Completísimo para la
iniciación de la música.
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS**EDICIONES QUIROGA**

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
MADRID-9.
Canuda, 45.
Teléf. 231 08 86.
BARCELONA-2.

MUSIC DISTRIBUCION, S. A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfonos 302 27 44-302 25 92.
BARCELONA-1.

DISCOS, CASSETTES, MUSICA CLASICA COMERCIOS ESPECIALIZADOS**VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

EMPRESAS DISCOGRAFICAS**DISCOS COLUMBIA, S. A.**

Av. de los Madroños, 27.
Parque Conde de Orgaz.
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

HI-FI**COMERICA HI-FI**

General Cabrera, 21.
Teléfonos 270 28 51-279 80 21.
MADRID-20.

FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO, S.A.

Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas
Cerámicas Cristal y Magnéticas. Micró-
fonos y Microcápsulas. Cascos Auricu-
lares Dinámicos, Ferrita y Samarium Co-
balto. Accesorios y Cables de Conexio-
nes.
Fábrica: Calle Alta, 58. P.O. Box 348.
Telf.: 942 - 370 816/239 766.
Telex: 35930 MSFI E.
SANTANDER - España.

COMERCIOS DE ALTA FIDELIDAD**VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

MECANICOS AFINADORES**MAXPER, S. A.**

Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.

POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

INDICE DE ANUNCIANTES

ADAGIO	99
BILBAO TRADING	100
CASA DAMAS	64
CONCURSO	
MAESTRO SERRANO	36
EDICIONES S.N.	91
EMI	79
HAZEN	2, 22
J. SCHILLER	19
POLCAR	82
SONY	52, 53
TIENDAS RITMO	80, 81
T.A. GONZALEZ	32
U.M.E.	42



La mayor
organización
al servicio de la música

PIANOS

Bechstein
Dietmann

RIPPEN

HORUGEL

Kemble

OTTO BACH

SAUTER

TOYO

ORGANOS

HOHNER

GRANADA



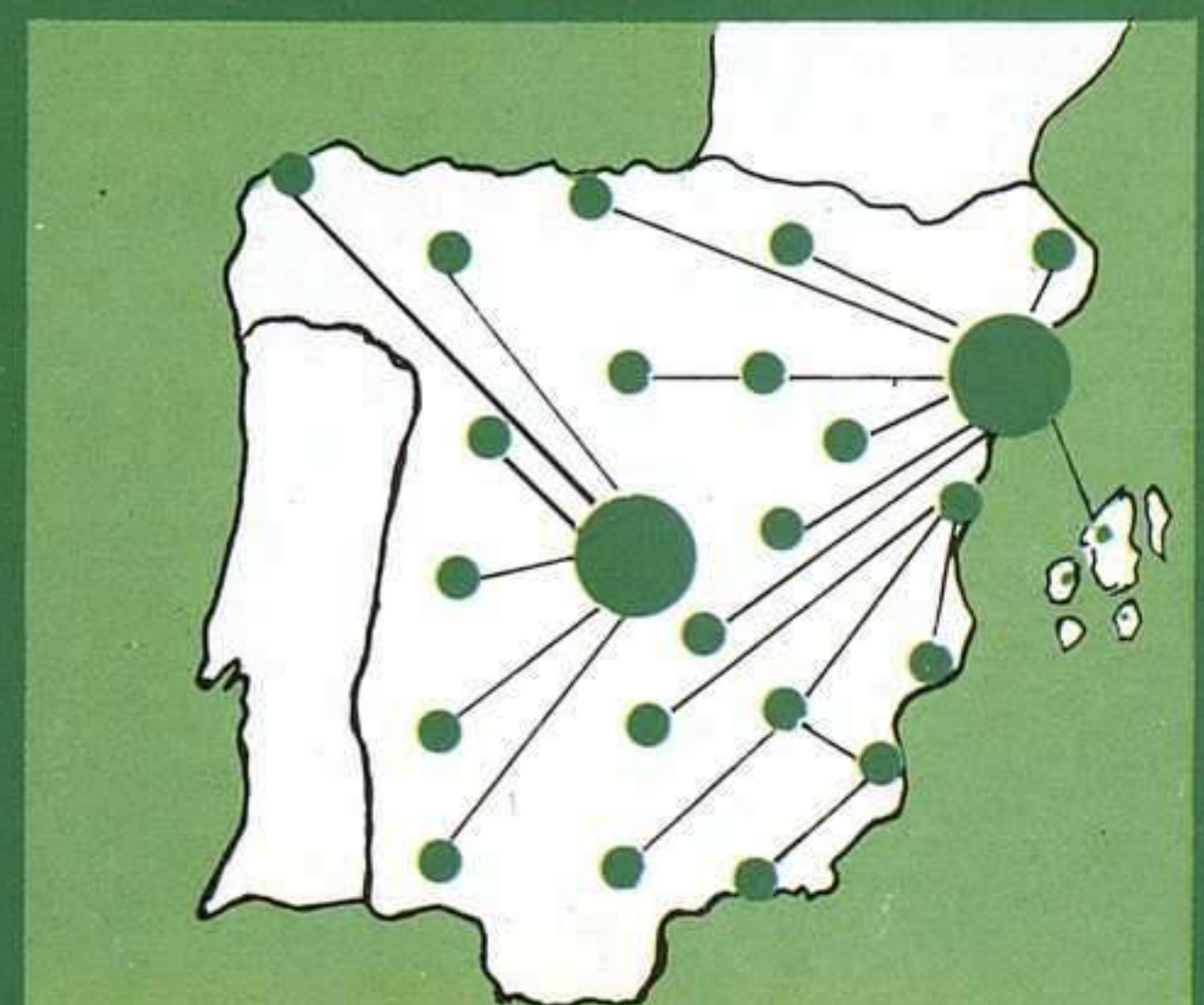
viscount®

Y....

PRESENTA LA NUEVA FRONTERA DEL SONIDO CON:

CASIO®

DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA



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



SCHIMMEL®

EL PIANO ALEMAN DE MAYOR VENTA EN EL MUNDO



Representantes exclusivos para España: BILBAO TRADING S.A.,
Caracas 6. Tlf.: 419 94 50 - MADRID-4.