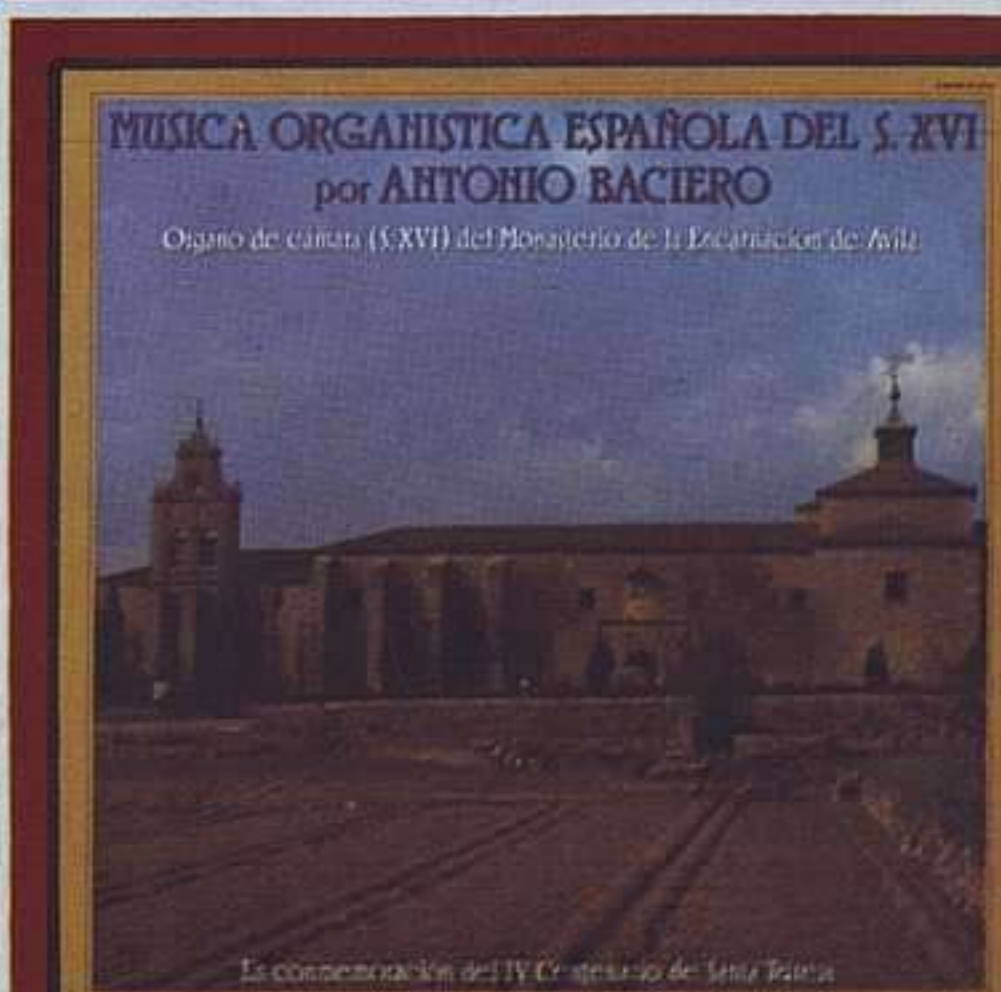
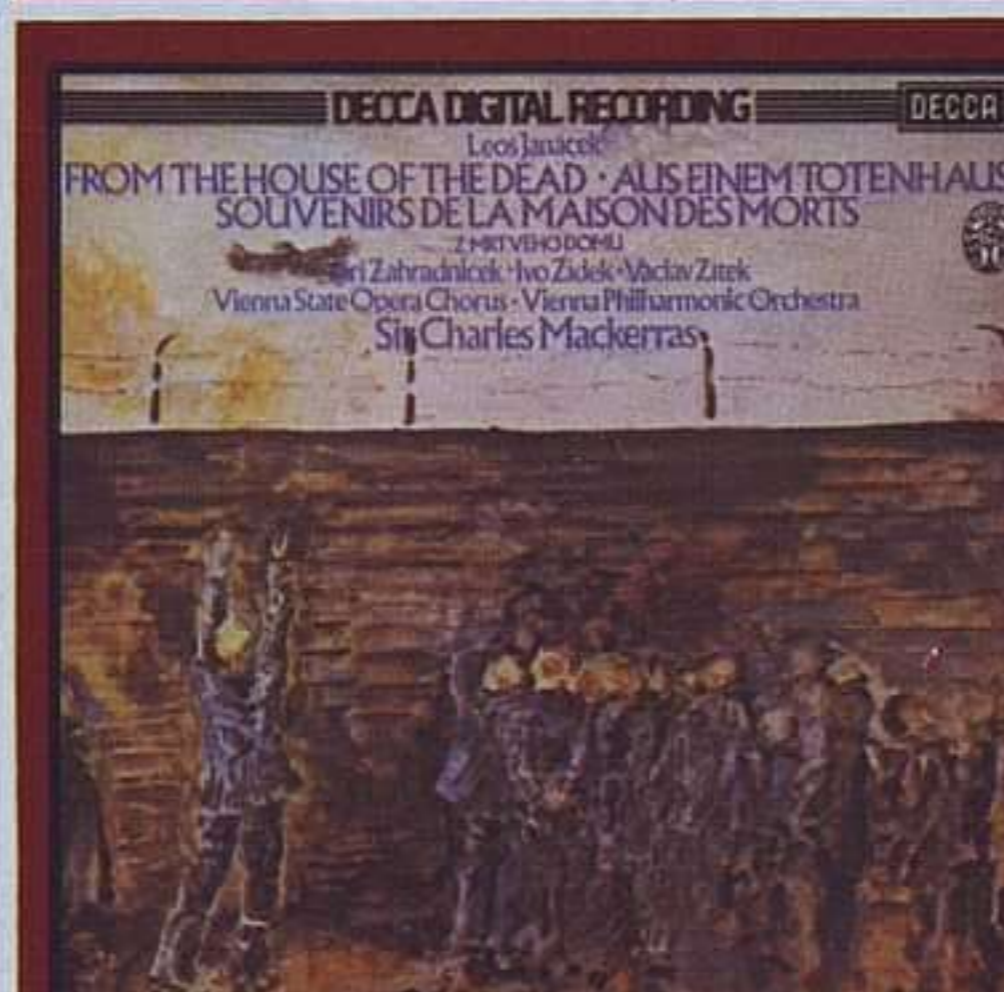
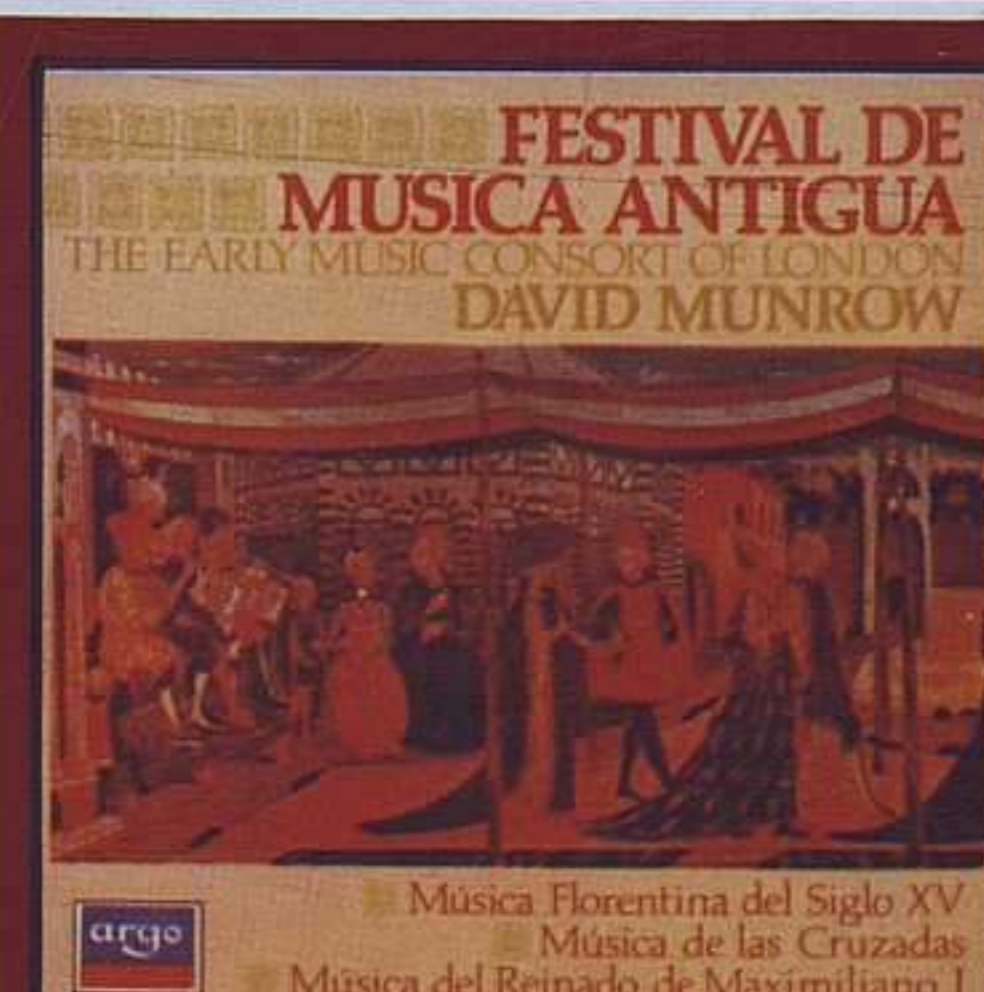
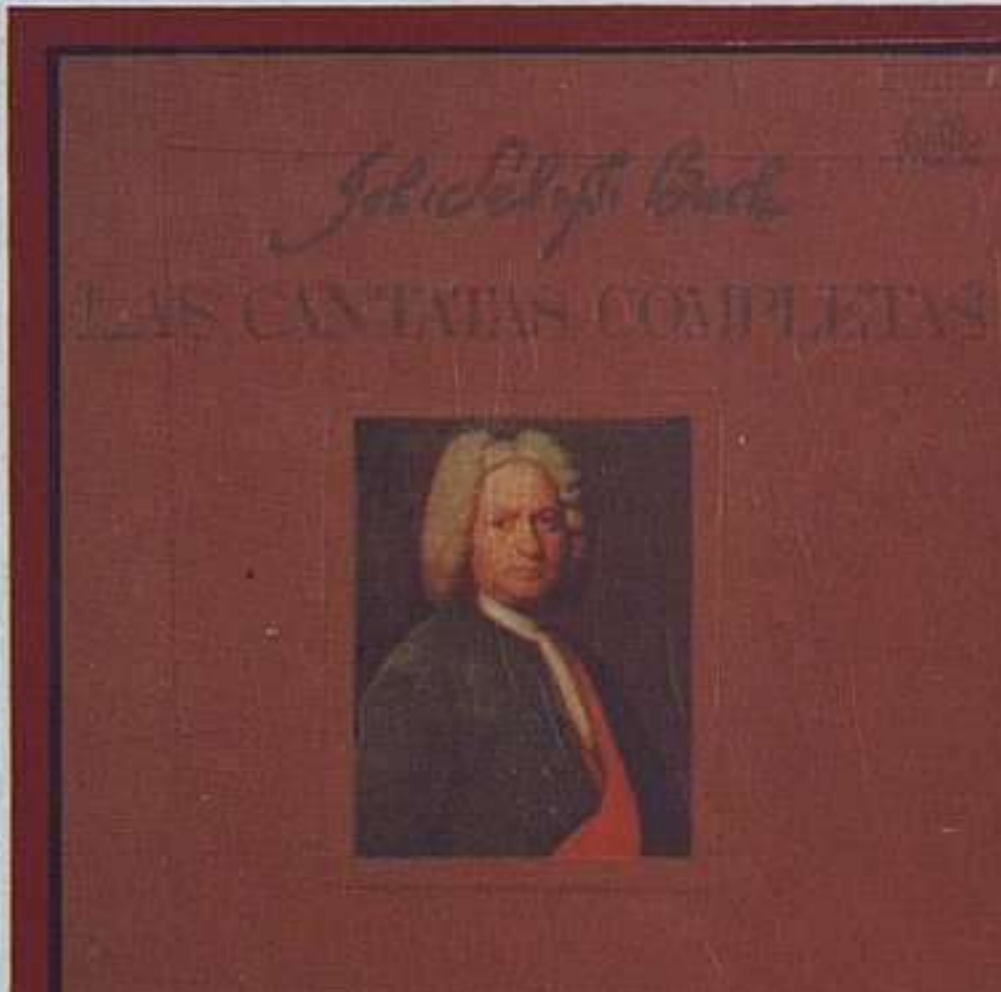
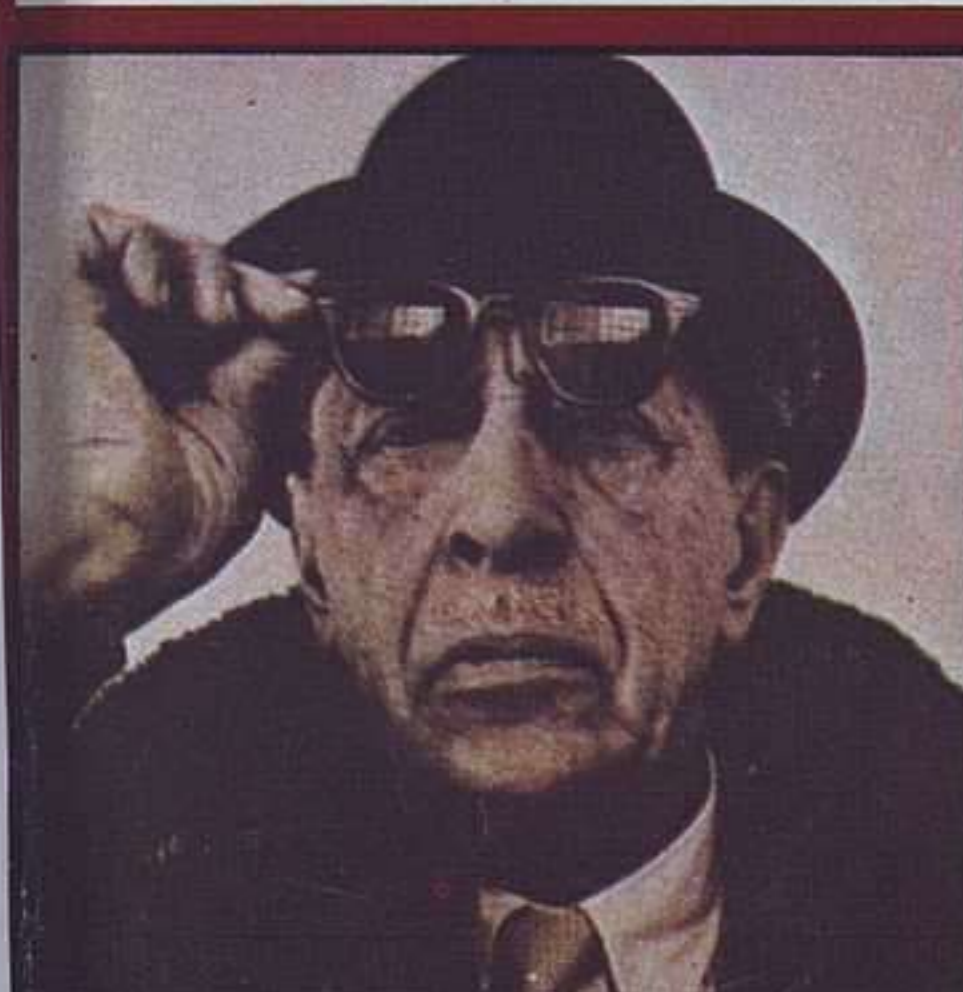
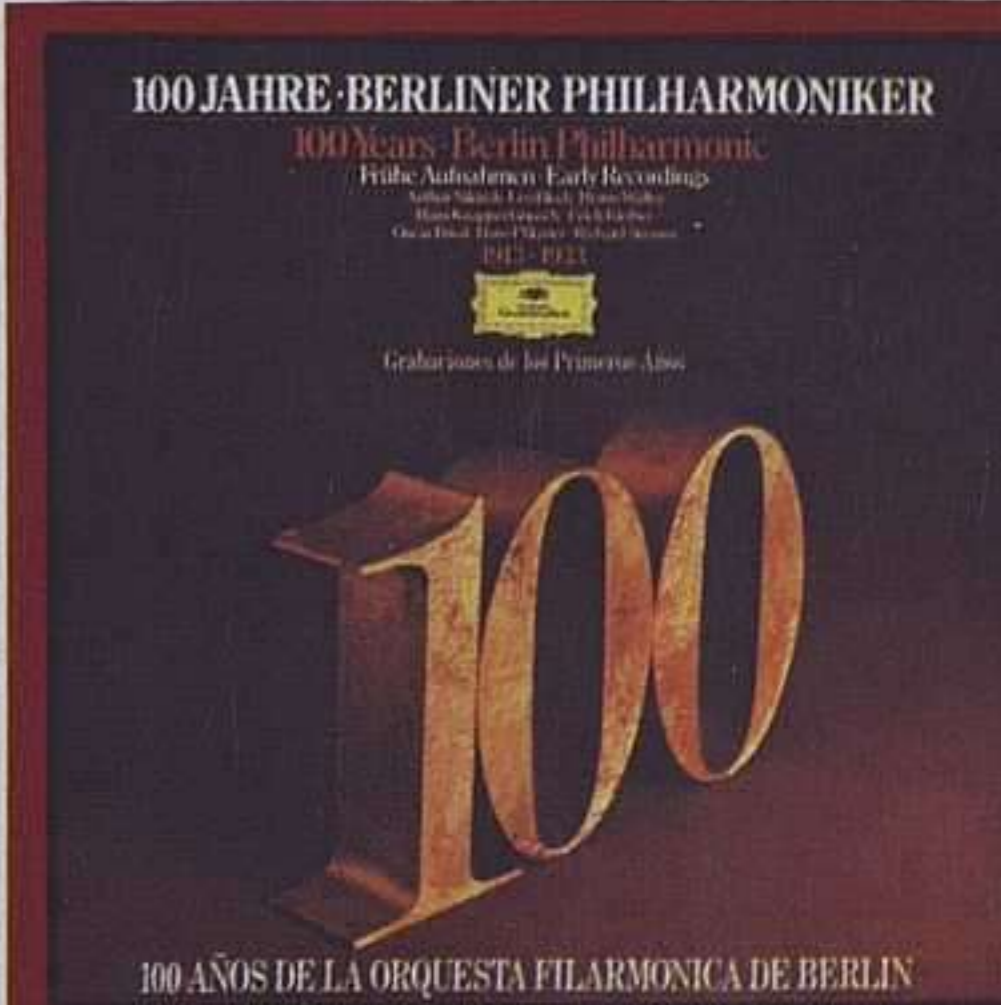
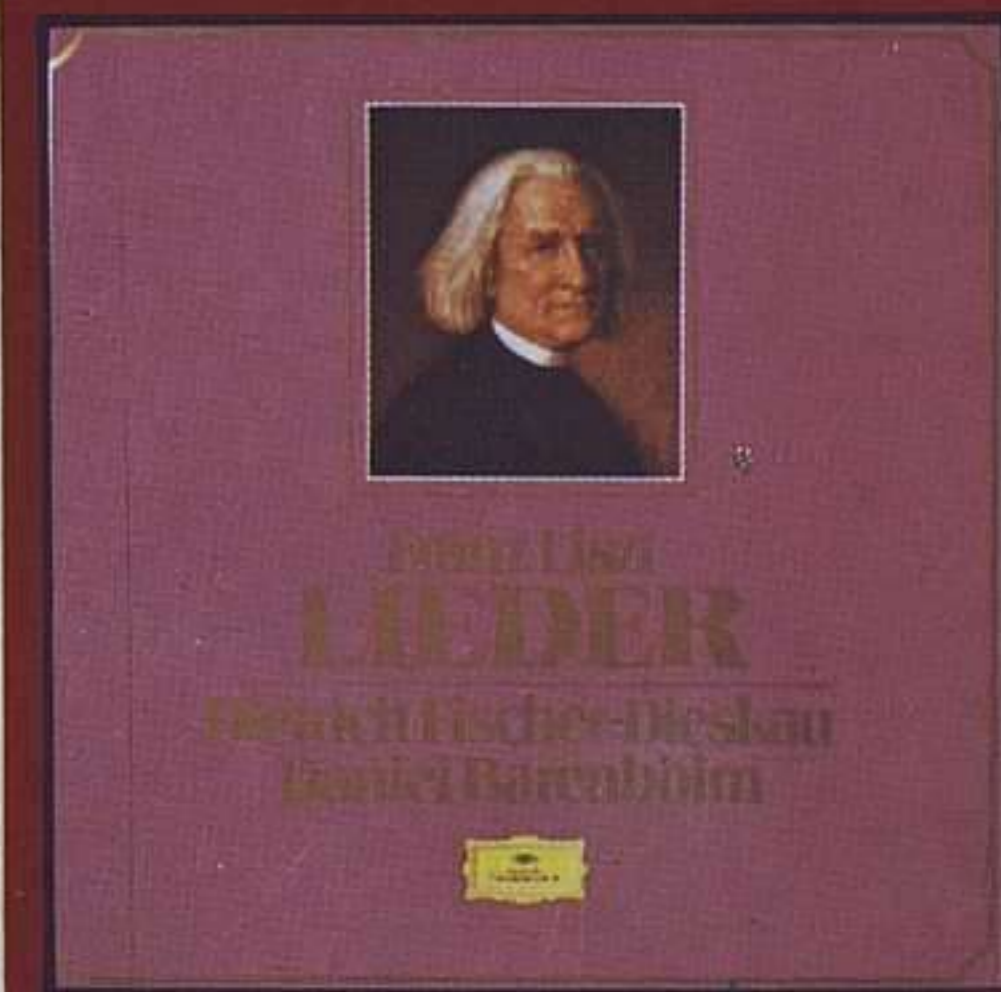
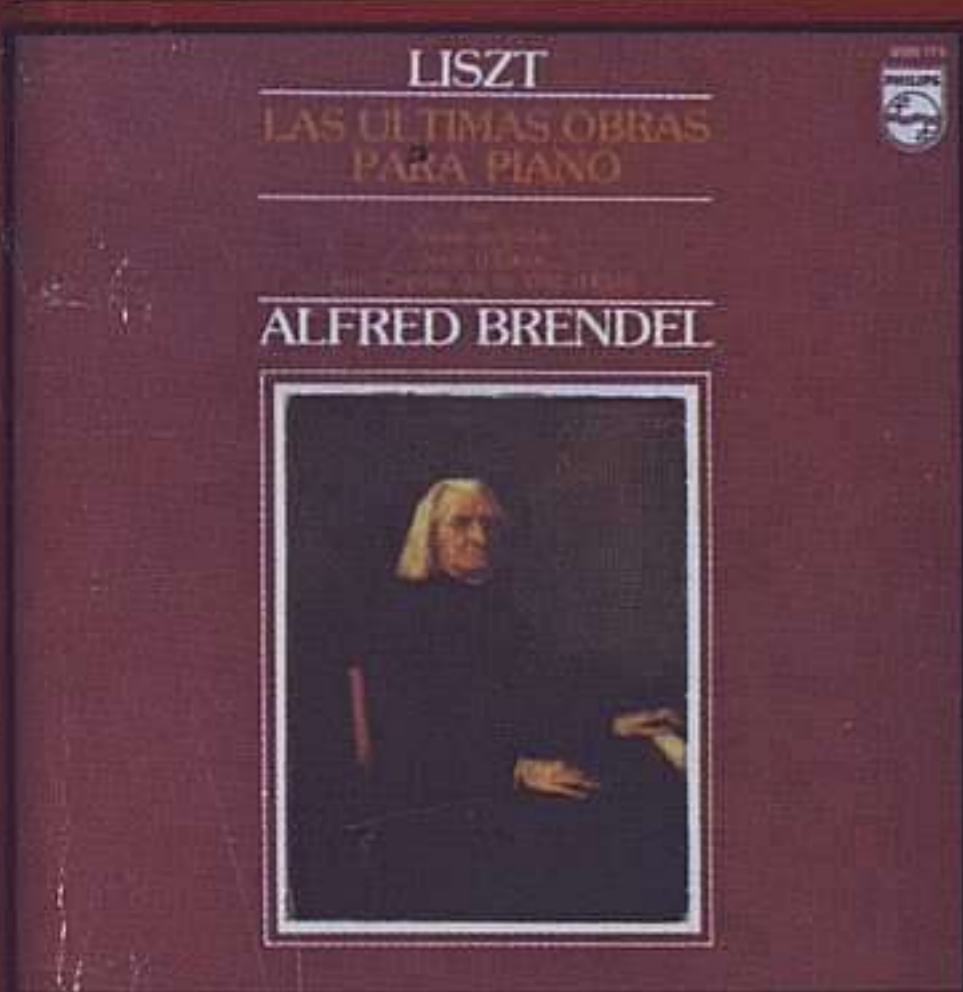


RITMO

AÑO LIII • NUM 529 • ENERO 1983 • PRECIO 350 PTAS.

Los mejores clásicos 1982



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

Fundador

Fernando Rodríguez del Río.

Director

Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector

Ramón Barce.

Adjuntos a la Dirección

Angel Carrascosa y Manuel Chapa Brunet.

Jefe de Redacción

Amelia Die.

Colaboran en este número:

Rafaél Banús Irusta, Juan Luis Bardisa, José Manuel Berea, Miguel Bosch, Pablo Cano, Martín Codax, Francisco Chacón, Mercedes Durall, Luis Carlos Gago, Pedro González Mira, Margarita Guerra, Manfred Haedler, José Miguel López de Haro, José Loyola, Enrique Martínez Miura, Javier Monjas, Manuel Moreno, Ginesta Pallés, Eduardo Pérez Maseda, Juan Manuel Puente, Gerardo Queipo de Llano, Arturo Reverter, Fausto Roca, Esclavitud Rodríguez, Jesús Sueiro, Berta Vallribera y Carlos Villasol.

Diagramación

Antonio Roca.

Fotografías

Pedro Guardón, Agustín Muñoz y Paco Tur.

Corresponsales:

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

Director Comercial

Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad

José María Ketterer.

Delegado Comercial para Cataluña

Jordi Padrol.

Distribuye

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

Suscripciones: ESPAÑA: Año 3.200 ptas.; número suelto: 325 ptas.; atrasado: 350 ptas. **Extranjero:** Vía terrestre o marítima: 45 dólares USA. vía aérea: 65 dólares USA.

Redacción y Administración:

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

Teléfonos: (91) 729 15 52 y 729 15 56. Impreso por Pentacrom S.L. Hachero 4. Madrid-18

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

EDITORIAL		DISCOTECA BASICA	
Una nueva política	4	El Madrigal	44
CARTAS	5	LOS MEJORES CLASICOS 1982	
CONSULTA	5	Premios RITMO	46
ENTREVISTA		CRITICA DISCOGRAFICA	49
Helen Donath	7	LIBROS Y PARTITURAS	62
MUSICA CONTEMPORANEA		CURSOS, BECAS Y CONCURSOS	64
La música contemporanea cubana	11	DON TADDEO IN BARCELONA	
EN PRIMERA AUDICION		La nueva temporada barcelonesa	65
Alfredo Aracil:		FESTIVAL DE MUSICA DEL SIGLO XX DE BILBAO	69
Sonata núm. 2, «Los reflejos»	16	DE MADRID AL CIELO	
DANZA		Estrenos mundiales	71
Grupo japonés Sankai Juku	17	INTERNACIONAL	75
El Instituto del Teatro de Barcelona	18	PAIS MUSICAL	77
FOLKLORE		CARTELERA	86
Rótulo de Agapito Marazuela escrito por un emisario de Babel	20	DISCOS EDITADOS	88
HISTORIA		DISCOS CRITICADOS	89
Royal Opera House, Convent Garden: Doscientos cincuenta años de música:	27	NOTICIAS	90
REPORTAJE		MUSICOS DEL SIGLO XX	
Los músicos del siglo XXI ya tocan en el Real	31	Sergio Rachmaninov	95
MADRID	33		
ENSAYO			
Nietzsche sin Wagner	36		
CONCURSO «YAMAHA»			
Una idea a imitar	41		

EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

INTERPRETES

Arturo Rubinstein

INSTRUMENTOS

La armónica u organo de vasos

ENTREVISTA

Lorin Maazel

UNA NUEVA POLITICA

Tenemos en España un gobierno socialista. Esto nos hace suponer que el tratamiento de los problemas de la cultura va a caracterizarse desde ahora por un signo social inequívoco. Lo que significaría, ante todo, que el gran objetivo de esa política no puede ser otro que conseguir el acceso de toda la población española a los bienes culturales.

Esa enorme tarea supondría, en un área que estimamos fundamental, una potenciación de las posibilidades musicales del país, torpemente preteridas hasta ahora por una xenofilia mimética e irreflexiva. Nuestro mercado está invadido hasta límites difícilmente creíbles por la oferta extranjera, hasta el punto de que el compositor o el intérprete españoles apenas encuentran espacio vital para su trabajo. Pensamos que la actual política cultural y educativa sabrá encontrar ese espacio vital. Cómo pueda realizarse esto es algo que atañe justamente a la Administración; pero los músicos, que conocen bien el problema por padecerlo día a día, saben perfectamente cuáles debieran ser algunas de las medidas más urgentes: enseñanza musical en las escuelas, porcentajes obligados de música española en los programas de las orquestas, porcentajes igualmente obligatorios en radio y televisión, inclusión de música española en las enseñanzas

de los conservatorios, ayuda a los grupos que hacen música española, apoyo para que estos grupos puedan actuar en el extranjero. En muchos de los casos se trata no de gastar más dinero, sino de buscar un reparto más equitativo, de manera que el músico español no se sienta una vez más extranjero y desamparado en su patria.

Desde su medio siglo largo de existencia, RITMO ha mantenido, independientemente de toda peripecia histórica, una actitud de defensa de esos mismos valores. Desde aquella vieja portada de su primer número, en 1929, con la faz barbuda de Albéniz, hasta nuestras dos entregas extraordinarias del pasado año dedicadas a Turina y a la música en la catedral de Santiago, creemos haber ido presentando, en su variedad, el rico y cambiante panorama de la música española; creemos igualmente haber sido siempre tribuna de las preocupaciones y problemas de nuestros músicos. Nos alegraría que la política cultural pusiera decididamente rumbo hacia esa revalorización de la música española. RITMO se suma a la expectación esperanzada de los músicos españoles, y desde sus páginas y en la medida de sus fuerzas, espera poder cooperar a esa mejora sustancial de la situación que todos deseamos.

Cartas

El Director del Conservatorio Elemental de Música «Jacinto Guerrero», de Toledo, nos envía un informe que el Conservatorio toledano mandó el día 3 de diciembre a la Dirección Provincial de Educación y Ciencia, sobre el concurso-oposición que se anuncia en el B.O.E. del día 2 de diciembre. Publicamos este escrito por si puede resultar de interés para profesionales de la enseñanza musical.

En contestación a su petición de informe de este Conservatorio al asunto del impartimento de las clases de Música en los distintos Centros oficiales, tengo el honor de comunicarle:

1.— He tardado algo más en darle contestación, porque tenía conocimiento de que saldría pronto la orden de convocatoria de próximas oposiciones. Ahora, ya en el Boletín Oficial del Estado nº 289 con fecha 2 de los corrientes, ha salido la orden 31731, por eso era necesario esperar.

2.— Entiendo que un informe justo y a tiempo de las Direcciones provinciales de Enseñanza, puede y debe prevenir posibles impugnaciones o malentendidos.

3.— En virtud del Real Decreto 1194/1982 del 28 de mayo (B.O. nº 141 de 14 VI de 1982) se les concede el título de Licenciado universitario a todos los músicos, que tengan en su haber la titulación requerida. Allí se expresa que son los Títulos Superiores y los Profesionales, *no los elementales*. En consecuencia sólo pueden tener acceso al Concurso-oposición, restringido o libre, sóloamente los precitados títulos.

4.— Conocido es de todos, cómo el Ministerio de E. y C., organizó *kursillos*, por ejemplo en el «I.C.E.» y en otros lugares, en virtud de los cuales concedió títulos de capacitación para impartir la signatura «Música» en los Institutos de E.M. y en los Colegios de E.G.B. Entre los candidatos a estos títulos había personas que tenían la titulación superior o profesional por algún Conservatorio y otras que tenían sólo la carrera elemental y otros que

ni eso tenían y sin embargo recibieron todos por igual dicho título de capacitación e incluso están dando la música en muchos Institutos de E.M. Este Conservatorio aboga porque en este sentido se haga la más estricta justicia a la hora del acceso al Concurso-Oposición y por ende que se proceda igual que en los demás Ministerios a la hora de exigir unos títulos universitarios previos.

5.— Este Conservatorio entiende que las Pruebas 1: Cuestionario para el acceso a cátedras, 2: Cuestionario para el acceso a agregaduras, ambos son dignos y adecuados.

En cuanto al ejercicio práctico para ambas categorías se le considera incompleto, porque el músico tiene que demostrar que es apto no sólo para la «Música muerta» (Estética e Historia) sino también para la música viva. Entonces hubieramos preferido el que se hubiera puesto un ejercicio práctico (composición, instrumento, coro etc.).

Esperando haber colaborado y cumplido su petición se despide de V. s.s.s.—**ANTONIO B. CELADA ALONSO.** (Director del Conservatorio «Jacinto Guerrero» de Toledo).

Les agradecería que en la sección de crítica de discos incluyeran críticas de óperas en vivo de Ferysa, ya que hace muchísimo tiempo que no lo hacen, teniendo que comprar discos de los que desconocemos su valoración, con sorpresas no del todo agradables en cuanto a sonido.—**JAVIER MICHEL** (Pasajes Ancho, Guipúzcoa).

NOTA DE LA REDACCION

Debido a la gran cantidad de discos editados en España hemos tenido que eliminar los importados de la sección crítica y actualmente damos preferencia a los españoles. Esta exclusión, que nos vemos obligados a realizar por motivos de espacio, podría ser replanteada en el futuro, pero de momento no vamos a ocuparnos de los discos importados por Ferysa en la crítica discográfica; salvo excepciones.

Consulta

«CONCIERTO PARA PIANO» DE SCHUMANN

He leído con gusto en el núm. 526 de RITMO el documentado y penetrante estudio sobre el **Concierto para piano**, de Schumann, escrito por Pedro González Mira. Sólo me queda una duda, que es la que me mueve a escribir: ¿conoce el señor González Mira la versión de Clara Haskil, o, conociéndola, la ha descartado? Yo tuve ese disco (Philips, español), pero lo di a alguien, porque ahora no lo encuentro entre los míos.

Recuerdo, primero, que sonaba bastante bien, y que la interpretación era ortodoxa... pero, como es natural, habría que volver a oírlo y cotejarlo con otras versiones. Me parece que Clara Haskil, «por esas cosas que pasan» (Cela), alcanzó rango internacional siendo ya mayorcita. En la Filarmónica de Bilbao—donde soy vocal de la junta directiva— sólo tocó una vez.

No dudo de que la versión de Arrau, la última, sea la suprema del **Concierto** de Schumann. Lo de Arrau constituye un caso. Soy el primero en confesar que no creía que Arrau podría hacer lo que hace con los **Preludios** de Debussy. Lo abarca todo.—**PABLO BILBAO ARISTEGUI** (Bilbao).

RESPUESTA

Sí, conozco la realización de Clara Haskil, dirigiendo Willen van Otterloo. No conté con ella para mi estudio porque, no disponiendo en ese momento de la grabación, pero recordándola perfectamente, no merecería la pena lanzarme a su busca, ya que se trata de una versión altamente decepcionante. Haskil está insípida, y Van Otterloo bastante peor. No obstante, quiero dejar constancia de que no todo el Schumann de la Haskil está a tan bajo nivel: sus Escenas de Niños, por ejemplo, son portentosas.

En lo que se refiere a Arrau, me permito recomendarle—si a Vd. le parece bien— un álbum fuera de lo corriente: Claudio Arrau interpreta Schumann (Philips, 67 68084, 9 discos). A mi juicio, y en conjunto, contiene el más interesante Schumann—piano— que se

puede escuchar hoy en disco.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**

AUTOBIOGRAFIA DE PAVAROTTI

Tendrían alguna posibilidad de informarme si el libro **Mi propia historia**, del tenor italiano Luciano Pavarotti, está publicado en castellano?—**JOSEP AMER CARRERAS** (Mahon, Menorca).

RESPUESTA

Mi propia historia ha sido únicamente publicado en inglés y en italiano.

SINTONIA DE TELEVISION

En primer lugar, ¿me podrías informar si es posible conseguir, a través de catálogos de discos de importación (como Ferysa, por ejemplo), álbumes de la Vanguard Recording Society de Nueva York? En España la comercialización de este sello corre a cargo de Hispavox. Concretamente, me sería de gran interés conseguir los dos primeros volúmenes de la serie de la Vanguard—distribuida en 1971 por Hispavox y actualmente fuera de catálogo en España— **La trompeta del virtuoso**, interpretada por los Solistas de Zagreb y H. Wobisch y obras de Clarke, Vivaldi, Purcell, Torelli, Gabrielli, Corelli, Stanley, Perti, Albertti, Biber, Manfredini, Haydn, etc.

La segunda cuestión es más difícil todavía, ¿qué sabéis de esa sintonía que suele aparecer en televisión antes de retrasmisiones deportivas—partidos de fútbol, por ejemplo concretamente cuando aparece un fondo negro con cuatro ovillos donde pone conexión? Se trata de una sinfonía barroca, con flauta, cuerda y dos trompetas, de gran solemnidad. Hasta el año 78 se empleó una **Sinfonía** para cuatro trompetas, oboes y cuerda y timbales, de Torelli, que precisamente se encuentra en el disco **Virtuose Trumpet, vol. 1**, al que me he referido antes. En relación con la que se emplea actualmente quiero decir que la última vez que la oí fue en agosto de este año, que es una auténtica maravilla, la típica música que te choca. He de precisar que no me refiero al **Himno de Eurovisión**.—**JOSE MARIA ZARANDAVA** (Bilbao).

RESPUESTA

Como usted bien dice, la comercialización de ese sello corre a cargo únicamente de Hispavox, en España. Le recomendamos que acuda directamente a este sello cuya dirección es c/ Torrelaguna 64, Madrid-27.

En cuanto a la segunda de sus cuestiones, creemos que usted se refiere a una obra llamada Madeja en forma de ocho, original de José Antonio Galindo, aunque esta sintonía se ofrece sólo esporádicamente.

LIBROS DE PEÑA Y GOÑI Y SALAZAR

Necesitaría una información sobre dos libros que leí hace ya tiempo y deseo adquirir. Son: **Los grandes compositores de la época romántica**, de Adolfo Salazar y **España entre la ópera y la zarzuela**, de Peña y Goñi. Me interesa el nombre de la editorial y dónde podría conseguirlos.—**CARMELO DAVILA** (Las Palmas de Gran Canaria).

RESPUESTA

El libro de Peña y Goñi, España entre la ópera y la zarzuela está editado por Alianza Editorial y tiene el número 49 de su catálogo. El libro de Salazar está completamente agotado y descatalogado y le indicamos dos librerías especializadas en música donde quizás lo podría encontrar. Librería Estanislao Rodríguez, c/ San Bernardo, 27, Madrid y Librería Pórtico, Plaza de San Francisco 17, Zaragoza.

DUO «CON ANTEOJOS OBLIGADOS», DE BEETHOVEN

Soy asiduo lector de su revista y me dirijo a ustedes para que me informen dónde puedo adquirir la partitura de Beethoven titulada: **Dúo «con anteojos obligados»**, para viola y violoncelo. Por si les fuera de utilidad y como referencia les adjunto recorte fotocopiado del diario Ya en que apareció crónica del concierto y grupo que lo interpretó.—**FRANCISCO MORATALIA** (Madrid).

RESPUESTA

Le remitimos a las notas al programa de «Cantar y Tañer» del 9 de abril de 1981, que se refiere al concierto del Trío de cuerda Bell'Arte. Estas notas nos las ha facilitado Fernando Ruiz Coca, autor de la crítica que usted nos remite, del diario Ya.

«En 1921 la editorial Peters publicó el Dúo con anteojos obligados, para viola y violoncello, instrumentación poco común. Se cree que fue escrito entre 1795 y 1798, lo que está confirmado por su evidente parentesco con el Cuarteto en Do menor del Opus 18. Del extraño título se puede deducir que la obra fue compuesta para dos músicos cortos de vista. El «Minuetto» en Mi bemol mayor, publicado en 1952, forma parte del citado Dúo. Se conserva, también, un manuscrito con más de veinte compases de un tiempo lento en Do mayor, lo que nos permite suponer que Beethoven había proyectado un dúo con varios tiempos. El primer tiempo conservado, tanto desde el punto de vista musical, como técnico, es de una ejecución más exigente, mientras que el amable «Minuetto» no pasa de ser música agradable de consumo». (Ref. Wo 032).

REVISTAS DE INSTRUMENTOS DE CUERDA

Le quedaría muy agradecido tuviera la amabilidad de indicarme referencias concretas de las revistas actuales más interesantes que traten temas relacionados con música e instrumentos de cuerda. (Tengo ligeras referencias de la existencia de **Music Teacher**, **The Stradt**, **American String Teacher**, **Violoncello Society Newsletter**, pero desconozco calidad y domicilio).—**MIQUEL BERNADO** (Barcelona).

RESPUESTA

Le indicamos algunas de las publicaciones más importantes referidas a la historia, fabricación y técnicas de los instrumentos musicales, con sus direcciones correspondientes. Lo mejor será que se dirija a ellas solicitando detalles: volumen, precio, periodicidad, tipo de contenido y orientación.

Instrumentalist. 1418 Lake Street. Evanston, Illinois 60204. Estados Unidos (En inglés).

Instrumentenbau - Zeitschrift. Verlag Franz Schmitt. Kaiserstrasse 99. Siegburg bei Köln, Alemania BRD. (En alemán).

String. Borough Green. Sevenoaks, Kent. Inglaterra. (En inglés).

American String Teacher. 630 Kirkwood Avenue. Winthrop Harbor, Illinois 60096. Estados Unidos. (En inglés).

Musik och Ljudteknik. Ljudtekniska Saellskapet. Fack 13. S-100 41 Estocolmo 26. Suecia. (En sueco).

The Galpin Society Journal. Rose Cottage 8, Bois

Lane. Chesham Bois, Amersham. Buks HPG GBP. Inglaterra. (En inglés).

Musique et instruments. Editions Horizons de France, 39 rue du Gral, Foy. París VIII. Francia. (En francés).

Musikinstrument. Verlag Das Musikinstrument. Klueberstrasse 9. 6000 Frankfurt am Main. Alemania BRD. (En alemán).

Algunos libros especializados en la historia y descripción de los instrumentos de cuerda:

Violín: Farga, F.: Gligen und Geiger, Zürich, 1940 (En alemán).

Straeten, W. van der: The history of the violin. Londres 1933. (En inglés).

Arakelian, S.: Die Geige, Franckfurt, 1968. (En alemán).

Violoncello: Straeten, W. van der: The history of the violoncello, Londres, 1915. (En inglés).

Vadding, M. y Merseburger, M.: Das Violoncello und seine Literatur. Leipzig, 1920. (En alemán).

Contrabajo: Panyavsky: Geschichte des Kontrabasses. Tutzing, 1970. (En alemán).

Luthiers: Henley, W.: Universal Dictionary of Violin and Bow Makers. Brighton, 1960. (En inglés).

Vannes, R. Dictionnaire universel des luthiers, Bruselas, 1959. (En francés).

En español, aparte de los libros estrictamente didácticos, hay algunos más generales como por ejemplo:

Manen, Juan: El violín, Barcelona, Labor, 1958.

Pasquali, G. y Principe, R.: El violín, Buenos Aires Ricordi, 1950.

Ramos Mejía, C.M.: La dinámica del violinista. Buenos Aires, Ricordi, 1952.—**RAMON BARCE**.

Escridiscos

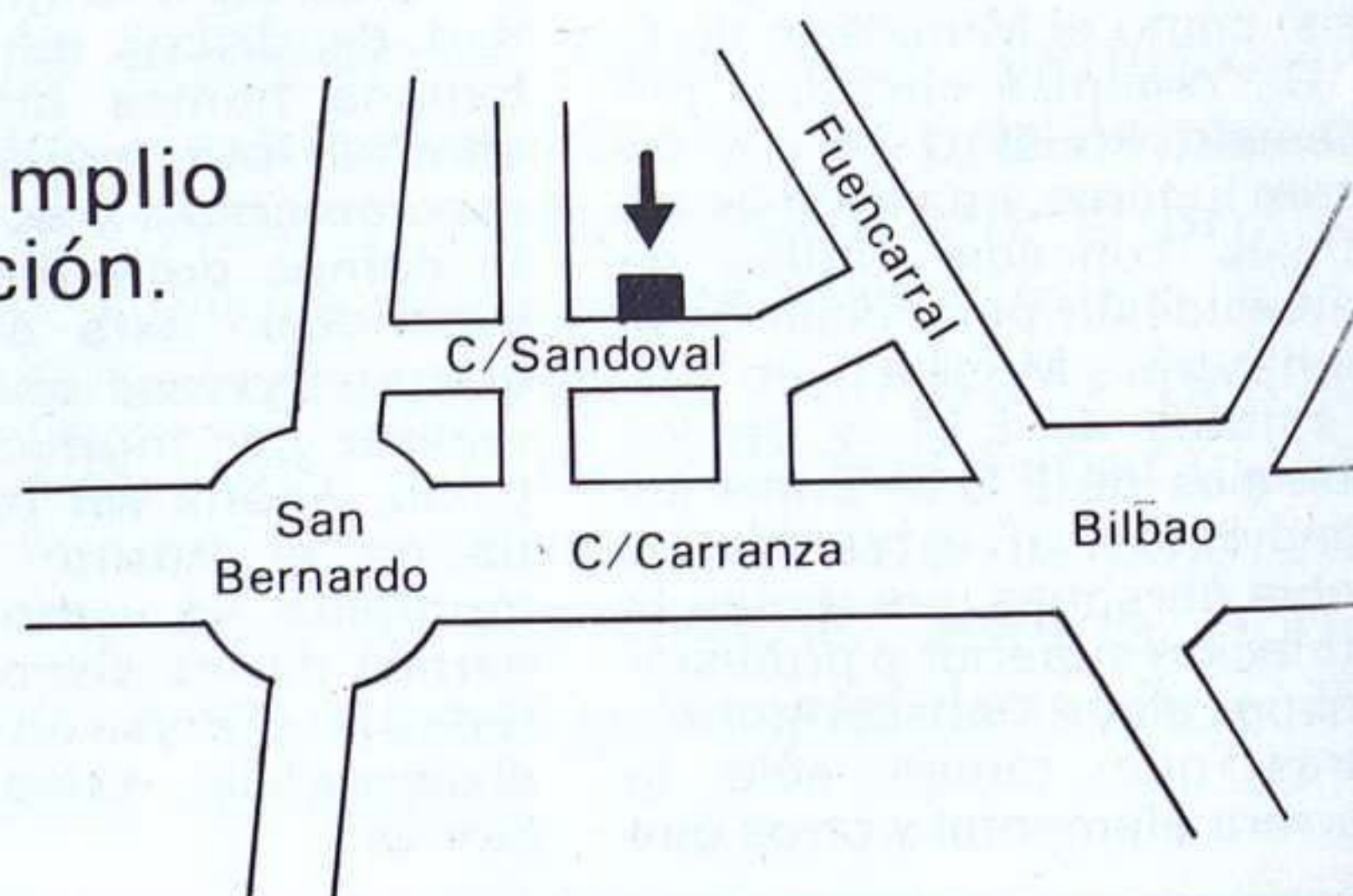
Especialistas en Música **CLASICA**, con un amplio Catálogo de discos Nacionales y de Importación.

20% DESCUENTO PERMANENTE.

«**VEN A CONOCERNOS**»

Calle Sandoval, 12 (Metro Bilbao y San Bernardo)
Teléfono 448 31 07 MADRID - 13

ENVIAMOS A PROVINCIAS



HELEN DONATH

LEN DONATH HE

HE DONATH

ATI DONA

DO DONA

HELEN

ONATH



Fotos: Paco Tur.

Por Angel Carrascosa y Juan Luis Bardisa

Al día siguiente de su recital de «lieder» en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el 24 de febrero de 1982, entrevistamos a la soprano Helen Donath, en compañía de su esposo Klaus Donath — que le había acompañado también admirablemente al piano— en el «hall» del hotel madrileño en que se hospedaron. Helen Donath se expresó casi todo el tiempo en castellano (con bastantes giros e interpolaciones italianas), a decir verdad no siempre correcto, pero siempre muy fluido e incluso veloz y desenvuelto. Hemos preferido alterar lo menos posible el desarrollo real de la entrevista, aun a costa de que el lector deba seguirla a veces por vericuetos que derivan de unos temas a otros. Helen y Klaus son un matrimonio de extraordinaria cordialidad y simpatía, y con un gran sentido del humor, por lo cual la entrevista transcurrió toda ella muy distendida y agradablemente.

ANGEL CARRASCOSA Y JUAN LUIS BARDISA.— Cuéntenos sus comienzos.

HELEN DONATH.— Cuando nació, mi madre dijo a mi padre: «Quiero que la

niña se llame Janet» como Janet McDonald, una cantante muy popular entonces...

A.C. y J.L.B.— No Janet Baker...

H.D.— No, Janet Baker no cantaba aún... tan vieja no es... Pero mi padre le dijo: «Quiero que se llame Helen» (el nombre de mi madre. Por cierto: me parezco mucho a mi madre). Entonces pensaron que Janet Helen, pero como es un nombre muy largo y tardaría mucho en firmar autógrafos —como le ocurre a An-ne-lie-se Ro-then-ber-ger— decidieron dejarlo en Helen. De pequeña fui al Sagrado Corazón, un colegio de monjas, y cuando en el colegio había fiestas o representaciones teatrales de los alum-

«Mi vida ha sido, hasta ahora, muy feliz».

nos, siempre cantaba yo. Cuando tenía catorce años, entré en un coro mixto. El maestro del coro se asombró mucho, porque me puso a hacer escalas y yo subí hasta el Sol sobreagudo...

A.C. y J.L.B.— ¡Sol sobreagudo! ¿La nota más alta de Popoli di Tessaglia de Mozart?

H.D.— Justamente. Y me dijo: «Tienes que recibir lecciones de canto». Y me mandó a un centro de enseñanza musical de Corpus Christi, la ciudad donde nació. Allí estudié con un profesor de origen alemán que me dio clases de canto que me resultaron muy provechosas. Luego fui a Nueva York y conocí a su maestro, que no me convenció. Después encontré a Mario Berini, estupendo tenor que había cantado en el Metropolitan, pero que se había retirado pronto y se dedicaba a enseñar: un excelente maestro. Por esta época un empresario me envió a Alemania. Yo no sabía nada de alemán, pero tenía a un conocido en Düsseldorf. Sin embargo me envió a Colonia, a mis veintiún años, donde canté «Liu» de **Turandot**, «Frau Fluth» de **Las Alegres Comadres de Windsor**, y la escena de la presentación de la rosa del **Rosenkavalier**, pero sola, sin «Octavian». Me eligieron a mí entre los cuarenta y cinco cantantes que se habían presentado. En Hannover conocí a mi marido. El me dirigió en **Die Verlobung von Sankt Domingo (Los esponsales de Santo Domingo)** de Werner Egk, y después hicimos «Verlobung», es decir, que nos pro-

metimos. Juntos hicimos también «Mimi» (Bohème) y «Pamina» (La flauta mágica) «Micaela» (Carmen), «Sophie» (El Caballero de la rosa) y una hija del Rin en El Oro. Llegué a hacer una de las Walkyrias, porque pensaban que podía ser una soprano «spinto», tipo «Leonora» de Il Trovatore, por ejemplo. Pero la señora Novikova, a la que conocí en Bayreuth, me dijo: «Esta no es tu voz, tú la oscureces, tu voz es más lírica, más ligera, más brillante». Hoy me gustaría llegar hasta Traviata, pero es difícil, hay que pisar firme: si cantas cosas vocalmente muy distintas, tienes que darle un tiempo a la voz para que se acostumbre y adapte, como hace Fischer-Dieskau: para cantar ahora algo dramático, se toma un tiempo antes y después de volver a su repertorio lírico. Aunque a mí me interesa cada vez más el «lied» y el concierto, no quiero dejar de hacer ópera, que también me gusta mucho. Después de Hannover, canté en Munich, Salzburgo, Viena, París, Londres, Milán...

A.C. y J.L.B.— ¿No fueron difíciles sus comienzos, entonces?

H.D.— No, nada. Cuando la gente me pregunta *¿Cómo superaste tus dificultades al principio?* «tengo que contestar: «No tuve dificultades»; mi vida ha sido hasta ahora muy feliz. No soy practicante, pero sí muy religiosa, y siempre le doy gracias a Dios por la vida tan feliz que me ha concedido: soy muy feliz en mi matrimonio; tenemos un hijo, Alexander, de trece años, que es un chico muy bueno, que no se burla de sus padres como muchos otros: «¡Bah, estos viejecitos!»... Nuestra vida familiar es toda armonía... A veces hasta pienso: «Tendrá que ocurrirme alguna vez algo malo»... Pero ¡ojalá que nunca!

A.C. y J.L.B.— Díganos algo de su maestra, Novikova.

H.D.— Sí, Paola Novikova: yo la conocí en 1963 en Bayreuth. George London, muy buen amigo mío —una voz magnífica hasta que tuvo que dejar de cantar, por deterioro de una de sus cuerdas vocales—, Nicolai Gedda, Kim Borg, Irmgard Seefried, Hilde Gueden y muchos otros han estudiado con ella. Era intransigente cuando sabía que llevaba razón; una vez le dijo a una alumna suya: «No debes de cantar ese papel». Pero ella lo cantó, pensando que no se enteraría, ya que entonces la Novikova estaba en Nueva York, y esa cantante lo cantó en Europa. Pero se enteró, y cuando volvió a clase, Novikova se negó a darle más lecciones; le dijo: «Cuando tu voz se estropee por cantar esos papeles, la gente va a decir que es culpa mía, y yo no soy responsable». Yo, como maestra, no tengo este carácter: si algún alumno mío canta algo que no debe, cuando vuelve yo le ayudo de nuevo, le aconsejo... Klaus y yo damos clase en la Hochschule für Musik und Theater, de Hannover, pero no somos profesores fijos, ya que tendríamos que ir tres o cuatro días a la semana, y no tenemos tanto tiempo, porque viajamos mucho: vamos una vez a la semana. El tiene siete alumnos, y yo, tres. ¡Qué lío me hago entre unos idiomas y otros! Hablo medio italiano, medio español...

A.C. y J.L.B.— ¿Estudió usted su español en Corpus Christi?

H.D.— No, sólo de oírlo lo aprendí;

no soy como la mayoría de mis compatriotas, los norteamericanos, que no quieren aprender ninguna otra lengua; quieren que todo el mundo aprenda inglés! Igual me ha ocurrido con el alemán: nunca lo he estudiado en serio, y sin embargo ahora lo hablo como el inglés.

A.C. y J.L.B.— ¿Hasta qué punto considera usted que el canto puede aprenderse y enseñarse, la técnica del canto?

H.D.— Dios, o la naturaleza, da la voz, es un don, y es lo principal, un punto de partida. Yo, por ejemplo, intenté estudiar piano, pero no avanzaba, no encontraba nunca las teclas que eran, no sirvo para el piano, no tengo talento para ello. Al contrario que Klaus, que, a pesar de no ser propiamente pianista, es de verdad director de orquesta y estudió piano para serlo, sin embargo, toca muy bien...

A.C. y J.L.B.— ¡Y tanto que toca muy bien!

H.D.— ...Y a mí me dicen... tú le impides hacer una gran carrera como director, porque te dedica todo su tiempo. Y tiene un gran sentido para dirigir a los cantantes, que cantan muy cómodos y muy seguros con él. Pero no queremos separarnos: en vez de hacer grandes carreras por separado, para que nos conozca a los dos todo el mundo, pero que no nos conozcamos nosotros... Hasta que nuestro hijo sea mayor, no queremos viajar demasiado, ni viajar por separado: si más tarde conservamos yo mi voz y Klaus la salud, ya veremos... Pero vol-

viendo atrás: si se tiene la voz, que no se le puede dar a nadie, sí que se le puede ayudar; se le puede decir cuando se oye cantar a alguien: «Así está mal, así no; ¡así está bien, así, inténtalo otra vez, repite!» Se les puede explicar cómo deben respirar, qué hay que hacer para cantar «legato», para cantar «staccato»...

A.C. y J.L.B.— Pero el canto es más difícil de enseñar que un instrumento...

H.D.— Sí, porque la voz la lleva uno consigo. Y además, la colocación de la lengua, por ejemplo, no vale igual para todo el mundo; la anatomía, la constitución física no es igual en todas las personas, y cada cantante debe buscar la forma suya propia de hacerlo mejor. No hay dogmas en el canto: no los hay en ningún arte, pero en el canto, mucho menos.



después de algunos errores, se puede rectificar —e incluso aprender de ellos— pero después de otros, ya es tarde.

A.C. y J.L.B.— ¿Ahora qué canta más, ópera o concierto?

H.D.— Creo que más o menos por igual, además de las grabaciones de discos.

A.C. y J.L.B.— ¿Cuántas actuaciones al año?

H.D.— Entre setenta y ochenta, no más.

A.C. y J.L.B.— Canta «lieder» desde el comienzo de su carrera?

H.D.— No; sólo desde que me casé con Klaus, o sea desde hace... el próximo 10 de julio de 1982, que es además el día de mi cumpleaños, hará diecisiete años.

A.C. y J.L.B.— ¿Qué papeles operísticos ha cantado más veces?

H.D.— «Pamina» (Flauta mágica). Después, «Sophie» (Caballero de la rosa), «Micaela» (Carmen), «Liu» (Turandot), «Zerlina» (Don Giovanni), «Mimi» (La Bohème), «Ilia» (Idomeneo) y «Frau Fluth» (Alegres Comadres de Windsor). Y en discos, muchos que nunca he cantado en teatro: Haensel und Gretel y Königskinder (Los Hijos del Rey), de Humperdinck, Palestrina de Pfitzner, varias óperas de Schubert: Los Hermanos gemelos, Cuatro años en el puesto de guardia...

A.C. y J.L.B.— En el verano del 80, le escuchamos «Pamina» en Munich, dirigiendo Sawallisch... ¡Estuvo magnífica!

H.D.— Gracias. Y este año también la voy a cantar allí.

A.C. y J.L.B.— ¿Ha cantado algún papel de ópera del que se haya arrepentido?

H.D.— No. Ni siquiera «Eva» de Los Maestros Cantores. Cuando Karajan me pidió que lo grabase con él, le dije: «Maestro, la gente que lo escuche me va a preguntar si lo canto en la escena, y yo voy a tener que negarlo, y esto va a deteriorar mi reputación». Y él me dijo: «¿Quieres que lo ponga en el disco, que

he sido yo el que te he pedido que lo grabes?»... E insistió e insistió, pues yo no estaba muy convencida. Pero no puedo, decir ahora que me arrepiento de haberlo grabado.

A.C. y J.L.B.— ¿No le parece que Karajan tiene tendencia a hacer las óperas, sobre todo las de Wagner, con voces más líricas de lo que es costumbre?

H.D.— Sí, es verdad, pero para el disco es menos grave, y a veces queda mejor, porque las voces líricas suelen ser más bonitas que las voces dramáticas; sin embargo, lo que se oye no es real, no es verdad, hay que forzar en el estudio el equilibrio entre voz y orquesta. Pero, por ejemplo, una voz como la de Birgit Nilsson, tan grande y tan bonita a la vez —que, además, es una persona fantástica— no la pueden captar bien los discos. Yo la escuché llorando de emoción en Bayreuth. *Tristán e Isolda* dirigiendo Karl Böhm en 1962 ó 1963, con Wieland Wagner (dirigiendo él la escena canté yo una hija del Rin en Colonia; en Bayreuth nunca he cantado, porque la temporada de Hannover empieza muy pronto y no me dejan ir, pero llegué a firmar contratos para cantar en Bayreuth

«Sin estudiar, la voz puede durar, como mucho, diez años».



El Oro y Parsifal —una muchacha flor—).

A.C. y J.L.B.— La ópera más antigua que ha cantado usted será L'Incoronazione di Poppea de Monteverdi, ¿no?

H.D.— Sí.

A.C. y J.L.B.— ¿Y la más moderna?

H.D.— **Döppelgänger (El Doble o Mi otro yo)**, de Mayerowitz, una ópera preciosa que canté en Hannover. Hay óperas actuales muy bonitas, pero que se olvidan pronto porque la gente quiere, por comodidad, oír las de siempre. También he cantado varias de Werner Egk, del que somos muy amigos, y **The Rake's Progress** de Stravinsky.

A.C. y J.L.B.— De ópera italiana sólo ha grabado usted en disco, si no nos equivocamos, «Oscar» de Un ballo in maschera...

H.D.— Sí, sólo he grabado esa ópera completa, así como arias de «Mimi» y «Liu». Y **Poppea**, por supuesto. Me han propuesto grabar «Gilda» (**Rigoletto**), pero me parece demasiado coloratura para mí...

A.C. y J.L.B.— Sin embargo, Haensel un Gretel, que usted ha grabado, es muy de coloratura...

H.D.— No, es un papel agudo, pero no de coloratura.

A.C. y J.L.B.— ¿Tiene inconveniente en decirnos quiénes son sus cantantes predilectos?

H.D.— La que más me gusta —y lo digo de verdad, no por estar en España— es Victoria de los Angeles. Su **Bohème**, por ejemplo, me parece única.

A.C. y J.L.B.— Completamente de acuerdo.

H.D.— También Renata Tebaldi y Birgit Nilsson.

A.C. y J.L.B.— Parece que valora usted en primer lugar la calidad tímbrica...

H.D.— Sí, seguramente. Y en Alemania, Christa Ludwig, Erika Koth, y, ahora, mis amigas Edith Mathis, Lucia Popp, Ileana Cotrubas y Reri Grist.

A.C. y J.L.B.— ¿Y los directores?

H.D.— Me gustan todos los grandes, y he trabajado con tantos... Karajan, Bernstein, Sawallisch, Frühbeck, Kubelik, Solti, Barenboim, Colin Davis... y Klaus también, claro.

A.C. y J.L.B.— De los grandes directores ya muertos ¿con cuál le hubiera gustado cantar?

H.D.— Bueno, canté con Scherchen, con Böhm, estuve a punto de cantar con Klemperer un papel de Mozart, y me hubiese gustado mucho cantar con Bruno Walter, del que mi amiga Norma Procter me habla con la mayor admiración.

A.C. y J.L.B.— ¿Qué diferencias encuentra usted entre el disco y la actuación en vivo?

H.D.— Me gusta mucho más la actuación en vivo. La primera vez que grabé una ópera, **El Caballero de la rosa**, me decía yo: «*Qué difícil es ponerse en situación en el estudio de grabación!*» Me resulta mucho más fácil cantar en la escena, me sale mejor si estoy vestida del personaje que canto, y rodeada de los decorados, con la iluminación... Ahora, ya, después de tantos años de hacer discos, me he acostumbrado. En junio de 1962 grabé mi primer disco, la **Gran Misa en Do menor** de Mozart dirigida



«Si cantas cosas muy distintas, hay que darle un tiempo a la voz para que se acostumbre y adapte».

por Wolfgang Gönnenwein. Apareció con mi nombre de soltera, Helen Erwin. Una anécdota a propósito de esto: recuerdo que estábamos en la Getreidegasse de Salzburgo y estaba este disco en el escaparate de una zapatería, y había un matrimonio mirando el disco. Entonces la mujer le dijo a su marido: «*Me pregunto qué habrá sido de esta Helen Erwin, que tenía una voz tan bonita... ¿por qué habrá dejado de cantar... Tuve ganas de decirle que Helen Erwin es Helen Donath, pero pensé: «A ver si dice que le gustaba más la Erwin que la Donath»...*

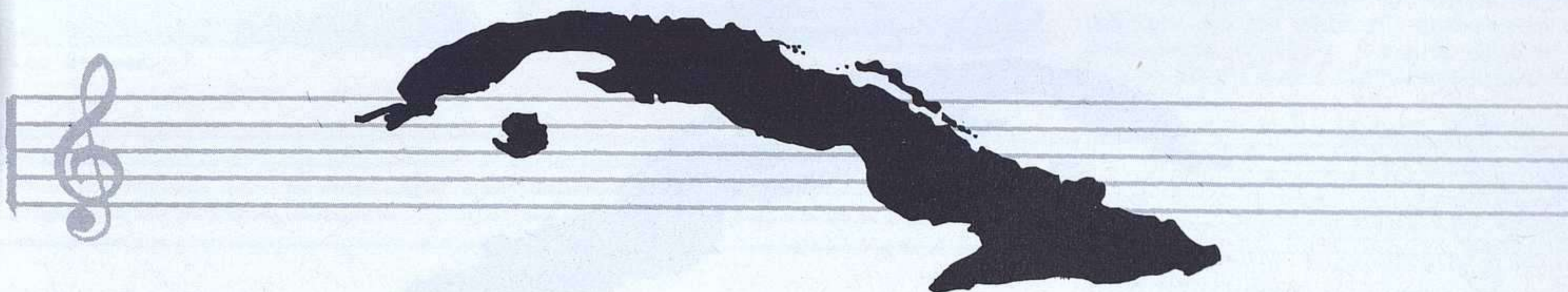
A.C. y J.L.B.— Cuéntenos sus proyectos más importantes.

H.D.— En Milán haré la **Cantata «Jauchzet Gott in allen Landen»**, de Bach, que canto por primera vez, y que voy a grabar dirigiendo Marriner. Luego

Orfeo y Eurídice de Gluck en Berlín con López Cobos. (**Las Estaciones** de Haydn, que ha sido lo primero que he cantado con López Cobos, ha sido una experiencia espléndida con él, y vamos a actuar juntos mucho más). Con Klaus y con el clarinetista Dieter Klocker vamos a hacer un disco con «lieder» de Schubert, Meyerbeer, Spohr, Lachner... (cantó un fragmento de un «lied» de Schubert y le dijimos: «*¡Vamos a hacer con esta cassette un disco pirata...*»). En Munich cantaré «Pamina» con Sawallisch; «Sophie» con Carlos Kleiber; en Londres la **Misa Solemne** de Beethoven con Solti; **El País de las Sonrisas** de Lehar con Siegfried Jerusalem; **The Rake's Progress**, recitales en Estocolmo, Budapest y muchas ciudades alemanas con Klaus; quizá vamos a Rusia... en fin, tantas cosas que no me puedo acordar de todas ellas.

Música contemporánea

La música contemporánea CUBANA



Por José Loyola

La música contemporánea cubana ha continuado un sólido desarrollo a partir del legado cultural musical y la labor creativa y social que nuestros actuales compositores heredaron de los pioneros de la música contemporánea en Cuba, Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940). Aunque no es nuestro propósito relatar aquí la historia contemporánea de nuestra música, sí quisieramos de manera breve, aportar algunos elementos que puedan servir al lector de introducción y orientación sobre el estado actual de la creación musical en Cuba y los distintos aspectos relacionados con la misma.

Como es sabido, las dos vertientes que influyen en el surgimiento de la cultura cubana son: la española y la africana. La fusión histórica de estos dos factores constituyen las profundas raíces sobre las que ha crecido y evolucionado nuestra tradición cultural nacional y de manera sobresaliente la música cubana, cuya riqueza emana del abrazo que logró mezclar ambas vertientes y dar origen en sentido dialéctico a una nueva cultura, en el caso de la música, a lo que se ha denominado «música afrocubana». Este aspecto es de suma importancia para el entendimiento de cualquier enfoque o análisis que realicemos sobre la música cubana y muy específicamente en sus manifestaciones contemporáneas.

Ese carácter mestizo de la música cubana fue expuesto sin lugar a dudas por el destacado etnógrafo cubano, el doctor Fernando Ortiz (1881-1969), al expresar:

«Parece indudable que la explicación de las peculiaridades de la música típicamente nacional de Cuba ha de hallarse en las confluencias de muy diversas «culturas» que han contribuido a sedimentar la del pueblo cubano. Digamos desde ahora que en la formación de la música intervienen dos grandes corrientes culturales, las oriundas de Europa, las fluencias de las culturas «blancas», y las que brotaron de África, las fluencias de las culturas «negras».

Las músicas negras llegaron a Cuba con las blancas y con estas se maridaron; y ambas son las únicas que por su estrecho abrazo han codeterminado las diversas características de la música nacional de Cuba. Europa y África han proporcionado los materiales con que ha sido moldeada la música de Cuba. No toda la música cubana tiene acentos negros, parte de ella está compuesta bajo la inspiración y a estilo de la llamada «música occidental», de la que algunos con impropiedad, dicen «música universal» y es ciertamente la superior. Pero no es menos indudable que la música más característica de Cuba, la que le ha dado siempre resonancia mundial, es aquella que fue fundida con raudales de africanía, en este crisol criollo puesto al fuego tropical; producto de una transculturación blanquinegra, desde los multiseculares tiempos de la «zarabanda», el «cumbé» y contemporáneos éxitos de los compositores cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, quienes llevaron los valores afroides de Cuba a la «alta música sinfónica» de nuestros tiempos en el «auditorium» universal.

De la concurrencia de las músicas blancas y negras, y según el grado de su

mestizaje, en Cuba se origina una música «eurocubana», de elementos blancos caldeados en el trópico climático y humano, (...) Amores de la vihuela española con el tambor africano. Cosquillas a la blanca guitarra, rasgueando sus tripas sobre la entraña abierta entre sus caderas; caricias al negro tambor y manoseo caliente. Engendro mestizo, es decir, «música mulata». (1)

El reflejo de los elementos de la cubanía en nuestra música estuvo siempre presente en las obras de los compositores representantes del nacionalismo cubano y principalmente en sus grandes pilares, Manuel Saumell (1817-1870) e Ignacio Cervantes (1847-1905), en cuyas contrandanzas y danzas se plasman de forma relevante los auténticos valores de nuestro criollismo musical del siglo XIX.

Continuadores de la tradición, Roldán y Caturla introducen nuestra música por los cauces contemporáneos a partir de la década de los años veinte del presente siglo, estimulados por los compositores universales más eminentes de esa época y por las corrientes musicales vigentes entonces y muy particularmente por la obra de Igor Stravinsky y otros.

Tanto Roldán como Caturla, crean obras en las que utilizan en gran medida los elementos característicos de la música de descendencia negra conocidos como tendencias del *afrocubanismo*.

En 1925, surge la primera obra de Roldán, en la cual explota conscientemente la cantera de ritmos y melodías afrocubanas.

Posteriormente compuso toda una serie de obras, en donde se concilian los elementos de la música contemporánea

de la época con la música afrocubana, tales como: **Tres pequeños poemas** (1926), ballet **La rebambambamba** (1928), **Tres toques** (1931), **Motivos de son** (1928) con texto de Nicolás Guillén, y muchas otras obras, entre las que destacan sus **Rítmicas**, de las cuales merecen señalarse las **Rítmicas V y VI** para conjunto de percusión cubana, escritas en 1930.

Quisiéramos detenernos brevemente en las **Rítmicas V y VI**, ya que en todos los libros e historias sobre la música contemporánea aparece el eminente compositor Edgard Varese como el primero en crear una obra para conjunto de percusión, **Ionisation** (1931). Sin embargo, corresponde ese mérito a Amadeo Roldán, quien compuso las ya mencionadas **Rítmicas V y VI** un año antes que Varese y en cuya obra emplea elementos rítmicos típicos de la música popular cubana. Sobre esto, el famoso novelista y musicólogo cubano Alejo Carpentier escribió lo siguiente:

Cuba y que realizó además una importante labor didáctica; entre sus alumnos figuraron Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla.

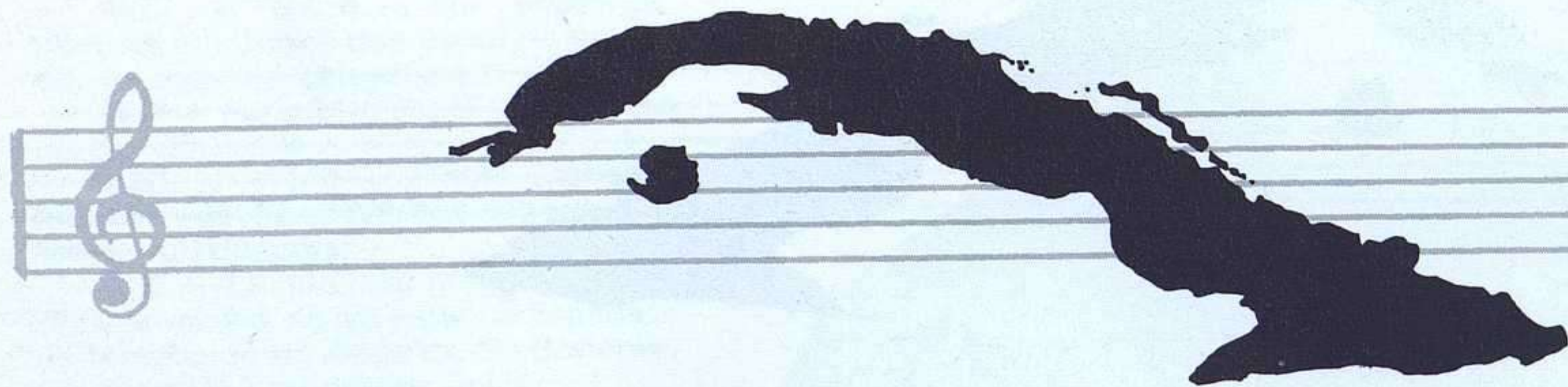
La muerte temprana de Roldán y de Caturla impidió a la generación posterior de compositores cubanos una transmisión más directa de sus vivencias musicales y muy especialmente en la esfera de la formación de jóvenes compositores. Sin embargo, la continuidad histórica de la labor musical desarrollada por ellos no quedó truncada, debido a la aparición en la escena musical cubana del compositor, director de orquesta y profesor español José Ardévol (1911-1981).

Procedente de Barcelona, Ardévol se instaló en la Habana en 1930 y comenzó a ofrecer conciertos y conferencias. Ya en 1934 funda la Orquesta de Cámara de la Habana y en 1936 ingresa en el claustro de profesores del Conservatorio Municipal de la Habana. En 1938 sustituye a Amadeo Roldán como profesor de Composición y Orquestación. Pre-

entendida ésta en su sentido más amplio y profundo». (3)

Entre los fundadores del Grupo de Renovación Musical se encontraban, entre otros, los siguientes: Harold Gramatges, Edgardo Martín, Julián Orbón, Argeliers León, Hilario González, Serafín Pro, Gisela Hernández, compositores todos, y la profesora Dolores Torres.

También integraron el Grupo otros músicos, que realizaron una destacada labor dentro del mismo. Por otra parte, el Grupo dejó una importante producción de obras, de las cuales mencionaremos algunas de las de mayor relevancia: José Ardévol: **Forma** (ballet), **Concierto de piano, viento y percusión**; **Burla de Don Pedro a caballo** (cantata), **Tres sonatas para piano**, **Dos sinfonías**, **Cuarteto núm. 2**, **Tríptico sinfónico**, **Sinfonía núm. 3**, **Versos sencillos**, **Tres estudios para piano**; **Sonata de guitarra** y otras obras de cámara. Harold Gramatges (1918): Obras del período: **Icaro**, para percusión y piano (ballet), **Sonata para**



«En las dos últimas **Rítmicas** realiza, con la conciencia del artista culto, un trabajo paralelo al de los tambores «bata», movidos por el instinto.

Más que ritmos, produce «modos rítmicos», frases enteras que se entremezclan y completan, originando períodos y secuencias». (2)

En cuanto a Alejandro García Caturla, podemos decir que ha sido uno de los talentos musicales más ricos de nuestro país, que junto con Roldán constituye otra figura esencial del surgimiento y desarrollo de la música contemporánea en Cuba. Desarrolló una encomiable labor cultural musical en el interior del país, donde residía, y sus obras reflejan toda la riqueza, espontaneidad y frescura del folklore negro cubano y a la vez la profundidad de elaboración del compositor culto, formado bajo la orientación de Nadia Boulanger en París, donde residió por un tiempo. Entre sus obras más importantes mencionaremos algunas, tales como: **Dos poemas afrocubanos** (1929) con textos de Alejo Carpentier; **La rumba** (1933), movimiento sinfónico; **Obertura cubana** (1937); **Bembé** (1929); **Tres Danzas cubanas** (1929); **Berceuse campesina** (1938-1939) para piano y muchas otras obras. En el acontecer musical de la época referida, no puede soslayarse el papel que jugaron dos grandes agrupaciones instrumentales habaneras; se trata de la Orquesta Sinfónica de la Habana, fundada en 1922 por el maestro Gonzalo Roig (1890-1970) y la Orquesta Filarmónica de la Habana, fundada en 1924 por el músico español Pedro Sanjuán (1887-1976), que en ese mismo año llegó a

cisamente, este hecho es de particular importancia en el devenir musical cubano a partir de la década de los años cuarenta.

Además de continuar su labor creativa en un nuevo marco geográfico y social, Ardévol consagró desde entonces y a lo largo de toda su vida sus esfuerzos a la enseñanza de la Composición, desarrollando una interesantísima actividad didáctica, cuyos frutos han madurado en las obras y en la formación de varias generaciones de compositores.

En 1942 se crea en la Habana el Grupo de Renovación Musical, bajo la orientación de José Ardévol. El grupo se constituyó con el propósito de incorporar la música cubana a las corrientes musicales universales vigentes en esa época y al tratamiento de las grandes formas con una temática nacional. La influencia de los compositores representantes del neoclasicismo, y en primer orden en Igor Stravinski, sirvió de impulso a los jóvenes compositores cubanos de esa década. El propio Ardévol, al referirse a las actividades del grupo, escribió lo siguiente:

«En conjunto, los principales aportes de los compositores del Grupo han sido la incorporación a nuestra música de las grandes formas universales y un tratamiento menos directo y típico de los elementos estilísticos cubanos que el que había primado en Roldán y Caturla —es decir, más expresión «nacional que propiamente» folklorismo—.

También ha sido importante el hecho de que casi todos ellos compartieran la vocación creativa de la enseñanza,

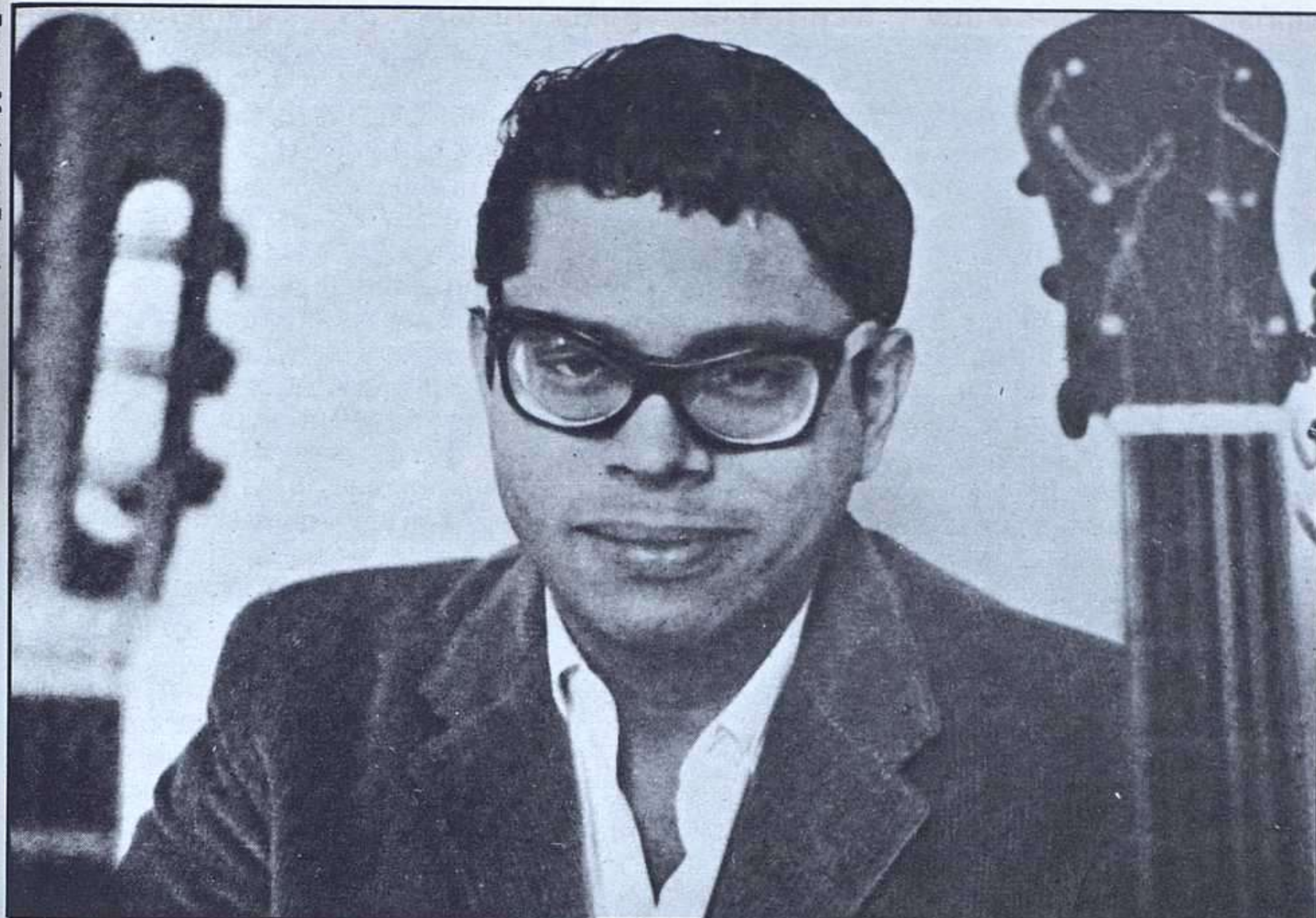
piano (1943), **Dúo** para flauta y piano, **Trío** para clarinete, violoncello y piano; **Preludio** para el ballet **Mensaje al futuro** (1944), **Sinfonía en Mi**, **Capricho** para flauta, clarinete, viola y violoncello; **Concertino** para piano e instrumentos de viento (1945), **Serenata** para orquesta de cuerdas, (1947), **Dos danzas cubanas** (1948), **Sinfonietta** para orquesta, (1955), y otras obras.

Edgardo Martín (1915): Entre las obras más destacadas del período merecen mención: **Fugas** para orquesta de cuerdas, **Preludios** para piano, **Soneras** para orquesta, **Sinfonía núm. 1**, **Concierto para viento** y un número considerable de obras para voz y piano.

Argeliers León (1918): En años posteriores es el primer compositor cubano que utiliza el serialismo, pero como parte del Grupo mencionaremos las obras siguientes: **Sinfonía núm. 1**, **Suite cubana**, **Sonata de la virgen del Cobre**, **Quinteto para guitarra y maderas**, **Concertino**, dos **Cuartetos** y otras obras.

Hilario González (1920): Uno de los músicos más destacados del Grupo; escribió en esos años obras tales como: **Sonata en La menor**, 1942, **Suite de canciones cubanas**, para voz y orquesta 1943; **Concierto en Re**; **Sinfonía**, **Concierto para piano y orquesta**, (1946), **Antes del alba** (ballet), 1947.

Serafín Pro (1906-1978): Compuso obras para piano, de cámara, voz y piano y fundamentalmente obras corales. En los últimos años de su vida se dedicó al trabajo coral como director del Coro Polifónico Nacional.



Leo Bruwer.

ta en toda la profundidad que abarca ese concepto, y cultivó fundamentalmente el poema sinfónico. Entre sus obras se destacan: **Rumba en rapsodia**, **Río Cauto**, **Mito**; **Sinfonía heterodoxa cubana**, **Campiña**, **Concierto negro** y su obra más importante, **Monte Rus**.

La labor cultural desarrollada por los integrantes de Renovación Musical y otros compositores independientes, contribuyó a consolidar y profundizar en la riqueza de los valores más auténticos de la música cubana con nuevos enfoques, pero sin romper abruptamente con la iniciación afrocubanista contemporánea comenzada por Roldán y Caturla. Esta continuidad histórica perdura en los jóvenes compositores que en la década de los años cincuenta transitan por los senderos de la creación musical. Algunos de estos compositores van a jugar un papel importante en la nueva proyección que tendrá la música contemporánea cubana en años posteriores.

Haremos mención de esos creadores que en los años 50 comienzan a destacarse, la mayor parte de ellos formados en el Conservatorio Municipal de La Habana.

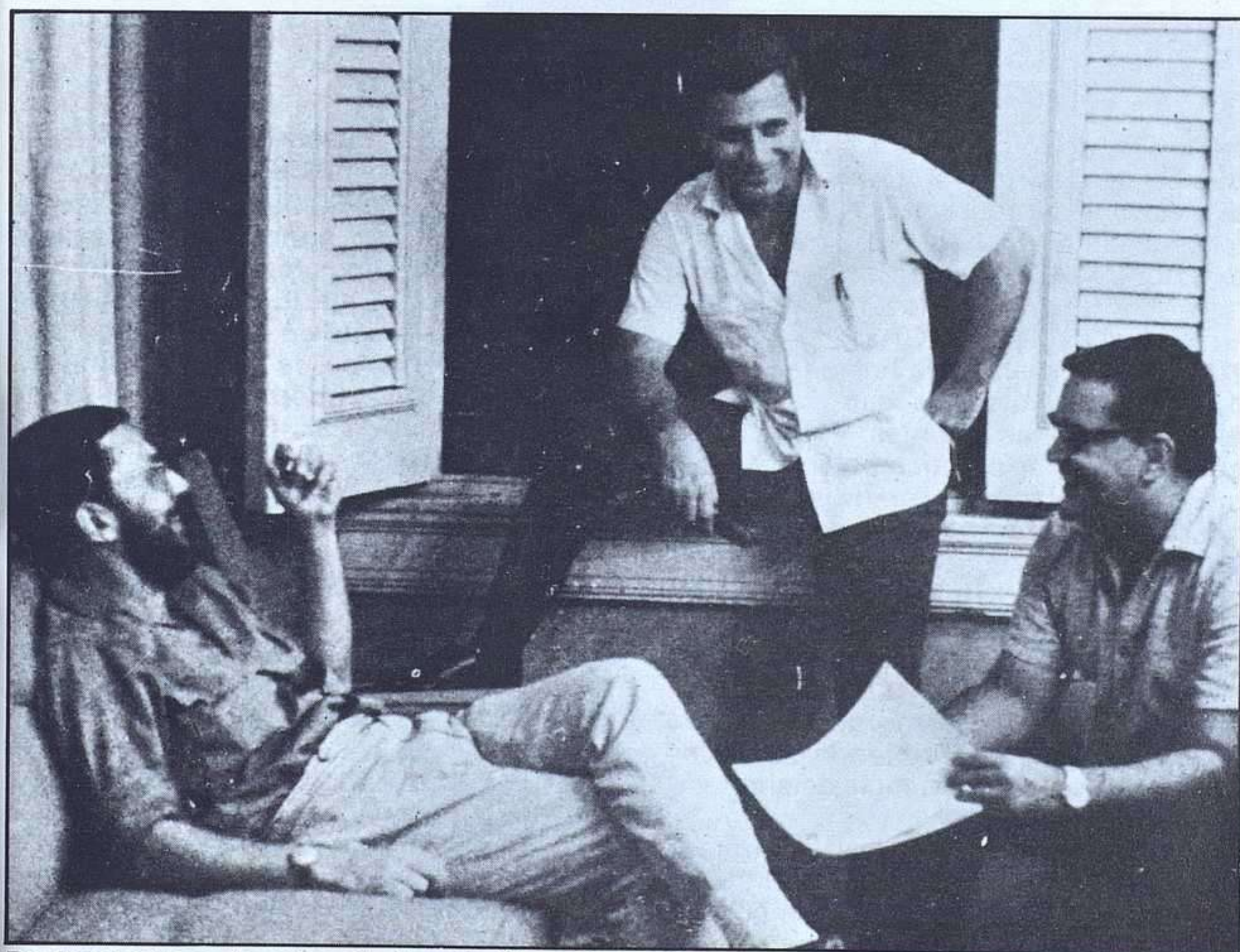
Son ellos Nilo Rodríguez, Juan Blanco, Carlos Fariñas y Leo Brouwer. Más adelante hemos de referirnos detalladamente a la creación musical de ellos.

Para completar nuestra información, nos referiremos a un creador, que, al observarlo, provoca en uno algo así como la sensación que experimentamos cuando fijamos nuestra mirada en uno de esos famosos monumentos antiguos que resisten el paso del tiempo inexorable, conservando su vitalidad, vigencia, firmeza y riqueza de ideas; se trata del compositor Evelio Tieles (1904). Padre de dos destacados músicos solistas, Evelio y Cecilio, violinista y pianista respectivamente y dos magníficos intérpretes de la música contemporánea.

Evelio Tieles Ferrer procede de una provincia del interior de Cuba donde comenzó sus estudios, que continuó posteriormente en La Habana con los maestros españoles Pedro Sanjuán y Ernesto Xancó y ha compartido sus inquietudes musicales con la profesión de odontólogo graduado en la bicentennial Universidad de La Habana. Entre sus obras se destacan: **Sonata** para viola y piano, **Elección** para voz, coro y orquesta; **Gesta** para coro y orquesta (texto de Pablo Neruda), **Concierto** para orquesta, **Danzas** para piano y otras obras.

En las postrimerías de los años 50 concluye —denominémoslo así— la *tercera etapa* de la música cubana contemporánea. Los compositores e intérpretes que a partir de los años 20 realizaron sus actividades, poseen el mérito histórico de haberlas desarrollado con enormes dificultades en un marco socio-económico que no favorecía la plena manifestación de las capacidades creativas; no obstante, hicieron aportes considerables a la evolución progresiva de nuestra cultura musical.

Ya en el año 1959 se produce un acontecimiento histórico, político y social en Cuba, que ha creado las condiciones propias, indispensables y necesarias para el impulso a la creación artística y literaria y en particular de la música: la Revolución Cubana.



De izquierda a derecha, Carlos Fariñas, Juan Blanco y Manuel Duchesne.

Gisela Hernández (1912-1971): Representa la personalidad femenina más destacada en el campo de la creación musical culta en nuestro país. Entre sus obras principales se encuentran: **Suite coral**; **Zapateo**; **Preludio**; **Canciones infantiles cubanas**; el famoso **Toque de claves** y obras orquestales, de cámara, para piano, corales y otras.

Independiente del Grupo de Renovación Musical, merece mención el compositor Pablo Ruiz Castellanos (1902-

1980). Un músico autodidacta, que se fue forjando con mucha voluntad, entusiasmo y tesón; procedía de la Ciudad de Guantánamo, en la Región Oriental de Cuba, y se radicó en la Habana. En sus obras se reflejan los cantos y temas típicos campesinos, y aspectos descriptivos de los hermosos elementos geográficos de las provincias orientales del país, destacándose ésto en los títulos de sus obras.

Pablo fue un compositor nacionalis-

Con las primeras luces de la aurora del 1 de enero de 1959, despierta el pueblo de Cuba de una larga y tenebrosa noche de despotismo de varios años, para cantar sus alegrías y esperanzas en un amanecer de libertad.

El triunfo de la Revolución Cubana constituyó el hecho trascendental que ha servido de estímulo y apoyo al desarrollo de la música en Cuba. Sobre todo, en su sentido más amplio, en el de hacer llegar las manifestaciones más cultas de la música cubana a todas las capas de la población; limitada como estaba antes nuestra cultura a una élite y desatendida por los gobiernos impopulares, que pernoctaron en el poder, durante más de cincuenta años de seudoindependencia y que muy poco les interesaba el desarrollo de nuestra cultura. Para nosotros, este breve prólogo es necesario para el devenir musical de nuestra música y del que está teniendo actualmente.

Los cambios socio-económicos que tienen lugar en Cuba desde 1959, cons-

tionar en las corrientes y técnicas de vanguardia musical. Entre esos creadores se destacan: Leo Brouwer (1939), compositor y guitarrista; Juan Blanco (1919) y Carlos Fariñas (1934).

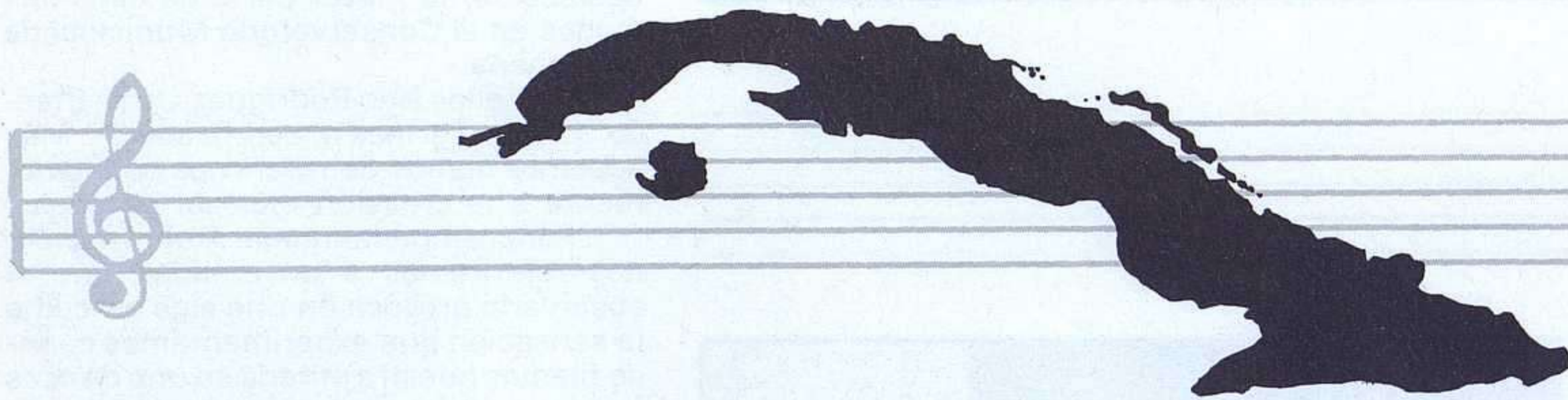
Es un período de grandes discusiones estéticas entre los conservadores de la línea musical anterior y los creadores revolucionarios, partidarios de abordar en nuestra Música las nuevas técnicas contemporáneas de composición.

Brouwer, Blanco y Fariñas son los pioneros de la música de vanguardia en Cuba; cada uno de ellos compone en esa época obras con las técnicas que se empleaban entonces en otros países de Europa y Estados Unidos, aunque llegaron esas técnicas a nuestro país con algunos años de retraso. Es decir, se escriben obras dodecafónicas, serialistas, aleatorias, espaciales y música concreta y electrónica, al estilo en que se componía en otros países.

En el transcurso de las discusiones estéticas entre conservadores y revolu-

nidad histórica de los elementos cubanos, que había sido la constante desde los tiempos de Roldán y Caturla. Pero se produce un hecho interesante en el marco de esos dos contrarios dialécticos, es decir entre la vieja y la nueva tendencia y es el surgimiento de un nuevo valor musical cualitativamente superior. Comienzan a fundirse las nuevas técnicas contemporáneas de creación con la utilización de nuestros auténticos valores nacionales, tanto estéticos como ideológicos. Se produce la evolución de los conceptos de los viejos compositores, los cuales se expresan ya en el contexto de las técnicas de vanguardia. Naturalmente que este proceso no transcurre abruptamente, sino que evoluciona gradualmente.

Otro hecho de suma importancia en la música contemporánea cubana es el surgimiento de una genuina generación de nuevos compositores formados a partir del triunfo de la Revolución Cubana,



tituyen la premisa fundamental del desarrollo y evolución de la música contemporánea cubana.

Como parte de los cambios sociales, que han contribuido a la extensión cultural de la música contemporánea cubana y a su consolidación, merecen mencionarse los siguientes: erradicación del analfabetismo, reforma educacional general, creación de una red de escuelas de música a lo largo del país en tres niveles: elemental, medio y superior; creación de un movimiento de aficionados a la música, creación de la Orquesta Sinfónica Nacional y de orquestas sinfónicas en cada una de las provincias, fundación de la Orquesta de Teatro, creación de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), creación del Instituto Superior de Arte con una Facultad de Música en la cual se estudian todas las especialidades de la Música; la dedicación de grandes recursos financieros y materiales para el desarrollo de la cultura, la puesta de los órganos de prensa, radio, televisión, cine y publicaciones al servicio de la actividad musical, la creación del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música (CIDM) y otras instituciones, tales como la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales, Biblioteca Nacional, Museo de la Música, etc.

Desde el punto de vista de la creación musical, a principios de la década de los años sesenta, la mayor parte de nuestros compositores continúan escribiendo sobre la base técnico-musical que se había venido plasmando desde las anteriores etapas. Sin embargo, ya en la primera mitad de esa década los compositores más jóvenes comienzan a incur-

cionarios, se forma una trilogía musical, que se denomina a sí misma «Vanguardia Musical», integrada por los compositores Juan Blanco y Leo Brouwer y el director de la Orquesta Sinfónica Nacional, Manuel Duchesne Cuzán (1932).

La labor de este Grupo estuvo proyectada esencialmente hacia la creación de obras cubanas de vanguardia y la ejecución de las mismas. Esa actividad constituyó en la práctica un vuelco fundamental en el acontecer musical nacional. Paralelamente, otros compositores no pertenecientes al Grupo, componen obras que reflejaban los conceptos más puros de la música de vanguardia.

De otra parte, sigue su manera de componer el grupo de compositores que no compartían en ese momento las ideas de la Vanguardia, escribiendo con la consabida técnica del neoclasicismo y el nacionalismo.

En nuestra opinión, el movimiento de «Vanguardia Musical», abrió nuevos horizontes en la música contemporánea cubana, obteniéndose en Cuba un nivel de actualización en relación con las técnicas y corrientes musicales universales y divulgando entre las nuevas generaciones de compositores esa realidad. Esta es para nosotros la valoración positiva de este hecho. Sin embargo, la utilización directa y acrítica de las nuevas técnicas contemporáneas de composición trajo como consecuencia un cierto mimetismo, en el cual no se perfilan los rasgos característicos de nuestros valores musicales nacionales; hay cierta tendencia al snobismo y por tanto se produce, aunque en un período efímero, un rompimiento parcial con aquella conti-

en la Escuela Nacional de Arte y en el Conservatorio «Amadeo Roldán».

En el año 1962 llegó a Cuba, procedente de Méjico, donde residió durante 13 años, el compositor y pedagogo norteamericano Federico Smith (1929-1977), el cual dedicó todos sus esfuerzos a la formación de jóvenes compositores hasta su muerte acaecida en la ciudad de Matanzas, Cuba. Smith logró descubrir algunos talentos jóvenes, que estudiaban en la Escuela Nacional de Arte (ENA) y los pertrechó de los conocimientos técnicos, culturales, conceptuales e informativos indispensables para formar un compositor.

Entre sus discípulos se encuentran algunos compositores que se han destacado por su trabajo serio y profundo, tales como Carlos Malcolm (1945), José Loyola (1941), Carlos Alvarez Sanabria (1945) y otros.

También en el Conservatorio «Amadeo Roldán», Leo Brouwer realizaba una encomiable labor didáctica en la formación de compositores. Entre sus discípulos se han destacado: Héctor Angulo (1932), Calixto Alvarez (1938), Jorge Berroa (1938), Roberto Valera (1938) y otros.

En el impulso, divulgación y consolidación de la música cubana contemporánea merece especial mención el director de la Orquesta Sinfónica Nacional, Manuel Duchesne Cuzán, el cual ha sido un constante alentador de muchos compositores, y por su atril han desfilado la inmensa mayoría de las obras contemporáneas creadas en Cuba, y ha dado a conocer al público cubano muchas obras contemporáneas de compositores



Manuel Duchesne.



Carlos Fariñas.

extranjeros, entre ellos de compositores españoles, desde Manuel de Falla hasta los más recientes.

No quisiéramos concluir este esbozo del acontecer de la música contemporánea en Cuba sin hacer mención del estado actual de la creación musical cubana. Para ello haremos una síntesis de los compositores más destacados y de sus obras más importantes. No incluimos aquí a otros que han sido tratados en los párrafos anteriores.

Leo Brouwer: **Danza característica** para guitarra, 1956; **Homenaje a Falla**, 1957; **Tres danzas concertantes**, 1958; **Auto Sacramental** (ballet), 1959; **Boce-**

tos para piano, 1961; **Balada** para flauta y orquesta de cuerdas, 1963; **Sonograma I** para piano preparado, 1963; **Elogio de la danza** para guitarra, 1964; **Conmutaciones** para percusión, 1966; **La tradición se rompe... pero cuesta trabajo** para orquesta, 1969; **La espiral eterna** para guitarra, 1970; **Metáfora del amor** para guitarra y banda magnética, 1974; **Concierto para violín y orquesta**, 1976 y muchas otras obras.

Juan Blanco: ha sido el primer compositor cubano en crear obras de música electroacústica. Obras más importantes: **Tríptico coral**; **Cantata de la paz**, **Elegía**, **Ensemble V**, **Estudios para banda**

magnetofónica, **Texturas**, **Episodio**, **Contrapunto espacial**, **Erotofonías** y otras obras.

Carlos Fariñas: Entre sus obras más importantes mencionaremos: **Muros, rejas y vitrales** para orquesta, **Tres sonos sencillos** para piano, **Despertar** (ballet), **Tientos** (Premio de la Bienal de Jóvenes Compositores de París, 1970), **In Rerum Natura**, **Concierto para violín y percusión** y otras.

Nilo Rodríguez (1921): **Son entero** para orquesta, **Sonata**, **Fuga** para cuerdas; **Elegía por Manuel Azcunze** (cantata), **Contrastes**, **Ambitos** para guitarra, y otras obras orquestales, de cámara, para piano y corales.

Roberto Valera: Entre sus obras se destacan: **Devenir** para orquesta; **Conjuro**, **Jitanjáfora**, **Extra plan** para orquesta; **Es rojo** para voz, flauta y piano y otras obras.

José Loyola. Compositor y flautista. Terminó sus estudios de flauta en la Escuela Nacional de Arte en 1967 y se inició en la Composición con Federico Smith; posteriormente viajó a Polonia como becario del Gobierno Cubano y estudió Composición durante cinco años, bajo la orientación de los profesores Grazyna Bacewicz y después con Witold Rudzinski, graduándose en 1973 con el título de Magister en la Academia de Música «Federico Chopin» de Varsovia. Actualmente es profesor de Composición, Orquestación y Contrapunto en la Facultad de Música del Instituto Superior de Arte de La Habana y Secretario de Organización de la Sección de Música de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Entre sus obras más importantes se hallan: **Música para flauta y cuerdas** (dedicada a Grazyna Bacewicz), 1970; **Música viva** para instrumentos de percusión, 1972; **Tres imágenes poéticas** para barítono y piano, 1972; **Música viva núm. 2** para orquesta; **Monzón y el Rey de Koré**, ópera en 3 actos, 1973; **Cantata a los mártires del 5 de septiembre**, 1974; **Poética del Guerrillero** para voz y orquesta, dedicada a Ernesto (Che) Guevarra (obra premiada en el Concurso Nacional «26 de julio», 1976); **Homenaje a Brindis de Salas** para violín solo, 1975; **Música viva núm. 3** para flauta y tambores batá, 1978; **Música viva núm. 4** para conjunto de cámara, 1979; **Cinco poemas** para coro mixto a capella con texto del poeta chileno Nicanor Parra, 1979; **Viva el Granma** para orquesta de viento y percusión, 1976; **Texturas sonoras** para orquesta, 1979; **Canto Negro**, con texto del poeta Nicolás Guillén, 1980; **Variaciones folklóricas** para voz, coro, piano y tambores batá, 1982; otras obras y música para teatro, cine y espectáculos masivos.

CITAS BIBLIOGRAFICAS

- (1). ORTIZ, Fernando: **Africanía de la música folklórica de Cuba**. Editora Universitaria. La Habana, Cuba, 1965. Págs. 2 y 3.
- (2). CARPENTIER, Alejo: **La música en Cuba**. La Habana, Cuba, 1961. Pág. 176.
- (3). ARDEVOL, José: **Introducción a Cuba: La música**. Instituto del Libro. La Habana, 1969. Pág. 94.

Alfredo Aracil:

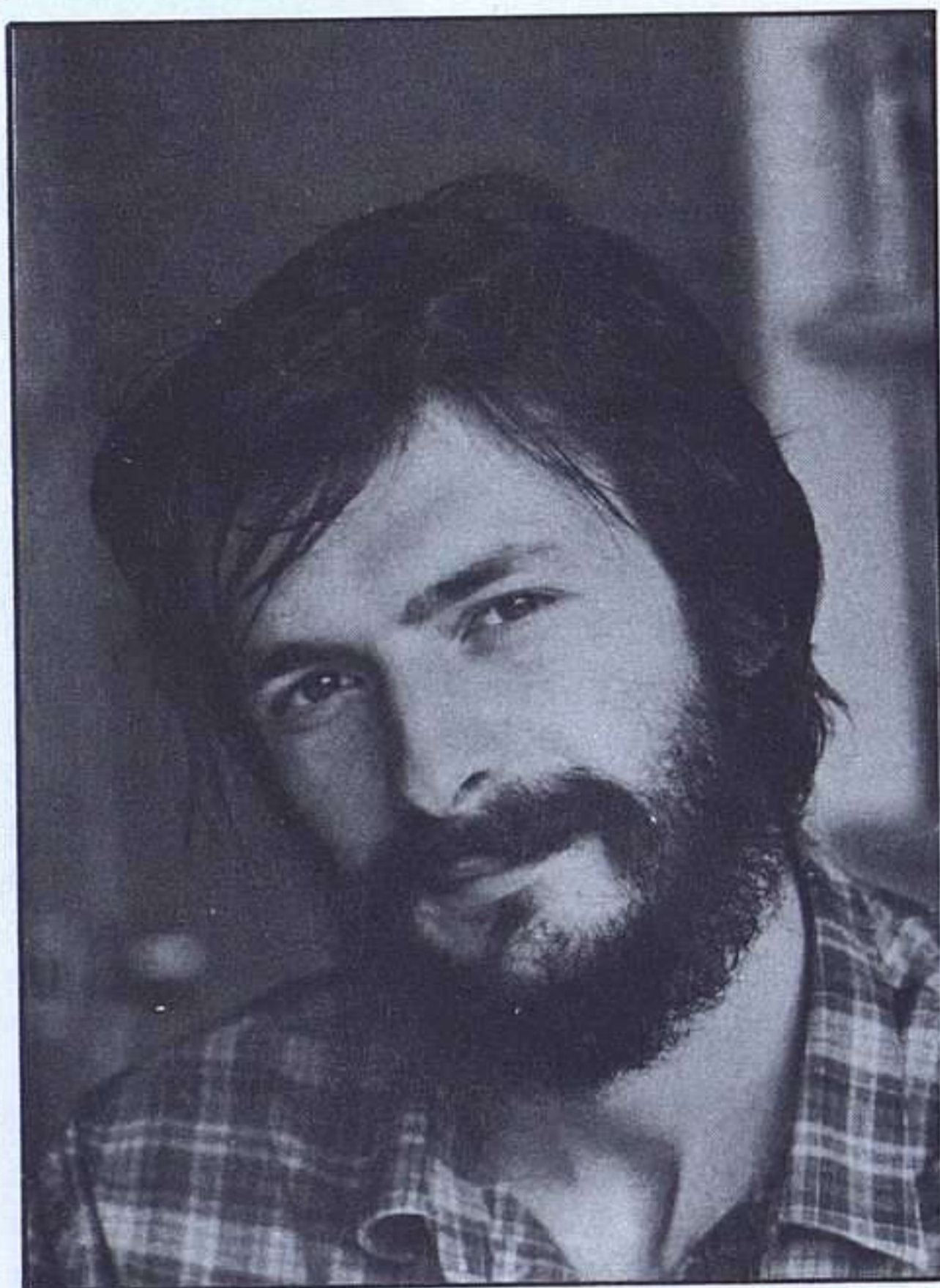
«SONATA NUM. 2, «LOS REFLEJOS»»

Por José Manuel Berea

Hay compositores de expresión fácil y obra abundante y otros de ideación concentrada y producción limitada. Sin que ello suponga adelantar esquemas valorativos en uno y otro sentido, pensamos que Alfredo Aracil pertenece a los últimos. Este músico madrileño inició en 1981 una serie de obras que puede aceptarse como punto de partida en una nueva etapa creativa, en la que la inquietud por el control formal, la disposición de todos los elementos técnicos de acuerdo con un orden estructural concreto, pasa a un primer plano, sustituyendo en parte a un método anterior hecho a base de impulsos y con una permanente tendencia a caer en un espontaneísmo sonoro de difícil sujeción. Es cierto que este fenómeno es común a muchos músicos de las últimas generaciones, pero conviene anotarlo cuidadosamente en el caso de Aracil, por la incidencia que pueda llegar a tener en el desarrollo de su obra presente y futura.

La **Sonata de mayo** y la **Sonata núm. 2** eran los dos primeros frutos de esta nueva época. Desde 1979 no escribía Aracil para una plantilla instrumental determinada. El precedente inmediato era **Mosaico**, una estupenda obra para percusiones que conoció una gran difusión internacional. Y aunque sería absurdo negar todo nexo con aquel título, la **Sonata «Los reflejos»** se nos aparece como un producto físicamente austero, pero lleno de inventiva y recursos formales. Todo el trabajo emana aquí del concepto al que alude el subtítulo: los reflejos exactos o deformados de intervalos y células en el interior del conjunto, que incluye flauta, clarinete, violín, violonchelo, arpa y piano. La pieza está construida en dos movimientos de muy distinto contenido. El primero tiene el piano como eje referencial, con participación de flauta, violín y violonchelo en acordes sostenidos. El clarinete y el arpa se incorporan en el segundo movimiento, protagonizando diálogos de gran riqueza tímbrica y conceptual. Las confluencias verticales apenas tienen interés autónomo en esta segunda parte, concebida más como un largo fraseo colectivo en el que se van transformando gradualmente el color y la densidad. La escritura instrumental es de tal manera refinada, abunda tanto en la idea de una articulación global, que una interpretación respetuosa del texto se vuelve enormemente complicada.

EN PRIMERA AUDICION



En otro orden de cosas, la cita del Canto XVI de la **Jerusalén liberada**, de Tasso, el poeta italiano del siglo XVI, en la primera página de la partitura, enlaza con el gusto por cierta simbología literaria que mostraban años atrás muchos músicos jóvenes, incluido el propio Aracil, quien niega, por su parte, toda derivación musical de esos versos. Lo que no obliga a desechar la posibilidad de que esas bellas palabras, «*con luci ella ridenti, ei con accese, / mirano in vari oggetti un solo oggetto: / ella del vetro a sé fa specchio, ed egli/gli occhi di lei sereni sé fa spegli*», hayan jugado un determinado papel, más emocional que racional, en la gestión de ese trabajo

Una conclusión parece indiscutible, que Alfredo Aracil se suma definitivamente a los que tratan de hacer hoy una música legible y audible. Si hay quien le reprocha frialdad e indecisión, nadie deja de reconocerle su sentido de la unidad, su consecuencia con una evolución idiomática que propende a la concisión, pero sin dejar de lado el instinto de comunicación. La **Sonata núm. 2, «Los reflejos»** maneja conceptos tan alejados entre sí como la efusividad y la precisión, y lo hace con equilibrio y claridad de contenidos, con una escritura personal que sirve muy bien para evaluar de cerca el pensamiento actual de su autor.

Un fragmento de la «Sonata núm. 2» de Alfredo Aracil.

GRUPO JAPONES SANKAI JUKU

Tenemos pocas ocasiones de tomar contacto con la danza oriental, que hoy en día se está haciendo en el Japón. La idea que tenemos de este lejano país es la imagen de una nación cerrada casi herméticamente, donde la tradición, la religión, las costumbres no sólo han configurado una mentalidad extremadamente diferente, sino que han determinado su idiosincrasia.

Con motivo de la presencia del grupo teatral Sankai Juku en Barcelona, nos ha permitido adentrarnos un poco en la vida del mismo durante los días del 19 al 23 de noviembre, que han estado presentando su obra *La semilla de Cumquat*.

Para entender un poco la filosofía artística de este grupo tendríamos que hablar del contexto social y artístico en que nacen. *Sankai Juku* está enmarcado dentro del llamado «Buto» o «teatro de la revuelta», nacido como respuesta al «Buto» que responde al concepto de la dan-

za tradicional clásica japonesa; dentro de este último, se incluye el «Kabuki». Este movimiento surge en los años 60, bajo la influencia del «poder estudiantil» y fue consagrado definitivamente en el año 68, con la representación *Revolución del cuerpo*.

La semilla de Cumquat, consta de siete escenas, a través de las cuales se va desarrollando la velada temática. El simbolismo de la obra encierra el intento de explicar los orígenes del hombre a partir de la heterosexualidad que se confunde en un mismo cuerpo, así como los conceptos de principio y fin, representados por la forma de un círculo, el único símbolo visible presente en el escenario.

En su conjunto, el espectáculo es de un gran impacto visual, algo sorprendente, lleno de vida, diferente, donde los bailarines, las luces y la música han sabido conjugarse en su justa medida. Con respecto a la técnica utilizada por Sankai Juku, que podría definir como algo *perfecto*, o, por lo menos, que aspira a la perfección.

Mientras ellos ensayaban, nos acercamos a Ushio Amagatsu, que se movía sin ningún orden por el escenario, silencioso, como mimando cada una de las tablas que pisaba:

—¿Podría explicarnos la técnica del «Buto»?

— El «Buto» rehuye todo esfuerzo muscular, toda contracción. Se concentra no sobre una forma exterior, sino sobre una sensación interior. Por eso, esta fuerza interior no es abstracta, sino que a través de ella, damos

forma al movimiento a través del cuerpo.

— ¿Qué es Sankai Juku?

— «San» significa montaña y «Kai», mar; «Juku», academia. Nosotros lo interpretamos como «escuela de naturaleza».

El grupo se formó hace siete años, durante los cuales han visitado diversos países de Europa y Latinoamérica. La música, mezcla de jazz, de contemporáneo y de música tradicional japonesa, se ajustó perfectamente a la medida de la obra.

Faltaban pocos minutos para que cada uno de los bailarines, con la cabeza rapada, diera vida a esta increíble historia, a este mundo ausente de palabras, pero de una gran fuerza gestual, que llegó antes a nuestros sentidos que a nuestra comprensión.—GINESTA PALLÉS VIGOUROUX y MERCEDES DURALL DORADO.

FOLKWANG TANZ STUDIO

La compañía de danza alemana Folkwang Tanz Studio, los días 3 y 4 de diciembre, actuó en la sala de espectáculos del Instituto del Teatro de Barcelona.

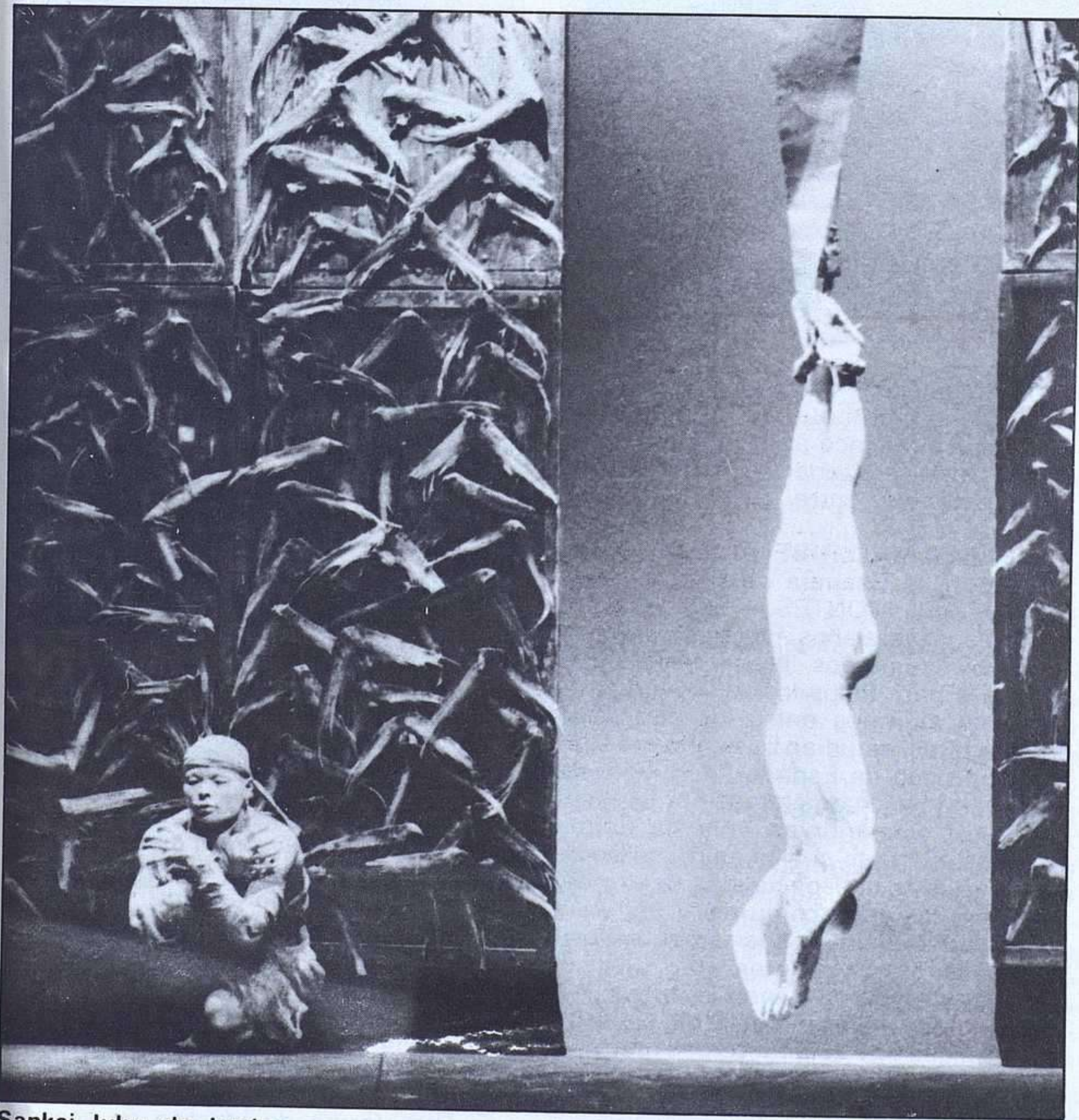
Este grupo fue fundado por Kurt Joos en el año 1928 lo dirigió hasta 1968, entonces fue cuando se hizo cargo Hans Zülling, antiguo solista del grupo. En 1969, Pina Bausch, bailarina del F.T.S. asume la tarea de directora coreográfica hasta 1973, y realiza con el F.T.S. aquellas obras que darán el fundamento a su estilo, el «Wuppertler Tanztheater».

En 1975, Susanne Linke, bailarina de la compañía, reorganiza el F.T.S., encargándose de su dirección coreográfica, creando las obras que constituyen la mayor parte del repertorio actual. Recibió por ello premios a nivel nacional e internacional. A sus creaciones se suman las que desde 1978 realiza Marilen Breuker, bailarina del grupo, para el F.T.S., por las cuales fue premiada en varias ocasiones y países.

Marilen Breuker nació en Buenos Aires, comienza a estudiar Danza con Harald Kreutzberg en Berna (Suiza). En 1966, retorna a su ciudad natal, en donde continúa sus estudios de técnica clásica y moderna. Comienza a trabajar con el Folkwang Tanz Studio, bailando bajo la dirección de coreógrafos como Jean Cebrón (antiguo solista de la compañía), Kurt Joos (profesor de la misma), Susanne Linke (directora artística del F.T.S.) y Hans Pop (asistente de Pina Bausch).

En mayo del presente año es invitada por el Teatro Hot de La Haya a presentar sus últimas creaciones en el Festival de Holanda.

El repertorio de la compañía F.T.S. es completado con obras de coreógrafos invitados, tales como Jean Cebrón y Hans Pop, entre otros.—MIGUEL BOSCH.



Sankai Juku, de Japón.

EL INSTITUTO DEL TEATRO DE BARCELONA

Entrevista con Miguel Montes

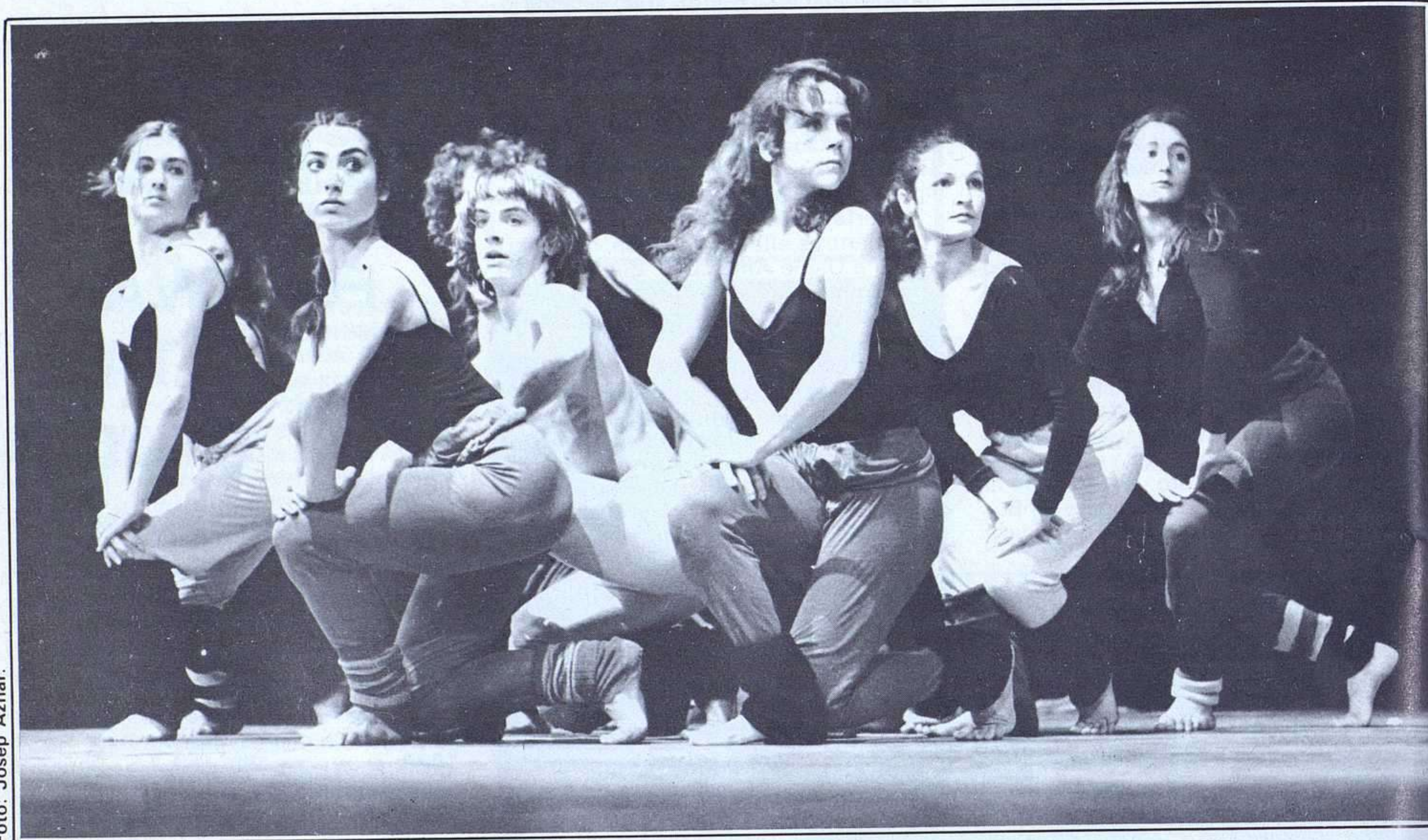


Foto: Josep Aznar.

Por Berta Vallribera

El Instituto del Teatro nace en 1913, osea que está próximo al primer centenario, con el nombre de Escola Catalana d'Art Dramatic, pero es en 1944 cuando se crea el Departamento o Escuela de Danza. Es entonces cuando se traspasan las competencias del Conservatorio en esta materia y se nombra a Joan Magriñá como catedrático de Danza y director de la nueva escuela, ocupando dicho cargo durante unos 25 años, teniendo como ayudantes a María de Avila, Rosario Contreras, Antoñita Barrera, Cristina Guinjoan y Mercedes Falcó, entre otros discípulos aventajados. Se inician las actividades con un total de 25 alumnos, entre los cuales ya encontramos figuras que han sido famosas, como José de Udaeta, y, en promociones posteriores, Jesús Garin, Antonio Larosa, José Ferran, Joan Sánchez, etc...

Poco a poco, la escuela fue creciendo y pasando por diversas etapas y planes de estudios. Se inició con un plan de tres años, el segundo fue de cinco años y

en la actualidad hacen falta siete años para alcanzar el título. Se ha pasado de aquellos veinticinco alumnos de los primeros tiempos a tener hoy alrededor de lostrescientos, entre los tres Departamentos.

BERTA VALLRIBERA.— ¿Cómo se estructura la Escuela de Danza hoy?

MIGUEL MONTES.— Los estudios totales son siete años. Los tres primeros, que hoy llamamos preliminares, son comunes para todos los estudiantes; en ellos los alumnos entre los diez y los catorce años, estudian básicamente Clásico, un poco de Español (sólo Escuela Bolera), Música completada por la enseñanza de Castañuelas, que da Emma Maleras. El curso cuarto es un curso de preparación a la especialidad dentro del cual hay materias comunes y materias específicas según el departamento elegido. Estos departamentos son: Clásico, Español y Contemporáneo. Los tres últimos cursos se hacen dentro del departamento, cada uno con diferentes materias, si bien en todos ellos se sigue estudiando Danza clásica. En un futuro, que deseamos sea lo más próximo posible, a

estos cursos seguirán otros superiores, de Pedagogía de la Danza y de Coreografía.

B.V.—¿Cuáles son las condiciones de ingreso?

M.M.— Hay dos posibilidades de ingreso como alumno oficial. Una es la que se viene practicando año tras año para los aspirantes al primer curso. Las condiciones son tener entre los diez y los catorce años y, por supuesto, pasar las pruebas de ingreso. Estas pruebas no son de conocimientos, sino de aptitudes. «En-dehors» empeine, pie, espalda recta, elasticidad, proporción cuerpo-pierna, peso, ritmo y armonía de movimientos. La selección se hace cada año más rigurosa y las pruebas duran diez días. Poca gente es consciente de las enormes dificultades que puede encontrar una persona que empieza los estudios de Danza sin tener unas condiciones físicas aceptables. A veces, es muy difícil convencer a los padres de que, a pesar de que su hijo o hija sea del todo normal, no tiene las más mínimas condiciones para llegar a ser un buen bailarín.

Otra forma de ingreso es acceder

directamente al Curso Cuarto o preparatorio. Para ello se hace un examen de nivel, exigiendo lo mismo que se pide a nuestros alumnos oficiales. Esta última forma de ingreso, recién implantada constituye un estímulo para aquellos que estudian fuera de nuestra Escuela y que, por sus condiciones y preparación, deciden dedicarse profesionalmente a la Danza, cosa que a veces es difícil decidir a los diez años.

Caso aparte es el Departamento de Danza Contemporánea, donde la mayoría de los aspirantes se encuentran entre los dieciocho y los veintidos años. Estos ingresan directamente en el cuarto curso. Las motivaciones e idiosincrasia de estos bailarines son muy diferentes a los de Clásico e incluso a los de Español. Son gente de procedencia universitaria, que han despertado tarde a su vocación o afición, y también hay aquellos que se han despegado un poco de la tutela familiar y deciden por su cuenta los estudios que quieren seguir. En este departamento es mucho más alto el número de hombres que en aquellos en los que comienzan sus estudios a los diez años.

B.V.— ¿Por qué la ausencia de chicos en la danza?

M.M.— Esto es un mal que padecen casi todos los países. La prueba es que cuando salen chicos de aquí para pasar audiciones fuera con un mínimo de preparación se quedan casi siempre con ellos, cosa que no ocurre con las chicas con mucha mejor preparación técnica. En el mismo Ballet Nacional cogen chicos con condiciones, para prepararlos ellos, y, en cambio, a ellas les exigen más que condiciones. Existe un tabú sobre el afeminamiento del bailarín, que

habría que desterrar de una vez por todas. Impedir una forma de actuar en la vida o una vocación no tiene nada que ver con el comportamiento sexual de nadie. Nadie ha cambiado su comportamiento por hacer de médico o de maestro armero.

Yo pienso que el problema más grave no es éste, sino la falta de auténticas salidas profesionales. Si hubiera unos puestos de trabajo en compañías estables o grandes compañías de ballet, es seguro que existirían más bailarines, pero ante la penuria de hoy día, comprendo que poca gente quiera dedicarse a una profesión de tan incierto futuro.

B.V.— ¿El profesorado es de aquí?

M.M.— La mayoría son profesores catalanes. En el Departamento de Danza Clásica contamos con Esteban Burunat, Neus López-Llauder, Nuria Piera, Rosario Contreras, Mercedes Falcó, Cristina Guinjoan, y Emma Maleras en el de Danza Española; en el de Contemporáneo: Avelina Argüelles, Elisenda Castells y José María Escudero. Algunos de ellos imparten clases en más de un Departamento. También contamos con la colaboración de profesores extranjeros. Dentro del Departamento de Clásico están Barbara Kasprowicz, polaca, que fue directora del Ballet de la Opera de Poznan y es una gran profesional, al mismo tiempo en estos tres últimos años contamos con la colaboración de profesores del Ballet Nacional de Cuba. Concretamente, el año pasado estuvo con nosotros Karenia Moreno, uno de los pocos maitres de ballet de esta gran Compañía. En el Departamento de Contemporáneo trabaja hace varios años Gilberto Ruiz-Lang, procedente de The Place, de Londres, coreógrafo con varios premios internacionales y que por dos años seguidos ha estado invitado a dar clases en la Escuela Mudra, de Bruxelles.

A parte de ello, se invita cada año a varios profesores, nacionales y extranjeros, para cursillos abiertos a los profesionales de Barcelona y a nuestros propios alumnos. Entre estos profesores, te podría citar a Eloy Pericet, Manolo Marín, Alicia Condodina, de EE.UU., Gerard Wilk, del Ballet del siglo XX.

B.V.— ¿Cómo funciona económicamente la Escuela Superior de Danza?

M.M.— El Instituto del Teatro, puesto que la Escuela de Danza es parte integrante del Instituto, depende totalmente de la Diputación de Barcelona. Tenemos un presupuesto anual, que aprueba la Diputación, y nuestros ingresos, de matrículas o inscripciones, son de la Diputación. Como institución pública, las matrículas son muy bajas. Los presupuestos con los que nos movemos no son todavía lo que nece-

sitaría una escuela de estas proporciones, pero son excelentes en relación con los que se contaban años atrás. Estamos, y ojalá dure, en unos momentos en que el Diputado de Enseñanza, del cual depende la Institución, está muy sensibilizado e interesado en la labor del Instituto. Esto nos ha permitido una serie de mejoras en las instalaciones y en los planes de estudio, quizás impensables años atrás. De todas formas, todavía, y a pesar de las facilidades encontradas con esta persona, estamos muy lejos de poder afirmar que la estabilidad funcional del Instituto está garantizada como institución cultural de la Diputación. Es ya, desgraciadamente, un tópico, pero el afrontar el hecho cultural como un bien público y un servicio obligado está muy lejos de ser realidad.

B.V.— ¿Cuál es su opinión acerca del actual estado de la Danza en Barcelona?

M.M.— Creo sinceramente que empezamos un período con muy buenas perspectivas. De momento, hay quizás mucha confusión y muchos grupos, pero es de ellos de donde saldrán las futuras compañías. Se irán seleccionando, naturalmente. Hay que contar que las condiciones de trabajo de los grupos independientes son tremendamente difíciles. Falta de apoyo, de locales de ensayos, de teatros, de bailarines formados..., pero existen grupos que han demostrado su trabajo y constancia, en las peores condiciones. El nivel técnico es una cuestión más delicada. Yo creo que todavía es bajo, en algunos casos muy bajo, pero la verdad es que estos grupos han de hacer un poco de todo; clase, coreografía, producción, luces..., y que la falta de tradición trae consigo la falta de maestros y de profesionales, sobre todo cuando la mayoría de los grupos se mueven dentro de la danza moderna o contemporánea. Por el contrario, el nivel creativo es bastante alto, y esto es lo que creo puede ayudar a la esperanza, por supuesto con el trabajo continuado y exigente. Estoy seguro de que disponemos de un enorme potencial creativo en el campo de la Danza, pero que se le han dado pocas facilidades para ser desarrollado.

B.V.— ¿Cuáles son los proyectos del Instituto del Teatro para la Danza?

M.M.— Aparte de la creación de los cursos superiores de Pedagogía de la Danza y Coreografía, existe otro proyecto por el cual tengo especial interés y que parece va ser una realidad, es la organización de un concurso a nivel nacional de Coreografía. Se ha de animar el potencial que te apuntaba más arriba. Otro es la continuación de la Mostra de Danza, que ha servido para el lanzamiento de muchos de los grupos existentes. Esta alternaría, año tras año, con el concurso. La creación de un grupo propio del Instituto es algo que hemos empezado ya de la forma que nos permite nuestra situación. En este caso es la Diputación quien tendrá la última palabra, pero parece ser que la disposición para conformar este grupo es excelente. Creemos que esta creación es indispensable, pues el alumno necesita continuo contacto con el público y el escenario, no únicamente como complemento, sino como base y medio para su aprendizaje y, naturalmente, como compensación a tantos días de estudio.



ROTULO DE AGAPITO MARAZUELA ESCRITO POR UN EMISARIO DE BABEL

Por Javier Monjas Blasco.

*«Plutot ce coeur á cran d'arrêt
Que cette mare aux murmures».*
André Breton.

*«In seed time learn, in harvest
teach, in winter enjoy».*
William Blake.

El emisario llegó a Segovia en la hora indeterminada en que la claridad se difunde con arrogancia. Hacía ya tiempo que los misteriosos caballeros que vagan todas las noches dejaron bien dobladas en una silla las capas que flotaron por las callejuelas. Nadie se atrevería a caminar por la noche en Segovia si no fuera por las oscuras misiones que encargan arcanos personajes bisbiseando detrás de una celosía. Poco después del mensaje, y bien embozado por la sombra del bicornio, taconeaban las botas, mientras el ruido de los pasos despierta docenas de ojos que hacen rozar los visillos y crujir las maderas de las ventanas. Y el caminante arrecia el paso para no toparse con la soledad que acecha en todas las esquinas bajo la luna.

Pero sobre el emisario se desplomaba ahora una espesa losa de luz y se resguardó a la sombra de un arco del acueducto que, como una cortina calada, divide la ciudad en ceterior y ulterior. Los tufillos a los primeros asados del día comenzaban a esparcirse como seguro reclamo para los turistas que, como una sola persona, oprimían las piedras con sus aparatosos objetivos. Debajo, un joven guardia municipal manoteaba rodeado de coches que giraban aullando prestos para su sacrificio. No obstante, nadie parecía hacerle caso.

Tras preguntar al policía municipal, a la empleada de la Oficina de Turismo, a un señor que vendía entradas para un concierto tras una ventana enrejada, a otro guardia municipal y a otros dos señores que porfiaban en una tasca el ridículo de los mundiales mientras se sumergían en los primeros vapores de la franca borrachera, el emisario confirmó en una tienda de ultramarinos que sí, que arriba vivía Agapito Marazuela.

El edificio no se diferenciaba en nada de los cientos de edificios que, tras un portal con cristales amarillos biselados, esconden asépticas viviendas confortables. El emisario habría jurado encontrar

Cuando cerramos estas páginas, Agapito Marazuela está agonizando. La entrevista siguiente fue realizada en la última semana de julio de 1982, entonces el folklorista aún lograba coordinar algunas palabras. Poco después, Marazuela sufrió la embolia que ya se venía presagiando. Ahora ya solo articula un extraño monólogo delirante, insensible a todo lo de este lado. Se puede afirmar que RITMO ofrece la última conversación periodística con el maestro.

Sobre su figura y su labor no se ha escrito demasiado. Los datos biográficos recogidos en esta entrevista fueron tomados de la otra única, que le realizó Pedro Fernández Cocero, titulada: «Agapito Marazuela: el último juglar castellano». Se publicó en la revista Triunfo, número 656, el 26 de abril de 1975. Pero este número fue secuestrado por otro reportaje y la Institución Cantabria, con el fin de dar difusión a la entrevista de Marazuela, la publicó en 1976. Los datos recogidos en este trabajo se han utilizado con la expresa autorización de Pedro Fernández Cocero.

Ahora Agapito, paralizado de medio cuerpo, con una pierna amputada y su cuenca vacía es la misma imagen del abandono. El Doctor Fuster, Jefe de Cirugía de la Residencia de la Seguridad Social de Segovia, declaró a RITMO que, a pesar de las preguntas de algunos conocidos interesándose por el paciente, nadie quiere hacerse cargo de él en un lugar en el que es necesaria la rentabilidad de las camas.

Sin embargo, la agonía de Marazuela está teniendo una cierta repercusión en los medios de comunicación segovianos, única intervención posible en la vida del maestro que se marcha de forma irreversible.

el personaje sentado en una desvencijada silla de mimbre con una almohada de cuadros en el zaguán de una casa baja con medias puertas y gatera. Pero se le encontró de pie en un pasillo lleno de recuerdos pulcramente limpiados a diario. Era un viejo que, como otro recuerdo pulcro, ocultaba su fotografía, su termómetro y su reloj de arena de tres minutos bajo una camisa blanca, unos pantalones igualmente immaculados y encorvado sobre una garrota.

A primera vista, nadie diría que ese viejo que observaba con curiosidad una borrosa mancha trasponiendo la puerta, había sido aplaudido por cientos de extranjeros en la Exposición de París, había recibido el Premio Nacional de Folklore y tenía la costumbre de conversar con un poeta un poco triste que se llamaba Marchado.

La señora que atiende al viejo ya había advertido al emisario con cierto escepticismo sobre las posibilidades de éxito de la entrevista, cosa que no le sorprendió demasiado pues había sido puesto en antecedentes sobre la edad avanzadísima del destinatario de su misión. Además, la primera vez que llamó a la puerta nadie contestaba a pesar de

escucharse una radio a todo volumen lanzando furiosos «stops» comerciales que constituían una prueba, si no irrefutable, sí decisiva a la hora de deducir dos corolarios:

a) que tal aparato debería ser escuchado por alguien y

b) que ese alguien se encontraba profundamente aislado, ya fuera por el mismo volumen del sonido, ya por una sordera presumiblemente padecida por quien necesitara tales intensidades de ruido.

Era Agapito Marazuela, atacado despiadadamente por un altavoz que «*con toda su boca le grita guerra, le dispara dinamita, le vomita metralla, le inhala gases, en forma de chascarrillo idiota, de emoliente cantungueo, de falso "bel canto", de paleta anuncio inútil*» que decía J. R. J. De nada sirvió sonar el timbre, ni golpear la puerta, ni disparar un dardo con una nota a la torre de homenaje, ni intentar una transmisión telepática. Sólo después de dos nuevos asaltos a la fortaleza inexpugnable, igualmente infructuosos, abrió una señora la puerta y fijó una hora de un día, el mismo en que el mensajero preparaba su bolígrafo y abría su cuaderno de notas. La primera pregunta era tan obvia que sólo intentaba romper el vacío de una presentación rápida.

— **Me lo va a tener que decir un poco más alto, claro.**

— Bueno, usted es famoso por su dulzaina...

— ¿Eh?

— Por rescatar a la dulzaina del olvido en que...

— ¿Cómo?

— Que usted es conocido sobre todo por haber rescatado a la dulzaina de su olvido.

— **Pues... este... dígame otra vez.**

Y el emisario va elevando la voz y la entrevista toma matices y tonos como de regañina familiar en la que, entre tacos de jamón y pinchos de tortilla, se sacan a relucir las cosas del pasado.

— ¡¿Cómo empezó a tocar la dulzaina?!!

— ¿Que cómo empecé?

— Sí y cuándo.

— ¿Y cuándo?

— Sí.

— **Empecé muy joven, hombre.**

Empecé a los trece años y... a los quince toqué en las fiestas de Santa María de Nieva donde... durante cinco días tocaba la dulzaina... y tenía quince años... porque he cumplido los trece... vamos... a los trece he tocado y luego he seguido, claro, he seguido teniendo... desde luego, muy en cuenta los estilos, la manera de tocar y especialmente la manera de tocar los dulzaineros antiguos... los dulzaineros del siglo XIX y XVIII que por sí solos... desde luego, en la provincia de Segovia y Avila, pero más en la provincia de Segovia han tocado los dulzaineros famosos pues... yo puedo citar a algunos de ellos...

Sin embargo no puede; en todo caso masculla los nombres olvidados.

— **... es que tengo la memoria... tengo la memoria... ¡mal!... y tengo mal muchas cosas... tengo mal muchas cosas, porque yo he tenido memoria... ya digo, he tenido... los del siglo XIX empezando por el tío Tejero de las Navas de la Asunción.**



Agapito Marazuela nació en Valverde del Majano, hijo de un arriero.

Como un velo de Maya, su memoria queda recorrida y aparecen lejanas imágenes a gran velocidad en blanco y negro y sordas, mudas, con subtítulos, las escenas; habla asincopadamente, farfulla repentinos rayos de luz que como fantasmas cruzan su pantalla. De pronto, en una milésima de segundo, todo termina y el patio de butacas se vacía atropelladamente, lanzando a la calle confusas multitudes; de nuevo, Agapito Marazuela es indeterminación y un lento desgranar de los años mientras intenta la inmersión en el turbio lago de los lotos.

— ¿Tejero?

— **El tío Tejero, sí, de las Navas de la Asunción, que fue uno de los famosos y que vivió en la segunda mitad del siglo XIX.**

— ¿Y lo llegó a conocer usted?

— **Sí hombre... yo he conocido ya a... ¡es que tengo noventa años! El tío Tejero de las Navas de la Asunción, que era muy famoso... y había otro también, el tío Narciso de Juarros de Voltoya, también otro muy genial... estos dulzaineros tocaban de oído, eh?, no sabían música.**

Cuando nació Agapito cabían en él posibilidades como en todo el mundo; pero no demasiadas como en casi todo el mundo. Como hijo de arriero que era, nació en Valverde del Majano para convertirse en esquilador por cuenta ajena o hilador de vellones, oficios que desempeñaba su familia con carácter ancestral. También podía haber acompañado a su padre trajinando cosas de aquí para allá, subido al pescante del carromato. Y todo

esto lo hizo. Pero por poco tiempo. Porque los designios de la Providencia son siempre inescrutables y un famoso oculista de Madrid vino a dejarle ciego para cambio de destino y natalicio de músico.

— **Si es que la vida mía es tremenda... la vida mía, desde luego... Yo tenía dos años cuando empecé a cantar, he cantado a los dos años... pero a los tres me surgió la meningitis, o sea, el ataque cerebral... y en vez de haberme atacado a la cabeza y haberme quedado idiota... pues no, me tocó la vista y me quitaron cataratas pero... me deshicieron la vista porque me operaron los dos ojos y... y en este veo un poquito nada más... pero si es que es una cosa... si a mí me operaron ya teniendo siete años, el año 98... cuando lo de Cuba y Filipinas y Puerto Rico y tal... entonces fue cuando me operaron y me operó el mejor oculista de Madrid... el mejor, el decano, don Santiago Albito... pero que conmigo fue un animal y me destrozó la vista... si es que la vida mía es tremenda, hombre, y ya digo... desde niño, sufriendo mucho porque yo veía cómo los demás niños podían jugar y yo no... y los demás niños leían normalmente pero yo tenía que ponerme los papeles así... encima, o sea, que he estado sufriendo... he nacido sufriendo.**

En el Madrid absurdo, brillante y hambriento de principios de siglo había dejado en una palangana un ojo y la mayor parte de la visión del otro. Regresó a su pueblo, pues, con una cuenca vacía y bajo la servidumbre de un ojo útil

ORGANOS YAMAHA

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



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

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

HAZEN

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

para otear un universo de siete centímetros de su cara. Por encima de su cabeza zumbaba, revoloteando como un moscardón, la incipiente inquietud de su padre por ese hijo que no podría acarrear paños de Valverde de Segovia, podría ganar algo si aprendiera música, además al chico yo creo que le tira, no hay nada más que verle cuando escucha una guitarra, MAX.- ¡Tuviera yo una guitarra!, LA LUNARES.- ¿La entiendes?, MAX.- Para algo soy ciego, LA LUNARES.- ¡Me estás gustando!, MAX.- No tengo dinero, sí, eso es, aprenderé solfeo, la guitarra y también tocar la dulzaina como el tío Tejero, sucumbir al abrazo vesánico de la música.

— **A pesar de todo, tengo un nombre, pero bien costoso por cierto.**

De todas formas, su padre le seguía encaramando al pescante o a horcajadas en la albarda, y el joven Marazuela oía cantar a los campesinos aires de siega, y a los pastores sus voces trashumantes. Cuando atravesaba un pueblo en fiestas, también se extasiaba escuchando al enjuto dulzainero y a su tamborilero que daba a la escena un cierto aire de pequeña marcialidad, como de soldaditos de plomo, y en la plaza mayor se agrupaban los viejos mientras las mujeres danzaban en corros y los hombres las miraban un poco disciplentes liando el cigarro.

Pero donde más aprendía era en las tabernas. Por entonces constituían uno de los centros sociológicos más importantes, alrededor de los que giraba la vida en los pueblos. Y también las ventas de los caminos donde los pastores y los arrieros engullían jarras de vino secándose la boca con la manga. Agapito escuchaba.

A los trece años respiraba ya a través de una dulzaina. Pero su innato afán de perfección quiso llegar donde el autodidactismo y la intuición no alcanzaban, y así trasponer la anodina frontera de la vulgaridad. Se trataba ya de arte.

— **Yo aprendí del mejor dulzainero que había en la época, Angel Velasco de Valladolid... sí... y estuve sólo tres meses durante dos temporadas porque no podía estar más... mis padres no tenían situación económica y los pobres hombres...**

Angel Velasco fue el revolucionario de la dulzaina. En un tiempo en que pintores y escritores buceaban entre los páramos y las eras la raíz de la desolada España que les inspiraba, Angel Velasco fijó su atención en uno de los tótem castellanos que en su historia se había mantenido inalterado con escasas variaciones. Bajó, pues, a la dulzaina de su pedestal de siglos y la añadió llaves como a un clarinete y también aumentó su extensión un tercio por abajo. A partir de entonces, la dulzaina era un instrumento culto puesto al servicio de lo popular; en cierta forma, Agapito recogió este espíritu siendo uno de los primeros juglares profundamente enraizado en el suelo pero que de vez en cuando florecía corcheas. Y aprendió solfeo con don Joaquín, que tocaba en la banda de la Academia de Artillería y que a su vez había sido enseñado por el casi inaccesible Uriza, el creador de la célebre Banda de Ingenieros, el cual, en la mejor tradición de director de orquesta, arrojó una vez la batuta lejos de sí como un amargo cáliz y espetó a sus obnubilados músi-

cos: «*Son ustedes unos bestias*».

También aprendió Agapito Marazuela a tocar la guitarra y durante mucho tiempo, y aún hoy, es más conocido como guitarrista que por su labor folklórica. Su primer maestro sintió celos por su alumno que descollaba claramente de él y, verde de envidia, le enseñaba a rasgar las cuerdas y a dejar la guitarra como un guiñapo, destruyendo desde la raíz cualquier intentona genial como si de un acto subversivo se tratara. Acudió después a otro profesor que, comprendiendo el desaguisado y queriendo desfacer el entuerto, puso su mano sobre la frente del muchacho y gritó con grandes voces y frémitos: «*¡Sal de ahí!*» y el espíritu del maligno salió entre espumarrajos por la boca y, tomando posesión de una piara que cerca de ellos hozaba, la despeñó por una sima.

Mientras tanto, comenzaba sus pri-



meras giras por los pueblos bajo el tamboril de alguien mucho mayor que él. Algunas veces, mientras el día del Corpus el cura iba lanzando monótonas jaculatorias a diestro y siniestro sacudiendo el hisopo sobre los altarcillos colocados en las calles con un mantel purísimo y el almohadón de la abuela, lleno de encajes y cenefas, y Agapito se mojaba los labios, pensaba por unos momentos que podía estar tocando en ese preciso instante la guitarra ante un auditorio, pongamos por caso con la Niña de los Peines, que bien que le gustó cuando toqué en el tablao ese de Madrid y mira que se quería quedar conmigo para «*hacerme un bué tocaor*» y mi padre dale que dale que no, que muy amable, dále las gracias, hijo.

— **Yo iba de pueblo en pueblo y había pueblos que a lo mejor no le contrataban a uno sino por un día determinado... cuando las fiestas por ejemplo, San Antonio, San... vamos, los santos que sean o hayan sido... no se tocaba la dulzaina por casualidad porque nos contrataban y generalmente nos pagaban bien... en la provincia de Valladolid se ha pagado bien... bastante bien... y en la provincia de Burgos también... entonces pagaban... pagaban... je, je, je... ¡un duro al día!**

empezaba a duro pero luego comenzó a subir conforme la fama iba subiendo y... y entonces ya se pagaban cien pesetas diarias, doscientas y si era dulzaina que valiera la pena pues había veces que daban quinientas pesetas o mil, depende. Pero al principio, un duro... je, je, je... un duro.

Cuando el viejo ríe su boca desdentada se dilata y se contrae esponjosamente, relativamente ágil, y eso que comentan su seriedad inefable, algunas veces chispeando ternura y otras con un brillo de amargura en la frente. También, en sus momentos de jocosidad, su contención mímica le baja como un breve mohín por la médula espinal hasta los pies; entonces se rebulle y da blandos pisotones con las pantunflas al emisario rumiando nervioso: ¡un duro! je, je, je, ¡un duro!

— Cuénteme ahora su vida por los pueblos.

— ¿En los pueblos?

— Eso es.

— **Si... yo... si yo recordara... tengo noventa años y nueve meses además he tenido muchas enfermedades... he tenido broncosis... varias... y la última me ha dejado inútil la mano izquierda para tocar la dulzaina y ha sido en noviembre... porque en octubre he tocado normalmente... porque yo tenía ejecución de sobra... yo he tenido siempre buena ejecución, facilidad... yo he aconsejado siempre a los dulzaineros que utilizaran siempre el menos aire posible y tener en cuenta también la embocadura... y cuándo conviene respirar, cuándo se debe ir obligado y por qué se debe ir obligado... yo le podría decir... pero es esto... tengo ya la imaginación fastidiada.**

La cotización del guitarrista sube como la espuma; primero pequeños pueblos y villas; más tarde capitales de provincia y ¡Madrid!, los primeros aplausos que arrecian del público selecto y engominado del Círculo de Bellas Artes y el Ateneo. Más tarde, París, esta vez como folklorista, el colofón de su carrera en el cénit porque en España corrían malos vientos, malos, muy malos, el año 37, y Marazuela es rojo como un cangrejo cocido, del Partido Comunista y además observaba unas convicciones férreas, energéticas e inflexibles como su misma vida inquebrantable.

Por entonces habitaba una casa en Madrid y acudía frecuentemente al Centro Segoviano que tenía una proyección militarista y en él se reclutaban las Milicias Segovianas que algún papel destacado desempeñaron. Sin embargo, Marazuela dice haberse preocupado exclusivamente de las cuestiones musicales aunque se cuenta que Agapito intervino incluso en combate y organizó la resistencia. En el año 37 la República subvenciona su viaje a la Exposición Internacional de París, donde el imperturbable folklorista encabeza a unas lagarteranas y a un grupo de paloteros de Abades, vaya por Dios, de la derecha más furibunda. Surgen problemas y después de múltiples discusiones, al regreso, desembarcan en zona nacional.

Sobre estos años el maestro no recuerda nada, o no parece recordarlo o ni lo quiere recordar; prefiere hablar sobre tiempos anteriores, cuando aún sabo-

reaba las dulces mieles del éxito y se codeaba incluso con la realeza.

— Yo le di a la infanta Isabel, la llamada «La Chata», un concierto... a ella y a Bertrán de Lys que era su dama... pero la guerra...

— Después de la Exposición de París ¿dónde fue?

— Les di cuatro conciertos, allí, en la Exposición.

— Ya, pero después de París ¿dónde fue?

— No... yo no podía ir... vamos, no podía ir, no... yo iba, desde luego... cumplí, en fin... pues la cosa artística y demás.

— Le pregunto que después de terminar los conciertos en el año 37 ¿regresó a España de nuevo?

— Claro, regresé a España... y no digo nada... había fuego por todos lados y bombas por todos los sitios y... me deshicieron el piso tres veces... en fin.

Cuando en el año 39 termina la guerra, Agapito Marazuela llamó un día a la puerta de un puesto de policía y le dijo al guardia: «he sido de izquierdas y he tenido tal puesto». El agente, que debía ser un poco escéptico y además posiblemente se encontrara aburrido en ese momento, le contestó que bueno, que no tenían cargos contra él pero que de todos modos le detenían. Le enviaron a San Antón porque las cárceles de Madrid rebosaban, a un lugar llamado «El Oratorio». Allí daba conciertos a los presos mientras los oficiales hacían la vista gorda y se alejaban silbando con las manos metidas en los bolsillos aunque también les gustase la música. Le trataron bien y de vez en cuando le preguntaban si era comfortable su celda porque si no, le llevamos a otra mejor, que no gracias, que estoy muy bien aquí, y pensaba para sus adentros que no quería perder su condición de preso, que no deseaba ser el señorito de la cárcel.

El «El Oratorio» se formó una especie de tertulia a la que llamaban «El Ateneo» donde los reclusos se daban conferencias mutuamente y leían libros de historia que hacían un poco más llevadera la encerrona y saciaban el insaciable afán de aprender del segoviano, restringido casi siempre a las lecturas de los demás.

— He aprendido con la fuerza de voluntad... preguntar a los que sabían más que yo... he leído mucho... he estudiado la historia de Grecia, Roma, distintas civilizaciones... la Divina Comedia, yo he disfrutado leyendo, oyendo leer... los Miserables, el Quijote... el Quijote me lo han leído cuatro veces y cada vez... cada vez me gustaba más.

Entre los presos con los que se relacionaba más estaba un sabio llamado Santiago Piña, que era físico y había estado en Rusia cuando los zares investigando yacimientos de oro; murió en «El Oratorio». Después, Marazuela fue trasladado al penal de Santa Rita donde ofrecía recitales a los condenados a muerte que oían con este motivo las primeras músicas celestiales. Allí se reunió con Pedro Barral y con un tío de Serrano Súñer, ingeniero él y antiguo amigo de Azaña. Por fin, el último destino, Vitoria, donde el director le echó casi por imposible, verán, un veintidós de julio, cuando ya llevaba dos años



Marazuela, con su alumno predilecto, Joaquín González.



Dibujo de Antonio Roca.

vagando por esas cárceles de Dios, pidió una prórroga en la condena pues había organizado una rondalla de la que era director y que debía dar un concierto el día de Santiago. La de Vitoria era una cárcel muy musical porque entre la rondalla de Agapito y unos presos vascos que eran nacionalistas y se tiraban todo el día cantando canciones religiosas, traían de cabeza al director del presidio que como se dijo más arriba le rogó amablemente al guitarrista segoviano que se fuera, por favor, y le dijo: «Lo

siento mucho Marazuela, pero no le permito quedarse a usted aquí ni un día más».

El mensajero imagina que cogería sus pocos bártulos un poco triste porque a todo se acostumbra uno y después de todo no se están tan mal dentro de una cárcel, sobre todo cuando el llamado exterior es un vasto dominio de barrotes entrelazados por el suelo formando panales y celdillas con un líquido viscoso dentro y hay que tener un cuidado de mil demonios para no meter la pata y caer.



Agapito Marazuela no metió la pata porque se retiró lejos del mundanal ruido a un molino de Avila donde habitaba un discípulo suyo y en este lugar, medio preso, daba inocentes clases de música mientras afuera la rueda masticaba y masticaba el grano. Pero un buen día, a los cuatro años de ver machacar trigo, le detienen de nuevo en una redada que hicieron las autoridades abulenses cuando percibieron que la muralla comenzaba a ser roída y podían ser observados a simple vista pequeños mordisquitos en las almenas, y es que los izquierdistas se habían multiplicado como panes y como peces y metiéndolos en unos cestos los repartieron a la multitud de penales y Agapito fue a dar con sus huesos otra vez a una cárcel. Según él, no hay que culpar a nadie porque es el clima que queda después de una guerra, pero de vez en cuando aún resuenan en su cerebro los gritos de unos hombres que reivindicaban su cabeza; cortada, naturalmente. Suele justificar estas actitudes como tonterías, que se resucitan los rencores de la juventud, pero no eran tonterías sino los paloteros de Abades que no habían olvidado las diferencias del 37.

En esta segunda época, los conciertos engrilletados se celebraban en plena libertad y junto a los funcionarios que escuchaban complacidos con una colilla en la comisura de los labios y molestando alguna vez con su nervioso tintinear de llaves, asistía a ellos el mismísimo maestro de capilla de la catedral que salía muy feliz. Después de Avila, Burgos y, como postre, Ocaña, que por esa época estaba rodeada de un verde césped pero como quemado y estéril en la puerta y es que por donde pasaba un furgón hacia Ocaña no volvía a crecer la hierba. En

total, otros cuatro años.

Los cincuenta son oscuros y poco a poco se recuperan los espíritus a base de gasógeno. Agapito vive condenado al más absoluto de los ostracismos, soportando condiciones infrahumanas de vida, dando clases de guitarra y dulzaina, y ciego y oculto como un topo.

Pero la irrupción de la conciencia de la gasolina que volatizaba la autarquía hizo posible que en 1958 un grupo de pintores, escritores e intelectuales jóvenes encuentren en Marazuela el eslabón perdido y de pronto se ve impulsado de nuevo a la fama, si bien no tan rutilante como antes de la guerra. Ese mismo año actúa en los Cursos de Verano para extranjeros de Segovia y al año siguiente también. En 1960 llega por fin el reconocimiento explícito y sin falsos pudores de la parte oficial y el grupo de redescubridores, con el patrocinio del Ayuntamiento y la Diputación, le dedican un homenaje en el Teatro Juan Bravo que es el foco cultural de Segovia y Agapito Marazuela, después de su regreso de los infiernos tras los hados favorables de Tiresias, recibe palmaditas a la altura del acromion y todo el mundo bisbisea elogios a media voz. Pero al final del acontecimiento, cuando los discursos apologeticos alcanzaban su paroxismo, se produjo una curiosa metamorfosis en la figura del maestro. Primero comienza a menguar su talla al mismo tiempo que se ensancha por la cintura y, poco a poco, se va redondeando su silueta. Más tarde, las primeras muestras de admiración y sorpresa, la carta y las extremidades se van reuniendo hacia dentro del cuerpo que se va uniformando paulatinamente en un sólo órgano mientras los apéndices se entrelazan y anudan entre

sí cada vez con más fuerza. Al fin, la forma se compacta y el nudo interior termina de tensarse, ya poderosamente apretado, y Agapito Marazuela aparece ante la vista del público transformado en ombligo, figura que conserva hasta hoy. Entonces todos aplaudieron.

— Después de los cursos de Verano de los años cincuenta y ocho y cincuenta y nueve...

— ¿Eh?

— Que después de los Cursos de Verano de los años cincuenta y ocho y cincuenta y nueve ¿dónde siguió tocando?

— Si a mí me han hecho... entonces... me han hecho muchas operaciones... sí hombre... he tenido... he sido, desde luego, muy desgraciado para eso... he tenido una cantidad de enfermedades muy grande... hasta los ochenta y siete años yo he podido ejercer mi profesión y cantar lo que me convenía... y tocar la dulzaina lo que me convenía también.

Aquí su discurso inseguro se rodea de un halo de tristeza y el rostro se oscurece. Se oye un ruido metálico y es que se le ha caído la égida, pero el periodista ya no mira. A los veintiseis años contrae matrimonio pero ve cosas raras en su mujer y la deja y cuando Agapito dice que la deja, la deja, vaya si la deja y, efectivamente, nunca más se supo. Sin embargo, era un hombre muy enamorado («no sé, no sé qué habrán visto las mujeres en mí») y mantiene una fértil vida amorosa hasta los setenta y cinco años en que un médico le opera de la próstata y le pone un ángel guardián con una espada de fuego en la puerta.

Una y otra vez refiere sus achaques, la vista, el oído y, para colmo, la mano, semiparalizada desde noviembre y, lo que es peor, su incapacidad para valerse por sí mismo, para tocar la dulzaina y la guitarra, para dar clases, para ganar dinero. Y también la guerra como una frontera, como otro achaque más. La vista, la mano, el oído y la guerra... y la vista, la mano, el oído, etc.

— Aquí, en el oído izquierdo... tengo un poco más de... pero en el derecho nada... bueno... desde luego, como una tapia... nada, que ya ve usted cómo tengo que hablar de fuerte.

— ¿Cuál es su vida normal y cotidiana en estos momentos? ¿En qué emplea su tiempo?

— Pues ahora desgraciadamente no hago nada... porque como estoy tan mal del oído... nada... me dan de comer... pago un poco lo que puedo... ahora soy un parásito... soy un parásito... completamente... en estos momentos, desgraciadamente, porque como he llegado a esta edad tan enorme... porque todavía en noviembre estaba en condiciones de ganar dinero... porque tocaba la dulzaina como no la tocaba ninguno.

Pero ahora ya no, es que en noviembre... estos tres dedos sobre todo, nada, que no siento nada en ellos, mire, apriete, apriete, pero apriete más fuerte, hombre, ¿ve?, no siento nada, como si nada.

Entré 1915 y 1925, Agapito Marazuela se había dedicado a ir de pueblo en

pueblo recogiendo todas las canciones que estaban en trance de desaparecer definitivamente y aún había hollado antes las sendas buscando ritmos que transcribía con sed de cronista medieval. Cogía el zurrón y dictaba las notas y letras escuchadas a un músico de la Academia de Artillería si pasaba por Segovia o a un primo suyo si lo hacía por Avila. Así es como conoció a la flor y nata de los músicos y juglares del pueblo, los que cantaban mientras ordeñan una cabra o despluman una gallina, verbigracia, Bartolo, el de la tía María «Chica» de Blascoles, el tío «Ojetete» de Maello, Lorenzo «Culohueco» de Cuellar, el tío «Fraile» de Monterrubio o el tío Marcelino de Torreval de San Pedro que era esquilador. Empeño difícil constituía el hacerlos cantar así, en frío, tan desconfiados... pero cantaban; mientras Marazuela copiaba como un japonés los sonos de los últimos antiguos, de los dulzaineros y tamborilleros que tocaban como después ya no se ha tocado, los tío «Pajarito» de Abades, y el tío «Carache»

—...que es una cosa que yo he sentido mucho no poder tocar ahora y es precisamente desde hace poco... hace unos meses nada más que si no, he podido tocar un par de años más... todavía... yo cantar sí que puedo... pero desgraciadamente la dulzaina no puedo...

Y el oído...

— Porque yo he tenido buen oído ¿eh?, y también para la guitarra... porque yo me he considerado uno de los mejores guitarristas españoles... cuando dí los conciertos en el Ateneo de Madrid... y luego conciertos que he tenido que dar en toda España... pero luego la guerra... nos fastidió y claro... hubo un suspense porque ya no podía tocar en esos momentos.

Y...

— Cuando la guerra ya no tenía generalmente ganas de tocar... no tenía ganas de estudiar... no tenía tiempo, tampoco tranquilidad... en fin... con la cantidad de cosas que... ¡quién se iba a acordar de...!



de Zarzuela del Monte, el tío «Pelofino» de Garcillán y, sobre todo, el tío Narciso de Juarros de Voltoya y Angel Velasco de Renedo.

— Y yo he conocido a los mejores... las mejores parejas... los mejores tamborilleros... el tambor es interesantísimo... el tambor un tamborillero bueno es... de ahí venían todos los ritmos, por ejemplo, la entradilla...

Y ante la sorpresa del emisario, arranca por entradillas tomando el mantel de plástico por recio parche y, golpeando el ritmo con los nudillos, canta a grandes voces: tralara-tralarara-trala-tralarara, etc.

Pero la mano...

Pero, vaya por donde, él que siempre ha repetido que era de izquierdas, también admite que gracias al Gobernador Civil, además Jefe Provincial del Movimiento, Juan Murillo de la Valdivia, pudo publicar al fin la recopilación que hiciera en sus años mozos y que con el título de **Cancionero Segoviano** se imprimió en 1964. Bien es verdad que su título original era **Cancionero de Castilla la Vieja**, y con esta denominación había ganado el Primer Premio en el Concurso de Folklore celebrado en Madrid el año 1932 con un tribunal formado por Gerardo Diego («**todavía vive Gerardo Diego... todavía**»), Conrado del Campo, Facundo de la Viña, Salvador

Bacarisse, bien es cierto, pero pelillos a la mar, el mismo autor se lo dedica «al Excmo. Gobernador Civil de Segovia, D. Juan Murillo de la Valdivia, ilustre mecenas del arte popular segoviano» y éste, en correspondencia, escribe: «Un día, supimos de un hombre, don Agapito Marazuela, que (...) venía trabajando silenciosamente con todo rigor y entusiasmo de mucho tiempo atrás en la ardua tarea de recopilar y ordenar cuantos datos y antecedentes relacionados con este tema pudieran existir en la provincia» y con esta mutua batalla de flores terminó el malditismo cenagoso del músico y los gruñidos de las comadreas.

Los que conocen a Agapito Marazuela dicen de él que es absolutamente inflexible, rígido, riguroso, sin la maleabilidad normal e incluso necesaria en un hombre, serio y sobrio, pero también se hacen lenguas sobre su sinceridad a prueba de bombas, y su honestidad y su carisma también; o sea, un castellano viejo en estado puro.

En su pueblo natal, Valverde del Majano le hicieron hace poco un homenaje y le pusieron su nombre «a un centro muy hermoso», Agapito Marazuela, «pero lo que siento es que no hayan puesto el segundo apellido, Albornos, hombre... porque por Marazuela me conoce todo el mundo... seguramente se les ha pasado... seguramente».

— Yo creo que no debe sentirse recelo... al ser famoso... yo creo... creo que no soy todo lo famoso que debería ser... me ha parecido siempre todo poco... yo he querido siempre aprender... el hablar con los que saben más... más que yo... para algunas personas es un complejo... pero para mí, no.

Agapito Marazuela ya ha delegado totalmente su misión en el discípulo predilecto, Joaquín González, en el que siempre ha puesto sus complacencias y al que el día de la entrevista, como legado, le había regalado su guitarra preferida, una construida por Santos Hernández, («el mejor guitarrero, que todavía me felicitan todos los años... alguna vez...») y que «en aquella época», una época en abstracto, innombrable, no cuantificada, la había valorado en doscientas cincuenta mil pesetas. Joaquín González tiene proyectos grandiosos para la dulzaina y teorías nuevas y sorprendentes y quiere hacer de la dulzaina un instrumento sinfónico y muchas otras cosas, con su entusiasmo explosivo y contagioso, como inoculado por Agapito que todavía rezuma interés por la política y Agapito, sorpréndase, sorpréndase, que no recuerda casi su vida, está apesadumbrado porque el otro día descubrió que había olvidado un verso del **Romance de la loba parda** y sus amigos andan de cabeza buscándolo en los archivos.

— No le quiero exagerar... y no me gusta, desde luego... pero he tocado la dulzaina como no la ha tocado nadie... ¿comprende?... sencillamente.

Después del viaje ve alejarse el bulo impreciso y opaco del mensajero y se queda quieto, de pies, pulcro y anacrónico mirando la despedida en su pasillo de recuerdos pulcros. El emisario sube a su berlina y el cochero toma la dirección de Babel.

Historia



Grabado del Floral Hall y la Royal Opera House, en 1861, que se conserva en el Museo de Victoria y Alberto.

Royal Opera House, Covent Garden: 250 años de música

Por Manuel Moreno Capa

En 1714 John Rich, empresario y actor, construyó en Londres un teatro en virtud de una patente real que le autorizaba expresamente a hacerlo. En aquella primera sala estrenó, en 1728, **The Beggar's Opera**, ópera en tres actos adaptada y compuesta por Pepush, con libreto de John Gay. El éxito fue tan enorme que Rich buscó un sitio donde levantar un segundo teatro, y lo encontró en Covent Garden, un terreno que antaño había pertenecido a la Iglesia Católica y que en efecto había sido un «convent garden»; es decir, el jardín de un convento. De «convent garden» pasó a llamarse Covent Garden.

Rich abrió el Covent Garden Theatre el 7 de diciembre de 1732, hace ahora

doscientos cincuenta años, con una obra de Congreve; la primera representación musical en la nueva sala fue **The Beggar's Opera**. Pero este primer Covent Garden no estuvo dedicado a la ópera, sino al drama, salvo en un breve período después de 1735, año en que Haendel se separó del King's Theatre; tres óperas de Haendel, **Atlanta**, **Alcina** y **Berenice**, se estrenaron entonces en el Covent Garden.

Un incendio destruyó el King's Theatre en 1789, por lo que toda su compañía dio, en el Covent Garden, dos cortas temporadas de ópera italiana, en 1789 y 1790. Destacaban entonces la famosa soprano Ann Storace, que tres años antes, en Viena, había hecho el papel de «Susana» en **Le nozze di Figaro**, de Mozart; el tenor Michael Kelly y el bajo Francesco

Benucci. Algunos años después, en septiembre de 1808, le tocaría el turno de la desgracia al Covent Garden, que ardió completamente y quedó reducido a cenizas.

LA «PRIMERA PIEDRA» ESTÁ EN LOS LAVABOS

El fuego no podía terminar con el éxito y la tradición del teatro; tres meses después del incendio el Príncipe de Gales ponía la primera piedra del segundo teatro (piedra que en la actualidad se encuentra curiosamente en uno de los lavabos, y tiene la siguiente inscripción: «Long Live George, Prince of Wales», «Larga vida a George, Principe de Gales»). El nuevo edificio fue construido en menos de un año. En septiembre de 1809 se

abría la temporada con una representación de **Macbeth**, y con un escándalo: los precios de las localidades habían sido incrementados para cubrir los gastos de la reconstrucción y para pagar a la famosa soprano italiana Angélica Catalani, que fue blanco de las iras del público. Las protestas duraron dos meses, hasta que el director decidió poner los precios antiguos.

En 1824, Carl María von Weber es nombrado director musical de Covent Garden; su ópera **Der Freischütz** abrió la temporada 1825-1826 (durante la cual se representaría cincuenta y tres veces). Weber escribió especialmente para el Covent Garden la ópera **Oberón**, con libreto de Planché, de la que se dieron treinta y dos representaciones.

tre: Lumley, director del «*Her Majesty's*», tuvo problemas con un grupo de artistas (conocido como la «*Vieille Garde*»), con algunas de las personalidades que financiaban las representaciones y con Costa, director musical, que acabó abandonando su cargo. Por eso nació la idea de establecer un segundo teatro en Londres para ópera italiana. Charles Grumeissen, crítico musical del **Morning Chronicle**; Frederick Beale, editor musical; el compositor Giuseppe Persiani y el propio Costa propiciaron la conversión del Covent Garden, que de teatro pasó a ser casa de la ópera. Por fin el 6 de abril de 1847 se inauguró el nuevo Royal Italian Opera, Covent Garden con una representación de **Semiramide**, de Rossini.

Pero la ópera nunca había sido eco-

retirada en 1901 cuando el alumbrado eléctrico sustituyó al de gas. Sobre esta araña se cuenta una historia tan curiosa como inverosímil: se dice que cuando Tamagno, el gran tenor italiano, cantó por primera vez el **Otello**, de Verdi (1895), sus agudos fueron tan potentes que la araña del techo tembló. Por esa razón —sin duda menos prosaica que la mera introducción de la luz eléctrica—, cuando Tamagno volvió a cantar el mismo papel varios años después (precisamente en 1901) se consideró prudente retirar la araña... para evitar accidentes.

La Reina Victoria, gran amante de la ópera, asistía frecuentemente a las representaciones del Covent Garden. Su afición dio origen a tres importantes tradiciones del Royal Opera House. La primera de ellas, tocar el himno nacional sólo en la primera y en la última noche de cada temporada, nació porque la Reina consideraba molesto y de mal gusto interrumpir la representación para entonar el himno, cuando la familia real llegaba al teatro (especialmente si lo hacía con retraso). La segunda tradición surgió tras una representación de **Fidelio**: los extras que hacían de soldados desfilaban cabezas bajas; «¡Nuestros soldados pueden hacerlo mejor!», dijo la Reina a Gye. Desde entonces, tropas de los acuartelamiento



La piedra fundacional se encuentra ahora ubicada en los lavabos de caballeros.

Tras la muerte de Weber, en junio de 1826, el teatro fue dirigido por famosos empresarios, como Charles Kemble, Laporte, Bunn y Mme. Vestris. Kemble trajo al Covent Garden por primera vez a la legendaria María Malibrán, que el 4 de junio de 1830 debutó en el teatro londinense con el papel de «Romeo» (en 1829 había debutado en el King's Theatre). María Malibrán actuó en el Covent Garden en 1830, 1833 y 1835. Este último año lo hace en el papel de «Leonora», en **Fidelio**, estrenada en esa temporada en Inglaterra (aunque algunas publicaciones, al contrario, señalan que **Fidelio** fue estrenada en mayo de 1932 en el King's Theatre).

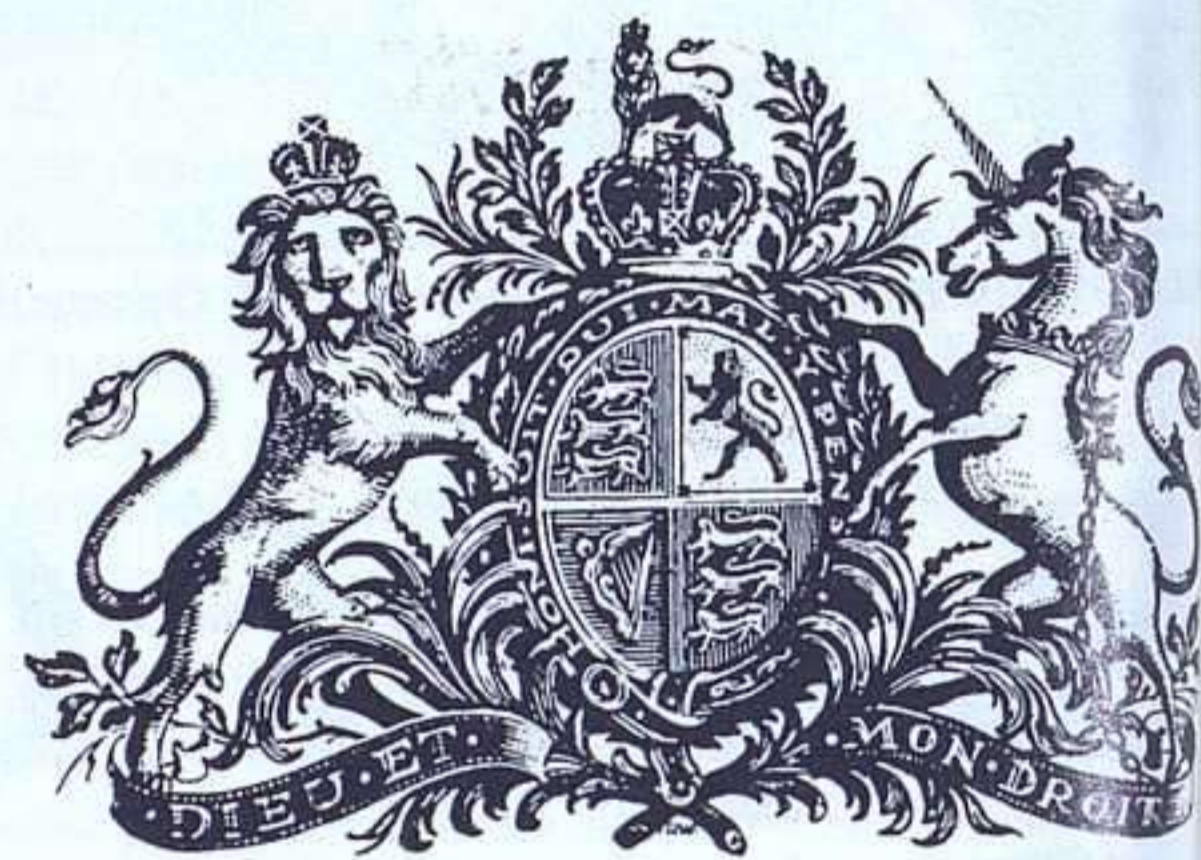
Hay en esta época un hecho muy importante para la posterior evolución del Covent Garden: Mme. Vestris establece una gran compañía inglesa de ópera, cuyas primeras figuras son Adelaide Kemble y Mary Shaw (que había cantado la primera ópera de Verdi, **Oberto**, y en otras importantes obras, en la Scala de Milán).


El King's Theatre, en Haymarket, conocido como «*Her Majesty's Royal Italian Opera*», ofrecía espléndidas sesiones operísticas entre marzo y agosto de cada año. La ópera italiana triunfaba en Londres. Como en otras ocasiones, la suerte y la trayectoria del Covent Garden dependieron de la historia del King's Thea-

nómicamente rentable, y el Covent Garden perdió dinero las tres primeras temporadas, hasta que Frederik Gye, avisado hombre de negocios, asumió la dirección del teatro y obtuvo beneficios inmediatos. Gye consiguió el apoyo de la Reina Victoria y del Príncipe Consorte y mantuvo buenas relaciones con Costa y con sus principales sopranos: Grisi y, posteriormente, Patti. Entre 1848 y 1856 se estrenaron en Inglaterra **Rigoletto**, **Il Trovatore**, **Le Prophete**... Todo funcionó perfectamente hasta que el 5 de marzo de 1856, tras un gran baile de disfraces, el fuego destruyó de nuevo el Covent Garden. Del edificio no quedó casi nada, se perdieron los vestuarios y los decorados de sesenta óperas y sólo se salvaron algunos documentos de la oficina de Gye y el piano de Costa.

LOS CAPRICHOS DE LA REINA VICTORIA

El 15 de mayo de 1858 se abrió de nuevo el Covent Garden, este es el edificio que ha llegado hasta nuestros días. La obra de apertura fue **Los Hugonotes**, de Meyerbeer, con Grisi y Mario en los papeles principales, bajo la dirección de Costa. El auditorio del actual Covent Garden ha cambiado muy poco desde 1858. La gran lámpara de araña que colgaba del techo en el centro del auditorio fue





Royal Opera Covent Garden

Proprietors . The Grand Opera Syndicate, Ltd.
General Manager . Mr. NEIL FORSYTH
Musical Director . Mr. PERCY PITT

[1911]
THIS EVENING'S PERFORMANCE

Saturday, October 28th, at 8.30

THE RUSSIAN BALLET

Organised by M. SERGE DE DIAGHILEV
Choreographic Director: M. MICHEL FOKINE
Artistic Director: M. ALEXANDRE BENOIS

GISELLE
Mme. ANNA PAVLOVA
(By Arrangement with the Palace Theatre)
Mmes. GACHEWSKA, SCHOLLAR
MM. NIJINSKY
GRIGORIEV, BOLM, CECCHETTI, SEMENOFF

CLÉOPÂTRE
Scenes and Dances by M. FOKINE
Mme. ANNA PAVLOVA. M. NIJINSKY
(By Arrangement with the Palace Theatre)
Mmes. SERAPHIMA ASTARIEVA
SOPHIE FEDOROVA
MM. ADOLF BOLM, FROMAN

Conductor . M. PIERRE MONTEUX

La primera representación de los Ballets Rusos, en 1911.

de Londres han intervenido como extras en aquellas representaciones que incluyen grandes desfiles en escena. En otra ocasión, Su Majestad encontró deprimidas las luces azules de la comisaría de policía de Bow Street, situada justo enfrente del Covent Garden; por eso se convirtió en la única comisaría londinense sin luces azules en la fachada.

Después de la muerte del Príncipe Alberto, en 1861, la Reina no volvió al Covent Garden, pero en la década de los 80, cantantes y músicos del Covent Garden fueron llamados para actuar en el Palacio de Buckingham y en el castillo de Windsor.

En julio de 1861, Patti debutó con la ópera **Don Giovanni**. Ese mismo año, Grisi se retiró de la compañía del Covent Garden, y la Patti se convirtió en su sucesora. El éxito de Patti en el Covent Garden fue tan sonado que la famosa soprano actuó en todas las temporadas durante 25 años, cantó más de 30 papeles y se convirtió en la cantante mejor pagada de la época (200 libras por representación).

Obras como **La Africana**, **Don Carlo** y **Fausto** fueron incorporadas al repertorio del Covent Garden entre 1860 y 1870. Sin embargo, las obras de Wagner no llegaron a Londres hasta 1875, año en que se representó **Lohengrin**, casi un cuarto de siglo después de su estreno. **Tannhäuser** se estrenó en Londres un año después. Ambas óperas fueron cantadas en italiano durante muchos años en el Covent Garden. Las óperas compuestas por Verdi después de **La Traviata** estuvieron también olvidadas. **La fuerza del destino** no llegó a Londres hasta 1931 y **Simon Boccanegra** lo hizo en 1965.

OPERAS CANTADAS EN SU IDIOMA ORIGINAL

En 1877 Gye fue sustituido en la dirección por su hijo Ernest. Los honorarios, cada vez más altos y las excentricidades demandadas por cantantes como Patti, llevaron a la contratación de artistas de menor categoría. Fueron años de decadencia. El Covent Garden no se recuperaría hasta la llegada de Augustus Harris a la dirección del teatro. Harris contrató para el Covent Garden a la cantante australiana Nellie Melba, en 1888: fue un gran acierto. El apoyo de la familia real y de críticos tan influyentes como Herman Klein (del **Sunday Times**) o Bernard Shaw (que por entonces escribía la crítica musical del **The Star**) fueron fundamentales en la trayectoria de Harris al frente del teatro. Contrató a los mejores cantantes en activo —Melba, Nordica, Jean y Edouard de Reszke, Calvé, Tamagno...—, montó su repertorio con gran opulencia visual, y por fin la ópera alemana fue cantada en alemán y la francesa en francés, en vez de ofrecerse todo en italiano. Nuevas obras engrosaron el repertorio del Covent Garden: **Falstaff**, **Ma non Lescaut**, **Werther** y **Pagliacci**.

Bajo la dirección de Harris, se introdujeron cambios importantes: se instaló luz eléctrica en el auditorio y su intensidad fue reducida, al menos en las óperas de Wagner, en vez de dejar todas las luces encendidas durante la representación, como se acostumbraba. Esta decisión disgustó lógicamente a todos aquellos que acudían a la ópera más para

lucirse que para prestar atención a la obra.

En 1892 el Covent Garden recibió una importante visita: un joven director musical de la Opera de Hamburgo que dirigió una serie de representaciones de ópera alemana; su nombre era Gustav Mahler.

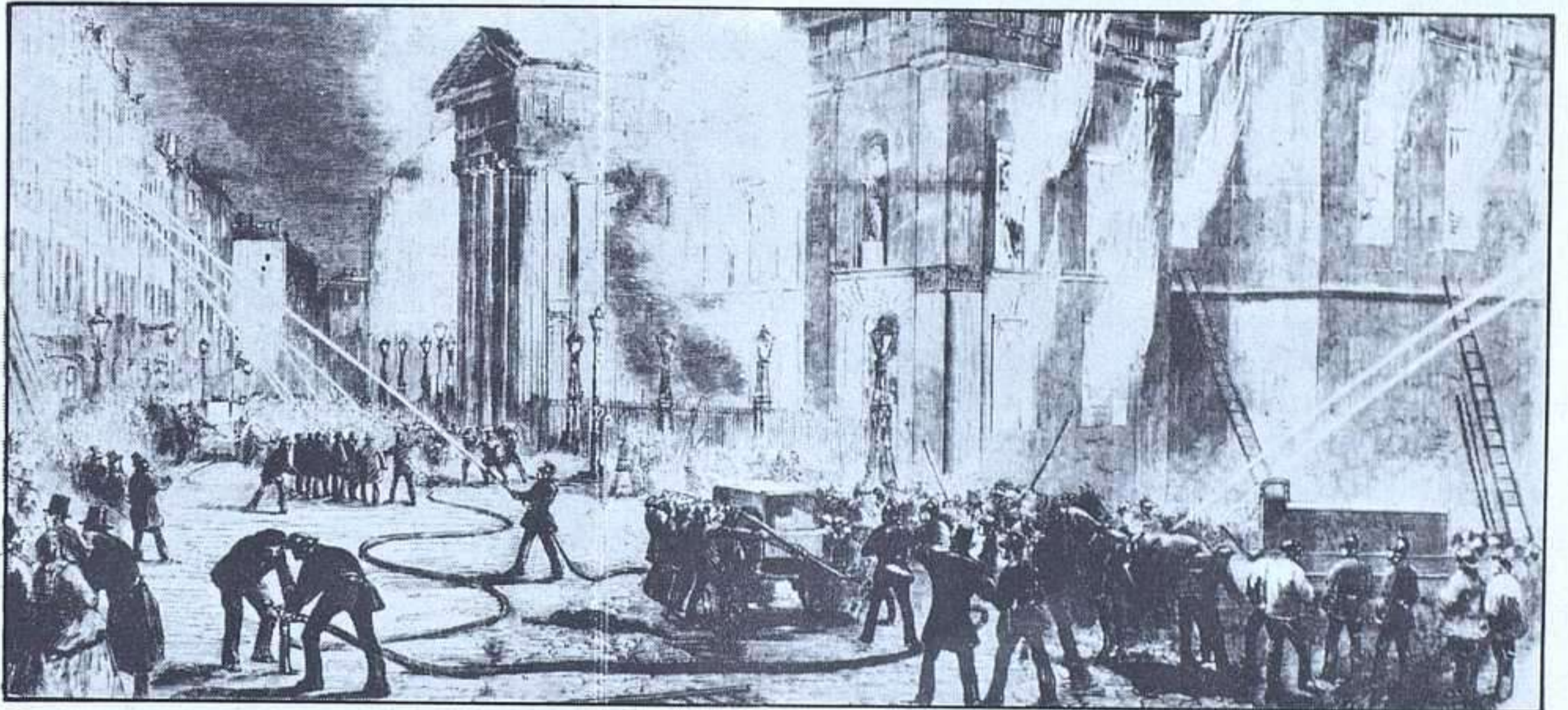
Harris murió repentinamente en 1896, pero la *edad dorada* del Covent Garden continuó bajo la tutela del Gran Sindicato de la Opera, con diversos productores y directores musicales. De 1897 a 1900, el empresario checo Maurice Grau fue a un tiempo director del Covent Garden y del Metropolitan Opera de Nueva York. De 1901 a 1904, el compositor francés André Messager, director musical de la Opera-Comique, de París, dirigió también el Covent Garden. En las temporadas siguientes aparecieron tres personajes que conducirían la política del Royal Opera House durante toda la década siguiente: el director general Neil Forsythe, el director alemán Hans Richter y el inglés Percy Pitt.

Pitt y Richter formularon un plan para presentar ópera en inglés: en 1907 y 1908 las óperas de Wagner fueron interpretadas en inglés por cantantes de habla inglesa. Pese al éxito obtenido, la labor de estos dos directores fue obstaculizada por el Sindicato.

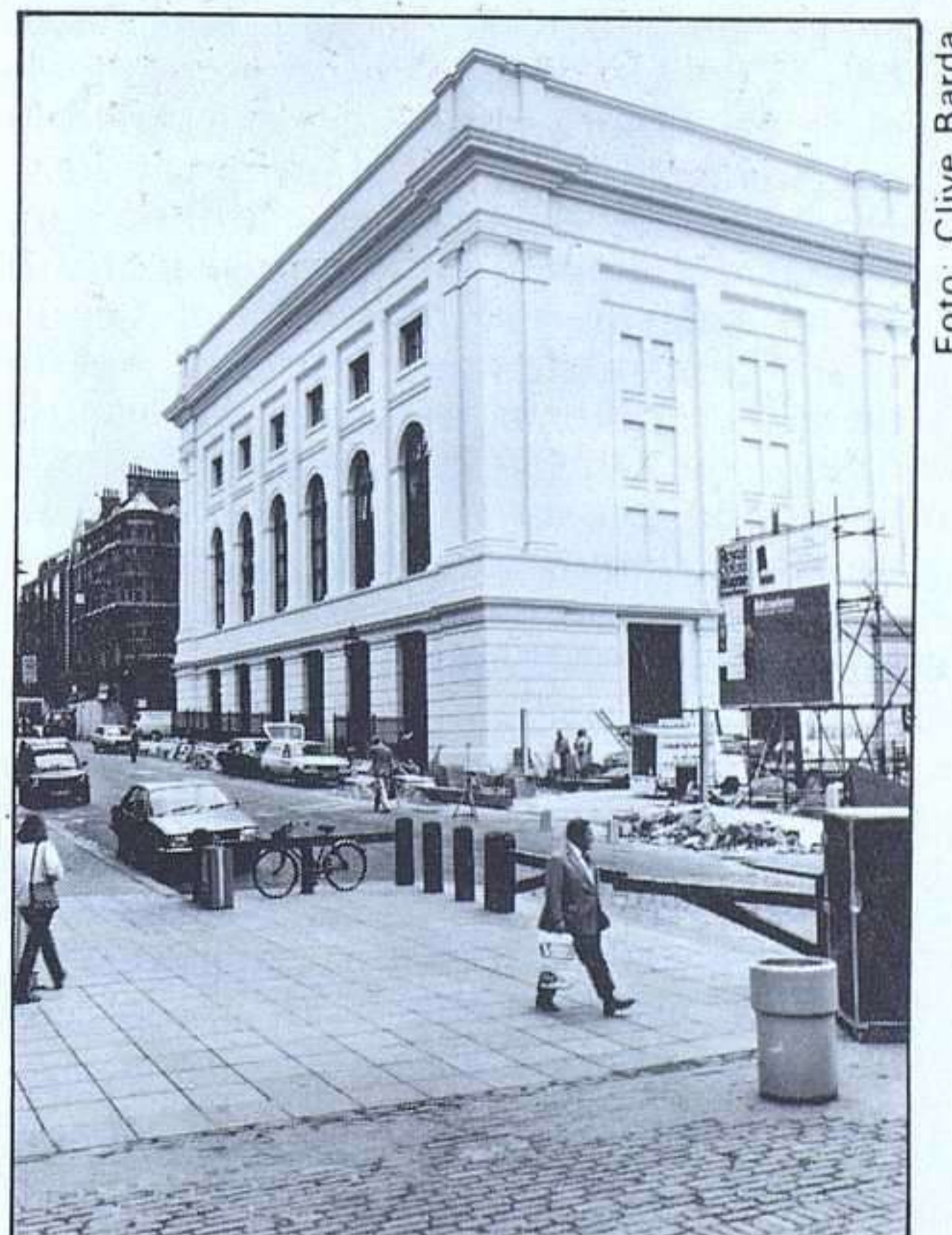
El período comprendido entre 1900 y 1914 fue glorioso para el Covent Garden. Debutaron Caruso, Tetrassini, Destinn, Martinelli, y se estrenaron en Inglaterra óperas como **Tosca**, **Madamme Butterfly**, **Pelléas et Melisande**, **La fanciulla del West** y **Parsifal**. La época dorada llegó a su punto álgido.

La temporada de 1911 duró de mayo a julio, pero hubo también ese año sesiones de primavera y otoño, en las que apareció una nueva figura: Thomas Beecham, que ocuparía un lugar destacado en la vida operística inglesa durante el siguiente cuarto de siglo. Beecham organizó las primeras representaciones de las óperas de Strauss **Elektra**, **Salomé** y **El Caballero de la Rosa**. Otro gran éxito de Beecham fue la presentación en el Covent Garden de la Compañía de los Ballets Rusos que actuaron por primera vez en el Royal Opera House en 1911, con figuras como Anna Pavlova y Nijinsky. Así nació la tradición de representaciones de ballet en el teatro, dedicado hasta entonces sólo a la ópera.

El teatro fue cerrado durante la primera Guerra Mundial. Se volvió a abrir en mayo de 1919, con Beecham como director artístico. En la nueva temporada debutó una joven bailarina irlandesa: Nijette de Valois, que actuó en **Aida**, **Louise** y **Sansón y Dalila**.



Arriba, un grabado que representa la noche del 5 de marzo de 1856, en que se produjo el incendio. Abajo, Carl Maria von Weber, el primer extranjero que accedió a la dirección musical del Covent Garden.



El nuevo edificio de la Royal Opera House inaugurado por el Príncipe Carlos el 19 de julio de 1982.

Foto: Clive Barda.



La Reina Victoria visitando las ruinas del Covent Garden, tras el incendio, según un grabado del «Illustrated Times».

En 1920, Beecham encontró dificultades económicas que le obligaron a no dirigir ópera de nuevo hasta 1932. Su compañía no quiso disolverse, se convirtió en la British National Opera Company, ocupó el Covent Garden en las temporadas de invierno y verano, entre 1922 y 1924 y realizó giras por el país el resto del año.

De 1924 a 1931, Bruno Walter y la ópera alemana destacaron en el Covent Garden, con figuras como Frida Leider, Lotte Lehmann, Elisabeth Schumann, Maria Olczewska, Lauritz Melchior, Friedrich Schorr, Herbert Jansen y Richard Mayr.

LA GUERRA MUNDIAL

En 1931 el gobierno socialista concedió la primera subvención pública al Covent Garden: 15.000 libras anuales. Un año después, Beecham volvía para dirigir una temporada de cuatro semanas de óperas de Wagner. De 1933 a 1939 estuvo de nuevo al frente del Royal Opera House. Fueron los años de las representaciones de Rossini con Conchita Supervia.

En estos años de ambiente prebélico la política fue también motivo de controversias en el Covent Garden. En 1936, la Opera del Estado de Dresde presentó en el Royal Opera House la obra **Ariadne auf Naxos**, dirigida por el propio Strauss; en la noche del estreno, Ribbentrop, embajador alemán en Londres, apareció en el palacio real haciendo el saludo nazi. El escándalo fue mayúsculo. Aparte de este problema tan poco musical, la Opera de Dresde causó una profunda impresión por el atractivo visual de su montaje; demostró al público londinense que la ópera no era sólo canto, sino también producción, escenografía y estilo.

El ballet no se quedaba atrás a la hora de conquistar al público del Covent Garden: la compañía de Ida Rubinstein actuó en 1931, y el Ballet Vic-Wells en mayo de 1939, con la destacada intervención de Margot Fonteyn.

PROBLEMAS DE LOS CANTANTES BRITANICOS

En 1945 se decidió que el Covent Garden fuera el escenario nacional para

ópera y ballet, así como que su labor ocupara todo el año. En 1946, tras el paréntesis de la guerra, la Royal Opera House abrió de nuevo sus puertas con una representación de **La Bella Durmiente**, con Margot Fonteyn y Robert Helpmann. La compañía de ópera reapareció un año después con una representación de **Carmen**.

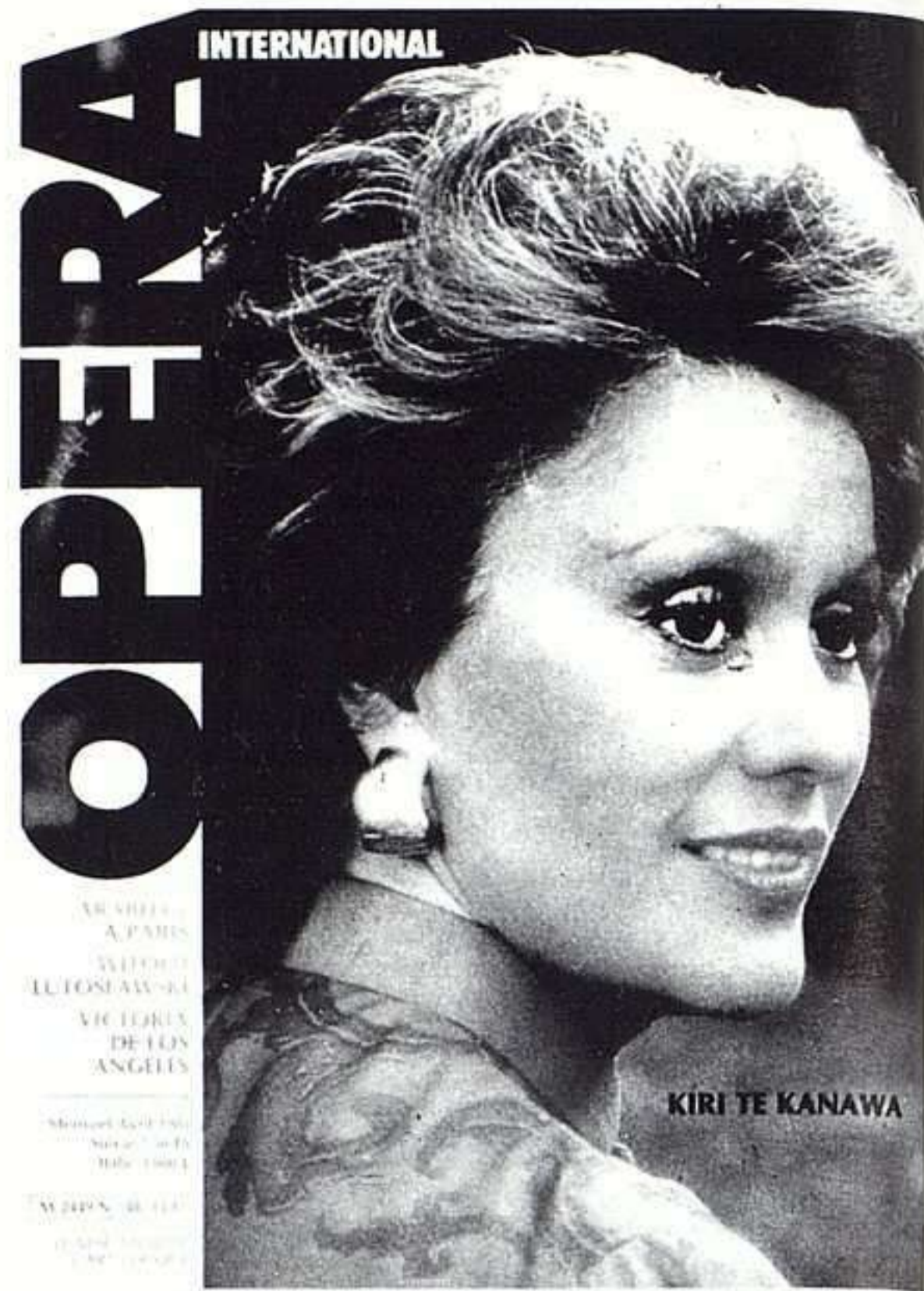
En el período de postguerra, la compañía de ópera tuvo cuatro directores musicales, cada uno de los cuales puso su toque especial: Karl Rankl (discípulo de Webern y Schoenberg), de 1946 a 1951; Rafael Kubelik, de 1955 a 1959; Sir George Solti, de 1961 a 1971; y Colin Davis, desde 1971. Dirigiendo toda la actividad del Royal Opera House durante estos años destacó Sir David Webster. Dos de los logros más importantes de David Webster al frente del teatro fueron contratar a Carlo María Giulini para dirigir representaciones de Verdi durante varias temporadas, y persuadir al gran Otto Klemperer para que volviera a la ópera.

Mientras que para el Royal Ballet fue relativamente sencillo ganar estimación en Europa y América, para los cantantes ingleses era más difícil alcanzar la misma aceptación que sus colegas europeos. Sin embargo, nombres como Joan Sutherland, Amy Shuard, Josephine Veasey, Gwyneth Jones, Jon Vickers, Geraint Evans, Donald McIntyre y David Ward, demuestran cómo la tradición operística del Covent Garden se ha establecido sólidamente. En 1970, la Royal Opera actuó con éxito en Munich y Berlín; en 1976 visitó por primera vez la Scala de Milán.

En el último cuarto de siglo las actuaciones en el Covent Garden han sido memorables: las noches de Margot Fonteyn o de Nureyev; **Tosca**, con Callas y Gobbi; **Moisés y Aarón**, con Solti y Peter Hall; **Pelléas et Mélisande**, dirigida por Boulez; **Don Carlo**, por Giulini; **Fidelio**, por Klemperer; Colin Davis dirigiendo **La clemenza di Tito** de Mozart, con Janet Baker...

En la actualidad las dos compañías del Covent Garden (la Royal Opera y el Royal Ballet) actúan casi continuamente, aproximadamente 46 semanas al año. Y el Covent Garden sigue creciendo. En 1975 fue retirado de Covent Garden el mercado de flores y verduras que formaba parte del paisaje londinense desde hace trescientos años: ello hizo posible la ampliación de la Royal Opera con un edificio anexo —cuya estructura respeta los rasgos arquitectónicos originales del teatro principal— levantado en el sitio que antes era ocupado por el mercado. Las obras del nuevo edificio comenzaron en septiembre de 1979 y el pasado 19 de julio, el Príncipe de Gales inauguraba las nuevas instalaciones.

Con la ampliación, el Royal Opera House, Covent Garden cuenta con nuevos camerinos, vestuarios y almacenes, así como con dos estudios de ballet, una sala de ensayos para los coros y un estudio de ensayos de ópera de 480 metros cuadrados de superficie. Para la terminación de las obras se dispone de un presupuesto de casi 10 millones de libras. Así, el Covent Garden celebra su doscientos cincuenta aniversario del mejor modo posible: con proyectos de crecimiento y renovación.



ABONNEZ-VOUS ABONNEZ-VOUS ABONNEZ-VOUS

C6 OPÉRA INTERNATIONAL

10, galerie Véro-Dodat
75001 Paris - Tél. : 233.32.03

BULLETIN D'ABONNEMENT
(1 an, 10 numéros)

France _____ 130 F
Étranger : normal _____ 165 F
par avion : suivant destination

NOM (en capitales)

Prénom _____
Profession _____
Age _____

Je désire souscrire
un abonnement
à « Opéra International »
Veuillez me le faire parvenir
à l'adresse suivante :

Rue, numéro _____

Code postal, ville _____

Règlement de l'abonnement :
par chèque bancaire à :
Opéra International
par C.C.P. * à : YTRA
La Source 33.13.970 G

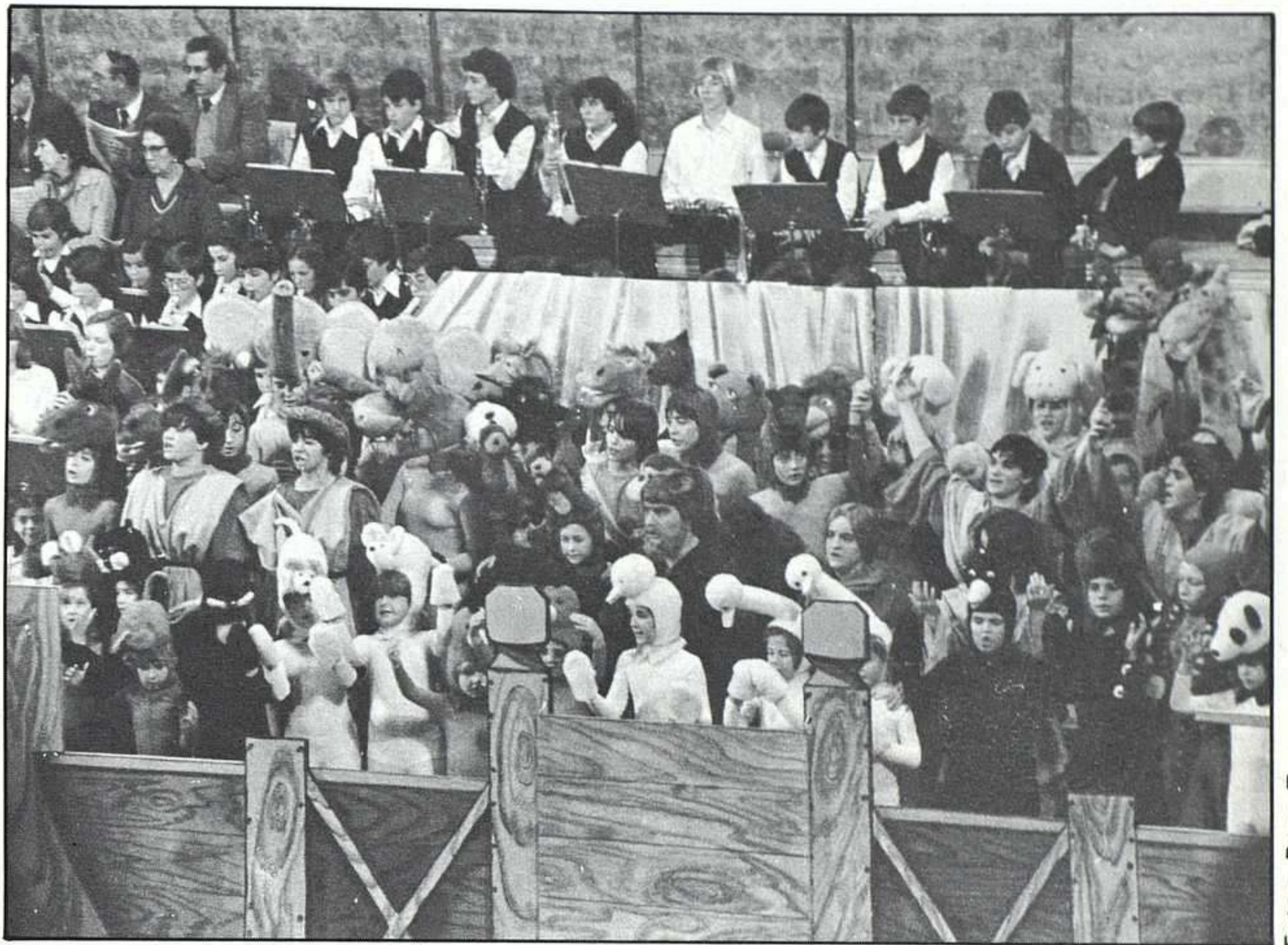
* En cas de règlement par C.C.P.,
veuillez joindre les trois volets.

LOS MUSICOS DEL SIGLO XXI YA TOCAN EN EL REAL

Por Esclavitud Rodríguez

«Es el peor momento de mi vida», exclama Odón Alonso antes de iniciar uno de los últimos ensayos de la ópera infantil **Noye's Fludde**, original de Benjamín Britten. Alonso se había embarcado en una tarea casi imposible: conseguir que más de un centenar de instrumentistas y cantantes, cuyas edades oscilaban entre los cinco y los veinticinco años, se transformasen en un cuerpo perfectamente sincronizado capaz de seguir las indicaciones de su batuta con la misma precisión que auténticos músicos profesionales.

Sólo quedaban dos días para el estreno. El 18 y 19 de diciembre los músicos del siglo XXI iban a tener su primera cita con el Teatro Real. **Noye's Fludde** (El diluvio de Noé) sería interpretada por ciento treinta y cinco instrumentistas infantiles y juveniles y por el coro vasco Itxas Soinua, formado por cincuenta voces de edades comprendidas entre los cinco y los dieciocho años. En este primer encuentro del público español con una orquesta cuya edad media no superaba los doce años, los únicos adultos —en este caso se les podría llamar *intrusos*— serían el actor Narciso Ibañez Men-



Fotos: Paco Tur.

ta, en el papel de recitador, y el coro y siete profesores de la Orquesta de RTVE.

Cuando llegué a la sala de ensayos, situada en los sótanos del Teatro Real, la primera pregunta que me hice fue cómo se las arreglaría Odón Alonso para llamar la atención de todas aquellas pandillas de niños que corrían, chillaban y se saludaban unos a otros formando una algarabía espantosa. Pero bastó un simple golpe de batuta para que las risas se acallaran y los cuchicheos se transformaran en silencio. Casi escondidos detrás de los atriles, decenas de niños se aplicaron a componer el gesto serio y concentrado que convenía adoptar a los que durante todo un fin de semana se convertirían en «señoras y señores invitados de la Orquesta de RTVE».

Odón Alonso está sudoroso y afónico, pero repite una y otra vez que los niños tocan muy bien y que el ensayo le está produciendo una impresión excelente. «Me gusta mucho trabajar con chavales porque ellos son la música del futuro —dice—; creo que hay que darles la oportunidad de que practiquen lo que están aprendiendo: así conseguiremos que estas actuaciones ante el público les sirvan de acicate para continuar con sus estudios».

El proyecto de montar **Noye's Fludde** con intérpretes infantiles no es reciente. A principios de los años setenta, Odón Alonso quiso llevar esa ópera a la escena con un coro infantil y una orquesta profesional, pero la muerte de Carrero Blanco truncó el proyecto cuando ya había empezado a trabajar sobre él. Sus planes quedaron en suspenso hasta marzo de 1982, fecha en que la junta de programación de la Orquesta de RTVE le concedió el permiso para llevarlos a cabo. Alonso se encontró así con la posibilidad de brindar a algunos niños

una experiencia *inolvidable*, similar a la que él tuvo cuando actuó —a los siete años— en una orquesta dirigida por su padre.

«REPETIR ES UN ROLLO»

«Vamos a volver al dieciocho. Por favor, niños, no distraeros con los cantantes». Hoy es el primer día que el Coro de Lequeitio ensaya junto a la orquesta, y a los instrumentistas se les van los ojos detrás de los niños vascos.

Los caballos, los lobos, los pájaros... todas las parejitas de animales están pendientes del canto de los solistas, que les indica cuándo deben entrar en el escenario. Gorka Sierra, director del coro, hace señas a sus chicos mientras pone cara de desesperación: es el primer día de ensayo conjunto y los niños vascos están un poco desconcertados. Durante el descanso, Sierra nos explica que no ha quedado muy satisfecho de la actuación «porque los chavales están cansados del viaje, en la sala hace un calor sofocante y además el piano no está afinado a tono», pero insiste en que estas dificultades son accidentales y que en un escenario de las características del Real será fácil superarlas.

Ya llevamos casi una hora de ensayo. En la sección de carrillones una niña rubia con los lazos enormes en el pelo parece empeñada en comerse el mazo. Al mismo tiempo, en la grada de trompetas un chaval de diez y once años comienza a estirar y encoger repetidamente las mangas de su jersey. Los niños están cansados, pero a todos les divierte estar aquí, «aunque a veces nos equivocamos y tenemos que repetir; eso es lo más aburrido».



Un momento del ensayo general de «El diluvio de Noé», de Britten.

En el descanso, Rocío y Laura, dos violinistas de nueve y diez años, pretendieron raptar a Alonso cogiéndole de la mano para que las llevara «al otro piso»; cuando les preguntamos si el director es simpático mueven la cabeza de arriba abajo diciendo que sí muy convencidas. A José Luis, de doce años, Odón también le parece agradable porque «siempre dice cosas graciosas, aunque a veces nos regaña».

«¡QUE FALLO MAS TREMENDO!»

Según Odón Alonso, *Noye's Fludde* es una obra hermosa, con pasajes realmente divertidos, pero también muy difi-

cil de interpretar. Subraya que los niños están trabajando sobre las partituras originales, que no se ha simplificado ningún fragmento. «Es una obra compleja —dice—, con muchos elementos que encajar. Los niños tienen que hacer un gran esfuerzo porque no están acostumbrados a entrar a tiempo, a contar compases, a saber cuándo deben ir todos juntos». Para Gorka Sierra, la mayor dificultad que encuentra el coro en esta obra es la escenificación: «los chavales no sólo tienen que cantar, sino además estar pendientes de una batuta y moverse en un escenario que no es grande, ya que en su mayor parte está ocupado por la orquesta». Efectivamente, las últimas parejitas de animales que debían meter-

se en el arca de Noé ven el escenario completo y, sin saber que hacer, acaban colándose en las gradas de los músicos. Algunos chavales no pueden aguantar la carcajada y Alonso, riéndose también, interrumpe la representación: «¡Qué fallo más tremendo!».

El ensayo se suspende varias veces más. A la tercera o cuarta interrupción Odón Alonso se pone serio: «Niños, esto no puede ser. Tenéis que mirarme a mí. A ver, que repitan las trompetas, ¡pero con fuerza! Y mi amigo el trompetista «estira-encoge-mangas-del-jersey» hincha los carrillos con toda la potencia de sus pulmones».

Las cincuenta voces del coro han estado ensayando su intervención a lo largo de casi tres meses, y los ciento treinta y cinco instrumentistas se han visto sometidos durante varias semanas a la disciplina necesaria para preparar una representación. Estamos en la antevíspera del concierto y el director no ha descartado aún a ningún músico. «No quiero prescindir de nadie —dice—. Tenemos un gran problema de espacio, pero vamos a salir todos como sea. Estos niños han trabajado mucho, tocan muy bien, y yo no puedo consentir que ninguno quede excluido».

La mayoría de estos jóvenes músicos son hijos de los profesores de la Orquesta de RTVE. Los demás han sido seleccionados en sus centros de enseñanza, una vez que Alonso lanzó su convocatoria solicitando instrumentistas infantiles. Esto les ha ocurrido, por ejemplo, a José Luis y a Rubén, dos trompetistas de doce y once años que no tienen familiares músicos, pero sí un vecino que hace ya bastante tiempo se prestó a enseñarles solfeo. Están muy orgullosos cuando nos dicen que hoy no se han equivocado en ninguna ocasión, pero luego nos miran con cara de duda y reconocen: «bueno, sí, una vez».

Los ensayos duran tres o cuatro horas cada día. Ahora son las siete y media de la tarde... Hay ganas de merendar, pero está claro que un bocadillo y un violín o una trompeta son incompatibles. Por eso Oscar, que hasta entonces había permanecido medio oculto detrás de su bombo, saca en pleno ensayo un enorme bocadillo y corre en cuclillas —cual sigiloso sioux— para ofrecerle un bocado a otro percusionista. Le comento este detalle a una intérprete de las mayores (diecinueve años) y me contesta que en general sus jovencísimos compañeros de orquesta «son dignos de admiración porque saben obedecer y guardar silencio durante todo el ensayo». «Son todos muy salados», remata.

«Oye, ¿tú eres de la radio?». David, de nueve años, balancea las piernas con despreocupación y me pide con la boca llena que le pregunte algo. Dice que se divierte mucho tocando pero «¡jo, tenía ganas de que llegara el descanso para comerme el chocolate!».

Odón Alonso pellizca la mejilla de uno de los intérpretes más jóvenes y le reprende cariñosamente: «hoy has estado muy distraído, ¿eh?». Pero cuando se vuelve hacia nosotros para despedirse lo hace con estas palabras: «¿qué te ha parecido el ensayo? Yo creo que ha sido estupendo. Es una cosa asombrosa que haya salido así de bien hasta el final, ¿verdad?».



Odón Alonso dirigió a más de cien niños músicos.

IX FESTIVAL HISPANO-MEXI- CANO DE MUSICA CONTEMPORANEA

Los últimos conciertos del Festival Hispano-Mexicano han revestido particular interés. En el Ateneo, tras de la presentación del libro **14 compositores españoles de hoy** editado por la Universidad de Oviedo, actuó Alicia Urreta, que hizo un programa con varios estrenos. Los **Preludis obstinants** de Lleonard Balada son una muestra del peculiar estilo del compositor catalán, en busca de novedades a partir de un lenguaje equilibrado. Los **Cinco preludios** del mexicano Antonio Navarro son concisos y bien contruidos. El estreno más esperado era **Hoy es pasado mañana** de José Antonio Alcaraz, que ocupaba la segunda parte del programa. El teatro musical incorpora aquí citas musicales conocidas, acción escénica y un extenso texto de carácter y satírico. Se inclina, pues, hacia lo conceptual, donde la música tiene un papel más bien ilustrativo. De esa manera, la peripecia argumental —que existe, aunque estilizada— se sigue con fluidez y resulta comunicativa, sobre todo por las ideas explícitas que el texto contiene. La **Suite gástrica** de Llorenç Balsach y **Armandino 77** de Carles Santos completaban el programa. En su doble tarea de interpretación pianística estricta y de actriz con dominio del gesto y de la pala-

bra, Alicia Urreta tuvo una brillante actuación y un gran éxito.

El «Taller de Música Mundana» de Madrid (Llorenç Barber, Fátima Miranda, Alfredo Carda y Marcus Breuss) presentó en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, además de una nueva y amplia obra colectiva, **Entre**, piezas de los mexicanos Juan Herrejón (**Acidia**), Eduardo Soto Millán (**Dadalibitum**) y Manuel J. de Elías (**Experiencia núm. 3**). Las actuaciones del «Taller de Música Mundana» poseen siempre un estilo muy homogéneo y bien definido.

El Laboratorio de Música Electrónica «Phonos» de Barcelona, con Andrés Le-



Alicia Urreta.

win Richter, Gabriel Brncic y Jordi Mesres, también en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, realizó un impecable concierto con elementos en vivo (viola y percusión) y cinta magnética: **Espai sonor** de Josep M. Mestres Quadreny, **Estructuras 6502** de Luis Callejo, **Secuencia I** de Andrés Lewin Richter, **Preludios** de Javier Navarrete y **Cielo** de Gabriel Brncic. «Phonos» está sin duda en la primera línea de trabajo electrónico en España, y sus productos son siempre de cuidada técnica y de sutil musicalidad.

En la misma sala, el grupo LIM, con Jesús Villa Rojo (clarinete), Francisco Martín (violín), Belén Aguirre (violoncello), Ismael González Lorente (trombón), Pedro Estevan (percusión) y Luis Rego (piano), estrenó en España los atrayentes **Cinco estudios premonitorios** del mexicano Federico Ibarra, y el hermoso **Capricho** para violín solo de Rodolfo Halffter. El programa se completaba con **Ambivalencia** de Manuel Enríquez, **Oculto** de Luis de Pablo y **Material sonoro** de Jesús Villa Rojo. El concierto de clausura, en el Ateneo, estuvo a cargo del Quinteto Koan, que dio por vez primera en España el interesante **Game** para flauta, de Mario Lavista, el breve y encantador quinteto **Fin de verano**, de Lan Adomian (1905-1979), y las bien realizadas **Formas plásticas**, de Francisco Savin, cerrando la sesión con **Koanquintet**, de Carmelo Bernaola y **Kukulkán**, de Tomás Marco.

El día de la clausura, y antes del concierto, Hugo Gutiérrez Vega habló de **Música y cultura popular en México**. Con agilidad y amenidad extraordinarias (también recitando y cantando), y con la colaboración al piano de Alicia Urreta, presentó un panorama vario de una parcela poco estudiada de la cultura mexicana. Su brillante conferencia tuvo un gran éxito.—RAMON BARCE.

CICLO GOETHE Y LA MUSICA

Excelente idea y laudable esfuerzo de la Fundación Juan March al conmemorar el 150 aniversario de la muerte de Goethe ofreciendo un ciclo de cuatro conciertos de muchísimo interés, en cuyo programa figuran diversas obras liederísticas de diferentes compositores, todas basadas en textos del gran poeta alemán. Como detalle de interés, se presentaban intencionadamente varios «lieder» sucesivos que repiten los mismos textos, con el fin de poder comparar el diferente tratamiento que cada compositor ha dado a la misma poesía.

La afluencia del público fue muy grande en cada ocasión, abarrotando la sala, sentado en el suelo de los pasillos y del escenario y agolpándose incluso en las salas contiguas al amplio auditorium de la calle Castelló, con lo cual se brindó



Isabel Rivas.

Foto: Gyenes.

una entusiasta y encomiable acogida a un género musical excelso que sin embargo entraña una especial dificultad para el público hispano, dada la relevancia, en el conjunto de la obra, de los textos en alemán. De ahí la importancia y el éxito tan significativo de este ciclo.

Se entregó a los asistentes en cada uno de los conciertos un completísimo programa, generosamente confeccionado, que incluía, además de los textos originales y su correspondiente traducción al castellano, una amenísima y documentada introducción firmada por Federico Sopeña, así como unas ilustrativas «Notas al Programa» cuidadosamente redactadas por Miguel Zanetti, y finalmente reseñas biográficas de los prestigiosos artistas españoles que intervinieron en el ciclo.

La elevada calidad de la interpretación se puso de manifiesto, en primer lugar, por la intervención de dos ilustres pianistas: Miguel Zanetti y Félix Lavilla, este último sólo en el tercero de los conciertos. Aportaron ambos su gran profesionalidad, talento y amplia experiencia

en esta especialidad, atentos siempre al matiz y la más ajustada expresión, adecuada al carácter de la obra, sirviendo de fundamento y pauta del alto nivel de la ejecución. El que escribe estas líneas lamenta, sin embargo, no haber podido asistir al segundo y cuarto de los conciertos del ciclo, limitando por tanto sus apreciaciones concretas a los restantes.

En el primero de los conciertos se presentó una considerable variedad de «lieder», incluidos algunos de compositores pocos conocidos en la actualidad, como Richard Zelter y Franz, que en su época fueron muy respetados, lo cual confirió especial interés al programa. Mostró Isabel Rivas su voz ancha y noble timbre. Cierta color nublado en su registro medio otorga un atractivo especial y personalidad a su instrumento. Canta con mucho sentimiento, aunque por su imperfecta pronunciación del alemán se pierde mucha de la riqueza del matiz poético de las obras. Se nota, además,

cierta tirantez y cambio de color en los agudos y sería deseable mayor limpieza y elegancia en el fraseo. Resuelve bien la voz fija inicial de las notas prolongadas, que al final ganan siempre la necesaria vibración. Por las características de su voz, resultó más convincente en los «lieder» más dramáticos, como los de Liszt **Freudvoll und leidvoll**. En respuesta a los aplausos, ofreció al final, fuera de programa **Gretchen am Spinnrade (Margarita en la rueca)**, de Schubert.

En el tercero de los conciertos, Ana Higuera y Félix Lavilla interpretaron «lieder» de Schubert, Mendelssohn, Schumann, Liszt y Tchaikovsky, dando prueba Ana Higuera, una vez más, de su buen hacer y musicalidad. Es una voz delicada y de bonito timbre, muy homogénea en todos los registros, que fluye con facilidad, dando la sensación de estar bien apoyada, aunque adolece de cierta fragilidad en el paso y medio agudo, rompiéndose ligeramente con bastante fre-

cuencia y acusando cierta dificultad cuando vocaliza con la "i". Con una pronunciación perfecta del alemán, unida a una sensibilidad musical muy considerable, la interpretación de algunos «lieder», sobre todo los más líricos, alcanza altas cotas de sublimidad. Merece especial mención su interpretación de **Mignon**, de Tchaikovsky, que cantó en idioma ruso con gran lirismo. Fuera de programa, ofreció **Das Veilchen**, de Mozart y **Röslein Kranz**, de Schubert, y fue muy aplaudida.

El segundo de los conciertos, a cargo del conocido tenor Manuel Cid y Miguel Zanetti, fue dedicado por entero a «lieder» de Schubert, indudablemente de gran interés. Asimismo, el último del ciclo, fue también un concierto monográfico, dedicado a «lieder» de Hugo Wolf, y a cargo también de Zanetti y de la soprano Montserrat Alavedra, de bien ganado prestigio, por su musicalidad y bello timbre y cuya programación fue un gran acierto.—FRANCISCO CHACON.



LA CAMERATA BARILOCHE EN EL INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA

Bajo el patrocinio de la Embajada de la República Argentina en Madrid, tuvo el lugar el pasado 2 de diciembre el concierto ofrecido por la Camerata Bariloche, conjunto de cámara argentino, a quien no había oído, ni en vivo, ni en disco, y que venía precedido de una cierta fama, extendida más allá de su continente, ganada en diversas giras por Europa y Asia. Integran el conjunto diecisiete instrumentistas (nueve violines, dos violas, dos cellos, contrabajo, clave, trompa, oboe y flauta). Con una antigüedad de quince años, con un buen número de ejecuciones y diecisiete grabaciones discográficas, la orquesta de cámara argentina tiene ya una notable experiencia.

El concierto ofrecido en Madrid constaba en su primera parte de tres obras, superconocidas dos de ellas (el **Concierto en Re menor para oboe y orquesta de cuerda** de A. Marcello y el **Divertimento en Re mayor, K. 136**, de Mozart, y otra menos frecuente, cual es el **Concierto para dos violas**, de Telemann. La segunda parte contenía obras de B. D'Astoli (**Del amor y la nostalgia**

para trompa y cuerdas) y la **Serenata Op. 6**, de J. Suk.

El **Concierto para dos violas** de Telemann es una obra con gran encanto, sin llegar a la belleza de su **Concierto para viola**. En el «Largo», el diálogo entre los solistas, con el especial tinte sonoro de este instrumento, es, quizás, lo más interesante. La Camerata Bariloche actuó con una cierta frialdad, aunque con un buen tono general. Los solistas, Tomás Tichauer y Delia Bru, lucieron un buen sonido y clase, especialmente el primero de ellos, mientras pude observar ciertas inseguridades en la segunda viola.

El **Concierto de oboe**, de Marcello tuvo una traducción muy exacta y vitalista, con los «tempi» muy ajustados. El solista Andrés Spiller mostró un buen concepto, técnica segura y expresividad, a pesar de un par de fallos puramente mecánicos.

El **Divertimento K. 136**, de Mozart nos confirmó las buenas cualidades de la orquesta, esbozadas ya en las piezas anteriores. Cálida sonoridad, dominio técnico y una conjunción más que notable. El primer cello hizo diabluras y más de

una vez contagió con su vitalidad al resto. Acaso se pueda exigir una mayor gracia y frescura en esta obra maestra. En cualquier caso, fue lo mejor de la primera parte.

La obra de B. D'Astoli para trompa y cuerdas titulada **Del amor y la nostalgia** es una pieza delicada y ensoñadora, en la que la trompa canta arropada por una orquesta próxima al atonalismo. El solista cumplió su misión con esmero, destacando las curiosas intervenciones del clave, que en muchos momentos adquiere carácter de coprotagonista.

Cerraba el programa la obra del compositor checo J. Suk, una bien dosificada mezcla de elementos folklóricos de su país y del romanticismo tardío. No es gran cosa, pero permite a la orquesta de cuerda abarcar buenas posibilidades sonoras. Los argentinos se entregaron con ímpetu a la tarea, y su lectura resultó briosa y eficaz. El público, que llenaba el salón, y que respondió con poco más que cortesía, reaccionó al final, quizás en busca de la propina. La Camerata Bariloche ofreció la **Danza griega núm. 1**, de Nikos Skalkotas y el «Allegro» final del

Concierto en Re menor para oboe y cuerda, de Vivaldi, ejecutados ambos con gracia y vigor.

En resumen, un concierto agradable, una buena orquesta de cámara un programa sin las debidas notas y explicaciones, un público algo frío, y una curiosa observación del crítico: la divertida manera de apoyarse y entenderse entre sí los ejecutantes, a quienes se les trasluce la alegría que sienten al interpretar. Algo muy de agradecer y poco frecuente por estos pagos.—**GERARDO QUEIPO DE LLANO.**

solistas, alguno, como la magnífica violinista Sigrid Fuchs, miembro de la orquesta (que se lució mucho en la citada obra de Vivaldi); o los colaboradores Marianne Henkel (que tocó impecablemente el difícil **Concierto para flauta en Sol mayor** de Quantz), y, sobre todo, Dieter Salewski (que ofreció un muy buen **Concierto grosso, núm. 10, para oboe y orquesta**, de Haendel), aunque ambos estén todavía poco hechos como intérpretes. El trompetista Hannes Laubin tuvo una actuación desconcertante, ya que, después de una soberbia **Sonata en Re mayor** de Telemann, destrozó la parte de su instrumento en el **Concierto de Brandeburgo núm. 2**, de Bach, obligando a los demás solistas, a la orquesta y al director a perder el hilo de la obra.—**RAFAEL BANUS IRUSTA.**

TRES CONCIERTOS DE LA ORQUESTA DE CAMARA DE MUNICH

Entre los días 1 y 4 de noviembre, la Orquesta de Cámara de Munich ha ofrecido tres conciertos en Madrid. El primero, en el Teatro María Guerrero, sirvió como inauguración a los ciclos musicales del profesor Pedro Machado de Castro en el Círculo Catalán, escuchándose obras de Pergolesi, Bach y Vivaldi (**Las cuatro estaciones**); los otros dos fueron el inicio del X ciclo de grandes autores e intérpretes de la música, dedicado a **La orquesta de cámara en la Europa de nuestro tiempo**, y organizado por la Universidad Autónoma de Madrid (departamento que dirige José Peris), programas que giraron en torno a J.S. Bach, llevando por título **J.S. Bach y sus hijos** (C. Ph. E. y J.C. Bach) y **J.S. Bach y sus contemporáneos** (Telemann, Quantz, y Handel), respectivamente.

La principal característica de la orquesta es la sobriedad. Su sonido es más sinfónico que camerístico, por lo que se encuentra más a gusto en los períodos clásico y romántico que en el barroco, para el que le falta ligereza. Su director titular, Hans Stadlmair, dirige con conocimiento y seguridad, pero no aporta nada nuevo a la interpretación de las obras citadas. No obstante, el conjunto posee un interesante nivel y puede considerarse muy útil, puesto que se preocupa por dar a conocer obras menos conocidas de compositores famosos (a excepción, claro está, de las **Estaciones** o de los **Conciertos de Brandeburgo**). Pero lo más interesante de estos conciertos fue la intervención de un nutrido grupo de

RECITAL CHOPIN POR MAGALOFF

Nos ha visitado el famoso pianista ruso Nikita Magaloff. Su nombre era habitual en Madrid hace unos años, pero hacía bastante que no actuaba. Para su reaparición eligió un ambicioso programa, formado íntegramente por obras de Chopin: **Cuatro Baladas (Op. 23, 38, 47 y 52)**, **Cuatro Impromptus (Op. 29, 36, 51 y Fantasía Impromptu en Do sostenido menor)** y **Cuatro Scherzos (Op. 20, 31, 51 y 54)**.

Magaloff, que cuenta ya setenta años, dio muestras de su todavía impecable técnica, poderoso sonido y pulcri-



tud mecánica. En cuanto al concepto interpretativo, al ser expresado por medio de esta poderosa técnica, hay que reconocer que queda por debajo de ella. Conduce sus versiones por el camino de la sobriedad, que en algunos momentos resulta incluso excesiva, restando expresividad a la interpretación.

PRESENTACION DEL AULA DE MUSICA «ATAULFO ARGENTA»

El día 30 de noviembre se presentó el Aula de Música «Ataulfo Argenta», de la Casa de Cantabria en Madrid, creada con el fin de integrar la música dentro de la institución, así como de realizar conciertos en el Teatro Real, de Madrid, y, sobre todo, tal como indica su nombre, recordar a uno de los mejores directores españoles de la historia, el castreño Ataulfo Argenta (1913-1958).

En su apertura intervino la Orquesta de Cámara Española, dirigida por su titular Víctor Martín, muchos de cuyos miembros habían actuado bajo la insigne batuta del citado director. El programa estuvo formado por obras habituales en el repertorio de esta orquesta, como la **Música nocturna de Madrid** de Boccherini; la **Chacona**, de Purcell; la **Oración del torero**, de Turina (en la versión para orquesta de cuerda); **Serenatas**, de Mozart y Elgar; **Danzas**, de Bartók y un **Concierto** de Vivaldi. La arpista madrileña Marisa Robles, que había sido invitada para intervenir en este concierto por haber sido la última solista que había actuado con Argenta, no pudo desplazarse desde Inglaterra por razones ajenas a su voluntad.—**R.B.I.**

En este aspecto, no puede compararse con pianistas más o menos de su generación, como Arrau (al que aventaja en vigor mecánico) o Weissenberg (al que supera en exactitud y limpieza de expresión), ambos extraordinarios músicos, y que han actuado recientemente en Madrid. Después del giro que ha experimentado la interpretación de Chopin por pianistas más jóvenes, como Pollini, Zimerman, Argerich, Ashkenazy o Barenboim, todos ellos tan distintos y con un estilo más definido, Magaloff no consigue llegar a la verdadera esencia de su música.

De los tres bloques interpretados en el concierto del día 2 de diciembre, el más logrado fue el de los **Impromptus**, equilibrado bastante coherentemente. Las **Baladas** tuvieron un exceso de rubato y una falta de ligereza. Los **Scherzos** alcanzaron mas altas cotas.—**R.B.I.**



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

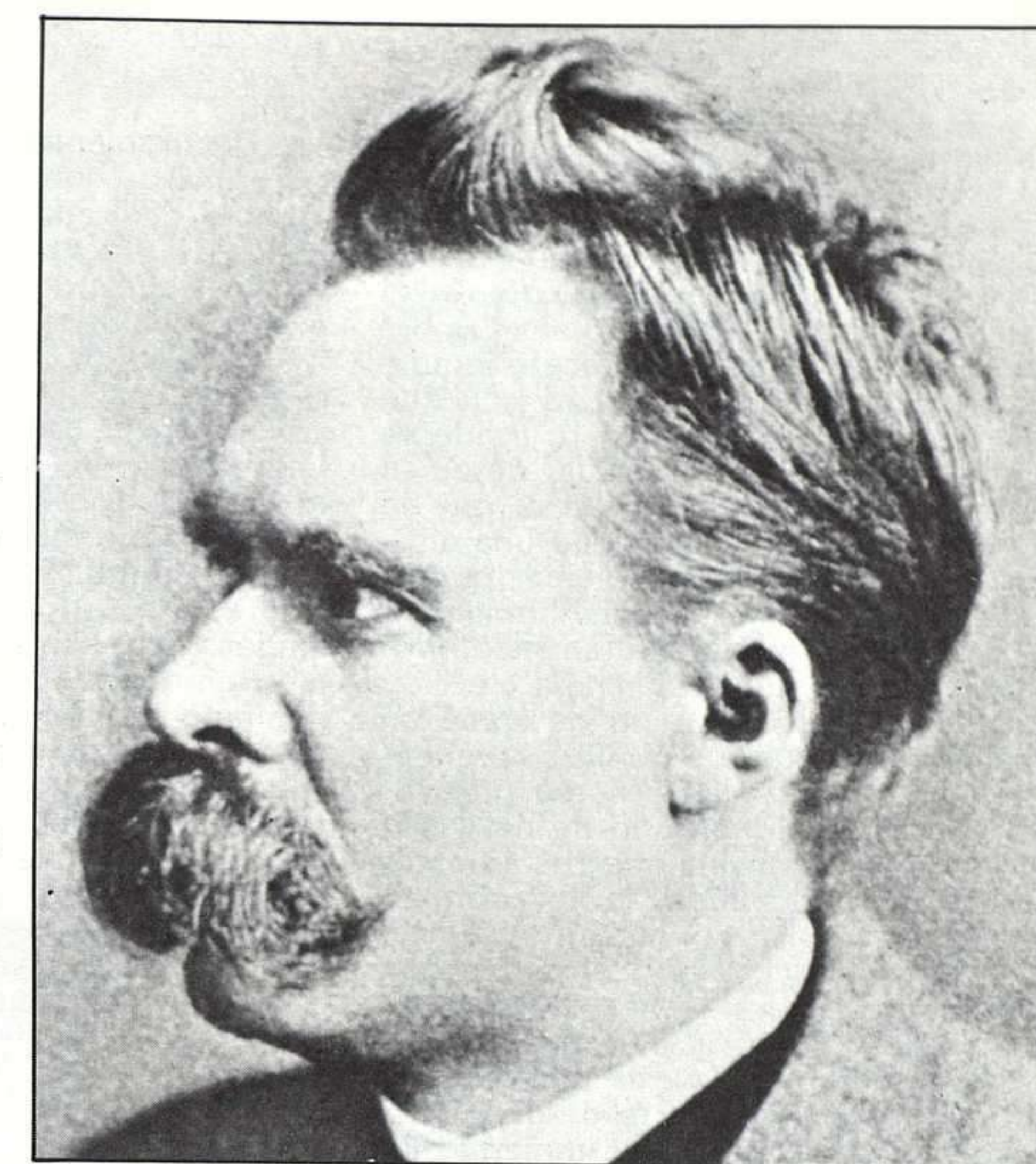
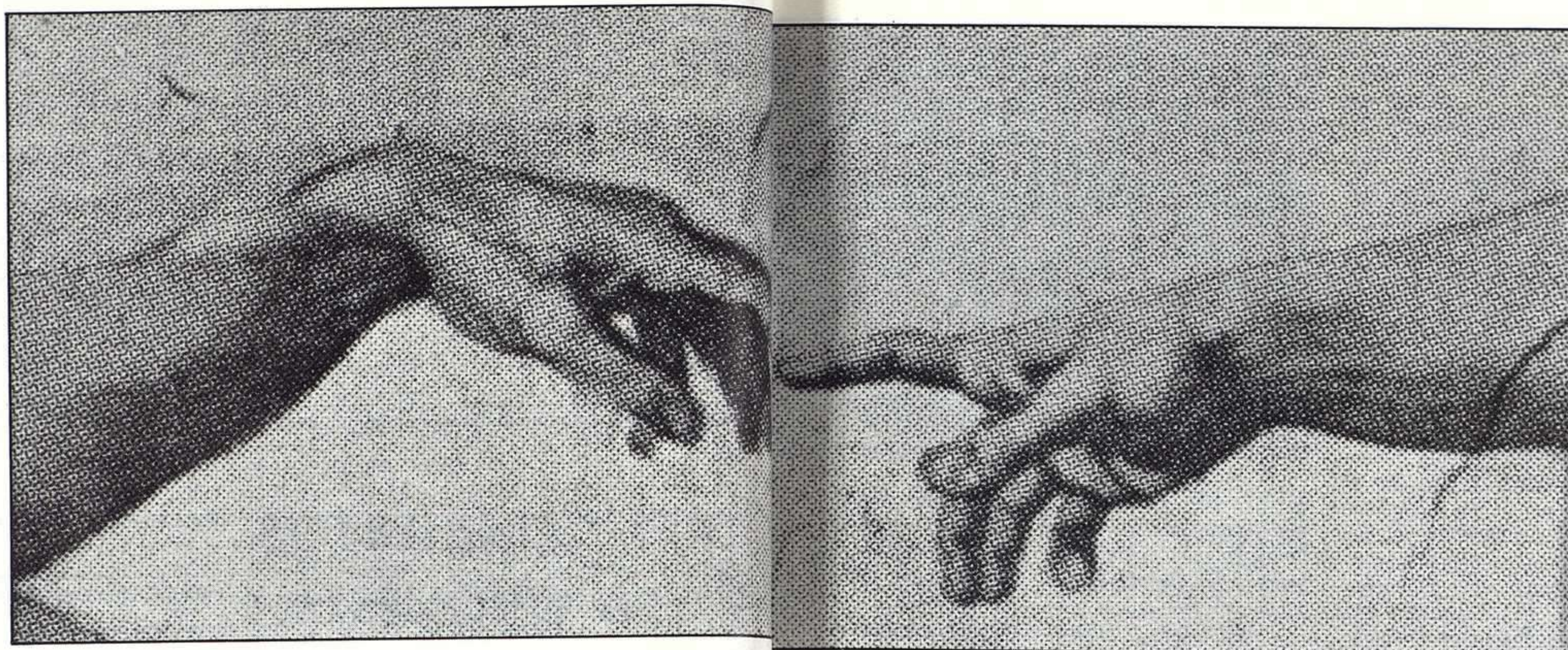
*La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía*

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA



Richard Wagner (1813-1883).



Friedrich Nietzsche (1844-1900).

NIETZSCHEIN WAGNER

La música como destino

Por Eduardo Pérez Maseda

He pretendido en este trabajo la aproximación a un tema cuyo planteamiento inicial, e incluso su enfoque metodológico me parecieron, a primera vista, erróneos: ¿Nietzsche sin Wagner? En la vida y la obra de Nietzsche pesa mucho ese monotema obsesivo que es Wagner, está demasiado presente en lo musical —y también en lo no musical— la figura del compositor sobre la obra del filósofo como para pretender hacer aquí una abstracción de Wagner, de hablar de un Nietzsche musical sin Wagner que, en principio, precisaría del uso muy cuidadoso de una especie de pinzas teóricas que, en su objetividad, podrían hacer perder la *verdad* de unas relaciones humanas y de pensamiento que se encuentran tocadas por el misterio.

No obstante, pasada esa primera aproximación, los perfiles y la posibilidad del tratamiento musical individual nietzscheano toman una forma más precisa en algunos puntos concretos, y creo que, respetando el campo de *interferencias wagnerianas*, y sin pecar de esquematismos rigurosos, se puede intentar un planteamiento válido del tema.

En la vida de Nietzsche la música asume una doble incidencia que está compuesta, por una parte, de la música como tal, como la álgida manifestación de lo dionisiaco que influye en el propio Nietzsche y se integra en su contexto filosófico; y de otra, por el cuerpo que esa primera incidencia musical abstracta cobra con la obra y con la persona de Richard Wagner, dándose así el caso de que, de la misma manera que Nietzsche

conceptúa a Wagner como «caso» a estudiar en sus dos panfletos *El Caso Wagner* y *Nietzsche contra Wagner*, también el propio Nietzsche, en lo que respecta a la música de los siglos XIX y XX, se ha convertido en un auténtico «caso» cuya importancia no debe dejar de tenerse en cuenta, ni por los propios músicos ni por aquellas personas que siguen de cerca el fenómeno de forma integral.

Queda pues claro, que a esa primera incidencia musical nietzscheana, que mantiene a Wagner suspendido en el aire antes de hacer su aparición en escena, o le sitúa al menos oculto en una sombra del escenario, es a la que haremos aquí mención. Tiempo habrá de dar desde estas mismas páginas cumplida referencia al complejo fenómeno pluridimensional que es Wagner, y a un punto tan crucial y determinante en la cultura europea como es su relación con Nietzsche.

UN ARTE «LIBRE DE TODO INTERÉS»

El análisis de esa primera incidencia musical en Nietzsche en el contexto que hemos señalado, tendría que contar necesariamente —como ocurre tantas veces en Nietzsche—, con una recensión a la figura de Schopenhauer. La música tiene una justificación, una *explicación*

filosófica, diríamos, en la obra nietzscheana que viene muy ligada a su primer maestro, a su primera gran pasión filosófica, que no es otra que la ejercida por Schopenhauer, quien ya había creado y transmitido una metafísica del arte en que la música tiene un papel determinante; pensamiento éste, del que va a ser receptor y deudor Nietzsche, y del que no podrá sustraerse aún en sus momentos de mayor rebeldía «antischopenhaueriana». No entraremos aquí en el estudio de la metafísica del arte en Schopenhauer que, indefectiblemente, nos llevaría a su núcleo: el fenómeno musical. Sólo tendremos en cuenta que toda la teoría del arte en Schopenhauer es importante en la cuestión que nos ocupa, como marco teórico inseparable y contenedor del problema de la música. Para Schopenhauer como para Nietzsche, ésta es capítulo aparte; y en el caso de aquél, se puede decir que es el punto en que converge toda su metafísica del arte, partiendo siempre de su concepto de *voluntad* como expresión imposible del fin absoluto del hombre, de la esencia propia metafísica del mundo y de nosotros mismos. Esta voluntad que condena al hombre a una continua insatisfacción y que no halla fuera de sí misma nada en que poder satisfacerse, conoce un antídoto, un resquicio de liberación, ya que para Schopenhauer el intelecto tiene, en algunas ocasiones, la posibili-

dad de sacudirse el yugo de la voluntad mediante la contemplación y el estado estéticos. Sepultados en la intuición, en la mera representación de un objeto, se acallan los impulsos de voluntad, y el yo, liberado, vive una existencia propia. Es para Schopenhauer la redención por el arte, la salvación por el estado estético. La música, en este sentido, es el punto donde su filosofía del arte llega a la culminación porque, si bien cualquier forma de expresión artística —cuando llega a ser arte—, tiene el enorme valor de ser liberadora de la esclavitud de la voluntad, de estar libre de la individualización del aquí y del ahora, la música, por su carácter eminentemente abstracto, nos sitúa aún más cerca de la generalidad plena, nos redime de la concreción que en las restantes artes nos aprisiona; aquellos acontecimientos artísticos atados en su concreción nos aparecen, por esto mismo, como expresión mediata realizada por intermedio de ideas individuales. Sin embargo, la música va a pasar por encima de las ideas, no va a presentar el absoluto interior de la vida en una forma particular sino que va a ser expresión inmediata de la voluntad. En su lenguaje expresa plenamente lo que el resto del mundo no puede expresar más que por medio de creaciones concretas fundidas en el molde de las ideas; y lo que en las otras artes se expresa de forma particular, en la música es el todo. De ahí —nos

dice Schopenhauer—, que cuando oímos sonar una música en relación con algo extramusical, aquélla nos revela el sentido más hondo de lo que no es música, lo general e incondicionado. Es la realidad más perfecta sin llegar a ser realidad misma, y por eso, aún en sus disonancias más dolorosas y en sus melodías más melancólicas, es agradable porque expresa lo general, lo más hondo, actúa ya plenamente el poder liberador de la voluntad ofreciéndonos el absoluto y trascendiendo a la mera representación.

Esta consideración de la música en Schopenhauer es importantísima; la ideación de la música como arte único, frente al cual las demás manifestaciones artísticas no son más que una tentativa con medios insuficientes, no puede haber sido más influyente en Nietzsche en el doble sentido de considerar la música como arte dominante y en el de estar provista del carácter liberador del hombre. Sentido liberador para Nietzsche no ya en el sentido de la *voluntad* schopenhaueriana, sino desde la consideración de la música como portadora de un carácter único, embriagador y desinhibidor que va a tener su expresión vital en el estado dionisiaco. La Música y la vida van a tener su sitio en Dyonisos, lo mismo que el arte lo tendrá en Apolo y la Ciencia en Sócrates, pero la Música va a

ser —y esto lo vio Nietzsche en su primera época referido a la música de Wagner—, la impresión genuina del impulso vital, «la especificación, lentamente conseguida, del estado dionisiaco», estado que, para Nietzsche, es la más alta cota a la que el hombre puede ascender.

Para él, el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco como conceptos antitéticos. El arte apolíneo, arte onírico del escultor y el arte dionisiaco de la Música. Apolo domina la bella apariencia del mundo interno de la fantasía, pero de una forma hermosa y mesurada, libre de las emociones más salvajes, de la misma manera que se siente seguro el hombre que, apoyado en su principio de individuación, puede estar tranquilo en medio de un mundo de tormentos. Dyonisos es la ruptura de ese principio, la embriaguez y todo aquel mundo de emociones en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí. El arte ya no va a ser, como en Schopenhauer, la ruptura momentánea de la esclavitud de la voluntad, sino que de forma frenética va a fundirse con la vida, va a ser vida. Si la obra de arte en el estado apolíneo es «obra de arte del hombre», en el estado dionisiaco el mismo hombre es ya obra de arte, y su máxima expresión es la música. Este sería el encaje, la justificación filosófica de la Música en Nietzsche, enlazando con Schopenhauer en el contexto de música como liberación, como arte «libre de todo interés» que se emancipa de la voluntad en Schopenhauer y como la más genuina expresión de esta liberación en el estado dionisiaco en el caso de Nietzsche.

HOMBRE Y DESTINO

El acercamiento de Nietzsche al fenómeno musical desde un punto de vista netamente humano, presenta unas características originarias de pureza y afinidad que nunca deben ser pasadas por alto. Resulta curioso observar cómo en el caso de Wagner, la afinidad electiva hacia la música resulta un proceso lento y tardío que culmina a una edad en la que muchos compositores han realizado ya obras de alguna importancia; desde su temprana perspectiva de síntesis, que en su infancia toma la forma de una disociación alternante y apasionada, los destellos de sus manifestaciones íntimamente sentidas como autor dramático, filólogo o poeta, no le dan una elección fácil ante lo que él entiende como un magma hirviente que quisiera aprehender en su totalidad. Un proceso intelectual y de voluntad, alejado de esa vocación o elección divina que encontramos en Mozart o Schubert, le llevará finalmente a la música. Por el contrario, en el caso de Nietzsche, su acercamiento al fenómeno musical está sentidamente desposeído de gangas extramusicales hasta el punto de que la música es la primera pasión substancial desde los primeros años de su vida. Asumiendo las características de un mundo mágico en su primera infancia, cuando se ensimisma escuchando a su padre improvisar al piano, y de una forma conscientemente apasionada que no excluye la elección, poco después de adquirir uso de razón.

El padre de Nietzsche, el pastor protestante Karl Ludwig Nietzsche, tiene un papel no escaso en las primerísimas impresiones de Nietzsche, y marca una impronta de admiración y cariño por parte del filósofo, que hará a Nietzsche trascender la personalidad paterna al contexto de su propia obra. No en vano puede escribir en **Ecce Homo**:

«Considero como un privilegio haber tenido un padre como el que tuve: me parece que explica incluso cuanto de privilegiado hay en mí... Sobre todo, que para entrar en un mundo de cosas más altas y bellas no tengo por qué proponérmelo, me basta esperar y entrar en mí sin siquiera quererlo: estoy ahí, en mi casa, sólo ahí vive en libertad mi pasión más profunda».

Esa pasión más profunda que, por medio de su padre, vive Nietzsche en su principio, no es otra que la de la música que aquél ejecuta con soltura en el piano familiar en el que sabrá improvisar de forma notable, como años más tarde hará el propio Nietzsche.

La primera vocación de compositor de Nietzsche es muy temprana y hay que situarla alrededor de 1854, cuando cuenta alrededor de diez años, y a raíz de escuchar **El Mesías** de Haendel. Tanto es así que, en uno de sus varios esbozos autobiográficos, el de 1858 (14 años), en el que incluye ya un tratado **Sobre la Música**, nos dice:

«Inmediatamente tomé la seria decisión de componer yo mismo algo parecido. Tan pronto como abandoné la iglesia me puse manos a la obra alegrándome como un niño ante cada acorde que conseguía hacer sonar. No lo dejé durante años, y creo que gané mucho con ello,

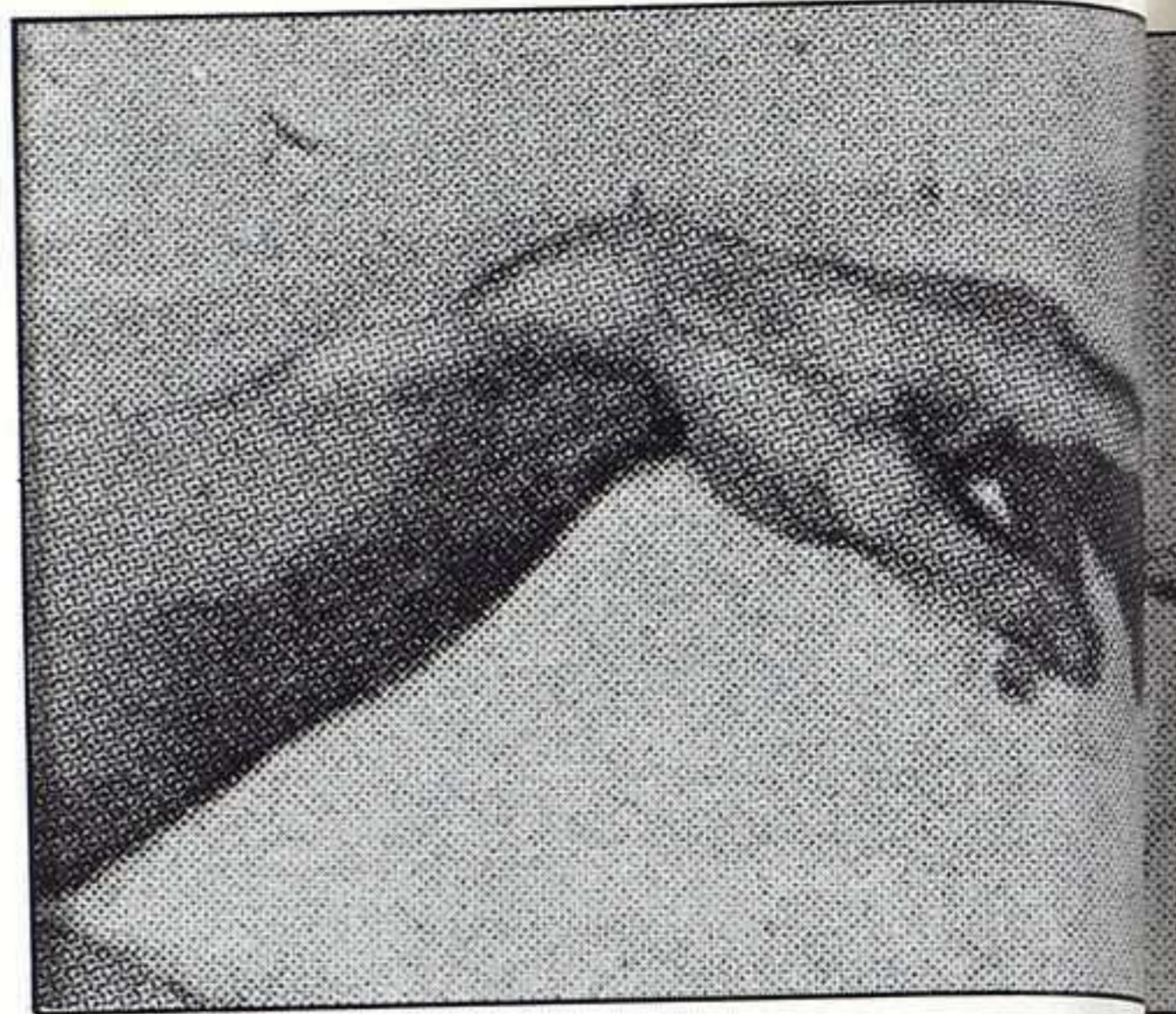
aprendiendo sobre todo a improvisar mejor gracias al estudio de la composición».

Efectivamente, de estos años datan sus primeros ejercicios y composiciones, siempre dedicadas, y que presentan ya títulos de una grandiosidad y ambición formales que, por supuesto, superan a la música contenida en ellos.

A partir de estos momentos, sería reiterativo y ajeno a la pretensión de este artículo hacer uso de las —no obstante interesantes— referencias, obras, contexto y análisis de estas manifestaciones musicales en el Nietzsche de infancia y primera juventud: Sus composiciones a su madre, a la Asociación «Germania» con Pinder y Krug, sus canciones dedicadas a la joven objeto de sus primeros enamoramientos, su actividad musical en Pforta... así hasta casi el final de su vida ya no solo lúcida, sino aún dentro de su existencia como demente, este análisis es objeto de un trabajo que excedería nuestro marco. Lo que sí resulta interesante aclarar es el «porqué» de que la última decisión, esa decisión madura y electiva que conforma una existencia, no sea en Nietzsche la de dedicarse profesionalmente a la música: la explicación está en ese «pathos» de la distancia tan arraigado en su personalidad y que tan bien describe Thomas Mann en esa novela-trasunto de Nietzsche que es **Doktor Faustus**.

La prodigalidad con la que desde distintos puntos se ha atacado la obra musical nietzscheniana, sus *pésimas composiciones*, ha omitido características fundamentales que están en la base de su elección profesional centrada en la filología, abandonando la idea de dedicación plena a la composición como durante algún tiempo deseó fervientemente. Lo deseó fervientemente, pero a la vez «deseará» la música desde el ángulo de lo que está arraigado en su alma con una firmeza inquebrantable. En este punto es donde hay que entrar en la temprana, siempre afiladísima, capacidad autocrítica de Nietzsche, que siente la tensión irreductible entre su existencia como filósofo y como músico, y que es consciente —desde muy pronto—, aunque no lo confiese jamás, de sus grandes limitaciones en este último sentido. Desde este momento, ese «pathos» de la distancia se muestra con toda claridad, simultáneo a su legítimo derecho a la *no resignación*, a la posibilidad de creación musical como mueca, juego o intento malicioso de comunicación trascendente que, no obstante, da a la luz algunas obras no exentas de belleza, tanto mayor cuanto más grande es su sencillez. Los «lieder» de juventud son en este sentido un admirable ejemplo.

Nietzsche íntimamente, como forma de verdad no confesada explícitamente, conoce pronto que la música desde el ángulo de la creación válida para su autoexigencia le está vedada. Esa enorme capacidad de autocrítica no puede engañarle, y conoce muy pronto sus limitaciones en este sentido. Ya podemos intuir este sentimiento en otro de sus esbozos autobiográficos escrito en mayo de 1861, cuando es alumno de la Escuela de Pforta. Aquí se puede ya entrever una disminución de la temperatura pasional



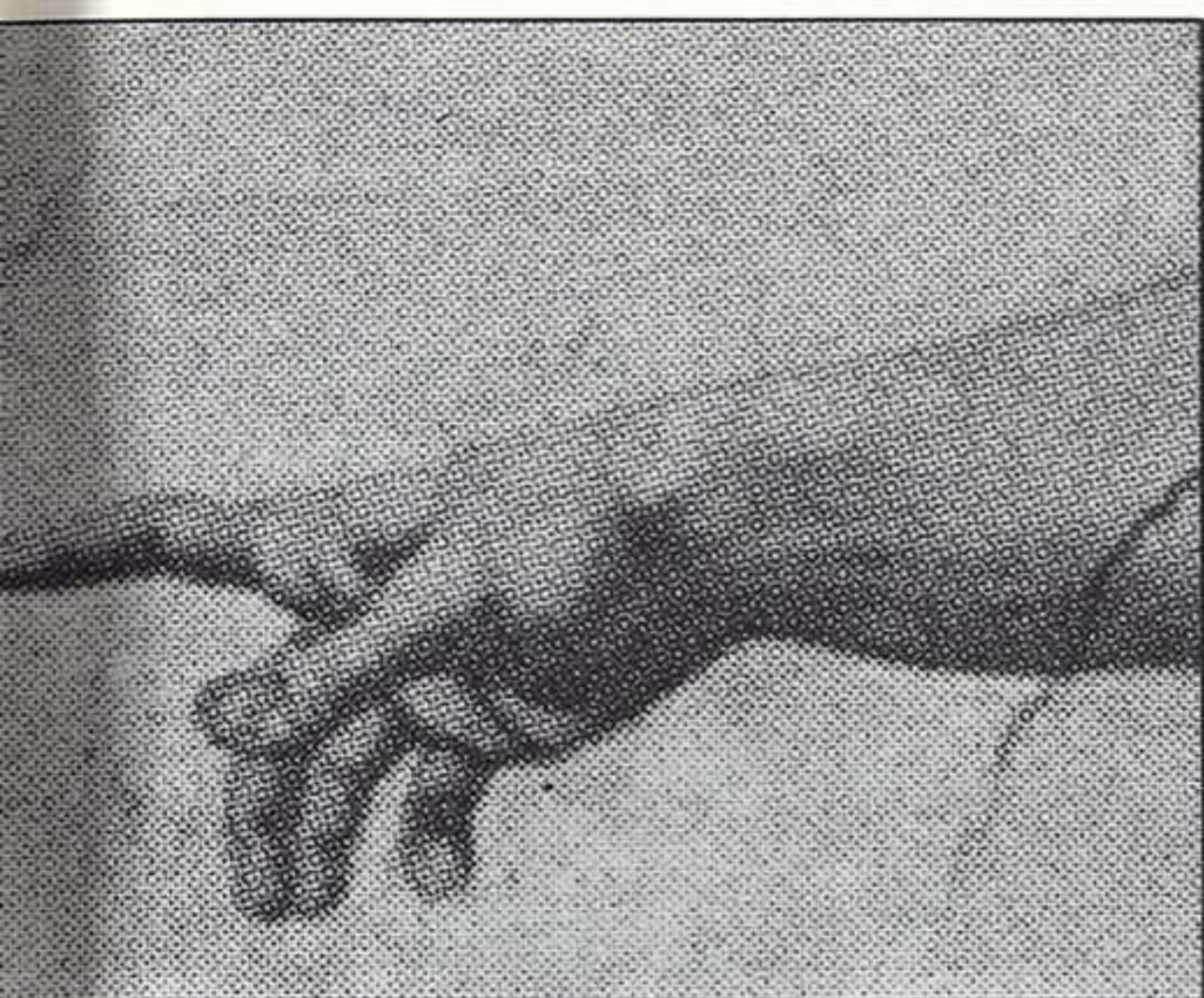
en lo que se refiere a la creación, posiblemente no sin cierta tristeza y algo de resignación, al calificar a la música en su vida con un término impensable años atrás, el de *afición*:

«Al mismo tiempo se desarrollaron también diversas aficiones favoritas, algunas de las cuales se han conservado hasta hoy. En especial mi afición a la música no ha hecho más que crecer con el transcurso del tiempo, y ahora está arraigada en mi alma con una fuerza inquebrantable».

La Escuela de Pforta, donde Nietzsche ingresa a punto de cumplir los catorce años, el 5 de Septiembre de 1858, es, en este sentido musical, absolutamente decisiva. La disciplina severa de Pforta que Nietzsche siempre agradeció como sustitución válida, aunque algo tardía, de la «*dirección severa y madura de un intelecto masculino*» (1), le supone, en primer lugar, el alejamiento del hogar materno, las primeras experiencias de soledad y las primeras disquisiciones introspectivas sobre su futuro y porvenir inmediato. Todavía en los próximos años volverá a dudar y a replantearse su futuro como compositor, pero de forma débil: será en la época de Pforta cuando Nietzsche eliminará de su mente, y de forma prácticamente definitiva, los proyectos de dedicación profesional a la música como compositor; y en este sentido, uno de sus escritos de 1868, refiriéndose a su estancia en la vieja escuela, nos da la clave precisa para el entendimiento de este proceso:

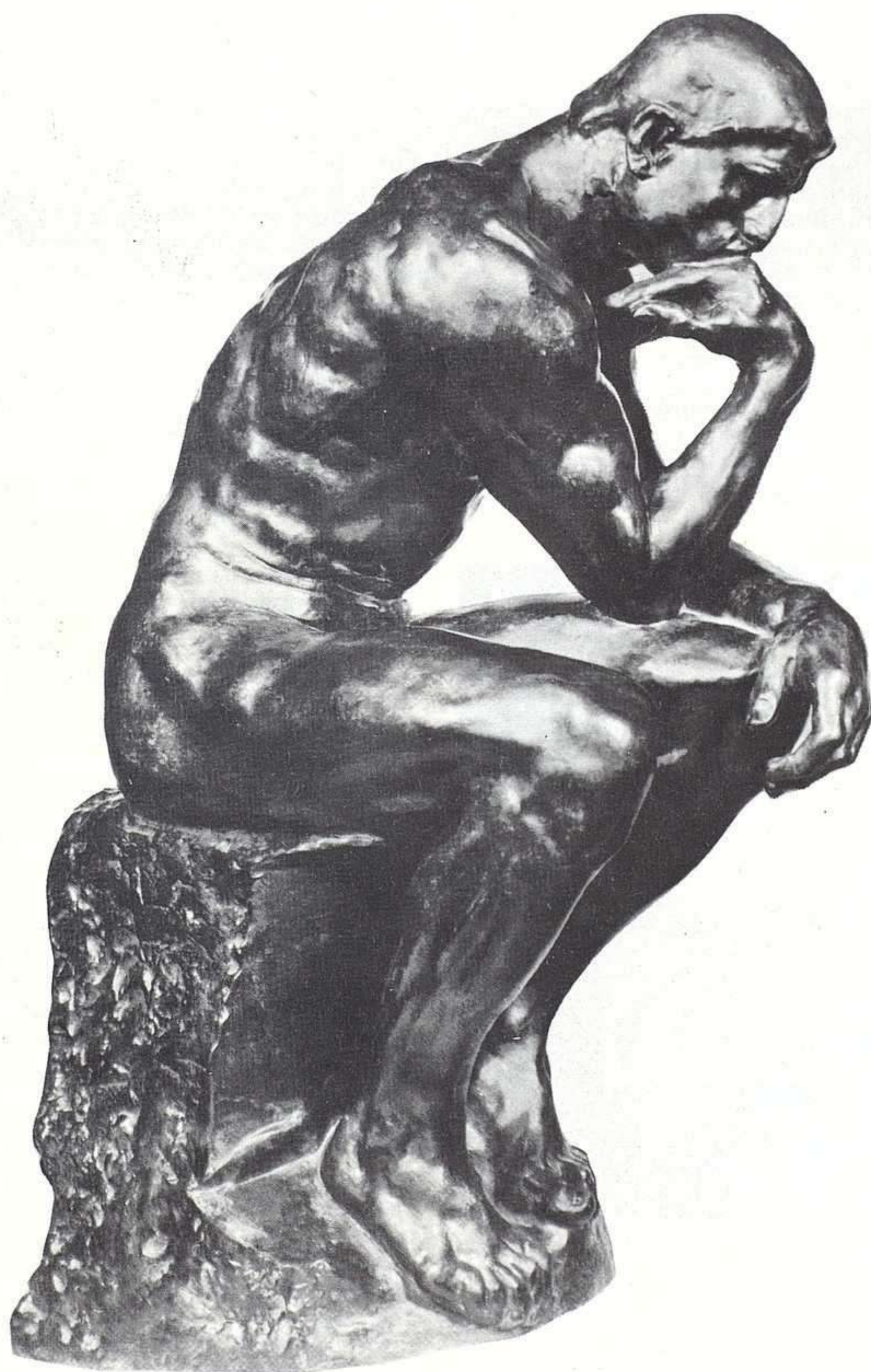
«No se dieron algunos azares externos; de lo contrario me hubiera atrevido entonces a convertirme en músico. Desde que tenía nueve años me sentí atraído con intensidad incomparable por la música; en esa feliz situación en la que uno ignora todavía los límites de sus dotes y considera alcanzable cuanto ama, compuse incontables piezas y me hice con algo más que con un conocimiento diletante de la teoría musical. Sólo en esta última época de mi vida en Pforta abandoné, habiendo alcanzado ya un autocoñocimiento más justo, todos mis proyectos vitales artísticos. A partir de este momento, el hueco así abierto vino a llenarlo la filología».

En realidad, ese hueco abierto, jamás lo llenó nada que no fuera la propia música, y cuando Nietzsche, a raíz de los primeros festivales de Bayreuth, abandonó definitivamente esa filología por la que apuesta en Pforta para encontrar las claves de su desarrollo como creador de



amputar sus manifestaciones musicales en determinados momentos de su vida revestidos para él de una especial significación.

«...La vida sin música constituye simplemente un error, una fatiga, un exilio», escribe Nietzsche a Peter Gast en 1888; error, fatiga y exilio perfectamente comprensibles en alguien cuya obra filosófica está tocada, impregnada por la música, y donde es raro encontrar un escrito en el que, al menos de una forma tácita, no se haga alguna referencia a ella; es la música un eje crucial desde el punto de vista metafísico en el pensamiento nietzscheano y también en su propia vida, en toda su existencia. Ya



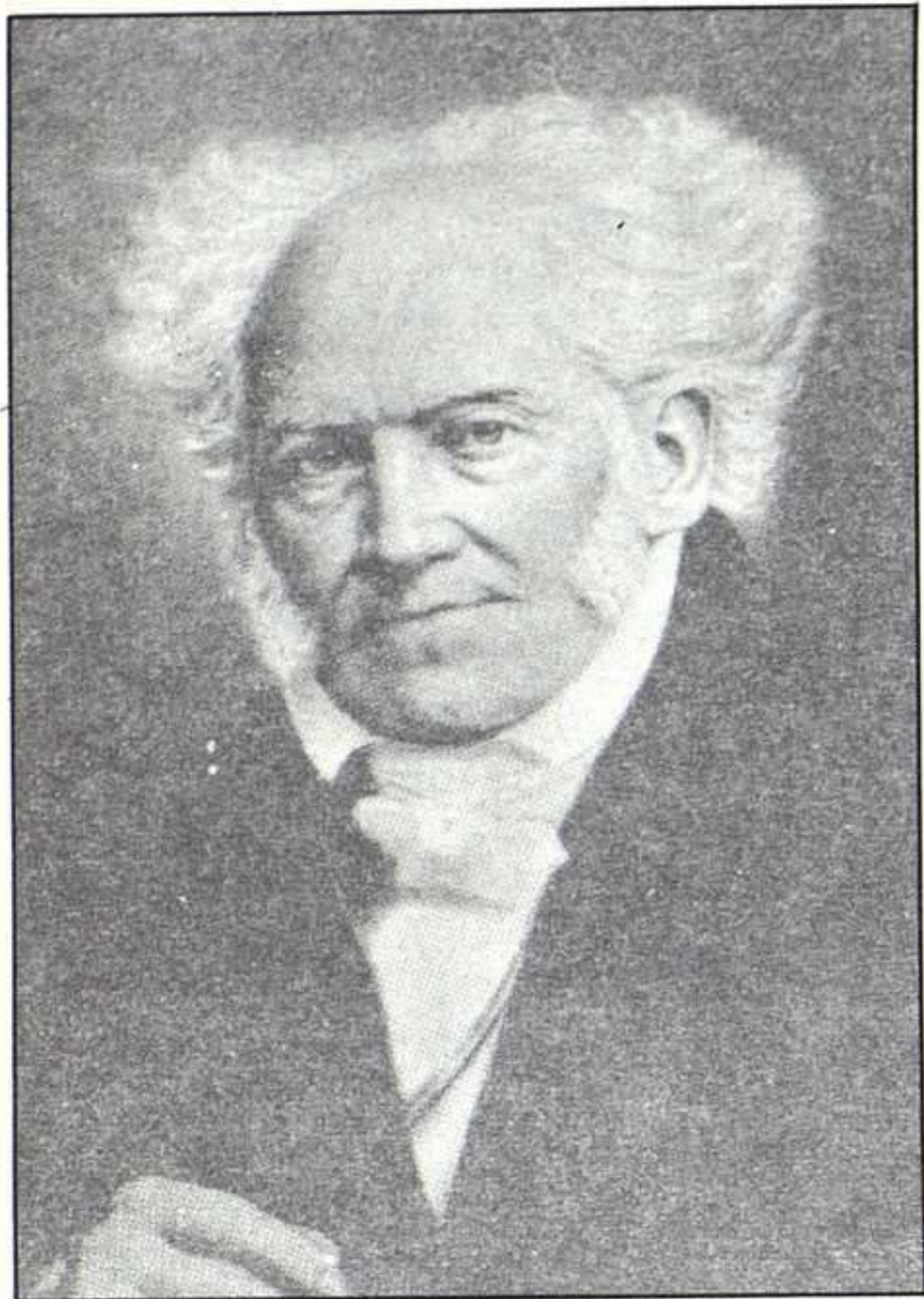
la filosofía y la literatura, la música sin embargo, marcando todo su pensamiento, permanecerá siempre presente; y ese Nietzsche compositor, plenamente consciente de sus limitaciones, será el compositor intempestivo —para aglunos impertinente—, que no se resignará jamás a

hemos visto cómo Nietzsche no es sólo un dilettante a quien la música apasione o de la que sea un gran conocedor; no enjuicia la música desde fuera, no critica o toma partido por una u otra música como lo haría un entendido más o menos ilustrado, sino que todo su ser, toda

su vida es musical. Nietzsche comienza su vida pública, escribe sus primeras obras, dominado y enfervorizado por la música: ella es el motor de **El Nacimiento de la Tragedia** y de sus escritos preparatorios, pero también termina su vida con la música, en el mismo borde de su demencia sin retorno con **El Caso Wagner** y **Nietzsche contra Wagner**. En todo el tiempo intermedio, siempre con la música como destino en toda su obra, indicándonos una vez más como Nietzsche, por encima de todo, es la frustración del músico, del gran compositor que nunca llegó a ser.

De todo esto se infiere que el lector «racional» de Nietzsche se pueda encontrar absolutamente absorto ante las múltiples tomas de posición musical del filósofo (aún dejando a Wagner aparte, en esa *suspensión etérea* donde lo hemos situado al principio del artículo). Cuando este lector se acerca a Nietzsche, y éste le habla de música, la confusión y la mala interpretación son constantes; Nietzsche, de por sí, es y ha sido uno de los autores peor leídos y por tanto peor comprendidos que existen, por dos fundamentales razones: la primera, porque a diferencia de lo que ocurre con los filósofos sistemáticos, su obra no es lógica ni conceptual, no presenta una ilación homogénea; no es Nietzsche un filósofo —en este sentido— claro. En segundo lugar, porque Nietzsche parece ser demasiado fácilmente accesible: su estilo vivo, hirviente a veces, enérgico, agarra con fuerza al lector, le apasiona, y éste corre el peligro de leerlo de forma rápida e inconsecuente. Así, aún cuando Nietzsche se manifestó él mismo como un «maestro de la lectura lenta», y en muchos momentos pretende aclarar los acercamientos a su obra, el problema, como decíamos, se agudiza al tratar la temática musical. En este contexto Nietzsche y la música son una convulsión: en ocasiones juicios certeros de gran agudeza y penetración; en otros casos, juicios tremendamente erróneos y constantemente mantenidos; pero no erróneos en matiz, en punto de vista, sino errores graves, de bulto, impensables en una sólida formación estética como la de Nietzsche y que por esto no dejan de extrañarnos. Vienen a la memoria aquí, al margen de los casos, muy delicados en su evaluación crítica, de Schumann o Brahms, sus muy discutibles juicios sobre su amigo, el compositor Peter Gast, a quien concede la prerrogativa de ser la alternativa a la «música romántica, peligrosa, brumosa y orgiástica»; la alternativa en suma, nada menos, que a Wagner, contra el cual Gast es la salida, la *solución* de un maestro de primera clase cuya música era afín a su propia filosofía, y que significa «la justificación sonora de toda mi nueva actividad práctica y de mi renacimiento» (Carta a Overbeck, 1882).

La explicación final de muchos de estos exabruptos es compleja; nos acercamos aquí peligrosamente a Wagner y corremos el riesgo de despertarle de ese estado límbico donde, a nivel teórico, le hemos situado. En muchas de estas tomas de posición de lucha-pasión con Wagner está demasiado presente y sería preciso fijar toda una hermenéutica para poder esclarecerlas (no hablemos del ca-

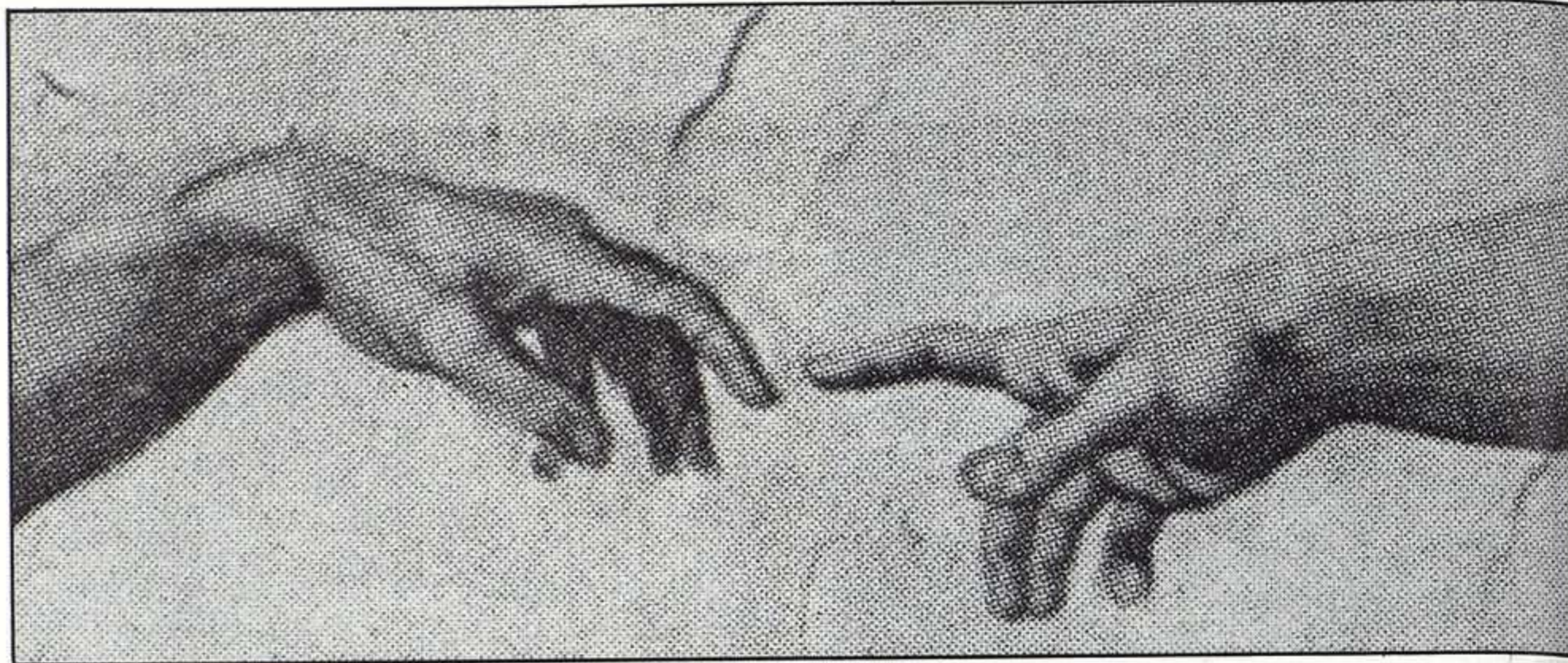


Arthur Schopenhauer (1788-1860).

so de Bizet). Lo que se desprende de todo ello es que Nietzsche no puede ser objetivo con la música: le zarandea, le exalta, le deprime, le proporciona sus máximas delicias imaginables y, por ello, es demasiado permeable, demasiado vulnerable a ella. Por esto podíamos hablar de que la lectura de Nietzsche *objetiva y culta*, racional en lo que se refiere a la música, falle profundamente; de ahí que confunda, llene de estupor, indignación y sorpresa como ocurre tantas veces con el resto de su filosofía. La evocación de sus juicios podría continuar «ad libitum», y esto bien podría llevar a generar una errónea duda en lo que se refiere a su competencia musical, a su fiabilidad estética y, aún más, hasta el punto de llevarnos a pensar, como lo hace Jaspers, que la filosofía de Nietzsche tiene lugar a pesar de la música; que «la música es, para él, adversaria de la filosofía y que su pensamiento es tanto más filosófico cuanto menos musical es, porque lo que Nietzsche ha filosofado nació en lucha con lo musical y ha sido conquistado en contra de la música».

Pero Jaspers va aún más lejos cuando nos dice: «Tanto su pensamiento como las revelaciones ontológicas místicamente experimentadas por él, son opuestas a la música y se mantienen sin ella».

Estas aseveraciones son graves, rotundas, importantes —y mucho—, en el tema de que estamos tratando. Parece un poco difícil tratar de refutárselas a alguien que conoce la obra de Nietzsche de forma tan lúcida como Jaspers, pero me cuesta aceptarlas sin reservas; sin reservas se puede aceptar sólo cuando Nietzsche, de forma intempestiva, nos obsequia con ráfagas como alguna de las señaladas que, indudablemente, enturbian en muchos momentos su discurso filosófico. Pero hay que tener más reservas cuando Jaspers nos habla sobre el Nietzsche filósofo que surge a pesar de la música, reservas que se hacen más patentes cuando Nietzsche nos habla, por ejemplo, de la génesis de su **Zaratustra**, en un contexto literario que ha llegado a ser antológico:



«Aquel día caminaba yo junto al lago de Silvaplana a través de los bosques; junto a una imponente roca que se eleva en forma de pirámide, no lejos de Surlei, me detuve. Entonces me vino ese pensamiento —si me remonto algunos meses hacia atrás a partir de aquel día, encuentro, como signo precursor, un cambio súbito y, en lo más hondo, decisivo de mi gusto, sobre todo en la música. Acaso sea lícito considerar el **Zaratustra** entero como música; —ciertamente, una de sus condiciones previas fue un renacimiento en el arte de oír. En una pequeña localidad termal de montaña, no lejos de Vicenza, en Recoaro, donde pasé la primavera del año 1881, descubrí juntamente con mi maestro y amigo Peter Gast, también él un «renacido», que el fénix Música pasaba volando a nuestro lado con un plumaje más ligero y más luminoso del que nunca había exhibido».



Thomas Mann (1875-1955).

Nietzsche no puede ser aquí más explícito: «Acaso sea lícito considerar el **Zaratustra** entero como música». Esta es la auténtica génesis musical del **Zaratustra**. ¿Sería lícito, tras ello, considerar la música como impedimento en el filosofar de Nietzsche? Al considerar que su obra magna, sin duda la más poética, y donde los valores literarios alcanzan las más altas cotas de expresión, está en gran parte determinada por la música, hemos de considerar a ésta muy lejos de un lastre, sino antes bien, como un pode-

roso catalizador sin el cual la filosofía nietzscheana no sería, o sería en gran medida deforme.

Es siempre conveniente tener en cuenta, a efectos de un sentido aclaratorio del magma musical nietzscheano, que sólo mediante la asunción integral de sus contradicciones y de sus gritos podemos beneficiarnos, aprender de esa *autodestrucción* —en términos de Jaspers—, que Nietzsche nos ofrece en todas y cada una de sus obras, y gracias a la cual «llega a ser educador en la medida en que podemos dominar los engaños a que conduce», engaños que, en el caso de la configuración musical nietzscheana, es preciso desmontar sutilmente y determinar cómo sus juicios musicales, duros o aparentemente erróneos, son formulados en muchos casos, no con objetividad, no sin un cierto dolor, pero que son lanzados rabiosamente por Nietzsche y que tantas veces se sacrifican a una idea: la mencionada lucha-pasión con y por Wagner.

Igualmente, carece de importancia el hecho de que Nietzsche fuese mejor o peor compositor; sus críticos musicales —en muchos casos no músicos—, que han atacado su obra, podrían haberse ahorrado muchas palabras con haber atendido simplemente a las manifestaciones juveniles en las que el filósofo compositor, con plena consciencia de sus limitaciones, arroja ya la toalla. Que él siga componiendo, jugando maliciosamente con su música como máscara unas veces; y otras, cuando no considera suficientemente expresivo su discurrir filosófico, como una necesidad de comunicación trascendente y necesaria en un ámbito para él más elevado, es casi indiferente. Únicamente explica, una vez más, su voluntario juego de contradicciones que, desde el ángulo de la música como noche, como misterio, podrá iluminar su existencia durante todos los años de su vida. Aún como demente, aún como el hombre al que, recién internado en el manicomio de Basilea, se le pregunta cómo se encuentra y da esta respuesta que anotará en su diario clínico el médico que le atiende: «que se siente tan infinitamente bien, que podría a lo sumo expresarlo en música».

(1) El padre de Nietzsche muere cuando éste cuenta sólo cuatro años.

CONCURSO «YAMAHA»:

Una idea a imitar



El Jurado de los Premios «Yamaha».

Por Fausto Roca

Organizado y patrocinado por la firma Hazen, se ha realizado en Madrid, en la Escuela Superior de Canto, del 13 al 18 de diciembre, el Concurso «XX Aniversario de Yamaha en España».

Las características de este certamen —que recupera para Madrid en este área la capitalidad que había perdido— creo que hacen necesaria una reflexión sobre el mismo. En primer lugar, por el carácter abierto y poco corriente del mismo; en segundo, por el volumen económico de sus premios (5.466.400 ptas.), y en tercero, por el número y calidad de los participantes.

El concurso se ha convocado para intérpretes y en cinco modalidades:

- 1º Dos pianos.
- 2º Un instrumento con piano.
- 3º Dos instrumentos con piano.
- 4º Voz y piano.
- 5º Otros grupos con o sin piano.

Como puede observarse, el instrumento base es el piano, pero lo acertado de la convocatoria está en no verlo como un instrumento solista o preponderante, sino en colaboración con otros instrumentos, aunque sea consigo mismo (dos pianos). Así, la finalidad y el concepto del instrumento cambia, ya no es sólo su aspecto virtuosístico lo que interesa, sino la finalidad musical y la importancia que en la música de conjunto y de grupo tiene y ha tenido. Por otro lado, el concurso, en su quinta modalidad, abre la

posibilidad a grupos instrumentales o vocales en los que no necesariamente tiene que estar el piano.

Esta convocatoria abierta, en la que afortunadamente puede entrar en colaboración con el piano cualquier otro instrumento, es un acierto y diferencia en mucho a este concurso de los ya existentes. Máxime cuando lo que se premia es la labor de conjunto y no la de individualidades.

Asimismo, permite que instrumentistas de la más variada índole puedan darse a conocer y tengan acceso a los premios. Pues si bien existen otros concursos de Piano o Violín, no son frecuentes, en nuestro ambiente musical, los concursos para Clarinete, Oboe, Fagot, etc... o para conjuntos, con lo que, de alguna manera, éste abre las puertas a un amplio número de instrumentistas no necesariamente pianistas.

Con este tipo de concursos se puede estimular mucho a los músicos españoles, y en una parcela valiosísima que está muy poco considerada en nuestro país: la música de cámara.

Téngase en cuenta además que el concurso es de carácter nacional, aunque no impide la participación de extranjeros en colaboración con músicos españoles.

Los premios ascienden a un total de 5.466.400 ptas., cifra muy elevada, posiblemente una de las más altas en cuanto a los concursos musicales contemplados hasta ahora, y que se distribuyen de la siguiente manera:

Dúo de dos pianos

- | | |
|-----------|-----------------|
| 1º Premio | 500.000.— Ptas. |
| 2º Premio | 200.000.— Ptas. |

Dúo de piano y otro instrumento

- | | |
|-----------|-----------------|
| 1º Premio | 500.000.— Ptas. |
| 2º Premio | 200.000.— Ptas. |

Dúo de piano y canto

- | | |
|-----------|-----------------|
| 1º Premio | 500.000.— Ptas. |
| 2º Premio | 200.000.— Ptas. |

Trío de piano y otros instrumentos

- | | |
|-----------|-----------------|
| 1º Premio | 750.000.— Ptas. |
| 2º Premio | 300.000.— Ptas. |

Otras agrupaciones

- | | |
|-----------|-------------------|
| 1º Premio | 1.000.000.— Ptas. |
| 2º Premio | 400.000.— Ptas. |

Premio Extraordinario al mejor pianista que intervenga en el concurso: Piano de cola modelo C3D. Valorado:

816.400.— Ptas.



Felix Hazen entrega el diploma a Anna Baget y Mónica Pons.

Por otro lado, es de destacar que la organizadora y patrocinadora del concurso sea una firma comercial, y que de esta manera el dinero que la música o en torno a ella se produce, revierta en algo sobre la propia música. Ejemplo que debería cundir en el otras entidades comerciales, sobre todo si se hace sin condicionamientos a fines prioritariamente propagandísticos de las firmas y más en beneficio de los intérpretes y de la música española.

En este concurso, además de los premios en metálico, se establece una colaboración con la Dirección General de Música, que patrocinará una serie de conciertos a los ganadores de los primeros premios de cada modalidad y esto es importante por que supone un lanzamiento de intérpretes jóvenes hasta el momento desconocidos.

Obligado es comentar la premura con que fue convocado el Concurso, pues tan sólo transcurrieron dos meses y medio desde su anuncio hasta las pruebas finales, si bien también lo es considerar que, contemplada por los organizadores la posibilidad de la realización del certamen prácticamente en las postrimerías de 1982, el deseo de celebrarlo dentro del año que motivaba la efemérides obligó a hacer la convocatoria con la premura que todos hemos lamentado, pero que, justo es reconocerlo, no restó brillantez a los resultados. Por otro lado, la próxima edición del Concurso quedó prácticamente convocada en el acta levantada en la reunión del Jurado que dictó el fallo de la primera convocatoria.

Asimismo, ha sido estudiado por la organización promotora del Premio, la firma Hazen, la ampliación del concurso al campo de la creación, lo que de entrada no pudo hacerse precisamente por la falta material de tiempo para que pudieran presentarse obras creadas para el mismo. En consecuencia, esperamos en próxima edición la ampliación de los premios a una composición pianística, en

cualquiera de las modalidades establecidas, e incluso a una para música cámara, lo que facilitará el poner en contacto a intérpretes y compositores de una manera viva, estimulando así la creatividad musical en el extenso área en el que se desarrolla este torneo musical.

En esta primera convocatoria se han presentado un total de 40 agrupaciones, entre dúos, tríos, cuartetos, quintetos, octetos, etc. Seis dúos de dos pianos; diez dúos de piano y otro instrumento; quince dúos de piano y canto; dos tríos de piano y otros instrumentos y ocho agrupaciones diversas.

El nivel de todos los participantes ha sido muy alto, especialmente los dieciocho grupos que superaron la primera fase eliminatoria.

El jurado ha estado compuesto por: D. Xavier Montsalvatge (Presidente), D. Roberto Pla (Director de la Escuela Superior de Canto de Madrid), D. Antonio Iglesias (en representación de la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura), D. Javier Alfonso (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid), D. Carmelo A. Bernaola (Conservatorios provinciales), D. Luis Galve (pianista), Sr. A. Hashimoto (Fundación «Yamaha»), D. Enrique Sánchez Pedrote (musicólogo), D. Luciano González Sarmiento (secretario).

Los premios han sido otorgados de la siguiente manera:

MODALIDAD «DOS PIANOS»

1º premio.— Karl-Hermann Mrongovius y Begoña Uriarte-Mrongovius por unanimidad.

2º premio.— No se otorgó, por unanimidad.

MODALIDAD «UN INSTRUMENTO CON PIANO»

1º premio.— Juana Guillem Piqueiras (flauta) y Bartolomé Jaime Bauza, (piano), por unanimidad.

2º premio.— Vicente Martínez López (flauta) y Elisa Ibáñez Mira (piano), por mayoría.

Concurso la creación de un premio adicional dotado con 100.000 ptas., que se otorgó por mayoría a Anna Baget Bernaldiz (violín) y Mónica Pons Barreras (piano).

MODALIDAD «DOS INSTRUMENTOS CON PIANO»

1º premio.— Trío de Madrid, por unanimidad.

2º premio.— No se otorga, por unanimidad.

MODALIDAD «VOZ Y PIANO»

1º premio.— Young Hee Kim (soprano) y Fernando Turina Santos (piano), por mayoría.

2º premio.— Zamira Barquero Trejos (soprano) y Lluís Avendaño Sola, por mayoría.

MODALIDAD «OTROS GRUPOS CON O SIN PIANO»

1º premio.— El jurado acordó por mayoría dividirlo y concederlo ex-aequo al Conjunto Nacional de Metales y al Grupo de Metales de la R.T.V.E.

2º premio.— Cuarteto con piano «Emera», por mayoría.

El Jurado solicitó asimismo del Patrocinador del Concurso la creación de un premio adicional de 300.000 ptas. que se otorgó por mayoría al Cuarteto Hispánico «Numen».

PREMIO EXTRAORDINARIO AL MEJOR PIANISTA

El Jurado decidió otorgar por mayoría el Premio Extraordinario dotado con un piano de cola Yamaha (Mod. C3. D.) a Begoña Uriarte Mrongovius, quien en gesto de altruismo, puso el premio a disposición del Jurado para fondo de uno de los próximos premios de la segunda convocatoria del certámen.

Por último quiero destacar el escaso eco que este concurso (como tanto otros) ha tenido en la vida cultural española. La falta de información, difusión y comentario que estos acontecimientos musicales sufren por parte de los medios de comunicación. Y de ahí la escasa repercusión de la música en nuestra sociedad, cosa que no ocurra, por ejemplo, con los premios literarios, los de teatro o deportes.

La proclamación del fallo del Jurado del Concurso, en presencia de aquél en pleno, y el reparto de los premios, enmarcada en un recital celebrado también en la Escuela Superior de Canto, y en el que intervinieron todos los galardonados —a excepción, justificada, del Grupo de Metales de RTVE, que en esa misma hora estaba sujeto a obligado ensayo con la Orquesta—, cerró esta primera edición del Concurso «Yamaha», de Hazen, que reunió a treinta y un candidatos, que, en prometidas próximas ediciones, convocarán otros muchos más en la capital del Estado, que así vuelve a tener protagonismo destacado en esta clase de competiciones.

El Madrigal

Por Gerardo Queipo de Llano

Desde que me propuse realizar esta discoteca básica del madrigal, tuve la sensación de que me enfrentaba a una tarea casi inabarcable. Las dificultades no son pequeñas: desde el propio concepto de madrigal, no muy claro en los tratados e historias de la música, hasta la fragmentaria, pero ya amplia discografía, pasando por el gran número de autores y obras que existen sobre esta materia.

Pero a riesgo de ser incompleto y de haberme embarcado en una aventura sin límites, he decidido poner a disposición del lector esta discoteca básica, porque considero —y en ello no me equivoco— que estamos ante una de las grandes creaciones musicales, que encierra bellezas sin cuento, y que, desgraciadamente, constituye una de las más severas lagunas del aficionado español.

La etimología del término *madrigal* es confusa, incierta, pero muchos historiadores de la música insisten en hacerlo derivar de *mandra*, *mandriale* o *matriale*, palabras antiguas que hacen referencia, a la vida agreste, campesina, primitiva.

Dos son las épocas fundamentales en las que florece el madrigal. La primera gira en torno al siglo XIV y la segunda se centra en el siglo XVI.

En su orígenes, fue más bien un término literario, que designaba una composición estrófica de versos endecasílabos, con el estribillo de uno o dos versos finales. Se trataba de pastorales provenzales y, más genéricamente, de aquel tipo de poesía lírica inspirado en la naturaleza y con riqueza de sentimientos hacia la campiña, las estaciones y la vida rural, en estrecha unión con una amplia gama de afectos amorosos.

En el siglo XIV, tales piezas poéticas ejercieron en Italia notable influencia sobre todos los músicos del Ars Nova, particularmente sobre Francesco Landini.

Más tarde, la invasión de Italia por una cultura nórdico-extranjera, debido principalmente al regreso de la Corte Pontificia de Aviñón, pondría coto al florecimiento, no sólo del madrigal, sino también de otras formas de las que trae causa, como la «caccia» y la balada, para imponer formas más severas, como el canon, el motete y la canzona.

Sólo entre el siglo XV y el XVI volvieron a despertar los ánimos. Así, en las prestigiosas cortes de los Gonzaga y los Estensi, en Mantua y en Ferrara, respectivamente, el madrigal comenzó a abrir-



se camino, con los acentos polifónicos de la «frottola», aunque en tales piezas, muy queridas sobre todo por Tromboncino, las cuatro voces que las integraban, se reducían, de hecho, a una sola, quedando las otras tres como simple apoyo instrumental, confiado generalmente a las cuerdas del laúd.

Una fecha fundamental en tal sentido es el año 1530, en que los célebres maestros Philippe Verdelot, Constanzo Festa y Jacques Arcadelt dieron a la imprenta el **Libro primo della Serena, Madrigali novi de diversi eccellentissimi Musici**. Aquí el madrigal aparece en su nueva y amplia forma, muy diferente de los ejemplos citados del siglo XIV, cuando al término tenía un significado más literario que musical.

Ahora el texto poético es muy libre: se alternan heptasílabos y endecasílabos, y puede ser un verdadero madrigal, una estrofa de canzona, una serie de tercetos, una octava o un soneto. Al mismo tiempo la linealidad y el monodismo de la «frottola» ceden el puesto, según los gustos cortesanos cada vez más refinados que se guían por la figura de Petrarca, a la polifonía propiamente dicha, con el respeto a los más sugestivos principios contrapuntísticos, entre los que destaca la técnica de la imitación.

Esta recuperación de antiguas formas de la escuela flamenca, aún dentro de la elegancia mediterránea de los efectos vocales, llevaba, sin embargo, a aplastar, por así decirlo, al texto literario bajo las exigencias del compositor, que se servía de los versos simplemente para crear su propia música expresiva, como fin en sí misma.

Esto no significa que el autor de madrigales no se inspirase en la lectura de diversas estrofas. Al contrario, muchas veces el pretexto para adornar las distintas partes de la polifonía era precisa-

mente imponer a cada voz la interpretación de una misma poesía.

Esta nueva forma de madrigal, que será hasta comienzos del siglo XVII la gloria de Italia e Inglaterra tiene sus maestros en Ingegneri (que fue maestro de Monteverdi), Marenzio, Vecchi, G. Gabrielli, Gesualdo (Príncipe de Venosa) y Monteverdi. Particularmente, podemos encontrar en Gesualdo y Monteverdi audacias armónicas que sobrepasan con creces todo lo realizado hasta la fecha. Los nueve libros de **Madrigales** de Monteverdi ilustran admirablemente la evolución del género, desde su auge hasta la decadencia posterior. En los **Madrigales del 5.º Libro**, todavía polifónicos y a cinco voces, como los precedentes, se añade el bajo continuo, signo de los nuevos tiempos en los que comienza a triunfar la monodia acompañada, Los **Libros 7º, 8º y 9º**, que contienen madrigales a una, dos, tres y cuatro voces consisten en verdaderas pequeñas cantatas dramáticas, en las que una o varias voces se acompañan por instrumentos.

Sin embargo, la primera recopilación de madrigales ingleses se había publicado en 1588 (**Psalmes, sonets and songs of sadnes and pitie**, de Byrd). En el mismo año, un aficionado británico, N. Yonge, publicaba, bajo el título de **Música Trasalpina**, una colección de cincuenta y siete madrigales italianos, que seguramente había hecho escuchar en su propia casa. Inspirado en sus comienzos en los modelos italianos, el madrigal inglés adquiere rápidamente una maravillosa originalidad, que determina una floración de obras maestras incomparables. Los más grandes músicos ingleses de aquel tiempo: Byrd, Morley, Gibbons, compusieron madrigales, pero fueron Weelkes, y sobre todo Wilbye, quienes alcanzaron la perfección en el género, con una sutil mezcla de fantasía, un delicado aroma folklórico y un sentido literalmente «impresionista» de la composición.

Dentro del género del madrigal, podemos incluir, asimismo, el repertorio de «Chansons francesas», con los nombres inolvidables de Janequin, Claude Le Jeune y Rolan de Lassus.

La moda del madrigal, desde el florecimiento italiano, se extendió por toda Europa, desde Flandes, pasando por Alemania, hasta la Península Ibérica, donde, en colecciones como el **Cancionero Musical de la casa de Medinaceli**, podemos encontrar composiciones que encajan perfectamente en este concepto. Nombres como Mateo Flecha, Vila, Cáceres, Chacón y el catalán Brudieu, no pueden olvidarse.

Iniciar la andadura discográfica por tan amplio panorama musical supone,

en principio, tener que seleccionar lo más importante que en la actualidad nos ofrece el mercado, que como señalé ya no es escaso.

Quizás uno de los álbumes más importantes en este aspecto publicados en España en el año 1980 sea el protagonizado por el Collegium Vocale de Colonia con el título **Los más bellos madrigales**. (CBS Masterworks, 79333, 3 discos). Bajo la dirección del contrateno Wolfgang Fromme y con la colaboración de la soprano Michaela Kramer, la mezzo Gaby Ortman-Rodens, el tenor Helmut Clemens y el bajo Hans-Alderich Billig, este grupo, creado en el año 1966, da una auténtica lección interpretativa de los muy diversos estilos de canción madrigalesca contenidos en la grabación. Compositores alemanes (Hassler, Schein, Lechner), flamencos (Zangius, Souliaert, Liegeois, Florius, Baton), españoles (Vázquez, Gerrero, Mateo Flecha), franceses (Claude Le Jeune, Pierre de la Rue, Janequin, Des Prés), ingleses (Morley, Pilkington, Dowland, Weelkes, Gibbons) e italianos (Gesualdo, Monteverdi, Festa, Banchieri, Donato, Marenzio) nos muestran todo un amplio repertorio, variado y mágico, en interpretación muy adecuada, que no dudo en estimar este álbum como fundamental para acercarse al mundo madrigalesco.

Este primer paso, general o antológico, nos conduce a otro tipo de grabaciones, más específicas, acaso más especializadas, y que contienen obras de un único autor. Es el caso de Monteverdi, rey del madrigal en muchos aspectos, y especialmente en el discográfico. Examinemos alguno de estos discos: Telefunken, en su ejemplar SAWT, 9438, con dirección de Jürgens y los Solistas del Coro Monteverdi, de Hamburgo, nos ofrece unas cuidadas versiones de **A Dio florida, Altri Canti d'amor, Altri Canti di Marte, Hor ch'el ciel, Presso un fiume tranquillo, Questi vaghi concerti, Qui rise y Tirsi**. Se encuentra en este disco una antología ejemplar de los **Libros 5.º, 6.º, 7.º y 8.º**, de Monteverdi, en una interpretación que me atrevo a calificar de soberbia, en los dos aspectos del madrigal monteverdiano, el polifónico y el concertante. La disciplina colectiva y la musicalidad de las voces son más que notables.

Aunque oficialmente descatalogado, se puede encontrar en el mercado el álbum Philips, de 3 discos, 6747.416, que contiene todos los madrigales del **Libro 7.º** de Monteverdi. La interpretación corre a cargo de los solistas, coro y conjunto de la Opera de Glyndebourne, con dirección de Raymond Leppard. La lectura de estos prestigiosos intérpretes está llena de elegancia, musicalidad y belleza estética, pero quizás se eche en falta una mayor expresividad, un calor **más italiano**. En cualquier caso, se trata de la única grabación completa del formidable **Libro 7.º** y merece la pena poseerlo.

Por los mismos intérpretes, y lógicamente con igual concepción, encontramos el álbum 6799.006 Philips (5 discos) conteniendo los **Madrigales del Libro 8.º y 9.º** y algunas otras piezas, comparable en casi todo al editado por la casa Accord (no en España) con los Solistas de la Sociedad Camerística de Lugano, con dirección de Edwin Loehrer;

este álbum de cinco discos también contiene extractos de los **Libros 6.º y 9.º**.

Por el timbre inimitable de Alfred Deller y también por la musicalidad y poesía ejemplares del Deller Consort, hemos de recomendar vivamente el disco Harmonia Mundi, HMU 209, que contiene probablemente uno de los mayores logros monteverdianos en disco el **Hor ch'el ciel**, madrigal de intenso dolor, con dimensiones de una auténtica celebración mística.

De Monteverdi, pasamos a otro de los grandes maestros italianos: el singular Carlo Gesualdo, Principe de Venosa. De este autor nos ofrece el catálogo discográfico una verdadera joya, por desgracia no publicada aún en España: La integral de los **Madrigales a cinco voces, Libros 1.º al 6.º**. El Quinteto Vocal Italiano (Harmonia Mundi, 300/6, 7 discos) realiza una aproximación a estas partituras realmente inigualable, de una expresividad ardorosa, donde cada palabra del texto quema, acusando las crueles armonías de la escritura y toda la modernidad de su discurso.

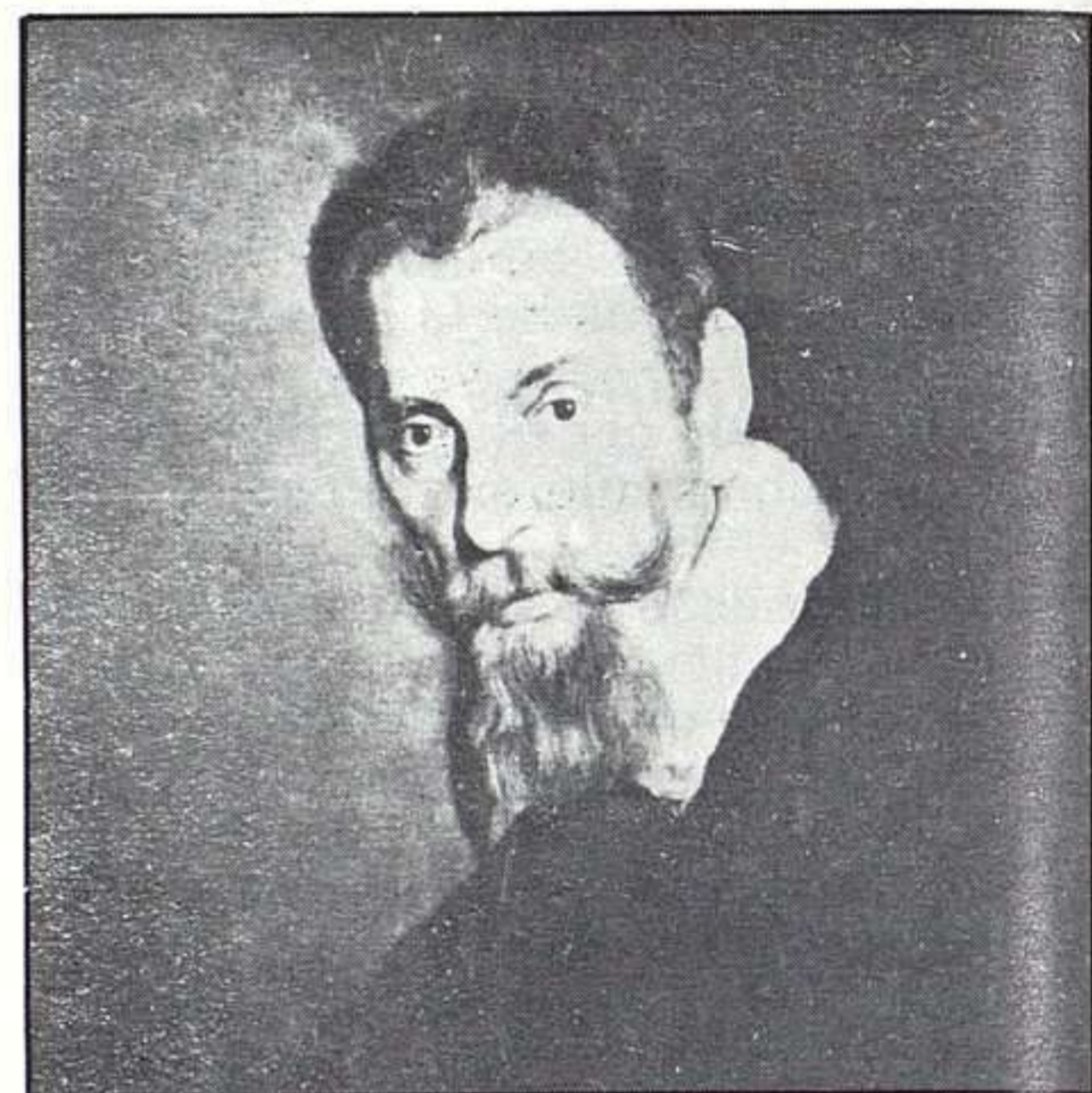
Una delicada selección de los **Madrigales del libro 5.º**, de Gesualdo la podemos encontrar en el disco PYE, (tampoco en España) TPLS 13012 en interpretación de la Academia Monteverdiana, bajo la experta dirección de Stevens.

Un disco muy recomendable para acercarse por primera vez al Madrigal italiano, tanto por la selección de las obras en él contenidas, como por acertada visión de sus intérpretes, es el protagonizado por I Madrigalisti di Genova, con Leopoldo Gamberini como director. Se trata de un ejemplar editado en Italia, pero de venta, afortunadamente, en nuestro país, bajo el sello Ars Nova (VST 6095), en el que podemos encontrar obras de Orazio Vecchi, Gian Battista Dalla Gostena, Simone Molinaro, Monteverdi, Orlando di Lasso, Palestrina, Giovanni Croce, Jacques Arcadelt y Luca Marenzio.

En los catálogos discográficos internacionales podemos encontrar una densa selección de los madrigales ingleses que por sus propias características ocupan un lugar destacado en este terreno. Como mi intención es acercar al lector a las fuentes sonoras del madrigal de una manera general, no debo ocultar mi preferencia por un disco Edigsa-Harmonia Mundi, publicado hace ya más de tres años y que constituye un verdadero hito. Se trata del ejemplar titulado **La edad de oro del Madrigal**, y que reúne los siguientes intérpretes: Deller Consort, Cuarteto Búlgaro, Rene Saorgin y Raphael Perulli, todos ellos bajo la dirección de Alfred Deller. Aunque centrado, fundamentalmente, en el madrigal inglés (obras de Johnson, Cornyshe, Weelkes, Vautor y ánonimos anteriores, entre cuyas obras destaca el increíble **Los gritos de Londres**), también podemos oír páginas de compositores franceses (Sermisy) e italianos (Monteverdi). Se trata de un disco inatacable desde el punto de vista musical, lastrado ligeramente por un prensado defectuoso, que en algunos momentos llega a perturbar la audición. Pero para quien quiera adentrarse en esta época musical, es de adquisición obligatoria.

De la obra de Thomas Weelkes, pro-

bablemente el compositor de la escuela inglesa que mejor supo fundir el estilo del madrigal italiano con el de su propio país, podemos disfrutar de una adecuada selección de obras en el disco Edigsa-Harmonia Mundi, 05L0124 5, editado en España en 1981. La cara B del disco está dedicada a la música sagrada del autor, y la cara A contiene una selección de bellísimos madrigales, a cinco y seis voces, entre los que destaca **O care, Thou wilt despatch me**. La interpretación corre a cargo del Deller Consort, lo que es toda una garantía de calidad y fidelidad. La grabación es buena y el prensado sólo regular. Quizás más grave sea que en la carpeta no se hagan figurar los textos de los madrigales. Si en cualquier grabación de música cantada es necesario, quizás aquí sea imperdonable.



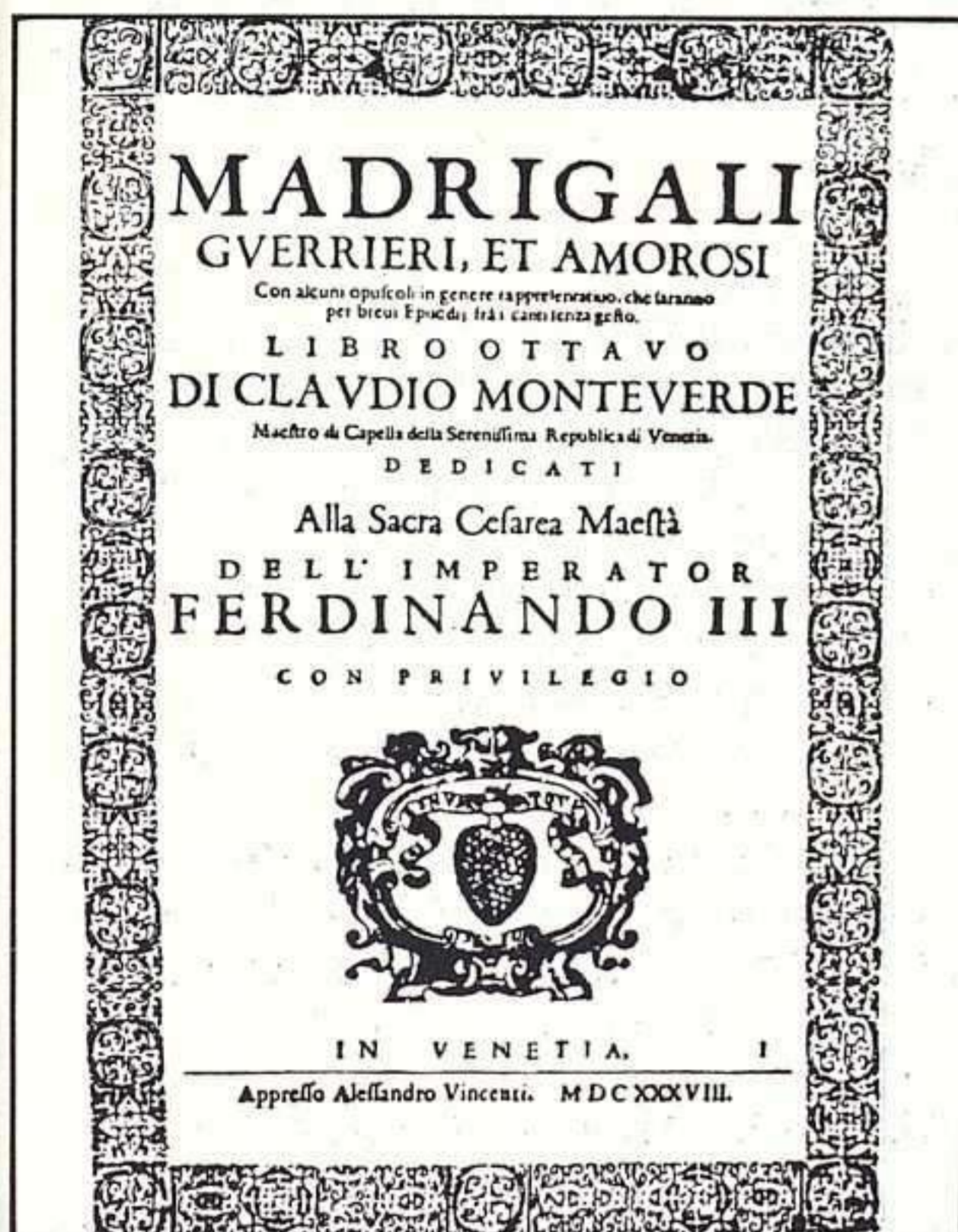
Claudio Monteverdi.

De Orlando Gibbons debe recomendarse el disco Oiseau-Lyre, DSLO 512 (no en España), que contiene diversos madrigales y motetes. Aunque Gibbons sólo escribió un libro de madrigales, que en el disco aparece completo, su singular belleza nos capta inmediatamente, por ejemplo: **Fair is the rose, Farewell, all joys**. Los intérpretes son los integrantes del Consort of Musicke, bajo la dirección de Anthony Rooley, a quienes únicamente se les puede achacar una cierta desigualdad en la pronunciación de los cantantes, pero, en todo caso, se trata de una lectura de primera clase.

Por estos mismos intérpretes, hemos de mencionar el álbum con el primer libro de **Canciones** de John Dowland, uno de los más grandes y profundos compositores de todos los tiempos (Oisaeau-Lyre, DSLO 508/9). Sus canciones, llenas de un intenso sentimiento, consustancialmente inglesas en su estructura, quizás no puedan ser calificadas de auténticos madrigales, pero creo que no debe ser omitidas en esta selección.

De la madrigalística inglesa vamos a dar un salto estilístico y de intención a la chanson francesa, otro verdadero filón de bellezas. Ya en alguno de los discos anteriormente comentados han aparecido algunas obras de los maestros galos. Aún tengo muy reciente la audición de un ejemplar excepcional, recientemente importado por Ferysa. Se trata del titulado **Le Cris de Paris** (Harmonia Mundi, HM 1072), con obras de Clément Janequin y Claude de Sermisy. La presentación del disco es ya una pura delicia. En

portada, una ilustración francesa hacia 1660, que representa el mercado de caza y pan. Dentro, un pequeño libretto con unos comentarios muy acertados y el texto completo de las canciones. La interpretación corre a cargo del Conjunto Clément Janequin, y su labor nos deja estupefactos. La primera pieza grabada: **Voulez ouir les cris de Paris** es una demostración absolutamente irrefrenable de virtuosismo vocal, en la que por necesidad de la escritura musical, las voces se cruzan u entrecruzan de modo despiadado, que sólo una técnica rayana en la perfección puede salvar. Pero cuando a estos intérpretes se les exige un melodismo sencillo, casi lineal, su intensidad y pasión son tales, que a veces se llega a pensar si trata de las mismas voces. La grabación y el prensado son inatacables. He aquí, pues, un disco excepcional.



Portada de la primera edición de los «Madrigales guerreros y amorosos», de Monteverdi.

Por último, digamos palabras sobre la discografía del madrigal español. Citemos en primer término el disco Edigsa, AHMC 10-13, que contiene los **Madrigales I, XII, XV y LI** del compositor catalán Juan Brudieu, en interpretación, algo desigual, pero sensible, de la Coral Sant Jordi. Muy interesante es el ejemplar editado por el Ministerio de Educación dedicado a las **Ensaladas**, de Mateo Flecha, «El Viejo», MEC 1.015 RCA, que recoge las cuatro siguientes obras: **La**

Guerra, La Justa, El Jubilate y La Negrita. Cuatro maravillas que hay que oír en la más que correcta versión de la Coral Carmina y Conjunto Instrumental dirigido por J. Casas. Como se puede observar, es bastante poca cosa, puesto que existen autores como Vila, Chacón, Cáceres y un buen etcétera... que deben ser dados a conocer. Esperemos que llegue su tiempo.

Señalemos, a modo de resumen, que la discografía del madrigal es en la actualidad relativamente satisfactoria, puesto que el material de que se dispone permite al oyente elegir entre una serie de grabaciones de elevado nivel artístico.

Para quienes quieran iniciarse en este mundo madrigalesco, pueden empezar por adquirir el álbum CBS interpretado por Collegium Vocale de Colonia, por la calidad más que notable de las versiones, y especialmente por la muy amplia y bien hecha selección de obras, que permite conocer las maneras compositivas de las distintas escuelas europeas: italiana, flamenca, francesa, alemana, inglesa y española.

Como ejemplares verdaderamente sobresalientes y de venta en España, recordemos el disco Harmonia Mundi, HMU 209, que contiene una selección de **Madrigales** de Monteverdi, extraídos de los **Libros 3.º, 4.º, 5.º, 6.º, 7.º y 8.º**, en interpretación del Deller Consort, Alfred Deller, Huguette Dreyfus (clavecín) y el Collegium Aureum.

Fuera de España, reiteramos nuestra preferencia por la integral de los **Madrigales a 5 voces, Libros 1.º al 6.º**, de Carlo Gesualdo, en la lectura magnífica del Quinteto Vocal Italiano.

En todo caso, cualquiera de las grabaciones aquí mencionadas puede servir perfectamente para apreciar las casi secretas, por desconocidas, bellezas del madrigal, especialmente el italiano, que constituye el género musical que expresa más cabalmente las nuevas ideas del Renacimiento.

DISCOS COMENTADOS

«**LOS MAS BELLOS MADRIGALES**». Diversos autores. Collegium Vocale de Colonia. CBS, Masterworks 79333. (3 discos).

MONTEVERDI: Antología de los Libros 5.º, 6.º, 7.º y 8.º. Solistas del Coro

Monteverdi de Hamburgo. Jürgens. Telefunken, SAWT 9438.

MONTEVERDI: Integral de Madrigales del Libro 7.º. Solistas, Coro y Conjunto de la Opera Glyndebourne. R. Leppard. Philips, 6747.416 (3 discos).

MONTEVERDI: Madrigales del Libro 8.º y 9.º. Solistas, Coro y Conjunto de la Opera Glyndebourne. R. Leppard. Philips, 6799.006 (5 discos).

MONTEVERDI: Madrigales de los Libros 3.º, 4.º, 5.º, 6.º, 7.º y 8.º. Deller Consort. Alfred Deller, Huguette Dreyffus. Collegium Aureum. Harmonia Mundi, HMU 209.

GESUALDO: Integral de los Madrigales a 5 voces. Quinteto Vocal Italiano. Harmonia Mundi, 300/6 (7 discos).

GESUALDO: Madrigales del Libro 5.º. Academia Monteverdiana. Stevens. PYE, TPLS 13.012.

DIVERSOS AUTORES (Vecchi, Gostena, Molinaro, Monteverdi, Lasso, Palestrina, Croce, Arcadelt y Marenzio). I Madrigalisti di Genova. Leopoldo Gamberini. ARS NOVA, VST 6095.

LA EDAD DE ORO DEL MADRIGAL. Obras de Johnson, Cornyshe, Weelkes, Vautor, y anónimas. Deller Consort, Cuarteto Búlgaro, Rene Saorgin y Raphael Perulli. Edigsa-Harmonia Mundi, EHM 204.

THOMAS WEELKES: Diversos Madrigales. Deller Consort. Edigsa-Harmonia Mundi, 05L0124 5.

ORLANDO GIBBONS: Madrigales. Consort of Musicke. Rooley. Oiseau-Lyre, DSLO 512.

JOHN DOWLAND: Consort of Musicke. Rooley. 1.º Libro de canciones. Oiseau-Lyre, DSLO 508/9 (2 discos).

LE CRIS DE PARIS. Obras de Janequin y Sermisy. Conjunto Clément Janequin. Harmonia Mundi, HM 1072.

JUAN BRUDIEU: Madrigales 1, 12, 15 y 51. Coral San Jordi. Edigsa, AHMC 10-13.

MATEO FLECHA: «El Viejo»: Ensaladas La Guerra, La Justa, El Jubilate, y La Negrita. Coral Carmina y Conjunto Instrumental. J. Casas.



JOSE NAVARRO BOTELLA

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

Juan Carlos I, 37

ELDA

EXPOSICION Y VENTA DE TODA CLASE DE ARTICULOS DEL MERCADO MUSICAL EN LA NUEVA TIENDA DE CARLOS I, 37. LA CALLE MAS COMERCIAL DE ELDA

LOS MEJORES CLASICOS DE 1982

PREMIOS «RITMO»

DECIMOTERCERA EDICION

El sistema adoptado para la obtención de **LOS MEJORES DISCOS CLASICOS DE 1982** ha sido el inaugurado el año anterior (véase RITMO núm. 518, pág. 42).

Los resultados han sido esta vez muy nítidos, con dos únicos casi empates en el apartado de *Novedad significativa*, en que **Desde La Casa de los Muertos**, de Janacek, aventaja tan sólo con dos puntos a la **Música para cámara y piano** del mismo autor, y en el apartado de *Música antigua y renacentista*, en que el «**Festival de Música Antigua**» ha obtenido cuatro puntos más que la «**Música Religiosa del Renacimiento**».

En *Conciertos*, los de Bruch y Mendelssohn, por Mintz y Abbado, duplican en puntuación al también de violín de Elgar, por Zukerman y Barenboim, que le sigue; igualmente, en *Lieder*, los de Listz por Fischer-Dieskau y Barenboim obtienen el doble de votos que las **Romanzas** de Tchaikovsky, por Obratzsova y Chachava.

Hemos decidido declarar desierto el apartado de *Música de vanguardia* en vista de que solamente han sido votados dos discos, y cada uno de ellos por un único crítico.

El *Premio de la Dirección de RITMO* ha recaído este año sobre tres puntos: un álbum de enorme significación —y no sólo por el centenario— que no ha entrado a votación entre los críticos, debido a que no ha sido presentado como edición en nuestro país: nos referimos al «**Legado de Igor Stravinsky**»; asimismo sobre la serie de la ambiciosa e importantísima edición de las **Cantatas completas** (de las que ya han visto la luz 14 volúmenes), de J.S. Bach, dirigidas por Leonhardt y Harnoncourt —nombre este último que aparece en la lista de discos votados varias veces en segundo y tercer lugar, así como también en segundo puesto para *Artista del año*—; y finalmente, a Ferysa, por su labor en favor del disco clásico de importación, tanto en grabaciones «en vivo» como de estudio, y representado en la Colección Harmonia-Mundi (France).

REDACTORES PARTICIPANTES EN LAS VOTACIONES

Juan Luis Bardisa Manzanaro.
Santiago Bueno Salinas
Pablo Cano Capella
«Martín Codax».
Blas Cortés Herreros.
Francisco Chacón Marín.
Luis Carlos Gago Badenes.
Pedro González Mira.
Ricardo Hontañón Acha.
Alfredo Orozco.
Enrique Martínez Miura.
Juan Ignacio de la Peña.
Gerardo Queipo de Llano.
Luis Sales.
Colectivo «Tartessos».

MUSICA ANTIGUA Y RENACENTISTA

Premio:

«**Festival de Música Antigua**» (Música florentina del siglo XIV. Música de las Cruzadas. Música del reinado de Maximiliano I). The Early Music Consort of London. Decca-Argo. 9-81007, 3 discos (comentado en el núm. 528) (66 puntos).

Otros discos votados, por orden de puntuación:

«**Música Religiosa del Renacimiento**». Pro Cantione Antigua, Londres. B. Turner. Archiv.

«**Música en el Camino de Santiago**». Grupo de Cámara Universitaria de Compostela. C. Villanueva. Ruoda.
MUDARRA: Obra completa. R. Meister, J. Fresno. Hispavox.
«**Música organística española del siglo XVIII**». A. Baciero. Hispavox.
«**El arte de los instrumentos antiguos**». Hispavox.

MUSICA DE VANGUARDIA

Desierto.

MUSICA ORQUESTAL DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Premio:

A. SCARLATTI: Los 6 Conciertos de cuerda. I Musici. Philips 95 00 603 (comentado el núm. 522) (56 puntos).

Otros discos votados, por orden de puntuación:

PURCELL: Suites para orquesta. O. Inglesa C. R. Leppard. CBS.

BACH: las 4 Suites para orquesta. Concentus Musicus. N. Harnoncourt. Telefunken.

A. SCARLATTI: las 12 Sinfonías de concerto grosso. I Musici. Philips.

TELEMANN: Suites de Darmstadt. Concentus Musicus. N. Harnoncourt. Telefunken.

HAENDEL: Música Acuática. Ac. St. Martin. N. Marriner. Philips.

MOZART: Sinfonías núms. 29 y 35 «Haffner». Música Funeral Masónica. O.F. Viena. K. Böhm. D.G.

HAYDN: Sinfonías del «Sturm und Drang». Estro Armonico. D. Solomons. CBS.

HAYDN: Divertimenti para viento. Consortium Classicum. Telefunken.

HAENDEL: Música para los Reales Fuegos Artificiales. Ac. St. Martin. N. Marriner. Philips.

MUSICA ORQUESTAL DE LOS SIGLOS XIX Y XX

Premio:

BEETHOVEN: Sinfonía núm. 9. J. Norman, B. Fassbender, P. Domingo, W. Berry. Coro de la Opera Estatal y Orquesta Filarmónica de Viena. K. Böhm. Deutsche Grammophon 27 41 009, 2 discos. Digital (comentado en el núm. 520). (79 puntos).

Otros discos votados, por orden de puntuación:

BRUCKNER: las 10 Sinfonías. O.S. Chicago. D. Barenboim. D.G.

NIELSEN: Sinfonía núm. 4 «Inextinguible». O.F. Berlín. H. von Karajan. D.G.

MAHLER: Sinfonía núm. 1. O.S. Chicago. C. Abbado. D.G.

R. STRAUSS: Sinfonía Alpina. O.F. Berlín. H. von Karajan. D.G.
SCHUBERT: Sinfonía núm. 5. SCHUMANN: Sinfonía núm. 4. O.F. Viena. K. Böhm. D.G.
STRAVINSKY: Obras. O. Nac. Francia. P. Boulez. Hispavox.
BRUCKNER: Sinfonía núm. 8. O.S. Chicago. D. Barenboim. D.G.
MAHLER: Sinfonía núm. 2 «Resurrección». Coro y O.S. Chicago. Sir G. Solti. Decca.
BIZET: La Arlesiana. O.S. Londres. C. Abbado. D.G.
BEETHOVEN: Sinfonía núm. 6 «Pastoral». O.S. Bamberg: J. Keilberth. Telefunken.
MAHLER: Sinfonía núm. 6 «Trágica». O.S. Chicago. C. Abbado. D.G.
J. STRAUSS: Valses y polcas. O.F. Berlín. H. von Karajan. D.G.

CONCIERTOS

Premio:

BRUCH: Concierto para violín núm. 1. MENDELSSOHN: Concierto para violín núm. 2. Shlomo Mintz. Orquesta Sinfónica de Chicago. C. Abbado. Deutsche Grammophon 25 31 304. (comentado en el núm. 520). (63 puntos).

Otros discos votados, por orden de puntuación:

ELGAR: Concierto para violín. P. Zukerman. O.F. Londres. D. Barenboim. CBS.

BACH: los Conciertos para 1 y varios cémbalos. T. Pinnock, K. Gilbert. English Concert. T. Pinnock. Archiv.

HAYDN: los 2 Conciertos para violoncelo. J. Du Pré. O. Inglesa C.D. Barenboim. O.S. Londres. Sir J. Barbirolli. EMI Acorde.

BRAHMS: Concierto para piano núm. 1. C. Arrau. O. Philharmonia. C.M. Giulini. EMI Acorde.

BEETHOVEN: Concierto para violín. I. Perlman. O. Philharmonia. C.M. Giulini. EMI.

LALO: Sinfonía Española. BERLIOZ: Ensueño y Capricho. I. Perlman. O. de París. D. Barenboim. D.G.

C.P.E. BACH: 2 Conciertos para flauta. Stephen Preston. English Concert. T. Pinnock. Archiv.

BARTOK: Conciertos para piano núms. 2 y 3. V. Ashkenazy. O.F. Londres. Sir G. Solti. Decca.

A. MARCELLO: los 6 Conciertos «La Cetra». H. Holliger. Camerata de Berna. Archiv.

BOCCHERINI: Conciertos para violoncelo. A. Bijlsma. Concerto Amsterdam. J. Schroeder. Telefunken.

GRIEG, SCHUMANN: Conciertos para piano. K. Zimerman. O.F. Berlín. H. von Karajan. D.G.

MUSICA DE CAMARA

Premio:

BRAHMS: los 2 Cuartetos de cuerda Op. 51. Cuarteto La Salle Deutsche

Grammophon 25 31 255 (comentado en el núm. 522). (53 puntos).

Otros discos votados, por orden de puntuación:

BACH: Música de cámara, vol. I. N. Harnoncourt, etc. Telefunken.

ZELENKA: las 6 Sonatas en trío. H. Holliger, M. Bourgue, Ch. Jaccottet, etc. Archiv.

DVORAK: Cuarteto de cuerda núm. 12 «Americano». **SMETANA: Cuarteto núm. 1 «De mi Vida».** Cuarteto Amadeus. D.G.

BRAHMS: Quinteto para clarinete. BAERMANN: Adagio. J. Bryner. Cuarteto Allegri. Decca-Argo.

HAYDN: los Cuartetos Op. 51 a 103. Cuarteto Amadeus. D.G.

«Música de cámara alemana anterior a Bach». Música Antigua Colonia. Archiv.

MOZART: los 6 Cuartetos dedicados a Haydn. Cuarteto Melos. D.G.

BOCCHERINI: los 6 Quintetos para guitarra. P. Romero. Sol. Ac. St. Martin. Philips.

BACH: Música de cámara, vol II. N. Harnoncourt, etc. Telefunken.

BRAHMS: los 3 Cuartetos de cuerda. Cuarteto Alban Berg. Telefunken.

SCHUMANN: Quinteto para piano y cuerda. MAHLER: Quartettsatz. Quinteto Italiano. Columbia.

JANACEK: Música de cámara. Cuarteto Gabrieli, etc. Decca.

MUSICA INSTRUMENTAL

Premio:

LISZT: Ultimas obras para piano. A. Brendel. Philips 95 00 775 (comentado en el núm. 524). (59 puntos).

Otros discos votados, por orden de puntuación:

HAYDN: la obra pianística. R. Buchbinder. Telefunken.

MOZART: Música para 2 pianistas. Ch. Eschenbach, J. Frantz. D.G.

DVORAK: las 16 Danzas Eslavas; Los Kontarsky. D.G.

SCHUBERT: Impromptus Op. 90. Sonata para piano núm. 13. C. Arrau. Philips.

CHOPIN: los 21 Nocturnos. D. Barenboim. D.G.

SCARLATTI, SOLER: Sonatas. A. de Larrocha. Decca.

DEBUSSY: los 24 Preludios. C. Arrau. Philips.

«Música cortesana para teclado del barroco español». A. Baciero. Hispavox.

MUSICA VOCAL Y CORAL

Premio:

ZEMLINSKY: Sinfonía Lírica. J. Varady, D. Fischer-Dieskau. Orquesta Filarmónica de Berlín. L. Maazel. Deutsche Grammophon 25 32 021. Digital (no comentado aún). (63 puntos).

Otros discos votados, por orden de puntuación:

PURCELL: Obras corales. Coro de la Catedral Iglesia de Cristo, Oxford. English Concert. S. Preston. Archiv.

BACH: Cantatas (serie completa). Solistas. Coros. Leonhardt Consort. G. Leonhardt. Concentus Musicus. N. Harnoncourt. Telefunken.

BACH: Misa en Si menor. Solistas. Coro. Concentus Musicus. N. Harnoncourt. Telefunken.

BACH: Pasión según San Mateo. Solistas. Coros. Concentus Musicus. N. Harnoncourt. Telefunken.

BERLIOZ: Requiem. P. Domingo. Coro y O. de París. D. Barenboim. D.G.

HAENDEL: El Mesías. J. Nelson, E. Kirkby, C. Watkinson, P. Elliot, D. Thomas. Coro. Ac. of Ancient Music. Ch. Hogwood. Decca Oiseau Lyre.

BERLIOZ: Cleopatra. Herminia. J. Baker. O.S. Londres. Sir C. Davis. Philips.

SCHÖNBERG. Erwartung. Lieder Op. 8. A. Silja. O.F. Viena. Ch. von Dohnanyi. Decca.

DEBUSSY: La Doncella elegida. 3 Baladas de Villon, etc. B. Hendricks. D. Fischer-Dieskau. Coro y O. de París. D. Barenboim. D.G.

VERDI: Requiem. M. Caballé, B. Berini, P. Domingo, P. Plishka. Coral Amor Artis. O.F. Nueva York. Z. Mehta. CBS. «Gala Operística». P. Domingo. O.F. Los Angeles. C.M. Giulini. D.G.

CARRASQUEDO: Misa en mi bemol. 3 Motetes. J. Benet. Coral de Santander. Purcell Players. L. Kurzeknabe. Etnos.

BERG: Der Wein, etc. J. Norman. O.F. Nueva York. P. Boulez. CBS.

MOZART: las Arias de concierto para soprano. K. Te Kanawa, E. Gruberova, T. Berganza, E. Höbarth, K. Laki. O.C. Viena. G. Fischer. Decca.

LIEDER

Premio:

LISZT: Lieder. D. Fischer-Dieskau, D. Barenboim. Deutsche Grammophon 27 40 254, 4 discos (comentado en el núm. 522) (88 puntos).

Otros discos votados, por orden de puntuación:

TCHAIKOVSKY: 12 Romanzas. E. Obraztsova, V. Chachava. Columbia.

BACH: Lieder del Libro de Schemelli. P. Schreier, K. Richter. Archiv.

RAVEL: Sheherezade. Canciones de Madagascar. F. von Stade. O.S. Boston. S. Ozawa. CBS.

BRAHMS: 12 Lieder. J. Norman, G. Parsons, U. von Wrochem. Philips.

OPERA

Premio:

WAGNER: Parsifal. P. Hofmann, D. Vejzovic, J. van Dam, K. Moll, S. Nimsger. Coro de la Opera y Orquesta Filarmónica de Berlín. H. von Karajan. Deutsche Grammophon 27 41 002, 5

discos. Digital (comentado en el núm. 518). (77 votos).

Otros discos votados, por orden de puntuación:

PONCHIELLI: La Gioconda. M. Caballé, L. Pavarotti, Sh. Milnes, A. Baltsa, N. Ghiaurov. Coro y O. Nac. Fil. B. Bartoletti. Decca.

MOZART: Idomeneo. W. Hollveg, R. Yakar, F. Palmer, T. Schmidt, K. Equiluz, R. Tear. Coro de la Opera y O. Mozart, Zurich. N. Harnoncourt. Telefunken.

JANAČEK: Desde la Casa de los Muertos. Zahradnicek, Zidek, Zitek. Coro de la Opera estatal y O.F. Viena. Sir Ch. Mackerras. Decca.

JANAČEK: Kata Kabanoca. E. Södersström, P. Dvorsky, N. Kniplova. O.F. Viena. Sir Ch. Mackerras. Decca.

PURCELL: Dido y Eneas. T. Troyanos, Sh. Armstrong, B. McDaniel. Coro Monteverdi y O.C. NDR, Hamburgo. Sir Ch. Mackerras. Archiv-Privilege.

BERG: Lulú (versión completa por F. CERHA). T. Stratas, Y. Minton, H. Schwarz, F. Mazura, F. Riegel, O. Op. París. P. Boulez. D.G.

BERLIOZ: Beatriz y Benedicto. Y. Minton, P. Domingo, I. Cotrubas, D. Fischer-Dieskau, R. Soyer, J. Macurdy. Coro y O. de París. D. Barenboim. D.G.

FAURE: Penélope. J. Norman, A. Vanzo, J. van Dam, Ph. Huttenlocher. Conj. Vocal J. Laforge. O.F. Montecarlo. Ch. Dutoit. Hispavox.

ROSSINI: Moisés en Egipto. R. Raimondi, J. Anderson, S. Nimsger. Coro Ambrosian. O. Philharmonia. C. Scimone. Philips.

RAMEAU: Nais. L. Russel, J. Smith, A. Mackay. Coro y O. Fest. Barroco Inglaterra. N. McGegan. Hispavox.

ROSSINI: El Turco en Italia. S. Ramey, M. Caballé, L. Nucci, E. Dara, E. Palacio. Coro Ambrosian. O. Nac. Fil. R. Chailly. CBS.

ROSSINI: Guillermo Tell. Sh. Milnes, L. Pavarotti, M. Freni, N. Ghiaurov. Coro Ambrosian. O. Nac. Fil. R. Chailly. Decca.

GRABACION HISTORICA

Premio:

«Orquesta Filarmónica de Berlín: Grabaciones de los primeros años». A. Nikisch, L. Blech, B. Walter, H. Knappertsbusch, E. Kleiber, O. Fried, H. Pfitzner, R. Strauss. Deutsche Grammophon 27 40 259, 5 discos (comentado en el núm. 528). (72 puntos).

Otros discos votados, por orden de puntuación:

«100 años de Bayreuth». Acanta.

SCHUBERT, WOLF: Lieder. P. Pears, B. Britten. Dial-Golden Eye.

«Dennis Brain: sus últimas grabaciones». Dial-Golden Eye.

WOLF: El Corregidor. Fuchs, Erb, Teschemacher, Herrmann, Bohme, Frick, hann. C. y O. Est. Dresde. K. Elmen-dorff. Acanta.

NOVEDAD SIGNIFICATIVA

Premio:

JANAČEK: Desde la Casa de los Muertos. Zahradnicek, Zidek, Zitek. Coro de la Opera Estatal y Orquesta Filarmónica de Viena. Sir Ch. Mackerras. Decca 67 99 150, 2 discos. Digital (comentado en el núm. 521). (47 puntos).

Otros discos votados, por orden de puntuación:

JANAČEK: Obra completa para cámara y para piano. Cuarteto Gabrieli, P. Crossley, etc. Decca.

MUSSORGSKY: Salammbó. Solistas. Coro y O. RAI Milán. Z. Peskó. CBS.

GRIEG: Sinfonía. O.S. Bergen. K. Andersen. Decca.

ZEMLINSKY: Sinfonía Lírica. J. Varady, D. Fischer-Dieskau, O.F. Berlín. L. Maazel. D.G.

FAURE: Penélope. J. Norman, A. Vanzo, J. van Dam, Ph. Huttenlocher. Conj. Vocal J. Laforge. O.F. Montecarlo. Ch. Dutoit. Hispavox.

BERG: Lulú (versión completada por F. CERHA). T. Stratas, Y. Minton, H. Schwarz, F. Mazura, K. Riegel. O. Op. París. P. Boulez. D.G.

«Música de cámara alemana anterior a Bach». Música Antigua Colonia. Archiv.

LISZT: Lieder. D. Fischer-Dieskau, D. Barenboim. D.G.

ORDOÑEZ: 3 Sinfonías. Nova Schola Pratensis. A. Blázquez. Etnos.

JANAČEK: Kata Kabanova. E. Södersström, P. Dvorsky, N. Kniplova. O.F. Viena. Sir Ch. Mackerras. Decca.

ZELENKA: las 6 Sonatas en trío. H. Holliger, M. Bourgue, Ch. Jaccottet, etc. Archiv.

ROSSINI: Moisés en Egipto. R. Raimondi, J. Anderson, S. Nimsger. Coro Ambrosian. O. Philharmonia. C. Scimone. Philips.

DVORAK: Suite Checa. Valses de Praga. O.S. Detroit. A. Dorati. Decca.

PRODUCCION ESPAÑOLA

Premio:

«Música organística española del siglo XVI». A. Baciero. Hispavox S 96036, 2 discos (comentado en el núm. 524). (32 puntos).

Otros discos votados, por orden de puntuación:

«Música en el Camino de Santiago». Grupo de Cámara Universitario de Compostela. C. Villanueva. Rueda.

«Música cortesana para teclado del barroco español». A. Baciero. Hispavox.

MUDARRA: Obra completa. R. Meister, J. Fresno. Hispavox.

BACH: Obras para piano. C. Bruno. RCA.
CARRASQUEDO. Misa en Mi bemol. 3 Motetes. J. Benet. Coral de Santan-

der Purcell Players. L. Kurzecknabe. Etnos.

NEBRA: las 6 Sonatas para piano. J. Colom. Etnos.

TURINA: Tríos. Trío de Madrid. Ensayo.

CALIDAD TECNICA

Premio:

NIELSEN: Sinfonía núm. 4 «Inextinguible». Orquesta Filarmónica de Berlín. H. von Karajan. Deutsche Grammophon 25 32 029. Digital (comentado en el núm. 529) (50 puntos).

Otros discos votados, por orden de puntuación:

CHOPIN: los 21 Nocturnos. D. Barenboim. D.G. Digital.

WAGNER: Parsifal. P. Hofmann, D. Vejzonic, J. van Dam, K. Moll, S. Nimsger. Coro de la opera y O.F. Berlín. H. von Karajan. D.G. Digital.

BACH: los Conciertos para 1 y varios cémbalos. T. Pinnock, K. Gilbert. English Concert. T. Pinnock. Archiv. Stereo y Digital.

MAHLER: Sinfonía núm. 2 «Resurrección». Coro y O.S. Chicago. Sir G. Solti. Decca. Digital.

A. SCARLATTI: las 12 Sinfonías de concerto grosso. I Musici. Philips. Digital.

R. STRAUSS: Sinfonía Alpina. O.F. Berlín. H. von Karajan. D.G. Digital.

SCHUBERT: Sinfonía núm. 5. SCHUMANN: Sinfonía núm. 4. O.F. Viena. K. Bohm. D.G.

MAHLER: Sinfonía núm. 1. O.S. Chicago. C. Abbado. D.G.

BRUCKNER: Sinfonía núm. 8. Te Deum. J. Norman, Y. Minton, D. Rendall, S. Ramey. Coro y O.S. Chicago. D. Barenboim. D.G. Digital.

MOZART: los 6 Cuartetos dedicados a Haydn. Cuarteto Melos. D.G.

ARTISTAS DEL AÑO

Premio:

DANIEL BARENBOIM (66 puntos).

Otros intérpretes votados, por orden de puntuación:

Nikolaus Harnoncourt.

Claudio Abbado.

Herbert von Karajan.

Plácido Domingo.

Camerata de Berna.

Jessye Norman.

Christopher Hogwood.

Trevor Pinnock.

Cuarteto Alban Berg.

PREMIOS DE LA DIRECCION DE RITMO

«Igor Stravinsky: Legado». CBS NO-GM 31, 31 discos (no comentado).

BACH: Cantatas (serie completa). Solistas. Coros. Leonhardt Consort. G. Leonhardt. Concentus. Musicus. N. Harnoncourt. Telefunken.

Ferysa, colección Harmonia-Mundi

Crítica discográfica

BACH: El clave bien temperado. Gustav Leonardt, clave. Harmonia Mundi, HM 20309/13, cinco discos.

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

Nos hallamos, sin duda, ante el más importante álbum de toda la colección que nos presenta Harmonia Mundi. Por la obra que contiene y, sobre todo, por la magistral lección interpretativa que imparte Gustav Leonardt, considerado por muchos el mejor clavecinista vivo, título que, desde luego, no le puedo negar, y menos aún tras la emocionante escucha de este álbum.

Encontramos en nuestro mercado versiones muy importantes de estas inmortales páginas bachianas: la histórica de Wanda Landowska, la rigurosamente analítica de Helmut Walcha, que nos trasmite un Bach cargado de sabiduría; la lectura muy atinada de Zuzana Ruzickova; y la genial visión pianística de Sviatoslav Richter.

Sin embargo, en mi opinión, ninguna de ellas alcanza la belleza y perfección formales de la de Leonardt. Se trata de una versión auténticamente resplandeciente, fascinante hasta límites insospechados, que nos gana desde el primer momento, no sólo por la riqueza de su pulsación, por la elegancia del fraseo, por la perfecta utilización de los registros, sino también por la seducción sonora de los instrumentos utilizados. Para los 24 primeros **Preludios y Fugas**, Leonardt se decide por un clavecín David Rubio, construido en Oxford en 1972, copia de un Pascal Taskin. La segunda parte de la obra se realiza en un clavecín Martin Skowronek, hecho en Bremen en 1962, que es copia de un clavecín J.D. Dulcken, Anvers 1745. Estos 48 **Preludios y Fugas** alcanzan en las manos de Leonardt una nueva vida y una puesta al día realmente extraordinaria.

Como muy acertadamente señalan en el trabajo que acompaña al disco W. Arlt y H.J. Theill: «*En la actualidad, estamos convencidos de que las obras instrumentales de la época barroca estaban definidas tanto por la emoción como por la retórica: precisamente ahí radica el esfuerzo de Gustav Leonardt, que reposa sobre una nueva confrontación y estudio de los manuscritos, ateniéndose a una forma de lectura heredada de Altnikol —y que se ha denominado interpretación viviente—. Estamos lejos de las ideas de la llamada interpretación objetiva, aunque largamente utilizada en nuestros días, y nos encontramos de lleno con la del juego dinámico, variado, que hace justicia a cada pieza, respetando la exigencia barroca de un juego, a la vez retóricamente sentido y emocionalmente verosímil.*»

La grabación y el prensado son impecables, y el sonido de los clavos nos llega nítido y natural. La atmósfera es exquisita. El folleto que acompaña a los discos, si bien en francés, es de lectura

obligada. Se trata de una gran empresa, de una ambiciosa producción, que debe conducir a la adquisición obligada de este álbum. Un ejemplar soberano en todos los aspectos.—G.O.L.L.O.

BACH: Integral de la obra de órgano. Lionel Rogg en el órgano histórico de Arlesheim. Harmonia Mundi, HM 521, 522, 523. Tres álbumes de seis discos cada uno.

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

Hasta la fecha, disponíamos en nuestro país de dos integrales completas de la monumental obra para órgano del Cantor de Santo Tomás: la primera de ellas, a cargo de Marie Claire Alain, grabada entre los años 1959 a 1966, en cuatro álbumes de seis discos cada uno, presentada en España por Hispavox; y la segunda, grabada por Helmut Walcha en los años 1956 y 1971, y recogida en dos álbumes de ocho y siete discos, respectivamente, del sello Archiv. Marie Claire Alain realiza una lectura plena de transparencia y luminosidad, pero quizás su defecto sea el de someterse a una excesiva disciplina, a un rigor metódico que coarta las alas de la libertad que todo intérprete debe poseer. Más interioridad y autenticidad encontramos en las versiones de Walcha, que ya en los años 50 comenzó a grabar este inmenso legado musical.

Lionel Rogg se ha enfrentado a estas páginas de una forma integral, al menos en tres ocasiones. La que nos presenta Harmonia Mundi se ha realizado en su totalidad en el órgano Silbermann, de Arlesheim, que, sin duda, matiza con su especial sonoridad esta versión. Alcanzar la perfección en esta obra descomunal y variada creo que es prácticamente imposible para cualquier intérprete. Lo hemos constatado con Alain y con Walcha, y la misma impresión nos da esta integral. De todas maneras, pienso que estas lecturas son de un gran valor estilístico, y que, sin llegar a las genialidades que en ocasiones se aprecian, sobre todo en Walcha, los altibajos son menos destacados en manos de Rogg. Creo no errar al señalar que estamos ante la versión más homogénea de todas las que he podido escuchar. La presentación de los álbumes es muy acertada, y el sonido y el prensado, de una limpieza inmaculada. Se trata de una muy buena ocasión para adquirir esta magna colección, en una interpre-

tación de absoluta solvencia. Destaquemos que también se encuentran a la venta todos y cada uno de los discos por separado, lo que entiendo facilitará su adquisición.—G.O.L.L.O.

BACH: Las seis Suites para violoncelo solo. Nikolaus Harnoncourt. Harmonia Mundi, HM 381-83, 3 discos.

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

Uno de los álbumes más esperados por los aficionados a la música barroca, y especialmente por los admiradores de Bach, era el que contiene las **Suites para violoncelo solo**, en la interpretación de Nikolaus Harnoncourt. Las nuevas rutas abiertas por este intérprete con su Concentus Musicus de Viena, con la utilización de instrumentos originales, la fascinante dimensión de sus lecturas de Vivaldi, Bach, Haendel, no podían por menos de desear la llegada a nuestro mercado discográfico de su visión de las geniales **Suites** bachianas para violoncelo.

Por otro lado, resultaba apasionante la posibilidad de comparar lo que hacía Harnoncourt frente a dos competidores de la categoría de Pau Casals (EMI, 147-00.892/4, grabado entre 1936-37) y de Pierre Fournier (Archiv, grabación de 1961).

Digamos desde el primer momento que N. Harnoncourt se acerca a Bach con un enfoque rigurosamente barroco. Utiliza un violoncelo Andrea Castagneri, construido en París en el año 1744, de una fina y elegante sonoridad. Desde un punto de vista técnico, utiliza un vibrato muy simple y, por supuesto, adopta el ataque de arco de la época barroca. Con ello, pretende eludir toda variación dinámica mediante un sostenimiento del sonido, y así, el secreto de la interpretación reside en la flexibilidad y el equilibrio entre las cuerdas del instrumento. Toda esta estudiada técnica nos conduce a una lectura de una sensibilidad y simplicidad maravillosas, por lo que, liberado el texto musical de cualquier tipo de traba, oímos por vez primera estas **Suites** en la forma más cercana a como Bach las concibió. Quizás, no lo dudo, haya quien prefiera el clasicismo más vivo de Pierre Fournier o los vibrantes y emotivos contrastes de nuestro Casals, pero este Bach auténtico, austero que nos brinda Harnoncourt es una experiencia inolvidable a la par que emocionante.

La presentación del álbum es muy adecuada. Si bien no contiene ningún comentario, en el interior se incluye la edición facsímil del manuscrito de estas **Suites** realizado por Ana Magdalena Bach. La grabación es técnicamente perfecta. En conclusión, un acierto pleno, una esperanza no frustrada. De adquisición obligatoria.—G.O.L.L.O.



BACH: Suites para violoncelo solo, núms. 1 y 3. Lluís Claret, violoncelo. RCA RL-35393.

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

Idéntico programa que el de este disco fue el ofrecido por Claret como primera parte de un concierto que tuvo lugar hace pocos meses en el Teatro Español y que yo mismo comenté para RITMO (número 527). La opinión que me ha producido su audición es idéntica a la que expresaba en el referido comentario, al que me remito. Se trata de versiones sobrias, serenas y profundamente intimistas. Mis mayores reparos se siguen centrando en el sonido del instrumento (algo apagado, como ya se dijo), pero quede constancia del notable nivel interpretativo, que quizás fuese algo más alto en el recital.

Aun tratándose, pues, de una versión recomendable (a cargo del, sin duda, mejor violoncellista español actual), mis preferencias —y en eso coincido con García Márquez— se inclinan hacia la modélica versión de Maurice Gendron (Philips, tres discos) que, además de recoger las seis **Suites**, suena mucho mejor.—L.C.G.

J.S. BACH: Preludio y Fuga en Mi bemol mayor. Toccata y Fuga en Fa mayor. Fantasía y Fuga en Sol menor. Eugenia Lisitsyna, órgano. Zafiro ZL-388.

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

Bajo el sello Zafiro y procedente de la compañía soviética Melodia, aparece este bellísimo recital de órgano dedicado íntegramente a composiciones de J.S. Bach, sin duda, la cima, como en tantas otras ocasiones, de la producción destinada al *rey de los instrumentos* en toda la historia de la música.

Hay que agradecer, en lo que al programa del disco se refiere, la ausencia de obras de presencia inevitable en grabaciones semejantes (la célebre **Toccata y Fuga en Re menor**, por ejemplo) para dedicarse a otras quizás de mayor belleza, como el **Preludio y Fuga en Mi bemol mayor**, que constituye el pórtico y la conclusión de la **Misa para órgano**, colección de **Preludios Corales**, que integra la tercera parte del **Clavierübung**. Impresiona asimismo la **Fantasía y Fuga en Sol menor**, fuga que podría situarse entre las más perfectas del maestro, junto con la que corresponde a la **Toccata en Fa mayor**, también contenidas en este disco.

La interpretación de la organista rusa Eugenia Lisitsyna es verdaderamente soberbia, con la colaboración de un magnífico instrumento que, desgraciadamente, no se cita para nada en la carpeta del disco. Creemos que la labor de la Lisitsyna es equiparable a la de otros colegas de mucha mayor fama.

La grabación es perfecta, pudiéndose percibir en todo momento y con gran realismo el sonido del órgano.

Pese a lo poco prometedor de la portada, pienso que es un disco a tener en cuenta.—P.C.C.

BACH: Magnificat en Re mayor, BWV 243. (Con las 4 Interpolaciones de Navidad, de la primera versión). Arleen Augér, Ann Murray, Hellen Watts, Adalber Kraus, Philippe Huttenlocher, Wolfgang Schöne. Gächinger Kantorei, Stuttgart. Bach Collegium, Stuttgart. Director, Helmut Rilling. CBS, 76884.

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

El **Magnificat** se cuenta, junto a la **Misa en Si menor**, entre las más relevantes obras latinas de Bach. La obra, desprovista de recitativos y de «da capo» en las arias —presentes en las cantatas— presenta una gran riqueza en su concisión y una sugestiva variedad. La obra, de carácter cíclico, retoma en el «Sicut erat in principio» del final, el tema del «Magnificat» inicial. Entre ambos, alternan arias y partes corales entre las que destaca el coro fugado «Fecit potentiam» en el punto central de la obra. Mientras las arias tienen un acompañamiento reducido y transparente, o de una gran pureza (primer aria de la soprano), las partes corales son densas, con coro y cinco voces (Bach disponía para la obra de dos coros). Recuerdo, someramente, esta arquitectura externa de la obra, para tratar de encuadrar la versión de H. Rilling. Su versión —la única hasta el momento que añade las 4 **Interpolaciones Navideñas** de la primera versión de la obra que, en total, duran escasamente 7 minutos— se alinea con la bien conocida de Richter. Dicho sea de paso, después de escuchar las versiones de Harnoncourt —particularmente de las cantatas— la versión de Richter parece interponer demasiado *incienso* entre la obra y el oyente. Y no lo digo peyorativamente. Periódicamente conviene volver al Bach de Richter, aunque sea por pura entropía musical. La versión de Rilling, se aproxima, como digo, a la de Richter, pero éste acentúa mucho más las tres partes corales («Magnificat», «Fecit Potentiam» y «Gloria» final), a las que otorga gravedad y concentración. Recapitula magníficamente el primer movimiento de la obra y la obra resulta más coherente y meditativa. No así la versión de Rilling, peor resuelta en la exposición coral y orquestal, y articulada, sobre todo, en una mayor variedad de «tempi» (o uso más extremo de los mismos) y en la acentuación de los ritmos cambiantes de la obra. La versión de Rilling destaca, también, en el tratamiento de las partes solistas. Algunas de ellas aparecen más interesantes y con mayor inmediatez que en Richter. Resulta deliciosa el aria «Quia respexit humilitatem», acompañada por el oboe de amor y cantada por Arleen Augér.

El cuadro de solistas resulta homogéneo y su nivel no desmerece del de la versión de Richter. En conjunto, la presente versión no iguala a la de Richter ni ofrece una clara alternativa. Esta última ofrece, además, en el mismo disco la gran **Cantata BWV 78 (Jesu, der du**

meine Seele). La versión de Münchinger (Decca) se acompaña de la **Cantata núm. 10**. Más interesantes resultan las alternativas de Barenboim, que ofrece además el **Te Deum** de Bruckner (EMI) y la de Karajan, junto a una extraordinaria **Sinfonía de los Salmos**, de Stravinsky (DG). En suma, la versión que comento es correcta, la toma de sonido excelente, y algunos momentos resultan brillantes, pero no supera ni ofrece alternativa a la de Richter.—B.C.

BEETHOVEN: Sonata núm. 32 en Do menor, Op. 111. SCHUMANN: Estudios Sinfónicos, Op. 13. Toccata Op. 7. Ivo Pogorelich, piano. Deutsche Grammophon 25 32 036. Digital.

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

A la hora de hacer una crítica de la interpretación de esta **Sonata núm. 32** de Beethoven es inevitable establecer una comparación entre esta versión y las de Barenboim y Pollini, versiones cumbres a mi juicio. Y cabe plantear esta comparación no para hacer desmerecer de antemano la versión de Pogorelich sino precisamente porque se acerca a aquéllos, aunque a este respecto podría decirse que la diferencia equivaldría a la que existe entre el talento y el genio. Entendiendo, por supuesto, que el genio corresponde aquí a Barenboim y Pollini, ya que no se da en Pogorelich ni la majestuosa serenidad del clasicismo de Barenboim, ni la crispación electrizante del romanticismo de Pollini. Sin embargo, tiene Pogorelich en su poder los medios para alcanzar estas cualidades, pues posee una técnica de amplias posibilidades con una brillante pulsación en todos los registros y una gran sensibilidad, que no llega —a pesar de todo— a alcanzar la plena madurez para interpretar esta **Sonata**. Falta de madurez que se manifiesta en la carencia de tensión que en algunos momentos precisa la interpretación de esta obra, y que se debería traducir en una clara superposición de los temas, que queda algo desequilibrada al no acentuar con igual fuerza las dos manos en el momento que los temas se acometen entre sí; y por otro lado, en la debilidad de los contrastes, pues si tienen suficiente energía los fortísimos, los pianísimos, lejos de expresar la tensión de la emoción contenida, producen el efecto de languidez.

Todo lo anterior, no obstante, no impide a Pogorelich llevar a cabo una interpretación auténticamente schumanniana de los **Estudios Sinfónicos**, del autor de **Carnaval** a la altura de los mejores, con todo el apasionamiento, entusiasmo y ternura que ello requiere, técnicamente impecable, con una pulsación rotunda de los fortísimos y nunca falta de musicalidad.

Menos satisfactoria es su visión de la **Toccata Op. 7**: ejercicio virtuosístico realizado con gran brillantez, pero falto de acentuación y por tanto borroso y desvaído en los temas que se ciernen sobre el tejido de semicorcheas y que

son los que confieren expresión a la obra.

En resumen: magníficos los **Estudios Sinfónicos** y apreciablemente menos el resto. Grabación realizada en sistema digital con una calidad de sonido extraordinaria.—**J.L.B.M.**

O BEETHOVEN: los cinco Conciertos para piano. Wladimir Ashkenazy, piano. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir Georg Solti. Decca, 9-81002, 4 discos. Oferta.

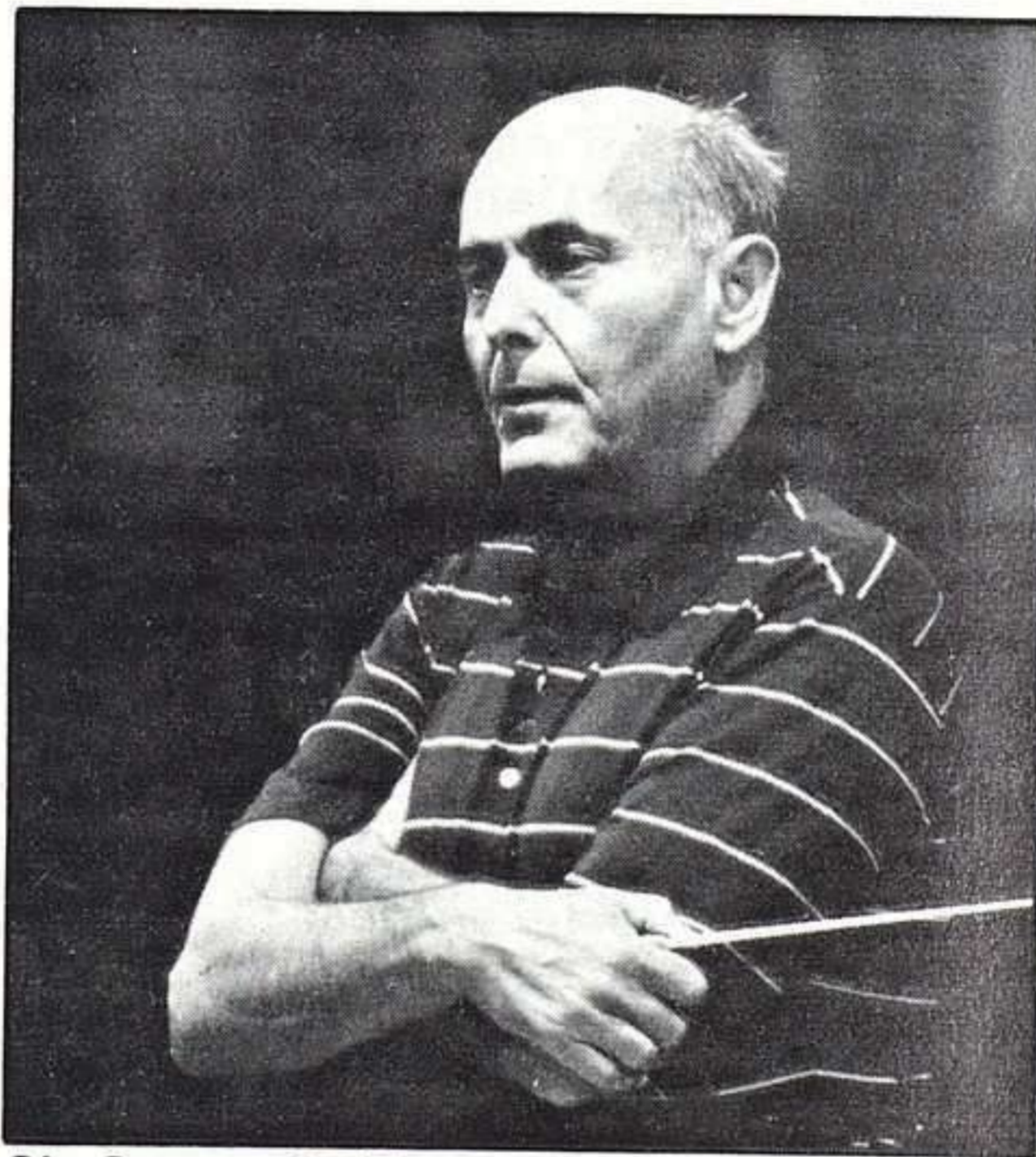
Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

El ciclo de los **Cinco Conciertos para piano y orquesta** de Beethoven fue escrito entre los años 1797 y 1809, período dentro del que, como es sabido, se produce un cambio de estilo apreciable en su música. Este cambio es gradual pero es evidente que entre los dos —o quizás tres— primeros **Conciertos** y el resto hay diferencias sustanciales de composición, tanto en el fondo como en la forma. No sigo esto ahora a colación porque pretenda hacer un estudio de las obras sino, lisa y llanamente, para comenzar a poner en su sitio los valores y posibles defectos de las versiones que de los mismos realizan Ashkenazy y Solti. Porque ¿acaso éstos tienen presente para su interpretación lo dicho más arriba o, por el contrario, sus criterios están encuadrados en una línea conceptual más constante? A mí me parece que ocurre lo segundo, y ello sin prejuicio de que los resultados sean más o menos censurables. Lo que sucede es que la unidad se puede conseguir de forma natural —lógica— o, como creo que pasa en este caso, de manera forzada. No me gusta nada, me parece inapropiado, fuera de lugar, el entorno sonoro creado por Solti en los dos primeros **Conciertos**, y especialmente en el **Segundo**, donde el atropello continuo de la orquesta no puede ser contrarrestado por Ashkenazy —a pesar de sus buenas intenciones— que intenta *disimularlo* con un fraseo cuidado y comedido. No puede, de todas formas, sentirse cómodo —aunque no escatime esfuerzos para ello— pues la falta de fluidez y transparencia orquestales no le permiten *cantar* con la deseada amplitud.

En el **Primero**, sucede algo similar —véase la intervención de los timbales, brusca y desabrida, inmediatamente antes de la cadencia pianística del tercer movimiento—, aunque, quizás, la atmósfera general no sea tan crispada como en el anterior. La versión del **Tercero** me parece excelente, mas no extraordinaria, no lo suficientemente noble. Su inmediatez, producto de un virtuosismo endiablado, tanto por parte de la orquesta como del solista, va en detrimento de la reflexividad y del suave equilibrio de planos sonoros que, a mi juicio, son esenciales en esta obra. No obstante, hay que reconocer que algunos momentos —buena parte del movimiento lento, por ejemplo— son de una honda belleza. En el **Cuarto Concierto**, Ashkenazy y Solti sí dan la altura que cabe esperar en

los artistas de su talla. Se trata de una versión rebelde, pero madura; titánica, pero fluida; nerviosa, pero con poso. Sin duda, constituye el punto más alto del ciclo. La línea interpretativa general del **Emperador** no difiere de la del resto del ciclo. Es una gran versión aunque, para mí, no alcanza la redondez del **Cuarto**. Es clara, vivaz e incisiva, pero, a mi entender, le falta grandiosidad sonora. Ashkenazy está técnicamente perfecto, pero en el terreno expresivo no alcanza el matiz necesario para desarrollar el enorme complejo de ideas que entraña esta obra. La dirección de orquesta es enérgica y apolínea más que trascendente; explosiva más que gigantesca. En definitiva, una versión espléndida a la que, para ser extraordinaria, le faltaría ese último *paso de rosca* que constituye la disección total de la música para encontrar el *último* contenido. La grabación está a buen nivel, pero algunos finales de cara distorsionan ligeramente. La presentación y comentarios del libreto son excelentes (los artículos están traducidos al castellano, cosa que últimamente sucede pocas veces).

En resumen: como ciclo, no me parece éste especialmente recomendable. La primerísima alternativa al respecto sigue siendo la de Barenboim/Klemperer, por desgracia, no disponible en nuestro mercado discográfico.—**P.G.M.**



Sir Georg Solti.

O BOCCHERINI: Los quintetos para guitarra y cuerda. Pepe Romero, guitarra. Conjunto de Cámara de la Academy of St. Martin-in-the-fields. Philips, 6768 268, 3 discos. Oferta.

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

El redescubrimiento de la obra de Luigi Boccherini se viene produciendo de unos pocos años a esta parte. El importante catálogo temático de Yves Gérard data de 1969, mientras que la reedición de los quintetos para guitarra es de 1973.

La moderna valoración del músico de Lucca no duda en otorgarle un lugar destacado entre los autores de las pos-

trimerías del siglo XVIII. La manera en que Boccherini supo sumar a su formación italiana los giros y ritmos de ciertas manifestaciones musicales españolas produce una original expresión de *clasicismo meridional*.

Los **Quintetos para guitarra**, ahora editados en disco, fueron arreglos ocasionales de cuartetos y quintetos de cuerda y de quintetos para piano. La introducción de la guitarra, tan esencialmente española, se debió al virtuosismo en este instrumento del destinatario de las obras, el marqués de Benavente.

La versión de Pepe Romero y el cuarteto de miembros de la Academy se enmarca en la más pura y tradicional línea clásica, de claros perfiles y perfecto equilibrio instrumental. Una interpretación de acento más histórico optaría por el empleo de instrumentos de época y la adopción de otra línea estilística para abordar el rococó. Ya han aparecido versiones de Boccherini de esta tendencia; así, **Conciertos de violoncelo** (Bylsma/Concerto Amsterdam) y los **Cuartetos, Op. 32** (Quartetto Esterhazy).

Esta versión es, en cualquier caso, magnífica y nos evidencia toda la valía de un gran músico. Una traducción casi *mozartiana*, de impronta totalmente apolínea. Los briosos movimientos iniciales, los meditativos lentos, los jugueteos desplegados en los minuetos y el virtuosismo en los finales, son las varias caras de una construcción unitaria, que atiende tanto a la solidez estructural como al refinamiento del estilo y a la máxima depuración sonora.

Lo *español* queda bien explicitado. Un ejemplo muy acusado es, naturalmente, el **Quinteto** que incluye el famoso **Fandango**. En este sentido, sin embargo, caben interpretaciones que resalten aún más esta presencia, sin por ello caer en exageraciones.

Pepe Romero tiene una gran actuación, plena de virtuosidad, con un sonido hermoso y especialmente limpio. La integración y el balance guitarra/cuarteto de cuerda están notablemente conseguidos. Es también resaltable la claridad con que se distinguen las diversas intervenciones instrumentales. A ello ayuda una soberbia grabación.

Un álbum sumamente interesante y hermoso con el que mejor valorar a Boccherini, un músico al que, en muchos sentidos, puede considerarse parte de la música española.—**E.M.M.**

CICONIA: Madrigales y Baladas. Clemencic Consort. Director, René Clemencic. Harmonia Mundi, HM. 10068.

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

Johannes Ciconia, músico originario de Lieja, canónigo de la Colegiata de San Juan Evangelista, es el primer representante de la escuela franco-flamenca. Su música, marcada con un sello de supranacionalidad, debido al entorno geográfico en que se desarrolló, tiene sus apoyaturas en una gran perfección formal, y en el misticismo y sensibilidad profunda de los Países Bajos, a lo que se unen la claridad de las proporciones, la

sensualidad sonora y la dulzura melódica, propia de tierras más al sur, formando con ello un todo especialmente armonioso.

Las obras contenidas en el disco son un fiel reflejo de cuanto se ha señalado. Por ejemplo: una pantera, que en definitiva es un madrigal italiano a tres voces, con elementos de construcción propios de la escuela francesa. Es un canto sobre el animal que figura en el emblema de la ciudad de Lucca. En el **Credo a tres voces**, que emana una calma espiritual increíble. O en la especial forma de concebir el **Motete** (O Padua, Regina Gloriosa, etc...).

Los serios problemas interpretativos que plantea este tipo de música han sido resueltos con la característica sabiduría y habilidad de que hacen gala René Clemencic y su grupo, en los aspectos tanto vocales como instrumentales. La calidad técnica de la grabación es soberbia.—**G.Q.L.L.O.**

COUPERIN: Integral de la obra para clave (Ordenes 1 a 27). Kenneth Gilbert, clavecín. Harmonia Mundi, HM 351/66. Cuatro álbumes de cuatro discos cada uno.

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

He aquí otro de los grandes aciertos del catálogo de Harmonia Mundi. Se trata de una novedad absoluta. Algunos discos sueltos de Leonhardt o de George Malcolm no habían logrado más que hacernos desear la aparición completa de esta colección de pequeñas obras maestras, que en su conjunto constituyen uno de los más bellos legados musicales de todos los tiempos. Las **233 Piezas para clavecín** que componen esta serie se integran en 27 órdenes, agrupadas por tonalidades en cuatro libros. Se trata de suites en las que la danza pura cede lentamente el lugar a los retratos, piezas de carácter, evocaciones de paisajes, de animales, de sentimientos, en las que, a veces, resulta difícil identificar sus títulos (**Les tic toc choc, Les petites cremières de Bagnolet, Les vieux galants ou les gris vetus, Les barricades mystérieuses, Les ombres errantes**), todas ellas piezas binarias, a tres voces, a menudo tratadas en forma de rondó (hay de este tipo unas setenta), y enriquecidas con una ornamentación que pone de relieve la encantadora melodía, célula primera de una caprichosa polifonía que huye de la simetría absoluta y que halla su perfección en la concisión, la sonrisa melancólica, la ironía, el nerviosismo del ritmo y la solidez de las líneas del contrapunto. Todo este conjunto de valores técnicos y artísticos sirven a Couperin para realizar un auténtico retrato psicológico de la sociedad que le circunda.

La interpretación corre a cargo de Kenneth Gilbert, clavecinista de una inteligencia indudable, y que realiza una lectura muy ajustada al texto, atento a las indicaciones del compositor y, quizás por ello, algo fría. Sin embargo, reúne las suficientes cualidades para que podamos disfrutar plenamente de la belleza de estas miniaturas musicales. Por

cierto, qué maravillosos sonidos extrae del clavecín Hubbarfd-Hemsch. La grabación y el prensado, magníficos. Recomendabilidad total. Para quien le parezca excesivo adquirir este conjunto de 16 discos, existe un álbum con una selección de los cuatro libros.—**G.Q.L.L.O.**

DVORAK: Las 16 Danzas Eslavas para piano a cuatro manos. Alfons y Aloys Kontarsky, piano. Deutsche Grammophon, 2531 349.

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

El repertorio de obras para piano a cuatro manos no es realmente exhaustivo. Fue éste un género muy de moda en el último tercio del siglo XIX, y por medio del cual muchas obras orquestales podían ser escuchadas en su reducción para cuatro manos en los hogares y salones de toda Europa. Con la llegada de la música grabada, el interés de los compositores por esta posibilidad interpretativa decayó notablemente. Sin embargo, algunos músicos aprovecharon los recursos técnicos y musicales que ofrecían —y ofrecen— 20 dedos para realizar obras tan interesantes y hermosas como estas **Danzas Eslavas** del bohemio Antonin Dvorak, reunidas, bajo los **Opus 46 y 72**, en un total de 16 pequeñas piezas (ninguna de ellas va más allá de los 6 minutos), versiones originales de estas **Danzas** que más tarde el propio Dvorak orquestaría y con las que alcanzaría renombre en toda Europa.

Los veteranos pianistas y músicos Alfons y Aloys Kontarsky resuelven cada una de estas evocadoras danzas con una sencillez arrebatadora en toda la línea melódica y rítmica dispuesta por el autor. Pero lo que realmente maravilla es oír cómo los hermanos Kontarsky interpretan los diferentes ritmos de «dumka», «skocna», «furiant», «odzemek», etc., imprimiendo un carácter virtuosista a lo popular que, a mi parecer, no hace sino añadir belleza e impacto a este tipo de repertorio. Su sonido se vuelve ácido o melancólico, y su gama de acentuación no tiene límites. Entre ellos no existen problemas de protagonismos y el importantísimo segundo plano es siempre respetado a lo largo de la grabación.

Un buen disco para desintoxicarse de romanticismos de segunda fila.—**J.D.P.**

ANDRES GAOS: Obra para piano: Aires gallegos, Op. 22; Rosa de abril; Nuevos aires gallegos; Preludio, Op. 16; Romanza. Joan Moll, piano. Etnos 02-C-XIV.

Intepretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Un paso importante en el conocimiento y divulgación de la obra del compositor gallego Andrés Gaos (1874-1959) es la edición de esta monografía de Etnos de la mano del mallorquín Joan Moll. Anteriores grabaciones con obras del músico coruñés, una en RCA de 1974 con



Joan Moll.

Andrés Gaos (hijo) al piano, y otra más reciente de la gran pianista Natalia Lamas interpretando a Gaos y a Groba (Ruada, 1980), pasaron prácticamente inadvertidas por las consabidas dificultades de promoción y distribución.

Un segundo ingrediente importante es el convencimiento de hallarnos ante un compositor de cierta categoría dentro del panorama musical español. De él hemos escuchado algunas obras orquestales, para violín y piano (en proyecto de grabación por el dúo Quintillán/Zumalave) y para piano solo. Su escritura nos traslada a ese fin de siglo posromántico con fuertes pinceladas *impresionistas* en muchos de sus trabajos, etiqueta que no descarta matizaciones más precisas en cada uno de ellos.

Una tercera consideración de tipo práctico es la necesidad de plantearse una edición completa de sus obras, edición que no resultaría muy costosa y que de una vez por todas pondría a Gaos al alcance de la mano de los que realmente van a dignificar y dar a conocer su obra, los propios pianistas. Hoy por hoy, los papeles de Gaos pasan por el embudo de los intermediarios (su propia familia, la Asociación «Andrés Gaos» o el sistema de la fotocopia que te envía el amigo de turno).

Se ha escogido para esta grabación al mallorquín Joan Moll, un buscador de tesoros cuyos méritos en el área del pianismo español del XIX son sobradamente conocidos. Acentúa, en una versión muy cálida e íntima en manos, «tempi» y pedal, aquellas pinceladas afrancesadas a las que hacíamos referencia más arriba; lectura destinada a un ambiente de pequeño salón, de reunión de amigos. La carpeta recoge los comentarios, precisos y ponderados, de Andrés Ruiz Tarazona, que nos habla del ambiente, la vida y la obra de Andrés Gaos.

Dándole la vuelta al tema de las promociones de los discos fuera de Galicia, esperamos que este registro llegue a las tiendas gallegas, que es donde verdaderamente puede adquirir todo su sentido: sentimental y comercialmente hablando.—**C.V.A.**

GARCIA DE CARRASQUEDO: Misa en Si bemol mayor. Tres Motetes: Quae est ista. Salve Regina. Laetatus sum. Purcell Players. J. Benet, tenor. Coral de Santander. Director, Lynne Kurzeknabe. Etnos 02-A-XV.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

De auténtica novedad se puede calificar el contenido de este disco que nos presenta la marca Etnos, que dedica gran parte de sus esfuerzos a dar a conocer autores y partituras de música española fuera del habitual repertorio. Grabaciones como las que contienen los **Cuartetos** de Canales o las **Sinfonías** de Ordóñez, son una buena prueba de ello. Creo que sólo parabienes merece esta labor.

Este L.P. contiene una **Misa** y tres **Motetes** del compositor santanderino Juan Antonio García de Carrasquedo, que en las enciclopedias y diccionarios al uso brilla por su ausencia. He consultado, asimismo, diversos ensayos sobre música española y tampoco he encontrado rastro. Sí, en cambio, de su presunto tío Francisco Javier Fajer, conocido como el «Spagnoletto», de quien sin duda debió recibir notable influencia.

En la contraportada del disco figuran algunas precisiones sobre los escasos datos biográficos que se poseen. El director de los Purcell Players, Lynne Kurzeknabe, ha estudiado a fondo la vida y obras de este compositor que desarrolló su actividad entre los años 1734 y 1812. Como la evidente carencia del conocimiento del público sobre esta parcela de nuestra historia musical, salvo honrosas excepciones (caso afortunado del P. Soler), es proverbial, sólo elogios podemos dedicar a esta publicación.

La música de García de Carrasquedo es sorprendentemente bella, de una calidad más que notable, al menor en las obras presentadas en este disco. La **Misa** es una pieza ligeramente *operizante*, con una línea melódica rica, y con algunos momentos de sensible intimidad. No me ha dado la sensación de hallarme ante música religiosa, en sentido estricto, sino ante la creación formal de una partitura, sin duda influenciada por los maestros italianos, pero que nos gana, si no por su originalidad, sí por su frescura y agilidad. Conocer esta página es recuperar, acaso, un eslabón, perdido, o al menos oculto, de nuestra historia musical.

Los tres **Motetes** que se recogen en la segunda cara del disco son también piezas coloristas, que entran de lleno en el estilo concertante o en el barroco tardío. En el **Motete Salve Regina** podemos apreciar ciertos matices de la herencia musical española, que lo alejan del concepto empleado en las anteriores piezas.

La interpretación instrumental de los Purcell Players está muy próxima al nuevo concepto que rige en esta materia: instrumentos originales o copias de los de la época y sonido acorde con estos criterios. No nos hallamos ante un grupo de excelente calidad, pero su ejecución puede calificarse de más que aceptable, y sobre todo idiomática. También el tenor y la Coral de Santander llenan su cometido con absoluta dignidad. El soni-

do es algo oscuro y el prensado, mejorable. En cualquier caso, un disco que merece la pena oír y poseer, no sólo por su indudable valor histórico, sino por las bellezas que encierra.—G.Q.LL.O.

GERSHWIN: Rapsodia en blue. Concierto para piano en Fa mayor. Katia y Marielle Labeque, dúo de pianos. Philips, 95 00 917.

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

Muchos han sido los músicos prematuramente desaparecidos a lo largo de la historia de la música. George Gershwin murió a los 38 años, luego de conocer el éxito como compositor de comedia musical, el music-hall y el campo sinfónico. Estas dos obras dan idea del talento del músico americano, que supo amalgamar su inspiración de músico de jazz con la escritura sinfónica. Sin embargo, su obra más conocida y, posiblemente la de mayor entidad, la **Rapsodia en blue** fue orquestada, para su estreno en 1924 por F. Grofé. Originalmente escrita por su autor para dos pianos, este *standard* de la música orquestal americana fue caballo de batalla de otro dúo de enorme aceptación durante los años 40 y 50. Me refieren a los hermanos Amparo y José Iturbi, quienes sentían una especial debilidad por la obra. En la versión que presenta Philips ahora, nos encontramos con un par de sensacionales instrumentistas que incluso llegan a momentos de auténticos «feeling» y estilo, que combinan una técnica amplísima que igual les permite abordar obras de Mozart, Brahms o Berio. Si bien algunos pasajes quedan demasiado apresurados en su «tempo», las Labeque hacen que sus versiones canten y encanten por pulcritud y riqueza rítmica. **El Concierto en Fa** (1925) es, a mi juicio, obra de mayor envergadura y superior contenido, con la particularidad de haber sido orquestado por el propio Gershwin.

Conclusión: una buena adquisición por contenido e interpretación, y con un sonido verdaderamente excelente.—J.D.P.

GOUNOD: Las siete palabras de Cristo en la Cruz. Misa breve núm. 7, en Do mayor, «Para las Capillas». **FRANCK: Quare fremuerunt. Domine non secundum.** Josef Baert, barítono; Herman Vershraegen, órgano; Camille Doore, contrabajo. Coral Caecilia. Director, Frans Dubois. Hispavox, S 90 675.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Un disco que nos permite conocer *la otra cara* de Charles Gounod, autor apreciado por su producción operística, nacida de su vertiente sensual, mientras que las obras como las ahora grabadas representan la voluntad de elevación espiritual. **Las Siete palabras de Cristo en la Cruz** son un verdadero *salto atrás*. Los oyentes franceses de la segunda mitad



Cesar Franck (1822-1890).

del pasado siglo no estaban habituales, en absoluto, a la utilización del coro a solo; un coro que Gounod maneja con maestría, alternando el tratamiento homofónico y la imitación.

La **Misa breve Para las Capillas** es una de las dieciséis que su autor dió a la luz. Quizá sea ésta, precisamente, la más directa, por su sencillez e ingenuidad.

Las dos obras cortas de Franck, que completan el disco, nos dan ocasión de acceder a producciones no instrumentales, nacidas del misticismo del músico belga.

Una escucha atenta nos hace notar rápidamente las diferencias de estilo en la producción religiosa de estos dos músicos. Las obras de Franck presentan una mayor contrastación tonal y temática.

Dubois, al frente de la Coral Caecilia, ofrece unas hermosas versiones de estas páginas. Son lecturas íntimas, contenidas, de fresco y natural melodismo. La actuación del órgano en la **Misa Para las Capillas** es matizada, sin caer en vacuas grandiosidades. Se atienden, por otro lado, las diferencias específicas de estilo entre los dos autores programados; así se resaltan los cromatismos de Franck, dejando fluir la espontánea línea de Gounod.—E.M.M.

HAENDEL: Cantatas «Delirio Amoroso» y «Nel dolce dell'Oblio». Magda Kalmér, soprano. Orquesta de Cámara Franz Liszt, Budapest. Director, Frigyes Sandor. Hispavox S 90.674.

Interpretación: ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

Acabado de llegar a Italia procedente de Hamburgo, el joven Haendel escribió un buen número de cantatas profanas entre los años 1707 y 1708, de las que sólo unas pocas incluyen acompañamiento orquestal, como las del presente registro. **Delirio Amoroso** narra una triste historia de amor, en la que Clori pierde la razón por no ser correspondida por «Tirsi», y finalmente muere. **Nel dolce dell'Oblio** es una breve cantata de cámara de carácter pastoral y alegre que relata cómo «Filis» se queda dor-

mida y sueña con su enamorado, pero al querer abrazarlo se despierta desilusionada por su error.

La dirección de Sandor resulta muy estudiada, y de un estilo más bien galante, con esquisitez algo excesiva. Los principales instrumentos solistas, oboe y flauta dulce, que intervienen sucesivamente de modo muy destacado, acusan una marcada tendencia a modular con delicadeza bastante dulzona. Los contrastes tímbricos, no obstante, que dan particular encanto a estas obras, están bien logrados, y el conjunto es agradable de escuchar. La soprano Magda Kalmér, dotada de un bello y fresco timbre de soprano lírico-ligero, podría sacar mejor partido a su instrumento. Poco elegante en el fraseo, descuidada en la dicción, resulta torpe en las agilidades y algo brusca y extemporánea en la respiración. Falta homogeneidad en sus registros, ya que los graves pierden color y en los agudos la garganta se estrecha y el sonido sale empujado y plano, con falta de vibración y con tendencia a calar en las agilidades en la zona aguda. Acusa también cierta pobreza en el matiz, que produce monotonía.

Los comentarios de la cubierta de István Barna son muy interesantes. La presentación del disco es algo pobre, pero el sonido bastante bueno.—F.Ch.M.

HAENDEL: Los seis Concerti Grossi, Op. 3. English Baroque Soloists. Director, John Eliot Gardiner. Hispavox, S 90.669.

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

Dos series de **Concerti Grossi** compuso Haendel: la **Op. 6** que contiene doce, para cuerda, y la **Op. 3**, que contiene seis, y en la que a la orquesta de cuerda se le añaden instrumentos de viento.

Si algunos de los **Concerti** pertenecientes a la **Op. 6** se escuchan con relativa frecuencia en los programas de algunas orquestas de cámara, la **Op. 3** goza de mucha menor popularidad. Y hay que decir que tal discriminación es totalmente injusta, pues la **Op. 3** en modo alguno es inferior en calidad a la **Op. 6**.

A los oyentes haendelianos numerosos fragmentos de estos **Concerti** les resultarán familiares, y es que solamente algunos tiempos fueron compuestos por Haendel originalmente para formar parte de los **Conciertos**.

¡Qué gran versión nos ofrece Gardiner! Aparte de que los English Baroque Soloists constituyen una agrupación de primerísima fila, su versión es perfecta, por ejecución y por estilo. Sin duda nos hallamos ante una verdadera interpretación barroca.

La presentación es magnífica, con unos soberbios textos de Marc Vignal. Lo mismo hay que decir de la grabación.

Solamente un *pero*: creo que debería haberse citado al clavecinista y al laudista que realizan el bajo continuo (perfectamente, por cierto).—P.C.C.

HAENDEL: Obras orquestales. Orquesta Bach de Munich, Orquesta Inglesa de Cámara y Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Karl Richter. Archiv, 2723 080. Album de seis discos. Oferta.

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

Karl Richter siempre fue un director de orquesta irregular; entre el extenso legado discográfico que nos ha dejado, encontramos interpretaciones magníficas —algunas no superadas— junto a otras realmente mediocres o, incluso, malas. Pues bien, la irregularidad es precisamente el sustantivo más adecuado para indicar la calidad del álbum objeto de este comentario. En él se contiene gran parte de la obra orquestal de Haendel, concretamente sus **Concerti grossi Op. 3 y 6**, el **Concerto de «El Festín de Alejandro»**, la **Música para los Fuegos Artificiales**, los **Concerti a due cori números 2 y 3** y cinco **Oberturas** de otras tantas óperas y oratorios. Todo ello había sido ya publicado anteriormente en nuestro país.

La **Música para los Fuegos Artificiales** constituye, sin lugar a dudas, lo mejor de los seis discos. La versión que nos ofrece Richter de la partitura haendeliana es irreprochable en todos los sentidos; el director alemán capta perfectamente todos los matices de la obra —la solemnidad de la «obertura» la delicadeza de la «Réjouissance», la elegancia de los «Minuetti»—, contando para ello con la colaboración de la English Chamber (una vez más, extraordinaria: oíase la precisión de la cuerda en la «Bourrée»), la cual contribuye no poco a que no estén aquí presentes las características pesantez y ampulosidad richterianas. Es también la ECO la encargada de interpretar los dos **Concerti a due cori**; nuevamente estamos ante una magnífica versión, aunque quizás falta de la viveza y la inspiración que presidían la interpretación de la obra anterior (probablemente la mejor de cuantas conozco).

En los **Concerti Op. 3 y 6** se encuentra ya Richter al frente de su orquesta habitual, la Bach, de Munich, y el cambio de la ECO a ésta es realmente considerable, y ello a pesar de que creo que la orquesta múniquesa realiza aquí uno de sus mejores trabajos con Richter. Es ahora cuando se aprecia la referida irregularidad del álbum, tanto en relación con las interpretaciones ya comentadas como considerando las de estos **Concerti** en particular. El nivel general es de corrección, aunque en varios momentos se supera ampliamente aquél para alcanzar cotas de calidad mucho más elevadas (así, el cuarto y el quinto movimientos del **Op. 3** núm. 5 y el cuarto del núm. 3 dentro de la primera colección o el «Larghetto» del núm. 12 y el «Adagio» del núm. 8 dentro de la **Op. 6**). Característica general es también una cierta ampulosidad instrumental (la disposición orquestal es 10/8/6/4/3), que se ve acompañada tanto por una dirección metronómica (el último movimiento del **Op. 6**, núm. 9, por ejemplo) como por una viveza y fogosidad contagiosas (la «Fuga» del **Op. 6** núm. 7). Algunos

conciertos conocen interpretaciones modelísticas (el **Op. 6** núm. 3, realmente magnífico) o más que correctas (los números 4, 6 y 10 de idéntica opus), primando no obstante, como ya se dijo, una notable calidad en todos ellos (de ahí los cuatro cuadraditos como término medio). No se deben dejar de mencionar las excelentes versiones de los movimientos lentos de la **Op. 3**, excelencia a cuyo logro coadyuvan de modo decisivo el excelente grupo de solistas que, como casi siempre, colabora con Richter (Gerhart Hetzel —que también interviene en la **Op. 6**—, Hans Martin Linde y Aurèle Nicolet, por citar sólo los más destacados).

Cuenta Richter en las «Oberturas» (de **Alcina, Agrippina, Rodelinda, Rinaldo y Susanna**) con la colaboración de la Filarmónica de Londres, que se muestra adecuadísima para esta música, apreciándose nuevamente la diferencia de calidad respecto a la Orquesta Bach, especialmente en la sección de la cuerda. Las versiones del fallecido director alemán son intachables en todos los sentidos (dramatismo, amplitud haendeliana, nitidez entre las diversas partes instrumentales, solemnidad, precisión en las fugas...), destacando de modo especial la de **Agrippina** (por cierto, ¿cuándo se dejarán de grabar sólo las oberturas de las óperas y oratorios de Haendel y se empezará a tomar también en serio el resto de la obra?). Es una lástima que —imagino que por falta de espacio material— no se hayan incluido todas las oberturas que grabara Richter con la orquesta londinense (nueve en total).

El sonido y la presentación (con el libreto sin traducir), magníficos; en cuanto a aquél, mejor las grabaciones de la **Música para los Fuegos Artificiales** y las **Oberturas** que la de los **Concerti grossi** (algo menos claras y con un sonido algo *ferretero* del clave).

Richter cuenta en este repertorio con un punto de referencia insoslayable: Raymond Leppard. Descatalogado su extraordinario álbum de música orquestal de Haendel (Philips, nueve discos), éste que nos ocupa constituye una excelente oportunidad de hacerse con unas obras (especialmente los **Concerti Op. 6**, de los que recomiendo, asimismo, la versión de Menuhin en EMI) imprescindibles en toda buena discoteca.—L.C.G.

HAENDEL: El Mesías. Judith Nelson y Emma Kirkby, sopranos. Carolyn Watkinson, contralto. Paul Elliott, tenor. David Thomas, bajo. Coro de la Christ Church Cathedral de Oxford. The Academy of Ancient Music. Director, Christopher Hogwood (Oiseau-Lyre) 9-80003, 3 discos. Oferta.

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

Puede decirse que el discófilo español está de enhorabuena, ya que, aunque con algunos años de retraso con respecto al extranjero, comienzan a aparecer en nuestro país grabaciones de una de las principales orquestas barrocas del mundo, la Academy of Ancient

Music, que dirige el teclista británico Christopher Hoogwood, siguiendo el ejemplo de numerosos y célebres instrumentistas de tecla que inevitablemente acaban por dirigir (por cierto que el asunto merecería algún día un estudio más profundo).

En efecto, coincidiendo con la oferta discográfica navideña, la firma Decca ha presentado algunas de las realizaciones de la citada agrupación británica. Aparte de felicitarnos por el hecho, habría que insistir en la pronta aparición de la totalidad de producción discográfica de la Academy of Ancient Music, que, entre otros importantísimos logros, comprende la integral de las sinfonías mozartianas, la totalidad de la música teatral de Purcell, etc.

Probablemente, del lote presentado ahora, lo más destacable sea esta grabación de **El Mesías**, una de las obras más importantes de Haendel, y, sin lugar a dudas, el más popular de sus oratorios.

Es interesante apuntar que **El Mesías** fue objeto de varias revisiones por su autor. Y en esta ocasión se ha optado por ofrecer una interpretación acorde con una de las primeras versiones de la obra, la que tuvo lugar en 1754 en el Foundling Hospital, presumiblemente dirigida desde el clave por el propio Haendel, y de la que se conocen numerosos detalles de interés al plantearse su interpretación. Existen algunas diferencias con respecto a otras interpretaciones de **El Mesías** que, por motivos de espacio no entro a numerar, puesto que, para quien conozca la obra se harán evidentes fácilmente.

Hay que decir que ya se trata de una espléndida versión la ofrecida por Hoogwood. Personalmente, en comparación con otras interpretaciones, pienso que la de Hoogwood es menos espectacular, con un carácter más *de cámara*. Puede que en ello influya la edición sobre la que se ha trabajado, pero, insisto, Hoogwood se plantea una visión más intimista que triunfal de la obra. En algunos números los «tempo» elegidos por Hoogwood resultan algo más lentos que en otras interpretaciones. Incluso el celeberrimo «Aleluya» no tiene aquí ese carácter apoteósico de otras ocasiones.

Pero lo anterior no debe entenderse en modo alguno como algo que desmerece la versión objeto de este comentario. Únicamente lo apunto como algo que en cierto modo me ha sorprendido.

En cuanto a la labor de los solistas, me ha parecido desigual, y ello es lo que me ha impedido darle la más alta puntuación. Espléndida la contralto Carolyn Watkinson, con una preciosa voz que, por cierto, dada su gravedad, a veces podría ser fácilmente confundida con un contrateno. Igualmente acertado está el bajo David Thomas. De las dos sopranos, mejor Judith Nelson que Emma Kirkby, quien, junto con el tenor Paul Elliott, a veces tiene problemas de afinación. Aparte de que la voz de Elliott no me ha parecido nada del otro mundo.

En cuanto al coro, todo lo que se diga es poco. Personalmente es de lo mejor que he escuchado en mi vida. Y ¿qué decir de la propia Academy? Su labor es absolutamente espléndida en todos los sentidos. La grabación es de alta calidad.

El libreto que acompaña los tres discos es interesante como pocos, con una serie de artículos sobre la historia de la obra y sus diferentes versiones, así como un espléndido comentario del propio Hoogwood sobre la música. Aparte, claro está, de contener el texto original y su traducción al castellano.

Únicamente se echa de menos la referencia a los componentes de la orquesta y la cita de los instrumentos que utilizan. Como dato curioso puede hablarse de que, junto a las fotografías de los cinco solistas, aparece la del también instrumentista de tecla-director Simon Preston, de donde se deduce que debe ser él quien realiza el espléndido continuo al clave y al órgano. (Por cierto ¿para cuándo aparecerá entre nosotros su impresionante **Magnificat** bachiano?...). Poco queda por añadir. En conjunto, creo que es una versión digna de ser adquirida aun por quienes ya poseen otras de **El Mesías**.—P.C.C.



«Resurrección», cuadro de Caravaggio.

HAYDN: Sinfonías núms. 94, «Sorpresa» y 110, «Militar». Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Jean François Paillard. RCA-RL-40896. Digital.
HAYDN: Sinfonías núms. 101, «El Reloj» y 104, «Londres». Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Jean François Paillard. RCA, RL-40897. Digital.

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

Recién expirado el 250 aniversario del nacimiento de Haydn, ya se puede asegurar que, discográficamente, ha transcurrido más con pena que con algo de gloria. Se graba poco Haydn —la verdad es que se vende poco Haydn— y, la mayor parte de las veces, lo mismo: sus últimas sinfonías. Ahí están, sin embargo, pongo por caso, sus **Misas**, esperando que algún alma caritativa se acuerde de ellas y se decida a realizar el registro integral de las mismas. Y bien, así nos llegan estos dos discos con las consabidas «**Sorpresa**», «**Militar**», «**El Reloj**» y «**Londres**». Bienvenidos sean, a pesar de todo, pues se trata de trabajos de una gran envergadura: el Haydn de Paillard es de quitarse el sombrero; sumamente elegante, muy vivaz —y de ello buena parte de la *culpa* la tiene la En-

glish Chamber, un verdadero prodigio de sonido, articulación fraseo, estilo, etc.—, extraordinariamente luminoso y soberbiamente analítico. Personalmente, me gustaría algo más enérgico, pero esta apreciación no resta un ápice de mérito al soberbio e inteligente trabajo del director francés. En general, es un Haydn que se aproxima más a Mozart que a Beethoven, lo que, evidentemente, es un criterio con el que algunos nos podemos sentir algo incómodos; en cualquier caso, no deja de ser una aproximación históricamente válida.

El inconveniente real de estos discos está precisamente en eso, en los discos: la grabación es excelente, pero el prensado, muy mediocre; el que incluye las **Sinfonías 94 y 100** está relativamente *limpio* de ruidos, pero el otro (sobre todo, la **101**) es difícil de soportar por las innumerables *sorpresas sonoras* adicionales. Un pena; tanto, que mi recomendación sería buscar estos discos en el extranjero, ya que las versiones merecen la pena de verdad.

Mención especial merecen los comentarios de la contraportada de los mismos. Hay que ser muy ingenuos —esto, con todos los respetos que merecen, se lo dirijo a los señores de RCA— o muy desvergonzados para permitir que cosas como las que se pueden leer en las carpetas estos discos sean publicados. Es una pena el no poder disponer de espacio para reproducir algunas de ellas. Simplemente, y ya que ahora viene a cuento, quiero llamar una vez más la atención a las casas discográficas para que cuiden un poco más la presentación de los, por otro lado nada baratos, productos con que comercian.—P.G.M.

KODALY: Obra completa para piano. Kornel Zemléni, piano. Hispavox S 66.063, 2 discos. Oferta.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■

Una grabación de interés. La figura de Zoltán Kodály, un tanto eclipsada por la de Béla Bartók, es conocida entre nosotros por dos o tres obras orquestales —**Hary Janos**, **Galanta**, **Marosszék**— y es bueno tener la oportunidad de descubrir una faceta olvidada pero en la que se encuentran piezas de indudable calidad musical, la obra para piano. Por lo general, las diversas composiciones poseen encanto, frescura y sabor popular, destacando en ocasiones los aspectos melódicos y casi siempre los rítmicos. La obra de más enjundia es las **Danzas de Marosszék**, que en su versión pianística —anterior a la orquestal—, si bien carece de la brillantez y la variedad tímbrica que otorga el conjunto de una orquesta, posee, sin embargo, méritos más que suficientes para formar parte del repertorio de los recitales pianísticos, sobre todo por lo que respecta al proceso de depuración a que está sometido el material folklórico. Pero también en las **Piezas infantiles** de 1945 y en las **Piezas Op. 3 y Op. 11** encontramos aspectos interesantes en su mezcla de didacticismo y encanto popular. Quizás la obra más

poética sea la **Meditación sobre un tema de Debussy**, en la que el homenaje al gran maestro francés está traspasado de un lirismo inequívocamente impresionista.

La interpretación de Kornel Zempléni, un nombre nuevo para mí, es adecuada, sin afectaciones, viva y cuando la música lo requiere, sensible y cuidadosa de los aspectos tímbricos. La grabación original de Hungaroton supongo que será buena. El prensado español presenta excesivo ruido de fondo y de la impresión de haber sido muy poco cuidado.—**M.C.**

MANZONI: Masse, Omaggio a Edgar Varése. SCHOENBERG: Sinfonía de cámara, Op. 9. Maurizio Pollini, piano. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Giuseppe Sinopoli. Deutsche Grammophon 3532 023. Digital.

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

El disco incluye dos visiones bien alejadas de lo que, en música, ha producido el siglo XX. La obra de Schoenberg —**Sinfonía de cámara**— como uno de los puntos de partida del nuevo lenguaje. La partitura de Manzoni —**Masse, Omaggio a Edgar Varése**—, uno de los últimos peldaños transitados.

El registro se debe a dos jóvenes artistas italianos, Pollini y Sinopoli, en colaboración con la extraordinaria Filarmónica de Berlín.

Sinopoli, poco conocido en España, se revela como un gran especialista de este repertorio. La **Sinfonía** de Schoenberg, en sus manos, es un mundo de pasión. De pasión que amenaza con alcanzar lo paroxístico, y quebrar un orden demasiado frágil. Por fortuna, la versión de Sinopoli se equilibra con un tejido cristalino. Casi parece inevitable que se piense que la lectura toda se basa en un impulso *mediterráneo*. La versión es sólo posible gracias a la enorme musicalidad y el inalcanzable virtuosismo de los miembros de la Filarmónica de Berlín.



Giuseppe Sinopoli.

Masse es una nueva concepción del enfrentamiento del instrumento solista con la orquesta. La oposición se basa en el carácter temperado del instrumento de teclado con una orquesta que *emite* de maneras heterodoxas un auténtico *magma* sonoro. La obra, dedicada a Pollini, es una investigación del sonido como materia maleable.

La interpretación de la obra de Manzoni alcanza, también en este caso, cotas magistrales. Al buen hacer de Sinopoli y la grandiosidad de los berlineses, se unen la ductilidad y la técnica superlativa de Maurizio Pollini. Buena oportunidad para comprobar cómo se desenvuelve el gran pianista italiano en una página de reciente lenguaje.—**E.M.M.**

A. MARCELLO: 6 Conciertos, «La Cetra». Heinz Holliger y Louise Pellerin, oboes. Camerata de Berna. Director, Thomas Furi. Archiv, 2533 462.

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

Nuevo disco de la excelente agrupación suiza que, una vez más, es merecedor de todos los elogios. En esta ocasión nos ofrecen **Seis Conciertos** para dos oboes y cuerda de Alessandro Marcello, integrante, junto a su hermano Benedetto y Tomaso Albinoni, del gran triunvirato de los «dilettantes» venecianos, unidos por su común pertenencia a la alta aristocracia y su afición a la música. Esta afición se traduce en magníficas composiciones, dignas de cualquier músico profesional, como lo demuestran las obras recogidas en el presente disco. La estructura esencial de los mismos —como acertadamente señala Theophil Antonicek en las excelentes notas que acompañan a aquél— está basada en la escritura a tres voces, que da origen a la «*alternancia de la conversación*». Los dos oboes no cumplen, pues, misiones específicamente solistas, sino que se limitan casi siempre a doblar a los primeros o segundos violines, respectivamente. De ahí que sea necesaria una gran penetración entre solistas y cuerda, que tanto Heinz Holliger como Louise Pellerin ponen de manifiesto a lo largo de toda la interpretación.

La Camerata de Berna se ha convertido ya por derecho propio en una de las mejores agrupaciones camerísticas del momento. Ha logrado adquirir un sonido peculiar (fruto de una extraña composición instrumental —3/3/3/3—, lo cual no le resta en absoluto brillantez) y una personalidad bien definida, a la que habrá coadyuvado no poco su continua colaboración con el excelente oboísta y compositor suizo Heinz Holliger. Sus interpretaciones son siempre vivas y contrastadas (no utilizan instrumentos *antiguos*), lo que hace la audición de cada uno de sus discos una verdadera delicia. Esta es una muestra más de los innumerables tesoros musicales que esconde el Barroco y que ya va siendo hora de ir rescatando. Como tal tesoro, su adquisición es prácticamente obligada.—**L.C.G.**

MONDOVILLE: Piezas de clavecín con voz o violín. Judith Nelson, soprano. William Christie, clave. Stanley Ritchie, violín barroco. Harmonia Mundi, HM 1045.

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

Contemporáneo, amigo y colaborador en los **Conciertos espirituales** de Pancrace Royer, es Jean-Joseph Cassanea de Mondoville (1711-1772), músico también de notorio interés. El especial encanto de esta grabación reside, sin duda, en la utilización del acompañamiento de la voz o del violín en el discurso principal que corre a cargo del clave.

Mondoville quiso experimentar que la voz humana podía ser tratada como un instrumento en un conjunto de cámara. En todas las piezas, excepción hecha de las **núms. 1 y 7**, en las que los versos de los salmos latinos parecen sugerir una división en dos movimientos, el acompañamiento fragmentado, repetitivo y a veces incoherente, evidencia que las palabras han sido añadidas con posterioridad a la música. La primera pieza del disco, **Regna Terrae**, es una de las más significativas de la colección. Después de un Allegro instrumental que la cantante completa con una evocación de los reinos de la tierra, los tres intérpretes se reúnen en un rondó libre sobre el tema *Cantate Domino*. Las cinco piezas siguientes son alternativamente arias y rondós a la francesa. Las arias siguen todas ellas el mismo patrón: un largo ritornello precede a la entrada de la voz, y, después de la segunda parte del aria, se regresa al inicio, pero sin ritornello.

Los problemas que plantea la ejecución de estas piezas no son pequeños, por la escasez de indicaciones dejadas por el autor. Sin embargo, lo que se escucha en el disco resulta acertadísimo para el mundo sonoro de la época. Christie confirma su categoría de excelso intérprete de clave. Stanley Ritchie, que emplea un violín Jacobus Stainer del siglo XVII, realiza un brillante papel, y la soprano Judith Nelson, de no excesiva voz, cumple bien su difícil cometido. La grabación y el prensado, excelentes.—**G.Q.L.L.O.**

MUFFAT: Conciertos y Suites. La Petite Bande. Director, Sigiswald Kuijken. Harmonia Mundi, HM 20383.

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

Aparecido en el mercado europeo en el año 1975, la presente importación nos trae por primera vez a España un disco con obras de un original y trascendente autor, cuyo desconocimiento entre el gran público es una notoria injusticia. Nacido en Megève, Georg Muffat estuvo en su juventud en Alsacia, pasó seis años en París y, a partir de 1671, fue durante algún tiempo organista en Molsheim, pero, a causa de la guerra, huyó a Austria, donde gozaba de la protección del emperador. Organista del arzobispo de Salzburgo desde 1678, todavía estu-

dió en Roma con Pasquini y Corelli; finalmente, y desde 1690 hasta su muerte en 1704, fue maestro de capilla del obispo de Passau. Un músico plenamente europeo, en el más estricto sentido de la palabra.

Muffat publicó sonatas de cámara (**Armonico Tributo**, 1682), tocatas, una chacona y un pasacalle (**Apparatus músico-organisticus**, 1690), oberturas para orquesta (**Florilegium I y II**, 1695-1698), y **Concerti grossi** (1701). La obra de Muffat tiene el mérito de haber contribuido de una manera muy importante en los primeros pasos de la nueva música alemana del siglo XVIII. No sólo se le deben las primeras obras en «estilo mixto» (o sea, formadas con elementos musicales franceses, italianos y alemanes), sino que al servirse de la estética francesa, dio un nuevo punto de partida al estilo galante, transición entre la música barroca y la clásica en Alemania. En resumen, un compositor que debería haber llegado mucho antes a nuestro irregular mundo del disco.

La presente grabación contiene dos **Sonatas en Sol mayor**, pertenecientes al **Armonico Tributo** y compuestas en Salzburgo en el año 1682 y dos **Suites** extraídas del **Florilegium** (Passau 1698). Cuatro verdaderas obras maestras. La interpretación de La Petite Bande, bajo la dirección de Sigiswald Kuijken, es ejemplar, como asimismo lo es el sonido. Disco esencial para conocer a un autor injustamente marginado. Plena recomendabilidad.—**G.Q.LL.O.**

NIELSEN: Sinfonía núm. 4, «La Inextinguible». Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon, 2532 029. Digital.

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

Quizás la riqueza y versatilidad de la música de Nielsen guarden algún tipo de relación con la imposibilidad de dar una definición estilística concreta de aquella ¿Nielsen nacionalista? Lo es si tenemos en cuenta que es él quien dota a la música danesa de una identidad propia más o menos independiente de las corrientes de la Europa Central ¿Antinacio-

nalista? Es posible que lo sea, pues en ella se advierte un claro y profundo desprecio hacia los totalitarismos. ¿Antirromántico? Casi seguro, ya que Nielsen es, por encima de todo, un músico de lenguaje nuevo. En cualquier caso, sea esto, aquello y lo de más allá, lo que sí parece indiscutible es que estamos ante uno de los músicos más originales y llenos de vida del primer tercio del siglo XX. La **Cuarta Sinfonía** fue escrita entre los años 1914 y 1916. Es una música de un vitalismo elemental, cuya pulcra elaboración, lejos de constituir un obstáculo para la comunicación, posee la rara virtud de hacerla enormemente rústica y receptiva: es una obra esencialmente sencilla y directa. Karajan, una vez más al frente de la Filarmónica de Berlín, consigue con esta interpretación uno de los trabajos más importantes de su ya larga carrera directorial. Su planteamiento, avalado por una técnica fuera de lo común, es, a mi juicio, el ideal para esta obra: vehemencia, ironía soterrada, hiperepresividad, patetismo, vena poética desbordante y movilización emocional sincera son algunas de las características más sobresalientes de este portentoso trabajo. No podría ni encontrar defectos ni sugerir qué partes o momentos están mejor realizados o dichos; toda la obra está expuesta sin la menor fisura; creo que, junto con **Parsifal**, es lo más grande que he escuchado a este director en disco últimamente. En fin, **La Inextinguible** en manos de Karajan se hace incombustible, inagotable e *imprescindible*.

En lo que se refiere a la grabación, se trata de una de las mejores que he oído en bastante tiempo. Así que la recomendación es muy clara: disco de obligada adquisición.—**P.G.M.**

RAMEAU: Naïs. L. Russell, I. Caley, J. Tomlinson, J. Smith, A. Mackay, B. Parsons, I. Caddy. Orquesta Barroca del Festival Bach de Inglaterra. Director, Nicolas McGegan. Hispavox S 96.040, 2 discos. Oferta.

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

Esta «*ópera para la paz*» (1749) es más que una ópera en sentido estricto, una especie de divertimento escénico escrito especialmente para conmemorar el final de la guerra de sucesión de Austria. Si dramáticamente la obra es muy débil y nada nos interesa el ligero argumento, es, en cambio, de gran interés en el aspecto instrumental. Para juzgar este tipo de obras habría que verlas representadas, pues el apogeo del barroco francés está implícito en la composición, con sus fastuosos decorados y efectos escénicos, el ballet, los trajes y el sentido espectacular que indudablemente domina la partitura. La grabación incluye bastantes cortes, opción que siempre resulta discutible. Con unos cantantes lejos de lo excepcional pero adecuados, que cantan con gusto y estilo, un buen coro y una muy buena prestación orquestal, esta **Naïs** resulta ampliamente recomendable para todos los amantes del barroco. Lo mejor de la interpretación se debe al director Nicolás McGegan, que ha cuidado que el ambiente no decaiga, adopta un aire vitalista —sin descuidar la respiración— y se muestra un depurado conocedor del estilo francés. Algunas de las danzas de la ópera son de lo mejor escrito por Rameau, y si en otras ocasiones las óperas del maestro galo llegan a fatigar, en este caso el equilibrio entre partes vocales solistas, coros y puramente instrumentales, logran dar variedad al conjunto evitando la monotonía con el exceso de recitativos.

La grabación es brillante y clara, pero el prensado español presenta algunos ruidos de fondo. El álbum ofrece el libreto francés pero no la traducción al castellano, como, por desgracia, es ya habitual en las casas discográficas españolas que siguen una política mezquina con respecto a los libretos.—**M.C.**

RIMSKY-KORSAKOV: Mozart y Salieri. Avram Andreiv, Pavel Gerzhikov. Coros Svetovslav Obretenov. Orquesta de la Radio Televisión Búlgara. Director, Stoyan Angelov. Harmonia Mundi, HM 145.

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

alfa-yébenes, s. l.

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

- **DISCOS NACIONALES Y DE IMPORTACION**
(Especialidad en Música Clásica)
- **GRANDES OFERTAS DURANTE TODO EL AÑO**

SE ENVIA A PROVINCIAS
PORTES SIN CARGO

Aún recientes los ecos del estreno teatral de la obra de Peter Shaffer, **Ama-deus**, de la que se ocupó RITMO en su número 521 (abril de 1982), desde el punto de vista musical, nos llega ahora en esta serie de discos la ópera que sobre tan debatido y conflictivo asunto compuso Rimsky-Korsakov. Creo que se trata de una novedad absoluta en nuestra discografía.

El propio Rimsky, en su autobiografía, nos deja algunos datos interesantes sobre la composición de esta ópera. «*Ese verano (1897) nació la cantata Svitez-yanka... después empecé a componer Mozart y Salieri, sobre texto de Pushkin, en dos escenas, en un estilo recitativo arioso. Esta composición era en realidad puramente vocal; la línea melódica, siguiendo las curvas del texto original, la compuse en primer lugar. El acompañamiento, bastante complejo, tomó forma más tarde y su esquema original difiere mucho de la partitura orquestal definitiva. Estaba satisfecho, pues había logrado un estilo nuevo de composición que se parecía al Convidado de piedra, de Dargomyzsky. Para el acompañamiento elegí un conjunt orquestal reducido*».

Es cierto que esta extraña ópera de Rimsky ha sido muy criticada y puesta en los lugares inferiores de su producción. Sin embargo, una escucha atenta no me ha hecho llegar a la misma conclusión. No es, sin duda, una obra maestra, pero encierra méritos y valores que conviene destacar. Por ejemplo, el compositor logra una perfecta adaptación de la línea melódica al estado psicológico de sus personajes. Esta línea melódica determina el acompañamiento instrumental que da un fondo sonoro dramático muy homogéneo. La estructura polifónica de la parte orquestal es, asimismo, muy rica. El tratamiento de las voces de los protagonistas es muy interesante. Cuando, al final de la obra, Mozart muere y Salieri le sobrevive, Rimsky nos perpetúa la imagen del maestro de Salzburgo a través de un fragmento del **Requiem**, como persuadiéndonos una vez más, de que el genio de Mozart no puede desaparecer.

La versión que nos ofrece Angelov no pasa de aceptable, y la calidad de la orquesta es menos que discreta. Sin embargo, los protagonistas vocales son de primera categoría. La grabación es buena a secas, y el mayor defecto, absolutamente injustificable en una ópera cantada en ruso, es la de la carencia de texto, que deja al oyente prácticamente a oscuras. Una lástima. En cualquier caso, es un disco de serie económica que merece nuestro interés.—G.Q.LL.O.

RODRIGO: Concierto como un Divertimento. LALO: Concierto para violoncelo en Re menor. Julian Lloyd-Webber, violoncelo. Orquesta Filarmonica de Londres. Director, Jesús López Cobos. RCA, RL-25420.

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

El disco que nos presenta la RCA tiene el aliciente de darnos la medida de un gran violoncelista inglés: Julian Lloyd-

Webber, del que hasta ahora sólo se conocían grabaciones de obras de repertorio con piano. Aquí luce toda la gama de sus muchas posibilidades flanqueado por una London Philharmonic Orchestra diestramente manejada por López Cobos.

Indudable interés ofrece, asimismo, el presentarnos la última composición de Rodrigo escrita para solista y orquesta, que fue estrenada en Londres en abril de este mismo año, por los mismos intérpretes de esta grabación, y que está dedicada a Julian Lloyd-Webber.

Cuarenta años separan este **Concierto como un Divertimento del Concierto de Aranjuez**, aunque no se diría, pues el maestro, fiel a su propia estética, lo ha construido siguiendo esa fórmula que tantos éxitos le ha producido, y que tiene un seguro impacto en el público. La inspiración en dieciochescos temas españoles, y la distribución de tiempos concediéndole al segundo una mayor dimensión con lírica nostalgia y cadencia del solista, con una muy acertada intervención de la celesta, lo hacen perfectamente identificable al resto de su producción. Se escucha con verdadero agrado y sin dificultad, porque las dificultades donde están es en la partitura del solista.

El **Concierto** de Lalo, compuesto diez años después de su **Symphonie Espagnole**, sigue de cerca el estilo de aquella obra, que es un concierto de violín, y su atracción por España vuelve a demostrarse haciendo aparecer en su último tiempo la habanera de aquélla.

Dos conciertos atractivos, vehículos perfectos para el lucimiento de un solista, que Julian Lloyd-Webber aprovecha contribuyendo al máximo con su sonido privilegiado en todos los registros. A destacar la hermosa pastosidad de los graves conseguidos en el **Adagio Nostálgico del Concierto** de Rodrigo. Magnífica la colaboración de López Cobos, sabiendo colocar la orquesta del modo más favorecedor, consiguiendo calidades de brillante colorido en la variada orquestación con que Rodrigo ha sabido acompañar los arriesgados cantos del violoncelo.—E.F.

ROSSINI: Moisés. Jozsef Gregor, Andras Molnar, S. Salyon Nagi, Jamos B. Nagy, Ferenc Beganyi, Eszter Poka, Magda Kalmar, Julia Hamari. Coro de la RTV Húngara. Orquesta Nacional Húngara. Director, Lamberto Gardelli. Hispavox, S 66.357, 3 discos. Oferta.

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

La presente grabación recoge la versión francesa de 1827 (**Moise et Pharaon ou le Passage de la Mer Rouge**) traducida al italiano por Calisto Bassi. Casi de golpe, tenemos pues en nuestro mercado las dos versiones de **Moisés**: ésta y la original italiana de 1819. De esta última ya hablé en la crítica a la dirigida por C. Scimone, para Philips (ver RITMO, núm. 527, noviembre 1982). Hablé

en general de la obra, de las diferencias entre ambas versiones y de mi preferencia por la obra italiana original. Con independencia de ello, la presente versión, que es la habitualmente interpretada, tiene sus propias razones de peso y sus partes originales y de calidad. Entre estas últimas, destacaría todo el inicio del Acto I, que incluye un sólo «cantabile» de «Moisés», los recitativos, más elaborados musicalmente, y el desarrollo musical del final de la obra, rematados por pasajes descendentes de las cuerdas en su registro grave.

De esta versión francesa existía grabación (Coros y Orquesta del Teatro San Carlo, bajo la dirección de Tullio Serafin. Philips, 1957) en la que destacaban el Faraón de G. Taddei y el «Moisés» de N. Rossi-Lemeni, a pesar de encontrarse éste en pleno declive. Existe otra versión a cargo de L. Gardelli, al frente de los Coros y Orquesta de Radio Holanda, con Nicolai Ghiaurov en el papel protagonista, y de la que desconozco su comercialización en disco. Esta es, pues, la segunda aproximación de L. Gardelli. Basta escuchar atentamente los pasajes más famosos de la obra para percibir progresos e incluso restitución de partes (en la anterior grabación se omitía la parte de soprano en la **Preghiera**). Hay una mejor planificación en la progresión de cada uno de los números musicales, en su juego de intensidades; una mayor claridad en la exposición orquestal. La madurez de Gardelli se trasluce, sobre todo, en las partes puramente orquestales (como el final de la obra) y corales, a las que otorga una innegable grandiosidad. Todo ello resulta estimable. Ahora bien, la interpretación de Gardelli aparece falta de chispa, de momentos geniales, o al menos originales; falta también de personalidad en su conjunto. Inevitablemente, hay que compararla con la versión de Claudio Scimone, de la que ya hablé, a pesar de que entre ambas versiones hay diferencias en la orquestación y partes distintas. Pero en Scimone sí se nota una personalidad y, en determinados momentos, cotas altas de inspiración. Escojamos, a modo de ejemplo, el famoso número de la **Preghiera**. La duración externa es la misma bajo ambas batutas (cinco minutos), pero el tiempo interno es totalmente distinto: más monocorde en Gardelli. En manos de Scimone, la exposición resulta nítida y pausada, y la frase conclusiva de las estrofas del coro («...pietà. ») respira suave recogimiento. La final y explosiva repetición, «a tutti», resulta convencional en Gardelli, que pone de relieve el diseño de las cuerdas (que es un acompañamiento convencional de la época), pero luminoso en Scimone, que acentúa los elementos rítmicos y percusivos (incluyendo el sonido del triángulo) y sitúa el acompañamiento de las cuerdas como mero fondo, rápido y obsesivo, de la melodía vocal. Así, podrían analizarse varios fragmentos para apreciar ese discurrir luminoso de Scimone. No negaré que el Rossini de Scimone tiene sus altibajos, pero el hecho de que algunos aspectos los encuentre como auténticos hallazgos ¿se deberá a que este director proviene de un repertorio anterior, cronológicamente hablando, como puede ser Vivaldi? ¿Será, quizá puro deleite y

sensación de frescura, no sólo necesaria para Rossini, sino incluso para Mozart, aportados por ciertos directores que precisamente no proceden de un repertorio muy posterior y de sus guiños conocidos? El caso es que Scimone sabe estar a la altura necesaria en esos momentos en los que consideramos, sin ninguna duda, que «*todo lo hermoso discurre como las aguas*»...

Si la prestación de la Orquesta Húngara y de los Coros resulta alta, los solistas no rebasan la mera discreción. Estimables, las voces femeninas y la Anais de Magda Kalmar, así como el Faraón de Sandor Solyom Nagy. Buena voz, de lírico casi spinto, la del tenor Janos B. Nagy en Amenofis, pero falta de matices y tosca en su conjunto. El Moisés de Jozsef Gregor es de un bajo cantante estimable, que hoy sería bien recibido en cualquier teatro, pero que resulta un tanto monótono, que consigue sonidos redondos, mejor que G. Raimondi, a costa de un fraseo poco matizado, y que en los momentos requeridos es incapaz de ofrecernos es voz *miguelangelesca* que esperamos desde hace tiempo. El Ghiaurov en forma, de la primera versión con Gardelli, continúa insuperado hasta ahora.

En conclusión, un Moisés cuidado, sin sorpresas, suficiente para conocer la obra en su versión francesa de 1827, y la única versión de la misma en nuestro mercado. El álbum se acompaña de un artículo general y una sinopsis argumental, pero no incluye el libreto. En una edición como esta, resulta ya poco tolerable.—B.C.

ROYER: Piezas de clavecín: Primer Libro. William Christie, clavecín. Harmonia Mundi, HM 1037.

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

Discos como el presente nos indican cuál es la actitud de los promotores y mentores de Harmonia Mundi: de un lado, la profundización en la búsqueda de nuevos caminos interpretativos, buscando y logrando acuerdos con grandes intérpretes en esta dirección; de otro, siempre bajo criterios muy seleccionados, la publicación de obras poco o nada frecuentadas por otras grandes compañías discográficas.

Joseph Nicolas Pancrace Royer es un perfecto desconocido en la práctica totalidad de las enciclopedias de música que he podido consultar. En cambio, sus **Piezas de clavecín**, y para buena muestra sólo basta el contenido de este disco, son una pura maravilla, que no dudo en recomendar al lector.

Los comentarios de la carpeta del disco dan alguna luz sobre la biografía de este músico de Saboya. En el año 1734, se convierte en maestro de clavecín de los infantes de Francia, a quienes precisamente están dedicadas estas piezas. Participa de manera notable en los conciertos espirituales y su fama llega a ser grande, para caer en un olvido total después de su muerte. Compone obras religiosas, tragedias líricas (**Pirro**), óperas-ballets (**Zaide**, **reina de Granada**, **El poder del amor**, y **Almasis**).

El **Libro de Piezas de clavecín** que contiene el disco comprende un total de quince fragmentos, de los que cinco son transcripciones efectuadas por el propio Royer de sus óperas. No estamos ante un músico innovador en esta materia. La originalidad de Royer reside en la selección de los fragmentos transcritos, de una belleza inusitada. Escuche, si no, el lector, las piezas tituladas: **La Majestueuse**, **Les Matelots**, **Les tendres sentiments**, **Le Vertigo** o la espléndida **Marcha de los Escitas** que cierra el disco.

Otra agradable sorpresa es la interpretación a cargo de William Christie, en un poderoso clavecín William Dowd. Me ha parecido sencillamente sensacional, a lo que sin duda colabora el magnífico instrumento y la toma de sonido de Jean François Pontefract.—G.O.LL.O.

«**SCHUBERTIADÉ**». **SCHUBERT: Die Forelle. Frühlingsglaube. Vals en Si mayor. Galop en Si mayor. Heidenröslein. Im frühling. Lob der Tränen. Lachen und Weinen. Siete Danzas Alemanas. Impromptu en Sol bemol mayor. Liebesbotschaft. Dass Sie hier gewesen. Nachtviole. Momento Musical en La bemol mayor. Abendstern. Auflösung. Der Hirt auf dem Felsen. Auf dem Strom. Raste Krieger. Jager Ruhe. Ave Maria. Was bedeutet die Bewegung. Ach, um deine feuchten Schwingen.** Judith Nelson, soprano. Jörg Demus, piano. Alfred Prinz, clarinete. Franz Söllner, trompa. Harmonia Mundi, HM 1023/24, 2 discos.

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

Descatalogada hace ya un buen número de años la «**Schubertiade**» editada por Basf-Harmonia Mundi, y con la misma colaboración al piano de Jörg Demus, y algunas piezas que también figuran en la presente edición, hemos de dar la más calurosa bienvenida a este álbum. Quizás Elly Ameling, soprano en el disco de Basf, supere en algunos aspectos a Judith Nelson, pero, en todo caso, es una soberbia ocasión para acercarse a estas páginas, no por breves menos geniales, de Schubert. La selección está muy bien realizada y en todo momento estamos ante una vivencia musical conmovedora.

El Schubert intimista, reducido voluntariamente al microcosmos de estas composiciones, es tan grande o más que el sinfónico o el cuartetístico. Estos «*lieder*», estas danzas alemanas, los «*galops*» y valeses, en su medida, nos resultan insuperables.

El conjunto de intérpretes, encabezados por Jörg Demus, nos transmiten la intimidad, la pasión, a veces literaria o infantil, pero muy válida, que esconden estas notas. El álbum se acompaña de un folleto con los textos de las canciones y unas notas introductorias, a cargo de Demus y de Jean Gallois, que son de gran utilidad para el oyente. La grabación, muy aceptable. Mi consejo es que no debe dudarse ante la posible compra de este ejemplar.—G.O.LL.O.



Stravinski (1882-1971).

STRAVINSKY: Agon. BERG: Concierto de Cámara. London Sinfonietta. Director, David Atherton. Decca (Argo), 9-41010

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

He aquí un disco con un programa inteligentemente escogido; en cierta medida, las dos obras que contiene marcan una etapa de composición crucial en sus respectivos autores: con el ballet **Agon**, Stravinsky se aleja ostensiblemente del estilo neoclásico para comenzar a aproximarse a la música serial; en cuanto al **Concierto de Cámara**, «*es testimonio de una transición perceptible: la evolución del lenguaje de Berg hacia la técnica dodecafónica*» (Pierre Boulez). Ambas obras, sin embargo, poseen una marca y un estilo propios que no dejan la más mínima duda sobre su paternidad. La de Berg es una música compleja, llena de ideas sugeridas y de una enorme riqueza sonora en el sentido más musical del término. **Agon** es más superficial, lo que no es de extrañar, pues cuando su autor se da cuenta de que ése era el camino a seguir, la línea original está ya agotada.

Del **Concierto de Cámara** tenemos un precedente discográfico que, por su alto nivel interpretativo, tiene sentido sacarlo en este momento a colación: la grabación de Boulez con Barenboim y Zukerman como solistas. La que ahora se comenta tiene poco que ver con aquella por muchas razones; es mucho menos violenta, los solistas están mejor integrados en el entretejido musical — aunque, como es lógico, no alcancen su altura —, es más camerística y, en definitiva, más rica, matizada, poética y sugerente. **Agon**, que está plagada de reminiscencias de obras anteriores (**Historia del Soldado**, sobre todo), está interpretada desde una perspectiva de divertimento irónico y, casi siempre, desenfado. El programa de esta obra habla de «*confrontación entre los doce bailarines*» para los que está escrita, pero, afortunadamente, para Atherton todo queda en una bien avenida cena entre alegres amigos con algún esporádico y leve punto de fricción. A mi juicio, es una muy inteligente manera de concebirla.

La grabación es extraordinaria en todos los sentidos. Por consiguiente, y teniendo en cuenta que estas obras no se graban con asiduidad, la recomendación es total.—P.G.M.

RECITALES

INTRODUCCION GENERAL AL CATALOGO DE «HARMONIA MUNDI» (DE IMPORTACION)

Cuando en septiembre del pasado año comenzaron a llegar a nuestro mercado los primeros discos del catálogo francés de Harmonia Mundi, pude comprobar que nos encontramos ante una de las más importantes aventuras discográficas de las que jamás ha dispuesto el comprador español. Este otoño se completa el lanzamiento con las últimas novedades aparecidas en Europa de esta colección, dedicada fundamentalmente a la música prebarroca, barroca y clásica, con algunos ejemplares que recogen grabaciones de épocas posteriores.

La colección de discos que componen el catálogo de Harmonia Mundi es, sin duda, modélica en muchos aspectos. El primero a destacar es el de la selección de obras, que, en su gran mayoría, son absoluta novedad. He aquí algunos ejemplos: **Las piezas de clavecín** de Jean-Henri D'Anglebert. **Canciones, Rondós y Baladas** de Gilles Binchois. La **Integral de la obra de órgano**, de D. Buxtehude. Varias obras de Marc-Antoine Charpentier (**Pastoral de Navidad, Dos Oratorios, el Divertimento «Las artes florecientes»**), **Madrigales y Baladas** de Johannes Ciconia, **Las Cantigas de Amigo**, de Martin Codax, **Sinfonías de clavecines** de Louis-Armand Couperin. La **Integral de la obra para clave** de François Couperin, **Piezas de clavecín con voz o violín** de Jean-Joseph Cassanea, de Mondoville; las **Suites para dos clavecines** de Gaspard Le Roux, **Danzas antiguas de Hungría, Danzas Vienesas**, ambos discos en realizaciones ejemplares del Clemencic Consort y del Bella Musica Ensemble, respectivamente.

Al lado de ello, se presentan algunos álbumes de obras archiconocidas, en versiones de obligado conocimiento por su calidad. Es el caso de la **Integral de la obra de órgano** de Juan S. Bach, en lectura impresionante de Lionel Rogg, en el órgano histórico de Arlesheim. O de la maravillosa recreación que hace Gustav Leonhardt de **El clave bien temperado**.

La calidad media de las grabaciones es excelente, y el prensado, de una notable calidad, sin parangón al que de algunos de estos ejemplares realizó hace años Edigsa. La presentación gráfica de la colección es excelente. Para los discos sueltos se han utilizado carpetas con fondo negro brillante sobre las que se han imprimido unas ilustraciones muy bien seleccionadas. Los folletos que acompañan a los álbumes son también de exquisito gusto, si bien la única queja que podemos reseñar es la de que, por ser discos de importación, los textos no figuran en español. Destaquemos por su valor los casi libros que se acompañan a los volúmenes titulados **Diccionario de la música medieval, Diccionario de Danzas del Renacimiento, Diccionario de instrumentos antiguos y Diccionario del órgano**. Detalle de agradecer es

el de que en casi todos los discos figura la fecha y el lugar de grabación. Por otro lado, es lástima que en algunas obras cantadas no se acompañe el texto.

En todo caso, y sin entrar en el análisis concreto de algunos de los ejemplares que componen esta colección, digamos que la recomendabilidad es plena y absoluta en términos generales, y que la incorporación a nuestro mercado de tan singular discografía hay que calificarla como de un acontecimiento cultural sin precedentes. Creo que los buenos aficionados no deben desaprovechar esta ocasión, y aunque el precio sea un poco elevado, (950 ptas. el ejemplar), a cambio se nos ofrece un producto verdaderamente digno.

Por otro lado, Harmonia Mundi sigue el criterio de editar gran parte de sus grabaciones, al transcurrir unos años de su primer lanzamiento, en una colección o serie económica, denominada «Musique D'Abord», con casi un cincuenta por ciento de descuento en el precio, utilizando para ello el curioso procedimiento de sustituir la primitiva carpeta en colores por una funda sin ilustración. En cualquier caso, el interior del disco es el mismo y se favorece con ello la adquisición. Esta serie tiene ya un sustancioso fondo de catálogo, que por estas razones debe ser recomendado doblemente.

Tanto en este apartado de «Recitales», como en el correspondiente al nombre de su autor, en esta sección de crítica, hemos analizado algunas de estas grabaciones.

«**DICCIONARIO DE INSTRUMENTOS ANTIGUOS**»: **Danzas medievales, Libro de Danzas de Margarita de Austria, La Edad Media en Cataluña, El siglo de Guillaume Dufay, Ars Nova, siglo XVI, El manuscrito de Chantilly, Selecciones de «Carmina Burana»**. Delier Consort, Clemencic Consort, Ensemble Ricercare, Atrium Musicae de Madrid, Ars Musicae de Barcelona, Schola Cantorum de Londres. (Folleto del álbum a cargo de Henri Jarrié). Harmonia Mundi, HM 445, tres discos. Importado.

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

Se trata de un álbum fundamental para un primer y serio acercamiento a las músicas antiguas. Está enfocado al conocimiento de los instrumentos de aquella época, cuya descripción sintetizada, pero muy completa, nos presenta Henri Jarrié en el diccionario que acompaña al álbum. Se trata de un fascículo de 36 páginas, en el que, por orden alfabético, se describen y explican los principales instrumentos. Resulta de gran utilidad para el lector y oyente el que al pie de cada entrada de este diccionario se haga una remisión directa a la cara y banda de cada disco donde se puede escuchar. Creo, sin temor a equivocarme, que no se trata de un empeño dirigido a quienes estudian música, en cualquiera de sus facetas, sino más bien al oyente, que de esta forma percibe y disfruta de la grabación en su integridad.

La selección de obras es muy

adecuada y yo destacaría al lector la fulgurante versión que hace el Clemencic Consort de las **Danzas Medievales**, que figuran en la primera cara del primer disco, y las cuatro piezas del **Libro de Danzas de Margarita de Austria**. El grupo catalán Ars Musicae realiza una brillantísima recreación de la música medieval catalana, permitiéndonos escuchar unas primorosas versiones de **Inperaytriz de la Ciutat Joiosa**, y del baile «cuncti sumus» ambas piezas integradas en el **Llibre Vermell de Montserrat**. El Ensemble Ricercare, de Zurich, nos brinda una colorista y muy atinada lectura de diversas músicas del siglo XV. Algunas de las piezas del **manuscrito de Chantilly** encuentran una feliz recreación en el Atrium Musicae de Panigagua y cierra el álbum una selección de ejemplar visión de los **Carmina Burana** del Clemencic Consort. En suma, un álbum importantísimo desde todos los puntos de vista y con grabaciones claras y nítidas, con prensado muy aceptable. El texto del diccionario figura en francés, como consecuencia de tratarse de una importación de discos franceses.—G.Q.LI.O.

«**DICCIONARIO DE LA MUSICA MEDIEVAL**»: Ejemplos musicales interpretados por la Schola Cantorum Basiliensis. **Himnos Ambrosianos, Canto Llano. Monodia profana. Polifonía primitiva** (anterior al año 1200). **Polifonía del siglo XIII**. Harmonia Mundi, HM 440, tres discos.

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

Esta publicación corre pareja el «**Diccionario de instrumentos antiguos**». El importante folleto que acompaña al álbum pertenece también a Henri Jarrié, y en él, además de la inclusión de los textos cantados, figura una sucinta pero densa terminología de las músicas que contiene. Hay también una remisión de los epígrafes a cada una de las bandas y caras de los discos, lo que facilita enormemente la escucha. El conocimiento tan poco extendido de estas obras en nuestro país nos hace recomendar este ejemplar vivamente. Desde los **Himnos Ambrosianos**, pasando por fragmentos de música de los **Trovadores y Troveros**, de alguna **Cantiga y Villancicos**, hasta los **Motetes de Canto Llano**, el álbum cumple perfectamente la misión fundamental de convertirse en un diccionario vivo de la música medieval. La prestigiosa Schola Cantorum Basiliensis nos da una lección interpretativa en cada página. La grabación y el prensado, muy aceptables. Conclusión, otra joya discográfica.—G.Q.LI.O.

«**DICCIONARIO DE DANZA DEL RENACIMIENTO**». **Danzas populares y de la corte en uso durante los siglos XV y XVI**. Clemencic Consort. Ensemble Ricercare. Lionel Rogg. Canzona Ensemble. Jaye Consort. Conjunto de metales Philip Jones. Harold Lester. Accademia Monteverdiana. Harmonia Mundi, HM 446, tres discos.

Interpretación: ■ ■ ■ ■

Sonido: ■ ■ ■ ■

Este es quizá el más variado y encantador de los tres álbumes-diccionario, con comentarios a cargo de Henri Jarré. Desfilan ante nuestros sorprendidos oídos todo tipo de danzas renacentistas: Branles, Pavanas, Gallardas, Bajas danzas, Saltarellos, Polonesas, Turdiones, y las clásicas que más tarde integrarían la suite de danzas: Zarabanda, Alemanda, Giga, Corrente, etc... Contiene obras de Jacques Moderne, Tielman Susato, Claude Gervaise, Pierre Phalese, Pierre Attaignant, Girolamo Frescobaldi, William Byrd y un largo etc... La relación de intérpretes que figuran en el epígrafe es suficiente para darnos idea de cuál es el nivel en este aspecto. La variedad de las danzas desde las más populares, hasta las más severas y cortesanas, nos invitan a un recorrido que ningún buen aficionado puede perderse. Las calidades técnicas del sonido son las acostumbradas en Harmonia Mundi.—G.Q.LI.O.

«MUSICA PARA ARPA DEL BARROCO». J. S. BACH: Suite Francesa núm. 3 en Si menor, BWV 814. C.P.E. BACH: Sonata a solo para arpa en Sol mayor, Wq. 139. G. B. VIOTTI: Sonata para arpa en Si bemol mayor. J. B. KRUMPHOLTZ: Aria y variaciones. G. F. HAENDEL: Tema y variaciones. Nicanor Zabaleta, arpa. Deutsche Grammophon Privilege 25 35 228.

Interpretación: ■ ■ ■ ■

Sonido: ■ ■ ■ ■

Dentro de la serie económica «Privilege», aparece este volumen impropia-mente titulado «Música para arpa del barroco», ya que solamente J.S. Bach y Haendel pueden ser propiamente considerados como compositores barrocos.

Dado lo escaso del repertorio original para arpa, el disco contiene tres obras originales para dicho instrumento, las de C.P.E. Bach, Viotti, y Krumpholtz. Y dos transcripciones de composiciones de J. S. Bach (una **Suite Francesa**) y de Haendel.

Para dichas obras transcritas, lo mejor es olvidarse del instrumento original y limitarse a escucharlas, pues el arpa es un instrumento bellísimo y la maestría de Zabaleta es algo que no necesita comentario a estas alturas.

Preciosa la **Sonata** de C.P.E. Bach, y de poco interés musical las obras de Viotti y Krumpholtz.

En cuanto a la interpretación de Zabaleta, lo dicho, una maravilla; si bien le encontramos más centrado estilísticamente en las obras clásicas que en las barrocas.

La grabación y presentación son de gran calidad.—P.C.C.

MILLADOIRO: «O Berro Seco». Ruada R-135-D.

Sonido: ■ ■ ■

La fórmula de lectura renovada de materiales recogidos de la música tradicional alcanza en Galicia su máxima representación con el grupo Milladoiro, integrado en su célula básica por dos gaitas, zanfona, acordeón, flautas, arpa, violín y percusión. Desde su participación como grupo en un par de temas de un disco para cuarteto tradicional (dos gaitas y percusión) —Faiscas do xiabre: «In memorian»—, pasando por su primer LP., «A Galicia de Maeloc», en el que hacían una lectura casi literal de piezas de cancionero, Milladoiro nos plantea en su último trabajo (mayo de 1981) un retorno, por un lado, hacia materiales de autor cuya base estaba ya apuntada en el disco titulado «Milladoiro», de Antón Seoane y Rodrigo Romani, líderes del actual grupo. De otro lado, se insiste en la lectura de piezas de corte tradicional, más barroquizada en esta ocasión por acumulación y complejidad en el empleo de los instrumentos. Finalmente, ofrece la utilización de materiales de países que la poética nacionalista ha denominado *celtas*, término que el *saber* comercial reenganchó para la música.

Desgraciadamente, la limitación de una distribución discográfica, prácticamente circunscrita a Galicia, la escasa difusión de este tipo de música fuera de unos canales de consumo muy concretos y una cierta despreocupación por parte de los miembros de Milladoiro de mimar su imagen en medios de comunicación mayoritarios, marca la dinámica de un grupo instrumental que, al margen de los pasos inciertos que impone la ausencia de una línea musical definida en los arreglos, tiene un sonido directo excepcional y unas grabaciones que ofrecen un acabado poco frecuente en estos lares.

Al margen de una serie de críticas y malentendidos de contenido extramusical que rodea en Galicia al fenómeno Milladoiro, ellos son de los pocos grupos exportables, dentro de su estilo, pero me temo que se quedarán con el regusto de saberse exportables sin haber alcanzado, siquiera, el primer escalón de una difusión generalizada, paso previo a cualquier intento posterior.—C.V.A.

COROS DEL TEATRO BOLSHOI: OPE-
RAS FAMOSAS. Maestros de los coros: Alexander Rybnov y Alexander Khazanov. Orquesta del Teatro Bolshoi. Director, Mark Erlmer. Grabación original de la URSS. Melodía. Zafiro, ZL-395.

Interpretación: ■ ■ ■

Sonido: ■ ■ ■

Esta recopilación de coros de óperas famosas italianas, alemanas, francesas y del centro de Europa, realizada por el coro del primer centro operístico de la URSS, el Teatro Bolshoi de Moscú, es un disco realizado para la afición coral y operística del público de la URSS, al estar todos sus títulos cantados en ruso. Para el oyente hispano tiene el interés de poder escuchar las magníficas voces que componen el coro de aquel coliseo.

Acostumbrados a escuchar la fonética propia de las obras de Verdi, Wagner, Gounod o Bizet, en sus idiomas originales, extrañan un tanto estas versiones que, por otra parte, se hallan servidas por espléndidas voces, mejor en el apartado de hombres que en el de mujeres, y que en lo tocante al acompañamiento orquestal y dirección artística se hallan muy entonados, si bien, como es peculiar en estas grabaciones, la preponderancia del metal es notoria.

El mayor interés para mí se centra en dos títulos de otras tantas óperas inéditas en España: «La tarde es corta», de Halka, ópera de Stanislaw Moniuszko, y «¿Cómo no estar alegre?», de la ópera **La novia vendida**, de Bedrich Smetana. La traslación del polaco y checo al ruso no nos resulta, en estos casos, tan notoria como en los antes citados.

Para los que hayan tenido la suerte de asistir a las representaciones operísticas de ese gran Teatro, este disco puede ser un agradable recordatorio. Además, la disciplina de las voces es ejemplar, el sentido de la musicalidad de la dirección es notable, y la toma de sonido muy buena.—E.F.

GERSHWIN: La obra para piano. Joel Thiollier, piano. RCA, RL-37590.

Interpretación: ■ ■ ■ ■

Sonido: ■ ■ ■ ■

La música de Gershwin pasa de Broadway a las salas de concierto a través del piano. En 1924, nace su **Rhapsody in Blue**, que es creada para la orquesta de Paul Whiteman y orquestada por Grofé. Al año siguiente hace una transcripción para dos pianos, que tantos éxitos proporcionó a los hermanos Iturbi, y dos años más tarde realiza la definitiva versión para dos manos. En 1926, escribió los **Tres Preludios** para piano. En 1932 adapta para el piano sus canciones de mayor éxito, que publica bajo el título de **Song Book**, dieciocho en total.

Esta es la obra para piano que dejó el popular compositor americano, cuya totalidad nos ofrece en un disco RCA el pianista franco-americano François-Joel Thiollier. Artista formado en la rigurosa Juilliard School, posee una técnica brillante, como es norma en cuantos salen de ese centro docente, todo ello unido a una fluida expresividad. Todas estas obras figuran habitualmente en los programas de sus conciertos, y su identificación con ellas es notable.

Existe un precedente de esta misma combinación de obras en una anterior grabación de André Watts, también excelente. Si en la interpretación de Watts se aprecia una mayor libertad, casi romántica, la de Thiollier está más en consonancia con el espíritu de los años veinte. En ésta, el **Song Book** está completo, mientras que en la anterior sólo hay grabados trece títulos. Registrado en París en noviembre de 1981, ofrece una toma de sonido excelente.—E.F.

Libros y partituras

ALVAREZ MARTINEZ, María del Rosario. Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos. Tesis doctoral 101/82 Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid, 1982. Tres tomos con 1.176 páginas de texto, 166 de apéndices, 116 de láminas y 290 grabados.

Afortunadamente ya no es extraño leer tesis doctorales relacionadas con la música. Es raro, pero, poco a poco, se va haciendo frecuente. María del Rosario Álvarez Martínez es una joven doctora residente en Tenerife, y que desarrolla su trabajo actualmente en la Universidad de La Laguna. Aparte de una investigadora constante y pertinaz, es una destacada pianista y organista. Es decir, que une lo teórico a lo práctico. Su tesis doctoral le ha ocupado varios años, y si no fuera porque se ha limitado a presentar solo los cordófonos en la plástica española durante la Edad Media, el trabajo —ya de por sí gigantesco— se hubiera hecho colosal.

La tesis se divide en tres partes. En la primera, hay un estudio teórico de las fuentes literarias anteriores al siglo XV y durante este siglo, y también un capítulo dedicado a las fuentes históricas. Esto quiere decir que aunque el estudio se ha hecho sobre la plástica, se han tocado también otras fuentes. La segunda parte —la más voluminosa e importante— describe uno a uno todos los cordófonos medievales que tienen representación plástica, a saber: arpa, lira, rota, cítara, salterio, monocordio, monocordio de arco, clavicordio, dulcemeles, clavicémbalo, claviórgano, cinfonia, laúd, mandora, baldosa, cítola, cedra, guitarra, vihuela, giga, rabé morisco, rabel y vihuela de arco. De cada instrumento busca su etimología, describe su estructura, analiza su origen y evolución, y, además, hace un catálogo completísimo de las fuentes iconográficas. La tercera parte está dedicada a apéndices de tipo bibliográfico, a reproducir en forma de grabados todos los instrumentos y sus variantes y a reproducir también las fuen-

tes literarias y las iconográficas, éstas en forma de fotografías. Hay también diez páginas de conclusiones.

El trabajo es realmente erudito. Arduo como todas las tesis doctorales, pero sumamente documentado y científico. Es de esos libros que uno tiene que beber cuando quiere afirmar tajantemente algo. Hay datos objetivos, indubitables, y eso es mucho. No se busque ninguna interpretación, ni otro dato que no sea el objetivo. No hay divulgación de ningún tipo, sólo descripción. Posiblemente ahora sí podamos interpretar los datos aquí expuestos, pero para ello había que tener esos documentos. Y es ahí donde el trabajo de la autora cobra especial importancia.

La primera muestra iconográfica de un cordófono en España se encuentra en la iglesia asturiana de San Miguel de Lillo (S. IX), y es la pintura de un laúd de largo mástil. Conforme pasan los

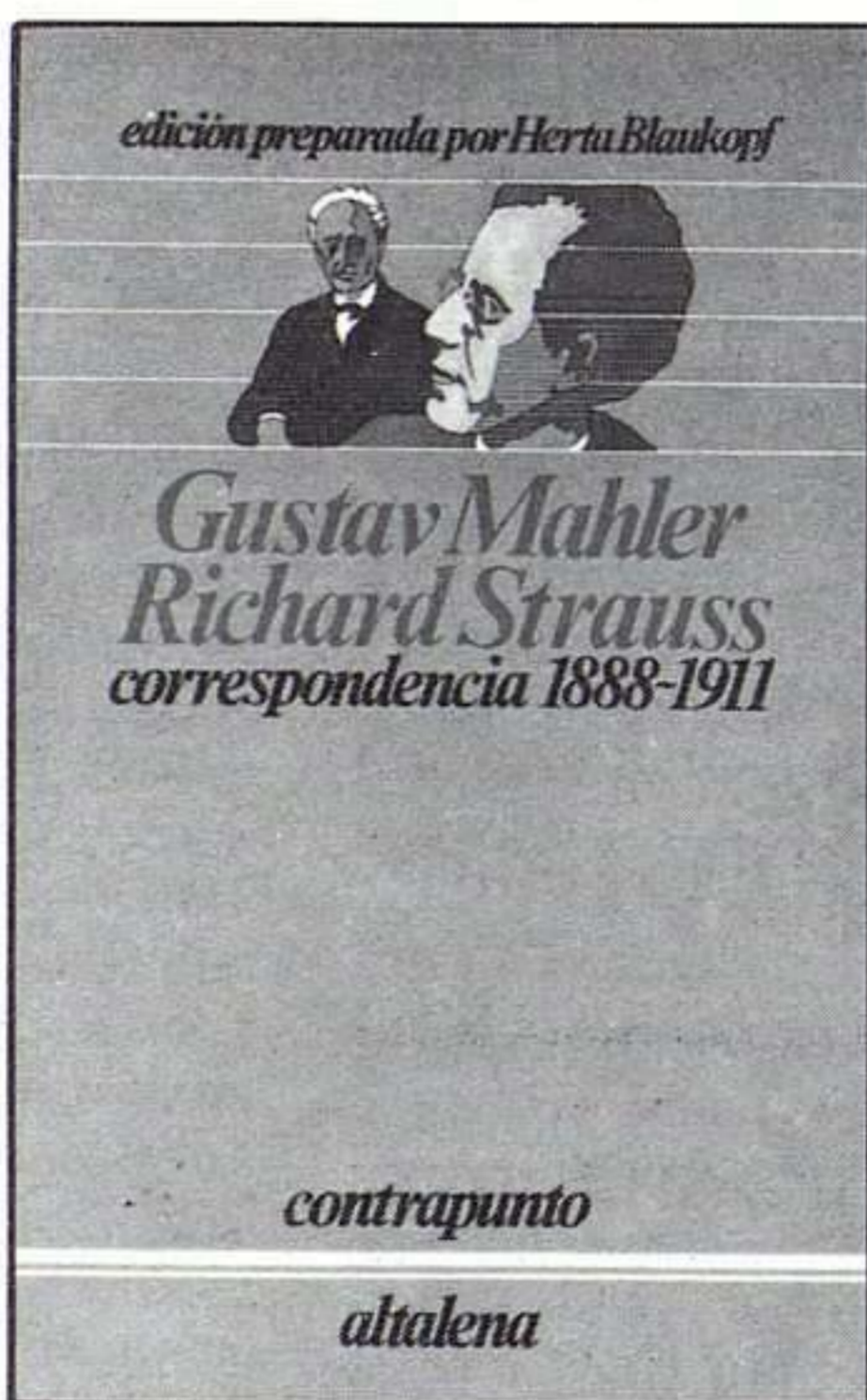
siglos, hay un mayor número de instrumentos representados. Es curioso destacar también que antes del siglo XV las fuentes históricas no citan ningún cordófono, sólo nombran los aerófonos y membranófonos. Las fuentes literarias sí que se recrean en estos cordófonos. El instrumento más reproducido es el laúd, seguido por vihuela de arco y arpa, y a más distancia, el salterio y el resto de los instrumentos citados, con la curiosidad de que la guitarra sólo aparece 8 veces en las 986 catalogaciones. Es destacable también que la pintura es el medio predilecto de representación y que la forma más imperfecta de esta reproducción instrumental es la realizada en la escultura.

En fin, estos son datos curiosos que amenizan la lectura de tan erudita tesis, cuyos logros más positivos son la rigurosidad y el cientifismo empleado.—**J.M. LOPEZ DE HARO.**

confusión). Mahler encarna esos ideales incluso en sus contradicciones, en tanto que Strauss es una mente (y un sentimiento) sólo tangencialmente afectado por ellos. La injusta valoración implícita (y a veces explícita) de Strauss en las famosas, arbitrarias y apasionantes **Memorias** de Alma Mahler puede explicarse precisamente por ese desajuste entre dos seres coteáneos pero no igualmente tocados por el espíritu de época, por el *Zeitgeist*. En Strauss no hay nada patológico ni irracional; o, mejor dicho, las fuerzas ocultas y autodestructoras apenas asoman. En Mahler, en cambio, esas fuerzas operan incansablemente y son en gran parte el impulso básico de su actitud creativa. Creemos que Herta Blaukopf acierta plenamente cuando, al final del libro, hace notar que mientras para Mahler Strauss constituía una obsesiva preocupación, para Ricardo Strauss, «*mente saludable*», Mahler era simplemente un estimado colega o quizá un buen amigo.

Los primeros **Recuerdos** de Alma Mahler (1939) los leyó Strauss en Suiza, en casa de Willi Schuh, en 1946. Se conserva el volumen, en el que Strauss, verdaderamente herido por el desdén con que le trata Alma, por la falta de aprecio de Mahler que parece desprenderse de esas páginas, y por la crítica feroz de Alma contra su mujer Pauline, hizo anotaciones a lápiz, rectificando, apostillando y a veces respondiendo al agresivo texto. Casi nunca pierde la calma. Más bien se extraña de lo que considera exageración, falseamiento de los hechos o ingratitud.

Para quien se interese por el mundo de las interioridades biográficas, este libro es muy atractivo. Se lee de un tirón, como la más emocionante novela. Posee, además, la precisión y fiabilidad de un libro científico. Aporta también algo más que biografía: sutiles deslindes psicológicos entre documento, intención, recuerdo, presión circunstancial, carácter, ingredientes todos básicos de las relaciones humanas. Asoma su rostro el gran drama del individuo y de su historia. Los seres humanos actuamos presionados por la urgencia del flujo cotidiano. Años después, como si tomara rostro



MAHLER-STRAUSS: Correspondencia 1888-1911. Edición y estudio de Herta Blaukopf. Traducción de J. Martínez Aragón. Altalena Editores, Madrid, 1982. 223 págs.

La correspondencia cruzada entre Gustavo Mahler y Ricardo Strauss no había sido hasta ahora objeto de una edición especial. Strauss no autorizó a Alma Mahler a publicar sus cartas a Mahler (por otra parte, éste, sin duda y como parece que le era habitual, había extraviado la

mayor parte de la correspondencia); las de Mahler a Strauss se encuentran en el Strauss-Archiv de Garmisch-Partenkirchen. Una larga búsqueda ha dado lugar al hallazgo (además de las 12 misivas copiadas por Alma y conservadas en su legado) de 28 misivas «*en los lugares más dispares*». El conjunto, cuidadosamente ordenado y comentado por Herta Blaukopf, ha aparecido en Alemania en 1980 (en la editorial R. Piper de Munich) y ahora en España en una excelente versión de J. Martínez Aragón.

Estamos en unos años frenéticos de Mahler (y no sólo de Mahler, sino de todo el Modernismo), lo que se traduce en un acopio de trabajos de investigación que van perfilando una visión minuciosa de la vida y de la cultura en los años finales del siglo XIX y en los primeros del XX. Seguramente, de todas las figuras de esa época, la de Mahler es la que mejor representa los confusos ideales de un tiempo extraordinariamente rico en sugerencias y connotaciones. (Claro que, bien mirado, ¿qué época no tiene ideales confusos? No será, por cierto, la nuestra, apoteosis de la confusión y cuya única claridad consiste en la consciencia de esa

el imperativo categórico de Kant, nuestras acciones se colorean, toman forma, reviven, como personajes de un drama en escena.—**RAMON BARCE.**

THOMAS I SABATER, Joan María, y PARETS I SERRA, Joan: Breu història musical de les illes Balears. Col. lecció Ximbellí. Inca, 1982. 30 págs.

Joan Maria Thomas dejó escritas unas notas sobre la historia de la música balear; sobre ellas, Joan Parets ha redactado estas breves páginas. Las primeras noticias musicales de las Islas son por ahora las posteriores a la conquista por Jaume I (siglo XIII). Ramón Lull se ocupó de teoría musical, y sus escritos influyeron, como es sabido, en los teóricos alemanes del siglo XVIII (Salzinger) y a través de ellos en Schopenhauer. Del siglo XVI, Parets

cita un tratado del canónigo Antoni Lull, cuyo título, **Aplicación de la música al arte oratoria**, nos despierta un fuerte deseo de leerlo. ¿Existe algún ejemplar? ¿Dónde? Esperamos que Parets resuelva nuestra curiosidad, y sin duda la de muchos lectores.

Se hace una historia sumaria de la Capella de la Seu de Mallorca, de la Escolanía de Blavets de Lluc (una de las más antiguas de España), y de otras muchas entidades. Se pasa rápida revista a la actividad operística, al canto de iglesia, a instrumentistas y organeros, al canto coral, a la educación musical y al folclore. El folclore balear es único por su arraigo, su variedad y sus rasgos orientales, especialmente en las canciones campesinas. Por último, se mencionan los grupos folklóricos más importantes y los folkloristas más notables. Un folleto breve, apretado de nombres, y digno sin duda de ampliación.—**R.B.**

como base, los compositores deben apoyarse en el arte popular y crear música didáctica sobre esos supuestos. Consideramos el trabajo de Járdányi importante y discutible en lo que se refiere a la caracterización de la música folklórica, ligera y culta, siguiendo la tradicional teoría de Brailoiu (y de Bartók y Kodály), hoy necesariamente retocable. Erzsébet Szónyi se ocupa del solfeo. Aparte de detalles técnicos (como los gestos de la fonomimia y el solfeo relativo), dos aspectos deben retenerse. El primero que las canciones «de oído» son el fundamento de la enseñanza. Ante todo, se saben bien las canciones de oído; luego se solfearán, se leerán, se escribirán. Y el segundo aspecto: el ritmo es la base general de la educación musical y ha de aprenderse de manera autónoma (aunque se relacione luego con canciones populares y con obras clásicas). Es uno de los trabajos más completos del libro, donde el método didáctico se expone con todo detalle.

Katalin Forrai expone las actividades musicales de los Kindergarten. A más de un preciso estudio metódico, tendremos que el número de clases de canto es de dos semanales (de media hora), aparte del canto libre y juegos con canto todos los días. La autora opina que la música debe ser enseñada a los niños de esta edad (de 3 a 6 años) por la misma persona que todas las demás materias. Lászlo Lukin se ocupa de las escuelas primarias y secundarias. En la primaria húngara hay dos clases semanales y dos sesiones también semanales de canto coral organizado; en la secundaria, la música, también obligatoria para todos los cursos desde 1973, tiende «al relajamiento físico y mental de los estudiantes». De las escuelas primarias especiales se ocupa Gábor Friss. También aquí el núcleo central son las canciones folklóricas, así como la danza y el ritmo, y se incluyen también explicaciones históricas. En este artículo es muy destacable la descripción de varios tests sobre capacidad memorística, flexibilidad de pensamiento, nivel emocional y participación activa de los alumnos. Estos tests muestran los efectos altamente

positivos de la enseñanza musical sobre las aptitudes generales de los alumnos. Hay también análisis sociopsicológicos, encuestas y estadísticas de gran interés.

Las escuelas de música anexas es el tema de Ottó Till. Aquí la instrucción dura seis años e incluye el estudio de un instrumento. Se analizan los programas y la organización. Lili Veszprémi trata de los materiales y métodos para la instrucción musical, mostrando una amplia selección bibliográfica. En éste como en otros artículos se hace notar la gran cantidad de música contemporánea húngara que estudian los alumnos de todos los niveles. Magda Szávai se ocupa de los cursos de prolongación. Tibor Straky, de las escuelas secundarias especiales (conservatorios), con análisis de cursos, asignaturas y obras de estudio. Zoltán Gárdonyi escribe sobre la enseñanza superior (Academia Ferenc Liszt). Emil Turcsányi, de la formación de profesores. Y Gyula Maróti, de la educación musical extraescolar.

Preside el libro un prólogo de Zoltán Kodály: «*Nuestra época mecanizada sigue un camino que va convirtiendo al hombre en máquina. Sólo el espíritu del canto podrá salvarnos de este fin.*»—**R.B.**

CATORCE COMPOSITORES ESPAÑOLES DE HOY.

Coordinador: Emilio Casares Rodicio. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Colección Ethos-Música. Gijón, 1982. 478 págs.

Este volumen nació como prolongación literaria a las intervenciones de catorce músicos españoles en el marco de los Cursos de Verano de Gijón, dentro del ciclo **El autor y su obra**. No hay que ver, pues, la lista de autores sino como una consecuencia directa de la programación que hiciera en su día la Universidad de Oviedo. Prescindamos, por tanto, de toda polémica sobre criterios electivos y confiemos en las palabras de Casares en el prólogo, cuando habla de una obra cierta que encontrará continuación en el futuro. Por lo pronto, lo que aquí se nos ofrece es una tentativa colectiva de introspección, de autocrítica, lo que ya encierra un primer factor de interés,



VARIOS AUTORES: Educación musical en Hungría. Edición a cargo de Frigyes Sándor, Traducción de Paloma Ceballos, Ana Lagos, Carlos Miró y Eva Tóth. Real Musical y Corvina Kiadó, Madrid-Budapest, 1981. 310 págs.

Estamos en presencia de un trabajo denso y minucioso. Independientemente de que el tema en sí ofrezca un interés especializado, lo verdaderamente importante es que, siendo Hungría un país

considerado un modelo universal en la enseñanza de la Música, como recuerda Manuel Angulo en su prólogo, todo lo que se refiere a esa enseñanza tiene un valor general modélico. Por supuesto que, hoy que estamos sin duda a punto de una gran ampliación y mejora de la educación musical española, la adopción de métodos, aún en fases de tanteo previo, requiere adaptaciones y modificaciones profundas. El método húngaro, basado en las ideas de Zoltán Kodály, tiene por base absoluta la «suave voz del canto húngaro». Un posible método para las escuelas españolas tendría que partir quizá de otros supuestos (habría que valorar, desde nuestro peculiar punto de vista, los valores pedagógicos de la canción popular, por ejemplo), y por ello crear técnicas didácticas diferentes.

Pero el modelo húngaro es, en todo caso, de imprescindible conocimiento. Y los doce estudios que componen el libro son de extraordinario valor para ese conocimiento. No podemos sino hacer una brevísima referencia a cada uno de los trabajos, indicando su temática y orientación.

Pal Járdányi adopta una actitud radicalmente nacionalista y didáctica: el folclore

precisamente el hecho de constituir una empresa inédita en el cuadro variado y, ¿por qué negarlo?, confuso de nuestra música actual. De esta manera, cada autor responde a este reto intelectual de forma distinta. Así, Miguel Alonso que refiere a sus últimas composiciones, como complemento a la visión panorámica de su actividad que escribe Andrés Temprano. Llorenç Barber describe las múltiples propuestas que hoy conforman ese mundo sonoro llamado *postmodernidad*, del que él es artífice y animador. Más literarias que musicales, las páginas que firma Ramón Barce suponen un contrapunto no por inesperado menos sabroso. Francisco Cano es autor de un

breve ensayo sobre la semántica musical, apostando en última instancia por un predominio de la idea sobre el sistema. Un recorrido por sus obras más importantes, lo completa Miguel Angel Coria con su definición de algunos de los conceptos estéticos que distinguen su música: brevedad, impresionismo, «revival».

Memorias musicales y su alrededor titula Carlos Cruz de Castro su escrito, en el que se relatan circunstancias vitales y profesionales, con un estilo ameno y personal. Agustín González Acilu presta más atención a los problemas textuales y fonéticos, mientras que Antón Larrauri reflexiona sobre algunas particularidades del

lenguaje de vanguardia. Tomás Marco brinda una clara visión explicativa de su experiencia como creador, apoyándose para ello en los títulos más significativos de su producción. Mientras Claudio Prieto incide en análisis puntuales de algunos fragmentos musicales, los gráficos cumplen una función preferente en la exposición teórica de Jesús Villa-Rojo.

Josep María Mestres-Quadreny traza un esquema informativo sobre la música catalana de los últimos treinta años y añade un enfoque personal sobre sus obras más representativas. La aportación catalana se completa con sendos trabajos de Joan Guinjoan y Josep Soler, quienes reconocen, cada uno a su

manera, tener a la comunicación en el centro de sus preocupaciones creativas.

El libro incluye listas completas de obras, apéndices, resúmenes de críticas y diversas ilustraciones, convirtiéndose así en un auténtico manual, en una obra de consulta cuya utilidad reside sobre todo en acercar a importantes sectores musicales y culturales una información de primera mano sobre la razón de ser del compositor español aquí y ahora. Por todo ello, aun siendo conscientes de que se trata de una antología incompleta y coyuntural, hay que reconocerle un inestimable valor documental y bibliográfico.—
JOSE MANUEL BÉREA.

Cursos, becas y concursos

□ **El Concurso Internacional de Música de Montreal** (Canadá) tendrá lugar del 28 de mayo al 15 de junio de 1983 y en él podrán participar los **violinistas** nacidos entre el 28 de mayo de 1953 y el 28 de mayo de 1967. La fecha límite de inscripción es el 1 de marzo de este año. Inscripciones e información en el Concours International de Musique de Montreal, 106 avenue Dulwich, St-Lambert (Québec), Canadá J4P 2Y7.

□ **El Concurso «María Callas»** está reservado a **cantantes** (masculinos y femeninos) en las disciplinas de **ópera, oratorio y «lied»** y a **pianistas** menores de treinta años. La fecha límite de inscripción es el 30 de enero. Inscripciones en el Centro Cultural Internacional «Athenaeum», 36a, rue Kefallinias, Atenas 802. Grecia. Teléfonos: 82 22 193, 82 38 827 y 82 39 421.

□ En Barcelona, del 13 al 26 de marzo se fallará el **Premio Internacional de Ejecución «María Canals»**. Reservado a cantantes, pianistas y flautistas de 18 a 32 años, tiene como fecha máxima de inscripción el 8 de febrero de 1983. El premio es de un millón y medio de pese-

tas y hay también cuarenta becas de estudio. Inscripciones en el Secretariado del Concurso «María Canals», Gran Vía 654, pral., Barcelona-10. Teléfono: 318 77 31.

□ En Epinal (Francia) tendrá lugar un **Concurso Internacional de Piano**, cuya fecha máxima de inscripción es el 1 de febrero. El límite de edad es de 30 años y el premio mayor es de 15 mil francos. Dirigirse al Secretariado del Concurso, 3 avenue Victor Hugo, F-88000 Epinal (Francia). Teléfono: 82 27 35.

□ También el 1 de febrero se cierra la inscripción para el **VIII Concurso Internacional de Cuartetos de Cuerda** que tiene lugar en Evin-Les-Bains (Francia). El límite de edad es de 30 años y los premios son los siguientes: Primero: 60 mil francos; segundo: 30 mil; dos premios especiales de 30 mil y un premio especial de 20 mil francos. Escribid al Secretariado del Festival de Evian, BSN, 7 rue de Tehéran, F-75003 París (Francia). Teléfono: 563 11 50. Apartado Postal 34 20.

□ En Lisboa (Portugal), el **Concurso Internacional «Viana da Motta»** está reservado a **pianistas** entre 16 y 29

años. El 1 de marzo es la fecha máxima de inscripción y el montante total de los premios es de 6 mil dólares. Información en el Edificio Castil, Rua Castilho 39. Fração H-11º, 1200 Lisboa. Portugal. Teléfono: 55 55 00.

□ Dentro del Festival de Toulon, en Francia, se celebrará el **VIII Concurso Internacional para la disciplina de trombón**. Los participantes deben tener entre 18 y 30 años y la fecha máxima de inscripción es el 1 de marzo. Dirigirse al Secretariado del Concurso, Palais de la Bourse, Avenue Jean-Moulin, F-83000 Toulon. Francia. Teléfono (94) 93 52 84.

□ En el Conservatorio de Música Jesús Guridi» de Vitoria-Gasteiz se celebrarán **tres cursos especiales de Música Contemporánea impartidos por Carmelo Bernaola**. Las fechas son: 25 y 26 de enero, 1, 2, 8, 9, 15, 16, 22 y 23 de febrero y 1, 2, 8, 9, 15 y 16 de marzo. El horario, los martes de 16,45 a 19,45 horas y los miércoles de 10 a 13 horas. Las solicitudes hay que enviarlas al Secretario del Curso, Iñaki Anda Riz de Arkate. Conservatorio de Música «Jesús Guridi», c/ Escuelas, 10. Vitoria-Gasteiz.

□ La Federación de Entidades Excursionistas de Catalunya ha organizado el **IV Concurso de canciones de montaña «Elisard Sala»**. Los textos de estas canciones han de ser en lengua catalana y relacionados con la montaña o con el canto de sus bellezas naturales. La duración de la canción no puede ser superior a los tres minutos y la fecha de admisión termina el 31 de enero de 1983. El estreno de la obra premiada se realizará en una Fiesta de la Canción de Montaña. Presentar texto y música a la Federación de Entidades Excursionistas de Catalunya, Rambla, 61, 1 r, Barcelona-2 o al Club de Excursionistas de Gràcia, pasaje Mulet, 4, Barcelona-6.

□ La Agrupación Guitarrística Galega realizará su **segundo curso de análisis e interpretación de la guitarra**. El curso estará dirigido por Tomás Camacho y tendrá lugar el segundo sábado de cada mes, desde las 4,30 de la tarde y con una duración aproximada de cuatro horas cada día. Las fechas inicialmente previstas para este curso son el 8 de enero, 12 de febrero, 12 de marzo, 9 de abril, 7 de mayo y el 11 de junio. Inscripción en la Agrupación Guitarrística Galega, Gran Vía, 204, 5º D. Vigo.

Don Taddeo in Barcellona

LA NUEVA TEMPORADA BARCELONESA

Por I Taddei

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA

Rinaldo es la primera ópera británica dentro de la producción de Händel, es ésta una obra interesante, que despertó cierto entusiasmo entre el público del Festival por su factura atractiva y su carácter sumamente barroco, que es lo que hoy se lleva entre el público, después de años de ignorar tales obras.

La versión que escuchamos en el Palau fue correcta, sin más, y muy equilibrada en todo, salvo en las intervenciones del contratenor John Angelo Messana, quien goza de cierto renombre en los países anglosajones, pero que se presentó con un fuerte resfriado, a lo que se debió que tuviera constantes problemas vocales. Por otra parte, su voz como contratenor tiene un cierto deje ridículo (había quien comentó que parecía una solterona) y sólo en el último aria de la obra demostró lo que puede lograr en condiciones físicas normales.

El resto del conjunto no se destacó especialmente, pero cumplió sin excesivos problemas. Anton de Ridder es un tenor francamente viejo, pero su voz contrasta con su rostro arrugado (y que no era el de la fotografía del programa, escandalosamente desfasado de la actualidad), y cumplió sin ninguna fisura. La mejor del grupo solista fue, sin duda, Penelope Thorn, quien proporcionó toda su intención al perverso personaje de «Armida». Fue la única que se preocupó de dar (como se suele hacer en Inglaterra) la mayor carga teatral posible al personaje, en lugar de cantarlo simple y llanamente como los demás. Su voz sin ser extraordinaria, es bonita y agradable, y considerablemente flexible para las agudezas sin cuento de su papel. Charles Farncombe dirigió adecuadamente la Badische Staatskapelle de Karlsruhe, cuyo sonido, salvo algún pequeño error, fue sobrio y correcto.

«IL RITORNO DI TOBIA», DE HAYDN

Ante el público barcelonés el prestigioso Coro Madrigal de Budapest, junto con su director, Ferenc Szekeres, y nos conmovimos ante el recuerdo de sus inolvidables versiones, hace pocos años, de obras renacentistas italianas: **La paz-**

zia senile, de Adriano Banchieri, y **L'Amfiparnaso**, de Orazio Vecchi, con la *propina* de un absolutamente fabuloso Kodály, que nos dejó con la boca abierta.

Este año han vuelto con obras muy distintas: en el concierto que reseñamos, con una versión pulcra y cuidada del oratorio menos conocido de Haydn, **Il ritorno di Tobia**, del cual existía, sin embargo, desde hace bastantes años, una versión discográfica a cargo del propio director y coro.

Completaban el elenco la Orquesta de Cámara de la Sinfónica Húngara y un conjunto de solistas, húngaros en su casi totalidad.

El oratorio de Haydn, que es muy anterior a las grandes obras maestras como **La Creación** y **Las Estaciones**, es una obra repleta de aburridos y monótonos recitativos, con atractivas piezas (principalmente arias) intercaladas. Szekeres no tuvo reparos en *afeitar* drásticamente la partitura de todos los enojosos recitativos, en lo cual convinimos todos, pero el resultado es un falso y breve oratorio en el que las arias se suceden una tras otra con algún coro y escena intercalado. La sensación es de un recorrido por un agradable túnel con salida rápida, y la de haber pasado a toda velocidad por una música amable que no llegamos a saborear. Quizá hubiera sido más *real* conservar algunos fragmentos del recitativo original, a pesar de todo.

Los solistas cumplieron con suma dignidad, especialmente el elenco femenino, entre el que destacaron Marité Uribe, soprano chilena incorporada al grupo, y la admirable Klára Takács. Esta extraordinaria contralto húngara —que encontramos en prácticamente todas las grabaciones de Qualiton y Hungaroton, las casas discográficas de su país— tiene el inconveniente de que no siempre proyecta adecuadamente la voz, lo que quita brillantez a un instrumento que, en otro país y circunstancias, hubiera llevado a su poseedora a las más altas cimas del canto. Es una pena que una cantante con una voz así haya quedado en un segundo plano, sin acertar a resolver sus problemas de emisión, en el fondo poco destacados ante la belleza de la *materia prima*, pero perjudiciales para ella.

Los demás fueron Zsuzsa Denes (en el papel del «Arcangel Rafael», muy correctamente cantado con una límpida voz de soprano), el tenor András Molnár («Tobías») y el notable barítono Zsolt Bende.

La velada no deparó grandes emociones, pero el grato conjunto del coro —tal vez algo menos sutil que en la ocasión que recordábamos, pero siempre a un alto nivel— con una orquesta correcta y los solistas fue un acontecimiento recordable.

«L'OLIMPIADE»

El mismo conjunto de coro y orquesta, con la mayor parte de los solistas indicados, emprendió al día siguiente el estreno en España de la ópera **L'Olimpiade**, de Vivaldi. Este estreno se había propuesto inicialmente para el año pasado, con características de gran espectáculo y con asistencia de importantes personalidades, pero el proyecto no pasó de aquí, y en 1982 hemos visto, por fin, esta ópera de Vivaldi de una forma mucho más modesta: como concierto, sin escenografía ni acción escénica y, al igual que el oratorio de Haydn, con la total supresión de los recitativos *secos*.

Parecidas reflexiones a las que hemos hecho respecto de estos drásticos cortes podríamos hacer aquí, pero baste lo ya comentado. En conjunto, fue esta representación un tanto más floja que la del oratorio haydniano, y, en parte, fue a causa de la pobre prestación del tenor András Molnár, muy descentrado y con errores. Tampoco Blodiszár Keönch, otro tenor (en el papel de «Aminta»), estuvo especialmente afortunado. Klára Takács estuvo segura y brillante, con las salvadas antes apuntadas, tal vez un poco más acentuadas también en este Vivaldi, que asimismo tiene grabado con todo el conjunto húngaro.

Ferenc Szekeres condujo ambos conciertos con aplomo, dignidad, y un notable sentido del estilo de ambos compositores.

Foto: Barceló.



Ferenc Szekeres, dirigiendo «L'Olimpiade».

ESTRENO DE «BOTXI, BOTXI!» DE LEONARD BALADA

Larra dijo en una ocasión que, en España, escribir es llorar. Nos preguntamos qué hubiera dicho que es, en España, componer.

Algo así pensábamos al asistir al estreno reseñado en el título, en la tarde del 1 de octubre, lunes *de puente*, con el *todo Barcelona* aprovechando hasta las heces las últimas placideces del ya difunto verano, respirando gasolina quemada (mientras se pueda) por las carreteras. En el modesto Teatre Regina, y con un escenario bipartito: a la izquierda, un espacio para los cantantes; en el tercio de la derecha, la mini-orquesta, con el director-compositor-libretista.

La representación duró una hora apenas. Consistió en una partitura tensa, vibrante, escrita para piano (que dominó con su personalidad Liliana Maffiotte), violín y contrabajo, trombón, trompeta, clarinete, fagot y percusión. Dirigía el propio autor.

La música combinaba momentos de indudable aspereza tímbrica con algunos pasajes líricos, suficientes para dar un mínimo atractivo a la parte instrumental, incluso para aquellos del público que prefieren recrearse con obras tonales. Inventiva y variedad, buen gusto, oficio e imaginación son los adjetivos que pueden aplicarse a esa música nada rígida.

La interpretación fue francamente de un nivel excelente. Buenas dotes y sugestiva persuasión debe de tener Leonard Balada para lograr que el equipo de cantantes responda como lo hizo. Fue, desde luego, lo más llamativo de la velada. Como protagonista, un tenor de voz cálida y hermosa, Josep Ruiz, un excelente profesional que ha tenido la poca fortuna de vivir en una ciudad con un teatro de la ópera de dimensiones tan colosales que se pierden en él un poco sus cualidades, que le hubieran dado una merecida fama. Como es, además, un excelente actor, su interpretación de «Johnny» no pudo desearse mejor.

A su lado, y también rezumando profesionalidad, entrega y buen hacer, Enric Serra (el «Sheriff»), Rosa María Ysas (la «Madre») e Isabel Aragón (la «Amada»), esta última un poco más forzada en razón de la fuerte sonoridad de la pequeña orquesta, que podía cubrirla en algún instante. Suyos fueron los momentos de mayor lirismo de la partitura, y los resolvió bien. En papeles menores sobresalieron Eduard Soto, Sergi Mateu, Josep Torrents, y Jaume Reyes (respectivamente el «Botxi» —verdugo—, narrador, un hombre del pueblo y el padre) este último con una notable vis cómica.

La producción, sencilla y elemental, como exigía el local, y la dirección escénica fue ágil y sin fallos; ambas corrieron a cargo de Josep M. Espada.

Entre el público, unos ciento cincuenta «fans» de la ópera. Un gesto hermoso: la asistencia de Frederic Mom-

pou, quien, a sus casi noventa años, se desplazó para participar como espectador en el estreno.

Todo, pues, estuvo todo lo bien que puede estar el estreno de una ópera en las circunstancias actuales. Falta ahora, y lo sentimos, vapulear al libreto.

Sin duda, el autor ha tomado el argumento de una canción tradicional de «cow-boys», llamada **Hangman, Hangman!**, puesto que nos lo dice. Pero lo que puede estar bien en boca de un ingenuo «cow-boy», en forma de libreto operístico resulta un verdadero engendro. Lo mismo ocurriría si tomáramos como base la otrora famosa canción **Tom Dooley** o aquel horrendo **Telegrama** de hace todavía pocos años.

Resulta grotesco que se quiera incidir en la propaganda antiamericana con banalidades tan superfluas. Pueden hacerse maravillas con la denuncia, con la protesta, con la desgarradora exposición de mil y una injusticias de las muchas que surcan la piel de tantos moradores de nuestro infortunado planeta. Pero venirnos a nosotros, en 1982, con una historieta de un «Johnny» al que van a colgar con la ayuda del verdugo y con la complicidad de un «Sheriff», porque no tiene dólares; presentarnos, en síntesis, el egoísmo de la humanidad con los absurdos parlamentos de la «Madre», el «Padre» y la «Amanda», y, para colmo, resolver el intríngulis a golpe de petrodólares, es tomar al público un tanto el pelo. El nivel de la *sátira* es el de las ingenuas mascaradas que se organizan en Albania o en Mongolia Exterior (o en el Irán de Jomeini) cuando en estos pueblos —por otra parte totalmente carentes del más mínimo asomo de libertad— los gobernantes quieren entretener *didácticamente* a sus súbditos.

Lástima que una partitura interesante y un entusiasmo tan contagioso de los cantantes (integrados en el grupo Opera de Cambra de Catalunya) se desperdiciaran en una ingenuidad tan poco ingeniosa.

LICEO: «DON CARLO» INAUGURA LA TEMPORADA

El Consorcio inauguró la temporada 82-83 con la reposición del **Don Carlo** representado en el último Festival de Opera. Felicidades al organismo patrocinador por las magníficas perspectivas anunciadas, que deben hacer llenar de orgullo a los aficionados de todo el Estado y, especialmente, a nosotros, catalanes. **Don Carlo** fue el vehículo para constatar el avance espectacular de orquesta y coro, iniciado la pasada temporada. La orquesta *sonó* aún mejor que en la temporada anterior; la calidad de la cuerda es ahora realmente admirable, nunca habíamos escuchado en el Liceo *cantar* a los violoncelos como lo hicieron en **Don Carlo**, y, desde luego, nunca había-

mos tenido un empaste y conjunción de los violines como hay ahora. Lo que más nos admira y emociona, acostumbrados años y años a otras muy diferentes características instrumentales, es el escuchar a una verdadera orquesta sinfónica titular, de una calidad, volumen y empaste sonoro comparables a los de una primera agrupación de teatro europeo.

En esta ocasión, la formación estuvo a las órdenes de un jovencísimo maestro, hoy ya famoso, aunque nos apresuramos a decir que por méritos propios y no por el parentesco familiar que le une a Claudio Abbado. Roberto Abbado puede convertirse en el futuro en un *grande* de la dirección orquestal. Lógicamente le falta, por edad, la experiencia que le irán proporcionando los años de carrera; por ejemplo, en cuanto a saber seguir, acompañar a los cantantes, cuestión que es primordial en la ópera. Roberto Abbado puede tener su propia y válida idea de los *tempi*, pero también debería saber adaptarse en ciertos momentos a las características de ciertos artistas, quienes, aun teniendo ideas diferentes en el «tempo» a las del director, pueden ofrecer cosas muy bellas. Esto fue evidente en los casos de Matti Talvela y de Montserrat Caballé. Roberto Abbado es, hoy por hoy, un director que compararíamos a un perfecto arquitecto, con una precisión inaudita y cuidador del mínimo detalle; el conocimiento exhaustivo de la partitura y una personalidad artísticas indudable le permiten resaltar detalles no subrayados habitualmente y que son muestra de unas ideas nada comunes en los directores de hoy. Diríamos que Roberto Abbado se halla a medio camino entre Muti, en cuanto a la precisión rítmica, y a Claudio Abbado, en cuanto a un mayor halo lírico (no romántico), sin apartarse tampoco, respecto a este último, de la perfección estructural. Fue un acierto total el confiarle la inauguración de la temporada y esperamos con ilusión su versión de **La Cenerentola**.

Los resultados de la asunción por Gandolfi y su ayudante Sicuri de la dirección del coro fueron evidentes enseguida: una determinada frase aislada puede demostrar inmediatamente la calidad de una formación. Sólomente escuchando a las voces femeninas en el acompañamiento de la «Canción del Velo» (en «piano», ¡por fin!) y a todo el coro musitando «Posa» en el «Auto de Fe», se pudo verificar que la mano de un gran director estaba al frente de la masa coral. Son detalles, incluso, infrecuentes en los primeros coliseos mundiales. Con independencia de un juicio posterior a lo largo de la temporada, la renovación de las voces fue palpable en cuanto al *canto* y no *grito*, con una perfecta conjunción de las diversas cuerdas.

El reparto vocal respondió en gran manera a lo que de él se esperaba, con dos triunfadores absolutos: Elena Obraztsova y Leo Nucci. La Obraztsova consiguió, dentro de su estilo completamente diferente, igualarse a las dos grandes «Princesas de Eboli» de los últimos años en el Liceo; Fiorenza Cossotto y Shirley Verret. Podemos repetir íntegro lo que de ella dijimos con motivo de las representaciones del mes de junio, sólo que ahora con los calificativos de una admi-

ración aún mayor. Personalidad, vocalidad apabullante (¡qué seguridad y perfección desde el «Si natural» a los imponentes graves!), estilo, todo configurante de una gran interpretación. El otro triunfador fue Leo Nucci, quien, en su reaparición en el Liceo como «El Marqués de Posa», se mostró como una de las primeras figuras de su cuerda hoy. Más que el refinamiento, lo que admira en su caso es la comunicatividad de su voz, el poder escuchar a una voz inteligentemente controlada, que se expande en la sala sin ningún problema de extensión o volumen. Es la satisfacción para el oyente de escuchar a una *verdadera voz de ópera* en plenitud, cantando sin esfuerzos y sin problemas, hecho tan extraño de encontrar en el panorama operístico actual.

Montserrat Caballé («Elisabetta») apareció en mejores condiciones vocales que en junio, siendo su mejor momento



Carlo Nucci, en «Don Carlo».

el del dúo del Primer acto con el tenor. José Carreras, en el «role» que da nombre a la ópera, cantó con su estilo y entrega habituales, luciendo una vez más la belleza del centro de la voz; Vicente Sardinero, «El Marqués de Posa» en las funciones que no cantó Nucci, ofreció su tradicional estupenda versión de este personaje, especialmente en el último acto. De los bajos, el mejor Matti Salminen como «El Gran Inquisidor»; por rotundidad y belleza de la voz; Dimiter Petkov, sin poseer los mismos recursos vocales que Salminen para el mismo «role», fue de todos modos un excelente intérprete. Como «Felipe II», Matti Talvela no logró una verdadera adecuación estilística, debido quizá a la falta de *italianismo*. Talvela es siempre un gran intérprete, pero quizá en la ópera italiana se encuentra menos cómodo por la cuestión del estilo. Vocalmente, no tuvo problemas, excepto alguna tirantez en el regis-

tro agudo. Correctos, Fondevila, Martín Regueiro y Monacchesi en sus cometidos.

Para la producción de Treviso, vestuario de Visconti y dirección escénica de Madau-Díaz, podemos aplicar el mismo comentario que hicimos con motivo de las representaciones de junio, reiterando que se trata de un espectáculo de gran belleza, basado en el sensacional vestuario y en la inteligencia del director de escena.

«LA FLAUTA MÁGICA»

Una de las pruebas de fuego que debía pasar el nuevo Liceo que ha puesto en marcha el Consorcio era el problema de representar adecuadamente las óperas de Mozart, un autor cuyas especiales exigencias escénicas pueden hacer naufragar con facilidad cualquier aproximación amateurística al problema.

Representar Mozart en el Liceo es un problema casi insoluble, porque las óperas de este autor estuvieron pensadas para teatros más reducidos, íntimos y practicables que el Liceo, cuyas enormes dimensiones dificultan extraordinariamente que estas obras puedan oírse adecuadamente, ya que, además de lo expuesto, Mozart escribe para unas voces que deben labrar con precisión los detalles ornamentales de una línea vocal que, salvo raras excepciones, debe cuidar más la respiración que la sonoridad, la coloratura que la extensión, el «fiato» que la potencia.

Si a todo esto añadimos que pese a la jamás suficientemente loada buena intención de los dos anteriores empresarios que tuvo el Liceo —Mestres Calvet y Pamias— el público del Liceo jamás ha sido mozartiano, y que el común de nuestros melómanos todavía no ha comprendido que una ópera puede no ser de amor y pasiones románticas del tipo Verdi-Puccini, se podrá comprender la magnitud del problema con el que se enfrentaba el Consorcio del Liceo al presentar, en esta segunda temporada de su andadura, *La flauta mágica*, de Mozart, precisamente una de las obras que llevaba a sus espaldas la peor tradición liceísta, con unos montajes horribles, basados en proyecciones desenfocadas, y con el escenario vacío, enorme, gélido, poblado por cantantes más o menos competentes pero desangelados, y con el público más interesado por el bar que por la platea, entrando a ratos, o desertando llana y simplemente del Liceo.

El éxito —anticipémoslo ya, después de este extenso preámbulo— ha sido por ello más meritorio, y el producto de un acierto considerable ha presidido estas representaciones de 1982, en las que, por fin, hemos visto una *Flauta mágica como Dios manda*, con un montaje de nivel europeo, unos cantantes de buena cosecha mozartiana y, lo más sorprendente, un éxito de público sin precedentes.

En primer lugar, el punto más interesante fue, sin duda, el montaje: por primera vez en España se ponía en escena una producción de Jean Pierre Ponnelle, el aclamadísimo creador especializado precisamente en Mozart y Rossini, cuyas producciones han sido presenta-

das en los principales teatros europeos (los dos títulos rossinianos previstos para la continuación de la temporada, *L'italiana in Algeri* y *La Cenerentola*, también los veremos en los montajes de Ponnelle, cosa inaudita en el Liceo).

No es, quizá, el de la *Flauta mágica* el mejor de los que ha firmado Ponnelle, pero, con todo, es sumamente sugestivo y se sitúa a gran distancia de lo que hasta ahora habíamos visto en esta ópera. La escena nos es presentada con una mezcla de brillantez y modestia que sugiere el modo como debió estrenarse originalmente esta ópera, en un teatro suburbial de Viena, con elementos de ingenuo teatro popular (la serpiente, los animales del bosque, el trueno con que aparece la «Reina de la Noche»), y otros propios de una guardarropía vistosa del siglo XVIII.

El escenario quedaba distintamente iluminado según las escenas; algunas quedaban bajo el dominio de la noche, con un fondo estrellado de gran efecto; otras, formaban una *tierra de nadie* situada entre el día y la noche, para las escenas de los personajes no vinculados ni al bien ni al mal absoluto, y, finalmente, unas escenas de dominio solar, para representarnos el triunfo absoluto del bien moral de «Sarastro». Unos soles, situados en lo alto del decorado base, pasaban del eclipse a la plenitud, para indicárnoslo sin dejar lugar a dudas, del mismo modo como era corriente en los relojes de la época, elaborados para indicar las fases de la luna.

Desgraciadamente —y quizá sea consecuencia de nuestra tendencia imparable hacia todo lo perverso—, quedaba mucho más sugestivo todo lo relacionado con el Mal, con la Noche, cuya «Reina» se presentaba ataviada con un grandioso y fascinante traje de miriñaque con símbolos astrales. Las «Tres Damas» llevaban versiones más discretas, de un tono parecido, y completaban la seducción nocturna, tras la cual era muy difícil ser partidario de «Sarastro», personaje cuya pompa era más bien modesta. En el nivel medio, «Tamino» vestía con la brillantez adecuada para un príncipe, pero «Papageno» quedaba un poco *pajaril* y no se comprendía el miedo que se suponía que inspiraba a «Monóstatos»; éste sí llevaba un gracioso traje con panza incorporada, que grotesquizaba al repelente personaje.

El reparto de cantantes fue, en general, brillante y eficaz. El punto más débil, entre los personajes principales fue, sorprendentemente, el tenor Rüdiger Wohlers, quien contaba en su historial precisamente con el mejor Mozart de la era Pamias: el ya casi legendario *Rapto del serrallo* que cantó con Edita Gruberová. Entonces, pareció uno de los mejores tenores mozartianos en circulación actualmente y, en cambio, en esta *Flauta mágica* cumplió simplemente, quedando especialmente justito en su primer aria, «Dies Bildnis», en todas las representaciones. Después mejoró, pero en ningún momento llegó al nivel, por ejemplo, de su «partenaire», Sona Ghazarian, una exquisita, lírica y dulce «Pamina», que fue, sin duda alguna, la perla vocal de estas representaciones. Cantó con buen gusto, exquisita línea interpretativa y puso la adecuada dosis de sencillez e

ingenuidad, de amor y desesperación en las sucesivas fases de su papel.

El popularísimo personaje de «Papageno» fue excelentemente resuelto por Georg Tichy, cuyo desastroso «Marcello» de **La Bohème** de la primavera pasada quedó ahora completamente redimido ante la magnífica prestación escénica de este «Papageno» testarudo, bonachón, simple y primario, que funcionó a las mil maravillas, con estudiadísimos gestos de óptima escuela interpretativa. En el plano vocal, Tichy estuvo bien, pero sin llegar a un nivel tan alto como el logrado como actor, pudiendo decirse que alguna mayor ductilidad y un poco más de matices y potencia no hubiesen estado de más.

Tuvimos dos «Reinas de la Noche», pues falló la prevista presencia de Karin Ott: la primera fue francamente satisfactoria, Carla de Re, con agudos vibrantes y un «staccato» a toda prueba, con una voz que quedaba lógicamente forzada en la más alta de las notas de sus dos enloquecedoras arias, y con una zona grave muy correcta. Carla de Re recibió sonoras ovaciones después de sus intervenciones y compuso también escénicamente una «Reina de la Noche» agresiva y vital. La segunda, Dagmar Lindenberg, que actuó sólo el día 27, tampoco desmereció del conjunto y solventó adecuadamente todos los pasajes diabólicamente difíciles de sus arias, pero fue una «Reina de la Noche» algo más tímida y escénicamente menos creíble que su colega, con una voz un punto menos brillante y segura, aunque, desde luego, más que correcta.

Matti Salminen fue una verdadera delicia como «Sarastro», con la gravedad, el color vocal y la actitud escénica adecuadas para ese difícil personaje, con unas de las notas más graves de todo el repertorio operístico. No fue su modo de cantar el papel el más inolvidable de nuestra vida, pero sí excelente y muy sugestivo.

Finalmente, debemos hacer mención de dos excelentes voces y artistas en los papeles de «Monóstatos» (Peter Haage) y «Papagena» (Melanie Holliday), siendo de doler que la partitura no les consintiera una mayor prodigalidad de sus dones vocales en escena. Y, «*last, but not least*», como dicen los británicos, la presencia de tres encantadoras criaturas del Tölzer Knabenchor para el papel de los tres genios. Cantaron con su natural ingenuidad infantil, con su dulce y pulida voz blanca y un movimiento escénico característicamente infantil —en lo que residía gran parte de su gracia, precisamente— y dieron así autenticidad y color a las representaciones.

Aceptables, las «Tres Damas»: Siegliende Damish, Sharon Moor e Ingrid Mayr, y así podemos conceptuar también a los hombres armados y dos sacerdotes, Prosper Otto y Pedro Liendo, y, francamente bien, el «Recitador» y orador, James Johnson. El coro rayó, en general, a gran altura, con soltura y ductilidad.

La orquesta, en cuanto tal, fue pulcramente dirigida por Wilfried Bottcher, a quien el público barcelonés conocía ya del Palau de la Música Catalana, con la OCB. Sin embargo, en lo que se refiere a la conexión entre la orquesta y los cantantes, el maestro Bottcher anduvo francamente desacertado, causando con frecuencia pequeños problemas, que no lle-

garon a ser enojosos por la profesionalidad de los intérpretes vocales. No basta con interpretar con elegancia una partitura mozartiana: una representación escénica requiere mucho más que eso.

Creemos que una crítica debe incluir también una mención del público, pues no pocas veces sus actitudes influyen considerablemente en el clima que se crea en el teatro. Es indudable que en toda representación hay un flujo de comunicación entre la escena y la gente que presencia el espectáculo, y éste ha sido, generalmente, parte del problema que se ha planteado cada vez que Mozart ha estado en el escenario. Pero, esta vez, el público, sorprendentemente, acudió al Liceo en tropel, a presenciar esta ópera, tal val influido por el reciente clima de admiración suscitado por la película de Bergman, o por el ambiente de *operofilia* que, como en el resto de Europa, ha aumentado increíblemente en estos últimos años. Lo cierto es que, ante la sorpresa del Consorcio y de cuantos confiaron en las taquillas a última hora, se agotaron las localidades de los tres días, y, posiblemente, se hubiera podido dar una cuarta representación sin problemas de público. Los viejos liceístas, tan reacios a este tipo de óperas, debieron de rezongar, por lo bajo: «*Hágase el milagro, hágalo Mozart*».

ORQUESTA CIUTAT DE BARCELONA

Una vez más se abrió el ciclo anual de conciertos de la Orquesta Ciutat de Barcelona, sin que se hayan resuelto, según parece, los graves problemas que tiene pendientes la orquesta y cuya solución no se ve, por ahora, en el horizonte. No nos detendremos por ahora en su análisis, dado que carecemos de datos exactos para dar una opinión fundada, pero sí expresaremos nuestro ferviente deseo de que se arregle todo del mejor modo posible, más que nada para que pueda la ciudad seguir, sin agobios, un ciclo anual que, pese a estos desajustes y problemas suscita actualmente verdaderas pasiones musicales: este año fue prácticamente imposible abonarse al ciclo de domingos por la mañana por estar todo cubierto desde el año pasado. No puede asistir nadie a estos conciertos sin estar abonado, bajo riesgo de quedarse en la calle sin poder entrar.

Creemos que el entusiasmo que demuestra el público —en su mayoría joven— de estos conciertos llamados populares (y cuyo precio empieza a escocer ya en los bolsillos de los que asisten), es merecedor de un trato justo y de un poco de buena voluntad por parte de todos los que tienen voz en este asunto.

La temporada se inició los días 6 y 7 de noviembre con un agradable pre-concierto, en el que nos pareció notar cierto entusiasmo, tal vez porque la profesionalidad de los músicos supera los contratiempos de la Orquesta, y tal vez también por hallarnos a principios de temporada, sin

los agobios de tiempo y trabajo que aparecen después.

El programa era variado y atractivo, formado por la **Sinfonía núm. 35, «Haffner»**, de Mozart; el **Concierto núm. 1 para trompa y orquesta, Op. 11**, de Richard Strauss, y el **Concierto para marimba y orquesta**, de Paul Creston (1940).

La primera de las obras citadas, con la orquesta bajo la batuta de Albert Argudo, nos pareció un tanto aburrida y poco interesante, correcta en algunos episodios, discretita en otros. Mucho más atractiva fue la prestación de orquesta y director en las restantes obras, en las que vimos un trabajo de conjunto que se combinaba con la excelente labor de los solistas: Vicenç Aguilar, en el concierto de trompa, y Xavier Joaquín, en el de marimba. Este último concierto, a nuestro juicio, y contradiciendo en esto alguna otra opinión, que respetamos, pero no compartimos, nos pareció una pura delicia como representante de unos años difíciles, pero no carentes de atractivo, como son los del tránsito de los 30 a los 40 de nuestro siglo. La obra de Paul Creston exige maravillas del solista de marimba y Xavier Joaquín cumplió totalmente esta condición.

«EL GIRAVOLT DE MAIG»

El primer programa oficial, después de este pre-concierto, fue con el titular de la OCB, Antoni Ros-Marbá, quien condujo con mano segura la formación, en un concierto que mereció realmente la pena por varios motivos más.

El concierto se montó en homenaje a Eduard Toldrà, el fundador de la antigua Orquesta Municipal, de la que deriva la actual OCB, y en su honor se interpretaron **Vistes al mar** y la ópera de cámara **El giravolt de maig** en versión de concierto.

Para esta segunda parte, que tuvo un considerable encanto, a pesar de lo estático de este tipo de versiones, se contó con un grupo de profesionales muy estimable, encabezado por María del Carmen Hernández, en el gracioso papel de «Rosaura», que dijo con hermosa voz, un punto falta de potencia, pero con notoria elegancia y buen gusto, además del adecuado carácter cambiante, según la situación de la protagonista. En el papel del seminarista «Golferic», tuvimos al excelente tenor catalán Eduard Giménez, quien incorporó a su personaje todo el candor y a la vez malicia del mismo, mimando su actuación con el característico bien hacer de este cantante que es, a la vez, consumado actor. Algo parecido podemos decir de Enric Serra, en el «rolle» del feroz bandolero «Perot», y de Rosa María Ysas, en el papel de «Jovita», la dueña de la hostería. El quinto personaje fue también excelentemente cantado por Josep Ruiz, quien añadió a su papel también el canto inicial, «Mes de maig», que cantó con voz ajustada y vibrante, dando todo su valor a esta hermosa pieza.

Fuertes y prolongados aplausos *de verdad* (en el Palau se aplaude demasiado, en líneas generales), rubricaron esta excelente versión de **El giravolt de maig**, que quisiéramos ver escenificado con los mismos intérpretes cuanto antes.

IV FESTIVAL DE MUSICA DEL SIGLO XX DE BILBAO

Por Carlos S. Villasol

Foto: Oscar Vallina.



El Grupo de clarinetistas del LIM.

Como es ya casi habitual, en los primeros meses de la temporada musical bilbaína, se acaba de celebrar el Festival de Música del siglo XX, que en esta cuarta edición ha estado compuesto por diez conciertos, todos a cargo del grupo madrileño LIM.

El Festival se viene celebrando anualmente desde 1979 como una actividad cultural de la Caja de Ahorros Vizcaína, entidad que, independiente, lo organiza y financia.

Este año, el Festival ha supuesto un claro avance con relación a los anteriores, tanto por el incremento del número de conciertos como a la organización, aún más si tenemos en cuenta que esta cuarta edición se complementa con un importante ciclo de programas radiofónicos semanales a modo de curso de introducción a la música de nuestro siglo, a cargo de Luis de Pablo.

Con un breve recorrido por las anteriores ediciones, podremos observar la clara evolución que han sufrido los distintos festivales celebrados hasta ahora:

El I Festival nació motivado por el cincuenta aniversario del compositor vizcaíno Carmelo Bernaola, al que, con tal motivo, se pretendía homenajear. A partir de esta idea inicial, se añadieron cinco conciertos, quedando el programa

del siguiente modo: tres sesiones del grupo LIM, una del grupo Koan —el mencionado homenaje a Bernaola, que incluía el estreno mundial de *Per due*—, completándose el ciclo con un concierto de la Coral de Cámara de Pamplona y otro del efímero grupo Otz Taldea. Con sus más y sus menos, este I Festival de Música del siglo XX sirvió para cubrir la profunda laguna que en cuanto a la música de nuestro siglo existía en Bilbao.

En 1980 otro importante compositor bilbaíno celebrada también en su cincuenta aniversario: Luis de Pablo. Nuevamente, la ocasión era propicia para organizar un concierto-homenaje; y así fue. Esta vez, el II Festival de Música del siglo XX se enmarcaba dentro del llamado Festival de Otoño, que englobaba, además de los conciertos que nos ocupan, distintas sesiones de cine, teatro y una importante exposición de artistas vascos contemporáneos. Al igual que el anterior año, se incluían seis conciertos, repartidos en este caso entre el Grupo Bartók —dos sesiones íntegramente dedicadas a los clásicos del siglo—, el LIM —otros dos conciertos—, la Coral Andra Mari, y el homenaje de Luis de Pablo a cargo del Koan. Además de los seis conciertos, hubo una sesión dedicada al cine experimental de Javier

Aguirre, que tanta relación guarda con la música de nuestros días. Es obvio que se había dado un paso más en la consolidación del Festival.

Cinco conciertos configuraron el III Festival: dos protagonizados por el LIM y uno por Diabolus in Musica, Jean-Pierre Dupuy (piano) y el Koan. Si bien en esta ocasión se retrocedió en cuanto al número de conciertos, se ganó en variedad, con el siguiente riesgo de leves desequilibrios en la programación (así, por ejemplo, *Dualismos*, de Larrauri, fue programada en dos ocasiones, una por Dupuy y otra por M.E. Barrientos, dentro del concierto del Koan).

El Festival correspondiente al presente año ha sido, con mucho, el más completo de los hasta ahora organizados. Pese a estar monopolizado por un único intérprete —el LIM— se ha obtenido más y más coherente variedad, ya que en cada sesión entraba algún factor nuevo. Las disposiciones instrumentales, además de, obviamente, el contenido, eran distintos de un día a otro (duo violín-violoncello, quinteto de clarinetes, voz-electrónica, cuarteto violín-clarinete-cello-piano, etcétera). En dos sesiones se contó con la colaboración de Oscar Vallina, que pretendió relacionar el arte plástico con el musical, mediante la proyección de diapositivas simultáneas a la interpretación de las obras.

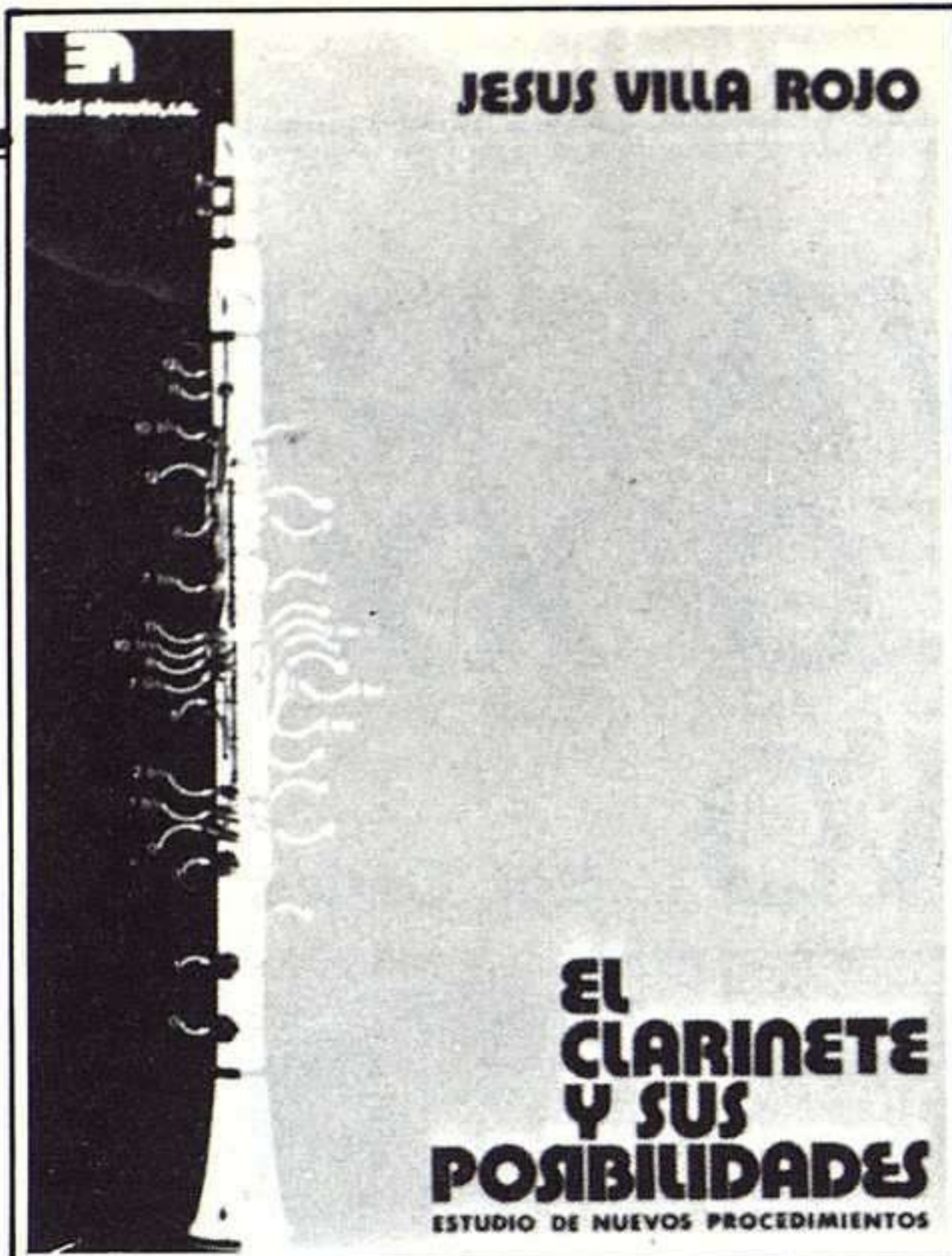
Destaca, por lo inusual, el concierto dedicado a la improvisación sobre distintos tipos de sonidos (tenidos, en giros rápidos, elaborados electroacústicamente...).

En esta ocasión, se montaron 47 obras pertenecientes a 44 compositores. Al lado de los clásicos, ya fallecidos —Bartók, Stravinsky, Berg, Ravel, Kodály y Milhaud— o aún en activo —Messiaen—, estuvieron representados en los programas compositores de distintas generaciones, tanto españolas como extranjeras que, aunque resulte algo exhaustivo, siempre es interesante resaltar: Mauricio Ohana, Benno Amann, Carmelo Bernaola, Agustín G. Acilu, Miguel Alonso, Mauro Bortolotti, Ramón Barce, Alcides Lanza, Agustín Bertoméu, Anna Bofill, Manuel Enríquez, Gerard Grisey, Félix Ibarrondo, Guido Baggiani, Luciano Berio, Carlos Cruz de Castro, Armando Gentiluci, Francisco Estévez, Zoltán Jeney, Gabriel F. Alvez, Luis de Pablo, Jorge Peixinho, Angel Oliver, Antón Larrauri, Tomás Marco, Paolo Renosto, Manuel Lillo, María Luisa Ozaita, Claudio Prieto, Iannis Xenakis, Francisco Otero, Jesús Villa Rojo y Boguslav Schaffer. Las jóvenes generaciones se vieron encarnadas en las obras de José Ramón Encinar, Edgar Alandía, Gian-

franco Perniaichi y Amadéu Marín.

Más de veinticinco de las obras programadas se escucharon en Bilbao por vez primera, mientras que tres lo fueron con carácter de estreno mundial: **Riflessi** de Benno Amann, **Trío-OH!** de María Luisa Ozaita y **Serenata** de Ramón Barce. Con la primera de las obras mencionadas, **Riflessi**, estrenada el 19 de octubre, el autor propone una interesante relación entre los reflejos lumínicos y las densidades sonoras. Benno Amann (1904) es un compositor suizo discípulo de ilustres maestros tales como Honegger, Roussel, Milhaud, Nono, Boulez y Stockhausen, cuya producción se basa principalmente en experiencias de música electrónica.

María Luisa Ozaita presentó su **Trío-OH!** que, al igual que la obra de Barce, posee ingredientes teatrales; la composición, en lo puramente musical, está escrita al modo de una chacona, siguiendo la línea constructiva de su autora de fundir un lenguaje actual con una fórmula tradicional. La **Serenata** de Ramón Barce, estrenada, al igual que la anterior, el 15 de noviembre, guarda un estrecho parentesco con su **Sinfonía núm. 2**, recientemente estrenada; si en la **Sinfonía** se incluyen cuatro breves serenatas, en esta ocasión Barce trató, en principio, de hacer una serenata independiente. Esta primera idea unida al interés del compositor en la época de composición (agosto de este mismo año) por los madrigales de Monteverdi, generan una serenata —carácter sonoro de una música al aire libre de sentimientos exteriorizados y contrastantes— en *stile rappresentativo* —los intérpretes son actores de su propio trabajo musical—.



El Laboratorio de Interpretación Musical contó para este ciclo con diez intérpretes: Jesús Villa Rojo (clarinete, piano y director), Belén Aguirre (violoncello), Francisco Martín (violín), Luis Rego (piano), Esperanza Abad (soprano), Pedro Estevan (percusión), Manuel Lillo (requinto, piano y electroacústica), Tomás Castillo (clarinete bajo), Fernando Aranda (clarinete contralto) y Miguel L. Torres (clarinete contrabajo y electroacústica), además de Oscar Vallina en la proyección de las diapositivas de su creación.

Con todo lo expuesto hasta aquí, no es difícil, para quien los conozca, darse cuenta del parentesco del Festival 1982 que nos ocupa con los ciclos de conciertos que el grupo instrumental protagonista suele organizar en Madrid con el nombre de **Instrumentos y electrónica**;

de ahí que en algunos medios de información se le haya llamado erróneamente Festival de Música Contemporánea del LIM.

Sin llegar a conseguir lo que podríamos llamar *un éxito de público*, los Festivales de Música del siglo XX, año tras año, van acaparando la atención de un, cada vez mayor, sector del público bilbaíno. Es de esperar que con los años se vaya afianzando en la temporada musical, que, poco a poco, se vaya completando con otras manifestaciones como conferencias, exposiciones de partituras y demás actos paralelos —¿será el germen del anhelado Festival Internacional de Música Contemporánea, en la mente, desde hace años, de más de uno?—.

Un cambio que, creo, iría en beneficio del Festival sería el de la modificación de fechas, ya que el comienzo del curso musical suele ser objeto de un buen número de conciertos, algunos de los cuales coincide con los del ciclo en día y hora —en esta ocasión por ejemplo uno de los conciertos del Festival coincidió con otro de la talla del de la Orquesta de Cámara de Praga, cosa que perjudicó claramente al Festival—. Por ello, las fechas ideales serían, a mi modesto juicio, a finales de temporada —mes de junio, por ejemplo en que muy pocas o ninguna manifestación musical pudiera empañar al Festival de Música del siglo XX—.

Una última nota: ¿cómo celebrándose este año el cincuenta aniversario de uno de los compositores bilbaínos, Antón Larrauri, más importantes, no ha sido objeto de un concierto-homenaje dentro del ciclo, como en su día lo fueron Carmelo Bernaola y Luis de Pablo?

VI CONCURSO NACIONAL DE COMPOSICION CORAL, SOBRE TEMAS ASTURIANOS

Patrocinado por la Caja de Ahorros de Asturias

Organizado por la Federación Asturiana de Masas Corales, bajo el patrocinio de la Caja de Ahorros de Asturias, se convoca el VI CONCURSO NACIONAL DE COMPOSICION CORAL, sobre temas asturianos, con arreglo a las siguientes

BASES

- Las composiciones deberán ser originales para cuatro voces mixtas.
- Las obras podrán estar basadas en temas tradicionales populares, o ser de creación propia, siempre que conserven o mantengan el estilo o acento regional.
- La extensión de las obras estará comprendida entre tres y seis minutos de ejecución.
- Las composiciones deberán enviarse antes del día 9 de abril de 1983 a esta dirección: FEDERACION ASTURIANA DE MASAS CORALES. Casa de la Música. POLA DE SIERO (Oviedo), indicando en el sobre: Para el VI Concurso Nacional de Composición Coral.
- Las obras deberán presentarse por sextuplicado, en sobre cerrado, con un lema. En otro sobre, también cerrado y en cuyo exterior aparezca el lema, se indicará el nombre del autor, domicilio, teléfono, breve biografía, título de la obra y procedencia del tema en su caso.
- La partitura deberá ser clara, sin enmiendas ni tachaduras, y con las páginas numeradas.
- Para este CONCURSO se establecen tres premios: uno, dotado con CIENTO MIL pesetas, y dos de CINCUENTA MIL pesetas. Uno de estos llevará el nombre de Premio Asturias y sólo podrá otorgarse a la obra de un compositor asturiano —residente o no en la región— o a la obra de un compositor afincado en Asturias.
- El Jurado se reserva el derecho de dividir los premios o declararlos desiertos si las obras presentadas no tuviesen el nivel artístico adecuado o suficiente.
- La Federación Asturiana de Masas Corales se reserva los derechos de edición de las obras premiadas y las seleccionadas como finalistas.
- Las obras presentadas a este CONCURSO no serán devueltas y quedarán en poder de la Federación.
- Los nombres de los Jurados se darán a conocer a su debido tiempo.
- El fallo será inapelable y se hará público el último Domingo de Mayo de 1983.

Pola de Siero (Oviedo)

Diciembre, 1982.

ESPECIAL SUGERENCIA A LOS COMPOSITORES PARTICIPANTES.— Que sus obras sean asequibles a coros de tipo medio y sin perder de vista que los intérpretes son, en todo caso, ilusionados cantores, pero aficionados. Lo ideal parece ser una equilibrada calidad coral acorde con la sensibilidad del pueblo que va a recibir el mensaje, sin excesivas preocupaciones técnicas o culturizantes.

ESTRENOS MUNDIALES

Por Arturo Reverter

El oficio de compositor es muy atractivo, ya que componer, música naturalmente, es crear, y ¿hay algo más atractivo para el hombre que la invención, que el descubrimiento, que la creación? ¿Hay algo más importante y gratificante que sentirse por unos momentos dueño y señor de una materia, moldearla, modelarla y darle la forma definitiva, escogiendo las leyes por las que ha de regirse? ¿Puede existir alguna cosa superior al placer de sentirse dios? Es lógico por ello que la máxima compensación para un músico o para un artista en general sea la de crear, la de componer en este caso, si bien pocos se planteen de manera consciente la dimensión filosófica de su actividad. De todas formas, hoy, como siempre, el creador, o el pretendiente a serlo, muchas veces con independencia de su valor, de su capacidad, de su inspiración, se encuentra desasistido, en cierto modo marginado, por una sociedad —o por sus órganos representativos— que suele ir por detrás de ellos, adoptando la cómoda y clásica postura de refugiarse en los valores ya consagrados pertenecientes al pasado. Sólo el tiempo se encargará de hacer justicia, tanto para reconocer un crédito no reconocido como para confirmar el escaso valor o nula entidad de una composición; la importancia o sin importancia de un músico, su auténtica significación artística. Es una labor de criba, selectiva, que casi nunca es posible que pueda realizarse en el propio tiempo en que la creación se produce. Con todo, actualmente, el público está en general más informado, conoce más y posee una dimensión histórica más completa y compleja; la base sobre la que puede opinar es más amplia y sólida. Pero los que se sienten verdaderamente interesados por las creaciones contemporáneas siguen siendo una minoría. De ahí que en los grandes festivales, en las grandes organizaciones de conciertos, en la planificación de las temporadas musicales se suela dar la espalda a lo nuevo, a lo rabiosamente actual —al menos a lo creado ahora mismo, que en muchas ocasiones resulta ser viejo en el mismo momento de su estreno—. Hay, de todas formas, un cierto despiste general, en propios y extraños, pues los movimientos creadores se suceden los unos a los otros con velocidad vertiginosa; las diversas escuelas, en su mayoría superadas, han dado lugar a un cierto confusiónismo, a veces vecino al caos. No hay prácticamente tiempo para que una nueva composición se asiente y preste sus efectos, ya que muy poco después que ella, incluso dentro de la producción del mismo compositor, apa-

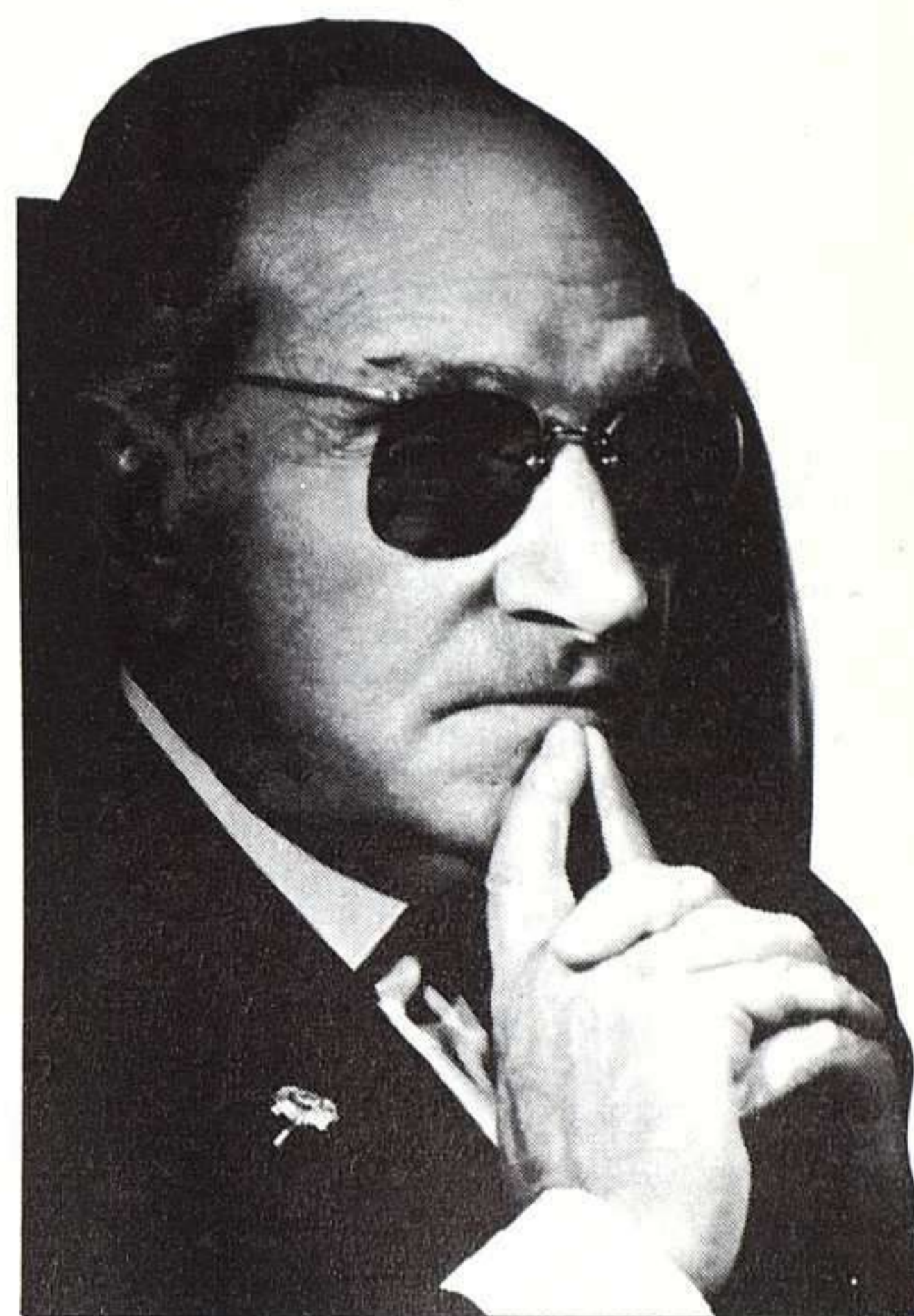
recen otras que bucean nuevos métodos, distintas estructuras, que intentan plantear nuevas ideas y sistemas. No es infrecuente, en este estado de cosas, que muchos compositores hayan girado su vista hacia atrás y hayan recuperado de la música pretérita determinados elementos (formales, estructurales, estilísticos, incluso rítmicos o armónicos). Muchos lo hacen con éxito; a otros se les ve el plumero.

En nuestro país, que casi nunca ha estado a la vanguardia en nada, han llegado los ecos de este estado de cosas. Aquí el compositor, menos amparado que en otros sitios, ha tenido que actuar a veces de forma poco menos que heroica, sin apenas protecciones y casi nunca con reconocimientos. El público que se siente interesado por la música de su tiempo es aquí todavía más minoritario que en otras latitudes. No obstante, nuestros músicos, unos con más fortuna y otros con menos, unos con más preparación y otros con menos, han hecho frente a las dificultades; algunos, pocos, las han logrado superar; otros, los más, siguen empeñados en una pelea desigual, participando del caos reinante y de las contradicciones que impone el propio sistema.

Por todo ello, resulta digna de destacar la aparición, aquí o allá, de nuevas producciones, todavía no planificadas de manera organizada. En nuestros conciertos es raro todavía, aunque cada vez menos, un estreno mundial, generalmente producto de un encargo. De ahí que haya de significarse —como se significaba en número anterior el estreno mundial de Valladolid de cinco composiciones— la creación absoluta en Madrid de tres partituras debidas a músicos tan dispares, de estéticas tan diferentes, como Joaquín Rodrigo, Ramón Barce y Gonzalo de Olavide.

«PALILLOS Y PANDERETAS», DE RODRIGO

Esta composición, que vio la luz el 30 de noviembre último, fue encargada, en curiosa iniciativa, por la Concejalía de Sanidad y Medio Ambiente del Ayuntamiento de Madrid, para inaugurar, de manera musical y castiza, el Congreso Mundial que sobre aquellas disciplinas se ha organizado en la capital. La obra nos muestra al Rodrigo de siempre, al músico que ha seguido una línea de creación prácticamente inamovible desde su ya lejano **Concierto de Aranjuez**. La composición que hoy se comenta, como prácticamente todas las suyas anteriores, revela su sabiduría instrumental, la capacidad para dotar de un tejido transparen-



Joaquín Rodrigo.

te y luminoso a la orquestación, la habilidad para pintar con rasgos leves y ligeros, modificándolos lo indispensable, motivos de corte popular, extraídos algunos de ellos del acervo popular o cortesano de siglos anteriores. En su no evolución Rodrigo, siempre igual a sí mismo, es, como siempre, discreto, agradable, refinado e ingenuo.

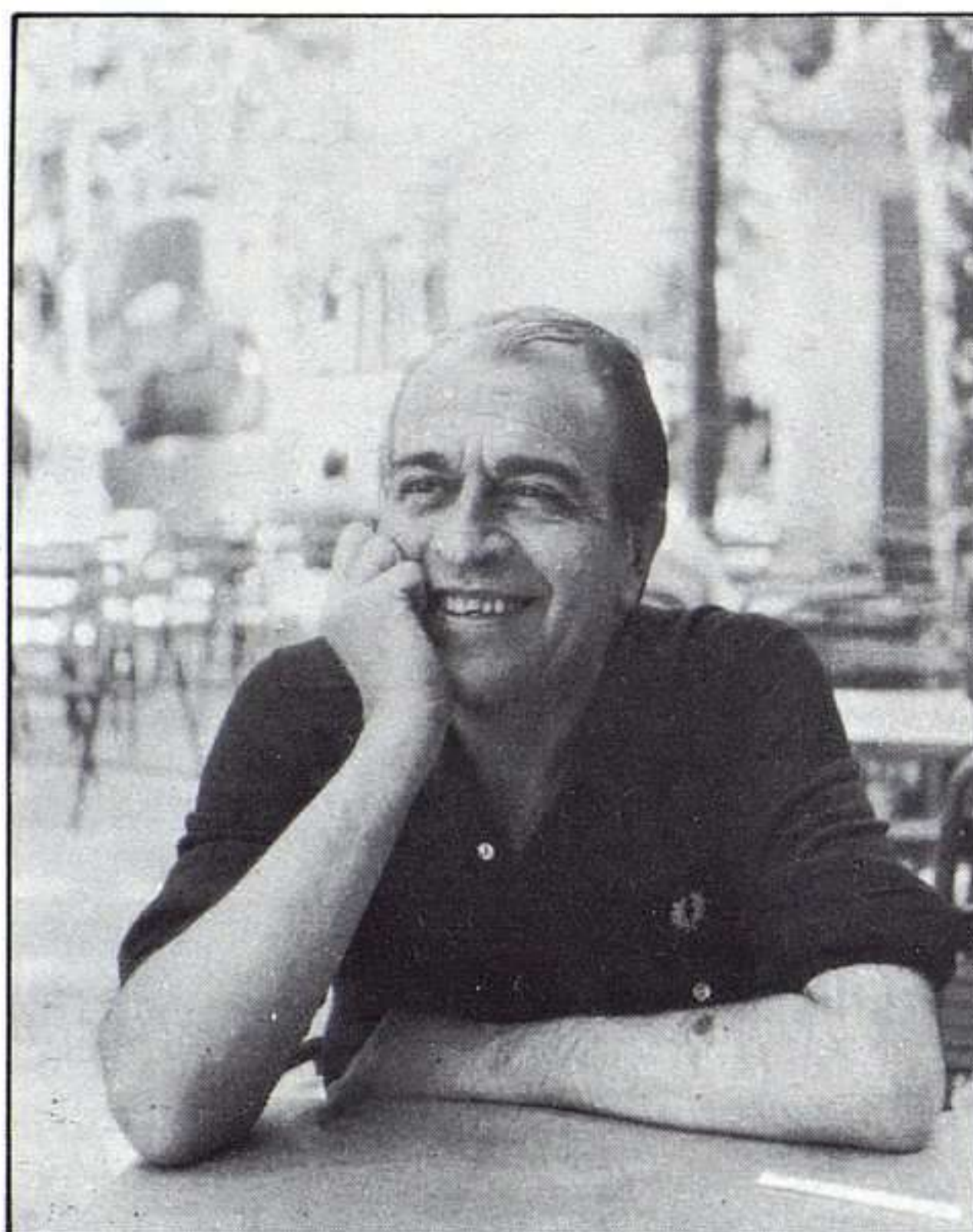
No es, de cualquier forma, la composición que motiva este comentario una de las que, dentro de su ya larga producción, van a pasar a la historia. Se trata de un breve fresco madrileño, de un tríptico que pinta con cierta gracia, a través de sus partes, «Prado del Manzanares», «Pastoral» y «Alegre mañana», un imaginario casticismo; estampas finamente delineadas a la acuarela, que nos pintan, de manera bastante convencional, un mundo más bien tópico. Rodrigo es, en todo caso, experto en el manejo del «cliché», y por ello la obrita resulta grata. La estructura de cada uno de sus fragmentos es simple y eficaz: general bitematismo, jugosidad tímbrica, cierto aire danzable, escasa elaboración del material (lo que obliga a las repeticiones y causa una cierta monotonía). La primera estampa comienza con una fanfarria popular, que enuncia un tema de corte infantil. Después de diversas escalas descendentes de violines y violas, contrapunteadas por el fagot, este tema inicial se repite varias veces levemente modificado. Un segundo tema, de corte melódico, hace su entrada en la cuerda aguda combinándose con el primer motivo. Los

violines cantan contrapunteados por «pizzicati» de la cuerda grave. Luego de una nueva repetición de ambos temas, en la que tienen importante participación las maderas, se llega al final, en el que, como es lógico, vuelve a enunciarse la fanfarria inicial. La «Pastoral» posee efectivamente este carácter, ya apreciado en la aparición del oboe, que hace su presentación acompañado del tambor e iniciando un diálogo con la flauta. El tema es cantado posteriormente, con alguna ligera variación, por la cuerda, para reaparecer de inmediato, muy saltarinamente, y para combinarse con su variación de inmediato, en frases cortas, a través de una especie de diálogo entre distintas familias. El tambor, punteando siempre el mismo ritmo, establece el nexo de unión con una intervención de la cuerda grave, que da paso a su vez al tema inicial. Luego de unas breves modulaciones, el movimiento concluye, muy lentamente, en un agudo de la cuerda superior. Los «pizzicati» de los chelos, los trinos de las maderas, apoyados en un ritmo ternario, abren «Alegre mañana». Los violines se hacen protagonistas en medio de un aire entre andaluz y castizo. Repiten dos veces más su intervención y son contestados por las maderas siempre sobre el «pizzicato» inicial de los chelos. Todo acaba como ha empezado.

La obra fue interpretada, con bastantes fallos de ejecución y falta de depuración sonora, por un grupo reducido de la Orquesta de la Radiotelevisión Española, dirigido por Odón Alonso.

«SINFONIA NUMERO 2 (SINFONIA EN DOS PARTES)», DE BARCE

Ramón Barce, subdirector de Ritmo, compositor de larga andadura, actual presidente de la ACSE (Asociación de Compositores Españoles), es un músico serio, conocedor, creador del sistema compositivo llamado *de los niveles*; trabaja a conciencia sus obras, que poseen siempre una factura formal excelente. Esta sinfonía, estrenada el 26 de noviembre por la Orquesta Nacional, a las órdenes del director de origen catalán Jacques Bodmer, está escrita, según manifiesta su autor, entre 1980 y 1982. Consta de dos elementos esenciales: uno decididamente protagonista, que aparece a todo lo largo de la composición, a modo de movimiento perpetuo, y otro constituido por cuatro interrupciones independientes, a modo de *serenata*, que va salpicando el desarrollo del elemento anterior. En teoría este planteamiento, que promueve la subdivisión de la gran orquesta en una serie de grupos instrumentales reducidos, que actúan por separado fundiéndose con el resto, lo que implica un arduo trabajo, una alquitaración extraordinaria del material, tiene un evidente interés. La idea de las *serenatas* —que nos retrotrae al siglo XVIII—, la misma configuración estructural de toda la obra, es buena teóricamente. En la práctica no funciona del todo. Hay quizá una excesiva complejidad, una exagerada parcelación, se quiere hilar demasiado fino y lo que sobre el papel, en el pentagrama, puede tener un significado, un sentido, éste se difumina en gran parte a través



Ramón Barce.

de la traducción sonora. La obra se hace larga y pesada, un poco monótona y ofrece una apariencia un tanto gris, como si faltaran en ella algunas dosis de imaginación para proporcionarle una mayor luminosidad, una mayor variedad y una más grande transparencia; para dotarla de mayor humor y gracia. Hay que resaltar, sin embargo, que la interpretación fue verdaderamente pedestre, monótona, mal ejecutada, sin sentido del contraste, lenta... De esta manera, desde luego, los juegos instrumentales, los contrastes constructivos planeados por Barce se venían por completo abajo. En cualquier caso, lo que pudo escucharse no era un eco de la época feliz «*plena de actividad y de entusiasmo*» en que la partitura fue construida, y no se apreció, más que en contados instantes, el «*sentimiento optimista y comunicativo*» que según el autor tendría que reflejarse.

La composición comienza con unos «pizzicati», seguidos de una grave y cromática melodía, expuesta por las violas. Este tema inicial va pasando de grupo en grupo. Una derivación de este motivo fundamental, que es enunciado por la cuerda grave, aparece en los violines, que actúan contrapunteando a aquélla. A continuación, intervienen los vientos y después, el piano, que mantiene un diálogo con las violas y la caja. Dos trombones y la tuba, que tiene muy poco después una intervención a solo, dialogan a su vez con las violas. Como se ve, ya en estos primeros compases, puede hablarse de una cierta complejidad instrumental. El cuarteto de cuerda, dentro de una atmósfera que puede considerarse más serena y relajada, proporciona poco después un aire de serenata nocturna. Las continuas repeticiones, los juegos instrumentales, ofrecen pocas variaciones y escaso atractivo tímbrico. La morosidad impide la frescura. Hay, después de un pasaje calmo sostenido por violas y contrabajos, una paulatina animación introducida por la caja, en ritmo que contrapuntea los diseños de los bajos. Unos acordes de los vientos dan oportunidad para que los violines entonen una melopea. El elemento temático fundamental es repetido una vez más, apoyado en figuraciones del piano. La textura or-

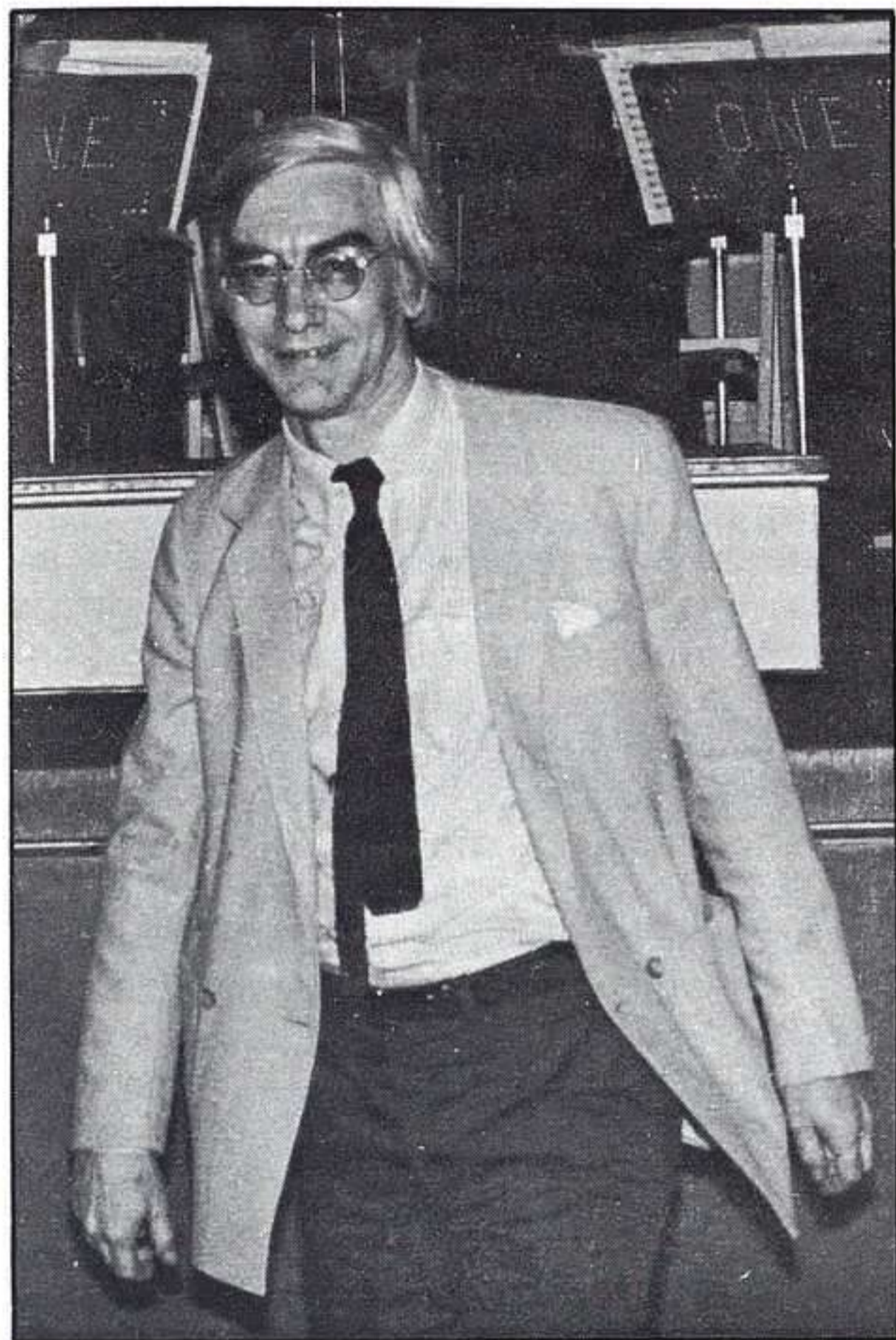
questal se enriquece poco a poco y, casi súbitamente, la obra concluye.

«ESTIGMA», DE OLAVIDE

Gonzalo de Olavide, compositor nacido en 1934 en Madrid, residente desde hace mucho en Suiza, ha tenido más fortuna a la hora de plasmar en un todo musical coherente unos planteamientos ideológicos y artísticos previos. «*Esta obra corresponde a tres dimensiones indisociables en la interpretación ideal: la palabra, el instrumento y el ámbito. La palabra de Teresa de Avila aparece a veces en «recitativo», otras, «quasi parlato» y, sobre todo, como trama motivica de episodios que son eje y estructura a lo largo de la obra. El texto será tomado, casi literalmente, de un corto pasaje de la vida de Santa Teresa, capítulo XXXI.*» Al compositor le interesa no el valor semántico de la palabra, sino su color y, sobre todo, el circuito que traza en torno al misterio. El lenguaje empleado por Olavide, compacto, conciso, directo, dotado de gran tensión y demostrativo de un indudable conocimiento de los medios sonoros a su disposición, parece ser el idóneo, por los resultados obtenidos, y cumple a la perfección lo deseado. Ya desde el comienzo, que puede definirse como *ominoso*, a cargo de las percusiones, y de la inmediata fanfarria de los metales, nos introducimos en el *clima* pretendido. El cuarteto solista inicia su intervención con las palabras «*quiero decir... Quiero decir algunas tentaciones...*». Inmediatamente son interrumpidos por una dramática frase de las percusiones y los vientos, que inauguran un pasaje tenso, lleno de acordes disonantes del metal y de las maderas. De nuevo, tras un diseño descendente de la madera y un acorde violento, entran los solistas. La soprano declama sobre el canto de los demás. La atmósfera es irreal, casi mágica (a la memoria se nos vienen las texturas de un Ligeti). Hay notas mantenidas de las cuerdas. La frase «*Miré la boca...*» es declamada. La tensión crece por momentos, y a ello contribuyen los detalles instrumentales: «*divisi*» de las cuerdas, «*crescendi*», intervención del órgano, golpes del gong; estruendosa declamación de los metales. A que el ambiente se relaje contribuye una dramática frase de los violines, que se apaga, poco a poco y que, tras una intervención del gong, se repite. La marimba introduce al clarinete. De nuevo, un poderoso «*crescendo*» da paso a los solistas. La soprano grita: «*¡Estigma!*». El timbal y el órgano sirven de pórtico a una frase de la cuerda; de nuevo, aparece el gong y, tras una fanfarria, un significativo unísono de madera y metal. Los solistas entran en *canon* pronunciando la palabra clave, «*¡Estigma!*». Con la tensión al máximo, vuelve la declamación de los vientos. Un estremecedor acorde disonante de toda la orquesta concluye la composición en un poderoso *climax*.

Olavide pudo beneficiarse, para que su obra pudiera tener una correcta reproducción sonora, de una interpretación muy interesante, dirigiendo Arturo Tamaño a la Orquesta de la Radiotelevisión. Colaboraron de manera muy eficaz, plé- gándose perfectamente a la labor instru-

mental que se exigía de ellos, los solistas Elvira Padín, Carmen Sinovas, Juan Porras y Jesús Zazo. Lástima que no pudiera escucharse **Estigma** tal y como la había pensado el autor, en un templo. En realidad, el concierto en el que se incluyó, que tuvo lugar el 23 de diciembre, en el Teatro Real, había sido pensado para la Iglesia de Los Jerónimos. En el programa figuraban tam-



Gonzalo de Olavide.

bién **Monumento pro Gesualdo di Venosa**, de Stravinsky, y la **Ofrenda musical**, en versión orquestal de Markevitch, de Bach. Concierto realmente interesante, en el que Tamayo puso de manifiesto que es un director que sigue evolucionando, cada vez más seguro y musical. La obra de Bach, en la muy interesante, pero también muy discutible, versión de Markevitch, no pudo tener una interpretación demasiado afortunada. Las exigencias que se plantean a los solistas, los pocos ensayos que seguramente pudieron llevarse a cabo, lo impidieron.

DESPEDIDA DE MARKEVITCH

Igor Markevitch fue el primer director titular de la Orquesta de la Radiotelevisión Española. Una personalidad como la suya, importante no solo en el mundo de la dirección, sino de la pedagogía, de la musicografía y de la literatura, fue muy bien recibida en el año 1965, cuando la orquesta, de reciente creación, dió su primer concierto. Después, Markevitch se mantuvo varios años al frente del conjunto. Su labor como titular —como programador, trabajador de la materia sonora, forjador de una formación joven— fue muy discutible y no contribuyó demasiado a que la agrupación alcanzara cotas de altura. Ofreció, en todo caso, algunos conciertos realmente extraordinarios, aunque también en este campo su labor fuera irregular. No hay que olvidar que ya en los años 60 Markevitch, cuya aparición en Madrid con la Orques-

ta Nacional en los 40 había causado verdadera sensación, había empezado a perder gas por razones de salud. Sus características directoriales, sus criterios interpretativos no demasiado flexibles, su firmeza en el trazado de las líneas maestras de cada partitura, su aspereza sonora general, su voluntaria abstracción de las cuestiones estilísticas, le hacían intérprete idóneo de una serie de compositores y partituras y menos de otros. Sus maneras no casaban, por ejemplo, y siguen sin hacerlo, con un Beethoven o con un Brahms. Después, el director ruso francés desapareció y realizó visitas aisladas a su antigua orquesta. Hubo sus más y sus menos, sus diferencias con los profesores de aquella.

Hace dos temporadas, tras dirigir en la anterior a la Nacional, volvió con la RTVE y montó la **Novena** de Beethoven. Ahora, a sus 70 años, ha querido despedirse de la dirección de orquesta precisamente en Madrid y con la orquesta dependiente de la Dirección General de Radiotelevisión. Es un gesto que ha de alabarse, aunque para que haya podido tener traducción práctica haya debido intervenir decisivamente Miguel Angel Coria —que de nuevo vuelve a hacerse cargo, felizmente, de la Orquesta de la Radiotelevisión en calidad de delegado—, que ha contado con la colaboración entusiasta de María Adelaida Lecuona, una de las veteranas componentes de la cuerda de contralto del coro. Markevitch nos ha ofrecido dos conciertos y, en total, ocho composiciones. Hay que destacar sobre todo —con independencia de reconocer la personalidad que de él emana, con el simple gesto de elevar la batuta— su interpretación del **Psalmus Hungaricus**, de Kodály, cuya interesante armonía y atractiva tímbrica, así como sus patéticos contrastes y su valor nacionalista, fueron excelentemente captados por el director, que tuvo un eficaz apoyo en los conjuntos de la Radiotelevisión, y un buen solista en el tenor húngaro Denes Gulyas. Dentro del primer programa también hay que señalar el clima creado en la **Rapsodia para contralto, coro masculino y orquesta**, de Brahms, aunque la interpretación global, por desafinación del coro y por defectos de la solista, Linda Finnie, dejara bastante que desear. Una desigual **Sinfonía de los Salmos**, de Stravinsky, en la que hubo muchos fallos de ejecución, y una funcional, aunque tosca, segunda Suite de **Dafnis y Cloe**, de Ravel, completaron el primer programa. El segundo, interpretado los días 11 y 12 de diciembre, estuvo dominado por una tensa y bien planificada interpretación del **Preludio y Muerte de Tristán e Isolda**, de Wagner. Lástima que ni la **Sinfonía Clásica**, de Prokofiev, muy gruesamente y fallonamente reproducida, ni la segunda suite de **El sombrero de tres picos**, de Falla, hecha en general de forma excesivamente pesada y contundente, con poca gracia para cantar y con poca flexibilidad para marcar los contrastes tímbricos y rítmicos, ni, sobre todo, la **Quinta Sinfonía** de Beethoven, alcanzaran similar calidad interpretativa. En particular esta última composición, que con las anteriores había compuesto ya el primer programa de Markevitch con la Orquesta en 1965, tuvo una reproducción francamente de-

safortunada por lo que respecta fundamentalmente a sus tercero y cuarto movimientos. La rigidez métrica, la aspereza sonora, la violencia gratuita, el excesivo protagonismo de los metales y del timbal, destrozaron el mágico edificio armónico y contrapuntístico ideado por Beethoven. Una interpretación excesivamente rechinante y efectista.

UN CONCIERTO «SIMPATICO»

Los días 18 y 19 de diciembre, Odón Alonso se situó en el podio del Real para dirigir un bello programa navideño: «**A ceremony of Carols**», **Opus 28**, para arpa y coro infantil, de Britten, **Sinfonietta Coral**, para coro a capella, estreno mundial, de Blancafort, y **El diluvio de Noé**, de Britten. En la primera y tercera composiciones intervino el coro infantil Itxas Soinua, de Lekeitio, tan magníficamente preparado por Gorka Sierra, que ha conseguido que una serie de muy bellas voces infantiles se hayan integrado en un todo disciplinado, empastado y en general, afinado. Su interpretación de los villancicos de Britten, apoyadas en el arpa (una recreación de antiguos temas navideños ingleses) fue, en general, modélica. Siguieron perfectamente las expresivas, aunque no siempre exactas, órdenes de Odón Alonso. En el arpa actuó con fortuna María Rosa Calvo Manzano. Después de la **Sinfonietta Coral**, de Blancafort, ejercicio más bien académico sobre motivos populares, que tuvo una discreta traducción, el número fuerte de la noche venía constituido por **El diluvio de Noé**, composición prevista por Britten para que intervenga una orquesta infantil y un coro mixto.

La obra, como señala Odón Alonso en su comentario al programa, no es una música infantil, sino una música pensada para que los niños toquen los más difícil que puedan tocar, sin exceder realmente de sus lógicas posibilidades, realizando fundamentalmente, sobre todo los de cuerda, labores de apoyo. La orquesta preparada para este caso estaba formada por una serie de pequeños instrumentistas, provenientes de distintos centros musicales madrileños. Todos actuaron con entusiasmo, vehementemente gobernados por Alonso, con resultados musicales desiguales, pero suficientes para dar vida a una obra simpática, muy navideña, en la que se cuenta, y se escenifica, la historia del Arca de Noé. El público lo pasó muy bien contemplando las evoluciones que los niños del coro Itxas Soinua, disfrazados de animales (con figurines inteligentemente diseñados por Manuel Meroño), realizaban en una parte del escenario. Los papeles protagonistas, de mujer de Noé, hijos y novias de los hijos de Noé, estaban a cargo de componentes del coro de Lekeitio (a destacar, la bella voz, que ya pudo apreciarse en los villancicos, de Argurtzane Mentxaka Berra). El papel de Noé lo interpretó Santos Ariño, interesante voz de barítono lírico, sonora, en general bien impostada, de grato color, aunque no siempre de emisión regular. En resumen, una fiesta navideña anticipada, simpática, en la que todo o casi todo el mundo lo pasó muy bien y en la que lo musical quedó relegado, como era lógico, a un segundo plano.

MUSIK MESSE FRANKFURT

LA FERIA DE FRANKFURT 1983

La rama de la música confía en el dinamismo y en las fuerzas del libre mercado

Más de 700 expositores

Numerosas innovaciones procedentes de 32 países

A título de introducción, se volverá a conceder el «premio a la música»

De la conferencia pronunciada por el señor Alfred K. Schnorr, Gerente de la compañía «Messe-und Ausstellungs-GmbH», Francfort del Main.

La Feria de la Música en Francfort ganará en volumen y en intensidad en este cuarto año de su existencia como feria independiente. Aunque la situación económica general sigue estando caracterizada por tonos oscuros, la rama de la música tiene puestas sus esperanzas en el interés y en el entusiasmo que en todo el mundo reinan por la música, así como en la gran oferta y en la riqueza de instrumentos que para halago de los oídos y también de los ojos serán presentados en la Feria de Francfort, del 5 al 9 de febrero 1983.

La cifra de expositores, que vuelve a estar en aumento con relación a la pasada feria, pone de manifiesto algo más que el deseo de fabricantes de toda clase de instrumentos y accesorios, y el de los editores de música, de estar presentes en un certamen de la importancia de la Feria de Francfort. Es también una señal y una prueba de la confianza en la calidad de los productos ofertados, en la capacidad de compra del mercado, y especialmente en la creciente importancia de la rama de la música como factor económico considerable.

La Feria de la Música ha experimentado un alza muy positiva en Francfort, tanto por la cifra de expositores como por la de visitantes: A la primera Feria de la Música, independizada de la Feria Internacional de Francfort a la que antes pertenecía, acudieron unos 500 expositores, que se han convertido entretanto en más de 700 (Feria de 1982), es decir, un aumento de un 40%. En cuanto a los visitantes, si a la primera Feria acudieron 29.300 interesados, de 64 países, en 1981 fueron 32.800 y en 1982 40.000, lo que supone igualmente un aumento del 40% con relación a 1980. Estas cifras hablan por sí solas de la fuerza de atracción de la música, y naturalmente también del

importante papel que a este respecto juega la Feria de la Música de Francfort en esta rama de la economía. Tengamos en cuenta, que más del 50 por ciento de todos los visitantes y compradores procedían del comercio y de la industria, y un tercio correspondía a personas que practican o enseñan la música. Y en cuanto a los expositores, más de dos tercios son expositores extranjeros, es decir, no alemanes.

Los visitantes de la próxima Feria de la Música podrán nuevamente admirar una oferta internacional de alta calidad y de generosa riqueza de ideas. En estos momentos, unos cuatro meses del comienzo de la Feria, tienen anunciada su participación más de 700 expositores de 32 países, los que ocuparán una superficie de unos 30.000 m². Tradicionalmente, el mayor contingente de expositores volverá a correr a cargo de la Gran Bretaña, Italia, Francia, Holanda, España y Suiza. Pero también países de ultramar, como los EE.UU., Japón, Formosa y Canadá enviarán a muchos expositores. En la lista de expositores estará por primera vez en 1983 el Principado de Luxemburgo.

Esta «orquesta» de más de 700 expositores en Francfort será una demostración de la versatilidad y variedad de los productos musicales, para atender la demanda, no sólo de especialistas, sino también de aficionados a la música. En todos los grupos de productos ofrecerá una extensa oferta internacional, y nos demostrará el rápido progreso de la técnica electrónica, y también el imperecedero valor de los instrumentos clásicos. En este último ámbito, especialmente por lo que se refiere a pequeños instrumentos clásicos, podremos ver la creciente oferta procedente de países del Tercer Mundo, que además de estos instrumentos clásicos, presentarán también numerosos instrumentos típicos y folklóricos del respectivo país. Sus crecientes actividades son al mismo tiempo una

prueba de la popularidad cada día mayor de que goza la práctica de la música, así como del papel de la Feria de la Música de Francfort en el mercado mundial. De prioridad absoluta por parte de los expositores gozan la calidad y el individualismo en la fabricación de productos (gracias al empleo de las más modernas tecnologías, sin olvidar la pericia artesanal), según nos lo demuestra una ojeada a las novedades que se anuncian. De una y otro, así como de las medidas de promoción de venta y de un servicio cada vez mejor para el comercio (lo que quiere decir también para los compradores), esperan los fabricantes evidentemente excelentes oportunidades para sus productos, incluso en difíciles condiciones del mercado.

Que estas esperanzas no carecen de fundamento, nos lo demuestran, no sólo la alta cifra de expositores antes mencionada, sino también la gran cantidad y variedad de productos expuestos, y consecuentemente de expositores, tanto nacionales como extranjeros. Y así, el solo grupo de «pequeños instrumentos» está representado por más de 200 expositores, 140 de ellos no alemanes. Los «grandes instrumentos» (incluidos los órganos electrónicos) están representados por más de 100 expositores, de los que unos 60 son extranjeros. Bajo la designación de «electrónica en la orquesta» figuran unos 60 expositores, siendo la mitad alemanes y la otra mitad extranjeros, aproximadamente. Unos 90 expositores ofrecen «accesorios» y «productos editoriales». La proporción en el grupo de accesorios es equivalente en cuanto a expositores alemanes y extranjeros; y en productos editoriales, un tercio aproximadamente proviene del extranjero.

Toda esta oferta de productos de alta calidad, que al mismo tiempo tienen un alto valor informativo, va dirigida a visitantes e interesados especializados. Por otro lado, el programa de actos y acontecimientos organizado también esta vez con motivo de la Feria de la Música, va dirigido también a aquel sector de la opinión pública interesado por la música, y que es muy numeroso. En esta serie de actos está incluido el «premio de Francfort a la música», que será concedido por segunda vez en la próxima Feria. El premio, dotado con 25.000 DM y creado conjuntamente por la «Asociación Federal de Fabricantes Alemanes de Instrumentos de Música» y por la Feria de Francfort, será entregado en un solemne acto en el «Romer» (Ayuntamiento de Francfort) un día antes de la inauguración de la Feria (el viernes, 4 de febrero). El agraciado el pasado año fue Gidon Kremer, y en 1983 lo será Edgar Krapp, organista y profesor de música internacionalmente reconocido, que actualmente ejerce sus actividades de Francfort. Por la importancia de su oferta, y por ser una valiosa fuente de informaciones, especialmente en lo que se refiere a novedades y a tendencias en el desarrollo, estamos seguros de que la Feria de la Música de Francfort 1983 hará sentir su influencia en el mercado mundial de la música, y, así lo esperamos, aportará nuevos impulsos para un mayor éxito comercial.



TANNHAUSER

Por Gerardo Antonio Leyser

El 16 de octubre de 1982 fue una fecha importante en esta incipiente temporada de la Opera del Estado de Viena: por primera vez se encontraba en el foso el nuevo director del teatro para dirigir una nueva puesta en escena de **Tannhauser**. Ese día la suerte parece no haber estado del todo del lado de Lorin Maazel, ya que a los treinta minutos de iniciada la función, Reiner Goldberg, su «Tannhauser», tuvo que disculparse y batirse en retirada, debido a una indisposición nada pasajera. Es por ello por lo

que Spas Wenkoff, que le reemplazó aquella noche, también cantó la tercera función (y subsiguientes) del día 23 de octubre, a la que tuve la oportunidad de asistir. Felizmente, fue este el único traspié de este **Tannhauser** que resultó musicalmente maravilloso— y en este caso el adjetivo no es nada exagerado. Todos los elementos concurren para que así fuera, comenzando por la bien dispuesta Orquesta de la Opera (Filarmónica de Viena), que bajo la muy inspirada e inspiradora batuta de Maazel hizo gala de su muy profunda experiencia en materia de música de Wagner. Lo mismo puede decirse del Coro del Instituto, cuya actuación fue ejemplar. Fue francamente una suerte el haber podido rescatar esta nueva producción con la presencia de último momento de Spas Wenkoff, un veterano «Tannhauser» que ya ha cantado la parte repetidas veces en Viena (en la anterior producción) y en Bayreuth. Wenkoff logró amoldarse sin problema alguno a esta nueva versión musical y escénica. Igualmente dignos de mención, los demás cantantes masculinos: Theo Adam («Hermann»), Bernd Weikl («Wolfram von Eschenbach») y Thomas Moser («Walther von der Vogelweide»), siendo los más importantes. Dunja Vejzovic brindó una muy sensual «Venus», de gran potencia vocal, mientras Anna Tomova-Sintov logró una muy emocionante y convincente «Elisabeth», de gran belleza vocal. Maazel no desnaturaliza el **Tannhauser** de Wagner. Bajo su dirección, la ópera mantiene inequívocamente su carácter romántico.



Anna Tomova-Sintow, «Elisabeth» en «Tannhauser».

Menos satisfactorio resultó el aspecto escénico de esta nueva producción. Tanto Otto Schenk, director escénico, como Günther Schneider-Siemssen se mantienen dentro del más estricto marco tradicional, estando los decorados de este último, a veces, peligrosamente al borde del mal gusto (en la acepción más común de esta palabra...). Resulta totalmente lógico que Lorin Maazel no haya querido correr ningún riesgo en la primera producción nueva bajo su doble responsabilidad de director del teatro y director de orquesta, al contratar un director escénico muy querido por los vieneses y a un escenógrafo conocido en Austria, sobre todo por sus producciones salzburguesas, junto a von Karajan. Este binomio ya había además hecho un **Tannhauser** en el Metropolitan de Nueva York, siendo ello un factor suplementario de seguridad. Nadie esperaba presenciar un espectáculo wagneriano revolucionario. Se sabía que no iba a haber un escándalo, y ello probablemente era muy importante para el nuevo director. Pero también es verdad que uno esperaba asistir a un espectáculo menos convencional. Pero, por lo menos, es mejor asistir a una versión escénicamente mediana y musicalmente impecable de una ópera de Wagner, que a la inversa. Probablemente, Maazel se atreverá, con el transcurso del tiempo, a tomar riesgos mayores en sus nuevas producciones operísticas y uno sólo puede esperar que Viena monte en el futuro espectáculos wagnerianos que atraigan a un público internacional. En cuanto a lo musical, es de esperar que el altísimo nivel alcanzado fije las pautas del acontecer musical del teatro durante los años venideros.



HISTORIA Y PRESENTE DE LA OPERA ESTATAL

Por Manfred Haedler

La avenida berlinesa Unter den Linden (Bajo los Tilos) abarca en su conjunto arquitectónico un teatro, un gran edi-

ficio de características clásicas: pórtico de seis columnas y fachada adornada de figuras y cornisas. Es el edificio de la Opera Estatal Alemana de Berlín. La casa es, asimismo, un recuerdo arquitectónico de la lejana Italia, pues de allí fue donde el arquitecto de la Corte de Prusia, Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, recibió sus ideas, sobre todo por su contacto con la obra de Andrea Palladio. La Villa Capra, de la época del Renacimiento, la llamada Rotonda del Palladio, en Vicenza, sirvió de ejemplo e impulso para Knobelsdorff, cuando le fue encomendado construir, para Federico II, un Teatro de Opera. En septiembre de 1741, fue colocada la primera piedra, y, el 7 de diciembre de 1742 la preciosa casa fue inaugurada con la representación de **Cleopatra e Cesare**, de Carl Heinrich Graun.

Al principio, la casa estuvo exclusivamente a disposición de la corte prusiana, para representaciones de óperas en idioma italiano, así como para bailes. En los albores de 1789 el teatro fue abierto al público. Por un precio de dos «táleros», los ciudadanos de Berlín podían disfrutar de las funciones. Hasta 1807 dominó en la casa la ópera italiana, mientras que las obras en idioma alemán eran interpretadas en el vecino Teatro Nacional, en la antigua plaza Gendarmenmarkt.

El perfil artístico de la Opera de la Avenida Bajo los Tilos estuvo caracterizado en la primera mitad del siglo XIX por dos personalidades musicales: Gasparo Spontini (1820-1842) y Giacomo Meyerbeer (1842-1846). En la segunda mitad del siglo XIX, la Opera Real se convirtió en un teatro de *estrellas*, con una calidad artística muchas veces dudosa, hasta que, a fines de siglo, directores de gran personalidad como Felix Weingartner y Karl Muck, y más tarde Richard Strauss y Leo Blech, elevaron la orquesta y el conjunto de la ópera a un nivel artístico de rango internacional.

Entre los momentos culminantes de esta Opera en el siglo XX, figuró el estreno de **Wozzeck**, de Berg, bajo la dirección de Erich Kleiber, quien tuvo que

abandonar Alemania después de la toma del poder por los nazis. En 1941, el edificio fue destruido en parte durante un ataque aéreo; por razones de prestigio fue reconstruido. En 1945, fue destruida nuevamente por los bombardeos.

Después de la liquidación del nazismo, la Opera Estatal Alemana reinició su actividad, primero en un antiguo teatro de revistas y operetas. Ya en 1951, el gobierno de la RDA decidió reconstruir la Opera Estatal. El Profesor Richard Paulick y su grupo de arquitectos se esforzaron por mantener la armonía en el espíritu de Knobelsdorff, teniendo en cuenta, al mismo tiempo, las necesidades funcionales de un moderno teatro de ópera. Hoy, en día, la Opera de la Avenida Bajo los Tilos, a pesar de sus mil cuatrocientos localidades, es considerada una de las óperas más íntimas de Europa, una de las más hermosas por sus proporciones, la armonía de sus colores y su acústica.

El 4 de septiembre de 1955, la *vieja nueva* Opera Estatal Alemana de Berlín fue reinaugurada con los **Maestros Cantores de Nuremberg**, de Richard Wagner, bajo la batuta de Franz Konwitschny. Desde entonces, fue surgiendo un amplio repertorio de obras contemporáneas, con un gran número de estrenos de Dessau, Meyer, Kunad, Kochan, Goldmann, Hanell, Werzlau y Ortega, y estrenos de las óperas **La nariz** y **Katerina Ismailova**, de Shostakovich, así como de Prokofief, Penderecki y otros. Mozart, Beethoven, Weber, Wagner y Strauss son las columnas del repertorio clásico alemán, al que se agregan importantes obras de la historia de la ópera italiana, eslava y francesa. El primer director, Erhard Fischer, así como los directores Ruth Berghaus y Horst Bonnet determinan con distintas características el perfil de las representaciones de la Staatsoper y presentan óperas afrontando su responsabilidad artística.

Bajo la dirección del Profesor Hans Pischner, quien desde 1963 es gerente de la Opera, se han ampliado los encargos de obras nuevas. La Opera Estatal impulsa y fomenta directamente el sur-

gimimiento de nuevas obras para ópera, ballet y concierto.

Hoy, su repertorio comprende unas 40 óperas para la sala grande, así como unos diez programas para sala más íntima, la «Sala Apolo», en la que se ofrecen también conciertos de cámara. El cuerpo de ballet, altamente capaz, con sus 80 integrantes, se dedica tanto al repertorio clásico (**El lago de los cisnes**, **La Bella Durmiente del Bosque**, **Cascanueces** y **Coppelia**), como también a las obras del siglo XX (**Espartaco**, **Abraxas** y **Romeo y Julieta**), contando también con una gran tradición en el estreno de ballets.

La Orquesta Estatal de Berlín es orquesta de ópera y de concierto a la vez, figura entre las más renombradas orquestas a nivel internacional. Por la grabación de la **Sexta Sinfonía** de Beethoven, bajo la dirección de Otmar Suitner, fue condecorada, en 1981, con el Premio del Disco del Japón. La Orquesta Estatal de Berlín nace como consecuencia del primer decreto electoral sobre orquestas, del año 1570, siendo por ello el conjunto más rico en tradiciones dentro de la Opera Estatal Alemana.

La Opera Estatal Alemana mantiene muy fructíferos contactos con su público. Problemas de repertorio, nuevas escenificaciones y nuevas obras son discutidas en el Consejo Social, en el que están representados tipos de espectadores. Los cursillos especiales para funcionarios culturales, así como un curso de calificación para pedagogos, que se realiza todos los años, ofrecen conocimientos sobre la interpretación contemporánea de óperas. Tratados de amistad fueron concluidos con grandes empresas, como por ejemplo el Combinado Petroquímico de Schwedt.

Un gran número de viajes al extranjero, a casi todos los países europeos y varios al Japón, atestiguan acerca del alto prestigio internacional de la Opera Estatal Alemana de Berlín, sus conjuntos de ópera y ballet y de la Orquesta Estatal de Berlín.

La Opera Estatal Alemana de Berlín, en la Avenida Bajo los Tilos.



País musical

ASTURIAS

SOCIEDAD FILARMONICA DE OVIEDO

El presente año 1982 está siendo pródigo en acontecimientos musicales. Muchos ya han sido aquí reseñados. Pero, en mi opinión, ha tenido un especialísimo interés la celebración de la LXXV Temporada de la Sociedad Filarmónica de Oviedo. Ha habido conciertos aislados de gran calidad, organizados por otras entidades, pero insistiré una vez más en que la verdadera labor de difusión musical a lo largo de todo el Curso —que es lo realmente válido—, la están llevando a cabo las Sociedades Filarmónicas, en cabeza la de Oviedo, que ha alcanzado, como digo, su «año 75» y al final nos ha ofrecido una gran semana, como remate. Alicia de Larrocha ha interpretado completa la **Suite Iberia**. A la Orquesta Sinfónica de Asturias y Capilla Polifónica Ciudad de Oviedo, dirigidas por Víctor Pablo Pérez, se le confió, con gran acierto, el concierto que celebraba justamente las Bodas de Platino, y hacía nada menos que el número 1.380 de la Sociedad. A continua-

ción, intervinieron la Orquesta de la Academia Sibelius, de Helsinki, con José María Pinzolas de solista en el **Cuarto Concierto** de Beethoven, y la Orquesta Clásica de Bohemia, con el Trío Foerster, solistas en el **Triple** de Beethoven. Todo un broche de oro para una gestión magnífica de los responsables de la Filarmónica ovetense.

FESTIVAL DE LAS ARTES Y CURSO DE DIVULGACION MUSICAL

En el curso 1982-83 también habrá Curso de Divulgación Musical organizado por el Ateneo Jovellanos de Gijón y el Grupo Difusión Musical. La Dirección General de Música ha ampliado su subvención por la buena acogida que ha tenido este Curso en Asturias.

Hay que reseñar también dos conciertos importantes, organizados por el gijonés Aquiles García Tuero, con la denominación de I Festival de las Artes «Principado de Asturias». Tenemos que agradecer su esfuerzo personal para que Asturias tenga más acontecimientos musicales de altura. No obstante, ya es conocida la opinión personal de este corresponsal: seguimos creyendo que la labor continuada es la más eficaz. Una *Semana, Festival*, etc. al año es bien poca cosa. ¡Qué interesante sería, por otra parte, que cuantos se dedican aisladamente a organizar conciertos, aunaran sus grandes o pequeños esfuerzos en la común tarea de ofrecer a los asturianos la

cultura musical que necesitan! Insisto, no obstante, en el hecho trascendental que se está produciendo en Asturias, de *alfabetizar*, musicalmente hablando, a los alumnos asturianos, que en número de unos 15.000 reciben unas enseñanzas básicas sobre lo que es la música, a través del Curso de Divulgación Musical. Estos escolares, dentro de poco, estarán en condiciones óptimas de acudir a los conciertos y saborear las partituras de los grandes maestros, a los que ya están escuchando en pequeñas dosis. Hay que resaltar que ya están interesados en alguna provincia española en conocer en qué consiste el Curso, para implantarlo allí.

Los dos conciertos del I Festival de las Artes se celebraron en Gijón y Oviedo y estuvieron a cargo de la tercera orquesta sinfónica londinense, la London Philharmonic Orchestra. Magnífico conjunto, digno de sus *hermanos mayores*, la Sinfónica y la Royal. La Orquesta fue dirigida por Maximiano Valdés, con autoridad y dominio del instrumento, dando muestras de buen conocimiento de las obras interpretadas. En Gijón, pudimos escuchar, además, la interpretación de tres arias de ópera por el gran tenor José Carreras, en la segunda parte del concierto, ya que en la primera se programó la **Sinfonía núm. 1** de Brahms. Carreras cantó totalmente entregado, con toda la finura, expresividad y buen gusto de sus mejores momentos las arias de **Manon Lescaut**; «Donna non vidi...», de **La arlesiana**; «E la solita storia» y el «Improviso» de **Andrea Chenier**; interpre-

taciones verdaderamente emocionantes y éxito enorme en el gran escenario de la Universidad Laboral de Gijón.

En el Teatro Campoamor de Oviedo, volveríamos a escuchar, al día siguiente, la **Primera** de Brahms (un gran fallo, haber repetido obra) y su **Concierto para violín y orquesta**, interpretado por Kantorow, que supo vencer todas las dificultades de la difícil partitura, logrando también un destacado éxito. No fue posible contar con la participación del tenor Plácido Domingo, según había anunciado Aquiles García Tuero para la segunda parte del concierto de Oviedo.

La asistencia de público ha sido grande, llenando las salas en los dos conciertos. (Público, no obstante, no habitual, ya que ha aplaudido entre movimientos e incluso las salidas del concertino de la orquesta.) García Tuero puede estar satisfecho del éxito artístico de este Festival, no así de la organización, que ha dejado mucho que desear.

XXXV TEMPORADA DE OPERA EN OVIEDO

En el mes de septiembre como ya es tradicional, se ha celebrado el festival operístico en el Teatro Campoamor, de Oviedo, que este año ha alcanzado su XXXV edición. Ha honrado con su presencia, el sexto día de las representaciones, su Majestad la Reina doña Sofía, quien en unas declaraciones manifestó que estas representaciones operísticas, dado el número a

Escridiscos

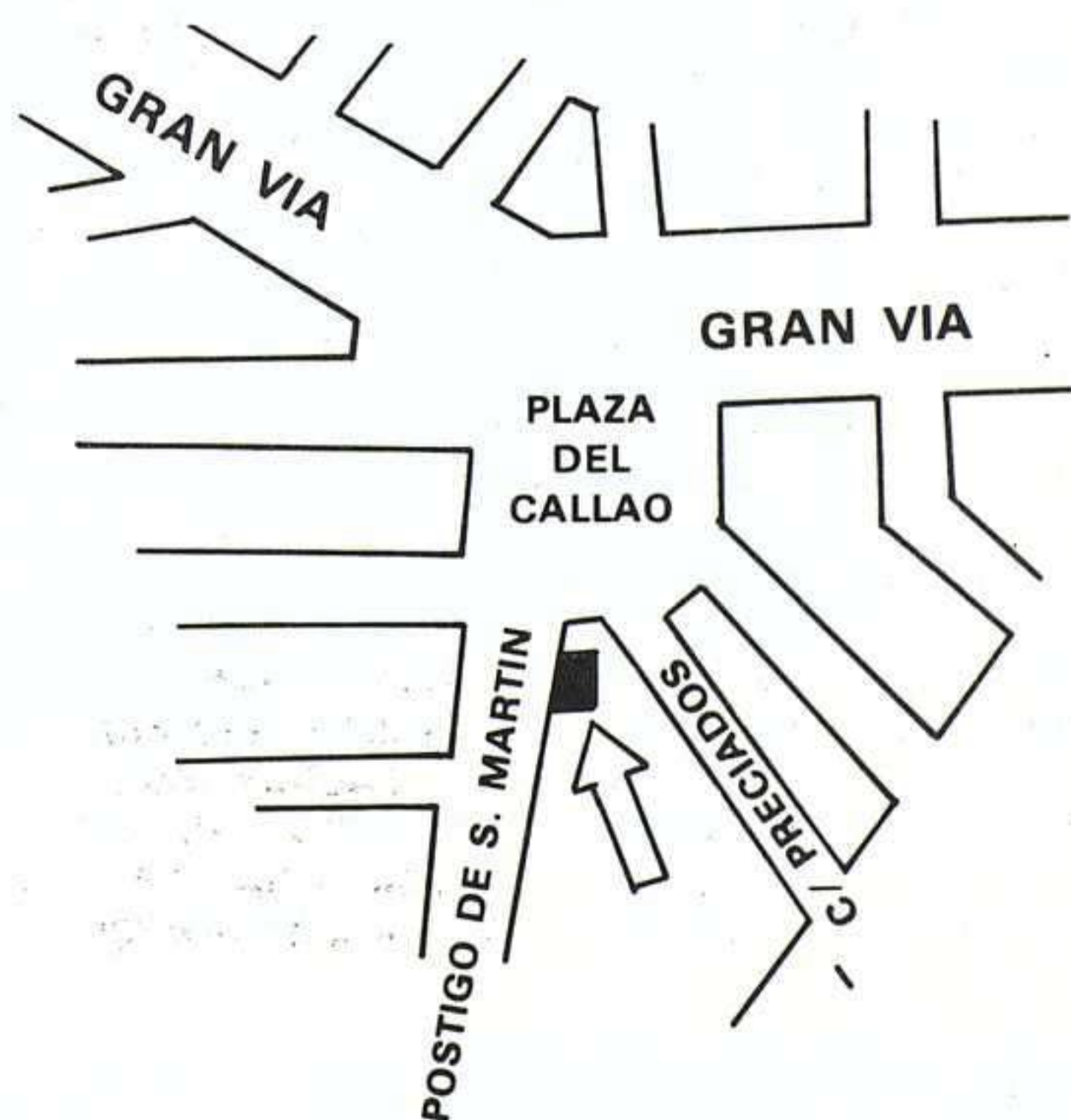
Especialidad en música **CLASICA** y **ROCK**

20% Descuento permanente

Calle Postigo de San Martín, 8 (plaza de Callao)

Teléfono 222 84 64 • MADRID - 13

ENVIOS A PROVINCIAS



que se había llegado, no podrían desaparecer. En esto también estamos todos empeñados, directivos de la Asociación Asturiana de Amigos de la Opera y los aficionados que llenamos año tras año el Teatro Campoamor. ¡Que así sea!

■ En primer lugar, se representó **L'Elisir d'amore**, de Donizetti, con el enorme aliciente de la soprano Mariella Devia y de José Carreras. Este ha hecho un «Nemo-



Foto: Cortina.

Mariella Devia.

«Adina» espléndido, cantando con entrega, luciendo su hermoso timbre de lírico, aunque personalmente me gusta en este personaje un tenor más ligero. Mariella Devia ha revalidado a lo largo de esta temporada los grandes triunfos obtenidos en la pasada. Nada menos que tres títulos de los seis le fueron confiados. El resultado, tres noches triunfales. (La Asociación de Amigos de la Opera ¿habrá tenido en cuenta que estamos ante una gran cantante, con la que hay que contar en sucesivas temporadas?) SU «Adina» fue exquisita, cantada con una gran musicalidad y entonación, aunque nos ha parecido en esta su primera actuación quizá algo reservada.

■ **Andrea Chenier** supuso un triunfo espectacular para Carreras. Del gran lirismo, casi ligero, del **Elisir**, pasa al dramatismo que exige esta partitura y triunfó en toda la línea. A su lado, Giovanna Cazolla, voz con temperamento, volumen y expresividad, pero un tanto desigual, hizo una protagonista muy inferior.

■ Con **I Puritani**, la difícil y comprometida (sobre todo para el tenor) ópera de Bellini, *llegó el escándalo*. Se esperaba el triunfo de Mariella Devia, que lo logró del principio al fin. Su «Elvira» fue deliciosa, cantada con exqui-

sitos matices, maravillosa dulzura, afinación extraordinaria y perfectos agudos. Pero, personalmente, no estoy en absoluto de acuerdo con la actuación del tenor Salvatore Fisichella. El público nos tenía acostumbrados a aquilatar mucho más las actuaciones; pero en estos **Puritani** se ha dejado llevar por el sobreagudo, y Fisichella sólo tiene facilidad en esto. Cantó, desde luego, sin reservas, pero con notable desigualdad, desafinando en muchas ocasiones y con una extraordinaria tendencia a acelerar; y, para mí, el «bel canto» —y **Puritani** lo es en grado superlativo— es otra cosa. Esperamos, no obstante, que este tenor (que posee una admirable materia prima) adquiera la debida experiencia que sólo dan los años de escenario; como decimos, el público montó el número de los *bravos* y nosotros estamos perplejos. Con dignidad, ha cantado su parte Justino Díaz, aunque más nos hubiera gustado voz de mayor gravedad.

■ **Adriana Lecouvreur** fue puesta en escena después de muchos años de ausencia del escenario del Campoamor. No nos emocionó, ni mucho menos, Jaime Aragall, que nos ha tenido toda la representación pendientes de sus frecuentes desigualdades. De nuevo, hemos escuchado a la soprano Giovanna Cazolla, que nos ha hecho mejorar la opinión que de ella habíamos formado en **Andrea Chenier**. La «Princesa de Bouillon» fue interpretada por la «mezzo» Eugenia Gorojowskaia, a quien habíamos ya escuchado en concierto, verdaderamente extraordinario, en la Sociedad Filarmónica de Oviedo. Voz importante: extensa, poderosa y caliente. Bien ha estado en el papel de «Michonet» el barítono Enrique Serra.

■ El quinto día hemos escuchado la joya de la ópera bufa **Don Pasquale**. El resultado general ha sido más que excelente. Ha llamado poderosamente la atención la dirección de escena de Emilio Sagi-Julio Galán, muy ovacionados al final. Admirable, el cambio de decorados; a la vista del público, muebles que se elevan para convertirse en otros, etc. etc. son formas muy inteligentes y originales, —al menos aquí.

Mariella Devia nos ha vuelto a entusiasmar. Su «Norina» fue cantada con todo el gusto, seguridad plena en los agudos, con un registro bellísimo y de extraordinaria igualdad, que hemos de recordar mucho tiempo. Dalmacio

González cantó bien su partitura; hermosa voz de tenor ligero, de exacta afinación, aunque algo escaso de volumen.

Para finalizar la temporada, se ha representado **Don Carlo**, ópera que requiere por su extenso reparto y dificultades vocales, contar con no menos de siete cantantes de primera fila. Lo más apreciable ha sido la buena línea de Aragall, la zona aguda de la soprano Natalia Troitskaya, la calidad y expresiva fuerza de la «mezzo» Gorojowskaia y, desde luego, la actuación toda de Justino Díaz.

Este año la orquesta ha sido la checoslovaca del Teatro de la Opera de Brno, más de cincuenta profesores; sin duda, una de las partes decisivas en el resultado feliz de esta XXXV Temporada, en la que, como he dicho al principio, no ha habido sorpresas, pero que podemos calificar de notable.

El Coro de la ABAO nos tiene ya acostumbrados a sus magníficas actuaciones. Este año ha vuelto a ser otro de los

pilares en que se asientan estas temporadas, junto con la orquesta. Nutrido, con calidad vocal, voces bien timbradas, entrega... ha sido muy ovacionado en los cinco títulos en los que actuó. En **L'Elisir d'amore** se ha presentado la Coral Vallisoletana, a quien evidentemente le falta madurez para estos empeños operísticos. No obstante, es muy importante ofrecer a distintas formaciones corales —como anteriormente se hizo con alguna asturiana—, su intervención; a la larga, servirá para ir formando coros para la ópera, que creemos es del mayor interés.

Como anticipo para la próxima temporada septiembre 1983, podemos adelantar los títulos de **Caterina Cornaro**, **Manon**, **Ernani**, **Romeo y Julieta**, **Lucrecia Borgia** y **Nabucco**. Montserrat Caballé y el gran barítono Renato Bruson son, por el momento, las figuras más sobresalientes con las que se cuenta. Iremos adelantando noticias tan pronto como se vaya sabiendo algo más.—**PEDRO LUIS MENENDEZ**.

BILBAO

LA ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO

El primer concierto de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, en el comienzo de la temporada 82-83, ha tenido una presentación muy brillante. Se ha remozado la orquesta con valiosas aportaciones de profesores no sólo de aquí, sino rumanos e ingleses, que han dado a la agrupación un gran impulso para cuajar en una gran orquesta.

En este concierto inaugural de la temporada, se ha interpretado el programa siguiente: **Alceste**, obertura de Gluck; **Concierto en Re mayor, para violín y orquesta, Op. 35**, de Tchaikowsky, y **Tercera sinfonía, en Mi bemol mayor, Op. 55**, «**Heroica**», de Beethoven. Actuó como solista el violinista Ivry Gitlis y como director invitado Charles Vanderzand.

Espléndida la obertura de Gluck, así como el **Concierto para violín y orquesta de**

Tchaikowsky, en el que el solista tuvo una buena actuación mostrando un gran virtuosismo, pero, en ocasiones, se pasó, salvando muy bien este fallo el director, que en todo momento supo conducir a la Orquesta a un final feliz.

En cuanto a la sinfonía de Beethoven, tuvo una magnífica interpretación, y así se apreció el grado de preparación que ya tiene la orquesta. El público quedó encantado del gran concierto escuchado; todos, solista, profesores y director, fueron largamente aplaudidos.

Con sinceridad hay que decir que en el segundo concierto de la temporada la Orquesta Sinfónica de Bilbao ha conseguido un éxito brillante. A dicho éxito contribuyen la Coral Ondarreta y los solistas, que tuvieron una acertada actuación, junto con el director.

En programa, **La Creación**, oratorio de F. J. Haydn, con la Coral Ondarreta que dirige Manuel Torre Lledó, figurando como solistas la soprano inglesa Georgina Crosbie, el tenor español Santiago Sánchez-Gerico y el bajo alemán Andreas Nack, todos bajo la experta batuta de Charles Vanderzand.

Esta obra es capital por su inspiración y por las innovaciones geniales de su ins-



Servicio Comercial: Hermosilla, 75. Telfs. (91) 435 89 89-435 89 20 - MADRID-1
Oficinas y almacenes: Laforja, 75. Telfs. (93) 209 33 00-200 18 67 - BARCELONA-21

18 \$ 19

Mod. 118-KLASSIK, acabado Negro poliéster.



SAUTER *el buen sonido*

Mod. 108-STUDIO, acabados Negro y Caoba poliéster, Nogal y Caoba satinado.



trumentación. Se destaca la introducción orquestal que describe la «imagen del caos», que precede a la creación del mundo; el efecto que produce el paso de «es werde licht» («hágase la luz») a «und es ward... licht» (y se hizo... la luz), que es hoy tan deslumbrante cuanto más debió serlo entonces. Hay otros momentos maravillosos, como la elevación del sol, la aparición de la luna y, sobre todo, la evocación, que habla un lenguaje fuera de su época, a cargo de las flautas, del amanecer en el paraíso, al comienzo de la tercera parte. El trío vocal cantó a satisfacción, espléndido en términos generales, pues no disponemos de espacio para matizar la actuación de cada uno. La Coral Ondarreta admirable, y un director, Charles Vanderzand, que ha hecho que este oratorio haya resultado grandioso en profundidad. Coro, solistas y profesores de la orquesta, con el director, fueron largamente ovacionados, también por supuesto el director del Coro Manuel Torre Lledó.

LUNES MUSICALES DE RADIO NACIONAL

Este programa que dirige y presenta nuestro colega en las tareas musicales, José Ramón Rodríguez de la Fuente, ha presentado en el primer lunes de octubre día 4 y con motivo del 150 Aniversario de la muerte de Goethe, al barítono Jorge Drosser, acompañado al piano por Miguel Zanetti, interpretando obras de Mozart, Beethoven, Schubert, Liszt, Brahms y Hugo Wolf.

El día 11, el clavicordista Bernard Brauchli, con obras de la escuela vasca para tecla del Siglo XVIII: de Oxinaga, Larrañaga, Eguiguren, A. de Echeverría, M. de Sostoa y S. Albero. Dichas obras han tenido una ejecución brillante, mostrando el artista una gran técnica, precisión y limpieza.

El día 18, en homenaje a Paganini, hemos podido escuchar a Rafael Ochandiano (violín) y Demetrio Ballesteros (guitarra), 6 sonatas breves, aunque no exentas de dificultades, tal como gustaba escribir al genial violinista genovés.

Si bien es verdad que ambos artistas están bastante conjuntados, no han llegado a cuajar un buen concierto, y tampoco se ha prestado mucho a que lo consiguieran el programa elegido. Finalmen-



Nicanor Zabaleta.

te, y en homenaje a José María Pemán, Rafael Ochandiano (violín) y Demetrio Ballesteros (guitarra), han interpretado **La Paganiniana**, sonata en tres tiempos.

Día 25, último lunes del mes, y como final de estas sesiones, actuó el pianista malagueño Manuel Carra, interpretando magistralmente tres **Sonatas** de Haydn, las **números 13, 31 y 62**.

Se ha presentado oficialmente en Bilbao la orquesta Sinfónica de Euskadi, logrando un brillante éxito de crítica y pública. El Teatro Coliseo Albia se encontraba prácticamente lleno. Tras la interpretación por la Orquesta del **Agur Jaunak**, el Preludio de **Los Maestros Cantores**, de R. Wagner, donde ya se aprecia que los profesores van tomando cuerpo y serenidad, cualidades que el director Enrique Jordá, con su gran voluntad y trabajo y su gran experiencia en la materia, está inculcando a los profesores de la orquesta. A continuación, las bellas **Acua-relas vascas**, del P. Donostia, para terminar la primera parte con una obra de Gliere, **Concierto en Mi bemol mayor**, (Op. 74), para arpa y orquesta, en sus tres movimientos, «Allegro Moderato», «Tema con variaciones» y «Allegro giocoso», como solis-

ta el prestigioso y mundialmente conocido Nicanor Zabaleta.

Esta obra de Gliere tuvo una versión brillante, donde Zabaleta mostró sus cualidades, que siempre hemos significado como de extraordinarias, por su gran técnica, musicalidad y virtuosismo.

En la segunda parte, la **Sinfonía núm. 8 en Si menor** de Schubert. Dicha sinfonía, fina y de gran sensibilidad, pese a ser archiconocida del auditorio, fue recibida con agrado.

Finalmente, **El gallo de oro**, de Rimsky-Korsakov, en sus dos tiempos «Introducción y Cortejo de bodas», bella obra, que, terminada en 1908 y prohibida por la censura, fue estrenada en París en 1914. Aquí profesores y director se emplearon a fondo, y así lo entendió el público que ovacionó largamente a todos, como anteriormente lo hicieron con el solista Nicanor Zabaleta, de forma que solista, profesores y director quedaron complacidos del éxito alcanzado. Es un buen comienzo que deseamos continúe.

CAJA DE AHORROS VIZCAINA

La Caja de Ahorros Vizcaína, a través de su Depar-

tamento de Cultura, ha presentado a los medios informativos el programa de actividades culturales para este otoño.

La magnitud es extraordinaria, y, antes de exponer los temas, diremos que va a haber conciertos corales y de música clásica casi a diario hasta finales de año.

En la Biblioteca Municipal, todos los jueves, de octubre a diciembre, se celebró el ciclo de conciertos de jóvenes intérpretes Musikai Gazteak, que cumple este año su cuarta edición, de tal forma que hubo ocasión de conocer jóvenes valores en el piano, la guitarra clásica, el acordeón y el canto lírico.

En colaboración con la Federación Vizcaína de Coros, Bizkaiko Abesbatzen Elkarte, la Caja de Ahorros Vizcaína, por su Departamento de Cultura, ha organizado 36 conciertos en otros tantos lugares de la provincia, con la participación de 27 Coros distintos; asimismo habrá 15 conciertos en otros tantos lugares de la provincia a cargo de 15 Escolanías de la Federación de Coros de Voces Blancas, Euzko Abeslari Txikien Alkartasuna.

Y para final, el II Certamen de Acordeón Bizkaia, se celebró en Gernika los días 11 y 12 de diciembre pasado, para categorías infantil y juvenil, lo organiza la Asociación Vizcaína del Acordeón Bizkaiko Bakidekinaren Elkarte.

La referida Caja de Ahorros Vizcaína, en su nueva etapa de dar paso a jóvenes intérpretes, ha presentado en el Salón de la Biblioteca Municipal, al tenor José Luis Casado, que interpretó un repertorio de obras de Di Capua, Tchaikovsky, Cilea, Verdi, Puccini y Sorozábal, acompañado al piano por Aurelio Viribay.

El tenor, que sufría una afección de garganta, no pudo cantar en plenitud de facultades, pero mostró bella voz y ciertas cualidades. El pianista colaboró muy eficazmente.

SOCIEDAD CORAL DE BILBAO

Una Institución casi centenaria, La Sociedad Coral de Bilbao, nos da cuenta de los grandes proyectos que espera llevar a término.

En principio, y aparte de preparar un gran coro, van a poner en marcha un Conservatorio, con validez reconocida de sus estudios, de

Solfeo, Canto, Piano, Música de cámara, Armonía, Instrumentación, Cuerda, Viento etc., a fin de estar al completo.

Con tales ideas, la nueva Junta Directiva quiere potenciar al máximo la Academia de Música de la Sociedad, con ambiciones de poder disponer de su propia orquesta de cámara, para hacer uso de ella cuando lo precise. Para todo esto necesitaban como mínimo, seis profesores titulados y unos locales adecuados; pues bien, tienen ya diez profesores y un local en la misma planta del edificio social, con más de trescientos metros cuadrados, aparte de la planta social, bar, sala de reuniones, etc., pudiendo instalar en esta nueva planta más de siete aulas, secretaría, servicios y amplio hall.

La ventaja de este nuevo centro musical estriba en que los exámenes se realizarán en el propio centro, salvo las «reválidas» de grado y profesional, y así la Academia vivirá con miras a formar un gran coro y otro infantil, e incluso facilitando becas para Solfeo y Canto; de tal forma, el aspirante que va a aprender Solfeo, Canto, o Instrumentación, puede encontrar que tiene un amplio campo para situarse, bien en el coro o bien en un trío, cuarteto u orquesta de cámara juvenil.

La nueva junta, que comprende antiguos presidentes, como Fernando Tapia o José Antonio Chacón, está ahora presidida por Cecilio Guerricabeitia, habiéndose unido personajes con gran ilusión de trabajar, como son Aita Pascual Barturen (nuevo director del coro), que ha sucedido a Urbano Ruiz Laorden, y asimismo otro técnico, Asier Loroño y Patxi García, con Melchor Ruiz Ormaeche como gerente.

IV CERTAMEN INTERNACIONAL DE ACORDEON

El pasado 31 de octubre, ha tenido lugar la clausura del IV Certamen Internacional de Acordeón, organizado por la Asociación Vizcaína del Acordeón (Bizkaiko Bakidekinaren Elkarte), en colaboración con el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, la Excma. Diputación Foral de Vizcaya y el Excmo. Ayuntamiento de Bilbao.

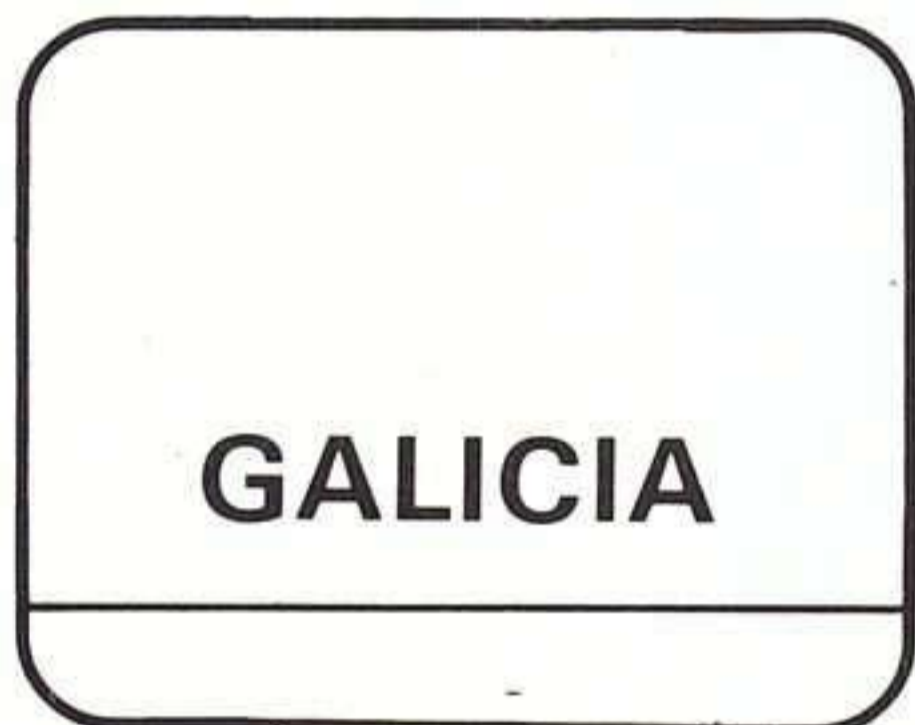
Después de celebradas las pruebas eliminatorias en el Teatro Campos Elíseos de

Bilbao, se celebró la fase final y entrega de premios.

El Jurado, compuesto por Manuel Yaben, Juan Cordero, Angel Barraincua, Boni Fernández, Serge Clamens y Josu Loroño dio la clasificación siguiente:

Categoría Junior: 1º M^a Joao Fernandes Da Cunha (Portugal), 50.000 ptas., trofeo, diploma y txapela, 2º, Jon Paul Laka Mugarza (Algorta), 30.000 ptas., trofeo y diploma; 3º, Alberto Piriz, 20.000 ptas., trofeo y diploma. En la categoría Senior: 1º, Arlinda Morais (Portugal), 125.000 ptas. trofeo, diploma y txapela; 2º, Amagoia Loroño Mugarza (Bilbao), 60.000 ptas., trofeo y diploma; 3º, Manuel de Carvalho (Portugal), 50.000 ptas., trofeo y diploma. Dichos trofeos y diplomas fueron entregados por los miembros del Jurado.

Mientras el Jurado hacía su deliberación, la Orquesta de Acordeones de la Asociación Vizcaína, que dirige el maestro Loroño, interpretó obras de Haydn, Rimsky-Korsakov, R. Chapí, Guridi y J. Franco; actuación que fue muy estimable y agradó al público, que ovacionó largamente a este conjunto y a los concursantes antes citados.



VIGO; SE HABLA DE FUTURO

Dando continuidad a una polémica que recientemente se estableció en la sección de Cartas al Director del diario **Faro de Vigo**, a partir de un artículo publicado por el periodista Enrique Ablanado en torno a la Banda Municipal de Música, se celebró en los locales de dicho periódico un debate al que asistieron las personas interesadas en la citada polémica epistolar y que fueron: Sr. Méndez (músico profesional), Sr. Ablanado (profesor, crítico musical), Sr. Sueiro (Secretario y miembro de la Orquesta de Cámara de Vigo) y los señores Rocha, Fuentes y Martínez, autores de una carta conjunta (simpatizantes de la Banda de Música). Asistieron, asimismo, el Sr. Santomé (concejal de Cultura del Ayuntamiento

de Vigo), el Sr. Quintas Calvo (compositor, presidente de la Sociedad Filarmónica), D. José M^a Pernas (político) y el Sr. Comesaña (crítico musical).

El debate giraría en torno al tema genérico de **La Música en Vigo**; pero, dado el antecedente epistolar mencionado, fue inevitable la referencia concreta al tema de la Banda Municipal, a la que los Srs. Rocha, Fuentes y Martínez defendieron con ardor ante el temor de que se pensara en su disolución.

El Concejal de Cultura, Sr. Santomé, informó, a petición de los interesados, acerca de algunos pormenores de la situación actual de la agrupación musical municipal, tales como el costo anual: Solamente por el concepto de nómina alcanzaba al cifra de 54 millones de pesetas, alrededor de 90.000 ptas. mensuales por componente; que ocupan tres días a la semana para ensayar (tres horas cada día) y celebran un concierto semanal en invierno y dos en verano; que estas retribuciones proceden de la aplicación de los más altos coeficientes salariales en base a una titulación que fue obtenida, sin más, por el alcalde García Picher (de la administración anterior) para los músicos de la Banda, quienes, de la noche a la mañana, quedaron convertidos en músicos titulados; que alguno de estos músicos imparten docencia en el Conservatorio Municipal de Música, etc. Aclaró el Sr. Santomé, también, que no se trata de disolver la Banda, de la que dependían una serie de familias y que «si no existiera seguramente habría que crearla»; pero que, evidentemente, el presupuesto destinado a ella era exagerado en relación con su rendimiento cultural.

Los Sres. Ablanado, Pernas, Méndez, Sueiro, Quintas y Comesaña, con diversos razonamientos y desde distintos ángulos, coincidieron en los siguientes puntos esenciales:

1.— Necesidad de abordar la creación de una Orquesta Sinfónica de Vigo, dentro del más alto nivel de calidad, buscando recursos en una mejor distribución del presupuesto municipal para fines musicales.

2.— Necesidad de mejorar el profesorado del Conservatorio, recurriendo a la contratación de profesores extranjeros si no se hallaren de suficiente calidad en el país.

3.— Potenciar aún más la línea de actuaciones musi-

cales a cargo del Ayuntamiento y demás entidades empeñadas en esta labor (Sociedad Filarmónica, Xuventudes Musicales, Conservatorio, etc.).

Finalmente, el Sr. Quintas hizo la siguiente cuenta hipotética con los 54 millones de la Banda Municipal, que se explica por sí sola: a) para bandas existentes en el Municipio, contrastadas, que cubrirían las necesidades de los actos oficiales y populares: 3 millones; b) para la Orquesta de Cámara de Vigo, por actuaciones contratadas a lo largo del año, para actos de más relieve; 5 millones; c) para nómina de 10 profesores seleccionados, con 100.000 ptas. más seguridad social, que cubrirían las necesidades de atención a la juventud viguesa; 18 millones; d) para dotación de un premio de composición; 2 millones; e) para un premio de interpretación: 1 millón; f) para concierto contratados a cargo de buenos artistas nacionales y extranjeros: 6 millones. Con los 22 millones restantes se podría organizar un festival internacional de música, cubriendo tres semanas de conciertos con un millón de pesetas cada uno.—**JESUS SUEIRO**

NOTA: El Faro de Vigo publicaba, pocos días después de esta mesa redonda, unas declaraciones del Sr. Santomé en las que recorta y rectifica lo anteriormente dicho. «Toda la Comisión de Cultura —responde en esta segunda parte— siempre hemos estado de acuerdo en que había que tomar medidas para que, en un plazo relativamente corto de tiempo, Vigo contase con una Banda orgullo de todos los ciudadanos. La Polémica de los 36 profesores y sus 54 millones se convertirá en la de los 70 profesores para la Banda, techo óptimo que propone su actual director. ¡Chapeau, Sr. Concejal! (CORRESPONSAL)

VIGO; SE HABLA DE PRESENTE

Dentro del Ciclo de Otoño de los Festivales Musicales de Vigo, organizados por Xuventudes Musicales, con el patrocinio del Ayuntamiento, Fundación Juan March, Fundación Barrié de la Maza, Diputación Provincial y Xunta de Galicia, se ha celebrado el Primer Curso Internacional de Música, esta vez dedicado a la técnica vocal. La profesora elegida para impartir las enseñanzas ha sido la prestigiosa cantante-actriz Esperanza Abad. Dicho curso, que se ha desarrollado desde el 30 de septiembre al 14 de

octubre, ha constado de cincuenta horas de trabajo. Se matricularon 23 personas, siendo muy diversas las profesiones (actores, locutores, cantantes, profesores, etc.) con un predominio de componentes de grupos de teatros gallegos.

La gran categoría profesional y humana de Esperanza Abad caló profundamente en todos los participantes. También las cualidades pedagógicas han quedado patentes en sus explicaciones que repetía exhaustivamente para dejar claros todos los conceptos. Ha trabajado individualmente con los alumnos hasta conseguir que todos

en esta materia; es posible que no todos conozcan a Esperanza Abad, por su dedicación más específica a la música contemporánea, lo cierto es que les hubiera venido bien asistir a este encuentro enormemente provechoso.

El Primer Curso Internacional de Música pudo celebrarse gracias a la colaboración prestada por la Universidad Popular de Vigo y ha sido otro de los aciertos de Xuventudes Musicales, cuyo presidente, Manuel Álvarez, sigue día a día luchando para conseguir que Vigo mejore musicalmente.— **MARGARITA GUERRA.**

Semana de Música), Vigo (a través de Xuventudes Musicales) y Pontevedra (Excma. Diputación Provincial) y es posible que se desplace a otras ciudades y villas gallegas.

Desde el punto de vista artístico y cultural (resultados globales y recuperación de una obra bellísima y de gran valor para la historia de la música española), el acontecimiento podría tener un tratamiento concreto. En esta línea ha quedado reflejado en artículos, críticas, declaraciones y grabaciones derivadas de estos cuatro conciertos. Sin embargo, también podemos darle la vuelta a la presentación y acercarnos por detrás al entramado de esta aventura:

La máquina de la Orquesta de Santiago que se echa a andar cada nuevo curso se ve alimentada con la ilusión de la estela que el próximo concierto va a dejar y con la previsión del cachet de los posibles conciertos que puedan surgir. Lo que, como planteamiento, puede resultar muy bien para un hipotético *mundo feliz*, no resulta tan bien cuando, al mismo tiempo que se trata de alcanzar unas determinadas cotas de calidad, hay que solucionar el pago de los solistas, los refuerzos, los traslados para ensayar con el coro, etc., todo con carácter retroactivo. Es cierto que hay que mantener la ilusión pero, a mi entender, el costo es excesivamente alto, aún contando con el amateurismo de muchos de sus componentes.

El esfuerzo desarrollado en esta ocasión hace peligrar la nueva puesta en marcha de esa pequeña máquina orquestal que precisa nuevos proyectos para olvidar una situación inaceptable. Y lo peor del asunto es que el recorte de necesidades a que nos obligan las circunstancias y la fantasía de hermosas realizaciones, como el estreno que reseñamos, pueden hacernos olvidar a nosotros mismos —ya no digo nada a las autoridades culturales locales y autonómicas— la necesidad de un marco de trabajo estable y profesionalizado.

En la Coruña han dado los pasos pertinentes para resolver el tema, en Vigo se iniciaron las discusiones para tratar de buscar alguna salida. En este sentido creo que sí puede cerrar mi crónica como no me atreví a empezarla: *«aquí no se habla de nada»*.—**CARLOS VILLANUEVA.**

GRANADA

Desde nuestra última crónica, la ciudad de Granada ha sido testigo de la celebración de un número considerable de conciertos. Ello, por fortuna, no es más que el resultado de la actividad de entidades tales como la Cátedra Manuel de Falla, Juventudes Musicales, Asociaciones de la Universidad, Caja de Ahorros de esta ciudad y el Excmo. Ayuntamiento. Este último añadirá, a lo que en un futuro próximo nos ofrezcan los organismos citados, las actuaciones, de primerísima fila, que ya ha anunciado y prometido. De esta manera, los amantes de la música granadinos han podido (y podrán) disfrutar de casi dos conciertos por semana, dándose la circunstancia de que, tal como ha ocurrido en la que precedió a las vacaciones de navidad, la actividad llegará a ser, quizá, excesiva: prácticamente hubo un concierto diario y, lo que es peor, se dio el caso de que algunos de ellos coincidieron el mismo día y a la misma hora. Pero todo no queda ahí: a mayor oferta de eventos musicales, mayor asistencia de público, esencialmente juvenil y universitario. Es altamente gratificante comprobar cómo se llena por completo todos los sábados o domingos, por ejemplo, a una hora tentadora (y no precisamente para un concierto), el Auditorio Manuel de Falla. Por todo ello, éste es probablemente uno de los mejores lugares para expresar a los responsables de tan loable acción cultural el agradecimiento más profundo de todos aquellos que, como los que abajo suscriben, aman la música.

CONCIERTOS DE LA CATEDRA MANUEL DE FALLA

La actividad de la Cátedra se abrió en noviembre con las interpretaciones de algunos músicos procedentes del país vecino: María Teresa Xavier (piano) y Madalena Sa'e Costa (violonchelo), de una parte, y la Camerata Musical do Porto, de otra. Respecto de las primeras se podría afirmar sin temor a



Foto: Novoa.

Orquesta de Santiago y Coro Ars Musicae.

asimilasen cada uno de los ejercicios, tanto de respiración como de fonación, resonación y proyección, del sonido «roque (hablado) y el cantado; haciendo resaltar la gran importancia de los ejercicios respiratorios para conseguir una clara dicción en las dos especialidades.

También se hicieron trabajos individuales y en equipo a partir de textos de poetas gallegos e improvisaciones corporales y vocales que fueron grabadas. El resultado sonoro demostró que no sólo se había asimilado lo que con entusiasmo y dedicación estaba enseñando Esperanza Abad, sino que los miembros del grupo tenían cualidades artísticas y vocales, las cuales, con una buena enseñanza, podían desarrollar cada cual según sus posibilidades. Este curso ha estado complementado con interesantes conferencias a cargo de la directora y de Javier Madeiruelo y Enrique X. Macías.

Sería deseable que estas experiencias pedagógicas pudieran tener continuidad en próximos años. Ha sido lamentable la escasez de directores corales y de coralistas, cuando es tan enorme el desconocimiento que existe

LA ORQUESTA DE SANTIAGO: ESTRENO HISTORICO

He tenido la tentación de titular mi crónica, para aprovechar la cadencia de los anteriores titulares: *«Santiago: no se habla de nada»*, no obstante, si bien esto es cierto, en lo que a conversaciones y polémicas bandísticas se refiere, no sería el encabezamiento apropiado que reflejase lo que en noviembre ha sido, junto con el Festival de Opera de La Coruña, la noticia musical más relevante: el estreno de la **Misa de Requiém**, de Melchor López, maestro de capilla compostelano (Vid. RITMO, NOV. 1982), en la catedral de Santiago. Fueron intérpretes la Orquesta de Santiago, el coro Ars Musicae, de Pontevedra, que dirige Margarita Guerra, y los solistas, María Teresa del Castillo, Milagros Otero, Vicente Encabo y Vicente Couceiro; todos bajo la dirección de Joam Trillo, quien a su vez corrió con los trabajos de transcripción y estudio.

El programa, que también presentaba obras de autores ligados a la catedral gallega, se bisó en Noya (VI

equivocarnos que, con un programa extraño y revuelto (desde una **Sonata** de H. Eccles, a obras de Lopes Graça, pasando por Liszt, Debussy, Beethoven, Costa, Albéniz, Falla, Glazunov y Ravel), su concierto resultó extraordinariamente aburrido y falto de interés. La pianista demostró problemas de todo tipo: técnica defectuosa, falta total de estilo (inenarrables los Liszt y Debussy), carencia total de adecuación del sonido a lo interpretado, etc. La labor de la segunda, más digna, tampoco alcanzó una altura media aceptable: su instrumento no parecía ofrecer más que un sonido leñoso y acre. Por ello, resultaron calamitosas las **Variaciones sobre un tema de Mozart**, de Beethoven, aunque no tanto como la indescriptiblemente vulgar y estrepitosa lectura de la **Danza del Fuego** que ofreciera la pianista. En las obras portuguesas, sin embargo, las intérpretes se mostraron algo más convincentes: en **Emballo** y **Senhora de Almortao**, de L. Graça, la labor de las mismas resultó algo más verosímil.

cuerda no está suficientemente empastada, que existen ciertos problemas técnicos (muy visibles en partes solistas) y que el estilo no es del todo uniforme, el sonido resultante es a veces áspero, desvaído otras, heterogéneo en las dinámicas, etc. No obstante, es muy apreciable el trabajo de los componentes de la orquesta, muy en especial la de su director, José Ferreira Lobo, verdadera alma del conjunto y a quien se deben la unidad y el sentido conseguidos —muy correctos—, con que fueron interpretadas las obras del programa presentado. No cabe duda de que semejante agrupación podrá alcanzar resultados muy plausibles si continúa la línea de trabajo que, al parecer, ha emprendido. Los solistas, Isabel Rocha (piano, en un **Concierto para clave y cuerda** de C. de Seixas) y Eduardo Lucena (flauta, en un **Concierto** para este instrumento de Quantz) estuvieron sencillamente correctos, en especial la pianista, elegante de todo momento, pese a la monotonía de la obra de De Seixas. El segundo manifestó

con tan espléndidas condiciones acústicas, obras de D. Gabrielli, J.S. Bach, G. Torelli, A. Vivaldi, etc. La compenetración de los instrumentistas fue modélica y su interpretación estuvo impregnada, en todo momento, de verdadero sentido y estilo barrocos. Fue un hermoso concierto, aunque con un único y molesto inconveniente: la catedral es un lugar constantemente abierto y al permitirse al público la entrada en cualquier momento de la interpretación, ésta se vio entorpecida, al menos para los oyentes, por ruidos y conductas a veces insoportables. Esperamos que tal situación no vuelva a darse.

El Suchonovo Kwartet, de origen checo, venía avalado por cierta fama conseguida a raíz de sus actuaciones por prácticamente toda Europa y América del Norte. Se trata de un conjunto fundado en 1973 y dedicado esencialmente al repertorio clásico y romántico. Aunque el programa presentado era espléndido (**Cuartetos en Fa Mayor, Op. 3, núm. 5**, de Haydn, **Do mayor, K. 465**, de Mozart, y **Fa mayor, Op. 96, Americano**, de Dvorak), la interpretación, pese a ser correcta y meritoria casi en todo momento, no colmó por completo las expectativas. En efecto, el **Cuarteto** de Haydn resultó algo estridente y crispado, con un andante chirriante e inseguro por parte de Jéla Spitkova, primer violín del grupo; el de Mozart, verdadera joya de la literatura musical camerística, entraña excesivas dificultades y sutilezas y la lectura, quizá por ello, la que hicieron el Suchonovo Kwartet fue superficial y carente, siempre, de verdadero hálito poético y de la auténtica musicalidad que Mozart exige, sobre todo, en obras como la citada. No obstante, pese a tal grisura, el conjunto resultó compacto y bien trazado. La labor fue mucho más meritoria en el «**Americano**», de Dvorak. En la ejecución del mismo demostraron los músicos haber madurado la partitura y el producto interpretativo fue, así, sobresaliente. Nunca faltó el color y el idioma tan inherentes a las obras de Dvorak, el trazo adecuado y el equilibrio en las voces. Constituyó, sin duda alguna, lo mejor, con mucho, del concierto; y ello por dos motivos: primero, como se ha apuntado, por la interpretación ofrecida, muy bella en conjunto y, después, porque se tuvo la oportunidad de escuchar uno de los cuartetos más hermo-

sos del compositor checo, cuya música de cámara parece yacer, muy injustamente, en el olvido.

A comienzos de diciembre la soprano Ana Higuera y el pianista Fernando Turina tuvieron a su cargo un interesante recital como homenaje a Joaquín Turina y V. Ruiz Aznar, músico éste último de gran raigambre y tradición en Granada. El programa, como es de suponer, estuvo formado por obras vocales de los músicos mencionados. De la interpretación de Ana Higuera y F. Turina sólo cabe decir que fue sobresaliente: la soprano, de excelentes cualidades vocales, como es sabido, cantó intachable y convincentemente, acompañada de manera admirable por F. Turina, siempre atento e imaginativo. Lo más interesante del recital fue sin duda la posibilidad de conocer algunas de las obras de V. Ruiz Aznar, composiciones auténticamente valiosas y de gran belleza, merecedoras de mejor trato y consideración. Pocas veces ha sido tan justificado un homenaje como el que comentamos y se mantenga el recuerdo de Ruiz Aznar y sus obras adquieran cada día mayor audiencia. Lo contrario sería perder, sin razón y de modo injusto, una producción llena de valores musicales.

Hay que destacar, por último, la presentación en esta ciudad del Trío Mendelssohn de Hamburgo. El conjunto, que nació no hace mucho, demuestra una madurez y una unidad verdaderamente encomiables. Interpretaron obras de Beethoven (**Trío en sol mayor, Op. 1, núm. 2**), B. Martinú (**Trío en Do, núm. 3**) y Mendelssohn (**Trío en Do menor, Op. 66**), que recibieron un tratamiento lúcido. Beethoven fue traducido con fuerza y vigor no exentos de gran arrebató lírico, cualidades éstas difíciles de conjuntar. Mendelssohn fue recreado en un ambiente musical sutil e imaginativo, terso y nítido en todo momento, perfectamente adecuado al sentido de la obra ejecutada. Interesantísima la lectura de la obra de Martinú, repleta de sonoridades exóticas y líricas, de ricos ritmos y hermosos contrastes. Si tiene mérito que un conjunto alemán intérprete bien a Beethoven o Mendelssohn, productos artísticos junto a los cuales aquél se ha formado, más lo tiene el hacerlo muy bien con obras como la de Martinú, nacida en circunstancias culturales muy distintas y que, precisa-



Witold Lutoslawsky, compositor polaco.

Foto: Agustín Muñoz.

La Camerata Musical do Porto, cuyo concierto se celebraría pocos días después, prometía un programa interesante y atractivo: obras de C. De Seixas, Vivaldi, Geminiani, Quantz y Boccherini. Se trata de un joven conjunto de música de cámara formado en Portugal con la loable finalidad de ofrecer y difundir, sobre todo, obras de repertorio barroco, a lo largo y ancho del país. El nivel general de las interpretaciones ofrecidas es medianamente notable (también hay que decir que las obras escogidas no muestran excesivas complicaciones). Dado que la

ciertas dificultades en pasajes rápidos y algunos problemas de respiración. Sin embargo, cumplió muy dignamente su cometido.

Adalberto Martínez So-laesa y Juan Sánchez Luque, catedrático el primero de órgano en el conservatorio de Málaga y solista de trompeta el segundo en la orquesta de RTVE, tuvieron no hace mucho la atractiva idea de constituir un dúo para la interpretación de obras barrocas. El concierto que ofrecieron en la catedral fue realmente memorable. El marco ayudó, desde luego. Constituyó una auténtica experiencia escuchar, en tan hermoso lugar y

mente por ello, exige mayor sensibilidad y cuidado. El trío supo pasar la prueba sin esfuerzo.

Todos los conciertos mencionados, a excepción de aquél del que se haya dicho lo contrario, tuvieron lugar en el Auditorio Manuel de Falla.

CONCIERTOS PATROCINADOS POR OTRAS ENTIDADES

La Caja de Ahorros de Granada viene ofreciendo al público granadino una media de dos conciertos por año. Aún tenemos en el recuerdo las encomiables actuaciones de la Orquesta de Cámara de Holanda y la de Paul Kuentz, dirigidas, respectivamente, por A. Ros Marbá y P. Kuentz, acontecimientos musicales que fueron, en su día, patrocinados por esta entidad. En consecución de la misma línea, a comienzos de noviembre disfrutamos, en el Auditorio, de otro de tales conciertos, esta vez a cargo del Noneto Checo. Este conjunto de gran tradición (fue fundado en 1924), ha recibido una y otra vez elogiosas críticas y muchos músicos famosos han compuesto obras que dedicaron al mismo. En realidad, la primera parte del programa estuvo ocupada por obras de esa clase: **Divertimento para el noneto** (de 1961), de Jirí Pauer, y **Preludios de Danzas para el noneto**, de Witold Lutoslawski. En ellas hicieron gala los miembros del grupo de su gran categoría: cuidado extraordinario del detalle más mínimo, compenetración total y claridad absoluta en las distintas voces, unidad estilística total, sonido, como consecuencia de lo anterior, empastado y homogéneo y claridad modélica en las texturas. Pudiera, quizá, afirmarse que éste último rasgo es el que mejor pueda definir los productos sonoros del noneto. Además de esto, el interés de las obras ofrecidas, difícilmente audibles si no es en ocasiones como la que comentamos. Merece resaltarse la obra de Lutoslawski, llena de encanto y fresca, radiantemente traducida por los checos. La segunda parte no fue menor en calidad a la primera: la constituyó el **Sep-timino** beethoveniano. Fue una gran interpretación la que se escuchó; en cualquier pasaje de la obra resaltó lo cristalino y el carácter etéreo de la misma; verdaderamente fantástica la labor de los instrumentistas de clarinete y

trompa, y, por último, faltan las palabras para narrar el modo como *cantaron* el «Adagio cantabile». Gran concierto, en suma.

La Asociación Hispano-Italiana organizó diversos acontecimientos musicales de los que descuellan dos: un recital de canciones napolitanas y sicilianas con Elena Caliva (contralto) y Diocleziano Bosco (guitarra), que tuvo lugar en el Palacio de la Madraza. La cantante, aunque de modo algo informal, supo transportar al auditorio toda la fuerza que encierran estas canciones, desgarradas muchas veces, exultantes otras. Con posterioridad a este recital, se celebró un extraordinario concierto en el Monasterio de San Jerónimo cuyos intérpretes fueron los miembros del conjunto de viento Rossini-Pesaro. Hay que destacar el lugar: escuchar a Monteverdi, Purcell, Handel, Gabrieli, etc., con tal acústica, con un fondo visual constituido por el imponente retablo renacentista y la teatral escalinata de la iglesia del monasterio aludido es, ciertamente, toda una experiencia. Unase a eso la categoría indiscutible de lo interpretado: perfección y brillantez, perfecto sentido de las sonoridades renacentistas y barrocas son las características que mejor cuadran a este formidable grupo italiano.

De entre los conciertos debidos a Juventudes Musicales, uno, sobre todo, ha de ser incluido aquí: el que tuvo lugar, en el Auditorio, a cargo de Miguel Quirós (oboe) y Esteban Sánchez (piano). Con un coherente y variado programa (obras de Sammartini, Mozart, Foret y Saint-Saëns), ambos músicos exhibieron su gran altura. M. Quirós domina su instrumento admirablemente (muy hermoso su Mozart y deliciosos los matices y el fraseo en **Patres et rithmes champestres**, de Foret, y en la **Sonata Op. 166** de Saint-Saëns), demostrando estar en posesión de una dúctil musicalidad. E. Sánchez es un grandísimo pianista, según pudo apreciarse, que debiera prodigar más sus actuaciones en público. Su acompañamiento fue brillante, lleno de matices y de imaginación. En resumen, otro gran concierto.

Este trimestre, repleto de actividades musicales según cabe apreciar, se cerró con diversos conciertos conmemorativos de la navidad entrante; así el caso de Juventudes Musicales, la Coral de Granada (dirigida por García Román), la Asociación Hispano-Alemana (con un progra-

ma de villancicos alemanes y españoles interpretados por el tenor Del Aguila y el organista A. Palomares) y los Cursos de Extranjeros de la Universidad (cuya dirección promovió un hermoso concierto del Trío Albéniz en la Sala de Arte del Palacio de las Columnas). Todos ellos clausuraron este período con brillantez. El año en ciernes se muestra, según los datos de que disponemos, tan apretado como el período reseñado.—**ENRIQUE GAMEZ ORTEGA Y JENARO GOMEZ ORTEGA. Grupo «Gárnata».**



MALLORCA EN INVIERNO

Para promocionar turísticamente la llamada *temporada baja*, se ha creado un *sello/slogan* plagiando a George Sand. Bajo el nombre **Un invierno en Mallorca** se están desarrollando actividades culturales de no poco interés. En esta crónica enumeraremos las que a Música se refieren.

Un concurso de interpretación pianística inauguró la temporada. Unos treinta participantes, de diferentes países, probaron fortuna, y una mujer, Ann Jastrzebska se llevó el millón de pesetas concedido por la Consellería de Cultura. «Chopin en Mallorca» se denomina el concurso que junto con el Andrés Segovia, de guitarra, piensa celebrarse anualmente.

Seguía el Ballet Contem-

poráneo de París, que llenó el Auditorium durante tres noches. **Fausto, La consagración de la Primavera y Orfeo** fueron los títulos de las polémicas y discutidas puestas en escena (la Consellería patrocinaba el montaje).

El jazz y el negro espiritual en la Catedral con Tete Montoliú y Stars of Faiths, marcaron una de las actividades musicales de más resonancia. Se habla de más de tres mil personas de público asistente. Esta vez era el Ayuntamiento quien ponía el capital.

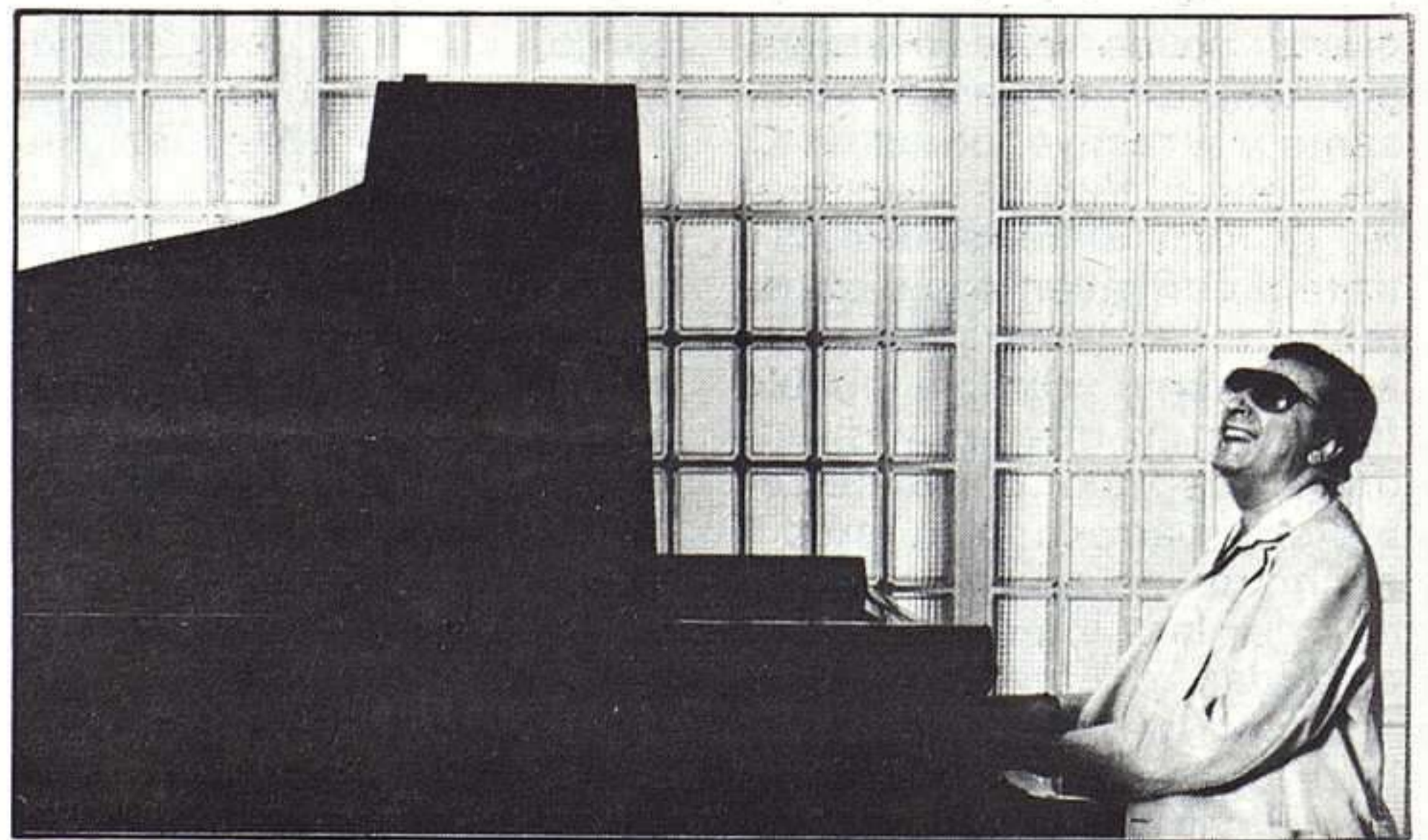
Montserrat Caballé y José Carreras, con un programa también discutido, llenaban de nuevo la Sala Magna del Auditorium. Incondicionales y seguidores aplaudían al dúo, en una velada organizada por los Amigos de la Opera.

Para terminar con **Un invierno en Mallorca**, destacar el concierto de I Solisti Veneti con un programa de barroco italiano: Corelli, Vivaldi, Albinoni.

Pero no todo es *invierno en Mallorca*. Paralelamente a estas actividades hay otros actos de no menor importancia.

La Orquesta de Cámara de Manacor y la Coral Sant Josep Obrer de Palma, dirigidos por Gabriel Estarellas, interpretaron con delicadeza el **Magnificat**, de Vivaldi. Concierto precioso que valdría la pena repetir.

Lo mismo ocurrió con la **Fantasia de Bellver** para coro y orquesta, de Joan María Tomás, que en el Auditorium dirigió el colega Joan Company. Magnífica pieza, difícil, arraigada puramente en la tradición e historia locales. El Coro: la Universitaria. La orquesta: La Ciudad de Palma. Aprovecho para señalar la renovación en la Coral Universitaria, donde han entrado nuevas voces, dejándola otras. Es el movimiento que caracteriza a una masa coral de este tipo.



Tete Montoliú.

La Cuarta Ciencia, grupo de música antigua, que nació en la Universidad, dio un concierto en pro de La Trapa, parque natural que se quiere preservar del *adulterio* (pero esa es otra historia que será contada en mejor ocasión).

La Capella Mallorquina interpretó el **Pi de Formentor**, de su director Bernardo Juliá. Trobada de Corales, celebración de la fiesta de Santa Cecilia, conciertos para recaudar fondos para los desastres de Levante... e infinidad de actos que no menciono por su cantidad, aunque desearía dejar constancia por su interés.

Dejo para el final reseñar la labor de los Cursos de Dirección Coral, que de una forma permanente e itinerante pretenden continuar la labor de los cursos de verano, que se celebran anualmente, organizados por la Facultad de Filosofía y Letras y por la Cátedra de Música de la Escuela de Magisterio. Baltasar Bibiloni y Joan Company se encargan de llevar adelante en diferentes pueblos estos cursos para directores y cantaires.

En fin, cantidad de música suena por estas tierras. Si George Sand levantara la cabeza...—**PERE ESTELRICH I MASSUTI.**

dante Mas dirigió las **Danzas Fantásticas**, de J. Turina, y la **Gran Fantasía española**, de Ricardo Villa, finalizando con el Himno Regional valenciano. El Concierto fue un gran éxito tanto artístico como social y de organización.

En suma, en acto que honra a Capitanía General por vivir de cerca el ambiente musical que rodea a Valencia y ofrecer en esta ocasión a un hombre el testimonio de afecto noble y honrado que la Milicia encierra tras de sí.—**C.**

ZARAGOZA

MUSICA PARA LAS FIESTAS DEL PILAR

No ha sido nunca muy musical, en Zaragoza, el mes de las Fiestas del Pilar. No obstante, en este año, el Ayuntamiento programó en esas fechas cinco interesantes conciertos que se celebraron en otras tantas iglesias de la ciudad, ya que la falta de un local apropiado para ello se hace cada vez más notoria.

Fue el primero a cargo del dúo Chamorro-Simón, como colofón a un cursillo de técnica de bandurria y laúd, y en él interpretaron obras de vihuelistas del Renacimiento, otras del periodo Barroco, transcripciones de sonatas del Padre Soler y otras de autores contemporáneos. El segundo estuvo encomendado al Quinteto de Viento Ciudad de Zaragoza, que recrearon obras de su habitual repertorio.

Cuatro jóvenes de la cantera local, agrupados bajo el nombre de Cuarteto Telemann, dieron cuenta del muy rico panorama de sonatas, tríos y suites que comportan los repertorios de los siglos XVII y XVIII, escogiendo de su acervo composiciones de Cima, Frescobaldi, Froberger, Vivaldi, La Barre, y su titular Telemann. Eduardo López, coordinador del grupo y cultivador de los instrumentos de teclado; Manuel Asensio, violoncello; Ventura Rico, viola da gamba, y Guillermo Peñalver, en la doble vertiente de flautas, dieron prueba de su entusiasmo y conocimiento de un tema que cada vez

cuenta con mayores adeptos.

La afluencia de público fue inusitada en todos los conciertos, pero el que rebasó todos los cálculos fue el que, en la preciosa iglesia barroca de San Carlos, dió la Orquesta Real de Cámara de Suecia, un conjunto perfectamente equilibrado, cuyo concertino y excelente solista Mats Liljefors conduce a la perfección. Lo mismo en obras de conjunto, como unas danzas francesas del Rococó y una suite de Carl Nielsen, o en las que eran el soporte de solistas, como en el bello **Concierto de oboe** de Marcello, o en el precioso **doble, para flauta y oboe** de Haydn. Los artistas se fueron asombrados de un auditorio que invadió la iglesia y los rodeó con una presencia interesada y entusiasta.

Las Juventudes Musicales iniciaron su temporada oficial con un recital, en verdad extraordinario; nada menos que Gustav Leonhardt, el genial clavecinista, con una memorable actuación. No es ahora el momento de descubrir a este gran artista; sus extraordinarias actuaciones y grabaciones, como solista y director de su Consort, lo tienen más que acreditado. En Zaragoza le hemos escuchado ya en varias ocasiones. No en balde en esta ciudad existe una gran devoción por el clave, y una importante escuela que rige su discípulo José Luis González Uriol. Como siempre, su programa revistió una cuidada elaboración de calidad y originalidad: Obras de Claude Balbastre, con piezas de carácter cortesano; de Wilhelm Friedmann Bach, el menos divulgado de los hijos del gran maestro, y del propio Juan Sebastián, en una interesante adaptación de la **Segunda Sonata para violín**. Concierto saboreado y aplaudido al máximo.

La otra sesión tuvo a un intérprete local y juvenil: José Luis Gutiérrez, guitarrista, que a sus recién cumplidos diecisiete años es capaz de ofrecer un programa del interés de: cinco piezas de Bach, **Chacona** incluida, y los **Preliudios** de Villalobos, más la inevitable **Asturias**, de Albéniz, y la **Farruca**, de Falla. Un muchacho de indudable porvenir, cuyo punto de partida no puede ser más prometedora.

En el mes de noviembre se ampliará la vida musical zaragozana con las aportaciones de la Sociedad Filarmónica, la decana de las sociedades musicales.—**EDUARDO FAUQUIE**

VALENCIA

DESPEDIDA DE MAS QUILES

En el Salón del Trono de Capitanía General de Valencia, ha tenido lugar un concierto, a cargo de la Música de la División de Infantería Motorizada Maestrazgo número 3, en el que ha efectuado su despedida, por pase a la reserva activa de su Comandante Director, D. Juan Vicente Mas Quiles.

La citada audición resultó altamente positiva y emotiva. El nivel profesional de la Banda de Música se evidenció una vez más y puso de relieve la gran tradición musical que Valencia posee a través de sus agrupaciones musicales.

Asistieron al acto representaciones de diversas ban-

das civiles, autoridades y público en general, presididos todos por el Capitán General de la III Región Militar D. Rafael Allendesalazar y Urbina.

La trayectoria musical del director Mas Quiles la pueden expresar las líneas de López-Chavarrí en su Sección Musical de **Las Provincias**, de Valencia, quien dice:.... «*ha dignificado los catálogos de las bandas, ha luchado por las partituras escritas ex-profeso para tales plantillas, y, como compositor, viene realizando una positiva labor prolongada con su dedicación a diversas orquestas. Gracias a sus inquietudes, la música de la división «Maestrazgo» número 3 ha realizado excursiones artísticas por el extranjero, ha programado páginas contemporáneas alemanas y nacionales, etcetera.*

El acto comenzó con unas palabras del presentador Jaime Coronel, quien glosó la personalidad del director saliente, y el entrante, Capitán Director D. Bernardo Adam Ferrero, quien comenzó el Concierto dirigiendo una composición suya, **Divertimento**, y, posteriormente, **Boris Godunov**, de M. Mousorgsky. En la segunda parte, el Coman-



La Banda de la División «Maestrazgo».

ESPAÑA

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA (Teatro Real, de Madrid)

Abono A:

4, 5 y 6 de febrero.— Wagner: **Obertura para Fausto**. Brahms: **Concierto para piano núm. 2 en Si mayor, Op. 83**. Schubert: **Sinfonía núm. 8 en Si menor «Incompleta»**. Tchaikovsky: **Francesca da Rimini**. Alicia de la Rocha (piano). Director, Vladimir Fedossiev.

18, 19 y 20 de febrero.— Brahms: **Doble concierto en La menor, Op. 102; Canto del Destino, Op. 54 y Canto de triunfo**. Víctor Martín (violín), Rafael Ramos (violoncelo). Orfeón Donostiarra. Director, Jesús López Cobos.

Abono B:

11, 12 y 13 de febrero.— Ravel: **Rapsodia española**. Villalobos: **Concierto núm. 1**. Franck: **Sinfonía en Re**. Luis Galvé (piano). Director, Sergiu Comissiona.

25, 26 y 27 de febrero.— Ginastera: **Estancia**. Beethoven: **Concierto núm. 4 en Sol mayor, Op. 58**. Elgar: **Sinfonía núm. 1 en La bemol**. Josep Maria Colom (piano). Director, Armando Krieger.

V CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y POLIFONIA (Teatro Real, de Madrid)

1 de febrero.— Schumann: **Noveleta núm. 1 y Estudios Sinfónicos**. Chopin: **Bacarola, Op. 60 y Sonata, Op. 58, núm. 3**. Joaquín Achúcarro (piano).

8 de febrero.— Granados: **Escenas románticas**. Falla: **Danza de La Vida Breve y Fantasía Bética**. Chopin: **24 Preludios**. Alicia de Larrocha (piano).

15 de febrero.— Bach: **Fuga, Concierto para dos pianos en Do mayor, Concierto para dos pianos en Do menor y Concierto para flauta, viola y cémbalo**. Teresina Jordá y Edith Murano (pianos). Orquesta de Cámara Española. Concertino-director, Víctor Martín.

22 de febrero.— Obras de Stravinsky. Orfeón Donostiarra. Director, Antxón Ayestaran. Grupo Koan. Director, José Ramón Encinar.

ORQUESTA Y CORO DE LA RTVE (Teatro Real, de Madrid)

5 y 6 de febrero.— Brahms: **Obertura para un festival académico**. González Acilu: **Concierto para piano y orquesta**. Villalobos: **Sinfonía núm. 4 «Victoria»** (estreno). Pedro Espinosa (piano). Grupo Instrumental de la Banda «Unión Musical» de Liria. Director, Enrique García Asensio.

12 y 13 de febrero.— Marco: **Concierto «Eco» para guitarra y orquesta**. Carl Orff: **Carmina Burana**. Narciso Yepes (guitarra). Norma Sharp (soprano), José Foronda (tenor), Philip Gelling (baritono). Escolanía de Nuestra Señora de Recuerdo. Coro de RTVE. Director, Odón Alonso.

19 y 20 de febrero.— Turina: **Danzas fantásticas**. Prokofiev: **Concierto núm. 3 para piano y orquesta**. Peris: **Obra**. Braga Santos: **Tres dibujos**. Ravel: **Rapsodia española**. Marc Raubenheimer (piano). Director, Silva Pereira.

26 y 27 de febrero.— Fernández Blanco: **Obertura dramática**. R. Strauss: **Duetto concertino, para clarinete y fagot**. Duruflé: **Requiem**. José Vadillo (clarinete), Juan Antonio Eguindanos (fagot), Ifigenia Sánchez (mezzosoprano), José Granados (baritono). Coro de RTVE. Director, Enrique García Asensio.

TEATRO DEL LICEO (Barcelona)

1 y 4 de febrero.— Wagner: **La Walkyria**. Borowska,

Dernesch, Dübbers, Haberdeder, Knie, Moore, Napier, Shiraishi, Slania, Terzian, Bailey, Hoffman, Salminen, Togl. Escena, Wendler. Producción, Praetorius (Staatsoper de Viena). Director, Uwe Mund.

3, 6 y 8 de febrero.— Verdi: **Luisa Miller**. Gulin, Mineva, Carreras, Díaz, Manuguerra, Rydl, Heilbron. Escena, Giuliano. Decorados, Benoit (Sormani de Milán). Vestuario, Brancatella (Casa d'Arte Jolanda, de Roma). Director, Eugenio M. Marco.

13, 15 y 17 de febrero.— Verdi: **Macbeth**. Staap, Pons Cappuccilli, Díaz, Lima, Ruiz, Uriz, Foiani. Escena, Tomasi. Producción, Tomasi. Decorados, La Bottega Veneziana de Treviso. Vestuario, Fiore. Director, Rescigno.

20, 23 y 26 de febrero.— Verdi: **La fuerza del destino**. Marton, Miltscheva, Bruscantini, Cappuccilli, Giacomini, Piero de Palma, Pliska, Foiani, Castellón, Fondevila, Esteve. Escena, Serebrinsky. Producción, Villagrossi. Decorados, La Bottega Veneziana. Vestuario, Teatro alla Scala. Director, Rescigno.

ORQUESTA CIUTAT DE BARCELONA (Palau de la Música, de Barcelona)

5 y 6 de febrero.— Dvorak: **Concierto para violoncelo, Op. 104**. Granados: **Dante, poema sinfónico**. Janacek: **Taras Bulba**. Myung-Wha Ching (violoncelo). Director, Salvador Mas.

12 y 13 de febrero.— Honegger: **Pastoral d'été**. Tchaikovsky: **Concierto para violín y orquesta**. Strauss: **Así hablaba Zaratustra**. Agustín Dumay (violín). Director, Miguel Angel Gómez Martínez.

19 y 20 de febrero.— Mendelssohn: **Sueño de una noche de verano**. Mozart: **Concierto para flauta y orquesta**. Beethoven: **Sinfonía núm. 2**. Shigenori Kudo (flauta). Director, Leopold Hager.

26 y 27 de febrero.— Gluck: **Ifigencia en Aulis**. Mozart: **Sinfonía concertante para violín y viola**. Homs: **Biofonía**. Stravinsky: **El Pája-**

ro de Fuego. León Spierer (violín), Yuuko Ynoue (viola). Director, Antoni Ros Marbá.

XXV TEMPORADA DE PRO MUSICA (Palau de la Música, de Barcelona)

4 de febrero.— Brigitte Fassbaender (soprano), Irwin Gage (piano). Programa sin especificar.

7 de febrero.— Bach: **Gran Misa en Si menor**. Ott, Palmer, Lewis, Stamm. Pro Musica Chorus. English Chamber Orchestra. Director, Charles Mackerras.

8 de febrero.— Mozart: **Misa en Do menor y Requiem en Re menor**. Ott, Palmer, Lewis, Stamm. Pro Musica Chorus. English Chamber Orchestra. Director, Charles Mackerras.

9 de febrero.— Dvorak: **Serenata**. Beethoven: **Concierto núm. 3 para piano y orquesta**. Mozart: **Sinfonía núm. 39**. Murray Perahia (piano). English Chamber Orchestra. Director, Charles Mackerras.

ORQUESTA SINFONICA DE MALAGA (Conservatorio Superior de Música, de Málaga)

11 de febrero.— Haydn: **Sinfonía núm. 27 en Sol mayor**. Boccherini: **Concierto en Si bemol mayor**. Smetana: **Vltava (Moldavia)**. Tchaikovsky: **Capricho italiano**. Rafael Ramos (violoncelo). Director, Octav Calleya.

25 de febrero.— Ocon: **Andante**. Lalo: **Sinfonía española**. Debussy: **El mar**. Lidia Dubrouskaya. Director, Octav Calleya.

ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS

24, 25 y 27 de febrero.— Copland: **Quiet City**. Poulenc: **Concierto campestre**. Mendelssohn: **Sinfonía núm. 3 «Escocesa»**. Pablo Cano (clave). Director, Víctor Pablo Pérez. Iglesia de Santo Tomás, de Avilés (día 24), Teatro Jovellanos de Gijón (día 25), Teatro Campoamor de Oviedo (día 27).

SOCIEDAD MUSICAL INSTRUCTIVA «SANTA CECILIA» (Cullera)

13 de febrero.— Tálens: **Traner**. Schubert: **Sinfonía Incompleta**. Shostakovich: **Folk Dances**. Williams: **La Guerra de las Galaxias**. Porter: **Cinco minutos con Cole Porter**. Bernstein: **West Side Story**. Director, Luis Sanjaime Meseguer.

27 de febrero.— Pérez Perelló: **Antonio Vercher**. Dvorak: **Sinfonía núm. 9 en Mi menor**. Bernstein: **Slava**. Respighi: **Fiestas romanas**. Serrano: **Himno regional**. Director, Luis Sanjaime Meseguer.

II FESTIVAL DE MUSICA ROMANTICA (BRAHMS 1833-1983)

Conciertos:

17 de enero.— **Trío en La menor, Op. 114 para piano violoncelo y clarinete. Trío en Mi bemol, Op. 40 para piano violín y trompa**. Gerard Claret (violín), Josep María Escribano (piano), Richard Talkowsky (violoncelo), Miquel Gaspá (clarinete) Vicent Aguilar (trompa). La Paloma.

18 de enero.— Ruth Hesse (soprano), Ebergard Adler (piano). Programa sin especificar. La Paloma.

25 de enero.— **Variaciones sobre un tema de Schumann. Variaciones sobre un tema de Paganini. Variaciones y fuga sobre un tema de Haendel**. Tomas Vasary (piano). La Paloma.

31 de enero.— **Cuarteto núm. 3 en Si bemol mayor. Quinteto con piano en Fa menor**. Kreuzberg Quartet. Antoni Besses (piano). La Paloma.

3 de febrero.— **Canciones polifónicas. Canciones gitanas. Motetes. Valses amorosos**. Coro Nacional de España. Ana María Gorostiaga (piano), Rogelio Gavilanes (piano). Director, Enric Ribó. Palau de la Música Catalana.

Pedagogía musical:

13 de enero.— Audición del **Canto del Destino**. Comentarios: Josep Soler. Centro Cultural de la Caja de Ahorros.

14 de enero.— Video de **Tríos**. Istomin, Stern, Rose. Comentarios, Josep Soler. Centro Cultural de la Caja de Ahorros.

24 de enero.— Audición del **Requiem Alemán** y de

«lieder». Comentarios, Josep Soler. Centro Cultural de la Caja de Ahorros.

27 de enero.— Audición del **Concierto para piano núm. 2 y de obras de cámara**. Comentarios, Josep Soler. Centro Cultural de la Caja de Ahorros.

28 de enero.— Video del **Concierto para piano núm. 1**. Ashkenazy. Los Angeles Philharmonic Orchestra. Director, Giulini. Comentarios, Josep Soler. Centro Cultural de la Caja de Ahorros.

Conferencias:

12 de enero.— Enrique Franco: **Brahms entre la tradición y el progreso**. Centro Cultural de la Caja de Ahorros.

20 de enero.— Jordi Llovet: **Brahms y la tradición romántica**. Centro Cultural de la Caja de Ahorros.

Concierto para escolares:

14 de enero.— **Trío en La menor, Op. 114 para piano violoncelo y clarinete. Trío en Mi bemol mayor, Op. 40, para piano, violín y trompa**. Gerard Claret (violín) Josep María Escribano (piano), Richard Talkowsky (violoncelo), Miquel Gaspá (clarinete) Vicent Aguilar (trompa). Palau de la Música Catalana.

ORQUESTA SINFONICA «CIUDAD DE PALMA» (Auditorium de Palma de Mallorca)

3 de febrero.— Tchaikovsky: **Concierto núm. 1 para piano y orquesta**. Prokofiev: **Lientenente Kijé**. Ravel: **Bolero**. Joaquín Achúcarro (piano).

22 de febrero.— Gluck: **Alceste**. Mozart: **Concierto para flauta y orquesta en Sol mayor**. Dvorak: **Sinfonía núm. 9 «Nuevo Mundo»**. Gunilla Von Bahr (flauta).

CAJA DE AHORROS PROVINCIAL «SAN FERNANDO» DE SEVILLA

11 de febrero.— **Ciclo «Música y literatura: el lied»**. Young-Hee Kim (soprano), Miguel Zanetti (piano). Auditorio de la Caja de Ahorros.

12 de febrero.— **Ciclo «Jóvenes intérpretes andaluces»**. Recital de piano.

14, 15, 16, 17 y 18 de febrero.— **VII Ciclo de Música contemporánea**. Auditorio de la Caja de Ahorros.

19 de febrero.— **X Ciclo de formación musical de**

escolares. Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla. Miguel Angel Coria: **La música contemporánea y la juventud**.

25 de febrero.— **Ciclo Grandes Intérpretes**. Concierto de Simposium Musicum, de Praga.

26 de febrero.— **Ciclo «Jóvenes Intérpretes Andaluces»**. Recital de violoncelo y piano.

CANTAR Y TAÑER (Sala Fénix, de Madrid)

17 de febrero.— Haydn: **Trío en Si bemol mayor**. Reger: **Trío en La menor**. Mozart: **Divertimento Kv. 563**. Trío Bell'Arte de Stuttgart.

ORFEO DE SANTS (Barcelona)

5 de febrero.— Concert de carnestoltes. Coblá Mediterránea.

12 de febrero.— Música coral catalana. Orfeo Gracienc. Director, Antoni Pérez-Simo.

19 de febrero.— Obras de Chopin, Debussy, Villalobos. Teresa Borrás (piano).

26 de febrero.— Recital de jazz. La locomotora negra.

ASSOCIACIO DE CULTURA MUSICAL (Palau de la Música, de Barcelona)

Febrero.— Michel Beroff (piano).



TONHALLE DE ZURICH

Gran Abono:

1 de febrero.— Berg: **Tres Piezas para orquesta, Op. 6**. Bruckner: **Sinfonía núm. 4**. Director, Christoph Eschenbach.

22 de febrero.— Schubert: **Sinfonía núm. 6**. Nielsen: **Concierto para flauta y orquesta**. R. Strauss: **Tod und Verklarung**. James Galway (flauta). Director, Hiroshi Wakasugi.

Abono A:

24 de febrero.— Schubert: **Sinfonía núm. 6**. Niel-

sen: **Concierto para flauta y Orquesta**. R. Strauss: **Tod und Verklarung**. James Galway (flauta). Director, Hiroshi Wakasugi.

Abono B:

3 de febrero.— Berg: **Tres piezas para orquesta**. Bruckner: **Sinfonía núm. 4**. Director, Christoph Eschenbach.

Abono C:

23 de febrero.— Schubert: **Sinfonía núm. 6**. Nielsen: **Concierto para flauta y orquesta**. R. Strauss: **Tod und Verklarung**. James Galway (flauta). Director, Hiroshi Wakasugi.

Conciertos Sinfónicos:

8 y 10 de febrero.— Beethoven: **Sinfonía núm. 4**. Saint-Saëns: **Concierto para violín y orquesta**. Berlioz: **Carnaval romano**. Christina Edinger (violín). Director, Nello Santi.

25 de febrero.— Schubert: **Sinfonía núm. 6**. Haydn: **Concierto para violoncelo y orquesta**. R. Strauss: **Tod und Verklarung**. Thomas Demenga (violoncelo). Director, Hiroshi Wakasugi.

Música de cámara:

17 de febrero.— Brevall: **Trío, Op. 3, núm. 6**. Roussel: **Trío, Op. 58**. Xenakis: **Ikhoor**. Beethoven: **Serenata Trío, Op. 8**. Trío de Cuerda Francés.

Música de Cámara (matinéas):

20 de febrero.— Saint-Saëns: **Sonata para oboe y piano**. Debussy: **Syrinx para Flauta y Primera Rapsodia para clarinete y piano**. Milhaud: **Sonata para flauta, oboe, clarinete y piano (1918)**. Michael Kühn (oboe), Akila Shirao (flauta), Rolf Gmür (clarinete), Regula Kühn (piano).

Concierto para jóvenes:

10 de febrero.— Beethoven: **Sinfonía núm. 4**. Saint-Saëns: **Concierto para violín y orquesta**. Berlioz: **Carnaval Romano**. Christiane Edinger (violín). Director, Nello Santi.

I. ORQUESTAL

ARENKY: Variaciones sobre un tema de Tchaikovsky. **TCHAIKOVSKY:** Serenata para cuerda. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Sir J. Barbirolli. Edigsa 23L0487.

BERLIOZ: Harold en Italia. Y. Menuhin. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, Sir C. Davis. Edigsa 23L0363.

BRAHMS: Serenatas núms. 1 y 2. Variaciones sobre un tema de Haydn. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Sir A. Boult. Edigsa 23A0338, 2 discos.

BRUCKNER: Sinfonía núm. 1. Orquesta Estatal de Dresde. Director, E. Jochum. Edigsa 23L0344.

CASTELNUOVO-TEDESCO: Concierto para guitarra en Re mayor. **MORENO TORROBA:** Homenaje a la Seguidilla. A. Romero. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, F. Moreno Torroba. EMI 067-043233 T. Digital.

COATES: Obras orquestales. Orquesta Royal Philharmonic, Liverpool. Director, Sir Ch. Groves. Edigsa 23L0389.

GRIEG: Danzas Noruegas. Sigurd Jorsalfar: Marcha del Homenaje. Suite Lírica. Peer Gynt: 5 piezas. Orquesta Hallé, Manchester. Director, Sir J. Barbirolli. Edigsa 23L0483.

HAYDN: Sinfonías núms. 44 «Fúnebre» y 45 «Los Adioses». Orquesta de Cámara de Polonia. Director, J. Maksymiuk. Edigsa 23L0366.

HAYDN: Sinfonías núms. 48 «María Teresa» y 49 «La Passione». Orquesta de Cámara de Polonia. Director, J. Maksymiuk. Edigsa 23L0365.

J., M. HAYDN: Conciertos para trompa. B. Tuckwell. Orquesta Inglesa de Cámara. Edigsa 23L0345.

MENDELSSOHN: Oberturas Las Hébridias, Mar en calma y viaje feliz, Atalía, Hijo y extraño, Ruy Blas. Orquesta New Philharmonia, Londres. Director, M. Atzmon. Edigsa 23L0484.

MOZART: Conciertos para y 3 pianos. Ch. Eschenbach, J. Frantz, H. Schmidt. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Ch. Es-

chenbach. EMI 067-043231 T. Digital.

PROKOFIEV: Romeo y Julieta, selección. Orquesta de Filadelfia. Director, R. Muti. EMI 067-043079 T. Digital.

SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 4. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director A. Previn. Edigsa 23L0343.

A., C. y J. STAMITZ: Conciertos para flauta. J.P. Rampal. Orquesta de Cámara de Escocia. Director, R. Leppard. Hispavox S 90708. Digital.

R. STRAUSS: Don Juan. Till Eulenspiegel. Muerte y transfiguración. Orquesta Sinfónica de Detroit, A. Dorati. Decca 9-40007. Digital.

TELEMANN: Música Acuática. Orquesta de Cámara de Praga. Director, U. Björlin. Edigsa 23L0387.

VIVALDI: Concierto para violoncelo R 400, 401, 424, 531 y 561. P. Tortelier. London Mozart Players. Director, Ph. Ledger. Edigsa 2310360.

WALDTEUFEL: Valses y polcas España, Minuit, Los Patinadores, Prestissimo, Estudiantina, Bella Broca, Acclamations, L'esprit français. Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo. Director, W. Boskovsky. Edigsa 23L0341.

II. CAMARA

BEETHOVEN: Cuartetos de cuerda de la época media (núms. 7 al 11). Cuarteto Alban Berg. Edigsa 23A0359, 3 discos. Oferta.

BOCCHERINI: Los 6 Cuartetos para oboe y cuerda. S. Francis. Cuarteto Allegri. Decca-Argo 9-41019.

HAYDN: Tríos para baryton núms. 37, 48, 70, 71, 85, 96, 97, 109, 113, 117 y 121. Trío Esterhazy Baryton. Edigsa 23A0490, 2 discos.

MENDELSSOHN: Trío para piano, violín y violoncelo núm. 1. **SCHUMANN:** Trío para piano, violín y violoncelo núm. 1. A. Previn, K. Wha-Chung, P. Tortelier. Edigsa 23L0357.

MOZART: Las Sonatas para violín y piano, vol. 3. A. Diedrichsen, D. Wright. Edigsa 11A0381, 2 discos. Oferta.

SCHUBERT: Quinteto de cuerda. Cuarteto Smetana, M. Sadlo. Edigsa 23L0489.

STRAVINSKY: Concierto Ebano. Dumbarton Oaks. Tres Piezas para clarinete. Concertino para cuarteto de cuerda. Ocho Miniaturas instrumentales. Elegía para viola. Epitafio. Doble Canon para cuarteto de cuerda. Ensemble Intercontemporain. Director, P. Boulez. Deutsche Grammophon 2531378.

III. INSTRUMENTAL

C.P.E. BACH: 8 Rondós para pianoforte. Fantasía Wq 61/6. A. Curtis. Edigsa 23L0390.

BEETHOVEN: Variaciones Diabelli. D. Barenboim. Deutsche Grammophon 2532048. Digital.

BRAHMS: Valses Op. 39. Liebeslieder Op. 52. Variaciones sobre un tema de Schumann. M. Beroff, J. Ph. Collard. Edigsa 23L0322.

SCHUBERT: Obras para piano a 4 manos: Allegro D 947, Divertimento a la francesa, Divertimento a la húngara, Fantasía D 940, Gran Rondeau D 951. Ch. Eschenbach, J. Frantz. Edigsa 23A0488, 2 discos.

SCHUBERT: Fantasía El Caminante. Sonata para piano núm. 13, D 664. S. Richter. Edigsa 23L0362.

STRAVINSKY: Obras para piano, vol. 1. M. Beroff. Edigsa 23L0321.

IV. VOCAL Y CORAL

BACH: Cantatas de Navidad. Solistas, Niños Cantores de Tolz, Viena y Hannover. Collegium Vocale Gent. Concentus Musicus, Viena. Leonhardt Consort. Directores: N. Harnoncourt y G. Leonhardt. Telefunken 6.35583-1/5, 5 discos. Oferta.

BACH: Cantatas de Pascua. Solistas, Niños Cantores de Viena y Hannover. Coro del King's College, Cambridge. Concentus Musicus, Viena. Leonhardt Consort. Directores: N. Harnoncourt y G. Leonhardt. Telefunken 6.35551-1/5, 5 discos. Oferta.

BACH: Misa en Si menor. H. Donath, B. Fassbaender, C.H. Ahnsjö, R. Hermann, R. Holl. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, E. Jochum. EMI 167-043205/7 T, 3 discos. Digital. Oferta.

BERLIOZ: La Muerte de Cleopatra. J. Norman. Las Noches de Estío. K. Te Kanawa. Orquesta de París. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon 2532047. Digital.

M.A. CHARPENTIER: Magnificat. Te Deum. F. Lott, E. Harrhy, Ch. Brett, I. Partridge, S. Roberts. Coro del King's College, Cambridge. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, Ph. Ledger. Edigsa 23L0342.

HAENDEL: El Festín de Alejandro. H. Donath, R. Tear, Th. Allen, S. Burgess. Coro del King's College, Cambridge. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Ph. Ledger. Edigsa 23A0358, 2 discos. Oferta.

HOLST: Sinfonía Coral. F. Palmer. Coro y Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Sir A. Boult. Edigsa 23L0340.

LISZT: Misa de Gran. V. Kincses, K. Takacs, G. Korondy, J. Gregor. Coro de la RTV de Hungría. Orquesta Sinfónica de Budapest. Director, J. Ferencsik. Hispavox S 60.806.

STRAVINSKY: Canciones. Ph. Bryn-Julson, A. Murray, R. Tear, J. Shirley-Quirk. Ensemble Intercontemporain. Director, P. Boulez. Deutsche Grammophon 2531377.

STRAVINSKY: Pulcinella (ballet completo). J. Smith, J. Fryatt, M. King. Orquesta Northern Sinfonia. Director, S. Rattle. Edigsa 23L0339.

V. OPERA

HUMPERDINCK: Haensel und Gretel. E. Grümmer, E. Schwarzkopf, J. Metternich, A. Felbelmayer, M. von Ilosvay, E. Schürhoff. Coro y Orquesta Philharmonia, Londres. Director, H. von Karajan. Edigsa 23A0361, 2 discos. Mono. Oferta.

OFFENBACH: La Périchole. T. Berganza, J. Carreras, G. Bacquier, M. Sénéchal,

- M. Trempont. Coro y Orquesta del Capitolio de Toulouse. Director, M. Plasson. EMI 167-073093 /94. T, 2 discos. Digital. Oferta.
- ROSSINI: La Italiana en Argel.** L. Valentini-Terrani, U. Benelli, S. Bruscanini, A. Mariotti. Coro y Orquesta Estatal de Dresde. Director, G. Bertini. Edigsa 11A0376, 3 discos. Oferta.
- R. STRAUSS: El Caballero de la Rosa.** M. Bäumer, T. Lemnitz, K. Böhme, U. Richter. Coro y Orquesta Estatal de Dresde. Director, R. Kempe. Edigsa 11A0372, 4 discos. Mono. Oferta.
- R. STRAUSS: Elektra.** G. Hammer, E. Schlüter, A. Kupper, R. Markwort. Orquesta Filarmónica Estatal de Hamburgo. Director, E. Jochum. Edigsa 11A0383, 2 discos. Mono. Oferta.
- VERDI: Rigoletto.** R. Panerai, M. Rinaldi, F. Bonisoli, V. Cortez, B. Rundgren. Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Dresde. Director, F. Molinari-Pradelli. Edigsa 11A0373, 3 discos. Oferta.
- VERDI: La Traviata.** R. Scotto, A. Kraus, R. Bruson. Coro Ambrosian. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, R. Muti. EMI 167-043127/29 T, 3 discos. Digital. Oferta.
- ## VI. RECITALES
- «**ANDRE, MAURICE: 4 CONCIERTOS PARA TROMPETA.** ALBINONI: Op. 9/2. BARSANTI: Op. 3/10. HAENDEL: Op. 1/12. L. OTTO: en Mi bemol mayor. Orquesta de Cámara de Württemberg. Director, J. Faerber. EMI 067-003974 T. Digital.
- «**CASALS: PRADES Y PERPIGNAN, 1950-52.** BACH: las 3 Sonatas para cello y piano. Concierto para 2 violines. Concierto para violín y oboe. BRAHMS: Sexteto núm. 1. MOZART: Conciertos para piano núms. 9 y 22. Sinfonía concertante para violín y viola. SCHUBERT: Quinteto de cuerda. SCHUMANN: Trío para piano núm. 1. Con Dame M. Hess, M. Horszowski, W. Primrose, A. Schneider, R. Serkin, I. Stern, M. Tabuteau, P. Tortelier. CBS 79602, 6 discos. Mono. Importado.
- «**CONCIERTO DE AÑO NUEVO, I.** Oberturas, polcas, valeses, marchas y «scherzi» de OFFENBACH, JOHANN STRAUSS I y II, JOSEF STRAUSS y ZIEHRER. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, L. Maazel. Deutsche Grammophon 2532002. Digital.
- «**CONCIERTO DE AÑO NUEVO, II.** Valses, marchas, polcas y galops de JOHANN STRAUSS I y II y JOSEF STRAUSS. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, L. Maazel. Deutsche Grammophon 2532018. Digital.
- «**MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA, Vol. 3.** M. ALONSO: Nube música. J. L. DELAS: Relato. J. R. ENCINAR: Cum plenum forem enthousiasmo. F. IBARRONDO: Brisas. E. Abad. Grupo Instrumental. Director, A. Ros Marbá. RCA RL-35398.
- «**MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA, Vol. 4.** J. M. BEREÁ: Estudio. F. CANO: Quinteto hedonista. J. GARCIA ROMAN: La del alba seria. F. OTERO: Del silencio y de la ausencia. A. Garcés. Grupo Instrumental. Director, J. Guinjoan. RCA RL-35399.
- «**MUSICA PARA FERNANDO E ISABEL DE ESPAÑA.** The Early Music Consort of London. Director, D. Munrow. Edigsa 23L0485.
- «**PAGINAS CELEBRES PARA ORQUESTA**» de AD-DINSELL, BERLIOZ, KHACHATURIAN y OFFENBACH. Orquesta Sinfónica de Hamburgo. Director, r. Ashley. Columbia OCL 16150.

DISCOS CRITICADOS

Pág.

BACH: El clave bien temperado (Leonhardt)	49	KODALY: Obra completa para piano (Zempléni)	55
BACH: Integral de la obra de órgano (Rogg)	49	MANZONI: Masse. SCHOENBERG: Sinfonía de cámara, Op. 9 (Pollini, Sinopoli)	56
BACH: Las seis Suites para violoncelo (Harnoncourt)	49	MARCELLO: Conciertos «La Cetra» (Holliger, Pellerin, Furi)	56
BACH: Suites para violoncelo solo (Claret)	50	MONDOVILLE: Piezas de clavecín (Nelson, Christie, Richtie)	56
BACH: Preludio y Fuga en Mi bemol mayor. Tocata y Fuga en Fa mayor. Fantasía y Fuga en Sol mayor (Lysitssyna)	50	MUFFAT: Conciertos y Suites (Kuijken)	56
BACH: Magnificat en Re mayor (Rilling)	50	NIELSEN: Sinfonía núm. 4 «La Inextinguible» (Karajan)	57
BEETHOVEN: Sonata núm. 32. SCHUMANN: Estudios sinfónicos. Toccata (Pogorelich)	50	RAMEAU: Nais. (McGegan)	57
BEETHOVEN: Conciertos para piano (Askhenazy, Solti)	51	RIMSKY-KORSAKOV: Mozart y Salieri (Angelov)	57
BOCCHERINI: Quintetos para guitarra y cuerda (Romero, St. Martin-in-the-fields)	51	RODRIGO: Concierto como un divertimento. LALO: Concierto para violoncelo en Re menor (Lloyd-Weber, López Cobos)	58
CICONIA: Madrigales y Baladas (Clemencic)	51	ROSSINI: Moisés (Gardelli)	58
COUPERIN: Integral de la obra para clave (Gilbert)	52	ROYER: Piezas de clavecín (Christie)	59
DVORAK: Danzas eslavas para piano a cuatro manos (Dúo Kontarsky)	52	«SCHUBERTIADE». (J. Nelson, Demus, Prinz, Sollner)	59
ANDRES GAOS: Obra para piano (Moll)	52	STRÁVINSKY: Agon. BERG: Concierto de cámara (Atherton)	59
GARCIA DE CARRASQUEDO: Misa en Si bemol mayor. Tres Motetes (Benet, Kurzeknabe) ...	53		
GERSHWIN: Rapsody in blue. Concierto para piano en Fa mayor (Dúo Labeque)	53		
GOUNOD: Las siete palabras de Cristo en la cruz. Misa breve núm. 7. FRANCK: Quare fremuerunt. Domine non secundum (Baert, Vershraegen, Doore, Dubois)	53		
HAENDEL: Cantatas «Delirio Amoroso» y «Nel dolce del'Oblio» (Kalmer, Sandor)	53		
HAENDEL: Concerti grossi (Gardiner)	54		
HAENDEL: Obras orquestales (Richter)	54		
HAENDEL: El Mesias (Hogwood)	54		
HAYDN: Sinfonías núms. 94 y 110. HAYDN: Sinfonías núms. 101 y 104 (Paillard)	55		

RECITALES

INTRODUCCION AL CATALOGO GENERAL DE HARMONIA MUNDI	60
«Diccionario de la música medieval»	60
«Diccionario de Danzas del Renacimiento»	60
«MUSICA PARA ARPA DEL BARROCO» (Zabaleta)	61
MILLADOIRO: O Berro seco	61
«COROS DEL TEATRO BOLSHOI»: Operas famosas	61
GERSHWIN: La obra para piano (Thiollier)	61

LOS NUEVOS CARGOS EN LA MUSICA

JOSE MANUEL GARRIDO GUZMAN, NUEVO DIRECTOR GENERAL DE MUSICA Y TEATRO

En la reunión del Ejecutivo del 22 de diciembre último, fue concedida la titularidad de la Dirección General de Música y Teatro a don José Manuel Garrido Guzmán, de 37 años de edad, Licenciado en Ciencias Biológicas, Diputado Provincial y Diputado a Cortes por Murcia, de cuyos Ayuntamiento, Diputación y Comunidad Autónoma ha sido hasta ahora responsable de la política cultural socialista.



Foto: Angel F. Saura.

Ampliamente vinculado al movimiento teatral murciano y madrileño, en su «curriculum» destaca el haber sido Director del Teatro Universitario de Madrid (T.U.M.) y del Teatro de Cámara Cisneros, también de la capital del Estado. Está en posesión del Premio Nacional a la mejor dirección teatral (Festival de Palma de Mallorca) y del Premio a la mejor Compañía de Teatro Universitario (Madrid).

De entrada, el nuevo Dirección General de Música y Teatro ha advertido en una de sus declaraciones a la Prensa diaria que «*los hombre de la música no deben temer —dice— por que mi «curriculum» sea exclusivamente teatral. Yo no voy a primar las actividades teatrales sobre la música.*»

Al tomar posesión de su cargo ha dicho a RITMO: «*Espero y deseo la colaboración de todos para que mi gestión pueda ser fructífera.*»

RITMO, como decimos en el editorial de este mismo número, «*se suma la expectación esperanzada*» del mundo musical español por conseguir las mejoras de la vida musical por las que siempre hemos clamado desde nuestras páginas.

RELEVO EN LA ORQUESTA DE LA R.T.V.E.

También se produjo relevo en las altas esferas de la RTVE. En el área de la Orquesta y Coro de la R.T.V.E., el compositor Miguel Angel Coria vuelve como Delegado de la Administración a la segunda Orquesta del Estado, y al tomar posesión ha manifestado que la misma «*debe trabajar más para la Radio y la Televisión y ofrecer menos conciertos públicos.*»

NUEVO DIRECTOR DE LA DIRECCION GENERAL DEL LIBRO Y BIBLIOTECAS

Ha sido nombrado Director General del Libro y Bibliotecas Don Jaime Salinas Bonmatí. Esta Dirección General, aunque con nueva estructura, conserva en ella la Subdirección General de Ediciones Sonoras.

ESTRENOS

ALBERTO BLANCA-FORT: Sinfonietta coral. Orquesta de niños. Coro de Lequeitio. Solistas y Coro de la RTVE. Director, Odón Alonso. Teatro Real, de Madrid, 18 de diciembre.

IGNACIO G. MARIN: Movimiento para orquesta. Orquesta Sinfónica de Málaga. Director, Luis Izquierdo. Conservatorio Superior de Música. Málaga, 14 de enero.

EMILIO LOPEZ DEL SAA: Véante mis ojos. «Lied» con textos de Santa Teresa de Jesús. Dolores Cava (canto), Emilio López del Saa (piano). Casa de Cultura de Avila.

VICTOR MONGE «SERRANITO»: Andaluz Sinfónico. Para guitarra flamenca amplificada y orquesta. Orquestación, José Luis Navarro. Orquesta Sinfónica de Madrid. Victor Monge «Serranito» (guitarra). Director, José Luis Navarro. Teatro Real, de Madrid.

MORENO TORROBA: Concierto para piano y orquesta. Orquesta Nacional de España. Coro Nacional. Humberto Quagliata (piano). Director, Luis Antonio García Navarro. Teatro Real. Madrid, 21 de enero.

NUEVA ESCUELA DE DULZAINA EN SEGOVIA

La Diputación Provincial de Segovia ha creado una fundación pública con el fin de mantener una escuela de dulzaina. El antecedente de esta escuela es la cátedra de folklore de Agapito Marazuela, de quien publicamos una entrevista en este mismo número de RITMO. La Escuela de Dulzaina impartirá clases gratuitas no solamente en Segovia capital, sino también en pueblos de la provincia como Prádena, Santa María de Nieva y Sepúlveda. Joaquín González, alumno de Marazuela será el director del centro en el que se impartirán lecciones de Teoría de la Dulzaina, Solfeo, Percusión y Folklore. Para fabricar el instrumento se ha elegido al artesano Lorenzo Sancho, de Carbonero el Mayor, cuyo taller surtirá la nueva escuela.

PREMIOS DE LA CRITICA FRANCESA

El Ministro de Cultura francés ha proclamado los premios anuales que concede la crítica musical del vecino país. En 1982, el «Grand Prix» ha sido concedido a la puesta en escena de **La Tragedia de Carmen**, en el Teatro Bouffes du Nord, de París. Esta puesta en escena de Peter Brook ha estado representándose durante el pasado año. El mejor libro de música para los críticos franceses ha sido **Richard Wagner**, por Martin Gregor Dellin (editorial Fayard), el Premio «Claude Rostand» para el mejor espectáculo musical puesto en escena fuera de París, es para **La Coronación de Poppea**, de Monteverdi, realizado en la Opera du Nord de Tourcoing y cuya escenografía es de Louis Martinoty.

CORO DE LA FUNDACION «PRINCIPADO DE ASTURIAS»

La Fundación «Principado de Asturias» ha creado un coro «amateur», cuyo director es el profesor Luis Guitiérrez Arias. La idea, que se viene perfilando desde hace algunos meses, está en el momento de selección de voces. Este Coro se orientará hacia el descubrimiento e interpretación del patrimonio coral asturiano e incluso hará ediciones de obras de este repertorio para servir de intercambio con otras corales nacionales y extranjeras. Se alentará también la composición de nuevas obras corales de músicos asturianos.

NAKAMICHI AMPLIA SU PRESENCIA EN NUESTRO MERCADO

A través de su representación en España, la firma EAR, Nakamichi ha ampliado sensiblemente su línea de productos en el mercado español. A los últimos modelos que, como primicia, se presentaron en Sonimag 82 —Nakamichi LK-3, LX-3, ZX-7 y BX-2—, se encuentran ya en el mercado nacional como una gran novedad el modelo Nakamichi ZX-9 y los Auriculares SP-7.

La familia Nakamichi, pues, cuenta ya en nuestro país con esta amplia gama de modelos, y en beneficio de cuantos están interesados en el singular sector de la reproducción musical.

II CONCURSO NACIONAL DE DANZA

El éxito alcanzado por el I Concurso Nacional de Danza que, organizado por la Asociación de Profesores de Danza Académica de la Provincia de Barcelona, se celebró el pasado año ha estimulado a la firma Danskin a volver a patrocinar un certamen de estas características. Así se ha convocado el II Concurso Nacional de Danza, también bajo el asesoramiento y organización de la Asociación de Profesores, cuya final tendrá como marco el Palau de la Música de Barcelona, el próximo 6 de marzo del presente año. La Asociación de Profesores de Danza Académica de la Provincia de Barcelona fue creada en octubre de 1977 con el propósito de fomentar y difundir la Danza en todas sus modalidades artísticas, y defender los intereses profesionales y la reputación docente de sus asociados.

I FESTIVAL DE MUSICA ANTIGUA DE MADEIRA

El Cineforum do Funchal y la Fundación Gulbenkian, de Lisboa, organizaron en la isla portuguesa de Madeira un Festival de Música Antigua el pasado mes de octubre. Intervinieron los grupos Clemencic Consort, Huelgas Ensemble, The Academy of Ancient Music, Cremilde Rosado (clavecín), Os Segrejs de Lisboa y Amsterdam Baroque Orchestra. Por parte española, asistió el Grupo Universitario de Cámara de Compostela, que dirige Carlos Villanueva. El grupo compostelano presentó un programa íntegramente dedicado a la música medieval gallega.



El Grupo Universitario de Cámara de Compostela.

NOTA

Por un error, en el número de RITMO correspondiente a diciembre (528) la fotografía de Agustín González Acilu apareció con el pie: Gabriel Fernández Alvez.



EDITORIAL DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

Alcalá, 70 MADRID-9 Canuda, 45 BARCELONA-2

Ha sido galardonada por el Ministerio de Cultura, dentro de los Premios Nacionales convocados para Editoras Musicales (1982), con el premio correspondiente a «Creación musical de autor español actual», por sus publicaciones:

- ALTITUD (Federico Mompou)
- DUO CONCERTANTE Nº 3 (Tomás Marco)
- MUSICA FUNEBRE (Ramón Barce)
- SONATA (Amando Blanquer)
- TRAZA (Carmelo A. Bernaola)
- FANTASIA CASTELLANA (Conrado del Campo)
- TRIVIUM (Francisco Cano)
- EL PONT (Federico Mompou)
- CONSTANTES (Gabriel Fernández Alvez)
- TRES TIEMPOS PARA UN PERCUSIONISTA (Enrique Llácer)

Cuyas partituras se encuentran a la venta.



Rubinstein dedicó esta foto a Falla en 1940.

ARTURO RUBINSTEIN: EL AMOR A LA VIDA

El pasado 20 de diciembre murió en Ginebra (Suiza) el mítico Arturo Rubinstein. La muerte le sobrevino a los noventa y cinco años después de tres cuartos de siglo de vida concertística. Rubinstein había nacido en Lodz (Polonia) hijo de un industrial. Comenzó a estudiar violín a los tres años y a

los cuatro daba su primer concierto. Su primer maestro, Joseph Joachim, era un famoso violinista amigo de Brahms que residía en Berlín. El se fijó en el increíble talento pianístico de Arturo y a los 14 años le presentó como solista del **Concierto en La**, de Mozart, dirigiendo el propio Joachim. Otros

maestros suyos fueron Rocyki, Bartah y, el más famoso de ellos, Paderewski, bajo cuyos auspicios realizó su primera gira por los Estados Unidos, en 1906. A partir de entonces, la carrera de Rubinstein estuvo marcado por el fulgurante éxito, por las giras y conciertos en todos los países del mundo y por el atractivo de su especial personalidad.

Rubinstein estaba en Londres cuando estalló la Primera Guerra Mundial, en 1914. Quiso alistarse a la Legión Polaca, pero, indudablemente, era más útil que sirviera a su país dando recitales, a veces, incluso, en primera línea de fuego. El violinista Eugene Ysaye le acompañó en aquellos recitales por toda la Europa en guerra.

En 1916 dio su primer recital en España y a partir de entonces quedó unido por lazos de amistad a nuestro país del que decía: «*para vivir, Inglaterra; para mirar, Italia; para amar, España*». Rubinstein acostumbraba a ofrecer de propina (aquellos besos a los que era tan aficionado) la **Danza del Fuego**, de Falla. Al escucharle el compositor decidió escribir algo pensado en él. Así hizo la **Fantasia Bética** que, aunque este dato no es muy conocido, está dedicada a Arturo Rubinstein. A pesar de esto y quizás por la gran dificultad de la **Fantasia**, Rubinstein no era muy aficionado a incluirla en su repertorio. En la época de sus conciertos en España fue cuando Rubinstein pasó un tiempo como ciudadano español. Fue el rey Alfonso XIII quien, después de un recital en Palacio, le preguntó qué podía hacer por él. Rubinstein le pidió que le resolviera el problema de su peligrosa nacionalidad en aquél mo-

mento en que se estaba desarrollando la Primera Guerra. Alfonso XIII le facilitó un pasaporte español con el que viajó por el mundo.

Ya en los años 30, la actitud política de Rubinstein hizo que rechazara categóricamente la dictadura nazi e incluso canceló sus giras por Italia, entonces bajo Mussolini, a quien devolvió una condecoración que le había entregado diez años antes el gobierno italiano.

En 1939, Arturo Rubinstein estaba en París y allí le sorprendió la ocupación alemana. Emigró huido a Estados Unidos con su familia y allí se estableció en California. En 1947 reanudó su carrera como concertista. En Estados Unidos nacieron sus dos últimos hijos e intervino en varias películas. Después de la Guerra fue presidente-fundador del Fondo «Federico Chopin» que organizaba conciertos para ayudar a los artistas europeos necesitados por causas de la guerra.

En 1958 regresó a Polonia donde tuvo un recibimiento apoteósico. En 1969, François Reichenbach realizó una película sobre Rubinstein cuyo título revelaba al especialísima personalidad del pianista: **El amor a la vida**. Sus libros de memorias también hablaban de ese irresistible impulso vital: **Grande es la vida** y **Mi joven vejez**, era sus títulos.

RITMO dedicará un amplio artículo a glosar las peculiaridades musicales del pianista en un próximo número. Nuestra revista quiere recordar, entre tanto, las palabras de André Gidé cuando, al referirse a Rubinstein dijo que «*lejos de cargar de notas la emoción, cargaba de emoción cualquier nota que pulsara*».

tos intérpretes ofrecieron obras del propio Ruiz Jalón. Al finalizar el concierto, el Delegado de Cultura del Gobierno Vasco, Olaizola, entregó a Ruiz Jalón una placa conmemorativa en representación de las catorce Sociedades Culturales y Musicales bilbaínas organizadoras del homenaje. Tras este acto se celebró una cena en la que se hicieron entrega de medallas y regalos conmemorativos de la efemérides a Sabino Ruiz Jalón.

HOMENAJE A SABINO RUIZ JALÓN

Asociaciones Culturales y Musicales de Bilbao han organizado un concierto-homenaje al crítico y compositor Sabino Ruiz Jalón. En el concierto intervinieron la soprano Isabel Eguía, el barítono Santos Ariño, la soprano Victoria Urcullu, el tenor Javier de Solaun, la mezzosoprano María Folcó y el Coro de Cámara de Bilbao, que dirige Rementería. Algunos de es-

CON NOMBRE PROPIO



Andrés Segovia.

Andrés Segovia ha sido investido Doctor «honoris causa» por la Universidad de Cádiz. El guitarrista, de ochenta y nueve años, recibió esta distinción en la Facultad de Medicina de la Universidad gaditana. Fue apadrinado por el profesor **Pérez Bustamante** y pronunció una lección magistral. **Segovia** manifestó su satisfacción por recibir este título que «*como soy andaluz me ha producido gran emoción. La guitarra de Andalucía ha sido siempre la flamenca y popular, pero no es mi campo... Desgraciadamente en estos días están falsificando el flamenco y no tiene nada que ver con la vieja y noble tradición*». Durante el acto de recepción contó Segovia la anécdota ocurrida en un hotel granadino, cuando se puso a temprana hora de la mañana a practicar con su guitarra: «*pedí el desayuno y cuando la camarera me vio punteando la guitarra, se paró en seco y exclamó: «Ay!, Jesús, señorito, tan temprano y ya tan alegre!*».

La Sociedad General de Autores de España ha revelado sus galardones de 1982. Estos premios los concede anualmente, teniendo en cuenta la valoración y difusión de la obra de autores

españoles. Los premiados fueron (a título póstumo) el maestro **Moreno Torroba** y, además, **Antonio Gades**, **Alfredo Kraus**, **José Tamayo**, **Raphael** y el **Banco Industrial de Cataluña**, por sus créditos a la industria cinematográfica. Los galardones consisten en unas estatuillas de **Santiago de Santiago** que se entregarán el próximo mes de marzo. El jurado que concedió los premios estuvo presidido por **Juan José Alonso Millán** y formado por **Santiago Moncada**, **Enrique Martín Garea**, **Manuel Moreno Buendía**, **Ana Diosdado**, **Tomás Marco**, **Narciso Ibáñez Serrador**, **Antonio de Jaén** y **José María Segovia**.

Leonid Kogan, violinista ruso de cincuenta y ocho años, ha fallecido en Moscú. **Leonid Kogan** obtuvo el Premio Lenin, en 1965; el Primer Premio del Festival Mundial de la Juventud de Praga, en 1947 y es laureado del Concurso Internacional de Violín de Bélgica, entre otros galardones. Participó en muchas ocasiones como jurado del Concurso Tchaikovsky y fue condecorado con la Orden de Lenin en noviembre de 1974.

El Certamen Nacional de Guitarra Flamenca que se

celebra en Cádiz ha sido vencido por **Juan Manuel Cañizares**, de Sabadell y **José Antonio Rodríguez**, de Granada. El segundo premio, que patrocinaba el Ayuntamiento de Jerez, y el premio especial destinado al mejor toque por bulerías fue para **Manuel Moreno «Moraito Chico»** y el tercero, y trofeo de la Peña «Los Cernícalos», organizadora del certamen, para **Manuel Fernández «Parrilla Chico»**. El jurado estuvo presidido por el guitarrista jerezano **Paco Cepero**.

Elizabeth Schwarzkopf ha sido galardonada con la Medalla de Mozart, de Frankfurt. La mundialmente famosa soprano es considerada por muchos como la mejor intérprete del papel de «Doña Elvira», de la ópera mozartiana **Don Giovanni**. Actualmente tiene sesenta y siete años y da clases de canto.

El **Coro del Colegio Virgen de Mirasierra**, fue el vencedor del concurso de villancicos que convocó la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Madrid. Numerosos concursos de este tipo se han celebrado por toda España con motivo de las fiestas navideñas. El segundo premio de este concurso fue para el **Colegio Isabel Clara Eugenia** y los premios para categoría B (villancicos a dos voces y coros de menores de quince años) fueron obtenidos por el **Coro Nuestra Señora del Recuerdo** y el **Colegio Isabel Clara Eugenia**. En la categoría C (villancicos a una voz, cantados por menores de diez años) obtuvo el primer y segundo premios el **Instituto Veritas**.

El folklorista **Joaquín Díaz** ha leído su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid. El acto de toma de posesión tuvo lugar en el salón de actos de la corporación vallisoletana y el discurso de **Joaquín Díaz** versó sobre el tema **El Duque de Malborough en la literatura española**. El académico de número, **Antonio Corral Castanedo** contestó a Díaz en nombre de la Real Corporación.

El diario israelí «Jediot Arjonov» ha hecho públicas algunos de los altísimos «cachet» que cobran los divos de la música clásica. La información se hizo para justificar el hecho de que la Orquesta Filarmónica de Israel, entidad pagada por las cuotas de cuarenta mil socios, no puede ofrecer a los aficionados la actuación de los mayores divos actuales, por problemas de dinero. Daniel Beniami, portavoz de la orquesta, reveló que ésta abonaba al director de turno, tres mil dólares por concierto (unas cuatrocientas mil pesetas) aparte de pagarle todos los gastos de estancia. El director titular de la Filarmónica israelí, Zubin Mehta, cobra quince mil dólares (dos millones de pesetas) por los treinta conciertos que dirige al año y sale de gira para «recuperarse». Pero esto no es nada para lo que suelen ser las cuentas de los divos de la interpretación. Por ejemplo, Luciano Pavarotti, Isaac Perlman, y Pinkas Zukherman cobran unos veinte mil dólares (dos millones y medio de pesetas) por recital. De Herbert von Karajan, ya, ni se sabe. ¿Lo declararán a Hacienda?

Y, a pesar de esto, el Consejo de Europa estudia con preocupación la crisis de la industria musical. Ha anunciado la publicación de un catálogo de medidas para luchar contra la enorme bajada de ventas que sufre la industria musical de sus países miembros. La crisis, según este informe, se debe principalmente a la disminución de beneficios, al aumento de las grabaciones «caseras», al incremento del IVA (impuesto sobre el valor añadido) y a la reducción considerable del número de músicos en todos los campos. Por ejemplo, en Alemania hay en la década de los 80, un 75 por ciento de músicos menos que en la de los 50 y en Francia, el número de músicos ha disminuido en un 35 por ciento

en siete años. Para el Consejo de Europa la resolución de la crisis ha de hacerse en conjunto entre todos los países.

Se cuenta que en cierta ocasión Beethoven interpretó una «Sonata» ante un auditorio de salón. AL finalizar, una dama le dirigió la clásica pregunta: «¿Qué quiere decir su Sonata?». Beethoven se sentó al piano e interpretó de nuevo integra la obra y después le dijo: «Esto es lo que quiere decir».

Para los aficionados catalanes dos noticias de importancia: una, que el Palau

de la Música Catalana de Barcelona ha inaugurado un servicio de información, donde se puede averiguar la disponibilidad de localidades, los conciertos futuros y la programación. Para obtener esta información hay que llamar al número 302 09 95 de Barcelona a partir de las once de la mañana. Muy útil. La otra noticia es un anuncio de la Caja de Ahorros Laietana. Con el nombre de «La música el millor regal» advierte que por cada ingreso de 30 mil pesetas regalará cinco álbumes con veinte discos y cinco libros. Dos buenas ideas que se podían extender a otros lugares de España.



Hablando de pianos, la marca Kawai acaba de sacar la última novedad del mercado de este instrumento: se trata de un piano eléctrico de cola. La mecánica, claviero, etc., es exactamente como la de un piano normal, lo único que ocurre es que tiene una pastilla que ampli-

fica su sonido. La pulsación y el timbre son muy parecidos al piano tradicional y tiene, además, un panel de efectos (ecos, etc.) que le aportan, si quiere el intérprete, los sonidos capaces de realizar con un órgano eléctrico.

ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO

El barítono **Juan Pons** culminó con resonante éxito su debut en el Metropolitan Opera de Nueva York. **Pons** interpretó un papel en *Il trovatore*, junto con Fiorenza Cossotto (mezzo), Ermanno Mauro (tenor) y Teresa Zilis Gara. La siguiente actuación de **Juan Pons** ha sido en la Scala de Milán y en el mes de abril tiene previstas actuaciones en París y Madrid.



Jesús Gutiérrez López.

Jesús Gutiérrez López, pianista zaragozano, ha dado un concierto en la ciudad de Viena, invitado por el Spanische Kulturinstitut. Tuvo gran éxito por su calidad interpretativa y el acierto de su programa, compuesto por obras de **Soler**, **Montsalvatge**, **Granados**, **Albéniz** y **Turina**. **Gutiérrez López** es catedrático de piano y jefe de estudios del Conservatorio de Zaragoza.

La arpista **María Rosa Calvo Manzano** ofreció dos recitales en la Real Sociedad Filarmónica de Dublín (Irlanda). La crítica irlandesa calificó a **Calvo Manzano** como creadora de una escuela propia de interpretación del arpa.



Tomás Camacho.

Ha regresado a España el guitarrista **Tomás Camacho**, catedrático del conservatorio de Orense, tras una gira por Oriente. **Camacho** actuó en diversas localidades de Tailandia y Japón en donde fue muy elogiado en críticas aparecidas en diversas revistas especializadas. Recientemente, fue invitado por la Universidad de Santiago a la inauguración del nuevo Auditorio Universitario.

Eduardo Ponce Domínguez, pianista español de veinte años, ha sido admitido en la cátedra de **Jo Alfidí**, en el Conservatorio de Lieja (Bélgica). **Ponce Domínguez** estudió en el Conservatorio de Madrid con **Teresa Fuster** y **Pedro Lerma** y en el centro superior de Lieja realizará cursos de perfeccionamiento con **Alfidí**.

Cristina Bruno ha realizado una gira de conciertos por la Unión Soviética. La pianista actuó en las ciudades de Vilnius, Kaunas, Riga, Leningrado y Volgrado, terminando su gira en Moscú, donde dió un concierto con obras de **Bach**, **Schumann**, **Turina**, **Albéniz** y **Bernaola**. La pianista soviética **Tatiana Nikolayeva** asistió a este

recital y elogió la actuación de **Cristina Bruno**.

El Laboratorio de Interpretación Musical, que dirige el clarinetista y compositor **Jesús Villa Rojo** ha participado en la Bienal de Música del siglo XX que se acaba de celebrar en Puerto Rico. Los recitales ofrecidos por el LIM estuvieron dedicados íntegramente a la música española, con obras de **Cano**, **Bernaola**, **Oliver**, **Prieto**, **Mestres-Quadreny**, **Lillo**, **González Acilu**, **Barce**, **Marco**, **Cruz de Castro** y **Villalobos**.

El guitarrista español **Iznaola**, que reside en Estados Unidos, realiza asiduamente conciertos en este país y giras por otros. El pasado mes de octubre realizó una conferencia-concierto en el Minneapolis College of Art and Desing y un recital en la apertura de la temporada 82-83 del Dade County Auditorium de Miami. Durante los meses de enero y febrero estará de gira por Hawai, actuando en el Mililani Center, en la Ionalí School, en el Honolulu College, Leeward College, Orvis Auditorium, Workshop U.H. Music Departamen y en el Hawai Loa College.

Méjico ha rendido homenaje al compositor español **Joaquín Rodrigo** con una grabación discográfica del *Concierto de Aranjuez* y otras obras agrupadas en un álbum titulado *Homenaje a Rodrigo*. El disco está interpretado por la Orquesta Sinfónica de Londres bajo la dirección del mejicano **Enrique Batiz** y con la participación de **Agustín León Ara** y de **Robert Cohem**. El álbum está patrocinado por la Fundación Domecq.

Manuel Hidalgo, compositor español, ha sido galardonado con el premio Beethoven para jóvenes compositores que otorga la ciudad de Bonn, junto con los músicos alemanes **Joachim Krebs** y **Manfred Stahnke**. La obra *Hacia*, para cuarteto de cuerda, de **Hidalgo** compartió con las otras dos los quince mil marcos del premio (unas ochocientas mil pesetas). A causa de este reparto del premio, ninguna de las tres obras serán estrenadas en el Festival que la ciudad de Bonn dedica a Beethoven anualmente.

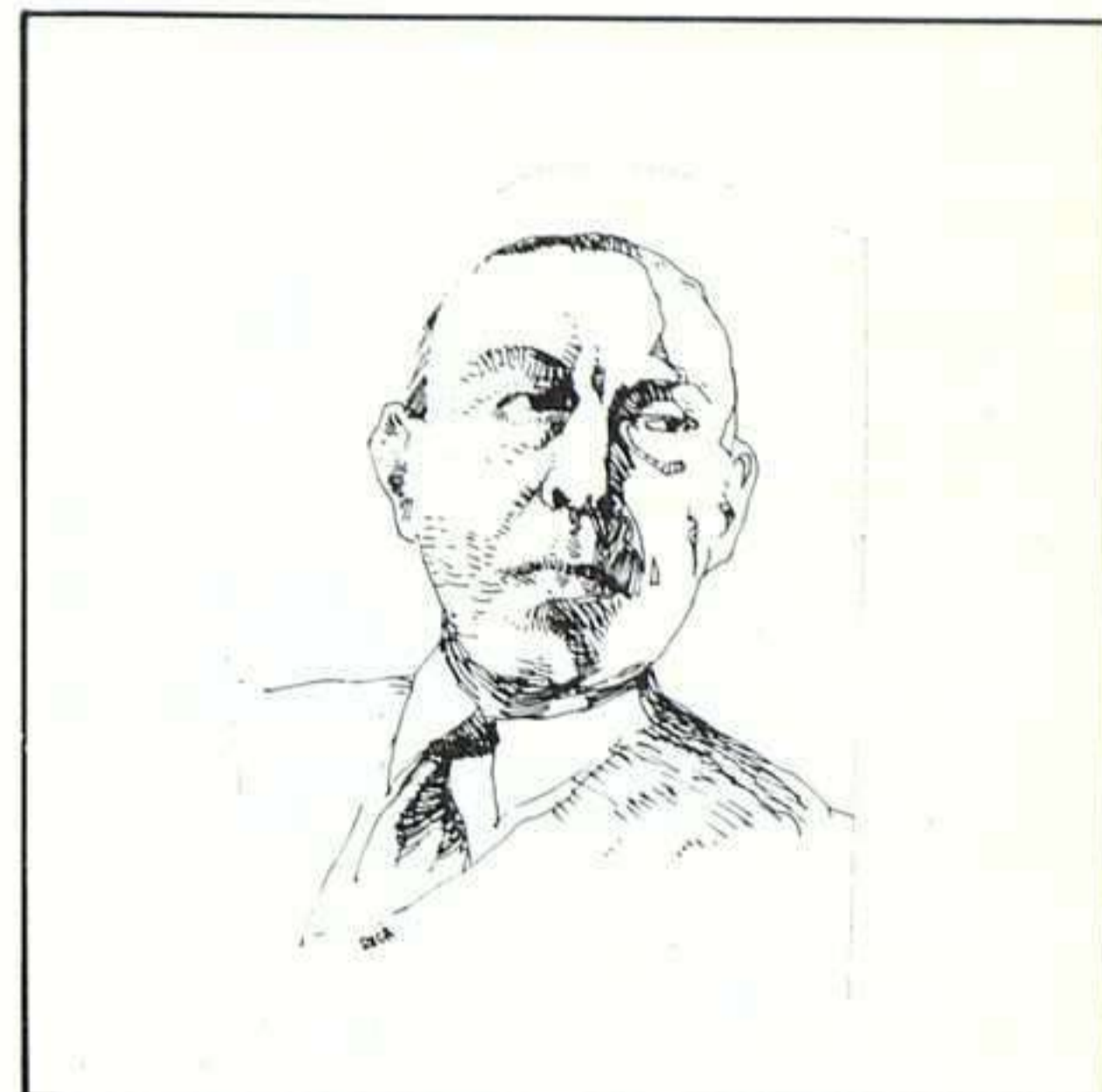
Teresa Berganza y su hija **Cecilia**, de dieciseis años, participaron en la misma representación de la ópera *Carmen*, que se puso en escena en la Opera Cómica de París. **Cecilia** bailó «La Bohemia» en el segundo acto de la obra de Berlioz. De esta bailarina, que es alumna de **Rosella Hightower**, dice su madre que «es una verdadera profesional».

Otro nuevo éxito logró **Plácido Domingo** en la apertura de la temporada de la Scala de Milán, que se celebró el 7 de diciembre. **Domingo** fue el protagonista de la ópera *Hernani*, de Verdi, con **Mirella Freni**, **Nicolai Ghiaurov** y **Carlo Bruson**, todos ellos dirigidos por **Luca Ronconi**. Asistió a la representación, el Presidente de la República Italiana, **Sandro Pertini**.

Francesc de Paula Soler ha sido invitado por entidades musicales cubanas para realizar una serie de conciertos por el país. **Soler** viajará seguidamente a Bélgica, República Federal Alemana, Francia e Italia, para dar recitales. **Francesc de Paula Soler** ofrece un programa en el que destaca la interpretación de la obra *Cantus*, para guitarra sola, original del músico valenciano **Xavier Benguerel**.

Músicos del siglo XX

SERGIO RACHMANINOV



VIDA Y OBRA

Por Juan Manuel Puente

Nació Sergio Rachmaninov el día 1 de abril de 1873 en Onega, Novgorov. Al morir en Beverly Hills, California (USA), le habrían faltado sólo días para coronar sus setenta años. Muchos admiradores de este compositor en su triple calidad de compositor, virtuoso de piano y director orquestal, se han formado de él y de su existencia una singular imagen a base de un rosado color; grandes éxitos, elogios, fortuna, admiración colectiva. Lo que se sabe realmente de él, difiere bastante de esa imagen, al menos durante los primeros años de su carrera.

Rachmaninov era ciertamente un hombre de gran talento y sensibilidad, y por esa precisa razón sintió su arte y sufrió a causa de él con tal intensidad que en algún momento llegó a sentir que peligraban sus facultades mentales.

Sus primeros estudios serios tuvieron lugar por sugestión de su joven pariente Alejandro Siloti —espléndido pianista y ocasional director de orquesta—. El fue quien sugirió a la familia poner a Sergio en manos de Alejandro Sverev, su antiguo profesor en Moscú. La educación del joven Rachmaninov, aunque a ratos tormentosa, dado el atrabiliario temperamento del maestro, probó ser buena, ya que al ingresar en el Conservatorio, siendo apenas un mozalbete, estudió con ahínco revelando pronto la posesión de facultades excepcionales.

Como su condiscípulo Alejandro Scriabin, su sensibilidad y sus predilecciones le inclinaron a una suerte de romanticismo evolucionado: a partir de Chopin, Liszt y finalmente Tchaikovsky, a quien llegó a conocer y tratar asiduamente. Tal vez, la influencia de la opinión de este último haya llegado a ser decisiva para Sergio en esa difícil etapa en la que un músico joven debe decidir acerca de la adopción del rumbo estético a abrazar. Scriabin, atraído por especulaciones metafísicas y teosóficas, abandonó bien pronto el timón del romanticismo literal que había empuñado desde el primer momento. Nicolai Medtner, otro compositor y pianista ruso, algo más joven que los nombrados y partícipe de su común raíz romántica, tomaría por su parte el rumbo del romanticismo germánico (aunque sería siempre fiel —como no ocurrió con Scriabin— a su invariable amistad con Rachmaninov). Sólo éste permaneció fiel al romanticismo eslavo tal como lo practicara Tchaikovsky. Pero Rachmaninov hizo bastante más que seguir al pie de la letra a aquél. Aunque a través de sus composiciones no podría sostenerse que fue un *original*, debe reconocérsele en cambio como un profundo *individualista*. Su música posee una raíz claramente discernible. Pero las ramas acusan injertos de un *yo* harto vigoroso, que modifican savia, las hojas y los frutos, hasta atribuirles un carácter y una fisonomía inconfundibles.

El joven Rachmaninov se graduó, en fin, a los 19 años con altos honores y medalla de oro del Conservatorio, y apenas llegara a los 20 cuando tenía ya en su haber una singular muestra de su talento, una obra —aunque de dimensiones reducidas— tan característica de su personalidad como el desde entonces tan famoso **Preludio en Do sostenido menor**. También por aquella época se puso a escribir la ópera en un acto, **Aleko**

—que le valió la admiración de Tchaikovsky y sería cantada por Chaliapin—. Pero al intentar los grandes géneros sinfónicos (la **Primera sinfonía** y el **Primer concierto para piano**), conoció la amargura de la derrota. Ciertamente ocasional, pero amargura al fin, como que aquélla no hubo de ser ejecutada por segunda vez, sino después de la muerte del compositor.

Una crisis nerviosa y mental originada a raíz de la repulsa de dichas obras llevó al músico a una situación de astenia creadora, de la cual no pudo salir sino gracias a la simpatía y comprensión del Dr. Nicolás Dahl, continuador de Coué y de Charcot en la aplicación de terapéuticas de sugestión, autosugestión e hipnotismo.

Apenas terminadas las visitas al psiquiatra, Rachmaninov partió para Italia, donde pasó varios meses al promediar el año 1900, en la pintoresca localidad costera de Varazze, situada en la provincia de Génova. A fines de junio regresaba a Rusia donde a poco de llegar escribiría los dos movimientos destinados a convertirse en el *Adagio* y el *Allegro scherzando* de su futuro **Segundo concierto**. Y aquí esta curiosa apostilla. El segundo tema del último movimiento, lo que suele llamarse «*el tema del concierto de Rachmaninov*», no fue concebido por éste sino por su amigo Nikita Morozov. Según Sabanaiev afirma con la autoridad de su renombre de crítico, y quien había tratado de cerca a ambos compositores, Sergio escuchó cierta vez la melodía de Morozov apenas compuesta por éste, exclamando al punto: «*¡He aquí un tema del que me habría gustado ser autor!*». Y Morozov, quien adoraba a su amigo (y fue además el destinatario de la mayoría de las cartas de Rachmaninov que hoy pueden consultar sus biógrafos) le contestó con la mayor dulzura: «*Y bien: si tanto te agrada, ¿por qué no la utilizas como si fuese tuyo?*». Se trataría, en suma, de un concierto destinado a

convertirse en la obra, sin duda, más famosa de Rachmaninov y, conjuntamente con el **Preludio en Do sostenido menor**, el máximo vehículo de su asombrosa popularidad.

La intervención de Chaliapin resultó providencial para afianzar el inmediato futuro de Rachmaninov, ayudándole a obtener una codiciada plaza de director en el Teatro Bolshoi. Una memorable nueva producción de la ópera de Glinka **Una vida por el Zar**, fue en efecto decisiva, ya que no de inmediato efecto en su carrera como director teatral. Entre tanto, su **Segunda sinfonía**, dedicada a Taneief, se estrenaría con sugestivo éxito en los primeros días de 1908. Lejos quedaban ya, pues, los execrables momentos del estreno de su infausta **Primera sinfonía**.

Iba a ser ésta una etapa particularmente fructífera para el compositor, con la creación de una nueva ópera, **El caballero avaro** (libro de Pushkin), seguida de inmediato por otra, **Francesca da Rimini** (Libro de Modesto Tchaikovski), amén de numerosas canciones y obras para piano.

Una primera tournée por los Estados Unidos le abrió las puertas al —para los músicos europeos en general— fabuloso mundo del continente norteamericano. Fue el suyo un éxito a la vez social, profesional y económico. Y además de eso, la composición de su **Tercer concierto para piano**, que a lo largo de esa temporada americana iba a compartir sus

triumfos con la **Segunda sinfonía**.

De regreso a Rusia, durante los años que siguieron se hizo cargo de los conciertos de la Orquesta Filarmónica de Moscú. El estallido de la primera guerra mundial tuvo inmediatas consecuencias para Rachmaninov, teniendo la previsión de organizar un largo viaje, vía Noruega, con destino a los Estados Unidos. Ya instalado allí, en los primeros días de noviembre de 1918, poco tardó en iniciar una nueva existencia. Tuvo entonces la impresión de que no volvería jamás a su amada Rusia. En realidad, no se esmeró demasiado por intentar el regreso, dada la escasa simpatía que desde el primer momento experimentó por sus nuevas autoridades. En su opinión, *su* Rusia ya no existía más. Poseemos a través de Medtner (también exiliado por su parte en Inglaterra) un testimonio verdaderamente conmovedor. Este, que hubo de verle en numerosas ocasiones, dice en sus memorias: «*Encontré a Sergei —por primera vez desde nuestro exilio— allá por el veintitantos, y le pregunté por qué había dejado de componer. Sonrió, y por toda respuesta se limitó a preguntarme a su vez: «¿Cómo podría componer sin melodía? La melodía se había marchado de su vida —quería decir sin la inspiración que le procuraba la presencia viva de la tierra rusa—; y en tanto que ella no retornase, él no habría de profanar su arte, ni tratar de forzar ese poder que consideraba algo espontáneo y sobrenatural.*»

Esto explicaría con claridad las razones por las cuales, a partir de 1917 Rachmaninov había dejado de componer, con la sola excepción, cuando hacia 1926, efectuó la fecunda revisión de su **Cuarto Concierto para piano**, y algunas transcripciones corales. Creyó oportuno limitarse pues, de hecho, a su labor de intérprete, con la cual lograba constantemente fabulosos éxitos, tanto en USA, como en algunos países europeos.

No obstante, en 1931, inducido a ello por su viejo amigo Kreisler, compuso una serie de **Variaciones sobre el tema de la «Folia» de Corelli**. El compositor las estrenó en Montreal el 12 de octubre de ese mismo año. Fue de mayor trascendencia aún su inspiración en el caso de la memorable **Rapsodia para piano y orquesta sobre un tema de Paganini** (el del **Capricho núm. 24** del «diabólico» compositor genovés). Sus audiencias se hallaron ante un Rachmaninov como quien dice rejuvenecido. Y trascendió que como resultado de aquel renovado entusiasmo, el maestro se había puesto de nuevo a trabajar en una nueva **Sinfonía**. Iba a ser su tercera y última y —de hecho— la más lograda de las tres.

Hasta su muerte, en marzo de 1943, le quedaría sólo por componer —nueva alusión al medieval **Dies Irae**— sus **Danzas Sinfónicas**, que no habrían de quedar sin embargo entre lo más logrado de esa postrimera etapa compositiva.

OBRAS

- Op. 3, **Cinco piezas para piano** (1892) (núm. 2 Preludio en Do sostenido menor).
- Op. 7, **La Roca** (fantasía para orquesta) (1984).
- Op. 8, **Concierto para piano núm. 2** (1901).
- Op. 22, **Diez preludios para piano** (1903).
- Op. 24, **El caballero avaro** (ópera) (c. 1903/5).
- Op. 25, **Francesca da Rimini** (ópera) (c. 1903/5).
- Op. 27, **Sinfonía núm. 2** (1907).
- Op. 29, **La isla de los muertos** (1907).
- Op. 30, **Concierto para piano núm. 3** (1909).
- Op. 31, **Liturgia de S. Juan Crisóstomo** (1910).
- Op. 35, **Las Campanas, para coro, orquesta y solistas** (1913).
- Op. 37, **Servicio de Vísperas** (1955) (vísperas, maitines y laudes para la Catedral de Moscú).
- Op. 42, **Variaciones sobre un tema de Corelli** (1931).
- Op. 43, **Rapsodia sobre un tema de Paganini** (1934).
- Op. 44, **Tercera Sinfonía** (1936).

BIBLIOGRAFIA

En español:

VICTOR I. SEROFF: Rachmaninov. Espasa Calpe. Madrid, 1955 y reediciones.

ANTONI GRONOWICZ: Rachmaninov. Biblioteca Nueva. Buenos Aires.

RUIZ TARAZONA, Andrés: Rachmaninov. Real Musical, Madrid, 1975.

En inglés:

OSKAR VON RIESEMANN: Rachmaninoff's recollections. C. Allen & Unwin, 1934.

WATSON LYLE: Rachmaninoff: a biography. Reeves, 1938.

JOHN CILSHAW: Rachmaninoff. Denis Dobson Ltd. 1956.

DISCOGRAFIA

Concierto núm. 1: Vasary y Sinfónica de Londres, Ahronovich (Deutsche Grammophon).

Concierto núm. 2: Richter y Filarmónica de Varsovia, Wislocki (Deutsche Grammophon), Serebryakov y Filarmónica de Leningrado, Serebryakov (Zafiro).

Concierto núm. 3: Larrocha y Sinfónica de Londres, Previn (Decca).

Concierto núm. 4: Vasary y Sinfónica de Londres, Ahronovich (Deutsche Grammophon).

Rapsodia sobre un tema de Paganini: Ashkenazy y Sinfónica de Londres (Decca).

La roca: Filarmónica de Londres, Weller (Decca).

Sinfonía núm. 2: Filarmónica de Londres, Weller (Decca).

Sinfonía núm. 3: Filarmónica de Londres, Weller (Decca).

Preludios piano (completos): Sviatoslav Richter (Deutsche Grammophon).

Momentos musicales piano: Serebryakov (Zafiro).

Directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S. A.

Marqués del Puerto, 9.
Teléfonos 415 52 55-415 52 44.
BILBAO-8

BILBAO TRADING, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales

Garijo

Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

HAZEN

Juan Bravo, 33.
Teléfonos 411 28 48-411 24 06.
MADRID-6.

JORQUERA PIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades
de Concierto.
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfonos 319 60 96-310 69 12.
BARCELONA-3.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

MAXPER, S. A.

Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1.
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.



RUY-DIAZ

Pianos y organos europeos,
japoneses y americanos.
San Bernardo, 108.
Teléfono 445 97 99. MADRID-8.

VELLIDO, S. A.

Gran Vía, 77.
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

VIETRONIC, S. A.

Bolivia, 239.
Teléfono: 307 47 12.
BARCELONA-20.

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra
Padre Urbano, 1.
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

J. L. ALBERDI

Instrumentos de música
Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.
Teléfonos 237.16.00 - 237.14.30
237.14.90 y 237.15.50
BARCELONA-12.
Calle Galileo, 26-28.
Teléfonos 448 85 64-448 86 64.
MADRID-15.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales

Garijo

La gama más extensa
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 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

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

instrumentos
musicales
Garíjo

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
DE ARCO**

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales
Garíjo

Diversidad de instrumentos
y accesorios
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

**MATERIAL DIDACTICO
MUSICAL**

ENRIQUE KELLER
Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales
Garíjo

Completísimo para la
iniciación de la música.
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

**EDITORES, LIBROS
Y PARTITURAS**

EDICIONES QUIROGA
Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
MADRID-9.
Canuda, 45.
Teléf. 231 08 86.
BARCELONA-2.

MUSIC DISTRIBUCION, S. A.
Tallers, 9, pral. A.
Teléfonos 302 27 44-302 25 92.
BARCELONA-1.

**DISCOS, CASSETTES,
MUSICA CLASICA
COMERCIOS ESPECIALIZADOS**

VELLIDO, S. A.
Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

**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.

VIETA
Bolivia, 239.
Teléfonos 307 47 12-307 47 16.
BARCELONA-20.

FOX IN-DEL-SON
Agujas y fonocápsulas
Calle Alta, 58.
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

**COMERCIOS DE ALTA
FIDELIDAD**

VELLIDO, S. A.
Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

HOTELES-PARADORES



Pl. General Queipo de Llano, 3.
MERIDA (Badajoz).
Teléfono (924) 301540/41/42.

**MECANICOS
AFINADORES**

MAXPER, S. A.
Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.

POLIMUSICA, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

INDICE DE ANUNCIANTES

ADAGIO	79, 99
ALFA YEBENES	57
BILBAO TRADING .	100
C. DAMAS	35
C. WAGNER	45
ESCRIDISCOS	6, 77
HAZEN	2, 22



La mayor
organización
al servicio de la música

PIANOS

Bechstein
Dietmann

DOINA

HORUGEL

Kemble

OTTO BACH

SAUTER

TOYO

ORGANOS

Domus
GRANADA

 **JEN**

 **LOWREY**[®]

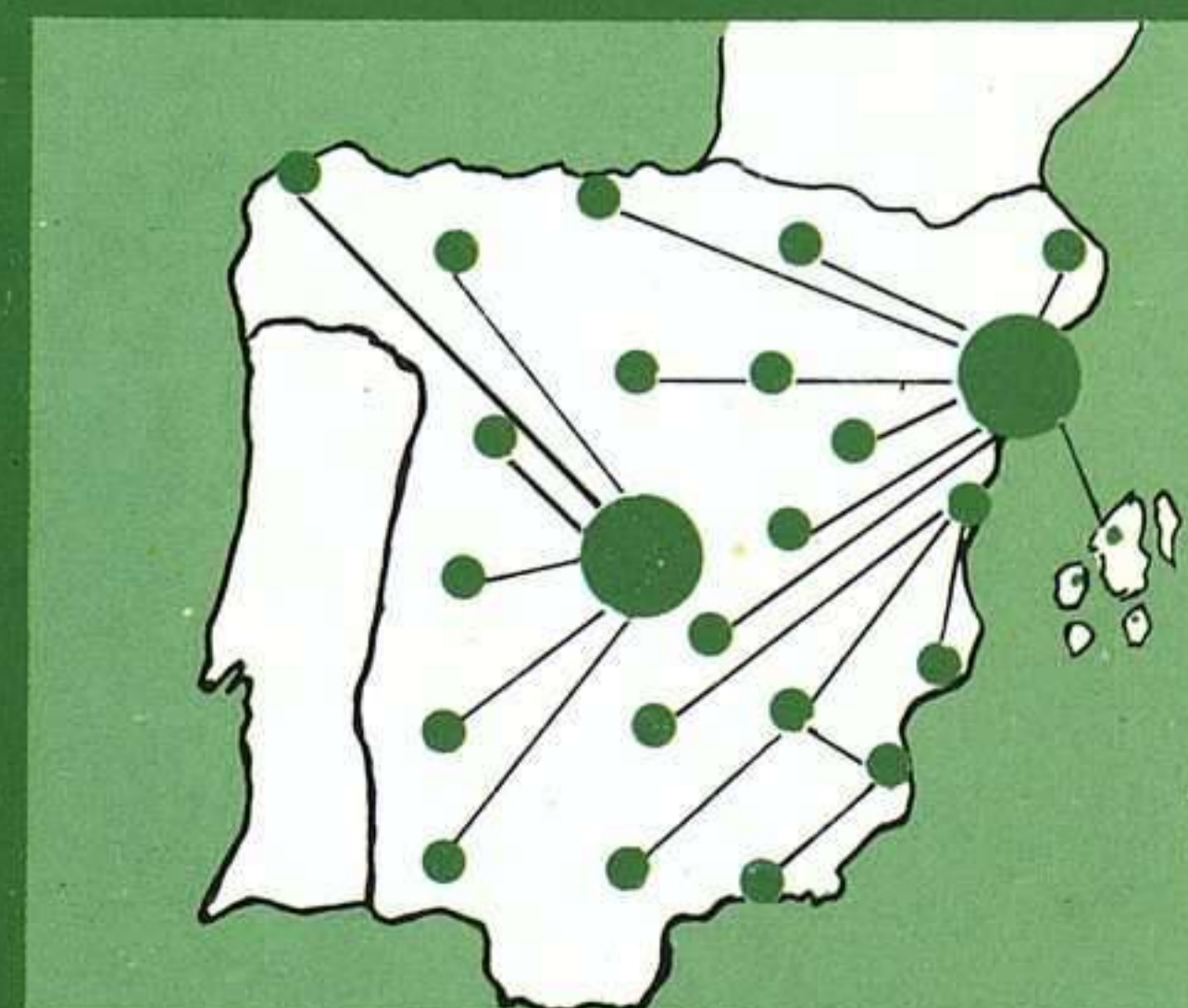
viscount[®]

Y....

PRESENTA LA NUEVA FRONTERA DEL SONIDO CON:

CASIO[®]

DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA



Oficinas y Almacenes

Laforja, 75 - Tels. (93) 209 33 00 - (93) 200 18 67 - BARCELONA-21

KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.



Distribuidores en:

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