

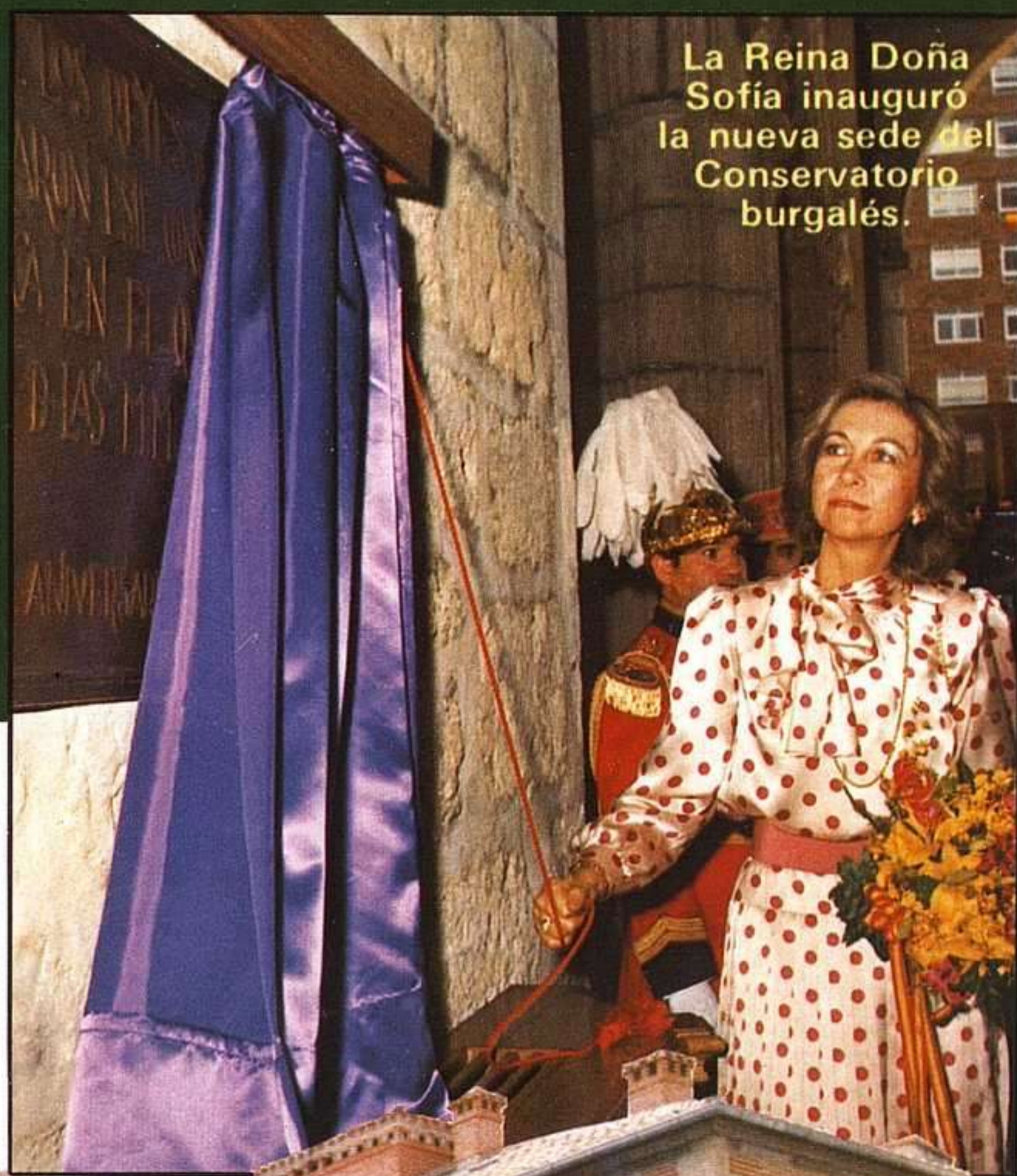
RITMO

AÑO LIV • NUM. 539 • DICIEMBRE 1983 • PRECIO 375 PTAS.

LA VIDA MUSICAL EN BURGOS

**ROSA SABATER Y
MARC RAUBENHEIMER,
VICTIMAS DE LOS
ACCIDENTES AEREOS
CONMEMORACION
BRAHMS**

La Reina Doña
Sofía inauguró
la nueva sede del
Conservatorio
burgalés.



ORGANOS YAMAHA

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



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

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

HAZEN

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

RITMO

FUNDADA EN 1929
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

AÑO LIV • NUM. 539
DICIEMBRE 1983

Fundador:

Fernando Rodríguez del Río.

Director:

Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector:

Ramón Barce.

Adjuntos a la Dirección:

Angel Carrascosa y Manuel Chapa Brunet.

Jefe de Redacción:

Amelia Díe.

Colaboran en este número:

A. V. Aparicio, Juan Luis Bardisa, Rafael Banús Irusta, Martín Codax, Francisco Chacón, Sania Davlekanova, María A. Ester Sala, Andrés Fernández Rubio, Luis Carlos Gago, Juan Antonio García Barquero, Pedro González Mira, Javier López de Guereña, Enrique Martínez Miura, Javier Monjas, Bernardo Núñez, Félix Palomero, Juan Ignacio de la Peña, Gerardo Queipo de Llano, Arturo Reverter, Francisco F. Rico y Lois Rodríguez Andrade.

Diagramación:

Antonio Roca.

Fotografías:

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

Corresponsales:

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

Director Comercial:

Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad:

José María Ketterer.

Delegado Comercial para Cataluña:

Jordi Padrol.

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

Redacción y Administración:

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

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

Telex: 45490. Feri-E.

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

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

Sumario

| | | | |
|--|----|---|----|
| CARTAS | 4 | CRITICA DISCOGRAFICA | 44 |
| EDITORIAL | | DISCOS CRITICADOS | 57 |
| Argentina | 5 | DISCOS EDITADOS | 58 |
| ENTREVISTA | | MADRID | 60 |
| Josep Soler: «Mi música es cada vez más opaca» | 6 | INTERNACIONAL | 64 |
| BRAHMS | | PAIS MUSICAL | 67 |
| Para escuchar a Brahms | 11 | DE MADRID AL CIELO | |
| Discografía escogida | 16 | Un gran instrumento musical: la Staatskapelle de Dresde | 75 |
| La obra de Brahms | 20 | DON TADDEO IN BARCELONA | |
| Discoteca básica: La «Obertura Trágica» | 23 | Temporada de ópera del Gran Teatro del Liceo | 83 |
| ENSAYO | | CURSOS, BECAS Y CONCURSOS | 87 |
| Las ideas musicales de Ortega y Gasset | 28 | CINE | |
| JAZZ | | «La Traviata», de Zeffirelli | 88 |
| V Festival de Jazz de Madrid, unas pinceladas de historia | 32 | CARTELERA | 89 |
| XXI CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO «FRANCISCO VIÑAS» | 36 | NOTICIAS | 90 |
| I FESTIVAL INTERNACIONAL DE COMPOSTELA | 37 | ROSA SABATER | 91 |
| REPORTAJE | | MUSICOS DEL SIGLO XX | |
| La vida musical en Burgos | 40 | Índice de artículos publicados en esta sección | 95 |
| MARC RAUBENHEIMER | | | |
| Entrevista póstuma | 42 | | |

EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

PREMIOS RITMO

Los mejores clásicos de 1983.

HI-FI

El disco compacto.

REPORTAJE

El nuevo Auditorio de Madrid.

Cartas

Por la presente les hago partícipes de mi alegría al descubrir esta misma tarde entre los fondos sin catalogar de la Biblioteca en que trabajo, lo que, de todas todas, es el manuscrito autógrafo de una ópera desconocida de Juan Crisóstomo Arriaga: *L'Exilé*, seguramente su última e inacabada obra. Lo hago con la solapada idea de que se enteren también los lectores de su revista, entre los que espero se encuentren:

El Director General del Libro y Bibliotecas, para que se dé cuenta de la desatención en que se halla la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la cual, sin embargo, guarda ¡milagro es que no haya desaparecido! impresos de los siglos XV, XVI, XVII..., manuscritos autógrafos de Argenta, Arriaga (otros, además de la ópera citada), Arrieta, Bretón, Barbieri, Chateaubriand, etc.

El Director General de Música y Teatro, que compruebe que apoyar a la Musicología es sentar las bases para el futuro.

El Director Provincial de Madrid del Ministerio de Educación y Ciencia, para que se acuerde de que mi compañero Fernando Palacios y yo estamos desempeñando en esa Biblioteca unas tareas de programación, administración y atención al público, nada concordantes con el contrato administrativo de «Cuerpo General Subalterno» (33.857 ptas., al mes) de que gozamos.

Los musicólogos en general y los profesores de Musicología e Historia de la Música del Conservatorio en particular, para que caigan en la cuenta de que incluso en Madrid, incluso en la Biblioteca del Conservatorio, hay obras dignas de ser descubiertas y estudiadas.

Los aficionados a la música y a la ópera, el Museo J.C. Arriaga, de Bilbao; la Arriaga Society, de Estados Unidos; el Eresbil (Archivo de Compositores Vascos), de Rentería, el Centro Lírico Nacional, la sociedad Amigos de la Opera y tantos y tantos, para los que la noticia no carecerá de interés.

Como en las letanías, repítase después de cada epígrafe: «Te rogamos. Audi nos».—**JUAN JOSE REY (Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid).**

(...) Después de estar tentados en varias ocasiones de escribir acerca de la sección «De Madrid al cielo», esta vez nos hemos decidido a hacerlo, a la vista de la flagrante contradicción en que ahora ha caído el autor de esta sección.

(...) Este señor, en el núm. 536 de su revista, escribe acerca de las discretas representaciones de *Rigoletto* y *Tosca* en el Patio del

Cuartel del Conde Duque: «*Todo lo que se haga por la difusión de la cultura es, parece ocioso decirlo, poco y, desde luego, aun en las aportaciones más modestas, debe ser bien recibido. Y todo lo que se haga en nuestro país por dar a conocer y extender la música ha de ser doblemente aplaudido. Todo lo que se haga desde esta perspectiva debe ser por ello bien acogido, aunque se lleve a cargo a partir de planteamientos poco rigurosos y desde bases económicas insuficientes.*». ¡Bravol! De acuerdo! Pero resulta que, en el mismo número de la revista, tan sólo una página antes, escribe él mismo, a propósito de una ópera (*Aida* u *Otello*) que tal vez cante Plácido Domingo «*en un amplio recinto, ante la mayor cantidad de público posible*» (...) «*Siendo Plácido Domingo, mito en vida —que no va a aumentar el número de aficionados reales a la ópera por el hecho de que pueden escucharlo en un recinto al aire libre miles y miles de madrileños—, la figura sobre la cual se va a intentar montar un macro-espectáculo. En cualquier caso, sería mejor que esta idea se abandonara.*».

Sin comentarios. Sólo nos gustaría que nos explicara por qué si las representaciones en el Patio de dicho Cuartel, para unas dos mil personas, «*difunden la cultura*» y «*deben ser bien recibidas*», las de Plácido Domingo «*no puede aumentar el número de aficionados a la ópera*» y «*su idea debe ser abandonada*». Ahora comprendemos por qué del acto más influyente en pro de la afición a la ópera y la zarzuela que haya tenido lugar alguna vez en Madrid (la actuación de Domingo el verano de 1982 ante unas doscienta cincuenta mil personas) el super-elitista crítico no escribió en RITMO (ni él ni nadie) una sola palabra. Una omisión, que habla muy mal no ya del referido crítico, sino de la revista, que pretende apoyar la difusión de la música.

¿Queda algún lector que pueda seguir creyendo que dicho crítico trata con objetividad a Plácido Domingo?

Admitan, esta carta como una crítica constructiva. Y por último, ¿cómo es que no comentan los únicos conciertos u óperas que se ven en toda España? Es decir, las retransmisiones televisivas de música más significativa, por ejemplo, las *Sonatas* de Beethoven por Barenboim, las óperas y los conciertos más interesantes.—**MANUEL TEBA JIMENEZ, MANUELA ESTESO LOPEZ Y CONCEPCION ESTEBAN PASQUAL (Torrent, Valencia).**

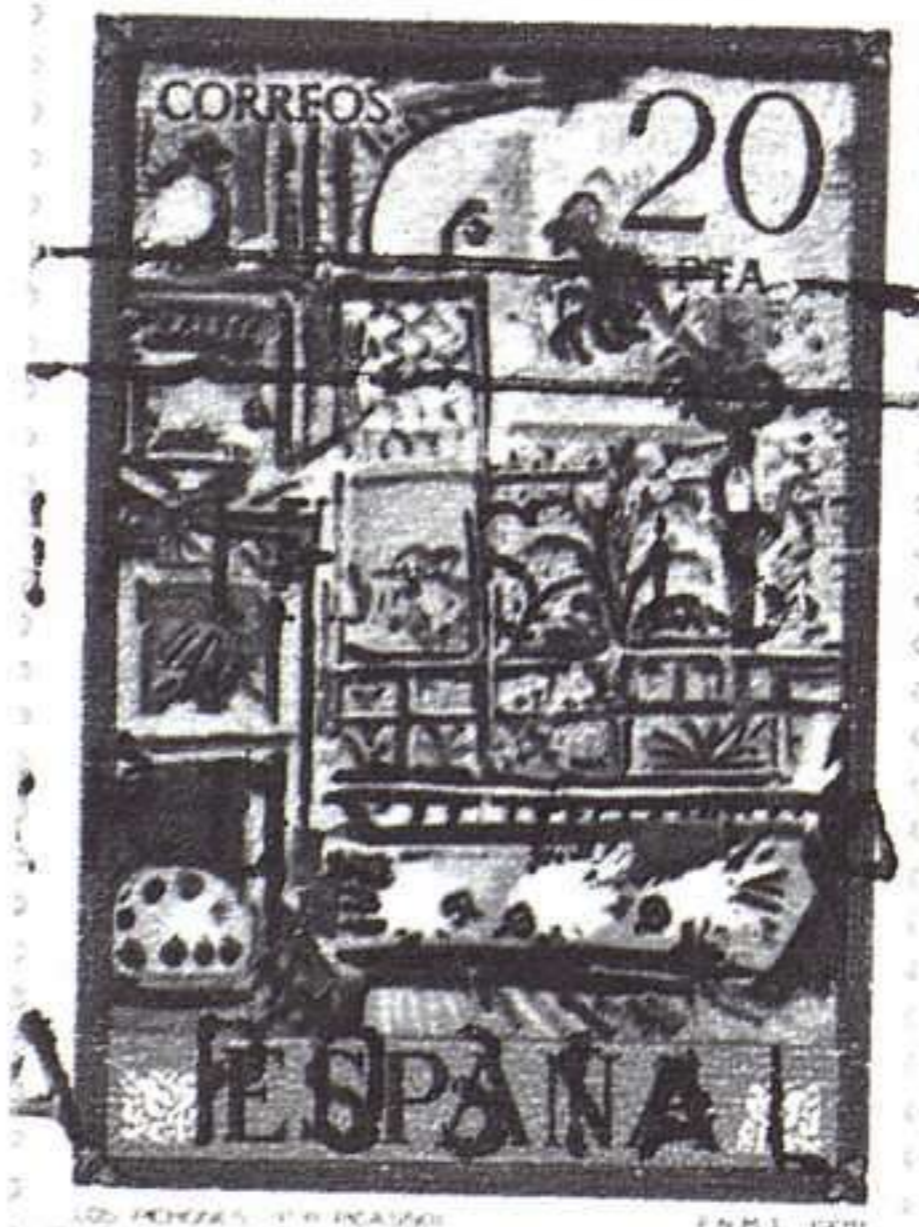
(...) Referente a la programación de Radio 2 es de mucho agradecer el esfuerzo realizado por ustedes publicando una selección de la misma. En este sentido, y dado el interés que tiene poseer esta información, me uno a las peticiones que hayan podido tener sobre su publicación íntegra. Como sabrán, la única posibilidad actualmente solo la ofrece una revista, por lo demás, de contenido lamentable. Una revista especializada como RITMO es un marco más apropiado para su publicación.— **FRANCISCO BLANES VILARDELL (Anso, Huesca).**

Sólo unas líneas para puntualizar y despejar esa CONTRADICCIÓN que tanto parece preocupar a estos aficionados. No hay, evidentemente ninguna contradicción en lo que expreso en mi comentario publicado en el número 536 de RITMO. Cuando digo que Plácido Domingo «*no va a aumentar el número de aficionados reales a la ópera por el hecho de que puedan escucharle, al aire libre, miles y miles de madrileños*» debe entenderse que, aunque me refiero a un posible caso concreto, estoy enunciando un supuesto general. Ha de sustituirse, por tanto, el nombre del citado cantante por el de cualquier otro: Carreras, Pavarotti, Kraus, etc.; es decir, CUALQUIER CANTANTE DE PRESUMIBLE TALLA, más o menos justificada, capaz de arrastrar a mucho público HAGA LO QUE HAGA. Una representación operística ante miles y miles de espectadores, convocados por una figura popular (con independencia de los medios, poderosos, que la publicidad haya puesto en ello), al aire libre o en un enorme recinto, no servirá, normalmente, más que para acercar al divo —el que sea— a su público, no para iniciar a éste en un improbable camino hacia el conocimiento de la ópera, malamente representada en tales condiciones; porque lo que actúa de reclamo es el divo, no la ópera; el intérprete, no el autor, que solo quedará debidamente atendido y servido cuan-

do los planteamientos se hagan en sentido contrario. A lo sumo, utilizar la capacidad de convocatoria de la figura para organizar, en recintos adecuados, las representaciones correspondientes. Es decir, llevar al público al teatro de la ópera, no al revés, porque actuando de la manera que se critica, todo o casi todo se quedará en la superficie; la gente habrá aplaudido y admirado, es cierto, a un ídolo y al día siguiente irá a comprar a unos grandes almacenes su último disco. ¿Qué tiene que ver esto con la auténtica cultura y con la auténtica forma de crearla? Prácticamente nada. Y nada tuvo que ver con ella la actuación de Domingo en la Universitaria madrileña, en un acto de casi nula dimensión artística —aparte de las lógicas deficiencias técnicas— al que en modo alguno cabe calificar de influyente en pro de la afición a la ópera y a la zarzuela. Este acto, como otros del mismo corte, sólo sirve para reforzar y promover la imagen pública de un señor (sea el que sea, insisto) y para engrosar las arcas de una avispada multinacional: es lógico que el acontecimiento, de indudable importancia social en todo caso, no fuera analizado en estas páginas.

Muy distinto, como cabe deducir de todo ello, es el carácter de unas representaciones populares, de barriada, en un recinto al aire libre, pero de dimensiones muy adecuadas (dos mil plazas). El público acude a contemplar una ópera, no a una figura. Por este camino —hasta que llegue el ideal de contar con un teatro de verdad, que ofrezca las representaciones necesarias para que todo el que quiera pueda disfrutar de ellas— puede irse poco a poco creando afición, DESDE ABAJO. Hay que contar, no obstante, y esto se decía en mi comentario, con más medios, más ensayos, mayores presupuestos que permitan edificar montajes más equilibrados y dignos.

En definitiva, ninguna contradicción, y sí reconocimiento de una realidad (y ello se deducía contemplando, sin realizar extrapolaciones, mi texto globalmente). Deseo que la vida lírica, nuestra vida lírica, comience de una vez a encauzarse con un mínimo de lógica y de rigor, partiendo de las auténticas bases. Como se ve, mi planteamiento tiene poco que ver con el derivado de la visión, tan estrecha y particularizada, cuyo único campo es el del culto a la personalidad de un intérprete determinado, en todo caso un mero vehículo transmisor de un montaje musical. Por favor, seamos serios, y superemos el simplismo apriorístico de los forofismos, tan propios de determinadas actividades deportivas, pero tan ajenos al arte de los sonidos.—**ARTURO REVERTER**



ARGENTINA

Ahora que la circunstancia política argentina parece abrirse a una era de civilización y convivencia con el triunfo electoral de un partido liberal; y ahora que la visita a ese país del Jefe del Gobierno español y sus subsiguientes declaraciones apuntan a un refuerzo en la colaboración de ambas naciones, es el momento oportuno para recordar que los contactos musicales entre nuestros dos países merecerían una atención especial por parte de las autoridades culturales.

Esos contactos han sido constantes a nivel personal: muchos músicos argentinos han pasado por España, residiendo aquí algún tiempo, y buena parte de ellos, estudiando en centros españoles. En contrapartida, han sido numerosos los españoles que han elegido, temporal o definitivamente, la tierra argentina para vivir; mencionaremos ahora tan sólo tres nombres ilustres del exilio: Manuel de Falla, Julián Bautista y Jaime Pahissa. Pero la relación a nivel de política cultural nunca fue, que sepamos, ni intensa ni bien orientada. No ya en estos últimos años en que la dictadura militar significó una dura represión de los medios más progresistas de la música argentina, sino en todo tiempo. Como en otros muchos casos americanos, la relación de Argentina y España ha sido siempre muy fluida y cordial, familiar, diríamos, a nivel humano; pero arbitraria, desorganizada y esporádica a nivel político.

Así, si la música y los intérpretes españoles que han llegado a Argentina han sido en general

—y salvo los divos internacionalmente aclamados o las obras y autores de máxima audiencia— el resultado de coyunturas ocasionales que nada tenían que ver con su valor real, de la misma manera lo que nos ha llegado musicalmente de Argentina es —con las mismas salvedades— igualmente casual, disperso, mínimamente informativo. Puede recordarse, a este respecto, la escasa y poco representativa muestra de música argentina que durante largos años administró el fenecido Instituto de Cultura Hispánica (organismo cuyo sucesor actual esperamos y deseamos fervientemente que haya cambiado de política, además de haber cambiado de nombre). En este terreno, como en otros, lo deseable sería una orientación definida que presentara sistemática y mutuamente las realizaciones musicales de ambos países y sus mejores logros de creación, interpretación, pedagogía y estética, procurando evitar despilfarros aparatosos y contribuyendo así a una causa histórica —la de nuestra real vinculación con América— que hasta ahora no parece haber preocupado a nadie salvo para la retórica o para alguna apoteosis de fuegos de artificio.

RITMO, que a lo largo de estos años ha informado a sus lectores, a través de su correspondiente en Buenos Aires, de muchos acontecimientos de la vida musical argentina, desea hoy más que nunca abrir sus páginas para la difusión y apoyo de cualquier iniciativa seria que se emprenda en este aspecto.

Entrevista

JOSEP SOLER:

«*Mi música es cada vez más*»

Entrevistar a Josep Soler no es una labor sencilla, debido a la variedad de temas que surgen en la conversación y que resultan interesantes de

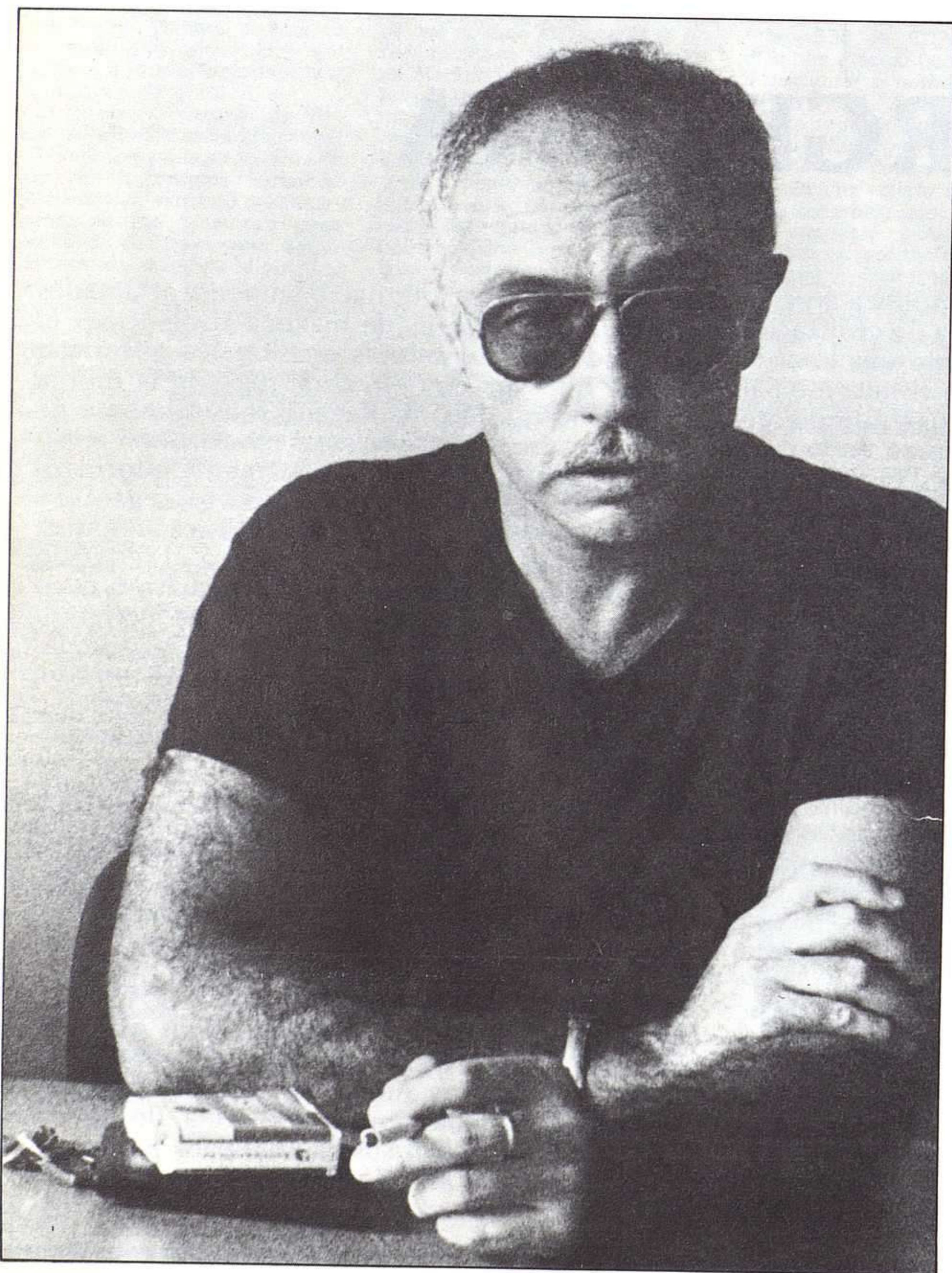
Por María A. Ester Sala

A lo largo de esta charla hemos intentado centrar nuestras preguntas alrededor del fenómeno sonoro. Si ello ha sido así se ha debido a la larga experiencia que acumula en diferentes frentes el entrevistado, pues junto a sus treinta años de compositor no deben perderse de vista sus trabajos en el campo de la enseñanza como profesor de composición en el Conservatorio Municipal de Barcelona y director del Conservatorio de Barcelona, así como su faceta de pensador musical expuesta en diversos libros. Recientemente se le ha nombrado Académico electo de la «Reial Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi», y se le ha otorgado al primer premio de composición Oscar Esplá.

Aunque hablando de música, también han ido apareciendo otros temas que apasionan a Josep Soler y que reflejan su enorme interés por el mundo del saber y la cultura. Temas que pasan desde sus aficiones culinarias, hasta la lectura constantes de sus autores preferidos (Proust, Flaubert, Hölderlin, Mallarmé, Heidegger, Shakespeare, Rilke, los sermones del maestro Eckhart, *Las mil y una noches...*). Sin olvidar su pasión por el cine que le lleva a poseer una importante colección de películas del cine expresionista alemán y de la gran época del cine ruso, y su atención por el fenómeno de los ovnis.

MARIA ESTER.— ¿Podría hablarse en su música más de una influencia de los compositores de la Europa del Norte que de los de la Europa del Sur?

JOSEP SOLER.— Diría que mi música tiende más hacia la Europa Central. Me gustaría hablar de aquellos músicos que son el telón de fondo sobre el que he intentado desarrollar mi personalidad. Bach, Mozart, Wagner, repito Wagner por dos veces (no hago especial hincapié en él porque sea el año Wagner, sino que desde siempre he estado, y estoy, fascinado por este compositor), continuaría, evidentemente, con Schoenberg



desarrollar con este compositor catalán, de personalidad tan compleja como culta, tan polifacética como particularmente dedicada a la música.

«Más opaca»

y aún con Debussy, y, finalmente, resaltaría los organistas de Notre Dame y la sombra de Mussorgski.

Vivo en Cataluña y las influencias de Francia e incluso de Italia son constantes debido a la proximidad geográfica, pero a pesar de ello, me siento más cercano espiritualmente a la música centroeuropea; cuando digo centroeuropea quisiera alargar los extremos hacia Francia, concretamente con la figura de Debussy, y hacia Hungría y Rusia con Bartók y Mussorgski.

En mi opinión, Schoenberg y Debussy son los grandes herederos de toda la gran evolución de la música occidental. Son el resultado de un inmenso desarrollo que, me parece, no halla su punto culminante en ellos, sino que se produce algunos años antes con Wagner. Este compositor produce el choque más grande que ha tenido la música europea, incluso superior al choque que se ocasionó con el paso de la época modal religiosa, a la época tonal burguesa. Este impacto tiene como resultado la aparición de Debussy por un lado, y la de Schoenberg por otro.

La influencia, que en mí puede haber, de estos dos compositores, no es sólo una afinidad electiva, sino que es también el resultado de entrar en contacto con una persona concreta como fue Taltabull. Este maestro que tuvo el buen gusto y la discreción de no influir de una manera directa sobre la gente que trabajaba con él, fue un hombre formado con Reger y después pasó a Francia donde estuvo residiendo varios años. Esta doble vertiente, que yo compartí desde el primer momento, y que supo transmitir a la gente que estudió con él, encontró, en mi caso particular, un excelente campo de desarrollo al coincidir, ambos, en nuestros grandes amores por Debussy y Wagner. Al cabo de los años hemos visto como Debussy era en realidad un hombre muy WAGNERIANO. El teatro del compositor francés está extraordinariamente marcado por el de Wagner no sólo en *Pelléas et Mélisande*, sino que también en *La Caída de la Casa Usher*, el ballet

Khamma, el *Martirio de San Sebastián*, etc.

Para finalizar con esta pregunta, añadiría que mis primeros pasos en la composición fueron justo terminar la guerra, cuando era tan difícil poder escuchar música. Fueron tiempos asfixiantes por el entorno tan cerrado de aquellos años, y por el total aislamiento de los centros de decisión del poder musical de Madrid. Barcelona era una lejana y desconocida provincia de la Península. Mis primeras audiciones de Wagner fueron algunas escenas de *Parsifal* a través de una pianola y los fragmentos de la *Walqui-ria*, la *Pasión de San Mateo* (cantada en inglés por Ferrier) y algunas óperas italianas, *Aida*, *Madame Butterfly*, selecciones hechas por La Voz de su Amo.

M.E.— ¿Cree que estas influencias centroeuropeas, transmitidas en Cataluña por Taltabull y evidentes en su escritura, se introdujeron por igual entre los compositores españoles?

J.S.— No tengo demasiada información sobre el tema. Antes de la guerra hubo una gran influencia wagneriana en Madrid a través de Conrado del Campo; músico al que tengo gran admiración. Se da la circunstancia de que en Cataluña se había fundado la *Associació Wagneriana* que hizo una gran labor de difusión de la obra de compositor alemán; posteriormente, después de la guerra, el Liceo de Barcelona, (aunque por razones extramusicales que es mejor olvidar) da a conocer con frecuencia la obra de Wagner. En Cataluña esto permitió acceder de una manera directa a la obra del autor alemán, mientras que en el resto de España, su conocimiento pasaba por viajar a Barcelona a las representaciones del Gran Teatro de ópera del Liceo, o por trasladarse fuera de la Península, lo cual era muy difícil en aquellos años. Al mismo tiempo, y por aquel entonces, el microscurro no existía, haciendo que el conocimiento de las obras fuera sólo fragmentario.

M.E.— ¿Después de llevar treinta años componiendo se podría hablar de que en sus obras se detectan diferentes etapas?

J.S.— Ciertamente llevo treinta años dedicándome a escribir música, y como alguien dijo, ser compositor en España es dedicarse a llorar. Es decir que hace treinta años que me dedico a llorar. Resulta difícil hacer un juicio de su propia obra. Evidentemente, que hay diferentes etapas en mi música, y mal si no fuera así, puesto que a lo largo de estos años he evolucionado biológicamente, y por lo tanto debería de haber ido cambiando desde el punto de vista estético, ético (que es lo más importante), estructural y del pensamiento (por qué hago música y a quién la dirijo). Pero también sería interesante ver cómo ha ido moviéndose mi entorno y mis circunstancias a través de las cuales, y muchas veces en contra de las cuales, estoy haciendo música. Para mí, es complejo valorar este entorno, ya que es demasiado personal, no tengo la perspectiva del tiempo para poder juzgarlo y en definitiva casi no puedo

decir nada. A nivel anecdótico, podría decir, que en un libro de reciente publicación sobre la música, cuando llegué al siglo XX, hice un corte en las figuras de Messiaen y Orff, no quise avanzar más. No me pareció ni justo ni ético hacer una estimación de unos compositores y de unas músicas de las que no puedo tener demasiada perspectiva.

M.E.— Usted, que es de los pocos compositores preocupados y estudiosos de nuestro pasado musical, ¿cómo ha influido este caudal de conocimientos a la hora de componer?

J.S.— He tratado de averiguar qué tipo de música se ha hecho en España desde que ésta apareció, para saber quiénes eran mis padres, abuelos y bisabuelos musicales. He procurado no preocuparme solo de hacer mi música, sino de intentar que mi lenguaje musical fuera resultado de una evolución biológica, no ya de la propia persona y de mi entorno actual, sino que también fuera reflejo de una herencia que me correspondía. Ya sabes lo difícil que es conocer la música española, poco a poco vamos descubriendo nuestro pasado musical y dándonos cuenta que España no ha sido una simple provincia de Italia, Francia y Alemania, sino que ha tenido una personalidad muy acusada, sea en la Edad Media, Renacimiento, e incluso en el Barroco. Esto es lo que he proyectado asimilar para que influyera de una manera directa, o indirecta, en la música que voy escribiendo.

M.E.— ¿Cuáles podrían ser los elementos técnicos que dan unidad a su lenguaje sonoro?

J.S.— Me parece que la unidad de una obra deriva de la conexión de su sintaxis y de su ortografía. También pienso, en alguna ocasión, si mi música es más que música, o menos que música. Me explico; a veces más que escribir medito musicalmente sobre un tema, sobre una sensación, sobre una situación; esta meditación cada vez es más pesimista, más oscura. En nuestra charla, utilizabas la palabra opaca; opaco es algo que no deja pasar la luz, quizá cada vez pasa menos luz a través de la música que escribo. Siempre he defendido que sólo una música estructurada y ordenada puede ser válida y pretender tener un

«Más que escribir música, medito musicalmente sobre un tema, y esta meditación es cada vez más pesimista».

futuro. Para mí, una música que no tenga un futuro no tiene ningún sentido, por esto no aspiro a ningún éxito (en el mejor o peor sentido de la palabra) inmediato; prefiero esperar al reconocimiento del día de mañana. A mi entender esta forma debe ser y estar, si no la música no existiría, aunque no es la forma lo que me fascina ni lo que me interesa, pues más allá de la sintaxis y la ortografía está una intención que confieso no siempre es musical, sino algo así como una meditación, como el querer vivir a través de los sonidos una experiencia personal, o de tipo moral, o de tipo intelectual.

M.E.— ¿Por qué este profundo y constante estudio por el texto literario articulado con el texto musical, en sus recientes publicaciones y en el conjunto de su obra musical?

J.S.— Para bien, o para mal, soy compositor que no sé escribir (o difícilmente sé escribir música), si no tengo detrás una experiencia personal o emocional. Me atrevería a decir que difícilmente encontraríamos un músico que no estuviera en parecida situación (consciente o inconsciente), confesada o no. Bastaría ver las obras de Chopin, Bach para constatar que el noventa por ciento está vertebrada en función de una emoción, o un texto. Puedes estar pensando que hay el **Clave bien temperado** o el **Arte de la Fuga**, pero la cantidad de música que hay en el **Clave...** y en el **Arte...** comparada con las **Cantatas** es casi ínfima en proporción. Pienso que entre el lenguaje y la música hay una barrera tan mínima que muchas veces se confunde. No sé si primero es el lenguaje y de él se deriva la música, o al contrario. Lo que si me parece es que las dos son hijas de la misma fuente, y de las dos deriva este conglomerado que es música y palabra. Esto lo intuyo como algo real y auténtico, por lo tanto hablo con música y si pudiera cantar palabras. Me limito a decir con música aquello que cuando la palabra se me acaba tengo que continuarlo con el sonido; es una continuación de un texto semántico, literario y positivo.

M.E.— Me pregunto, cuál es la razón para que un hombre no creyente escoja, frecuentemente, textos religiosos en el momento de escribir una obra, cuando, a menudo, relaciona su música con la experiencia personal.

J.S.— Evidentemente yo no soy un hombre confesional, ni cristiano y aún menos católico; es así debido a haber tenido que soportar una educación jesuítica en mi adolescencia y eso marca ya, aunque uno no quiera, para el resto de la vida. Al profundizar en el problema religioso me he dado cuenta que una cosa es de el factor religioso en el sentido de «religare», o, para ser sabios, si quieres interpretarlo como re-leer, según Isidoro en las **Etimologías**. La etimología de «*volver a leer*», hacer una nueva lectura, parece que es de Cicerón. Una cosa es la idea que acabo de mencionar, y otra cosa muy distinta es la institución de la Iglesia que como tal, en mi opinión, me parece una gran hecatombe, un profundo choque contra la esencia de unos pueblos con idiosincrasias muy personales y que han querido ser aglutinados bajo una unidad puramente jerárquica y de dominio.

Al margen de esto, y sin ninguna relación con la institución, está el concepto que decía antes de re-leer, de volver a leer, y esta re-lectura es lo que me apasiona y fascina. También me interesa el carácter dramático, la estructura de drama que existe en las fuentes primordiales en que beben las religiones. Es decir, los mitos originales que dan nacimiento a los mitos particulares del cristianismo, del judaísmo, del islam, del budismo, etc. Estas distintas aproximaciones a la trascendencia, esto es lo que ha influido, y sigue influyendo, de una manera directa, en mi música y en mi manera de ver el mundo.

M.E.— No es muy frecuente en el ámbito de la creación musical española, un hecho de gran relieve en su biografía, estoy pensando en su marcado interés por la enseñanza y por transmitir un saber teórico y práctico a generaciones más jóvenes, ¿por qué esta opción pedagógica a lo largo de tantos años?

J.S.— Hace muchos años que me dedico y me esfuerzo en transmitir unos conocimientos (acertados o no), que también a mí me fueron enseñados. A través de intentar exponer un saber de forma orgánica, se puede crear un grupo de gentes que formen los compositores del hoy y del mañana. No se trata de cultivar unas flores que nazcan en un terreno terriblemente hostil y lleno de malas hierbas, sino de abonar y sembrar un campo ya adecuado para que nazca un trigo más organizado y más compacto. Esta sería mi postura que he intentado llevar a la práctica desde mis clases particulares, y, actualmente, desde la clase de composición del Conservatorio Superior Municipal de Barcelona.

M.E.— Para un hombre preocupado por la enseñanza musical en nuestro país, y además metido de lleno en ella, desde la doble perspectiva de profesor y director, ¿cuáles serían las prioridades a tomar en el campo de los conser-

vatorios para que funcionaran a partir de las necesidades de la sociedad actual y no de la sociedad de hace cien años?

J.S.— Lo primero que tendríamos que hacer es cambiar radicalmente los programas de enseñanza musical. No se puede continuar enseñando para que las gentes se conviertan en unos loros que se limitan a repetir textualmente aquello que los libros dicen. Deberíamos pretender subir el nivel musical e intelectual a unas cotas aceptables. Simplemente, sería un gran logro que los músicos supieran leer y solfear el lenguaje sonoro. Esto que parece tan básico y elemental no todos los músicos que salen de los Conservatorios son capaces de tenerlo a un nivel medio. Se tendrá que renovar, de arriba a abajo, el concepto de la enseñanza en el sentido de

que quien va a estudiar a un conservatorio tiene que ser un genio, y sino ya es un fracasado. El fomento de la música de cámara y la investigación musical deberían ser temas a profundizar en estos centros. El problema de la enseñanza musical en España es un tema complicado, puesto que no sólo afecta a los programas de cada asignatura, sino también al anquilosado y viejo profesorado que conforma los claustros de los conservatorios, a los cuales sólo les preocupa repetir rutinariamente conocimientos caducos en lugar de ofrecer una instrucción viva y actual.

M.E.— Si antes hablábamos de la enseñanza y de sus posibles soluciones ante el estancamiento en que se encuentra, me gustaría saber su opinión sobre otro ámbito de la música, ¿cuáles podrían ser las soluciones a esta

situación trágica y de aislamiento que con cierta insistencia ha ido surgiendo en esta entrevista cuando habla del compositor?

J.S.— No veo ninguna solución al tema de la creación musical en la Península. Esto no excluye que el compositor de verdad continuará haciendo su obra a pesar de lo hostil del medio. Tal vez podría pensarse en algunas soluciones de soporte económico, tipo ayudas, becas... De hecho la única solución tiene que salir del mismo compositor. Es el que tiene que ganarse la propia situación profundizando en sí mismo y en los demás. El artista tiene que buscarse dentro de sí mismo a pesar de todos los pesares y de hecho la única solución es la paciencia y la resignación.

M.E.— Ante la dificultad que tiene el compositor actual en poder escuchar su propia obra, ¿qué problemas puede plantear una situación de este tipo?

J.S.— Es un tremendo problema psicológico. Imagínate que después de llevar treinta años componiendo, darse cuenta que de tu catálogo de obras sólo has conseguido escuchar entre el dos o tres por ciento, y de este porcentaje cabría decir que sólo muy pocas han sido correctamente ejecutadas. El compositor se siente humillado y ofendido pues no sabe cómo poder expresarse y se encuentra encerrado en sí mismo. A pesar, insisto, de que si es compositor seguirá adelante a pesar de los pesares. Después de tantos años de llevar escribiendo parece que pronto será la primera vez que la Orquesta Nacional interpretará una obra mía; la Orquesta de la Radiotelevisión ha ejecutado dos veces dos composiciones mías; vivo en Barcelona, y la Orquesta de la Ciudad ha programado cuatro o cinco obras; he escrito cinco óperas y ni el Liceo ni Madrid se interesan en absoluto por ellas (el problema de la ópera en España es terrible y ser compositor de óperas en nuestro País es ser casi un suicida). Esto, después de treinta años, representa un tanto por ciento reducidísimo en mi producción. Insisto que el compositor está resignado ante esta situación, y mi opinión es que no veo un futuro muy esperanzador.

M.E.— Otra de las facetas de Josep Soler es la aportación teórica como pensador musical. Tiene en su haber un amplio número de escritos, ensayos y libros, en donde queda, con profundidad y sinceridad, reflejada su postura estética y teórica del fenómeno musical, ¿cómo explicarías esta variedad de trabajos de su profesión?

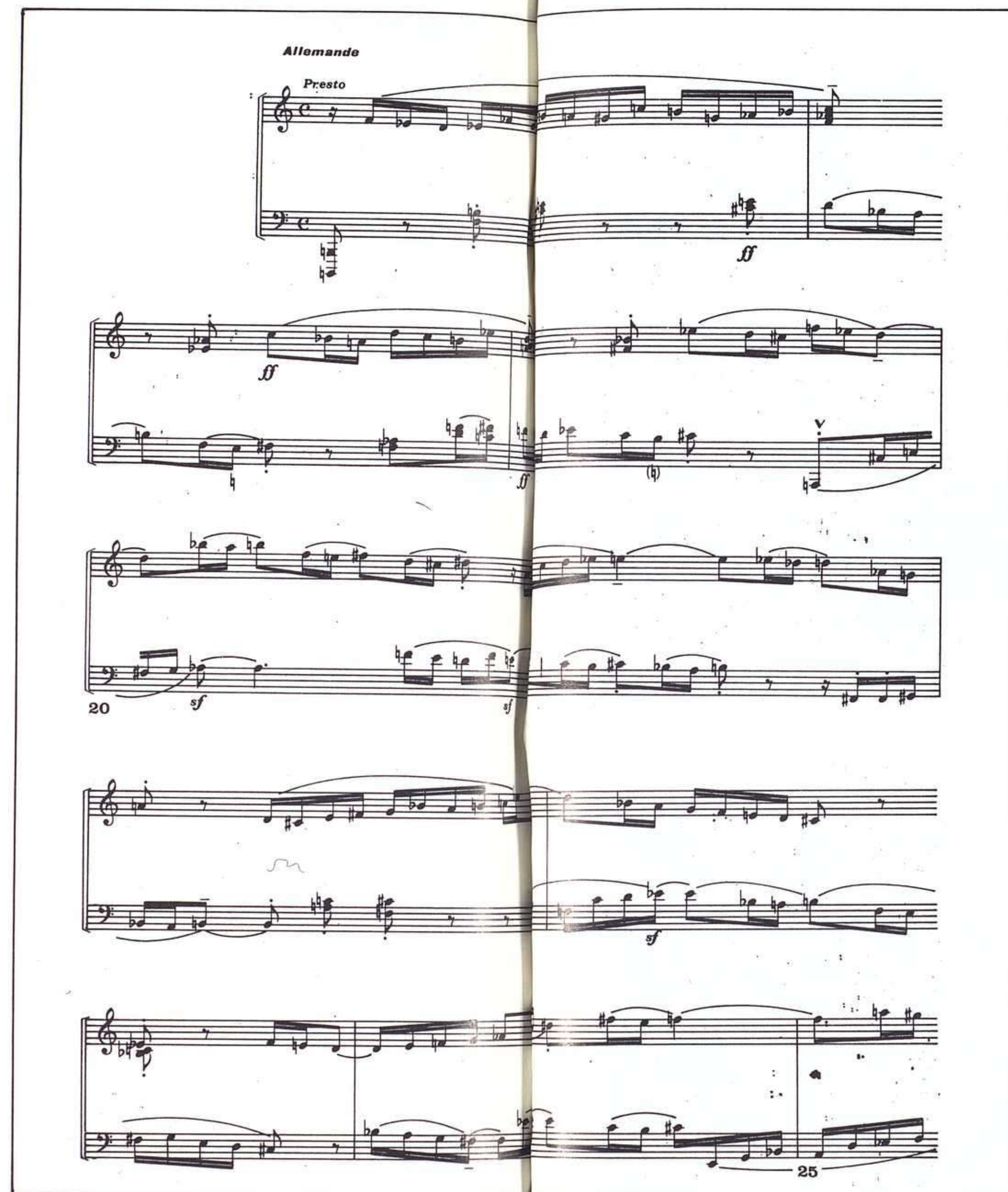
J.S.— Antes hablabamos de una profunda relación entre música y palabra, a partir de esta relación no me parece excesivamente extraño que, por una parte haya profundizado como compositor en el aspecto MUSICAL de la música, y que, por otra, haya querido profundizar en el aspecto literario de la música. He intentado meditar en música y sobre música; si bien es cierto que en estos últimos tiempos me he dedicado más a escribir que no a componer, aunque creo

que son dos aspectos de la misma cuestión. En ningún momento se debe de interpretar que haya dejado de componer. Quizá ha llegado un punto en que era preciso dejar sentadas una serie de visiones que tenía sobre el fenómeno musical, y que no podía decir con música, y sólo la palabra me era válida. Ya sabemos que en la vida se pasa por muchas épocas muy diversas, es lo mismo que de un libro se pueden hacer muchas lecturas. Ahora estoy haciendo mi lectura que incide más en el aspecto literario que en el musical.

M.E.— Recientemente ha sido elegido académico de la Real Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, a raíz de este acontecimiento quisiera que me contestara, ¿cuál puede ser el papel a desempeñar por un compositor actual en la Academia? y ¿qué objetivos se han marcado los académicos respecto a la música?

J.S.— Las dos preguntas se pueden resumir en una sola idea común. Antes sería bueno aclarar que la Academia está totalmente arruinada y que por lo tanto no puede hacer nada, ya que hoy en día todo se mueve por el dinero, y sin él poco se puede hacer. Lo único que nos anima es la voluntad decidida de conseguir ciertas cosas cara al futuro. El papel del compositor en la Academia es el de impulsar aquello para lo cual existe. En otras palabras difundir y hacer viable la edición de una serie de músicas, no ya las de los académicos, sino las de aquellos músicos que se crea pertinente dar a conocer. Dentro de poco se publicará una de mis partituras, ya es algo, pues hoy en día no es nada fácil editar música. Quisiera ver mi entrada en la Academia, no como la asunción de unas posibilidades personales, sino como un reconocimiento global hacia una de las Bellas Artes; la música. Son ya académicos Victoria de los Angeles, Mompou, Monsalvatge y Bonastre, nombres que tienen una importancia cualitativa en el panorama musical español. Más que a las personas concretas quisiera creer que la Academia reconozca que dentro de la historia del arte español, la música tiene una importancia que muchas veces ha olvidado.

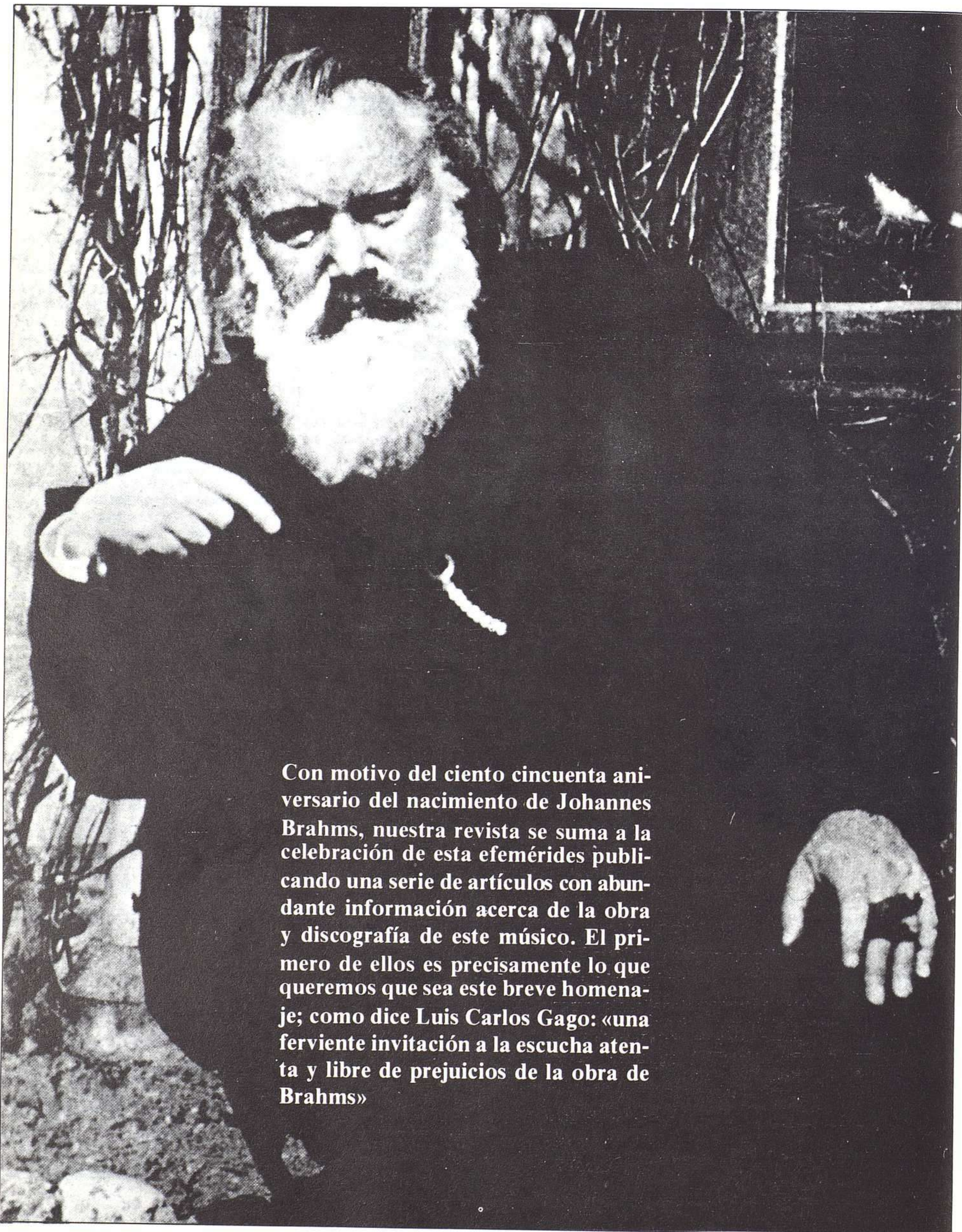
«Soy compositor que no sé escribir si no tengo detrás una experiencia personal o emocional».



Comienzo de la «Allemande», de la obra de Josep Soler «Arbando con Partita».

«Es un problema darse cuenta de que, después de treinta años componiendo, sólo has escuchado un dos por ciento de tu catálogo».

Ensayo



Con motivo del ciento cincuenta aniversario del nacimiento de Johannes Brahms, nuestra revista se suma a la celebración de esta efemérides publicando una serie de artículos con abundante información acerca de la obra y discografía de este músico. El primero de ellos es precisamente lo que queremos que sea este breve homenaje; como dice Luis Carlos Gago: «una ferviente invitación a la escucha atenta y libre de prejuicios de la obra de Brahms»

PARA ESCUCHAR A BRAHMS

A modo de disculpa

Ultimamente parecen estar de moda más que nunca las conmemoraciones de muertes y nacimientos de ilustres personajes, que sirven de inmejorable pretexto para que eruditos de todo tipo nos atiborren con fechas y datos biográficos y nos analicen minuciosamente las influencias y repercusiones de la obra de eminentes artistas, científicos o pensadores, que se ven así agraciados a título póstumo con todo el reconocimiento y la atención de los que generalmente fueron privados en vida por sus contemporáneos. Así se colma, también, esa irrefrenable pasión que caracteriza a nuestro siglo de mirar hacia atrás, de vivir de reservas, arguyendo, a falta de mejores excusas, aquéllo de las injusticias cometidas por nuestros antepasados o lo de la falta de perspectiva histórica, cuando la verdadera razón no sea otra quizás que una poco recomendable afición a la nostalgia o una resistencia también malsana a aceptar que, a pesar de tanto progreso, éste no es más que una palabra hueca que no sirve para ocultar aquella afición, fruto indudable y lógico de un cierto estancamiento, especialmente artístico.

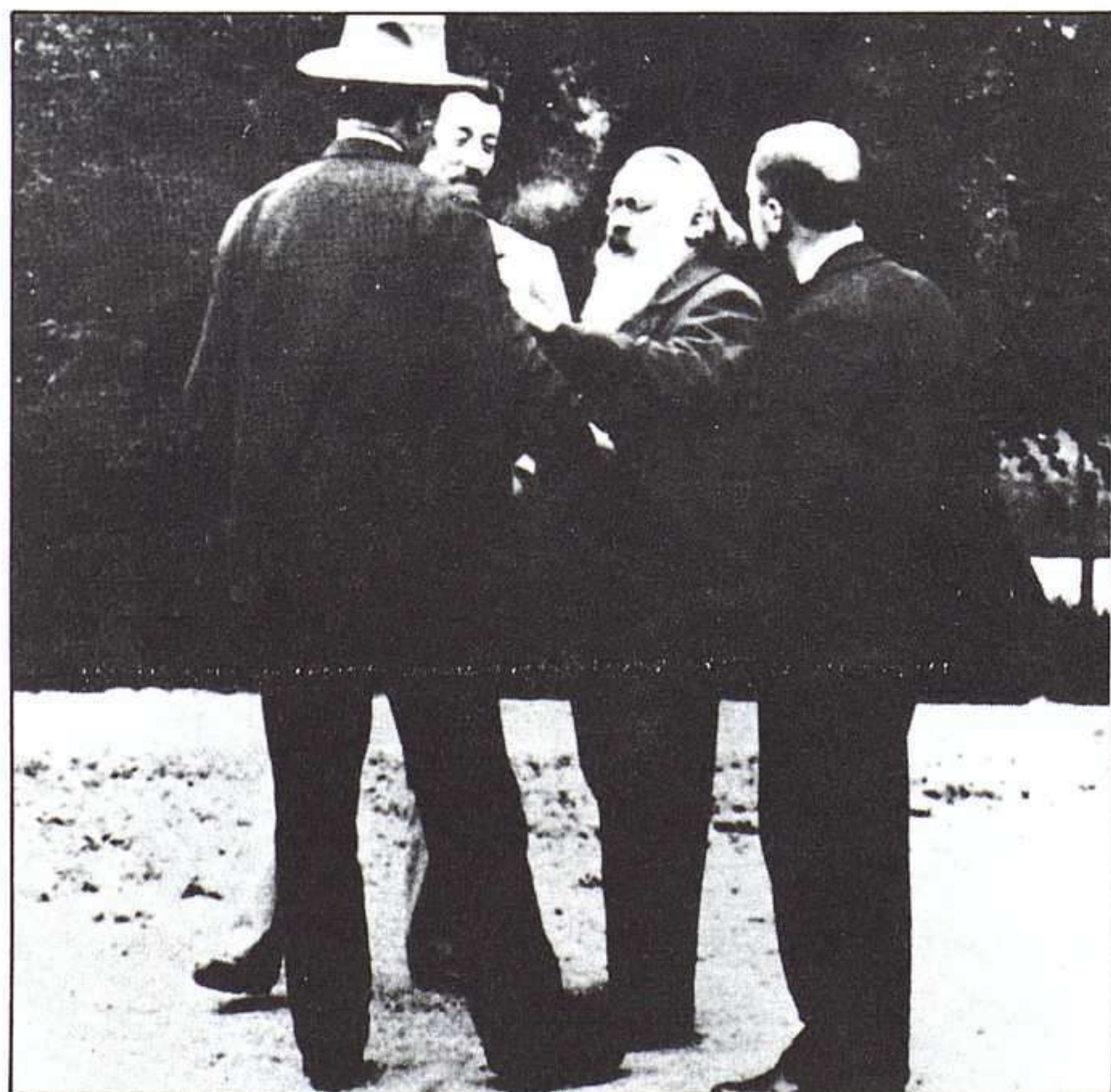
Por Luis Carlos Gago Badenas

De ahí el encabezamiento de esta breve introducción; que nadie busque en estas páginas una escueta biografía de Brahms y un resumen-valoración condensado al máximo de sus obras, pues, por una parte, para eso están los libros, las enciclopedias y los diccionarios y, por otra, en diez folios mal se puede llevar a cabo tal tarea con un mínimo de calidad. Son también frecuentes hoy en día las lecturas —SORDAS siempre— de textos sobre música y músicos, que no suelen verse acompañadas por las imprescindibles audiciones: de poco sirve leerse diez magníficos tomos sobre los **Cuartetos** de Beethoven si uno nunca los ha escuchado (esto, aparte de que la subjetividad, polisemia y ambigüedad del lenguaje musical —como los de todo arte— implican casi por definición que no hay dos destinatarios del mismo que capten idéntico mensaje, lo cual debe traducirse como mínimo en un cierto recelo ante tales lecturas). Parece mucho más coherente escuchar, sacar conclusiones propias, leer las ajenas y confrontar toda esa extraña mezcla de cosas. Las dos

razones señaladas —brevedad obligada y escepticismo ante la sustitución de la música por palabras referentes a ella— han hecho que este breve trabajo no sea, o intente ser, más que una aproximación a la figura de Brahms y una ferviente invitación a la escucha atenta y libre de prejuicios de su obra.

Aproximación a Johannes Brahms

Se ha dicho con frecuencia —acabo de escuchárselo a Bernstein en una de sus presentaciones a su ciclo sinfónico de Brahms que emite TVE— que aquél es sin duda el más desconocido de entre todos los grandes compositores, afirmación que podemos tomar en principio como cierta, aun a riesgo de su inconcreción, dada la disparidad de criterios posibles para la adjudicación o no de tal GRANDEZA. Partiendo, pues, de esta idea, y dejando claro desde este momento que para el que esto escribe Brahms es indudablemente uno de esos GRANDES, debemos preguntarnos en primer lugar a qué causas obedece ese desconocimiento, cuestión nada fácil de responder pero que nos puede aportar mucha luz en orden a lograr una mejor comprensión de la figura y la obra del hamburgués.



Brahms se reunió con otros músicos tras la muerte de Clara.



Retrato a lápiz, septiembre de 1853, en Düsseldorf.

Brahms ha sido, quizá también como ningún otro compositor, objeto de frecuentes y reiterados tópicos. Se han dicho, por desgracia, pocas cosas de él, pero éstas han sido una y otra vez inevitablemente las mismas, olvidando reseñar, en cambio, muchas otras. Hemos oído hablar incontables veces sobre su conservadurismo musical, sobre su AMOR IMPOSIBLE por Clara Schumann —uno de los temas imperecederos al hablar o escribir sobre Brahms, objeto incluso de poemas y hasta de una película, que recuerdo como espantosa—, sobre su carácter hosco, solitario y antisocial, sobre lo endeble de su formación cultural o sobre las bondades melódicas y románticas del «Allegretto» de su **Tercera Sinfonía**, especie de «leit-motiv» amoroso de una famosa y también poco recomendable película... Por el contrario, pocas veces se escucha o se lee algo acerca de la modernidad latente (casi nunca patente) en gran parte de su música, o de su faceta como estudioso, conocedor profundo y editor de obras barrocas prácticamente desconocidas en su época.

Todos aquellos tópicos han contribuido a la creación de una imagen falsa e incompleta del autor del **Requiem Alemán**, imagen que comenzó a quebrarse a raíz de la aparición del artículo **Brahms el progresivo**, escrito para una conferencia pronunciada en 1933 y revisado en 1947 por Arnold Schoenberg —rendido admirador de Brahms—, que logra echar por tierra en unas páginas que rebosan lucidez mental muchas de las ETIQUETAS impuestas a éste, pero fundamentalmente aquélla que le tildaba de compositor conservador y reaccionario, y que Schoenberg cambia por la de progresivo (de ahí el título) e innovador.

La polémica Wagner-Brahms

El haber sido coetáneo de Wagner —curiosamente, sus fechas respectivas

de nacimiento y muerte hacen que en un mismo año se produzcan las conmemoraciones de ambos— fue la circunstancia que desencadenó toda la polémica Wagner-Brahms, dualidad en la que fue éste quien salió sin duda menos favorecido cara al futuro, eclipsado notablemente por la figura del primero, más ROMÁNTICA, explotable, contradictoria y polémica que la de Brahms (un breve examen comparativo del modo y repercusión que en este año han tenido ambas conmemoraciones sirve para ratificar en la praxis nuestras ideas). Schumann había profetizado en su famoso artículo **Nuevos senderos** —una especie de correlato, esta vez apriorístico y de muy diferente carácter, del de Schoenberg en orden a revelar la genialidad de Brahms—, publicado el 28 de octubre de 1853 en la **Neue Zeitschrift für Musik** (1), la aparición del joven Johannes como el nuevo y anhelado genio musical alemán en términos altamente elogiosos. Ello colocaba a Brahms de lleno dentro de la esfera schumanniana y le enfrentaba a la llamada «Nueva Escuela germánica» —que tenía en Liszt y Wagner a sus más cualificados exponentes— postura que él mismo se iba a encargarse de ratificar en uno de sus pocos escritos públicos, aparecido en marzo de 1860 y firmado también, entre otros, por su amigo Joachim. Se ha hablado por ello de un antiwagnerismo de Brahms, lo que le convierte ya por derecho propio tanto en una especie de BESTIA NEGRA para la curiosa especie de los wagnerianos impenitentes, como en un compositor sinónimo de conservadurismo, por oposición al progreso que se encarnaba en la revolucionaria música del autor del **Anillo**, cuya vida resultaba además, como ya dijimos, más excitante que la del burgués y políticamente conservador Brahms —persona reacia a cualquier clase de protagonismo social, ya personal, ya literario—, circunstancia puramente extra-

musical pero, por desgracia, de no poca importancia. Ambas afirmaciones deben ser examinadas brevemente.

El antiwagnerismo de Brahms, y probablemente también el prowagnerismo, no existieron. Al hamburgués le interesaba la música de su compatriota, como lo demuestra el hecho de poseer en su biblioteca las partituras completas de **Tannhäuser**, **Lohengrin**, **El holandés errante**, **El Oro del Rhin** (dedicada por el propio Wagner, si bien parece que como medio para zanjar una vieja disputa a propósito de la tenencia por parte de Brahms del manuscrito original de un fragmento del **Tannhäuser**) o incluso el autógrafo del final de la versión de concierto del **Preludio de Tristán**, o su interés por asistir personalmente a representaciones de sus óperas, cosa que llegó a hacer en Munich en 1870 y que proyectó hacer en Bayreuth, aunque sin llegar a llevarlo a efecto. Brahms, a pesar de considerar a Wagner «una persona de un cuño muy diferente al mío», raramente vilipendió a aquél o a su música, e incluso parece ser que él mismo reconoció a un amigo haberle dicho en cierta ocasión a Wagner que tenía en él «al mejor wagneriano vivo»; no le respondió con la misma moneda, pues en sendos artículos publicados en 1869 y 1879 (2) atacó duramente a Brahms, a quien llegó a calificar de «cantante callejero». No obstante, sería absurdo caer en posturas cerradas y unilaterales, o dejarse llevar por un dogmatismo inútil. La polémica fue en realidad creada por sus seguidores más que por ellos mismos, ya que por muy diferentes en todos los sentidos que sean sus músicas, no por ello han de ser necesariamente antagónicas.

Así Nietzsche, que consideraba que Wagner se encontraba «Cincuenta pasos por encima de Brahms», califica a este de «compositor de música vacilante y apática», «maestro en la copia», «músico para mujeres insatisfechas» y de poseedor de «la melancolía de la impotencia», afirmando también —y esto es lo único sensato y acertado— que Brahms se tomó en Alemania por el antagonista de Wagner, «porque se necesitaba un antagonista» (el propio Brahms conside-



Clara Wieck decía que para ella Brahms era «casi un desconocido».



raba estúpido considerarle como el «*antipapa*»). Al morir Wagner —hace ahora 100 años— fue Bruckner, otro gran desconocido, el elegido por ambas facciones para mantener viva la polémica, que aquí sí alcanzó mayor acritud. Sería, asimismo, absurdo e ilógico tomar en serio la sarta de tonterías que se dijeron o escribieron con este motivo (Hanslick, que también se había ensañado con Wagner, calificaba las **Sinfonías** de Bruckner como «*interminables longanizas*»; Brahms aconsejaba a Wolf no publicar sus canciones sin antes estudiar contrapunto y éste calificaba a aquél del «*más grande bromista del siglo y de todos los futuros milenios*»), pues es bien sabido que una vez que dos posturas se han hecho irreconciliables —y en este caso lo eran hace ya años— cada bando cierra sus posiciones y es más que improbable que, dando su brazo a torcer, reconozca cualquier asomo de virtud en el ajeno (es difícil comprender si no cómo Hanslick, que demostró sobrada sensibilidad en muchos de los comentarios que hizo acerca de las obras de su admirado Brahms, podía calificar la maravillosa **Séptima Sinfonía** de Bruckner como una «*boa sinfónica*» o cómo Wolf —cuyo talento musical creo que está también fuera de toda duda— podía decir que el genial **Concierto para violín** de Brahms era una «*música helada, una pieza completamente repulsiva, plagada de trivialidades y de una repelente profundidad*»). Evidentemente, el hecho de que Brahms estrene su **Primera Sinfonía** —una obra muy clásica— cuando Bruckner ya va por su **Quinta** —una de sus partituras más modernas— da que pensar, pero ello no debe dar pie en ningún caso para, ayudados por las largas y absurdas polémicas decimonónicas, descalificar sin más la música de Brahms y ensalzar de un modo quizás irracional la de sus detractores o viceversa. En el caso de Brahms y Bruckner la complementariedad, y no sólo el antagonismo, también es posible.

Fue, como ya dijimos, Schoenberg —mente más imparcial y, sobre todo, más aguda que las que avivaron el fuego de la polémica— el que, con motivo de la celebración del primer centenario del na-

cimiento de Brahms, se encargó de echar por tierra la idea del supuesto conservadurismo, el blanco preferido de los ataques de sus antagonistas. Resalta de modo especial el creador del dodecafonismo la modernidad armónica que caracteriza las obras del hamburgués —citando como ejemplos su **Quinteto Op. 111** («*que comienza a divagar armónicamente en su tercer compás*»), su **Cuarteto Op. 51 núm. 1** («*tal riqueza armónica parecía empresa atrevida a los oídos de la época*»), la **Rapsodia Op. 79 núm. 2** («*que casi elude fijar la tonalidad*») —, su admirable perfección formal —analizando minuciosamente fragmentos del movimiento lento del **Cuarteto Op. 51 núm. 2** y la tercera de las **Cuatro Canciones serias Op. 121 (O Tod, O Tod, wie bitter bist du!)**, en las que explica su estructuración en base a sencillas y brevísimas células interválicas— y la asimetría en la construcción de las frases (el comienzo del **Sexteto Op. 18**, el **Scherzo del Op. 36** y los «*lieder*» **Meerfahrt; Feldeinsamkeit, Anden Mond** y **Beim Abschied** son analizados, entre otros, como ejemplos representativos), caracteres todos ellos de un estilo compositivo que no sólo podía ser tildado de conservador, sino que debía de ser definido, como mínimo, de sumamente original. Serán estos caracteres los que habrán de recoger otros compositores —con el propio Schoenberg a la cabeza, que se autoconsideraba fundamentalmente, a pesar de la notable huella wagneriana de sus primeras obras, como un receptor del legado brahmsiano— para poner los cimientos de la música de nuestro siglo.

Tópicos en torno a su vida

La vida de Brahms —objeto también de innumerables tópicos y de una elevada dosis de ANECDOTISMO, tan del gusto del siglo XIX— no se caracterizó ni por los grandes viajes (no se movió de Centroeuropa más que en las nueve ocasiones que fue a Italia entre 1878 y 1893), los amores tortuosos (su famosa relación con Clara Schumann difícilmente puede ser calificada de tal), los grandes lujos (veinticinco de sus años vieneses

los pasó en un modesto apartamento situado en el tercer piso de la Karlgasse núm. 4) ni, como ya dijimos, por su protagonismo social (el compositor era un acérrimo enemigo de los convencionalismos y del respeto a las formas dadas, hecho que quedaba bien patente en su siempre descuidada indumentaria y que le mantuvo siempre más o menos confinado dentro del círculo de sus amigos). A pesar de ello, no es la suya, ni con mucho, una vida anodina o escasamente importante para comprender su música, que se encuentra teñida a menudo de un matizado carácter autobiográfico. No es éste el lugar —ni el que esto escribe la persona adecuada— para analizar en profundidad la muy compleja personalidad brahmsiana, pero sí será interesante señalar aquí, aunque muy resumidamente, algunos de los rasgos que la delimitan.

Brahms fue, por encima de todo, un hombre tremendamente introvertido y hermético (incluso Clara Schumann, una de sus personas más allegadas, afirmaba en 1880 que era para ella «*un acertijo tan grande —yo casi debería decir un desconocido— como lo era hace 25 años*»), lo que no fue nunca óbice para que contara con un numeroso grupo de amigos, aunque sin perder por ello su perenne gusto por la soledad («*Mira, ahora yo voy arriba, entro en mi habitación y estoy completamente solo, sin nadie que me moleste. ¡Oh, esto es maravilloso!*»), dijo a su amigo Lienau en el portal de su casa vienesa tras asistir juntos a un concierto, que gustaba de saborear en sus largos paseos por bosques o parques, que eran su auténtica MESA DE TRABAJO para componer, actividad que realizaba en su mayor parte mientras caminaba.

Los nada menos que 16 volúmenes que ocupa su correspondencia, reveladores tanto del importante papel que jugaron en su vida sus amistades como del cierto temor —señalado por Frohlich— que sentía ante su proximidad física, nos muestran también a un Brahms más humano y menos antisocial de como ha sido tradicionalmente retratado; su rudeza o sus frases destempladas, casi siempre teñidas de una sutil ironía («*si*



Willy von Beckerath realizó esta serie de apuntes del natural, de Brahms dirigiendo.

he olvidado insultar a alguien, le ruego que me perdone», dijo al abandonar una poco grata reunión), no son más que una lógica componente dentro de la personalidad de un hombre solitario, escéptico, hipercrítico —incluso respecto de sí mismo (destruyó una cantidad ingente de su música)— y poco dado a ocultar lo que realmente pensaba, sinceridad que es también uno de los rasgos fundamentales de su obra y que hace de su interpretación una empresa particularmente difícil.

Brahms era, también se ha dicho con frecuencia, un misógino a ultranza, lo cual es absolutamente cierto (sin ir más lejos, parece que disfrutó de lo lindo subrayando en su ejemplar del **Corán** los pasajes referentes a la inferioridad de la mujer), no obstante contar entre sus más íntimas amistades —ésta es una típica manifestación de la contradicción y el dualismo brahmsianos, tan bien reflejados en su música gracias al empleo, tan criticado, de la forma sonata o la estructura ABA— a varias mujeres: Clara Schumann, Elizabeth von Herzogengerg y María Fellingner. El mismo explicaba su misoginia en base a sus traumáticas experiencias con tan sólo trece años en las tabernas portuarias de Hamburgo, donde actuaba como pianista. Este hecho, unido a la circunstancia de la separación de sus padres, la imposibilidad de casarse con Clara Schumann (suponiendo que alguna vez se hubiese planteado seriamente la realización de tal boda), la preeminente importancia que daba a su labor creadora y el ya apuntado gusto por la soledad y la libertad personal, explica también su soltería, tan característica, por otra parte, de los románticos vieneses.

No es justa, sin embargo, la acusación de que Brahms era una persona de una escasa y poco sólida formación cultural, ya que si bien él interrumpió definitivamente sus estudios escolares a los quince años, no es menos cierto que el proporcionarse una amplia cultura fue una de las preocupaciones permanentes durante toda su vida, lo que se tradujo en un largo y fecundo autodidactismo, fruto de continuas lecturas literarias, artísticas y musicales, comenzadas en Hamburgo (donde, al parecer, leía mientras tocaba mecánicamente el piano en las tabernas), seguidas en la casa de los Schumann y culminadas en su larga estancia vienesa. El solo examen de la biblioteca de Brahms, con casi todos sus libros cuidadosamente subrayados y anotados, parece desmentir por completo tal acusación (4).

También apuntamos ya, en relación también con este último tema, su olvidada faceta como musicólogo, campo en el que llevó a cabo importantísimos trabajos —fundamentalmente de ediciones críticas de obras—, casi siempre centradas en torno al Barroco, del que poseía una importante colección de obras teóricas y cuya música conocía Brahms a la perfección (él fue, por ejemplo, el primero en negar la autoría bachiana de la **Pasión según San Lucas**, en contra de la opinión de Spitta, entonces la máxima autoridad en el tema, o en revitalizar la olvidada música de Heinrich Schütz),

conocimientos que fueron más tarde trasladados a su propia música, alcanzando su máxima perfección en el «Pasacaglia» de su **Cuarta Sinfonía Op. 98**, basada precisamente en el bajo algo retocado del coro final de la **Cantata núm. 150** de Bach, autor profundamente admirado por Brahms, que poseía sus obras completas.

La invitación

En un magnífico artículo-ensayo discográfico sobre los «lieder» de Brahms (RITMO núm. 537), Jorge González Giner invitaba fervientemente a la audición de los mismos, asegurando que la misma proporcionaría al afortunado oyente «un placer infinito». Esta segunda parte de nuestro trabajo pretende justamente lo mismo, aunque extendiendo ahora la invitación a la integral de la obra brahmsiana, añadiendo también que junto a este placer infinito, el igualmente agraciado melómano habrá de experimentar, asimismo otros muchos sentimientos y sensaciones: así, cuando escuche su **Quinteto Op. 34** sentirá continuos deseos de saltar de su asiento; con su **Segunda Sinfonía Op. 73** sentirá cómo, sin querer, sus ojos se le cierran levemente, su cabeza se mueve despacio y su respiración es casi MUSICAL; con su **Rapsodia para contralto** sentirá una extraña tristeza; con su **Intermezzo Op. 118 núm. 2**, una paz infinita; con su **Quinteto para clarinete Op. 115**, una horrible y amarga nostalgia; cuando, tras las dos primeras canciones de su **Op. 121**, escuche su impresionante lied **O Tod, O Tod, wie bitter bist du**, sentirá el sabor de la muerte e incluso miedo...

La música de Johannes Brahms no es fácil, no hay por qué ocultarlo. Requiere concentración y una escucha atenta, pues, como decía el propio compositor, «en mi música soy yo quien habla», y lo que nos dice es en sólo contadas ocasiones (**Triumphlied**, algunas canciones) fácil, superficial. A esta dificultad coadyuva también en cierto modo el hecho de que la forma juegue un decisivo papel —debido a su complejidad— en la música de Brahms, caracterizándose casi siempre sus obras por una perfección formal que si ha sido unánimemente reconocida como admirable —para algunos, excesiva— y como reveladora de un creador en posesión de una técnica para la progresiva variación del material temático y de un dominio de la estructuración musical, realmente inusuales (el propio Brahms señalaba que «cuando no me encuentro en disposición de componer, escribo contrapunto», cuyo estudio y práctica nunca abandonó, lo que explica tanto su exhaustivo conocimiento del mismo como el importantísimo papel que desempeña dentro de su producción).

Ello comporta lo que podríamos calificar como la DOBLE BELLEZA que producen las obras del hamburgués: la belleza fruto de la profundidad de su contenido y la belleza fruto de la perfección formal con que aquél es formulado en el tiempo. No debemos minusvalorar, ni mucho menos, esta segunda, cuya importancia se equipara —como señalaba Schoenberg— o incluso supera a veces a la primera, aunque para ello es necesario que el oyente capte y se deje llevar por toda la lógica interna de la partitura. En este sentido, la ya citada «Pasacaglia» de la **Cuarta**

En 1857,
recién nombrado
director
de la
Singakademie
de Viena. ▶



Sinfonía, o la totalidad de su **Cuarteto para cuerda Op. 67** —importante precursor de las formas cíclicas— son ejemplos suficientemente ilustrativos.

Resulta imposible —dadas las dimensiones asignadas a este trabajo— trazar aquí una especie de guía que orientase al oyente no introducido en la música del compositor hamburgués —o al parcialmente introducido, tipo bastante frecuente— sobre el modo o el orden más adecuado de realizar la escucha. Sí es conveniente señalar que, en términos globales, la dificultad de su música es mayor cuanto más alto es su número de opus y que lo que no debe perderse de ningún modo es lo menos conocido de Brahms —su música de cámara, sus «lieder»—, que es donde probablemente se encuentran sus obras más bellas (con el **Quinteto de clarinete**, los dos **Lieder**, **Op. 91**, el **Trío de trompa** o las cuatro **Canciones serias**, a la cabeza), dicho sea esto, por supuesto sin desdeñar lo más mínimo su obra concertística, sinfónica e instrumental, entre las que pueden hallarse joyas realmente invaluable, como su **Concierto para piano núm. 2**, su **Cuarta Sinfonía** o sus «*monólogos*» para piano (como calificaba Hanslick sus últimas colecciones de piezas breves para este instrumento), por enumerar únicamente un destacado representante de cada parcela. En todo caso, obras como las dos **Serenatas**, el **Concierto para violín**, la **Primera Sinfonía**, cualquiera de los dos **Sextetos de cuerda**, su **Tercera Sonata para piano** o sus **Variaciones sobre un tema de Haydn** son quizás las más idóneas para adentrarse en su música, antes de encarar la gratificante audición de su «*opera omnia*». (Damos por supuesto que la música de Brahms no puede DIGERIRSE sin haber escuchado previamente la de sus antecesores, pues aquella no es más que un epígono —o una subsunción, como diría Nietzsche— de esta, en la que encuentra su base y su razón de ser.)

Una última palabra acerca de la interpretación en Brahms. Las muchas ideas —casi siempre erróneas— que han circulado y circulan sobre la figura de Brahms han hecho que a menudo su música haya sido interpretada de un modo superficial, sin prestar demasiada

atención a la «*modernidad intrínseca*» a la que ya nos hemos referido, recalcan-do única y frívolamente su aspecto melódico —esto ocurre también con demasiada frecuencia con la música de Schubert— y olvidando la importancia del sustento armónico, de las grandes innovaciones rítmicas —que tanto admirara Anton Webern— y de las interrelaciones formales tan abundantes en sus partituras (en este sentido, la interpretación más importante y decisiva de ese NUEVO BRAHMS es la que el Cuarteto LaSalle lleva a cabo de sus tres **Cuartetos de cuerda** que, escuchados en su versión, parecen tres obras absolutamente nuevas para el oyente). De todos modos, en este mismo número puede encontrar el

lector una selección de la más afortunada discografía brahmsiana, por fin completa tras la reciente publicación de varias de sus obras que no habían sido todavía (!) llevadas al disco.

Finaliza este trabajo con una breve nota bibliográfica acerca de los libros o artículos más reseñables e interesantes en torno a la figura de Johannes Brahms. Por ello volvemos aquí a reiterar lo ya dicho al comienzo: tales lecturas han de verse precedidas de la audición musical. Aun leyendo todos los libros reseñados, es imposible comprender a Brahms sin escuchar su música, su mayor pasión durante toda su vida y donde se halla la descripción más compleja y completa de lo que fueron él y su arte.



La «Tercera Sonata para piano», de Brahms.

Nota bibliográfica

KARL GEIRINGER: *Brahms. His life and work.* (Da Capo Press, 1982), una visión quizás algo partidista pero completa y sistemática de Brahms y su música.

CLAUDE ROSTAND: *Brahms* (2 vol.) (Editions Le Bon Plaisir, 1954), libro repleto de todo tipo de datos biográficos y que analiza una por una las obras del hamburgués en un estilo demasiado poético y con desigual acierto.

ARNOLD SCHOENBERG: *Brahms, el progresivo*, en *El estilo y la idea*, págs. 85-141 (Ed. Taurus, 1963), texto absolutamente imprescindible para cualquier acercamiento actual a la música de Brahms. En él se abordan además —como en todo el libro, recopilación de quince artículos— numerosos problemas musicales de plena vigencia con extraordinaria lucidez y coherencia.

JULIO Y ROBERTO ANDRADE: *Johannes Brahms*, en la enciclopedia *Los grandes compositores*, vol. 3, págs. 177-234 (Salvat, 1982), excelente trabajo de carácter divulgativo.

FEDERICO SOPEÑA: *El Requiem y la religiosidad de Brahms*, en *El Requiem en la música romántica*, págs. 53-101 (Rialp, 1965), interesante trabajo en torno a las obras religiosas brahmsianas, centrado especialmente en torno a su **Op. 45**.

PETER LATHAM: *Brahms* (Dent, 1975), excelente biografía, conceptualmente más moderna que las de Geiringer o Rostand.

VARIOS AUTORES: *Johannes Brahms*, interesantísima colección de artículos

monográficos en torno a diversos aspectos de la obra o la figura del compositor de Hamburgo. De calidad desigual, como toda obra colectiva, es plenamente recomendable su lectura, pues se trata de la más moderna contribución de la musicología al estudio de la música y la personalidad brahmsianas. Los artículos se encuentran publicados en los diferentes álbumes que integran la «Edición Brahms» (Deutsche Grammophon, 1983).

JOHN HORTON: *Brahms Orchestral Music* (BBC Publications, 1968).

ERIC SAMS: *Brahms Songs* (BBC Publications, 1972).

DENIS MATTHEWS: *Brahms Piano Music* (BBC Publications, 1978).

IVOR KEYS: *Brahms Chamber Music* (BBC Publications, 1974). Estos cuatro títulos se hallan publicados dentro de las breves, magníficas y útiles «BBC Music Guides» y constituyen una más que recomendable opción para situar y ayudar a comprender la casi totalidad de la música de Brahms.

NOTAS

(1) El texto completo del mismo se halla en *The life of Johannes Brahms* de Florence May, que fuera discípula de Brahms (Paganiniana, 2 vol.)

(2) *Über das Dirigieren y Über das Dichten und Komponieren*; en este último se vierten los ataques con motivo del nombramiento de Brahms como doctor «honoris causa» por la Universidad de Breslau.

(3) *Der Fall Wagner*, en *Nietzsche Werke*, vol. IV, págs. 933-934. Edición de Karl Schlechta. Editorial Hanser, 1980.

(4) Es interesante en este sentido el artículo de Karl Geiringer titulado *Brahms as a reader and a collector* (*Musical Quarterly*, vol. XIX, 1933, págs. 158 ss.), incluido con algunas modificaciones como segundo apéndice de su biografía de Brahms, págs. 369-379 (cfr. Nota bibliográfica).



DISCOGRAFIA ESCOGIDA



Por Angel Carrascosa

I. Obras orquestales

Sinfonía núm. 1

Furtwängler/O F Berlín (DG).
Solti/O S Chicago (Decca)*.
Walter/O S Columbia (CBS)*.
Klemperer/O Filarmonía (EMI).
Bernstein/O F Viena (DG).
Karajan/O F Viena (Decca).
Giulini/O F Los Angeles (DG)*.
Haitink/O Concertgebouw (Philips).
Karajan/O F Berlín (DG)*.
Barbirolli/O F Viena (EMI).
Jochum/O F Londres (EMI).
Böhm/O F Berlín (DG).
Sanderling/O Est. Dresde (RCA).

Sinfonía núm. 2

Giulini/O F Los Angeles (DG)*.
Böhm/O F Viena (DG).
Solti/O S Chicago (Decca)*.
Walter/O S Columbia (CBS)*.
Szell/O Cleveland (CBS)*.
Giulini/O Filarmonía (EMI).
Klemperer/O Filarmonía (EMI).
Kubelik/O F Viena (Decca).
Barbirolli/O F Viena (EMI).
Abbado/O F Berlín (DG).
Haitink/O Concertgebouw (Philips).

Sinfonía núm. 3

Furtwängler/O F Berlín (EMI).
Solti/O S Chicago (Decca)*.

Giulini/O Filarmonía (EMI).
Walter/O S Columbia (CBS)*.
Haitink/O Concertgebouw (Philips).
Klemperer/O Filarmonía (EMI).
Böhm/O F Viena (DG).
Barbirolli/O F Viena (EMI).
Szell/O Cleveland (CBS).
Sanderling/O Est. Dresde (RCA).
Kempe/O F Berlín (EMI).
Sawallisch/O S Viena (Philips).

Sinfonía núm. 4

Furtwängler/O F Berlín (EMI).
Solti/O S Chicago (Decca)*.
Klemperer/O Filarmonía (EMI).
Giulini/O S Chicago (EMI).
Böhm/O F Viena (DG).
Barbirolli/O F Viena (EMI).
C. Kleiber/O F Viena (DG)*.
Bernstein/O F Viena (DG).
Masur/O Gewandhaus (Philips).

Concierto para violín

Oistrakh/O Nac. RTF/Klemperer (EMI)*.
Perlman/O S Chicago/Giulini (EMI).
Mutter/O F Berlín/Karajan (DG)*.
Szeryng/O Concertgebouw/Haitink (Philips).
Zukerman/O París/Barenboim (DG)*.
Menuhin/O Fest. Lucerna/Furtwängler (EMI).
Oistrakh/O Cleveland/Szell (EMI).
Krebers/O Concertgebouw/Haitink (Philips).
Menuhin/O F Berlín/Kempe (EMI).
Kremer/O F Berlín/Karajan (EMI).
Grumiaux/O Concertgebouw/Beinum (Philips).

Concierto para piano núm. 1

Arrau/O Filarmonía/Giulini (EMI)*.
Barenboim/O N Filarmonía/Barbirolli (EMI).
Gilels/O F Berlín/Jochum (DG)*.
Ashkenazy/O Concertgebouw/Haitink (Philips)*.
Serkin/O Cleveland/Szell (CBS).
Weissenberg/O S Londres/Giulini (EMI).
Curzon/O S Londres/Szell (Decca).
Arrau / O Concertgebouw / Haitink (Philips)*.
Rubinstein/O F Israel/Mehta (Decca)*.
Brendel/O Concertgebouw/Schmidt-Isserstedt (Philips).

Concierto para piano núm. 2

Barenboim/O F Nueva York/Mehta (CBS)*.
Barenboim/O N Filarmonía/Barbirolli (EMI).
Arrau/O Filarmonía/Giulini (EMI)*.
Gilels/O F Berlín/Jochum (DG)*.
Richter/O París/Maazel (EMI).
Ashkenazy/O S Londres/Mehta (Decca).
Pollini/O F Viena/Abbado (DG)*.
Serkin/O Cleveland/Szell (CBS).
Arrau / O Concertgebouw / Haitink (Philips).
Richter/O S Chicago/Leinsdorf (RCA).

Concierto para violín y violoncelo

Oistrakh, Rostropovich/O Cleveland/Szell (EMI).
Perlman, Rostropovich/O Concertgebouw/Haitink (EMI).
Kremer, Maisky/O F Viena/Bernstein (DG)*.
Boskovsky, Brabec/O F Viena/Furtwängler (W. Furtw. S.).
Francescatti, Fournier/O S Columbia/Walter (CBS).
Oistrakh, Fournier/O Filarmonía/Galliera (EMI)*.
Thibaud, Casals/O Casals Barcelona/Cortot (EMI).

Serenata núm. 1

Haitink/O Concertgebouw (Philips).
Abbado/O F Berlín (DG)*.
Boult/O F Londres (EMI-Edigsa)*.
Kertesz/O S Londres (Decca)*.

Serenata núm. 2

Boult/O F Londres (EMI-Edigsa)*.
Abbado/O F Berlín (DG)*.
Kertesz/O S Londres (Decca)*.

Variaciones Haydn

Böhm/O F Viena (DG)*.
Furtwängler/O F Viena (EMI).
Solti/O S Chicago (Decca)*.
Giulini/O Filarmonía (EMI).
Walter/O S Columbia (CBS)*.
Jochum/O S Londres (DG).
Barbirolli/O F Viena (EMI).
Haitink/O Concertgebouw (Philips).

Obertura Trágica

Solti/O S Chicago (Decca)*.
Böhm/O F Viena (DG)*.
Walter/O S Columbia (CBS)*.

Karajan/O F Berlín (DG)*.
Haitink/O Concertgebouw (Philips).

Obertura Académica

Barbirolli/O F Viena (EMI).
Maazel/O Cleveland (Decca)*.
Solti/O S Chicago (Decca)*.
Haitink/O Concertgebouw (Philips).

21 Danzas Húngaras

Abbado/O F Viena (DG)*.
Schmidt-Isserstedt/O S R Hamburgo (Club Française).
Rossi/O Op. Est. Viena (Amadeo).

II. Música de Cámara

Sonatas para violín

1. Szeryng/Rubinstein (RCA).
Zukerman/Barenboim (DG)*.
Menuhin/Kentner (EMI).
Suk/Katchen (Decca)*.
2. Kogan/Mitnik (EMI).
Szeryng/Rubinstein (RCA).
Menuhin/Kentner (EMI).
Suk/Katchen (Decca)*.
3. Oistrakh/Richter (EMI).
Zukerman/Barenboim (DG)*.
Milstein/Horowitz (RCA).
Menuhin/H. Menuhin (Dial)*.
Suk/Katchen (Decca)*.

Scherzo Fae

Zukerman/Barenboim (DG)*.
Suk/Katchen (Decca)*.

Sonatas para viola núms. 1-2

Zukerman/Barenboim (DG).
B. Pasquier/Pennetier (Harmonía Mundi).

Sonatas para violoncelo

1. Rostropovich/Serkin (DG)*.
Du Pré/Barenboim (EMI).
Tortelier/Pau (EMI).
Piatigorsky/Rubinstein (RCA).
2. Du Pré/Barenboim (EMI).
Rostropovich/Serkin (DG)*.
Tortelier/Pau (EMI).
Piatigorsky/Rubinstein (RCA).

Sonatas para clarinete núms. 1-2

De Peyer/Barenboim (EMI).
Leister/Demus (DG)*.

Tríos para piano y cuerda

1. Myra Hess, Stern, Casals (Philips).
Istomin, Stern, Rose (CBS).
Katchen, Suk, Starker (Decca).
Trío Beaux Arts (Philips).
2. H. Menuhin, Menuhin, Gendron (EMI).
Katchen, Suk, Starker (Decca).
Trío Beaux Arts (Philips).
Vásáry, Brandis, Borwitzky (DG)*.
3. Katchen, Suk, Starker (Decca).
Frankl, Pau, Kirshbaum (EMI).
Trío Beaux Arts (Philips).
Vásáry, Brandis, Borwitzky (DG)*.

Trío para trompa

Civil H. Menuhin, Menuhin, (EMI).
Tuckwell, Ashkenazy, Perlman (Decca).
Hauptmann, Vásáry, Brandis (DG)*.

Trío para clarinete

Pieterse, Trío Beaux Arts (Philips).
Leister, Vásáry, Bornitzky (DG)*.

Cuartetos para piano y cuerda

1. Gilels, Cuarteto Amadeus (DG).
Rubinstein, Cuarteto Guarneri (RCA)*.
Solchany, Cuarteto Húngaro (EMI).
Trío Beaux Arts, Trampler (Philips)*.
2. Rubinstein, Cuarteto Guarneri (RCA)*.
Trío Beaux Arts, Trampler (Philips)*.
Solchany, Cuarteto Húngaro (EMI).
3. Rubinstein, Cuarteto Guarneri (RCA)*.
Solchany, Cuarteto Húngaro (EMI).
Trío Beaux Arts, Trampler (Philips)*.

Quinteto para piano y cuerda

Pollini, Cuarteto Italiano (DG)*.
Richter, Cuarteto Borodin (Saga).

Cuartetos de cuerda núms. 1-3

Cuarteto LaSalle (DG)*.
Cuarteto Italiano (Philips).
Cuarteto Alban Berg (Telefunken)*.

Quintetos de cuerda núms. 1-2

Cuarteto Cleveland, Zukerman, Greenhouse (CBS).
Cuarteto Budapest, Trampler (CBS).
Cuarteto Amadeus, Aronowitz (DG)*.

Sextetos de cuerda núms. 1-2

Menuhin, Masters, Aronowitz, Walfisch, Gendron, Simpson (EMI).
Cuarteto Amadeus, Aronowitz, Pleth (DG).

Quinteto para clarinete y cuerda

Brymer, Cuarteto Allegri (Decca)*.
Schmidl, Octeto Viena (Decca)*.
De Peyer, Conjunto Melos (EMI).
A. Boskovsky, Octeto de Viena (Decca).
Leister, Cuarteto Amadeus (DG)*.

III. Obras para piano

Sonatas

1. Zimerman (DG)*.
Katchen (DG)*.
2. Zimerman (DG)*.
Arrau (Philips)*.
Katchen (Decca)*.
3. Curzon (Decca).
Zimerman (DG)*.
Arrau (Philips)*.
Rubinstein (RCA)*.

Sonatas para dos pianos

Kontarsky (DG)*.

Scherzo Op. 4

Zimerman (DG)*.
Arrau (Philips)*.
Kempff (DG).
Katchen (Decca)*.

Variaciones Schumann Op. 9

Barenboim (DG).
Katchen (Decca)*.
Vásáry (DG)*.

Variaciones Haendel

Barenboim (DG).
Arrau (Philips)*.
Serkin (CBS)*.
Katchen (Decca)*.

TRANSPORTES ANTONIO GONZALEZ

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

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



Variaciones Paganini

Katchen (Decca)*.
Arrau (Philips)*.
Vásáry (DG)*.

Variaciones tema original (Sexteto 1)

Barenboim (DG).
Zimerman (DG)*.

Variaciones tema original Op. 21/1

Katchen (Decca)*.
Vásáry (DG)*.

Variaciones canción húngara

Katchen (Decca)*.
Vásáry (DG)*.

4 Baladas Op. 10

Benedetti-Michelangeli (DG)*.
Gilels (DG).
Zimerman (DG)*.
Arrau (Philips)*.
Kempff (DG).
Rubinstein (RCA)*.
Katchen (Decca)*.
Gould (CBS)*.

8 Piezas Op. 76

Katchen (Decca)*.
Kempff (DG).
Vásáry (DG)*.

2 Rapsodias Op. 79

Katchen (Decca)*.
Rubinstein (RCA)*.
Gould (CBS)*.
Kempff (DG)*.

7 Fantasías Op. 116

Gilels (DG).
Katchen (Decca)*.
Kempff (DG)*.

3 Intermezzi Op. 117

Katchen (Decca)*.
Lupu (Decca).
Kempff (DG)*.

6 Piezas Op. 118

Katchen (Decca)*.
Lupu (Decca).
Backhaus (Decca).
Kempff (DG)*.

4 Piezas Op. 119

Katchen (Decca)*.
Serkin (CBS)*.
Lupu (Decca).
Kempff (DG)*.

Chacona (Bach) mano izquierda

Zimerman (DG)*.

IV. Obras para piano a 4 manos y 2 pianos

Variaciones Haydn

Kontarsky (DG)*.

Variaciones Schumann a 4 manos Op. 23

Beroff, Collard (EMI-Edigsa)*.
Kontarsky (DG)*.

Canciones de amor Op. 52 A

Beroff, Collard (EMI-Edigsa)*.

Valses Op. 39

Kontarsky (DG)*.
Beroff, Collard (EMI-Edigsa)*.

Souvenir de la Russie

Kontarsky (DG)*.

21 Danzas húngaras

Kontarsky (DG)*.
Beroff, Collard (EMI-Edigsa)*.
Labeque (Philips)*.
Katchen, Marty (Decca)*.

V. Obras para órgano

Obra completa

Planyavsky (DG)*.
V. Lukas (EMI).

IV. «Lieder»

Completos para 1 voz

Fischer-Dieskau, Norman/Barenboim (DG)*.

Antología

Fischer-Dieskau/Moore, Sawallisch, Barenboim (EMI).

La bella Magelone

Fischer-Dieskau/Richter (EMI).

12 Lieder

Norman/Parsons, Wrochem (Philips)*.

16 Lieder

Ludwig/Parsons (EMI).

18 Lieder

Ameling/Shetler (BASF).

10 Lieder

Fassbaender/Werba (EMI).

10 Lieder. 4 Cantos serios

Baker/Previn, Aronowitz (EMI).

10 Lieder. Canciones Gitanas

Ludwig/Bernstein (CBS).

5 Lieder

Anderson/Rupp (RCA)*.

Lieder a dúo y a cuarteto completos

Mathis, Fassbaender, Schreier, Fischer-Dieskau/Engel, Sawallisch, Kahl (DG)*.

Canciones populares alemanas

49: Mathis, Schreier/Engel (DG)*.
42: Schwarzkopf, Fischer-Dieskau/Moore (EMI).

VII. Obras corales «a cappella»

Completas

Coro de la Radio de Hamburgo/Jena (DG)*.

Versículos Op. 109. 4 motetes

Cantores Barmen-Gemarke/Kahlhöfer (Harmonia Mundi)*.

23 Canciones populares alemanas

Gächinger Kantorei/Rilling (CBS)*.

Canciones Op. 22. Motete Op. 74/1.

10 Canciones
Coro Gulbenkian, Lisboa/Corboz (Erató).

VIII. Obras corales con orquesta

Completas

Solistas. C y O F Checa/Sinopoli (DG)*.

Requiem Alemán

Te Kanawa, Weikl/C y O S Chicago/Solti (Decca)*.
Schwarzkopf, Fischer-Dieskau/C y O Filarmonía/Klemperer (EMI).
Cotrubas, Prey/C y O N Filarmonía/Maazel (CBS)*.
Mathis, Fischer-Dieskau/C Fest Edimburgo, O F Londres/Barenboim (DG)*.
Janowitz, Krause/C Op. Est. Viena, O F Viena/Haitink (Philips)*.

Rinaldo

King/C Ambrosian. O N Filarmonía/Abbado (Decca)*.
Kollo/C y O F Checa/Sinopoli (DG)*.

Rapsodia para Contralto

Ludwig/C Op. Est. Viena. O F Viena/Böhm (DG)*.
Ferrier/C y O F Londres/Krauss (Decca)*.
Baker/C Alldis. O F Londres/Boult (EMI).
Minton/C Ambrosian. O N Filarmonía/Maazel (CBS)*.

Canto del Destino

C Op. Est. Viena. O F Viena/Haitink (Philips)*.
C Ambrosian. O N Filarmonía/Abbado (Decca)*.
C y O F Checa/Sinopoli (DG)*.

Canto del Triunfo

W. Brendel/C y O F Checa/Sinopoli (DG)*.

Nania

C Pro Arte Lausana. O Suisse R/Ansermet (Decca).
C y O F Eslovaca/Swarowsky (Zafiro)*.
C y O F Checa/Sinopoli (DG)*.

Canto de las parcas

C y O F Eslovaca/Swarowsky (Zafiro)*.
C y O F Checa/Sinopoli (DG)*.

NOTA

*Todas las grabaciones marcadas con un asterisco se encuentran actualmente disponibles en el mercado español.

PHILIPS Alta Fidelidad

Equipo Stereo super HI-FI PISCIS 225 2x50W. (IEC)



Este sistema está formado por:

F 7226

Giradiscos automático con control directo por cuarzo/"PLL"

F 2225

Sintonizador de 3 gamas de onda, sintonía digital y 47 presintonías

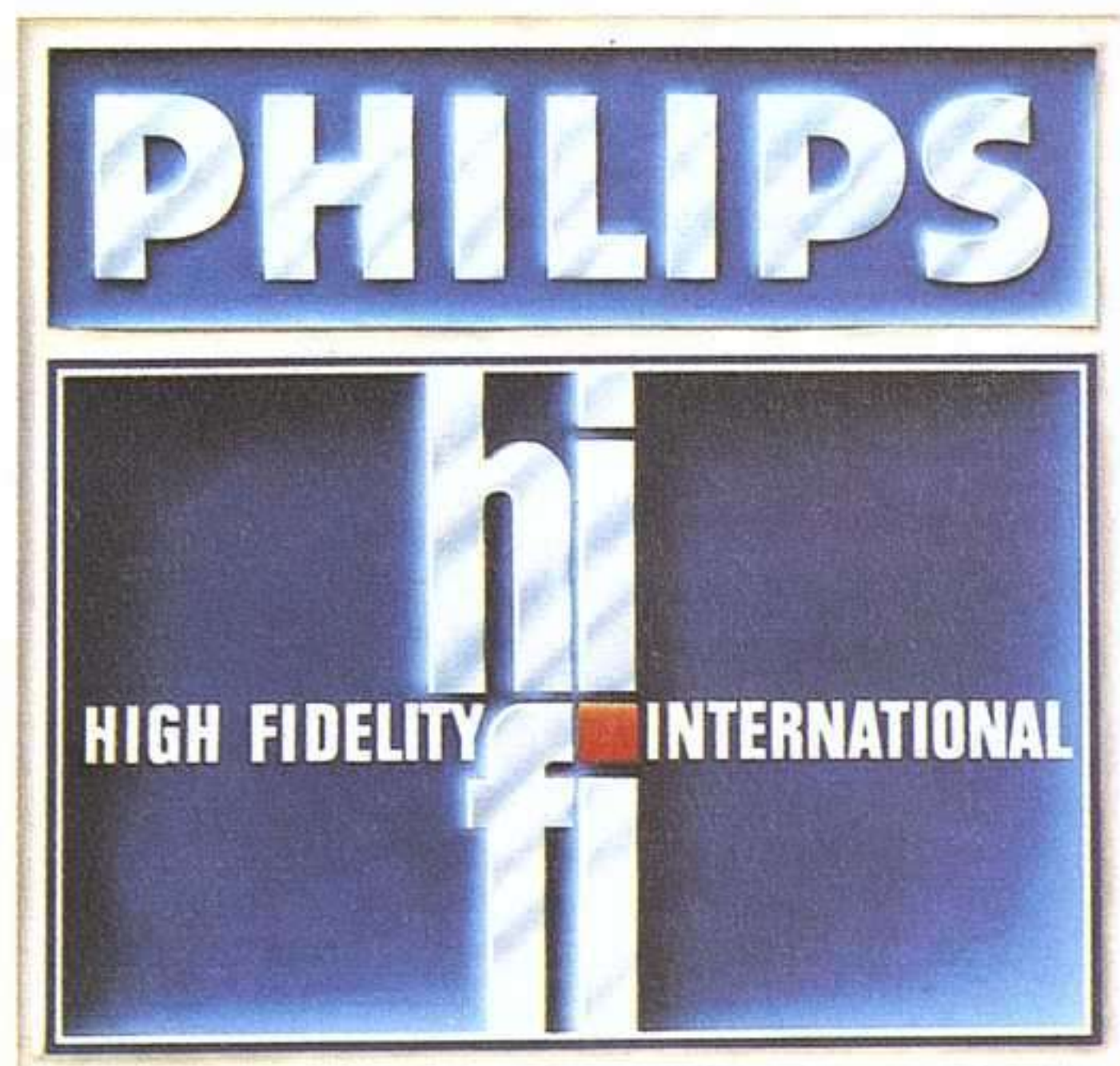
F 4225

Amplificador de 2 x 50 W (IEC)

F 6225

Platina de cassette con Dolby B y C, controlada por servo

* Incorpora dos cajas acústicas de 90 W de potencia musical. Sistema formado por altavoz de bajos, altavoz de medios y radiador pasivo



PHILIPS ESTA EN TODO



Especialistas en Alta Fidelidad

La obra de Brahms

Este catálogo de las composiciones de Brahms pretende tan sólo ofrecer a los aficionados musicales, lectores de RITMO y amantes de Brahms, una amplia panorámica de la obra del maestro, cuyo ciento cincuenta aniversario se ha conmemorado en 1983, a fin de dar a conocer la variedad de la producción de un compositor que —contra lo que pudiera parecer— sigue siendo bastante

Por **Juan Antonio García Barquero**

desconocido en nuestro país (y fuera de él), más allá de sus obras más populares y que se reiteran en los programas de conciertos o en las ediciones fonográficas. La Brahms-Edition (1983), en ocho álbumes discográficos, de la obra del

genial CLASICO - ROMANTICO, puede ser el punto de partida para un mayor conocimiento de tantas y tantas obras maestras que permanecían en el olvido o en el limitado círculo de los eruditos, y cuyas grabaciones, en todo caso, se hacía muy difícil encontrar (en particular, las composiciones vocales, corales y liederísticas, así como algunas de cámara y pianísticas).



Número de Opus

COMPOSICIONES

- 1 Sonata para piano núm. 1, en Do mayor.
- 2 Sonata para piano núm. 2, en Fa sostenido menor.
- 3 Seis «lieder» para voz solista, con acompañamiento de piano.
- 4 Scherzo para piano, en Mi bemol menor.
- 5 Sonata para piano núm. 3, en Fa menor.
- 6 Seis «lieder» para voz solista, con acompañamiento de piano.
- 7 Seis «lieder» para voz solista, con acompañamiento de piano.
- 8 Trío núm. 1, en Si mayor, para violín, violonchelo y piano.
- 9 Variaciones para piano en Fa sostenido menor, sobre un tema de Schumann.
- 10 Cuatro baladas, para piano.
- 11 Serenata núm. 1, en Re mayor, para orquesta.
- 12 «Ave María», para coro femenino con acompañamiento de orquesta u órgano.
(Hay versión del autor con acompañamiento de piano.)
- 13 Canto fúnebre para coro mixto a cuatro voces e instrumentos de viento.
(Hay versión del autor con acompañamiento de piano.)
- 14 Ocho «lieder» para voz solista, con acompañamiento de piano.
- 15 Concierto para piano y orquesta núm. 1, en Re menor.
- 16 Serenata núm. 2, en La mayor, para orquesta (sin violines).
- 17 Cuatro cantos para coro femenino, con acompañamiento de dos trompas y arpa.
(Hay versión del autor con acompañamiento de piano.)
- 18 Sexteto de cuerda núm. 1, en Si bemol mayor.
- 19 Cinco «lieder» para voz solista, con acompañamiento de piano.
- 20 Tres dúos para soprano y contralto, con acompañamiento de piano.
- 21 Núm. 1.— Variaciones para piano sobre un tema original. Núm. 2.— Variaciones para piano sobre un tema húngaro.
- 22 «Marienlieder», para coro mixto «a cappella».
- 23 Variaciones para piano a cuatro manos, en Mi bemol mayor, sobre un tema de Schumann. («Geister-Thema».)

- 24 Variaciones y fuga para piano, en Si bemol mayor, sobre un tema de Haendel.
- 25 Cuarteto con piano núm. 1, en Sol menor.
- 26 Cuarteto con piano núm. 2, en La mayor.
- 27 «Salmo XIII», para coro femenino con acompañamiento de órgano (o de piano).
- 28 Cuatro dúos para contralto y barítono, con acompañamiento de piano.
- 29 Dos motetes, para coro mixto a cinco voces, «a cappella».
- 30 Canto sagrado, para coro mixto a cuatro voces, con acompañamiento de órgano (o de piano).
- 31 Tres cuartetos vocales, con acompañamiento de piano.
- 32 Nueve «lieder» para voz solista con acompañamiento de piano.
- 33 «Magelone Romanzen». Quince «lieder» para voz solista con acompañamiento de piano.
- 34 Quinteto con piano en Fa menor.
a).— Quinteto para cuerda (destruido por el autor).
b).— Sonata en Fa menor para dos pianos (transcripción del Opus 34).
- 35 Variaciones para piano sobre un tema de Paganini.
- 36 Sexteto de cuerda núm. 2, en Sol mayor.
- 37 Tres cantos sagrados para coro femenino «a cappella».
- 38 Sonata para violonchelo y piano núm. 1, en Mi menor.
- 39 Valses para piano a cuatro manos.
- 40 Trío para violín, trompa y piano, en Mi bemol mayor.
- 41 «Soldaten-lieder», para coro masculino a cuatro voces «a cappella».
- 42 Tres cantos para coro mixto «a cappella».
- 43 Cuatro «lieder» para voz solista con acompañamiento de piano.
- 44 Doce lieder y romanzas para coro femenino «a cappella» (o con acompañamiento de piano «ad lib.»).
- 45 «Un Requiem alemán», para solistas, coros y orquesta.
- 46 Cuatro «lieder» para voz solista, con acompañamiento de piano.
- 47 Cinco «lieder» para voz solista, con acompañamiento de piano.
- 48 Siete «lieder» para voz solista, con acompañamiento de piano.

- 49 **Cinco «lieder» para voz solista**, con acompañamiento de piano.
- 50 «**Rinaldo**», cantata para tenor solista, coro masculino y orquesta.
- 51 **Núm. 1.— Cuarteto de cuerda núm. 1**, en Do menor.
Núm. 2.— Cuarteto de cuerda núm. 2, en La menor.
- 52 «**Liebesliederwalzer**» (primera serie), para cuarteto vocal «ad libitum», y piano a cuatro manos.
a).— La misma obra, ejecutada solo a piano a cuatro manos.
b).— La misma obra, en versión de su autor para pequeño coro y pequeña orquesta (núms. 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9 y 11).
- 53 **Rapsodia para contralto, coro masculino y orquesta.**
- 54 «**Canto del Destino**», para coro mixto y orquesta.
- 55 «**Canto del Triunfo**», para doble coro y orquesta.
- 56 a).— **Variaciones para orquesta sobre un tema de Haydn.**
b).— **Variaciones para dos pianos sobre el mismo tema.**
- 57 **Ocho «lieder» para voz solista con acompañamiento de piano.**
- 58 **Ocho «lieder» para voz solista con acompañamiento de piano.**
- 59 **Ocho «lieder» para voz solista con acompañamiento de piano.**
- 60 **Cuarteto con piano núm. 3**, en Do menor.
- 61 **Cuatro dúos para soprano y contralto**, con acompañamiento de piano.
- 62 **Siete «lieder» para coro mixto «a cappella».**
- 63 **Nueve «lieder» para voz solista**, con acompañamiento de piano.
- 64 **Tres cuartetos vocales** con acompañamiento de piano.
- 65 «**Liebesliederwalzer**» (segunda serie), para cuarteto vocal y piano a cuatro manos.
a).— El núm. 9 fue adaptado por el autor para soprano y pequeña orquesta.
b).— Hay versión para piano a cuatro manos.
- 66 **Cinco dúos para soprano y contralto con acompañamiento de piano.**
- 67 **Cuarteto de cuerda núm. 3**, en Si bemol mayor.
- 68 **Primera Sinfonía**, en Do menor.
- 69 **Nueve «lieder» para voz solista con acompañamiento de piano.**
- 70 **Cuatro «lieder» para voz solista con acompañamiento de piano.**
- 71 **Cinco «lieder» para voz solista con acompañamiento de piano.**
- 72 **Cinco «lieder» para voz solista con acompañamiento de piano.**
- 73 **Segunda Sinfonía**, en Re mayor.
- 74 **Dos motetes**, para coro mixto «a cappella».
- 75 **Cuatro baladas y romanzas para dúo vocal con acompañamiento de piano.**
- 76 **Ocho piezas para piano** (cuatro caprichos y cuatro intermedios).
- 77 **Concierto para violín y orquesta**, en Re mayor.
- 78 **Sonata para violín y piano núm. 1**, en Sol mayor.
- 79 **Dos rapsodias para piano** (Si menor y Sol menor).
- 80 **Obertura para un festival académico** (orquesta).
- 81 **Obertura trágica** (orquesta).
- 82 «**Nänie**», canto para coro mixto y orquesta.
- 83 **Concierto para piano y orquesta núm. 2**, en Si bemol mayor.
- 84 **Cinco «lieder» y romanzas para una o dos voces**, con acompañamiento de piano.
- 85 **Seis «lieder» para voz solista**, con acompañamiento de piano.
- 86 **Seis «lieder» para voz solista**, con acompañamiento de piano.
- 87 **Trío núm. 2**, en Do mayor, para violín, violonchelo y piano.
- 88 **Quinteto de cuerda núm. 1**, en Fa mayor.
- 89 «**Canto de las Parcas**», para coro mixto y orquesta.
- 90 **Tercera Sinfonía**, en Fa mayor.
- 91 **Dos melodías para contralto, viola y piano.**
- 92 **Cuatro cuartetos vocales con acompañamiento de piano.**
a).— **Seis «lieder» y romanzas para coro mixto «a cappella».**
b).— «**Dank der Damen**» (Tafellied), para doble coro mixto con acompañamiento de piano.
- 94 **Cinco «lieder» para voz solista con acompañamiento de piano.**
- 95 **Siete «lieder» para voz solista con acompañamiento de piano.**
- 96 **Cuatro «lieder» para voz solista con acompañamiento de piano.**
- 97 **Seis «lieder» para voz solista con acompañamiento de piano.**
- 98 **Cuarta Sinfonía**, en Mi menor.
- 99 **Sonata para violonchelo y piano núm. 2**, en Fa mayor.
- 100 **Sonata para violín y piano núm. 2**, en La mayor.
- 101 **Trío núm. 3**, en Do menor, para violín, violonchelo y piano.
- 102 **Doble concierto para violín, violonchelo y orquesta**, en La menor.
- 103 «**Zigeunerlieder**». Once cantos zingáros para cuarteto vocal con acompañamiento de piano. (Hay versión para voz solista y piano de los núms. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 11, del propio autor).
- 104 **Cinco cantos para coro mixto «a cappella».**
- 105 **Cinco «lieder» para voz solista con acompañamiento de piano.**
- 106 **Cinco «lieder» para voz solista con acompañamiento de piano.**
- 107 **Cinco «lieder» para voz solista con acompañamiento de piano.**
- 108 **Sonata para violín y piano núm. 3**, en Re menor.
- 109 **Cantos de fiesta y conmemoración**, para coro mixto «a cappella».
- 110 **Tres motetes**, para coro mixto «a cappella».
- 111 **Quinteto de cuerda núm. 2**, en Sol mayor.

- 112 **Seis cuartetos vocales con acompañamiento de piano.**
- 113 **Trece cánones para coro femenino «a cappella».**
- 114 **Trío en La menor para piano, violonchelo y clarinete (o viola).**
- 115 **Quinteto en Si menor para clarinete y cuerda.**
- 116 **Siete fantasías para piano** (caprichos e intermedios).
- 117 **Tres intermedios para piano.**
- 118 **Seis piezas para piano.**
- 119 **Cuatro piezas para piano.**
- 120 **Dos sonatas para clarinete (o viola) y piano.**
Núm. 1.— en Fa menor.
Núm. 2.— en Mi bemol mayor.
- 121 **Cuatro cantos serios**, para voz solista y piano.
- 122 **Once preludios corales**, para órgano.

Otras composiciones sin número de Opus:

Veintiuna danzas húngaras, para piano a cuatro manos.

(Orquestadas por su autor las núms. 1, 3 y 10)

Tema y variaciones en Re menor, para piano.

(Transcripción del «Andante» del Sexteto de cuerda Opus. 18)

Scherzo de una Sonata en Do menor, para violín y piano, escrita en colaboración con Schumann y Dietrich.

Dos gigas y dos zarabandas, para piano.

Dos preludios y fugas, para órgano.

Fuga para órgano, en La bemol menor.

Preludio coral y fuga sobre «O Traurigkeit, O Herzeleid», para órgano.

«**Mondnacht**», «lied» para voz solista y piano, sobre texto de Eichendorff.

«**Regenlied**», para voz solista y piano, sobre texto de Groth.

«**Ophelia lieder**», de «Hamlet».

(Traducción alemana de Schlegel)

Catorce canciones populares infantiles alemanas, para voz solista y piano.

Veintiocho canciones populares alemanas, para voz solista y piano.

Cuarenta y nueve canciones populares alemanas, en siete cuadernos: los seis primeros, para voz solista con acompañamiento de piano; y el séptimo para varias voces solistas y pequeño coro.

Pequeña cantata de bodas, sobre texto de Keller, para coro con acompañamiento de piano.

«**Dem denkeln Schoss der heil'gen Erde**», sobre texto de Schiller, para coro «a cappella».

Siete cánones para diversas voces, entre ellos los **Tres cánones enigmáticos** («**Rätsekanons**»), y el conocido «**Spruch**», para voz y viola.

Transcripciones, arreglos, cadencias y ejercicios

Para piano a cuatro manos, de los **Cuartetos con piano Opus 44 y 47** de Schumann.

Para orquesta, coro y voces solistas, de diversos «**Lieder**» de Schubert (entre ellos los **Op. 24 núm. 1**, **Op. 52 núm. 2**, **Op. 14 núm. 2**).

Para dos pianos (o cuatro manos), de las **Oberturas** de Joachim **Demetrius**, y **Enrique IV**.

Gavota en La mayor para piano, de **Paris y Helena** de Gluck.

Chacona de J.S. Bach, para la mano izquierda, (piano).

Presto, para piano, de la **Sonata para violín en Sol mayor** de J.S. Bach (dos versiones).

«**Rondó**», sobre el «finale» de la **Sonata Op. 24**, de Weber, (piano).

Adaptación del **Estudio Op. 25, núm. 2**, de Chopin, (piano).

Cincuenta y un ejercicios para piano.

Ocho «**cadencias**» para diversos conciertos:

— **Concierto en Re menor**, de Bach.

— **Conciertos en Sol mayor, Re menor y Do menor**, de Mozart.

— **Conciertos en Sol mayor y Do menor**, de Beethoven.

Bibliografía

Para la confección de este catálogo, se han consultado básicamente las siguientes obras:

CLAUDE ROSTAND: Brahms. Librairie Arthème Fayard, París, 1978.

YVONNE TIENOT: Brahms, son vraie visage. Henry Lébline y Cia. Editores. París, 1968.

KARL GEIRINGER: Brahms, his life and work. George Allen and Unwin Ltd. Londres, 1982.

PETER LATHAM: Brahms. J.M. Dent and sons Ltd. Londres, 1975.

FLORENCE MAY: Brahms, die Geschichte seines Lebens. Matthes und Seitz Verlag. Munich, 1983.

FRANZ GRASBERG: Das Kleine Brahmsbuch. Residenz Verlag. Salzburgo, 1973.

ANDRES RUIZ TARAZONA: Johannes Brahms, un poeta solitario. Real Musical Editores. Madrid, 1974.

MUSIK MESSE FRANKFURT

El mercado mundial de la música en directo '84

Presencia de los líderes y especialistas del mercado.

Meta y objetivo de todos los comerciantes del ramo, y de los profesionales de la música.

Feria de Música de Frankfurt.

Feria Internacional Monográfica de Instrumentos Musicales, Electrónica para Orquesta, Accesorios musicales, Papeles de música.

del 4 al 8 de
febrero de 1984



Messe
Frankfurt

Informaciones sobre la feria y el viaje, boletas de entrada:

Cámara de Comercio Alemana para España

Paseo de la Castellana 18, Madrid 1

Tel.: 2754000, Telex: 42 989 HAKA E

Calle Córcega 301-303, Barcelona 8

Tel.: 2188262, 2373883

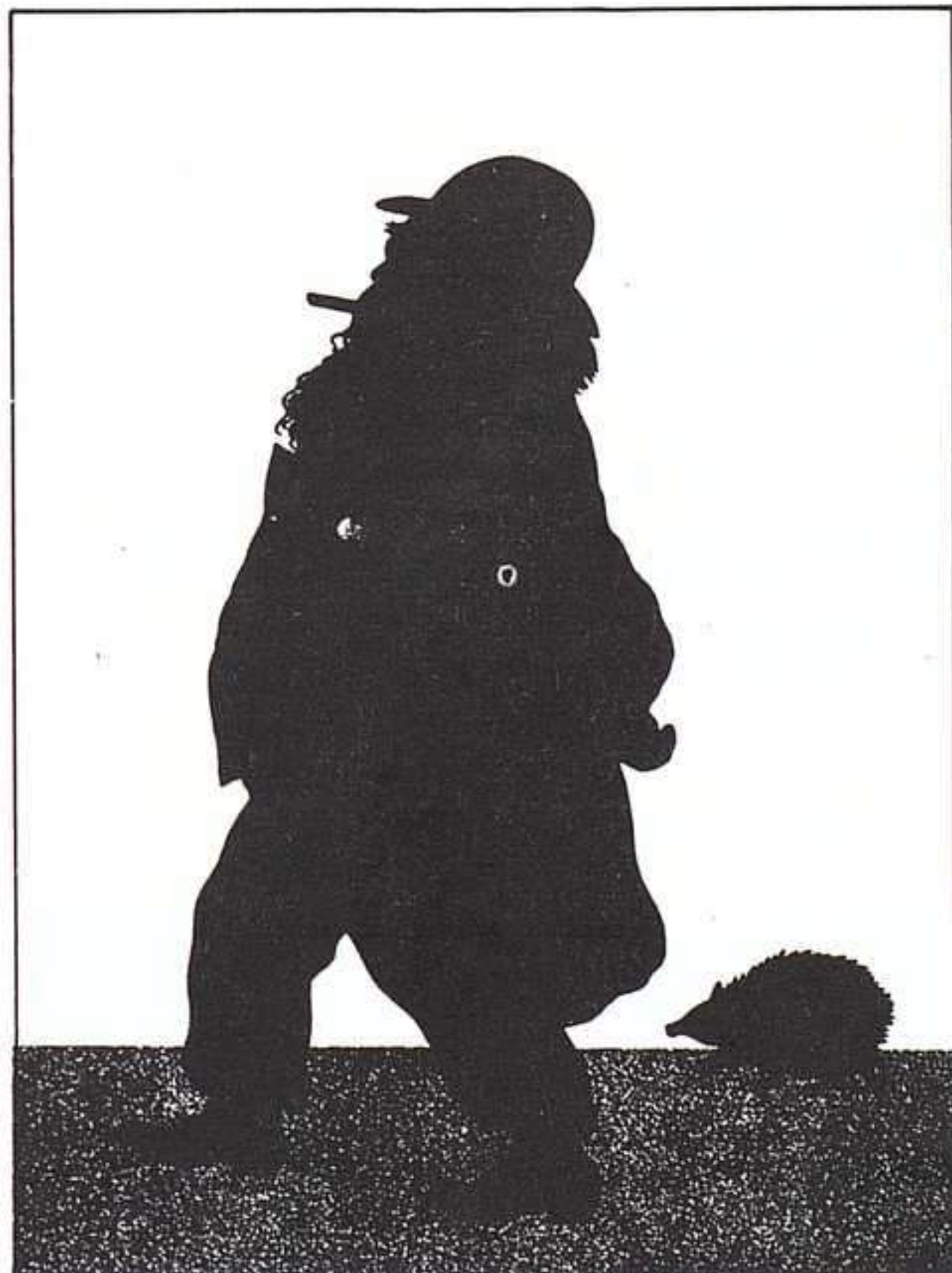
LA «OBERTURA TRAGICA», DE BRAHMS

Las bases de la confección de esta «Discoteca básica» han sido prácticamente idénticas que en la de **La Valse**: participación de siete u ocho críticos de la revista; elección no de todas las versiones de la obra, sino sólo de las más descollantes o representativas; desconocimiento absoluto por parte de los participantes de los intérpretes de cada una de aquéllas; moderación y elección de las versiones a cargo de un no participante en el coloquio —nuevamente Angel Carrascosa— y, en fin, rotación en el comienzo de las intervenciones para que así todos los críticos hayan de romper el fuego en al menos una ocasión. Quizás la única variante respecto a la ya mencionada de **La Valse** ha sido la de no revelar al final de cada una de las versiones —como entonces se hizo— orquesta y director, sino hacerlo sólo al final de todas ellas, tratando así de evitar especulaciones malsanas, que se verían no poco favorecidas mediante un sencillo cálculo de supresión de posibilidades.

¿Qué interés puede tener este nuevo modo de elaborar esta sección? Para mí, mucho. Ojalá tanto el crítico de conciertos como el de discos desconocieran por completo quién es el intérprete en cuestión para así no tener que buscar en cuál de las filas de su lista secreta se halla aquél y elaborar una crítica DIRIGIDA. Muy probablemente —en caso de ser posible esa completa abstracción del intérprete— surgirían en estos casos críticas que diferirían no poco de las habituales, pues, no lo olvidemos, los prejuicios son quizás el defecto más extendido en esta —por llamarlo de alguna manera, a pesar de estar en España— profesión. No hay duda de que, sin embargo, la tendencia a pensar en el quién, es casi inevitable y en esta misma «Discoteca Básica» hay ejemplos bien representativos de ello, como también es indudable que este tipo de AUDICIONES SIN NOMBRES forman al crítico al ayudarlo o, mejor, enseñarle a escuchar música con un oído realmente imparcial. Aparte de esto, los placeres de oír música en grupo y de cambiar opiniones sobre lo escuchado —música e interpretación— son a veces muy superiores a los de la música escuchada en la soledad de nuestras habitaciones, amén de resultar —por lo vivido en esta sesión y en la de **La Valse**— sumamente instructivo y pedagógico para todos.

Se ha realizado primero una transcripción de lo dicho y, luego, una reducción y síntesis de las intervenciones. Las califi-

Este artículo es el segundo fruto de esta nueva «Discoteca Básica» experimental que, como recordarán los asiduos de esta sección, tomó **La Valse**, de Ravel, como primera obra objeto de este peculiar y colectivo análisis discográfico. En él han participado Pedro González Mira, Juan Ignacio de la Peña, Francisco Chacón, Rafael Banús Irusta, Juan Luis Bardisa, Gerardo Queipo de Llano y Luis Carlos Gago. Ha actuado como moderador Angel Carrascosa. Los comentarios previos son de Luis Gago.



caciones van al final de la intervención de cada crítico, correspondiendo el primer número a la interpretación y el segundo, al sonido.

La obra

La **Obertura Trágica** fue compuesta por Brahms en el verano de 1880, en

Bad Ischl —lugar que vio nacer tantas y tantas obras de aquél—, como réplica a la recién acabada **Obertura Académica**, escrita en agradecimiento a la Universidad de Breslau, que un año antes había investido doctor «honoris causa» al compositor. Es éste el que, en una carta a su amigo y editor Simrock, explica los motivos que le indujeron a componer la que sería su **Op. 81**: «no podía resistir la tentación de satisfacer el lado melancólico de mi naturaleza con una **obertura trágica**», explicación que encaja perfectamente dentro del ambiguo y cambiante carácter brahmsiano. Si bien parece evidente que fue precisamente éste, y no otro, el motivo que indujo a Brahms a componer la obra, se suscitan muchas más dudas en cuanto al origen de la propia música. Diez años antes, Brahms había comenzado, por encargo, la composición de una música incidental para el **Fausto** de Goethe, proyecto que más tarde quedó abandonado; según apuntan varios autores, esta **Obertura Trágica** estaba destinada precisamente a servir de introducción a esa musicalización del **Fausto**, si no en la forma en que hoy la conocemos, sí al menos en sus líneas principales. Aun dando por cierta esta teoría, lo cierto es que Brahms debió reelaborar no poco los bosquejos y el material conservado desde entonces, que adoptaron finalmente la forma de una obertura de una compleja estructura —aunque en último extremo podemos hablar de forma sonata, ésta se halla no poco desdibujada por la inclusión de numerosos temas secundarios— y de un carácter eminentemente sombrío y melancólico, aunque no exento tampoco de ciertos tintes heroicos. Ello no impide que la ya aludida cambiante personalidad brahmsiana esté también presente a lo largo de toda ella, oscilando aquí entre lo contemplativo y lo dramático, sin apenas atisbos de esa luminosidad que empapa por completo la **Obertura Académica**.

Todo ello hace de la **Obertura Trágica** —estrenada en Viena, bajo la dirección de Hans Richter, el 26 de diciembre de 1880— una obra sobria —el contrapunto juega en ella un papel fundamental—, hermética, pero extremadamente sincera, lo que, unido a la siempre admirable inspiración melódica brahmsiana y a sus tan olvidados hallazgos armónicos, la dota de esa atractiva y, sobre todo, difícil belleza tan característica de la música del hamburgués.

VERSION NUMERO 1

ORQUESTA PHILHARMONIA. CARLO MARIA GIULINI. EMI.

Comienza hablando Pedro González Mira sobre la falta de interés que en él ha despertado esta versión. Para González Mira es correcta, y esta bien dirigida, pero es superficial y le falta fuego, fuerza interior. Califica el final de «*algo más bien lamentable, amanerado. (...) Si hay algo que soporte mal en Brahms es la falta de hondura*». El sonido, sin embargo, es mejor considerado por el crítico (6/7,5).

Juan Ignacio de la Peña discrepa de González Mira en ciertos aspectos, aunque no en la valoración global. El sonido es demasiado lineal y con pocos matices; las mezclas instrumentales, las di-



Carlo Maria Giulini.

ferentes texturas superpuestas, no tienen la suficiente diversificación. Elogia más la sección de desarrollo que la exposición, y dice que la obra gana mucho en el desarrollo. «*Cuando llega el segundo "climax" consigue una gran intensidad y una pulsación muy enérgica, una acentuación de gran fortaleza*». El sonido es calificado de «*muy regular*». (7/5).

La calidad de sonido es discutida por Francisco Chacón, que admite su preferencia por las cuerdas y la madera, aunque la concepción de la obra «*no sea muy profunda, ni excesivamente genial*». La dirección, para Chacón, es «*bastante cuidadosa*» (8/7).

Rafael Banús apunta que la versión «*no suena a Brahms, suena a Chaikovs-*

ky, a Beethoven, pero no a Brahms». Este es, según Banús, su mayor defecto, aunque empieza con mucha fuerza, luego baja, y en la sección central se pone incluso «*melodramática*». El sonido, para este crítico, está muy cuidado (8/8).

Gerardo Queipo de Llano, abundando en lo dicho por Banús, dice que «*el director sabe hacer música, pero no se ha dado cuenta bien, a mi modesto entender, de quién era Brahms*». El comienzo es embarullado, aunque la sección central es más meditativa. A Queipo de Llano la versión le resulta aburrida. «*La grabación es clara y de la orquesta suena mucho mejor la madera y el metal que la cuerda. Se han oído saltos de arco realmente muy poco limpios, no sé si por culpa del director o de los intérpretes*» (6/7).

Luis Gago muestra su acuerdo con González Mira en el sentido de la falta de interés que en él ha despertado esta audición. «*La dinámica de la interpretación ha sido muy basta; cuando había que tocar fuerte, tocaba fortísimo y cuando había que tocar piano, pianísimo: demasiado extremado*». A la luz de la partitura, Gago habla de la continua dialéctica que hay entre la cuerda grave y aguda, dialéctica que no encuentra en esta versión. Las transiciones de «*tempi*» son, para Gago, bruscas y extremadas, igual que los cambios dinámicos y los «*ritardandi*». Discrepa de Francisco Chacón en el sentido de que el final sea apagado y lo califica de «*triumfante, sin venir a cuento*» (6/8).

VERSION NUMERO 2

ORQUESTA SINFONICA DE COLUMBIA. BRUNO WALTER. CBS.

La versión es calificada por Juan Ignacio de la Peña de muy diferente a la anterior. «*El sonido es a veces brusco y cortante, y yo creo que no es sino una forma que el director tiene de transmitir el estado de desasosiego e inquietud*». Echa en falta un cierto aire contemplativo y serenidad. Encuentra la versión interesante y con momentos extraordinarios, aunque algo irregular. De la orquesta elogia la cuerda y la madera y califica a los metales de «*un poco ariscos*». «*Me parece una versión interesante, pero no siempre lograda* — resume —. «*La irregularidad proviene de los "tempi"*» (7,5/7,5).

Francisco Chacón la califica de «*falta de profundidad en general y algo plana*». La entrada es, para Chacón, rotunda, aunque a partir del solo de oboe es un poco «*acaramelada*», y afectada la madera (6/8).



Bruno Walter.

Discrepa Rafael Banús de Chacón, en el sentido de considerar el comienzo falto de fuerza y vigor, y la sección central muy conseguida en cuanto al entrelazamiento de las diferentes partes. «*El final es demasiado fuerte, no me ha gustado*». El sonido es, para Banús, «*embarullado*» (7/6).

Queipo de Llano compara esta versión con la anterior calificándola de «*más lírica y, a la vez, más espectacular*». El director, piensa Queipo, es más joven que el de la versión anterior y por eso ha conseguido un Brahms más fresco. Queipo aporta su opinión de que «*al director le han ayudado mucho el ingeniero de sonido y la propia orquesta*» (7/8).

A Luis Gago, al contrario, la versión no le parece lírica, sino más clásica y sincera que la anterior. La exposición es «*magnífica, por la importancia que otorga al timbal*». A la grabación, opina este crítico, le pesan los años, y hay pasajes en los que «*el director querría más presencia de los bajos y no la tiene, pero no sé si a causa de la grabación o de la orquesta*». A Gago le parece una versión convincente, por la identificación del director con Brahms. El final es muy logrado, a pesar de su dificultad por «*los unísonos de metal y cuerda*». Resume Gago: «*Me parece una interpretación estupenda*» (9/6).

Aunque a González Mira no le parece una versión ideal, sí es una interpretación coherente y válida. Discrepa en la calificación de «*lírica*» en comparación con la anterior, pues opina que está «*llena de fuego, es de sonido muy seco, y muy atormentada y juvenil*». El director, para González Mira, quiere más de lo que puede hacer la orquesta, porque los metales y la cuerda son insuficientes. La versión está llena de fuego, sinceridad y ardor, pero falta de profundidad. «*El sonido es flojo, descompensado en el balance de graves y agudos, la cuerda suena demasiado sobre el resto y la grabación resulta metálica*» (8,5/6,5).

VERSION NUMERO 3

ORQUESTA
PHILHARMONIA.
OTTO
KLEMPERER. EMI.

Francisco Chacón muestra su preferencia por esta versión en comparación con las otras escuchadas. «*Es una versión incisiva, profunda, bien contrastada, la parte un poco "scherzante" del centro no está trivializada, como en las anteriores*». Califica a los timbres de la orquesta de admirables (9/9).

Rafael Banús, en desacuerdo total con Chacón, dice que es la versión que menos le ha gustado hasta ahora. La sección central es, para Banús, inaceptable, muy mal enlazada con lo anterior y entre sí. «*Se salvan un par de momentos de esta sección y después, al enlazar con la final, se cae en lo mismo, de nuevo*». Banús cree que no tiene en ningún momento sonido brahmsiano (5/5).

Juan Luis Bardisa, recién incorporado al diálogo, piensa que la entrada es magnífica. El sonido le parece equilibrado y muy empastado. «*Pero ese exceso de empastamiento produce la falta de contraste de planos sonoros, todo se oye muy homogéneo*». Para Bardisa, el director tiene una visión muy dramática de la obra, visión con la que se muestra de acuerdo. La dinámica está falta de agilidad en algún momento. El final le decepciona (7/8).

A Gerardo Queipo de Llano le ha parecido la más brahmsiana de las tres versiones escuchadas. «*El comienzo, en vez de trágico es ansioso, pero a mí esto me parece bien*». Queipo la encuentra muy diferente de la anterior versión, tal vez por la ingeniería de grabación o quizás por la orquesta. Queipo lee las notas escritas durante la audición que dicen: «*Esto me ha parecido un Brahms negro y sin filtro, un Brahms duro*». Resume: «*si me hubieran enseñado a Brahms en la escuela probablemente habría sido este, es una versión clásica*». En general, le parece una buena versión en cuanto a interpretación y a sonido (9/8,5).

A Luis Carlos Gago, entrando en la discusión, le parece una versión correcta, pero nada más. «*El principio, sí, tiene mucho empuje, es muy espectacular aunque algo apresurado*». El defecto general que le encuentra Gago es que los acordes no tienen ningún peso. «*Es una versión dicha, sin ninguna originalidad y el respeto a la partitura, creo que es nulo*». Resumió su apreciación de la interpretación diciendo que le resultó aburrida, y del sonido, muy áspero (6/6).

González Mira se sorprende de las apreciaciones de Gago, ya que piensa que se oyen bastantes cosas «*y en realidad es lo único que me interesa de esta versión, porque el concepto no me interesa nada: falta hondura y en algunos*

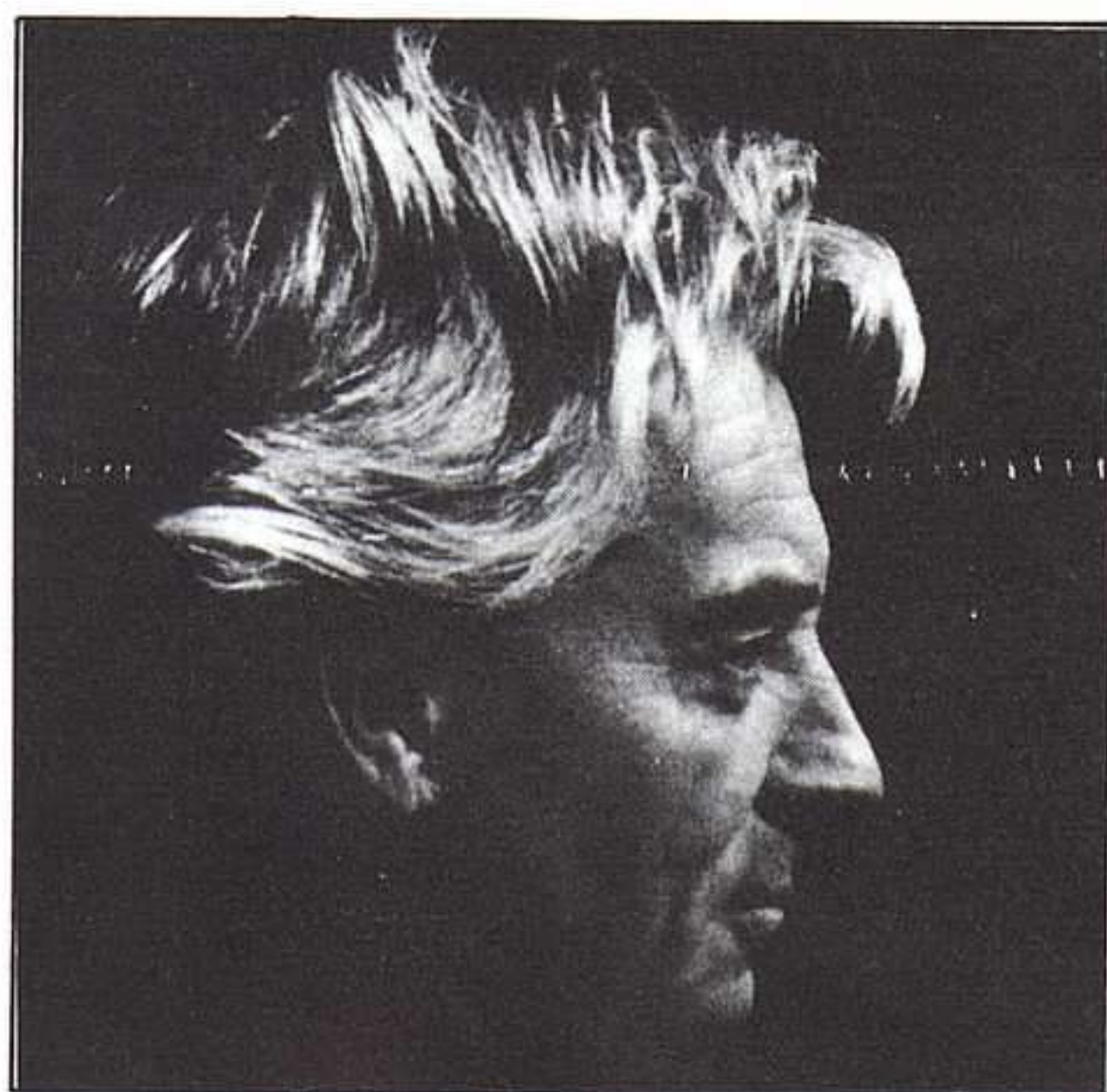


Otto Klemperer.

momentos es rutinaria». Cree adivinar cuál es la versión escuchada y «*me pesa mucho decir lo que estoy diciendo de este director*». La versión, para González Mira, está falta de emoción aunque tiene un pasaje contrapuntístico en la sección central con la cuerda en «*pianissimo*», que califica de «*impresionante*». Su resumen es que se trata de una versión excesivamente controlada y sin emoción. El sonido lo considera excesivamente duro y falso (7/6).

Aclara Luis Gago que al hablar la falta de respeto a la partitura se refería a que el director no sigue las indicaciones de Brahms en lo que se refiere a matices y «*stacatti*» de la cuerda o del viento. «*Se oyen muchas cosas pero no se respetan las abundantes indicaciones de Brahms*».

A Juan Ignacio de la Peña le parece que la orquesta ha realizado una ejecución magnífica y piensa que el director es un auténtico virtuoso y se preocupa extraordinariamente del control directorial. Destaca la gran riqueza de la grabación dinámica y el sonido, «*de gran profundidad, grosor sonoro y adecuado al "pathos" brahmsiano*». «*Hace un apoyo de las voces graves y una superposición del metal grave, muy acertadas, aunque quizás, excesivamente empastado con el*



Herbert von Karajan.

resto de la orquesta. En cierto sentido, creo que le falta dialéctica sonora». Coincide con Queipo de Llano en que la versión es muy idiomática en cuanto a brahmsismo. Resume su opinión, en que se trata de una interpretación excepcionalmente bien hecha, seria y ortodoxa, pero algo impersonal. «*La grabación me parece muy entubada*» (8/6,5).

VERSION NUMERO 4

FILARMONICA
DE BERLIN.
KARAJAN. D.G.

La nueva versión escuchada le parece a Rafael Banús muy contrastada y llena de fuerza («*en algunos casos, excesiva*», apostilla), y muy juvenil. Cree que contiene algo que no tenían las anteriores: tensión. «*Mira más al pasado que al futuro y está enlazada con las fuentes de Brahms, como el Barroco o incluso el Romanticismo más temprano*». El sonido está muy cuidado, pero, a veces, no es tan profundo como debería ser. La progresión del desarrollo al final le parece buena aunque «*el final se hace un poco pesado*» (8,5/7,5).

Bardisa, incorporado a la escucha a partir de la versión número 3, piensa que la que se acaba de escuchar es mucho más dramática que las anteriores. «*La concepción orquestal es algo monolítica y la manera como trata los temas principales, es acertada*». Encuentra esta versión magnífica de fraseo y, psicológicamente, de gran hondura y tensión interna. Destaca el desmenuzamiento que hace el director de todas las partículas musicales, lo que muestra su dominio de la orquesta. Resume: «*Es una gran versión*» (8/7).

Gerardo Queipo opina que tiene un virtuosismo «*apabullante*». «*Algún fraseo de los violines me ha hecho levantar del asiento*». Piensa que es otro Brahms distinto de los anteriores, más sensual que profundo y demasiado arrebatado. A Queipo le ha parecido una excelente grabación. «*Pienso que es una interpretación buena, pero demasiado espectacular. Está hecha por un hombre que me parece más listo que inteligente*» (8,5/9,5).

Gago no se muestra de acuerdo con el adjetivo de espectacular si está tomado en sentido peyorativo, pero sí, si la espectacularidad se toma como plenitud de fuerza. «*Los matices son magníficos, el "tempo" del segundo tema de la exposición es discutible, pero convence, sobre todo, por ese acompañamiento de la cuerda en corcheas, de modo que no se hace tan pesante el tema principal, que va en blancas*». Le parece, igual que a Bardisa, una versión hiriente e incisiva, y la orquesta es para Gago «*una máquina de perfección, de precisión*». Opina que es una versión muy brahmsiana, ya

que los cambios de ritmo están bien logrados. «Es una versión original, clarísima en todo y a pesar de que los "climax" son tan tremendos, reserva fuerza para el último "climax", haciéndolo espectacular» (9/9).

Pedro González Mira califica la versión de espléndida y rotunda desde los acordes iniciales, a veces misteriosa y, en ocasiones, algo descontrolada. Está bien construida, con momentos inefables, llena de subtexto, muy germánica y, a veces, terrible. Para González Mira es la versión mejor de las escuchadas hasta ese momento (9/9).

«La introducción me parece extraordinaria —dice Juan Ignacio de la Peña— por intensidad sonora, por concentración, pero nada ampulosa». Le llaman la atención las transiciones y considera que los «tempi» son muy pausados «lo cual me gusta extraordinariamente, sobre todo si va acompañado de una acentuación de extraordinario vigor». Califica de «milagroso» el empaste sonoro, ya que tiene unos timbres muy claros pero muy integrados en el contexto general y de espléndida, la definición de planos. Tiene todos los adjetivos que para él puede haber en esta obra: misterio, sentido dramático, más que trágico, y esto se refleja en esta versión en el juego de tensiones, la dialéctica y la adecuada actitud heroica y el profundo fraseo. En definitiva, «me parece muy brahmsiana». Para la Orquesta no encuentra definición que exprese toda su admiración (9,5/9,5).

Francisco Chacón considera el principio muy vehemente, espectacular y dramático, pero en la parte central hay menos contrastes de los que cabía esperar. «Dentro de ese dramatismo e intensidad, me ha parecido, algunas veces, observar cierta brusquedad y aspereza, más que sonora, interpretativa». El final no le convence demasiado y piensa que no está en consonancia con el resto (7/9).

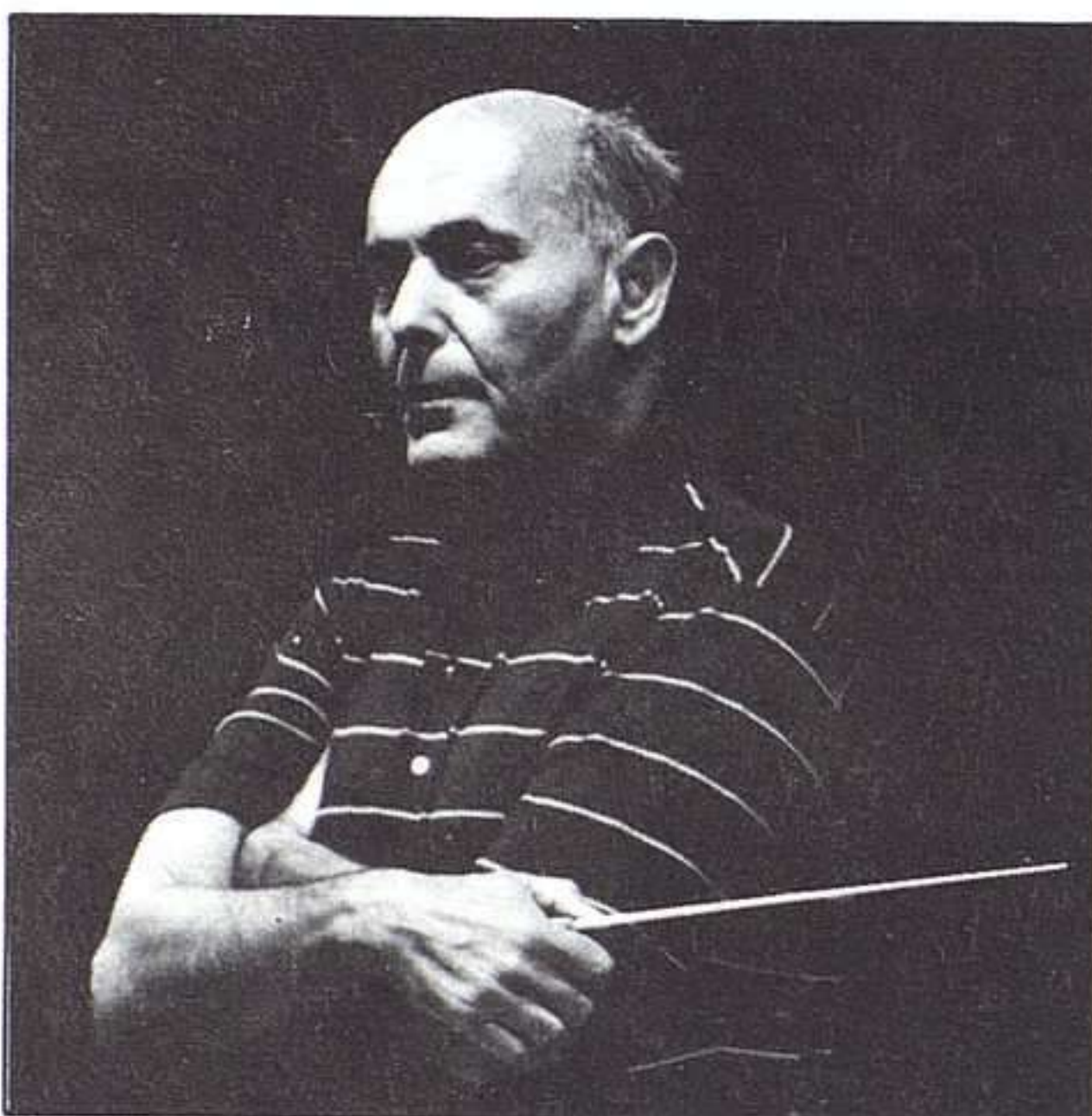
VERSION NUMERO 5

SINFONICA DE CHICAGO. SOLTI. DECCA.

A Juan Luis Bardisa le parece una versión de bastante intensidad dramática, no muy clara en la textura ni en el tratamiento instrumental de la orquesta, que a veces es un poco confuso. La transición entre lo dramático y lo lírico le parece a Bardisa, en momentos determinados, algo trivial. Resume que, a su juicio, no aporta esta versión nada original, y el sonido de la grabación le parece sólo regular (7/6).

Queipo de Llano discrepa, para él se trata de una versión con mucho nervio, brillantez y poderío y mucho más auténtica que la anterior: «esta es más enérgica que dramática».

Lo que más le ha gustado es la actitud del director que sabe ser enérgico, pero equilibrado: «este es más inteligente que listo». Destaca la claridad, el sentido de los colores de la paleta orquestal y el trabajo de la textura de los bajos y su único reparo es la falta de «sentido de luminosidad». Queipo de Llano apuntó en sus notas al escuchar la versión: «sabe ser lírico y contenido a la vez», y piensa que este es un tipo de postromanticismo más adecuado a Brahms que el que pretendía dar la anterior versión. «Quizás, Hermann Scherchen hubiera dirigido Brahms así» 8,5/8,5).



Sir Georg Solti.

«Lo principal para mí es que esta es una versión absolutamente sincera; —dice Luis Gago— ésta intimista, la anterior extrovertida. En las dos existe tragedia, pero aquí está mucho más solapada, más interiorizada». Destaca pasajes lentos «que adquieren casi carácter de confesión». Se muestra de acuerdo con Queipo de Llano en la extraordinaria calidad de los bajos de la orquesta y piensa que se debe a los intérpretes. Gago opina que esta Orquesta es excepcional, como la anterior, pero está utilizada de un modo completamente diferente por el director. Piensa Gago que en esta versión no hay búsqueda de detalles, como en la anterior, pero, a pesar de ello, el resultado es bueno. El sonido de la cuerda es muy apropiado y también el empaste cuerda-madera propio de Brahms, al que siempre se refiere Pedro González Mira. En resumen: «Es una versión muy progresiva, planteada en línea ascendente, con una línea evolutiva clarísima, que culmina con un final antológico». En cuanto al sonido: «es una pena que no sea mejor», dice Gago (9,5/8).

Pedro González Mira está completamente de acuerdo con las apreciaciones de Gago. «Es la versión que más me ha interesado y me ha parecido la más original de todas, la mejor construida». Cree que es muy personal, estudiada y dialéctica y de gran profundidad. «Esta sí que es una versión dramática». En cuanto al sonido, cree que está bien, pero no es extraordinario (9,5/8,5).

Juan Ignacio de la Peña advierte que le ha gustado muchísimo la versión, a pesar de las salvedades que a continuación le hace: «Es muy fogosa, aunque algo apresurada en los momentos de mayor intensidad dinámica; la intensificación dinámica lleva también a una intensificación agógica y rítmica del discurso, no siempre reflexiva». Califica la versión de contrapuntística. «La primera transición en "pianissimo" me ha parecido pesante, aunque luego ha venido un "crescendo" inaudito, con "pizzicato" de violines y "stacatto" de las cuerdas, realmente admirables». Destaca la belleza del timbre orquestal, a la vez elástico y sólido aunque no exento de dulzura en los momentos que así lo requieren. «Me parece una interpretación de una solidez granítica; en este sentido, una interpretación perentoria de la obra» (9/9).

La versión favorita de Francisco Chacón es, precisamente, ésta. «Creo que es una interpretación auténtica, muy apasionada, con mucho nervio y a la vez lirismo y contrastes en la sección central». Destaca en la Orquesta la labor de los metales y, dentro de la interpretación, el final (9,5/8).

Rafael Banús está de acuerdo con Chacón. «En la primera parte, el diálogo entre los instrumentos de viento está muy conseguido; hay un regulador muy bueno y todo tiene una introspección y misterio casi brucknerianos». Califica el sonido de «muy brahmsiano». «La sección central contrasta perfectamente con la exposición por su carácter lírico». Resume que se trata de una versión muy dramática y algo resignada, y que hay una unidad total entre director, orquesta y sonido (9,5/9,5).

VERSION NUMERO 6

FILARMONICA DE VIENA. BÖHM. D.G.

Gerardo Queipo comienza a comentar la versión con estas palabras: «Está clarísimo, estamos en Holanda, florecen los tulipanes y en la sala del Concertgebouw, Bernard Haitink dirige a sus muchachos». Enumera las cualidades de esta versión: «claridad, energía en la medida justa, brillantez, magia, sensibilidad y delicadeza». Y resume: «Es una tragedia, creo que como la tragedia personal de Brahms». Concluye en que, aunque no sea Haitink ni la Concertgebouw, la versión es una delicia (9/9).

Luis Gago asegura, entre las risas del resto de los críticos que «si esto no es la Musikverein, la Filarmónica de Viena y Karl Böhm yo me dedico a los toros». Aclara que, para él es una versión típicamente vienesa y tiene a Böhm detrás de cada nota: «Esta es una de esas ocasiones en las que yo digo: es que tiene que ser así». Comparándola con la otra ver-



Karl Böhm.

sión, esta interpretación no tiene los «pizzicati» y «stacati» de la número 5, pero hay otras cosas que los suplen. A Gago le ha sonado muy en la línea de la **Segunda Sinfonía**. «Las cosas que hace la cuerda aquí es imposible que ni Berlín, ni Chicago, ni nadie las pueda hacer» (10/10).

Pedro González Mira también cree que se trata de la versión de Böhm con la Filarmónica de Viena. «El equilibrio es portentoso y la claridad y el sonido, innarrable y perfectamente brahmsiano». No le parece una versión fogosa, «pero es un volcán a punto de estallar». Más que dramática, doliente y reconcentrada. Resume que, para él, es una versión genial, «es la madurez haciendo música» (10/9,5).

Juan Ignacio de la Peña sintetiza sus impresiones: «la articulación es clarísima; el sonido, de una luminosidad y belleza tímbricas admirables, lo que dota a la versión de dimensión contemplativa, que no menoscaba en absoluto el dramatismo». Destaca la actitud heroica de los metales, que hacen la función de soporte o pedal de la orquesta, especialmente en los «climax». Califica esta versión de «lírico-dramática». «Está admirablemente resuelto el cambiante humor brahmsiano, que es uno de los graves problemas del "pathos" del músico y una de las piedras de toque al afrontar sus obras». El mejor sonido orquestal escuchado hasta ahora es el de esta versión y también el mejor empastado. Cree reconocer, por ello, a la Filarmónica de Viena. «Hay un preciosismo que no está exento de solidez y empaque, lo que también es muy brahmsiano». Su resumen es que la versión es de un gran clasicismo, muy vienesa y para él, la mejor de las escuchadas (10/9,5).

A Francisco Chacón la versión le ha desconcertado, en principio. «Creo que ha empezado un poco falta de intensidad, pero luego se tornó apasionada y brillante». En el centro, Chacón ha apreciado momentos sublimes, pero, a partir de ahí, ha encontrado ligeramente bruscos algunos ataques. Opina que el final está falto de fuerza. En resumen: no le ha parecido tan buena como a los demás (7,5/8).

A Rafael Banús lo que más le ha interesado es el sonido. «A mí me sigue gustando más la anterior; ésta que he-

mos escuchado es demasiado estudiada, demasiado técnica» (8,5/10).

El sonido está arropado por la cuerda —dice Juan Luis Bardisa— y eso le quita a veces algo de dramatismo. Pero la cuerda tiene un gran lirismo, con lo que es de una fuerza lírica increíble, maravillosa». Opina que los «tempi» son muy equilibrados (8/8).

VERSION NUMERO 7

CONCERTGEBOUW. HAITINK. PHILIPS.

Luis Gago comienza diciendo que le parece una versión bien hecha, aunque algo desigual, en la que lo mejor es la sección central. Opina que es una versión muy clara y bien construida. La orquesta es magnífica, sobre todo la cuerda. «Creo que falta una mayor acumulación de tensiones, se llega al "fortissimo" sin que previamente se acumulen tensiones». (8/8).

Pedro González cree que es una versión buena, pero irregular. «El empaste de la madera con el resto de la orquesta es excesivamente elegante, refinado». Creo que es una versión romántica y el sonido es amplio, como si hubiera estado grabada en una gran sala (8/8).

Juan Ignacio de la Peña encuentra falta de humanismo la introducción. Echa en falta, a lo largo de la obra, algo de solidez estructural. «Falta fluidez y redondez sonora y tiene una estratificación tímbrica demasiado afilada, poco redonda. No hay una absoluta superposición tímbrica y un sonido global de toda la orquesta». De la Peña apunta la falta de credibilidad que le produce la versión, debido a que el director, pese a ser un buen músico, no parece encontrarse cómodo en el mundo interior de la obra. Lo mejor, para Juan Ignacio de la Peña, son los pasajes líricos y, sobre todo, la sección central. Resume: «Versión muy correcta, pero no primerísima» (7,5/8).



Bernard Haitink.

A Francisco Chacón le ha parecido una versión clásica y ortodoxa, pero sin mucho dramatismo e intensidad, a pesar de ser correcta, bien construida y coherente. Califica la versión de «gris», por la falta de contrastes. Le ha gustado más el desarrollo, más animado y convincente, que la exposición (8/8).

Rafael Banús apunta, en el mismo sentido, las cualidades de clasicismo y sobriedad sin concesiones. «El tratamiento es muy personal, pero demasiado igual». El pasaje en el que interviene el viento, en el final, es demasiado espectacular. En cuanto al sonido: «es bueno, pero, a veces, un poco plano» (8,5/7,5).

«El tratamiento orquestal es muy equilibrado —dice Juan Luis Bardisa— sin que destaquen unos instrumentos más que otros». Para Bardisa, la versión es de una claridad asombrosa y es muy dramática, sobre todo, en cuanto a tensión interna en la sección central. El reparo viene de la falta de fuerza en los «fortissimi» y en los momentos en los que interviene el «tutti» de la orquesta. «En algún momento me ha parecido algo cuadrada y lenta, y quizás por esa tendencia a tratar los instrumentos por separado, pierde un poco de cohesión la orquesta» (8/7).

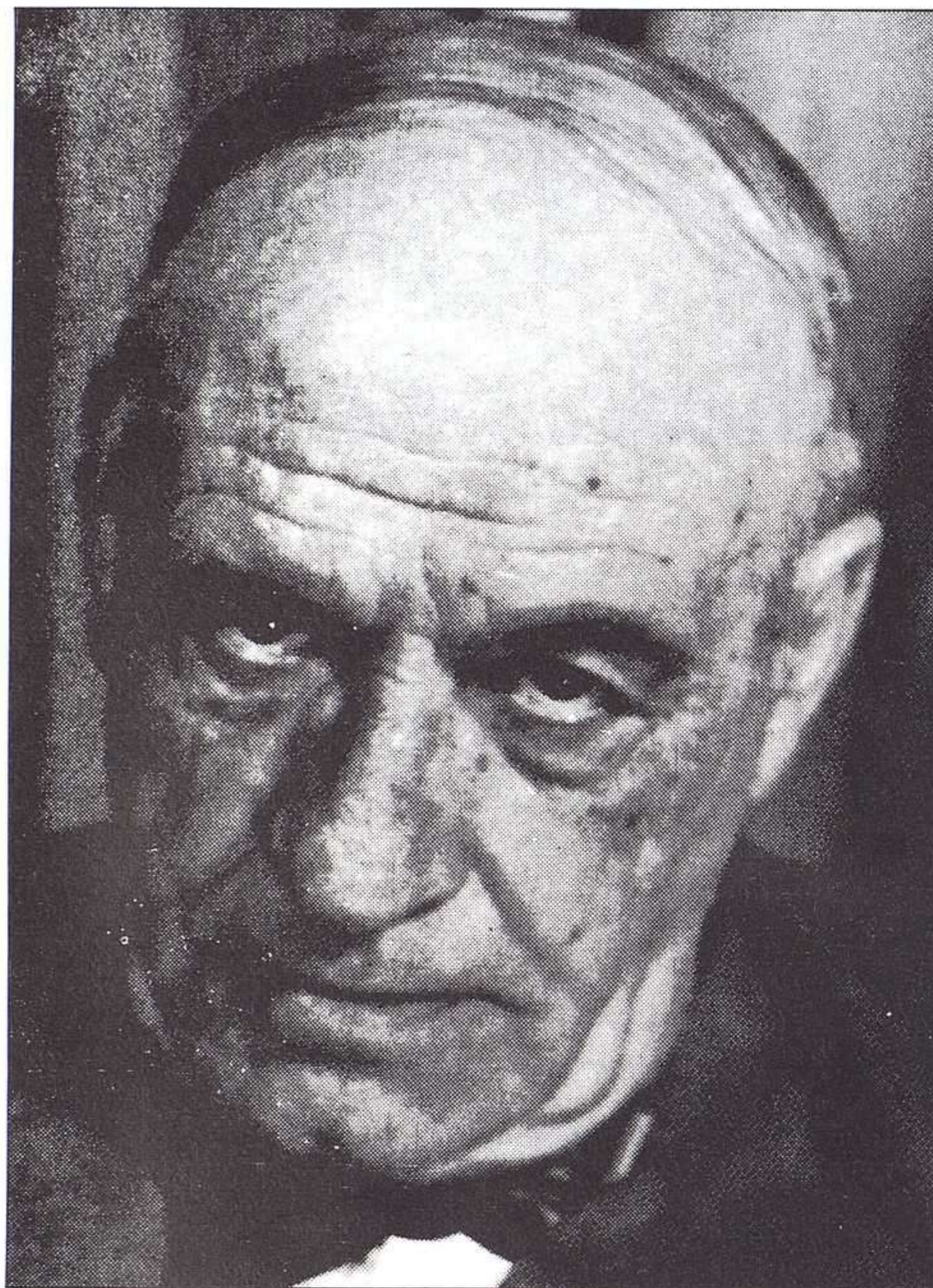
Gerardo Queipo de Llano coincide con el resto de los críticos en calificar la versión equilibrada y elegante, «pero ser elegante, en Brahms, no es serlo todo». Destaca el cuidado de los planos sonoros, pero el resultado final, sin embargo, es plano. Comparándola con la versión anterior, «no tiene el mismo encanto, es casi el reverso de la moneda». Queipo de Llano aprecia grandemente el sonido de esta grabación (8/9).

Notas medias en orden decreciente

Interpretación: Böhm: 9. Solti: 8,8. Karajan: 8,5. Haitink: 8. Walter: 7,5. Klemperer: 7,3. Giulini: 7.

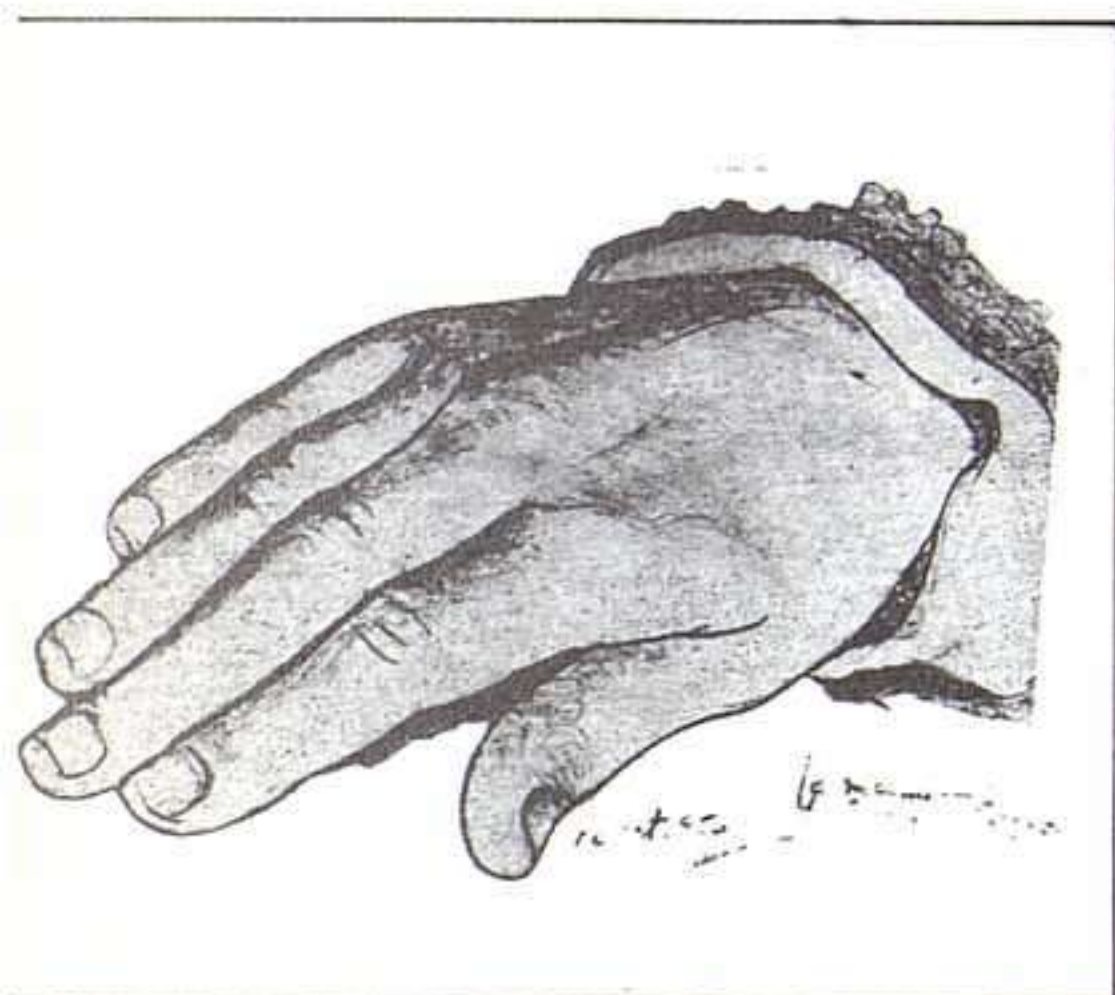
Sonido: Böhm: 9,1. Karajan: 8,6. Solti: 8,2. Haitink: 7,9. Giulini, Klemperer y Walter: 7.

A pesar de que el mismo Ortega confiesa su desconocimiento en torno al tema musical, en numerosos escritos se refiere a él, con mayor o menor acierto. El ambiente musical que vivió Ortega,



por otro lado, fue rico en acontecimientos. RITMO trata de contribuir con este artículo, dentro de nuestro campo musical, a la celebración del centenario de Ortega y a la revisión de su pensamiento.

LAS IDEAS MUSICALES DE ORTEGA Y GASSET



La mano derecha de Ortega. Dibujo de Vázquez Díaz.

Por Andrés Fernández Rubio

En su crítica al romanticismo es importante para Ortega servirse de la música, asunto ante el cual se siente extraño. Su padre, Ortega Muniña, era amigo de Chapí y Chueca. Por eso, quizá lo que le gustara al hijo fuese la zarzuela. Lo cierto es que aunque se acerca a la gran música previniéndonos de su desconocimiento —«yo no entiendo nada de música, sobre esto conviene que el lector se halle libre de dudas»— ello no le excusa ante valoraciones erróneas como colocar a Debussy y Stra-

vinsky dentro de una misma corriente, y observaciones injustas e inmotivadas como las que hace de Beethoven. Otra cosa es lo que Ortega escribe sobre el teatro apoyándose en las actuaciones de los Ballets Rusos. Aquí sí acierta y se anticipa a su tiempo.

EL AMBIENTE MUSICAL

La falta de atención de muchos intelectuales españoles por la música es clara. Federico Sopena en su libro

Historia de la música española contemporánea se ha ocupado del tema en el pensamiento de Ortega y en el de otros escritores. En otro libro suyo, *Música y literatura*, Sopena refiriéndose al disco dice: «Una vez más he de insistir en su enorme importancia para la dimensión de intimidad: pienso siempre que escritores de antaño estuvieron alejados de la música porque les repugnaba el concierto como ESPECTACULO». Esto podría servirle a Ortega, aunque su inclinación visual es tanta que enseguida se manifiesta, por ejemplo cuando escribe sobre el carácter secundario de la música —«música y pintura son de aquel

linaje de cosas nacidas para ser fondo de otras»— en el ensayo titulado **Apatía artística** (1921). Un párrafo del mismo, cuya segunda parte creo pudiera resultar coherente, aplicada al empleo de bandas sonoras en el cine, participa en el DESVARIO que anima muchos fragmentos sobre música escritos por el filósofo:

«Un concierto al modo usado, ¿no es ya un error de perspectiva, como lo es un museo? Se reúne en una sala a centenares de personas extrañas entre sí; se las propone, de tal hora a tal otra, no ocuparse sino de oír, y se enfoca irremisiblemente su atención superior hacia unos instrumentos. Queda así la obra de arte abstraída, segada de su fondo nativo, que es nuestra vida personal, y, una vez destacada violentamente, parece que aspira a suplantar aquélla. Como esto no es posible, salimos del concierto con una impresión de íntimo fracaso. En cambio, mientras caminamos por la ciudad, atentos a nuestros afanes vitales, acaso el violín de un ciego que se lamenta en el rincón de una plazuela desliza su son querellante en el confín de nuestra conciencia, y penetrando por una humilde rendija de ella nos punza el corazón deliciosamente. Está hecho el violín del ciego para sonar al fondo del paisaje urbano donde se desarrolla nuestra vida, donde amamos y odiamos, donde somos vencidos y vencedores. Puesto allí, en su rango propio, llega el sórdido instrumento a la plenitud de su valor».

El ambiente musical durante la etapa anterior a **Musicalía** (1917), al ensayo de **El espectador**, así como a la venidad de los ballets rusos y de Stravinsky a Madrid, es lo que repasaremos a continuación. La cronología detallada que ofrezco acerca de obras representadas en la capital durante esa época, sobre todo de Debussy y de Stravinsky, obedece a que Ortega se fijó en ellos a la hora de hablar la nueva música. Las creaciones de ambos se empezaban a conocer con dificultad en nuestro país, y es posible que el filósofo, escuchando algunas, leyera después sobre las otras para acabar formándose una opinión valiosa, aunque en ocasiones inexacta.

Las Orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid

Tuvo lugar la presentación de la primera en 1904, siendo su origen la Sociedad de Conciertos. De su actividad nos interesa señalar, desde su creación hasta 1910, el estreno de los **Nocturnos** de Debussy, y desde la última fecha hasta 1915 de los **Fuegos artificiales**, de Stravinsky. De la temporada 1915-16 a la de 1919-20, entre otras, estrenaron la obra **Gigas**, de Debussy, y dos bailables de **El pájaro de fuego**, de Stravinsky. Del año 16 data la interpretación de **El amor brujo** y **Noches en los jardines de España**, de Falla.

El año 15 debutó, bajo la dirección de Pérez Casas, la Orquesta Filarmónica, que estrenaría, hasta 1917, las composiciones de Debussy, **El mar**, **Petite Suite** y **Tres nocturnos**. El desarrollo de esta última tuvo lugar en el Teatro Real, con la presencia de los Reyes, el 10 de

mayo de 1916. El Orfeón Donostiarra acompañaba a la orquesta en un programa que incluía la **Novena** de Beethoven. La crítica, aunque alabó a Debussy, señalaba sin embargo el entusiasmo del público hacia la **Sinfonía** beethoveniana.

Las dos orquestas iniciaron una benéfica competencia artística que permitió la mejora en la elaboración de los programas, con el fin de presentar al público las novedades sinfónicas europeas.

La Sociedad Nacional de Música

De las reuniones musicales llevadas a cabo en Madrid es importante destacar las promovidas por esta Sociedad, que tenía de vicesecretario al famoso crítico musical Adolfo Salazar y en cuyo comité artístico aparecen nombres como los del ya citado Pérez Casas, además de Joaquín Turina, Amadeo Vives y Manuel de Falla. El salón del Hotel Ritz era el escenario de los conciertos. Se trataba, otra vez, de introducir en España las nuevas creaciones extranjeras y de dar resonancia a las propias. La lista de socios es escasa en personajes relacionados con la intelectualidad. Ortega no aparece. Son socios Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala, Jacinto Benavente, Gregorio Marañón, Manuel Gar-

Poissons d'or (dedicada a Viñes), **La cathédrale engloutie**, y **L'île joyeuse** (las dos primeras, no escuchadas antes en Madrid). En diciembre es Falla quien al piano —canta Madeleine Leymo—, estrena en la capital en un mismo concierto las **Ariettes oubliées**, de Debussy y **Dos poesías de la lírica japonesa**, de Stravinsky. En enero, se presentan la **Danza sagrada** y **Danza profana** de Debussy —ya conocidas por el público—, con la Orquesta Filarmónica de Madrid y Gabriel Abréu de pianista, y durante mayo una obra de Stravinsky, **Pastoral (canto sin palabras)**, y otra de Debussy, **Danza en Mi mayor**, interpretada al piano por Joaquín Nin —ambas por primera vez en la ciudad—.

En las temporadas anteriores de la sociedad se había ofrecido el **Cuarteto en Sol menor** y el **Récit de Pelleas** (Acto III), de Debussy.

Así, en este ambiente de conciertos se intentaba promocionar la **MUSICA MODERNA**. Aunque no todos ellos los pudo presenciar Ortega, como los incluidos desde julio de 1916 hasta febrero de 1917, época que el pensador dedicó, con extraordinario éxito, a enseñar en Argentina.

Por último, puede ser interesante apuntar también las veladas musicales en la Residencia de Estudiantes: como ejemplo, en mayo del 17, Tomás Terán interpretó al piano un **Arabesco** de Debussy.



Stravinsky ensaya con la Orquesta Nacional, en una de sus visitas a Madrid.

cía Morente, el Duque de Alba y alguno más.

En los excelentes programas de la Sociedad figuran, durante la temporada 1916-17, obras de Debussy y Stravinsky, autores que interesan, sobre todo el primero. Así, en octubre de 1916, Ricardo Viñes ofrece al piano un recital de **MUSICA MODERNA** cuya primera parte está dedicada al compositor francés: se presentan su **Toccata**, **Hommage a Rameau**,

Stravinsky y los Ballets Rusos

El 4 de enero de 1916 se inicia la temporada en el Teatro Real, y los wagnerianos disfrutarán en ella de las representaciones de **La walkyria**, **Tristán** y un **Tanhäuser** en el que actúa el tenor Francisco Viñas, ya viejo.

En mayo vienen los Ballets Rusos de Diaghilev, y Stravinsky. El compositor se situaba entonces entre los más avanzados. Deja escritas unas impresiones muy «sui generis» sobre España en su libro **Crónicas de mi vida**: todo el mundo durmiendo a las nueve de la mañana en primavera, una banda que toca a horas fijas un pasodoble, las cantaoras y el olor a aceite frito. La prensa ensalzó las actuaciones —música de Stravinsky en **El pájaro de fuego** y **Petrushka**—, sobre todo el realce que la llamada música novísima daba a la danza.

España le inspiró más tarde varias obras al músico, y Madrid otra en la que convierte el fondo, secundario, en protagonista, al caracterizarse la composición —son palabras del autor— por «*la mezcolanza burlona e inesperada de los organillos y de las cacerolas en las calles de la capital y en las tabernas durante las horas nocturnas*». El hecho de extraer elementos del paisaje urbano para destacarlos violentamente sería, desde el exagerado punto de vista de Ortega, erróneo.

El 2 de junio de 1917 reaparecen los Ballets. Durante toda esta época se respiraba en Madrid un clima de cosmopolitismo consecuencia de la guerra. Hombres y criminales notables se daban cita en los hoteles y centros de diversión. Cuando volvieron los Ballets Rusos, con escenografía propia y Ansermet como director de orquesta, las primeras páginas de los periódicos se ocupaban del desarrollo de la guerra y también aparecían noticias sobre el proceso de la revolución que acabó con el zarismo —Ortega dijo: «*Rusia revoluciona y danza*»—. Viene Waslaw Nijinsky y causa admiración. Su trabajo en el **Prélude á L'Après-midi d'un faune**, de Debussy, es calificado por la crítica como «*labor mímico-plástica de resultado sencillamente*

asombroso». Los Ballets de Diaghilev representaban de nuevo las obras de Stravinsky ya señaladas y otras que completaban un repertorio muy variado. La ópera y el teatro tradicionales daban una impresión de estancamiento ante estas manifestaciones coreográficas elegantes y ágiles. El 19 de junio se despidieron acompañadas de las quejas de señoras imposibles, por el atrevimiento de los trajes, para volver en noviembre (sin las figuras Nijinsky y Bolm) a abrir la temporada.

Como curiosidad, cabe decir que el camino abierto por Diaghilev con su «troupe» lo completó otra compañía de bailes rusos, esta vez con la actuación a finales del 19 de la frágil Anna Paulova.

El año 21 vuelven Stravinsky y Diaghilev. A la familia real le gusta **Petrushka**.

Hasta aquí, el clima musical de una etapa en la que vivió Ortega, del cual, en parte, participó. Pasamos ahora a sus escritos musicales, que siempre tienen como referencia un campo más amplio que el sonoro.

APRECIACIONES MUSICALES DE ORTEGA

Musicalía es el nombre de un ensayo de Ortega insólito por sus características. En él se dan cita ideas que aparecerán con frecuencia en su obra. Se advierte una actitud defensiva frente a la izquierda política, apuntes de lo que luego será **La deshumanización del arte**, rasgos que caracterizan al hombre-masa y referencias a la estúpida arrogancia del hombre satisfecho. **Musicalía** es una mezcla de impresiones aclimatadas con dificultad. Leídas ahora, algunas sobresalen y otras suenan a disparate. En conjunto, pese a todo y gracias a la maestría del Ortega escritor, hay que decir que se lee con mucho gusto.

Ortega señala que el público de los conciertos aplaude frenéticamente a Mendelssohn y continúa siseando a Debussy. La impopularidad del francés no se paliará con el paso de los años, como ocurrió con Wagner, porque los motivos y principios que mueven su música no fueron apreciados por el vulgo. El impresionismo pictórico, Verlaine y Debussy nunca tendrán la consideración popular que tuvieron los románticos. Aunque para Ortega las obras de Beethoven y Wagner sean intrincadísimas arquitecturas, más complicadas que las del autor de **Pelléas**, como aquéllos están inspirados por una actitud espiritual semejante a la del vulgo, de ahí su éxito y el descrédito de éste ante la masa.

Aquí empieza el filósofo a arremeter contra Beethoven. Acusa de HORTERAS a los que lo aprecian y en general a los que aceptan la música romántica. Beethoven para Ortega, es el talento utilizado en la expresión de sentimientos primarios, vulgares, filisteos y mediocres. De los sentimientos que satisfacen al «*pacífico comerciante, el virtuoso profesor, el ingenuo empleado, la señorita*

de «comptoir». Compara la **Sexta Sinfonía** —en cuyo trozo titulado «Sentimientos agradables al llegar al campo» «*No cabe expresar más perfectamente emociones más perfectamente triviales*»— con **La siesta del fauno**, de Debussy, para concluir con que el verdadero motivo de la impopularidad a que está condenada la nueva música francesa es que en su obra Debussy «*ha descrito la campiña que ve un artista, no la que ve el buen burgués*». Todo esto, como se aprecia, es mucho más que discutible.

Para Ortega, en el Romanticismo ha sido frecuente «*que con excelentes medios de música y poesía se nos describan, con ánimo de que los compartamos, los sentimientos de un mancebo de botica*». A esto puede ser posible asentir, lo malo son las ejemplificaciones —Ortega, desacertado, asocia a Beethoven con Lamartine—, y la generalización. Porque el filósofo vuelve a la carga y repite, por si no quedó claro: «*Esto es, exactamente, la música romántica: expresión del lugar común sentimental, halago al pacífico comerciante, al empleado del Municipio, al virtuoso profesor y a todas las señoritas «de comptoir»*. Arriba era LA señorita. Ahora son TODAS las señoritas.

El ambiente musical español que vivió Ortega respiraba una preocupación por subsanar el retraso con respecto a Europa. Aun así, son pocos los estrenos de obras que representaban innovaciones. La «*cansada actitud de pretérito y el color desteñido y palúdico*» que comenzaba a tomar el continente quizá tuviese en España tintes de cerrilismo. Por eso, a Ortega le gusta Debussy: porque se aprecia en su música una atmósfera de emociones nuevas. De todas formas, si el filósofo hubiese estado más atento a la evolución musical europea se habría dado cuenta de que desde Stravinsky —el músico apropiado para **La deshumanización del arte**— ya se atacaba no sólo a la música romántica sino también, y con más fuerza, al impresionismo de Debussy. Aunque la era de la música romántica se termina, Stravinsky tiene grandes palabras sobre Beethoven y graves acusaciones para los que lo atacan. Ortega cita de Cocteau una opinión sobre la nueva música, que en el contexto parece referirse al impresionismo; esto extraña porque ya entonces Cocteau había empezado a despotricar contra dicha tendencia. Luego, relaciona a Debussy y a Stravinsky cuando los rumbos de los dos eran muy diferentes: «*yo no sabría formular con más claridad y rigor la diferencia entre la música romántica y la nueva música, entre Schumann y Mendelssohn de un lado, Debussy y Stravinsky de otro*».

Ortega pone como ejemplo de nuevo a Beethoven —la **Romanza en Fa**— para decirnos que de la música romántica «*solemos gozar concentrados hacia dentro*». «*No nos interesa la música por sí misma sino su repercusión mecánica en nosotros, la irisada polvareda sentimental que el son pasajero levanta en nuestro interior con su talón fugitivo*». Al contrario, la música de Debussy y Stravinsky nos invita a otra actitud, de «*concentración hacia fuera*». «*En vez de atender al eco sentimental de ella en noso-*

AÑO III
1916-1917

CONCIERTO XIV
(35 DE LA SOCIEDAD)



El viernes 25 de mayo
A LAS CINCO Y MEDIA DE LA TARDE

EN EL HOTEL RITZ
(Entrada, por la calle de Felipe IV.)

Programa de la Sociedad Nacional de Música de un concierto al que, probablemente, asistió Ortega.

tros, ponemos el oído y toda nuestra fijeza en los sonidos mismos, en el suceso encantador que se está realmente verificando en la orquesta». Otra vez se le pueden poner reparos a la unión de los dos compositores. El escritor concluye el ensayo deduciendo una advertencia que, fuera del contexto, sería audaz. Lo irritante es que la deducción le viene tras escuchar a Beethoven y, generalizando, cualquier «otra música típicamente romántica». Dice así: «Todo estilo artístico que vive de los efectos mecánicos obtenidos por repercusión y contagio en el alma del espectador es naturalmente una forma inferior de arte. El melodrama, el folletín y la novela pornográfica son ejemplos extremos de una producción artística que vive de la repercusión mecánica causada en el lector. Nótese que en intensidad de efectos, en poder de arrebató, nada puede comparárseles. Ello aclara el error de creer que el valor de una obra se mide por su capacidad de arrebatar, de penetrar violentamente en los sujetos. Si así fuera, los géneros artísticos superiores serían las cosquillas y el alcohol.

No; todo placer originado en una sugestión mecánica, en un contagio, es ínfimo, porque es inconsciente. No se goza en él de la obra que lo produce, sino de su efecto ciego. El átomo a quien otro átomo empuja se siente proyectado en el vacío, pero no sabe por quién ni por qué. Arte es contemplación, no empujón. Esto supone una distancia entre el que ve y lo que se ve. La belleza, suprema distinción, exige que se guarden las distancias».

«Elogio del Murciélago»

Ortega se refiere en este ensayo de 1921, el primero del tomo IV de *El espectador*, a los Ballets Rusos de Diaghilev, que puede ser que viera en París o anteriormente en Madrid. El color y la temperatura del espectáculo impresionan al escritor y le sirven para reflexionar sobre el arte teatral, cuya insuficiencia, dice, es el género mismo. Por eso el carácter genérico de las danzas rusas, su agilidad y fuerza, le permiten hablar de choque ante el descontento que produce un drama, comedia u ópera al uso.

«Yo creo que pocas cosas definen tan bien una época como el programa de sus placeres», escribe. «La ciencia misma no representa tan fielmente la edad en que se produce; porque, si se exceptúa la filosofía, es más bien una respuesta utilitaria a las urgencias del medio que una demanda espontánea y una intimación original al contorno. Por el contrario, nuestras aspiraciones, apetitos y fruiciones constituyen nuestro personalísimo ajuar. Son lo que nosotros traemos al mundo, el resto es lo que el mundo nos concede».

Sobre esta reflexión habla Ortega de la «vitalidad menguante» de su época y de la importancia de las danzas rusas como «resumen de lo que va a ser la edad naciente». Edad en la que el hombre aparentemente satisfecho estará tan anticuado como el teatro al que acude:



Nijinsky y Diaghilev, con Karsavina vestida de la «Bailarina» de «Petruchka»

«No aceptamos otra medicina que la más reciente, y en cambio fingimos complacernos asistiendo a un drama donde todavía, como hace cincuenta años, dialogan un marqués y una adúltera».

El nuevo teatro aparece en Ortega como un suceso plástico y sonoro insustituible. Tomando el ejemplo de *Hamlet*, en frases muy interesantes y perfectamente escritas, saca la conclusión de que «en la obra teatral al uso, todo lo que hay de verdadero valor puede ser íntegramente gozado mediante la simple lectura, sin necesidad de ir al teatro, y lo que éste añade es, en el mejor de los casos, superfluo, innecesario, inessential».

Ortega se indigna con el abuso naturalista de la decoración en el teatro, el intento de algunos empresarios de que todo sea «propio». Su idea es la búsqueda del artificio, de aquello que nos acerque a la fantasmagoría, a «the isle of subtillities», que es como en *La tempestad*, de Shakespeare, alguien llama a la isla de « Próspero ». La nueva inspiración teatral que renueva el sentido de los espectáculos se acerca a lo que anima a los Ballets Rusos. El hecho insustituible toma forma en un salto de Nijinsky: «Es preciso que en la obra teatral sea lo necesario y substantivo el teatro; por tanto, que la obra escénica consista primordialmente en un suceso plástico y sonoro, no en un texto literario; que sea un hecho insustituible ejecutado en la escena. Entonces no tendremos más remedio que salir de casa para ir al teatro, so pena de renunciar a un placer intransferible. La perplejidad del Príncipe de Dinamarca emana un encanto sublime, que no pierde nada de su valor porque nos sea meramente contada. Es más: no existe otro medio de revelar esa perplejidad que expresarla con palabras habladas o escritas. El mismo Hamlet, redivivo, para presentar ante nosotros sus íntimas congojas tendría que contárnoslas oral o gráficamente. En cambio, un salto de Nijinsky no puede ser contado. Al pasar de su ejecución a su descripción se volatiliza cuanto en él hay de valor. Lo más que se puede conseguir contando un brinco melódico de Nijinsky es abrir más nuestro apetito de ir a presenciarlo».

Ortega aconseja a los artistas jóvenes que creen el nuevo teatro: «plasticidad y sonido, movimiento y sorpresa». El actor, por su parte, debe dejar de ser mero realizador de una obra escrita para convertirse en las mil cosas que debía ser Nijinsky cuando saltaba: «acróbata, danzarín, mimo, juglar, haciendo de su cuerpo elástico una metáfora universal».

El desmesuramiento wagneriano

De la crítica global al romanticismo que hace el filósofo no se libra Wagner (*Apatía artística*, 1921). Su desmesuramiento, el patetismo universal que se siente al escuchar su música, le parecen exentos de última sinceridad. La nueva estética, sin embargo, provee de goces más auténticos reduciendo sus aspiraciones. Aparece el nombre de Stravinsky. El afán y entusiasmo de Wagner para integrar en su órbita todos los elementos emocionales de su siglo era algo que alababa Thomas Mann y que Ortega le reprocha al «Bismark del pentagrama». Eso y la pretensión mesiánica de hacer de la melodía un sustituto de la religión, «sobrepasando al flautista Schopenhauer» en *Parsifal*. Al fin, nuevamente, la crítica radical al XIX: «Quedaba consignada al siglo XIX, centuria del desmesuramiento en todo, la monstruosidad de ese superlativo musical osado por Wagner. Edad del imperialismo omnímodo, no hubo en ella cosa que no quisiera imperar a las demás, ser la primera o la única. Cada arte aspiró a la ilimitación de su esfera. Quiso —muy especialmente la música—, convertirse en un idioma de tema universal».

Dicha crítica continúa en *La deshumanización del arte* (1924). Para Ortega, «de Beethoven a Wagner toda la música es melodrama», y éste llega en Wagner al punto máximo en el cual la voz humana, que quiere ser protagonista, deja de serlo y se sumerge en el «griterío cósmico» de los demás instrumentos.

Ninguna referencia a Falla

El período en el que Ortega se ocupa de la música es el mismo de los triunfos de Falla, de su lanzamiento en Europa y de la aceptación general de su obra —*El sombrero de tres picos* fue escenificada desde 1919 por la compañía de Diaghilev—. Hubiera sido agradable leer en Ortega referencias a este compositor, con el que incluso estaba identificado en su preocupación por temas de la cultura española —*El retablo de maese Pedro* adapta un episodio cervantino—. Pudo pasar que al filósofo le pareciera Falla pintoresquista y desechable, por tanto, o que haya otras razones desconocidas.

En cualquier caso, el abandono no es extraño, pues pienso que Ortega utilizó la música para, desde ella actuar sobre otras cuestiones. Estas brillan individualmente, ya que relacionadas con asertos estrictamente musicales forman una maraña de la que sólo es posible desenredar, con seriedad, el estilo de escritura, tan admirable■

Jazz

V Festival de Jazz de Madrid unas pinceladas de historia



FOTOS: GONZALO ORTIZ

Miles Davis.

Los festivales de jazz que se celebran en nuestro país son, en general, acontecimientos con una cierta unidad estilística que, sin caer en la uniformidad —triste consecuencia de la masificación de nuestros tiempos—, responden a una orientación artística más o menos concreta. El caso de este Festival de Madrid que ha tenido lugar recientemente es, por esta razón, algo inusual. Su amplia duración (seis días) ha estado en proporción directa con la variedad de la música que se ha escuchado.

Por Javier López de Guereña

El repaso histórico ha sido casi completo: «dixie», «swing» (con Big-Band incluida), «bop» en un montón de vertientes, «post-bop», «free», «jazz-rock» y hasta aproximaciones a la tradición europea, han convivido amigablemente en el escenario del Palacio de los Deportes. Al mismo tiempo, el público MILITANTE ha tenido oportunidad de descalificar a unos o/y a otros por ser herejes del jazz (se entiende, del jazz en el que MILITAN). Siempre, o casi siempre, se da la oportunidad de mandar a alguno de los

artistas que intervienen en un festival a la hoguera; lo divertido en esta ocasión ha sido que, ante la variedad de tendencias (y de MILITANTES), prácticamente no ha quedado nadie sin excolmar.

En este preámbulo, no puedo dejar de comentar que el Ministerio de Cultura y demás entidades responsables de la organización han adoptado el criterio de no herir susceptibilidades y esta convocatoria del Festival se ha numerado como la cuarta, reconociendo así una paternidad imposible en los dos PRIMEROS festivales de jazz que tuvieron lugar en el 74 y en el 80 respectivamente, y renunciando a ser heredero del celebrado el año pasado, cuyo responsable directo y cerebro del montaje —que este año se ha calcado en sus líneas maestras— fue Alejandro Reyes (quien, dicho sea de paso, ha sido prácticamente dejado de lado, por lo que se supone que no es una persona susceptible).

Una novedad importante ha sido la instalación de una pantalla gigante de vídeo sobre el escenario. La realización, a cargo de Fernando Navarrete, ha sido acertada y probablemente algún día podremos revivir los conciertos a través de las pantallas de TV. Por lo pronto, el beneficio para los asistentes no hace falta explicarlo.

«Ptolomeo» se ha encargado este año nuevamente del sonido. Si no puede calificarse de perfecto (los polideportivos son un desafío a los expertos en acústica), por lo menos ha sido aceptable y la música se entendía. No se han escatimado los medios y el resultado merece un aplauso.

El capítulo de actividades paralelas ha comprendido un interesante ciclo de películas de la colección de David Chertok, comentadas por él mismo, y una exposición de cuatro fotografías especializadas en el jazz y sus circunstancias; a saber, Domingo Gómez, Javier Zaera, Ernesto Walfish, y Fernan-

do Suárez. La verdad es que el resultado ha sido más atractivo, gráfico e instructivo que las habituales conferencias.

Miles para miles

El martes 25 de octubre a las 21 horas, con una puntualidad inesperada e indigna de un festival hispano, aparecieron en el escenario los componentes de Chastang-Sylvester Sextet. Además de los dos líderes (contrabajo y saxos alto y soprano respectivamente), el grupo estuvo formado por Marti Cuevas (saxo tenor), Valentín Álvarez (saxos sopranino y barítono), Mariano Conget (guitarra) y Tony Moreno (batería). Aunque el sexteto es de reciente formación, para los aficionados de a pie —los que nos pateamos habitualmente los clubs de la capital— todos sus miembros resultan más que conocidos. Los grandes recitales les sientan bien a estos músicos porque, además de que es mayor la responsabilidad, las limitaciones de tiempo les hacen concentrarse en las improvisaciones que, al menos en el caso de los tres primeros, a diario suelen resultar largas y difusas. Cuando están obligados a no perderse en divagaciones, Chastang y Sylvester demuestran ser músicos de talla y que además se entienden bien. La mayor parte de los temas eran de nueva factura y bien contruidos; los solos, coherentes y el sonido del conjunto, bien empastado. Un buen comienzo para esta maratón de jazz.

Unos cuantos miles de personas —faltó muy poco para completar el aforo— se reunieron para ver a Miles Davis, EL DESEADO. Después de tantas tentativas frustradas, el comentario general ante el anuncio de la venida de Miles era SINO LO VEO, NO LO CREO. Pues sí, al fin se decidió a venir acompañado por Bill Evans (saxo soprano y flauta), John Scofield (guitarra), Da-

rryl Jons (bajo eléctrico y «stick bass»), Al Foster (batería), Dominique Cinelu (percusión), y un teclista que no figuraba en el programa y al que Miles no dejó en absoluto figurar en escenario: si hubiera tocado desde detrás del mismo nadie le habría echado en falta. Como es lógico, Miles y su banda trajeron consigo la música que están haciendo en la actualidad, ese «funky» pesado y monocorde (en el sentido más técnico y menos peyorativo de los dos términos) que ha sido recogido en los dos últimos discos que ha grabado, «The man with the horn» y «We want Miles (éste, en directo). Mucha gente esperaba a Miles con cierto sentido mesiánico, creyendo que Madrid iba a ser el escenario de su cuarta revolución (participó en el surgimiento del «be-bop» y fue el motor del «cool» y del «jazz-rock») y que, con su actuación, desmentiría sus últimas grabaciones que se le han perdonado POR SER VOS QUIEN SOIS. Y Miles ni revolucionó ni desmintió. Tocó con ese hilo de plata que es su trompeta, sobre la base estridente de su propio teclado y la contundencia y sobriedad del resto de los músicos. Si les quedan fuerzas para dar otro gran paso en el jazz, desde luego será en otro sentido bien distinto. Desde el 70, Davis no ha evolucionado apenas, pero lo que hace lo hace bien. De entre sus distinguidos acompañantes hay que resaltar el papel de Darryl Jons, un bajista de primera clase, que demostró tener un dominio técnico absoluto del instrumento y una gran seguridad e imaginación, tanto melódica como rítmicamente. Dominique Cinelu desempeñó el papel de protagonista en bastantes momentos del concierto, tocando con gusto, acierto y virtuosismo, cualidades que han hecho de él uno de los percusionistas más influyentes ahora mismo al otro lado del Océano.

El concierto de la elegancia

Si el Modern Jazz Quartet tocan jazz de «frac», el quinteto de Wynton Marsalis lo hacen de «sport»; pero de punta en blanco. En este ambiente de ALTA COSTURA, Pedro Ruy Blas, que hace una música bastante menos depurada, resultó una primera parte algo engañosa. Pedro Ruy Blas es uno de los pocos cantantes españoles con cualidades verdaderamente notorias para el jazz; sin embargo, sus posibilidades se desaprovechan en la búsqueda de una espectacularidad que no le resulta en nada beneficiosa. Como un niño travieso, durante su actuación en el festival, se dedicó más a jugar con su aparato de efectos para la voz que a cantar. Un buen grupo acompañante (Manuel Santiesteban, piano eléctrico y sintetizadores; Javier Mora, idem.; Tony Aguilar, bajo; Larry Martin, batería; Rubem Dantas, percusión) no fue excusa suficiente para dar interés a este concierto.

En el Modern Jazz Quartet se nota el paso de los años. Aunque el pulso sea vacilante y el trazo del dibujo menos firme que antaño, el contenido del



Wynton Marsalis.

mismo se trasluce con toda claridad, sin necesidad de tener que adivinar nada. Técnicamente existe menos pureza, menos agilidad en el toque de, por ejemplo, Percy Heath (contrabajo) que hace tan sólo un año, cuando vino en compañía de sus hermanos (Heath Brothers); sin embargo, es tan grande lo que cada sonido significa en sí que supera por completo las circunstancias en las que se produce. El M.J.Q. sigue haciendo lo que siempre ha hecho, aunque haya incorporado nuevos temas a su repertorio (que además no resultan ser los mejores), destilando extractos de sutilezas de jazz (perfumadas A LA BACH) que resultan un remanso de paz para cualquier mente musical sana. John Lewis (piano), Milt Jackson (vibráfono), Connie Kay (batería) y el citado Percy Heath, un poquito más cansados y viejos, ofrecieron un magnífico concierto para todas las edades.

El quinteto de Wynton Marsalis está constituido por este trompetista, Bradford Marsalis al saxo tenor, Kenny Kirkland al piano, Ray Drummond al contrabajo y Jeff Watts a la batería. Su concepción musical es equiparable a la de los artistas precedentes, en lo que se refiere a la elegancia y depuración de la música que hacen. Dentro de una corrección casi académica, las ideas y sus soluciones son originales y con frecuencia sorprendentes. Como solistas son sobresalientes, aunque el pianista Kirkland resulte algo borroso en sus solos por su predilección por los intervalos de segunda y Wynton, más

Milt Jackson.



que sobresaliente, resulte genial. Marsalis lo tiene todo: sus solos son totalmente coherentes aunque imprevisibles, lógicos aunque fantásticos, técnicamente perfectos, aunque utilice la imperfección como un recurso más. El conjunto esta vez sí que resulta al menos igual a la suma de sus partes y la música que hacen, al mismo tiempo que directamente emparentada con las líneas más puras de la tradición jazzística, es verdaderamente moderna.

Una noche sin sorpresas

La noche del jueves 27 se caracterizó porque cada una de las actuaciones que tuvieron lugar fue ni más ni menos que lo que se esperaba que fueran. Puede decirse que fue el recital más discográfico de todos, el menos vivo; y no por falta de espectacularidad, ya que el grupo de Cecil Taylor es probablemente el más espectacular de los que han pasado por esta edición del festival, aunque también el más monótono. Pero vayamos por partes.

La velada se inauguró con la actuación del Carlos Gonzalbez 5 en 1. El guitarrista vino acompañado por Pedro Sambeat (saxos tenor y alto y flauta), Ramón Cardó (saxos tenor y soprano), Mario Rossy (contrabajo) y Jorge Rossy (batería). Gonzalbez, que posee una buena técnica, es un guitarrista distante y frío que, de poco comunicativo, llega a ser anodino e incluso insípido. El resto del grupo respondía a un patrón parecido, no se sabe si por contagio o por afinidad. En cualquier caso, la actuación fue irreprochable y perfecta para una grabación de HILO MUSICAL.

Teté Montoliú tocó lo de siempre y muy bien, como siempre. Su invitado especial, Harold Land (saxo tenor) ofreció un gran concierto con el apoyo de John Heard (contrabajo) y Roy McCurdy (batería), basado casi todo él en temas del difunto John Coltrane. Como siempre que Montoliú toca en cuarteto, nos quedamos con ganas de oírle a él. No hay necesidad, a estas alturas, de cantar las excelencias de este pianista y es una pena que, cuando trae en su grupo a un viento de calidad, él se limite casi exclusivamente al papel de acompañante.

Uno de los puntales del movimiento «free» de los 60, Cecil Taylor, era uno



Freddie Green.

de los artistas que se aguardaba con mayor expectación por parte de un sector del público y de la crítica. Tan sólo un sector, porque la mayor parte del público, ya sea por menos avisado, menos paciente o simplemente por no saber apreciar la música que este hombre y su Unit & Dance Group hacen (Branda Bakr, voz; Rashied Bakr, percusión; Andre Martinez, percusión; William Parker, contrabajo; Jimmy Lions, saxo alto y cuatro bailarines sin nombrar), abandonó rápidamente el recinto del Palacio de los Deportes. El «free» en su estado más puro es, históricamente, un movimiento tan apreciable como lo pueda ser el «dixieland» o cualquier otro; prescindiendo de la circunstancia temporal y considerado únicamente en el marco de la actualidad, resulta tan desplazado como el susodicho (por lo que es una tontería enarbolarlo como bandera de la novedad) y, desde luego, insostenible por las terribles limitaciones que la LIBERTAD TOTAL tiene. Amén de estos problemas inherentes al estilo, Cecil Taylor se recrea en la inmovilidad que supone una hipertensión continua —que inevitablemente deriva en una falta de interés casi inmediata— y en un desprecio total por la dinámica. Los únicos matices que aparecen son los tímbricos, pero englobados en tal desorden que se vuelven por completo imperceptibles. Taylor tiene una depuradísima técnica del piano como instrumento de percusión, que muchos pianistas de la música europea post-schoenbergiana quisieran para sí; lo triste es que la aprehensión de estas capacidades se quede en un nivel tan racional y lejano de lo que es la música. Los bailarines —para los que hubo división de opiniones— pusieron al menos una nota de variedad sobre un fondo oscuro y desalmado.

Donde no hay patrón, ni los marineros mandan

El viernes 28, un montón de hombres que se decían mandados por Count Basie como patrón lejano y por Buck Clayton como jefe inmediato, estuvieron a punto de naufragar. Si aquello no acabó como LA MEDUSA fue porque todos tienen muchas horas de oficio y —a pesar de que la Big-Band hiciera agua y, sobre todo, fuera a la deriva—

consiguieron que el concierto no se hundiera del todo. Count Basie estaba físicamente muy distante; Buck Clayton es como si no hubiera estado. Son un misterio las razones por las que se equivocó en la mayor parte de los arreglos y se limitó, en el mejor de los casos, a estar sin dirigir. Los intentos de Buddy Tate y Nat Pierce por hacerse con el dominio de la nave resultaron igualmente infructuosos. En resumen, un concierto tenso y tirante (Freddie Green se largó a la mitad y Buddy Tate no quiso salir en el bis) que tuvo muy pocos momentos realmente satisfactorios. El resto estuvo plagado de errores y desajustes tontos que, sin sentenciar el recital, impidieron escuchar a los COUNT BASIE'S MEN con la debida tranquilidad. Eso sí, el «St. James infirmary blues» que cantó Jorge Newman fue realmente sobrecogedor y, por sí solo, compensó el resto de la noche.

La primera actuación de esta sección corrió a cargo de un grupo de extranjeros afincados en nuestro país, de nombre Transatlantic; en la segunda parte, Johnny Griffin sustituyó a Dexter Gordon quien repentinamente se puso enfermo. Finalmente la gran (des) banda (da) de los hombres de Basie cerró el programa.

Transatlantic son Dave Pybus (saxo alto), John Bonney (trombón), Mathew Simón (trompeta), Jean Luc Vallet (piano), Horacio Fumero (contrabajo) y Peer Wyboris (batería). Los arreglos del grupo son un ejemplo gráfico de economía y variedad, dos de las características esenciales para conseguir que un tema quede bien realizado. Por otro lado, el grupo está perfectamente equilibrado y cada uno de sus miembros tiene algo que aportar al conjunto. Esta formación ha conseguido respetar las individualidades, integrándolas en las dos secciones clásicas (ritmo y vientos), que a su vez se unen en un todo en el que son perfectamente diferenciables a la vez que indivisibles.

Johnny Griffin se tomó en serio su papel y vino a demostrar que no estaba dispuesto a quedar en la memoria del festival como simple sustituto de Dexter Gordon. Salió, pues, al escenario armado con su tenor y una exuberante sonrisa, en compañía de un trío (piano, contrabajo y batería), de buenos músicos que potenció aún más el

buen hacer del solista; el ambiente entre los músicos era inmejorable y, en la práctica, se translució en que cada uno estuvo en su sitio justo y facilitó a los demás el lucirse en el que le correspondía.

Los polémicos cuartetos

Este ambiente fue precisamente el que el sábado 29 no existió en ningún momento de la actuación de los All Stars de Joe Farrell y Joe Henderson (integrados por, además de los dos tenoristas citados, otro saxo tenor: Bob Berg; piano: George Cables; contrabajo: Herbie Lewis y batería: Louis Hayes.) Este prestigioso elenco de figuras fue incapaz de realizar algo satisfactorio por la nefasta actuación del contrabajista Herbie Lewis. Lewis no suele ser un buen solista pero sí un adecuado acompañante. Esta noche estuvo, sin embargo, especialmente torpe. Ya desde el final de la exposición del primer tema («Rhythm-a nin») se perdió, creando un completo caos armónico y rítmico, pues sus dedos tampoco alcanzaban a marcar los cuatro tiempos a la endiablada velocidad con que se había marcado la pieza desde el comienzo. No mejoró en absoluto a lo largo de la noche y, en esa desazonada situación, no quedaban ánimos para tocar bien (ninguno de los demás músicos necesita cartas de recomendación), ni para dedicarse a la abstracción melódica.

Los All Stars de Farrell & Henderson precedidos por un grupo español que, como de costumbre, estuvo encargado de despertar la noche jazzística madrileña. Les tocó el turno al grupo de Carles Benavent con Jorge Pardo como invitado especial y se quedaron con la peor parte en la cuestión del sonido. La abundancia de teclados, a cargo de Josep Mas «Kitflus» y Joan

Johnny Griffin.





Joe Farrell.

Albert Amargós, así como determinados efectos del bajo de Benavent dificultaron una buena ecualización (que no se llegó a conseguir en ningún momento). La acústica, una vez más enturbió un buen concierto que, bajo el patrón del «funky», escapaba de lo puramente convencional y de los lugares comunes, a través de composiciones bien diseñadas y, en ocasiones, formalmente complejas (caso de Amargós). Además de los ya citados, intervinieron Tito Duarte (saxo tenor, flauta y percusión) y Salvador Font (batería).

La presencia de dos cuartetos de cuerda distintos en un festival de jazz es algo poco corriente y que no podía dejar de ser objeto de polémica. Las mentes más abiertas se mostraban, más que cautas, reservadas ante algo que suena ¡tanto! a *MUSICA DE CAMARA*, a partitura (los únicos que hacen muchísimo tiempo han perdido el respeto al papel en el jazz —como es lógico— son los músicos; a los implicados de otra forma, todavía les cuesta creer que el jazz también puede escribirse). Bajo esta perspectiva, la intervención de los dos grupos que incluían un cuarteto de cuerda fue valorada de forma muy distinta: Chick Corea y Gary Burton suscitaban opiniones muy encontradas en la actuación que cerraba la sesión del sábado, mientras que el doble cuarteto de Max Roach — que clausuró el Festival— fue tratado con indulgencia, considerando que queda simpático y exótico sustituir una sección de viento por cuatro instrumentos de arco. Y es lógico que así fuera porque todo lo que

se salga de los cánones establecidos está condenado «a priori» a la maldición, mientras que si la variación no va más allá de la imitación *EXTRAVAGANTE* del modelo —por lo que no pasará de ser un remedo— se admite como *ORIGINALIDAD*.

En el caso de Corea hay un innegable acercamiento a la música europea

Max Roach.



de concierto pero desde una perspectiva que se entronca en la tradición jazzística: el acercamiento se produce más a nivel formal, abandonando el esquema tema-variaciones (improvisaciones)-tema, —hasta ahora casi el exclusivo del jazz—, que en lo que se refiere a la armonía, melodía y ritmo y— ¡muy importante!— al fraseo y formación del sonido. La cuerda está tratada como un elemento de soporte, con pequeños márgenes para la improvisación, pero conservando toda su identidad: es un cuarteto de cuerda que no cumple sino su propia misión específica, aunque los elementos tímbricos y dinámicos se han elaborado de tal forma que el resultado sonoro (el tipo de ataque, «vibrato», etc.) responde plenamente a la estética del jazz. No sucede así en el caso del grupo de Max Roach: el Swedenborg String Quartet suena maravillosamente pero en unas coordenadas completamente distintas, las que —como ejemplo concreto— convierten a Scott Joplin en un aventajado discípulo de Johann Strauss. Al mismo tiempo, el arreglo de la cuerda parece calcado de una sección de saxos, por lo que además de incoherente, el resultado es endeble y melifluo. A Max le arrinconaron contra las cuerdas.

Un recuerdo para Armstrong

En esta discusión sobre la familia del violín se han quedado en el tintero los números del sexteto de J.A. Galicia y el «Tributo a Louis Armstrong», que fueron los que completaron esta última parte del festival, la del domingo día 30.

José Antonio Galicia (batería), Pelayo Arrizabalaga (clarinete bajo y saxo alto), Enrique Conejero (guitarra eléctrica), Pedro Sarmiento (piano), Luis Pérez (contrabajo) y Gerardo Nuñez (guitarra) buscan el camino del «jazz autóctono», centrado en su vertiente andalucista. El empeño, que es más que encomiable, se queda a mitad de camino. Los temas se encuadran dentro de ese género abierto que los grandes solistas convierten en sublime y los improvisador mediocres, en anodino. Por desgracia, Galicia que, sin ser genial es un buen batería con una enorme vitalidad, no ha encontrado todavía la compañía idónea.

El «Tributo a Louis Armstrong» estuvo protagonizado por «Peanuts» Hucko (clarinete), Trummy Young (trombón), Billy Butterfield (trompeta), Marty Napoleón (piano), Jack Lasberg (contrabajo), Gus Johnson (batería) y Louise Tobin (cantante) todos ellos compañeros del inolvidable «Satchmo» durante uno u otro periodo de su vida. Resultó un bonito homenaje, quizá un poquito demasiado *CORRECTO*, que hizo disfrutar a todos y, probablemente, a más de uno, sentir nostalgia de otros tiempos. Lástima que no hubiera una pizca menos de etiqueta y algo más de informalidad. Es el tributo a pagar por *TODOS* al tener que escuchar *TODOS* a la vez □

XXI CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO «FRANCISCO VIÑAS»

Del 18 al 27 de noviembre tuvo lugar esta nueva edición, cuya inclusión en la Federación de Concursos Internacionales de Música da su justo reconocimiento, y que este año tuvo la particularidad de incluir en el Jurado a un cantante de la fama de Giuseppe Di Stefano, ídolo de muchos aficionados por su sentido de la interpretación y por el traslado de la intención a la palabra y al fraseo.



FOTO: BOFILL.

Dos grandes de la lírica, Giuseppe Di Stefano y Manuel Ausensi, jurados del certámen.

Por A.V. Aparicio

El acto inaugural tuvo lugar el día 18, en el «Saló de Cent» del Ayuntamiento barcelonés, con unas palabras sencillas y a la vez elocuentes de Andreu Avelí Artís, «Sempronio», al que siguió un coloquio entre el renombrado tenor y Lluís Andreu, Administrador General del Gran Teatre del Liceu, que estuvo lleno de espontaneidad y de anécdotas que hicieron las delicias del numeroso público asistente. La intervención del tenor siciliano tuvo su colofón en la interpretación de la canción *Non t'amo piu*, en la que realizó, a pesar de estar «jubilado», como él mismo dijo, una lección de exposición, de dicción, de inteligencia y de administración de recursos vocales. Se cerró el acto con un concierto de la soprano Marion Vernet Moore, primer Gran Premio del año 1979; la cantante evidenció su bellísima voz y sus posibilidades, pendientes de una mayor maduración. También, dentro de los actos previstos, tuvo lugar «Una tarde con Giuseppe Di Stefano y Gino Bechi», en la que ambos artistas, de una forma espontánea, chispeante y dialogante, en conversación con Lluís Andreu, dieron prueba de su gran humanidad e inteligencia con opiniones y anécdotas, entre las que se intercalaron fragmentos musicales de ambos cantantes, que dieron una prueba total de su valía interpretativa.

Entrando ya de lleno en lo que ha sido el desarrollo del Concurso, al que se

presentaban noventa participantes, se evidenció uno de los problemas existentes: la falta de voces masculinas, a pesar de que el nivel medio de los participantes fue alto. Sólo se dio un primer premio masculino al bajo ruso Gleb Nicol'sky, dejando desiertos los otros dos premios; Nicol'sky es un cantante que dispone de una bellísima y potente voz central, que adquiere consistencia plena en los registros medios, y ello fue evidente en su *Don Carlo*, al que dio patetismo y brillantez de fraseo, quedando algo opaco en los registros extremos, si lo comparamos con el central; sus cualidades quedaron mejor definidas en «La Calumnia», de *Il Barbiere di Siviglia*, ambos fragmentos interpretados durante el concierto final en el Liceu. Tuvieron premios especiales el barítono Naoyohi Kamata, con una buena línea y una bella voz, que, sin embargo, era muy pequeña y el contrateno Jacques François Loiseleur des Longchamps.

Dentro de las voces femeninas, hubo una muy interesante participación, y los tres primeros premios se repartieron entre seis cantantes. El primer premio fue para Enequina Lloris, de España, que también acumuló el premio al mejor cantante español, donado por Plácido Domingo y el premio (nuevo este año) «Lucia di Lammermoor», ofrecido por «Amics de L'Opera de Sabadell», y para Teresa Ringholz, de Estados Unidos. La cantante española posee una bella voz, timbrada y una escuela depurada, cantando en la final *Betty*, ópera de Donizetti, y

Dinorah, de Meyerbeer, y en el concierto del domingo la difícil «Aria de la locura», de *Lucia di Lammermoor*, donde hizo gala de nitidez de sonido y musicalidad. Teresa Ringholz cuenta con una voz no muy amplia, pero sí muy bien colocada y con una línea de canto muy estimable y ello se notó en sus intervenciones de *The Ballad of Baby Doe*, de Moore, la completa y larga aria de *Ariadne auf Naxos* y *La Traviata*. Los segundos premios fueron para Judith Malafrente, de Estados Unidos, y Ana-Felicia Filip, de Rumania; la primera cantó con corrección *Le Nozze di Figaro* e *Il Barbiere di Siviglia*, y la segunda demostró una buena línea musical en *El rapto del serrallo* y *The Telephone*, de Menotti. Los terceros premios fueron para Denia Mazzola, de Italia y Lona Culmer, de Estados Unidos; la soprano italiana cantó con nitidez el «Caro nome» de *Rigoletto*, y la cantante americana «C'est des contrabandiers», de *Carmen*, con buena línea. Dentro de los premios extraordinarios, destacar el de Gino Bechi, componente asimismo del Jurado, que correspondió a Rosalina Mestre, de Andorra, por la fuerza de su voz, de gran calidad y potencia, y que si consigue dominarla, puede tener un futuro importante.

Los cantantes fueron acompañados en el concierto final del Gran Teatre del Liceu por la orquesta titular, dirigida por Gerardo Pérez Busquier, a todos ellos hay que agradecer el esfuerzo de tocar obras tan dispares con buen nivel, en tan corto espacio de tiempo.

I Festival Internacional de Compostela

Por Lois Rodríguez Andrade

En Santiago de Compostela, desde el día 18 al 22 de noviembre, se celebró el I Festival Internacional de Compostela, nueva iniciativa musical organizada y patrocinada por el Excelentísimo Concello de Santiago, y por el Aula de Música da Universidade, entidad esta última que ha contribuido notablemente al enriquecimiento de la cultura musical en la ciudad de Apóstol, especialmente por medio de los «Jueves Musicales».

Al calor de esta entidad, y de la nueva comisión de cultura del Ayuntamiento, Santiago de Compostela recupera el hilo de aquella vocación festiva que no hace muchos años tenía, polémicamente, con la desaparecida Semana de Música en Compostela. De este modo, con cinco días de música clásica, una programación variada, que recuerda especialmente el segundo centenario del Padre Antonio Soler, con un concierto casi monográfico del Coro y Grupo Instrumental Villa de Madrid, y el aniversario de Johannes Brahms, el festival compostelano llevó a cabo su primera edición.

Fue precisamente la figura de Brahms la que protagonizó el concierto de apertura, que estuvo a cargo del dúo que forman el violonchelista de la Orquesta Nacional, Rafael Ramos, y el pianista Josep Colom.

La obra elegida por el dúo para tocar en Compostela fue en este caso la **Sonata en Fa mayor, Opus 99**, que ocuparía la primera parte del concierto. Pieza estrenada en 1886, la segunda **Sonata para violonchelo**, pertenece a una de las épocas de más densa madurez camerística del autor alemán. El hondo espíritu romántico de la obra, su complejo tratamiento pianístico, la utilización frecuente de los registros medios y graves del violonchelo, y lo contrastado de su desarrollo, acentúan el carácter arquitectónico de la obra, convirtiéndola en una de las más difíciles del repertorio romántico.

Concebida como sonata para dos solistas, esta sonata reivindicó en el piano un enorme virtuosismo. Josep Colom, que se mostró a lo largo de su carrera como un excelente beethoveniano y pianista de importante solvencia técnica, manifestó tener ese mecanismo poderoso que en momentos pide la obra. Supo adaptar el poderío sonoro en amable lectura en los pasajes cantables, poniendo en nuestros oídos ese denso tejido que Brahms presenta siempre en el piano.

Rafael Ramos, por su parte, nos ofreció una notable discreción tímbrica. Una interpretación fiel y nada efectista al servicio de la obra, consiguiendo en los últimos movimientos momentos de gran brillantez.

Componían la segunda parte del concierto la **Elegía**, de Fauré; la **Sonata en Re menor**, de Debussy, y los **Requiebros**, de Gaspar Cassadó. Obra muy conocida, la **Elegía** está fundamentalmente escrita para el registro de tenor del chelo, registro de importante hechizo en el caso de Ravel, que exige una sonoridad preciosista. La obtenida por Ramos es cuidadosísima, aterciopelada y honda, y tuvo en Colom una cumpli-

da respuesta: una delicada ambientación, un pianismo diáfano, que, repetido en Debussy, mostraba la levedad afrancesada de estas obras. Y quizás en esta capacidad del dúo para recrear ambientes, el romántico de Brahms, el cristalino de los franceses, o el castizo de Cassadó haya radicado el indudable encanto del concierto de Rafael Ramos y Josep Colom.

La Camerata Música de Berlín

Con un programa en el que el barroco estuvo siempre de diferente manera presente, compuesto por el **Concierto núm. 3 en Fa mayor para orquesta de cuerda y continuo**, de Scarlatti; el **Concierto para viola y orquesta de cuerda**, concierto a la ANTIGUA, tal como dicen las notas del programa, de J.C. Bach; el **Concerto Grosso en Re mayor, Opus 6, núm. 5**, de Haendel, en la primera parte, y el **Concierto en La mayor para violín, violonchelo, orquesta de cuerda y continuo** de Vivaldi, y las **Danzas antiguas y arias** de Respighi, el festival compostelano llenó su segundo día.

La Camerata Música de Berlín es una formación del Este, de cuerda y continuo, con dieciséis músicos que dirige el yugoeslavo Zeljo Straka. Su trabajo como agrupación está presidido, como bien sabe el público español, por una particular manera de acercarse al barroco, muy pulcra orquestalmente y un gran espíritu de conjunto. La orquesta está bien equilibrada, y su director, Straka, persevera en la búsqueda del contraste, consiguiendo en alguno de los compositores de su repertorio —Respighi, por ejemplo— una animada lectura, que, dada la solidez del conjunto, sorprende a veces con una brillantez no esperada.

Su único defecto serio son sus solistas, pues poseen una sonoridad en exceso mate, como se notó en el concierto de Vivaldi. Encontramos, sin embargo, buenos instrumentistas, como el violista, Manfred Schumann, que en su interpretación de J.C. Bach nos ofreció alguno de los momentos más hermosos del concierto.

El Trío de Barcelona

Esperábamos mucho en Compostela del Trío de Barcelona, formación que está en estos momentos en una excelente forma, y resultó más que grato comprobar que las esperanzas puestas en Gerard, Lluís Claret y Alberto Giménez Atenelle no sólo se confirmaban, sino que rebasaron ampliamente

nuestro periférico cálculo. Así, con el **Trío en Si mayor** del especialmente recordado Johannes Brahms, y el **Trío en La menor** de Ravel, asistimos el domingo, día 20, al concierto de mayor nivel de este Primer Festival Internacional de Compostela.

El **Trío en Si mayor**, que ocupó la primera parte del concierto, se nos presenta como una de estas obras de escritura perfecta, con una enorme belleza melódica, y aliento muy vivo. Presenta un curioso estudio de las sonoridades de los diferentes instrumentos, y sólo con una interpretación de la altura del Trío de Barcelona pudimos comprenderlo en su totalidad. Y tal vez si hicieramos nuestra aquella diferencia entre comprender y entender que un filósofo alemán (como Brahms y no distante de él en el tiempo) hiciera, podríamos expresar nuestra valoración del Brahms del Trío de Barcelona. Baste para el caso señalar que pocas veces, y con intérpretes de gran nombre, se presenta el hecho sonoro tan totalmente.

El planteamiento del Trío de Barcelona fue impecable, sutil, como la obra, consiguiendo un permanente refinamiento y unos resultados tímbricos impresionantes. El equilibrio y solidez camerística del Trío es tal que consigue una fusión de sonoridades y un desarrollo tan perfecto que provoca una sorprendente sensación de continuidad.

Obra que junta la finura raveliana con una impresionante violencia instrumental, es el **Trío en La menor**, una compleja pieza que necesita para su interpretación un virtuosismo exagerado, pues presenta cierta reiteración en la utilización no anómala, pero sí inhabitual, de los diferentes recursos instrumentales, así como un complejo mundo rítmico que la convierte en obra de extrema dificultad. Dificultad que fue salvada por el Trío de Barcelona, que nos ofreció una lectura de Ravel muy rica en planos, sin caer nunca en la dureza, cosa difícil dado el carácter de la obra.

El Quinteto de Viento Academia

Procedentes de un país de importante tradición musical, como es Checoslovaquia, recibimos la visita de uno de sus sólidos quintetos de viento. Poseedores de numerosas páginas escritas para instrumentos de viento —Rosetti, Rejcha, Dvorak, Smetana, Janáček o Krojci, entre otros muchos— los checos vienen manteniendo un notable nivel como instrumentistas para este tipo de música, nivel que de alguna manera se hizo patente el día 21, en que el concierto tuvo como protagonista al Quinteto de Viento Academia, de Praga. Así iniciaron el concierto con un **Divertimento** de Haydn, en cuatro movimientos —«Allegro con spirito», «Andante», «Menuetto» y «Rondó»— en el que, sin descuidar el «tempo», se mostraron un poco apagados, pues (como sus movimientos señalan), se hace necesario un acercamiento más acorde con el espíritu ligero de esta sencilla obra de Haydn. Le siguió un **Quinteto** del músico checo Rejcha, buen conocedor de este género de instrumentos, el **Quinteto en Fa mayor**, obra aburrida, pero que puso de manifiesto la capacidad del Quinteto.

En la segunda parte, escuchamos el **Quinteto para instrumentos de viento**, de Beethoven, y el **Quinteto en Mi bemol mayor**, de Rosetti, músico bohemio, autor de



numerosos quintetos, que italianizó su nombre. El primero, compuesto en la etapa vienesa del monumental compositor alemán, presenta un carácter marcadamente heroico —en el primer movimiento, sobre todo— y unos contrastes dinámicos en frases en conjunto, que ponen en evidencia cualquier tipo de desequilibrio en sus primeros compases. Ello nos manifestó la principal virtud del Quinteto Academia: una concienzuda búsqueda del equilibrio instrumental, sin que ello fuera en detrimento de la forzosa densidad de la obra. Su interpretación, que no brilló por su inspiración, sí lo hizo por su eficacia. Fue suficiente, enfatizada a veces, pero en todo caso, correcta.

Como última obra, el quinteto checo nos ofreció una muy interesante, con pasajes llenos de dificultad, de Rosetti, donde la agrupación demostró hasta qué punto los checos miman el repertorio de su país.



El Quinteto de Viento «Academia», de Praga:

Sinrazones de la Villa y Corte

Lejos de la fama con que venía precedido, conseguida con sus recientes grabaciones de música española, el Coro y Grupo Instrumental Villa de Madrid protagonizó el día más mediocre del Festival. Mediocridad a todas luces injustificable, pues la solvencia del Coro, con una cuidada técnica vocal y una sólida labor de conjunto, no

merecía como acompañantes a un grupo instrumental como el que presentó el Villa de Madrid en Compostela, de una meridiana pobreza. Tal pobreza convirtió en insegura la labor de las voces y la dirección de José María Barquín, que tuvo como principal misión asegurar la medida del grupo instrumental, que se desbocaba con inusitada facilidad.

Ello no fue obstáculo para que nos diésemos cuenta de su cuidada interpretación vocal. Presentó el Villa de Madrid en Compostela un coro con una gran preponderancia femenina, pues de voces masculinas, sólo había tres tenores, entre los que hay que destacar la importante labor del solista Miguel Beruete, hombre de buena escuela y voz bien timbrada, poseedor de un cierto sentido dramático y del sentido del humor

necesario para que, a pesar de todo, pudiésemos disfrutar de esas curiosas obras que son los **Villancicos** del Padre Soler. Así, con el concierto que ofreció el Coro y Grupo Instrumental Villa de Madrid, que tuvo en su primera parte el **Comeditis Carnes**, de Soler, y **Lamentación Tercera del Miércoles**, **Auto del lirio y la azuzena**, y, en la segunda, tres villancicos —**Dos maestros de capilla**, **Antón y Gila**, **Angel**— de los **Siete villancicos de Navidad**, que publicó en 1979 Samuel Rubio, finalizaba este Primer Festival Internacional de Compostela.

Festival de cuidada organización e difusión, modesto en esta primera edición, pero con una voluntad innegable de insertarse en la vida de la ciudad, que ofreció durante sus cinco días una nota, musical, por fuerza, diferenciadora.

Reflexiones en torno a un Festival

Por Francisco F. Rico

Parecía imposible, pero sin embargo ocurrió: ya es una maravillosa realidad este Primer Festival Internacional de Música de Santiago de Compostela. Para empezar —noblezza obliga—, creo absolutamente prioritario felicitar a quienes han hecho realidad una viejísima aspiración de los que durante tantos años han vivido la desidia cultural (extraña paradoja) de esta ciudad que rebosa historia y cultura por tres de sus cuatro costados (el cuarto conduce hacia la especulación y la barbarie). El Ayuntamiento y la Universidad facilitaron los medios económicos; los que resolvieron impecable y perfectamente todo lo relacionado con la organización fueron Carlos Villanueva y Paloma Acuña, quienes después de todo este frenesí, ya están haciendo cábalas acerca de lo que será el próximo festival.

De lo que acabo de decir, y sin que suene a perogrullo, cabe sacar una primera e importantísima conclusión: habrá un próximo festival. Yo no sé si en Santiago existe una verdadera conciencia de lo que esto significa, pero quienes hayan tenido la oportunidad de acudir a otros festivales pueden hacerse una idea de lo que a las distintas ciudades les han reportado sus respectivos festivales de música. Es una idea ampliamente extendida el que este tipo de eventos son actos meramente sociales, en donde lo musical queda un poco en segundo plano frente a otro tipo de manifestaciones que poco tienen que ver con lo puramente artístico. Yo no voy a negar que hay una parte de verdad en ello (a veces una parte muy importante), pero, por un lado, no creo que todos los festivales tengan que estar cortados por un mismo patrón, o lo que es lo mismo, que todos deban caer en idénticos errores; y por otro, pienso que hay determinados tipos de gentes que tienen la nefasta cualidad de desvirtuar todo cuanto tocan, pero ¿qué cabría hacer frente a ellos? Su-

pongo que lo más inteligente es ignorarlas. Creo conveniente poner algún ejemplo que, espero, ratifique lo que estoy diciendo. Así, los más famosos festivales del mundo, los de Salzburgo, son la muestra más evidente de lo que un festival de música tiene de acto social. Allí se reúne la alta burguesía europea, de la que una parte va a escuchar la buena música que allí se ofrece, y otra que va a pasarse un mes embriagada de exóticas bebidas, olorosos perfumes y, de paso, de música. Pero esto debe ser lo auténticamente importante: la Música en todos sus necesarios niveles se muestra como una continuación inevitable de las calles, plazas y edificios de la preciosa ciudad de Mozart. Y no es sólo por los festivales. Ahí están los otros diez o doce conciertos que diariamente se ofrecen al margen de ellos, la escuela musical que desde el Conservatorio se ha formado. Todo esto, claro está, sin contar las exposiciones de pintura, representaciones teatrales, los cursos de verano dependientes de la Universidad, y otras mil actividades culturales más que allí se desarrollan. Puede que haya algún obcecado muy ingenioso que piense que todo esto surge porque sí. No creo que sea casual que toda esta locura cultural coincida con los meses que duran los festivales de música.

La antítesis se podría encontrar en los Festivales de Opera que se desarrollan cada verano en la Arena de Verona. Como todo el mundo sabe, la Arena es un anfiteatro romano (por lo tanto con enorme capacidad de público), donde se realizan unas espectaculares representaciones operísticas, debido fundamentalmente al enorme tamaño de su escenario; con la posibilidad de tener, por ejemplo, pirámides de tamaño casi natural en una representación de **Aida**. Allí he vivido las representaciones, si no de más calidad, sí las más emocionantes. El espectáculo más imponente lo constituye el público, compuesto en su inmensa mayoría por gente del pueblo, PAISANOS, como dicen ellos; pero que adoran a Verdi como pueden hacerlo con Paolo Rossi u otro astro del fútbol. Y que van a ver sus representaciones

FESTIVAL COMPOSTELA



FOTO: FERNANDO BELLAS

El Trío de Barcelona hizo un inolvidable Ravel.

pertrechados con almohadones que protejan sus posaderas de la dureza inclemente de la piedra, y con bocadillos y otras viandas para hacer frente a tantas horas de espectáculo. ¿Es esto un acto social? Me parece evidente que sí. De otra índole hermoso pero acto social, en tanto que se reúnen, comentan y comparten.

Después de lo dicho, mi corolario es éste: Santiago, si quiere salir del pozo oscuro en el que había caído, necesita que este festival se fortalezca. Nadie, estoy seguro, hace unos años, podría haberse imaginado del cambio profundo que ha ido produciéndose en la hasta entonces inexistente vida musical de la ciudad del Apóstol. La cosa empezó con la transformación casi absoluta del Conservatorio (formación de orquesta incluida), siguió el nacimiento de una Sociedad Filarmónica, y, de momento, culmina con la celebración de estos festivales.

Además, ya se sabe, la cultura es una especie de raro virus que, aunque poco virulento, puede extenderse cada día un poco más, transformando, como por arte de birlibirloque, a una sociedad llena de carencias, en otra remozada y rebosante de salud.

Ya para finalizar esta pequeña reflexión acerca de Santiago y su Festival de Música, quisiera que las gentes de este país reparasen en una última cosa: las enfermedades carenciales son patrimonio exclusivo del subdesarrollo.

La otra reflexión

Por Carlos Villanueva

Ser ARTE Y PARTE en un festival te permite, a la hora de opinar, ir directamente al grano de las conclusiones dejando a un lado los intermediarios sociales que mis compañeros de página han de utilizar. La OTRA REFLEXION es, precisamente, lo que hay o puede haber detrás de esas consideraciones que todos esperan leer.

Siempre resulta que partimos de cero cuando se trata de romper hábitos adquiridos en una ciudad como Santiago, de naturaleza conservadora: hábitos que van desde la gratuidad de los conciertos, los cambios de emplazamiento, hasta el repertorio. Ciertamente, partir de cero es cobrar los programas de mano, vender abonos o fijar como centro de reuniones musicales un auditorio (el de la Universidad) nuevo y desplazado del trazado del COMPRAS del compostelano medio..., como arriesgado resulta lanzar un monográfico sobre el Padre Soler, interpretado por un grupo totalmente desconocido para el que hace el desembolso poco habitual, como queda dicho. Uno, sin embargo, se arriesga una vez más apelando a todos estos argumentos a los que recurrimos cuando alguien nos dice «... ya se lo decía yo..., la música española esa». Argumentos, que siempre seguirán funcionando «a priori», de compromiso con nuestra cultura, de belleza intrínseca de mucha de esta música (caso de los Villancicos del Padre Soler) y de inexcusables razones de aniversario.

Cuando salen mal las cosas en el terreno económico, viene poca gente y nos hunde la media y la taquilla, siempre tratamos de que nos quede, al menos, un asidero en el valor artístico de las obras y de la interpretación. Los demás

argumentos ya están agotados desde el momento de la programación.

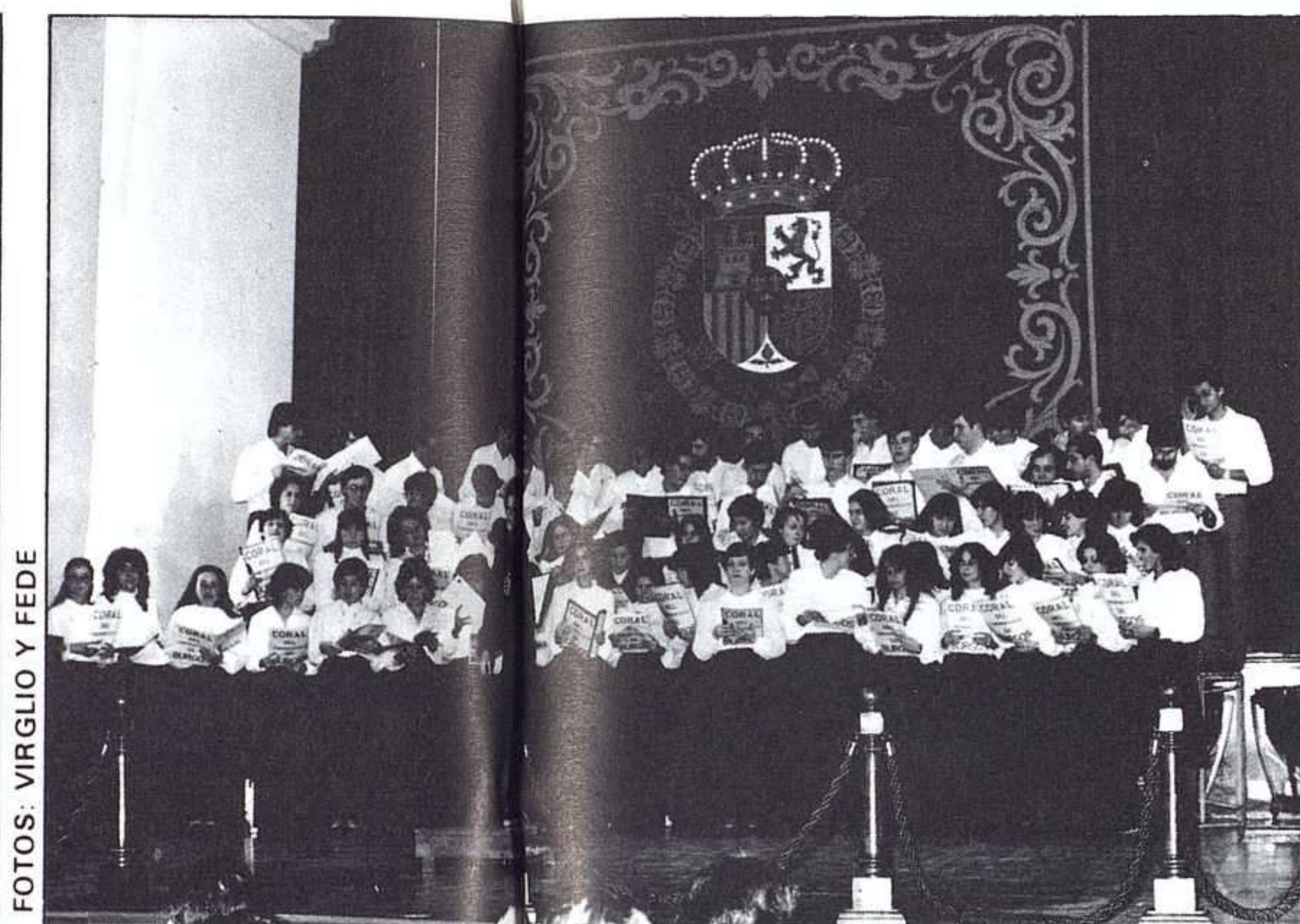
Pues bien, esta inestable confianza de nuestro público hacia páginas desconocidas del pasado musical español se sigue deteriorando irremisiblemente cuando ese VILLANO paga el valor de un gran concierto y se encuentra con unos intermediarios romos (caso del Coro Villa de Madrid) o sencillamente indignos (caso del grupo instrumental acompañante, cuyos nombres no citaré porque me temo que en su mayor parte no coinciden con los que figuraban en el programa de mano).

Si bien no veo la razón para no traer a provincias una plantilla de calidad si el «cachet» lo permite, hay, por el contrario, argumentos que hacen aconsejable no hacerlo si no es en condiciones óptimas (las mismas que se consiguen cuando se realiza un estreno en El Escorial o se graba). Al traer en programa una **Lamentación** barroca o un **Villancico** del Padre Soler, el compromiso con estos melómanos provincianos es mayor que si hubiese presentado una **Cantata** de Bach, pongamos por caso, autor que la generalidad valora y estima, a pesar de las contingencias de malos intermediarios ocasionales. En los tiempos que corren, y por razones ya expuestas junto con otras obvias, hay que cuidar con esmero la transmisión de páginas históricas de autores españoles, obras muchas de ellas, como las que dieron ocasión a este comentario, que no se merecen pasar al mal recuerdo de quienes en futuro huirán, ¡qué duda cabe!, de ofertas tan poco razonables como las de esos homenajes propios de un concierto de fin de curso, no de un intitolado Festival Internacional. Por favor, ¡cuesta tanto hacer público!

Por Patrocinio de los Ríos

LA VIDA MUSICAL EN BURGOS

Los ciclos musicales de todos los géneros, los éxitos de artistas burgaleses, la Semana de Música Antigua «Antonio de Cabezón» y las actividades de las sociedades de conciertos, configuran el mapa musical burgalés, cuyo mayor logro reciente ha sido la inauguración del edificio que alberga el Conservatorio, el antiguo Monasterio cisterciense de las monjas Bernardas.



FOTOS: VIRGLIO Y FEDE

Algunos de los conciertos que han configurado la vida musical burgalesa de la última temporada.

A LA IZQUIERDA, el Grupo «Antonio de Cabezón». ARRIBA, la Coral estable del Conservatorio. A la derecha, el grupo de alumnos de Conjunto Coral, del Conservatorio.

ABAJO, la Orquesta de Cámara de Sofía, que actuó en la XVIII Semana de Música Antigua.



no, a los artistas burgaleses, algunos de los cuales son más apreciados fuera de nuestras fronteras.

Premio de composición para Yagüe

Merece destacarse el Premio de Composición «Orfeo Laudate 1983», de Barcelona, alcanzado por el músico burgalés Alejandro Yagüe con la obra **Primera Lluna** que estrenó estos días la Coral Polifónica Castilla, dirigida por Juan-Gabriel Martínez Martín. Esta Coral burgalesa, que como la de San Esteban y el Grupo de Música Antigua «Antonio de Cabezón» cuenta ya con más de diez años de ímprobo trabajo, ha efectuado su primera grabación titulada **Tres siglos de Polifonía**.

Y, dentro de los ciclos habituales, por orden cronológico: en la «III Otoñada Sainz de la Maza» hubo zarzuela, corales de Reinosa, Hispana, Ondarreta, ballets de Madrid y Sudamericano, orquestas de Suecia y de la Juventud de Alemania Federal.

El Grupo «Antonio de Cabezón», de Burgos, dió un memorable concierto en la Colegiata de Toro, dentro del Primer Congreso sobre la Comunidad Iberoamericana, para historiadores, ante catedráticos y estudiantes de las universidades de Valladolid, Salamanca y otras extranjeras. Luego, se dedicó a dar conciertos por la provincia: en Castrillo Matajudíos (cuna de Cabezón) y Covarrubias, con motivo de una concentración castellanista. En febrero y marzo actuaron la Sinfónica de Constanza, Victoria de los Angeles y profesores de la Nacional.

«Mosaico burgalés»

Para los artistas de nuestra ciudad se venía reservando el espacio «Mosaico burgalés», de un mes de duración y este año quedó reducido, en cuanto a la música, a una sección matinal, con la participación de las Corales: «Cisneros», de Roa, que dirige Luis María Cerbí; los orfeones Arandino y Mirandés y las corales La Salle, Hispana y Polifónica Castilla.

En el Concierto Sacro que se celebra con motivo del Pregón de la Semana Santa burgalesa y en el que otros años intervenían los grupos más representativos de Burgos, en éste actuó el Gaudeamus de la Complutense de Madrid, que dirige magníficamente Justino García del Vello, y dentro del ciclo presentado como Sacro, el Sexteto Renacimiento, con

obras marcadamente profanas; los Coros Nacionales de España, el Quinteto The Scholars, el trío rumano Abramovici, el conjunto húngaro Peino-Penev y la Orquesta y Coros de Berna (verdaderamente interesantes).

En los Días de las Fuerzas Armadas, la música estuvo a cargo de bandas militares. Dentro del Programa Oficial de Fiestas y Fiestas, actuaron, como ya es costumbre: el Orfeón Burgalés y su Sección Infantil, la Schola Cantorum, la Coral Hispana y el Grupo de Música Antigua Instrumental y Vocal «Antonio de Cabezón», de Burgos.

Semana Internacional de Música Antigua «Antonio de Cabezón»

Ya son cinco los años consecutivos que viene organizando esta semana el profesor y funcionario en Madrid y Segovia, Perales, veraneante en nuestra provincia, quien suele actuar frecuentemente en Burgos con un sexteto, además de ejercer como crítico, conferenciante y coordinador de cuantos ciclos («Sacro», «Arábigo», «Andalusí», etc.) se suceden a lo largo del calendario lectivo.

La edición número XVIII empezó con la representación del **Triptico cardenense**, obra encargada el año 75 a Miguel Angel Palacios por la Cátedra de Música de la Normal y para la Coral Universitaria «Francisco de Salinas» y fue dedicada por él al Grupo de Música Antigua «Cabezón» y estrenada como una excepción por él mismo (al tratarse de música de autor contemporáneo), en la XI edición de la Semana, en julio de 1976. El reestreno lo ha realizado siete años más tarde el Grupo Neocantes, de El Escorial, y la obra ha sido editada por el Ayuntamiento.

Incluyó la Semana una conferencia de José López Calo y conciertos de la Orquesta de Cámara de Sofía, el Cuarteto «Numen», el Grupo Vocal «Gregor» (único que interpretó algo de Cabezón) y el Grupo de Metales de la R.T.V.E.

La Sociedad Filarmónica

Esta Sociedad, cuya directiva ha sido renovada, realiza una meritoria labor divulgativa e incluso auxiliar docente con una media de dos actividades mensuales. A destacar, un concierto de la Cámara de Berlín (R.D. Alemana) y el ofrecido por los burgaleses Alberto Incertis (violín) y Javier San Miguel (piano).

Y al margen de los consabidos ciclos citados, recordamos con especial interés los conciertos ofrecidos por la Filarmónica del Norte de Bohemia y la Sinfónica de la R.T.V. Soviética. Estos eventos demuestran palpablemente una vez más que la capacidad organizativa del Ayuntamiento no necesita de intermediarios.

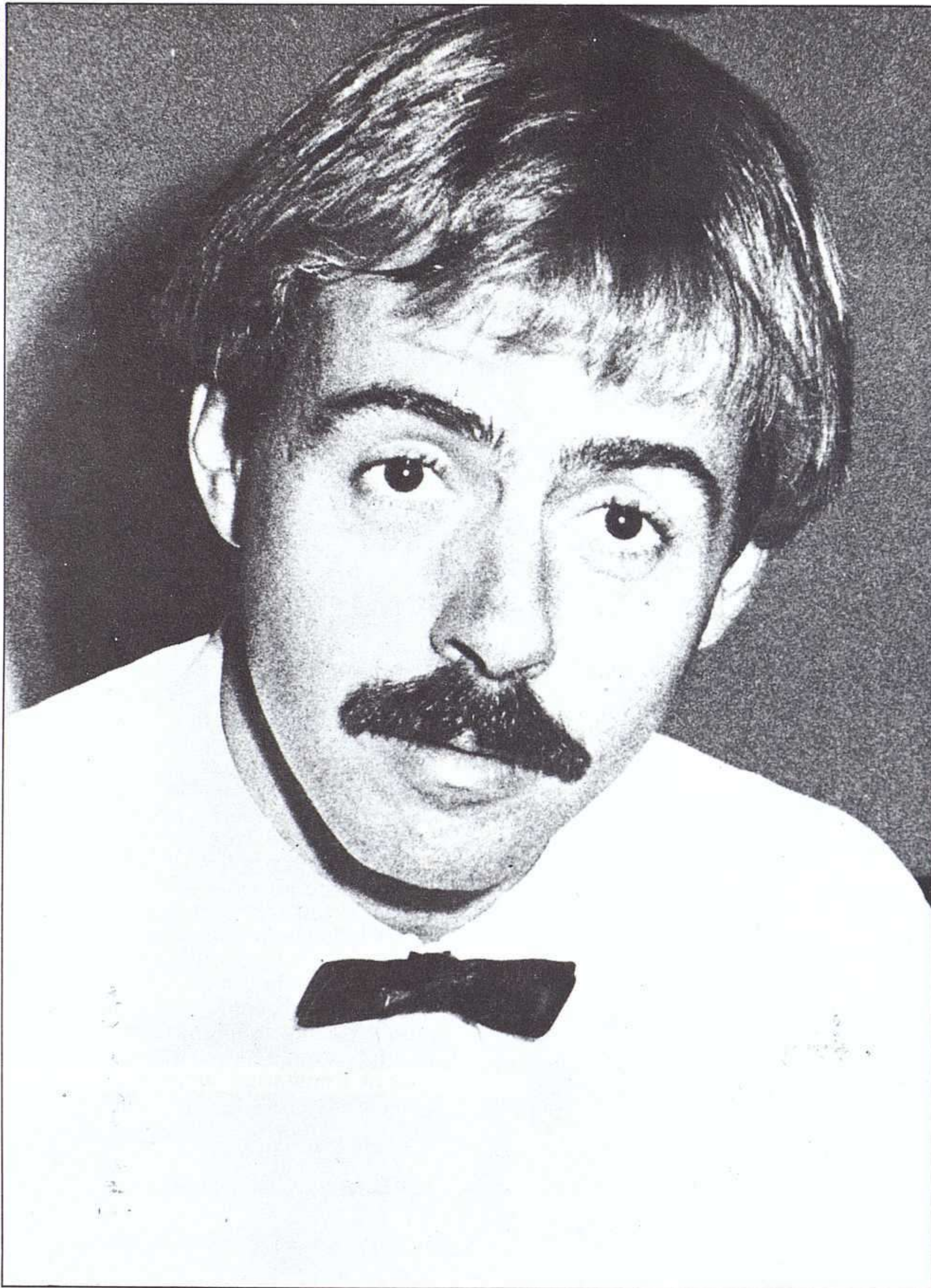
Y, respecto a la IV Otoñada Cultural, que se ha celebrado recientemente, se inició con la brillante presentación de la ópera omnia de Antonio de Cabezón, por el arandino Antonio Baciero. Daremos cuenta de este ciclo, detalladamente, en próxima crónica.

El pianista que murió víctima del segundo accidente aéreo

Marc Raubenheimer

Los dos accidentes aéreos sufridos recientemente en Madrid, han acabado con las vidas de dos excelentes pianistas: Rosa Sabater y Marc Raubenheimer. Salvando las distancias existentes entre una pianista consagrada y un joven valor, la pérdida de ambos ha supuesto un tremendo golpe para la música. RITMO ofrece en exclusiva una entrevista con el joven pianista sudafricano Marc Raubenheimer, realizada tras su presentación en Madrid, el pasado mes de febrero. Presentación que se llevó a cabo a raíz de que Raubenheimer resultara vencedor del Concurso de Piano «Paloma O'Shea» 1982.

FOTO: PACO TUR.



Por Rafael Banús

Marc Raubenheimer nació en Durban (Sudáfrica) en 1952. Comenzó sus estudios de piano a los once años, y dos años después debutó como solista con la Orquesta Sinfónica de su ciudad natal. Continuó sus estudios con Fredrich Gulda, y en la Academia de Música de Viena, en el Royal College of Music de Londres y en la Juillard School de Nueva York con Rosinna Lhevine y Martín Canin. En Europa recibió lecciones

de Dieter Weber y Peter Feutchwanger, y en Nueva York, de Irma Wolpe-Rademacher. Fue vencedor del Concurso de Piano de Portland, dedicado a los jóvenes intérpretes; del Concurso «New York Teachers Congress Young Artists» y del «Artists International Audition». En 1978, debutó en Londres, en el Wigmore Hall, y grabó para la BBC. En 1980 interpretó el Tercer Concierto para piano de Béla Bartók, en el festival de Chautauqua (Estados Unidos). Había actuado, asimismo,

en la Phillips Gallery, de Washington; en el Carnegie Recital Hall, de Nueva York y, como solista, con orquestas austríacas alemanas, suizas, islandesas, inglesas y norteamericanas. Tras alzarse con el galardón máximo del Concurso «Paloma O'Shea» 1982 llevó a cabo numerosos recitales y conciertos en nuestro país, destacando su presentación en Madrid, junto a la Orquesta de Radiotelevisión, en el Teatro Real. Tras esta presentación hizo también actuaciones en el Musikve-

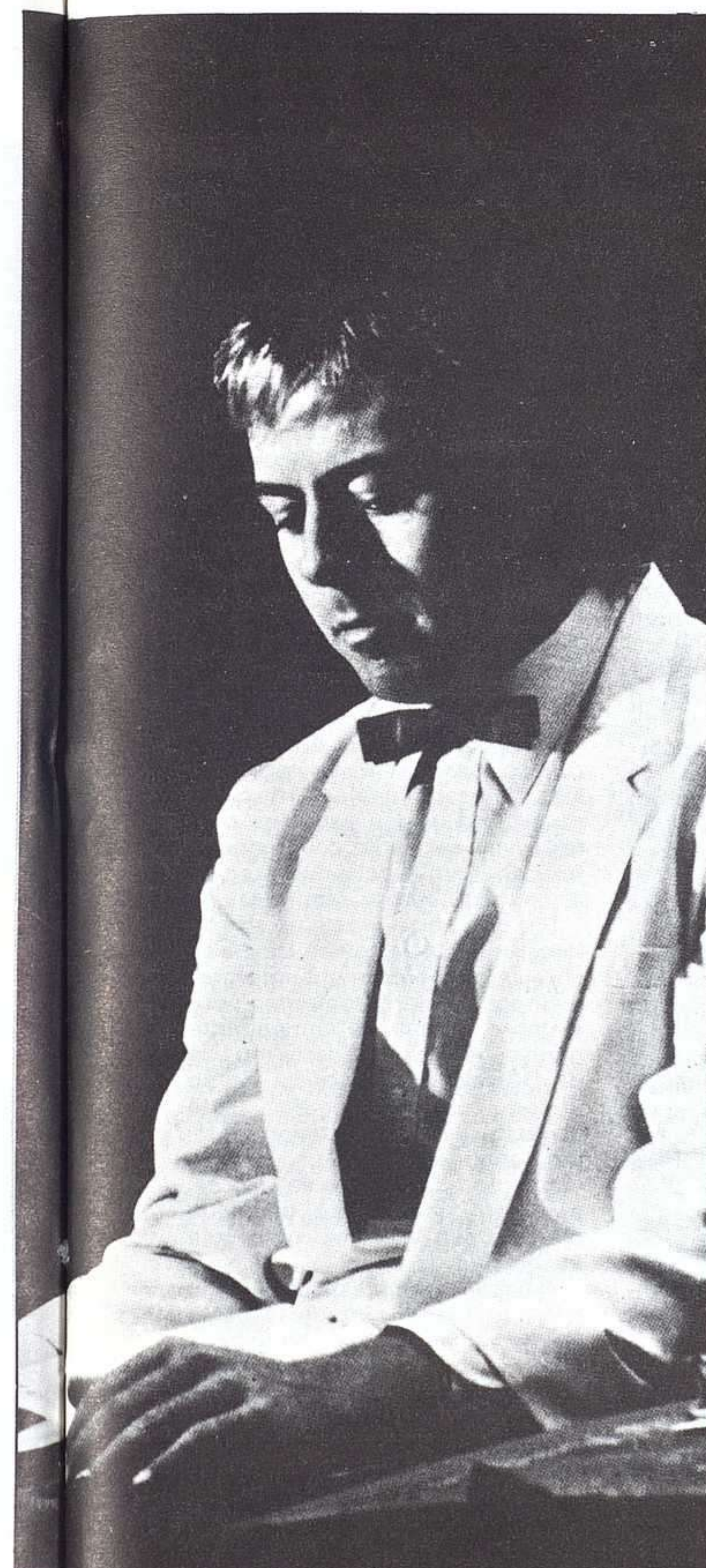


FOTO: PABLO HOJAS.

ría a Santander para realizar un concierto para los «Amigos del Festival».

RAFAEL BANUS.— ¿Cuál es su opinión como intérprete sobre las competiciones en general?

MARC RAUBENHEIMER.— En el momento presente, pienso que los concursos son absolutamente necesarios, por la enorme cantidad de intérpretes de cualquier tipo. En el caso concreto del piano, hay tal número de ejecutantes en oferta, que la única manera de poder destacar entre todos es acudir al mayor número posible de estos concursos.

Desde el punto de vista artístico, no me terminan de convencer, ya que se parte de un concepto un tanto maquinal acerca del intérprete; por otro lado, creo que no siempre el hecho de haber ganado un concurso presupone haber llegado al máximo de las posibilidades de un ejecutante.

R.B.— ¿Qué significa para usted haber sido ganador del Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea 1982»?

M.R.— Ante todo, esto ha supuesto un gran honor y una gran satisfacción. Además, la organización del Concurso se encarga de proporcionar una serie de conciertos y de conseguir buenos agentes.

R.B.— ¿Considera que el repertorio exigido en las diferentes pruebas es suficiente para demostrar el nivel de un intérprete en su totalidad?

M.R.— Creo que es suficiente, puesto que se le exigen una serie de conocimientos en estudios, música de cámara, conciertos con orquesta, etc., es decir un repertorio muy completo, denso y con muchas dificultades y también muchas posibilidades.

R.B.— ¿Qué ha representado el tener que preparar y ejecutar obras de música española? Desde sus cualidades técnicas y artísticas, ¿qué dificultades encontró en la Iberia de Albéniz o en la Canción y Danza número 6 de Mompou?

M.R.— El tener que preparar estas obras ha supuesto mucho para mí. Por una parte, he descubierto la música española, que no conocía, y, en concreto, estas páginas, me han parecido de una gran calidad. Pienso que me ha permitido iniciarme en un nuevo terreno, por el que me gustaría seguir, ya que creo que lo puedo hacer. En Albéniz, la mayor dificultad es la gran cantidad de notas escritas; pensaba que no iba a poder tocarles todas; es una música de una gran dificultad técnica. En Mompou, la dificultad es distinta: se trata de música de gran claridad de escritura, pero que encierra un misterio interpretativo muy difícil de expresar.

R.B.— ¿Cree que la Prueba de Música de Cámara sirvió para decidir su triunfo final?

M.R.— Estoy absolutamente convencido de ello. La música de cámara me parece fundamental en un artista.

R.B.— El hecho de que eligiera el Tercer concierto, Op. 26 de Prokofiev para la prueba con orquesta, ¿supone una mayor familiaridad suya con partituras de estas características?

M.R.— Significa que este concierto es el que he tenido más ocasión de tocar. Además, pensé que era una obra muy apta para presentarse en un concierto con orquesta.

R.B.— Usted ha estudiado con numerosos maestros tanto en Europa como en América. Según su opinión, ¿cómo calificaría a ambas escuelas?

M.R.— Son muy diferentes. Las dos tienen su lado bueno y su aspecto no tan bueno. Lo ideal creo que sería una combinación entre las dos. La americana, por ejemplo, es una escuela muy directa. La europea es una continuación de la gran tradición, que no se puede olvidar, sobre todo a nivel expresivo. Por ello me ha interesado estudiar con muy diferentes profesores, para tener un enfoque lo más amplio posible. Por otra parte, mi continuo cambio ha sido por causa de traslados de residencia.

R.B.— Su repertorio incluye obras desde Haydn hasta compositores contemporáneos, pero parece que se encuentra especialmente cómodo con los autores del clasicismo y del romanticismo. ¿Depende esto de usted exclusivamente, o también influye el que estas épocas sean las más solicitadas de un pianista?

M.R.— Los conciertos que figuran en la lista del Concurso (Bartók, Beethoven, Chopin, Gershwin, Haydn, Kalabis, Mozart, Prokofiev, Rachmaninov, Ravel, Schumann, Chaikovsky) son los que he preparado. Algunos de ellos no los he tocado todavía. Los de Rachmaninov, por ejemplo, los toqué hace mucho, porque me los pidieron para conciertos.

R.B.— ¿Qué composiciones le gustaría grabar en un disco?

M.R.— Aún no lo sé, pero elegiría la música de Schumann.

R.B.— ¿En España apenas sabemos algo de la vida musical en Sudáfrica, donde usted nació y donde comenzó su carrera como intérprete. ¿Qué nos podría decir acerca de ella?

M.R.— Es natural que aquí se ignore la vida musical sudafricana. En realidad, es sorprendente. Hay infinidad de orquestas, algunas de ellas muy buenas. Los conservatorios poseen unos medios importantes. El número de intérpretes es infinito, y, en el campo concreto de los pianistas, hay muchísimos de gran calidad. Las oportunidades que se ofrecen son también importantes, como, por ejemplo, tocar con orquesta a los doce años de modo regular, como yo hice. Cada vez que voy allí quedo sorprendido.

R.B.— La crítica especializada ha alabado en sus interpretaciones, no sólo su técnica virtuosística, sino también su gran musicalidad. ¿Cómo definiría su estilo?

M.R.— He de confesar que no suelo hacer caso de las críticas. Los elogios siempre son hermosos, pero no hay que confiar demasiado en ellos. Si prestara excesiva atención a los juicios tanto positivos como negativos me volvería demasiado autoconsciente, y no actuaría con naturalidad, sino sujeto a unos patrones que debería mantener, sin poder tener libertad de acción. En cuanto a mi estilo, creo que soy la persona menos indicada para caracterizarlo, y nunca me he planteado hacerlo.

Crítica discográfica



Aaron Copland (1900).

COPLAND: Rodeo (cuatro episodios de danza). *Billy the Kid* (Suite). Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Leonard Bernstein. CBS Great Performances, S 60114.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

La vía imposible del ingenuismo americano de Aaron Copland queda bien reflejada en las dos obras seleccionadas para este disco.

Billy the Kid (1938) y *Rodeo* (1942) nacen cuando ya han pasado demasiadas cosas en la música como para tomarlas simplemente en consideración. Su anclaje en la tonalidad parece forzado, nada natural, banales los temas vernáculos —si bien manipulados por el compositor—, sonrojantes los argumentos sobre los que se sustentan. Estas y otras de las partituras TÍPICAMENTE AMERICANAS de Copland han llegado hasta nosotros convertidas en MOMIAS musicales.

Leonard Bernstein salva lo que puede del naufragio. Naturalmente, el gran director sí que cree en esta música. Su interpretación se vuelve hacia uno de los poquísimos aspectos atractivos de las obras: su colorido orquestal. Bernstein dirige a Copland con desenfadado, alegría y mucho juego. La musicalidad del conductor y la magnífica intervención de la Orquesta no pueden salvar el obstáculo que son las obras mismas. Desde luego, si hay que oír a Copland, que sea así.— ENRIQUE MARTINEZ MIURA.

COUPERIN: Misa de las Parroquias. André Isoir al órgano de Saint-Germain-des-Prés. Edigsa 254L0475 5.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

François Couperin, de quien RITMO se ocupará en los próximos números de manera espe-

cial a fin de conmemorar su 250 aniversario, ha sido uno de los grandes maestros europeos del teclado, y entre sus obras maestras destacan los cuatro **Libros para clavecín** y sus **Misas para órgano**: la **de los Conventos** y la que nos presenta esta grabación de Edigsa. **La Messe a l'usage ordinaire des Paroisses**, título original de la obra, está destinada exactamente «pour les Festes Solennelles», lo que nos indica ya su tono y su estilo. Está concebida para un órgano importante, con grandes posibilidades en registros, con una sonoridad imponente, independiente y susceptible de ser interpretada a dos voces. Está construida según los cánones del ceremonial de la Iglesia de París de 1662, sobre los temas de canto llano gregoriano. Sin embargo la **Misa de las Parroquias** no tiene una unidad tonal, y se escapa frecuentemente de las tonalidades impuestas por la propia liturgia. Quizás lo más destacado de esta **Misa**, sin necesidad de detenernos a examinar cada una de sus partes, sea la unidad y el equilibrio de que está imbuida. Unidad y equilibrio inimitables: la extraordinaria diversidad de sus registros, de sus movimientos, de sus ritmos, y la voluntad de contraste que en ella subyacen, disimulan apenas las llamadas temáticas, que, de una pieza a otra, tejen una especie de gran red melódica. En resumen, una pieza maestra.

La lectura de André Isoir en el órgano Haerpfer-Erman de St. Germain des Prés es excelente, especialmente por la riqueza imaginativa de las ornamentaciones, por la espontaneidad en el arte de la improvisación, que, entiendo, responde a las verdaderas exigencias de esta música. El sonido del órgano es espléndido, así como la propia grabación, que no goza de un buen prensado. Quizás, la primera opción discográfica de esta obra, juntamente con la versión de Michel Chapuis en el órgano de San Nicolás de Pertruis, y preferible a las de Philippe Lefebvre y Lionel Rogg.—GERARDO QUEIPO DE LLANO.

CHAIKOVSKY: Obertura Solemne 1812; *Marcha Eslava*; *Romeo y Julieta*. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Leonard Bernstein. CBS, Great Performances, 60110.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★ ★

La publicación de un disco construido con piezas de repertorio muy trillado puede tener sentido en alguno de estos dos casos: o bien las versiones de las

obras que incluye dicen realmente algo nuevo, o bien el producto en cuestión está pensado sólo para aficionados que están empezando a meterse en el mundo de la música llamada clásica. Si se trata de lo segundo, está bien que se publique en una serie económica, pero, claro, ello no es suficiente; además debe tener una calidad interpretativa mínima. Pues bien, no es el caso, en parte, del que ahora se comenta. **El Romeo y Julieta** que nos ofrece Bernstein en esta grabación sí posee esos mínimos de calidad. Lo que sucede es que este mismo director tiene otra versión discográfica de la misma obra (DG, con una realización antológica de **Francesca da Rimini**) muy superior a la presente, y no sé si el precio del disco es en este caso suficiente razón para decidirse por el más económico. Elección que, en todo caso, podría ser razonable si la otra cara del disco ofreciera suficiente atractivo: por eso antes dije en parte; el resto de éste presenta versiones de muy baja calidad. La **Marcha Eslava** resulta de un amaneramiento difícil de soportar; la Orquesta está mal, parece que toque sin ganas, y Bernstein tampoco se lo toma muy en serio. Obviamente, Bernstein no cree en esta obra, lo que tampoco es difícil de entender dada su baja calidad. de la misma forma, de la **Obertura Solemne 1812** hace una versión cuyos primeros momentos dan la impresión de que va a ser una realización personal —aunque muy pretenciosa— y muy sobria, pero al poco tiempo del discurso se hunde cayendo en el más terrible de los aburrimientos. Al igual que sucediera con la **Marcha**, se nota demasiado que a Bernstein no le interesa nada esta música; que la dirige por vaya usted a saber qué razón. Eso sí, al final, todo el ruido posible; en el fondo es esto lo que la mayoría busca en esta música, ¿no? Desde mi punto de vista, una versión sin ningún interés y totalmente equivocada.

En definitiva, un **Romeo y Julieta** vehemente, sincero y espectacularmente realizado no sé si es suficiente razón para adquirir este disco. A pesar de su precio y del excelente sonido con que está servido.—PEDRO GONZALEZ MIRA

DVORAK: Sinfonía núm. 5 en Fa mayor, Op. 76. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, Andrew Davis. CBS D 37272. Digital.

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

Este es, por el momento, el último disco publicado del nuevo ciclo sinfónico de Dvorak que

está realizando Andrew Davis para CBS. De este ciclo han visto ya la luz, con ésta, las cinco últimas sinfonías y ya sólo faltan por aparecer las cuatro primeras, todas ellas obras de juventud.

Digamos pronto que este nuevo disco mantiene el alto nivel y la regularidad alcanzados en cada una de las sinfonías publicadas, si bien no llega, a mi juicio, a las altísimas cotas, prácticamente insuperables, de la **Sexta Sinfonía**, penúltima grabación del ciclo. (Por cierto, esta **Sexta** parece que no ha llegado aún a estar disponible en España, pero creemos que lo estará pronto; si es así, no dejen de hacerse con ella). En todo caso, las cualidades interpretativas de las que hacía gala anteriormente el joven director nacido en Hertfordshire son aquí similares: máximo cuidado sonoro y gran sentido del color instrumental, lo que revierte en un sonido refinado pero sin perder un ápice de espontaneidad y frescura; claridad y diafanidad máximas de las texturas orquestales; acusado sentido de la rítmica, fundamental en Dvorak; en fin, realce de aspecto rústico, CAMPESTRE, de esta música, lo que indudablemente constituye uno de los aspectos más decisivos del estilo del compositor bohemio: la felicidad surgida al contacto con la naturaleza.

Por otra parte, y éste es otro de los grandes aciertos de Davis, se aprecia siempre en sus interpretaciones, soterradamente pero siempre latente, la componente dancística y canora de la música de Dvorak, consecuencia de su origen rural y popular; este aspecto pienso que debe presidir, aunque sutilmente, todo acercamiento a la música de Dvorak, pero no siempre se consigue plasmar con la finura con que lo hace Davis.

A pesar de ello, esta versión no tiene el fuego contagioso de la **Sexta**, e incluso la grabación, siendo notable, no llega a la altura de aquélla. Esta primera obra sinfónica MAYOR de Dvorak tal vez sugiera al director menos que su hermana, pero en cualquier caso se mantiene dignamente el alto nivel precedente.—JUAN IGNACIO DE LA PEÑA.

FRANCK: Sinfonía en Re menor. **SAINT-SAËNS:** *La Rueca de Onfalia*, Op. 31. Orquesta Nacional de Francia. Leonard Bernstein, director. Deutsche Grammophon, 2532 050. Digital.

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

No es ninguna novedad decir aquí que Leonard Bernstein se ha convertido en los últimos años en

uno de los mejores directores del mundo, como lo prueba la calidad, normalmente cierta, de cada una de sus versiones; su perseverante y nunca bien ponderada tendencia a efectuar sus grabaciones EN VIVO le convierte además en uno de los artistas más honestos que conocemos, y en un impagable valedor de lo que debe significar —ahora que la técnica digital ha demostrado la viabilidad absoluta del registro EN VIVO— la creación de discos.

Este a cuyo comentario procedemos es el documento sonoro de un concierto público celebrado en el Teatro de los Campos Elíseos de París, el 21 de noviembre de 1981 (el dato viene, como debería ser preceptivo, en la carpeta del disco), en el que se produjo una interpretación memorable de la **Sinfonía en Re** de Cesar Franck. La versión, a mi juicio logradísima, resalta lo que de germánico hay en la composición, tanto en cuanto a densidad expresiva y solemnidad. Bernstein destaca y acentúa las sonoridades sombrías de la introducción, creando un clima oscuro, de gran tensión, que se resuelve en el «Allegro», soberbiamente expuesto. La versión es de una intensidad expresiva enorme, y la tensión se mantiene constante a lo largo de toda la interpretación, con momentos climáticos geniales. El dramatismo casi wagneriano que el director logra en el primer tiempo queda contrastado con el ambiente más francés del segundo, donde la intervención de los solistas de la Orquesta es increíblemente cálida y precisa. Por fortuna, Bernstein aleja el tercer movimiento de la charanga en que a veces se convierte y lo traduce de una forma dignísima, aunque sin la fuerza y la convicción de los dos anteriores. Magnífica versión, en suma, compacta, coherente, intensa, romántica por los cuatro costados (Bernstein juega muy acertadamente con el «tempo» y el «rubato») y absolutamente convincente. Magnífica —es preciso dejar constancia de ello— la actuación de la Orquesta Nacional de Francia; pocas veces la he oído tan brillante y musical. El disco se completa con el poema sinfónico **La Rueda de Onfalia** de Saint-Saens, obra agradable, de un descriptivismo sencillo, sutilísimamente interpretada por Bernstein.

La grabación es casi perfecta; la imagen orquestal es correctísima y el timbre de los distintos grupos e instrumentos es el natural. No hay ni reverberaciones ni ruidos parásitos (toses, etc.), de modo que, de no saber que procede de un concierto, no se distinguiría en lo más mínimo —quizá por algún que otro tacaño de Bernstein— de la más escrupulosa grabación de estudio. En resumen, muy buen disco.—**LUIS SALES.**

GIBBONS: Música Religiosa, vol. I. (Praise The Lord, o my

soul. Lord we beseech thee. O clap your hands. Hymnes and songs for the church. O Lord, in thy wrath. I am the resurrection. See, see, the word is incarnate. Hosanna son of David). The Clerkes of Oxenford. Director, David Wulstan. Edigsa 25L0465 5.

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

Reaparece en nuestro mercado una extraordinaria grabación, ahora bajo el sello de Edigsa, de origen Calliope, conteniendo parte de la música religiosa de Orlando Gibbons. En el núm. 508 de RITMO, X. M. Carreira realizó un amplio comentario del segundo volumen, que complementa el presente, trabajo que por su interés recomendados al aficionado a esta época de nuestro arte.

Perteneciente a una notable familia de músicos ingleses, Orlando Gibbons (Oxford 1583-Canterbury-1625) fue compositor y virginalista, y desde el año 1605 hasta su muerte, organista de la Capilla Real. En 1606 se graduó en música en Cambridge, y en 1622 obtuvo el doctorado en Oxford. Célebre entre sus contemporáneos, se constituyó en uno de los exponentes más significativos de la época isabelina. Anglicano convencido, toda su música de iglesia se orienta hacia el culto reformado. En el estilo polifónico que deriva del full anthem alcanza gran maestría, como se puede comprobar en **O Lord, in thy wrath**, en el que se alcanza una capacidad de interiorizar increíble. Pieza igualmente memorable, pero bajo un prisma diferente, pues está llena de alegría, es la que cierra la segunda cara del disco: **Hosanna to the son of David.**

Pero el interés del volumen se acrecienta contemplado desde el prisma de la interpretación, que alcanza en los Clerkes of Oxenford bajo la dirección de Wulstan niveles altísimos, tanto vocal como instrumentalmente.

Nada que achacar, pues, a esta reedición, que debe ser bienvenida, aconsejando a quienes no la adquirieron en su momento que lo hagan ahora, así como el volumen segundo, pues tienen a su alcance la posibilidad de escuchar a un gran músico, de una gran escuela, que si tuvo su primer representante en W. Byrd y culminación años más tarde en figuras como Purcell y el propio Haendel, debe tanto a Gibbons como a los citados.

La grabación es buena y el prensado solamente discreto, así como la presentación y comentarios. En todo caso, debe quedar patente la plena recomendabilidad.—**G.Q.LI.O.**

GRANADOS: Las 12 Danzas Españolas. Alicia de Larrocha, piano. Decca 9-41021.9.

FOTO: BARCELO



Alicia de Larrocha.

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

La música nacionalista española de Granados y Albéniz coincide en su época con un romanticismo tardío en Europa que en algunos países ya va a caballo con el impresionismo, como ocurre en Francia, mientras que en otros, como en Alemania, se va realizando la transición al expresionismo.

Aquí en España, y más en Granados que en Albéniz, aquella música va ligada todavía a un romanticismo ingenuo, como lo demuestra claramente las influencias que recibe del primer romanticismo centroeuropeo (Schumann, Chopin y Liszt), sobre todo en su oboe pianística y en particular en sus **Danzas Españolas**. Granados no tenía aún treinta años cuando empezó a componerlas, y no había alcanzado los cuarenta todavía cuando las terminó. Por lo tanto puede decirse que es una obra en parte de juventud a pesar de la madurez que supone toda una asimilación del mejor romanticismo, utilizada como contrapunto a los temas y ritmos españoles. Trabajo que comprende una inteligente reelaboración de la música popular española con todas las quintaesencias y refinamiento de las escuelas europeas, pero como dijimos antes, con un carácter hasta cierto punto ingenuo, adoptando precisamente lo más noble e idealista de aquéllas.

Es curioso que existan pocas versiones discográficas completas de estas piezas, que son sin duda de un valor extraordinario: solamente se suelen encontrar versiones de las Danzas más conocidas, como la Quinta, la Novena, la Undécima y alguna más, en grabaciones junto con obras diversas. Esto sólo en intérpretes españoles, pues aún es más raro que las aborden intérpretes extranjeros. Por ello es bien recibida esta versión de Alicia de Larrocha, que llena el vacío que había quedado desde la antigua interpretación, magnífica, grabada por Gonzalo Soriano, y que casi alcanza en altura.

El tono general de la versión que nos ofrece Alicia de Larrocha es excelente; cuida hasta el menor detalle la lectura de estas piezas, es de una corrección irreprochable y de una seriedad absoluta, sin hacer concesiones

a una visión folklórica facilona en las **Danzas** más conocidas, como suelen hacer muchos intérpretes. Tiene además una visión más bien interior y reflexiva de este romanticismo español lo que le hace adentrarse mucho más en el sentido de la obra y sobre todo de aquellas piezas de carácter introvertido como la Undécima (Zambra), que junto con la Décima y la Quinta (¿cómo no?) son las mejor interpretadas. Hay en ellas verdadero sentimiento y están tocadas a un ritmo que, sin ser muy rápido, es lo suficientemente vivo para conferirle apasionamiento y ese temperamento tan típico de la música popular española, mientras ejecuta y acentúa magistralmente los enarmónicos de la mano izquierda.

La pulsación de Alicia de Larrocha es grande, demasiado a veces, pues si ciertamente les presta grandeza y dramatismo a algunas de las **Danzas**, les resta a otras gracia y ligereza. No olvidemos que son danzas españolas al fin y al cabo.

Puede decirse que en este momento es la mejor versión de estas **Danzas**, dado la gran dificultad de conseguir la antigua versión anteriormente citada de Gonzalo Soriano (EMI).

Tanto el sonido del piano como la calidad de la grabación son excelentes.—**JUAN LUIS BARDISA.**

GRIEG: Suites 1 y 2 de Peer Gynt; SIBELIUS: Finlandia; Vals Triste; El Cisne de Tuonela. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Leonard Bernstein. CBS, Great Performances 60 105.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

Preciso y muy coherente programa musical el presentado en este disco. Adecuadísimo para aficionados que se aproximan por primera vez a esta música. Pero, todo hay que decirlo, desigual en cuanto a su calidad interpretativa. En general, me han interesado las versiones de las piezas de Sibelius —fundamentalmente la realización de **El Cisne de Tuonela**— y me ha decepcionado profundamente la de las **Suites de Peer Gynt**. El **Vals Triste** está bien fraseado, pero es algo ligero, poco melancólico, demasiado festivo, poco introvertido y, en defecto, irónico. **El Cisne de Tuonela**, en cambio, es de una riqueza tímbrica encomiable, está muy bien matizado y planificado, y todo él posee un misterio interiorizado con gran sinceridad. Con **Finlandia** no acierta Bernstein; se le escapa totalmente de las manos. Es epidérmico, no hay conflicto, sobrando por contra bastante triunfalismo. En cualquier caso es muy claro y transparente, virtudes éstas esen-

**EN BARCELONA
SU TIENDA DE MUSICA CLASICA**



Unión Musical Casa Werner, s.a.

**DISCOS
ALTA FIDELIDAD**

Desde 1929 al servicio del melómano

Fontanella, 20

Teléfono 302 17 92

Barcelona-10

ciales a la música del autor finés. Como decía más arriba, el punto negro, de verdad, de este disco está en la flojísima versión de **Peer Gynt**. En dos palabras: se trata de una versión banal, parca en la expresión, exenta de poesía, muy blanda y lineal, y sólo con algunos detalles aislados dignos de ser mencionados (por ejemplo la última pieza de la **Suite núm. 1, En la gruta del rey de la montaña**, dirigida con misterio e incisividad).

Sería conveniente conocer las fechas exactas de grabación de cada una de las piezas que incluye este disco. No es posible, pues en el interior del mismo se dan las de 1972, 1973, 1974 y 1981, sin especificar cuál corresponde a cada obra. Esto —que se repite en una buena parte de los discos de esta nueva serie— me parece una falta de respeto grave hacia el comprador. El sonido es algo pobre y el prensado, correcto. En fin, no es éste un disco para recomendar. En España, también en serie barata (EMI, Acorde), se puede encontrar un disco con versiones de **Finlandia** y **Vals Triste** muy superiores a éstas: Barbirolli/Hallé. Por el mismo director y orquesta es también muy recomendable **El Cisne de Tuonela** (aunque en disco no publicado en España). Para esta última obra es también recomendable la versión de Kamu con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Helsinki. Por lo que se refiere a **Peer Gynt**, de nuevo Barbirolli/Hallé (no disponible en España) o la versión completa (también en el extranjero) de Per Dreier con la Sinfónica de Londres. En España, en serie económica, la espléndida versión de Beecham (EMI Acorde), y en serie NORMAL (léase cara) la de Leppard (Philips).—**P.G.M.**

GRIEG: Danzas Noruegas, Op. 35. Marcha de Homenaje Op. 56, núm. 3, de Sigurd Jorsalfar. Suite Lírica Op. 54. Música incidental de Peer Gynt (Obertura, Danza de la Hija del Rey de la Montaña y Procesión nupcial noruega). Orquesta Hallé. Sir John Barbirolli, director. Edigsa, 23LO483 5.

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

Este es otro de los discos originales de EMI que han sido cedidos a la firma catalana Edigsa para su edición española. Con independencia de que por sus características parecería ser un disco destinado a la serie económica EMI-Acorde, debemos acogerlo con agrado ya que, aunque venga a precio normal, es una grabación de notable interés.

El programa, a base de estas piezas de música típicamente noruega, no puede ser más agradable; tanto la **Suite Lírica**, como las **Danzas Op. 35**, contienen música encantadora que

merece ser conocida. Mención especial requieren las tres piezas de **Peer Gynt**, por su inhabitabilidad; entre ellas destaca por su especial hermosura la **Procesión nupcial noruega**.

La interpretación de Sir John Barbirolli me parece, de entrada, la ideal para un programa de este tipo. El genial director británico nos presenta esta música pletórica de vida y ritmo, rebosante de colorido y sabor popular. En las enérgicas danzas la batuta de Sir John refleja perfectamente esa llaneza, esa rusticidad, fruto de la inspiración popular, que las caracteriza; así, por ejemplo, la **Danza Noruega núm. 3** parece ser interpretada —muy acertadamente, por cierto— por una banda de pueblo en pleno pasacalle. En las piezas más líricas, en cambio, Barbirolli se muestra sencillo y natural, pero sin blanduras ni ñoñeces. Hay en toda la interpretación una nota de algo que podríamos llamar SANA VIRILIDAD, que nos llega a través del sonido orquestal: la orquesta de Sir John, robusta y vigorosa, puede ser también delicada y sutil, pero nunca blanda o excesivamente etérea; y esto es algo que a esta música eminentemente popular le va como anillo al dedo.

La grabación, efectuada entre 1968 y 1971, es de gran calidad, colorido y presencia, y el prensado es por fortuna aceptable. En conclusión, disco muy recomendable.—**L.S.**

GRIEG: Peer Gynt (Suites núms. 1 y 2). SIBELIUS: Pelléas et Mélisande. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon, 2532068, Digital.

Interpretación: ★ ★ ★ (Grieg)
★ ★ ★ ★ ★ (Sibelius)
Sonido: ★ ★ ★ ★

La novedad de las técnicas digitales está dando a Karajan un excelente pretexto para llevar de nuevo al disco algunas obras que ya ha grabado en otras ocasiones; sólo así puede entenderse que el mítico maestro registre por tercera vez una composición como la que forman las dos **Suites de Peer Gynt**. Sin embargo, y en contra de lo esperado, la nueva versión es inferior a la de 1973 (DG) y, desde luego, muy inferior a la maravillosa interpretación que Karajan hizo en 1962, con la Filarmónica de Viena, para la Decca (en la que además, por fortuna, el maestro nos privó de la horrible «Danza Árabe» y del mediocre «Retorno de Peer Gynt»). La actual es una versión blanda y acaramelada, excesivamente brumosa, y, si se me permite, un tanto HAMILTONIANA, por el empeño de Karajan de difuminar constantemente las formas. El modo de tocar la conocida primera pieza, «La mañana», resulta revelador: todo está como velado, el sonido de la cuerda apenas es un susurro, los vientos recuerdan a los pajarillos que canturrean, y

el conjunto nos evoca, casi plásticamente (y de modo un poco cursi), al amanecer con el rocío sobre las flores. Por otro lado, la bellísima «Danza de Anitra» queda pálida, poco sensual, poco nítida, en comparación con la maravillosa versión que realizó en el 62 con la cuerda vienesa, prodigio de erotismo y refinamiento; y lo mismo podría decirse de «En el palacio del Rey de la Montaña», que en este caso resulta un poco confuso. Lo más salvable de la versión lo hallamos en «El lamento de Ingrid», desgarrador y patético, y en la hermosa «Canción de Solveig», que Karajan toca con verdadera emoción.

La otra cara del disco, en cambio, justifica plenamente la adquisición del mismo. Aquí Karajan nos sorprende con una obra que no había grabado nunca y que además es primicia absoluta en nuestro catálogo. Parece increíble que una composición realmente exquisita como **Pelléas et Mélisande** de Sibelius no haya tenido una mayor difusión discográfica; de cualquier modo, la versión de Karajan, en este caso magnífica, cubre perfectamente el vacío. Desde el comienzo se nota que el maestro enfoca la partitura desde unas premisas mucho más vitales y enérgicas, menos ñoñas, que en el caso de Grieg, y la Orquesta responde, en consecuencia, de un modo vibrante y con una presencia imponente. Karajan muestra la vecindad de esta música maravillosa con el impresionismo de Debussy, en una interpretación sutil y delicadísima de piezas como «Mélisande» o «Junto a la fuente milagrosa»; y con qué buen gusto nos presenta esas delicadas miniaturas que son «Las hermanas ciegas» o «Mélisande en la rueca», en las que por fortuna no hallamos ni rastro del Karajan dulzón y decadente. El último número, «La muerte de Mélisande», es servido de un modo conmovedor, en una interpretación sentida y profunda.

Aunque, en términos generales, el sonido es excelente, éste no es tampoco el mejor de los digitales que últimamente ha sacado Deutsche Grammophon, pues existen leves distorsiones, seguramente debidas al prensado, que no se pueden permitir en productos tan caros y exigentes. La imagen orquestal tampoco está tan presente como en otros casos. De todos modos, entiéndase esta crítica formulada a muy alto nivel, toda vez que el disco es perfectamente recomendable en este sentido. Un punto muy favorable a destacar nos privó de un aprovechamiento de ambas caras, que permite en total más de una hora de música. En conclusión, disco muy recomendable por su segunda cara, en la que se incluye la única versión existente del **Pelléas** de Sibelius, en una muy buena interpretación de Karajan.—**L.S.**

HAENDEL: las 4 Antífonas de la Coronación. Coro de la Abadía de Westminster. The English Concert. Director, Simon Preston. Archiv 2534 005. Digital.

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

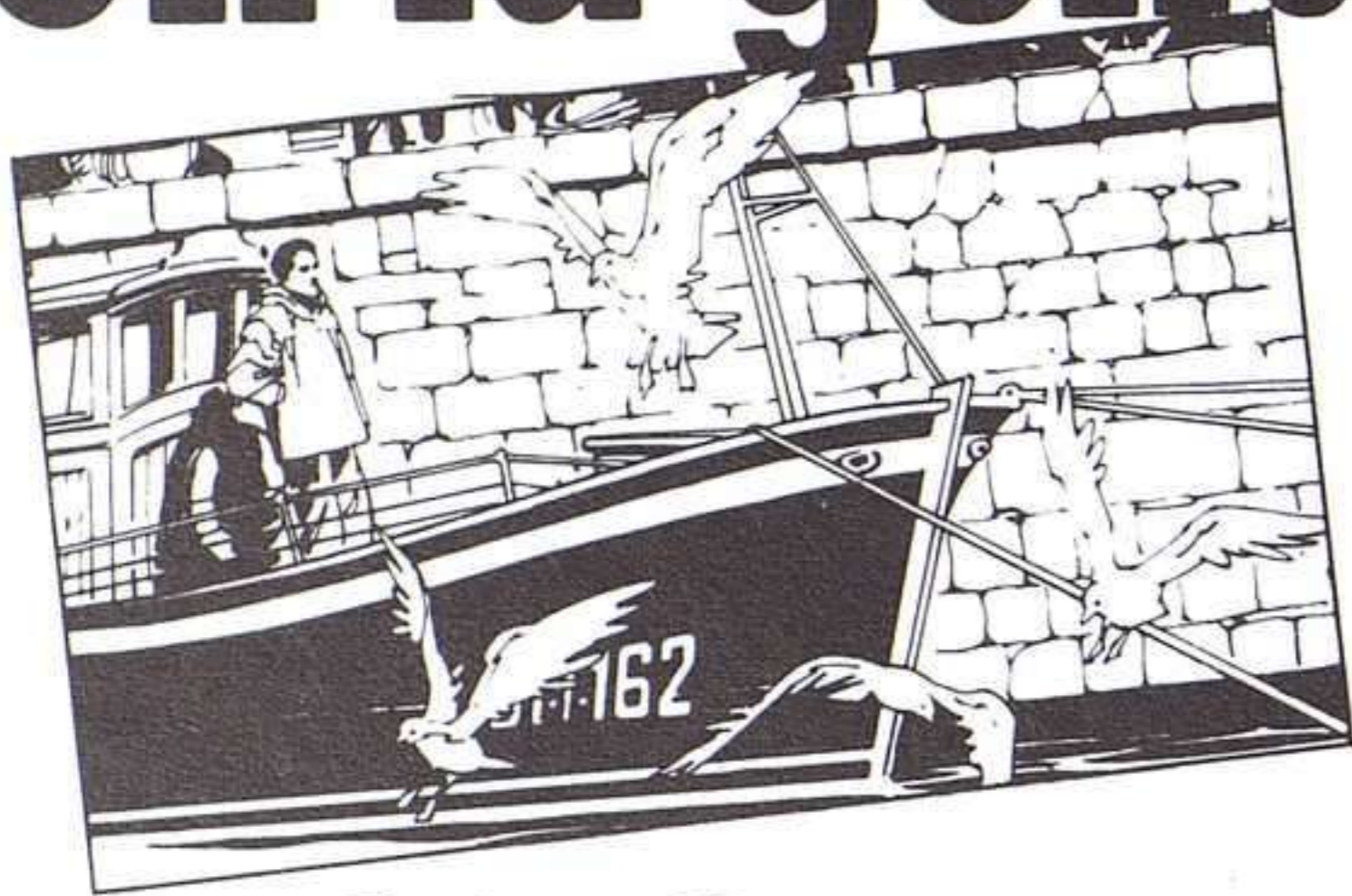
Las **Antífonas de la Coronación** constituyen una de las músicas más esplendorosas y de mayor vibración compuestas por Haendel, quien compuso estas obras con motivo de los fastos de la coronación del rey Jorge II y la reina Carolina, que tuvo lugar en 1727 en la Abadía de Westminster. Hay, pues, razones históricas y, si se quiere, sentimentales para grabar estas páginas con el Coro de la Abadía de Westminster, agrupación que no integra voces femeninas ya que la parte de sopranos y contraltos son cantadas por niños. A mi juicio una formación coral de estas características está en desventaja respecto a un coro mixto moderno en cuanto a capacidad expresiva y de matización y en cuanto a empaque sonoro y luminosidad, lo que sin duda es decisivo en obras tan solemnes y brillantes como éstas. Pese a esta consideración previa, hay que decir que la prestación de este histórico Coro es admirable por todos los conceptos y, partiendo de las características interpretativas y sonoras de una formación de este tipo, parece imposible mejorar los resultados, por su perfecta afinación y la límpida sonoridad de cada una de las cuerdas, por no hablar del equilibrio y la diafanidad de los planos corales.

En cuanto al grupo instrumental, se han seguido los mismos criterios de interpretación historicista, contando para ello con The English Concert, el magnífico conjunto que lidera Trevor Pinnock. Aun sin llegar a las excelencias de la para mí mejor formación de estas características (The English Baroque Soloists de John Eliot Gardiner), el grupo de Pinnock presenta una suficiente gama expresiva y una plausible huida del sonido arcaizante; a pesar de lo cual en ocasiones resulta lineal y de poco relieve en obras que exigen en determinados momentos un brillo especial. A destacar el magnífico trabajo de los trompetas, perfectos en misión nada fácil.

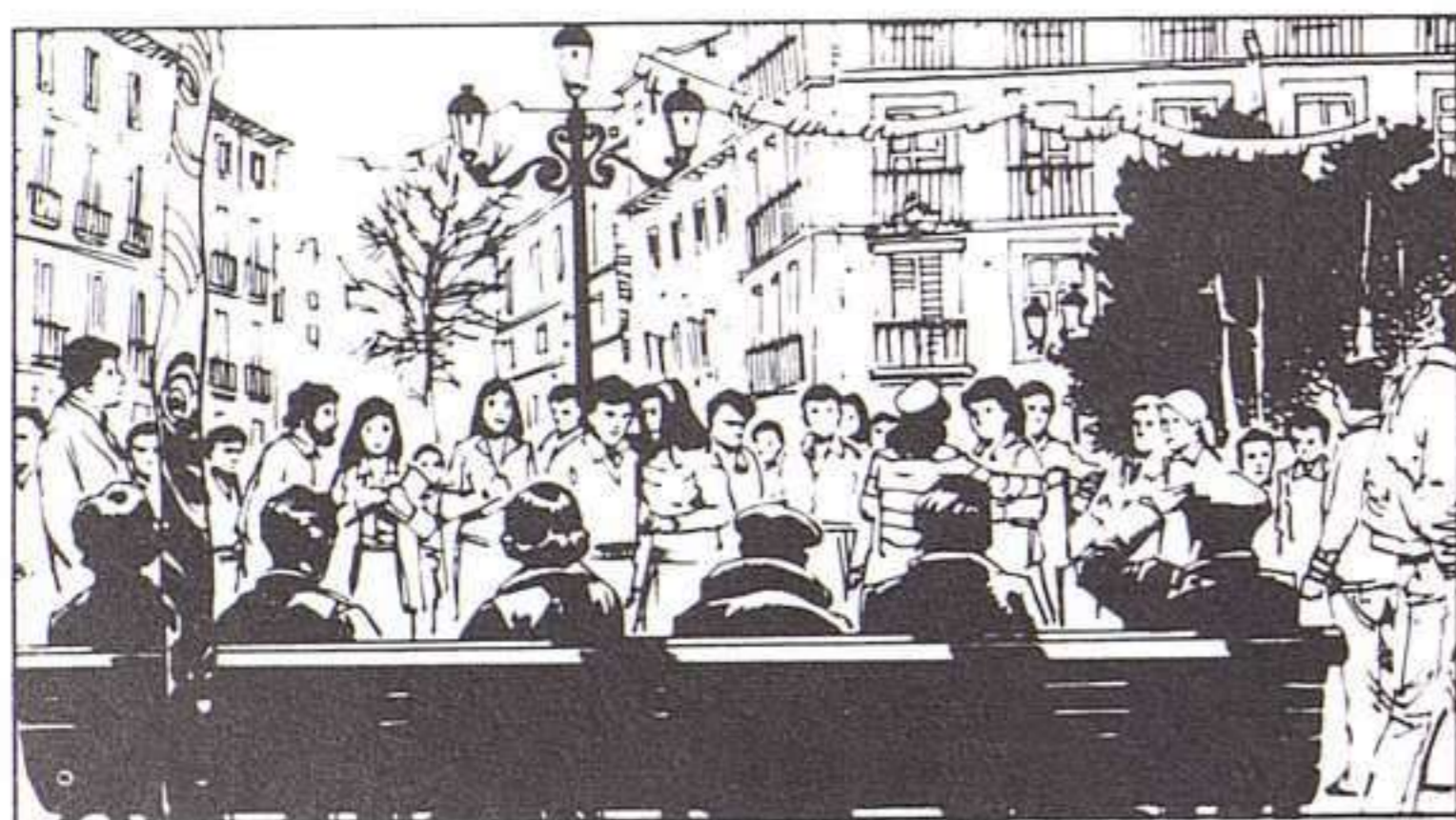
La dirección general se ha confiado en este caso al sólido músico que es Simon Preston, quien logra calidades magníficas de su coro de Westminster e interpreta las obras con auténtico idiomatismo y exaltación.—**J.I.P.**

✱ ✱ ✱

Estamos con la gente.



La gente sale, día tras día, con ilusión a vivir, gente que ahorra con alegría para conseguir.



Por eso... Estamos con la gente, nos gusta la gente, la buena gente... Estamos con la gente que vive la vida sinceramente.



Estamos con la gente, con toda la gente, la buena gente...



Francisco Araiza

O HAYDN: La Creación. Edith Mathis, Francisco Araiza, José van Dam. Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon DG, 2741017.7 2 discos. Digital. Oferta.

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

Se trata de la segunda ocasión en que Karajan graba para el disco **La Creación** de Haydn. En su primera, del año 68 y con los Berliner Philharmoniker habituales, consiguió una versión de muy alta categoría, a pesar de las dificultades de la grabación (pues Fritz Wunderlich murió antes de su finalización y hubo de ser sustituido por Werner Krenn). La grabación de 1968 era diáfana, con gran fuerza en la dirección y de estilo impecable; contaba, además, con grandísimas figuras vocales, entre ellas Dietrich Fischer-Dieskau en el papel de «Adán». También contaba con alguna pequeña deficiencia, como Gundula Janowitz en el de «Eva», pues su voz sonaba demasiado etérea y sin cuerpo. Aquella se trató de una grabación de lujo de las que acostumbraba la Deutsche Grammophon de la época.

En esta ocasión, se ha partido de posibilidades más modestas, pero quizás más creíbles. Para empezar, no se trata de una versión únicamente de estudio, sino que tiene como base el Festival de Salzburgo, donde se ha realizado exactamente la misma interpretación. Y además, como es normal en los conciertos, no se han utilizado tantos cantantes como posibles papeles de este oratorio dramático, sino que se ha recurrido a las tres voces exigidas por la partitura: soprano, tenor y bajo. Esto último, como veremos, tiene sus ventajas y sus inconvenientes.

Pero pasemos a los detalles de la presente interpretación. De entrada, encontramos un Karajan en la línea de **La Flauta Mágica** también grabada últimamente: los presupuestos estéticos de que parte dan como resultado grandes altibajos a lo largo de la obra. Karajan se ha convertido en un maestro de la paleta sonora: domina a la perfección hasta el más mínimo detalle de las voces orquestales, esforzándose hasta grado sumo por conferir el máximo grado de belleza intrínseca a cada detalle, a cada intervención, a cada modulación... pero el

conjunto no siempre sale ganando con este manierismo. Por ello, junto con una primera parte realmente interesante, en la que el caos inicial y la creación son concebidos como algo maravilloso, que late vida contenida y que estalla en una preciosa naturaleza, el final de la obra es débil, sin fuerza, e incluso el coro final (núm. 34) aparece pesado y lento, como debilitado. La sensibilidad de Karajan, su refinamiento, que tienen indudablemente sus adeptos entre los melómanos y que por ello mismo es una cuestión de gusto (a algunos puede llegar a cansarnos), es interesante en ciertos momentos, pero no mantenida a lo largo de toda la obra. Como se ve, se trata de una cuestión de gusto personal: no trato de imponer en este punto mi criterio.

Por lo que hace referencia a la Orquesta, la Filarmónica de Viena está, como siempre, soberbia; y con ello sobran más comentarios. No a tanta altura, por desgracia, brillan los Cantores de Viena (que hoy en día son superados por el Coro de la Opera de Viena), pues tienen tendencia a crear una masa demasiado compacta, sin que en las fugas tenga demasiada agilidad ni las diferentes cuerdas suenen lo suficientemente diferenciadas. En este aspecto, su misma actuación con el Karajan de 1968 era mucho mejor.

Por fin, respecto a los cantantes, hay que otorgar una matrícula de honor a Edith Mathis, mucho mejor que la Janowitz, pues cuenta con su mismo gusto y musicalidad, pero añade una voz sugerente, llena y atenta a todos los detalles propios de una partitura de la época clásica, de la cual es especialista. Francisco Araiza nos regala con una voz de tipo latino, mucho más cálida y brillante que los tenores alemanes a los que nos hemos tenido que acostumbrar por fuerza en estos papeles, cuya voz se acerca demasiado a una voz blanca; Araiza canta con gusto y entrega, si bien todavía no ha aprendido aquellos detalles que borda la Mathis o el mismo Peter Schreier con una voz mucho menos agraciada. José van Dam es, a mi gusto, un error aquí. Su voz es demasiado oscura, y de poco volumen: siempre es auténticamente aplastado por sus compañeros, y su creación del «Adán» es insípida y aburrida: ¡quién pudiera juntar las grabaciones de la Mathis en «Eva» y de Fischer-Dieskau en «Adán»...! Van Dam es un buen cantante, pero no es este su papel.

La grabación es absolutamente buena: la técnica digital depara productos cada vez mejores. Y es uno de los pocos álbumes con comentarios y texto cantado traducidos de los editados últimamente por el grupo Polygram.

En conclusión, si interesa una grabación de Karajan sobre esta obra, encuentro más recomendable la versión de 1968, que espero pueda pronto ser reeditada por Polydor al menos en los dobles Lps. de «Privilege». No obstante, tampoco la presente es despreciable: es cuestión de gustos.—SANTIAGO BUENO.



HAYDN: Los Diez Mandamientos, Hob. XXVIIa, 1-10. **MOZART: 17 Cánones**. Coro juvenil femenino de Győr. Director, Miklós Szabó. Hungaroton-Hispavox, 190 100. Digital.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

Este disco presenta un atractivo e infrecuente programa, confeccionado en torno al canon, con composiciones de los habitualmente emparejados Haydn y Mozart. Del primero se presenta **Los Diez Mandamientos**, magnífica muestra de la originalidad, la variedad, el ingenio y la capacidad sugerente ante unos textos de los que hace alarde el maestro húngaro. El resultado obtenido es perfecto: las mejores cualidades del carácter haydniano están presentes en todo momento, y aprovecha todas las posibilidades de la forma musical para ofrecer una composición muy lograda globalmente, con uso personal de la modalidad, el contraste, los distintos ritmos o el variable interés que pone ante los diferentes Mandamientos (parece que el Sexto y el Noveno no se los creía mucho).

La otra cara incluye todos los **Cánones** de los que se sabe que Mozart fue el autor (y no los que se le atribuyen). Se dividen en tres grupos: en latín (de tema religioso), en italiano (cerca del ambiente operístico) y en alemán (textos humorísticos y populares, con giros dialectales). La capacidad de ser un auténtico genio en cualquiera de estos tres aspectos se aprecia claramente con la escucha de estas partituras, reunidas muy sabiamente en torno a su tonalidad y modalidad en el presente disco.

La interpretación es muy cuidada. El Coro juvenil femenino de Győr hace gala de una gran disciplina, sentido coral y musicalidad. Únicamente tiene algunos problemas en difíciles saltos de octava o en los agudos. A la dirección le falta ligereza en algunos de los cánones, y mayores dosis de humor e incisividad, así como algo más de variedad. Por otro lado, la ausencia de voces masculinas resta contraste a la interpretación.

La grabación está muy de acuerdo con la claridad aplicada por el director, y ayuda, sin grandes alardes (aunque sea digital), a crear ese clima de corrección, pero al que falta algo más de personalidad. Prensado correcto, buenos comentarios y, una vez más, ausencia de textos.—**RAFAEL BANUS**.

LORTZING: Der Wildschütz (El Cazador furtivo). Hornik, Soffel, Schreier, Mathis, Sotin, etc. Coro de la Radio de Berlín. Orquesta Estatal de Berlín. Director, Bernhard Klee. Deutsche Grammophon, 2740271.4, 3 discos. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

Hay que empezar por agradecer al departamento clásico de Polydor S.A. la publicación en España de títulos operísticos como el presente, extraordinariamente infrecuente pero de gran interés para poseer un esquema completo de lo que era la ópera alemana a mediados del siglo pasado. Teniendo en cuenta que este repertorio es muy poco comercial, hay que ser comprensivo con el hecho de que no se edite aquí y se importen pocos ejemplares, con la inevitable servidumbre del alto precio y la ausencia de traducción al castellano.

Lortzing nació en Berlín en 1801, hijo de actores y comediantes ambulantes, y murió en la misma ciudad 50 años después. Fue un polifacético del mundillo teatral y, como sus padres, un artista trashumante, si bien su actividad despuntó más claramente en Lüneburg, Viena, Leipzig y Francfort; murió empobrecido y desilusionado por no haber obtenido el éxito que siempre persiguió y porque, según sus propias palabras, «*raramente el talento se suele imponer, sino que cuenta mucho más la suerte y el desparpajo*».

Der Wildschütz, cuya traducción literal sería «El Cazador salvaje» pero es más correcto traducir por **El Cazador furtivo** como la obra maestra de Weber, es una ópera cómica, heredera directa del «singspiel» alemán, con alternancia de números musicales y partes habladas; la obra, llena de buen humor y de frescura, se basa en una comedia de August von Kotzebue (el autor en quien se inspirara Beethoven para **Las Ruinas de Atenas**), adaptada libremente por el propio Lortzing. Esta ópera, pese a no haber alcanzado la fama del gran título de Lortzing **Zar und Zimmermann (Zar y carpintero)**, presenta grandes valores, como un excelente equilibrio interior, magistral tratamiento de las voces y unas ideas musicales genuinas, frescas y llenas de buen gusto.

Bernhard Klee, que ya se había mostrado como un excelente intérprete en **Las Alegres Comadres de Windsor** de Otto Nicolai (D.G., publicado en España), nos ofrece en esta oportunidad una versión muy ajustada y equilibrada, cincelada con sumo cuidado y un indisimulado cariño por esta música, logrando un alto rendimiento de los conjuntos a su disposición (los mismos que los utilizados en **Las Alegres Comadres**) y del elenco, del que destacan la finura y delicadeza de Edith Mathis, su mujer, la habitual buena línea de Peter Schreier, la solidez y la gran condición vocal (de auténtico bajo) de Hans Sotin, y la calidad de intérprete de Gottfried Hornik, un barítono característico de fulgurante carrera en los últimos años, a quien tuvo oportunidad de oír un «Beckmesser» excelente en la Ópera de Viena. El resto del reparto cumple con gran dignidad.

Tal vez la grabación, realizada por técnicos de la VEB Deutsche Schallplatten de la Alemania Oriental por tratarse de una coproducción, no está a la altura de lo que puede esperarse hoy día, con una cierta opacidad y falta de relieve a las cuales, a fuerza de ser justos, uno acaba por habituarse.

En consecuencia, excelente oportunidad para hacerse con una obra de no pocos valores y para conocer a un compositor casi olvidado que, sin duda, es clave en el apartado operístico del primer romanticismo alemán y complementa adecuadamente (junto a Weber, Marschner, Suppé, los Strauss ¡y el mismo Wagner!) nuestra visión sobre el particular.—**J.I.P.**

Enrique X. MACÍAS: Nachtmusik II. Grupo de música contemporánea de Lisboa. Director, Jorge Peixinho. **Foglio I**. Jorge Peixinho, clave. **Anafí**. Grupo de música contemporánea de Lisboa. **Morgengesang I**. Antidogma art ensemble de Torino. **Lied für María**. Realización electroacústica de la Academia de Música de Cracovia. Linterna Música, A 983-005.

Interpretación: ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

El nuevo sello «Linterna Música» parece querer dedicar una atención especial a manifestaciones especiales musicales marginales. Este disco con obras de Enrique X. Macías es un interesante documento del quehacer más reciente de la joven VANGUARDIA española. Uno de los valores del registro consiste en reunir obras recientísimas del autor gallego. Todas las páginas son posteriores a 1981 y una de ellas —**Anafí**— data del año en curso.

Macías ha alcanzado su PRIMEIRA MADUREZ y se encuentra en disposición de un alto dominio del oficio. Su estilo se ramifica en varias vertientes. Serían sus notas distintivas, en cualquier caso, la inquietud investigadora, el PUNTILLISMO, la austeridad general de los medios empleados y una atención constante por los valores tímbricos.

Nachtmusik II es una página íntima, con veladas referencias mahlerianas, nucleada sobre la OBJETIVIDAD de la banda magnética.

Foglio I, para clave, despliega un breve pero denso discurso de virtuosismo instrumental.

Anafí se centra en la oposición de registros —flautín, clarinete bajo y celesta— y en el color.

Morgengesang I se basa en una escritura individualizada de los instrumentos, del grupo, aporta elementos rítmicos e insiste en la tímbrica.

Lied für María es una búsqueda electrónica de nuevos timbres. Las interpretaciones —en ausencia de referencias y sin acce-

so a las partituras— parecen eficaces reproducciones de las obras de Macías llevadas a término por especialistas en el lenguaje actual. Los intérpretes actúan como atentos instrumentistas. A destacar la labor de Peixinho como director y al clave.—**E.M.M.**



Henry Purcell (1659-1695).

PURCELL: Oda a Santa Cecilia (1692). J. Smith, A. Stafford, B. Gordon, P. Elliot, S. Varcoe, D. Thomas. Coro Monteverdi. Solistas Barrocos Ingleses. Director, J.E. Gardiner. Erato 75049. Importado por Hispavox.

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

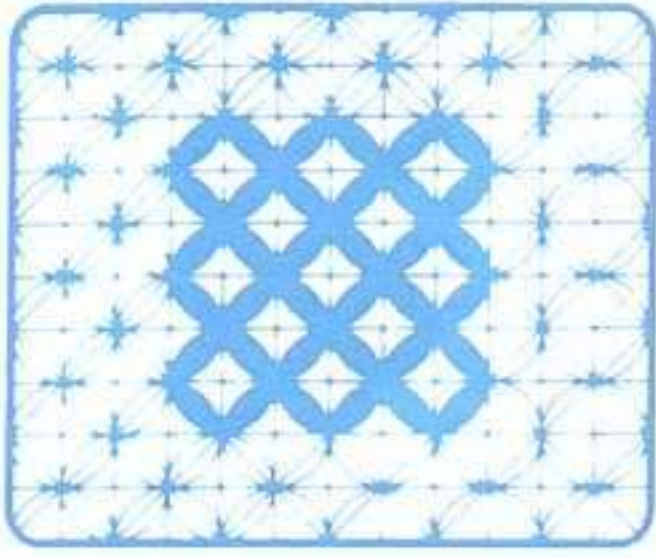
Aunque históricamente no hay el menor motivo para hacer de Santa Cecilia la patrona de la música, el hecho es que la Iglesia le ha encargado estas funciones, y la iconografía de la santa —josefa, virgen y mártir!— nos la representa siempre acompañada de algún instrumento. Era lógico que a las numerosas inspiraciones de los artistas plásticos, pues santa Cecilia es una de las santas más frecuentemente pintadas y esculpidas, se uniese el homenaje de los compositores. Es éste el caso de Purcell, quien escribió esta **Oda** en 1692 por encargo de la Sociedad Musical de Londres para conmemorar la festividad de Santa Cecilia de ese año. Sobre un texto poético de no muy alta calidad literaria de Nicholas Brady —la **Oda** abunda en tópicos— realizó sin embargo Purcell la que es probablemente una de las más importantes piezas corales de todo el siglo XVII inglés. La obra posee grandeza y sentido de la celebración, está tratada con brillantez —emplea timbal, dos trompetas, dos oboes, dos flautines, fagot, cuerda y continuo— y se remansa en los momentos más íntimos y serenos. La división en trece números y el empleo de seis solistas y un coro le da variedad y contraste. Es, en suma, una obra muy bella y digna del más grande maestro de la música inglesa. La interpretación es excelente, tal y como nos tiene acostumbrados John Eliot Gardiner y sus Solistas Barrocos Ingleses, amén del no menos excelente Coro Monteverdi. Tal vez mi único reproche estribe en el empleo de dos contratenores en lugar de voces femeninas de



UN SELLO PARA
SU MUSICA CLASICA

CATALOGO COMPLETO
DE IMPORTACION

ferysa



SUPER OFERTA ESPECIAL CBS IMPORTACION



NUEVAMENTE LA FIRMA DISCOGRAFICA CBS LANZA SUS FONDOS EDITORIALES EN MUSICA CLASICA, IMPORTADA DIRECTAMENTE DESDE ALEMANIA, EN EL MERCADO ESPAÑOL. EN ESTA OCASION PRESENTA UN EXTENSISIMO CATALOGO, CON GRAN NUMERO DE NOVEDADES. FERYSA EN COLABORACION CON LA CADENA DE TIENDAS RITMO PRESENTA UNA SENSACIONAL OFERTA CONJUNTA "CBS IMPORTACION", CONSISTENTE EN: POR CADA CUATRO DISCOS QUE USTED COMPRE EN LAS TIENDAS RITMO, O SOLICITE AL SERVICIO DE VENTAS POR CORREO DE FERYSA TENDRA DERECHO A UN DISCO MAS DE REGALO, A ELEGIR DE TODO EL CATALOGO CBS.



CARULLI / HAYDN:
CONCIERTOS PARA
GUITARRA
Lagoya, guitarra
English Ch. Or. - J.P. Rampal
D 37202



PROKOFIEF: CONCIERTOS
PARA VIOLIN NOS. 1 Y 2
Isaac Stern, violin
O. F. de Nueva York - Z. Mehta
D 37802



RECITAL FREDERICA VON
STADE: ROSSINI, VIVALDI,
RAVEL, MARCELLO,
COPLAND, SCARLATTI,
CANTELOUBE...
D 37231



BACH: SONATAS PARA
VIOLA DA GAMBA Y CLAVE
Yo Yo Ma/Kenneth Cooper
D 37794



BEETHOVEN: SONATAS 1 Y 2
PARA VIOLONCELLO
Yo-Yo Ma, Emanuel Ax
D 37251



Música para guitarra de
SOR, HAENDEL, COUPERIN,
BEETHOVEN, CARCASSI
Alexandre Lagoya
D 37787

Servicio de ventas por correo de FERYSA: Tfl. (91) 215 74 77. Apartado 151036 de MADRID
Tienda RITMO DE MADRID: Pl. del Callao, 8 - MADRID-13

LISTA DE PRECIOS CBS

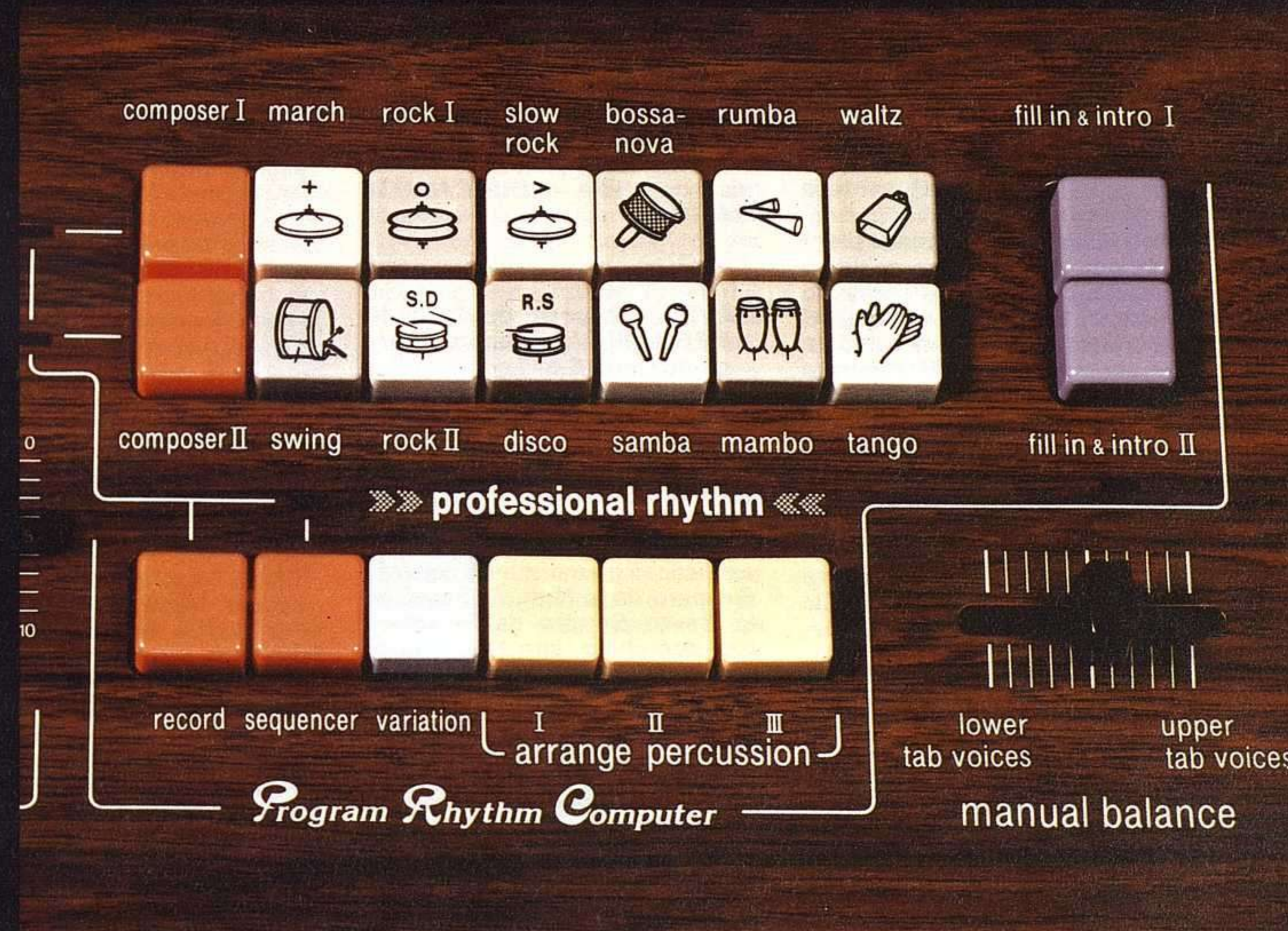
| | |
|---------------------------|-----------------|
| Serie normal importación | 990 Ptas. Lp. |
| Serie digital importación | 1.150 Ptas. Lp. |
| Serie Great performances | 530 Ptas. Lp. |

ESTA OFERTA TERMINA EL PROXIMO DIA 15 DE ENERO DE 1984

SI NOS PIDE POR CORREO CUALQUIERA DE LOS SEIS DISCOS AQUI RESEÑADOS, RECIBIRA COMO OBSEQUIO EL CATALOGO A TODO COLOR 1983/84 CBS MASTER WORKS.

¡Único en el mundo!

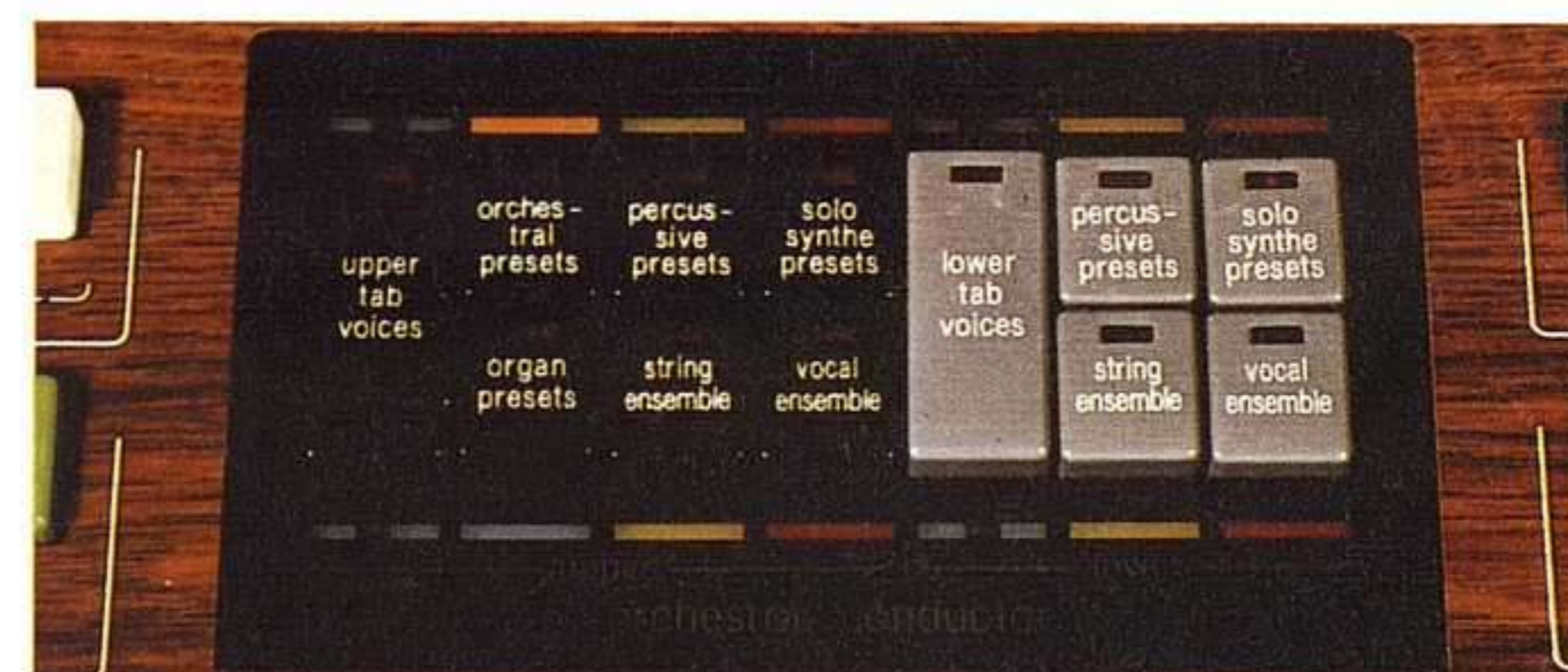
Organo computarizado Technics SX U90



COMPUTADOR PROGRAMADO DE RITMOS

Technics SX U90
El único órgano electrónico que, además de reproducir a la perfección el mayor número de voces musicales, pone a su disposición una computadora en la caja de ritmos. Con ella, Ud. puede crear sus propios conceptos musicales y rítmicos. Y, a través de su memoria

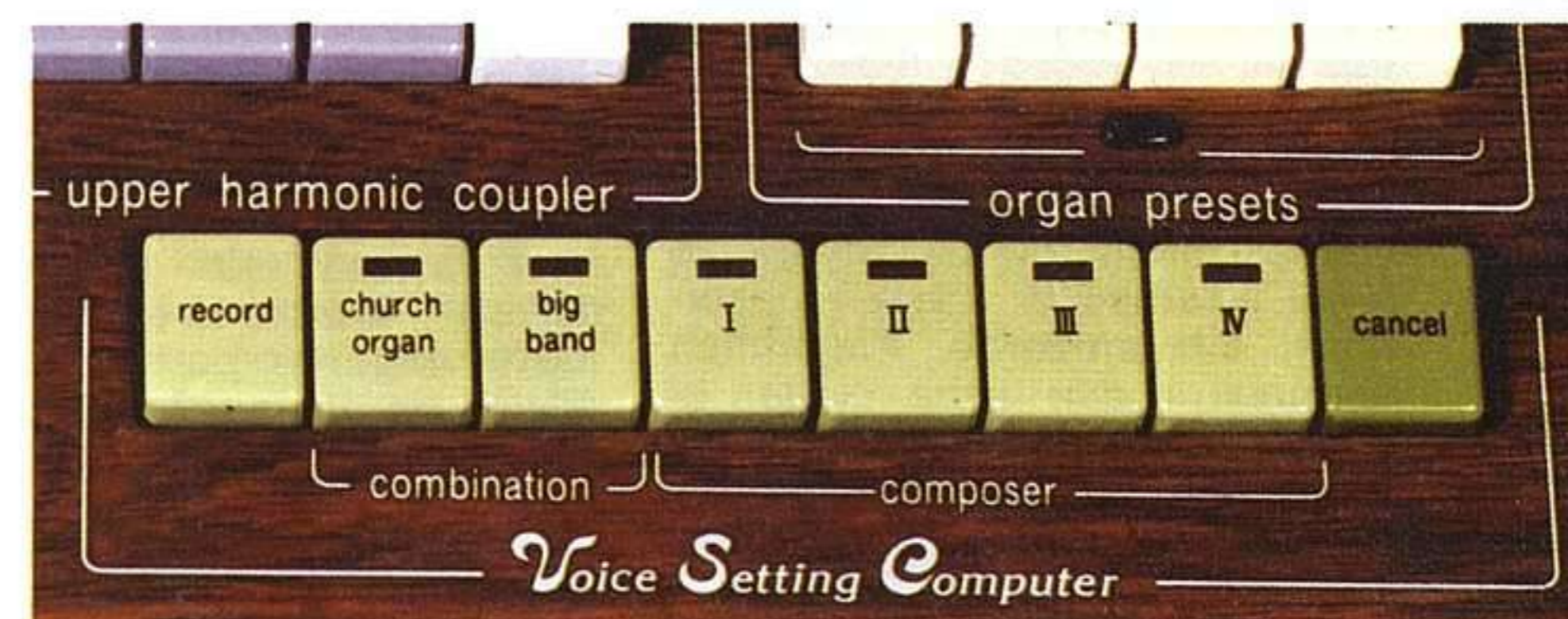
computarizada, puede introducir diversas combinaciones originales que constituirán, con el tiempo, su bagaje musical. TECHNICS le ofrece una amplia gama de órganos electrónicos que cubren todas las posibilidades y exigencias, tanto del aficionado como del profesional.



SELECTOR ORQUESTAL



COMPUTADOR DE ACORDES



COMPUTADOR DE VOCES MUSICALES

Technics

La más sofisticada orquesta que jamás haya dirigido

Organos **Technics**

Distribuidor:
MUSICAL
ALCALA DE HENARES, S.A.
Apartado 295 - Tel. 91-888 38 61
Télex 49687 MUHE-E
Alcalá de Henares (MADRID)

De venta en los principales establecimientos del ramo.

contralto, pues concretamente en esta obra este tipo de voz es casi protagonista, y tanto falsete llega a fatigar. La toma de sonido es asimismo de buena calidad, lo que redondea el éxito de este disco, ampliamente recomendable. La grabación Erato es de importación. Como tal, texto y comentarios aparecen solamente en inglés, francés y alemán.—**M.C.**

O **MOZART: Conciertos para violín núms. 3 y 5. BEETHOVEN: Concierto para violín Op. 61. BRUCH: Concierto para violín núm. 1, Op. 26. MENDELSSOHN: Concierto para violín núm. 2, Op. 64. BRAHMS: Concierto para violín Op. 77.** Anne-Sophie Mutter, violín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon 2740 282. 4 discos. Oferta.

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

Recoge este álbum la totalidad de los Conciertos grabados hasta la fecha por el binomino Mutter/Karajan con excepción de su reciente **Doble Concierto** de Brahms. Todos ellos habían ya aparecido en nuestro país, bien en disco suelto —Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Bruch—, bien en álbum —Brahms, dentro del volumen segundo de la edición de su obra completa, aunque en breve también será publicado por separado—. Dos de los discos —el que contenía el **Concierto** de Beethoven y el que agrupaba los de Mendelssohn y Bruch— han sido ya comentados por mí en estas mismas páginas en los núms. 517 y 520, respectivamente, por lo que parece innecesario decir aquí brevemente lo que allí ya se dijo con la amplitud y el detalle necesarios. Nos referiremos por ello únicamente a los otros dos discos que integran el álbum.

Los **Conciertos** de Mozart fueron el primer fruto de la colaboración entre la entonces quinceañera Mutter y el ya septuagenario Karajan. El nivel global de ambas interpretaciones es, se ha escrito y dicho con frecuencia, de sorprendente gran altura (las dudas sobre la posible compatibilidad entre aquéllos, la dificultad del repertorio abordado o el natural escepticismo ante la PROGRAMADA aparición de jóvenes genios que luego resultan no ser tales, no hacían pensar a priori unos resultados como los obtenidos). No obstante, creo que pueden y deben señalarse algunos reparos. Estamos ante un Mozart exquisito, sí, pero, aun agradeciendo sobremanera el oído una interpretación así de la música del salzburgués, tanta exquisitez llega a cansar en algún momento. Todo es perfecto: la delineación de las frases, el acompañamiento orquestal, la intervención del violín en su

conjunto, pero estas obras requieren a mi gusto algo más de energía, una mayor vivacidad y variedad en los «tempi», una articulación más marcada (clara ya lo es, y mucho) y, en fin, un menor distanciamiento ante lo que se está haciendo, pues de lo contrario uno tiene la sensación de estar ante una inerte obra de orfebrería. No es, cuidado, una versión blanda o cursi, como lo pueden ser las que la propia Mutter ha grabado con Muti de los **Conciertos 2 y 4**. Se trata de una versión excepcionalmente bien hecha, con detalles violinísticos casi milagrosos (en especial varios trinos) y un sobrio y claro acompañamiento orquestal, pero, insistimos una vez más, sobra algo de esa exquisitez y faltan ese encanto y espontaneidad tan importantes en toda ejecución mozartiana.

Por si no era ya poco sorprendente que una adolescente de 15 años tocara Mozart como lo tocaba, el lograr una versión del **Concierto** de Brahms como la que nos ofrece una Mutter sólo cuatro años mayor raya en lo increíble. Luis Sales comentó este disco en el núm. 537 de RITMO dentro de su crítica al ya citado volumen segundo de la Edición Brahms. Señalaba ciertos reparos con los que, en general, no estoy muy de acuerdo (esta disparidad de criterios no es sólo lógica, sino también muy deseable y sumamente instructiva). Así, critica por ejemplo mi compañero que el sonido de la Mutter «se metaliza y chilla un poco» en los pasajes de «bravura»; bien, para mí el sonido de la jovenísima violinista alemana es quizás una de sus mayores virtudes y es precisamente en este **Concierto** donde aquél —por belleza y, sobre todo, potencia— es más admirable. Tras la, en mi opinión, semifallida versión del Beethoven, no podía pensar que el **Concierto** de Brahms (de muy similares dificultades musicales, aunque de mayores requerimientos técnicos) iba a disfrutar de una traducción tan fogosa, ardiente y madura como la que Mutter y Karajan nos proponen, sobre todo en el primer movimiento, que conoce una de las mejores versiones de cuantas conozco (incluyendo, por supuesto, las de Oistrakh, Menuhin, Perlman, Zukerman, etc.).

Se trata, resumiendo, de una versión bellísima, hiriente, profunda, con un violín solista —abstrayendo ya el nombre del intérprete— realmente descomunal, quizás algo menos en el «Rondó final, y una dirección orquestal de grandísima altura (uno de los mejores Brahms que he escuchado a Karajan). Oistrakh es probablemente más impresionante, por su poderío sonoro, o Perlman más espectacular, por su virtuosismo casi insultante, pero la Mutter, con sus diecinueve años, es una violinista que no sólo logra salvar los terribles escollos de la partitura —lo cual ya sería de por sí bastante meritorio—, sino que además consigue que ni el pode-

rio sonoro, el virtuosismo (bien entendido) o la madurez (precoz en este caso) estén ausentes de su ejecución.

En suma, altísimo nivel global en todo el álbum, recopilación de un número de obras suficientemente representativo de lo que ha sido una importante parte de la historia del Concierto para violín. Brahms, Bruch, Mendelssohn, Mozart y Beethoven marcarían al orden decreciente de mis preferencias ante la interpretación que se nos ofrece en estos discos. En todo caso, álbum muy recomendable por sonido, interpretación y por revelador —ya lo señalamos en una crítica anterior— de que los mitos están bien donde están. La Mutter y sus compañeros o inmediatos antecesores de generación vienen pisando fuerte.—**LUIS CARLOS GAGO.**

RAVEL: Gaspard de la Nuit. PROKOFIEV: Sonata para piano núm. 6 en La mayor Op. 82. Ivo Pogorelich, piano. DG, 25 32 093. Digital.

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

Veintiún años y dos enfoques estilísticos bien dispares separan **Gaspard de la Nuit**, de Ravel, de la **Sexta Sonata** de Prokofiev. Las dos obras, con todo, tienen en común su construcción en torno a un virtuosismo esencializado. La conjunción de ambas en este disco permite muy interesantes confrontaciones.

Ivo Pogorelich es un joven pianista indudablemente dotado. Basándose en un mecanismo realmente formidable, dibuja sus interpretaciones de un solo y fuerte trazo. Este vigoroso impulso no es obstáculo para que las ejecuciones que protagoniza gocen de un perfecto discurso dinámico y no omitan los detalles.

Gaspard de la Nuit, de Ravel, en manos de Pogorelich, es una síntesis de dramático descriptivismo y fulgor lisztiano. La interpretación sigue un arco de tensión desde la sutileza Ondine —quizá algo de la MAGIA de la página no ha sido del todo expresada— hasta la desbordante explosión de sonido y de intención de «Scarbo».

La **Sexta Sonata** de Prokofiev es una partitura muy apropiada para las características técnicas y expresivas de Ivo Pogorelich. El rudo pianismo del autor ruso es contundentemente expuesto. La traducción es agria, violenta, sólida y monocroma. En el tiempo lento («Tempo di valzer lentissimo»), sin embargo, Pogorelich demuestra que sabe cuidar el sonido con delicadeza.—**E.M.M.**

REIMANN: Lear. Fischer-Dieskau, Dernesch, Lorand, Varady, Boysen, Nöcker, Knutson, Götz, Holm, Helm, Wilbrink, Paskuda, Goritzki, Auer. Coro de la

Opera Estatal de Baviera. Orquesta de la Opera Estatal de Baviera. Director, Gerd Albrecht. Deutsche Grammophon 2709 089.8, 3 discos. Importado.

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

El Rey Lear, una de las principales tragedias de William Shakespeare, ha sido contemplada por varios compositores como posible materia para componer una ópera. Giuseppe Verdi deseó tratarla en varias ocasiones (no hay duda de su gran afición por las relaciones paterno-filiales), pero no llegó a plasmarla en música; Hector Berlioz y Claude Debussy, entre otros, escribieron páginas orquestales para representaciones. Más recientemente, el cantante Dietrich Fischer-Dieskau sugirió el tema a Benjamin Britten, que no llegó a acometer la empresa por motivos de salud, y después al compositor alemán Aribert Reimann (nacido en 1936), que ya había realizado las óperas **Ein Traumspiel (Una obra onírica)** y **Melusine**.

La gran dificultad de adaptación de tan densa y apasionante obra ha sido resuelta por el libretista Claus H. Henneberg reduciendo la acción a los momentos esenciales, con gran respeto hacia la obra original —en varias escenas encontramos una traducción literal del vocabulario de Shakespeare—, y con la utilización de un lenguaje directo y eficaz, que no pierde la capacidad expresiva del dramaturgo británico. Toda reelaboración es peligrosa, y, en este caso, el mayor defecto es la simplificación de la parte más grotesca del drama —las intervenciones del «bufón», por ejemplo—, que no son desarrollados con la debida importancia.

La plasmación musical muestra un trabajo de enorme altura. Reimann ha optado por crear un clima muy violento, en el que los personajes apenas ofrecen cualidades humanas por haberse convertido en auténticos arquetipos de las degeneraciones de la persona. Esta postura produce algunos inconvenientes, como un exceso de griterío (no sabemos hasta dónde es necesario, y cuándo comienza a ser superfluo) o el peligro de ofrecer una visión demasiado unilateral. La tensión existente entre los personajes está expresada de un modo que supera las condiciones físicas de los cantantes, con lo que se rompe la distancia entre el intérprete y el personaje. En pocos momentos se disipa esta tensión con la aparición de instantes líricos —la escena quinta y sexta de la segunda parte (la obra se divide en dos partes)—, con una suavidad que resarce de la tensión acumulada en las escenas anteriores. La primera parte es un magnífico ejemplo de construcción dramática, y toda la obra es una buena muestra de la valía del compositor, que ha sabido salir airoso de un empeño tan dificultoso y aportar un nuevo

título al repertorio lírico. En el plano vocal, el compositor conoce todos los recursos utilizados en el siglo XX, desde el «Sprechgesang» de Schönberg hasta la declamación de Weill, y los utiliza sabiamente para caracterizar de modo directo a los personajes y describir las emociones de los mismos. Las exigencias a los cantantes son inmensas, incluso en el caso de los secundarios, y los principales —«Lear» y «Goneril»— deben ofrecer una auténtica prueba de resistencia. El personaje de «Lear» está lleno de matices y de claroscuros, y presenta toda la gama de actitudes, desde la tiranía estúpida inicial hasta su arrepentimiento y amor hacia «Cordelia», última etapa de su proceso de humanización. Este personaje de «Cordelia» recibe el tratamiento más hermoso de todos ellos, y aparece como una isla junto al salvajismo de todo lo que le rodea. No me convence, en cambio, la solución dada al papel de «Edgar», con la inclusión de métodos procedentes del cante jondo y abuso del registro de falsete, y creo que se debía haber tomado también otra óptica para el «bufón», aunque en este caso creo que es culpa del intérprete. El coro tiene una pequeña intervención, en la que son utilizados muy acertadamente los procedimientos polifónicos. La orquestación es espléndida, con un gran dominio del color y de la variedad de timbres, matices y posibilidades, absolutamente infinitas, y por ello la obra presenta una constante renovación. Creo que es aquí donde Reimann ha aportado sus ideas más personales e innovadoras, y las ha sabido desarrollar con total coherencia.

La presente grabación recoge una interpretación en vivo, en el escenario del Teatro Nacional de Munich, realizada en octubre de 1978, con el mismo equipo que la estrenará en el mes de julio del mismo año. Hay que agradecer a Jean-Pierre Ponnelle que se encargara de la puesta en escena, ya que siempre ayuda a lograr el clima y la verosimilitud necesarios, con lo que la obra adquiere su auténtica dimensión músico-escénica. La dirección musical de Gerd Albrecht no desmerece del espléndido potencial sonoro del compositor, que es transmitido con gran seguridad y, a la vez, sensibilidad, pasión, dramatismo o elegancia (según convenga a cada momento), y resalta enormemente la capacidad expresiva y de pura belleza de la orquestación. La Orquesta Estatal Bávara responde con total entrega y magnífico sonido. Entre los cantantes es de lamentar la falta de homogeneidad, aunque hay que reconocer que todos actúan concienzudamente. Algunas intervenciones son modélicas, empezando por el insuperable «Lear» de Dietrich Fischer-Dieskau, increíblemente humano y espléndidamente cantado e interpretado, con el que logra una de sus máximas creaciones. Julia Varady extrae una dulzura infinita del personaje de «Cordelia», y supera

con facilidad una tesitura también inclemente (aunque de duración más breve que la del anterior). Helga Dernesch carga con la parte más comprometida, la de «Goneril», un auténtico animal violento e inhumano; muestra su amplio y hermoso centro —algo maltratado por el tiempo y por los excesos que cometió— y una espléndida caracterización, resaltando las pasiones que la manejan. Colette Lorand salva como puede la difícilísima y tensa tesitura de «Regan», ya que está absolutamente falta de facultades. Correctos, Hans-Günter Nöcker («Glocester»), Richard Holm («Kent») y Karl Helm («Rey de Francia»); con reparos, Werner Götz («Edmund», de potente voz pero modos poco refinados) y David Knutson («Edgar», cuyo falsete es poco soportable), y mal el «bufón» de Rolf Boysen, de voz desagradable, que no se pone de acuerdo entre recitar y cantar.

La grabación es límpida y de gran calidad, con gran cuidado hacia el contingente sonoro y todos los detalles escénicos. Lógicamente, no pueden borrarse todos los ruidos procedentes de una grabación en vivo, pero no son muy frecuentes. Ello se compensa por la gran presencia del espectáculo, en el que el oyente se ve inmerso en todo momento. Sólo cabe una objeción a la presentación (que incluye fotografías muy bellas del montaje): la ausencia de la traducción del libreto, que, en esta ocasión, ha llegado a términos casi dramáticos, ya que únicamente se incluye el texto en alemán y una breve sinopsis en inglés y francés. Quienes no comprenden el alemán sólo pueden recurrir al original de Shakespeare.

En suma, posibilidad de escuchar, con unos intérpretes de gran altura, una obra muy importante y ambiciosa, de gran calidad, cuyo conocimiento es casi obligado para los interesados en las obras líricas del siglo XX.—
R.B.



Agnes Baltsa.

ROSSINI: Il barbiere di Siviglia. Allen, Baltsa, Araiza, Lloyd, Trimarchi, Burgess. Coro Ambrosian Opera. Academy of St-Martin-in-the-Fields. Director, Neville Marriner. Philips, 6769 100, 3 discos. Digital, Importado.

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

Nos llega el esperado **Barbero** bajo la batuta de Neville Marriner. Una versión que se nos anunciaba, hace unos dos años, con Frederica von Stade en el papel de «Rosina». La presente grabación ha contado, sin embargo, con Agnes Baltsa como protagonista. Puedo adelantar que, en conjunto, me ha parecido un **Barbero** a tener en cuenta. Y ya es mucho. De entre la multitud de versiones que pueblan el mercado creo que, tras considerar las de A. Galliera (EMI), V. Gui (EMI) y C. Abbado (DG), se puede ignorar perfectamente todo el resto. Sólo ahora habrá que considerar esta versión, tanto por la dirección como por la interpretación de los tres principales protagonistas.

Agnes Baltsa es una de las «mezzos» actuales de mayor relevancia. Por el momento, destaca más por la frescura de la voz y la belleza del timbre que por la perfección de su mecanismo. Resulta mejor escuchada sobre un escenario. En una grabación se aprecia menos aquel poder y más los detalles técnicos y las sutilezas. Por ello, su interpretación, en la línea contenida de una Teresa Berganza, muestra menor perfección que la cantante española: menor matización, menor nitidez en las agilidades (no destacan las bellas figuraciones del final del «duetto» entre «Fígaro» y «Rosina») y una cierta brusquedad en el ataque al registro agudo. Con todo, una «Rosina» importante, aunque su interpretación no nos deje huella de una gran personalidad dramática (aspecto en el que la Callas continúa insuperada en el papel de «Rosina»). Tomas Allen es quizá el mejor «Fígaro» del área no italiana, por adecuación en el color, por pastosidad de timbre, acento y correcta pronunciación. Mejor, desde luego, que Hermann Prey, cuya voz y emisión resultan imposibles para el papel. El «Fígaro» de Allen, con momentos apagados y mejorables, resulta en general bien cantado y, en muchos momentos, una auténtica y agradable sorpresa. Francisco Araiza es un «Almaviva» importante si se tiene en cuenta la inexistencia actual de tenores rossinianos. De timbre no muy bello, posee un centro sólido y un suficiente dominio de las agilidades para abordar el papel. Defrauda en la «canzone» «Se il mio nome» y en la forma de frasear algunas partes de sus dos dúos con «Bartolo», pero canta bien el resto. La causa de esta irregularidad me parece ser una vacilación estilística. Araiza se define a sí mismo como «tenor lírico alemán». En ocasiones, adelgaza la voz y la emite al modo centroeuropeo (por ejemplo, tenores mozartianos al uso) y resulta nasal y entubada, incluso lánguida. En otros momentos fuerza las notas, pierde matiz, preocupado por huir de todo sonido melifluido (del que tanto han abusado los tenores ligeros

italianos en este papel). A la vacilación estilística hay que añadir las recientes declaraciones (RITMO, núm. 531) del propio Araiza. Al ser preguntado por su debut en España, contesta: «Si me llaman para hacer un **Barbero**, voy a decir que no», y, sobre su repertorio, aclara: «A finales de los ochenta quiero cantar el repertorio grande italiano, **Bohème, Tosca, Don Carlo...**». Resulta bastante elocuente y es bien sintomático de la falta habitual de tenores de calidad para estas óperas. El repertorio rossiniano resulta, pues, SECUNDARIO o mero tránsito para cualquier voz con seguras cualidades.

El resto de los intérpretes no rebasan la mera corrección, aunque flojean en sus arias correspondientes. Cosa muy notoria en el caso de Domenico Trimarchi («Bartolo») que en su «A un dottor della mia sorte» nos muestra todos sus trucos (cambios de valor de las notas, interrupciones, coartada de la expresión cómica) ante la imposibilidad de sostener ciertos sonidos y de frasear con soltura. Al final de su aria aparece «senza fiato!», como «Fígaro» en el terceto del segundo acto. En el resto de la obra, en las frases cortas y los valores breves se defiende con corrección.

De la dirección de Marriner puede decirse, mayoritariamente, que es NATURAL. El discurso fluye con naturalidad, sin exagerar el análisis en detrimento del todo orquestal y de la animación musical, sin ese abusivo y postizo uso de la dinámica a que nos han acostumbrado algunas grabaciones discográficas. Un **Barbero** que, escuchado en directo, en el teatro, debe resultar de una eficacia ejemplar. Ya la obertura destaca por su planificación y por su naturalidad casi pedagógica. Baste escuchar el sentido de la programación y la luminosidad que imprime al primer «Finale» (Acto I), el sentido de animación en los conjuntos o los cambios de ritmo en los dos dúos entre «Almaviva» y «Bartolo». Un **Barbero**, pues, de interés, por la dirección de Marriner y por sus tres protagonistas principales. Debe escucharse aunque sigan siendo de referencia los citados de A. Galliera (dirección, Gobbi y Callas), V. Gui (encanto, delicadeza, conjunto de intérpretes) y C. Abbado (Teresa Berganza, algunos aspectos orquestales).—
BLAS CORTES.

SCHUMANN: Concierto para piano. RACHMANINOV: Concierto para piano núm. 2. Alicia de Larrocha, piano. Orquesta Royal Philharmonic, Londres. Director, Charles Dutoit. Decca, 9-41017.

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

El **Concierto para piano** de Schumann, ya lo he dicho en otras ocasiones, es una pieza de

muy difícil interpretación. Hay en él muchísima y muy reconcentrada música: cualquier pequeña frase, por poco importante que pueda parecer, encierra todo un mundo musical. Quizás por ello, a una gran mayoría de pianistas les cuesta encontrar la medida justa en el discurso para poder DECIRLO TODO; para que no se escape ninguno de esos PEQUEÑOS detalles. Normalmente, no lo consiguen. Otro tanto sucede con los directores-acompañantes que, o bien se muestran parcos en la expresión, o bien tienden a desorbitar las cosas. La versión que del mismo nos ocupa ahora es excelente. Es leve, suave, sumamente lírica en suma. Larrocha derrama musicalidad en toda la obra, de la que traza una interpretación llena de sensibilidad, poesía y buen gusto. Dutoit dirige con sumo cuidado y atención, consiguiendo adecuarse estupendamente al lenguaje de esta música, lo que ya está bien si se piensa en lo particularísimo del idioma schumanniano. Sin embargo, no estamos ante una versión definitiva. Dicho en pocas palabras: para una música tan genial, se requiere intérpretes todavía más geniales.

Con el **Segundo Concierto para piano** de Rachmaninov sucede algo parecido, aunque, por la música de que se trata, no se puede hacer una valoración global semejante a la anterior. Estamos también ante una versión de gran musicalidad y refinamiento, lo que en una obra como ésta entraña ciertos peligros. Me explicaré: Larrocha y Dutoit muestran una gran sinceridad en sus planteamientos interpretativos y, de hecho, consiguen un Rachmaninov muy ajustado en el lenguaje; lo que sucede es que, a veces, el discurso se hunde un poco por falta de incisividad, de tersura en el sonido, y por una excesiva voluntad de conseguir MUSICA GRANDE donde, quizás, no la haya en tan alto grado. De todas maneras, hay que decir que consiguen momentos de gran expresividad y emoción.

¿Recomendaciones? Para el **Concierto** de Schumann, sin duda la versión de Arrau/Colin Davis. Para Rachmaninov prefiero las versiones de Askhenazy/Previn y Rubinstein/Ormandy, tan bellas como ésta, pero de mucho más carácter.—P.G.M.

SEIXAS: Sonatas núms. 1, 16, 25, 35, 43, 49, 68, XV, XVI. Bernard Brauchli, clavicordio. EMI, 077-40569. Importado.

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

El portugués Carlos Seixas dedicó la mayor parte de sus esfuerzos creativos al teclado, escribiendo una gran cantidad de **Sonatas y Toccatas**. Su importancia en el panorama lusitano de la primera mitad del siglo XVIII es enorme. La obra de Seixas

supo aunar la influencia de la figura de Scarlatti (presente en Lisboa en la tercera década del siglo) con las características esenciales de la escuela de tecla portuguesa de centurias anteriores. Desgraciadamente, Seixas murió a los treinta y ocho años, cuando, presumiblemente, su lenguaje estaba iniciando la madurez.

Las **Sonatas** de Seixas son generalmente en un solo movimiento, que consta de dos secciones, la segunda de las cuales desarrolla el material temático presentado en la anterior. Con carácter excepcional, uno o dos minuets siguen a este tiempo.

El clavicordista Bernard Brauchli es un experto en música barroca de la Península Ibérica. Su acercamiento a Seixas parte de un profundo conocimiento de la escuela portuguesa y de este autor en particular. El intérprete ha sabido captar esa inclinación, tan típica de Seixas, a la languidez y la melancolía. El efecto lo consigue Brauchli por medio de una flexible métrica. Ello no impide que, cuando es preciso, haga uso de una exactitud milimétrica (a este respecto basta escuchar la **Sonata en Sol menor núm. 49**). La magnífica interpretación se beneficia con una formidable grabación del precioso instrumento utilizado por Brauchli.—E.M.M.



Bernard Brauchli.

A. SOLER: Sonatas núms. 24, 95, 67, 52 y 116. Bernard Brauchli, clavicordio. Titanic, Ti-42. Importado.

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

El segundo centenario de la muerte de Antoni Soler transcurre sin pena ni gloria en nuestro país. Ni pensar en una edición discográfica de sus obras completas o en la publicación de una monografía exhaustiva sobre su vida y su obra. Para mayor sarcasmo, este hermoso disco tiene que llegarnos de importación.

La selección efectuada por Brauchli presenta la novedad de recoger dos **Sonatas** en varios movimientos. La **Núm. 95 en La mayor** consta de cinco tiempos (sobrepasando los veinte minutos de duración) y la **Núm. 67 en Re mayor** se desarrolla en tres tiempos.

La elección del clavicordio para interpretar a Soler nos parece plenamente justificada. El instrumento hizo su aparición en España a finales del XVI, teniendo su máxima difusión en los siglos siguientes, adentrándose incluso en las décadas iniciales del XIX.

El Soler de Brauchli es un autor galante, no un epígono barroco. Las interpretaciones sacan a la luz su raíz popular y hacen menos hincapié en los ITALIANISMOS. El clavicordista construye la música del catalán con la máxima convicción. Brauchli nos transmite la importancia de Soler. En sus versiones, el gerundense alcanza la altura de sus grandes contemporáneos Haydn y Mozart, de los que su estilo no se encuentra tan alejado como suele pensarse. El acercamiento a las corrientes septentrionales europeas se hace especialmente patente en las lecturas que propone Brauchli de las **Sonatas** en varios tiempos.—E.M.M.

SMETANA: El Moldava; Tres Danzas de «La Novia Vendida». DVORAK: **Obertura Carnaval; Cuatro Danzas Eslavas.** Orquesta de Cleveland. Director, George Szell. CBS, Great Performances 60103.

Interpretación: ★ ★ ★ ★
Sonido: ★ ★ ★

Un acierto total la publicación de este **Moldava**. Se trata de una versión absolutamente modélica; una de las mejores que nunca oí. Los directores de orquesta —y a veces espléndidos directores— suelen empeñarse en ver reducida esta música a una especie de jardín encantador donde moran los alegres pajaritos y discurren las bellas cascadas. Bien, bastante de esto hay, pero lo que se dice dar la justa medida, encontrar un equilibrio válido entre poesía y música, entre programa y expresión musical, son muy pocos los que lo consiguen; algo que sí sucede, y con creces, en la presente versión. Es fluida, pero no ligera; expresiva, pero sin exageraciones; noble en el sonido; elegante, pero no empachosa; bastante sobria; es, en suma, emocionante, pero sin gratuidades de ningún tipo. Sólo por esta parte del disco ya valdría la pena adquirirlo. Pero hay más. Hay también una magnífica versión de las **Danzas de «La Novia Vendida»**. Versión igualmente sobria —quizás en este caso un punto demasiado objetiva—, pero no exenta de chispa y de la necesaria dosis de insinuación, esencial a esta música. También me ha parecido de una gran altura la versión de la **Obertura Carnaval**, llena de vitalidad, deslumbrante, exultante, y no por ello falta, en su momento, de entrañabilidad. Idiomáticamente me ha parecido ejemplar: perfecta en cuanto al sentido del color

orquestal y estupendamente contrastada en el aspecto dinámico. Sin embargo, no se puede decir lo mismo de las cuatro **Danzas Eslavas** que igualmente incluye el disco. Szell, en grabación para EMI, consiguió después una espléndida interpretación que aquí no aparecía. En este caso estamos sólo ante una discreta versión, bien dicha, pero poco más. El fraseo es algo ramplón, las transiciones no están demasiado bien resueltas y la línea expresiva general es poco rica. Hay incluso momentos (final de la **Op. 46, núm. 1**, por ejemplo) en los que se percibe cierta confusión sonora. La **Op. 72, núm. 2**, por citar otro ejemplo, resulta bastante blanda. En cualquier caso, y por lo dicho más arriba, no hay duda: éste es un disco bastante recomendable. Fundamentalmente, por la versión de **El Moldava**.—P.G.M.

WAGNER: Tristán e Isolda (Preludio y Muerte de Isolda; Preludio del Acto III). El Holandés Errante (Obertura). Los Maestros Cantores de Nuremberg (Preludio Acto I). El Descenso de la Courtille. Coro de la Orquesta de París. Orquesta de París. Director, Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon, 25 32 086. Digital.

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

Parece que a Barenboim TAMBIÉN le atrae la música de Wagner. No ha abordado todavía la grabación de ninguna de sus óperas completas, pero no sería de extrañar que en poco tiempo se decida a ello —supongo que la primera candidata sería **Tristán**—, pues intenciones —y, desde luego, capacidad— de decir cosas nuevas en estas músicas se ve que tiene. La verdad es que meterse en el mundo del drama musical wagneriano con éxito es tremendamente complicado para un director relativamente joven: los precedentes interpretativos son tantos, tan apabullantes, y tan variados que sólo pensarlo me parece suficiente razón para sentir —por parte del intérprete, claro— algo más que inquietud. Barenboim no lo ha dudado demasiado y, después de iniciarse con **El Holandés errante** en Berlín, se ha arriesgado nada menos que con la obra maestra de Wagner: **Tristán e Isolda**, con montaje de Ponnelle, en Bayreuth. En el disco que ahora se comenta, se incluye el **Preludio y Muerte de Isolda** en versión sinfonía y el **Preludio del Acto III** de aquella, la **Obertura de El Holandés Errante** y el **Preludio del Acto I** de **Los Maestros Cantores de Nuremberg**. Del **Preludio y Muerte de Isolda** Barenboim hace una versión que en el aspecto formal se caracteriza por su sobriedad: ningún abuso en los cambios de «tempo», fraseo ajustado, estudiadísima

matización, control dinámico, búsqueda de un color orquestal más sicologista que preciosista, etc. Pero es en el aspecto expresivo donde quizá reside su mayor atractivo. El **Preludio** está DICHO con extrema ansiedad, sin resignación, sin aceptación de la tragedia. Es muy apasionado, pero a mí me parece que más que esta característica, lo verdaderamente resaltable del mismo es la forma en que se presentan los conflictos: evidentemente, desde una óptica de máxima dialéctica y más revulsiva que de costumbre. La **Muerte de Isolda** me ha interesado menos, aunque entiendo que la realización es mucho más explosiva, mientras que Barenboim —que está algo precipitado en el «tempo» y en el fraseo— la ve desde una perspectiva de irrealidad o lejanía que hace que el resultado final —el gran «crescendo»— no esté del todo justificado: algo así como si Isolda fuera un ente abstracto más que una mujer; como si muriera en plena elucubración mental, olvidando su condición de persona física. Del **Preludio del Acto III**, sí puedo afirmar sin vacilaciones ni reticencias que de las versiones discográficas que conozco, es la que más me ha conmovido. Es tremendo. Ciertamente, no he escuchado nunca esta música hecha con tanta desolación y desarraigo. De la **Obertura de El Holandés Errante** decir que es una versión bastante KLEMPERERIANA es ya decir bastante: su compacidad y peso

sonoros, su grandeza, la acercan irremediamente a la antológica versión discográfica de Otto Klemperer. Sólo algún aisladísimo momento de pérdida de tensión en el discurso musical la separarían de aquélla. El **Preludio del Acto I de Los Maestros Cantores de Nuremberg** es una verdadera fiesta. Barenboim lo dirige con una sinceridad, una alegría y un entusiasmo envidiables. En lo formal se podría decir que es una versión perfecta: se oye todo; y muchas más cosas que en interpretaciones consideradas como modélicas. Por último, **El Descenso de la Courtille**, pequeña pieza de carnaval compuesta por Wagner en su etapa parisina y que jamás había sido interpretada hasta el 20 de enero de 1983 (en París, por los intérpretes de este disco), es para Barenboim una pequeña broma musical —de la pieza en sí sólo es resaltable su valor anecdótico— con la que se lo pasa muy bien dirigiendo.

En suma, un disco muy recomendable a pesar de lo trillado del repertorio que incluye. De todas maneras, si se quieren referencias discográficas absolutas, para este crítico ellas serían: **Preludio y Muerte de Isolda**, Böhm/Filarmónica de Viena; **Preludio Acto I Maestros Cantores**, Solti/Sinfónica de Chicago; **Obertura de El Holandés Errante**, Klemperer/New Philharmonia (en la grabación de la ópera completa). La grabación es sensacional.—P.G.M.

EL ARTE DEL SONIDO

Vendemos música..., no sólo Alta Fidelidad.



Nueva sala de audición de JOYTEL

DISCOS CRITICADOS

| | | | |
|--|----|---|----|
| COPLAND: Rodeo. Billy the Kid (Bernstein) | 44 | (Smith, Stafford, Gordon, Elliot, Varco, Thomas, Gardiner) | 49 |
| COUPERIN: Misa de las Parroquias (Isair) | 44 | MOZART: Conciertos para violín núms. 3 y 5. BEETHOVEN: Concierto para violín, Op. 61. BRUCH. Concierto para violín núm. 1. MENDELSSOHN: Concierto para violín núm. 2. BRAHMS: Conciertos para violín Op. 77 (Mutter, Karajan) | 54 |
| CHAIKOVSKY: Oberturas Solemne 1812. Marcha Eslava. Romeo y Julieta (Bernstein) | 44 | RAVEL: Gaspard de la Nuit. PROKOFIEV: Sonata para piano núm. 6 (Pogorelich) | 54 |
| FRANCK: Sinfonía en Re. SAINT-SAËNS: La Rueda de Onfalía (Bernstein) | 44 | REIMANN: Lear (Fischer-Dieskau, Dernesch, Lorand, Varády, Boysen, Nocker, Knutson, Gotz, Holm, Helm, Albrecht) | 54 |
| GIBBONS: Música Religiosa (Wulstan) | 45 | ROSSINI: Il barbiere di Siviglia (Allen, Baltza, Araiza, Lloyd, Trimarchi, Burgess, Marriner) | 55 |
| GRANADOS: Danzas Españolas (Larrocha) | 45 | SCHUMANN: Concierto para piano. RACHMANINOV: Concierto para piano núm. 2 (Larrocha, Dutoit) | 55 |
| GRIEG: Suites 1 y 2 de Peer Gynt. SIBELIUS: Finlandia (Bernstein) | 45 | SEIXAS: Sonatas núms. 1, 16, 25, 35, 42, 49, 68 (Brauchli) | 56 |
| GRIEG: Danzas noruegas (Barbirolli) | 47 | A. SOLER: Sonatas núms. 24, 95, 67, 52 y 116 (Brauchli) | 56 |
| GRIEG: Suites 1 y 2 de Peer Gynt. SIBELIUS: Pelléas et Melisande (Karajan) | 47 | SMETANA: El Moldava. DVORAK: Obertura Carnaval (Szell) | 56 |
| HANDEL: Antifonas de la Coronación (Preston) | 47 | WAGNER: Fragmentos de Tristán e Isolda, El Holandés Errante, Los Maestros Cantores de Nuremberg, El Descenso de la Courtille (Barenboim) | 56 |
| HAYDN: La Creación (Mathis, Araiza, van Dam, Karajan) | 48 | | |
| HAYDN: Los Diez Mandamientos. MOZART: Cánones (Szabó) | 49 | | |
| LORTZING: El Cazador furtivo (Hornik, Soffel, Schreier, Mathis, Sotin, Klee) | 49 | | |
| MACIAS: Nachtmusik II. Foglio I. Morgengesang I. Lied für Maria (Peixinho) | 49 | | |
| PURCELL: Oda a Santa Cecilia | | | |



JOYTEL

El arte del sonido.

Mejía Lequerica, 14 - Tels. 447 10 36/447 12 07 - Madrid-4

IMPORTADOR EXCLUSIVO DE:

ACOUSTAT

Soundcraftsmen

PS AUDIO

polkaudio

**TELARC
DIGITAL**

Discos editados

ENTRE EL 10 DE NOVIEMBRE Y EL 1 DE DICIEMBRE DE 1983

I. ORQUESTAL

CHAIKOVSKY: Concierto para violín.
MENDELSSOHN: Concierto para violín núm. 2. J. Heifetz. Orquestas Sinfónicas de Chicago y Boston. Directores: F. Reiner, Ch. Münch. RCA RL-14567.

ELGAR: Variaciones Enigma. Marchas de Pompa y Circunstancia núms. 1 y 4. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, A. Davis. CBS D 37755. Digital. Importado.

FALLA: El Amor Brujo. Noches en los Jardines de España. I. Rivadeneira, A. de Larrocha. Orquesta de Conciertos de Madrid. Director, J. Arámbarri. Hispavox 160082.

HAYDN: Sinfonías núms. 82 «El Oso» y 87. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 2532037.9. Digital.

HAYDN: Sinfonías núms. 83 «La Gallina» y 86. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 2532039.3.

HAYDN: Sinfonías núms. 84 y 85 «Reina». Orquesta Filarmónica de Berlín, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 2532038.6. Digital.

MOZART: Conciertos para violín núms. 3 y 5 «Turco». P. Zukerman. Orquesta de Cámara de St. Paul. Director, P. Zukerman. CBS D 37290. Digital. Importado.

MOZART: Les Petits Riens. Serenata núm. 13 «Pequeña Música Nocturna». 5 Danzas Alemanas K 571. Orquesta de Cámara de Escocia. Director, R. Leppard. Erato Núm. 75091. Digital. Importado por Hispavox.

PROKOFIEV: Conciertos para violín núms. 1 y 2. I. Stern. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Z. Mehta. CBS D 37802. Digital. Importado.

R. STRAUSS: Así hablaba Zaratustra. Macbeth. R. Küchl, Orquesta Filarmónica de Viena. Director, L. Maazel. Deutsche Grammophon 410597-1.0. Digital.

R. STRAUSS: Metamorfosis. Muerte y Transfiguración. Orquesta Filarmónica de Berlín, Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 2532074.4. Digital.

R. STRAUSS: Sinfonía Alpina. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, A. Davis. CBS D 37292. Digital. Importado.

TURINA: Danzas Fantásticas. La Proce-sión del Rocío. Sinfonía Sevillana. Orquesta de Conciertos de Madrid. Director, O. Alonso. Hispavox 130016.

II. CAMARA

BACH: las 3 Sonatas para viola da gamba y continuo. Yo Yo Ma, K. Cooper. CBS D 37794. Digital. Importado.

III. INSTRUMENTAL

BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 8 «Patética», 14 «Claro de Luna» y 26 «Los Adioses». A. Rubinstein. RCA RL-45448.

CHOPIN: las 4 Baladas. Polonesas núms. 6 y 7. F.R. Duchable. Erato Núm. 75088. Digital. Importado por Hispavox.

CHOPIN: Sonata núm. 3. Polonesa núm. 6. Nocturnos núms. 2 y 4. Bacarola. J. Achúcarro. RCA. RL-35 410.

GUINJOAN: Au revoir baroc. Cadenza. Puzzle. 3 Piezas para clarinete solo. Panyella. Ll. Claret, Cabestany. Columbia SCLL 14125.

MATHEU, A.: Obras para piano. M. Palou. Unió de Musics A-1.

IV. VOCAL Y CORAL

BALSACH: Suite Gástrica. Sis cançons breus per a veu sola. Dues melodies distants. L'Arlequí. Música Grogga. Dos Contes. Balsach, Bayonas, Castillejos. Coral Belles Artes de JJMM de Sabadell. Grup de Percusió de Barcelona. Unió de Musics A-2.

M.A. CHARPENTIER: Misa de Minuit. Ladroit, Elwes, Reinhart. Pequeños Cantores de Chaillot. La Grande Ecurie et La Chambre du Roy. Director, J.C. Malgoire. CBS D 37752. Digital. Importado.

GESUALDO: 13 Madrigales del Libro VI. Collegium Vocale, Colonia. Director, W. Fromme. CBS D 37758. Digital. importado.

SALAZAR: Trois Chansons de Verlaine. Las Rosas de Saadi. Canción de Poeta. Rubaiyat. Arabia. C. Bustamente, E. Solé, Cuarteto Sonor. Ensayo ENY-958.

V. OPERA

BIZET: Carmen. Baltsa, Carreras, Ricciarelli, Van Dam. Coro de la Opera de París. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 2741025.2, 3 discos. Digital. Oferta.

MOZART: La Flauta Mágica, selección. Mathis, Araiza, Hornik, Ott, Van Dam, Perry, Tomowa-Sintow, Baltsa, Schwarz. Coro de la Opera de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 253 2004.1. Digital.

VERDI: Aida, selección. Ricciarelli, Domingo, Obraztsova, Nucci, Ghiaurov, Raimondi. Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 2532092. Digital.

V RECITALES

«ASSOCIACIÓ DE COMPOSITORS CATALANS». LEWIN-RICHTER: Secuencia II. PADROS: Musik im Raum. OLIVES: Variaciones sobre un tema de A. Berg. ROGER: Trilogía. Orquesta de Cámara de Munich. Director, H. Stadlmair. Trío de París. Conjunto de Cámara de Basilea. Ensayo ACC 001.

«BARROCO: Grandes Páginas». Obras de ALBINONI, BACH, BONPORTI, MOLTER y PACHELBEL. Orquesta de Cámara J.F. Paillard. Director, J.F. Paillard. Hispavox 190131. Digital.

«CABALLE Y SABATER EN LA UNESCO». GRANADOS: Elegía eterna. Canço d'amor. L'Ocell profeta. MOMPOU: Damunt de tu nomes. Aquesta nit. Jo et presentia. TOLDRA: Canticel. Platxeria. Maig Romanc de Santa Llucía. Cançó de Bressol. Edigsa 01L0481-5.

DOMINGO Y MILNES: Dúos operísticos de BIZET, PONCHIELLI, PUCCINI y VERDI. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Guadagno. RCA RL-45721.

«ENCUENTRO NACIONAL DE POLIFONIA JUVENIL, CUENCA 1983». Obras de ANCHIETA, BARROS, BRAHMS, FALCON, GRIEG, KERLE, KOCSAR, KODALY, LAGO, MONTEVERDI, MURGUÍA, NAVARRRO, SEROCKI, TALTABULL, THOMPSON y VILLA-LOBOS. CFE ES-34165/6, 2 discos.

«MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA PARA CORO». ASINS ARBO: 4 Canciones Valencianas. FALCON: Poema Coral del Atlántico. OLMOS: Canciones Vascas. Tonadas Gallegas. REMACHA: 7 Canciones Vascas. Agrupación Coral de Cámara de Pamplona. Director, L. Morondo. RCA RL-35372.

«MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA PARA PIANO». BEDMAR: 3 Movimientos. R. HALFFTER: Secuencia. HIDALGO: Roma dos pianos. RODRIGUEZ ALBERT: Sonata. S. Marín. RCA RL-35373.

«PERCUSION CONTEMPORANEA». LEWIN-RICHTER: Secuencia I. TALLERA: Convergencia I. XENAKIS: Psapha. Joaquim. Hemisferio Pormos H 1145.

RUBINSTEIN: 4 Grandes Conciertos para piano. (BEETHOVEN: núm. 5. BRAHMS: núm. 2. CHOPIN: núm. 2. SCHUMANN). RCA RL-37750, 3 discos.

«XXII SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA DE CUENCA». T. MARCO: Pasión según San Marcos. A. SOLER: Magnificat R 28. J. VAZQUEZ: Agenda Defunctorum. Coro y Conjunto Instrumental Pro Cantata. Director, P. Ortega. Coro de Cámara Villa de Madrid. Orquesta Sinfónica de Berlín. Director, H.P. Franck. Cuarteto Vocal Tomás Luis de Victoria. Dial 54.9165/7, 3 discos.

LA OPERA

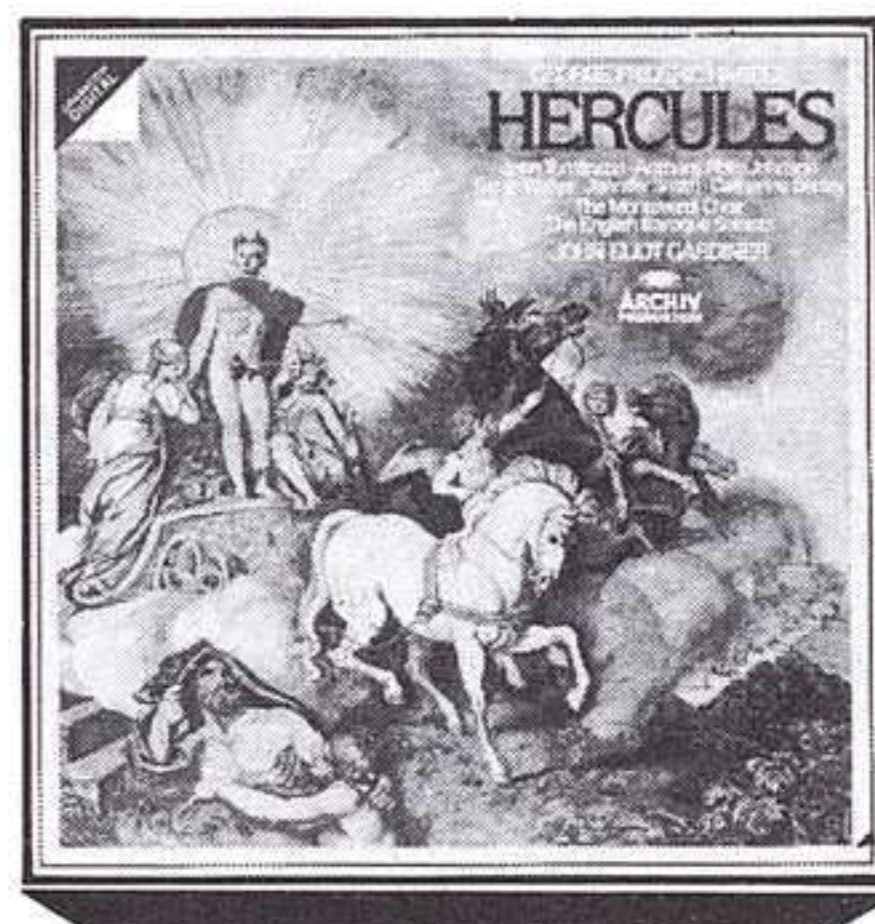
Y SUS DIVOS*OTOÑO 1983



EL MAYOR CATALOGO DE OPERA JAMAS PRESENTADO

- 131 TITULOS
- 12 GRANDES NOVEDADES (9 Importadas)
- 28 OPERAS AHORA EN MUSICASSETTES (Importadas)
- LOS MEJORES REPARTOS ESTELARES
 - LAS MEJORES ORQUESTAS
 - LOS GRANDES DIRECTORES

hasta el 31 de enero de 1984 en grabaciones DECCA, DEUTSCHE GRAMMOPHON y PHILIPS



MUSICA CLASICA Oferta de otoño 1983

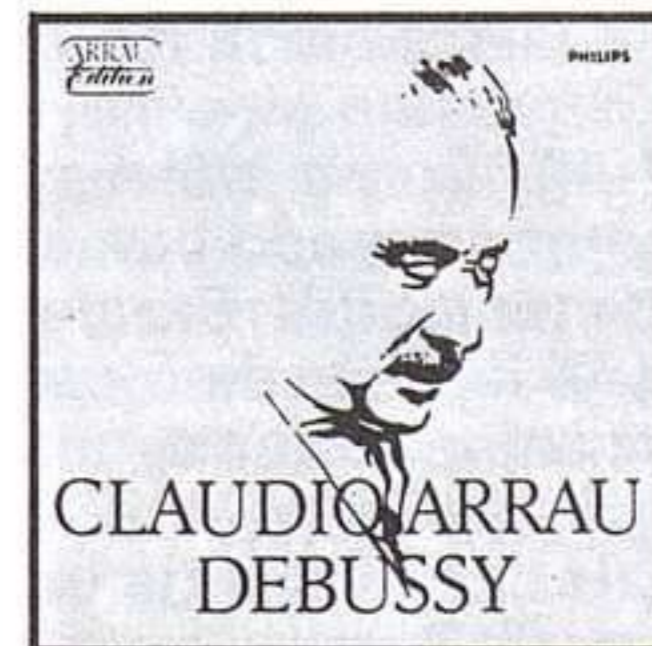


DECCA, DEUTSCHE GRAMMOPHON-ARCHIV Y PHILIPS

le ofrecen hasta el 31 de enero de 1984

un total de 184 álbumes, que incluyen 29 novedades absolutas, entre ellas grabaciones DIGITALES y de IMPORTACION

Mención especial merecen la monumental EDICION BRAHMS (D. G.), primera grabación completa de la Obra de Brahms, cuyo 150º aniversario celebramos; la magna EDICION ARRAU (Philips), con las más representativas grabaciones del legendario pianista con motivo de su 80º cumpleaños, la integral de las SINFONIAS DE MOZART (Decca) interpretadas con instrumentos de la época por Christopher Hogwood, y el álbum conmemorativo (Decca) del 25º aniversario de la muerte de ATULFO ARGENTA



Diríjase a su establecimiento especializado, donde encontrará catálogo e información de esta excepcional oferta.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA:

XI CICLO DE GRANDES AUTORES E INTERPRETES

Por Rafael Banús

La Universidad Autónoma de Madrid ha hecho público el avance de conciertos que se incluirán en el III Ciclo sobre «La Orquesta de Cámara en la Europa de nuestro tiempo». Los conciertos programados por la Autónoma han encontrado ya un hueco en el Teatro Real, convirtiéndose en uno de los alicientes de las temporadas musicales.

Aporta gran cantidad de estudiantes dentro de sus oyentes, público en gran parte que no acudiría por propia iniciativa a estas manifestaciones. Ello condiciona en gran medida los autores y obras incluidos en las programaciones, como bien indica el director del departamento de música y responsable de la organización, José Peris, en los comentarios al programa.

Se centra la programación en el repertorio para orquesta de cámara, género en principio de menos relumbrón que las grandes agrupaciones sinfónicas —que son las que normalmente llenan el Real—, pero absolutamente indispensable en una temporada de conciertos. La calidad de las elegidas para el presente curso es muy elevada, especialmente con la presencia de los «Solistas de Zagreb» (5 y 6-XII), la Orquesta de Cámara «Franz Liszt», de Budapest (2 y 4-IV) y no digamos con el legendario conjunto «I Musici», de Roma (16 y 17-I), verdadero plato fuerte del ciclo. Las restantes orquestas son: «Orpheus», de Nueva York (2-XI); «Camerata Musica», de Berlín (21 y 22-XI); Orquesta de Cámara de la Filarmónica de Varsovia (6 y 8-II) y Orquesta «Mozart», de Hamburgo (5 y 7-III). Como se ve, un panorama variado, programado con elogiada regularidad temporal. Paralelamente transcurrirá el III Ciclo de Música de Cámara (organizado conjuntamente por el Patrimonio Nacional), que el pasado año tuvo el valor de ofrecer la integral de los **Cuartetos** de Beethoven (aunque la altura de la agrupación escogida no fuera la suficiente, hay que aplaudir por completo el hecho). Inaugurará este ciclo otra auténtica estrella, el clavecinista Rafael Puyana. Deseemos todo el éxito a quienes participen en estos conciertos y a los que los han organizado. Y, por supuesto, reconocer y agradecer la

asequibilidad de los precios, con lo que se posibilita la gran audiencia de público, mayoritariamente escolar y universitario, aunque no exclusivamente.

Orquesta de Cámara Orpheus de Nueva York

Se inició el XI Ciclo de Orquestas de Cámara con la presentación en Madrid del Conjunto «Orpheus», de Nueva York. La agrupación demostró excelentes cualidades, como la muy alta calidad de cada uno de sus componentes, su capacidad para convertirse tanto en instrumentistas de música de cámara como en miembros de una orquesta, la disciplina y cohesión mostradas en todas sus actuaciones, un sonido propio muy bello y homogéneo, o el conocimiento concreto de cada uno de los diferentes compositores y estilos. Frente a estas virtudes, ciertos defectos, más apreciables en las distintas interpretaciones que achacables al conjunto en general.

Inició el concierto el **Divertimento núm. 11, en Re mayor, K 251**, de Mozart, en interpretación muy bella desde el punto de vista acústico, realizada con gran limpidez en el sonido y perfecta diferenciación de timbres (lo que no significa que cada uno fuera por su lado, ya que hubo perfecta cohesión entre los diversos ejecutantes), y, lo que es más difícil, muy adecuada al estilo mozartiano, con gran capacidad para los matices y un perfecto equilibrio clásico, sin languideces ni amaneramientos. También se interpretó del maestro salzburgués una espléndida obra, cuya programación no es frecuente: el **Quinteto en Mi bemol mayor, K 452**, para piano e instrumentos de viento (oboe, clarinete, trompa, fagot). En la versión apreciamos a instrumentistas

de técnica intachable escuchándose entre sí, sin alardes ajenos a la partitura; por ello, el piano, para no atraerse la atención, resultó algo desvaído, excesivamente pequeño en su sonido, y correcto, aunque impersonal, en lo musical; la versión global, al margen del placer que ofrecía escuchar al cuarteto de viento, estuvo falta de vibración, sin encontrar la esencia auténtica de la partitura. El resto del programa estaba formado por **Primavera apalache**, de Copland, y el **Concierto «Dumbarton Oaks»**, de Stravinsky, buen ejemplo de la originalidad del conjunto al seleccionar las obras. La atractiva partitura de Copland, ofrecida en su versión original para trece instrumentistas, tuvo una plasmación adecuada, quizá con un ligero exceso en el aspecto sentimental (al que, por otra parte, la obra se presta) y falta de incisividad rítmica, plano en el que el compositor estadounidense consigue su nivel más audaz. Trataron la obra de Stravinsky destacando su concepto barroco, con lo que se acercaron a la intensidad del autor; el espléndido **Dumbarton Oaks** tuvo una realización de gran virtuosismo, con gran exactitud respecto a la dinámica y al tiempo: únicamente estuvo ausente el sentido del humor: interpretaron la obra con excesivo respeto hacia el compositor, sin contemplarla como un juego, y con ello se distanciaron del espíritu de la misma. Pero las pequeñas objeciones apuntadas no empañaron una clase indiscutible y una gran calidad por parte del conjunto.

PRIMER CONCIERTO DE LA TEMPORADA DE LA A.E.M.C.

Por Felix Palomero

La Asociación Española de Música de Cámara celebra, desde la pasada temporada, un ciclo de conciertos que ha venido a llenar el vacío existente en la difusión de este tipo de música. Lejos queda ya la Agrupación Nacional de Casaux, Aroca, Iniesta y Meroño y hasta ahora, tan sólo el Ciclo de Cámara y Polifonía de la Orquesta Nacional nos proporcionaba la posibilidad de escuchar con frecuencia obras de este repertorio.

Desde octubre hasta mayo se celebrarán dieciséis conciertos con los distintos conjuntos más habituales en la música de cámara: tríos con piano, cuartetos de cuerda, dúos de piano y violín o violoncello, quintetos con piano, recitales de «lieder» y otras agrupaciones instrumentales. Intérpretes como el Trío de Madrid, el Cuarteto Hispá-

nico Numen, la pianista Mary Ruiz-Casaux, el violoncellista Enrique Correa, el Trío Marbel ... recrearán obras de Beethoven, Mozart, Franck, Schubert, Turina, Mendelssohn, Brahms ... en el ciclo que dirige con entusiasmo y eficacia José Luis del Campo. La Asociación, cuyos únicos ingresos provienen de sus afiliados, tiene por Secretario-Tesorero a Angel Avilés y por Vocal a Luis Piedra, encargado de elaborar las notas de los programas. En RITMO les iremos dando cuenta de los conciertos que se celebren a partir de los que hoy pasamos a criticar, y que fueron ofrecidos durante el mes de noviembre.

El primero de ellos estuvo a cargo de Mary Ruiz-Casaux, piano y Jaime Francesch, violín, que interpretaron las tres **Sonatas** de Brahms. El acto se celebró en el Salón de Actos de la Escuela Superior de Canto, escenario habitual del presente ciclo.

Brahms inicia tarde la composición de sus **Sonatas** para violín —**Op. 78** (1878-9), **Op. 100** (1886) y **Op. 108** (1886-8)—, y así la primera de ellas, en Sol mayor, es posterior a sus dos primeras **Sinfonías** aunque los temas que aparecen, especialmente en el tercer movimiento, «Allegro Molto Moderato», procedan de otras composiciones anteriores. En un músico como el hamburgués, que no escribió su **Sinfonía en Do menor** hasta plena madurez, el haber retrasado tanto la composición de las obras que comentamos es signo del especial cuidado que se tomó en ellas, máxime teniendo en cuenta el cariño que le tenía al violín, cariño por sus años de acompañante de Reményi y que engrana en su **Concierto Op. 77** (1878). En las tres **Sonatas**, Brahms crea un universo a partir de escasos temas, mediante un procedimiento tan querido al compositor como el de las variaciones.

En general las **Sonatas** son de una expresión amplia, desbordada dentro de los límites formales que Brahms no abandona. Poco interpretadas las dos primeras, la última, en Re menor, es todo un monumento a la forma, tanto por el acoplamiento entre los instrumentos como por la belleza de sus temas, tan bien desarrollados; el segundo movimiento, «Adagio», cautiva por la melodía que canta el violín, tranquila pero con una fuerza expresiva que consigue mantener al oyente envuelto del lirismo que de ella emana. Quizás sea por esto por lo que la **Tercera Sonata** sea la más interpretada, y la que mejor hicieron Casaux-Francesch.

Digamos que la interpretación fue, en general, de un tono bastante discreto. Ocurre que los dos intérpretes entienden las obras con criterios diferentes y que mientras en el piano de Casaux aparece una violencia agitada, el violín de Francesch es sereno, y hasta podríamos decir que de una expresión justamente romántica. Quizás sea por esto por lo que temas como el «Adagio» de la **Tercera Sonata** no quedan expuestos con toda la belleza que cabría esperar. Por contraste, algunos momentos del concierto fueron realmente buenos, en especial los «Allegri» finales de la segunda y tercera **Sonatas**.

LUNES MUSICALES DE RADIO NACIONAL

MUSICA DE CAMARA DE CRISTOBAL HALFFTER

Por Enrique Martínez Miura

El pensamiento musical de Cristóbal Halffter se encamina igualmente hacia las macroformaciones sinfónicas y los grupos reducidos o los instrumentos aislados. El concierto de los «Lunes Musicales» que reseñamos se centró en esta segunda parcela, tocándose una obra del primer Halffter y dos partituras nacidas en los últimos años (1980-83).

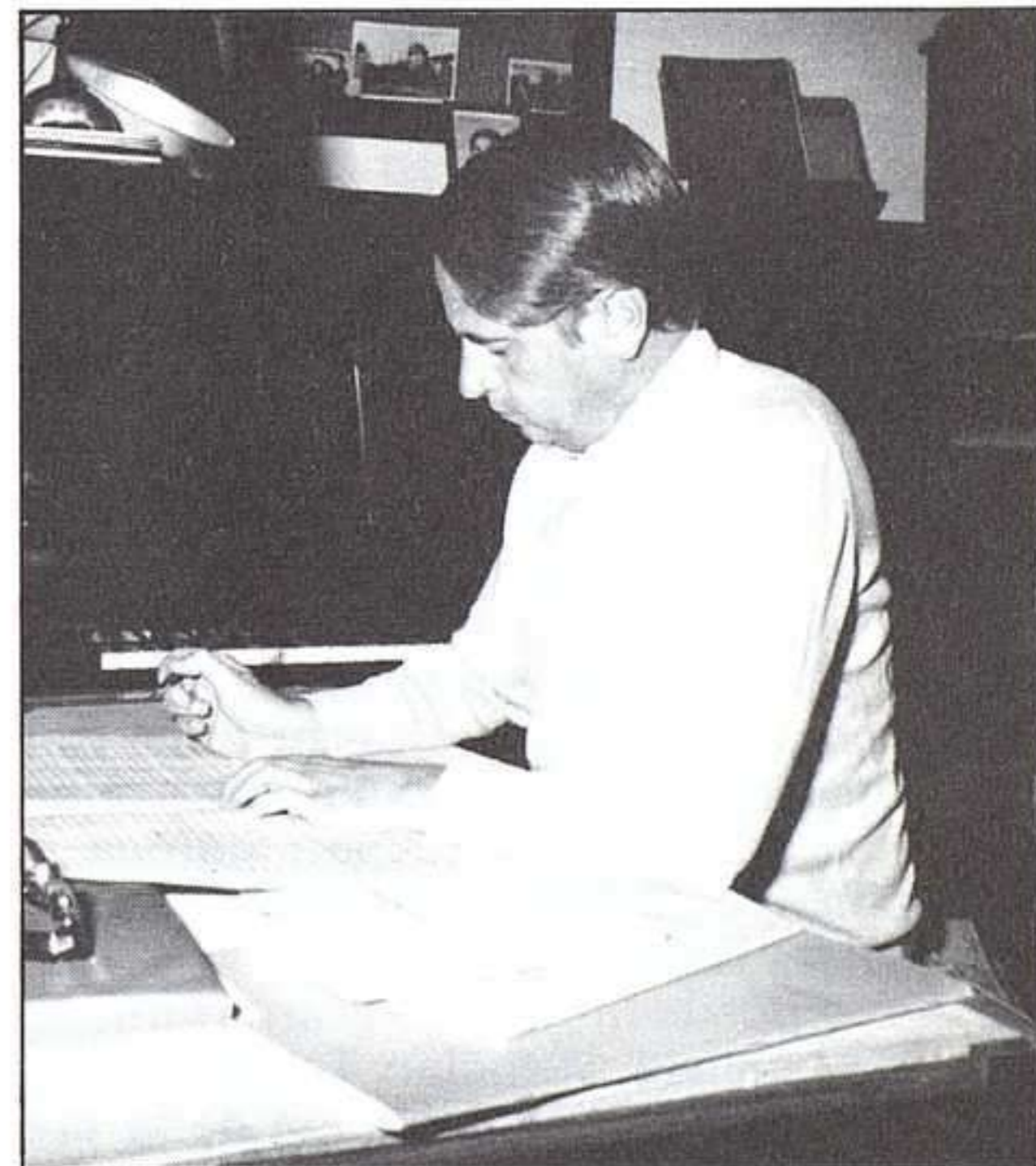
Debla, para flauta sola, está compuesta en 1980. Es la consecuencia de un acercamiento de su autor al «Cante Grande». Las características de esta modalidad —ausencia de acompañamiento, alejados contrastes de intensidad y «tempo», uso de cuartos de tono— son las bases iniciales sobre las que Halffter recrea una obra plenamente autónoma.

María Meyer-Halffter, hija del autor, dió una muy solvente interpretación. En ella evidenció su dominio del instrumento. La versión recorrió todos los intrincados recovecos de la obra, atenta, en especial, a la dinámica y la acentuación. La flautista tiene un limpio sonido, alterado sólo en raras excepciones.

Las **Tres piezas para cuarteto de cuerda** (1955) son hoy día una obra histórica dentro del «corpus» del madrileño. Esta primera incursión en el género cuartetístico (luego vendrían **Memoria 1970** y **Cuarteto III**) afirma la ruptura con maneras anteriores y la INMERSION decisiva en el dodecafonismo.

El Cuarteto Hispánico Numen afrontó con decisión una música, que quizá no sea muy acorde con su PERSONALIDAD. La formación continúa con algunos problemas, que en esta ocasión se materializaron más en la afinación que en el ajuste. La segunda pieza, «Adagio molto», fue iniciada desvaidamente, luego los instrumentistas del Numen se asentaron y lograron un buen clima. El sonido del cuarteto, lamentablemente, se hizo más ácido en el «Vivace» final, la pieza de más desafortunada traducción. Hubo unos «glissandi» nada homogéneos y el violonchelo sonó metálico.

El **Concierto para flauta y sexteto de cuerda**, estrenado el 28 de abril de 1983, es obra encargada por el Patrimonio Nacional. Su escritura va muy dirigi-



Cristobal Halffter.

da a las peculiaridades de los instrumentos de la primera ejecución (Cuarteto de Stradivari de Palacio), pero puede destinarse, como es lógico, a conjuntos distintos. Su célula generadora es muy sencilla: tres notas, sobre ella construye Halffter un edificio sonoro de gran perfección, que es una de sus producciones más líricas y expresionistas.

Los aspectos más logrados de la interpretación del **Concierto** se dieron en los pasajes lentos más que en los movidos. María Meyer volvió a lucir su pulcro sonido. El equilibrio entre solista y grupo instrumental (Cuarteto Hispánico Numen y Ramón Perales, viola y María de Macedo, violonchelo) fue algunas veces en detrimento de la audibilidad de la flauta, que discurre, en ocasiones, por regiones ultratenues. El propio compositor dirigió su obra e indicó las secciones aleatorias de la misma. La versión se movió en los límites de lo digno.

RECITALES DE LA ORQUESTA «ALBERT SCHWEITZER»

Por Javier Monjas

Diecisiete años es la edad media de los componentes de la Orquesta Sinfónica «Albert Schweitzer», agrupación hamburguesa que ofreció el pasado mes de octubre sendos conciertos en el Círculo de Bellas Artes y en la Parroquia de Guadalupe, dentro de la segunda gira que han realizado por diversas provincias españolas.

El concierto que comentamos se desarrolló en la asfixiante y patibularia iglesia de Guadalupe, un kafkiano edificio de hormigón en el que una parte del ánimo se dedica al costoso ejercicio de respirar. Durante el intermedio, una bolsa recorrió el foro circular de la parroquia como forma de contribuir desinteresadamente al sufragio de la gira. Al final del concierto, el presidente de la Comisión de Cultura de la iglesia —organizadora del acto— hizo entrega a los músicos de una reproducción de la Virgen de Guadalupe tallada en madera, como agradecimiento por los servicios prestados.

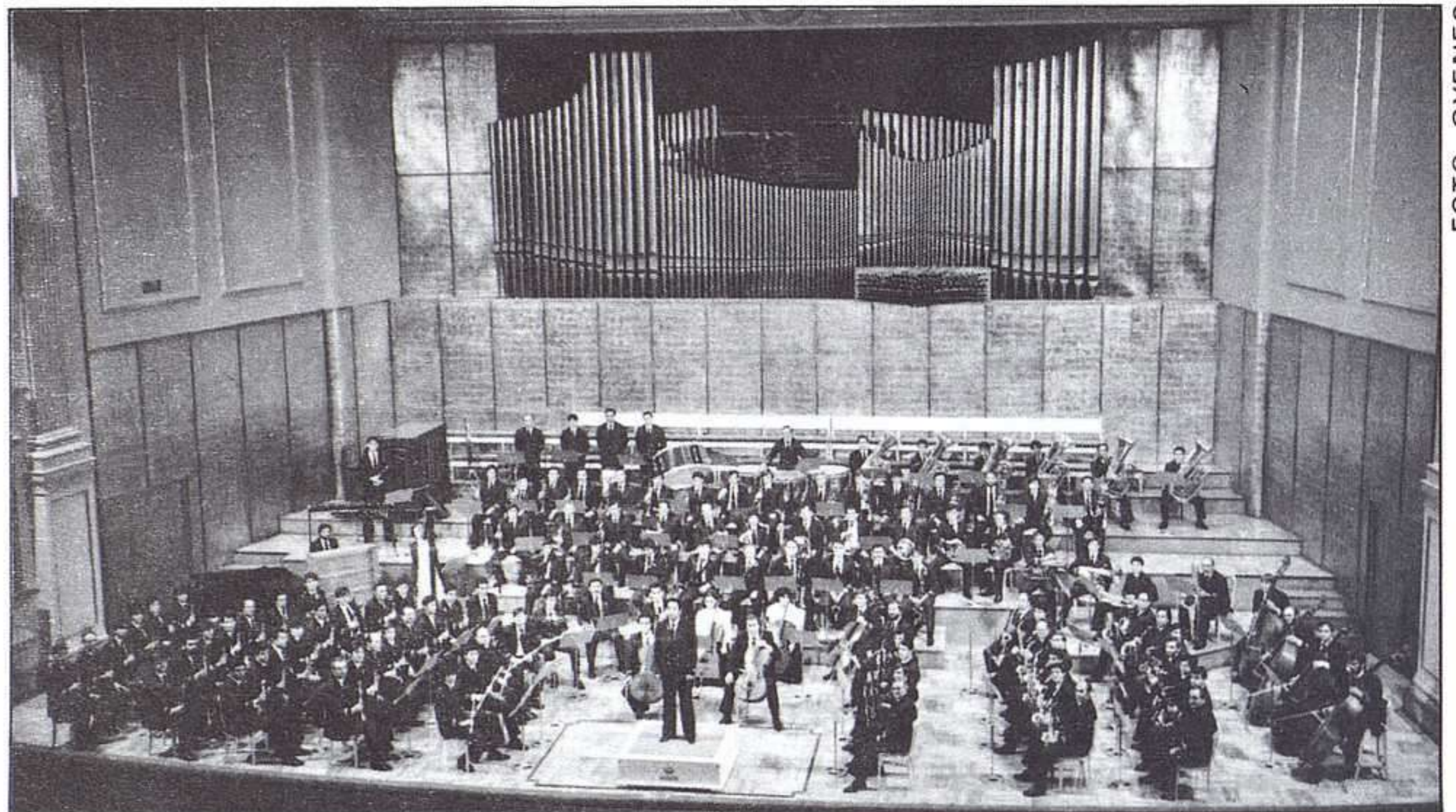
Poblando el resto del tiempo, la Orquesta interpretó con una corrección rayana en la frialdad un programa romántico compuesto por el **Concierto para violín y orquesta en Re mayor, Op. 77**, de Brahms, y la **Sinfonía núm. 3 en Mi bemol mayor, Op. 97, «Renana»**, de Schumann. Se ejecutaron otras varias obras fuera de programa correspondiendo a un pertinaz aplauso; entre ellas destacó una vigorosa «Obertura» de **Carmen** que provocó el delirio público mientras los jóvenes se hacían guiños de complicidad. Dirigió la Orquesta su batuta titular, Dieter Lindemann.

Pero posiblemente el gran triunfador fuera el solista Christian Tetzlaff, quien provocó la morbosa atención de la presencia virtuosística. De diecisiete años, Tetzlaff es hijo de un ministro luterano y ha estudiado el bachillerato —que, según el programa de mano, ha concluido un año antes de lo normal— en el Colegio «Albert Schweitzer», de Hamburgo, como todos sus compañeros. Su «currículum» pasa por actuaciones con distintas orquestas, desde que a los siete años actuara en el Concurso «Jugend Musiziert» («Jóvenes para la música») y al cual no ha dejado de presentarse hasta alcanzar el primer premio.

La Orquesta «Albert Schweitzer» se funda en 1974 por su actual director, el violinista, pianista, organista y director de coro (aparte de físico y matemático) Dieter Lindemann, nacido en 1929, y consta —la agrupación— de setenta y cinco componentes con edades comprendidas entre los catorce y los veintiséis años. La primavera pasada fue dirigida por Aldo Ceccato, director de la Orquesta Estatal de Hamburgo, en un concierto con Justus Franz como solista.

UNION MUSICAL DE LLIRIA, EN EL REAL

El pasado día 29 de octubre se celebró en el Teatro Real un concierto a cargo de la Banda Sinfónica de la «Unión Musical» de Llíria, que dirigida por Pablo Sánchez Torrella interpretó obras de Mendelssohn, Respighi, Prokofiev y Ravel. El acto, a beneficio de la Fundación «Reina Sofía», cerraba una gira de esta agrupación por Méjico.



La Banda Sinfónica «Unión Musical», de Llíria, durante uno de los conciertos celebrados en el Teatro Real.

De todos es sabida la importancia de las bandas en la educación musical, en la formación de los profesionales de que se nutren nuestras orquestas sinfónicas y en la interpretación de un amplio repertorio que sin ellas no llegaría a muchas de nuestras ciudades. La de la «Unión Musical» de Llíria quizás sea la banda de mayor prestigio de España, prestigio ganado con sus treinta y seis primeros premios del Certamen Internacional de Valencia.

La obertura **La Gruta de Fingal**, de Mendelssohn, con que se abrió el concierto, es una obra de fácil transcripción para una banda como ésta. El metal consigue admirablemente el efecto oscuro y grandioso de dicha obra de juventud que puede ser considerada como un poema de inspiración monocromática. La interpretación fue correcta, aunque abusase a veces del sonido desahogado de las trompetas. La parca, pero efectiva, expresión de Sánchez Torrella consigue una envidiable unidad en la Banda de Llíria.

El poema sinfónico de Respighi, **Pinos de Roma** y la suite del ballet **Romeo y Julieta**, de Prokofiev, fueron lo siguiente en el programa. Respighi abusa en esta obra del contraste entre las situaciones a que da lugar el transcurso argumental —niños jugando, las catacumbas romanas,...—, y nos sorprende con pasajes cercanos al impresionismo (no en vano fue seguidor de Debussy), y otros de excesivo material sonoro. La interpreta-

ción fue buena y brillante. En cuanto a la obra de Prokofiev, de melodismo romántico, se nos ofreció con fuerza y expresividad.

El programa lo cerraba la suite del ballet **Daphnis et Chloé**, de Ravel, composición de carácter impresionista, tanto en el uso de la armonía como en el ambiente general de la obra. Ravel, que reconocería tarde su admiración por Debussy, crea una orquesta de sonido redondo, muy influido por los rusos y de gran interés técnico. La Banda de la Unión Musical de Llíria afrontó con maestría esta partitura.

Quizá convenga señalar que el Real no es el lugar más apropiado para escuchar a una agrupación compuesta casi en exclusividad por instrumentos de viento —la Banda de Llíria incorpora violoncellos y contrabajos—. Creo que en la mente de los transcritores de las obras estaba la idea de la interpretación al aire libre, donde el exceso de volumen que escuchamos y el desbordado ímpetu de los percusionistas quedarían más que justificados. No obstante, los resultados fueron buenos y el escaso público asistente pudo gozar de un bonito concierto con todo el sabor de la afición hecho profesionalidad. Banda y director regalaron dos entrañables propinas: el prelude de **La Revoltosa** y el pasodoble **Valencia**, interpretadas con un calor que contagió al público. El Real, entonces, fue una fiesta.—F.P.

FOTO: GYENES

Teatro Real

Conciertos de Navidad

patrocinados por la

Compañía Mercantil de Seguros, S.A.

9^a Sinfonía
"Coral"

de

LUDWIG van BEETHOVEN

4 y 5 de enero de 1984.

MADRID

Orquesta y Coro Nacionales de España

Solistas: ANA HIGUERAS
KAJA BORRIS
HERBERT BECKER
MANFRED SCHENK

Director: VICTOR PABLO PEREZ

BUENOS AIRES (Argentina)

TEMPORADA DEL COLÓN

Varias notas sobresalientes han caracterizado esta temporada, en la que el Teatro Colón, de Buenos Aires, celebró sus setenta y cinco años de vida. Ya en una crónica anterior hice mención del acontecimiento y de su festejo. En este nuevo informe se da cuenta de otros aspectos inherentes al mismo.

Estuvieron en Buenos Aires dos orquestas europeas de prestigio: la Orquesta Filarmónica del Estado de Hamburgo, con la dirección de su actual titular, Aldo Ceccato (cumpliendo su segunda gira por esta parte del planeta); y la Orquesta Sinfónica de Viena, conducida por Gennadij Roschdestvenskij. Ambas, fueron portadoras de recordadas sesiones, destacándose en el primer caso una memorable versión del **Concierto para violín y orquesta, en Re Mayor, Op. 77**, de Brahms, donde el violinista invitado, Uto Ughi y el citado director milanés, se complementaron admirablemente.

La ópera, principal actividad de Colón, como compete a su función fundamental de teatro lírico, contó entre otros atractivos con reposiciones de **Mefistófeles**, de Arrigo Boito —tras casi treinta años de ausencia del cartel—, en una estimable versión a cargo de Anton Guadagno, y con Nicola Ghiuselev como protagonista; también volvió **Salomé**, de Richard Strauss, protagonizada por Olivia Stapp, y **Sigfrido**, de Richard Wagner, en equilibrada versión músico-escénica, donde la atildada traducción musical del aquí debutante Gabor Otvos se vió complementada por la puesta en escena de Roberto Oswald. Cantaron Spas Wenkoff en el «rol» titular, Ute Vinzig en una admirable «Brunilda», Wolfgang Probst y Gerhard Unger, entre otros.

Estreno rossiniano y ópera argentina

Pero aquí deseo detenerme en dos títulos de la programación operística del Colón, que provocaron particular interés. Uno fue el estreno en esta ciudad y su teatro de **Le comte Ory (El conde Ory)**, de Gioacchino Rossini.

Esta ópera rossiniana, que personalmente conocía de una escenificación realizada por la Opera-Cómica de París, hace varios años, es otra muestra de ese talento singular de la ópera-buffa, de ese «Cisne de Pésaro» cuya inagotable vena creativa seguía válidamente presente cuando se erradicó en la capital francesa, de donde proviene esta creación.

Pero también corresponde advertir que, junto a momentos de inspiración, se aglutinan otros de manifiesta tautolo-

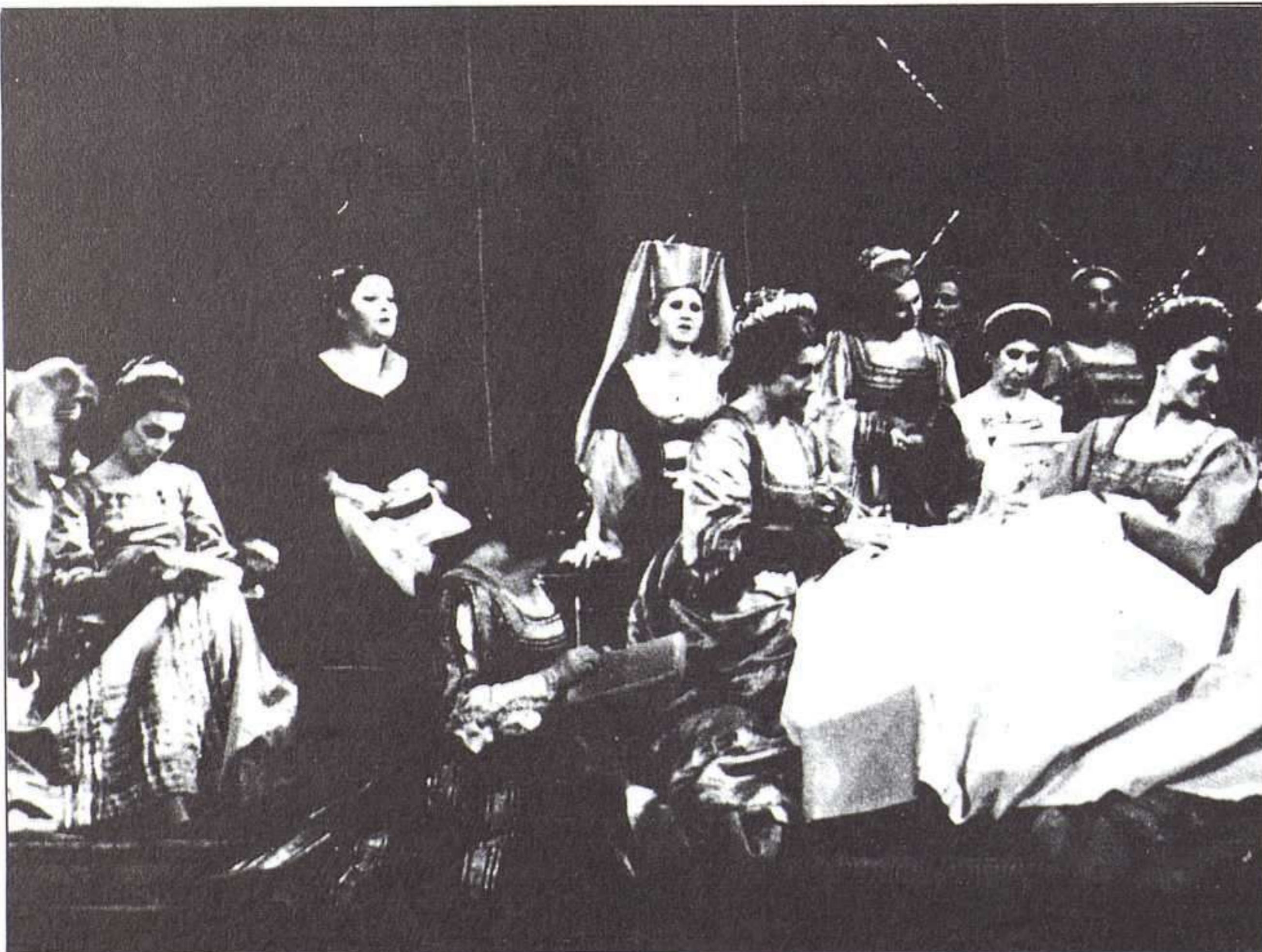
gía temática, haciendo que decaiga en la atención y el interés.

Se escuchó una buena versión con dirección musical del veterano maestro galo Jacques Pernoo y un reparto homogéneo, donde el tenor Vittorio Ferranova evidenció, pese a lo diminuto del volumen vocal, la posesión de los dificultosos agudos que plantea su tesitura. Completaron el reparto Michele Lagrange, Marc Ventó y Anita Terzián, entre otros, con una correcta «regie» de Renato Cesari.

La reposición de una ópera argentina fue otro aspecto digno de quedar subrayado en este festejo de tres cuartos de siglo. Porque también esa es la edad de la que fue primera ópera argentina estrenada en el teatro porteño, con el título de **Aurora**.

Su autor, el maestro Héctor Panizza, nació en este suelo, pero se formó en Italia, se constituyó en un director orquestal de dilatada labor, colaborando con Toscanini en las temporadas de La Scala, de Milán.

Panizza recibió el encargo de una ópera para la temporada inaugural, y la mis-



Acto II de «Le comte Ory», en el estreno del Teatro Colón.



Olivia Stapp protagonizó la reposición de «Salomé», de Strauss.

ma, estrenada con carácter de «solemnidad nacional» (tomando las palabras impresas en el programa de mano de 1908) trata un motivo patriótico, trazado por dos libretistas, Quesada y Luigi Illica, este último, asiduo colaborador pucciniano, que tanto coparticipara con otros músicos del movimiento verista.

La intención fue asignar a la temática compositiva una raíz argentinista, que, pese a todo, se diluye ante un lenguaje embebido (valga el término) en la llamada «giovane scuola», entonces en boga en Italia. Panizza era, por lo demás, heredero de esa formación itálica.

El denominado «intermedio épico» que incluye una muy difundida «Canción a la

Bandera» —cuyas estrofas se tomaron para las escuelas argentinas— resume la motivación de aquel propósito a que hago referencia. En una ulterior revisión cuarenta— se tradujo al castellano, ya cuarenta— se la tradujo al castellano, ya que su lenguaje original era, como costumbre para todas las óperas entonces, el italiano.

Tras muchos años de ausencia, retornó entonces esta ópera, que sigue mostrando enjundia y seriedad como trabajo, con algunas debilidades constructivas empero, quedando como uno de los testimonios válidos de la creación operística en este medio sudamericano. La versión fue de buena factura, con una cuidada puesta en escena y un entusiasta núcleo de cantantes del elenco estable, así como coros y orquesta del Colón con la dirección del veterano maestro compatriota Juan Emilio Martini. Se recordó así, a setenta y cinco años vista, la primera obra lírica nacional incorporada a los anales del teatro bonaerense.

MOSCU

(U.R.S.S.)

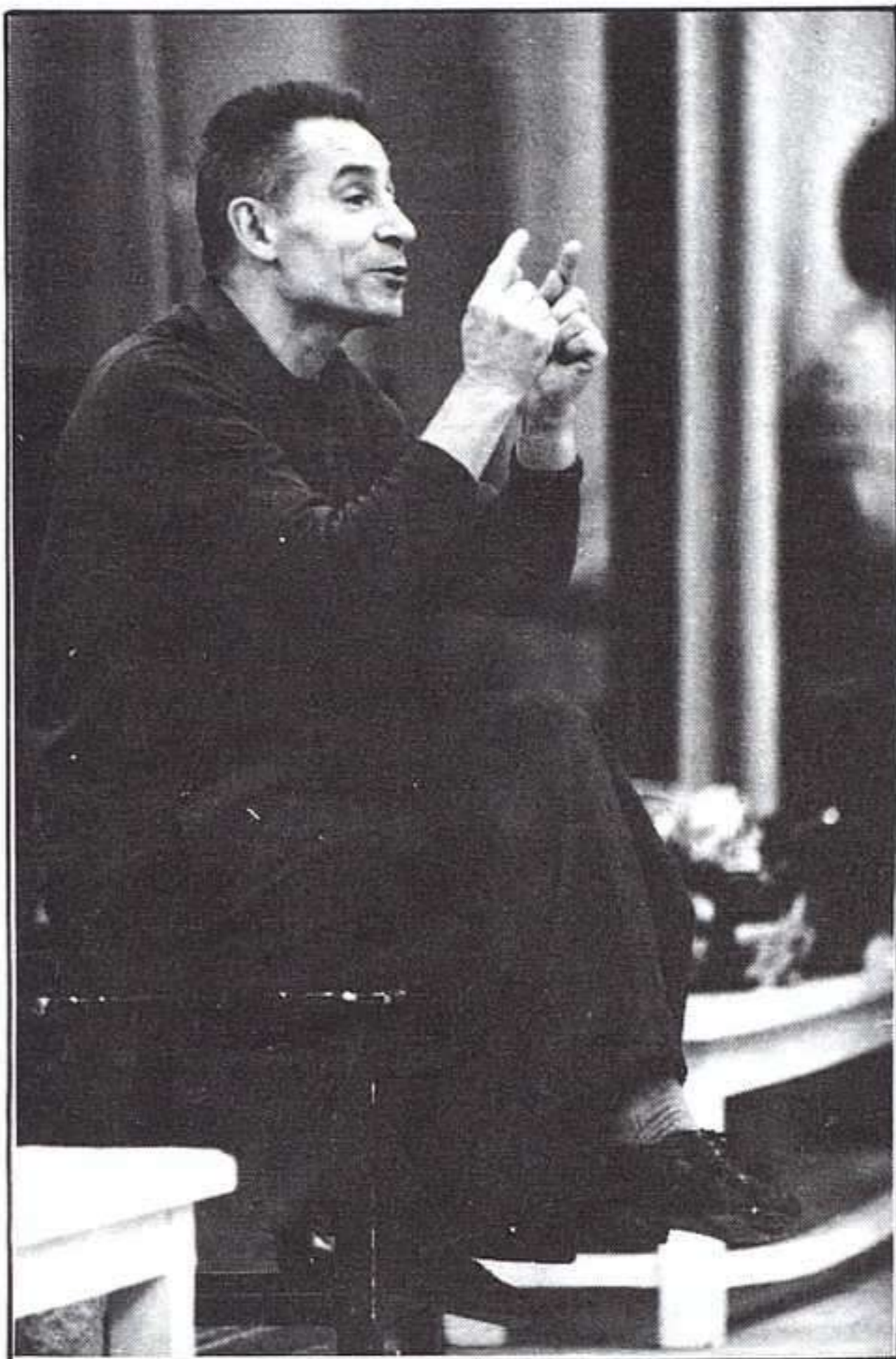
LA 208 TEMPORADA DEL BOLSHOI

Por Saniá Davlekamova

En su doscientas ocho temporada, el grupo de baile del Teatro Bolshoi, de la URSS la inauguró con el ballet clásico *Giselle*. Los papeles principales estuvieron a cargo de Nadiezhda Pávlova y Viacheslav Gordéyev.

El cuerpo de baile comienza su nueva temporada con un elenco integrado por más de doscientos cincuenta danzarines y con un repertorio de treinta y tres obras, once de las cuales son clásicas, rusas y universales; diecisiete obras utilizan música de compositores soviéticos y cinco ballets se basan en argumentos contemporáneos de autores extranjeros.

«En la temporada presente —cuenta Yuri Grigoróvich, coreógrafo principal del Bolshoi— *montaremos dos espectáculos importantes: Gayané y Raymonda; contemporáneo uno y clásico el otro. Habíamos comenzado a trabajar en el primero durante la temporada pasada, y será el que se estrene en el mes de febrero. El coreógrafo del nuevo espectáculo es Maxim Martirosián, director artístico de la Escuela Coreográfica de Moscú. Los decorados estarán a cargo de Nikolai Zolotariov, principal pintor-decorador de Bolshoi; dirigirá la obra Ale-xandr Koplov.*



Yuri Grigorovich, principal coreógrafo del Bolshoi.

El elenco lo integrarán actores de varias generaciones: Nina Sorókina, Mijail Lavrovsky y Yuri Vladímirov, así como Tatiana Gólikova, Nadiezhda Pávlova, Nina Semizórova, Viacheslav Gordéyev y un grupo de alumnos de la escuela coreográfica.

Gayané, segundo ballet (aparte del *Spartak*) del compositor Aram Kachaturián, continúa la temática soviética, extremadamente difícil para ser montada, por lo novedosa y revolucionaria. Esta clase de espectáculos se presentan continuamente, pero Grigorovich dice que, en su opinión, aún son pocos.

SANIA DAVLEKAMOVA.— El repertorio del Bolshoi tiene actualmente, si no me equivoco, unos tres ballets de este estilo: El Siglo de Oro de Dimitri Chostakovich y Angara de Andrey Eshpay, ambos montados por usted, así como *Mundillo rojo*, dirigida por Andrei Petrov, y con música de Evgeni Svetlanov, basado en un guión cinematográfico de Vasili Shikshin.

YURI GRIGOROVICH.— Sí **Gayané** es el cuarto ballet montado por nosotros y cuyos protagonistas son personajes de la actualidad. Trata de la vida en la Armenia soviética. Kachaturián lo compuso en 1942, y en un momento difícil para el país, se estrenó en el leningradense Teatro Kírov de Opera y Ballet, por entonces evacuado a Perm. Desde entonces, **Gayané** siempre figura en el repertorio del ballet soviético. También el Teatro Bolshoi lo había presentado en su tiempo. Como es natural, existen varias versiones en cuanto a su montaje, pues la expresiva música llena de vida, plétórica de temas nacionales originalísimos, ofrece al coreógrafo grandes posibilidades, cada vez nuevas. Maxim Martirosián hizo un nuevo guión, sin cambiar, como es natural, las intenciones del compositor: **Gayané** sigue siendo un canto a la juventud, a sus ideales, sus obras, su amor.

S.D.— Raymonda continúa asimismo la tradicional pauta seguida por el Teatro Bolshoi: conservar la herencia del clasismo. ¿Cuáles son al respecto las metas concretas de los coreógrafos?

Y.G.— Mis colegas (el pintor Simón Virsaladze, el director de orquesta Alguis Zhuraitis) y yo dedicamos este nuevo trabajo al ochenta y cinco aniversario del estreno de **Raymonda** en Petersburgo. Debo señalar que aquella presentación, la del estreno, obedeció fielmente a las tradiciones establecidas por Piotr Chaikovsky, tradiciones en las que importantísimo lugar ocupa la cooperación entre los más ilustres compositores rusos y el ballet. Así se creó una nueva obra maestra del ballet clásico universal. **Raymonda** es una obra maestra de Alexander Glazunov y de Marius Petipa. Toda la coreografía heredada de Petipa la conservamos en nuestro espectáculo. Asimismo, me he esforzado en restablecer cuanto se había perdido, partiendo de las fuentes (originales hasta donde lo permiten los propósitos de Petipa), así como ateniéndome a su estilística. El libreto es el mismo; no obstante, he introducido algunos cambios. **Raymonda** la presentaremos al finalizar la temporada.

S.D.— ¿Qué nos podría decir de la joven generación del Bolshoi?

Y.G.— Hemos aceptado diez jóvenes artistas, provenientes de la Escuela Coreográfica de Moscú; ésta es, principalmente, la que nos provee de bailarines. El elenco, integrado por doscientos cincuenta profesionales, se renueva constantemente, se rejuvenece. Ultimamente procuramos contratar nutridos grupos de nuevos pupilos de la escuela. Actualmente no hay espectáculo en el que no participe la juventud, tanto integrando el cuerpo de baile como en papeles individuales: desde los más pequeños hasta los más importantes. Los jóvenes danzan junto a los maestros, se les confían los mismos papeles que a los solistas experimentados. Presentamos, asimismo, espectáculos cuyo elenco está compuesto íntegramente por jóvenes. Por ejemplo *Angara*, *El príncipe de madera*, *El poema indio...* Algunos de nuestros espectáculos fueron creados especialmente para la juventud. Se trata de *Mundillo rojo*, *Mozart y Salieri*, *El principito*, según el cuento de Saint-Exupéry; un nuevo ballet para la juventud, con el que clausuramos la pasada temporada en Moscú, mientras el otro grupo de nuestra compañía finalizaba su presentación en la RFA y en Austria.

S.D.— ¿Qué giras proyectan ustedes en un futuro próximo?

Y.G.— Ya las hemos comenzado. A primeros de septiembre, un grupo integrado por unos cien artistas viajaron al Japón para tomar parte en el festival del arte ruso. La gira duró más de un mes, el grupo actuó en Tokio y otras ciudades. Presentamos *El lago de los cisnes*, *Giselle* y *Romeo y Julieta*. Los principales papeles estuvieron a cargo de Natalia Bessmértnova, Liudmila Semeniaka, Nadiezhda Pávlova, Alexandr Bogatiriov, Viacheslav Gordéyev y Yuri Vasiuchenko.



SOLO VENDEMOS MUSICA CLASICA

**SUPEROFERTA
ESPECIAL
LIMITADA**

**DEL 26 DE DICIEMBRE DE 1983
AL 30 DE ENERO DE 1984**

TODOS LOS DISCOS Y CASSETTES,

25% descuento

SOBRE SUS PRECIOS NORMALES

País musical

BILBAO

Satanowsky dirige la Orquesta de Bilbao

La Orquesta Sinfónica de Bilbao ha iniciado la temporada oficial, con un concierto dirigido por Robert Satanowski, con la intervención del gran violinista vizcaino Félix Ayo, que actuó como solista en obras de Vivaldi y Bach. Primeramente, **Divertimento para cuerdas**, de Janiewicz; luego, el **Concierto núm. 2 en Re mayor** para violín y orquesta, **Op. 8**, de Vivaldi (primera vez por la Orquesta). Félix Ayo nos ha deleitado con esta fina composición, por su depurada técnica y excelente sonoridad.

En la segunda parte, **Concierto en La menor**, para violín y orquesta, (**BWV 1041**) de Bach. Si Félix Ayo en la anterior se mostró como siempre un gran artista, aquí triunfó plenamente. Finalmente, la **Segunda Sinfonía en Re mayor, Op. 36**, de Beethoven, de la que el director Satanowski, realizó una gran versión.

El segundo concierto de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, bajo la dirección de Urbano Ruiz Laorden, nos ha ofrecido: **Obertura, Nonetto Op. 1**, de Arriaga, obra llena de belleza, perfección y técnica admirable, versión muy elogiada; la **Cuarta Sinfonía en Do menor «Trágica»**, de Schubert.

Si las obras señaladas tuvieron feliz interpretación por parte de la orquesta y director, Ruiz Laorden, no la tuvo menos la **Sexta Sinfonía en Re mayor, Op. 60**, de Dvorak, en la que quedó patente su notable inspiración melódica, junto al finísimo sentido del colorido instrumental.

Recital de Ozaita

Recital de clavecín de María Luisa Ozaita, en la Iglesia San José de Romo (Las

Arenas), organizado por el Aula de Cultura de Getxo, bajo el patrocinio del Ayuntamiento de la citada localidad y colaborando la Asociación de Vecinos, a fin de recaudar fondos para los damnificados por las inundaciones. El concierto se desarrolló con la interpretación a cargo de dicha clavecinista, de **Ocho Sonatas y Fandango**, todas obras del Soler. Es conocida la larga historia musical de ésta artista vizcaina, que posee excelente técnica y profundo conocimiento del instrumento y ofreció una versiones muy delicadas y bellas, sobresaliendo la exposición que hizo del **Fandango**.

IX Semana del Organo

La Asociación de Amigos del Organo del País Vasco, que ya en el pasado mes de abril nos proporcionó un extraordinario recital de órgano a cargo de Montserrat Torrent, titular de la Cátedra de Organo del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, y en el que tuvo un éxito excepcional, organi-



José Enrique Ayarra.

zó, bajo el patrocinio del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, y en colaboración con las Diputaciones Forales de Alava, Guipúzcoa y Vizcaya, así como con ayuntamientos y parroquias, esta novena Semana dedicada al órgano. Escenario de estas manifestaciones lo fueron la Iglesia de San José Romo, en Las Arenas y la Basílica de Begoña. En las primeras jornadas hemos podido escuchar a José Enrique Ayarra, canónigo-organista, titular primero de la S.P. y M.I. Catedral de Sevilla desde 1961, con un historial artís-

tico y una actividad concertística internacional extraordinarios. En su programa, **Fantasia y Fuga, en Sol menor (BWV-542)**, de J.S. Bach; **Coral** de Brahms; **Preludio y Fuga y Variación** de César Frank, y **Dieu parmi Nous** (de **La Nativité**), de Messiaen, en cuya interpretación demostró un profundo conocimiento de la obra de estos autores.

Otra sesión destacada, la confiada a la joven organista uruguaya Cristiana García Banegas, que en obras de Du Mesagem, J.S. Bach, Schumann, Rodríguez Bozani y César Franck demostró sus extraordinarias cualidades técnicas y su gran musicalidad.

Asociación vizcaína del acordeón

Inició su temporada de conciertos con la actuación de la Orquesta que dirige el maestro Loroño, con un programa en el que se incluían obras de Schubert, Chopin, Soutullo y Vert, Jarre, Alonso Sorozábal, Padre Donostia, Alberdi, Usandizaga, Guridi, Etxebarrieta y el propio maestro Loroño, todas ellas interpretadas con buen éxito.—**JOSE URQUIJO**

GRANADA

Necesaria colaboración entre entidades musicales

No son pocas las entidades que se preocupan del patrocinio de actividades musicales en nuestra ciudad. El empeño —cómo no— es altamente laudable. Para el presente curso académico, y perpetuándose la trayectoria emprendida hace ya algunos años, se vislumbra gracias a esos organismos un número de conciertos y actividades paralelas nada desdeñable. Sin embargo —y conviene que esto sea dicho— tan plausible labor ha pecado

casi siempre de desorganización, de no presentar objetivos definidos, esto es, de ofrecer música sin un contexto delimitado o una cierta y clara finalidad práctica. Por tal causa, se ha venido dando el caso de que los conciertos, por ejemplo, no guarden entre sí una relación mínima, de que repitan innecesariamente y a veces hasta la saciedad determinadas obras, o de que no exista la debida interconexión (y, por ende, planificación común) que aúne cualquier tipo de esfuerzo, etc. Tan negativa situación habría de ser, como claramente se ve, paliada de alguna manera.

La Cátedra Manuel de Falla, haciéndose eco de ella, está promoviendo, con enorme esfuerzo y el impulso de su actual director, el profesor Martín Moreno, que todas las entidades promotoras de eventos musicales se unifiquen y organicen del modo más racional posible en aras a conseguir objetivos serios e importantes (no es poca labor la de intentar la existencia de colaboración entre Universidad, Conservatorio, Ayuntamiento, Ministerio de Cultura, Diputación, Cajas de Ahorro, etc.). En realidad, de lo que se trata es de evitar individualismos (o divismos) que, a la larga, pueden resultar perniciosos. Además de esto, la Cátedra plantea la necesidad de que los conciertos sean realmente pedagógicos, para lo cual aquellos que de ella dependen, al menos, se ven organizados en ciclos (música vocal, de cámara, autores andaluces, etc.), de modo que sirvan de complemento eficaz a lo aprendido en las aulas. Los intérpretes se prefieren españoles y con garantías de calidad, o se promueven a aquéllos que, por una u otra razón (premios, concursos, etc.), sean prometedores. Así las cosas, se tendrá ocasión de presenciar actuaciones de Pablo Cano, Gloria Emparán, una compañía de ópera de cámara por determinar, el Nederlands Pianokwartet, etc. Como proyecto a medio y largo plazo se propone la Cátedra ampliar sus actividades al ámbito de la investigación y publicación de trabajos de índole musical. Ojalá, para esto, la infraestructura mejore y la economía sea menos esquiva.

Hasta el momento, han sido dos los conciertos celebrados bajo los auspicios de la mencionada entidad. El primero, con motivo de la apertura del curso académico, inició el ciclo dedicado a la música barroca y estuvo a cargo del conjunto La Stravaganza. Se ejecutaron obras de Telemann (**Trío sonata en La menor, Cuarteto VI en Mi menor**), Haendel (**Sonata en La menor, Trío sonata Op. 2 núm. 1 en Si menor**) y C. Ph. E. Bach (**Trío sonata en Sol mayor**). El conjunto, creado en 1979 por Martín (flauta), Serrano (violín), Fernández Arias (clave) e Atutxa (chelo), es muy prometedor: acomete las obras con una pulcritud estilística más que notable, con una seriedad y estudio encomiables. Es muy posible que no hayan conseguido sus miembros todavía un sonido homogéneo y absolutamente depurado, pero en ello están. De todos modos ofrecieron un concierto muy hermoso, en el que sonó muy bien el **Trío sonata**, de Haendel y el **Trío sonata**, de C. Ph. E. Bach. El segundo concierto inició otro ciclo (el de los Premios «Manuel de Falla») y estuvo constituido por el recital de piano que ofreció Susana Pérez, ganadora del primer premio del concurso aludido en su edición del presente año, que acometió, con todo el brío y fervor de sus diecinueve años, un complejo y comprometido programa (**Suite inglesa núm. 2**, de Bach; **Variaciones serias Op. 54**, de Mendelssohn; **Fantasia-Impromptu**, de Chopin; **Sonatina**, de Ravel y la **Fantasia Bética**, de Falla). La joven pianista se halla en posesión de una técnica casi siempre envidiable y dotada de innegable inteligencia musical. Sin embargo, la enjundia de las obras pareció ser excesiva para el nivel interpretativo actual de la intérprete (¡tanto exigen no sólo a la técnica, sino a la madurez interpretativa!). Susana Pérez, algo nerviosa al comienzo del recital (como es natural) se preocupó muchas veces más de ejecutar que de interpretar. Así, hubo problemas en Bach, precipitación en Chopin y demasiado ruido en Falla. En cambio, alguna variación de Mendelssohn fue muy bien trazada y la **Sonatina** (no en vano Susana Pérez ha sido discípula de Vlado Perlemuter) raveliana resultó hermosa.—**GRUPO «GARNATA»**



El Certamen Coral de Tolosa

Al cumplirse la XV Edición del Certamen se han rebasado los diez mil cantores y cantoras que han participado en él. Durante la primera semana de noviembre han ido «in crescendo» las pruebas corales, que son manifestaciones que tienen prestigio en toda Europa. Por el escenario del Teatro Leidor han pasado grupos corales y directores de todas las nacionalidades, y con el intercambio de partituras y grabaciones se ha ido formando una hegemonía en el estilo de cantar. Este nivel obliga a todos los coros a marcar con su técnica y con su arte la ejecución de las obras. En el concurso de este año han intervenido catorce grupos corales y todos ellos han causado una gran impresión.

El Pregón corrió a cargo de Tomas Garbizu, quien disertó sobre las condiciones peculiares y los elementos que singularizan la música popular, exponiendo un análisis personal muy interesante. También resultó muy aleccionadora la Mesa Redonda con el título de **La enseñanza musical escolar**, dividida en tres aspectos: relaciones humanas y música, enseñanza específica y planificación. Los ponentes fueron Vicente Larrrea, Miguel Amantegui y Javier Busto. Cuatro coros infantiles actuaron en el Leidor: Niños cantores de Navarra, Corazón de María (San Sebastián), Intermedia Sicoiris de Lérida, y San Fermín de Pamplona.

El galardón de Canto Gregoriano —segundo año que participa en el concurso— fue ganado por el Coro Samaniego, de Vitoria.

En el concurso de composición ha sido otorgado el Premio de Folklore al maestro Cordero Castaños, y el de Polifonía a Josef Gahér, de nacionalidad checoslovaca. En el Concurso de Coros Polifónicos y de Folklore se efectuaron cinco sesiones, a razón de seis grupos cada



Coro de Cámara del Conservatorio de Lisboa, primer premio de Polifonía y segundo de Folklore.

una, con una obra obligada y dos de libre elección, sucediéndose las entidades que representaban a Bélgica, Hungría, Rumanía, Holanda y Portugal, además de los españoles de Madrid, Huelva, Barcelona, San Sebastián y Bilbao. Todos los directores han causado la impresión de ser excelentes músicos, dirigiendo con técnicas muy personales y demostrando que la enseñanza de las obras ha sido larga y tenaz y que el ejercicio ha formado esa simbiosis que hacen inseparables al coro y a su director. En todas las entidades se observó una preparación meticulosa. Señalemos el color de las voces, la sonoridad rica y enérgica, los «pianísimi» que obligan al espectador a alargar el oído dentro del silencio de los silencios. Estilos sobrios, depurados, fruto de severas autocríticas. En las obras de libre elección se han escuchado alardes de ejecución como en el **De profundis** del contemporáneo József Karai, ejecutado por el Coro Húngaro, que cantó con toda solvencia, teniendo en cuenta que las sílabas se convierten en gritos dramáticos, representando fónicamente, con efectos vocales, figuras grotescas, lejos de las fórmulas corales de la música clásica.

El Coro de Cámara del Conservatorio de Lisboa apareció en el escenario del Teatro Leidor formando una media luna, mientras la directora, colocada no en el centro si no en la parte extrema izquierda, no se movió lo más mínimo, ni siquiera para dar el tono. Tuvimos curiosidad por aquella forma insólita de

disposición coral en la palestra y charlamos después de la audición con su directora, Teresa Gutierrez Marqués, —descendiente de españoles— que nos dijo: «*El coro no estaba dispuesto de dos en dos, sino de cuatro en cuatro. Es decir, formando cuartetos. Una soprano, un tenor, una alto y un bajo, de manera que el conjunto es un cuarteto ampliado el volumen del sonido por otros cinco cuartetos. Eran veintiseis artistas en total. Esto exige sobre todo una mayor CONCENTRACION por parte de cada cantante, convirtiéndose cada uno en un solista. La responsabilidad individual hace permanecer en vilo la atención de cada cantor, sabiendo que de cada detalle, depende la perfección del conjunto del cuarteto y por ende del coro entero*». El juego es idéntico a la compenetración que obtienen los cuartetos de cuerda, que tocan y se escuchan a la vez y en este caso, cantan y se oyen mutuamente. El sonido, tanto horizontal como vertical, fluctúa permanente, haciendo que no haya dos notas iguales, todas tienen su color distinto, todas tienen su propia emoción y su juego de labios particular, que actúa en último extremo en la emisión del sonido y en el supermatiz. El juego de los labios es el último elemento que actúa en la formación del sonido, matizando al máximo las ondas sonoras, abriendo y cerrando la fisura de los labios, llegando al fundido de las sílabas en el transcurso de la frase y al «pianísimi» casi inaudible en los «decrecendi» que prolongan los calderones finales.



Hungarian Youth Ensemble University Choir, primer premio de Folklore y de Polifonía voces iguales.

La Coral de Cámara del Conservatorio de Lisboa añade a la planificación de las voces y a la interpretación meticulosa de las partituras el hecho de su capacidad técnica, pues todos son alumnos y profesores del Conservatorio y cinco de ellos son pianistas, dos flautistas, uno toca la viola y otros seis son alumnos de la clase de canto. Por eso, el «Sanctus» de la **Misa «O quam gloriosum»**, de Victoria, tuvo una interpretación magistral, y el **Der Greis**, de Haydn, fue cantado con su fraseo perfecto, y la página contemporánea de Carter titulada **Musicians Wrestle everywhere** fue un verdadero encaje de sonidos preciosistas, llenos de detalles del mejor gusto y de la técnica más depurada. Fueron muy aplaudidos, igual que el Coro de Budapest «Hungarian youth ensemble University Choir», que tuvo una actuación brillantísima y apasionante, dirigido por Gábor Hollerung, destacando la interpretación que dieron a la página del **De profundis**, que hemos citado anteriormente. Los ganadores fueron los siguientes.

Folklore mixtas

Tercer premio: Coral Echarri Aranaz (Navarra, España). Segundo premio: Cámara don Conservatorio Nacional de Lisboa (Portugal). Primer premio: Hungarian Youth Ensemble University Choir (Hungría).

Polifonía voces iguales

Tercer premio: Desierto. Segundo premio: Coral Corazón de María de San Sebas-

tián (Guipúzcoa, España) (voces blancas).

Primer premio: Ungarian Youth Ensemble University Choir (Hungría) (voces blancas).

Polifonía voces mixtas.

Tercer premio: Laetare Música, de Herk de Stad (Bélgica). Segundo premio: Hungarian Youth Ensemble University Choir (Hungría).

Primer premio: Coro de Cámara don Conservatorio Nacional de Lisboa (Portugal). — **JUAN URTEAGA**

LA CORUÑA

La guerra de los pianos

Todo sería tirar un poco de la manta y lo que hoy se presenta en estas líneas como un titular y con carácter restringido acabaría convirtiéndose en una guerra declarada y necesaria: la de los pianos del Ministerio de Cultura. Creo que cada cual podría contar su historia particular. Esta es la nuestra:

El Ministerio de Cultura, a través de la extinta Comisaría de la música, fue cediendo hace años pianos, horizontales y verticales, de distinto tamaño y marca, a asociaciones, colectivos, agrupaciones y centros de naturaleza musi-

cal. Sin meternos en cifras o porcentajes (ese es otro capítulo), sin entrar siquiera a considerar cómo, quién o a quién se le concedió y la rentabilidad obtenida, damos un salto en el tiempo y nos colocamos en pleno 1983 con la casuística de tres pianos GRAN COLA presente en el contencioso de CARCEL DE PAPEL de otras tantas sociedades que tratan de conseguirlos, recuperarlos y rentabilizarlos: Ateneo de Ferrol versus Filarmónica; Filarmónica de Compostela versus Música en Compostela y, finalmente, Ministerio de Cultura versus Asociación «Manolo Quiroga», de La Coruña (o sea, que tan alto organismo trata, sin conseguirlo, de recuperar su propio piano. Curioso).

El primero de ellos, un gran cola usufructuado por la Sociedad Filarmónica de El Ferrol (que tiene uno propio y que sólo utiliza en las grandes ocasiones), lo pretende el Ateneo, para utilizarlo en su nueva sede de la calle Magdalena.

El segundo, un «Yamaha», es utilizado por Música en Compostela durante los veinte días que dura el curso. Anteriormente este piano estuvo cedido por el Ministerio a la desaparecida sociedad compostelana de conciertos. El abandono lamentable del instrumento y la habilidad de la directiva de Música en Compostela inclinó la voluntad del funcionario de turno hacia sus nuevos tenedores. La recién nacida Sociedad Filarmónica de Compostela, con setecientos socios y un local estable, pretende hacer uso de un piano que duerme trescientos cuarenta días al año. Me imagino que este caso es más cómodo de resolver, dado que ambas exigencias se podrían compatibilizar al no coincidir las actividades de uno y otro organismo.

El tercer piano, un «Steinway» gran cola, se halla ubicado en el piso de la prácticamente inexistente Asociación «Manolo Quiroga», de La Coruña, y lo pretende la delegación local del Ministerio de Cultura para colocarlo en su nueva sala de la Plaza de Pontevedra. En este caso, ya novelesco por la humorística marcha del expediente, el impedimento es un muro construido en el piso en cuestión que impide sacarlo. Existe aquí, al lado de la ineficacia del funcionario de turno, que no ha leído a fondo

el documento de cesión del piano, la evidente intención de dejar que el tema se muera por aburrimiento, cosa nada difícil, a menos que instancias superiores tomen cartas en el asunto y manden a los de las mudanzas, sin más.

Para terminar, si usted tiene un caso similar que contar y desea sacar a la luz y rentabilizar ese piano infrautilizado, escriba a la Dirección General de Música y Teatro (departamento de pianos en desuso) y explíqueles su caso. Es posible que no le contesten o que le escriban diciendo que no ha lugar (al menos hasta que consigan recuperar su propio piano); no obstante, sepa que esa humilde solicitud, al lado de los cientos de otras peticiones similares, acabará convirtiendo esa guerra de papeles en la anunciada guerra de los pianos del Ministerio.

La banda infantil de Taragoña: un tema a investigar

Quizá Taragoña quede demasiado lejos de los centros de poder como para que ninguna inspección le inquiete. Quizá esos poderes —voluntariosos e inoperantes— tampoco sepan qué hacer con una problemática —la musical— que trasciende una evidente ingenuidad política. Quizá, en definitiva, nunca se enfocó con acierto el tema de la educación musical de los niños gallegos. Sea como fuere, el tema de las irregularidades de la Banda Infantil de Taragoña se esconde tras la fachada de la belleza, la bondad y la conveniencia de una actividad infantil ingenua y necesaria.

Todos asistimos con asombro al nacimiento y desarrollo de una actividad insólita en Galicia, y más insólita en una villa (entre Padrón y Ribeira) de poco más de dos mil habitantes. La Sociedad Cultural y Recreativa de la villa acogió la iniciativa, hace varios años, de crear una banda de niños, actividad que en pocos años se convirtió en eje central de la atención de los medios musicales gallegos y norte de cualquier posible realización o intento similar. No faltaron imitadores pero sin éxito.

No obstante, la crónica anunciada, entonces presentimiento, se ha convertido en una preocupante realidad: en principio, la banda infantil de Taragoña pasó a convertirse,

como salida inmediata y consecuencia «a posteriori», en cantera de orquestas de baile, al no existir en la zona un escalón superior (enseñanza de conservatorio, banda semiprofesional o alternativa similar) que permitiera al adolescente dar un paso más en su aprendizaje.

Posteriormente, la propia banda generó un pequeño conjunto que se paseó con cierto éxito por fiestas, romerías y verbenas; esta disgregación de elementos punteros estuvo a punto de provocar en su día la desaparición del núcleo base.

Hoy, la rentabilidad, o mejor explotación, del trabajo de los niños y la búsqueda de una ganancia inmediata posibilita que la misma agrupación, infantil e ingenua de los paseos con pasodoble y los conciertos mañaneros, se convierta en la orquesta de baile en sesiones hasta altas horas de la madrugada.

Si bien no resulta fácil hacer entender a la directiva del Centro Cultural y Recreativo (padres de los niños) que el dinero ganado por sus hijos en circunstancias como las apuntadas tiene su color y su olor, el tema obliga a recordarle a la Xunta de Galicia (Consellería de Educación y Cultura) que aún con temas que ellos consideran prioritarios (paquetes de transferencias, sueldos de los funcionarios, remodelación de direcciones generales, etc.), cuando se trata de la educación de los niños, por lo irreversible de ciertos comportamientos, hay que dejarlo todo y legislar, normativizar y vigilar hábitos y conductas que se etiquetan en ocasiones como política cultural y no dejan de ser abierta explotación del trabajo de los niños. Un mal ejemplo.—

CARLOS VILLANUEVA.

MURCIA

Visita de la Orquesta Nacional de España

Esta gira no sólo ha causado gran satisfacción en Murcia, y suponemos que en

Barcelona, sino que también en el mismo Madrid, puesto que dio paso a Sergiu Celibidache con la Orquesta Filarmonica de Munich. Además, en Murcia, como señaló Octavio de Juan, coincidió con emotivos hitos de la historia musical murciana reciente, y en las dos actuaciones de que constó, la ONE cosechó, como era de esperar, sendos éxitos.

La primera de ellas fue el 4 de octubre; su convocante, la Asociación Promúsica. El programa incluía: C. Prieto, **Sinfonía II**; Beethoven, **Concierto para piano núm. 3**, con Rosa Sabater como solista y la **Segunda sinfonía** de Brahms.

El lleno del teatro fue el mayor que recuerde, lo cual no deja de ser chocante, por que con otras formaciones, de al menos igual calidad que nos han visitado con anterioridad, se tuvieron que conformar con BUENAS ENTRADAS. Es enormemente curiosa la influencia que el nombre, y el número, tienen sobre el adiccionado murciano. El Teatro Romea, al que Tomás Marco calificó de COMODO, hubo de ser ampliado a costa del ya reducido patio de butacas.

Para iniciar el comentario quisiera retractarme de una crítica dura que, desde esta revista, tuve que hacer del Conjunto Nacional de Metales, que el pasado año nos visitara. Durante estas dos veladas han tenido intervenciones destacadísimas, aún en Brahms, que tanto exige del metal, principalmente trompas.

La preciosa **Sinfonía** de Prieto, con su ideal pasaje



Claudio Prieto, autor de la «Sinfonía II».



Profesores de la Orquesta Nacional.

para clarinete bajo y cellos, no agradó a un sector del público, y en consecuencia fue aplaudida menos de lo que música y versión merecieron. En el **Concierto de piano**, Rosa Sabater, hoy tristemente desaparecida, una auténtica primera figura, pronunció nota a nota con claridad pasmosa, fue brillante y siempre limpia y pura, a excepción de un breve fragmento del «Rondo Allegro».

También Fricke nos acabó de convencer de su calidad. Es éste un soberbio director que no podría negar su vinculación a la ópera. Se concentra en grado sumo sobre sus músicos; marca, con seguridad y puntualidad, compás, entradas y demás cambios; logra hacer buena, muy buena música, al margen de contar, de antemano, con el acierto en la elección del programa. Cuando le llegó el momento de acompañar al solista, supo poner toda la orquesta a su disposición, y acoplar ambas partes en una sola. A lo largo de toda la obra se mantuvo en contacto con Rosa Sabater, quien así pudo brillar de forma especial. Ella hizo una versión más compleja que Fricke, quien tal vez pecara de simplista, en su celo por sostener a la parte solista, recibiendo así el piano, excesivo protagonismo sonoro. La versión de Fricke fue clara, basándose, a ultranza, en la melodía, olvidando virtuosismos, para llegar a encajar, cual engranaje, con la labor de Rosa Sabater.

Para interpretar a Brahms, Fricke cambió totalmente de actitud y, fue magnífico, sin que llegase a enturbiar la música. Se confirmó lo temido durante la primera parte, y que también advirtiera Tomás Marco: «la cuerda, y básicamente la más aguda (violines primeros), son el punto menos fuerte de la ONE, teniendo la grave demasiada potencia». Por lo demás se notaron un número, no corto, de pequeños fallos individuales, que mermaron la calidad de la versión, en la que Fricke fue quien más destacó.

No obstante, el público no llegó a entusiasmarse, lo cual nos reafirma más en nuestro juicio inicial sobre ciertos aficionados de estas tierras.

La segunda velada fue auspiciada por el Ayuntamiento, Promúsica y la Dirección General de Música y Teatro. Las entradas para el evento se agotaron en tan sólo dos horas. Se instalaron, pues, videos en la plaza del Teatro Romea, en la que, tras cortar el tráfico, se instalaron sillas y altavoces. Varios cientos de murcianos asistieron al concierto de esta forma.

Mientras en el interior, la Banda Municipal de Honor formada y las autoridades junto con un abundantísimo público asistieron al concierto de sumario programa: **Novena Sinfonía** de Beethoven. El cuarteto solista estuvo formado por: María Orán (soprano), de enorme fuerza; Margaret Cable (contralto), que quedó un tanto apagada; Gordon Greer (tenor), de timbre muy

próximo al barítono, y Harald Stamm (bajo), con potente voz, de belleza generosa, que, aunque más afinado que su compañero, se excedió al enfatizar la «Oda a la Alegría», entrecortándola.

Fricke repitió el planteamiento de su Beethoven de la víspera; evitó complicaciones haciendo una versión sobria y ajustada, que demuestra lo a fondo que conoce la partitura. La cuerda, mejor que el día anterior, se mantuvo discreta. En cambio, la madera solía deslucir sus entradas; y, al igual que en su presentación en nuestra ciudad, la percusión (timbal) dio toda una lección.

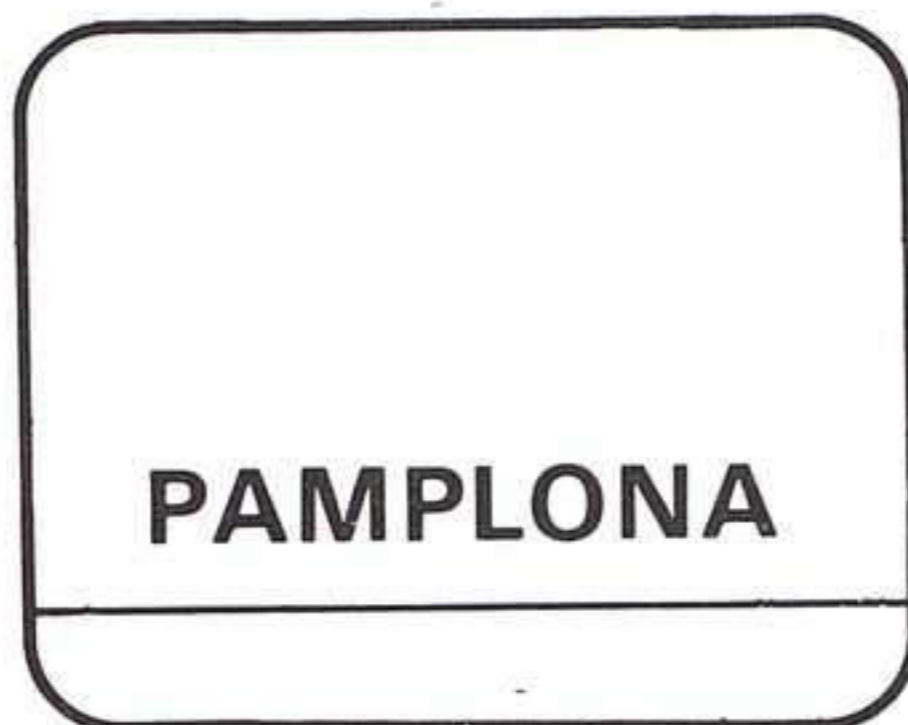
El primer movimiento fue flojo, registrándose algunos desajustes por familias. En el segundo, Fricke ya se había adueñado de la orquesta, y se alcanzaron los primeros momentos ideales. La personalidad del director fue inundándolo todo, progresivamente. El tercero arrancó con una perfección extrema, que fue imposible mantener hasta el final. De nuevo, la madera en conjunto dejó algo que desear. Por contra, la cuerda sonaba como no lo había conseguido hacer hasta el momento, concierto de la víspera incluido. El cuarto movimiento lo inició Fricke casi sin solución de continuidad quedando ahora en evidencia su meritoria labor de contención de la orquesta, imprimiendo a ella su personal y poco frecuente visión de la sinfonía; por ejemplo, el efecto de descomunal fanfarria que imprimió a la «Oda», haciéndola marcial.

El coro se mostró disciplinado, justo (en el mejor de los sentidos) y con afinación constante. Cuando sus componentes se dispusieron a ejecutar su parte, el público, al igual que se hiciera en **El Mesias**, se levantó en gran número. Si hubiera que señalar en el coro algún aspecto menos exitoso, ésta sería la potencia, en momentos excesiva, con que se empleó, y más teniendo en cuenta la moderación que Fricke impulsó a la orquesta.

El predominio de la cuerda grave en la orquesta contrastó, seguramente de forma positiva, con el de las voces femeninas en el coro, al que pese a todo, se puede calificar de homogéneo.

Como sucediera en el **Concierto de piano** de Beethoven, Fricke demostró estar más que capacitado para coordinar la orquesta con

cualquier otro elemento. El público aplaudió con generosidad, merecida, a todos los participantes, rozándose el delirio hacia el cuarteto solista.—**JOSE GARCIA MORALES**



Penoso panorama de la música en Navarra

Pasados los Festivales de Olite, único acontecimiento cultural en todo el verano y ya por eso discutible, la nueva temporada musical en lo que a Pamplona y demás provincia de Navarra, se refiere, se presenta con las mismas INCOGNITAS, las mismas CARENCIAS, y la misma IMPROVISACION de siempre. Nada concreto se sabe de la orquesta local, en el Conservatorio han sido rechazados, por falta de espacio material, setecientos niños, y a excepción de la Sociedad Filarmónica que tiene programado ya su primer concierto, y el Orfeón Pamplonés que ya tiene fijado su calendario; las entidades públicas, en este caso la Institución Príncipe de Viana, o el Ayuntamiento de Pamplona, nada han organizado concretamente en Pamplona hasta la fecha.

Así, esta política musical de los festivales se convierte en una política EXCULPATORIA, que en nada viene a solucionar los graves y repetidos problemas de la música. Es más, precisamente la edición de los Festivales de Olite de este año ha venido a confirmar que la idea correcta es la de invertir en educación y enseñanza, en amplios edificios para aprender música, y en buen profesorado; pues sin duda, lo más encantador de los festivales fue el concierto dado por los becarios de Diputación Foral (músicos que estudian en el extranjero con una beca), el concierto dado por los alumnos del Conservatorio y el cuarteto vocal del mismo centro. Todos ellos, desgraciadamente sin grandes expectativas profesionales definitivas.

Sigue sin haber una adecuación entre las exigencias sociales y los presupuestos,

entre el estupendo MATERIAL HUMANO, y el escasísimo apoyo material y económico: Es incomprensible cómo puede existir un Ballet Yyauskary, que es capaz de montar en Madrid un muy digno programa, y aquí no cuenta ni con una sala digna de ensayo —se les relega a un sótano sin ventilación en el Conservatorio—. No se entiende que un coro como el Orfeón Pamplonés, que ha corrido con la conmemoración WAGNERIANA en Burdeos, ha participado en los Festivales de Albi y canta la **Misa en Sí** de Bach en la Sala Pleyel de París, se vea relegado en los acontecimientos musicales locales, y no se le subvencione lo suficiente como para poder contratar una orquesta y pueda dar en Navarra lo que ensaya para darlo fuera. No tiene lógica que el setenta y cinco aniversario de Sarasate, por lo visto la mayor gloria local a decir por calles y monumentos, haya tenido el más bochornoso homenaje: cientos de niños sin poder estudiar música en el Conservatorio que lleva su nombre, y la precaria situación de la Orquesta que él fundó; parecía evidente que este homenaje debiera haber sido la consolidación de la Orquesta. Y así podríamos seguir con innumerables ejemplos.

Creo que este no es el camino. Se está demostrando por parte de todos que posibilidades hay muchas. Una planificación unitaria es necesaria; que cada grupo no vaya por separado a hacer su COSA, rascando subvenciones de aquí y allá, según la influencia y las amistades; es hora de los proyectos bien definidos y a largo plazo, no para sacar del apuro a un determinado diputado o concejal; hay que olvidarse de los grandes acontecimientos e ir al trabajo diario de duros ensayos y de profesionalidad, con fuertes inversiones al principio, que luego se traducirán en un bien común pagado por los aficionados con holgura. Es lo que ya se está demostrando con algunas agrupaciones que funcionan desde hace muchos años, más por tradición que por apoyo económico; éstas, dentro de sus posibilidades, tienen un gran nivel internacional (Coral de Cámara, Orfeón Pamplonés, Coral de Elizondo...), pero su vida musical más importante la desarrollan fuera, fuera se les aplaude más y se les paga más;

esto es impensable con cualquier agrupación europea, por lo menos en cuanto a planteamiento. Algunos que empezaron a estudiar violín con la DEMOCRACIA ya se están planteando el dejarlo para optar por otros estudios más PRACTICOS (quizás el paro les haga aguantar un poco más) ¿Es que se va a perder otra generación para la música.—**FRANCISCO JAVIER MONREAL ARIZMENDI.**



Asamblea de la Asociación Europea de Festivales

Del 13 al 16 de octubre se ha celebrado en Santander la XXXII Asamblea de la Asociación Europea de Festivales, de la cual es miembro el de Santander desde 1956. Fundada en 1951, la Asociación agrupa a los Festivales del viejo continente, incluyendo los pertenecientes a otros, en base a la importante labor en pro de la música europea. Presidida hasta 1982 por Denis Rougemont, su nuevo presidente actual es el salzburgués Tesilio Nekola.

Antes de informar de los aspectos principales tratados, me interesa destacar la importancia que para Santander ha tenido la celebración de esta Asamblea. Ha venido a ratificar el rango y la categoría de nuestro Festival. Porque de una internacionalidad nominal se ha pasado a otra efectiva. Si, Santander puede decir algo en el Concierto Europeo de Festivales. La etapa regida por José Luis Ocejo así lo ha demostrado. El ha sido en esta ocasión el promotor de que este encuentro haya tenido como sede la capital de la región cántabra, asistido por el asesor del Festival santanderino, Francis Pardo. Se ha contado con representaciones de los Festivales siguientes: Bergen, Besaçon, Bratislava, Budapest, Dubrovnik, Florencia, Graz, Helsinki, Holanda, Estambul, Lille, Linz, Lubitjana, Lucerna, Munich, Perugia, Praga, Salzburgo, Sofía,



La Asamblea de la Asociación Europea de Festivales.



Presidió la Asamblea el salzburgués Tesilio Nekola (primero de la derecha).

Stressa, Verona, Vladeren, Marszawa, Viena, Voroklav, Zagreb, Zurich e Israel. También, estuvieron presentes el Festival de Granada, con Antonio Gallego Morell, y el de Barcelona, con Juan Arnau, y, por supuesto, el de Santander.

¿Qué aspecto de interés ha tenido esta Asamblea? Va-

rios. Aunque es cierto que en algunas de sus sesiones de trabajo —alternadas con recepciones ofrecidas por la Diputación Regional y el Ayuntamiento santanderino—, la sensación de una excesiva burocratización fue real, e, incluso, llegué a pensar que lo estrictamente musical quedaba en segundo término.

Afortunadamente esto no ocurrió. Hubo, sí, nombramientos, como el de secretario general, Henry Siegwart, y el del consejero artístico permanente, para cuyo cargo se designó a Ovrebotten, del Festival de Bergenn.

Se estudiaron fórmulas para una mejor difusión de los Festivales a través de una publicidad más extensa e intensa de la que ahora se viene realizando. Se habló de rodar una película sobre diversas manifestaciones, y se acordó establecer un mayor contacto con los medios de comunicación. Se intentó quitar diferencias entre Festivales potentes económicamente y los que tienen escasos recursos. A éstos, incluso, habría la necesidad de prestarles especiales servicios.

Otro aspecto fue la celebración del Año Europeo de la Música, en 1895, coincidiendo con el tricentenario del nacimiento de Juan Sebastián Bach. La cuestión es lo suficientemente amplia y sugerente, para que en un tiempo breve se tomen acuerdos globales. Esto puede que se concrete en los distintos grupos de trabajo, formados para su funcionamiento a lo largo del año.

Hubo interés en una mayor potenciación tanto de los jóvenes intérpretes como de la música contemporánea en los distintos Festivales. Esto sí es importante, como lo es la conexión con los Concursos más relevantes. Entiendo que Santander en este punto da la pauta con las estrechas relaciones entre nuestro Festival y el Concurso «Paloma O'Shea».

Había cinco candidaturas de otros tantos Festivales que han solicitado su admisión en la Asociación Europea. Fueron admitidos el de Estoril y el de Echternach. Fueron rechazados o aplazados los de Citta di Castello, Interlakenn y Mon tepulciano, este último de deficiente, muy deficiente, organización. Se decidió la celebración de la Asamblea de 1984 en Jerusalem, y la del 85 en Barth.—**RICARDO HONTAÑÓN ACHA.**

SEVILLA

Juventudes Musicales y Orquesta Bética

Sean las primeras líneas de reconocimiento a la labor de mi predecesor en estas lides, Francisco Melguizo. Pluma amable y certera, caballero donde los haya y con cuya amistad me honro. Con muchos menos méritos que él le sucedo, consciente de que sólo en el amor a la música podré estar a su altura.

Ha comenzado la temporada de Juventudes Musicales con un magnífico recital de piano a cargo de Benedetto Lupo, artista de sólida formación, ganador de varios premios y que alcanzó en su recital un verdadero éxito con obras de Schumann, Prokofiev, Scriabin y Rachmaninoff.

También el Kinklovo Kvartet alcanzó altísimas cotas en el concierto que ofreció en el Auditorio del Conservatorio. Cuatro grandes intérpretes pertenecientes a la orquesta estatal de Brno que dan la sensación de respirar al unísono y que tuvieran un solo corazón al servicio de la música. Con obras de Haydn, Janaček y Brahms, compusieron un programa que llegó a enardecer al auditorio, ante cuyos aplausos hubieron de ofrecer dos tiempos del **Cuarteto Americano**, de Dvorak, subrayados asimismo con largos aplausos.

La Orquesta Bética Filarmónica abrió su temporada con un concierto extraordinario dedicado a la Hispanidad. En el programa, **Cuatro cuadros de Murillo**, obra bellísima, con esa solidez propia de una pluma sabia como es la de Manuel Castillo; la **Sinfonía Sevillana**, de Turina, obra que no necesita presentaciones; el **Concierto**



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

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

Casa Damas

SIERPES. 65 - SEVILLA

Austral, de Tomas Marco, para oboe y orquesta, que no justifica las dificultades que encierra según su resultado estético, y las **Danzas del ballet Estancia**, de Ginastera. Dirigió el titular de la orquesta, Luis Izquierdo, y actuó como solista Miguel Quirós, virtuoso del oboe, músico de los pies a la cabeza y poseedor de un sonido bellísimo. Realmente deseáramos volver a ver de nuevo a este solista pronto por aquí... pero con otra obra.

La orquesta estuvo desigual, con desajustes propios de principio de temporada, aunque alcanzara también momentos felices. Si hubiéramos de señalar su cénit en este concierto, lo situaríamos en la **Sinfonía Sevillana**, y hay que destacar también el solo de corno inglés, a cargo de Carlos Baena.

En su segundo concierto de temporada, ofreció, bajo la dirección de Francisco García Nieto, la obertura **Eurianthe**, de Carl Maria von Weber; **Concierto para piano y orquesta** de Schumann y la **Sinfonía Escocesa**, de Mendelssohn. Actuó como solista Guillermo González, que mostró buena técnica y sensibilidad. Magnífico, García Nieto, director conocido del público de Sevilla por su memorable actuación en la temporada pasada y que en la que comentamos no lo ha sido menos.

Decepcionaron, I Solisti Italiani

Gran expectación provocó en la ciudad el anuncio de la actuación de I Solisti Italiani, que nos visitaba bajo los auspicios del Monte de Piedad, y en verdad hay que reconocer que defraudaron a quienes se dieron cita en el Teatro Lope de Vega, porque se esperaba más de ellos. Desajustes y desafinaciones no pueden ser pasados por alto cuando de una agrupación de renombre se trata. Vivaldi, Mozart y Rossini integraban un programa en el que, el primero, fue el mejor interpretado.

Organizado por el Seminario de Música de la Universidad Menéndez y Pelayo se celebró un recital de canto a cargo de la soprano Carmen Blanco, que fue acompañada al piano por Rafael Quero. Fuertes aplausos pusieron colofón a una interpretación destacable de obras de Casti-

llo, García Abril, Peris, Ernesto Halfter, Turina, Falla y Chostakovitch.

Homenaje a José Font de Anta

Rara vez se ve en esta ciudad una unanimidad tal, cuando de reconocer méritos se trata. En este caso se rompió el sortilegio y a la cita que hacían al unísono el Ayuntamiento, el Ateneo, Juventudes Musicales y el Conservatorio, se unió un público que aborrotó el Auditorio del Conservatorio hasta el punto de quedar mucha gente de pie. Más de seiscientas personas aplaudieron al no-nagenario violinista que todavía da clases de su instrumento y compone con la dificultad que los años le imponen de forma regular. Un ejemplo para todos y todos lo reconocimos así al sumarnos de todo corazón a esa figura entrañable de la música sevillana. El Cuarteto Hispánico Numen ofreció un concierto en cuyo intermedio el compositor Manuel Castillo ofreció el acto en nombre de las entidades organizadoras. Patrocinó la Fundación Banco Exterior. El Cuarteto Hispánico Numen ofreció versiones de Ordóñez, Mozart y Turina, teniendo que interpretar, ante la insistencia del público, ya fuera de programa, otra obra de Hugo Wolff.

Reiteramos nuestra enhorabuena al homenajeado y a las entidades organizadoras que consiguieron llevar a buen puerto este acto de estricta justicia.— **JOSE MANUEL DELGADO.**



V Festival Internacional de Música Antigua en Daroca

Como preludeo a la temporada musical de Zaragoza, los conciertos que jalonan el Curso Internacional de Músi-

ca Antigua son un plato selecto para el paladar de los buenos aficionados.

Los cursos han alcanzado ya su quinta edición, que este año ha contemplado un mayor número de alumnos inscritos, lo que dice mucho de su notable interés, y que supone la garantía de una continuidad. Es también un factor decisivo la cordial acogida de la hermosa ciudad de Daroca, y el marco espléndido del que se dispone para la celebración de los conciertos: la imponente Iglesia Colegial, que cuenta con uno de los mejores órganos de Aragón, y la iglesia de San Miguel, joya romántica del siglo XIII, en cuyo ábside se admira un hermoso fresco, de los inicios de la pintura gótica, del que destaca toda una serie de ángeles tañendo instrumentos musicales.

En los conciertos de este curso se ha contemplado con particular atención la figura de Frescobaldi, cuyo centenario se celebraba este año. Sus composiciones para órgano y clave, así como las encomendadas y la voz, de una belleza extraordinaria y de capital importancia en el lugar que ocupan en la historia de la música, justifican plenamente esta dedicación.

Una de las razones por la que estos conciertos han ofrecido particular interés ha sido la de que casi todas las obras escuchadas suponían una novedad aún para los más asiduos aficionados.

Los conciertos, interpretados por los profesores que impartían las enseñanzas del curso, fueron así:

En el primero, de José Luis González Uriol al órgano de la iglesia colegial, escuchamos cuatro composiciones religiosas de Frescobaldi y una muestra de su inspiración profana, como es la preciosa **Bergamasca**; después, tres **Tientos** de Andrés de Sola, tres brillantes obras de José Jiménez, que culminaron con la espectacular **Batalla de sexto tono**, añadiendo, fuera de programa, una característica **Gaitilla para la mano izquierda**, de Sebastián Durón, González Uriol, director de estos cursos, no es sólo un gran especialista de la música antigua de teclado, sino que en Zaragoza ha sabido crear una escuela que cuenta ya con muy eficientes cultivadores del órgano y clavecín.

El Albicastro Ensemble fue el grupo que interpretó el segundo concierto. Integrado por Rosemarie Meister (so-

prano), Humberto Orellana (viola da gamba), José Luis González Uriol (clave), Juan Carlos de Mulder (archilaut), y Jorge Fresno (guitarra barroca), que asume asimismo las funciones de director del conjunto. En el programa tuvo especial relevancia la música dedicada a la voz, con toda clase de combinaciones instrumentales para su acompañamiento. Las **Arie per cantarsi** de Frescobaldi supusieron un delicioso encuentro con un tipo de música de cámara, que tuvo en las sensibilidad artística de Rosemarie Meister una intérprete de excepción, con una voz, leve en apariencia, consigue con su gran maestría, volúmenes insospechados con una extraordinaria amplitud de registros. Todas estas cualidades tuvieron también especial lucimiento en las piezas de Biagio Marini, y en esa maravilla liderística que es el **Bist du bei mir** del **Album de Anna Magdalena Bach**.

El tercero de los conciertos estuvo dedicado a la música francesa de los comienzos del Barroco, con la viola da gamba y el clave como protagonistas. Pere Ros es un gran artista, asiduo a estos cursos de Daroca, y sus creaciones a la viola da gamba, admirables. Magnífica, su creación de la **Suite**, sin acompañamiento, de Du Buisson, precedente en su planteamiento y estructura formal de las que se cultivarían en el más avanzado período barroco. Acompañado por el clavecinista Jan Willen Jansen, ofreció una serie de retratos musicales, de Forqueray, Roland Marais y Louis de Caix d'Hervolais. Finalizaron su programa con una **Suite de piezas características** de Marin Marais, en alguna de las cuales, como la muy curiosa «Tableau de l'operation de la Taille», hizo el propio Pere Ros las graciosas actuaciones verbales.

Finalmente, como broche final de estos cursos, y como ya viene siendo costumbre, los alumnos de las diversas secciones interpretaron un concierto conjunto, que reunió a cuantos han seguido interesados estas sesiones de arte dedicadas al cultivo y estudio de la música antigua. Un nuevo éxito de estos cursos que organiza la Diputación de Zaragoza a través de su sección cultural, la «Institución Fernando el Católico».—**EDUARDO FAUQUIE.**

¡POR FIN!
PROXIMAMENTE A LA VENTA

POLCAR 1984

**CATALOGO GENERAL ESPAÑOL DE DISCOS,
CASSETTES DE MUSICA CLASICA
y este año como novedad
CATALOGO DE DISCOS Y CASSETTES DE JAZZ E «HI-FI»**

UNA REALIDAD AMPLIAMENTE DEMANDADA

Desde el año 1981 no había aparecido una nueva edición del Catálogo General de Discos y Cassettes de Música Clásica POLCAR, por ello, en estos momentos, el aficionado español a este tipo de música tenía un total desconcierto ante las existencias vivas de discos de música clásica ofrece en estos instantes.

La realidad de esa falta de visión catalogada en conjunto de la oferta discográfica clásica, ha hecho que se espere con gran impaciencia la nueva edición del POLCAR, e incluso que se demande insistentemente por el aficionado.

Todos estos motivos han obligado materialmente a que hayamos afrontado nuevamente la laboriosa y costosísima labor de catalogación de la producción discográfica de música clásica, editada en España, catalogando también en muchos casos la producción importada y que mantiene existencias en el comercio habitualmente.

Más nuestro empeño no ha parado, en esta oportunidad, en la catalogación del disco clásico. Ante el paralelismo que existe entre la música clásica y el Jazz, decidimos confeccionar, por primera vez en la historia del disco el catálogo general de las ediciones españolas de discos de Jazz, catálogo que también incluimos en el POLCAR 84. Como complemento informativo y prácticamente útil para el consumidor de discos, hemos insertado también en el POLCAR 84 un catálogo de equipos y componentes de Alta Fidelidad.

Creemos sinceramente que el conjunto informativo que ofrece el POLCAR 84 es realmente impresionante, no en vano la confección del mismo ha costado más de 6 meses de trabajo de un equipo de muy buenos profesionales, y por ello esperamos que el libro, en sus manos, le ayude a mejorar su conocimiento cultural de la música y le ayude en la labor de clasificación y selección de su discoteca. Y... no olvide nuestro slogan publicitario:

**POR EL PRECIO DE DOS DISCOS MAL ELEGIDOS
HUBIERA AMORTIZADO LA COMPRA DEL «POLCAR»**

¿QUE ES EL CATALOGO POLCAR?

La producción discográfica española de discos y cassettes de música clásica y de Jazz es muy abundante, siendo los movimientos de referencias muy acusados. Podríamos decir que de las casi 4.000 referencias fonográficas que el POLCAR 84 cataloga, más de un 50% son totalmente nuevas con respecto a la edición anterior. Por ello se hace totalmente imprescindible para el aficionado a la música clásica y el Jazz el contar con un elemento de consulta que le entregue de forma clara y ordenada la catalogación de esta producción.

El POLCAR se realiza atendiendo a los siguientes criterios de clasificación:

- **Catálogo de discos y cassettes música clásica.**
- Orden alfabético de autores.
- Dentro de cada autor 5 subsecciones.
 - Música orquestal
 - Música de cámara
 - Música instrumental
 - Música vocal y coral
 - Opera
- Dentro de cada subsección por orden alfabético de empresas editoras.
- **Zarzuelas**
- Orden alfabético de títulos
- Dentro de cada título, las diferentes versiones se ordenan por orden alfabético de empresas editoras.
- **Recitales**
- Cuando un disco contiene más de tres autores, su catalogación se realiza por el título genérico del disco.
- **Jazz**
- La catalogación del Jazz se realiza por intérpretes.
- **HI-FI**
- Se catalogan los equipos y componentes de HI-FI por gama de productos y marcas.

Este sistema de catalogación permite una consulta muy fácil y rápida. La información que se ofrece de cada referencia editada es sumamente completa, incluso más que la de los catálogos de sus propias editoras.

La información que ofrecemos de cada producción fonográfica es:

- Autor/es
- Obra/s
- Intérpretes y director
- Referencia numérica y firma editora
- En el caso del Jazz también damos el año de grabación.

Precio venta al público: 1.200 Ptas.

PEDIDOS

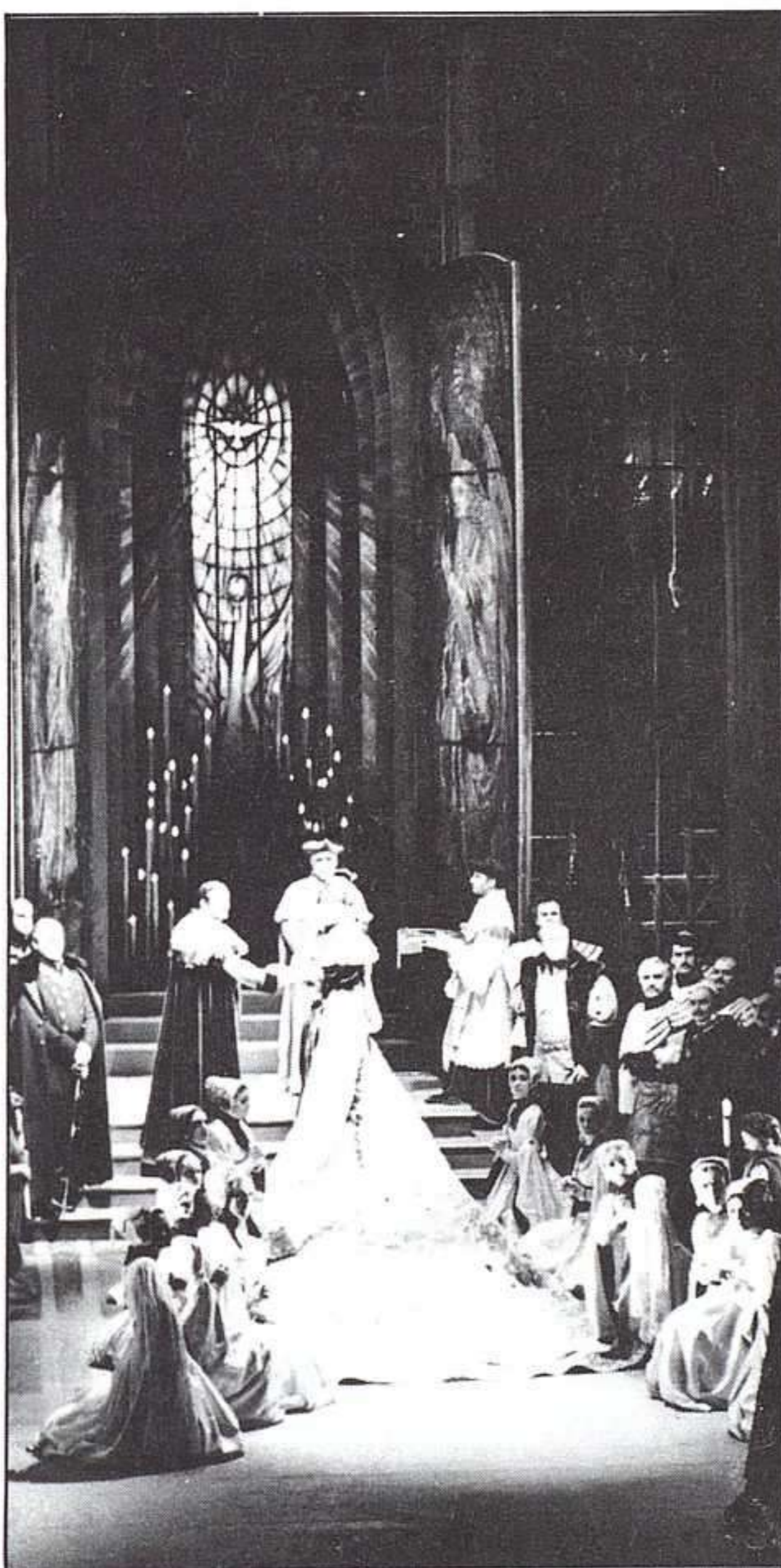
Si desea adquirir el catálogo POLCAR 84, puede solicitarlo por escrito o telefónicamente a:
FERYSA, S.A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES
Apartado de correos 151036 de Madrid Tlfs.: 215 74 77/68 48/49 (91)
Se remite contra reembolso de su importe exacto, a su aparición. (Nov. 1983).

De Madrid al cielo

Un gran instrumento musical: LA STAATSKAPELLE DE DRESDE

Por Arturo Reverter

La presencia en Madrid, los días 6, 7, 8, 11 y 12 de noviembre, de la Compañía de la Opera Estatal de Dresde, aparte de suponer, tal y como se han previsto y se están desarrollando las cosas en este primer año de la nueva dirección del Teatro de la Zarzuela como estandarte de nuestra vida lírica, el evento más importante de la temporada, ha dado ocasión de escuchar en directo a una de las más antiguas, famosas y notables orquestas europeas: la Staatskapelle.



«Lohengrin», en la versión de la Compañía de Opera de Dresde.

La Staatskapelle presta en el foso de la Opera de la vieja ciudad alemana servicios similares a los que otras formaciones desempeñan, tradicionalmente, en teatros como los de la Opera de Viena, la Opera de Hamburgo o la Opera de Leipzig (esta última nos visitó hace un par de temporadas). Son conjuntos que, al estar dotados de una gran plantilla, se desdoblaron con facilidad y sin ningún problema estilístico hacia el mundo sinfónico. Así, la Staatskapelle es la principal protagonista que, en lo operístico y en lo instrumental, tiene la ciudad, como la Filarmónica lo es en la ciudad del Danubio. Estas orquestas nos demuestran de qué manera se puede trabajar en un foso —sin, por supuesto, ENDURECERSE, como se ha llegado a decir por aquí que sucede— y de qué forma se puede atender a la parcela sinfónica o sinfónico-coral. Es algo en cuyo secreto parecen estar únicamente algunas de las grandes agrupaciones alemanas y austriacas o algunas de las del otro lado del telón de acero.

A pesar de las malas condiciones acústicas del Teatro de la Zarzuela, y en particular de su foso, y a pesar de que en esta ocasión el conjunto alemán no estuvo gobernado por batutas de categoría, su calidad quedó de manifiesto. Pudieron apreciarse las características que la han hecho famosa y que la han convertido en una de las orquestas de sonido más cálido, pastoso y bello; pureza, tersura y transparencia de la cuerda, cuyos violines poseen la calidad del cristal y la suavidad del terciopelo al tiempo que, como todos los instrumentistas del grupo, dan muestras de una igualdad de arco y de una exactitud en el ataque dignas de toda loa; cálida y muelle sonoridad de las maderas, que presentan una rara homogeneidad, sin que por ello se difuminen las peculiaridades tímbricas de cada uno de los componentes, entre los que destacan un oboe muy musical, capaz de los

FOTOS: ERWIN DORING. más insospechados matices líricos (lo que pudo demostrarse en diversos momentos de *Lohengrin*); un clarinete de extraña dulzura y una fina flauta que, en conjunto, y al lado de los restantes componentes de la sección, logran, unidos o por separado, esa difícil, y pocas veces conseguida por otras formaciones, naturalidad en el fraseo; un metal poderoso, tan pronto incisivo como redondo, dotado del exigible equilibrio para que las relaciones entre sus distintos timbres dé como resultado el siempre buscado y pocas veces alcanzado empaste, que en esta orquesta casi siempre se consigue, aunque a veces —y la acústica del recinto tendrá bastante que ver con ello— la conjunción con el resto de las familias no sea perfecta, en virtud, también en ocasiones, de ciertas destemplanzas. Pero globalmente, hay que insistir en ello, la orquesta posee una homogeneidad, una igualdad y una belleza tímbrica extraordinarias. Un tipo de sonido que podríamos localizar, con ánimo de describirlo de alguna forma, si fuéramos capaces de imaginarnos una imposible mezcla de las personalidades acústicas de una Filarmónica de Berlín, una Filarmónica de Viena y una Filarmónica de Praga.

Esta Staatskapelle de Dresde posee, por tanto, a diferencia de otra gran formación del Este de Alemania, la Gewandhaus de Leipzig, una mayor suavidad y un más grande encanto sonoro, lo que la convierten en un magnífico vehículo para la interpretación de Mozart, Haydn, Wagner, Brahms o Strauss. Y de ello existen multitud de ejemplos discográficos, verdaderamente maravillosos cuando al frente de la agrupación se sitúa un director de talla. Recordemos a la Staatskapelle, por ejemplo, en *Los maestros cantores de Nuremberg*, de Wagner, con Von Karajan; en sus *Sinfonías* de Haydn, a las órdenes de Sanderling; en su Brahms, también con Sanderling; en la música orquestal de Strauss, con Kempe (o con el mismo Strauss en antiguas grabaciones), y sus *Sinfonías* de Beethoven, con el mismo director. Es lástima que en esta visita, quizá la primera que la Staatskapelle realiza a Madrid, no hayamos podido degustar sus calidades en un concierto montado en otra sala, con mejores condiciones acústicas que las que posee la seca del Teatro de la Zarzuela. De momento habremos de contentarnos con lo que, partiendo de la alta calidad de la orquesta, se nos ha ofrecido —y no es poco— en el local de

la calle de Jovellanos, en donde, al menos, y partiendo de una base musical tan sólida como la que proporciona desde el foso la agrupación germánica, se ha podido degustar una prestación orquestal de primer orden y se ha podido seguir el desarrollo de dos extensas y difíciles óperas sin ningún tipo de inquietud a este respecto (otra cosa son las prestaciones vocales y escénicas, de las que se hablará a continuación).

El juego de los despropósitos

Así, tan duramente, cabe tachar la extraña puesta en escena ideada por Christine Mielitz para **Lohengrin**, primero de los títulos ofrecidos por la compañía alemana. «*Opera romántica en tres actos*», subtítulo Wagner a esta su sexta partitura para la escena. Subtítulo muy lógico, puesto que en aquellos instantes el compositor se encontraba todavía en la estela de la tradicional ópera germana, que había recibido su impulso fundamental, en una significativa asunción de una serie de características nacionales, con la obra de Weber, y que Wagner, poniendo cada vez más de su propia cosecha, comenzó a desarrollar, tras sus primeros y frustrados intentos juveniles, en **Rienzi**. Por supuesto, **Lohengrin** intenta abrir nuevas vías y quiere, aun partiendo de presupuestos muy tradicionales, encontrar un lenguaje diferente en su estructura dramática y en su disposición temporal de elementos musicales, buscando ese «continuum» al que siempre, y cada vez en mayor medida, tendió el compositor, y que no lograría plenamente hasta muchos años después, con obras tales como **Tristán e Isolda**, la **Tetralogía** o **Parsifal**. En cualquier caso, **Lohengrin**, un poco a medio camino, se presenta aún como una obra no del todo lograda, muy directamente influida, como se dice, por Weber —fundamentalmente por **Euryanthe**—, algo balbuceante e irregular, muchas veces morosa, con unos planteamientos que muestran permanentemente la lucha entre un lenguaje muy conservador, en el que la primacía de lo vocal y de lo melódico es indiscutible, con otro que mira directamente al futuro. Sea como sea, partitura romántica por excelencia, que trata y desarrolla un tema no menos romántico, en el que los conceptos del bien y del mal se enfrentan una vez más. La belleza de algunas de las extensas melodías, el corte de la mayor parte de los coros, la propia instrumentación; todo nos pone en la órbita del más desafiado romanticismo, en cuya cresta, al socaire de los acontecimientos revolucionarios de 1848, se encontraba Wagner por aquella época. Sólo el tiempo permitiría la definitiva depuración y estilización de elementos que conducirían a las obras mayores del compositor.

A la hora de plantear escénicamente esta ópera hay que partir, por ello, tanto de lo que el músico quiso o persiguió con su confección cuanto de lo que ésta verdaderamente ofrece. La estructura musical y dramática, el soporte literario también, no parecen ofrecer demasiadas du-

das. Será el camino del romanticismo, desde la perspectiva que poseemos, por supuesto, con la debida estilización, sin que deba perderse de vista el halo poético y legendario en el que la partitura se halla inmersa, el que deberá transitar cualquier director de escena o cualquier director musical que se acerque a la obra. Dentro de ello caben todas las originalidades, pero éstas no deben traicionar nunca la esencia y la auténtica razón de ser de la composición. Todo quedó traicionado en el montaje que comentamos, en donde la directora escénica, puede que en un teóricamente loable intento de modernizar y de encontrar nuevos significados, planteó un montaje confuso, contradictorio, a veces casi grotesco, prosaico y, en el fondo, muy viejo desde un punto de vista estrictamente teatral. Intentó, al parecer, explicarnos algunas de las ideas del Wagner de la época, queriendo extraerlas, de manera un tanto ingenua, de una ópera que sólo muy estilizadamente, como alimento interior, las utilizaba. Para ello combinó distintos planos históricos: el medieval (es precisamente en la Edad Media en donde transcurre la acción de la ópera, basada en un hecho histórico), el contemporáneo del compositor, el intemporal... Encontramos así una extraña mezcla de planos temporales, representados por el corte, apariencia y detalle de las vestimentas: a veces en la misma escena aparecen reunidos los jubones, las hopalandas, las antiguas espadas con los bien cortados trajes, capas y abrigos tipo Segundo Imperio. Algunos soldados llevan uniformes que recuerdan a los utilizados en la primera guerra mundial (1914/1918). En este maremagnum, «Elsa» es una pobre y sojuzgada mujer, que aparece esposada, y «Lohengrin» es el héroe popular. El confusiónismo histórico, que en este caso no sirve para llegar a ninguna conclusión válida, viene unido, por otro lado, a una dirección de actores y movimiento de figurantes teatralera, superficial, granguñolesca, excesiva, a veces casi una caricatura. Las situaciones más sencillas son extrañamente enfatizadas. Un ejemplo al respecto puede ser el inicio del tercer acto, tras la noche nupcial, cuando «Lohengrin» y «Elsa» se quedan solos ante el tálamo. La transparencia de la situación, la sencillez que incluso la música refuerza —con independencia de las dudas del personaje femenino— requieren una estilizada dirección, más próxima al estatismo que otra cosa. Sin embargo, Christine Mielitz obligó a los dos personajes a realizar, durante un largo rato, extrañas contorsiones (para no perder el equilibrio y no pisarse las ropas) sobre el lecho, haciendo que la situación resultara más bien ridícula. Muchas veces el desarrollo escénico iba de espaldas o en contra del propio texto —no digamos de la música—, y un ejemplo claro lo tenemos en el momento en que «Lohengrin», antes de partir, en la última escena de la obra, entrega a «Elsa» la trompa, la espada y el anillo para que ella se los entregue a su hermano «Gottfried», supuestamente muerto. En la versión analizada «Elsa», en vez de, como es lógico, atender, con todos sus

sentidos, a lo que se le dice, se encuentra desvanecida en brazos de dos de sus damas, rompiendo así por completo el efecto dramático-argumental previsto.

Los decorados, bastante opresivos, llenos de ojivas y ventanales, no casaron tampoco demasiado con la acción que en algunos de los momentos ha de transcurrir al aire libre. En concreto, el acto primero se sitúa en «*una pradera a orillas del Escalda, cerca de Amberes*». Por muy acertada y cronométricamente que se movieran los figurantes, siempre de manera muy maquinal, la sensación de falta de espacio —naturalmente acentuada por la estrechez del escenario de la Zarzuela— estuvo siempre presente.

La dirección musical de Heinz Wallberg (representación del día 6 de noviembre), batuta muy por debajo de lo que la orquesta se merece, fue simplemente pasable, atenta a la concertación general, buscando establecer una relación adecuada entre foso y escena. Desde este punto de vista fue correcta, pero esta corrección, fría, en todo caso, no permitió que los valores líricos de la obra, encorsetada en una métrica bastante rígida, salieran a la superficie más que en muy contados momentos. Lástima, teniendo a disposición una orquesta tan propia y tan adecuada para CANTAR y poner muy en primer plano los valores melódicos, algunos muy italianos, que anidan en la partitura.

Un tupido velo habría que extender también sobre las voces. Ninguno de los protagonistas, a excepción quizá de Siegfried Vogel, bajo-cantante de medios suficientes, con un espléndido centro, aunque con un grave débil, postura física y adecuado fraseo (quien ya en otras ocasiones ha dado muestras en Madrid de buen hacer), superó, como mucho, lo mediocre. Ana Pusar estuvo muy lejos de otorgar el encanto, la efusión lírica y los matices que exige «Elsa»; su voz, de timbre un tanto gutural, con un centro interesante a lo sumo, pero con una fea zona de paso y un sector agudo sin brillo ni proyección, en donde se utiliza en exceso un falsete reforzado, no es la más propia para poner de relieve tales características. Valiente y decidida la «Ortrud» de Ute Walther, muy exagerada —quizá por la dirección— como actriz y muy limitada como cantante: le falta dramatismo en la voz, y sus agudos, más bien BLANCOS, son excesivamente abiertos (por supuesto, no es, ni mucho menos —¿quién lo es hoy?— una soprano «falcon», ni tampoco una dramática propiamente dicha; ni una «mezzo» dramática). El «Friedrich» de Karl-Heinz Stryczek —quien hace unos años nos diera en Madrid una buena interpretación de *Wozzeck*—, cantante ya en declive, no es de recibo: su instrumento, roto en muchos puntos de la tesitura, con tres o cuatro notas realmente buenas, no puede atender a todas las exigencias, de fraseo, extensión, matización y afinación de la parte. Quizá en este sentido fuera más afortunada la prestación de Klaus König, que hace un par de temporadas causara una cierta sensación, por la limpieza de sus agudos, en **Los maestros cantores**. Su «Lohengrin» fue, sin embargo, pálido y en exceso tosco. La voz,

de timbre no precisamente bello, está bien proyectada, a veces algo nasalmente, hacia arriba, tiene brillo y un cierto «squillo», pero se muestra generalmente dura, poco maleable y ofrece en ocasiones una sonoridad demasiado metálica, PUNTIAGUDA. De todas formas, mantuvo el tipo, sin llegar a calar casi nunca en los problemas canoros y sin acertar —ni por tono, ni por expresión, ni por articulación— en el «raconto» final.

Irregular, el coro, con auténticos momentos de despiste, de falta de ajuste (instantes anteriores a la aparición de «Lohengrin» en el primer acto, por ejemplo) y a un discreto nivel, las restantes voces solistas, incluida la indefinida de Hans-Joachim Ketelsen, un «Heraldo» que, por su vestimenta y por su manera de actuar, más parecía un ministro que otra cosa.

A propósito de un juego

En su conjunto, la representación —aquí se comenta la del día 11 de noviembre— de **Ariadna en Naxos**, de Richard Strauss, segundo título ofrecido por la compañía alemana, fue mucho mejor, ya que se estableció desde el principio un mayor equilibrio entre los elementos integrantes de la interpretación. Partiendo de la siempre excelente orquesta —los treinta y tantos instrumentistas que pide el compositor se desenvolvieron con soltura y, a veces, cuando la batuta, lo que no siempre sucedió, lo pedía, con finura musical— se logró, a diferencia de lo ocurrido en la ópera de Wagner, un clima escénico muy adecuado, en el que el extraño juego planteado por Hofmannsthal y bien servido —con lo mejor y lo peor de su música— por Strauss queda bien visto en la aproximación de Joachim Herz, creador de

una dirección escénica jugosa, variada, a veces un tanto enloquecida —lo que no va mal al sentido de la obra—, muy trabajada y de dinamismo contagioso. Los decorados de Bernhard Schroter y la coreografía de Harald y Hanne Wandtke son muy apropiados para todo ello. La curiosa mezcla de «commedia dell'arte» y ópera mitológica, precedida del prólogo de carácter declamatorio, más bien doméstico, pareció justamente tratada, fluidamente expuesta y graciosamente organizada.

Todos los cantantes, y a la vez actores, actuaron con una plausible eficacia media. Así, por ejemplo, Ute Walther, en el papel del «compositor», pareció otra muy distinta a la que había interpretado «Ortrud». Aquí se mostró mucho más contenida, siempre expresiva, muchas veces musical —aun con algunas asperezas en la zona aguda—, por lo común afinada e incluso en algunos momentos delicada. Bien, como actriz. Por su parte, Ana Pusar, aun mostrando los mismos defectos vocales que en **Lohengrin**, y sin dar, ni mucho menos, la dimensión que pide «Ariadna», actuó a más alto nivel, lo mismo que Klaus König, que en un papel —es cierto— en ocasiones de inclemente tesitura, pero menos necesitado de matización íntima que el de «Lohengrin», estuvo más entonado, a pesar de los apuros que pasó en sus últimas frases (permanente fraseo en zona de paso y aguda). Jana Jonavsova, voz muy ligera, pequeña, gutural, relativamente extensa (hace años, con la Ópera de Praga, cantó, o lo intentó, en Madrid la «Constanza» de **El rapto en el serrallo**), pechó con la superdifícil parte de «Zerbinetta», y, aun cuando estuvo graciosa y suelta, no pudo superar las enormes dificultades de su «rondó». Bien, los restantes componentes del reparto, en especial las tres cantantes —soprano ligera, soprano lírica y contralto— que conforman el trío

«Nayade», «Dryade» y «Eco», cuya escritura es, en muchas ocasiones, verdaderamente difícil (de todas formas, se cortó un importante fragmento en el que ellas participaban).

La dirección de Gunter Neuhold, joven y prometedor, fue correcta, sin más. No es poco, pero insuficiente, desde luego, para dar el adecuado relieve y el dinamismo preciso a la escritura musical, que estuvo falta de desenfado, gracia e intención en muchas ocasiones.

UN BUEN TANTO

Este es el que se ha marcado —utilizando una terminología deportiva— la dirección de la Orquesta Sinfónica y el Coro de la Radiotelevisión, que para estas fechas, y desde hace ya un par de meses, tiene ya en la calle un primer avance de programas de la temporada 1984/1985. No hay duda de que se trata de un evento digno de ser destacado por lo inesperado y por lo insólito, teniendo en cuenta las costumbres que aquí, país de la improvisación, han regido durante tanto tiempo. Aunque, por supuesto, habrá tiempo para en su momento estudiar, analizar y criticar el contenido de la programación, conviene, aparte de significar la importancia del hecho, apuntar que, a diferencia de otras temporadas, en ella existen algunos factores que sirven de aglutinante, de nexo a toda la programación. El primero de ellos es, sin duda, la presencia de Mozart, compositor que siempre ha de ser bienvenido, sobre todo en nuestras latitudes, en donde por lo común se le maltrata. Esperemos que no suceda tal cosa en la temporada 84-85; y la mejor manera de que no suceda es, en efecto, interpretando, cuanto más, mejor, sus obras, que pueden convenir, aparte de para ofrecer su mensaje musical al oyente, para trabajar y para ahorrar a la orquesta en un repertorio que habitualmente no cultiva. Unas veinte partituras del músico salzburgués se van a colocar en los atriles. El otro protagonista, junto a Mozart, aunque en menor medida, lógicamente, es Mahler, de quien se programan cinco sinfonías. En la confección de programas hay un poco de todo, aunque el orden y la lógica son mayores que otras veces. He aquí unos breves ejemplos de programas bien contruidos (calidad de las obras, equilibrio entre las mismas, relativa novedad...): **Sinfonía 25**, de Mozart; **Concierto para la mano izquierda**, de Ravel; **Petruichka** (versión original), de Stravinsky; **Concierto núm. 2 para piano**, de Brahms; **Sinfonía núm. 3**, de Gerhard; **Sine Die**, de Olavide; **Sinfonía núm. 8**, de Schubert; **Cantata de Navidad**, de Honneger y **Te Deum**, de Bruckner; **Concierto núm. 23 para piano**, de Mozart, y **Gran Misa en Do menor, KV 427** del mismo compositor; **Sinfonía 33** y dos arias, también de Mozart, y **Sinfonía núm. 4** de Mahler. En el capítulo intérpretes y, concretamente, en el de directores (los solistas en muchas ocasiones están sin determinar) hay que mencionar las ocho apa-



En «Ariadne auf Naxos», hubo equilibrio entre los elementos integrantes de la interpretación.

riciones, ya como titular efectivo, de Gómez Martínez y la presencia, para un concierto cada uno, de Aldo Ceccato, Eliahu Inbal, Leopold Hager y Jesús López Cobos.

OTROS CONCIERTOS

Zarzuela

La *Tempranica*, de Jiménez, y *La Gran Vía*, de Chueca y Valverde, han constituido el segundo programa de zarzuela integrado en la actual temporada lírica que tiene lugar en Madrid. Esta segunda ENTREGA puede considerarse, por su resultado artístico, menos afortunada que la primera, con *Gloria y Peluca* y *La verbena de la Paloma*. Se ha tendido, de manera muy peligrosa, a resaltar sobre todo los aspectos teatrales de las obras antes que los musicales, sin que por ello existiera el necesario equilibrio. En la obra de Jiménez, de música tan inspirada y bien hecha —directo anticipo también, por el libreto, de *La vida breve*, de Falla—, todo ha sido, incluso la visión escénica, muy mediocre. Marsillach, a quien se había encomendado la puesta en escena, pareció no tener ideas —aunque la obra, escénicamente, es bastante infumable— y se limitó a ordenar malamente todo aquello sin demasiado arte ni demasiado concierto; sin ninguna imaginación. Como tampoco la hubo en los decorados, que invitaban, con sus paneles corredizos

ocasiones peligrosamente, el sainete escrito por Felipe Pérez y González, se marcó un legítimo éxito. Lástima que en escena, y aparte de aplaudir el buen hacer cómico de Alfonso del Real y el buen movimiento general de las muchachitas, no hubiera nadie que cantase, que dijera con un mínimo de sentido musical el texto y lo interpretara líricamente; a excepción de Angeles Chamorro, que aunque no estuvo muy bien, fue la única voz verdaderamente impostada, educada de la noche. Los restantes intérpretes antepusieron, porque tampoco tenían otro remedio, la dimensión de actor a la de cantante (cosa lógica porque, después de todo, todos ellos eran verdaderamente actores).

En ambas obras actuó, en el foso, la Orquesta Sinfónica, a las órdenes de Urbano Ruiz Laorden, que ofreció una dirección a veces ajustada métricamente, pero casi siempre rutinaria y pesante. Lástima, teniendo en cuenta la belleza de la música.

Trío Mendelssohn

En un número anterior de RITMO se comentaba que el violonchelista español Elias Arizcuren, hijo del también violonchelista del mismo nombre de la Orquesta Nacional de España, había creado un método de enseñanza del violonchelo con ayuda del vídeo. Ahora, este excelente instrumentista y pedagogo, que reside en Holanda, se ha presentado en España, junto con el violinista Lex Korff de Gidts y el pianista Alwin Bar, que con él componen el Trío Mendelssohn, dentro de una llamada «Primera

Conciertos RTVE

Después del buen concierto de Ferdinand Leitner, hasta el momento el de más alta calidad del ciclo, se han sucedido en él, entre otros, dos intervenciones consecutivas de Gómez Martínez y una de Max Bragado Darman. El primero brindó una brillante, bien construida, quizá un tanto superficial, interpretación de la bella *Misa de Esztergom*, también llamada de *Gran*, de Liszt. El segundo, menos preciso y seguro que aquél, evidenció en esta su nueva visita aislados momentos de clarividencia musical y de finura expresiva, aunque no logró (y menos en los *Nocturnos* de Debussy, sobre todo en el tercero, con desacertada intervención del pequeño coro femenino) una interpretación unitaria, de altura permanente, equilibrada de ninguna de las obras programadas. La *Segunda Sinfonía*, de Brahms, tuvo, es cierto, instantes muy bellos, pero quedó un tanto desleída y confusa en otros.

Temirkanov y la Royal Philharmonic

Una excelente *Quinta* de Prokofiev fue la principal protagonista de la sesión brindada por el ELECTRICO director ruso y la magnífica orquesta londinense. Vigor, tensión —muchas veces exterior más que interior—, brillo, poder, sarcasmo y una permanente intensidad fueron las características de la versión. Orquesta y director, que actuaron en el ciclo de la Nacional los días 4, 5 y 6 de noviembre, estuvieron a menor altura en la obertura de *El Corsario*, de Berlioz, y en el *Concierto «Emperador»*, de Beethoven, en el que la también rusa Eliso Virsaladse dio muestras de finura musical, de delicada digitación y de correctas dotes expresivas, aunque quedó por debajo de las exigencias, virtuosísticas e interpretativas, de la obra.

Isaac Stern

El veterano violinista ruso-judío-norteamericano, en el recital del día 1 de noviembre, perteneciente al Ciclo de Música de Cámara y Polifonía, mostró una vez más su bello sonido, su exquisito fraseo y su «savoir faire», bien asistido desde el piano por Andrew Wolf. No tan brillante ni tan avasallador en lo técnico como antaño, tocó magníficamente, sin embargo, la *Sonata* de Debussy y, de propina, el cuarto movimiento de la *Sonata* de Cesar Franck. Dio lección estilística en la *Sonata en Do mayor, K 296*, de Mozart, y brindó una plausible interpretación de la *Sonata número 3* de Enesco, obra difícil e interesante. Quizá lo menos afortunado se diera en la *Sonata núm. 3* de Bach, tocada sin mucha precisión, con planteamientos estilísticos muy discutibles.

FOTO: ANTONIO DE BENITO



«La Gran Vía», segundo programa de la temporada de zarzuela.

pintados de paisaje, lo mismo que los fondos, a un fácil surrealismo, ilógico en una escena absolutamente naturalista. Emelina López, que fue «María» en la representación que se comenta, mostró un agradable centro, dotado de calor y de anchura, pero puso en evidencia una irregular, destemplada y desabrida zona aguda. Mal, como actriz, aunque quizá no tan mal como Javier Alaba, «Don Luis», que, sin embargo, apuntó cosas, dentro de un nivel muy discreto, como cantante: voz pequeña, pero homogénea, timbrada de barítono muy lírico.

El éxito estuvo asegurado en *La Gran Vía*, en la que casi todo fue criticable desde un punto de vista musical, pero en donde, al menos, hubo ingenio, colorido y gracia. Marsillach, arrevistando, en

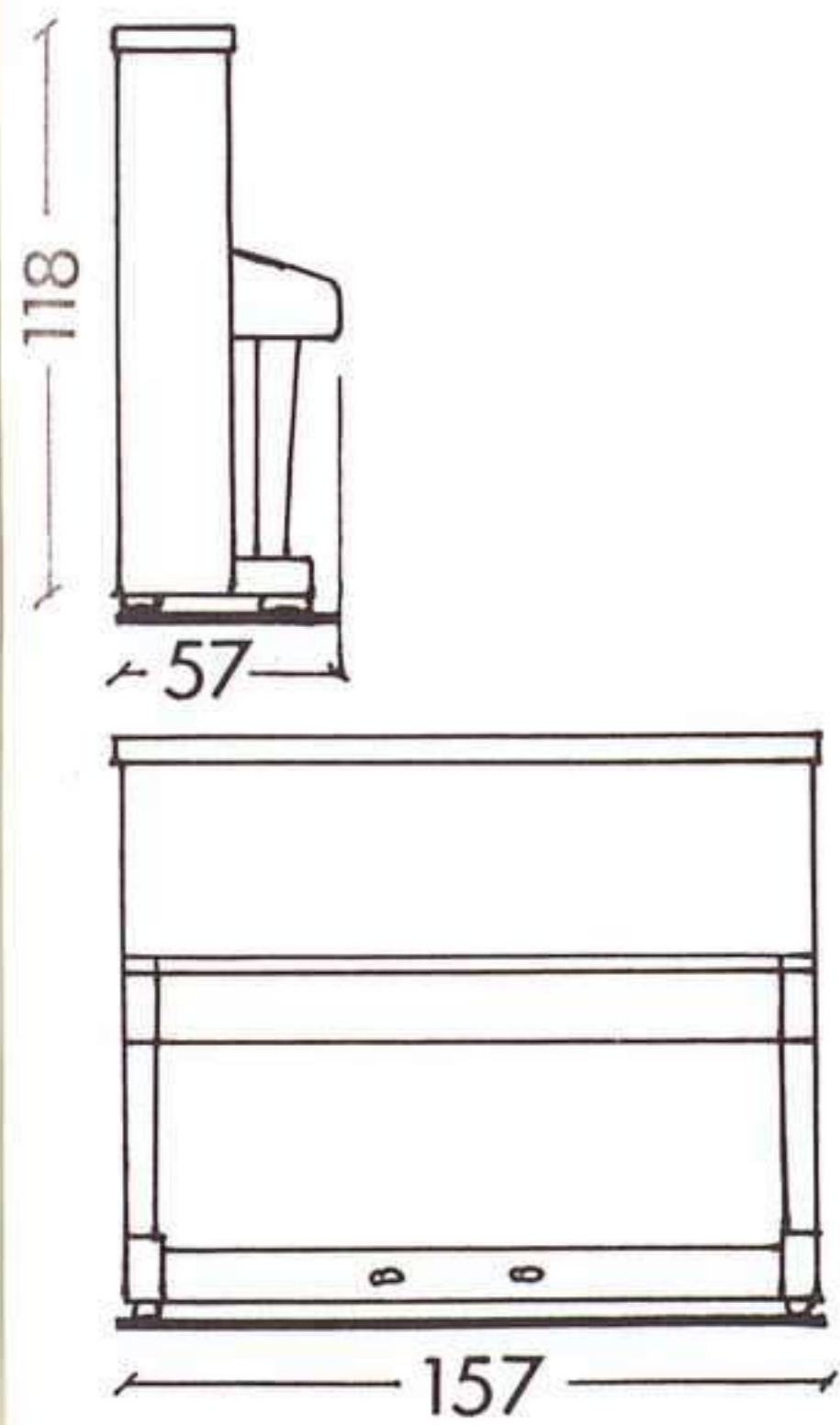
Campaña de Difusión Musical» de la Comunidad Autónoma de Madrid, y han ofrecido una actuación en un extraño sitio: la Iglesia de San Antonio de los Alemanes, de Madrid, de dudosa acústica. Ante mucho público, el Trío Mendelssohn dio muestras de excelente conjunción, una notable homogeneidad sonora y una rara expresividad musical. Su interpretación del *Trío Dumky*, de Dvorak, fue magnífica.

Aprovechando esta visita, Elias Arizcuren hijo presentó, en la Sala Turina, en el Teatro Real, su método de enseñanza del violonchelo que, por muchos conceptos, resulta de adquisición bastante recomendable para organismos (por ejemplo, conservatorios) e instituciones interesadas.

Schiller
PIANOS

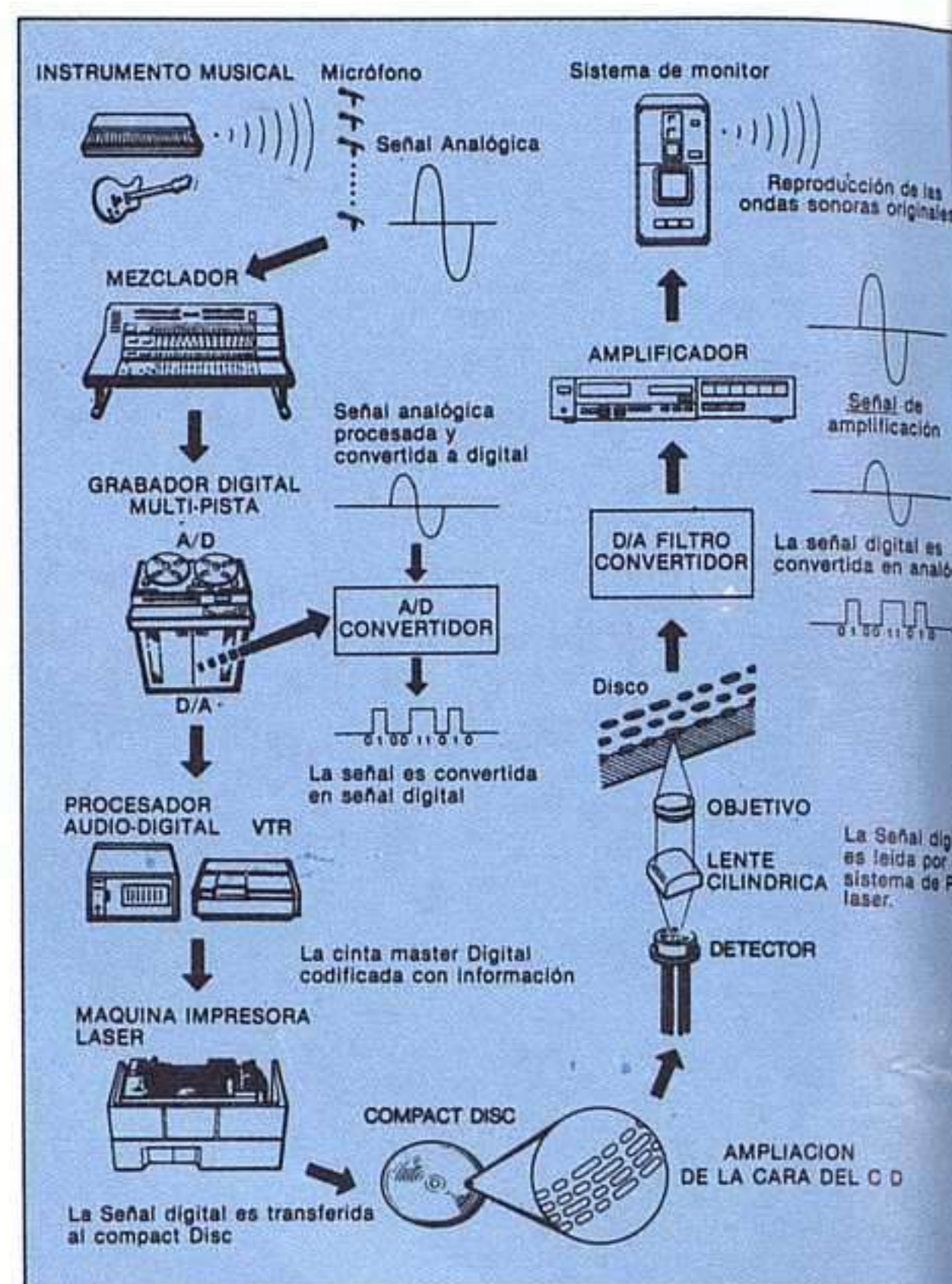


**Mod.
115/57**



Extensión: 88 notas - 7 1/4 octavas
2 pedales.
Acabado en: Negro brillo.





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

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

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



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

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



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



Sony inicia la nueva era del sonido

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

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



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



Compact Disc Sony.

Oírlo para creerlo.

Sonido Digital Compact Disc
SONY



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

Don Taddeo in Barcellona

TEMPORADA DE OPERA DEL GRAN TEATRO DEL LICEO

Por Alberto Vilardell

Un año más se ha levantado el telón del Gran Teatro del Liceo, dirigido por el Consorcio del mismo nombre, que pondrá a disposición del aficionado a la música una programación heterogénea y con grandes posibilidades,

máxime teniendo en cuenta que el presupuesto que manejan los rectores del Teatro no llega ni con mucho al diez por ciento del que tienen asignado entidades de primera categoría, como, por ejemplo, el Teatro Alla Scala.

Parece que existe la posibilidad de una colaboración con el Ministerio de Cultura, lo cual me parece de justicia, ya que, haciendo un símil, «*El Liceo es más que un Teatro*»; ha sido durante años el bestión de la ópera en España y el único que ha tenido temporadas estables sin interrupción, sobrepasando su proyección a la propia ciudad y su área de influencia, para expandirse por todo el Estado español, y, durante años, ha sido conocido y respetado en el extranjero.

Desde esta sección he querido siempre hacer llegar la sensación de CENICIENTA, que se ha tenido en nuestra ciudad por la actuación, en el campo de la música, de los órganos rectores del país, y creo que ahora sería el momento de remediar la situación, y en base a todo lo

anterior me permito hacer una sugerencia: «*Que se cree la Compañía Nacional de Opera en Barcelona*», donde se tienen ya en la actualidad unas bases firmes (Teatro, Coros y Orquesta), que se pueden y deben mejorar, pero que permitirían de una forma más fácil proyectar la música por todo el país, en base a una compañía estable que conjugue las grandes producciones y las grandes figuras con las oportunidades para nuevos valores. Sea cual sea la solución que se adopte, creo que es imprescindible la colaboración de todos para que, sin protagonismos de ningún tipo y mirando sólo el interés artístico y musical, se acierte con el camino adecuado para llevar la ópera a todos los rincones del país, aprovechando los medios que cada participante tiene.

«Carmen»

Que **Carmen** es una obra difícil es sabido, y lo es por la propia evolución de las situaciones, por la complejidad de sus personajes, por la cantidad de matices que tiene la obra, y por el riesgo de caer en una ESPAÑOLADA. El conjunto interpretativo previsto hacía pensar en un alto nivel de resultados, que no siempre se cumplió. Uno de los puntales de la representación fue, sin duda, la gran actuación del Coro, sabiendo calibrar los diferentes matices de la obra, tanto en los «forte», como en los «pianissimo»; así, en estos últimos el coro femenino dio una verdadera lección en la salida de las cigarreras del primer acto, y, en general, brilló en las escenas del segundo acto, y, sobre todo, en el tercero, en la escena de los contrabandistas, donde la cohesión, la valentía sin grito, la fuerza y el fraseo demostraron la evolución que ha sufrido la agrupación de la mano de Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. El nivel alcanzado por esta masa coral confirma que es uno de los mejores logros del Consorcio y que está llegando al gran nivel que todos deseamos.

Otro de los puntales de la inauguración de la temporada fue la actuación de Jose Carreras, que si bien no fue perfecta (hubo de cancelar las dos siguientes funciones por enfermedad) dio una muestra de cómo ha evolucionado el personaje dándole más humanidad, sobre todo en el primer acto, donde, en el dúo con «Micaela», y en especial en la segunda parte del mismo, alcanzó un delicado, dulce y amoroso fraseo, aprovechando su bello centro, que le llevó a detalles inigualables, como fue el final del citado dúo. También en el segundo acto cantó su aria matizando cada una de las frases, palpitando cada uno de sus sentimientos, exponiendo de forma apasionada y contenida su gran amor



La evolución del «Don José» de Carreras.

por «Carmen». En los actos posteriores, el personaje evoluciona hasta posiciones más radicales y Carreras supo expresar su rabia, sin estridencias, hasta llegar a la escena final, donde, con cuidado dramatismo y sin caer en falsos efectos veristas, demostró lo que en condiciones óptimas puede llegar a interpretar. Su único punto débil lo tuvo en la difícil entrada del segundo acto, desde el interior, donde surgieron unas ciertas dificultades en los cambios de registro. En resumen, una muy buena actuación del tenor catalán.

De Elena Obratzsova conocíamos su **Carmen** anterior del Liceo (en el año 1974), que había sido muy extrovertida, muy bien vocalmente, pero falta de una mayor matización. Este año, y después de su maduración del personaje, como pude constatar por su versión en Viena, esperaba una actuación convincente, pero no fue así, y me da la sensación (a pesar de que no se anunció) de que no se hallaba en buenas condiciones ni físicas ni vocales. En su salida dio la impresión de que había evolucionado hacia un concepto más introvertido, siendo por ello su «Habanera» bastante contenida (demasiado), pero, a medida que transcurría la representación, confirmó que no era cuestión de visión, sino de estado vocal. Con todo, su interpretación estuvo en una línea correcta, alcanzando su mejor momento, en el aria de las cartas del tercer acto.

Una de las primeras desilusiones fue la no actuación, por enfermedad, de Isabel Buchanan, ya que había un gran interés por verla personalmente después de oír su «Micaela» por televisión. Fue sustituida por Alida Ferrarini, que ya cantó este papel en Madrid, y su versión fue muy correcta; partiendo de una voz de soprano lírico-ligera, tuvo su mejor momento en la escena y aria del tercer acto, donde, por la contextura de su voz y el acompañamiento orquestal, pudo mostrar su bella línea de canto. En el dúo con Carreras del primer acto estuvo bien, pero su voz, con no excesivo timbre, no contrastaba suficiente con la de Carreras. Silvano Carroli, del que teníamos un grato recuerdo por su reciente «Scarpia», no acabó de gustarme en su «Escamillo»; es un personaje difícil, porque sus intervenciones son esporádicas, pero comprometidas, y su potente voz no dio al personaje suficiente matización; su sonido fue, en ocasiones, abierto y le faltó concreción al personaje. Perfecto, el «Zúñiga» de Enric Serra, tanto vocal como escénicamente, en un papel por debajo de sus posibilidades. Y muy interesante el debut de Santos Ariño, al que conocíamos por su participación el pasado año en el Concurso Internacional de Canto «Francisco Viñas», y que nos confirmó su bella voz y su línea de musicalidad, por lo que es una promesa a seguir. El cuarteto de contrabandistas no tuvo este año la calidad de la anterior versión, a pesar de incluir al gran Piero de Palma, aunque una parte de la culpa la tuvo el ritmo orquestal que se impuso a la página.

De Jacques Delacote teníamos un grato recuerdo en Barcelona por su versión de **Romeo y Julieta** del pasado año,

pero es claro que la obra de Gounod no es la de Bizet, y que **Carmen** requiere una mayor gama de matices que Delacote no tuvo. También requiere esta obra establecer la oportuna contrastación entre las diferentes familias orquestales, y en estas representaciones la cuerda quedó en parte apagada por el metal; y, sobre todo, requiere unos ritmos adecuados, los cuales en algunos momentos (como, por ejemplo, el quinteto de contrabandistas) tuvieron una ejecución rapidísima y difícil de seguir. El espacio escénico, dirigido por Antonello Madau-Diaz, y basado en unos decorados, simplemente correctos, de Ferruccio Villagrossi, constituyó una estructura apta e interesante para el primer acto, pero que forzaba en demasía la ambientación de los demás. Este es uno de los objetivos pendientes que tiene el Consorcio, el de adaptar los medios del escenario a las más modernas técnicas, pero ello es una cuestión que exige importantes inversiones, difíciles de efectuar en las actuales circunstancias. Finalmente, sólo dejar constancia de que el día 10 de noviembre interpretó el papel de «Don José», Corneliu Murgu de forma poco afortunada, y el día 12, Nuncio Todisco.

de estos artistas españoles en nuestro teatro, que gustaría ver repetir en años sucesivos. Elemento importante del espectáculo fue la dirección musical de Ralf Weikert, que consiguió de la Orquesta del Liceo, que este año aún no ha alcanzado el nivel de algunas funciones del año pasado, una versión meticulosa, con gracia y refinamiento, dándole a esta obra de Verdi el desenfado, la sencillez y la homogeneidad deseada.

Otra de las razones del éxito fue la interpretación de los cantantes, que se comportaron como un todo homogéneo, como un equipo, en el que todos fueron conscientes de que, dadas las características del testamento musical verdiano, era vital esa visión de conjunto. Dentro de los mismos debe destacarse a Joan Pons, que hizo un **Falstaff** escénicamente impecable, que ha ido redondeando desde su incorporación en la Scala, mejorándolo por su propia concepción y con nuevas ideas que le han ido dando, no dejando ningún detalle pendiente, y, vocalmente, muy bueno, donde el fraseo, el detalle de cada palabra y de cada situación escénica tenían su reflejo en los matices que el cantante hacía surgir de su voz; el único reparo a ponerle es que



La teatralidad conseguida del «Falstaff» verdiano.

«Falstaff»

Creo que el mejor elogio que se puede dar a esta representación es que funcionó perfectamente como espectáculo, y ello, tratándose de una obra de la complejidad de **Falstaff**, es decir mucho. Base del éxito fue la concepción, puesta en escena y decorados de Lluís Pasqual y Fabia Puigserver, que, a partir de una sencillez expositiva, de una luminosidad basada en un óptimo aprovechamiento de las luces, usando los segundos planos como punto de referencia, consiguió una ambientación y unos cuadros plásticos de gran belleza y que enmarcan brillantemente la escena; logrando que la misma tuviera vida propia; y (por parte de Pasqual), una perfecta dirección de actores, tanto los que ya la habían interpretado, mejorándolo con importantes detalles, como en los que la hacían por primera vez. Como colofón, un éxito

su voz aparecía algo cansada y falta de brillo, y ello fue evidente en el final del monólogo «L'onore» y en su «duetto» con Ford. De las cantantes femeninas, destacar la musicalidad, unida a unas bellísimas voces de Ilona Tokody y Raquel Pierotti; la esquisitez interpretativa de María Angeles Peters, que cantó el aria del último acto con delicadeza y elegancia; la más débil fue Bianca Berini, cuya voz no estaba en su mejor momento y deslució su actuación. De los cantantes masculinos, estuvieron a gran altura Thomas Allen, con una bella y potente voz y un buen estilo; el inefable Piero de Palma en el «Doctor Carjus», y Josép Ruiz y Federico Daviá, que dieron justa medida a los secuaces del protagonista; Dalmau González, que tuvo momentos bellos, como fue el aria del último acto, tuvo también momentos desiguales, como el dúo con «Nannetta». En resumen, un binomio ópera-espectáculo que funcionó perfectamente.

EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA **CLAUDIO ARRAU:** LA LECCION DE UN VIEJO ARTISTA

Por Luis Sales

Arrau dio el último concierto de este Festival Internacional. El anciano pianista chileno, que acaba de cumplir 80 años, es probablemente el último representante de una concepción romántica y tradicional de hacer música y, desgraciadamente, el último miembro en activo de una generación de grandes pianistas, a la que han pertenecido figuras tales como Rubinstein, Kempff o Horowitz.

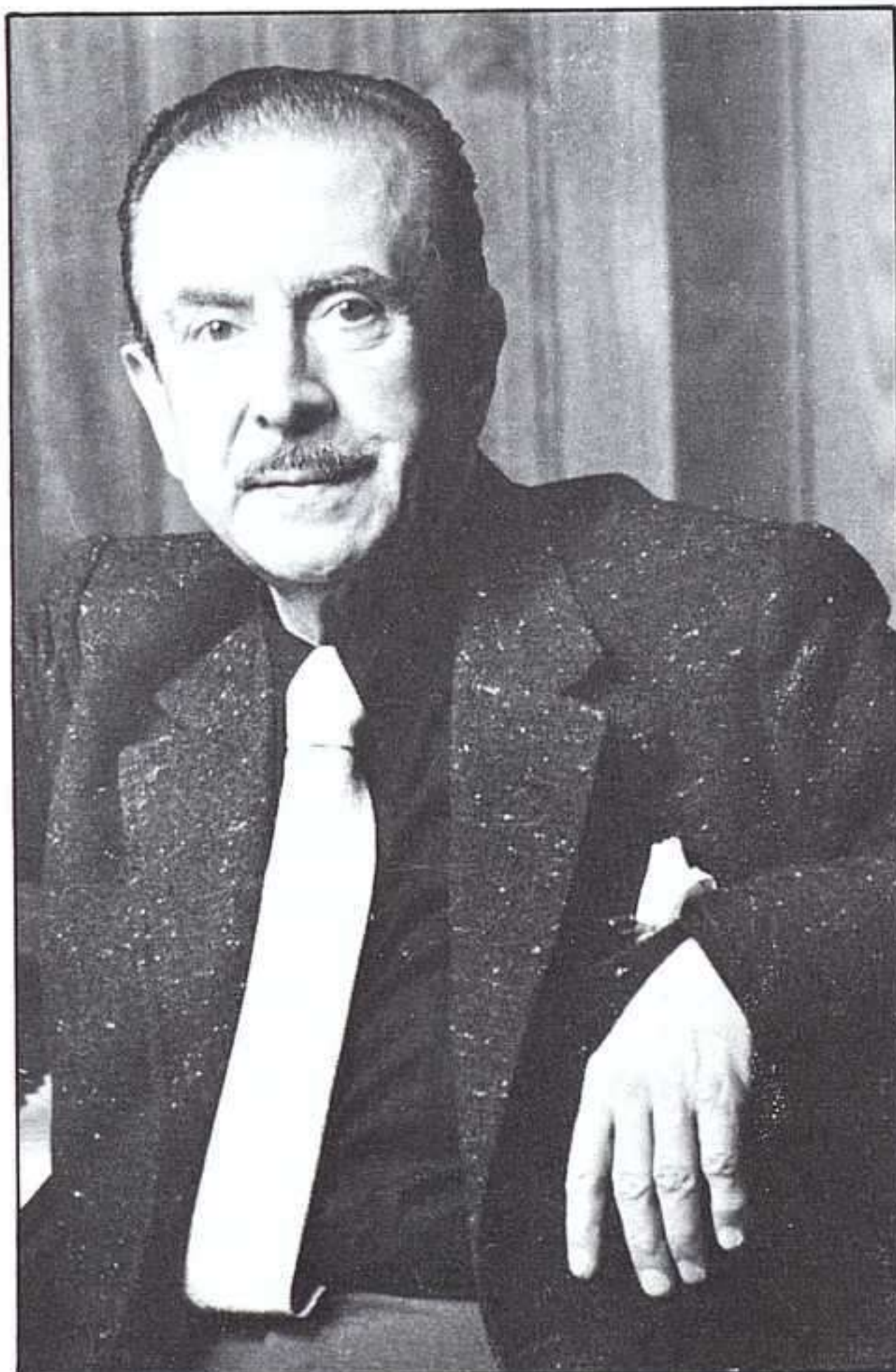
En su recital del día 30 de octubre, Arrau acometió un programa verdaderamente titánico, que hubiera supuesto un enorme esfuerzo incluso para un pianista joven y en plenitud de forma: dos **Sonatas** de Beethoven —la **Op. 10, núm. 3**, y la **Appassionata**— y la tremenda **Sonata núm. 3, Op. 5.**, de Brahms.

Desde este momento hay que decir que el artista conserva una capacidad mental y manual envidiable, y que en gran parte de las obras del programa que nos ofreció —y no solamente en los tiempos lentos— es capaz todavía de dar profundas lecciones de música al más brillante pianista de hoy. Tiene, evidentemente, fallos de mecanismo, lógicos a su edad (también los tuvieron Rubinstein y Kempff en los últimos recitales), pero bastante menos significativos de lo que pudiera temerse ante un programa de esta naturaleza, y —excepto en los movimientos vivos de la **Sonata** de Brahms— no llegaron a perturbar el discurso, ni a producir angustia. Se trata simplemente de una ligera torpeza de la mano derecha para recorrer a velocidad amplias distancias del teclado. Por lo demás, Arrau conserva bastante bien la plenitud de sus recursos, su memoria y su oído.

Y, más allá de la ejecución, lo que conserva de forma impresionante es su arte para la interpretación. El modo grande, romántico, profundamente sincero de concebir las obras que interpreta es algo que puede llegar a conmover hasta la emoción. El fraseo inigualable de este hombre, su sentido del «rubato», su expresión honda y sentida, por un lado; por otro, ese sonido inmenso, profundo, de una densidad y riqueza armónica increíble, que llena el espacio como si se tratara de una orquesta sinfónica o de un gran órgano; todo ello hace que nos sintamos sobrecogidos ante el mensaje

de este anciano pequeño y frágil. Es ya un tópico, que todo aficionado a la música conoce, hablar del estilo poético de Arrau; pero nada más exacto para calificar el piano dialogante, susurrante, nunca mecánico, de este enorme artista.

Así las cosas, hubo momentos en este recital en que creímos llegar al colmo de la emoción, mientras Arrau tocaba el segundo movimiento —«Largo e mesto»— de la bella **Sonata Op. 10, núm. 3**, de Beethoven. Realmente no se puede imaginar tocar el piano de un modo más artístico. Soberbio también el «Menuetto» de esta misma obra, así como toda la **Appassionata** (a pesar de la dificultad que entraña su último movimiento), cuyo primer tiempo resultó magistral por el color sombrío y el acento trágico.



Claudio Arrau.

Respecto de la **Sonata** de Brahms hay que decir que sus temibles movimientos extremos requieren para su correcta traducción, una forma física que el pianista chileno ya no posee; en ellos Arrau se trabucó en más de un pasaje, sobre todo en el terrible «fugato» final. Pero a pesar de ello, ¡qué modo supremo de tocar el segundo tema del «Allegro maestoso» inicial! También el «Scherzo» y el «Intermezzo» resultaron —fallos aparte— magníficas lecciones de interpretación, pero fue sobre todo en el «Andante espressivo» donde Arrau alcanzó el punto más alto; aquí supo crear el artista un mundo sonoro de una belleza y sereni-

dad sobrecogedoras, que por sí solo hubiera valido todo el recital.

Una excelente mezzosoprano

Con el Palau prácticamente vacío de público, tuvo lugar el día 19 de octubre el segundo recital de «lied» del presente Festival, a cargo esta vez de la joven «mezzosoprano» alemana Doris Soffel, acompañada por el pianista y compositor Aribert Reimann. Poco conocida en el campo «liederista» (aunque algo más por su reciente participación en Bayreuth), la Soffel se nos reveló —a través de un nada fácil programa Schumann— como una importante artista, dominadora plena de todos los elementos propios de esta difícil especialidad canora. La sorpresa de la noche no acabó ahí, puesto que su desconocido acompañante demostró, como pianista, una clase fuera de lo común, un conocimiento verdaderamente grande de lo que estaba haciendo, una musicalidad enorme y una capacidad para acompañar, ambientar, sazonar debidamente cada canción, propias de los más grandes especialistas en acompañamiento de «lied».

Doris Soffel tiene una voz de «mezzosoprano» de mucha calidad; quizá algo escasa en el registro grave, en el que le falta cierta densidad, está dotada, sin embargo, de un registro agudo, espléndido, brillante y seguro, y de un color de gran homogeneidad. Su técnica de canto es además excelente; a medida que su voz se fue calentando y ella entrando en situación, desaparecieron algunas leves durezas de emisión —bien que aisladas—, que percibimos en el primer ciclo de canciones, y fue imponiéndose un control total sobre el instrumento vocal. Posee éste un adorable «vibrato», que es totalmente controlable a voluntad por la artista, quien puede hacer variar su intensidad y amplitud, con unos resultados expresivos y artísticos de primer orden. Se trata, además, de una cantante dotada de gran inteligencia interpretativa y acusada personalidad artística y dramática, que sabe dar a cada canción la intención y el carácter adecuados. Su imponente figura física, alta y hermosa, su elegante y distinguida pose, junto a su gran categoría de cantante hacen augurar una brillante carrera.

Nueva visita de la Orquesta de Cámara de la Filarmónica de Berlín

La impresión obtenida tras la segunda visita de este prestigioso conjunto —formado por algunos de los más destacados instrumentistas de la Filarmónica de Berlín— ha sido, al igual que la vez anterior, ligeramente decepcionante. Diríamos que se puede pedir más —incluso bastante más—, tratándose de un grupo de ESTRELLAS como éste. De hecho, el aficionado barcelonés está acostumbrado a escuchar en el Palau conjuntos de similares características, que aventajan en casi todo al berlinés: English Chamber Orchestra, Academia St. Martin in-the-Fields, Scottish Chamber Orchestra, Orquesta de Cámara de Praga, etc., por citar sólo algunos de los más

Amigos de la Opera de Sabadell, «LA TRAVIATA»

Por Roger Alier

Con una frecuencia y una vitalidad dignas de los más encendidos elogios, ha vuelto la asociación Amics de l'Opera de Sabadell a dar muestras de actividad, poniendo en escena un título operístico para animar la «reñtrée» musical sabadellense. Esta vez el título elegido fue **La Traviata**, puesta en escena en el Teatre de la Farándula, de Sabadell.

habituales; y cualquier aficionado que recuerde la actuación, el curso pasado, de la Orquesta de Cámara Orpheus de Nueva York, tendrá que reconocer su superioridad con respecto al grupo que comentamos.

Pienso que no es una cuestión de técnica lo que sitúa a la Berliner Kammermusikensemble por debajo de sus colegas, sino una cuestión de sonido y, sobre todo, de estilo interpretativo. El sonido de este grupo, seguramente debido al especial timbre de los instrumentos de viento berlineses, es excesivamente denso y macizo, y carece de la transparencia deseable en una orquesta de cámara. Interpretativamente, los berlineses tiene una concepción demasiado robusta y PRUSIANA de las obras que programan; ejemplo clarísimo de esto fue su versión del **Divertimento K. 136** de Mozart y de las dos **Sinfonías** de Haydn que tocaron, obras en las que sobró vigor y faltó gracia y delicadeza. Lo mejor de los programas que nos ofrecieron estuvo en los **Conciertos** para trompa y para oboe de Mozart, en los que los dos magníficos solistas de sendos instrumentos (Karl Seifert y Gorg Schellenberger, respectivamente) pudieron lucir su enorme categoría interpretativa.

Una gran sesión de música contemporánea

Interesante concierto de música contemporánea el ofrecido el día 21 de octubre por el Conjunto 13 de Baden Baden. Bajo la sabia dirección de Manfred Reichert, los diversos instrumentistas de este grupo hicieron gala de una musicalidad, una técnica y una seriedad fuera de lo común en este tipo de conjuntos, que muchas veces ocultan a músicos mediocres. No fue este el caso. Empezando por el director, provisto de una técnica depuradísima, al tiempo que clara y didáctica (que ayudó al auditorio a ENTRAR en esta música difícil), todos los componentes del conjunto mostraron una sorprendente capacidad para el matiz, una variedad dinámica muy interesante y una gran habilidad para la regulación.

El programa elegido, dentro de su evidente MODERNIDAD, fue suficientemente CLASICO como para ser francamente apreciado, e incluso degustado, por el público LLANO (no especializado), al que, al fin y al cabo, debe ir destinada la obra de nuestros compositores. Y ello no solamente por la introducción de sendas obras de Shoenberg y Webern (dos CLASICOS en este terreno), sino también por la inclusión, en la segunda parte, de una hermosa composición de Müller-Siemens: **Variaciones sobre un Landler de Schubert**, que es un bello exponente de ese modo de hacer música contemporánea sin romper necesariamente con el legado histórico.

El concierto incluyó el estreno de **Dos retales**, obra del compositor barcelonés Josep Cercós, que se caracteriza por la coherencia expositiva, el gusto expresivo y el sentido del color. El público acogió la pieza con sincero entusiasmo, que se hizo extensivo a las demás composiciones programadas.

Conscientes de que sólo mediante espectáculos dignos puede trabajarse en pro de la ópera, y contando con un sólido núcleo de adictos que llenan casi por completo el espacioso local, los organizadores plantearon una **Traviata** con una mayor atención a las cuestiones escenográficas que en otras ocasiones, superando el nivel (que en este aspecto había sido un tanto escaso) de la **Tosca** de la pasada primavera.

La manera de adecuar la escasa superficie del escenario (que es muy reducido) a las movidas escenas del Primer y Tercer actos fue bastante ingeniosa, especialmente en el tercero, en el que una escalinata, parcialmente oculta por una enorme cortina, permitía la rápida aparición y desaparición del coro. La labor escenográfica, firmada por Ignasi Roda, y la dirección escénica de Francesc Ventura fueron, pues, de entrada, ya un punto positivo de la representación.

También fue positiva la parte musical. Carla Basto, una joven soprano italiana (que tiene cierto parecido físico con Maria Callas y lo cultiva, sin duda), se mostró capaz de superar eficazmente las considerables dificultades del primer acto de **La Traviata**, aunque le falta un poco de madurez en la dicción y una pizca de aplomo en los momentos más comprometidos. En los restantes actos, Carla Basto estuvo bien, participando con solidez en el dúo con Germont y en el concertante del Tercer acto, y cantando cada vez con mayor seguridad en las últimas escenas, con una «muerte» muy notable.

Como «Alfredo», se contó con el excelente profesional que es Eduard Giménez: elegante, siempre en el justo punto de afinación y de clara dicción, compuso un «Alfredo» de verdadera categoría, realizado además con sus dotes de actuación, que siempre le han permitido hacer creíbles a sus personajes. Cantó el brindis con exquisito gusto, así como el aria del Segundo acto, y dio una excelente muestra de musicalidad en sus dúos con «Violetta» del último acto.

Completó el trío de protagonistas el buen hacer y la hermosa voz de Antonio Blancas, un tanto frío al principio, pero en vena ya para cuando llegó su «Pura

siccome un angelo». También su aria «Di Provenza» suscitó considerable aplauso y sólo quizás hubiéramos apreciado algo más de energía en su intervención del Tercer acto.

Los personajes secundarios de **La Traviata** (a quienes Verdi trató muy mal, sin darles oportunidad de lucimiento) estuvieron todos a un nivel de corrección del que hay que destacar la magnífica «Flora» de María Uriz y, más aún, por su menor experiencia en estas lides, la espléndida «Annina» de Rosa Nonell, de quien, sin duda, podemos esperar algo más en el futuro. Lástima que Verdi se mostrara tan avaro con este personaje en el quinteto del final.

Dirigió la orquesta llamada sinfónica (en realidad un conjunto de ocasión, con numerosos miembros de la del Liceo) el maestro Eugenio M. Marco, quien dio un adecuado rendimiento al conjunto.

Sólo hay que comentar un tanto negativamente la bisoñez y la inexperiencia de muchos de los miembros del coro, que esperaban con sonrisitas de conejo a que cantaran otros primero, antes de lanzarse a hacerlo, por temor, sin duda a equivocarse. Es quizá el aspecto que más urge cuidar en estas representaciones que los Amics de l'Opera de Sabadell están montando con tanto entusiasmo.

ROSA SABATER

En el momento de cerrar este artículo nos llega la triste noticia del fallecimiento de la gran pianista Rosa Sabater, en el accidente aéreo ocurrido cerca de Madrid. Es difícil encontrar palabras para expresar lo que sentimos, anonadados como estamos por el suceso acaecido a una persona a la que admirábamos tanto desde el punto de vista artístico como humano, pero sirvan estas pobres palabras de homenaje a tan insigne figura de la música.

Cursos, becas

□ Se ha constituido la **Asociación Española «Gustav Mahler»**, en estrecha relación con la Internationale Gustav Mahler Gessellschaft, de Viena y otras asociaciones dedicadas al estudio y difusión de la obra de Mahler, que existen en diversos países. La primera actividad de esta Asociación ha sido la solicitud al Ministerio de Exteriores Austríaco, a través de su embajada en España, de una exposición documental sobre la vida y obra de este compositor, que se pretende montar en Madrid durante el próximo mes de abril. Los interesados en afiliarse pueden acudir al presidente, Javier Miranda o al vicepresidente, Arnold Liberman de la Asociación Española «Gustav Mahler», c/ Málaga, 6, 5ª izqu. Madrid-3. Teléfono (91) 441 46 64.

□ Se ha instituido una **beca permanente para graduados de música en universidades o conservatorios de cualquier país, con el título de «Andrés Segovia»**. Está destinada a estudios de guitarra y laúd, aunque en el futuro se piensa extender a otros instrumentos de cuerda. Su patrocinador es Enrique Loewe, director de la firma española que lleva su nombre. La selección se realizará mediante la evaluación de méritos académicos y la audición de un programa de obras obligadas, entre las que se encuentra la **Suite en Mi mayor**, de Bach. La dotación económica es de aproximadamente un millón de pesetas al año. La información es facilitada por el profesor Edward Roesner. Department of Music. New York University, 268 Waferly Building. Nueva York, 1003. Teléfono: (212) 598 34 31.

□ El Instituto de la Juventud, del Ministerio de Cultura ha convocado el **Encuentro Nacional Juvenil de Polifonía 1984** para Coros con integrantes menores de veinticinco años. Información en los Organismos de la Juventud de las Comunidades Autónomas o en el Instituto la Juventud, c/ Ortega y Gasset, 71. Madrid 6. Teléfono: (91) 401 13 00. Extensiones: 250 y 253.

□ El Colectivo Pedagógico Adarra, con sede en Bilbao organiza habitualmente **Cur-**

sillos de Renovación Pedagógica que incluyen música. Estos cursillos, pensados especialmente para educadores, están además abiertos a cuantos deseen participar en ellos. Para información y matrícula hay que dirigirse de 6 a 8 de la tarde a: Adarra, c/ Licenciado Poza, 31. 7º. Bilbao. Teléfono: (94) 442 32 50.

□ La Fundación Cultural de Finlandia organiza en Helsinki, del 14 al 22 de agosto de 1984, el **Primer Concurso Internacional de Canto «Mirjam Helin»**, cuyo plazo de inscripción finaliza el 31 de marzo de 1984. Pueden participar en él intérpretes vocales de cualquier nacionalidad que no hayan nacido antes de 1953 (intérpretes femeninas) o de 1951 (intérpretes masculinos). El repertorio a presentar debe consistir en: de dos a tres arias de oratorio, pasión, misa o cantata; de cuatro a seis arias de ópera o concierto; de seis a nueve canciones de obras vocales y una canción de un compositor finlandés. Inscripciones en el I Concurso Internacional de Canto «Mirjam Helin». Fundación Cultural de Finlandia. Bulevardi 5 A 13. 00120 Helsinki 10. Finlandia.

□ La Fonoteca de la Casa de Cultura de Zamora organiza habitualmente **tres ciclos de audiciones comentadas**: uno de iniciación a la música, para niños de E.G.B.; otro, para alumnos de B.U.P., F.P. y C.O.U., y una audición para grupos escolares sobre Brahms, Soler y Wagner. Los centros escolares interesados en acudir a estas audiciones o los alumnos que, por su cuenta, quieran inscribirse a los ciclos han de dirigirse a la Casa de Cultura de Zamora. Teléfono: (988) 51 15 51.

□ La **«Carl Fleisch» International Violin Competition** se desarrollará del 18 al 26 de julio de 1984 y la fecha máxima de inscripción es el 31 de marzo de 1984. Hay el límite de edad de los 30 años no cumplidos el 31 de julio de 1984. La información más detallada se obtiene en el «Carl Fleisch» International Violin Competition, c/o City Arts Trust Ltd. Bishopsgate Hall, 230 Bishopsgate. Londres EC2M 4QH. Teléfono (01) 377 05 40.

polkaudio®

The Speaker Specialists

Su sonido no tiene precio...



“Enormemente superiores a las de su precio”.
“SI VA A COMPRARSE VD. UN EQUIPO DE ALTA FIDELIDAD, NUESTRO CONSEJO ES NO COMPRAR LAS CAJAS, HASTA NO HABER OIDO LAS POLK.” (MUSICIAM)



JOYTEL

El arte del sonido.

Mejía Lequerica. 14 - Tels. 447 10 36/447 12 07 - Madrid-4

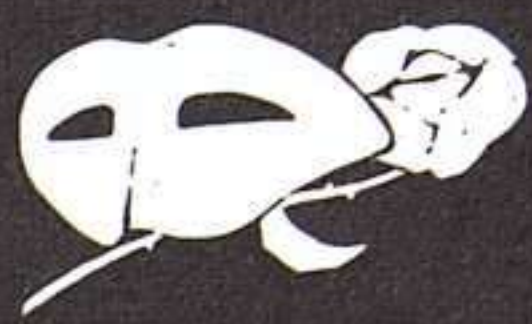
La Traviata

una película de

FRANCO ZEFFIRELLI

Por Bernardo Núñez

Estos días se está proyectando en salas de cine de las principales ciudades españolas la película «La Traviata», filmación de la famosísima ópera de Verdi, con las voces de Teresa Stratas, Plácido Domingo y Cornell y dirección orquestal de James Levine.



Antes de poder ver el filme había tenido acceso a su banda sonora, y supuse que a la hora de escoger los intérpretes habría prevalecido el aspecto físico y las dotes como actores, por encima de sus cualidades específicamente como cantantes. Además, Zeffirelli ha declarado ostentadamente: «*Me atrevo a asegurar que, si ambos (Stratas y Domingo) no hubiesen estado disponibles, esta película jamás se hubiera llevado a cabo.*»

Por todo ello, al escuchar la banda sonora —en un doble LP vistosamente ilustrado con fotos a color de la película, presentado en castellano pero importado de Alemania por la casa discográfica WEA— y tener que soportar las inclemencias vocales de Teresa Stratas, supuse que habrían sacrificado hasta tal punto lo musical a cambio de una actuación escénica admirable. Porque la incapacidad demostrada por la Stratas para cantar «Violetta Valéry» —al menos actualmente— es absoluta: aparte de la muy escasa belleza tímbrica de su voz y de sus flagrantes cambios de color del agudo al grave, se muestra torpísima para las agilidades del aria final del primer acto, aria que Stratas llena de trampas, omisiones y desgarros vocales realmente patéticos: jamás había oído en discos nada tan impresentable en esta escena. Para más «inri», pasa a veces por las frases más bellas y emotivas sin pena ni gloria, y exagera hasta la caricatura los estados de ánimo del acto final (estragos de la herencia de la Callas, no tanto por culpa de ella como de sus imitadoras).

Plácido canta con notable corrección todo el primer acto —vocalmente el único que no LE VA del todo—, aunque acusa una cierta falta de agilidad en el famoso brindis, «Libiamo». A partir de ahí su encarnación de «Alfredo Germont» puede ser calificada de magnífica, tanto desde el punto de vista musical (idoneidad vocal plena, fluida línea de canto, agudos perfectos, pianos de gran belleza, etc.), como el temperamental y expresivo (sobresaliendo en este aspecto su repudio público a «Violetta»). Ha mejorado sobremanera su anterior «Alfredo» de *La Traviata* grabada por D.G. bajo la batuta de Carlos Kleiber.

Cornell MacNeil, finalmente, fue como es sabido uno de los mejores barítonos verdianos de los años sesenta. Insisto: fue. Pero a estas alturas, su esplendor vocal ha desaparecido y no es más que una sombra de lo que fue.

Nadie puede discutir el talento de James Levine: en multitud de ocasiones lo ha demostrado, sobre todo en sus comienzos. Precisamente su debut discográfico fue con la *Giovanna d'Arco*: grabación que continúa siendo probablemente la ópera verdiana juvenil más esplendorosamente dirigida de cuantas se hayan plasmado en disco hasta la fecha. Pero, o bien trabaja demasiado, o bien se deja arrastrar por la rutina, el caso es que Levine está haciendo en los últimos años muchas cosas flojas y hasta detestables. Una de ellas, esta *Traviata*, dirigida sin sentido unitario ni progresión dramática, trivializando en TACHUN-TACHUN los típicos temas movidos y vibrantes de Verdi que, dirigidos DESDE DENTRO y con sinceridad, resultan tan convincentes y efectivos. Por el otro extremo, derrama abundante miel y hasta sirope para los pasajes más melodramáticos, que se tornan de enormemente líricos, sentidos y emocionantes en blandengues y pegajosos. Ni siquiera consigue una ejecución correcta (!) de la espléndida Orquesta del Metropolitan neoyorkino, advirtiéndose perceptibles desajustes y marrullerías en algunos momentos.

Por si fueran pocas DESGRACIAS, la banda sonora procede de múltiples tomas realizadas, al parecer, en lugares de muy diversas condiciones acústicas y mal disimuladamente empalmadas entre sí.

Decía más arriba que la Stratas canta mal, pero que esperaba que, a cambio, actuase muy brillantemente; pues bien, tengo que decir que, en mi opinión, tampoco. A veces sí, desde luego, pero en otras ocasiones da la sensación de no saber qué cara poner. Hay que decir en su descargo que el de «Violetta» es un papel muy difícil, toda una prueba para una gran actriz. Al menos la Stratas sí responde a la configuración física que imaginamos en el personaje. Plácido Domingo tampoco es un actor, pero en su papel —menos complejo, por supuesto— transmite una mayor credibilidad, gracias a que siempre SE ESTA CREYENDO lo que interpreta. Y MacNeil mantiene una actitud de correcta discreción.

¿Y la filmación? Zeffirelli ha contado con una gran profusión de medios, tanto por los suntuosos escenarios y decorados, por los magníficos componentes del ballet, por la extraordinaria calidad de la fotografía, etc., pero lo que falla es precisamente la idea del director de situar la acción —como nos tiene acostumbrados— en marcos desmesuradamente suntuosos (de lejos, mucho más de lo que pudiera corresponder a las mansiones de «Violetta» y «Flora»), sobrecargados hasta la exasperación. Parecería que Zeffirelli hubiera vaciado todos los anticuarios de Italia para literalmente llenar sus escenarios, con ellos, como en un muestrario de lámparas, muebles y ornamentos de todo tipo. Y la iluminación es a veces igualmente sofisticada y asfixiante en acumulación de haces y colores. Hay quienes han dicho que recae en los mismos defectos que Visconti. Pero pregunto ¿cuándo Visconti llegó a tales extremos? Si los ambientes presentados por Visconti son a veces recargados, ello siempre está justificado, y siempre mostrados con una belleza plástica extraordinaria. Zeffirelli aquí sería, si acaso, una exageración de ese Visconti hasta la caricatura.

Los exteriores, sin embargo, y pese a lo rebuscado de los lugares, los encuadres y la luz, son mucho más bellos y, al lado de secuencias cargantes, hay otras de plasticidad y dramatismo bien conseguidos (abundan los aciertos, en mi opinión, en el acto final).

La ópera está contada casi al pie de la letra, salvo algunas concesiones: por ejemplo, durante el primer preludio, se ve cómo la casa de «Violetta» es despojada de objetos valiosos que presumiblemente se ha visto obligada a vender durante la agudización de su enfermedad (traslación al Acto II) y cómo un joven mozo encargado de la recogida de estos objetos se queda prendado de ella (y podría ser que también ella de él). O la vista de la hermana de «Alfredo» y su pretendiente, mientras «Germont» canta «Pura siccome un angelo». También, entre el primer y el segundo actos, se ve cómo «Violetta» y «Alfredo» se trasladan desde París al campo, con el desacierto de repetir sobre estas imágenes un pasaje musical del primer acto.

Con todo, pese a la multitud de objeciones señaladas, y dado que se filman tan pocas óperas, no desaconsejaría la visión de esta película, de la que lo más gratificante es, con mucho, Plácido Domingo.

Referencia de la grabación: WEA, 25-0072-1 (2 discos); 25-0072-4 (2 MCs.).

Cartelera

PROGRAMAS Y FECHAS SUSCEPTIBLES DE MODIFICACION

ESPAÑA

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA (Teatro Real de Madrid)

Abono A

13, 14 y 15 de enero de 1984.— Mozart: **Música para un funeral masónico**, K. 477. **Kyrie en Re menor**, K. 341. **Misa en Do menor**, K. 427. Coro Nacional de España. Director, Peter Maag.

27, 28 y 29 de enero.— Stravinsky: **Concierto para violín**. Mahler: **Sinfonía núm. 5**. Marcovici (violín) Orquesta de la Radio de Frankfurt. Director, Eliahu Inbal.

Abono B:

20, 21 y 22 de enero.— Haydn: **Sinfonía núm. 103, en Mi bemol mayor**. Bruckner: **Sinfonía núm. 4 en Mi bemol mayor, «Romántica»**. Director, Jesús López Cobos.

CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y POLIFONIA (Teatro Real de Madrid)

Abono C: Recitales

10 de enero.— Jorge Caryevschi (flauta), Matcheld Michels (flauta), John Ogg (clave y piano).

Abono D: Música de Cámara

24 de enero.— Obras de Stockhausen, Guerrero De Pablo, Reverdy y Messiaen. Ensemble Intercontemporaine de París (IRCAM). Director, Jean Claude Pennetier.

Abono E: Polifonía

17 de enero.— Cristobal de Morales: **Magnificat**. Coro Manuel de Falla, de la Universidad de Granada. Director, Ricardo Rodríguez Palacios.

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA (CLASICO) (Teatro de la Zarzuela, de Madrid)

18, 21, 22, 25, 26 y 29.— Beethoven: **Concierto núme-**

ro 1 para piano y orquesta Coreografía, Luis Fuente. Chausson: **Jardin de Lilas**. Coreografía, Anthony Tudor. Chaikovsky: **Serenade**. Coreografía, Balanchine.

10, 20, 24, 27 y 28 de enero.— Chaikovsky: **Serenade**. Coreografía, Balanchine. Chausson: **Jardin de Lilas**. Coreografía, Anthony Tudor. **Pas de Deux**. Beethoven. **Sinfonía Pastoral**. Coreografía, Sparemeblek.

GRAN TEATRO DEL LICEO (Barcelona)

30 de diciembre de 1983 y 2, 4 y 8 de enero de 1984.— Massenet: **Herodiade**. Caballé, Carreras, Pons, Kennedy. Director, Delacôte.

12, 15 y 18 de enero.— Richard Strauss: **Ariadne auf Naxos**. Caballé, Naffé, Koenig, Lindsley, Tichy, Christian, Weller, Pabst, Wallprecht, Werner, Suttheimer, Krekov, Habereder, Mayr. Escena, Krüger. Producción, Teatro de la Opera de Braunschweig. Director, Janos Kulka.

19, 22, 25 y 28 de enero.— Gounod: **Fausto**. Kraus, Freni, Díaz, Sardinero, Hernandez, Aparici, Esteve. Escena, Giuseppe de Tomasi. Decorados, Orlandi (Liceo). Vestuario, Arrigo (Milán). Director, Romano Gandolfi.

ORQUESTA SINFONICA Y CORO DE RTVE (Teatro Real de Madrid)

12 y 13 de enero.— Szymanowsky: **Concierto núm. 2, Op. 61, para violín y orquesta**. Montsalvatge: **Poema concertante, para violín y orquesta**. Beethoven: **Concierto en Re mayor, Op. 61, para violín y orquesta**. Henryk Szeryng (violín). Director, García Asensio.

19 y 20 de enero.— Haendel: **Concierto para órgano y orquesta, Op. 7 núm. 4**. Cristobal Halffter: **Fantasia sobre una sonoridad de Haendel**. Sibelius: **Sinfonía núm. 7**. Cristobal Halffter: **Pinturas negras**. Martin Haselbock (órgano). Director, Cristobal Halffter.

26 y 27 de enero.— Balada: **Pasodoble**. Mozart: **Sinfonía núm. 35 «Haffner»**. Bartók: **Concierto para orquesta**. Director, Theo Alcántara.

ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA (Palau de la Música Catalana Barcelona)

14 y 15 de enero de 1984.— Wagner: **Obertura de Los Maestros Cantores**. Schumann: **Concierto para piano y orquesta, Op. 54**. Prokofiev: **Sinfonía núm. 7**. Achúcarro (piano). Director, Sanderling.

21 y 22 de enero de 1984.— Blancafort: **Preludio Aria y Giga**. Wienawski: **Concierto para violín**. Ravel: **Le Tombeau de Couperin, Bolero**. Alpiste (violín). Director, García Asensio.

28 y 29 de enero de 1984.— Stravinsky: **Sinfonía en Do**. Poulenc: **Concierto para órgano y orquesta**. Saint-Saëns: **Sinfonía núm. 3**. Montserrat Torrent (órgano). Director, García Navarro.

SOCIEDAD FILARMONICA DE LAS PALMAS

13 de enero de 1984.— Obras de Verdi, Poulenc, Milhaud. Dúo de pianos Rentería-Matute. Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Director, Encinar.

16 de enero de 1984.— Obras de Saint Saens, Rachmaninof, y Bartók. Dúo de pianos Rentería-Matute. Javier Benet y Pedro Vicedo (percusión).

30 de enero de 1984.— Teresa Berganza (mezzo), Juan Alvarez Parejo (piano).

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA DE BADAJOZ

Enero de 1984.— Obras de Brahms, Mahler y Turina. Arias de ópera, tonadilla escénica y zarzuela. María Aragón (mezzo).

CANTAR Y TAÑER (Sala Fenix, de Madrid)

16 de enero de 1984.— Obras de Mozart, Beethoven y Debussy. Cuarteto Kosice.

CENTRO DE DIFUSION DE LA MUSICA CONTEMPORANEA

Conferencias (Sala Turina, del Teatro Real):

25 de enero de 1984.— José Luis Temes: **Sobre Anton Webern I**.

FONOTECA DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID (Facultad de Derecho)

Audiciones comentadas:

Romanticismos. Selección y comentarios: Ramón Barce

26 de enero de 1984.— **Historias sentimentales**.

2 de febrero de 1984.— **Historias épicas**.

9 de febrero de 1984.— **Paisaje y Einfühlung**.

II CICLO DE CONCIERTOS DE GUITARRA CLASICA (Casal del Metge, Barcelona) (Avance de programación)

29 de enero de 1984.— Obras de Bach, Scarlatti, Aguado, Barrios, Juliá, Turina, Halffter y Ayala. Joan M. Cuellar.

26 de febrero de 1984.— Obras de Dowland, Johnson, Scarlatti, Bach, Sor, Duarte y Falla. Dúo Vidal-Sangrá.

25 de marzo de 1984.— Recital de flamenco. Carmen de Zaragoza.

29 de abril de 1984.— Obras de Debussy, Falla, Dowland y Byrd. Dúo Garrobo-Waters.

27 de mayo de 1984.— Obras de Sor, Giuliani, Albéniz, Granados y Falla. Dúo Mengual-Ros.

ASOCIACION ESPAÑOLA DE MUSICA DE CAMARA (Escuela Superior de Canto, de Madrid)

16 de enero.— Obras de Mozart y Franck. Cuarteto Sonor-Casaux-O. Romani.

30 de enero.— Cuarteto Hispánico Numen.

Noticias

ORQUESTA FILARMONICA DE GRAN CANARIA (Las Palmas)

13 de enero.— Verdi: **Ober-tura de «Un ballo in masche-ra»**. Poulenc: **Concierto para dos pianos y orquesta en Re mayor**. Milhaud: **Saudades do Brasil**. Angeles Rentería (piano), Jacinto Matute (piano). Director, José Ramón Encinar.

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID (Teatro Real)

16 y 17 de enero de 1984.— Orquesta de Cámara I Musici di Roma.

CICLO DE CONCIERTOS SOBRE «LOS INSTRUMENTOS DE VIENTO» (Sala de la Dirección Provincial de Cultura de Albacete)

20 de diciembre de 1983.— El clarinete. Obras de Webern, Brahms, Poulenc, Debussy y Rossini. Adolfo Garcés (clarinete), Josep Colom (piano).

27 de diciembre de 1983.— El saxofón. Obras de Heiden, Iturralde y Granados Iturralde. Pedro Iturralde (saxofón), Agustín Serrano (piano).

3 de enero de 1984.— El quinteto de viento. Obras de Mozart, Balay, Gorostiaga, Vivaldi, Bozza y Reicha. Quinteto de Viento del Conservatorio de Música de Madrid.

ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS

18, 19 y 20 de enero.— Beethoven: **Concierto para violín y orquesta en Re mayor**. **Sinfonía núm. 3**. Gerard Claret (violín). Director, Víctor Pablo Pérez. Oviedo (día 18), Gijón (día 19), Avilés (día 20).

ORQUESTA BETICA FILARMONICA (Sevilla)

27 de enero.— Glinka: **Kamarinskaia**. Borodin: **En las estepas del Asia Central**. Mussorgsky: **Una noche en el Monte Pelado**. Rachmaninof: **Concierto núm. 2 para piano y orquesta**. Angeles Iglesias (piano). Director, Luis Izquierdo. Teatro Lope de Vega.

IV FESTIVAL DE MUSICA ROMANTICA (Palau de la Música Catalana, Barcelona)

Recitales de piano:

17 de enero.— Schumann: **Escenas de niños**. **Fantasia, Op. 17**. **Estudios Sinfónicos**. Alexis Weissenberg.

19 de enero.— Schubert: **Sonata en Si mayor**. Brahms: **Variaciones y fuga sobre un tema de Haendel**. Liszt: **Sonata en Si menor**. Misha Dichter.

24 de enero.— Schubert: **Sonata en La menor, Op. 64**. **Sonata en Do menor**. **Doce valsos**. **Improntus, Op. 142**. Alberto Giménez Atene- lle.

30 de enero.— Programa a determinar. Bruno-Leonardo Gelber.

2 de febrero.— Chopín: **Barcarola, Op. 60**. **Sonata en Si menor, Op. 58**. **Baladas núms. 1, 2, 3 y 4**. Josep Colom.

Música de cámara (Centro Cultural de la Caja de Ahorros):

18 de enero.— Obras de Brahms y Schumann. Tamarit y Botanch (sopranos). Mendioroz y Civit (mezzos). García Morante (piano).

20 de enero.— Obras de Schubert y Mendelssohn. Klavier Quartett de Barcelona.

25 de enero.— Obras de Schubert y Brahms. Livschitz (violín, viola y violoncelo). Vilaprinnyó (piano).

26 de enero.— Obras de Dopplez, Brahms, Schumann y Saint-Saens. Grupo Montmartre.

Fonoteca (Centro Cultural de la Caja de Ahorros):

Del 17 de enero al 2 de febrero.— Ciclo de audiciones de conciertos para piano y orquesta. De 11 a 14 horas y de 17 a 21 horas.

Conciertos para escolares:

17 de enero.— Obras de Dopplez, Brahms, Schumann y Saint-Saens. Grupo Montmartre. 16 horas.

24 y 25 de enero.— Obras de Schubert, Mozart, y Beethoven. Trío Livschitz. 16 horas.

Curso de Danza Clásica (Centro Cultural de la Caja de Ahorros):

9 al 14 de enero.— Profesor: Joan Sanchez. De 10 a 13.15 horas y de 16.15 a 19.30 horas.



Orquesta Santa Cecilia

LA ORQUESTA «SANTA CECILIA», EN TRANCE DE DISOLUCION

Como ya venimos informando en las páginas de RITMO, tanto en las noticias como en las crónicas de País Musical, la orquesta más antigua de España, la Santa Cecilia, de Pamplona, que fundó Pablo Sarasate, está en una situación de real necesidad. En el caso de que el 31 de diciembre próximo, la Diputación Foral de Navarra no acceda a la petición de la orquesta de subvenciones por valor de cincuenta y cinco

millones de pesetas anuales, la orquesta tendrá que disolverse. En la actualidad, esta subvención se reduce a cinco millones, más un millón y medio que reciben del Ayuntamiento de Pamplona y trescientas mil, de una entidad de ahorro, suma completamente escasa para mantener una agrupación de las características de la Santa Cecilia, con cincuenta y cinco miembros, un director, un subdirector, y la necesidad de mantener locales de ensayo y giras. Actualmente, los músicos perciben una suma mensual cercana a las diez mil pesetas.



EL DUO FRECHILLA-ZULOAGA EN ESTADOS UNIDOS

Grandes éxitos obtuvo este dúo pianístico en sus actuaciones en Norteamérica, tanto en el Björling Concert Hall, de la Universidad Gustavus, como en la Wolf Traps Barns, de Washington. En esta última ciudad ofrecieron un recital con obras de Soler, Mozart y las **Variaciones sobre un tema de Beethoven**, de Saint-Saens. Su concierto mereció una favorable crítica de Kate Rovers en el **Washington Post**, que destacaba que el dúo español: «*fue más allá de*

proporcionarnos un entretenimiento; su repertorio y sincronización fueron algo que no se olvida. (...) Pero aún más importante el hecho de que técnicamente estén perfectamente emparejados es el factor de que son portadores de una sola mente musical». Su actuación en la Universidad Gustavus fue comentada en elogiosos términos por Bab Jones, que abundó en el mismo aspecto de la crítica del **Washington Post**, diciendo que: «*Me fascinó la precisión con que tocaban conjuntamente, al tiempo que las cuatro manos parecían estar controladas por una sola mente»*».

El primero de los dos accidentes aéreos acaecidos recientemente en las cercanías de Madrid acabó con la vida de una de nuestras más importantes intérpretes del piano y probablemente (junto con Alicia de Larrocha) la de mayor proyección internacional: Rosa Sabater. El apellido Sabater, procedente de Frankfurt, figuraba en la lista de vuelo del Jumbo que el pasado 27 de noviembre cayó en el denominado «Balcón de Mejorada», en una tragedia que pocos días después, volvió a repetirse con el choque de dos aviones en el Aeropuerto de Barajas. Horas después de que se produjera este primer suceso, la hija de Rosa Sabater confirmaba que su madre debía dar un concierto en Bogotá el día 2 de diciembre. Rosa Sabater había muerto. Su funeral se celebró en la barcelonesa parroquia de la Concepción, con la presencia del alcalde de Barcelona, la esposa del presidente de la Generalitat y numerosas personalidades artísticas y políticas. Durante la celebración de la misa, la Coral Sant Jordi interpretó varios motetes y Montserrat Caballé cantó la canción de Mompou, **Damunt de tu nomes les flors**. Fue enterrada en el cementerio de Mataró.

Rosa Sabater nació en Barcelona en 1929. Su padre, Josep Sabater dirigía orquestas de teatros de ópera, entre ellas, la del Liceo. Rosa Sabater hizo sus primeros estudios con su padre e inmediatamente pasó a formar parte del alumnado de la Academia de Frank Marshall, escuela que tuvo entre sus discípulos intérpretes de gran calidad. Rosa Sabater debutó a los trece años y desde entonces destacó por su limpieza en las interpretaciones mozartianas. Muy pronto se especializó, también, en la música española y sus versiones de la música de Granados se consideraron modélicas. Al mismo tiempo, su repertorio se extendió a la música del romanticismo y al impresionismo francés. Asimismo, sus versiones de Mompou y Montsalvatge le abrieron las puertas de un liderazgo pianístico internacional.

Desde su consagración como artista, ejerció el magisterio de su instrumento en Barcelona y, posteriormente, fue asidua de los Cursos

ROSA SABATER



Rosa Sabater

«Manuel de Falla», de Granada, y de los que se desarrollan en Santiago de Compostela. Ocupaba, en el momento de su muerte, la cátedra de virtuosismo de la Hoch-Schule Für Musik en Friburgo de Brisgovia (Alemania). Su presencia en su tierra natal era, últimamente, muy frecuente y en Barcelona había formado un trío con el violinista Gonçal Comellas y el violoncelista Marçal Cervera. Este trío hizo su presentación en el Saló de Sant Jordi de la Generalitat, y el 27 de abril de 1983. Los tres solistas que integraban el conjunto eran profesores de música de cámara en los cursos veraniegos de Camprodon y l'Espluga del Francolí. Recientemente, Rosa Sabater había sido galardonada con la Creu de Sant Jordi, de la Generalitat, medalla concedida por su difusión de la música catalana y la proyección que Sabater hacía de la cultura de su tierra natal en el mundo. Formaba parte asiduamente de los jurados de premios internacionales, el último de los cuales fue el «Frederic Chopin», de Mallorca. Su último concierto en

nuestro país lo hizo en el Palau de la Música Catalana con la Orquesta Nacional dirigida por Heinz Fricke; interpretó en aquella ocasión el **Tercer Concierto para piano y orquesta** de Beethoven.

El carácter amigable y vitalista de Rosa Sabater, así como su valía interpretativa ha sido destacado en numerosos medios de comunicación. Así, Antonio Fernández-Cid decía en el diario **ABC**: «Artista de magnífica sensibilidad, dueña de una preciosa técnica musical y expresiva, pulcra y siempre en busca de la ortodoxia interpretativa, salió de España para desarrollar misiones pedagógicas, garantía para el necesario desenvolvimiento material como catedrática en Friburgo». Xavier Montsalvatge escribió en **La Vanguardia**: «Eramos Halffter, Rodrigo y —perdón por la cita— yo mismo, quienes habíamos encontrado en ella la intérprete sensible y máximamente comprensiva del mensaje, oculto a veces, de cada obra. Nunca olvidaremos a Rosita Sabater; su arte de arrolladora vitalidad, su temperamento, su alegría co-

municativa, su amistad entrañable, todo esto que el destino acaba de truncar, para mí, para todos, con una dureza «sobrecogedora». Manuel Valls en la **Guía Musical**, recordaba a Sabater «animada por un acusado sentido del humor y una innata disposición para la amistad y para la conversación», y recordaba sus primeros contactos con la pianista desaparecida «como comparas que ambos éramos de segunda fila en las representaciones de ópera del Club de Fútbol Junior, que dirigía el Doctor Teodoro Torné, en las cuales Rosa destacaba por su innato sentido del teatro».

También en **La Vanguardia**, el director del Conservatorio Municipal barcelonés, Marçal Gols destacaba el hecho de que Rosa Sabater «no pudo realizarse como artista entre nosotros y tuvo que emigrar a Friburgo. Aunque, a pesar de ello, era profeta en su tierra (...) En realidad su muerte denota esa doble actividad imposible de ejercer aquí: ella tenía posibilidades de ir de un sitio para otro, como ocurría en el momento en que se trasladaba a Bogotá». En el mismo número de este diario, una alumna suya, Mónica Pons señalaba «su visión de la música, vital y directa, una de las cosas que nos hacía disfrutar de las clases. Estas eran siempre activas y toda la riqueza expresiva que poseía se comunicaba inmediatamente». Por último, **La Vanguardia** le dedicó su editorial del día 29 de noviembre, titulado **Morir en el aire**, en el que se destacaba que «Rosa Sabater forma parte de una brillante estela de músicos catalanes. Con Isaac Albeniz, con Enrique Granados, el piano encontró artistas excepcionalmente dotados que abrieron un surco de admiración en todas partes. Vino luego Mompou, afortunadamente aún entre nosotros. Otros compositores, como Montsalvatge, han recogido la antorcha e intérpretes como Alicia de Larrocha y la inolvidable Rosa Sabater, que ahora nos deja, han pasado el nombre de su tierra por todo el mundo».

RITMO dedicará un artículo extenso a glosar la figura interpretativa de Rosa Sabater en un próximo número. Hasta entonces, valgan estas líneas como homenaje póstumo de nuestra revista a la gran pianista desaparecida □

3
4



Rudolf Nureyev se ha quedado helado al no haber podido estrenar su ballet «Don Quijote» en Roma. Pero helado literalmente, porque la causa de la cancelación del estreno ha sido precisamente el frío reinante en el local del Palacio de los Deportes romano donde debía tener lugar. Los responsables del mismo explicaron que tenían una avería en los sistemas de calefacción, que los bomberos había desactivado la instalación en previsión de accidentes y que, encima, no tenían dinero para repararla. En estas circunstancias, Nureyev y su gente se negaron a luchar contra los elementos meteorológicos. Y con toda razón, que no es cosa de que les dé un pasmo en pleno «Pas a deux». Sugerimos al Ballet de la Opera de París, con Nureyev al frente, que hagan una coreografía a base de atléticos saltos, giros continuos y, eso sí, toda la música en «Prestissimo». A lo mejor, así pueden estrenarlo.

Doce años después de que Juan Vilá Reyes fuera indultado por el escándalo Matesa, el principal implicado, junto a su hijo Juan Vilá Costa y cuatro personas más, pueden volver al banquillo de los acusados por culpa de tres pianos de cola. Parece que Vilá Reyes (padre) «distraxo» estos tres pianos y una fina, de los bienes que le debían ser embargados a causa del

presunto delito de estafa. No hay duda de que Vila Reyes es un señor la mar de listo, porque es difícil «escaquear» un piano, pero anda que tres... ¡y de gran cola!

Chiste anticomunista que corre por los mentideros musicales:

—¿Me quiere usted decir qué es un cuarteto de cuerda?

—La Orquesta Sinfónica de un país del Este, después de una gira por Europa.

Escribe un lector en «La Vanguardia» de Barcelona acerca de determinado monumento barcelonés: «Refiriéndome al monumento a Pau Casals, opino que sería conveniente colocar la escultura del insigne músico en el lado de la avenida que lleva su nombre y ponerlo dos o tres escalones en todo lo ancho. Así podría verse con facilidad y no como está ahora, que hay que buscarlo y está allí como escondido». Nos adherimos, nos adherimos.

Avisamos a los curiosos, que quien quiera ver el violín stradivarius que hay en la Sala Goya del Teatro Real, de Madrid, tiene que dar ahora toda la vuelta al edificio y admirarlo en el Real Conservatorio, ya que esta joya ha sido devuelta al lugar que le corresponde, según dejó escrito en su testamento Sarasate, el dueño del famoso stradivarius.

ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO



Amparo Herrero, soprano española, tuvo una brillante actuación en el Teatro Colón, de Buenos Aires, en esta temporada 1983, en que se celebran los setenta y cinco años de la apertura de este teatro argentino. Amparo Herrero, acompañada al piano por Osias Wilensky, interpretó obras de Brahms, Mahler, Messiaen, Aguirre, Villalobos, Falla, Bellini y Verdi. El crítico bonaerense Napoleón Cabrera escribió en el diario Clarín: «Rara vez se revela en Buenos Aires una cantante de alto mérito que sea completamente desconocida aquí. Fue ahora Amparo Herrero, española, al actuar en el Colón, quien sorprendió a los que le oyeron con un recital muy valioso».

La compañía de Tamayo que representa el espectáculo **Antología de la Zarzuela** tuvo que interrumpir sus exitosas actuaciones en Chile, a causa de un incumplimiento de contrato del empresario que lleva su gira por Sudamérica. Ante el público que abarrotaba el Teatro Caupolicán, de Santiago de Chile, el tenor Pedro Lavirgen, los artistas de la compañía y el director, Tamayo, explicaron por qué interrumpían sus actuaciones. Tamayo dijo al público que con esta actitud pretendían defender los derechos de los trabajadores, ya que hasta el momento, no habían percibido en Chile los salarios convenidos por el empresario. La **Antología de la Zarzuela** se trasladó posteriormente a Buenos Aires, donde prosiguió su gira por el continente americano.

Victoria de los Angeles, Manuel García Morante y Narciso Yepes actuaron en el Victoria Hall, de Ginebra, con motivo de la celebración del Día de España en la Feria Telecom-83. El concierto fue patrocinado por la Compañía Telefónica Española y sus beneficios se destinarán a fondos especiales para la cooperación técnica de la Unión Internacional de Telecomunicaciones. El recital estuvo formado por obras de Gaspar Sanz, Fernando Sor, Granados, Falla, Albéniz, Rodrigo y Mompou.

CICLO SOBRE «PERFORMANCE ART» EN EL AULA DE MUSICA DE LA COMPLUTENSE

El Aula de Música de la Universidad Complutense llevará a cabo durante el mes de enero próximo un ciclo sobre «Performance Art».

El día 11, a las 13 y 20 horas, habrá un «performance» de Marshall Reese y Nora Ligorabo, con el título **Reel to Real**. El día 16 será Francisco Felipe quien comentará una

audición en la Fonoteca de la Facultad de Derecho. El 18 de enero habrá una **Zaj Performance** de Esther Ferrer. En el mismo recinto del Paraninfo de Filosofía se desarrollará el Tercer Encuentro Sinfónico Coral de la Complutense, desde el 23 al 32 de enero, que contará con la participación de los coros de la Complutense, Gaudeamus, Loreto y Santo Tomás, y con las actuaciones del Grupo Barroco Gaudeamus y la Orquesta Gaudeamus.

CRISTOBAL HALFFTER Y ANTON GARCIA ABRIL, NUEVOS ACADEMICOS DE BELLAS ARTES

Dos compositores han entrado a formar parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Halffter y García Abril. Cristobal Halffter leyó su discurso de ingreso en la Academia el pasado 20 de noviembre, desarrollando el tema: **Tradicción y coetaneidad**, discurso que comenzó con estas palabras: «*Todo es nuevo bajo el sol. Por ello, creo que, aunque nos esforcemos en trasladar e inscribir en nuestra propia realidad, realidades que fueron ya en el pasado, por la misma naturaleza de nuestra condición histórica, estaremos creando algo nuevo, algo diferente y que este esfuerzo, en el quizá se esconda un miedo y un rechazo de nuestra propia realidad, es un esfuerzo inútil y baldío*». Ramón González de Amezúa, organista y académico, contestó al nuevo miembro con un breve discurso en el que destacó su fe permanente en los valores de libertad y justicia y continuó hablando de la generación de la que forma parte Halffter. El nuevo académico ocupa el sillón que dejara vacante por fallecimiento el compositor Moreno Torroba.

Antón García Abril, el segundo de los compositores elegido académico, lo fue de hecho el 4 de diciembre, leyendo un discurso de entrada titulado: **Defensa de la melodía**. Coincidiendo con este acto, la Orquesta y Coro de RTVE le dedicó un programa monográfico. A propósito de su discurso, García Abril manifestó a **El País**: «*Tengo fe en la melodía como elemento técnico y estético de la música, y pienso además que jamás ha sucedido en la historia musical que un procedimiento nuevo sirva para destruir los existentes, sino para enriquecerlos. Mi defensa de la melodía no es estética ni repetitiva. Creo sinceramente en la posibilidad de una melodía nueva que, incorporando todas las conquistas de nuestro tiempo, reivindique su fuerza expresiva y el poder de comunicación que la música tuvo y debe tener con el hombre*». Contestó al nuevo académico en su discurso el crítico Antonio Fernández Cid, también miembro de la corporación.

NUEVO AUDITORIO EN BARCELONA

El Ministro de Cultura, Javier Solana, anunció, a finales de octubre pasado, que en 1985 se construirá un nuevo auditorio de música en Barcelona. Están también en marcha los proyectos para la construcción de auditorios en Valencia, Las Palmas y Santander. Para toda esta red se destinará un 0,8 por ciento de los Presupuestos Generales del Estado de 1984, y con ello, los gastos del Ministerio de Cultura aumentarán en un 29,78 por ciento sobre los de 1983. La financiación del auditorio barcelonés se realizará por medio de la aportación de 137 millones de pesetas de la Dirección General de Música y Teatro y de 393 millones obtenidos mediante convenios entre el Fondo de Compensación Interterritorial y la Administración Central. Felix Millet, presidente del Comité Ejecutivo del Consorcio de la Palau de la Música, informó posteriormente que el nuevo auditorio tendrá cinco mil plazas, el doble de lo previsto, con lo cual, el presupuesto anunciado inicialmente por el Ministro de Cultura aumentaba a setecientos millones de pesetas. La Generalitat y el Ayuntamiento de Barcelona ven necesario, además, aumentar su participación en otros setecientos millones. La ubicación del Auditorio será en unos terrenos de la antigua estación del Norte, zona ferroviaria cercana a la Plaza de las Glorias. El proyecto final no está, de todas maneras, fijado todavía.

FE DE ERRATAS

En nuestro número anterior, en la noticia que informaba de la actuación de la Orquesta y Coro Nacionales en la ONU, hubo un baile de líneas que nuestros lectores sabrán disculpar. El párrafo debería decir: «**El sombrero de tres picos** y **Noches en los jardines de España** con Alicia de Larrocha como solista de excepción. Maribel Falla, sobrina del compositor, manifestó a RITMO acerca del repertorio interpretado: «*Fue un programa Falla. A mí como único familiar directo me llena de satisfacción el resultado de aquel concierto (...)*». Así mismo, se omitió, por error de imprenta, el nombre de Isabel Rivas entre los solistas que participaron en el concierto.

PREMIOS NACIONALES PARA EMPRESAS FONOGRAFICAS

Han sido ya decididos los premios que anualmente concede el Ministerio de Cultura para empresas discográficas. Las grabaciones **Cada loco con su tema**, de Joan Manuel Serrat y **Entre amigos**, de Luis Eduardo Aute, editados por Ariola-Eurodisc y Movieplay, respectivamente, han sido galardonadas con dos millones de pesetas. El premio de la obra más destacada por sus valores culturales y artísticos fue otorgado «ex aequo» a los discos **Música para tecla en Navarra, siglo XVIII**, de la casa Tic Tac y **Ragtime Dance**, de Belter. Discos Columbia, por su grabación: **Antología de música oral**, interpretada por la Coral Salvé, de Laredo, ha recibido el premio de música popular, y el de investigación del patrimonio musical español ha sido conseguido por **Obras Completas de Antonio de**

Cabezón. Segunda parte, que interpreta la Escolanía de Infantes del Pilar y edita Hispavox. El premio especial «Padre Soler» ha correspondido a las grabaciones **Villancicos del Padre Soler**, de Dial Discos, y **Sonatas de cuatro movimientos**, del Padre Soler, de Serdisco.

Por otro lado, se han concedido los premios correspondientes a grabaciones infantiles. El premio nacional, con una cuantía de medio millón de pesetas, fue para Columbia, por sus grabaciones **Historia de Babar, Sport et divertissements** y **Los niños de Yamaha**, interpretados por la Orquesta Sinfónica de RTVE, dirigida por Odón Alonso. De las editoras musicales fueron premiadas Notas Mágicas, por **Suite concertante para arpa y orquesta**, de Manuel Moreno Buendía, y López Quiroga y Miquel, por diez obras de distintos autores. El premio a la obra editorial más destacada en el campo de la pedagogía musical fue para Alpuerto.

Teatro de la **Z**arzuela

Director: Benito Lauret
 Director Artístico: José Luis Alonso

TEMPORADA 1983/84

23 de Diciembre
 REPOSICION

LA TEMPRANICA

de Julián Romea y Jerónimo Jiménez
 y

LA GRAN VIA

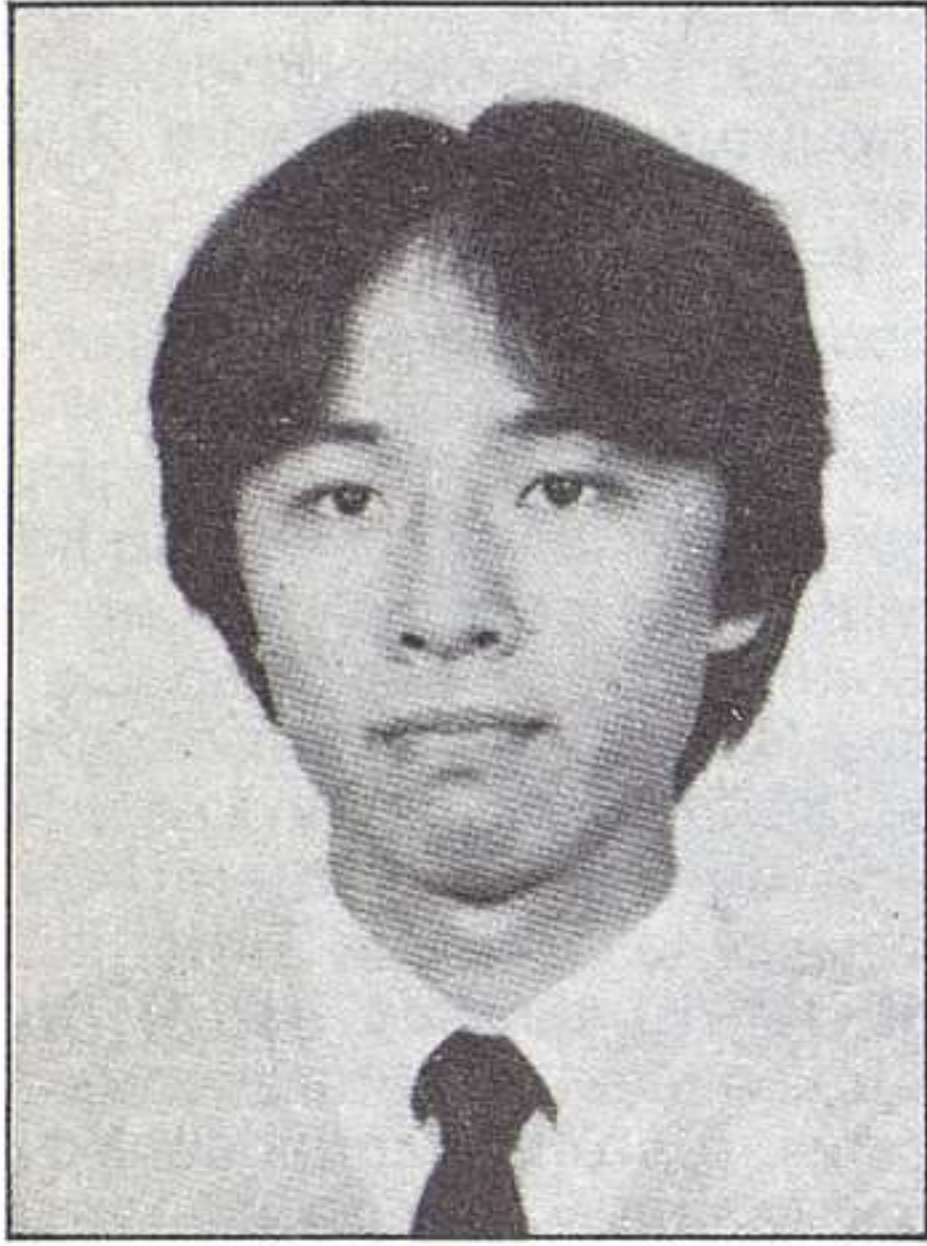
de Felipe Pérez y González
 - F.Chueca - J. Valverde

Dirección musical
 Urbano Ruiz Laorden
 Dirección escénica
 Adolfo Marsillach

HORARIO TODOS LOS DIAS 7 TARDE
 SABADOS 7 TARDE Y 10.30 NOCHE
 LUNES DESCANSO DE LA COMPAÑIA

MINISTERIO DE CULTURA DIRECCION GENERAL DE MUSICA Y TEATRO

CON NOMBRE PROPIO



Akiyoshi Sako

AKIYOSHI SAKO, pianista japonés, se alzó con el galardón del «Premio Jaen» 1983, y consiguió también el premio que otorga la marca Hazen al mejor intérprete extranjero de música española. Después de **Sako**, quedaron los franceses **Alain Amand** y **Jean-Marie Cottet** y el británico **Adriam Sims**. El Jurado estuvo presidido por **Javier Alfonso** y actuaron como vocales la francesa **Marcelle Heuclin**, la argentina **Valentina Díaz-Frenot**, la checa **Valentina Kamenikova**, el italiano **Benedetto Lupo**, la norteamericana **Marioara Trifan** y los españoles **Ramón Coll**, **Pablo Castillo**, **José Colom** y **Joaquín Reyes Cabrera**.

PAU CASALS ha sido recordado con motivo del décimo aniversario de su muerte, acaecida el 22 de octubre de 1973. Para conmemorar esta efemérides, el violoncelista ruso **Mstislav Rostropovich** realizó un concierto en el Palau de la Música Catalana, en el que interpretó las **Suites para violoncelo**, de Bach, obras que, como se sabe, fueron rescatadas del olvido por el insigne violoncelista catalán.

DANIEL STEFANI y **ESPERANZA ABAD** llevan desde junio del 82 representando con gran éxito un recital titulado **Música en la poesía**. Estos conciertos han sido ofrecidos en numerosas ciudades españolas y en puntos de Iberoamérica y la Unión Soviética. Se trata de un espectáculo lírico-teatral, basado en textos de **Juan del Enzina**, **Quevedo**, **Samaniego**, **Becquer**, **Juan Ramón Jiménez**, **Antonio Machado**, **García Lorca** y **César Vallejo**. La música es de **Daniel Stéfani** y de **Angel Luis Ramírez**.

LA CORAL SALVE, DE LAREDO, y su director, **JOSE LUIS OCEJO**, han sido galardonados con el «Molino de Oro», máxima distinción concedida en Cantabria a personas o entidades que vienen desarrollando un trabajo de relevante interés cultural y social. La coral laredana realizó el pasado mes de diciembre una gira de conciertos por París.

JOAN GUINJOAN ha sido galardonado con el Premio «Reina Sofía», de composición, que está dotado con un millón de pesetas. La obra presentada por **Guinjoan** al concurso se titula **Trama** y es calificada por el compositor como una «obra intimista». Al concurso acudieron treinta y siete compositores y el Jurado estuvo presidido por **Ernesto Halffter** y compuesto por **Xavier Montsalvatge**, **Antón García Abril**, **Agustín León Ara**, y **Antoni Ros Marbá**. **Montserrat Albet** actuó como secretaria, por ser directora técnica de la Fundación «Ferrer Salat», patrocinadora del concurso.

ERNESTO HALFFTER ha sido objeto de un homenaje en la Fundación March. El pianista **Guillermo González**, catedrático del Conservatorio de Madrid, ofreció un recital con obras del homenajeado.

STEN BROMAN, compositor y crítico musical, ha fallecido en Suecia a los ochenta y un años de edad. **Broman** dedicó gran parte de su vida a la divulgación musical a través de la radio y la televisión sueca. Fue también compositor, violinista y crítico del diario **Sydsvenska Dagbladet**. Era vicepresidente de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea.

LUCAS DEVOS, pianista belga de veintitres años; ha ganado el II Concurso Internacional de Piano Frederic Chopín, cuya final se celebró en el Teatro Principal de Palma de Mallorca. Fueron finalistas, además de **Devos**, el neozelandés **Patrick O'Birne** y la francesa **Natalie Beratravine**. El jurado estuvo compuesto por **Xavier Montsalvatge**, **Víctor Weinbaum**, **Iankoff**, **Rosa Sabater**, **Sergio Peticolari** y **Enrique García Asensio**.

ANTON DOLIN, bailarín y coreógrafo británico, ha muerto en París a la edad de setenta y nueve años. **Dolin**, cuyo verdadero nombre era **Patrick Healey-Kay**, había nacido en Sussex en 1904 y se unió en 1923 a los ballets rusos de **Diaghilev**. En 1929 se asoció a **Alicia Markova**, con quien fundó la compañía del London Festival Ballet. También fundó otra compañía que lleva su nombre y contribuyó a la formación del American Ballet Theatre, de Nueva York.

MAURICIO KAGEL ha recibido la Medalla Mozart que concede la Opera Antigua de Francfort. **Kagel**, compositor bonaerense que reside en Colonia, es el tercer galardonado con esta medalla, que antes de él obtuvieron **Karl Böhm** y **Elisabeth Schwarzkopf**. El jurado declaró que la medalla había sido concedida a **Kagel** porque toda su vida había intentado «superar las fronteras del arte».

CLAUDIO ARRAU ha sido homenajeado en Santiago de Chile con motivo de su ochenta cumpleaños. Este homenaje fue una especie de «marathon» en la que actuaron, ininterrumpidamente durante veinticuatro horas, pianistas con programas de media hora de duración cada uno.

SARAH VAUGHAN, la mítica cantante de jazz, actuó en el Polideportivo Mendizorrosa, de Vitoria, acompañada por un trío que formaban **Harold Jones** (batería), «**Andy**» **Simpkis** (bajo) y **Mike Wofford** (piano). «La Divina», como se la conoce en el mundo jazzístico, obtuvo un éxito delirante en este recital, calificado por algunos críticos como una de las manifestaciones musicales de este género más importantes que se ha celebrado en España, este año.

MURIO GERMAINE TAILLEFERRE

La compositora francesa **Germaine Tailleferre**, la última superviviente del «Grupo de los Seis», tras el reciente fallecimiento de **Georges Auric**, ha muerto en París a la edad de 91 años. **Tailleferre** estudió en el Conservatorio de París, obteniendo premios extraordinarios de armonía, contrapunto y acompañamiento. Su primer ballet, **Le Marchand d'Oiseaux**, fue representado en 1923 y a él siguieron otros ballets, un concierto para arpa y orquesta y varias óperas. Durante la segunda Guerra Mundial vivió en Estados Unidos y a su regreso a París siguió componiendo para voz y conjuntos instrumentales. Su única ópera lírica **Il était un petit navire** y la opereta **Parfums**, así como la ópera teatral **Le petit Siréne**, son destacables dentro de su producción. Sus influencias ravelianas fueron considerables al principio de su carrera, pero luego alcanzó un estilo propio consiguiendo importantes innovaciones, en especial por su tratamiento de la voz humana como instrumento musical, en sus **Conciertos para voz y orquesta**. **Germaine Tailleferre** continuó activa casi hasta el final de sus días. En Francia se fundó una asociación con su nombre, formada por destacados músicos.

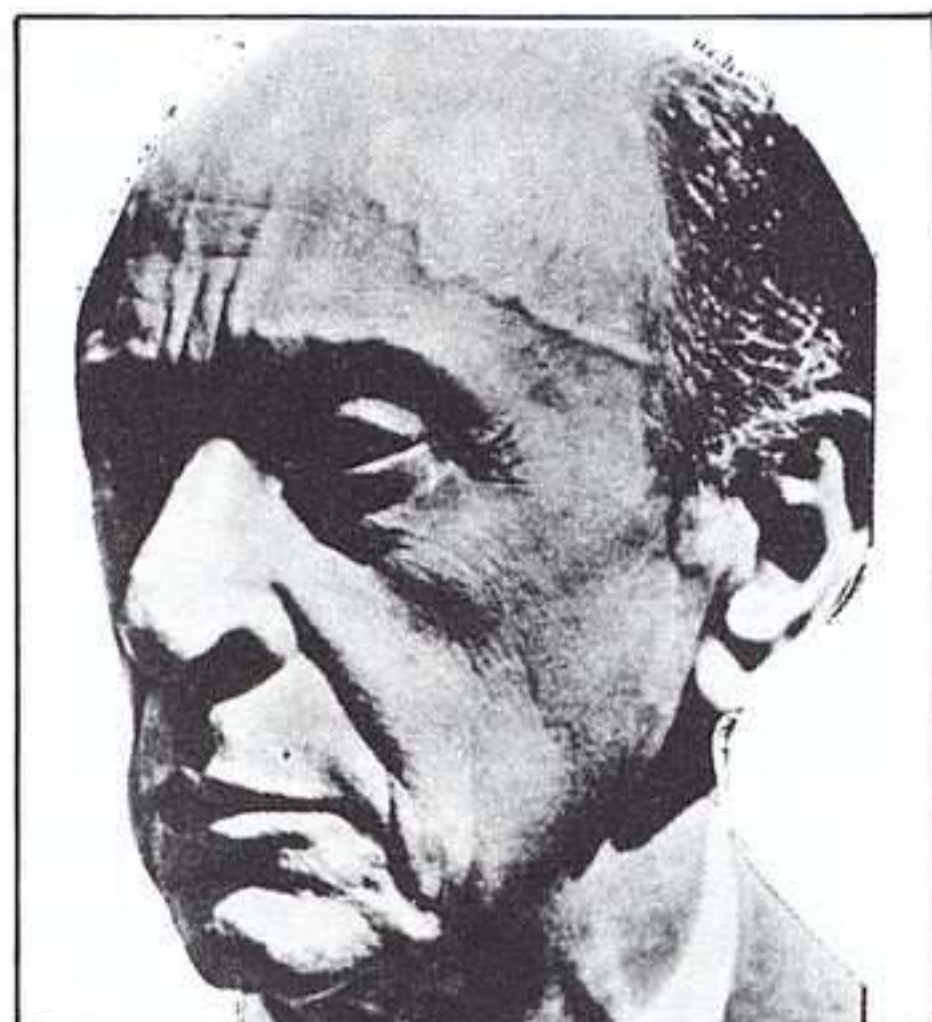
LA GENERALITAT SUBVENCIONA GRUPOS DE DANZA

El departamento de cultura de la Generalitat ha hecho público la concesión de subvenciones para danza y coreografía. Los proyectos coreográficos subvencionados con doscientas cincuenta mil pesetas cada uno han sido los presentados por **Avelina Argüelles**, **Barcelona Término**, **L'Espirál**, **Ivori**, **Nuria Olivé**, y **Taba**. Los grupos de danza (para los que se concedió más de un millón de pesetas), han sido el Ballet Contemporani de Barcelona, **Cesc Gelabert** y **Lydia Azzopardi**, **Huera Danza Contemporània** y **Taba**.

Músicos del siglo xx

INDICE DE ARTICULOS PUBLICADOS EN ESTA SECCION

Publicamos a continuación, una relación de los músicos del siglo XX que han sido objeto de comentario desde la creación de esta sección. Pensamos que ese índice puede resultar útil para los interesados en estas escuetas biografías, bibliografías y discografías de algunos de los músicos más representativos del siglo actual.



ARNOLD SCHOENBERG
Por Ramón Barce. Núm. 510, abril de 1981.



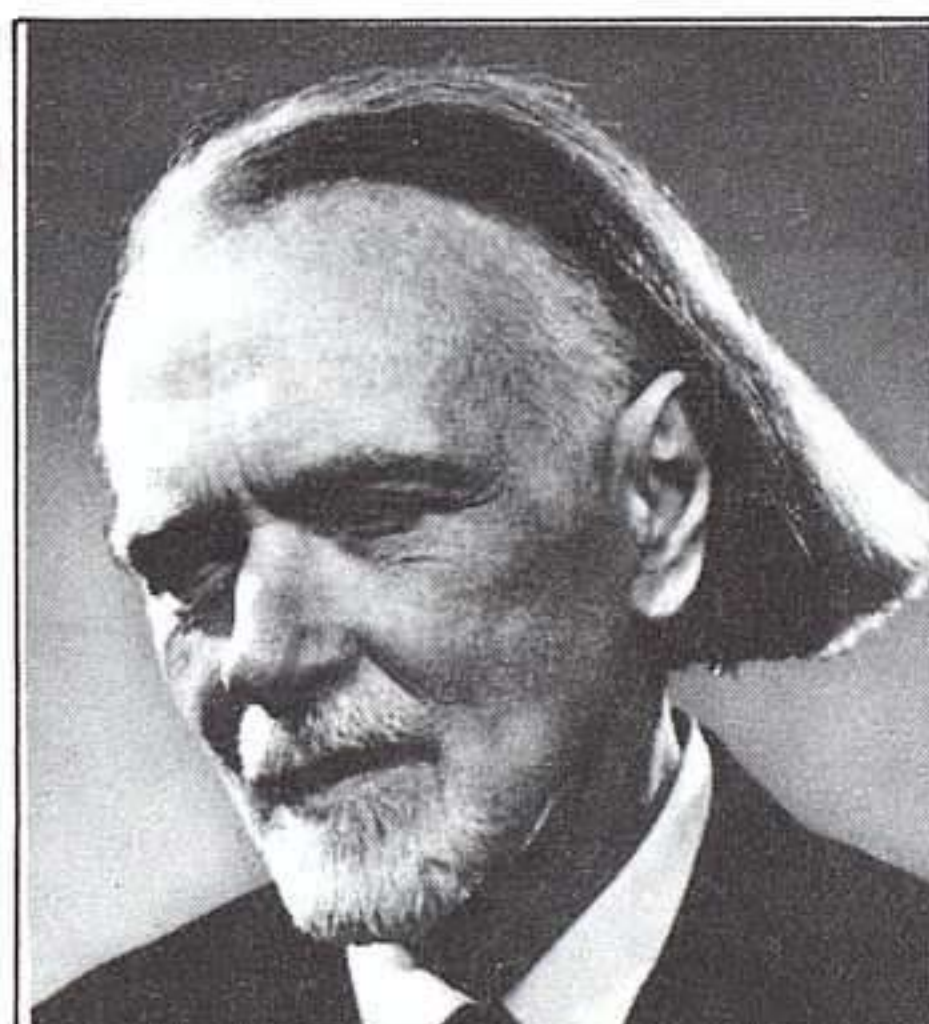
CLAUDE DEBUSSY
Por Joaquín Rubio Tovar. Núm. 511, mayo de 1981.



GEORGE GERSHWIN
Por Santiago Martín. Núm. 512, junio de 1981.



MAX REGER
Por Ramón Barce. Núm. 513, julio-agosto de 1981.



ZOLTAN KODALY
Por Fausto Roca. Núm. 514, septiembre de 1981.



ALBAN BERG
Por Santiago Martín. Núm. 515, octubre de 1981.



RICHARD STRAUSS
Por Arturo Reverter. Núm. 516, noviembre de 1981.



ISAAC ALBENIZ
Por Ramón Barce. Núm. 517, diciembre de 1981.



ANTON WEBERN
Por Manuel Chapa. Núm. 518, enero de 1982.



SERGIO PROKOFIEV
Por Gonzalo Badenes. Núm. 519, febrero de 1982.



IGOR STRAVINSKY
Por José Manuel Berea. Núm. 520, marzo de 1982.



HEITOR VILLALOBOS
Por Daniel Stéfani. Núm. 521, abril de 1982.



ENRIQUE GRANADOS
Por Ramón Barce. Núm. 522, mayo de 1982.



OLIVIER MESSIAEN
Por Manuel Chapa. Núm. 523, junio de 1982.



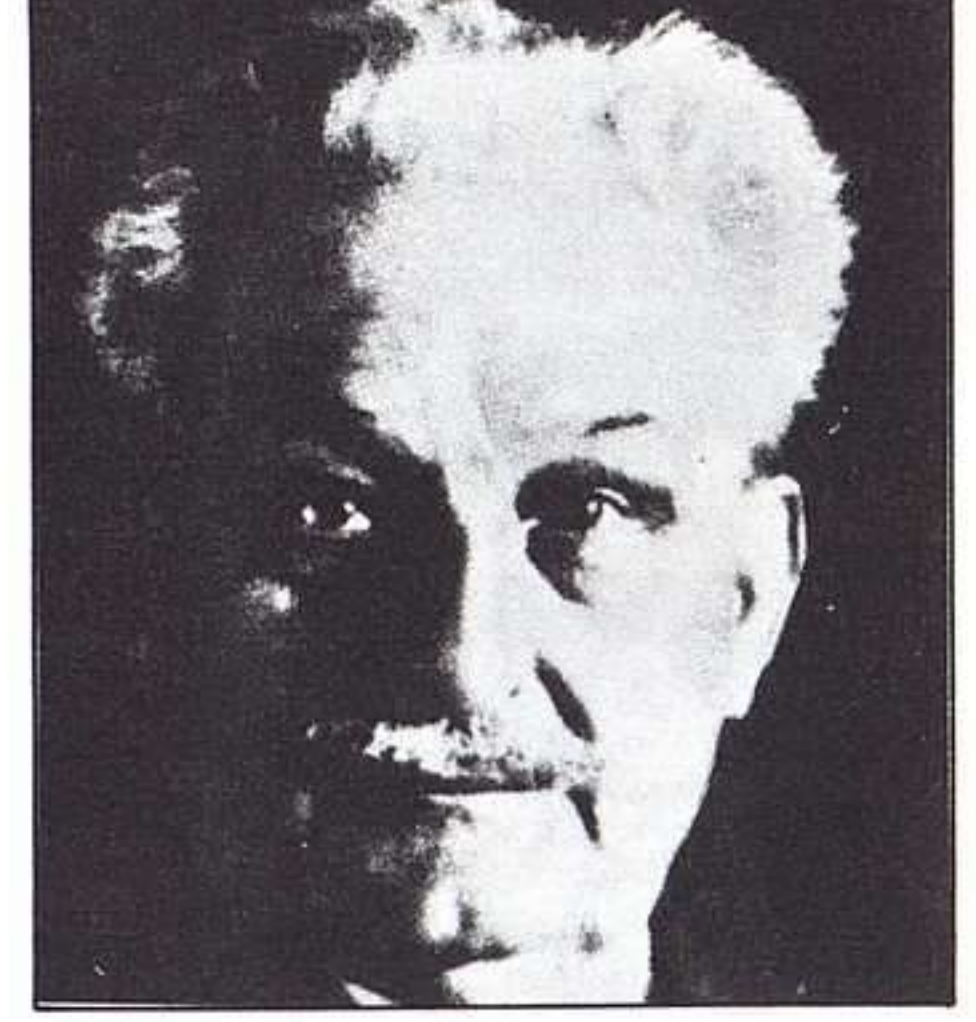
MANUEL DE FALLA.
Por Blas Cortés. Núm. 524, julio-agosto de 1982.



ALBERTO GINASTERA.
Por Daniel Stéfani. Núm. 525, septiembre de 1982.



JAN SIBELIUS.
Por Juan Ignacio de la Peña. Núm. 526, octubre de 1982.



LEOS JANACEK.
Por Ramón Barce. Núm. 527, noviembre de 1982.



ERIK SATIE.
Por Ramón Barce. Núm. 528, diciembre de 1982.



SERGEI RACHMANINOF.
Por Juan Manuel Puente. Núm. 529, enero de 1983.



GUSTAV MAHLER.
Por Pedro González Mira. Núm. 530, febrero de 1983.



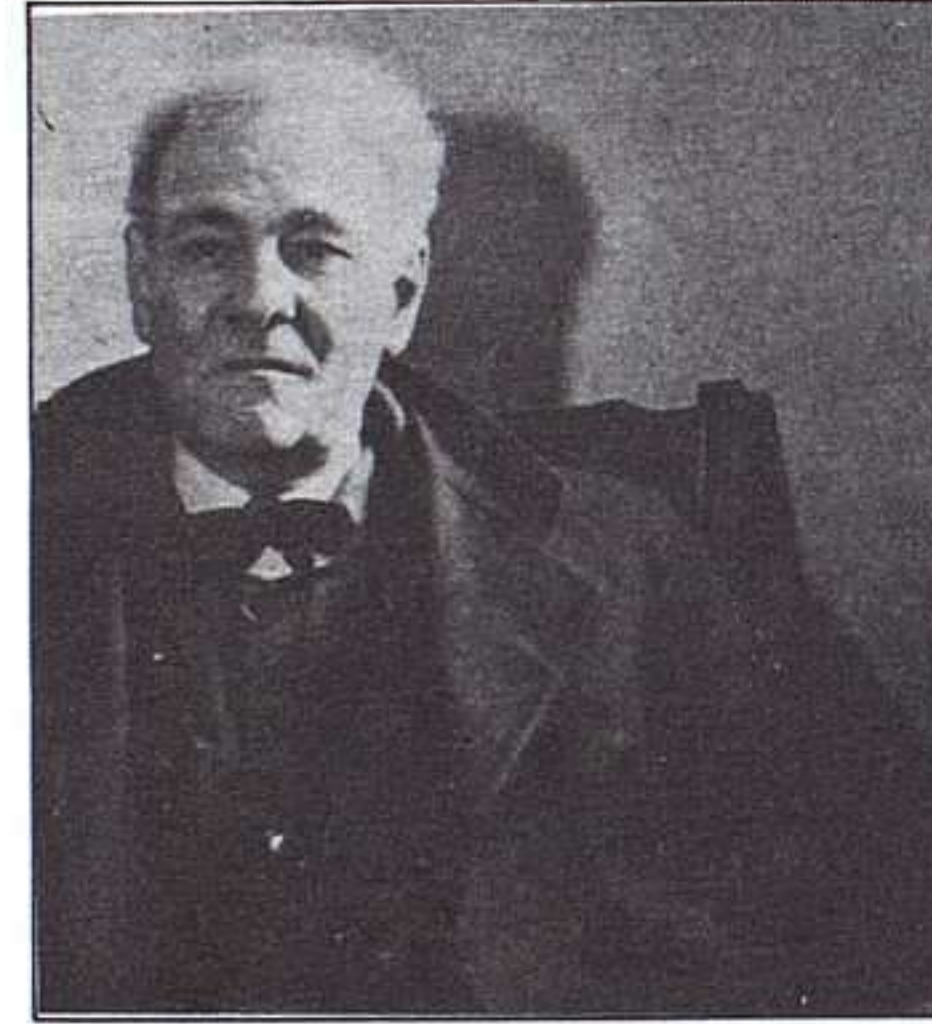
GABRIEL FAURE.
Por Rafael Banús. Núm. 531, marzo de 1983.



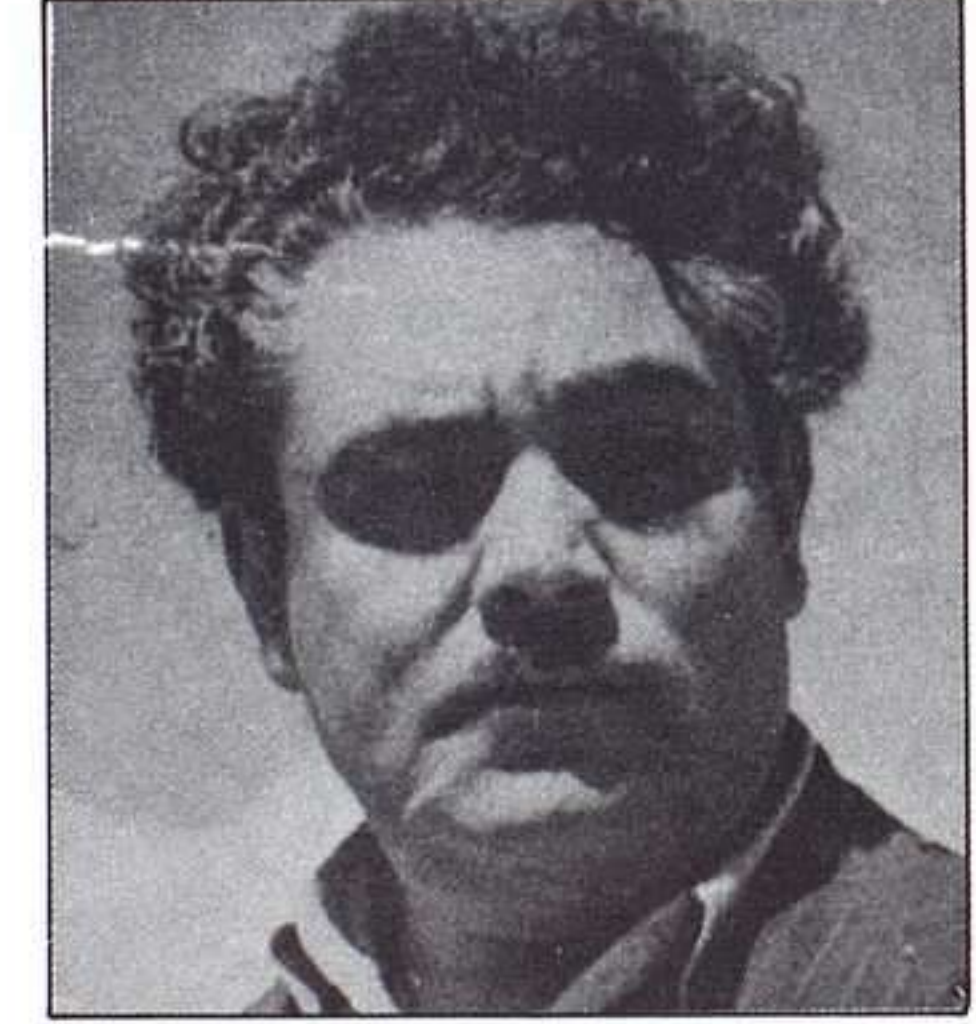
CARLOS CHAVEZ.
Por Daniel Stéfani. Núm. 532, abril de 1983.



FELIPE PEDRELL.
Por Ramón Barce. Núm. 533, mayo de 1983.



EDUARDO FABINI.
Por Daniel Stéfani. Núm. 534, junio de 1983.



SILVESTRE REVUELTAS.
Por Ramón Barce. Núm. 535, julio-agosto de 1983.



PEDRO H. ALLENDE.
Por Daniel Stéfani. Núm. 536, septiembre de 1983.



DIMITRI CHOSTAKOVICH.
Por Pedro González Mira. Núm. 537, octubre de 1983.



KURT WEILL.
Por Ramón Barce. Núm. 538, noviembre de 1983.

En nuestro próximo número:

ALOIS HABA.

Por Ramón Barce. Núm. 540, enero de 1984.

Directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S. A.
Marqués del Puerto, 9.
Teléfonos 415 52 55-415 52 44.
BILBAO-8

BILBAO TRADING, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS
Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ENRIQUE KELLER
Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

Instrumentos musicales
Garijo

Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

HAZEN DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS, S.A.
Carretera de La Coruña, Km. 17,200
Tlfs.: 637 10 04-08-12
LAS ROZAS DE MADRID (Madrid)

JORQUERA 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.



ROIG - SEDILES
Instrumentos de música y partituras.
C/ de los Reyes - 5
Teléfono: 232 29 95
MADRID-8

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

ENRIQUE KELLER
Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

CAPRICE, S. A.
Cuerdas para guitarra
Padre Urbano, 1.
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

J. L. ALBERDI
Instrumentos de música
Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.
Teléfonos 237.16.00 - 237.14.30
237.14.90 y 237.15.50
BARCELONA-12.
Calle Galileo, 26-28.
Teléfonos 448 85 64-448 86 64.
MADRID-15.

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

Instrumentos musicales

Garijo

La gama más extensa
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

GARRIDO
Instrumentos de música

Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.



JUAN ESTRUCH, S. L.
C/ Vallés, 47. Teléfono 674 06 82.
SAN CUGAT DEL VALLES (Barcelona).
Servicio postventa en Barcelona:
C/Ample, 30. Teléfono 315 44 07.
BARCELONA-2.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

VELLIDO, S. A.
Plaza Moyua, 14.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

Instrumentos
musicales

Garijo

Todo para bandas, orquestas etc.
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13

**INSTRUMENTOS MUSICALES**

Pianos y Organos.
Central: Carretería, 13. telf. 222972-79.
MALAGA.
Sucursal: Virgen del Pilar, 21.
MARBELLA.

INSTRUMENTOS DE ARCO**ERVITI**

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

Instrumentos
musicales

Garijo

Diversidad de instrumentos
y accesorios

Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

Instrumentos
musicales

Garijo

Completísimo para la
iniciación de la música.

Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS**EDICIONES QUIROGA**

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
MADRID-9.
Canuda, 45.
Teléf. 231 08 86.
BARCELONA-2.

MUSIC DISTRIBUCION, S. A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfonos 302 27 44-302 25 92.
BARCELONA-1.

DISCOS, CASSETTES, MUSICA CLASICA COMERCIOS ESPECIALIZADOS**VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

EMPRESAS DISCOGRAFICAS**DISCOS COLUMBIA, S. A.**

Av. de los Madroños, 27.
Parque Conde de Orgaz.
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

HI-FI**COMERICA HI-FI**

General Cabrera, 21.
Teléfonos 270 28 51-279 80 21.
MADRID-20.

FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO, S.A.

Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas
Cerámicas Cristal y Magnéticas. Micró-
fonos y Microcápsulas. Cascos Auricu-
lares Dinámicos, Ferrita y Samarium Co-
balto. Accesorios y Cables de Conexio-
nes.
Fábrica: Calle Alta, 58. P.O. Box 348.
Telf.: 942 - 370 816/239 766.
Telex: 35930 MSFI E.
SANTANDER - España.

COMERCIOS DE ALTA FIDELIDAD**VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

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

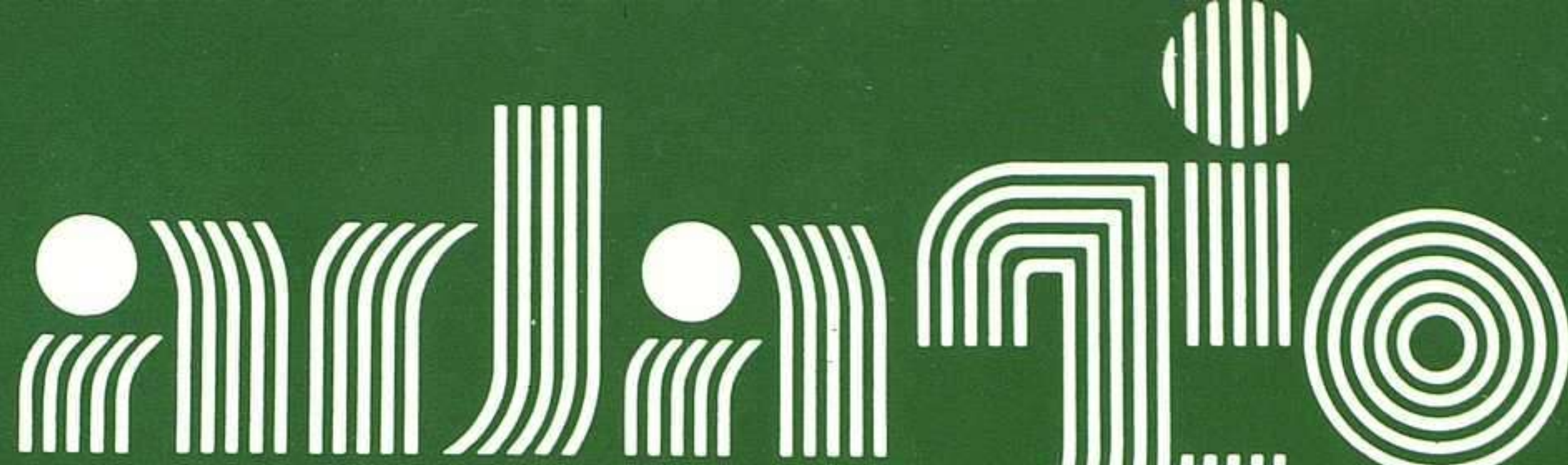
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.

POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

INDICE DE ANUNCIANTES

| | |
|-----------------|--------|
| ADAGIO | 99 |
| BILBAO TRADING | 100 |
| CAJA DE AHORROS | 48 |
| C. C. ALEMANA | 22 |
| CASA WERNER | 46 |
| CASA DAMAS | 72 |
| CBS | 50, 51 |
| HAZEN | 2, 82 |
| JOITEL | 57, 87 |
| J. SCHILLER | 79 |
| PHILIPS | 19 |
| PANASONIC | 52, 53 |
| POLYDOR | 59 |
| SONY | 80, 81 |
| TIENDAS RITMO | 66 |
| T.A. GONZALEZ | 17 |
| ZARZUELA | 19 |



La mayor
organización
al servicio de la música

PIANOS

Bechstein
Dietmann

RIPPEN

HORUGEL

Kemble

OTTO BACH

SAUTER

TOYO

ORGANOS

HOHNER

GRANADA

 **JEN**

 **LOWREY®**

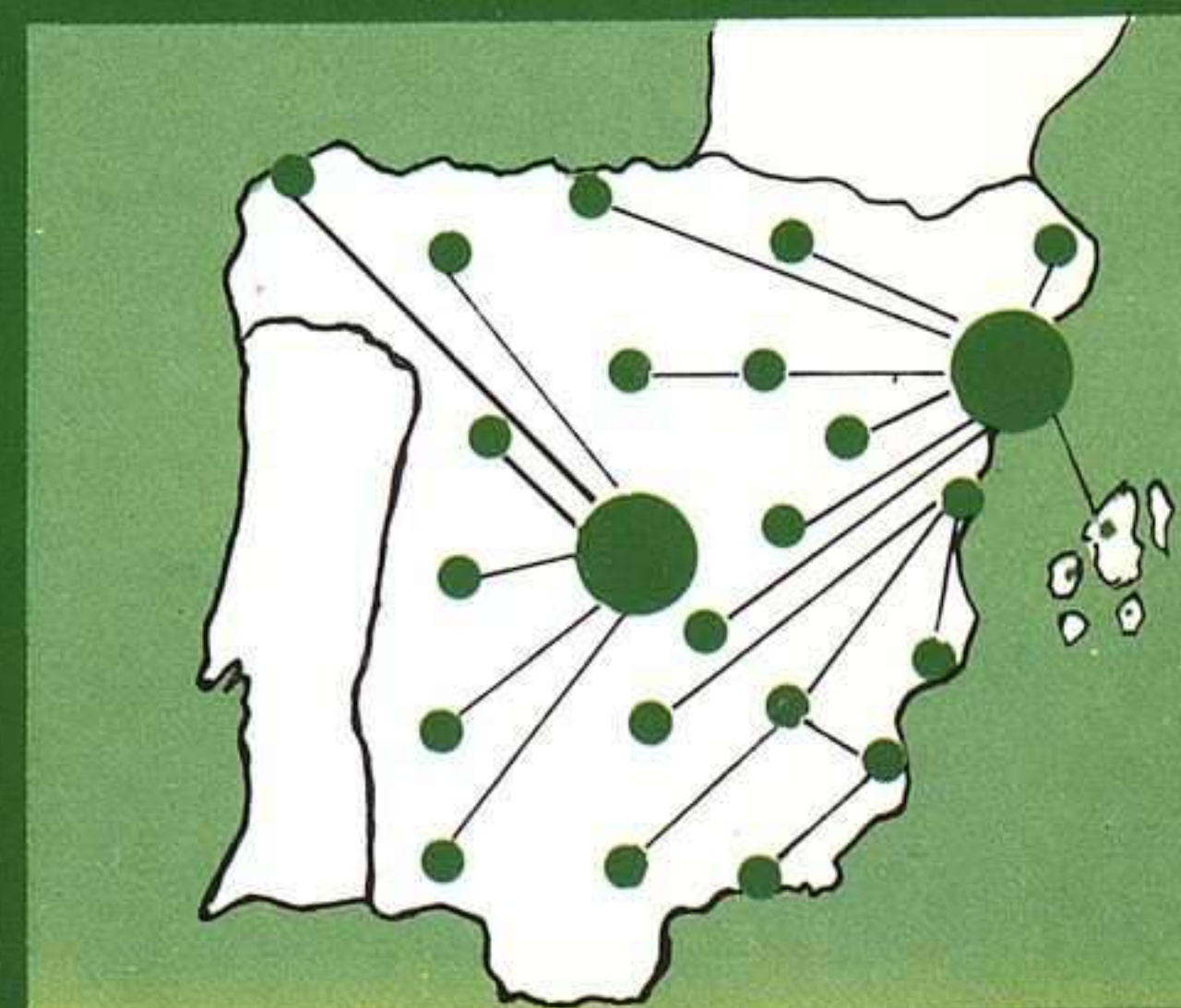
viscount®

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 Reinos Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria
Zaragoza