

RITMO

AÑO LI • NUM. 508 • ENERO-FEBRERO 1981 • PRECIO: 225 PTAS.

Discografía 1980:
PREMIOS "RITMO" LOS MEJORES CLASICOS
LOS PREMIOS MUNDIALES

•
Entrevista con:
CRISTOBAL HALFFTER

•
LOS ORIGENES DE LA OPERA EN BARCELONA

•
HI-FI: ALTA FIDELIDAD A PRECIOS ABORDABLES

•
Reportaje:
EL MUNDO DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES
UN PROSPERO NEGOCIO

**MUSIK
MESSE
FRANKFURT**

**Francfort del Main,
del 7 al 11 de Febrero 1981**



HAZEN

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

August Forster

Bluthner

Rameau

Rönisch

Steinway & Sons

W. Hoffmann

Yamaha

Zimmermann

Wurlitzer

Juan Bravo, 33

Telfs. 411 28 48 - 411 24 06

MADRID - 6

Redacción y Administración: Virgen de Aránzazu, 21,
Edificio Falla. MADRID-34 (España)
Teléfono 729 15 56

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 2.200 ptas.

Número suelto, 225 ptas. Atrasado, 250 ptas.

Número extraordinario: 300 ptas.

Atrasados, 375 ptas.

SUSCRIPCION EXTRANJERO: Vía terrestre o marítima,
45 dólares USA. Vía aérea, 65 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Fundador: Fernando Rodríguez del Río

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

REDACTORES:

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

COLABORADORES:

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

Director comercial: Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad: José María Ketterer.

CORRESPONSALES NACIONALES:

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

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

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

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

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

	Pág.
EDITORIAL: La vuelta de tuerca	5
CARTAS	7
«Los mejores clásicos 1980». Premios RITMO	8
HI-FI PARA TODOS (18): Alta fidelidad de lujo a precio abordable. Cajas acústicas Export-Monitor A-100 y amplificador, por Alfredo Orozco	11
Una entrevista con Cristóbal Halffter, por José Luis Pérez de Arteaga	15
Los orígenes de la ópera en Barcelona, por Roger Alier	23
Variaciones sobre la crítica musical, por Xoan M. Carreira.	29
Discografía 1980: Premios mundiales, por José Luis Pérez de Arteaga	37
REPORTAJE: El mundo de los instrumentos, un próspero negocio, por Fernando Rodríguez Polo	42
DISCOS EDITADOS: Relación de los discos editados entre el 15 de diciembre y el 31 de enero de 1981	49
CRITICA DISCOGRAFICA:	
Estudios:	
Contrapunto Callas-Gencer, por Arturo Reverter	51
Gibbons y la vanguardia musical en la Inglaterra Tudor, por Xoan M. Carreira	53
El «Art Ensemble of Chicago», ejemplo auténtico de «Nueva música», por Xoan M. Carreira	54
OTRAS CRITICAS DISCOGRAFICAS	55
Comentan: Santiago Bueno, Domingo del Campo Castel, Xoan M. Carreira, Blas Cortés, Manuel Gomis Gavilán, Pedro González Mira, Angel-F. Mayo, Enrique Pérez Adrián, Arturo Reverter, Luis Sales, Margarita Soto Viso y José Luis Vidal.	
LIBROS, por José López Calo	65
INDICE DE DISCOS COMENTADOS EN ESTE NUMERO	67
DE MADRID AL CIELO: Mesa revuelta, por Arturo Reverter.	68
DON TADDEO IN BARCELONA: Inauguración del curso de la Orquesta Ciudad de Barcelona. Otras actividades. Comienzo de la temporada de ópera en el Gran Teatro del Liceo, por «I Taddei»	75
La XVIII edición del Concurso Internacional «Francisco Viñas», por Roger Alier	80
MUSICA EN VIVO: Los cuentos de Hoffmann, en el Colón, por Roberto Andrade Malde	81
PAIS MUSICAL:	
— Galicia: Ingreso del padre López-Calo en la Academia de Bellas Artes del Rosario, por Xoan M. Carreira	82
— Huelva: Primitivo Lázaro triunfa en Madrid, por Juan Lope Lope	83
— Valencia: Los conciertos de la Sociedad Filarmónica, por Blas Cortés y Gonzalo Badenes	83
— Vizcaya: Bilbao. Los conciertos de las Sociedades Filarmónica y Arriaga, por José de Urquijo	84
NOTICIAS:	
— Noticias	85
— Con nombre propio	85
— Cartelera	87
DIRECTORIO COMERCIAL	89
Indice de anunciantes	90

Circunstancias personales y compromisos anteriormente contraídos por Victoria de los Angeles nos han impedido disponer con la anticipación necesaria del original de la entrevista que ha concedido a nuestra Redacción en Barcelona, y que anunciábamos en nuestro número anterior para ser publicada en éste. Asimismo el exceso de trabajos originales incluidos en la programación de este número nos obliga a diferir la publicación del estudio conmemorativo dedicado a Sir John Barbirolli, también previsto, hasta nuestro número de marzo.

¿Se enteró Vd. de nuestra buena noticia?



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pero con esa demostración, Vd. oirá la diferencia.

¡Y eso es lo que cuenta!

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

Rogers
BRITISH  HIGH-FIDELITY

tcca

TCA TECNICAS AUDIO, S.A.

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

LA VUELTA DE TUERCA

Al iniciar el nuevo año, repasar los editoriales de nuestros números de 1980 permite comprobar que la mayor preocupación ha procedido constantemente de la falta de verdadera política musical de Estado que padece España, consecuencia del desinterés general de nuestro pueblo por la Música y de la escasa rentabilidad inmediata que la defensa de su causa produciría a los numerosos políticos a plazo fijo que hoy medran en esta tierra.

El sombrío sentimiento de que se nutre esa preocupación se manifestó con mayor intensidad en el número 505, cuando exponíamos que, tras la votación de confianza a Adolfo Suárez, el cambio de los titulares de Cultura y Educación obligaba a plantearse la duda más que razonable de si estos movimientos de peones podrían culminar alguna vez en la definición de esa política musical, hoy inexistente.

Casi resulta obvio aclarar que aquí no somos enemigos de los cambios de rectoría a su debido tiempo. Por ejemplo, era necesario el producido recientemente en la cabeza de la Radiotelevisión; e incluso cabía esperar que el nuevo equipo trajese ideas y propósitos musicales evidentes y serios. Sin embargo, hasta ahora nada han dicho en materia de música los nuevos responsables, y lo más probable es que estas buenas gentes no hayan pensado todavía en asuntos segundones, preocupadas como están por prioridades tales como suprimir la emisión del rezo del «Angelus» y dar nueva imagen política. Pues conviene no olvidar que, en España, la política es precisamente eso: imagen, es decir, apariencia.

Mas, inopinadamente, se anuncia el «gran» cambio, la dimisión irrevocable del Presidente de la transición, Adolfo Suárez, y vuelve a plantearse, sólo que agravada, la situación del pasado otoño. No tema el lector que vayamos a hacer aquí el análisis o resumen de la política musical del dimisionario, entre otras cosas por la potísima razón de que tal política —lo decimos una vez más— no existe. Su única aportación en este terreno fue la creación de la Dirección General de Música, en la que quiso RITMO poner de buena fe algunas esperanzas. Pero las parvas galas presupuestarias con que se ha pretendido cubrir las desnudeces de la criatura y lo mustio de su desarrollo, sobre todo después de que Ricardo de la Cierva decidiese ser el único protagonista de nuestra cultura y ahuyentase a Jesús Aguirre, la han traído al estado de mera subsistencia en que hoy se encuentra; y aún habrá de agradecerse que las cosas no hayan ido todavía a peor, por la continuidad administrativa que ha garantizado hasta el presente el actual director general.

Quede claro, por tanto, que si Suárez hubiera seguido al frente del Ejecutivo, en buena lógica hubiera igualmente continuado careciendo de política musical. Mas la tan cacareada votación de permanencia hasta 1983 del Gobierno formado tras la votación de confianza habría dado, al menos, respiro a los

administradores de la música para desarrollar su «programa en modo administrativo» (editorial del número 503); y tiempo, quizá, para intentar conseguir que el plan plurianual de inversiones de la Administración hasta 1984, que ha de aprobarse muy pronto, autorice la construcción de algunos auditorios (editorial del número 502).

Al despedirse, el Presidente de la transición ha puesto aquí las cosas más difíciles a esa Música que tan escasamente le ha preocupado. Por una parte, la Administración vejeta detenida, indecisa, como en suspenso. Por otra, aun cuando la crisis se resuelva con normalidad y se confirme la previsión de Leopoldo Calvo Sotelo como nuevo Presidente del Gobierno —según dicen, tiene afición musical; por algo se empieza—, la formación de su propio equipo puede provocar nuevos cambios en Educación y Cultura, cuyas consecuencias vendrán dadas en función de su alcance y profundidad. Tampoco puede olvidarse que el nuevo Gobierno, sea el que fuere, encontrará una economía enferma y deteriorada, que no va a soportar el déficit público previsto para 1981, de unos 600.000 millones. La voz de alarma acaba de darnosla Ronald Reagan, al anunciar que recortará 40.000 millones de dólares en el presupuesto de su país, es decir, una cantidad equivalente a la totalidad del presupuesto español. El recorte presupuestario y la reducción del gasto público va a convertirse en común denominador de las economías occidentales en los años por venir inmediatos, y España no constituirá la excepción, arrastrada por la tendencia general y por su propia situación de quiebra ya apenas disimulada.

¿Y dónde se van a efectuar los recortes? No hay que ser zahoríes para responder que en los sectores considerados marginales por los políticos. Además, la fragmentación presupuestaria que lleva consigo el funcionamiento del confuso Estado de las Autonomías alejará aún más la posibilidad de adoptar decisiones de largo alcance para iniciar la política musical que siempre nos ha faltado. Por estas causas, y por otras, nuestra Música se mostrará inerte ante la guadaña de los millones públicos, y no nos extrañará que, para empezar, en el plan plurianual de inversiones de este cuatrienio desaparezcan los auditorios y los conservatorios.

Y así, esas palabras que se repiten estos días en los medios de comunicación —cambio, continuidad, unidad, concentración, golpe de timón, etc.— adquieren para la Música el sentido ominoso de una «vuelta de tuerca»; y el Presidente dimisionario habrá sido el iniciador de ese mortal giro que, con él o sin él, fatalmente hubiera terminado produciéndose, salvo milagros, pero que tememos se ha anticipado, para poner pronto a nuestra Música en la asfixiante situación de los muchachos que protagonizan el magnífico relato de Henry James y la correspondiente ópera de Benjamin Britten, que hoy nos han prestado su título, y ciertamente no para recordar la belleza de las obras, sino su sabor amargo.

Con las cajas
acústicas **JR**[®]
no se sabe bien,
si estamos en
casa o en el Real

Importado por:



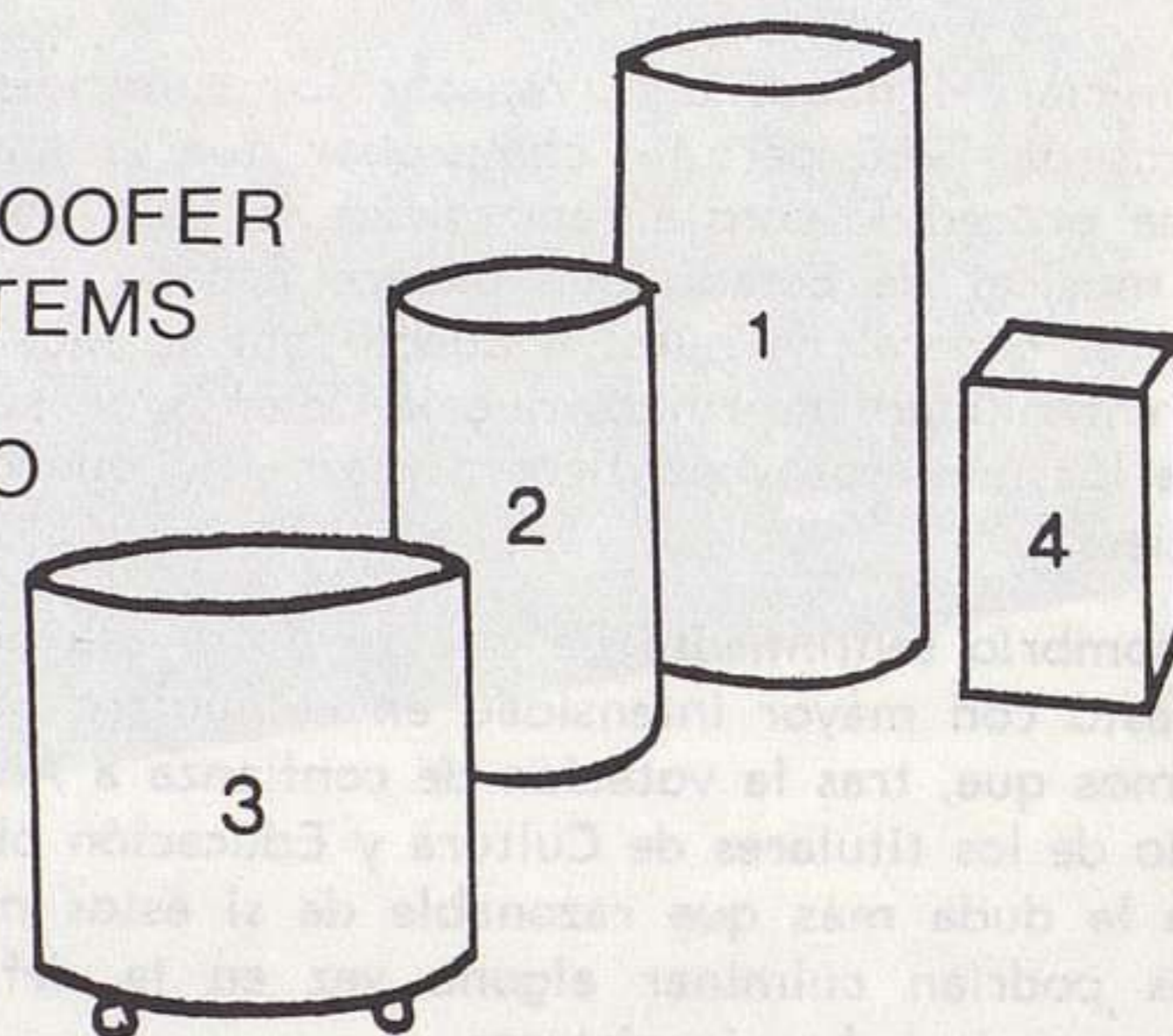
JOYTEL

EL ARTE DEL SONIDO

MEJIA LEQUERICA, 14 - TELS 447 10 36 - 447 12 07 - MADRID 4



- 1 JR 150
- 2 JR 149
- 3 SUPER WOOFER
LPA SYSTEMS
- 4 JR METRO



SERIE CONTACTO DINAMICO

Porque Vd. exige lo perfecto,
EMPIRE ha diseñado su nueva
SERIE CONTACTO DINAMICO
de cápsulas magnéticas.

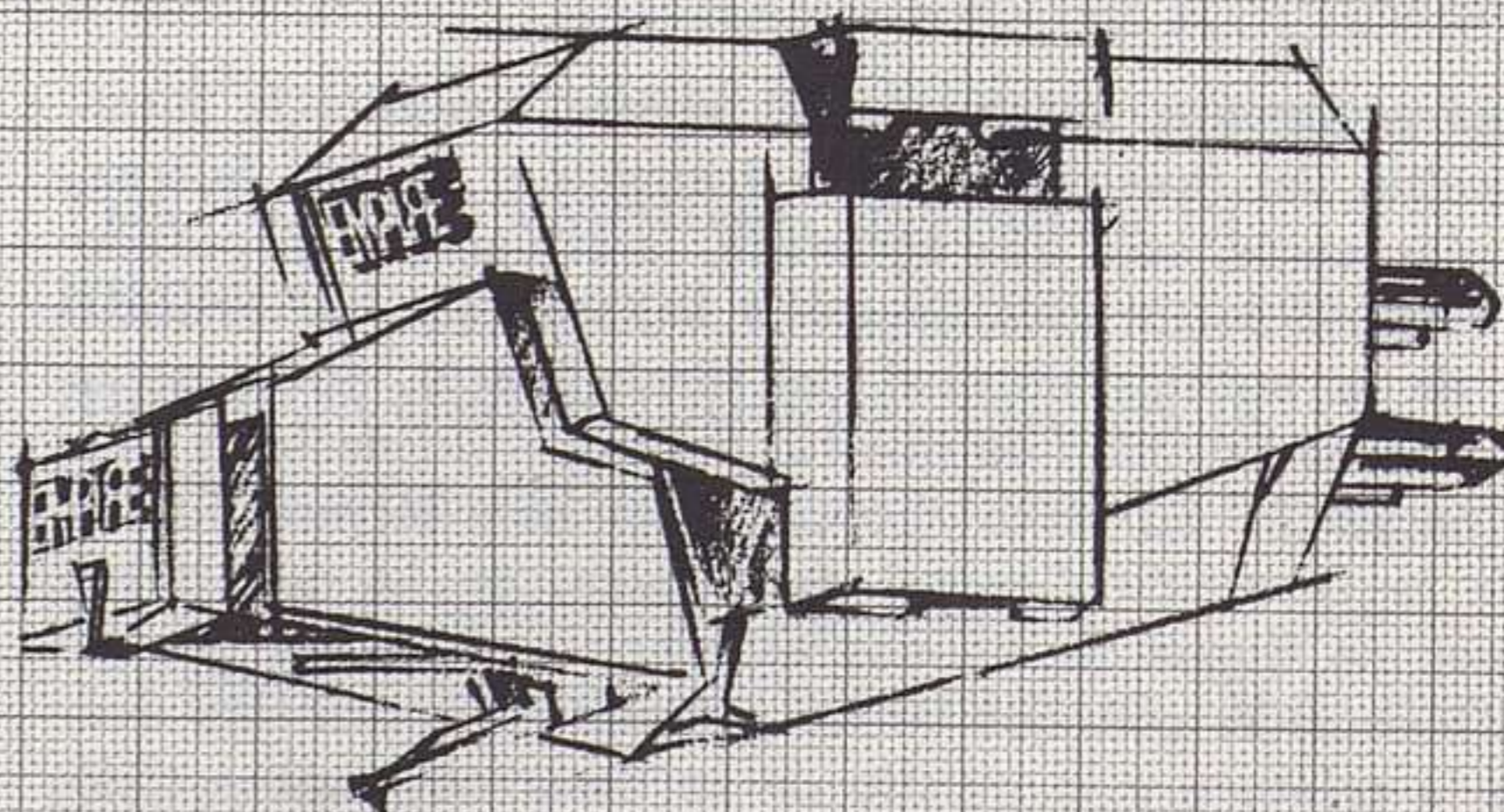
Porque Vd. exige lo perfecto,
existen 6 modelos diferentes,
dada la gran variedad de
equipos existentes en el mercado,
seis posibilidades de acoplamiento disco-equipo,
para dar respuesta exacta a sus necesidades.

Porque Vd. exige lo perfecto,
no deje que la lectura de sus discos
sea una cuestión de azar.

Busque lo perfecto. Descubrirá EMPIRE.

EMPIRE

cápsulas magnéticas
Porque existe lo perfecto.



Distribuidor exclusivo
para España.

Paseo de la Castellana, 268-270
Telf. 733 67 42
Madrid - 16

CARTAS

Señor director de RITMO.

Mi querido amigo: Según mis cálculos, está a punto de terminar el período de mi suscripción a RITMO. Y mucho lamento tenerle que comunicar mi expreso deseo de no renovarla.

Creo, por otra parte, que mi respeto hacia su persona me obliga a ser más explícito. Y voy a serlo. Porque la razón de mi cansancio no es otra que la progresiva disminución y ruralización de la parte informativa de RITMO, coincidente con una hinchazón, tan progresiva como desmesurada, de opiniones y juicios temerarios, expresos con frecuencia del modo más despectivo, chabacano y pedantesco.

En mi modestia de aficionado, me gustaría recibir, por ejemplo, amplia y avanzada información sobre proyectos discográficos y novedades en los mercados extranjeros, temporadas de conciertos, festivales y giras de las más serias orquestas y agrupaciones. Es decir, cuanto constituyera un avance, una anticipación, y a su vez una orientación acerca del aire musical que se respira en otros pagos. Me gustaría haber encontrado firmas técnicas, capacitadas y serenas que trataran problemas, temas y tendencias musicales. Que ejercieran, incluso, la crítica; pero como la ejerce, por ejemplo «Gramophone»; no como la puede ejercer «El Pápus». Me hubiera gustado, en fin, un sentido lejano de las filias y las fobias, del todo o nada; y la ausencia del energumenismo provinciano que tienen ustedes suelto por unas cuantas ciudades del país. Siento mucho, de veras, mi profundo desinterés por el comadreo musical, cuyo más reciente monumento puede ser el enorme reportaje a la señora Berganza. Y mi nostalgia por una revista musical en la que músicos dedicados a la crítica contribuyeran a que el mundo de la música dejara de ser, en España, una plaza de pueblo para un auto de fe, en la que los inquisidores supieran catecismo de oído y pudieran sentenciar infiernos y glorias. Lo siento mucho, querido director.

Si usted, algún día, se decide a hacer una seria, informativa y bien educada revista musical, cuente desde ahora con mi modesto apoyo. Y siempre con mi respeto y amistad, en aras de los cuales me he permitido ser sincero.

Cordialmente.

JOSE LUIS HERRERA

RESPUESTA:

Cumplimos sus deseos y le agradecemos su sinceridad, aunque consideramos que usted incurre también en el todo o nada que nos achaca.—LA REDACCION.

Cartagena, 15 diciembre 1980

Señor director.
RITMO.

Estimado señor: Como lector asiduo a su Revista, dirijo a usted las presentes líneas con el ruego de su publicación.

Lo que me lleva a hacerlo es, decididamente, una cuestión de adhesión a la crítica que se hace en esa Revista en los espacios «Madrid al Cielo» e «I Taddei».

Si el lector o lectores que dirigen sus quejas u «opiniones» acerca del juicio que les merecen los comentarios críticos del Sr. Reverter tuvieran un conocimiento profundo sobre lo que pretenden juzgar a su modo, no lo harían. Sus comentarios sobran, porque ellos sí que confunden, entorpecen a los inexpertos, y esa Redacción haría muy bien no dando cabida en

las páginas de la Revista, porque no sólo debe pretenderse escribir, que esto puede hacerlo cualquiera, sino saber lo que se escribe y por qué se escribe. Lo que se critica en RITMO es justo la verdad, independiente de sentirse catalanes o vascos, de que nos guste o sintamos mayor simpatía por la Caballé, Gulín o por Domingo, Kraus, etc. Pero esto lo entienden muy pocos que, como el Sr. Reverter y —perdone la inmodesta verdad de quien esto escribe— un servidor lector, saben lo que se dicen.

Atentamente.—FRANCISCO LOPEZ HERNANDEZ.

RESPUESTA:

Muchas gracias por sus alientos, pero esperamos que sepa comprender que no podemos convertir la sección «Cartas al director» en un coto cerrado donde sólo puede expresarse la opinión favorable a la línea actual de nuestra publicación.—LA REDACCION.

Muy señores míos:

Soy habitual lector de la Revista RITMO (suscriptor), y quisiera darles mi opinión, muy favorable, a que la Revista tocara otros campos musicales («Rock», «Jazz», «Folk», etc.). Aunque ya he leído, anteriormente, su respuesta a opiniones parecidas: falta de espacio, creo que no es suficiente, pues en su Revista han existido anteriormente secciones de esta clase.

También quisiera sugerirles la publicación de algún estudio sobre las diferencias en las interpretaciones de la música antigua, Renacimiento y Barroco, y su diferente instrumentación. (Harnoncourt, Munrow, Deller, Clemencic, Academia St. Martin in the Field, I Musici, Melkus.)

Aprovecho para consultarles una serie de cuestiones que me gustaría conocer:

— ¿Es posible conseguir en España las obras de D. Munrow no editadas, especialmente «Instrumentos de música antigua y Renacimiento»?

— ¿Está prevista en España la publicación de las obras que faltan de la Edición Bach de Telefunken? (Harnoncourt, Leonarth.)

— Pasiones, Misas.

— Conciertos para violín, «Suites» para orquesta.

— Obras de clave (Sonatas, Partitas, etc.).

— Obra de órgano.

— Obra de cámara.

Etcétera.

— ¿Qué nivel de calidad de grabación tiene la edición del Anillo del Nibelungo de Knappertsbusch?

— ¿Qué está grabando Harnoncourt actualmente: Bach, Haendel, Vivaldi, etc?

— Las «Suites» para laúd, de Bach (edición Archiv), ¿fueron compuestas para este instrumento originalmente?

— Quisiera que me aconsejaran (en castellano o en francés) sobre:

— Un catálogo completo de las obras de Bach (libro o revista).

— Algún estudio extenso sobre la música de la Edad Media y del Renacimiento.

— Algún estudio sobre los instrumentos antiguos (con reproducciones).

— Algún libro de iniciación a la Alta Fidelidad. (Básico y sencillo.)

Y sin nada más que decirles, se despide atentamente.

ALBERTO BELTRAN

RESPUESTA

— **Munrow: no se ha editado en España. Tal vez sea posible encargarlo en un establecimiento que se dedique a la importación de discos. El problema para editarlo aquí ha sido la carestía del libreto, que es lujoso y exhaustivo. El mercado español no está para ese lujo. Tendrá que encargarlo a Londres.**

— **Edición Bach de Telefunken: puesto que se están empezando a editar Cantatas, cabe su-**

poner que Telefunken editará poco a poco el resto.

— **Anillo de Knappertsbusch: se trata de una grabación en directo, en condiciones no comerciales. El sonido es mejor que el de otras grabaciones de Cetra, sobre todo en el Ocaso, pero no espere usted refinamientos sonoros como en el Anillo de Decca.**

— **Harnoncourt: actualmente graba más Cantatas y Motetes de Bach. Estos últimos, en la primera grabación digital que ha hecho Telefunken. Tiene proyectos de Oratorios de Händel, y no sabemos si habrá realizado ya alguno. Entre ellos habrá un prometedor Mesías.**

— «Suites» para laúd, de Bach: sí fueron compuestas para laúd.

— **Consejos:**

● **Catálogo de obras de Bach: en inglés había el diccionario Grove's, muy amplio, muy caro y muy bueno. Ahora está agotado, pero saldrá una nueva edición mucho mejor y mucho más cara. Harry Halbreich está preparando una voluminosa monografía sobre Bach. Está previsto que aparezca, en francés, en 1983, en la Editorial Fayard. Incluirá un catálogo como el que usted desea.**

● **Sin ir más lejos, y aparte de ciertos libros en inglés, le aconsejamos los capítulos dedicados a la «Música Medieval y Renacentista» de la Historia de la Música, volúmenes 1 y 2, de Editorial Fundamentos, colección «Istmo».**

● **Instrumentos antiguos: el magnífico libreto del álbum de Munrow, de que hablamos más arriba.**

● **Lamentamos hacer publicidad de marca alguna, pero la respuesta lo exige al solicitar usted un libro de iniciación a la Alta Fidelidad. Al comprar tres cintas Scotch tiene usted derecho a un breve, sencillo y completo manual titulado Catálogo del sonido 1981, que trata desde cápsulas hasta ecualizadores. Esta oferta es interesantísima.**

La elaboración de un estudio como el que usted propone puede hacerse realidad este año en las páginas de RITMO. Quedamos a su disposición.—LA REDACCION.

San Sebastián, 30-XII-80

Sr. D. Enrique PEREZ ADRIAN. Revista RITMO.

Muy señor mío: Usted escribió en RITMO hace tiempo un trabajo sobre discografía de Furtwängler. Me gustó mucho.

Y acabo de oír en France-Musique, que se escucha en San Sebastián, algunas interpretaciones que no figuran en su más que amplia lista.

Como soy un admirador de W. F., querría saber si en España se puede conseguir el libro que usted cita de Henning Schmidt Olsen y en qué idioma está escrito. No hablo alemán, aunque me entiendo en inglés y en francés.

No quiero molestarle más. Atentamente,

HILARIO GOICOECHEA

RESPUESTA

Ese libro tal vez pueda conseguirse en España en alguna de las librerías especializadas en importación de publicaciones en lenguas extranjeras. Lo normal será que tengan que encargárselo. Le advierto que se trata de un libro que tan sólo hace referencia a la discografía de Furtwängler. Está en inglés.

Por si le puede interesar, le informo de la aparición, en francés, de una recopilación de escritos de Furtwängler que lleva por título, en alemán, Ton und Wort. Lo ha publicado Albin Michel en la serie «Pluriel» de la colección «Le Livre de Poche», y no necesito encomiarle su contenido siendo un admirador del maestro. Ha sido traducido como Musique et Verbe.

Quedo a su disposición.—ENRIQUE PEREZ ADRIAN.

«LOS MEJORES CLASICOS DE 1980»

PREMIOS «RITMO»

UNDECIMA EDICION

Un año más, la Redacción de RITMO se ha reunido para votar «los mejores clásicos» de la pasada campaña. Nuestro sistema de votación se alteró este año, dejando de lado el habitual «Brain Storming» de cada apartado, para adoptar un esquema de candidaturas, en doble vuelta, que probó ser de gran eficacia, y sobre todo evitó que grabaciones de general aceptación, pero secundarias en las preferencias, arribaran a las últimas votaciones con éxito, como en anteriores ocasiones ha ocurrido.

Tres consultas previas se sometieron a la decisión de los votantes y ocuparon casi tanto tiempo como la deliberación en sí. La primera, según uso ya practicado en otras oportunidades, fue considerar para votación sólo aquellos discos enviados a la Revista. Este criterio fue sustentado, con las lógicas reservas hacia discos concretos lamentablemente ausentes, por todos los redactores. Nuestros lectores se extrañarán, seguramente, de la no concurrencia a votación de discos como los **Conciertos** de Bartok por Pollini y Abbado, canciones de Debussy por Kruissen, el **Op. 131** de Beethoven por Bernstein o la **Heroica** por Giulini: estos discos, al igual que otros de menor relieve, no han sido enviados a la Redacción para ser objeto de comentario. Si en alguna otra edición de nuestros premios hemos terminado votando un disco no remitido a la Revista, los problemas derivados de esta actuación (petición «oficial» de la grabación para su comentario, inclusión de la carpeta en la portada del número de enero-febrero, obligada brevedad de una crítica que se hubiera preferido más detallada, etc.) nos han convencido de que la mejor política es la de tomar en consideración únicamente el material recibido, tal como se hace en otras publicaciones europeas a la hora de conceder premios similares de los nuestros. De otra parte, si las firmas fonográficas no estiman conveniente hacer llegar un cierto ejemplar a RITMO para su comentario, la Revista alcanzó hace ya bastante tiempo una edad adulta que la exime de andar persiguiendo a la industria para que tal grabación le sea enviada.

Otra decisión adoptada por los redactores fue la de tomar en consideración, a la hora de votar, los discos importados a través

de agente exclusivo, es decir, con licencia y capacidad de distribución, distinguiendo, dentro de este apartado, las grabaciones realizadas contractualmente, mediando un acuerdo comercial entre las partes, de las efectuadas mediante otros medios (fundamentalmente, la radio) claramente colindantes con lo que denominamos «piratería»; naturalmente, quedaron descartadas de posible consideración estas últimas.

El tercer punto cuestionado fue la «readmisión» de ciertas grabaciones que en su día no obtuvieron la «R» que implica la candidatura, pero que, en el sentir mayoritario de la Redacción, sí eran dignas de ser tenidas en cuenta. El procedimiento para este capítulo fue simple: si la mitad de los redactores votaba a favor, el disco entraba en liza, y se mantenía su ausencia en caso contrario.

A lo largo de las votaciones se llegó al acuerdo de señalar públicamente la satisfacción de los redactores por la notable cantidad de aportaciones al epígrafe «Novedad significativa», que demuestra, por parte de la industria, un interés apreciable en renovar el catálogo y cubrir sus lagunas. Del mismo modo, pero en sentido opuesto, se acordó manifestar el desencanto de la Revista ante el escaso relieve del apartado «Grabación en serie económica»: el desorbitado precio de los discos tiene un valioso contrapeso en las series de precio medio, cuya calidad, en ciertos casos, ha sido reconocida desde estas páginas, pero que en el año último parece haber sufrido una involución en la que el principal perjudicado es el melómano que compra discos.

Otro aspecto valorado positivamente fue la recuperación de un apartado «Grabación en vivo», cuya ausencia fue motivo de queja colectiva el año pasado. Finalmente, la solitaria presencia de un disco, sin duda formidable, como es el **Concierto de Colonia**, de Keith Jarret, impidió que cuajara el deseo, manifestado por varios redactores, de crear un premio a «Música de "Jazz"», pero sí nos movió a tratar de corporeizarlo el año próximo, si el número de comentarios en la Revista da pie para ello.—J. L. P. A.

Redactores participantes en las votaciones

Gonzalo Alonso Rivas.
Roberto Andrade Malde.
Pablo Cano Capella.
Domingo del Campo Castel.
Manuel Gomis Gavilán.
Pedro González Mira.
Santiago Martín.
Enrique Martínez Miura.
Angel-F. Mayo.
Agustín Muñoz Jiménez.

Enrique Pérez Adrián.
José Luis Pérez de Arteaga.
Fernando Peregrín Gutiérrez.
Gerardo Queipo de Llano.
Arturo Reverter.
José Ramón Rubio.
Redacción de Galicia.
Redacción de Valencia.
«I Taddei» (Redacción de Barcelona).

MUSICA SINFONICA

Premio, MAHLER: **Sinfonía número 3.** Jascha Horenstein, Norma Procter, Coro y Orquesta Sinfónica de Londres (Unicorn, RHS 302/3). Once votos.

Otras grabaciones votadas

BRAHMS: **Concierto para violín.** Perlman, Giulini (EMI).
MAHLER: **Sinfonía número 9.** Bruno Walter (EMI).
MOZART: **Concierto para piano número 25.** Barenboim, Klemperer (EMI).
MOUSSORGSKI: **Cuadros de una exposición.** STRAVINSKI: **Pájaro de fuego.** Muti (EMI).
NIELSEN: **Sinfonía número 5.** Horenstein (Unicorn).
SCHUMANN: **Integral de las Sinfonías.** Kubelik (CBS).
ZELENKA: **Obra orquestal.** Van Winjkoop (Archiv).

MUSICA DE CAMARA

Premio, BEETHOVEN: **Los últimos cuartetos.** Cuarteto La Salle (DG, 2740 168). Ocho votos.

Otras grabaciones votadas

BARTOK: **Quinteto, Op. Post.** Quinteto Italiano (Ricordi).
BERG: **Concierto de cámara.** Boulez (DG).
HAYDN: **Cuartetos, Op. 71/74.** Cuarteto Amadeus (DG).
GROBA, ALONSO: **Cuartetos.** Cuarteto Sonor (ACSE).
ESTEVEZ: **Loa.** Franco Gil, Eschmann (RCA).
WEBERN: **Quinteto.** Quinteto Italiano (Ricordi).

INSTRUMENTAL

Premio, BEETHOVEN: **Variaciones Diabelli.** Alfred Brendel (Philips, 9500 381). Ocho votos.

Otras grabaciones votadas

BOULEZ: **Sonata.** WEBERN: **Variaciones.** Pollini (DG).

LISZT: Recital, por Nyireggyazi (CBS).
SCARLATTI: **Sonatas.** Dreyfuss (Archiv).

MUSICA VOCAL Y CORAL

Premio, BRUCKNER: **Obras sacras.** Solistas, coros y orquestas diversos bajo la dirección de Eugen Jochum (DG, 2720 054). Once votos.

Otras grabaciones votadas

«Carmina Burana». Clemencic (Edigsa).
«Los más bellos madrigales». Fromme (CBS).
GESUALDO: **Responsorios.** Segarra (Archiv).
HAENDEL: **El Mesías.** Leppard (Hispanavox).
SCHUTZ: **Concierto espiritual.**
VIVALDI: **Cantatas Italianas.** Jacobs, Curtis (Archiv).

OPERA

Premio, DEBUSSY: **Pelléas et Mélisande.** Von Stade, Stillwell, Van Dam, Filarmónica de Berlín, Herbert von Karajan (EMI, 1 C 165-03.650/52). Nueve votos.

Otras grabaciones votadas

BIZET: **Carmen.** Abbado (DG).
MONTEVERDI: **Il Ritorno d'Ulisse.** Leppard (CBS).
MOZART: **Las bodas de Fígaro.** Giulini (EMI).
VERDI: **Otello.** Toscanini (RCA).

GRABACION HISTORICA

Premio, FALLA: Grabaciones históricas («Falla y sus amigos e intérpretes») (EMI, 10 C 163-016.241/2). Once votos.

Otras grabaciones votadas

«El legado de W. Furtwängler» (DG).
MAHLER: **Sinfonía número 9.** Bruno Walter (EMI).
VERDI: **Otello.** Toscanini (RCA).

CICLO

Premio, Edición MOZART, 16 volúmenes (Philips). Nueve votos.

Otras grabaciones votadas

ALBINONI: **Concerti, Op. 6.** Negri (Philips).
HAYDN: **Sinfonías con título.** Marriner (Philips).
SCHUMANN: **Sinfonías, integral.** Kubelik (CBS).
R. STRAUSS: **Obra orquestal, integral.** Kempe (EMI).

MUSICA DE VANGUARDIA

Premio, ESTEVEZ: **Loa.** Ludwig Eschmann (contrabajo), Conjunto Instrumental, José María Franco Gil (RCA/Cajas de Ahorros Confederadas). Ocho votos.

Otras grabaciones votadas

Recital de Pedro Espinosa (ACSE).
KAGEL: **Heterophonie** (Hispanavox).
CRUZ DE CASTRO, OLAVIDE (ACSE).
XENAKIS: **Akrata, Pithoprakta** (Hispanavox).

PRODUCCION ESPAÑOLA

Premio, «ex aequo» a la edición íntegra de música contemporánea española de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE/Movieplay) y a la serie «Etnos» de música española poco conocida para teclado (EMI). Por unanimidad.

Otras grabaciones votadas

ESTEVEZ: **Loa.** Eschmann, Franco Gil (RCA).

MUSICA ANTIGUA

Premio, «Carmina Burana». Clemencic Consort, René Clemencic (Edigsa/Harmonia Mundi), volúmenes 1 a 5. Nueve votos.

Otras grabaciones votadas

«Los más bellos madrigales». Fromme (CBS).
GESUALDO: **Responsorios.** Segarra (Archiv).
«Maestros del órgano anteriores a Bach». Walcha (Archiv).
MONTEVERDI: **Tirsis y Clori.** Deller (Edigsa).
MONTEVERDI: **Il ritorno d'Ulisse.** Leppard (CBS).
SCHUTZ: **Concierto espiritual.**

CLASICOS DEL SIGLO XX

Premio, IVES: **Integral de las Sinfonías**. Orquesta New Philharmonia, Harold Faberman (Hispavox, S 66.324). Siete votos.

Otras grabaciones votadas

BERG: **Concierto de cámara**. Boulez (DG).
BARTOK: **Quinteto, Op. Post.** Quinteto Italiano (Ricordi).
NIELSEN: **Sinfonía número 5**. Horenstein (Unicorn).
ZEMLINSKY: **Sinfonía lírica**. Ferro (Italia).

NOVEDAD SIGNIFICATIVA

Premio, GRIEG: **Peer Gynt**, versión completa. Carlsen, Hansli, Hanssen, Bjorkoy, Coro Filarmónico de Oslo, Orquesta Sinfónica de Londres, Per Dreier (Unicorn, RHS 361/2). Ocho votos.

Otras grabaciones votadas

BOULEZ: **Sonata**. Pollini (DG).
BERG: **Concierto de cámara**. Boulez (DG). «Maestros del órgano anteriores a Bach». Walcha (Archiv).
ZELENKA: **Obra orquestal**. Van Winjkoop (Archiv).
ZEMLINSKY: **Sinfonía lírica**. Ferro (Italia).
XENAKIS: **Akrata, Pithoprakta** (Hispavox).

LIED

Premio, SCHUMANN: Volumen II del integral de **Lieder**. Dietrich Fischer-Dieskau, Christoph Eschenbach (DG, 2740 200). Ocho votos.

Otras grabaciones votadas

MOZART: Volumen XVI de la Edición (Philips).
Recital de Kiri Te Kanawa (CBS).
WOLF: **Spanisches Liederbuch**. Schwarzkopf, Fischer-Dieskau, Moore (DG).

GRABACION ECONOMICA

Premio, HOLST: **Los Planetas**. Leonard Bernstein, Orquesta Filarmónica de Nueva York (CBS, Serie Maestro, S-61.932). Siete votos.

Otras grabaciones votadas

BRAHMS: **Sinfonía número 4**. Reiner (RCA).
MOZART: **Concierto número 25**. Barenboim, Klemperer (EMI).
MAHLER: **Sinfonía número 4**. Kletzki (EMI).

GRABACION EN VIVO

Premio, MAHLER: **Sinfonía número 9**. Bruno Walter, Orquesta Filarmónica de Viena, concierto del 16 de enero de 1938 (EMI, SH 193.194). Nueve votos.

Otras grabaciones votadas

«Concierto de Colonia». Keith Jarrett (Edigsa).
BEETHOVEN: **Integral de las Sinfonías**. Bernstein (DG).
BEETHOVEN: **Variaciones Diabelli**. Brendel (Philips).
MAHLER: **Sinfonía número 6**. Horenstein (Unicorn).

RECITAL

Premio, «Maestros del órgano anteriores a Bach». Helmut Walcha (Archiv, 2723 055). Ocho votos.

Otras grabaciones premiadas

«Festival Benson & Hedges» (CBS).
«Los más bellos madrigales» (CBS).
«El legado de W. Furtwängler» (DG).
«Contrastes en metal» (Unicorn).
Recital Caballé-Weissenberg (EMI).
Recital de Kiri Te Kanawa (CBS).

INTERPRETE DEL AÑO

Premio, **Raymond Leppard**. Grabación seleccionada: **El Mesías** (HAENDEL) (His-pavox, S-66.333). Diez votos.

Otros artistas votados

Daniel Barenboim.
Leonard Bernstein.
René Clemencic.
Wladimir Horowitz.
Neville Marriner.
Maurizio Pollini.

PREMIOS ESPECIALES

1. A la «Antología del folklore español», del profesor Manuel García Matos, editada por Hispavox.

2. A la «Edición de las **Cantatas** de BACH», de Telefunken, distribución Columbia, por el interés musicológico que supone su cuidada presentación, que incluye las partituras de las obras interpretadas.

alfa-yébenes, s. l.

Plaza del Callao, 8 — Teléfonos 231 96 36 - 231 18 31 — MADRID

SE SIRVE A PROVINCIAS

● **VENTA DE DISCOS NACIONALES Y DE IMPORTACION**
(Especialidad en Música Clásica)

● **EQUIPOS DE ALTA FIDELIDAD**
(Bang & Olufsen - Sony - Tensai - Teac)

● **EQUIPOS DE RADIO FRECUENCIA**
(Decamétricos y 27 Mghz.)

● **JUEGOS ELECTRONICOS**

● **VIDEO**

Alta fidelidad de lujo a precio abordable, Rogers: cajas acústicas Export-Monitor A-100 y amplificador

LAS CAJAS EXPORT-MONITOR

Dentro de esta sección ya fueron en su día examinadas las excelencias de la caja acústica de pequeñas dimensiones Rogers LS3/5A, insuperada en su género y diseñada bajo prescripciones de la BBC. La pequeña Rogers ha conseguido una reputación mundial indiscutible gracias a la selección óptima de sus componentes y al empleo de un filtro sofisticadísimo, que juega un papel de extraordinaria importancia en la ecualización de la curva de respuesta de la caja de referencia.

Con la Export-Monitor se pasa ya a una dimensión superior, y por sus características físicas puede decirse que más que de una caja de biblioteca se trata de un sistema acústico más apropiado para su uso sobre soportes relativamente separados (no menos de 50 centímetros) de las paredes trasera y laterales, con objeto de poder aprovechar mejor sus excelentes propiedades. El sistema es de tres vías, con unidad de graves de 18 centímetros, medios de 3,5 centímetros y «tweeter» de dos centímetros. La caja tiene unas dimensiones de tipo medio: 63,5 centímetros de altura y 30,5 centímetros tanto de anchura como de profundidad, para un peso global de alrededor de 15 kilos, lo que demuestra una cierta «densidad» en su contenido y un grosor de planos más que estimable (1,2 centímetros).

La unidad de graves ha sido estudiada para soportar potencias del orden de los 100 vatios; para ello, la bobina móvil, de 3,5 centímetros, va sobre un soporte de aluminio, material que hasta la fecha es el único capaz de conjugar una gran ligereza con una óptima disipación térmica. El cono está hecho de bextreno, material muy del gusto de Rogers y de otros insignes fabricantes ingleses, y que ofrece unos resultados excelentes en la reproducción de las frecuencias graves. El modelo que analizamos es una buena prueba de ello. No es que se trate de un grave muy extendido, pero sí de una gran calidad y REALISMO; es decir, sin efecto artificial alguno.

El altavoz de medios es un viejo conocido: el ROLA CELESTION HF1300, que actúa aproximadamente a partir de los 2.500 Hz. Esta unidad equipa la mayor

parte de las cajas diseñadas por la BBC, y de hecho se trata de un ingenio que comenzó a ver la luz allá por el año 1955 a través de unas investigaciones de General Electric (no todo en Hi-Fi va a ser moderno; a veces, lo antiguo resulta buenísimo). La membrana tiene una configuración anular con cono central invertido. Delante de la membrana puede verse una especie de roseta metálica de gran espesor, que juega un importante papel en la puesta en fase del altavoz, y para obtener una dispersión óptima del sonido. Esta unidad es, realmente, un altavoz híbrido de medios-agudos, ya que extiende su trabajo hasta los 10.000 Hz, punto en el que comienza a intervenir el «super-tweeter», también Celestion, HF 2000 con cúpula de dos centímetros, muy conocido asimismo porque equipa cajas acústicas muy famosas, dadas sus espléndidas características de suavidad y dispersión en el trabajo de reproducir la gama superior de los agudos. El HF 2000 lleva una fina malla metálica que no tiene otra finalidad que la protección.

El filtro divisor de frecuencias, de trece elementos, va montado sobre una placa de circuito impreso en el propio plano anterior de la caja e inmediatamente debajo de la unidad de graves. Este filtro, elaboradísimo, constituye, a mi juicio, uno de los mejores detalles de la caja, y seguramente juega un importante papel en la extraordinaria suavidad de respuesta de la Export-Monitor.

El acabado es flamante y puede obtenerse, indistintamente, en teca o nogal. La conexión se hace a través de fichas «banana», como para la LS3/5A, que es uno de los sistemas más seguros y fiables para la conexión de cajas acústicas. La Export-Monitor va protegida por una tela negra de gran transparencia, montada sobre un bastidor que se incrusta perfectamente en el baffle por medio de unos pivotes. La influencia de esta tela frontal sobre el sonido no se hace sentir demasiado, pero sí ejerce algunos efectos en el amortiguamiento de las frecuencias agudas. En este caso la tela no es tan determinante como en otras cajas; pero, en todo caso, la elección de la escucha con o sin tela ha de ser realizada por el propio oyente y considerando básicamen-

te las condiciones acústicas de la sala. La colocación de las cajas responde a unas normas ya muy generalizadas de separación, como vimos antes, con respecto a las paredes trasera y laterales, y en todo caso deben ser elevadas un mínimo de 20 centímetros, con objeto de evitar



CAJA ACUSTICA ROGERS EXPORT-MONITOR CON LOS SOPORTES DE LA MISMA MARCA.

una excesiva reflexión de los sonidos graves; la propia firma Rogers suministra unos soportes metálicos que vienen como anillo al dedo para la perfecta colocación de las Export-Monitor, aunque, indudablemente, existen otras fórmulas de sustitución para colocar las cajas que pueden resultar válidas, como, por ejemplo, el empleo de dos sólidas sillas, que es el sistema que yo he utilizado para las audiciones de las Export-Monitor.

Sobre una variedad muy amplia de programas musicales de todo tipo (discos, cintas y emisiones FM), este modelo Rogers sorprende por un grave de gran impacto y propiedad, sin, por otra parte, caer nunca en exageraciones ni sonidos molestos. En todo caso, este grave es más amplio y extendido que en la LS3/5A. El «cello» y la cuerda alta son objeto de una reproducción totalmente satisfactoria. El medio se percibe con una claridad nítida y una propiedad absoluta, aunque aquí las diferencias con la minicaja Rogers son muy difíciles de apreciar, si es que existen, al igual que sucede con la reproducción de agudos, que resulta muy similar y, por lo tanto, casi perfecta, a la LS3/5A. Es obvio que a lo largo de los, aproximadamente, cuatro meses que he estado estudiando la Export-Monitor las comparaciones con la LS3/5A han sido continuas, resultando a veces muy difícil la distinción, sobre todo, como queda dicho, en lo que concierne a frecuencias medias y altas. Si quisiéramos concretar dos puntos de referencia en cuanto a la diferenciación entre ambas cajas, se podría concluir lo siguiente:

- Mejor grave, aunque no en exceso, en la Export-Monitor.
- Mejor dispersión de sonido para LS3/5A, lo cual es absolutamente lógico teniendo en cuenta las dimensiones de esta caja y el hecho de que a medida que disminuye el tamaño de una caja mejoran las condiciones de dispersión, así como la «aireación» del sonido, a pesar de que en este último aspecto la Export-Monitor es una de las mejores cajas que he escuchado jamás.

El violín sale bordado (Accardo, en la **Obra completa** de Max Bruch), y parece que tenemos al maestro en la habitación. De igual forma la reproducción del clarinete de Gervase de Peyer en el insigne disco Decca que contiene el **Concierto para clarinete y orquesta**, de Mozart, con la colaboración de Peter Maag, resulta de una propiedad total. Aunque la caja, indudablemente, no ha sido diseñada para grandes estruendos, los aficionados a las grandes masas orquestales y a los deci-

belios en cantidad podrán deleitarse con los inicios del **Zarathustra**, con una percepción perfectamente nítida de todos los planos sonoros y unos timbales en su sitio, sin que en ningún momento se produzca confusión en este difícil pasaje. Otro aspecto brillante de la Export-Monitor es el clavecín (Bach: «**Suites**» inglesas y francesas. G. Leonhardt). En la voz humana, que es la prueba más difícil, sale ganando la voz masculina, pero en ningún caso la caja incurre en siseos ni otros perniciosos efectos. Cuando nos trasladamos a la ópera (Mozart: **Don Juan**, Krips, o Mozart: **Don Juan**, Böhm), hay una percepción de la «escena» realmente excelente, con una cierta sensación de «profundidad» y distancias realmente fiel.

La elección de los componentes de acompañamiento para la Export-Monitor, cápsula y amplificador fundamentalmente, debe hacerse con un cierto cuidado. La Export-Monitor va bien con cápsulas brillantes; de las cinco cápsulas que he utilizado en las pruebas auditivas mi orden de prelación es el siguiente: Decca London, Thorens TMC-63 (bobina móvil), Audio Technica AT20LSA, Shure V15/III y, finalmente, Ortofon M15E/Super. La combinación con la cápsula Decca produce un sonido verdaderamente magnífico, en general, y en particular en los discos de ópera. Realizando este tipo de experiencias se da uno cuenta cada vez más de lo extraordinariamente importante que resulta estudiar las combinaciones óptimas entre cajas acústicas y cápsulas. A título de ejemplo, puedo decir que las mismas cinco cápsulas relacionadas antes, en combinación con las cajas acústicas JBL 4311 WX, arrojan el siguiente orden de prelación: Ortofon M15E/Super, Thorens TMC63, Audio-Technica AT20LSA, Decca London y Shure V15/III; cosas de la Alta Fidelidad, que demuestran que la compra y selección de componentes requieren un cuidado y atención exquisitos.

La Rogers Export-Monitor es muy exigente en materia de amplificador y no le vale cualquier cosa. En lo que concierne a la potencia a elegir, ésta debe situarse entre los 50 y los 100 watios. Pueden utilizarse amplificadores de menos de 50 watios, siempre que posean una gran dinámica, y en todo caso el amplificador a emplear en este caso debe ser de una gran calidad y de una notable «musicalidad». Como amplificadores inferiores a 50 watios he usado, indistintamente, dos excelentes ejemplares: el NAD 3020 (del que habrá que hablar en su día) y el «receiver» Nytech 252. Con los dos ha respondido la Export-Monitor de forma muy satisfactoria, pero los mejores resultados en cuanto a definición sonora y «presencia» los he obtenido con Radford HD-250

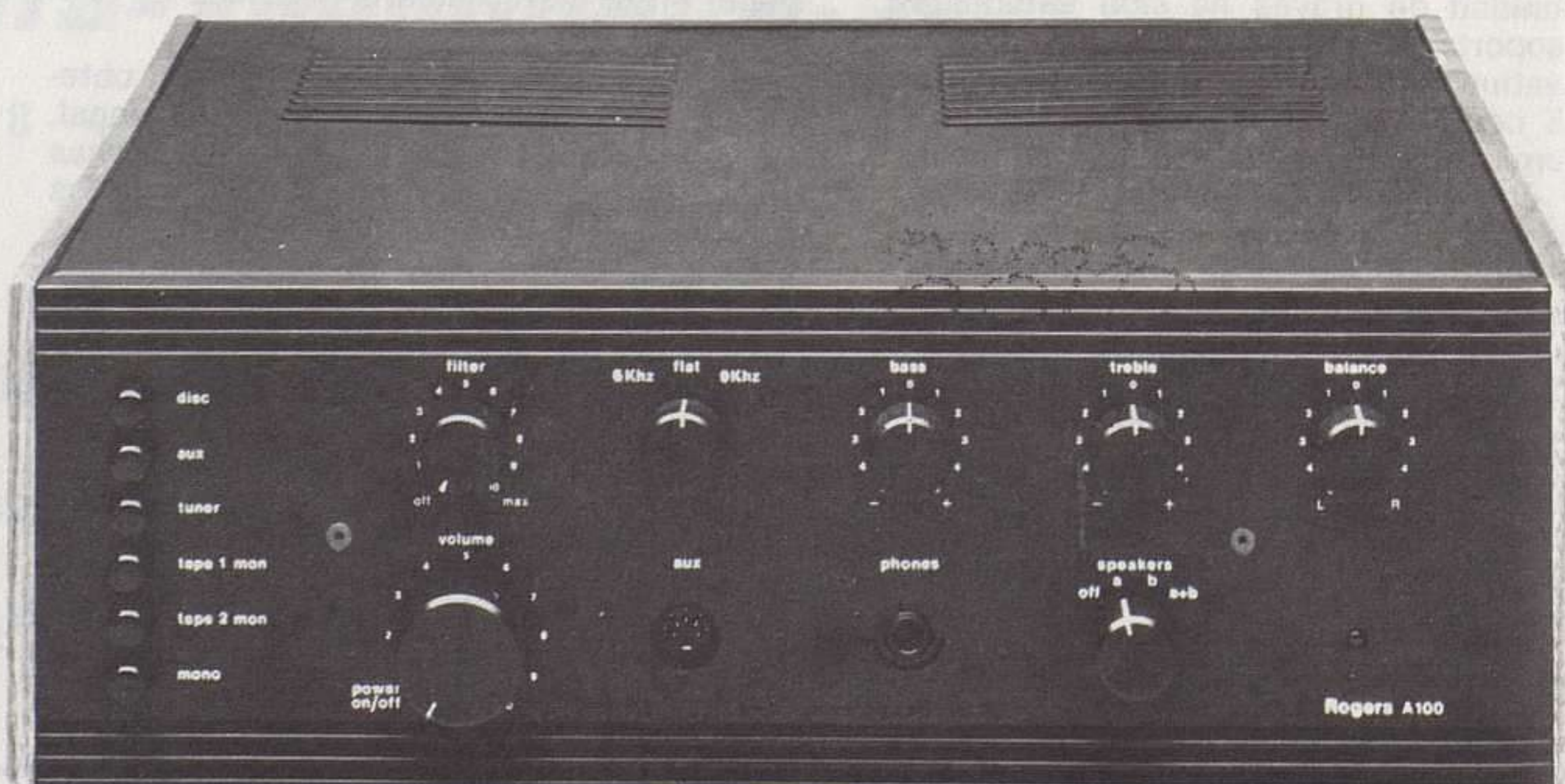
y Rogers A-100 (objeto también del presente estudio), sin que resulte fácil expresar una preferencia muy definida hacia uno de los dos: Radford ha suministrado más «Punch» y una definición de agudos más analítica; Rogers A-100, por su parte, ha ofrecido una mayor homogeneidad y equilibrio tonal. Hay que considerar que los dos amplificadores en cuestión son de una potencia similar (alrededor de 55 watios). La elección es realmente difícil pero es un hecho que con cualquiera de ellos la Export-Monitor supone un «tándem» formidable, incluso para llenar de buen sonido salas de escucha de dimensiones generosas. Conclusión: una caja acústica de lo más recomendable.

EL AMPLIFICADOR ROGERS A-100

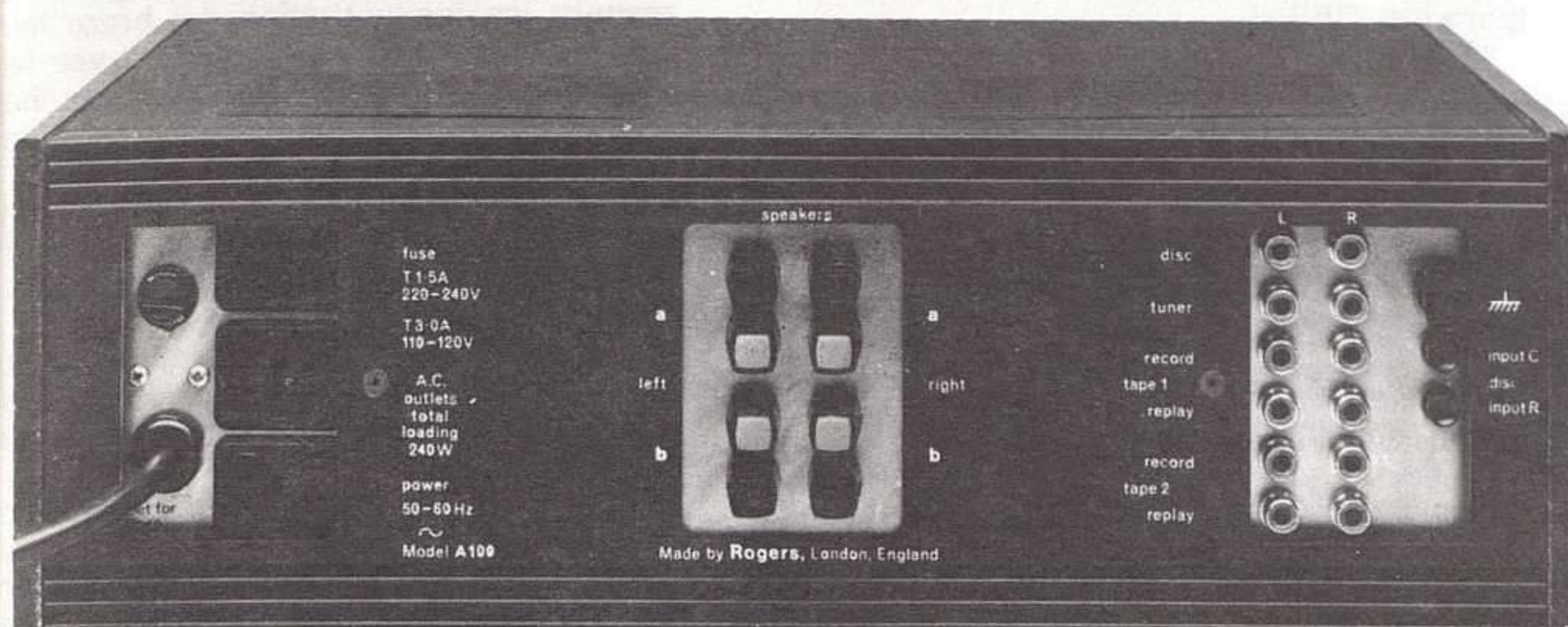
La prestigiosa firma británica no sólo es famosa por sus transductores acústicos, sino también por las electrónicas que tiene una veteranía que data de más de veinte años y en el que ha mantenido siempre una filosofía de perfeccionismo poco habitual. Muchos recordarán, y a lo mejor aún siguen usando, los famosos modelos, de los años sesenta, Cadet, Ravensbourne y Ravensbrook, de formidable factura y prestaciones. Más tarde Rogers inició la serie PANTHERA en la que el modelo que analizamos A-100, constituye el último y más avanzado de los que la integran; de hecho lleva en vigor en el mercado inglés, aproximadamente, año y medio; y en cuanto a su presentación, no se distingue grandemente de sus predecesores, aunque técnicamente, y desde luego, desde un punto de vista audible, supone un avance de gran porte con respecto a su predecesor inmediato, el modelo A-75/II, aunque su aspecto externo sea casi idéntico. Efectivamente, el A-100 sorprende por una cierta «rusticidad» en su aspecto externo, resulta casi más bonito el panel posterior que el frontal, pero es un poco la «filosofía Rogers» de cargar las tintas en la vertiente técnica y audible del aparato, que, como veremos después, resulta formidable. De todas formas, ese aire de rusticidad se desvanece en cuanto se comienza a manejar el aparato y se da una cuenta de que se encuentra ante una máquina de una solidez y seguridad poco comunes.

El A-100 viene soberanamente bien embalado y acompañado de un **Manual de instrucciones** verdaderamente magnífico, así como de una bolsita conteniendo una pequeña colección de clavijas y enchufes para la conexión al amplificador de otros aparatos («tuner», «cassette», etc...).

Como ya queda dicho, el panel frontal es de una sobriedad total y no hay más



AMPLIFICADOR INTEGRADO ROGERS A-100.



PANEL POSTERIOR DEL ROGERS A-100.

luces que el piloto de encendido en rojo. Realmente, ninguna luz más es necesaria. La disposición de mandos en el panel frontal ha sido estudiada con la mayor lógica, y en la parte izquierda se encuentran situados seis botones presores para la selección del programa deseado: «phono», auxiliar, sintonizador, cinta 1, cinta 2 y el sexto para cuando se escucha un programa monoaural. Aparte de la botonera de selección de programas coexisten los mandos imprescindibles: el de volumen, que sirve, además, para el encendido del aparato; balance, controles de tonalidad de graves y agudos, selector para dos pares de cajas acústicas, con cuatro posiciones, incluyendo la desconexión para el caso de que se desee escuchar con auriculares exclusivamente; una entrada auxiliar Din, una toma para auriculares y un sistema de filtro de agudos de lo mejor que haya experimentado yo en un amplificador. Dicho sistema trabaja en las frecuencias de 6.000 y 9.000 Hz, respectivamente, con un botón para seleccionar cada una de dichas frecuencias, y el otro para graduar la intensidad del trabajo del filtro según las dificultades del programa. En todo caso, el trabajo de este sofisticadísimo sistema de filtro no resta un ápice a la integridad del programa musical que se está escuchando. De la misma suerte, los mandos de control de tonalidades graves y agudas actúan con una naturalidad total y sin «disfrazar» el sonido ni desvirtuar los programas. Y eso es todo en el panel frontal.

El panel posterior tiene toda la traza de sencillez y robustez propios de una máquina profesional. A la derecha se encuentran situadas las conexiones de entrada por sistema RCA, que se corresponden con los mandos del panel frontal; es decir, una entrada «phono», otra «tuner» y las correspondientes para dos máquinas de cinta, ya sean a «cassette» o de carrete abierto. A la derecha de los conectores de entrada se encuentra la toma de masa por medio de engarce presor y dos pequeños botones presores para seleccionar debidamente la sensibilidad de salida de la cápsula a emplear. La entrada «phono» es exclusivamente para cápsulas de imán móvil; si se pretende, por lo tanto, el empleo de una cápsula de bobina móvil será preciso el uso del correspondiente pre-preamplificador para bobinas móviles. En el sector central se encuentran los conectores de cajas acústicas, en número, como queda dicho, de dos parejas. El sistema es «spring loaded», es decir, a cable pelado e idéntico al empleado por Radford en sus aparatos. Finalmente, en la parte izquierda, al margen del cordón de red, existen tres tomas de corriente para la alimentación de otros

aparatos integrantes del equipo; plataforma giradiscos, sintonizador, etc..., con un máximo de consumo total de 240 vatios, lo que resulta más que suficiente para un uso normal. Todo esto constituye la descripción externa del aparato, sin más concesión a la «coquetería» que dos embellecedores laterales, en sólida madera de nogal. El aparato resulta mucho más bello por dentro que por fuera, aunque los curiosos que pretendan acceder a su interior deberán estar provistos de la correspondiente llave «Allen»; mirar el interior del A-100 resulta casi tan trabajoso como examinar el interior del motor de un «Jaguar»; pero la operación vale la pena, porque podrá observarse una implantación de componentes y una calidad de éstos verdaderamente soberbia; la tapa superior del aparato debería ser transparente.

Bien, ¿y cómo suena Rogers A-100? La respuesta correcta sería decir que, realmente, no suena, y que es un ingenio de objetividad absoluta que se limita a poner de relieve las características y personalidad del resto de los componentes del equipo, y en particular de la cápsula y de las cajas acústicas; pienso que nada mejor puede decirse de un amplificador, cuya misión primordial y única es limitarse a tratar una señal eléctrica sin deformaciones. En este básico aspecto Rogers A-100 cumple perfectamente su cometido y es capaz de poner de relieve de forma nítida las cualidades de cápsulas y cajas acústicas. El amplificador viene especificado por el fabricante a la conservadora cifra de 55 vatios por canal; es decir, solamente diez más que su antecesor el A75/II; sin embargo, la audición atenta del A-100 permite afirmar que las diferencias de dinámica son importantes, y este aparato se comporta en los transitorios como un amplificador de más de 100 vatios. Utilizando cajas acústicas de gran eficiencia, como la JBL 4311/WX, pueden conseguirse niveles sonoros impresionantes. Su combinación con las cajas acústicas de la misma marca LS3/5A y Export-Monitor resulta asimismo óptima, por su gran claridad y aireación, sin menoscabo de un «punch» de graves magnífico.

En resumen, el A-100 es un valor seguro y uno de los mejores amplificadores existentes en el mercado mundial, abstracción hecha de tamaños, potencias especificadas o precios; en relación con este último aspecto hemos de decir que el precio de venta al público normalmente aplicado en España oscila alrededor de las 90.000 pesetas, lo que puede ser considerado como correcto, si tenemos en cuenta que el precio actualmente en vigor en Inglaterra, su país de origen, es de

330 libras (What Hi-Fi, december 1980); es decir, al cambio, unas 60.000 pesetas, de lo que se deduce que el precio en España (generalmente, tan inflado en materias Hi-Fi) es razonable, y sobre todo nos encontramos ante una excelente relación calidad-precio que constituye un elemento de importancia en las decisiones de compra de material Hi-Fi.

RELACION DE DISCOS BASICAMENTE UTILIZADOS EN LAS PRUEBAS DEL AMPLIFICADOR ROGERS A-100 Y PANTALLAS ACUSTICAS ROGERS LS3/5A EXPORT-MONITOR

- Philips. MAX BRUCH: **Obra completa para violín y orquesta**. Salvatore Accardo. Orq. Gewandhaus Leipzig. Kurt Masur.
- Decca (Ace of Diamonds). MOZART: **Concierto para piano y orquesta número 27**. Backhaus. Filarmónica de Viena. Bohm.
- EMI (Digital). DEBUSSY: **Imágenes. Siesta de un fauno**. Orq. Sinfónica de Londres. Previn.
- DG. DVORAK: **Sinfonía número 8**. Sinfónica de Chicago. Giulini.
- DG. DVORAK: **Sinfonía número 9 («Nuevo Mundo»)**. Fil. Berlín. Fricsay.
- Philips. HAENDEL: **Concerti grossi**. English Chamber Orch. R. Leppard.
- EMI. MAHLER: **Sinfonía número 1**. Filarmónica de Londres. Klaus Tenstedt.
- Unicorn. BRUCKNER: **Sinfonía número 8**. Fil. Berlín. Furtwängler.
- DG. SCHUBERT: **La bella molinera**. D. Fischer-Dieskau.
- DG. MOZART: **Conciertos para violín y orquesta números 3 y 5**. Anne Sofie Mutter. Fil. Berlín. Karajan.
- RCA. RACHMANINOFF: **Variaciones sobre un tema de Paganini**. Rubinstein. Sinfónica de Chicago. Reiner.
- Decca. SCHUBERT: **Incompleta, Rosamunda, Marcha militar**. Filarmónica de Viena. Schuricht, Monteux, Knappertsbusch.
- Philips. J. S. BACH: **«Suites» inglesas y francesas**. G. Leonhardt (clavecín).
- Decca (Ace of Diamonds). MOZART: **Conciertos para clarinete y orquesta**. Gervase de Peyer. Sinfónica de Londres. Peter Maag.
- DG. MAHLER: **Sinfonía número 9**. Sinfónica Chicago. Giulini.
- EMI. MAHLER: **Sinfonía número 3**. Valentina Levko. Orquesta Sinfónica de la Radio de Moscú. Kondrashin.
- Ortofon. Disco de pruebas 0001.
- EMI (Acorde). SCHUMANN: **Cuarta sinfonía**. MENDELSSOHN: **Cuarta sinfonía («Italiana»)**. Orquesta Filarmónica. Klemperer.
- Philips. RAVEL: **Bolero, La valse, Ma mère l'oie**. Sinf. Londres. Monteux.
- Shure. An audio obstacle course (disco de pruebas).
- Decca. MOZART: **Don Juan**. Fil. Viena. Krips.
- EMI. DVORAK: **Concierto para «cello» y orquesta**. Rostropovitch. Fil. Londres. Giulini.
- DG. DVORAK: **La ruca de oro, La paloma de los bosques**. Orquesta de la Radiodifusión bávara. Kubelik.
- RCA. R. STRAUSS: **Sinfonía «Alpina»**. Royal Philharmonic Orch. R. Kempe.
- Decca. HAYDN: **Sinfonías 45 y 55**. Orq. Festival de Aldeburgh. B. Britten.

Nota: Salvo los discos de pruebas, el resto ha sido elegido sin criterios estrictos «Hi-Fi» y al gusto de cada momento. En general, todos los discos relacionados gozan de un estimable nivel de grabación; incluso la histórica grabación de la Octava de Bruckner, de Furtwängler. Además de la relación señalada, han sido escuchados, total o parcialmente, gran parte de los discos que sirvieron para estudiar las cajas acústicas Chartwell PM-210.

Un disco de pruebas ejemplar: Ortofon 0001

Para poder calibrar de forma eficiente el comportamiento global de un equipo de sonido, y muy en particular el ajuste del brazo y de la cápsula, se hace casi im-

prescindible la disposición de un disco de pruebas, de los que ya se puede disponer en el mercado en número suficiente; por ejemplo, el famoso Shure y los muy celebrados CBS.

Para poner de relieve la extraordinaria calidad de la cápsula de bobina móvil MC-30, Ortofon ha editado, bajo la referencia «Pick-Up Test Record Direct Cut Núm. 0001», un maravilloso disco de pruebas, cuya primera cara está dedicada a las mediciones técnicas propiamente dichas, que básicamente son las siguientes: puesta en fase de los dos canales, evaluación de la diafonía, medición de la relación señal-ruido, medición de la distorsión de intermodulación, evaluación de las capacidades de lectura de la cápsula tan-

to desde el ángulo vertical como horizontal y, naturalmente, la clásica banda sin surcos, para poder ajustar correctamente el reglaje «anti-skating» y corregir de esta manera las inexactitudes del brazo lector. Una delicada y muy radiofónica voz femenina anuncia al principio de cada banda (naturalmente, en inglés) el contenido de la misma; pero, al margen de esto, las propias instrucciones que acompañan al disco ilustran suficientemente sobre el valor y contenido técnico de cada una de las nueve bandas de que consta la primera cara. Cada banda termina en surco cerrado; es decir, que la aguja no puede pasar de una banda a otra sin previamente levantar el brazo, lo que, sin duda, tiene como fin poder realizar las repeticiones de pruebas que sean menester, aunque en mi opinión, esto constituye más un inconveniente que una ventaja, pues la audición seguida de la primera cara implicaría tener que actuar sobre el brazo nada menos que nueve veces.

Al margen de lo ya dicho de la banda sin surcos, considero de especial interés las bandas 6 y 7, que indican los posibles errores de alineación de la cápsula, y las bandas 8 y 9, que determinan las frecuencias de resonancia del conjunto brazo-cápsula en régimen lateral y en régimen vertical.

La segunda cara está dedicada al aspecto puramente musical del disco, y contiene cuatro piezas del compositor danés Hans Christian Lumbye (el Strauss escandinavo), autor destacado de marchas, vales, «polcas», «galops», etc..., muy de moda en Dinamarca hacia 1850, que fue la época de mayor esplendor y fama de Lumbye. Estas obras son brillantemente ejecutadas por la Orquesta de los Jardines de Tívoli, que seguramente sonará a los seguidores de Nielsen, porque bajo la dirección de Carl von Garaguly presentada en su día, bajo la etiqueta Turnabout, una excelente versión de la segunda de las sinfonías (**The four temperaments**) del famoso compositor danés. El disco está grabado con todo lujo de medios técnicos y los resultados son de una magnificencia sonora absolutamente extraordinaria, de la que solamente puede disfrutarse en su plenitud si existe una consonancia perfecta entre todos los elementos del equipo. Tanto la grabación como el prensado son de una calidad excepcional, y el Ortofon 0001, en su conjunto, constituye un valor indiscutible para cualquier discoteca.



EL DISCO DE PRUEBAS ORTOFON 0001.

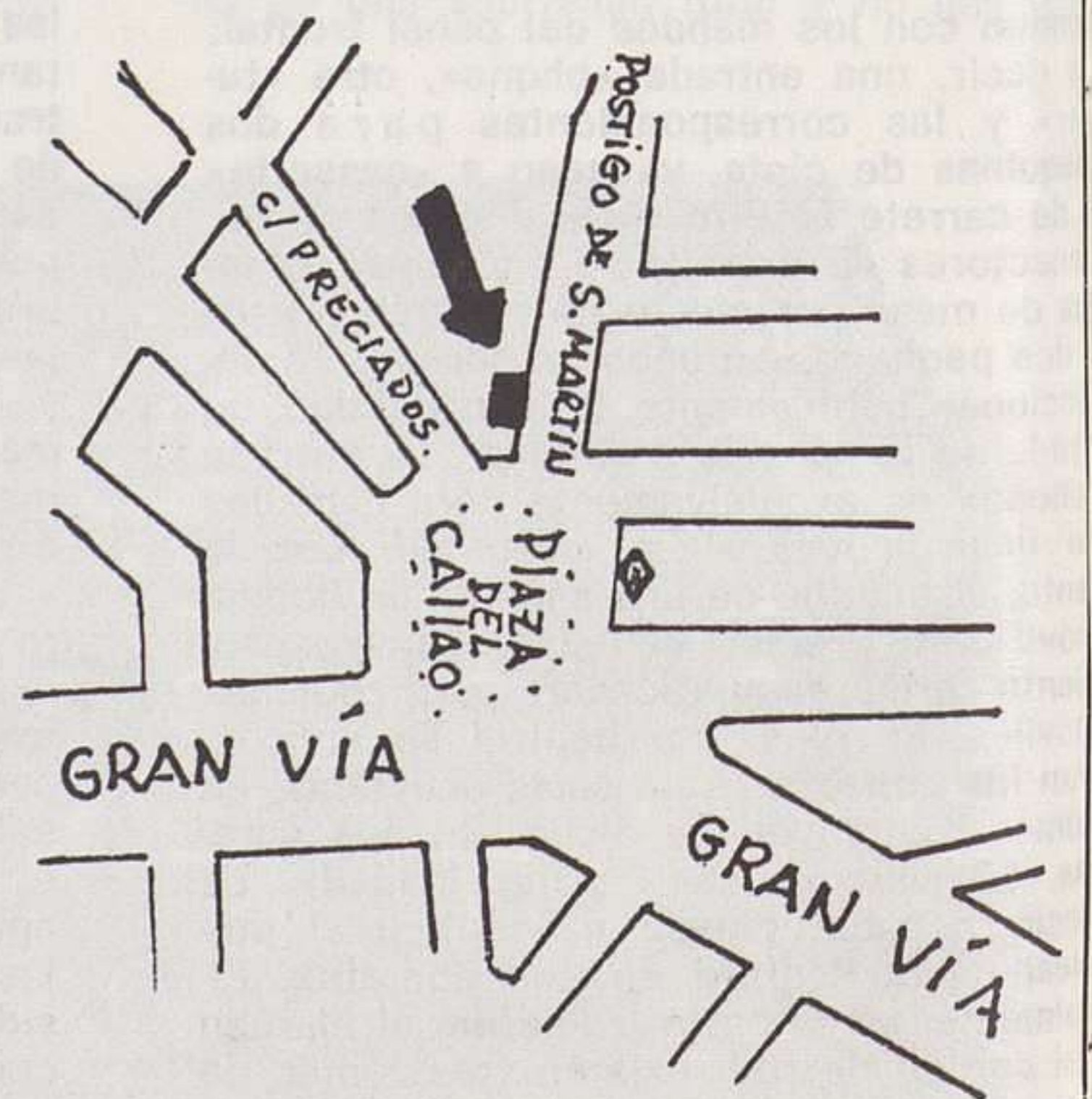
Escridiscos

Especialidad en música **CLASICA** y **ROCK**

20% Descuento permanente

Calle Postigo de San Martín, 8 (plaza de Callao)

Teléfono 222 84 64 • MADRID - 13



y se ap su pr só de en co m du y ob Fe ur ha qu se



SI MIS OBRAS NO ESTAN GRABADAS EN SU MAYORÍA ES PORQUE NO TENGO CONTACTOS CON ESAS GENTES QUE SONORIZAN LOS DISCOS. YO NO SE CUAL ES EL CAMINO PARA HACERLO.

UNA ENTREVISTA CON CRISTOBAL HALFFTER

Por JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

El reciente estreno del Concierto para violín de Cristóbal Halffter y el inminente de su Oficio de Difuntos, ya conocido en otros países, y cuya cuarta representación tendrá lugar en España tras el aplazamiento de la «première» holandesa, parecen motivos más que suficientes para acceder a un diálogo con uno de los máximos representantes de la creación musical de nuestro país. Y lo es no sólo por la ocasión de ambos estrenos, por la actividad e inquietud de este compositor, sino también por la trascendencia de las obras en cuestión, cuya importancia no es fácil exagerar.

Cristóbal Halffter, en plena madurez creativa, es un infatigable conversador. Católico ferviente, sus creencias trascienden muy a menudo a sus obras con la naturalidad de quien vierte en su producción lo mejor de sí mismo. También convencido de la injusticia y estupidez de la violencia, realiza homenajes a sus víctimas en obras como el Oficio o su futura ópera sobre Mariana Pineda y Federico García Lorca. Hace casi seis años, RITMO publicó una entrevista con el músico madrileño. Desde entonces, Halffter ha hecho muchas cosas, ha ofrecido nuevas producciones como las que ahora tenemos ocasión de escuchar casi simultáneamente. ¿No se hacía necesario un nuevo diálogo?

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.—Yo tengo que partir un poco de aquella otra entrevista, en RITMO (*), que te hizo José Miguel López, que era una entrevista, si quieres, más personalista. A mí me gustaría que ésta fuera más musical, aunque yo creo que eres uno de esos compositores, ejemplo Mahler, en donde la biografía personal está muy asociada a la música.

CRISTOBAL HALFFTER.—Sí, eso es totalmente cierto.

P. A.—Me gustaría partir de algo que tú decías en aquella entrevista, que yo no me creí del todo, y dudo que tú te lo creas también.

H.—¿Qué es eso que yo decía? (Intrigado.)

P. A.—Tú decías entonces: «Por supuesto, no me interesan Brahms, Mozart o cosas así; me interesa más la música viva de ahora». Lo decías hablando de tu actividad como director. Tú, el otro día, has dirigido la Renana, de Schumann, con verdadero entusiasmo, y yo recuerdo haberte visto —no me acuerdo quién dirigía— en una Primera de Brahms, con expresión de estar disfrutando; es decir, que no me creo que tú digas que a ti no te gustan, como director, Brahms o Mozart, porque, evidentemente, aunque no te voy a llamar neorromántico, nos gustan a todos.

H.—No solamente me gustan, sino que me interesan como compositor, porque la forma de ahondar en una obra es hacerla, y por mucho que tú puedas estudiar una partitura desde el punto de vista de compositor, en tu casa, en el momento de tenerla que hacer la estudias de otra manera, te la estudias más profundamente; entonces a mí me interesa conocer música, cuanto más mejor, y una forma de conocerla es hacerla.

(*) Cfr. número 454, septiembre de 1975, páginas 5 a 9.

P. A.—Y tú estarías dispuesto a reconocer, porque yo creo que es una verdad enorme, que en la música romántica, por ejemplo Brahms, tú eres un adicto.

H. (Con firmeza.)—Completamente, no solamente de Brahms, sino de gente de mucha menos categoría que Brahms en el campo romántico, como Mendelssohn o Smetana. Bueno, de Brahms, ¡quién no! Considero que Brahms es fantástico.

P. A.—Yo una vez te leí una frase, que hoy día, en tiempos de los movimientos feministas, realmente no sé si la mantendrías; decías que el Concierto número 2 de Brahms concebías que lo interpretara una mujer, pero dudabas de que lo pudiera haber escrito.

H.—Pues bien; a pesar de los movimientos feministas, tengo una idea quizá equivocada... **(Vacilando.)**

P. A.—¿Lo sostendrías o no?

H.—Pues sí, yo creo que sí...

P. A.—De esto hace, creo, nueve años.

H.—Creo que la mujer tiene grandes virtudes, enormes virtudes; pero una de sus carencias es quizá la falta —eso no es ni bueno ni malo. es así— de imaginación abstracta. Quiero decir que tienen virtudes que el hombre no tiene, pero esa quizá no. Y por eso es muy difícil que una obra como el **Segundo Concierto** de Brahms la mujer la haga; podrá hacer otro tipo de composiciones, pero ese tipo de imaginación abstracta, de imaginación en el tiempo y en el espacio, sin que se tenga nada en la mano, quizá la mujer no la posea tanto como el hombre. Piensa que, por ejemplo, en la investigación matemática, en la pura abstracción, las mujeres no han dado grandes figuras, genios, y entonces tú me dices: «Es que la mujer ha sido marginada». Cuidado, en las cosas en que la mujer ha podido manifestarse, como es en la interpretación, pese a su imaginación limitada, ha dado grandes ejemplos de que es capaz de interpretar, y muy bien, a pesar de su marginación; entonces ahí se demuestra que hay cosas en las que la mujer sí puede dar una gran categoría, a pesar de su imaginación y a pesar de haber estado esclavizada y como quieras, pero eso es verdad.

P. H.—Bueno, ahí teníamos el otro día a Christiane Edinger estrenando tu Concierto de violín.

H.—¡Y de qué forma! ¡Eso es capacidad! Ahora, en lo que yo no veo a Christiane, te pongo por ejemplo, es en concebir una obra para la que le haga falta una imaginación previa abstracta; de una cosa que no existe empezarla a recrear; de eso quizá la mujer no es capaz; porque la mujer necesita, para empezar a ser, algo más concreto, algo más tangible; entonces ahí se puede realizar completamente.

P. A.—Te anticipo que recibiremos, cuando publiquemos esto, cartas en la sección de correo diciendo: «Este señor Halffter es un machista».

H.—Bueno, me parece muy bien.

P. A.—Bien; entonces, aprovechando la referencia, yo querría hacer un salto a tu música. ¿Qué relación, por ejemplo, guarda, ya que estamos a siete días del estreno de tu Concierto de violín, esta obra, si es que tú ves alguna, con otros «monstruos» violinísticos? Digo «monstruos» por la duración, por la magnitud del ropaje orquestal, etcétera, de la literatura romántica. Yo le noto una cierta vecindad, no sé muy bien por qué, con el Concierto de Brahms.

H.—Pues es fantástico que me digas esto, porque yo también le veo una gran unión con el **Concierto** de Brahms. No es que tenga ninguna relación, ni de tipo formal ni temática. En el mío quizá los tres tiempos están muy difuminados. Ahora, yo te quiero contar una cosa: mientras estaba haciendo el **Concierto de violín** estuve obsesionado con un sueño que me duró varias semanas, donde me despertaba sobresaltado por las noches, y soñaba que estaba haciendo el ensayo general del **Concierto de violín** y que, de repente, Christiane estaba tocando una parte del **Concierto** de Brahms, y yo me despertaba diciendo: «¿Pero qué he escrito? ¡He escrito el **Concierto** de Brahms! ¡Pero si eso ya estaba escrito! **(Abriendo los brazos, mirando a los lados.)** ¿Pero no estaba yo consciente de que estaba escribiendo el **Concierto** de Brahms?» Eso es un sueño, es como si yo, sin querer, hubiese escrito el **Concierto** de Brahms y me hubiese dado cuenta el día del ensayo.

P. A.—Me da la impresión de que he tenido como una intuición mágica preguntándotelo. Es que yo no pude evitar asociarlo el otro día; tuve una impresión muy fuerte, parecida a la que sentí cuando escuché por primera vez el Concierto de Brahms; fuerte, porque yo no pensaba que en un Concierto para violín se pudiesen decir tantas cosas.

H.—Es que, ¿sabes una cosa? Para mí, porque elegí yo el **Concierto de violín**, para mí era como un reto: el proponerte una cosa e imponerte como meta hacer que el violín, un instrumento que es pequeño y que, por mucho que quieras tocar, tiene poca voz, hacerlo enfrentar con la orquesta, y que la orquesta, sin comerlo, pudiese tocar «fortissimo». El otro día estaba escuchando el **Concierto** de Mendelssohn, que yo admiro, que es una joya del clasicismo, es una maravilla; pero el noventa por ciento del **Concierto** de Mendelssohn está en «piano», está escrita la obra en «piano». Entonces yo quería hacer un **Concierto** actual, en donde se tocara fuerte, en donde se estuviese tocando «fortissimo» y en donde estuviese Brahms, porque en Brahms se llega al fuerte, y se oye al

violín por encima de todo, y eso era para mí un ejemplo que yo quería resolver, y llegar a toda la percusión. Y, bueno, ya está, y tú no notas en qué consiste, ya que la percusión está sonando, y está sonando el violín; y no es que se interrumpa, que tengas un «tutti» de orquesta y luego el violín y todos sus componentes, sino que hay un discurso lógico en donde estás oyendo «fortissimo» y estás oyendo el violín.

P. A.—Tu Concierto para violonchelo, que es el otro que tienes para un instrumento de cuerda, si no estoy equivocado, ha tenido alguna otra... yo no me atrevo a llamarla inspiración, pero alguna otra confrontación, o surgía de una forma más, no digo independiente, sino libre.

H.—Sí, porque el **Concierto para violonchelo** está escrito con muchísima rapidez, está escrito en cinco semanas desde el principio al final. En él me he dejado llevar por un impulso, por un gesto, por una idea que empieza a surgir, la vas trabajando, y en cinco semanas lo has terminado, mientras que el **Concierto para violín** es una elaboración de casi seis meses o más.

P. A.—Yo creo que, además, se nota; es decir, el Concierto de violonchelo es más como de un plumazo, mientras que el Concierto de violín plantea muchos más conflictos. No quiero caer en el tópico de decir que uno es más profundo que el otro, pero uno es más direccional y el otro menos; es decir, uno parece que se cerrara en sí mismo, y el otro parece que se abriera.

H.—Sí, completamente de acuerdo; además, ya te digo que uno está escrito más de prisa y el otro más despacio, forzosamente despacio, porque me planteaba una serie de problemas que había que resolver con tiempo.

P. A.—Por otro lado tú has escrito para el piano, tienes pianista en casa; ¿no te dice alguna vez tu propia esposa que cuándo vas a escribir un concierto para piano solista?

H.—(Riendo.) Sí, muchas veces; es una cosa que tengo planteada, y el problema es el siguiente: el piano es un instrumento polifónico a medias, porque tiene una sola cabeza; entonces me quedo con un instrumento monofónico, como es el violonchelo, como es el violín, que contraste con una polifonía real con dos cabezas. Para mí, esa es una cuestión sobre la que me interesa mucho escribir; fíjate que las cosas que tengo para piano generalmente son para dos pianos, como **Procesional** o **Formantes**. Después, la obra que acabo de hacer para dos flautas, con sus dos versiones, electrónica e instrumental, también me plantea el problema de que sean dos individualidades que se unen, pero dos individuos completamente independientes, no como las dos manos. Si a mí el pianista me pudiese decir que cada mano es completamente independiente, que realmente una no sabe lo que dice la otra, como manda el Evangelio **(Sonriendo con malicia.)**, que hay muchos pianistas que lo consiguen sin proponérselo, entonces sí me gustaría escribir; lo que pasa es que en el piano me encuentro con un instrumento polifónico, pero a medias, limitado, porque es una sola cabeza la que lo rige; entonces me gusta que haya otro instrumento, el otro piano, con otra cabeza, y que de vez en cuando coincidan; es esta polifonía que yo empleo ahora tanto. No sé si tú te has fijado: en el **Concierto de violín**, al final de la primera parte, donde los violonchelos empiezan a tocar, y empiezan a hacer una serie de pequeñas melodías, y cada una es independiente, y cada violonchelo es independiente, para mí, en ese instante, cada violonchelo es un individuo.

P. A.—Esto está escrito en la partitura, creo recordar.

H.—Completamente, y son ocho violonchelos completamente independientes, que cada uno está tocando lo suyo con un ritmo totalmente distinto del mío. Entonces, lo que es muy divertido en el ensayo general, en el primer ensayo con la orquesta, es que te dicen: «Bueno, esto, ¿cómo lo tocamos, completamente libre?» Pero yo digo: «Cuidado, el sonido tiene cuatro partes: la altura, el timbre, la duración y la intensidad, y los cuatro parámetros están completamente fijados en la partitura; porque tienes un timbre, que es el del violonchelo; otra cosa, que es la duración; el ritmo, que está escrito, y la intensidad, ya que está perfectamente escrito «piano» o fuerte; y luego el tiempo, la duración del sonido; los cuatro están perfectamente fijados en la partitura, lo único es que los tenéis que hacer independientes, no conmigo, sino independientes; es decir, nada de improvisar, sino tocar lo que está escrito, pero independientes de mí». Entonces se quedan un poco como que no saben qué hacer. «Lo que está escrito, exactamente lo que está escrito, pero sin contar conmigo, cada uno independiente». Esto todavía les cuesta mucho trabajo, y eso es lo que me gustaría hacer a mí con las dos manos del piano.

P. A.—Esto estaría en relación, si no recuerdo mal, con ese pasaje del Oficio de Difuntos, al comienzo de la obra, cuando tú vas independizando los coros y un jefe de cuerda se pone a marcar a un grupo distinto; esto sería una medida parecida, ¿no?

H.—Sí, sí, claro; y luego van los bajos, los tenores, las contraltos, las sopranos, y luego todavía yo tomo el resto de la orquesta y las voces solistas del coro. A mí lo que me gusta mucho es, de vez en cuando, dar independencia a los componentes de los instrumentos que tengo; darles independencia a los instrumentos, o al coro, o a los solistas; pero darles una cierta independencia para luego retomarlos. Un ejemplo muy claro donde se verifica esta forma de hacer es en el **Tercer cuarteto** mío.



EN MIS OBRAS ME GUSTA DAR INDEPENDENCIA EN UN MOMENTO DADO A CADA INSTRUMENTO, AL CORO O A LOS SOLISTAS..., PERO DARLES UNA CIERTA INDEPENDENCIA PARA LUEGO RETOMARLOS.

ES DECIR, TIENES LA ORQUESTA, CON SUS CINCUENTA Y TANTOS INSTRUMENTISTAS, CADA UNO TOCANDO DISTINTOS ELEMENTOS MUSICALES, TODOS LLEVADOS POR SU PROPIO IMPULSO DE COLABORACION; ESO PRODUCE UNA SONORIDAD COMPLETAMENTE DISTINTA A LO QUE HA HABIDO HASTA AHORA. Y DESPUES SE UNEN EN UN BLOQUE EN QUE LA COLABORACION YA NO ES SOLO MUSICAL, SINO TAMBIEN ESPIRITUAL.

P. A.—Que has estrenado en España junto a las Jarchas de Dolor de Ausencia.

H.—Sí, en condiciones muy precarias, porque el coro apenas pudo preparar la obra, y la afinación se perdió. En fin, ¡qué le vamos a hacer!

P. A.—Sí, lo recuerdo muy bien.

H.—El **Cuarteto**, en principio, lo iba a llamar **Lugar de encuentro**, como la escultura de Chillida, con el cual, además de mucha admiración, tengo una gran amistad. Hemos hablado mucho sobre este problema, y entonces el **Cuarteto** yo lo planteo como un lugar de encuentros; de vez en cuando los cuatro instrumentistas tocan juntos una cosa que está perfectamente, verticalmente escrita, y de vez en cuando se separan, tocan cada uno independiente hasta que se vuelven a encontrar; hay cinco o seis puntos donde se encuentran, y el resto es completamente libre, independientes uno del otro.

P. A.—Tú conoces una obra que, a mí personalmente, me gusta mucho, de Ramón Barce, que es el Canadá Trío, en donde esto se produce a lo largo de toda la obra; es decir, los tres instrumentistas, creo que son flauta, violín y piano, interpretan sus partes totalmente independientes, tocando un trío, pero sin ocuparse uno del otro. A mí todo esto que estamos hablando, de señores que tocan sus voces sin preocuparse de los otros, incluso, si quieres, sin oír al otro, me recuerda un poco, y, claro, puede ser el antecedente, aunque ahí está perfectamente escrito, no está marcada la independencia de las partes, ese famoso fragmento de la Novena de Mahler, de los violonchelos, la trompa y la flauta, que dialogan juntos pero aislados. ¿No quiere reflejar todo ello, aunque sea un poco inconsciente, esa idea de la incomunicación en que vivimos? ¿O tú lo ves más como independencia de unos señores que tocan sin interesarles para nada lo que están haciendo los demás?

H.—(Tras una breve pausa.) No, yo más que eso lo veo como una participación del individuo en lo que se refiere a la música orquestal. Estamos acostumbrados a que la orquesta sea un todo, un conjunto dirigido por un señor, que en la música clásica y en la música romántica tienen que tocar juntos, cosa que consiguen de vez en cuando (**Riendo.**); pero para mí es muy importante tomar ese conjunto, según la teoría de conjuntos, de uno en uno, o de tres en tres, o de seis en seis, porque entonces tendrás una dimensión completamente nueva; tú coges el «tutti» de la orquesta, cincuenta y tantos instrumentistas: están acostumbrados a tocar siempre el quinteto de cuerda, que casi siempre tocan en bloque juntos; entonces a mí me interesa, en muchas ocasiones, ampliar, y que sean cincuenta y cuatro individuos tomados de uno en uno, que están colaborando de una manera activa en una obra, pero que cada cual está llevado por su propio impulso. Yo tengo un ejemplo muy claro de esta forma de tocar: cuando he dirigido mis **Elegías** con la Filarmónica de Berlín, hay una parte de las **Elegías** en la que los cincuenta y tantos individuos de la cuerda tocan individualmente una serie de elementos musicales; siempre que las he dirigido, y creo que han sido veintiuna veces con diecisiete o dieciocho orquestas diferentes, siempre he visto que los primeros atriles colaboran y, según te vas alejando, los últimos no son capaces de identificarse con su propio impulso, y tocan lo que están viendo delante. La primera vez que me ha ocurrido lo contrario ha sido con la Filarmónica de Berlín, donde yo miraba al último atril de los violines, por ejemplo, o al último de los contrabajos, y con

ellos he conseguido el ideal de lo que yo quería, que son cincuenta y seis o cincuenta y ocho individuos llevados por su propio impulso de colaboración; y eso producía una sonoridad completamente distinta de lo que ha habido hasta ahora. Entonces, cuando se termina ese pasaje, todos se vuelven a unir en un bloque que tiene una sonoridad completamente distinta a la anterior, en donde son individuos, uno a uno, que colaboran no solamente musical, sino también espiritualmente; es un poco, como podía decir Teilhard de Chardin, la «Noosfera pensante». Lo malo de Teilhard de Chardin es que él concibe la «Noosfera pensante» como un ideal, pero es que hay mucha gente que no piensa. (**Risas.**)

P. A.—Bien; has citado un ejemplo, el de la Filarmónica de Berlín, que quizá escapa de la normalidad.

H.—Sí, pero allí cada uno considera que está realmente colaborando, porque ése es el ideal de la orquesta: colaboran en la conjunción de una obra en la que tienen que tocar juntos una sinfonía de Brahms o una de Mozart, pero donde están oyendo al otro, están escuchándose mutuamente. Porque, claro, ¿qué quiere decir un «piano», qué quiere decir un fuerte? Son completamente aleatorios; ahora, si el director, al principio, da un «piano» a la cuerda, y ese «piano», que se ha conseguido de una cierta manera, de un cierto matiz, al entrar la flauta tiene que colaborar en ese «piano». Si en el ensayo ha sido más fuerte o más «piano», pero diferente que en el concierto, en el concierto la flauta debe de colaborar a conseguir lo mismo, en el mismo nivel, para que exista una relación, y esto es lo que gran parte de las orquestas no hacen, tocan su fuerte tal y como antes, y no les importa nada de alrededor. En la música contemporánea, sobre todo en mi forma de escribir, lo que está aprovechándose es ese individuo; ahora tú tocas según lo que estás oyendo ahí, y colabora con él; y ahora éste de aquí, y el otro, y, claro, son una masa orquestal inmensa, que de repente está consiguiendo una colaboración musical, pero que se transforma en una colaboración espiritual, porque estamos unidos, todos metidos, digamos que dentro de un cubo de agua, en el que se está moviendo todo al mismo tiempo y no se produce ningún tipo de oleaje, sino que está produciéndose una onda que realmente está colaborando.

P. A.—Si no te estoy entendiendo mal, tú preconizas con esto no un todo uniformado, sino un todo diversificado.

H.—Sí, claro, diversificado, pero uniformado por el espíritu de la obra, y unificado por la comunicación que se establece en aquel momento; porque, realmente, se establece entre todos los individuos de la orquesta, entre el director y entre el oyente; y el oyente, aunque no le guste lo que está saliendo estéticamente, está unido de una manera que no puede apartarse; es decir, está pendiente de lo que está pasando, porque hay una colaboración que está por encima de la propia música. Yo creo mucho en la música, en la magia de la música, porque la música tiene magia; por eso hay muchas cosas que no se pueden explicar. No sé si viste mi comentario al **Concierto de violín** en el programa.

P. A.—Sí, lo leí.

H.—¿Cómo vas a explicar eso? Siéntese usted ahí y yo le explico todo antes, y si usted logra entenderlo, no le importa; entonces le sobra toda la explicación de la obra.

P. A.—Tuvo mucha gracia; yo no sé si tú oíste la presentación del locutor de Radio Nacional, porque dijo: «Bueno, ahora vamos a leer las notas del autor sobre el Concierto». Y, a medida que iba



EL OFICIO DE DIFUNTOS ES UN CANTO A TODAS AQUELLAS PERSONAS QUE HAN DADO SU VIDA POR LOS DEMÁS, PERO SIN APLICAR LA VIOLENCIA Y SIENDO VÍCTIMAS DE LA VIOLENCIA.

leyendo, el hombre decía: «Bueno, éste es el comentario, que quizá no ha sido muy aclaratorio»; pero se ve que no había sido prevenido.

H.—¿Pero cómo vas a explicar? ¿Cómo vas a explicar la Novena de Bruckner sin haberla conocido? Después de conocerla, sí; pero el día del estreno de la Novena de Bruckner, ¿cómo lo vas a explicar? «Miren ustedes, siéntense aquí y escuchen; y si les gusta, bien; y si no, qué le vamos a hacer.» (Ha elevado el tono de la voz con las últimas palabras.) A mí, muchas veces —lo he dicho cantidad de veces— me gustaría ese afán del «adanismo», ese poder hoy en día abstraerse de todas esas cosas, sentarte a escuchar —qué te diría yo— la Novena sinfonía de Beethoven; decir: «Aquí estoy por primera vez, nadie me ha dicho nada antes, y la estoy recibiendo yo por primera vez». Eso debe ser una «gozada», que en el fondo ya no la tenemos. Y entonces vamos a intentar, en lo que pueda tener de personal o de nuevo, en las obras de estreno, no estropearlas ni quitarles esa magia, y dejar que cada cual diga: «Yo me he enfrentado con esta obra completamente en blanco, como Adán ante el primer amanecer».

P. A.—Bueno, todo lo que estamos diciendo es aplicable al Concierto de violín, pero no al Officium Defunctorum, porque recuerdo que el programa del estreno en París sí era un poco más explícito; tú dabas algunas explicaciones o, por lo menos, recuerdo que dijiste: «He intentado hacer esto».

H.—Claro, la intención; porque el Oficio de Difuntos, para mí, es una obra que tiene una intención muy clara; es un canto a todas aquellas personas que han dado su vida por los demás, sin aplicar la violencia, sino siendo víctimas de la violencia, y que está muy claro que gracias a esas personas podemos tener esperanza en la Humanidad y en lo que hay después de la Humanidad. Mira, en el Oficio de Difuntos hay una cosa muy clara, al final, cuando se canta el «Aleluya»; yo he elegido, precisamente, la voz de un niño, porque es la esperanza de que después de todo esto haya algo, y entonces lo he elegido porque, con el niño o la niña que cante, debemos todos de actuar exactamente como un niño, con esa confianza, con esa convicción del niño que agarra estas gafas y dice que es un avión, y hace así (Toma sus gafas de la mesa, las cierra y las lleva por el aire imitando el gesto de hacer volar un avión de papel.), y, realmente, es un avión; pero nosotros, por una serie de causas, no tenemos esa confianza, sino que tenemos muchas dudas, y yo quisiera tener la confianza de ese niño; entonces, si tú recuerdas, en el orden del final de la obra, cuando canta el niño, inmediatamente hay música, y entonces empieza el violonchelo imitando la voz del niño; para mí, ése es mi canto de la vida; es un violonchelo muy agudo, que tiene una forma de grito, que tiene una forma de queja; es decir, yo quisiera tener la confianza de ese niño, pero, ¿y si eso no es cierto? Porque, claro, ¡qué más quisiera yo que tener la confianza del niño y decir «esto es un avión»! Hay ciertas cosas en el Oficio que en el contexto no son tan evidentes.

P. A.—Por eso tienes que dar un mayor grado de preparación, si se le puede llamar así, al auditor. ¿Cuántas interpretaciones ha habido del Oficio de Difuntos desde el estreno, en París, en mil novecientos setenta y nueve?

H.—Se ha hecho en Perugia, donde se hizo una versión extraordinaria. Después se ha hecho en Berlín, con una muy buena ver-

sión, digamos técnicamente mejor, pero con una falta, quizá, de adecuación del sitio, porque la sala de la Radio de Berlín, con una muy buena sonorización, es una sala muy fea, es una sala muy bonita para oír música, pero no para el Oficio de Difuntos.

P. A.—¿También dirigida por ti?

H.—También dirigida por mí, con el Coro de Colonia y de Viena juntos, y la Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Luego estaba prevista una audición para el día dieciséis de noviembre, en Amsterdam; pero por dificultades técnicas se ha tenido que aplazar y se va a hacer en mayo, seguramente durante el Festival de Holanda, y luego viene la audición de Madrid. La audición que yo prefiero, desde cualquier punto de vista, es la de Perugia, porque fue en una iglesia, pintada con unos frescos increíbles de Caravaggio, con un día de septiembre impresionante, en que estaba lloviendo y terminó de llover y llegó la luz; fue una cosa realmente impresionante, y creo que es el momento en que la obra se oyó con la resonancia debida, en el ambiente debido. Porque hacer en el Teatro Real esta obra me parece muy bien, me parece perfecto, es el sitio pero no aprovechar —estando ya como estamos en Cuaresma— haberlo hecho en San Francisco el Grande o en un gran templo de Madrid, que se podía intentar siquiera, y hacer no un concierto sino que lo que yo pretendo hacer es un oficio de difuntos; y, entonces, sin ningún tipo de liturgia, poner al público ante la música y escuchar esta obra dentro del templo, con un ambiente totalmente distinto del que puede dar una sala de conciertos. Lo he intentado y no creo que se pueda realizar, porque ya sabes que todo esto es muy complicado.

P. A.—Sí, hay sitios en los que es muy frecuente dar música en los templos. Recuerdo, por lo menos, dos obras contemporáneas, una de ellas estrenada en la catedral de Salzburgo: el Magnificat de Penderecki.

H.—Sí, en Salzburgo está previsto hacerlo también con el Coro de Viena, pero todavía no tenemos fecha; y es que yo me acuerdo del estreno de la Pasión según San Lucas, de Penderecki, en la catedral de Münster, que entonces allí hizo muchísima impresión, pero en cuanto esa obra la sacaron del templo y la metieron en una sala de conciertos ha perdido muchísimo. Eso no quiere decir nada ni en favor ni en contra, sólo es que está pensada para una iglesia.

P. A.—A mí me sorprende un poco que obras como Yes, speaking out, yes o Noche pasiva del sentido no estén grabadas, ni esté grabado tu Concierto de violonchelo, citando algunas de tus obras más importantes. ¿Cómo es posible que siendo un autor de prestigio internacional seas, quizá con Donatoni, el único de los «grandes» que, prácticamente, no tiene discografía, o casi nada de discografía, o muy mala discografía?

H.—Pero eso se debe a que las Casas de discos son muy especiales; yo tengo pocos contactos con estas gentes que sonorizan sus discos, yo no sé cómo lo consiguen; me parece muy bien que ellos lo hagan, lo que pasa es que yo no lo sé hacer, no sé cuál es el camino para hacerlo. Después creo que las Casas de discos se dejan llevar mucho por la cuestión económica, la crisis monetaria, y, claro, los primeros que sufrimos las consecuencias somos los compositores contemporáneos. Porque ahora, en Navarra, me imagino que se venderán Beethoven y Mozart y discos muy caros; se venderán mucho, porque la gente sabe lo que compra, pero comprar un disco mío es más complicado.

P. A.—Sí, pero, con todo, resulta un poco sorprendente, porque sabes muy bien que a ti se te acusa constantemente de ser un hombre que tienes una sensacional capacidad para fabricarte relaciones. Pero, al lado de eso, ahí está un Stockhausen que graba todo lo que compone; Henze, lo mismo. No digamos el caso de Boulez, que está ya inmerso en ese mundo, y tú sabes que has una serie de autores contemporáneos que graban todo lo que componen. Y no sigamos con Penderecki, que en estos momentos, mejor casi, por piedad cristiana, no hablar de él. En fin, otros nombres de señores incluso, no te diré más jóvenes que tú, pero, por lo menos, de tu generación, y llegan al disco. ¿Cómo es que tú falta de esa nómina, cómo es que falta también un Luis de Pablo?

H.—Pero es que el problema es el siguiente: en Alemania Stockhausen no tiene problemas con la Deutsche Grammophon porque la Polydor, cuando hace una versión, se puede permitir el lujo de hacerla a fondo perdido, sabiendo que quizá pueda sacar alguna cosa dentro de unos años, y entonces a esa firma le interesa invertir con un autor nacional, un alemán con el que estén bien representados; y a la Decca le interesa contar con un autor inglés. ¿Qué Casa española hay que haga eso con un autor español? Eso es lo que nos falta, es que ése es el problema del compositor español.

P. A.—Yo creo que a ti te perjudica en España tu propia fama, es decir, las Casas españolas posiblemente digan: «Bueno, Halffter con la fama que tiene fuera, pues que le graben fuera».

H.—Claro, ¡es que es así! Y fuera no me lo hacen porque soy nacional, soy español, y así la pescadilla se muerde la cola. Y ahí hay un problema, y ese problema es la terrible cosa de ser compositor en España. No tienes protección, y la que recibes es muy poca; y, si, como tú dices, y yo no sé hasta qué punto es verdad o no, pero, en fin, vamos a decir que es cierto, que yo estoy en el mundo internacional, entonces una Casa extranjera dice: «A ese señor vamos a dejarlo aparte, porque no necesita protección». Yo no necesito protección; hay otros, en cambio, españoles, que

necesitan protección, hay que promoverlos; entonces es lógico que se lo den a ellos. ¡Pero yo fuera no estoy respaldado, estoy con la cara descubierta! Y hay muchas cosas que en este caso me perjudican, y seriamente.

P. A.—¿Eres miembro de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles?

H.—Sí, y desde el principio.

P. A.—A pesar de tu obsesión de no figurar nunca en nada, es decir, en ningún partido ni en ninguna asociación que te etiquete.

H.—En la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, sí, porque no es ninguna cosa de tipo confesional, sino de tipo profesional; además, creo que soy el número siete o el número ocho.

P. A.—Eres de los fundadores.

H.—Inmediatamente me hice miembro porque creí que debíamos unirnos. Luego la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles y yo hemos discutido mucho, porque creo que no hay un criterio, pero me parece muy bien que exista, es necesaria. Discutimos cuando el festival aquel que íbamos a hacer de los cincuenta años de música española, discutimos muchísimo...

P. A.—... que al final quedó en aquel ciclo de la Fundación March. Te diría, además, que yo estaba en el Comité asesor de aquella historia, y, por tus diferencias con la Dirección General de Música, nos hiciste la pascua, con perdón, el día del concierto electrónico, porque nos retiraste la Noche pasiva del sentido a un mes vista.

H.—Claro, es que yo no quería colaborar, pues no estaba de acuerdo con la forma de hacerlo, porque yo creo que aquello fue un... (Pausa larga, abre las manos como si algo se evaporara entre ellas.) La Dirección General, en aquel momento, dio a los compositores una especie de limosna; es decir, nosotros teníamos pensado hacer un festival que iba a costar entre los quince y los veinte millones, y se plantaron con doscientas mil pesetas, y allí todos muy contentos. (Riendo.) Claro, eso a mí me molestó, y después protesté enormemente por el premio nacional, que, por primera vez, en aquel año se le dio a una intérprete, a Victoria de los Angeles, que no es que no merezca un premio, ¡se merece todos!, ¡todos!, pero un premio reservado a los compositores está ahí...

P. A.—Ahora te voy a atacar un poco (Halffter, sonriendo, cruza los brazos y se arrellana en el sofá.) ¿Tú serías capaz de reconocer que careces de todo sentido diplomático, de sentido de la oportunidad?

H.—Sí (Riendo.), completamente, y no solamente te lo reconozco, sino que, además, lo sufro. Y sabes por qué: porque tengo un sentido crítico muy agudo y sentido del humor, y no soy capaz de perdonar algo que me hace gracia y que en aquel momento sé que sienta mal, pero lo digo, y, claro, es fatal, porque andas a bofetadas con todo el mundo. (Entre risas.)

P. A.—Me acuerdo que nos encontramos aquí, en la calle, el día en que ibas a escribir tu famoso artículo «Música y Democracia», que me lo comentaste, y con el que conseguiste enemistarte no sólo con la Dirección General de Música, sino también, y creo que eso lo debes tener claro, con toda la parte, digamos «progre», de la profesión en aquel momento. Tú, al margen del artículo, ¿serías capaz de reconocer que desde luego tu falta de sentido de la oportunidad fue sensacional?

H.—¡Ah, sí, lo reconozco sin duda!

P. A.—Porque peor, imposible. No me meto con el contenido del artículo; digo la ocasión, la oportunidad, que fue catastrófica.

H.—Sí, cierto, catastrófica; pero, claro, yo presentí que debíamos hacer las cosas de otra manera, no se hicieron como yo creía, y lo dije, y entonces salí yo perjudicado, porque a nadie le ha importado más; pero yo, en cambio, me quedé muy a gusto. Es esa cosa de que yo no quisiera enfermar del hígado por no decir aquello que en un momento dado has querido decir.

P. A.—Pero, por ejemplo, a un hombre como Ros Marbá lo dejaste en una situación bien difícil.

H.—Y ahí tienes, y eso sí quiero que se diga, que Ros Marbá, todavía hoy, se encuentra en una situación muy incómoda por eso, porque él nunca debió aceptar venir a la Orquesta Nacional en esas condiciones. ¡Y cuidado que es buen músico! Es buenísimo, y me gustaría poderle defender donde haga falta, como lo hago, además; pero él fue una víctima, porque en España solamente te hacen elogios cuando ese elogio va en contra de alguien. Mira, cuando dirigió Ros Marbá la Filarmónica de Berlín, hace dos años, en toda la prensa nacional (Marcando mucho las palabras.) se publicó que había dirigido la Orquesta y que había sido una maravilla. ¿Por qué? No por los valores de Ros Marbá, sino por ir en contra de Frühbeck. Eso es lo que está mal; porque no se hizo, realmente, la crítica que él recibió, y se dijo por ir en contra de Frühbeck. Ahora, como yo he dirigido la Filarmónica de Berlín y no hay manera de que puedan ir en contra de alguien, porque si pudiesen ir en contra de Luis de Pablo mañana mismo salía en toda la prensa nacional... Pero como a Luis de Pablo eso no le importa, ni a Frühbeck, ni al otro, sino que he dirigido y no pasa nada, no hago mal a nadie, ni nadie puede decir: «Con esto vamos a fastidiar a Fulano», pues no lo publican, porque ya no interesa; es esa cosa española de que siempre hay que ir a favorecer a ése, sí; pero ¿por qué?, pues porque estamos fastidiando a ese de allí. El elogio de éste va en contra del otro.

P. A.—Siguiendo con esto de la oportunidad, recuerdo aquel coloquio con Balbín, en «La Clave», que fue, realmente, un coloquio de locos, por una razón muy sencilla: porque el coloquio lo disfrutamos diez; pero yo comprendo la cara del propio Balbín, que era consciente de que el noventa por ciento de los espectadores se perdieron a los diez minutos: ya no sabían ni de qué iban aquellas guerras, aquellas frases de triple y cuádruple sentido que allí se decían. Fue el ejemplo del coloquio enloquecido, además de muy típico de músicos españoles. (Risas.) Entre las muchas etiquetas que se podrían poner a aquel coloquio parecía que una de las tuyas era: «Yo quiero un premio». Ya sé que no era eso, pero es que esa era la impresión en medio de aquel zafarrancho; y al día siguiente, mucha gente decía: «Está claro que Cristóbal lo que quería es que le dieran el Premio Nacional de Música». Claro, tú dirás que no es cierto; pero esa es la cuestión, una vez más de la oportunidad, y más dentro de televisión, que puede falsearte una imagen, y además en el contexto donde te hallas inmerso en ese momento.

H.—No, nada más lejos de mí, de mi actitud; a mí lo que me molestaba profundamente es que en un Premio Nacional, en que, por fin, se da un millón de pesetas, y se da a un intérprete... E insisto, que ese intérprete es Victoria de los Angeles, que merece ese premio y muchos más; pero la falta de respeto al compositor español es ya ancestral. Tú ten en cuenta que cuando se muere el pobre Julio Gómez entra Rafael Frühbeck en la Academia de Bellas Artes. Cuando se muere Esplá, entonces se comentó que debía entrar yo. Yo lo hablé con mis compañeros, si ellos se iban a presentar a la Academia, y entonces ellos dijeron: «No, no, debes presentarte tú para que entre un compositor en la Academia». Bien, en la Academia me hicieron la faena, porque presentaban a Andrés Segovia. Andrés Segovia era ya Miembro de Honor y quería entrar como un Miembro de Número; quería entrar o lo querían hacer entrar. Y, claro, no me voy a enfrentar con Andrés Segovia. ¡En absoluto! Pero debían haber comprendido que a un compositor debe seguirle otro compositor, y dije: «De acuerdo, no me vuelvo a presentar más en la vida, nunca». Y me he hecho el firme propósito de no presentarme a la Academia nunca en la vida, porque eso fue una ofensa no a mí, sino al gremio de los compositores; porque mueren dos compositores y entran dos intérpretes; eso sí, ¡ilustrísimos!, dos grandísimas figuras, pero, insisto, no compositores. Así que yo, y eso puedes ponerlo con todas las letras, no tengo intención de volver a presentarme a ese organismo nunca, y por esa herida sangraba yo en televisión, por el desprecio total al compositor en España. Si no llevo mal la cuenta, en los cuatro últimos ingresos en la Academia no ha entrado ni un solo compositor, todos han sido intérpretes o aficionados con solera, como en el caso de Romeo de

PARA HALFFTER SUPONE UNA OFENSA AL GREMIO DE COMPOSITORES QUE EN LA ACADEMIA LOS INTERPRETES HAYAN SUSTITUIDO A AQUELLOS. AUNQUE RECONOZCO LOS MERITOS ENORMES DE ESOS INTERPRETES, INSISTE HALFFTER.



Lecea, o un crítico, ¡qué duda cabe!, importantísimo, como Fernández-Cid; pero, repito, ni un solo compositor. Y es que un autor no pinta para nada en España. Y entonces se convoca el Premio Nacional de Música, que —no estaba escrito, pero por tradición— iba siendo de los compositores, y cuando se da un millón de pesetas, entonces van y se lo otorgan a una ilustrísima cantante. Porque es que aquí el compositor es el último de la lista; por eso no soy de la Asociación de Compositores española, por eso me fui a la asociación alemana, porque en la Asociación de Autores y Compositores Españoles, hasta el año setenta y tres, en que yo me marché, el compositor no era nadie. La única representación que tenía la música sinfónica en el Consejo de la Sociedad de Autores, en la que yo fui nueve años consejero, ¡era por cine! Sí, Gerardo Gombau, Muñoz Molleda y yo fuimos durante muchos años consejeros, ¡y estábamos por la sección de cine, porque no pintaba nada el compositor! **(Airado, con cierto aire de guasa, pero molesto.)** Entonces yo intentaba hacer algo en la Asociación de Autores, pero era totalmente inútil. El compositor en España es algo completamente marginado; y el caso es que Falla perteneció a la Sociedad francesa; mi tío Rodolfo pertenece, bueno, ha pertenecido a la Sociedad francesa, y no quiere saber nada de la española, y yo me marché en cuanto tuve la primera ocasión, y me dije: «Pero, ¿para qué estás perdiendo aquí el tiempo?». Y, claro, este tipo de cosas, de que lo importante en España es el intérprete, de que lo que hay que proteger es al intérprete... Y yo soy compositor por encima de todo, y pensé, con la Dirección General de Música, que las cosas se iban a hacer de una cierta manera, y cada día se hacen peor.

P. A.—Lo curioso de esto es que tú conseguiste algo muy insólito con tu artículo, y fue congregarse en torno a ti a la «Carcocra-cia», que te vieron como estandarte, mientras que las fuerzas progresistas de aquel momento se aglutinaron en torno a Jesús Aguirre.

H.—Sí, pero fue inevitable, porque soy agresivo, aunque yo luto en contra de la violencia. Yo tengo una posición clarísima en contra de la violencia, y también tengo una posición clarísima ante lo que yo creo que es justicia, y eso me perjudica profundamente; porque en aquel momento yo me puse a defender cosas que iban contra corriente. Por eso yo no puedo pertenecer a ningún partido político. Vamos a pensar que yo sea del Partido Socialista Obrero Español; entonces entre Felipe González y Adolfo Suárez se ponen de acuerdo, y tú tienes que salir a votar; y, claro, a mí me dice Felipe González que tengo que votar una cosa, y yo pienso lo contrario, y no lo voto, porque no tengo ninguna disciplina en ese aspecto, porque yo creo que es injusto; y por eso no puedo pertenecer a ningún grupo ni a nada, porque voy completamente por libre.

P. A.—Decía Fernández Ordóñez que él va por la política de transeúnte. ¿Tú también vas por la música de transeúnte?

H.—Sí, sí, claro.

P. A.—Con el peligro, además, de ser atropellado como transeúnte.

H.—Sí, claro; además, voy realmente solo, porque lo cierto es que en el momento que yo defendía una serie de cosas; como cuando defendí los derechos de autor en la Televisión estuve a punto de ser procesado, y no hubo ni un solo compositor que me llamara: «Oye, tienes toda la razón, vamos a ponernos a tu lado»; porque dije una serie de cosas muy duras, y dijeron: «Es mejor que se la cargue éste, a ver lo que pasa, y entonces luego ya largaremos». Y estuve a punto de que me hiciesen un proceso y expuesto a la expulsión de España; era una de las penas que puedes tener por calumnia, porque yo dije que la Televisión robaba al compositor español, y lo dije públicamente; y eso lo tienes que demostrar, porque si no es calumnia, y por calumnia te puedes pasar un año en el exilio, cosa que yo hago de todas maneras, aunque no es lo mismo que te echen a que te vayas; pero, realmente, ningún compositor me dijo: «Oye, estoy a tu lado, tienes toda la razón, porque lo que paga Radiotelevisión hoy todavía por derechos de autor es algo denigrante para el compositor español». Y yo no me explico cómo no están unidos a una persona que les intenta defender en cuestión de profesionalidad. Quizá yo, por haber ejercido mi profesión fuera, durante muchísimos años, lo que tengo es un sentido del gremio del que en España se carece. Nosotros eso lo hemos perdido en España; lo que queremos es fastidiar. Si ahora yo tengo un puesto, lo que quiero es favorecerme yo y fastidiar a los demás, hasta que venga el próximo que haga lo mismo; y eso yo no lo tengo en absoluto.

P. A.—Ahora que todo ha pasado, ¿qué te parece la gestión de un hombre como Aguirre? Por lo menos, ¿cambió algo, o no cambió nada?

H.—Pues mira, yo creo que Jesús es una bellísima persona, y además con una inteligencia fuera de lo normal; le conozco desde hace muchísimos años, pero creo que Jesús cometió una grave equivocación, típica de él, que se creyó que él podía arreglarlo todo, y perdió el contacto con la realidad, con la realidad de España, con la realidad del músico español y con la realidad del momento que a él le tocó vivir, que era todavía el momento de auge. El hecho es que Jesús, para mí, ha tenido graves equivocaciones, que estamos padeciendo. La principal es que destruyó la Orquesta



HALFFTER TRABAJA AHORA EN UNA OPERA SOBRE LAS PERSONALIDADES DE MARIANA PINEDA Y FEDERICO GARCIA LORCA, UNIDOS EN EL TIEMPO Y EN SU COMUN DESTINO DE VICTIMAS POLITICAS.

Nacional sin construir; la Orquesta Nacional hoy está deshecha porque no han sabido hacer un reglamento, porque se han dejado llevar por los músicos, que no tienen —y lo digo francamente— no tienen nivel para estar en la Orquesta Nacional y, en cambio, se ponen en huelga. Toque usted a nivel de la Orquesta Nacional —digo yo—, y cuando toque como tiene que tocar, usted me hace una huelga. La reglamentación de la Orquesta Nacional está basada en cuestiones exclusivamente burocráticas, pero nunca musicales. Y eso Jesús debía haberlo tenido en cuenta; la Orquesta Nacional no es un aparato administrativo, sino un aparato artístico, en el que lo fundamental es hacer buena música, y después respetar todos los derechos. Ahora, el que no hace buena música, fuera; se podría eliminar a mucha gente, y no quiero dar nombres, porque hacia ellos tengo el mayor respeto. Y Jesús Aguirre tiene para mí una gravísima cosa en contra, y es que se ha cargado la acústica del Teatro Real; eso nadie se lo ha dicho, pero yo soy músico y lo sé, y yo he dirigido antes y después. Y cualquiera que haya dirigido allí, o no oye, o no quiere oír, porque ahora la cuerda suena muchísimo más dura, y el metal suena muchísimo más áspero y por encima de todo, y la percusión no te quiero decir: los timbales son impresionantes. Eso fue culpa de Jesús Aguirre, porque se dejó llevar por un señor que se llama Celibidache, que es un grandísimo músico, pero un loco. Para mí, Jesús ha tenido la falta de relación con el músico profesional, a sabiendas de que, desgraciadamente, al músico profesional, en España, le interesan una serie de cosas muy objetivas, pero ninguna tan importante —que debía de interesarle, pero no le interesa— como el hacer música; porque la Orquesta Nacional nunca le ha dicho: «Queremos más ensayos, queremos quitarnos ese instrumentista "X" que no está a la altura». ¿Y qué hay con la contratación de músicos extranjeros, por qué no han resuelto ese problema? Y él no tenía argumentos musicales —administrativos, sí—, pero no musicales para rebatirlo; porque yo lo primero que hago, si alguna vez tengo poder, es que entren aquí los músicos extranjeros, pero inmediatamente, no como funcionarios, sino con contratos de tres y cuatro años. ¡Y verías cómo cambian estas orquestas! Claro, de repente hay un señor que está tocando, y toca muy bien, y que te hace decirte: «Pero ¡cómo estoy tocando yo!»; pero aquí lo que pasa es que no hay contraste.

P. A.—Para ti entonces no hay nada salvable.

H.—Bueno, sí; realmente, hay cosas salvables: se sacó más dinero de lo que había, se aprovechó una situación, ya que en aquel momento Aguirre tenía fuerza en el Ministerio, y sacó más dinero para la música, en general; pero luego se dejó llevar por una aurea

la. Mira, que yo llamase a la Dirección General de Música y no supiesen quién era... (Riendo.) Había una serie de empleados, y tú llamabas por teléfono y te decían: «¿De parte de quién?». Y yo contestaba: «De Cristóbal Halffter». Y decían: «¿Quién? ¿Cristóbal Halffter? Pero, ¿qué quiere usted? ¿Quién es usted?». «Nada, adiós.» Si yo llamo a la Dirección General de Música de mi país y no saben quién soy, no hace falta que llame; y lo mismo que te digo de mí, pon a cantidad de gente. A mí me parece que Jesús desperdió un momento; quiero decir que él era aglutinante de muchas cosas, y podía haberlas aprovechado.

P. A.—Aglutinante, quieres decir como símbolo.

H.—Sí, como símbolo; por su personalidad, como escritor, como intelectual, como persona inteligente, que lo es mucho, y podía haber aglutinado y haberse traído a los grandes españoles que están fuera, que sí hubiesen venido por él; podía haber creado un ambiente completamente distinto; pero se dejó llevar por la pura cosa administrativa, porque luego, al final, lo único que veíamos en la Orquesta Nacional es que venía Celibidache; se dejó llevar por las grandes figuras, que han hecho de él lo que han querido; porque Celibidache es muy importante, estoy completamente de acuerdo; pero no se puede decir, y eso está escrito, y tú lo recordarás, que «el acontecimiento más importante del año setenta y nueve fue el **Requiem** de Fauré dirigido por Celibidache». Eso es un insulto, ¡por muy importante que fuese ese concierto! Porque si en España no se ha producido nada más que el **Requiem** de Fauré dirigido por Celibidache, oye, cierra, porque entonces los demás no pintamos absolutamente nada.

P. A.—Bien, al final no hemos podido evitar hablar de tu vida. Terminemos hablando de música; por ejemplo, de Mizar, tu obra para dos flautas.

H.—Mizar es una estrella de la Osa Menor, es una estrella doble; por eso la idea de las dos, de la unidad. Tú sabes que la estrellas giran alrededor de un punto, están siempre moviéndose alrededor de un punto desconocido, pero están girando siempre; entonces tú las miras, y es como si fuese una sola estrella, pero con dos cabezas; eso es una idea que a mí me obsesiona, ya lo sabes, la unidad diversificada, la unidad de la orquesta diversificada en sus elementos.

P. A.—Otra cosa que te quería preguntar es sobre esa cita de Bach, en el Oficio de Difuntos, de La Pasión según San Mateo.

H.—Sí, es el coral, el último coral, el de la **Pasión**, al final de la muerte, que no es el coral variado, es el coral-coral, el coral luterano. En **La Pasión según San Mateo**, cuando la muerte de Cristo, entonces viene el último coral, y luego, tras una intervención del «Evangelista» se oye ese coral, que es muy emocionante, y además está armonizado de una forma increíble, porque ese coral lo vas oyendo... me parece que son tres o cuatro veces en la **Pasión**, y al final lo oyes en una armonización que termina con la séptima. Está hecho en el tercer tiempo, donde el texto habla de la muerte histórica de Cristo, por qué murió Cristo históricamente, quitándole a Jesucristo su valor divino y su carácter divino; quiero decir, Jesucristo fue sentenciado por ponerse al lado del pueblo judío, por subvertir una situación; entonces no convino su posición, no convino lo que estaba diciendo, y se lo cargaron, y todo el mundo se quedó muy tranquilo, porque era una persona que estorbaba. Entonces murió por los demás, y cuando se habla de la muerte histórica de Cristo, que para mí es históricamente muy importante, porque es el primer ejemplo de una persona que da su vida por los demás, sobre todo cuando el Evangelio dice que no hay mayor amor que dar la vida por los demás, que dar la propia vida por la de los amigos, que es lo que hace Jesucristo, entonces eso, históricamente, en la cultura, tiene para mí un punto culminante, que es ese coral de la **Pasión según San Mateo**, o quizá la **Pasión** entera, en su conjunto. Entonces yo hago de la muerte histórica de Cristo, traducida al mundo del arte, y, concretamente, al mundo de la música, ese momento concreto, y por eso es la cita; es una cita muy... cultural, si quieres decirlo así.

P. A.—Es que, además, llama mucho la atención, porque, a menos que me digas lo contrario, es el único caso de cita en toda tu obra, ya que otros autores son muy dados a utilizar el «collage»; pero en tu obra está ausente, y es casi insólito el que tú cites a otro músico.

H.—Sí, es la única vez que lo he hecho.

P. A.—Por eso, precisamente, te quería preguntar si has usado alguna otra cita.

H.—No, no; no recuerdo haberlo hecho en ninguna otra obra. Esta cita está armonizada en la cuerda, y son tres «niveles»: es la cuerda que está haciendo el coral de la **Pasión**, pero de una manera especial, donde los violonchelos están por encima de los segundos violines en altura, para darle una mayor densidad y un mayor expresionismo. Ese es un nivel; después está el nivel del coro, que continúa con una especie de bloque, en donde están haciéndose una serie de cánones que llegan en un momento dado a tapar ese coral, y luego hay un coral mío, de contrapunto al coral entero, que es un coral de los instrumentos graves de la orquesta: las trompas muy graves, los fagotes, los dos clarinetes bajos, los trombones, que hacen un coral a seis voces, y ése va por debajo. Entonces el coral de Bach empieza a surgir, el coral mío lo tapa en

un momento dado; el coro, todo el bloque del coro, llega a taparlo y no se oye absolutamente nada. Es una cosa de contrapunto de tres «niveles», y cada uno de los niveles con una enorme polifonía.

P. A.—Tú, he observado, no recurras a algo, y a mí me gusta mucho el término, que es, además, el título del concierto, de Tomás Marco, El mecanismo de la memoria; no recurras, digo, a algo que sí hay en el Concierto de violín, que es eso, precisamente, el mecanismo de la memoria. Es decir, si no recuerdo mal, en el Oficio de Difuntos no hay repeticiones tímbricas, ni desde luego temáticas, ni siquiera, digamos, ambientales, si exceptuamos ese «Mi» triple al principio del Officium, mientras que, por ejemplo, sí las hay en el Concierto de violín. ¿Por qué no, al igual que en el Requien Alemán de Brahms, que no puedo evitar asociarlo un poco a tu Oficio de Difuntos? (Risas.)

H.—Sí, claro que sí, ni yo tampoco, porque hay un texto casi común en la idea.

P. A.—Es inevitable; Brahms parece que tiene una cierta impronta histórica sobre ti. En fin, en el Concierto de violín parece que, en cambio, se da ese vamos a llamarlo respeto al elemento memorístico de la forma clásica; hay una serie de figuras que están muy claras en el Concierto, y que se repiten en una serie de momentos: el ritmo dado por la marimba, los mismos armónicos en superagudo del comienzo; pero no hay nada de eso en el Oficio.

H.—Bien, sí; eso que tú has mencionado, un «Mi» con el que comienza y con el que termina, que se repite tres veces, en donde hay un «Mi» tenido en cinco octavas, que va cambiando de timbre, con el que empieza la obra y con el que la termina, para darle una unidad total a los cinco tiempos. Pero es la única mecánica de memoria, tienes razón.

P. A.—Tú no niegas ese «background» del Requien Alemán, al fondo.

H.—No; yo, precisamente, cuando comencé a pensar en hacer una Misa, o un Oficio de Difuntos, o algún «Dies irae», inmediatamente pensé en Brahms, o sea, no coger el «Dies irae, Dies illae», y no coger la **Misa** esa de difuntos, horrible, tremenda, que te deja sin ninguna esperanza. ¡Todo a hacer gárgaras! (Con gestos expresivos de las manos en el aire.) No, a mí lo que me gusta es, justamente, lo contrario; lo que pasa es que el texto que utiliza Brahms es completamente luterano, mientras que el mío es católico; bueno, católico en sentido universalista, porque lo puedes tomar desde cualquier religión, porque yo creo que un verdadero mahometano o un hebreo encontrarían en mi texto cosas parecidas, y hasta un budista, porque hay algo más allá. Yo no me meto en las cosas tipo ortodoxia y en los principios de la Iglesia católica, apostólica y romana, sino que me meto en unos principios universales de humanidad, y dejo una gran libertad a cada uno. Yo creo que cualquier persona que tenga un sentido religioso «X» se puede, realmente, identificar con este texto, no hay nada que le diga «no».

P. A.—Tema ópera: Penderecki es un señor que nos ha atormentado recientemente por su Paraíso perdido. Messiaen tú sabes que lleva más de un año escribiendo su ópera sobre San Francisco de Asís... ¿Y Cristóbal Halffter? Porque tú eres de los autores que, para entendernos, piensan en grande, o sea, creo que tú te desenvuelves mucho más a gusto cuando tienes una gran diversidad de elementos, porque tú puedes hacer una obra para una flauta sola, es obvio, pero no cabe duda de que sugerirás muchas más cosas con sesenta flautas, mientras que otros compañeros, no, y quizá por eso te he citado al principio el caso de Mahler. Quizá él sea más extremo que tú, porque ahí tenemos el Quartettsatz, que es sólo mediano, mientras que tú te has defendido con más habilidad haciendo cuartetos. Esta es una pregunta que, si viviera el propio Mahler, se la haría también a él: ¿cómo no has escrito una ópera?

H.—Pues, ahora, precisamente el jueves, me voy a Stuttgart, donde tengo una entrevista con el director de la Opera, con Wolfram Swinger, en la que quedarán fijados todos los plazos para entregar la partitura de **Mariana Pineda**, que no se va a llamar **Mariana Pineda**. Es una especie de resumen de **Mariana Pineda** y García Lorca.

P. A.—¿El texto es tuyo?

H.—No, el texto es de un alemán, de un chico que se llama Fröhlig.

P. A.—¿Se cantará en alemán?

H.—Se cantará en alemán y castellano; está en los dos idiomas, porque hay muchos elementos populares. Es que es una idea completamente distinta de **Mariana Pineda** en el original. (Titubeando.)

P. A.—(Riendo.) ¿Intentamos explicarlo un poco más?

H.—Sí, sí, desde luego. No quiero meterme en detalles, pero la idea es la siguiente: yo quería hacer una ópera; entonces vi el texto de **Mariana Pineda**, que se presta muchísimo, porque es una maravilla como personaje histórico. Pero luego vi que tiene tal cantidad de connotaciones que es muy difícil reproducirlo tal y como lo había escrito García Lorca. Después de trabajar mucho, empecé a darle vueltas y a pensar, que es un ejercicio que hago mucho, y me puse en contacto con un escritor alemán, un chico joven que acababa de escribir el texto para una ópera de Wolfgang Rihm, y le planteé mi idea. Mariana Pineda es una mujer, históricamente hablando, que es heroína y mito a pesar suyo; ella no quería, provenía de una familia burguesa de Granada, y quería vivir con don



Pedro de Sotomayor, que era un idealista que luchaba por la libertad. No consiguió su libertad este hombre, Sotomayor, y Mariana Pineda muere, y se convierte en un mito, en una heroína; pero ella lo que quería era vivir con sus hijos y con este señor, y lo único que hizo es tejer una bandera de la libertad. Lo que pasa es que las fuerzas revolucionarias y vanguardistas de aquella época la tomaron como un ejemplo, diciendo: «Esta es la mujer ideal». A García Lorca le pasa exactamente lo mismo; García Lorca no tiene nada de político, era un poeta fenomenal, que lo que le gustaba era escribir, dar conferencias, tocar el piano, hablar, y hablar de la libertad de los hombres, pero convertirse en un héroe, ¡nunca! Y también, de repente, por una serie de circunstancias, se convierte en un héroe, y en un mito, y da la casualidad de que eso ocurre, en Granada, con cien años de diferencia y con la misma sociedad, porque la sociedad granadina es la misma en mil ochocientos treinta y dos que en mil novecientos treinta y seis.

P. A.—¿Es la misma de ahora?

H.—La misma de ahora; yo creo que no ha cambiado nada, porque Granada tiene algo muy diferente de toda Andalucía, porque fue colonizada por gallegos, y entonces en Granada tenías, con los Reyes Católicos, muchísimos gallegos, y tienes un bloque de sociedad muy cerrado y el resto del Islamismo que se mantuvo allí, siglos y siglos; entonces hay dos cortes totalmente distintos, cosa que no encuentras tanto en Córdoba o en Sevilla; Granada es una ciudad muy especial todavía. Entonces la idea de la ópera mía y de Fröhling, y el texto, que ya está concluido, en lo que llamamos el «exposée», está todo en cinco folios. Ahora falta el diálogo, que se está haciendo, y que se terminará de aquí al mes de junio. La idea, digo, es la unión de estos dos personajes en el tiempo, García Lorca y Mariana Pineda, los dos en la misma época. Entonces no sabes en qué tiempo estás jugando; el gobernador de Granada, que es quien da la orden de la ejecución de Mariana, es el mismo que da la orden de la ejecución de Lorca, la misma persona, el mismo actor, y que va vestido exactamente igual, con ropajes de mil ochocientos treinta y dos y ropajes de mil novecientos treinta y seis, porque eso no ha cambiado. Entonces se llegan a enamorar los dos, y hay un canto de amor entre los personajes, García Lorca y Mariana Pineda; ése es el guión de la obra. Es la lucha, primeramente, por desmitificar dos personajes que se han convertido en un mito falso, pero que, en cambio, tienen un valor humano muy superior del mito que se ha hecho con ellos. Luego ir en contra de quitar a una persona la libertad de expresión, la libertad de la propia persona, y la libertad de poder tejer una bandera sin que pase nada, y escribir versos sin que pase nada. Ya te digo que en esto yo empiezo a trabajar este verano; a finales de año tengo que tener, por lo menos, dos o tres escenas terminadas, y se estrenará en mil novecientos ochenta y cinco.

P. A.—Bien, con todo, aun siendo una ópera, esa idea de la bipolaridad no deja de faltar, porque tienes a dos personajes que se hacen uno.

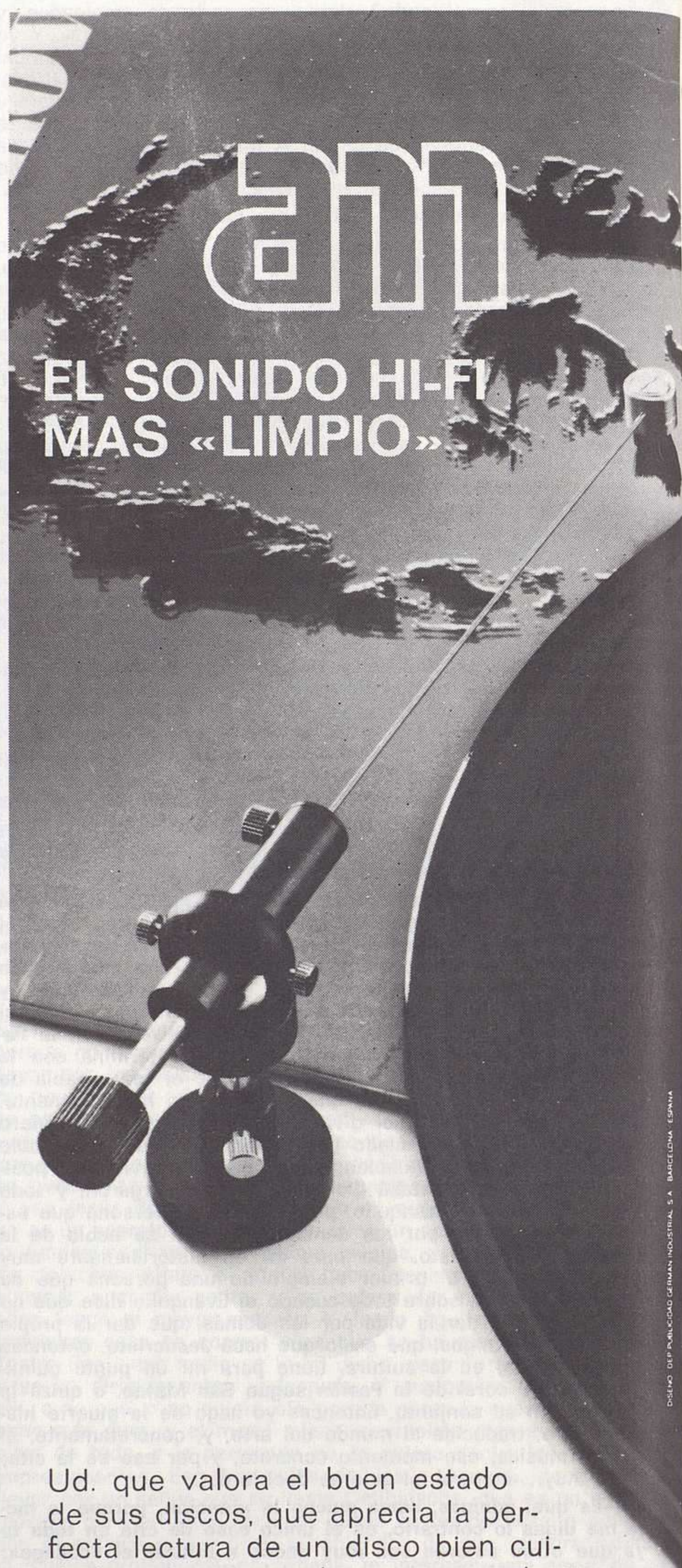
H.—Y también tienes dos momentos históricos que se hacen uno.

P. A.—El «leitmotiv» de nuestra conversación, que es la unidad en la diversidad, sigue siendo fiel en ti.

H.—Es una idea que me obsesiona, y, cuando veo el águila bicéfala, para mí es una obsesión. Si ese águila volase, ¿dónde iría, dónde la cabeza de la derecha o dónde la de la izquierda? ¿Quién decide? (Risas.)

P. A.—Yo creo que una de las cosas en las que tú tienes que pensar con frecuencia es en el misterio de la Santísima Trinidad, como Falla; tiene que ser, a la fuerza, uno de tus temas de reflexión más habituales.

H.—Es que ése es un paso más, porque ahí ya son tres, y la cosa se complica mucho. (Fin de la charla entre bromas.)



Ud. que valora el buen estado de sus discos, que aprecia la perfecta lectura de un disco bien cuidado, que posee alguno cuya adquisición no fue nada fácil. Usted, que en definitiva «mima» sus discos, precisa del brazo limpiador-antiestático AM.

Si desea mayor información, escribanos.

Representante general para España:



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



EL TEATRO PRINCIPAL DE BARCELONA, EN LAS POSTRIMERIAS DEL SIGLO XVIII, SEGUN UN GRABADO QUE SE CONSERVA EN EL ARCHIVO HISTORICO DE LA CIUDAD.

Los orígenes de la ópera en Barcelona

Por ROGER ALIER

La ópera es un espectáculo de gran complejidad, en el que intervienen elementos de distintos campos artísticos, cuya conjunción requiere un arduo esfuerzo y resulta altamente costosa. Por esta razón, desde su aparición en Europa, en el tránsito del siglo XVI al XVII, fue un espectáculo de alcance sumamente restringido, viable únicamente allí donde existiera un patrocinador (un monarca, príncipe o noble, algún eclesiástico ilustrado de elevada jerarquía, un mecenas de amplios recursos económicos, etc.), o donde hubiera, en todo caso, una densidad demográfica considerable que facilitara el sostenimiento de la ópera como espectáculo público (es el caso, en el siglo XVII, de Venecia, Hamburgo, etc.).

En el primer siglo de existencia de la ópera no eran muchas las poblaciones europeas que reunieran las condiciones requeridas, y la mayoría de los teatros dedicados a la ópera se hallaban normalmente sólo en las capitales en las que tuviera su sede una corte real o nobiliaria, y tan sólo en los países más ricos.

La situación de aislamiento del exterior y de profunda pobreza que caracterizó la vida española durante el siglo XVII, con una monarquía en permanente bancarrota ante los tremendos esfuerzos bélicos heredados en parte del siglo anterior, explican la ausencia de ópera en la corte madrileña (salvo los casos, muy celebrados, pero esporádicos, de ópera española que, como es sabido, no tuvieron continuidad apreciable), a pesar del contacto político que con Italia sostenía la monarquía hispánica, cuyos gobernadores en Nápoles frecuentemente patrocinaban este tipo de espectáculos en sus dominios.

Más difícil había de resultar todavía, en Cataluña, la implantación de un espectáculo como la ópera, a pesar de contar con una ciudad, Barcelona, cuya densidad demográfica y política hubiera sido, en principio, suficiente para sostenerlo. Pero Barcelona no se hallaba en condiciones de financiar una vida cultural brillante en una época como el siglo XVII, en la que sufrió asedios, ocupaciones, pestes, guerras y, sobre todo y más importante, en la que se hallaba privada del verdadero carácter de capital: desde la unión de la monarquía catalano-aragonesa con la castellana Barcelona había dejado de ser residencia de la corte, con lo que suponía todo ello en materia de actividad económica, tránsito de extranjeros, población flotante, residencia de nobles, iniciativas y gastos oficiales, etc., factores que eran los únicos que podían dar vida, en aquella época, a espectáculos dignos y costosos del tipo de la ópera. Así se explica que, pese a la proximidad geográfica de Italia, las compañías de ópera de este país no aparecieran en el escenario del Teatro de la Santa Cruz, de Barcelona, entonces único local teatral de la ciudad.

El aislamiento cultural, por otra parte, se veía reforzado por el predominio exagerado de las autoridades religiosas —y, especialmente, de la Inquisición—, sobre todos los aspectos de la vida cotidiana y, por lo tanto, sobre la vida teatral. Teólogos y moralistas lanzaban acerados dardos contra el teatro como escuela de costumbres perniciosas, y la vida teatral languidecía, insegura, llena de prohibiciones y supresiones arbitrarias, basadas en cualquier acontecimiento que se produjera (rogativas contra la sequía, pestes, guerras, inundaciones o bien por el fallecimiento, enfermedad, etc., de reyes y príncipes), al margen de las supresiones establecidas desde tiempo inmemorial: la totalidad de la Cuaresma y la Octava del día de Corpus Christi.

Esa precaria vida teatral se reflejaba en el bajo nivel artístico e intelectual del teatro que se representaba en Barcelona: al lado de algunas obras de autores del Siglo de Oro, frecuentemente adulteradas por supresiones o añadidos, aparecían multitud de comedias de magia o de vidas de santos (para el caso, prácticamente, lo mismo, pues el público buscaba en ellas los efectos sorprendentes de los milagros en escena). De todo ello resultaba el bajo prestigio del teatro y su sede, local que los grandes personajes que visitaban la ciudad jamás honraban con su presencia (ninguno de los reyes o príncipes que visitaron Barcelona en el siglo XVIII estuvieron en el Teatro de la Santa Cruz; el primero en hacer acto de presencia fue Carlos IV, en 1802).

Ese aspecto del prestigio social del teatro como espectáculo y lugar de esparcimiento es muy importante, puesto que sufrió hondas modificaciones en el curso del siglo XVIII y determinó en gran parte el arraigo de la ópera como espectáculo público en Barcelona.

Ese único Teatro de la Santa Cruz que tenía la ciudad era propiedad de los administradores del Hospital de la Santa Cruz (aún existente hoy en día con el nombre de la Santa Cruz y de San Pablo), administradores que se elegían entre los canónigos del Cabildo catedralicio y entre los regidores del Ayuntamiento. Estos administradores solían arrendar el teatro a compañías de actores (casi siempre castellanos), al frente de las cuales se hallaba el empresario, que aceptaba el contrato mediante el pago de unos derechos anuales. Los administradores procuraban extraer el máximo rendimiento del teatro, sin parar mientes excesivas en el nivel intelectual o artístico de los espectáculos, mientras éstos mantuvieran un alto rendimiento económico y permitieran al empresario satisfacer puntualmente su canon.

PRIMEROS ESPECTACULOS OPERISTICOS

Para que Barcelona llegase a tener ópera era preciso, como ya he apuntado, que tuviera una población flotante importante, como la que podía proporcionarle una corte. Y así no es de extrañar que fuera, precisamente, en los pocos años en que Barcelona recuperó su posición de capital efectiva de una monarquía (con el rey-archiduque Carlos de Austria, durante la Guerra de Sucesión), cuando se registra la llegada a la ciudad, por vez primera, de una compañía de ópera italiana.

Carlos de Austria era hijo del emperador Leopoldo I, melómano y compositor «amateur», y de él había aprendido la ópera italiana y la música en general. Cuando se estableció en Barcelona echó en falta los espectáculos italianos de la corte vienesa, y con motivo de su boda con Cristina de Brunswick-Wolfenbüttel (agosto de 1708) hizo representar, en los salones de la Lonja barcelonesa, varias óperas de Caldara (la primera de las cuales fue una especie de cantata escénica titulada *Il più bel nome*) y de otros autores, como Giuseppe Porsile y Emanuele Rincón d'Astorga.

Un año, aproximadamente, duraron los espectáculos de ópera montados para el filarmónico monarca, pero no ejercieron influencia apreciable en las costumbres teatrales ni musicales barcelonesas, puesto que no eran funciones públicas más que en la medida en que podían presenciarlas los miembros de la corte, sus familias y algunos funcionarios locales. Obsérvese que las representaciones se hicieron siempre en los salones de la Lonja y no en el Teatro de la Santa Cruz, a pesar de que consta su relativamente amplia capacidad de público. El prestigio del local era todavía demasiado bajo para ser objeto de la visita de un monarca.

Y así, pues, en cuanto las circunstancias bélicas obligaron al rey-archiduque Carlos a abandonar su distracción favorita cesaron las óperas en Barcelona, y por espacio de cuarenta años no se produjeron más que algunos intentos aislados y esporádicos, que no cuajaron. El Teatro de la Santa Cruz, superadas las vicisitudes de la Guerra de Sucesión y de varios cierres prolongados, reemprendió sus actividades con su programación habitual. Gradualmente, sin embargo, empezaron a aparecer en su escenario, a partir de 1725, algunas «zarzuelas a la italiana» procedentes de Madrid y de Valencia, ciudad de la cual parece haber llegado asimismo la *Folla real* (posiblemente, una verdadera ópera italiana), que representó una compañía valenciana en el año 1730 (1). Algunas de estas zarzuelas alcanzaron enorme éxito, como la titulada *Eurotas y Diana*, representada veintiuna veces en la temporada 1729-30; por otra parte, con motivo de la llegada a Barcelona de Carlos de Borbón (el futuro Carlos III de España), en 1731, la ciudad le ofreció la representación de otra zarzuela a la italiana, *Venus y Adonis*, que después ocupó varios días la atención del público en el Teatro. No deja de ser significativo, además, que el cronista oficial de la visita del futuro monarca calificase a esta obra de ópera.

La documentación incompleta conservada por el Hospital de la Santa Cruz y de San Pablo nos permite conocer la existencia, unos años más tarde, de negociaciones de los administradores del Teatro con una compañía italiana, dirigida por unos artistas cuyos

(1) ZABALA, Arturo: *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*, Instituto Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1960, págs. 31 y 40.



LOS ORIGENES DE LA OPERA EN BARCELONA OBEDECEN A UN DOBLE IMPULSO: POR UNA PARTE, LA RELATIVA TRADICION MELOMANA DE LA ARISTOCRACIA CATALANA. (DIBUJO DE CASANOVES, MUSEO DE ARTE MODERNO DE BARCELONA.)

apellidos eran Spanò y De Silvio. Estos manifiestan en su escritos haber actuado antes en Perpiñán y en Gerona, y consta que más tarde pasaron por Tortosa y Valencia; pero no consta si llegaron a actuar en Barcelona ni qué tipo de repertorio era el suyo (2). En todo caso, su paso por nuestra ciudad debió de ocurrir en el otoño de 1733.

Los diez o doce años siguientes son de oscuridad prácticamente total. Se sabe de la presencia en Barcelona de algunas compañías teatrales sólo por minúsculos testimonios documentales, y no consta que hubiera espectáculos de teatro musical, con la única excepción del ofrecido al infante Felipe de Borbón, en su tránsito por Barcelona hacia Italia (donde acabaría sus días como soberano de Parma): una *serenata* vocal e instrumental, cuyo contenido de texto y título no constan, y que pudiera haber sido una de las óperas italianas de circunstancia que se representaban con frecuencia en ocasiones solemnes.

UN CAMBIO SIGNIFICATIVO

En 1746 se produjo un cambio significativo en la valoración del Teatro como lugar público: desde ese año, la Capitanía general de Cataluña se decidió a utilizarlo como sede de sus conmemoraciones de las festividades oficiales. Efectivamente, el 31 de enero del referido año se celebró en el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona, una función en honor del marqués de Campo Fuerte con motivo de haber sido nombrado capitán general interino de Cataluña, en sustitución del marqués de la Mina, que había pasado a guerrear a Italia. Con ese motivo fue estrenada la zarzuela titulada *Una vez da amor la paz*, con música del compositor catalán Josep Martí y texto de Pere Pau Gregori.

Desde este momento, el Teatro de la Santa Cruz será escenario de funciones de gala que conmemorarán fiestas oficiales, como las onomásticas y cumpleaños de los reyes y las de los capitanes generales, y hasta de sus esposas. En esos días asistirán de gala los jefes y oficiales de la guarnición barcelonesa, así como los llamados ministros de la Audiencia y los regidores del Ayuntamiento, intendente y demás autoridades.

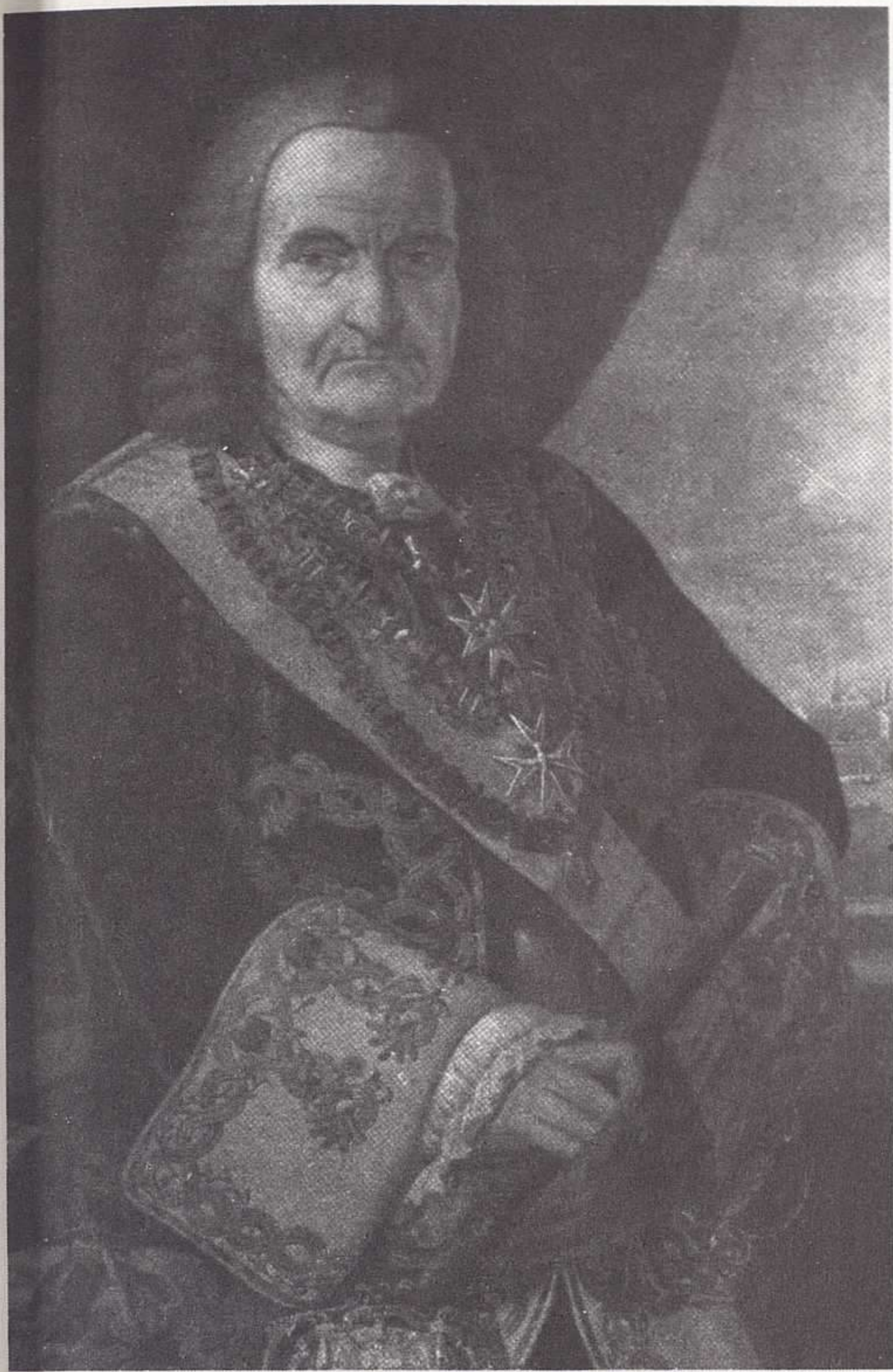
El motivo profundo de este cambio parece residir en la importancia creciente de la Capitanía general como sede del principal cargo político del Principado de Cataluña (entonces aún no dividido en provincias). Desaparecido con la Nueva Planta el antiguo cargo de virrey, los capitanes generales, en el curso del siglo XVIII, tendieron a concentrar en su cargo el poder político —por supuesto, en estrecha vinculación con Madrid, pero a suficiente distancia de la capital, en una época en que eran precisos seis días para comunicarse con ella— como para gozar de una autonomía muy considerable, que los hacía, en la práctica, árbitros del bien y del mal en la ciudad de Barcelona y en toda Cataluña.

Ya el marqués de Risbourg había convertido su período de mandato en un extenso decenio, y su sucesor definitivo, el marqués de la Mina, iba a convertirse en un verdadero virrey con más de veinte años de ejercicio del cargo. Nombrado por vez primera en 1742, con carácter interino, lo dejó temporalmente en 1746 para pasar a Italia, como se ha visto. Pero a su regreso en 1749, tomó de nuevo posesión de su feudo de Cataluña y se dispuso a gobernar como un pequeño rey absoluto.

No es de este lugar analizar la actividad política y administrativa del marqués de la Mina en Cataluña —que está reclamando un estudio histórico que sería de sumo interés—, pero sí puede verse algo de su carácter a través de su gestión en materia de asuntos teatrales.

Sin duda, el marqués de la Mina, durante su estancia en Italia había trabado conocimiento directo con la ópera, y había quedado prendado del espectáculo. Regresó, pues, a Barcelona con el firme propósito de establecer en «su» ciudad ese género musical, para el cual su mente práctica encontró rápidamente varias aplicaciones. En primer lugar, para satisfacer su recién adquirida pasión por la música italiana. En segundo lugar, porque el astuto militar pudo darse cuenta de que la ópera era una excelente distracción para la oficialidad y hasta para la soldadesca de las guarniciones. Hay que tener en cuenta que el ejército español, en esa época como el de casi todos los países, se nutría básicamente de mercenarios y aventureros de muchas nacionalidades distintas. Consta que en Barcelona eran numerosísimos, en aquellos años, los militares flamencos, valones, suizos e italianos, amén de los franceses. Esa guarnición, especialmente numerosa para disuadir a los catalanes de intentar una nueva guerra de sucesión, tenía como contrapartida el peligro de convertirse en un semillero de problemas si las tropas estaban demasiado tiempo ociosas. Ya hacía varios decenios que los militares estimulaban, para tener distraída a la tropa, las actividades teatrales en varias ciudades de España, incluso oponiéndose a la tendencia de las autoridades eclesiásticas a prohibir estos mismos espectáculos. Pero el teatro hablado, en

(2) Idem, págs. 61-62 y 268. Según este autor, en Valencia habrían representado obras teatrales en castellano, a pesar de ser una compañía italiana. En el contrato con el Hospital de Valencia firman Francisco Spani y Francisco Silvio Afroni.



ESTA MELOMANIA TIENE SU MAYOR EXPONENTE EN LA POLITICA ILUSTRADA DEL OPEROFILO MARQUES DE LA MINA, VIRREY EN BARCELONA DURANTE UN DILATADO PERIODO DE TIEMPO.

castellano, no bastaba para esa ingente población militar no española, que difícilmente podía seguir las sutilezas lingüísticas de una obra de teatro, aun suponiendo que logran expresarse en castellano.

Este problema quedaba obviado con la implantación, en Barcelona, de la ópera italiana, y por ello el marqués de la Mina, apenas hubo regresado a Cataluña, se preocupó de hacer llegar a la Ciudad Condal una compañía de operistas italianos, que debutó en mayo de 1750.

Con el paso del tiempo se fue cumpliendo el tercer objetivo del marqués de la Mina: formar a su alrededor una pequeña corte, remedo de la de Madrid, en la que pudo brillar personalmente con la luz que la monarquía le cedía a través de su cargo, virtualmente vitalicio —lo fue, de hecho—, presentándose en el Teatro de la ciudad en los días señalados, presidiendo las fiestas con espectáculos de ópera de complicada escenografía, al estilo de los soberanos de los pequeños estados italianos, y emulando también lo que Fernando VI y Bárbara de Braganza hacían con idéntico tipo de funciones en el Teatro del Buen Retiro, de Madrid.

Efectivamente, la documentación del antiguo Teatro de la Santa Cruz, de Barcelona, conserva pruebas y testimonios de la preocupación personal del marqués de la Mina por hacer abonar al teatro a los oficiales y tropa de los distintos regimientos de guarnición en Barcelona, y muchos años después de su muerte un informe del Ayuntamiento de la ciudad recordaba todavía el especial interés que dicha autoridad había tenido por sostener los espectáculos de ópera.

Por otra parte, los libretos de ópera de los días señalados de cada año no dejan de mencionar con mucha frecuencia la protección especial del marqués de la Mina a la compañía italiana, así como a sus empresarios. El propio marqués de la Mina acabó celebrando en el Teatro, como si de una fiesta oficial se tratara,

su propia onomástica, y en los últimos años llegó hasta el extremo de celebrarla dos veces: por San Jaime y por San Miguel, con motivo de ser el suyo un nombre de pila compuesto (Jaime-Miguel de Guzmán y Dávalos).

LAS PRIMERAS TEMPORADAS DE OPERA

Tal como antes he indicado, la primera compañía de operistas italianos debutó en Barcelona en mayo de 1750. El debut no se realizó en el Teatro de la Santa Cruz, porque coincidió con la llegada a Barcelona de la infanta María Antonia de Borbón, quien pasaba a Italia para reunirse con su esposo, el duque de Saboya (con quien acababa de contraer matrimonio por poderes en Madrid). Aún no se había consolidado el prestigio del Teatro como local de sociedad, y la compañía de operistas italianos representó su espectáculo, el 4 de mayo, en el palacio del capitán general, donde se hospedaba la ilustre infanta. Una *Relación...* de los festejos celebrados en su honor nos indica que se representó la ópera *Il Maestro di Cappella*, muy probablemente el «pasticcio» que aún se representa alguna vez, basado en piezas de Pergolesi, Latilla, Auletta, Leo, Pescetti, el catalán Terradellas y algunos otros. Esta primera ópera —cuya existencia desconocieron Cotarelo y Mori y Josep Subirà— pasó después a representarse en el Teatro de la Santa Cruz, con éxito, según parece, porque la *Gaceta de Barcelona* del 22 de mayo de 1750 comentó:

«La Opera Italiana hará progresso en esta Capital, según prometen los principios, porque se compone de buenos Músicos, que dan gusto al Público, y llaman al Theatro el concurso».

El 30 de mayo, con motivo de la onomástica del rey Fernando VI, hubo gala en el Teatro, presidida, como siempre, por el marqués de la Mina, y se estrenó un nuevo título: *Lo scolaro alla moda*, otro «pasticcio», pues el libreto que se publicó con tal motivo aclara que «la Musica è di varij Autori».

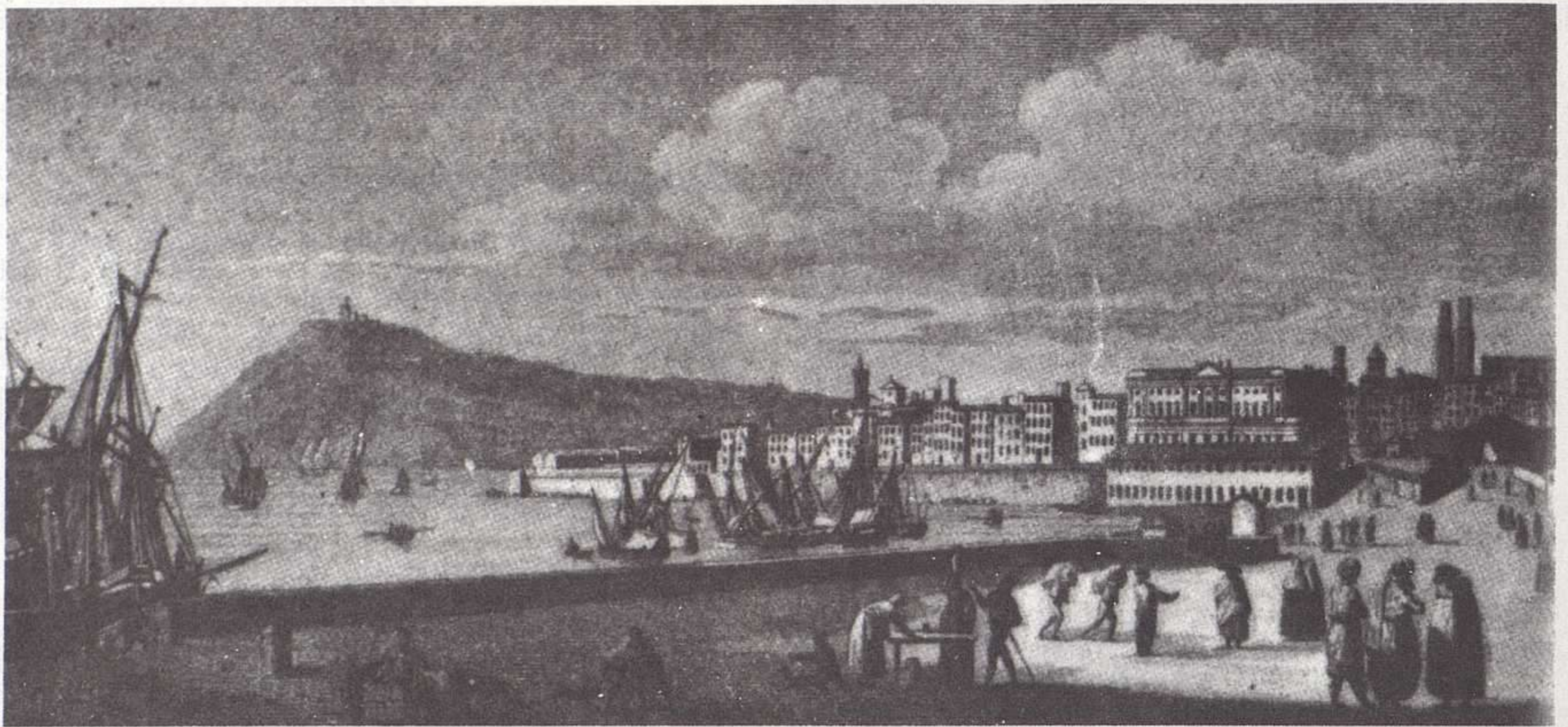
Entre los cantantes que formaban la compañía recién llegada a Barcelona (y que, según la *Relación...* antes citada, procedían de Parma) figuraban Barbara Narici, esposa del compositor Giuseppe Scolari, quien aparecía también en la compañía como compositor oficial de la misma; Giuseppe Ambrosini, Geltrude Giorgi, Francesca Santarelli y el propio empresario, Nicola Setaro, barítono. Aparentemente, no se trataba de cantantes de máxima reputación, pues sólo de Barbara Narici he encontrado menciones en teatros de fuera de España.

A la compañía se añadieron, en septiembre, los bailarines que desde entonces figuraron siempre como parte integrante de los espectáculos de ópera, prácticamente, sin excepción, y en diciembre, otra cantante que permaneció varios años en Barcelona: Anna Bastiglia.

Bajo la dirección de Nicola Setaro, la compañía italiana fue presentando títulos variados con bastante frecuencia en esta temporada 1750-51 y en las dos siguientes. Entre estos títulos cabe destacar el estreno de *La serva padrona*, de Pergolesi, y la presentación de dos óperas del compositor oficial de la compañía, el ya citado Giuseppe Scolari: *Il filosofo-chimico-poeta*, ópera bufa que tuvo, probablemente, una aceptación relativa, y *Alessandro*



UN SEGUNDO Y DEFINITIVO IMPULSO SE DA CON LA CRISTALIZACION DE UN PUBLICO DEMANDANTE DE ESPECTACULOS OPERISTICOS: LA BURGUESIA ILUSTRADA BARCELONESA... (PASEO NUEVO DE BARCELONA. DIBUJO DE DUTAILLY.)



... BURGUESIA QUE SE HA FORMADO DURANTE EL SIGLO XVIII, ASUMIENDO LA DIRECCION DE UNA ACTIVIDAD ECONOMICA MODERNA, UNA VEZ ROTO EL MONOPOLIO DEL PUERTO DE CADIZ EN EL COMERCIO CON INDIAS. (EL PUERTO DE BARCELONA, GRABADO DE LA EPOCA.)

nelle Indie, ópera seria, que se convirtió en un título predilecto del público barcelonés de estos primeros años, pues se repuso en 1752-53, en 1762-63 y todavía en 1767-68, a pesar de que en esa época las óperas tenían una longevidad muy reducida y no solían reponerse más allá de una o dos veces, como máximo, en un espacio de tiempo muy limitado. Giuseppe Scolarí dejó pronto Barcelona (en 1753, parece), y trabajó años más tarde en Lisboa; durante algunos años el Teatro barcelonés siguió presentando óperas suyas, entre las que se destacó otra ópera seria, *Didone abbandonata*, que también se repitió en otras temporadas.

Entre los autores más representados de estos primeros años cabe situar especialmente a Baldassare Galuppi, cuyo *Mondo della luna* se estrenó, en Barcelona, al iniciarse la temporada 1751-52. También se representaron este año *Il demofonte*, del mismo autor, ya conocida en Madrid, así como sus óperas bufas *L'Arcadia in Brenta* y *Il mondo alla roversa*. También subieron al escenario barcelonés bastantes óperas de Niccolò Jommelli, algunas de bastante antigüedad —lo que testimonia su interés musical—; de Gaetano Latilla, de Ferdinando Bertoni y de Giuseppe Scarlatti (pariente de Alessandro y Domenico), amén de algunos títulos de autores de renombre, como Lampugnani, G. B. Bonno, David Pérez, Porpora y del catalán Terradellas, cuya única ópera completa estrenada en Barcelona fue *Sesostri, re d'Egitto*, en 1754.

La documentación de estos años del Teatro de la Santa Cruz demuestra que la ópera entró, efectivamente, con buen pie en nuestra ciudad. La temporada de 1750-51 se dedicó enteramente a la ópera —con exclusión casi total, parece, del teatro hablado—, y reportó incluso un cierto nivel de beneficios económicos, a pesar de los costosos montajes de las óperas serias, realizados todavía en plena comunión con los principios estéticos del Barroco, como puede colegirse de la siguiente descripción, publicada por la *Gaceta de Barcelona* del 5 de diciembre de 1750:

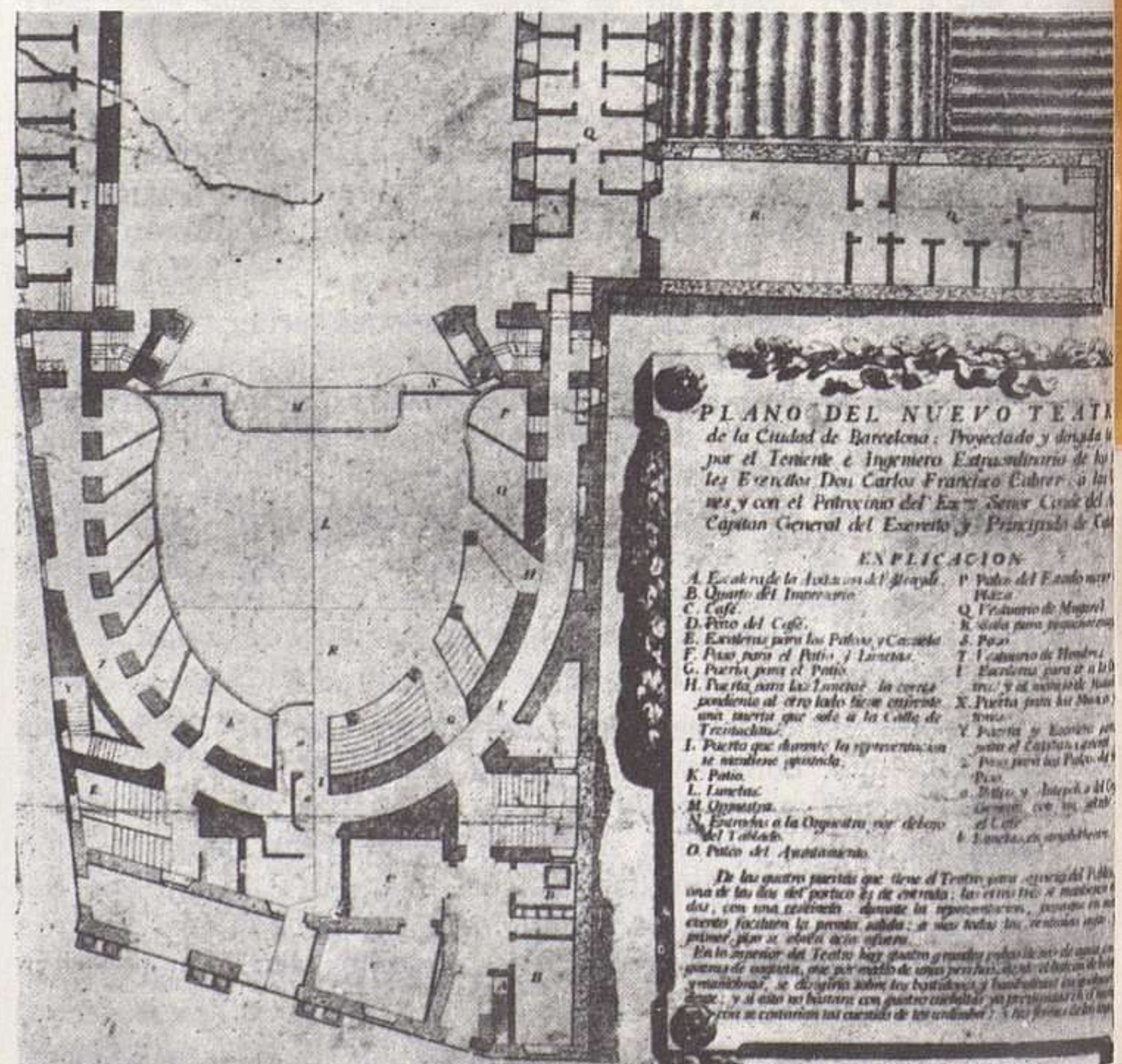
«...

Ayer, por el feliz cumpleaños de la Reyna nuestra Señora, concurrieron por la mañana á Palacio los Generales con sus nuevos Uniformes...

Para solemnizarle por la tarde, representó la Compañía de Músicos Italianos el Drama intitulado *Alexandro en las Indias*, de las mejores obras del célebre Pietro Metastasio, cuya función la puso nuestro Capitán General al cuydado del Coronel Don Joseph de Riera, por el buen gusto que tiene acreditado en iguales coyunturas, y porque su zelo le impele á solicitar las que se dirigen á los obsequios del Solio. No se ha visto en esta Capital fiesta por el término tan completa. El Teatro, vestido todo exteriormente de perspectiva á la Mosayca, y Chinesa, con dibujos de Oro sobre color de Perlia, con remates y perfiles de vistosa idèa; una multitud de luces, colocadas con singular disposición; y el adorno interior de los Aposentos, eran objeto de embeleso. Enfrente del Foro, debaxo de un Dosel sumptuoso le daban de admiración y respeto los Retratos del Rey, y de la Reyna. Mirando á sus Magestades estaban en la parte exterior sobre el Foro, entre Adornos y Geroglyphicos, una Estatua de la Fama, la Esphera, y el Sol en la Equinoccial con este Dístico:

REX, SOL, FAMA, AEVUM PLAUDUNT TIBI, BARBARA, ET AIUNT
REX, REGE; SOL, FULGE; FAMA, IO; SOECLA, VALE.

Dos Orquestas de escogidos instrumentos, la una en el parage regular, y la otra dentro del Foro, alagaban [sic] el oído, y dieron principio al hermoso Espectáculo con un estrepitoso concierto de Timbales, y Clarines, moviendo los ánimos que esperaban impacientes. Las Mutaciones, proporcionadas á los sucessos de la historia, se dirigieron por la habilidad del famoso Pintor, Arquitecto Tramullas de esta Ciudad. La Música, por el Maestro de Capilla Veneciano [sic: era de Verona] Joseph Scolarí, de los principales de Italia: los bailes por Antonio del Pino (dicho el Monaro), que en su profession tiene el mismo concepto. No ha quedado qué hacer al Impresario Nicolás Setaro en la magnificencia de los Vestidos de los Cómicos, ni á éstos en el estudio para el desempeño, con que cumplieron. No ha sido menos atento el cuydado de los Gefes, de los Generales, y de los Magistrados, y demás Particulares, adornando sus Camarillas [palcos] con ricas, y primorosas colgaduras».



EL TEATRO LIRICO, Y EL TEATRO EN GENERAL, FUE UNO DE LOS ENTRETENIMIENTOS FAVORITOS DEL PUBLICO BURGUES EN BARCELONA EN EL SIGLO XVIII. AFICION QUE IRIA EN AUMENTO EN LA CENTURIA SIGUIENTE. (PLANO DEL NUEVO TEATRO DE BARCELONA, ARCHIVO HISTORICO DE LA CIUDAD.)



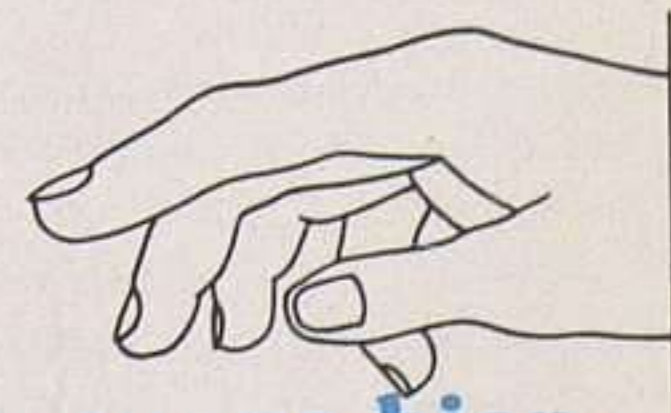
**Dicen que es un órgano electrónico
pero es una orquesta completa.**

**La gran orquesta del órgano electrónico
es FARFISA LOUVRE.**

comercial bayona s.a.
pamplona (navarra)

FARFISA

un nombre que suena bien.



DISTRIBUIDORES

UNION MUSICAL ESPANOLA, S.A. -
Carrera de San Jerónimo, 26 y Arenal, 18 - MADRID
Pedro LETURIAGA - Corredera Baja, 23 - MADRID 13 y Retablo 1 -
ALCORCON (Madrid)
CASA NEW-PHONO - Gral, Primo de Rivera, 37 - BARCELONA-2
Emilio JUAN - Almirante Cadarso, 3 - VALENCIA
MUSICAL-47 - Gral Sanjurjo, 47 - LA CORUNA
CASA DE LA MUSICA - Carretera, 13 - MALAGA

TELE-ALBERTO - Pintor Sorolla, 16 - GANDIA (Valencia)
MUSICAL LINARES - Carolinas, 1 - LINARES (Jaén)
CASA GARIJO - Santiago, 8 - MADRID 13
CASA ARILLA - Zapateria, 58 PAMPLONA
José SAVALL - Avda de Jijona 8 - ALICANTE
José Antonio JIMENEZ - Avda Cayetano del Toro, 14 - CADIZ
ARPEGIO, S.L. - Madre Rafols, 19 (Los Remedios) - SEVILLA
PROMUSICA - Alhóndiga, 28 - GRANADA
GARRIDO-BAILEN - C. BAILEN - MADRID

Sin duda, el nuevo espectáculo atrajo la curiosidad del público civil, y no sólo del militar. La temporada 1751-52 fue planificada y llevada a cabo con diez meses de representaciones de ópera, sin interrupción. Había quedado, de pronto, totalmente marginado el teatro hablado (el Teatro de la Santa Cruz era el único local público de teatro de la ciudad), y una curiosa fiebre de ópera parecía haberse adueñado del público.

Sin embargo, en 1752-53 hubo más dificultades. Bajó el número de abonados, a pesar de las presiones del marqués de la Mina para que se abonasen militares. La temporada terminó con algunas pérdidas, y el empresario, Nicola Setaro, se marchó hacia climas más favorables (pasó, según parece, al Puerto de Santa María, y más tarde a Portugal). Tomó entonces la empresa el tenor Giuseppe Ambrosini, y continuaron las extensas temporadas de ópera. Su vida era algo más precaria, con todo, especialmente en la temporada 1755-56, en la que la compañía quedó reducida a cinco mujeres y un hombre, por lo cual ese año sólo pudieron representarse óperas serias (en las que, según la costumbre, varios papeles masculinos eran cantados por mujeres, a falta de cantantes castrados, como se hacía en todas partes. Por cierto que sólo consta un cantante castrado en estos años: Antonio Catena, en la temporada 1751-52; probablemente, no gustó ese tipo de voz, o tal vez tomó cartas en el asunto la autoridad eclesiástica).


A finales de 1755 se produjo la primera de la serie de grandes catástrofes que pusieron a prueba la vida de la ópera en Barcelona: el terremoto de Lisboa (1 de noviembre). De acuerdo con las costumbres, se suspendieron en señal de duelo las funciones teatrales en toda España. El marqués de la Mina, consciente de que una suspensión tan larga suponía la ruina de la compañía italiana (las funciones no podían reemprenderse hasta la Pascua siguiente), intentó hacer caso omiso de la orden, y las funciones continuaron. Pero el 10 de enero de 1756 llegó de Madrid una orden fulminante: las óperas debían suspenderse, y el marqués de la Mina tuvo que acatarla.

En la temporada siguiente hubo óperas, aunque la escasez de informaciones es muy grande. Parece que disminuyó el número de funciones en la temporada, y alternaron, según parece, los días de ópera con las funciones de teatro hablado. Consta, sin lugar a dudas, que el 30 de mayo de 1756, con motivo de la onomástica del rey, se estrenó una ópera titulada **El Temístocles**, basada en el múltiples veces usado texto de Metastasio. Esta ópera fue desconocida por Cotarelo, quien afirmó, equivocadamente, que no hubo ópera en Barcelona entre 1755 y 1760, a pesar de que también la hubo en la temporada de 1758.

Sin embargo, la vida operística barcelonesa iba a sufrir un nuevo golpe en esta última fecha, pues al morir Bárbara de Braganza volvieron a cerrarse los teatros del país por un largo período y, por si fuera poco, desde su muerte, el rey Fernando VI perdió totalmente su ya precaria salud mental y física, y los teatros permanecieron cerrados por rogativas. La muerte del rey, en 1759, prolongó aún otra temporada el cierre obligado de los teatros, y sólo la llegada de Carlos III, desde Nápoles, proporcionó a los empresarios de toda España la posibilidad de reanudar sus actividades, no sin algunas semanas de dilación por la reciente muerte del rey anterior.

Finalmente, en 1760, se restablecieron las temporadas de ópera en Barcelona. Ahora había desaparecido el ejemplo de la corte: contrariamente a su hermano, Carlos III odiaba la música, y la ópera no tardaría en eclipsarse en Madrid. Pero en Barcelona seguía mandando el marqués de la Mina y, además, empezaron a aparecer síntomas de arraigo de la ópera entre las clases altas de la ciudad. Este arraigo se manifiesta en el interés que comienza a registrarse por la ópera en algunas publicaciones cultas de Barcelona, al margen de la esfera militar. Un ejemplo muy claro de estos hechos lo tenemos en la célebre publicación periódica **Caxón de Sastre Cathalán**, el primer semanario literario propiamente dicho que tuvo Barcelona. En algunos artículos de este semanario, que se publicó en los últimos meses del año 1761, se habla de la ópera y se recomienda la asistencia a este espectáculo como uno de los deberes prominentes de los «petimetres» y «petimtras» de la buena sociedad. La ópera dejaba de estar así vinculada exclusivamente a los militares, y empezaba a penetrar en las capas sociales barcelonesas. Ese cambio se percibe también en la programación, hasta entonces muy frecuentemente formada por ópera seria, mientras que a partir de 1760 empezará a predominar la ópera bufa.

El camino iniciado iba a llevar a convertir, en el plazo de unos quince años más, la ópera en un espectáculo ciudadano, al que los militares asistían como un ciudadano más. Las portadas de los libretos que se imprimían con el texto irán incluyendo cada vez menos las dedicatorias encomiásticas a los altos mandos del Principado de Cataluña; en su lugar aparecerán dedicatorias «al Público» o «á las Damas». La ópera se estaba convirtiendo ya en patrimonio cultural barcelonés, y ha seguido siéndolo hasta nuestros días.



Sonola

LA MARCA DE LOS FAMOSOS



Mariano
Matabuena Val

Primer Clasificado Certamen Nacional Senior
Murcia 1980

los mejores tocan

Sonola

LOS MAS POPULARES ELIJEN LO MEJOR

REPRESENTANTE :

Salvador Rodríguez Ubeda

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

VARIACIONES SOBRE LA CRITICA MUSICAL

Por XOAN M. CARREIRA

A menudo se comenta el compromiso político de Beethoven como hecho anecdótico, sin reparar que ese mismo compromiso va a ser determinante de una nueva forma de entender el papel del artista en la sociedad, y que el ideario liberal de Beethoven implica el entendimiento del compositor como creador y no como suministrador de música funcional. Durante siglos, los compositores habían sido sirvientes de los príncipes o la Iglesia, y su producción necesariamente había de dirigirse hacia las necesidades inmediatas de su señor, con todos los «controles» estéticos y estilísticos que ello implica. No es posible hablar de «artista», sino de «artesano», y era, precisamente, la capacidad artesanal la que iba a condicionar la cotización que su trabajo merecía. Las polémicas sobre música existían, evidentemente, y daban la vuelta a Europa; pero se trataba de disputas «legalistas» acerca de la legitimidad o ilegitimidad de un acorde o de una modulación. En pleno siglo XVIII, y bajo la influencia del racionalismo cartesiano, Francia es escenario de dos polémicas de gran importancia: la primera enfrenta a los partidarios de la ópera francesa e italiana, y la segunda versa sobre el lugar que la música ocupa en la naturaleza, o, lo que es lo mismo, sobre la relación entre música y razón. El *Traité de l'harmonie*, de Rameau, intenta devolver a la música un prestigio que le negaban los filósofos cartesianos, y afirma la «naturalidad» del acorde perfecto: si es natural, forzosamente ha de ser racional, y por ello la música ha de ocupar un lugar de preferencia entre las Bellas Artes. Esta justificación racionalista de la tonalidad influye suficientemente la ideología musical como para dar lugar a la superstición tonal que, pese a las lúcidas argumentaciones de Schönberg, aún pesa sobre el ánimo de muchos aficionados y no pocos profesionales. Generalmente se emplea de forma errónea el término «racionalista», y se aplica a Schönberg y a su escuela, cuando las posiciones de estos compositores son «anti-racionalistas», al oponerse a los sofismas y afirmaciones metafísicas de Rameau y los cartesianos.

Cuando el siglo XVIII se cierra con la Revolución Francesa, se cierra con él un sistema de producción y un sistema de poder. El compositor ya no va a ser un artesano que escribe con finalidad funcional, sino un artista que pretende una comunicación trascendental. Tendrá que ver cómo sus creaciones sufren las consecuencias de la oferta y la demanda, y habrá de entenderse con los empresarios de las salas de conciertos y con los editores, ofertadores de la mercadería cultural solicitada por la burguesía en alza. Ahora bien, el burgués que compra una entrada o adquiere una partitura desea saber la rentabilidad de su inversión, y para ello va a precisar de la opinión de un experto: así se da lugar a la aparición del crítico musical. La forma óptima de ejercicio crítico es la prensa diaria, que permite una gran cercanía temporal entre el concierto —o la edición— y el diagnóstico; posteriormente, surgen las revistas especializadas, que permiten mayor espacio y mayor profundización en los temas, así como posibilitan la presentación de descubrimientos históricos, organográficos, presentación de nuevos valores, etc.

LA CRITICA ROMANTICA

En su intento de crear una teoría del conocimiento, Fichte postula tres principios esenciales: **a)** La existencia de un Yo-Infinito entendido como «Aquello cuya esencia consiste exclusivamente en ponerse a sí mismo como existente» (1); **b)** La existencia de un Yo-Finito entendido como hecho empírico opuesto al Yo-Infinito; y **c)** La existencia de un No-Yo entendido como el mundo que nos rodea. Reparemos en que el No-Yo (Naturaleza) es la causa del enfrentamiento entre el Yo-Infinito (Imaginación creadora) y el Yo-Finito (Inteligencia razonadora); esto lo llevará a plantear la existencia de una determinación recíproca entre Yo-Infinito y No-Yo, determinación recíproca que posibilita la representación. Yendo

(1) *Ueber den Begriff des Wissen*, Werke I, pág. 97.

más lejos: «Toda realidad es producida sólo por la imaginación» (2), y es fijada por la inteligencia e intuida como real.

Nos detenemos aquí, puesto que ya ha quedado explicitado el entendimiento dialéctico de la percepción, y también la idea de que la inteligencia razonadora, al fijar la realidad, coarta a la imaginación creadora. Estamos ante un punto de partida fundamental para comprender la ideología romántica y su devoción al subjetivismo. Según esto, el filósofo «no será el legislador, sino el historiógrafo del espíritu humano» (3).

Las consecuencias de esta ideología sobre la estética van a ser claras: frente al arte no cabe más que una actitud pasiva, que permita aprehender la esencia mágica de la creación, que lleve a la comunión mística con los sentimientos que el autor volcó en su obra. Sólo a través de lo subjetivo el Yo puede alcanzar la transfiguración y sumergirse en lo cósmico para encontrar la verdad.

La misión del crítico, pues, va a ser la de un «medium» que guíe al auditor hacia la esencia de la música. El análisis técnico será visto como una agresión a la creación y, desde luego, será absolutamente inútil, en tanto en cuanto se quedará en la pura fachada, y pernicioso, pues impone al No-Yo, imposibilitando el éxtasis. No puedo resistir la tentación de citar a Wackenroder: «...cierro los ojos a todas las guerras del mundo, y me retiro,

(2) *Ibid.*, pág. 227.

(3) *Ibid.*, pág. 77.



RAMEAU: LA ESTETICA RACIONALISTA.



EL TRATADO, EDICION DE 1722.

*el
buen
sonido*

*Modelo 182 V, negro poliéster
Pianos verticales acabado negro y caoba poliéster*



silencioso, en el reino de la música, como en el reino de la fe, donde todas nuestras dudas y dolores se ahogan en un mar de sonidos; donde olvidamos el vocear de los hombres que nos da vértigo con el parloteo de las distintas lenguas, con la confusión de alfabetos y monstruosos jeroglíficos; pero la música, con un dulce toque, libra, como por encanto, de toda angustia a nuestro corazón. ¿Y cómo? ¿Hallan tal vez aquí respuesta nuestras preguntas? ¿Acaso se nos revelan misterios? No, pero en vez de respuestas, de revelaciones, se nos muestran bellas y aéreas formas de nubes, cuya vista nos calma, no sabemos cómo; ... y nuestro espíritu se cura contemplando maravillas que son aún más sublimes e incomprensibles. Y entonces el hombre quisiera exclamar: "¡Esto es lo que quería decir! ¡Al fin lo encontré! ¡Al fin estoy sereno y lleno de gozo!"» (4).

Por vez primera en la historia de la estética musical se plantea la posibilidad de entender la música como comunicación, y se establece un enfrentamiento con las concepciones hedonistas y racionalistas de la música. Ha nacido una segunda superstición, la del contenidismo. En primer lugar, esta nueva ideología va a dar primacía a la música instrumental sobre la vocal, y como consecuencia posterior, al poema sinfónico como máxima expresión del contenidismo musical (5).

El crítico romántico ha de guiarse, pues, por la intuición. Lo importante no será ni su capacidad analítica ni su conocimiento técnico, sino su intuición y su capacidad para escribir poéticamente. Será aceptado en tanto sintonice con la sensibilidad de su época y sea capaz de transcribir en imágenes poéticas su experiencia durante la audición de la obra. Si bien esto equivale a dejar la crítica en manos del «dilettante», ello no significa que los músicos no sean seguidores de esta ideología e incluso abanderados de ella.

Quizá el caso más claro sea el de Robert Schumann, quien escribía sobre su **Primera Sinfonía**: «Quise que el comienzo de las trompetas sonara como si partiera de las alturas, a manera de diana. En lo que sigue en la introducción desearía sugerir cómo por todas partes empieza a reverdecer la naturaleza, hasta que una mariposa levanta el vuelo; en el "Allegro", me placería evocar cómo poco a poco se une todo lo que pertenece a la primavera» (6). Para Schumann la música es expresiva «in stricto senso», capaz de matizar cualquier sentimiento, cualquier percepción. Nada hay que puedan decir los poetas o los pintores que no sea capaz de decirlo la música; así, afirma: «Los hombres poco refinados no suelen captar de la música sin texto más que el dolor, o la alegría, o (lo que está en medio) dulce melancolía, y no son capaces de notar los más finos matices de las pasiones, como aquí la cólera, el arrepentimiento; allá los momentos de intimidad familiar, el bienestar, etc.; por eso les resulta también difícil la comprensión de maestros como Beethoven o Franz Schubert, que han podido traducir a la lengua de los sonidos cada momento de la vida» (7). Afortunadamente para la posteridad —y para la contemporaneidad—, Schumann, a la hora de hacer crítica, realizaba finos análisis musicales e historiográficos, ya que creía que «la forma es el vaso del espíritu», aunque a continuación se explayara poéticamente acerca del contenido y significado literario de la obra.

Semejanzas ideológicas podemos encontrar en textos de Mendelssohn: «Los pensamientos que expresa la música que yo amo no son demasiado indefinidos para ser expresados con palabras; antes, al contrario, demasiado definidos... Si me preguntáis qué pensaba cuando escribía, yo os respondo: "Sólo el canto, tal como está". Y si se diera el caso de que se me hubiera ocurrido una determinada letra para cualquiera de estos cantos, jamás desearía comunicarla a nadie, porque las mismas palabras no significan siempre lo mismo para individuos distintos. Sólo el canto puede significar lo mismo, puede suscitar los mismos sentimientos tanto en una persona como en otra; unos sentimientos que, sea como fuere, no son expresados por las palabras mismas» (8).

El pensamiento de Wagner es más complejo; en él está presente, como acertadamente dice Fubini, la creencia en el origen común de música y palabra en el lenguaje primitivo. Así, el drama debería ser la reintegración del lenguaje con las auténticas y originales propiedades (9). Por esto dice, refiriéndose a la **Novena Sinfonía** de Beethoven: «El autor es transportado del sujeto de esta poesía hasta el carácter dramático inmediato; vemos surgir

(4) **Fantasia sobre el arte de un monje amante del arte.**

(5) Dejo para mejor ocasión el estudio de la «cita musical» como herencia de la superstición contenidista. No es casual que Richard Strauss hiciera uso sistemático de la cita y la referencia, no ya sólo a otros, sino también a sí mismo. La cita, al igual que el programa, no es sólo una muleta que compensa la falta de creatividad, sino que es también un artilugio para conseguir la complicidad del auditor. Esde descubrimiento, cuyo mérito cabe atribuir a Strauss, ha sido ampliado hasta sus límites, en nuestra época, por otro genial farsante, Penderecky. Un caso curioso de música programática y referencial es la de Tomás Marco, si bien en este caso faltan las virtudes artesanales que caracterizan al alemán y al polaco.

(6) **Correspondencia.**

(7) **Gesammelte Schriften über Musik und Musiker.**

(8) Carta a Marc-André Souchay (15-X-1842) sobre sus **Romanzas sin palabras.**

(9) El libro, de Enrico Fubini, **La estética musical del siglo XVIII a nuestros días** (Ed. Barral. Ed. de Enlace, núm. 63, Barcelona, 1970), es de lectura obligada a todo curioso por el tema.



SCHOENBERG, LA ESTETICA ANTICARTESIANA.

sus combinaciones melódicas, cada vez más determinadas y precisas, de los versos de la poesía, de suerte que la expresión, infinitamente variada, de su música responde de manera exclusiva al sentido, ciertamente elevado, de la poesía y de la palabra; esto sucede de manera tan directa que, de improviso, nos parece imposible pensar y comprender la música separada de la poesía» (10).

Me he dejado en el tintero numerosas consideraciones marginales sobre el problema, entre ellas las aportaciones de Hegel, Schopenhauer y Nietzsche. Pero creo que el motivo fundamental de este capítulo ha quedado explicitado: en primer lugar, la génesis de la superstición subjetivista, y en segundo lugar, cómo ésta va a originar la superstición contenidista. Y si alguien quiere ejemplos actuales y cotidianos de estas posiciones, no tiene más que abrir las páginas de un diario y leer las páginas de música, especialmente las de música ligera. En ellas encontrará muestras abundantes de pensamiento para-religioso.

EDUARD HANSLICK Y LA CRITICA MODERNA

Frente a la tesis romántica, va a levantarse la personalidad de Eduard Hanslick. Nacido, en Praga, en 1825, se profesionalizó como crítico musical. No sólo como colaborador de la **Neue Freie Presse** y del **Wiener Zeitung**, sino también escribiendo numerosos tratados de estética e historia de la música —llegó a desempeñar esta cátedra en la Universidad de Viena—, entre los que destacan su gigantesca **Historia de la ópera** y su obra fundamental, **Von musikalisch-Schönen**, publicada en 1854. La influencia del pensamiento empirista anglosajón a través de Kant y el conocimiento de las primeras posturas positivistas como reacción frente a la metafísica idealista configuran la ideología de **Lo bello en la música**. Hanslick, que cuando hace crítica la hace desde la perspectiva del

(10) **Opera y drama.** Parte I, cap. VI.



FICHTE,
LA ESTETICA
ROMANTICA.



SCHUMANN, MENDELSSOHN Y WAGNER: TRES CARAS DEL ROMANTICISMO.

analista, con un lenguaje conciso y técnico, aborda en su libro la discusión de las tesis contenidistas y sentimentales. En primer lugar, niega la belleza como categoría trascendente: la belleza es una consecuencia de la ordenación del material. No existe ningún tipo de expresividad, ningún tipo de referencialidad, y, para demostrarlo, acude a divertidos ejemplos, como la transformación del aria del *Orfeo*, de Glück: «J'ai perdu mon Euridice/Rien n'écale mon malheur», en «J'ai trouvé mon Euridice/Rien n'écale mon bonheur» (11); o recordando cómo Händel tomó momentos de los dúos eróticos dedicados a Carolina de Hannover para emplearlos en alguno de los fragmentos más religiosos del *Mesías*, tras renunciar a los textos de Mauro Ortensio (12): evidentemente, no sufre por ello la música. Hanslick no duda en afirmar que la investigación de lo bello hade utilizar la metodología científica, y critica acerbamente la separación existente en su época entre el estudio de la teoría musical y el de la estética, al aparecer la primera como ejercicio intelectual y la segunda como experiencia sentimental. Evidentemente, sólo puede existir una estética como campo del conocimiento desde el momento en que se niega a la música cualquier contenido, cualquier emotividad o, en terminología de nuestros días, si contemplamos a la música como un lenguaje vacío. El libro es una furiosa diatriba contra la crítica del «dilettante», contra la estética del aficionado, contra las lucubraciones metafísicas del escritor de artículos poéticos. Y, lógicamente, el destinatario principal es Wagner, como profeta de una ideología romántica. Hanslick, como hijo de su época, no puede evitar en ocasiones ser víctima del lenguaje, e intenta, en algunos pasajes, menguar las consecuencias de su tesis, si bien al cabo de un par de páginas no vacila en refutar sus propias dudas. La conclusión es clara: la música es única y exclusivamente forma, y la música no puede ser el lenguaje de los sentimientos; de ser algo, sería el lenguaje de la imaginación constructiva: «Cualquier intento práctico en el sentido de separar la forma y el contenido de un tema, lleva a la contradicción o a la arbitrariedad. Por ejemplo: un motivo que se repita en otro instrumento o en una octava superior, ¿cambia de contenido o de forma? Si se afirma, según ocurre generalmente, esto último, entonces quedaría como contenido nada más que la serie de intervalos como tal, como esquema de las cabezas de las notas tal como se ofrecen a la vista en la partitura. Pero esa no es una determinante musical, sino un abstracto. Ocurre con ellas como con los vitrales de color de un pabellón, a través de los cuales puede verse un mismo paisaje rojo, azul o amarillo. Esto no modifica por ello ni su forma ni su contenido, sino únicamente su color. El infinito cambio de color de las mismas formas, desde el contraste más pronunciado hasta el matiz más delicado, ya es muy propio de la música, significando uno de los aspectos más ricos y desarrollados de su eficacia» (13).

A menudo Hanslick es citado como ejemplo del escaso valor de la crítica musical, reparando en sus ataques a Wagner y a Bruckner. Por casualidad, encontré en una carpeta de una bella versión de la octava bruckneriana una sátira hacia Hanslick en este sentido. Quisiera recordar que es precisa una lectura histórica de los escritos de Hanslick y entender sus argumentaciones como lo que eran: motivo de una lucha entre dos ideologías, la positivista y la romántica. El rechazo de Hanslick hacia Wagner era el rechazo de la metafísica y de la superstición. Es evidente que esta lucha ideológica le impidió atender a los geniales hallazgos musicales de Wagner; pero no lo es menos que estos hallazgos estaban, en su época, lo suficientemente imbricados en la ideología como para no poder separarlos con facilidad. Y si alguien duda de los conocimientos técnicos o de la sensibilidad de Hanslick, que antes

de hacer chistes fáciles lea sus críticas a Brahms o recuerde su entusiasmo en el estreno de la *Noche transfigurada*. Si Quevedo ha sido prototipo de chistes con motivaciones coprolálicas, Hanslick ha sido víctima de la ignorancia y la mala fe, y se ha convertido en prototipo del crítico que —en el fondo— «es un músico frustrado», por citar las palabras anuales de un profesor español de las mismas materias que Hanslick enseñaba en Viena. Lamentablemente, para el primero, Hanslick ha dejado una bibliografía imprescindible; y él no ha ido más allá de unas carpetas de disco.

Las enseñanzas de Hanslick van a originar cambios radicales en la historia de la estética musical. Las posiciones positivistas permiten el nacimiento de una ciencia de la música: la **musicología**, y llaman la atención de psicólogos y sociólogos sobre el tema en paralelo con los descubrimientos de los físicos. Pero también van a influir el pensamiento de los compositores, especialmente el de Igor Strawinsky, para quien el oficio de compositor es puramente artesanal, y desprecia irónicamente los conceptos de «arte», «artista», «genio», «inspiración»: «El arte, en su exacta significación, es una manera de hacer obras según ciertos métodos obtenidos, sea por aprendizaje o por invención. Y los métodos son los caminos estrictos y determinados que aseguran la rectitud de nuestra operación» (14). Lógicamente, niega rotundamente que la música sea algo más que estructura formal: «Considero la música, por su esencia, incapaz de expresar cosa alguna: un sentimiento, una postura, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no ha sido nunca propiedad imanescente de la música...» (15). Recordemos una famosa anécdota acerca de la respuesta que dio a un periodista que le preguntaba si cuando escribió su *Apolo* pensaba en el Olimpo: «No, señor; en los violines».

El pacífico Arnold Schönberg escribía en 1912: «El suponer que una pieza de música debe acumular imágenes de una u otra especie, y que si éstas faltan la pieza no ha sido entendida o carece de valor, es algo tan extendido como solamente puede serlo lo falso y lo vulgar» (16); para, luego, afirmar que los críticos que son incapaces de imaginar la «partitura viva» han de acudir a programas, imágenes, o que prefieren comentar música relacionada con un texto: «El que un crítico musical escriba de un autor que su composición no ha hecho justicia al texto del poeta no deja de ser otra cosa que una cómoda escapatoria a este dilema» (17). Se me recordará que en otros ensayos Schönberg plantea posturas aristocráticas de la escucha y la percepción, concretamente en 1941: «El creador tiene la visión de algo que no existió antes de esa visión. Y el creador tiene el poder de hacer vivir su visión, el poder de realizarla» (18); pero una lectura atenta de esta conferencia (*La Composición con doce notas*) revela que ese misticismo está bien distante del romántico, y se basa en una admiración por el creador como constructor y no como demiurgo.

Llegados a este punto, se hace preciso recordar a Theodor W. Adorno. En un artículo anterior (19) expuse su comprensión de la crítica musical como compromiso ético, así como el «instrumentarium» utilizado en su tarea. Adorno aportó a la crítica musical la dimensión sociológica, al demostrar que la música, si bien es un lenguaje vacío, actúa socialmente. Remito a aquel artículo, pero no quiero perder la oportunidad de recordar un texto no citado en aquella ocasión, si bien me referí a él: «Tampoco sirve de gran ayuda la crítica musical. Críticos y compositores sólo se encuentran excepcionalmente en el mismo plano. Menos capaces aún que los músicos instruidos prácticamente en su oficio son los críticos, en su inmensa mayoría, para justipreciar cualquier partitura nueva

(11) *De lo bello en la música*, pág. 34. (Ed. Ricordi. Buenos Aires, 1947.)

(12) *Ibid.*, pág. 36.

(13) *Ibid.*, pág. 120.

(14) *Poética musical*, pág. 28. (E. Taurus. Madrid, 1977.)

(15) *Chroniques de ma vie*. Tomo II, pág. 116.

(16) *El Estilo y la Idea* (Taurus, Madrid, 1963), pág. 25.

(17) *Ibid.*, págs. 26-27.

(18) *Ibid.*, pág. 142.

(19) *En recuerdo de Th. W. Adorno*. RITMO, núm. 497, págs. 27 a 30.

y ambiciosa según su temperatura interna, su nivel formal y su verdadera fuerza. En lugar de ello suelen suministrar sucedáneos de diverso género, tales como gusto o disgusto ocasionales, o bien informaciones de corte periodístico. Todo lo posible e imaginable sobre la impresión general causada por la obra, su historia, su ubicación estilística —también su autor—, es presentado de forma más o menos hábil, sin que el crítico, en realidad, decida jamás, juzgue, como lo pide su propio título, aunque su veredicto fuera recusable» (20). Posteriormente a este artículo, Adorno avanzó en su pesimismo hasta las indeterminaciones finales de su **Teoría estética**. Mientras se habían desarrollado nuevas fórmulas de crítica muy influidas por la propia cultura de cada país.

El desarrollo alcanzado por la musicología como historiografía musical va a diversificar su campo de estudios en relación a la crítica, que se va a configurar cada vez más como ciencia estética. El alumbramiento de Darmstadt va a ser presentado por la crítica francesa y germana como única alternativa histórica, lo que dará lugar a radicalizaciones al borde de la histeria; los trabajos de H. H. Stuckenschmidt (21) y Antoine Goléa (22) son redactados como crónica de un espectador, y se asemejan bastante más al trabajo de un musicólogo que al de un crítico, aun cuando se emitan constantes opiniones (23). Por contra, el instrumental marxista permite a críticos italianos lúcidas visiones socio-lingüísticas de las creaciones musicales de nuestro siglo; evidentemente, existe una influencia de la obra de Umberto Eco, pese a que su sistema de análisis lingüístico se revele escasamente potente a la hora de tratar la semiología musical; lo cual no impide la existencia de una jugosísima bibliografía milanesa sobre tal problema, entre la que destaca la obra del ya mentado Fubini. Un libro de suma utilidad, también milanés, para conocer estas tendencias es el de Armando Gentilucci (24). Los críticos ingleses heredan de su tradición pragmática los mecanismos críticos, sabiendo mezclar el modelo de Hanslick con los hallazgos de sus filósofos del lenguaje, sin renunciar a un peculiar y liberal sentido del humor. En paralelismo con Adorno, su visión de la música es una visión de la sociedad que la produce, y su falta de autoritarismo les permite apreciar la existencia de varias «vías» de desarrollo lingüístico-musical. Los dos críticos de la BBC, Donald Mitchell y Hans Keller, son la mejor expresión de esta peculiar visión (25).

LA CRÍTICA MUSICAL EN ESPAÑA

La crítica musical en España durante el Romanticismo, a lo que conocemos (26), apenas si alcanza la categoría de impresionista, ya que a menudo se limita a la crónica de sociedad que da noticia del estreno o del concierto. Una excepción a esta regla son los trabajos de Hilarión Eslava y Soriano Fuertes, que, pese a estar embutidos del pensamiento romántico, revelan un notorio espíritu crítico procedente de los conocimientos musicales de ambos historiadores (27). Creo que los primeros intentos claros de realizar una crítica superadora del impresionismo y de la metáfora literaria los vamos a encontrar en la época de la II República en los artículos de Adolfo Salazar, Jesús Bal y Gay y Juan José Mantecón, quienes consiguen no sólo hacer normal la crítica formalista, sino también introducir el criterio sociológico en la valoración del producto musical. Lamentablemente, la guerra civil daría al traste con esta labor, llevando al exilio mexicano a Salazar y a Bal y silenciando en un obligado retiro madrileño a Mantecón.

El panorama crítico en la postguerra es de rancia mediocridad, abunda el «dilettantismo» más pedestre, y quienes tienen una presunta capacitación técnica orientan su crítica por los caminos del subjetivismo. Es evidente que no se puede hablar ni de escuelas, ni de instrumental analítico ni de cuestiones semejantes. El ejercicio crítico al servicio de la autopromoción política o del provecho económico es común (28), y si ello es así en los diarios de gran tirada, lo es en mayor grado en los diarios locales o de limitada demarcación geográfica, en los cuales es aún cotidiano el cronicón social al estilo del pasado. No puedo dejar de anotar mi simpatía por los trabajos de Ramón Barce en *Ya* y por los de Carlos Gómez Amat en Radio Madrid como muestras de la superación de la mediocridad.

(20) *Disonancias* (Rialp. Madrid, 1966), pág. 185.

(21) *La música del siglo XX*. (Ed. Guadarrama, S. A. Madrid, 1960.)

(22) *La música de nuestro tiempo*. (Ed. ERA, S. A. México, 1967.)

(23) El Padre López Calo, en una reciente conversación, me mostró su desacuerdo con mi designación; él afirma que los libros de ambos son libros fundamentalmente críticos.

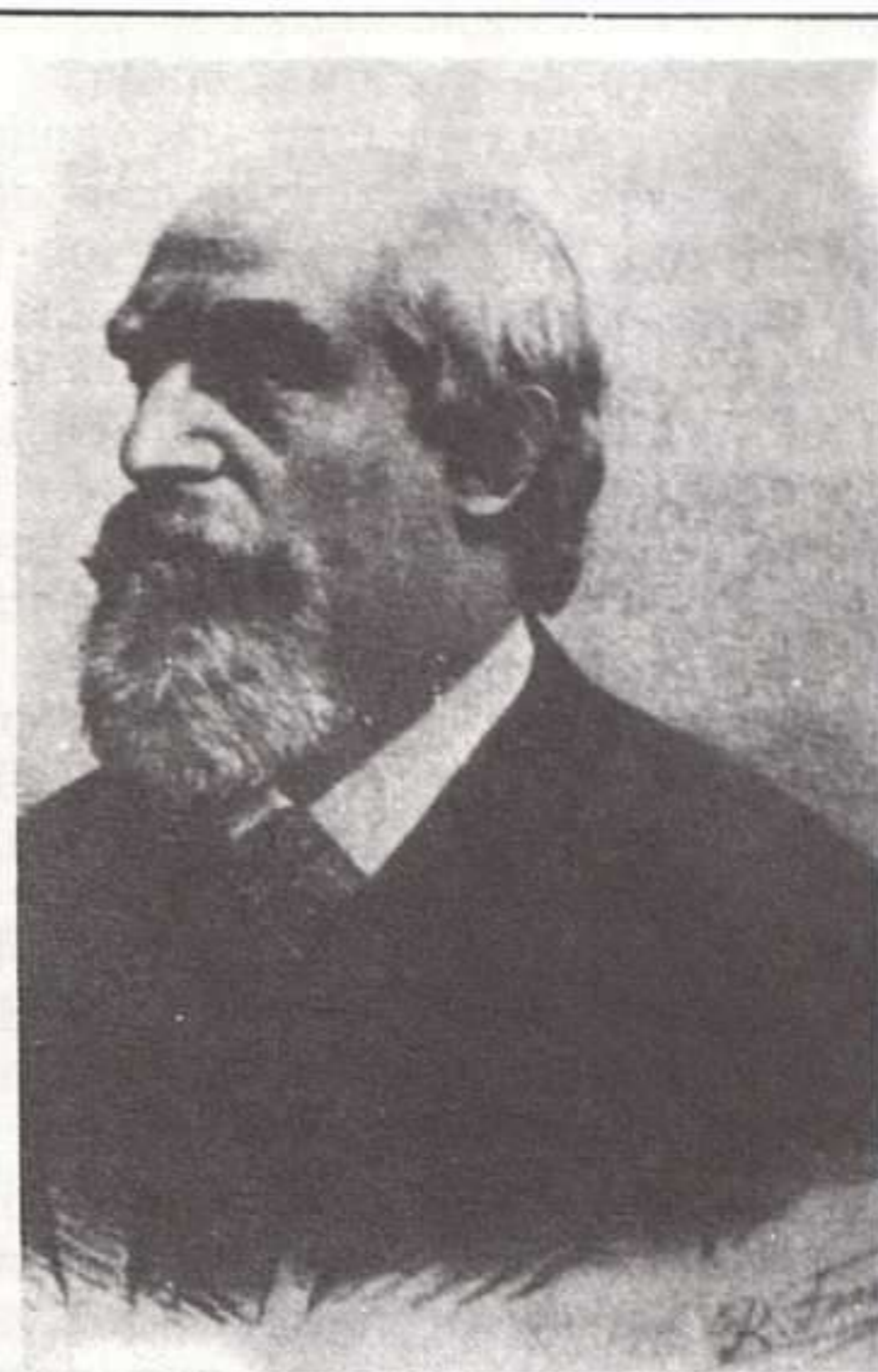
(24) *Guía para escuchar la música contemporánea*. (Monte Avila. Ed. Caracas, 1977.)

(25) *El lenguaje de la música contemporánea*. (Ed. de Bolsillo. Barcelona, 1972.) No hay libros en castellano de Keller, pero sí un genial artículo publicado por *Revista de Occidente*, en noviembre de 1977 (muy mal traducido, por cierto).

(26) Mientras no se realice la bibliografía de las publicaciones musicales y de los artículos musicales en prensa general del siglo XIX español no podemos valorar objetivamente la situación de la crítica.

(27) Recomiendo la lectura de «Hilarión Eslava, polemista: La polémica en torno a la música española», del profesor Martín Moreno, incluido en el libro *Monografía de Hilarión Eslava*, editado por el Musikaste-Eresbil (1978).

(28) Ver RITMO, números 483 y 484: *La música bajo la guerra civil española y Música y Autarquía*, de mi compañero Llorenç Barber.



HANSLICK Y STRAVINSKI, EL FORMALISMO ANTIRROMANTICO.

Una de las causas de esta mediocridad es la falta de estímulo crítico, al estar implicado el crítico a menudo en lo criticado, ya sea como organizador del concierto —como empresario o como funcionario—, ya sea por ser el crítico compositor y no atreverse a ser severo con la obra de un colega, o con el criterio interpretativo de un solista del cual espera un estreno, ya sea por relaciones de parentela o por razones de influencia política del criticado.

Todo ello ha conducido al desprestigio de la actividad crítica, que se patentiza con facilidad en la conversación con los profesionales de la música. Otro motivo de preocupación es la atención que los diarios prestan a la música (29). Puede servir de ejemplo el caso de *El País*. Si realizamos la estadística de artículos musicales publicados a lo largo de los sesenta suplementos de «Arte» que han salido, veremos que da el siguiente saldo: Música «pop», 42 planas; Música «ligera», 21 planas; Folklore, dos planas; Flamenco, una y media planas; «Jazz», cuatro planas, y Música «clásica», 23 planas. Denomino «pop» a los apartados musicales de influencia anglosajona derivados del «rock», y «ligera», a los apartados musicales del tipo «canción española», «cantautores», «músicaailable» y otras músicas decorativistas. Paso a relacionar los artículos de música «clásica» que no son de crítica discográfica: **El año de la musicología y la creación, Entrevista con Luis de Pablo, Historia y dificultades del Festival de Música de Santander, Homenaje español al músico italiano Goffredo Petrassi, La «Náyade», de Rameau, y huelga de orquestas en el verano de Londres, La próxima temporada musical, Música e imagen en el Premio Italia**, todos firmados por Enrique Franco; **La música en la independencia belga, Alonso de Mudarra, Una historia del violín barroco español, El IV Encuentro de Música Antigua de Evora**, por Andrés Ruiz Tarazona; **Entrevista con John Cage, Entrevista con Mercé Cunningham, y Robert Ashley estrena en París una ópera para siete monitores de televisión**, por Esther Ferrer; **Balilla Pratella, la música futurista irrealizada, y Autómatas y máquinas musicales en los siglos XVI y XVII**, por Alfredo Aracil; **Entrevista con Maurice Béjart**, por Ramón Vilaró; **Una modesta defensa del comportamiento de los músicos en todas las épocas**, por Miguel Angel Coria; **Offenbach, Bach de los Bulevares**, por Cabrera Infante, y **Festivales de Bayreuth: concepción wagneriana del arte**, por Menene Gras Balaguer (30). Asistimos, pues, a la evidencia de la postergación de las formas cultas y populares de creación musical en beneficio de las comerciales. Además, no existe la menor planificación en cuanto a la utilización del espacio en las páginas de la «separata» de «Arte» (31), en contraposición a la cuidada sección de artes plásticas, por ejemplo.

Me sentiría inclinado a pensar que esta situación era debida a

(29) Ver RITMO, número 501: *Música y Prensa diaria*, artículo editorial.

(30) El «increíble» artículo de Menene Gras, por su desconocimiento del tema wagneriano, la utilización de un manido repertorio de tópicos y los desmedidos elogios a la actual situación del Festival, resultaría sorprendente para quienes desconozcan la existencia de invitaciones a la prensa.

(31) Quisiera resaltar que la especialización de Andrés Ruiz Tarazona en la divulgación de los temas musicológicos da coherencia a sus artículos, casi siempre escritos desde este prisma divulgativo de músicas, autores y temas poco o nada conocidos.

abandono por parte del coordinador del capítulo musical y a los intereses económicos del periódico, pero la reciente muerte de John Lennon me lleva a creer que el problema es más «de fondo»; que en *El País* está presente una ideología musical que considera al «rock» como una importantísima forma cultural o como un potente instrumento político para la captación de simpatías hacia el Partido Radical, o bien las dos cosas. Así entendido el proceso, no nos puede extrañar leer en el editorial «John Lennon»: «Es una apuesta difícil adivinar cómo contemplarán dentro de un siglo los historiadores y los sociólogos de la cultura el mundo que nació sobre las ruinas de una larga y dolorosa postguerra, y qué sentido atribuirán a la década prodigiosa de los sesenta, seguramente un islote ilusorio de esperanzas en medio de un relato de estrépito y furia contado por un idiota. Es probable que de aquí a cien años la abrumadora mayoría de los nombres de los políticos de nuestra época hayan sido sepultados en el olvido, que buen número de pensadores hoy célebres se pierdan en la letra pequeña de los manuales y que sólo un reducido grupo de narradores, poetas, dramaturgos y pintores hayan alcanzado esa forma vicaria de inmortalidad que es la fama.

Pero no es imposible que John Lennon y sus tres compañeros de Liverpool sigan siendo recordados entonces por sus canciones y por el hecho de que, misteriosamente, lograron sintonizar con el espíritu y los valores de unas nuevas generaciones que detestaban la guerra, que rechazaban las formas alienadas de existencia de las sociedades desarrolladas y que buscaban caminos para una vida más libre, más feliz, más auténtica y más solidaria» (32).

En *El País* pudimos leer un total de ocho planas, más una noticia y foto en portada, más un editorial, más artículos y notas diversas sobre John Lennon. En ningún lado se lee algo que todos pueden saber, pues ha sido muchas veces publicado: John Lennon era un mediocre instrumentista y un pésimo cantante, como lo demuestran las grabaciones de The Beatles anteriores a 1966 y, mejor aún, las grabaciones «piratas» de sus actuaciones. Es la mediocridad interpretativa del grupo la que lleva a que, desde 1966 hasta su disolución, no pisen nunca el escenario: las grabaciones posteriores a este año muestran, paradójicamente, a unos músicos excelentes y con dominio de multitud de instrumentos. Cuando el grupo se disuelve y cada uno de sus miembros ha de hacer una carrera independiente, nos encontramos nuevamente con un John Lennon sin técnica instrumental ni vocal y, lo que resulta sorprendente, sin capacidad compositiva. Creo que, desde nuestra perspectiva, no es difícil comprender lo que sucedió para que aparecieran hermosas canciones formidablemente interpretadas, y es que, posiblemente, los componentes de The Beatles se limitaran a aparecer en portada y a cobrar los derechos de autor (33). También se oculta al lector de *El País* que John Lennon estaba perseguido judicialmente en varios países por tráfico de drogas, que tenía relaciones con la Mafia norteamericana y que posiblemente tuviera intereses económicos en la industria bélica.

El País publicó al fin de año un periódico-resumen de 1980, en el que leemos: «Y este año deplorable figurará igualmente las "but not least" en la lápida de John Lennon, motor de los Beatles, explorador de tierras desconocidas en el mundo de la música y en los campos sin fin de la sensibilidad humana, y acreedor de gratitud eterna por quienes aprendieron en sus canciones a odiar la guerra, a amar a sus semejantes y a tratar de ser más libres, más felices, más solidarios y más auténticos» (34). Y en otro artículo: «Con él desaparece no sólo uno de los mejores y más influyentes compositores de los últimos veinte años, sino también una mística: la que él mismo, Paul McCartney, George Harrison y Ringo Starr habían generado bajo el nombre de The Beatles» (35).

Ruego al lector que disculpe este largo inciso en mi discurso. Creo que no es accidental la extensión, la atención y el tratamiento dado por *El País* a la muerte de John Lennon. Revela cuál es el criterio de la prensa diaria española sobre el tema musical, y al mismo tiempo es un índice de la consideración que la música merece en nuestra sociedad. Cuando es posible que un Ayuntamiento constitucional y democrático como el de Badalona decida denominar al Conservatorio Municipal «Conservatorio John Lennon», es evidente que la ignorancia, la creencia en la publicidad más ramplona, la superstición, se juntan con el criterio extendido de que la música es algo que sirve para acompañar una copa, para bailar o hacer más ameno un viaje y, en el mejor de los casos, para vehiculizar un texto de dudosa calidad literaria. De ninguna manera, parecen pensar, se puede considerar a la música como una forma de cultura, y por eso nuestra prensa, que no osaría incluir en sus páginas, en forma sistemática, la crítica a todas y cada una de las producciones literarias de Corín Tellado, Marcial Lafuente Estefanía o Martín Vigil, o de todos y cada uno de los estrenos de las coproducciones hispano-italianas del género «western», de los sucesivos capítulos de las multicolores «Enmanuelles» o de los sucesivos capítulos de las furibundas caníbales, no duda



ADORNO,
LA ESTÉTICA
MARXISTA.

en dedicar espacio abundante al último disco de Tequila, Lluís Llach o «Supertramp», y considera como una catástrofe cultural la muerte de un muchacho de Liverpool que llegó a enriquecerse con la música sin necesidad de conocer los rudimentos de este lenguaje.

LA ETICA DEL CRITICO

En una sociedad como la española, en la cual la opinión libre, el debate y el ejercicio crítico han sido perseguidos con especial entusiasmo a lo largo de los siglos, no es extraño que se añore, por parte de sectores cuantitativa y cualitativamente importantes de la sociedad musical, el cronicón decimonónico o la nota de agenda como sustitutivo de la crítica. Leyendo la correspondencia que llega a RITMO, o a cualquier medio de comunicación que hable de música, veremos que en ocasiones es considerado agravio el decir algo tan objetivo como que el intérprete X, en el compás N, en vez de un «Do» dio un «Si»; lo preocupante no es que esto sea visto como agravio, sino que la respuesta no tiende a demostrar que, efectivamente, X dio un «Do». Más bien se acudiría a explicaciones extrañas de las razones que impelieron al crítico a «insultar» a X, para luego referirse a la cualificación moral y social del crítico. Al margen de esto, creo que existe un desconocimiento bastante general del código deontológico del crítico musical, y la discusión de este código es previa al debate sobre los diversos tipos de estrategias e instrumentales críticos.

Permítaseme, pues, citar un interesante documento del profesor Jan Matthyssens (36) titulado **Droit du critique musical**:

«Brunetière proclama que el autor de una obra teatral provoca al público al presentar la obra: «Desde el momento que subes a escena, que estás en la tribuna, que has publicado una obra artística o literaria, toda persona, todo periodista puede juzgarte como quiera». Añadía que esta crítica impone el interés general a los intereses particulares de autores y comediantes.

Los Tribunales han reconocido que la crítica de las creaciones literarias, de música o teatro no puede cumplir su misión si no está preservada por una amplia libertad de opinión y expresión, proclamando en toda ocasión que el derecho de crítica no se puede ejercer más que desde un espíritu de justicia y de sinceridad, así como que no entraña una puesta en cuestión de la persona del compositor. El crítico tiene el derecho de informar a sus lectores, de formular sus apreciaciones acerca de la oportunidad de las iniciativas de un compositor, acerca del mérito de sus obras, pero hipoteca su responsabilidad, comete un abuso de poder si emite un juicio excesivo, inspirado por la voluntad de hacer daño. La denigración sistemática, la malevolencia característica, la búsqueda de un momento particularmente desfavorable, los atentados contra la vida privada del autor, los atentados a su reputación profesional, las críticas no fundamentadas son asimismo manifestaciones de abuso de derecho por parte del crítico. No se puede, al contrario, hablar de abuso si el crítico se entrega con igual vivacidad al elogio y a la censura, si expresa sincera y honestamente la opinión favorable o desfavorable, la admiración o la repulsión que le inspira el espectáculo contemplado.

El crítico comete una grave falta profesional si comenta un espectáculo que no ha presenciado.

Recordemos que el compositor cuya obra es criticada —igual si esta crítica es elogiosa— puede usar del derecho de réplica. Este derecho ampara a toda persona nombrada o designada en un artículo; está generalmente aceptado que esta práctica sólo juzga acerca de la forma, contenido y utilidad de la respuesta. Pero esta respuesta no debe de atentar contra el honor o la consideración pública del autor de la crítica. La réplica debe de ser publicada en el mismo lugar y con los mismos caracteres que el artículo que la ha provocado, y sin ninguna intercalación. La respuesta no puede ser contraria a las leyes o a las buenas costumbres ni al legítimo interés de terceros. La negativa a la inserción de la réplica es perseguida de oficio, sin perjuicio de otras penas e indemnizaciones a las cuales el artículo puede dar lugar.»

Me parece de especial interés el párrafo referente a la necesidad de «una amplia libertad de opinión y expresión». Se trata, lógicamente, del derecho a la opinión fundamentada y a la libre

(36) Jean Matthyssens es profesor de Derecho en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París. Texto publicado en *Encyclopedie de la Musique*, página 181. Ed. Fasquelle, París, 1958.

(32) *El País*, 10-XII-1980.

(33) Los derechos de autor, anuales, de *Yesterday* superan el presupuesto anual del Ministerio de Cultura español.

(34) «*El País Semanal*», 28-XII-1980. Un bisiestro atroz, editorial.

(35) *Ibidem*: La muerte de John Lennon, adiós a una época del «pop». Artículo sin firma.

expresión de esa opinión. Considero evidente que si se intenta construir una teoría crítica que posea un grado notorio de potencia analítica, es preciso no tener sobre la cabeza un mazo que caerá apenas lleguemos a consecuencias «desagradables» para quien tiene en la mano el mango del mazo. No es que la censura de publicaciones sea la vacuna del discernimiento, pero no es difícil llegar a la conclusión de que la información sí es la vacuna del autoritarismo y de la superstición.

Presentadas unas «reglas de juego», me considero autorizado a presentarles lo que considero la fundamentación de una forma idónea de crítica musical. Matizaré que entiendo que el crítico musical ha de ser un filósofo y un sociólogo del lenguaje.

UNA PROPUESTA DE MODELO SEMIOLOGICO

Entiendo que la filosofía es, única y exclusivamente, un análisis de códigos cuya función es juzgar acerca de la pertinencia de los mismos. Considero asimismo que el tema de estudio de la Estética es la codificación empleada en las denominadas obras de arte. Si la crítica musical es la filosofía estética de la música, veremos que su función es el análisis del código utilizado en la obra musical, el juicio acerca de la pertinencia de este código y, como luego comentaré, el juicio acerca de la validez de la interpretación de la obra por el intérprete.

Es preciso definir aquello que queremos estudiar, y esta definición ha de estar construida en forma que todos los términos de la proposición sean pertinentes y que sea válida para todo el conjunto definido. En nuestro caso conviene que la definición no difiera de las tradicionales en cuanto al concepto, si bien ha de ser más clara; que no sea constrictiva, es decir, que no excluya ningún tipo de ordenación ni de generación, y que sea válida para toda la música creada a lo largo de la historia. Así, pues, propongo como definición de «música» la siguiente proposición: «Ordenación del sonido, dentro del ámbito de la audición humana, mediante un código gramatical de los resultantes de los sumatorios de frecuencias y amplitudes en la dimensión temporal».

En mi definición no existe nada que permita suponer la existencia de un nivel ilocucionario (37). La música es, pues, un lenguaje peculiar, que se aproxima más al lenguaje de la lógica o las matemáticas que al lenguaje común, o que al lenguaje de la literatura, pintura, escultura, danza o cine (38). Existe, evidentemente, un nivel perlocucionario (39) en tanto en cuanto hay una traducción-realización del código por parte de un intérprete o grupo de intérpretes. La mayor relevancia la posee el nivel locucionario (40), ya que las posibilidades teóricas de codificación son ilimitadas.

(37) Denominamos nivel ilocucionario del lenguaje —o semántico— a las relaciones entre los signos y aquello que designan. Ya que la música no posee poder referencial, dado que los sonidos no pueden remitir más que a sí mismos o a otros sonidos —incluso cuando se utilizan textos, el valor musical de éstos proviene de su fonética, tono, modulaciones..., pero no de su referencia literaria—; se puede afirmar que la música carece de «contenidos» y que es un lenguaje asemántico.

(38) Si bien es cierto que algunos ejemplares contemporáneos de estas artes son «abstractos», es decir, que carecen de referencialidad, esta asemantividad no es una cualidad de su lenguaje, sino una posibilidad del mismo.

(39) Denominamos nivel perlocucionario —o pragmático— del lenguaje a las relaciones entre los elementos de un lenguaje y los sujetos —sean individuos o colectividades— que emplean ese lenguaje. El nivel perlocucionario remite, pues, a una forma de conducta de los sujetos.

(40) Denominamos nivel locucionario —o sintáctico— a las relaciones de los signos entre sí. El nivel locucionario remite, pues, a una forma de gramática.



ADOLFO SALAZAR:
PIONERO EN ESPAÑA
DE LA CRÍTICA
SUPERADORA DEL
IMPRESIONISMO
Y LA METAFORA
LITERARIA.

Vemos, pues, que cualquier afirmación referente al nivel ilocucionario de la música es una falacia; cualquier crítica poética, al estilo de las postuladas por los metafísicos del siglo XIX, será, pues, falaz. Podemos afirmar que se trata de una comprensión supersticiosa de la crítica, puesto que afirman proposiciones cuya invalidez puede ser y ha sido demostrada.

El establecimiento del juicio perlocucionario exige un conocimiento del código —partitura— interpretado. En el caso de obras del pasado, ha de hacerse el estudio musicológico que permita el establecimiento de ese código (41). A partir de ese código puede juzgar el crítico acerca de la interpretación. Es evidente que si se desconoce el código no se podrá juzgar la interpretación.

Raramente va a establecer el crítico un juicio locucionario acerca de una obra de repertorio; tal cuestión será ocasional, dado que en este caso la atención se dirige preferentemente al acto interpretativo. El crítico ejerce, primordialmente, como tal ante el estreno y la publicación de la obra inédita. Ahora bien, dado que tras la refutación de los sofismas racionalistas y la consiguiente pérdida de relevancia de la tonalidad los códigos gramaticales empleados por los compositores se han diversificado y han aparecido algunos totalmente alejados de la tradición, se le plantea al crítico el problema de la terminología a emplear, dado que el repertorio terminológico clásico es, a todas luces, insuficiente (42). Considero que dadas las características del lenguaje musical, y dado que la composición musical es un ejercicio de cálculo (43), nada obsta para que acudamos a la terminología de la lógica fundamental y en el análisis utilicemos como referentes los elementos del cálculo lógico: signos (44), ordenadores (45) y transformadores (46).

Esta terminología es más potente que la tradicional, y sirve tanto para el análisis de la Nueva Música como de la Racionalista o Pre-Racionalista, así como para las músicas folklóricas. Para el etno-musicólogo (47), el flamencólogo o el «jazzólogo» que deseen trabajar científicamente, es una alternativa de alta relevancia. Además, permite una notación simbólica, lo que implica la posibilidad de renuncia al lenguaje común —con su carga de implicaciones y connotaciones—, y, por lo tanto, a equívocos derivados de los términos utilizados. La crítica podría expresarse como un cálculo, reproducción simbólica de los procesos lingüísticos desarrollados por el compositor, con la consiguiente ventaja procedente de la evidencia y de la claridad.

Este análisis lingüístico estricto podría ser realizado por computadoras, con lo que se ahorrarían al crítico bastantes horas de trabajo puramente rutinario. Evidentemente, la computadora realiza la expresión del cálculo, pero no es capaz de realizar la crítica en tanto no puede juzgar de la pertinencia de la composición, dada la constelación de factores que se reúnen en torno de tal juicio —lingüísticos, culturales, históricos, sociológicos...—, que sólo es discernible con una amplia formación que abarque esos factores y que, lamentablemente, habrá de introducir elementos de subjetividad.

Se me dirá que no he introducido en mi propuesta conceptos del tipo «belleza», «sentimiento», «emoción»... Efectivamente, no los he introducido, y la razón es muy simple: no son objetivables y, por lo tanto, no pueden ser cuantificables. Por otra parte, no me

(41) La existencia de excelentes ediciones críticas de las obras de repertorio y, cada vez más, de excelentes ediciones musicológicas permiten que el juicio de la interpretación no sea excesivamente dificultoso. Por otra parte, nada obsta para que un musicólogo pueda ejercer de crítico, ni al revés. Aclararé a los timoratos que entiendo que el conocimiento del «código» no se limita a la escritura musical, sino también a los criterios de cada época de la historia de la música y a cada estilo.

(42) Recientemente, hube de hacer en RITMO la crítica a un disco que incluía dos obras estocásticas de Xenakis. Me vi forzado a recurrir a aproximaciones combinando conceptos tradicionales con conceptos tomados de la química de prótidos complejos; el resultado puede ser cualquiera menos claro. Si este tipo de artilugios es relativamente eficiente en partituras sencillas como *Metástasis* o *Akrata*, no lo es si hemos de analizar cualquiera de los *Politopos* o alguna de las obras lógico-generativas, como *Nomos-Alpha*. He puesto un ejemplo de compositor, como Xenakis, cuya obra es de fácil análisis. Imaginemos los problemas cuando tratemos composiciones cuyos generadores no son tan evidentes, como puede ser cualquiera de las obras vocales o corales de Agustín G. Acilu.

(43) Dado que la música carece de nivel ilocucionario, sería más eficiente considerarlo como un cálculo —o un juego— que como un lenguaje. La música, al igual que el cálculo —lógico o matemático— y que el juego —ajedrez, tres en raya o «los chinos»— posee un carácter exclusivamente formal. Son lenguajes «puramente» sintácticos, ya que su nivel perlocucionario es de extrema limitación.

(44) Llamo «signos» a los elementos primitivos del lenguaje. Generalmente, en música «signo» equivale a notas y figuras.

(45) Llamo «ordenadores» a los teoremas de formación que sirven para establecer en qué formas es válido combinar los «signos». Las normas clásicas de armonía y contrapunto son «ordenadores».

(46) Llamo «transformadores» a los teoremas de transformación que establecen las operaciones mediante las cuales una combinación válida de signos se transforma en otra combinación válida de signos. El ataque, la modulación y el timbre son, en el clasicismo, «transformadores».

Los ejemplos no son absolutos, ya que en el «scherzo» el ataque es un ordenador.

(47) En el folklore musical, la codificación simbólica de los materiales recogidos permitiría su clasificación en base a las gramáticas utilizadas. Ello haría posible un catálogo de folklore musical semejante al existente para el cuento folklórico, si bien en este caso el aspecto relevante es el contenido del relato, y en aquél lo relevante sería la gramática.



JOHN LENNON: LA ATENCION Y TRATAMIENTO DADO A SU MUERTE EN NUESTRA PRENSA DIARIA, EXPRESION DEL CRITERIO DE ESTA SOBRE EL TEMA MUSICAL.

he visto precisado a incluir estos conceptos para diseñar un sistema explicativo. Por ello, no tengo inconveniente en deducir que tales conceptos carecen de pertinencia en el lenguaje musical. No deben ser tratados, pues, por el crítico en tanto que filósofo estético. Ahora bien, como ya dije anteriormente, el crítico ha de ser también un sociólogo musical.

EL CRITICO Y LA SOCIEDAD MUSICAL

La Música no se desarrolla aislada: se realiza en una sociedad, sociedad que posee una historia y unas tensiones de las cuales va a ser partícipe la música. Por esta razón, el crítico ha de compartir la placidez proporcionada por la mostratividad de la filosofía estética y ahondar en el estudio sociológico. Este, evidentemente, no puede operar con criterios de mostratividad absoluta y ha de hacerlo con criterios de mostratividad probable; además, dado que no se ha de limitar a resolver problemas de cálculo, sino que ha de trabajar con tensiones sociales, va a tener que contar con conflictos de intereses y con peticiones de principio. De poco servirá que presente un estudio acerca de las deficiencias socio-económicas que condicionan la situación profesional del compositor español si quien ha de recibir el informe está convencido de que el compositor no ha de preocuparse de comer, ya que su único motor vital es el arte puro. Volviendo a Adorno, hemos de entender la crítica como compromiso ético con la sociedad musical.

El instrumental del crítico es, en este aspecto, el instrumental general de la sociología; es decir, el análisis estadístico y la puesta en relación de fenómenos aparentemente disociados: la antropología, la economía, la historia y la teoría política. Este instrumental le permitirá dar un modelo de explicación a un fenómeno musical. Ahora bien, este modelo de explicación carecerá de interés si el crítico está condicionado profesionalmente, como comentaba en el apartado referente a la crítica musical en España.

El papel del crítico-sociólogo no se limita a la explicación de lo aparente, es decir, a las relaciones económicas y de poder en la sociedad musical y las interrelaciones entre ésta y la sociedad política. También es tema del crítico-sociólogo el proporcionar modelos de explicación a los fenómenos derivados de la práctica musical.

Voy a poner un ejemplo que tiene que ver bastante con mi negativa a aceptar la pertinencia de la emoción en el lenguaje musical. Que no exista tal cosa en la música no significa que el creador, el intérprete y el auditorio no se emocionen. Pero esa emoción es una cualidad individual de cada sujeto y no propia del lenguaje. Incluso es preciso reconocer que la existencia de resortes emocionales comunes en determinadas comunidades pueden condicionar respuestas afectivas semejantes en amplios grupos de esa comunidad.

La primera forma de actuación emotiva es el reflejo condicionado. Educativamente estamos acostumbrados a relacionar determinados ritmos y agrupaciones con el concepto militar, y automáticamente atribuimos a ese código musical las propiedades de quienes son sus usuarios habituales. Lo propio sucede con formas de música litúrgica, a las que difícilmente separamos de su papel. Vemos, pues, que la forma más primitiva de actuación psicológica es la de las músicas funcionales, que son aquellas que más fácilmente originan reflejos condicionados al ir, indefectiblemente, unidas a situaciones concretas.

Otra forma de actuación emotiva semejante a la anterior y más sofisticada es la de la «onomatopeya». Si se introduce en el discurso musical un sonido fácilmente reconocible y de alta significación para el auditor, es evidente que éste va a dotar de valor

connotativo a ese sonido. Así es, por ejemplo, cuando se introducen reproducciones de cantos de pájaros o cuando se usan citas descontextualizadas para despertar determinadas posiciones emotivas en el auditor. Tal es el caso de Penderecki y sus arrastres de cadenas, citas de música litúrgica, gritos, etc.

Una tercera forma de actuación emotiva surge cuando el signo icónico se introduce simultáneo al sonido. Esto se cumple con especial potencia cuando se trata de música vocal, ya que el cantante forzosamente ha de gesticular, y estos gestos poseen connotaciones. La misma voz, que no es exclusivamente un instrumento musical, introduce nuevas connotaciones a través de toda una gama de recursos que en la vida cotidiana van unidos a situaciones emotivas. Los aficionados al flamenco saben bien que un buen «cantor» puede conducir a su auditorio a una auténtica catarsis por este procedimiento. Una obra de Agustín G. Acilu, la **Cantata Semiofónica**, es una muestra magistral de utilización de signos icónicos simultáneos al hecho musical, al utilizar un coro de sordomudos junto a otro coro de cantantes comunes.

Las formas enunciadas de actuación emotiva son de uso común, y lo saben muy bien los fabricantes de música comercial y los publicistas. Evidentemente, su fuerza emotiva estará en relación directa con la cultura del receptor. Si el referente introducido es desconocido para él, no actuará, y si su cultura es lo suficientemente elevada como para reconocer al referente como elemento descontextualizado, tampoco actuará o lo hará amortiguadamente.

Hay una forma de actuación emotiva que es de gran importancia en la historia de la música, y es la proyección emotiva de las tensiones sintácticas. En la audición de una obra están presentes unas esperanzas de desarrollo (48) que cuando no se cumplen originan la correspondiente sorpresa. Pongo como ejemplos los cuartetos **Rasumowsky** o la **Verklärte Nacht**, donde la modulación actúa como tensor sintáctico permanente. La capacidad de generar angustia, a la que se refería Adorno al hablar de la obra de Schönberg, se debe a la presencia continua de tensiones sintácticas en todas sus obras, actuando como primer tensor el ordenador dodecafónico. Una muestra genial de esta forma de actuación la encontramos en **A Love Supreme**, de John Coltrane, por poner un ejemplo no tomado de la música culta de tradición europea. Es curioso que algunos críticos de «jazz» percibieran este fenómeno con mayor claridad que los críticos de música clásica (49), seguramente por verse forzados a realizar una «lectura política» del «jazz»; ello no obsta para que, desde su visión psicoanalítica, Hans Keller haya interpretado este fenómeno como tensiones entre «trasfondo» y «primer plano». Nuevamente he de anotar que la efectividad de esta forma de actuación emotiva está en relación directa con la formación musical del auditor, ya que es más improbable que la respuesta de un auditor formado frente a la frustración de la esperanza sea la emoción que el interés por lo novedoso de la escritura. Tengo que apuntar, sin embargo, que esa formación musical no llega para evitar en su totalidad el fuerte peso de los condicionamientos educativos, aun cuando sirva para identificar la especificidad del tensor actuante.

He omitido un último tipo de tensor que es el más habitual. Me refiero al contraste —mayor-menor, «forte»-piano, rápido-lento...—, que si bien es fácilmente reconocido como tal, no por ello deja de tener un grado importante de actividad, sobre todo en públicos de limitada formación.

Me he extendido en un «caso práctico» de crítica sociológica en el cual el tema de estudio son aspectos socio-lingüísticos de un problema que no existía desde la pura perspectiva del apartado anterior, al tratarse de un fenómeno que afecta a quienes utilizan el lenguaje y nunca al lenguaje en sí. Evidentemente, existen infinidad de problemas de este tipo que sumar a los planteados por las relaciones económicas y políticas —educación musical, «status» profesional, extensión geográfica de los conciertos...—. Hay un problema que me preocupa muy especialmente: se trata del fenómeno «kitsch» en la música, a cuyo estudio podría servir de prólogo el presente ensayo. Quede prometido ese estudio para una próxima ocasión.

A Coruña, nadal, 1980

(48) Partiendo de los códigos establecidos por la tradición, el auditor espera unas soluciones gramaticales acordes con ella. Si la esperanza (tanto en el sentido estadístico como de lenguaje común) presenta una baja equipotencia con la solución, la frustración no se revela exclusivamente en el plano del intelecto, sino que también incluye una reacción emocional. Muchos de estos tensores sintácticos van a disolverse con la ampliación de los códigos admitidos por tradición. ¿A quién «agrade» hoy el inicio de la **Primera Sinfonía** de Beethoven?

(49) Aconsejo la lectura del libro, de Leroi Jones: **Blues People. Música negra en la América blanca**. Ed. Lumen, Barcelona, 1969 (traducción de Carlos Ribalta). Este gran literato y excelente investigador, a través de esta historia social de la música afro-norteamericana, descubre cómo la agresividad del «bop» y del «free» están correlacionadas con la abundancia de tensores sintácticos hiperpotentes, tales como los producidos por la presencia simultánea de elementos negros y europeos. Por contra, el «cool» carece de estos tensores, y la música de Gerry Mulligan, Dave Brubeck o Paul Desmond es «neutra».

DISCOGRAFIA 1980

PREMIOS MUNDIALES

Por JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

- Lógica coincidencia entre IRCA y MIRA: **Lulu** y **Lady Macbeth**.
- El premio «Koussevitzky», otorgado por primera vez a una mujer.
- Problema candente: la calidad técnica de los discos

Los dos grandes certámenes internacionales, encaminados a premiar las mejores producciones fonográficas de doce meses, volvieron a reunirse en el verano de 1980. El MIRA (Prix Mondial du Disque de Montreux) lo hizo en su habitual sede de la ciudad suiza, mientras que la sede volante del IRCA (International Record Critics Award) se ubicó, para esta ocasión, en la capital de Suecia, Estocolmo. Con sólo unos días de diferencia, primeros de septiembre para el IRCA, mediados del mismo mes para el MIRA, los diferentes Jurados finales de ambos premios, no coincidentes, como puede apreciarse en el cuadro adjunto, ni en un solo nombre, volvieron a conceder, como ya ocurriera en 1977 y 1978, a la hora de seleccionar sus galardones. Que la versión completa de **Lulu** (1) y la primera grabación de **Lady Macbeth** iban a recibir distinciones mundiales era algo perfectamente vaticinable desde la publicación de ambos registros: en las dos producciones se aúnan no sólo el interés musicológico e histórico de recobrar las partituras en su integridad y destino original, sino, por añadidura, calidades de interpretación y méritos técnicos superlativos; la vieja trilogía, en fin, ideal no siempre logrado, del interés contenido, la bondad de expresión y la intachable presentación.

En cuanto a los registros acompañantes, en Estocolmo se votó a otra obra de nuestro siglo, aunque rozando la «frontera», los **Gurrelieder** schönbergianos, mientras que en Montreux se optó por ampliar a cuatro los galardones, distinguiendo al **Sócrates**, de Satie, pieza asimismo de nuestro siglo, y a la **Messe des Morts**, de Charpentier, única composición en el balance de los dos certámenes anterior a 1900.

Hagamos ahora una panorámica de ambas competiciones, indicando previamente que, como en los últimos años, el firmante de estas líneas participó directamente en las reuniones del IRCA en Estocolmo, y es, por tanto, de este certamen del que puede dar información más de primera mano.

SESIONES DEL «PREMIO INTERNACIONAL DE LA CRITICA DISCOGRAFICA»

Tuvieron lugar, del 9 al 15 de septiembre, en Estocolmo, celebrándose las reuniones del Jurado en el Estudio 3 de la Radio de Suecia. La ceremonia de entrega de galardones tuvo lugar el día 15, en el Ayuntamiento de Estocolmo, coincidiendo con la entrega de los Premios Nacionales del Disco Sueco, siendo presentadas las distinciones por la princesa Lilian, de la Casa Real Sueca. Para la presente edición se contó con los votos primarios de 54 comités nacionales, entre ellos la revista RITMO. Los miembros del Jurado final fueron ocho, siendo de destacar las incorporaciones de Alain Fantapié por Francia, procedente de la revista **Diapason**, que cubrió el puesto ocupado en los últimos años por Harry Halbreich, con quien no fue posible contar para esta edición, y de Gerd Fieldhoff, por Suiza, procedente de la prensa en lengua alemana.

Debe hacerse hincapié en la excelente organización del certamen en esta edición. Nuestro jurado sueco, Bengt Pleijel, y su revista, **Musikrevy**, crearon unas inmejorables condiciones de trabajo para

(1) Confróntese mi artículo sobre el estreno de la versión completa, RITMO, número 493, julio-agosto 1979.

«PALMARES» DEL IRCA

BERG: **Lulu** (Versión completa, con el Acto III completado por Friedrich Cerha). Stratas, Mazura, Minton, Riegel, Blankenheim, Tear, Opera de París, Pierre Boulez (Deutsche Grammophon). **No editado en España.**

SCHOENBERG: **Gurrelieder**. Norman, Troyanos, Mackracken, W. Klemperer, Coro y Orquesta Sinfónica de Boston, Seiji Ozawa (Philips). **No editado en España.**

SHOSTAKOVICH: **Lady Macbeth de Mtsensk** (Versión original de **Katerina Izmailova**). Vishneskaia, Gedda, London Philharmonic, Mstislav Rostropovich (EMI). **No editado en España.**

Premio Especial a **Antal Dorati** y a la firma **Philips** por su serie de grabaciones de óperas de Joseph Haydn.

PREMIO «KOUSSEVITZKY»

(fallado por el Jurado del IRCA)

«Ex Aequo» a LUCIA DLUGOSZEWSKI por su obra **Fire Fragile Flight**, interpretada por la Orchestra of Our Time, dirigida por Joel Thome (Candide), y a ARIBERT REIMANN por su ópera **Lear**, interpretada por Fischer-Dieskau, Varady y Dernesch, en la Opera de Munich con dirección de Gerd Albrecht (Deutsche Grammophon). **Ninguno de los dos registros ha sido distribuido en España.**

«PALMARES» DEL MIRA

(Prix Mondial du Dique de Montreux)

BERG: **Lulu** (Versión completa). **Cfr. datos en «Palmarés» IRCA.**

SHOSTAKOVICH: **Lady Macbeth de Mtsensk** (Versión original). **Cfr. datos en «Palmarés» del IRCA.**

CHARPENTIER: **Messe des Morts**. Dirección de Louis Devos (Erato). **No editado en España.**

SATIE: **Sócrates**. Hugues Cuenod, Geoffrey Parsons (Nimbus). **No editado en España.**

PRIX D'HONNEUR 1980: **Jean Pierre Rampal**.

PRIX D'HONNEUR TECHNIQUE: A la **Nippon-Columbia**, por ser la firma «pionera» en el empleo del sistema digital aplicado a las técnicas de grabación, concretamente con el sistema Denon-PCM.

el equipo de jueces, poniéndose de manifiesto en qué medida una gran ciudad puede mostrar una panoplia de resortes que a un festival de música no siempre le resultan accesibles. Nuestra sala de reuniones, ¡todo un estudio de radio!, probó ser ideal para la audición y discusión de las grabaciones. Diversos organismos colaboraron con Pleijel y **Musikrevy** para atender al Jurado, colmándonos de atenciones y detalles que hacen de Estocolmo la mejor sede que hasta el presente haya conocido el IRCA: creo obligado transmitir mi agradecimiento a la Radio de Suecia, la Opera Real de Estocolmo, la Orquesta Filarmónica de Estocolmo y su intendente, Bengt O. Engström; el Conservatorio de Música Nórdica en Osterskär y su directora, Inger Wikström; el Teatro del Palacio de Drottningholm y el Museo de Música Antigua de Estocolmo. De este instructivo «baño» en la vida musical sueca habrá de darse cuenta en una próxima «Música en vivo».

La publicación de la mayor parte de los registros entre nosotros y, en varios casos, el comentario crítico en estas mismas páginas, me evita un análisis detallado. Sí debe hacerse constar el hecho, muy lamentable, de que ninguna de las grabaciones premiadas haya sido publicada entre nosotros, circunstancia que también se da con los premios del MIRA: muy mala vista parecen haber tenido este año los responsables de programación de las firmas españolas filiales de las ganadoras. Concretamente, el caso de las dos óperas, de Berg y Shostakovich, resulta un punto muy negro en el pasivo de DG y EMI, y es de esperar una pronta aparición en nuestro mercado de ambos registros.

Varios registros de la lista adjunta tuvieron carácter de «vice-premios», y si el Jurado hubiera decidido ampliar el «palmarés» a cuatro o cinco producciones, como ya se hiciera en otras ediciones, algunos de estos aspirantes cualificados habrían acompañado a **Lulu**, **Lady Macbeth** y los **Gurrelieder** en la recepción de trofeos: tal fue el caso de los **Conciertos 1 y 2** de Bartok por el binomio Pollini-Abbado, a los que sólo les falta ese último grado de simbiosis espiritual con el compositor, que posee la versión Anda/Fric-say, para erigirse en interpretación de referencia; del **Op. 131** de Beethoven en la sorprendente recreación para cuerdas Mahler-Mitropoulos-Bernstein, que este último dirige a esa orquesta de cuartetos que es la Filarmónica de Viena; de los **Conciertos** violinísticos de Berg y Stravinski por Itzhak Perlman y Ozawa, con unanimidad por parte de los jurados a la hora de reconocer que se trata de las mejores versiones conocidas de ambas partituras; del **Pelléas** de Karajan, al que perjudicó su premio del año anterior por **Salomé**, o de la **Humoreske**, de Schumann, por Horowitz, enésima ecuación en la teoría del piano romántico desarrollada por el músico ruso-americano como teorema sin fisuras, grabada, además, en concierto público, algo que muy pocos intérpretes estarían dispuestos a aceptar en obra de este tipo.

En el polo opuesto se situaron algunas grabaciones cuya presencia en la lista final resultó, cuando menos, enigmática para el Jurado; en cualquier caso, los votos de los Comités y Jurados nacionales no admitían duda sobre la competitividad de dichos discos. Entre ellos, la azucarada **Cuarta** mahleriana de Karajan (¡Pero qué bonitos los «portamentos» del tercer tiempo!, ¿verdad?) y la presentación discográfica de la **Novena sinfonía** de James Levine, inspirada en una obra del mismo título de Gustav Mahler, así como las **Imágenes**, para piano, de Debussy, en versión de un habitual contendiente de los premios internacionales, Paul Jacobs, con registro realizado en día de «desgracia», de obras mal articuladas,

GRABACIONES CONCURRENTES AL PREMIO INTERNACIONAL DE LA CRITICA DISCOGRAFICA (IRCA):

- C. P. E. BACH: **Ocho sinfonías**. Academy of Ancient Music, Hogwood. (Oiseau Lyre-Decca.)
 J. S. BACH: **Conciertos de Brandenburgo**. Aston Magna. (Smithsonian.)
 BARTOK: **Conciertos para piano 1 y 2**. Pollini, Abbado (DR).
 BEETHOVEN: **Conciertos para piano 1 y 2**. Lupu, Mehta (Decca).
 BEETHOVEN: **Cuarteto Op. 131, para orquesta**. Bernstein (DG).
 BEETHOVEN: **Sinfonías**. Filarmónica de Viena, Bernstein (DG).
 BERG: **Lulu** (versión íntegra). Stratas, Mazura, Boulez (DG).
 BERG, STRAVINSKI: **Conciertos para violín**. Perlman, Ozawa (DG).
 BRAHMS: **Sinfonías**. Chicago, Solti (Decca).
 BRUCKNER: **Sinfonía número 8**. Günther Wand (EMI/Harmonia Mundi).
 CABEZON: **Opera omnia, volumen 1**. Antonio Baciero (Hispavox).
 DEBUSSY: **Pelléas et Mélisande**. Von Stade, Karajan (EMI).
 DEBUSSY: **Imágenes, para orquesta**. Previn (EMI).
 DEBUSSY: **Imágenes, para piano**. Paul Jacobs (Nonesuch).
 HAYDN: **Armida**. Dorati (Philips).
 HINDEMITH: **Mathis der Maler**. Fischer-Dieskau, Kubelik (EMI).
 SCHUMANN: **Humoreske**. Horowitz (RCA).
 JANACEK: **Vec Makropoulos**. Söderstrom, Mackerras (Decca).
 MAHLER: **Sinfonía número 4**. Mathis, Karajan (DG).
 MAHLER: **Sinfonía número 5**. Tennstedt (EMI).
 MAHLER: **Sinfonía número 9**. Levine (RCA).
 MASSENET: **Cendrillon**. Von Stade, Rudel (CBS).
 MASSENET: **Werther**. Kraus, Troyanos, Plasson (EMI).
 PROKOFIEV: **Alexander Newski**. Abbado (DG).
 REIMANN: **Lear**. Fischer-Dieskau, Albrecht (DG).
 ROSSINI: **Otello**. Von Stade, Carreras, López Cobos (Philips).
 SCHOENBERG: **Gurrelieder**. Ozawa (Philips).
 SCHUBERT: **Sinfonías 3 y 8**. Carlos Kleiber (DG).
 SHOSTAKOVICH: **Lady Macbeth de Mtsensk**. Vishneskaia, Rostropovich (EMI).
 SHOSTAKOVICH: **Sinfonías 6 y 11**. Berglund (EMI).
 STRAVINSKI: **Consagración de la Primavera**. Muti (EMI).
 TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 4**. Maazel (Telarc).
Adiciones por votos del Jurado final:
 HAYDN: **Tríos con piano, integral**. Beaux Arts Trio (Philips).
 LASSUS: **Moduli Quinis Vocibus**. Herrewghe (Astrée).

COMPOSICION DEL JURADO DEL IRCA

- Gerd Fieldhof (Suiza).
 Alain Fantapie (Francia).
 Edward Greenfield (Inglaterra).
 Ingo Harden (Alemania).
 Alfred Hoffmann (Rumania).
 Leonard Marcus (Estados Unidos).
 Bengt Pleijel (Suecia).
 José Luis Pérez de Arteaga (España).



EL JURADO DEL IRCA EN UNA DE LAS SALAS DEL ESTUDIO 3 DE RADIO SUECIA.



ESTOCOLMO: INGA ROTHÉLIUS, DE DEUTSCHE GRAMMOPHON, RECIBE EL PREMIO CONCEDIDO A LA GRABACION INTEGRA DE LULU.



ESTOCOLMO: ANDERS HOLMSTEDT, DE EMI, RECIBIENDO EL PREMIO OTORGADO A LADY MACBETH DE MTSSENSK.

peor entendidas y pésimamente grabadas. La «era digital» dejó sentir su presencia con la magnificencia sonora de la **Cuarta** de Tchaikovsky, por Maazel, acaso el disco de mejor sonido orquestal que este cronista haya escuchado, y con el detallismo microscópico aportado por las **Imágenes** en versión orquestal de Previn. Excelente impresión, en general, aun sin llegar a niveles de premio, la obtenida por Solti y Bernstein en sus ciclos Brahms y Beethoven; por Paavo Berglund en su «bruckneriana» visión de esa extraña obra que es la **Sinfonía número 11** de Shostakovich (también aquí se da una grabación suntuaria); por Wand con su **Octava** de Bruckner, en lectura que, con una primerísima orquesta (la de Colonia, por desgracia, no lo es), sería de referencia; por Tennstedt en su **Quinta** de Mahler, casi perfecta en su tratamiento arquitectónico de la pieza; por Carlos Kleiber en sus controversias **Tercera** y **Octava** schubertianas, y por Muti en una inesperadamente escrupulosa y atenta **Consagración de la Primavera** con su nueva Orquesta de Filadelfia.

La gran cantidad de extraordinaria música contenida en el álbum Cabezón, de Baciero, y la no menos meritoria presentación de los discos alejó del Jurado otras consideraciones, derivadas de la no siempre adecuada atención de nuestro pianista con instrumentos que no le son tan habituales, y se llegó a plantear la cuestión de otorgar a la grabación de Hispavox un Premio especial. La concesión, sin embargo, de tal distinción al ciclo Haydn de Antal Dorati dejó en la cuneta la alternativa de Baciero. Creo que la decisión fue lógica, ya que en las dos ediciones anteriores se había barajado la mención a Dorati y, por otra parte, el álbum español no es sino el primer volumen del integral Cabezón. Tanto el **Werther** de Kraus como el **Otello** rossiano de López Cobos se vieron desplazados de la cabeza de la lista por los premios, conseguidos en primera votación, por las otras dos óperas del «palmarés» y por la distinción al ciclo operístico de Haydn: el «superávit» en este terreno limitaba las posibilidades.

SESIONES DEL PREMIO «KOUSSEVITZKY»

Al contrario del IRCA, la terrible ausencia en nuestro mercado de todos los registros nominados para el KIRA, menos uno, justamente la producción española propuesta por quien esto escribe, exige un mínimo análisis. Como en mi comentario de la pasada edición, tengo a la fuerza que entonar un «planto» por el absoluto desprecio que las distribuidoras españolas muestran hacia la música contemporánea. Estamos empezando a alcanzar cotas muy preocupantes: con la lógica excepción de **Formas y Fases**, de Villa Rojo, único español ganador del «Koussevitzky», ninguna de las obras premiadas en los últimos años ha llegado hasta los comercios españoles, y así el **Concierto para dos pianos**, de Berio; **Transit**, de Ferneyhough; el **Concierto para violín**, de Roque Cordero, o las dos obras galardonadas este año siguen siendo conspicuamente ignoradas entre nosotros. Creo que la importación aislada de una buena cantidad de discos de los sellos CRI o Louisville (de la que yo hacía solicitud el año pasado, y que luego he visto utilizada como reclamo publicitario del importador) no supe, por muy laudable que sea el esfuerzo, una situación de indigencia cultural cada día más acuciante en este terreno. El «no-conocimiento» es la más fácil excusa que el reaccionarismo puede dar a un público comodón: des-

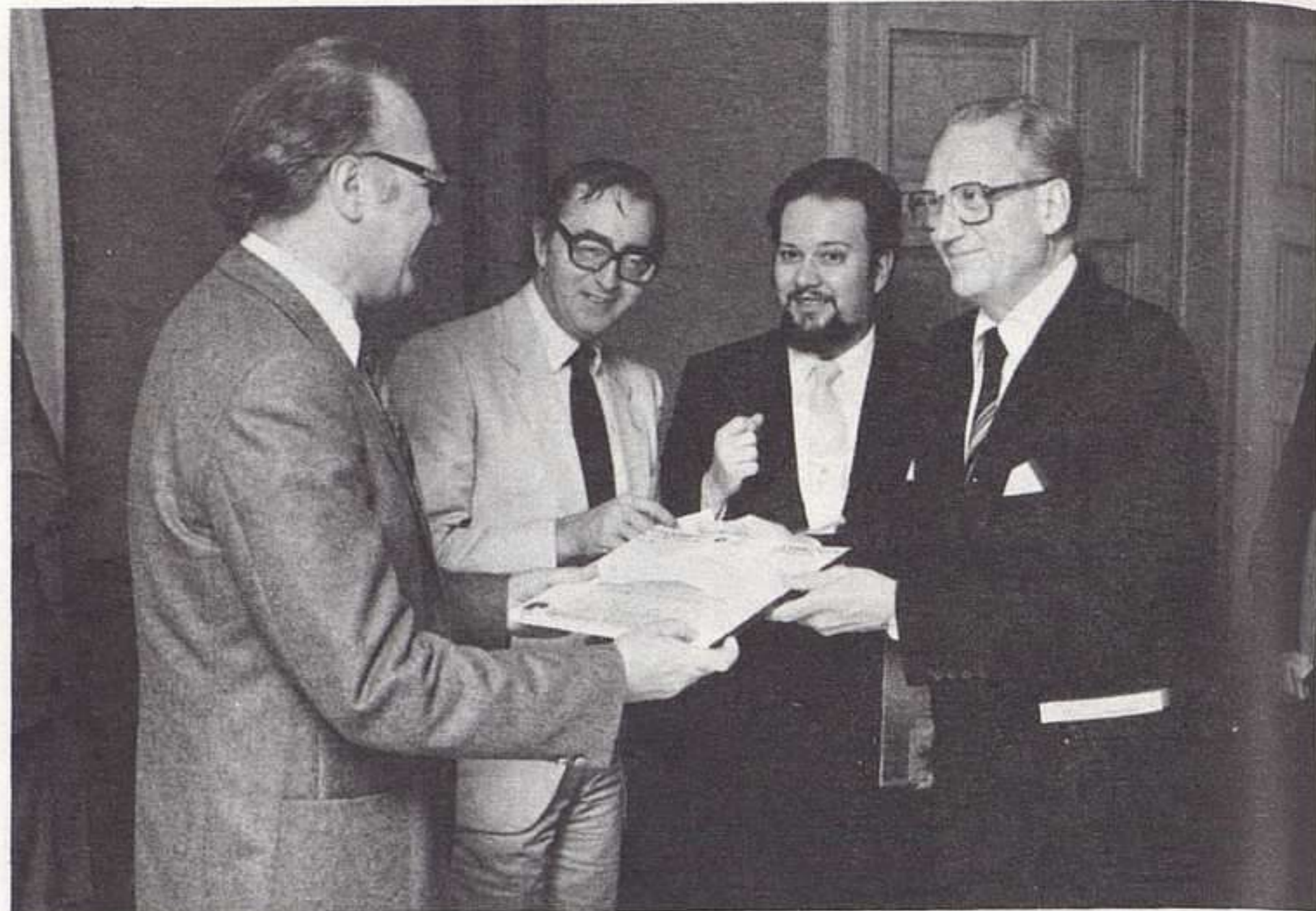
cubrir, conocer, criticar, aceptar o rechazar implican una inquietud, hoy por hoy ajena tanto al público español, en general, como a los que deberían ser sus principales agentes incitadores, las Casas de discos.

En el ánimo de mis compañeros de Jurado estuvo, casi desde un principio, el favorecer con un premio a **Lear**, la ópera de Aribert Reimann escrita a petición de Dietrich Fischer-Dieskau: la historia de esta pieza es muy peculiar, ya que el gran barítono solicitó, hace varios años, una ópera sobre la tragedia de Shakespeare a Benjamin Britten; el deterioro de la salud del compositor británico impidió a éste realizar la comisión y, tras la muerte de Britten, Dieskau trasladó la petición a Reimann, compositor y pianista que a menudo ha colaborado con el cantante en recitales de obras de nuestro siglo. Culminado el trabajo en 1978, la obra se dio a conocer, en Munich, bajo la dirección de Albrecht, grabando DG la composición durante las representaciones. Encomiable es, de entrada, la labor como libretista de Klaus H. Henneberg, ya que no es fácil trasplantar una obra como **El Rey Lear** a un teatro de ópera, y más que satisfactoria es la realización musical de Reimann: con un lenguaje ecléctico, combinando el discurso hablado con el canto y la «Sprechstimme» schönbergiana, utilizando una nutrida orquesta constantemente subdividida en bloques, alternando ciertos esbozos temáticos con la repetición dramática de ciertos efectos tímbricos, Reimann construye una pieza de gran unidad, muy notable poder de convocatoria y bien calculado efectismo, con amplias posibilidades de lucimiento para su protagonista. En el lado negativo, yo pondría una cierta tendencia al «forte» y al grito, que en ciertos momentos resulta tediosa por su insistencia, así como una clara carencia de sensibilidad a la hora de tratar los momentos íntimos del texto original, concretamente la muy verdiana (el autor de **Tra-viata** consideró varias veces la idea de adaptar la obra, recuérdese) relación padre-hija entre «Lear» y «Cordelia», y todo el desenvolvimiento global de este personaje, que Reimann parece no entender o apreciar plenamente. De todos modos, **Lear** es una contribución operística más que notable, ciertamente muy superior a los «paraísos perdidos» de Penderecki, y también a las otras dos óperas (excelente año el 80 para la ópera contemporánea) que concurrían al «Koussevitzky».

Mis preferencias iban hacia la otra obra premiada «ex aequo», tras haber empate de votos en dos recuentos sucesivos, **Fine Fragile Flight**, una concisa página de ocho minutos de duración, escrita por la polaco-americana Lucia Dlugoszewski, autora cuya existencia debo confesar que ignoraba hasta las reuniones de Estocolmo. No se trata, como pudiera pensarse, de una creadora novel, ya que Dlugoszewski lleva no menos de veintiséis años en activo dentro de la vida musical estadounidense. Su pieza, de título onomatopéyico, sin pretender ser descriptiva recoge una experiencia visual de la autora, «las formas sinuosas, indefinidas, de los árboles deciduos, junto a los Grandes Lagos, a principios de marzo, al amanecer, provocando una extraña sensación sonora». Justificar las razones de mi voto y el de otros miembros del Jurado en favor de esta obra no es fácil, ya que se trata de una de esas composiciones en las que el gusto personal juega enormemente, a las que se dice «sí» o «no» de forma casi automática. Me limitaré a constatar mi fascinación ante el bellísimo resultado sonoro, aparentemente espontáneo, casi «compuesto por sí mismo», en el que el empleo por



ESTOCOLMO: LA PRINCESA LILIAN ENTREGA A ANN GURVIN, AGREGADO CULTURAL DE LA EMBAJADA AMERICANA, EL PREMIO «KOUSSEVITZKY» OTORGADO A LUCIA DLUGOSZEWSKI.



INGO HARDEN RECIBE DE MANOS DE BENGT OLOF ENGSTROM EL ALBUM CONMEMORATIVO DE LA REAPERTURA DE LA SALA DE CONCIERTOS DE LA FILARMÓNICA DE ESTOCOLMO. TESTIGOS: ALAIN FANTAPIE Y PEREZ DE ARTEAGA.

medios heterodoxos de un conjunto orquestal tradicional produce un flujo de sonidos frescos, naturales, «nuevos», manifestándose en este juego sonoro la absoluta libertad interior de su creadora, su no sujeción a moldes o esquemas. Este aparente corte rapsódico ni supone prolijidad (repito que el discurso apenas rebasa los ocho minutos) ni enmascara lenguajes tradicionales (la pieza es completamente atonal, aunque, en apariencia, no serial ni tampoco aleatoria); sencillamente, da fe de un «estro» creativo cuyos valores medios no sé si alcanzan siempre la misma magnitud, pero que, en este caso, se revelan altísimos. Lucia Dlugoszewski pasa así a convertirse en la primera mujer ganadora del «Koussevitzky» en los casi veinticinco años de vida del Premio.

Muy cerca de **Fire Fragile Flight** colocaría al **Triple concierto**, de Donald Martino, una composición de veinticinco minutos de duración, que en la audición produce impresión de brevedad, lo cual pone de relieve la calidad de la obra. No deja de ser singular la elección de los instrumentos concertantes, que son tres clarinetes, soprano, bajo y contrabajo; es decir, una especie de KLIM (la obra de Villa Rojo para cuatro clarinetes) ampliado al contexto de un concierto. Martino la concibió inicialmente como una ofrenda a Milton Babbitt, otro destacado creador estadounidense, con motivo de su sesenta aniversario, con la forma de un concierto para clarinete: la idea, sin embargo, se fue ampliando desde el punto de vista tímbrico, hasta llegar al actual conglomerado que forman las seis octavas de los tres instrumentos. Martino pretende una actuación conjuntada de los mismos, un «superclarinete», según sus palabras. La composición, unidireccional, se sostiene no sólo gracias al embrujo colorístico de los tres clarinetes y el «ripieno» orquestal (formado exclusivamente por instrumentos de viento, un quinteto de cuerdas, percusión, celesta y piano), sino también merced a una sabia elección de material temático bastante original, y al manejo del mismo. Una estupenda pieza de música desde todos los puntos de vista.

Interesante, pero no apasionante, me pareció **Saturne**, del francés Hugues Dufourt, una obra pensada para el IRCAM de Boulez y grabada, precisamente, en el Centro Pompidou, de Beaubourg. Se trata de una composición que fusiona, en una línea que arranca de los **Deserts**, de Varése, el contingente orquestal con medios electroacústicos. El material básico es bueno, incluso excelente, pero resulta insuficiente para un desarrollo de cuarenta y cinco minutos, basado todo él en una doble secuencia de «climax» y «anticlimax». La existencia de un buen material de base se da asimismo en el **Concierto para piano**, de John Corigliano, vástago del que fuera concertino durante lustros de la Filarmónica de Nueva York; pero aquí la capacidad resolutive es aún menor, y la pieza, que apenas llega a la media hora, acaba resultando aburrida, a pesar de un habilidoso «Scherzo» y de un peculiar diálogo piano-xilófono al final del primer tiempo. La obra fue estrenada en España hacia 1970, en el curso de uno de los «Festivales de Música de América y España», con la misma solista de este registro, Hilde Sommer, y dirección de Frühbeck de Burgos. Anótese que la cara B del disco presenta una formidable lectura del **Divertimento**, de Bartok, a cargo de Antal Dorati, versión que por sí sola justificaría la adquisición del LP. La **Sinfonía en Dos Partes**, de Charles Wuorinen, pieza densa y severa en el terreno arquitectónico, no alcanza, al menos para mí, el grado de comunicatividad y riqueza de ideas que

la **Sinfonía para instrumentos de percusión**, que el mismo autor presentara a los jueces de «Koussevitzky» el pasado año.

Loa, de Estévez, ha sido ampliamente comentada por mi compañero Xoan Manuel Carreira (2), y me remito a su crónica, con la que coincido. La obra, que es muy «de verse» y no sólo «de oírse», sorprendió un poco al Jurado, ya que el disco no siempre permite identificar las distintas «reencarnaciones» (natural y electrónica) del contrabajo solista. Debo señalar que el disco de RCA no goza de un prensado especialmente satisfactorio, y la sólo discreta calidad técnica del registro contribuyó a alejar a Estévez de los primeros puestos. Otro tanto se planteó en el caso del **Canti per Europa**, del rumano Theodor Grigoriu, dado el mediano sonido del disco de Electrocord; la obra, de otra parte, resulta ser una de las más directas y atractivas presentadas al Premio, ya que, sobre la base de unos textos, muy bien elegidos, de Rimbaud, Rilke, Shelley, García Lorca y Dante, el autor combina un canto declamado, casi monódico, con un sugerente «collage» de modos elásticos y referencias gregorianas, con el balance de una obra plenamente moderna partiendo de elementos arcaicos. Más tradicional en su lenguaje es la **Sinfonía número 2** del panameño Roque Cordero, ganador del «Koussevitzky» en 1975 con su **Concierto de violín**: la obra presentada a la presente edición del Premio data de 1947, y acusa ciertos «tics» nacionalistas, hoy un poco desfásados, aunque la sección central del primer movimiento, de contagiosa fuerza rítmica, sea «per se» un fragmento musical de primer orden. **Sinfonía** también la del británico Peter Maxwell Davies, en tiempos «niño terrible» de la música inglesa y fundador del grupo «Fires of London»: su obra, admirablemente interpretada por Simon Rattle y la New Philharmonia, para Decca, constituye un cambio de orientación en su carrera, no tanto por su adscripción a un género, el sinfónico, de corte académico o «serie», como por su evidente profundización en ideas que hace unos años se hubiera limitado simplemente a exponer... o a gritar. La narración del autor, explicando el proceso de nacimiento de la pieza, resulta fascinante y enormemente instructiva en el momento de la audición. No oculta Maxwell Davies sus deudas con la **Segunda** de Schumann, la **Quinta** de Sibelius o el **Pli selon Pli**, de Boulez (entiéndase bien que no son citas, sino referencias), como tampoco lo hiciera hace tres años Tippett en su **Cuarta sinfonía** respecto del **Heldenleben** straussiano o la **Séptima** de Sibelius. Uno de los aspectos que más llamó la atención del Jurado en torno a esta partitura es la capacidad de su autor para escribir música rápida en un lenguaje completamente actual: la tendencia al estatismo sonoro de no poca música de nuestros días termina por ser monótona, y es reconfortante comprobar que músicos como Maxwell Davies, Martino o Dlugoszewski saben aplicar las modernas técnicas de escritura a secuencias movidas.

Las dos óperas presentadas a concurso, aparte de **Lear**, constituyen un testimonio del renacimiento de interés por el género entre las generaciones más recientes de compositores. En ambas obras advertí, sin embargo, un curioso proceso de «decalage» lingüístico: mientras que en el contexto global la técnica suele ser actual, con mixtura del «parlato» y el canto, en los momentos de mayor intensidad el estilo se vuelve perfectamente tradicional, con resoluciones de acordes perfectos y asunción del aire declamatorio. La obra de Thea Musgrave acusa ciertos momentos de ingenuidad, es-

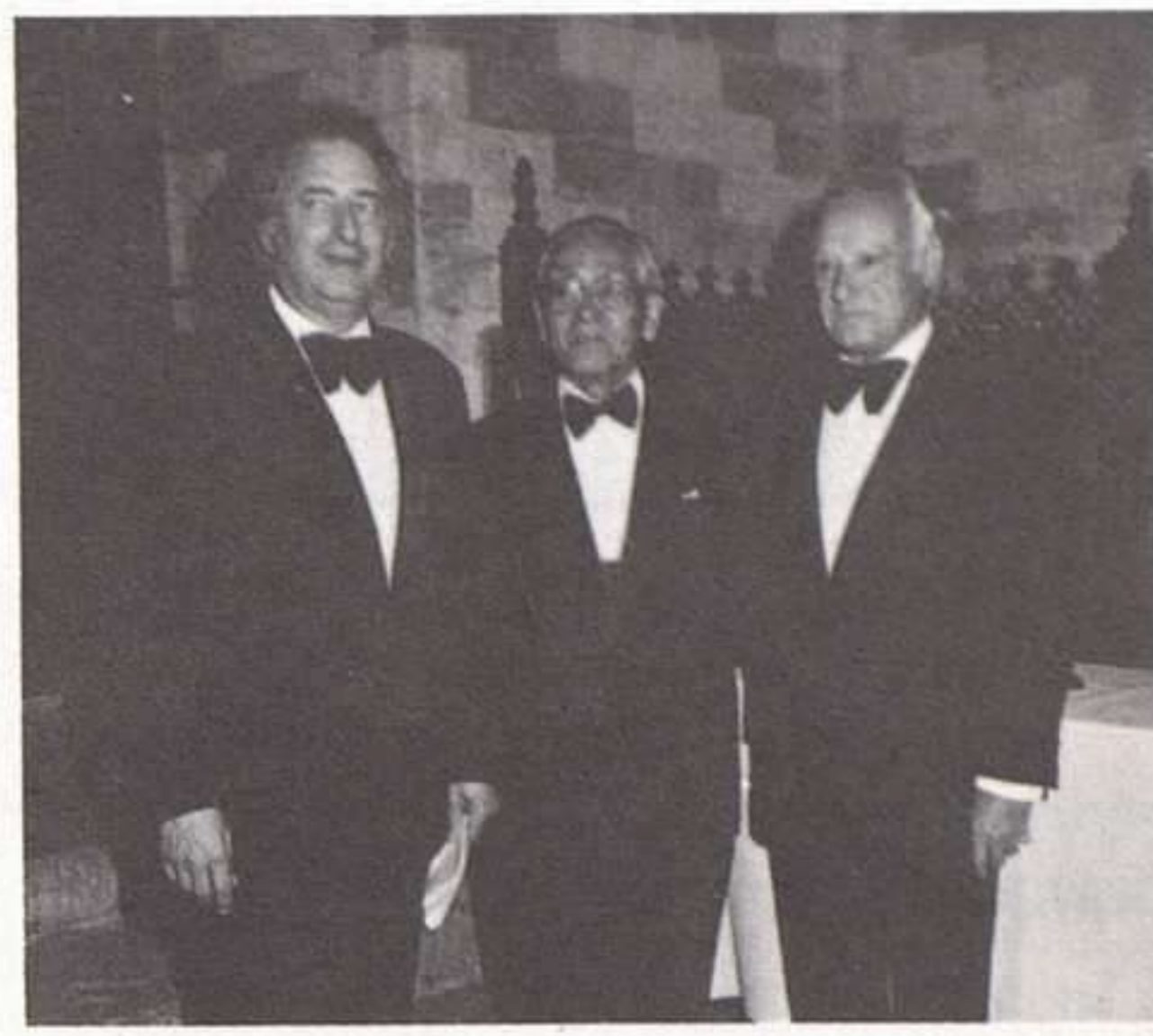
RITMO, núm. 504, septiembre 1980.



NICOLE HIRSCH-KLOPFENSTEIN, CON EL PREMIO DE HONOR, EN MONTREUX 1980, JEN PIERRE RAMPAL.



MONTREUX: HUGNES CUENOD REGIBE DE PAUL MEUNIER EL PREMIO DEL MIRA POR SU VERSION DE **SOCRATES**, DE SATIE.



N. SKOBOJI, DE LA NIPPON-COLUMBIA, PREMIO DE HONOR TÉCNICO DEL MIRA, CON RENE KLOPFENSTEIN Y ALBERT JACQUET, DIRECTOR Y PRESIDENTE, RESPECTIVAMENTE, DEL FESTIVAL DE MONTREUX.

pecialmente en los coros (la «acción de fondo», en la que el pueblo pide la abdicación de la reina escocesa, es bastante pintoresca), capítulo en el que, por oposición, la partitura de John Eaton alcanza momentos de formidable tensión, con secuencias de masas que obviamente miran a Moussorgsky. La obra de Musgrave ha sido grabada en vivo, aunque en esta ocasión la técnica me parece dudosa, ya que el generoso público de la representación rompe en exceso la continuidad con exceso de aplausos y manifestaciones de entusiasmo, seguramente desmedidas en un ámbito menos localista.

SOBRE EL «PREMIO MUNDIAL DEL DISCO» DE MONTREUX

Las sesiones se desarrollaron entre el 12 y el 16 de septiembre, y la entrega de galardones se realizó, como es tradicional, en el Castillo de Chillon el día 17. Ya se ha indicado al comienzo de este trabajo que el Jurado final del MIRA coincidió con el del IRCA en las óperas de Berg y Shostakovitch, y manifestó otro criterio en las dos producciones asimiladas al «palmarés». Desgraciadamente, a la hora de redactar esta crónica, no he tenido aún ocasión de escuchar el **Sócrates**, de Satie, en la versión de Hughes Cuenod, el ya septuagenario tenor, con Geoffrey Parsons al piano, ni la actuación de Louis Devos abordando facetas directoriales en la **Messe des Morts**, de Charpentier, por lo que no puedo manifestar juicio de ningún tipo. En cualquier caso, me parece positivo que Montreux se haya inclinado este año por incluir en sus premios a dos compañías pequeñas, Nimbus y Erato, respectivamente, para Satie y Charpentier, así como a destacar discos sueltos: debo aquí recordar que una de las normas del MIRA es la obligatoriedad de incluir en el «palmarés» un «single» o disco aislado, norma que no rige en el IRCA.

Manteniendo su costumbre de honrar a un artista de relevante carrera discográfica, que este año ha sido Jean Pierre Rampal, Montreux ha retornado a una práctica que había abandonado durante los últimos años: discernir un galardón técnico, que en esta ocasión se ha conferido a la firma «pionera» en el desarrollo de las grabaciones computerizadas o digitales, la Nippon-Columbia japonesa. Evidentemente, el Jurado del MIRA se ha planteado la necesidad de reconocer, y creo que con justicia, la importancia que el sistema digital tiene no sólo para los registros presentes, sino en el desarrollo de las nuevas técnicas de lectura de material sonoro para los próximos años; y en este reconocimiento se ha seguido un criterio, el cronológico, que me parece válido y, desde el punto de vista de la política comercial, no discriminatorio. El sistema Denon-PCM (Pulse Code Modulation) es el más antiguo de los existentes, comenzó a aplicarse en 1975, y simboliza el primer paso de una cadena que hoy abarca a toda la industria. Más objeto de polémica sería el establecer si dicho sistema ocupa hoy una posición de primacía en el terreno científico: desde mi perspectiva particular, y aquí invado un poco, aunque sea a nivel de aficionado, el campo de mi buen amigo Alfredo Orozco, la capacidad obtenida por el computador «Soundstream», creado por el ingeniero Thomas Stockham y empleado en sus registros por Telarc, Delos, Chalfont o Varese-Sarabande, ocupa un puesto de primacía. En todo caso, en Montreux no se ha premiado al mejor, sino al primero, y sobre tal punto no caben objeciones.

Del comunicado oficial emitido por el MIRA me interesa destacar un párrafo que igualmente podríamos haber suscrito los jueces del IRCA: «Después de considerable discusión, el Jurado interna-

cional ha decidido llamar la atención del público y de las Compañías de discos sobre las dificultades que conlleva el juzgar grabaciones que, como las de este año, presentan tan grandes diferencias en la calidad de los prensados, según los diversos países en que los discos son publicados. Muchos de los discos presentados al Jurado en esta edición no merecían ser tomados en consideración para un premio mundial a causa de la pobre calidad de sus prensados». Entiendo que aquí Montreux ha puesto el dedo en la llaga: de nada sirve mejorar las técnicas de grabación, sofisticar nuestros medios de escucha y aumentar con ello un poco más el ya privativo precio de los discos, si la presentación física de las grabaciones, su corporeización en un microsurco, no implica ninguna mejora, sino, en ocasiones, todo lo contrario. ¿De qué sirven todos los sistemas digitales, de corte directo o de variación de velocidad, si la cadena de producción se estanca en la etapa de prensado, por el empleo de materiales de baja calidad o por la misma obsolescencia del método? Los ejemplos de esa descompensación de factores son cada día más abundantes no sólo en España, sino a nivel internacional, como bien puntualiza el comunicado del MIRA. La industria debe meditar seriamente sobre este tema, antes de seguir incrementando los precios de los discos cada vez que estampe en las carpetas la etiqueta «Digital», que no tiene por qué ser una patente de corso, sino más bien el signo externo de un avance en el **total** de un producto.

GRABACIONES CONCURRENTES

AL PREMIO «SERGE Y OLGA KOUSSEVITZKY» (K. I. R. A.)

CORDERO: **Sinfonía número 2**. Mester. (Louisville.)
 CORIGLIANO: **Concierto para piano**. Sommer, Alessandro (Mercury).
 MAXWELL DAVIES: **Sinfonía**. Rattle (Decca Headline).
 DLUGOSZEWSKI: **Fire Fragile Flight**. Thome (Candide).
 DUFOURT: **Saturne**. Eötvös (Sappho).
 EATON: **Danton y Robespierre**. Opera de la Indiana, Baldnes (CRI).
 ESTEVEZ: **Loa**. Eschmann, Franco Gil (RCA).
 MARTINO: **Triple Concierto**. Sollberger (Nonesuch).
 MUSGRAVE: **Mary, Queen of Scots**. Putnam, Mark (Vox).
 REIMANN: **Lear**. Fischer-Dieskau, Albrecht (DG).
 GRIGORIU: **Canti per Europa**. Conta (Electrecord).
 WUORINEN: **Two-Part Symphony**. Russell Davies (CRI).
Grabaciones desechadas por el Jurado final al no cumplir las bases:
 LIGETI: **Doble Concierto**. Atherton (Decca Headline). (Por fecha de edición.)
 MAW: **Life Studies**. Marriner (Argo). (Plantilla insuficiente.)
 MOROSS: **Concierto para flauta**. Zlotkin (Varese/Sarabande). (Plantilla insuficiente.)

COMPOSICION DEL JURADO DEL MIRA

Karl Breh (Alemania).
 Peter Gammond (Inglaterra).
 Nicole Hirsch-Klopfenstein (Suiza).
 Antoine Livio (Suiza).
 Paul Meunier (Francia).
 Irving Lowens (Estados Unidos).
 Laura Padellaro (Italia).
 Albert de Sutter (Bélgica).
 Eihachiro Shidori (Japón).

EL MUNDO DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES. UN PROSPERO NEGOCIO

Por FERNANDO RODRIGUEZ POLO

CONSIDERACIONES GENERALES

La música, considerada como producto de consumo de nuestra actual sociedad, ha experimentado en este siglo, sobre todo en las últimas décadas, un espectacular aumento de su demanda, totalmente equiparable al de cualquier otro sector de la industria en general.

Dentro de la música que se fabrica y comercializa, hay sectores bien diferenciados, como pueden ser: la composición, la interpretación, los sistemas y aparatos reproductores de sonido en vivo y grabado, y los instrumentos y accesorios para la interpretación. Sectores todos ellos interrelacionados, por pertenecer a una misma familia, pero con acusadas diferencias en el sentido comercial, tanto respecto de su producción como de su «marketing».

En esta ocasión, en oportunidad de la Feria de la Música de Frankfurt del presente año, vamos a centrar esta sucinta panorámica del comercio musical que en estos momentos nos ocupa en el sector de los instrumentos y accesorios.

Para clarificar las ideas del lector con relación de cuáles son los países que constituyen el bloque de la oferta mundial, indicaremos que los principales núcleos de producción quedan establecidos por este orden:

- 1.º EE. UU.
- 2.º Japón-Taiwán-Corea.
- 3.º Bloque del Este.
- 4.º Alemania.
- 5.º Italia.
- 6.º Gran Bretaña.
- 7.º Francia, y
- 8.º Benelux.

El nivel de demanda también se mantiene según dicha clasificación, excepto en los países del bloque oriental (Taiwán-Corea), pues su posición como principales productores se debe a la lógica tendencia de establecimiento de las industrias en países de mano de obra barata. Naturalmente, este concepto no afecta al Japón, ya que su infraestructura industrial y su agresividad comercial potencia el que inunde los mercados musicales de todo el mundo.

Para apreciar la incidencia del costo de la mano de obra en este sector, la Asociación de Fabricantes de Instrumentos Musicales de Alemania nos aporta datos que confirman que ese costo repercute sobre el volumen total de ventas en un 40 por 100, cifra esta en línea con el resto de los productos manufacturados de alta tecnología.

En cuanto a nuevos focos de presencia industrial dentro del campo de la producción de instrumentos musicales, hay que destacar a tres países: Brasil, Israel y Sudáfrica, países que están creando un auténtico y potente nuevo frente comercial, del que se esperan por parte de los consumidores grandes novedades.

Todo este esquema de producción representa un volumen total (datos del año 1979) de 5.000.000.000 de dólares, lo que nos da idea de la importancia de este sector.

Realmente, hay que hacer constar que el mundo del comercio de los instrumentos musicales tiene ante sí un magnífico futuro, pues es un hecho demostrado que hoy día nuestro ciudadano medio se siente muy maltratado por el «stress» de su labor cotidiana y precisa una válvula de escape cultural, válvula que no puede ser otra que la de las bellas artes. Teniendo en este momento una gran tendencia hacia de la música—con lo que se está incrementando, año tras año, la demanda de medios para reproducirla—, este hecho supone como primera consecuencia la necesidad para este ciudadano medio de fabricar por sí mismo música, o sea interpretar, lo que le conduce automáticamente a ponerse en contacto con el comercio del sector.

LA GUITARRA, UN MERCADO QUE ESTAMOS PERDIENDO EN EL MUNDO

Si hay un instrumento musical netamente español, ése es la guitarra. Sería lógico pensar que en el comercio musical ibérico la guitarra debería ocupar, por ello, una posición preponderante en la oferta mundial; pero la realidad es muy diferente.

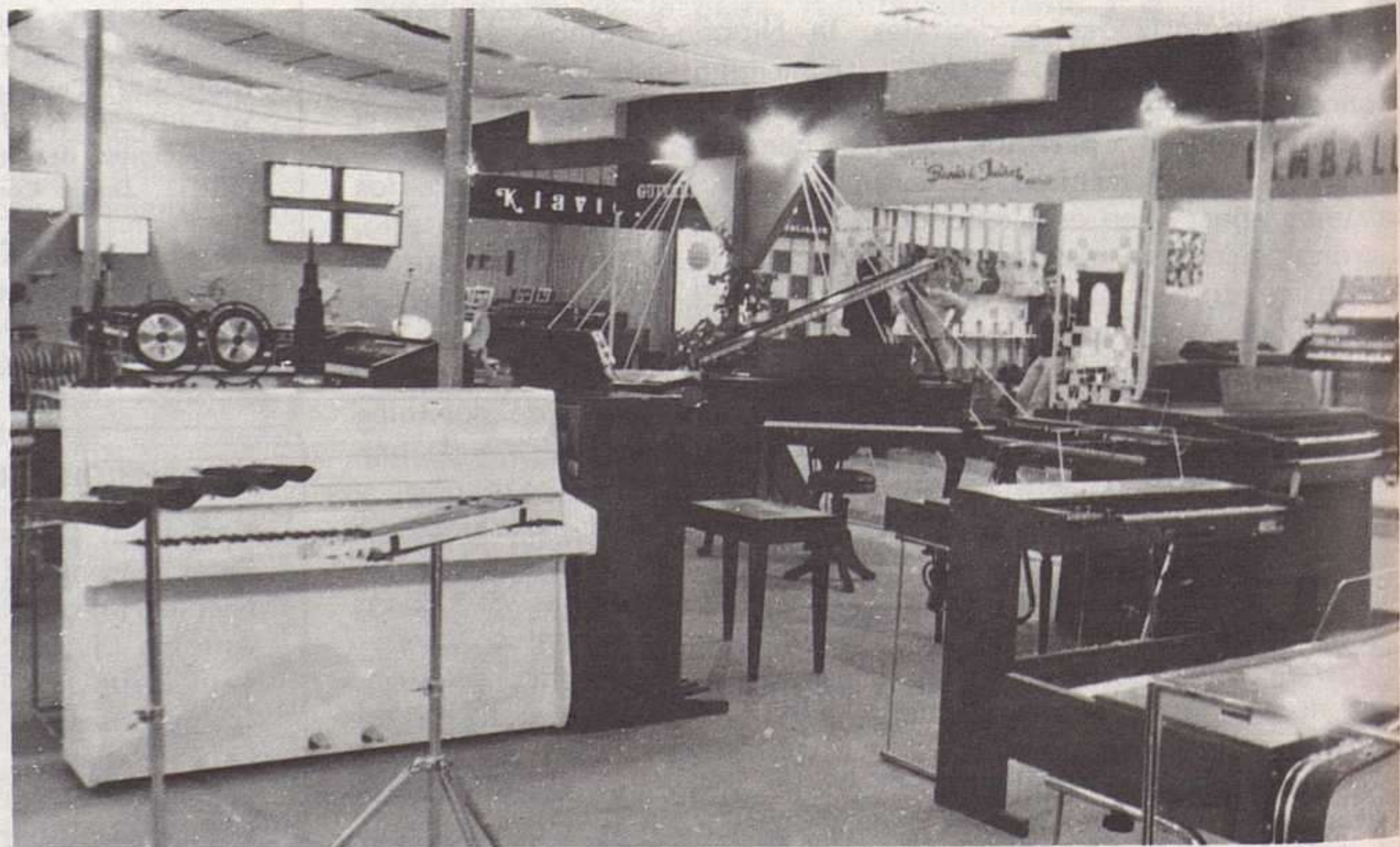
En el área de la guitarra económica el bloque oriental domina totalmente el comercio, pues su mano de obra barata y su nivel de productividad son, realmente, aplastantes. En las guitarras de alta clase, USA y Japón cubren con su calidad del producto y un espectacular volumen de ventas casi todas las necesidades del sector.

Sólo respecto a las guitarras clásica o de flamenco y de artesanía existe una presencia española notable, presencia que si bien puede parecer muy visible por el número de artesanos que ofrecen sus guitarras, en el cómputo final de los millones representa una pequeña cantidad.

Pese a esta falta de comercialización en los mercados extranjeros de nuestro

producto musical español por antonomasia, hay que decir que gracias al mundo de la fabricación de la guitarra se consigue nivelar casi en un 50 por 100 la balanza de pagos del sector de la música de nuestro país. ¿Qué sucedería si, realmente, se promoviera, se ayudara y se tomase con interés oficial a nuestros fabricantes de guitarras? Nosotros creemos que, de entrada, obtendríamos un fuerte superávit en la balanza de pagos del sector instrumentos musicales, al mismo tiempo que ganaríamos esos mercados, por ahora perdidos, en los que ya no se asocia a la guitarra con nuestro país, sino con Japón, USA, etc.

No todo puede conseguirse mediante el apoyo estatal, puesto que el Estado sólo puede colaborar en presentar el producto español en ferias e incentivar la exportación mediante los medios financieros habituales. Gran parte de esta labor debe ser realizada por los constructores y Empresas comercializadoras de nuestras guitarras, grupos, en estos momentos, integrados por pequeños constructores, que si bien consiguen una alta calificación de su producto, no tiene la fuerza necesaria para afrontar con un mínimo de éxito el reto comercial que se le plantea en el exterior. Desde estas páginas nos gustaría apuntar posibles soluciones para mejorar la situación de los fabricantes de guitarras, soluciones que deben ir siempre encaminadas hacia la asociación de esfuerzos comerciales, cuyo fin sea la promoción conjunta del producto a exportar. Así, se podrían unir la magnífica calidad obtenida en los pequeños talleres artesanos con la fuerza comercial de una asociación de «marketing» internacional. Asociación que a su vez puede tener diversas ramificaciones, según la calidad y destino comercial del producto, no dejando de encuadrar el importante núcleo de la guitarra de precio económico, de gran producción y consumo.



VISTA DE UNO DE LOS PABELLONES DEL SALON DE LA MUSICA. EN LA FERIA DE MUESTRAS VALENCIANA

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

PRIMERAS MARCAS DE ORGANOS



CRUMAR Sonido Profesional

kimball LA MUSICA A TODOS LOS NIVELES

bontempi El método para descubrir talentos

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



Pianos de Cola kimball - Bösendorfer

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

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

kimball LA CALIDAD EN SONIDO Y LA BELLEZA EN DISEÑO

DISEÑO

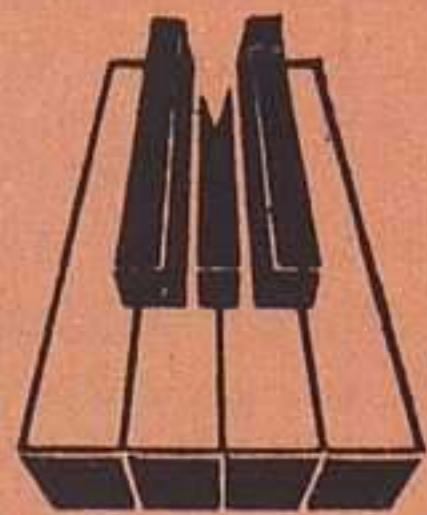
Se ofrecen muebles de precisión diseñados artísticamente. Una selección más amplia que la de cualquier otro fabricante del mundo.

ELABORACION

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

ACABADO

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



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

Delegaciones en Madrid:

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

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

DESEO RECIBIR MAS INFORMACION SOBRE:

Bontempi Kimball Crumar

Nombre _____

Apellidos _____

Calle _____

Localidad _____ TF. _____

Remitir en sobre cerrado a:

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

«IMPORT-EXPORT» EN LA BALANZA ESPAÑOLA

Tal y como se desprende de las cifras que se reflejan en el esquema de datos, la producción de instrumentos musicales en nuestro país es, francamente, deficitaria para nuestra balanza de pagos. Tenemos un saldo en contra de cerca de 1.000.000.000 de pesetas, contenido por ese «importante» muro de nuestras guitarras, que en el pasado año de 1979 han aportado 407.000.000 de pesetas en divisas. Aquí se ve, lógicamente, que, tal y como decíamos anteriormente, con un poco más de esfuerzo por parte estatal e industrial conseguiríamos equilibrar dicha balanza e incluso hacer que sea positiva y rentable para nuestro país.

Según el citado esquema, en toda la gama de instrumentos musicales se mantiene un incremento parecido de volumen de importación anual (aproximadamente, del 20 por 100), que teniendo en cuenta las subidas de precio en origen, queda con un índice de incremento al consumo entre el 5 y el 7 por 100. Este dato es, francamente, significativo, pues nos anima a creer, con las cifras a la vista, que el campo de la cultura musical que implica automáticamente consumo de producto musical está totalmente virgen y pendiente de recibir cuantas inversiones se deseen, con la seguridad de que a medio plazo éstas serán rentables.

Para el comerciante escrupuloso y conservador nos gustaría anotar que, según los planes actuales de estudio, tanto para la EGB como para el BUP, en los que se contempla con cierto interés el aspecto de la cultura musical, es de esperar como resultado un incremento muy considerable de la capacidad de decisión del futuro estudiante universitario o del trabajador para inclinar sus aficiones hacia el sector que nos importa, el de la música. Con ello, y en el plazo de diez a quince años, se espera una notoria elevación sobre ese 5-7 por 100 de incremento anual que en estos momentos estamos teniendo en el consumo de los instrumentos musicales.

FERIAS Y MERCADOS MUSICALES EN NUESTRO PAÍS

Si nos atenemos a las diferentes clases de instrumentos musicales, hemos de decir que, en nuestro país, en primera línea se encuentran la de los instrumentos de tecla y cuerda, encabezados por el piano, instrumento éste que por la especial dedicación y la atención a él prestada en nuestros conservatorios ha generado un importante nivel de demanda dentro de las familias en las que ya se respiraba afición y cultura musical. Tengamos en cuenta que en el año 1979 hubo un volumen de 588.495.000 pesetas de importación de pianos. Les siguen, en cuanto a importancia comercial, los instrumentos electrónicos y electromagnéticos, entre los que se distingue, sin lugar a dudas, el órgano electrónico doméstico, que ha conseguido interesar en la interpretación musical y, como consecuencia de ello, en la música en general, a una considerable cantidad de personas.

Dentro de un sector mucho más profesional nos encontramos con los instrumentos de viento y percusión, cuyas ventas se realizan en gran parte, los primeros, a las agrupaciones y bandas de nuestro país a la hora de renovar su material, y muy especialmente a las bandas levantinas.

Todo este producto musical tiene en España, en este momento, tres importantes escaparates, cada uno de ellos con sus

diferencias y peculiaridades en cuanto al fin de los mismos.

En primer lugar, deberíamos destacar por su antigüedad, volumen de expositores y arraigo tanto comercial como popular, a la Feria del Sonimag, donde, junto con la electrónica y medios de entretenimiento, se incluye un importante sector dedicado a los instrumentos musicales, auténtico mercado catalán y español de nuestro comercio. En Sonimag se conjugan a nivel informativo dos propósitos: el de la venta al por mayor a los detallistas de todo nuestro país, y el de la muestra a nivel popular del producto que se oferta.

Luego hemos de encontrarnos con el Salón de la Música, que se celebra todas las primaveras en Valencia, dentro de su Feria de Muestras. Este Salón, con menos años de experiencia que Sonimag, intenta ofrecer un servicio mucho más especializado sobre el comercio al por mayor, pues se restringen grandemente las visitas del público en beneficio de una mayor profesionalización de la actividad comercial que se desarrolla en el mismo, siendo esto un complemento, a nuestro juicio, ideal para el Sonimag, puesto que en él el producto se expone a todo el mundo, y en el Salón se centralizan las operaciones comerciales al por mayor.

En otro orden tenemos al Salón de la Música de la madrileña feria Expo Ocio, salón éste de características muy diferentes a las de los otros dos, pues su fin comercial no es la venta al por mayor ni promocionar nuevos productos en nuestro país, sino el de servir de muestra de la oferta nacional a la población de la zona centro de España. Experiencia esta que consideramos muy positiva, puesto que aglutina durante unos días, en una Feria destinada al consumidor de la calle, toda la oferta de nuestra producción, obteniendo en ella el mismo trato, e incluso mejor, que el que disfrutaría visitando las diferentes tiendas de su ciudad. Nos gustaría apuntar desde aquí la posibilidad de que esta experiencia pudiera realizarse

en capitales como Sevilla, La Coruña, Oviedo, Vitoria, Zaragoza, etc., para así acercar la música y sus instrumentos al directo consumidor.

Las redes comerciales que distribuyen los instrumentos musicales en España se centran en cierto número de mayoristas importadores, cada uno con sus singularidades y especiales sistemas comerciales.

En los pianos podemos señalar varias firmas: Hazen, Rodamilans, Adagio, Spa Music, Music Market, Maxper, entre otras. En los instrumentos de viento mantienen su supremacía la Casa Garijo y Unión Musical Española. En los órganos electrónicos, los ya anteriormente mencionados: Hazen, Rodamilans, Adagio, Spa Music, Music Market, Maxper, Hammond y Tecnel, entre otros. En cuanto a sonido profesional de amplificación y sonorización de espectáculos, la pugna habría que centrarla entre Leturiaga, Alberdi y Adagio.

ALGUNOS CONSEJOS PARA EL IMPORTADOR Y PARA EL EXPORTADOR

Los mecanismos de importación y exportación son relativamente sencillos conociendo simplemente algunos de sus «secretos», los cuales vamos a tratar de desvelar muy someramente.

Exportación

La Empresa musical española precisa exportar, sobre todo, en el sector de la guitarra, y por ello hoy nos decidimos a explicarles e iniciarles en los trámites precisos para realizar esta tarea.

Ante todo, hay que seleccionar mercados y penetrar en los mismos con una competitividad de precios, calidad del producto, sistemas de financiación y plazos de entrega; para ello, nada mejor que estar presente en la feria más importante del sector, que se celebra, precisamente, dentro de unos días, en Frankfurt. ¿Cómo

Cantidades expresadas en miles de pesetas

	1975	1976	1977	1978	1979	
Pianos, incluso automáticos, con teclado o sin él; clavecines y otros instrumentos de cuerda y teclado, arpas, distintas de las arpas eolias	253.303	313.815	448.319	488.639	588.495	IMPORTACION
	437	43	409	2.310	920	EXPORTACION
Instrumentos musicales de cuerda, de pulsación, guitarras, mandolinas, cítaras y análogos	28.606	37.977	52.247	57.133	65.934	IMPORTACION
	172.942	219.258	293.928	371.836	407.254	EXPORTACION
Organos de tubos, armonios y otros instrumentos similares de teclado y lengüetas metálicas libres	898	5.881	5.465	9.998	4.452	IMPORTACION
	252	62	3.012	2.667	2.897	EXPORTACION
Acordeones y concertinas. Armónicas	43.811	57.848	55.612	67.765	85.677	IMPORTACION
	351	67	13	66	322	EXPORTACION
Otros instrumentos musicales de viento	82.519	95.737	120.707	135.340	145.839	IMPORTACION
	1.703	82	310	360	146	EXPORTACION
Instrumentos musicales de percusión	19.856	23.215	20.948	26.409	49.987	IMPORTACION
	6.569	7.692	7.453	8.364	9.987	EXPORTACION
Instrumentos musicales electromagnéticos, electrostáticos, electrónicos y similares (Organos electrónicos)	237.864	267.168	274.299	304.617	485.557	IMPORTACION
	2.630	3.933	2.046	2.579	4.792	EXPORTACION
TOTAL	666.857	801.641	977.957	1.107.901	1.425.941	IMPORTACION
	184.904	231.137	307.171	388.182	426.318	EXPORTACION

garantizar esta presencia? Muy sencillo; dirigirse por escrito a la Cámara Alemana de Comercio para España, paseo de la Castellana, 18, Madrid-1, donde le facilitarán todo cuanto precise. El siguiente paso es tomar conocimiento de si existe algún tipo de desgravación fiscal para el producto que se desea exportar (dicha desgravación se efectúa sobre el precio del producto interior, sin impuesto). Ya seleccionado el mercado, conocidos sus derechos, resulta muy conveniente el envío de una factura pro-forma al futuro comprador, detallando en ella las características de la mercancía y su precio, para aclarar cualquier posible duda sobre la operación, y evitar engorrosos inconvenientes que podrían producirse al efectuarse los envíos. La modalidad de pago es también punto importante a tener en cuenta; las más usuales son: CIF —coste, seguro y flete—. El vendedor corre con los gastos de seguro y flete. FOB —libre a bordo—. El vendedor sitúa la mercancía en puerto o terminal de Aduana. Al exportador, lógicamente, le interesa la modalidad FOB, pues en ella los gastos son inferiores y se evita molestias y riesgos. Otro punto muy importante es la elección del agente de Aduanas y el medio de transporte, pues en esto el vendedor se juega gran parte de su prestigio, porque la mercancía debe estar en la fecha prevista en manos del comprador. A este respecto también hay que decir que se deben vigilar constantemente los costos de estas dos partidas: agente de Aduanas y flete, pues si se realiza la venta CIF, puede quedar en ellos gran parte de los beneficios.

Las fórmulas usuales de cobro suelen ser las siguientes: crédito documentario irrevocable y confirmado, crédito documentario confirmado, crédito documentario simple, remesa documentaria —pago aplazado a noventa días—, letra vinculada contra entrega de mercancía, talón bancario a la recepción de la mercancía (poco corriente en operaciones nuevas), o garantizar el cobro mediante póliza en la Compañía Española de Seguros de Crédito a la Exportación (CESCE). La forma más segura para el vendedor es el crédito documentario irrevocable y confirmado, consistente en que antes de salir la mercancía desde origen el cobro de la misma está asegurado por un Banco.

Hasta aquí podemos decir que hemos indicado las normas a tener en cuenta para efectuar la exportación de cara al futuro comprador; pero también queremos indicar que una serie de trámites burocráticos que deben ser realizados para fijar la situación de una Compañía como exportadora. Son los siguientes:

1. Apertura de ficha en la Dirección General de Aduanas para acreditarse como exportador, a efectos del beneficio de la desgravación fiscal.
2. Puntualización de la divisa en que se va a efectuar el pago, ya que no todas las monedas admiten su negociación.
3. Solicitar, si se desea, un crédito a la exportación al Banco de Crédito a la Exportación.
4. Formalización de documentos si fueran precisos: licencias, facturas comerciales, etc.
5. Conocimiento de la legislación aduanera del país de destino, para evitar sorpresas.
6. Presentación de todos los documentos al agente de Aduanas, para formalizar la exportación.
7. Presentación de los documentos precisos, una vez despachada la mercancía en origen, en el Banco para que tramite el cobro.

Importación

Para la importación han de tenerse en cuenta los mismos principios básicos que para la exportación, cambiando, lógicamente, el concepto de venta por el de compra.

Fundamental para el estudio de una posible importación es el conocimiento real de los aranceles e impuestos que van a gravar la mercancía que se quiera traer a España. En el caso de los instrumentos musicales, vamos a especificar, por línea de producto, los aranceles e impuestos que conlleva la importación de los mismos:

- Clavecines y otros instrumentos de cuerda y teclado, arpas (distintas de las arpas aeolias):
Arancel: Libre de derechos.
Impuesto de compensación y gravamen interior: 8 por 100.
Impuesto de lujo: No lleva.
- Pianos verticales y de cola:
Arancel: 3,4 por 100 para Mercado Común y EFTA; 4,5 por 100, demás países.
Impuesto de compensación y gravamen interior: 8 por 100.
Impuesto de lujo: No tiene.
- Guitarras, mandolinas, cítaras y análogos:
Arancel: 7,9 por 100 para Mercado Común y EFTA; 13,2 por 100, demás países.
Impuesto de compensación y gravamen interior: 9 por 100.
Impuesto de lujo: No tiene.
- Demás instrumentos de cuerda:
Los mismos impuestos y aranceles que los pianos de cola y verticales.
- Acordeones, concertinas y armónicas:
Arancel: 9,9 por 100, Mercado Común y EFTA; 13,2 por 100, demás países.
Impuesto de compensación y gravamen interior: 10 por 100.
Impuesto de lujo: No tiene.
- Otros instrumentos musicales de viento:
Los mismos impuestos y aranceles que los pianos de cola y vertical.
- Instrumentos musicales de percusión:
Los mismos que los acordeones.
- Instrumentos musicales electromagnéticos, electrostáticos, electrónicos y similares (órganos electrónicos):
Los mismos impuestos y aranceles que los acordeones.
- Los demás instrumentos musicales electromagnéticos, electrostáticos, electrónicos y similares:
Los mismos impuestos y aranceles que los pianos.

Una vez conocidos los impuestos aduaneros con los que nuestro Gobierno grava el instrumento musical, sólo resta seleccionar una línea de producto que sea competitiva para nuestro mercado en cuanto a calidad y precio, teniendo en cuenta que en estos momentos los sectores del piano y el órgano electrónico internacionales ya están presentes mayoritariamente en nuestro mercado interior.

Y como colofón de este sucinto informe, y para dar a conocer la potencia importadora y exportadora de una feria internacional como es la Feria de Instrumentos Musicales de Frankfurt, vamos a ofrecer un pequeño reportaje sobre cómo se desarrolló la edición del pasado año 1980, con la intención de que, a la vista de las buenas posibilidades que abre un cer-

tamen de este tipo para cuantos están interesados en el comercio musical nacional, se animen a —por lo menos— visitar la edición 1981 de la Feria de Música de Frankfurt, que se celebrará entre los días 7 al 11 de febrero próximo.

EL "SOLO" DE LA FERIA DE MUSICA DE FRANCFORT, UN EXITO COMPLETO

Unos 29.000 visitantes de más de 60 países.

Los expositores consideraron «buenos» y hasta «muy buenos» los resultados comerciales.

Favorables expectativas para el futuro

La primera Feria de la Música de Francfort independiente ha obtenido buenas y hasta muy buenas notas de los expositores y visitantes del ramo. Para una mayoría considerable de los participantes, este «Sólo para el mundo», de cinco días de duración, constituyó un éxito por excelencia: unos 29.000 clientes del ramo, de más de 60 países (la participación de visitantes extranjeros alcanzó el 25 por 100) pudieron informarse a través de la amplia oferta de instrumentos y accesorios musicales y de los productos editoriales. La alta calificación profesional de los visitantes (una tercera parte, personas activas en los ramos del comercio y la industria, más un 15 por 100 de músicos profesionales y profesores de Música) originó un vivo intercambio informativo durante todos los días de la Feria y proporcionó a los expositores resultados comerciales que, palpablemente, superaron todas las esperanzas y también los obtenidos el año precedente.

Todo cuanto con el cultivo de la música se relaciona goza, manifiestamente, de gran popularidad. La encuesta realizada entre los expositores por un Instituto neutral para la investigación del mercado dio como resultado una evaluación favorable de la actual situación de las ventas en su totalidad; únicamente un 10 por 100 de los expositores, aproximadamente, difirió de esta opinión.

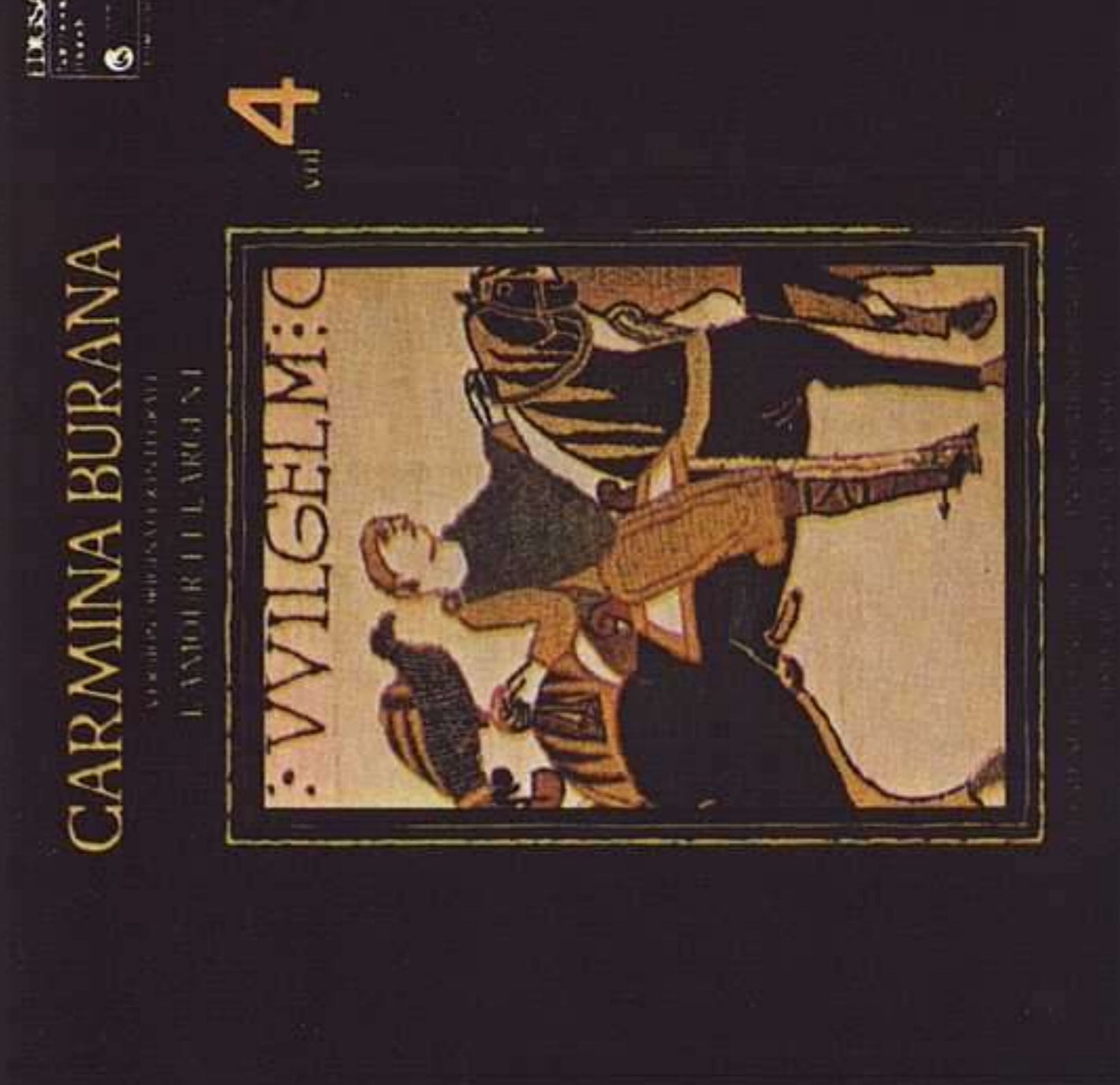
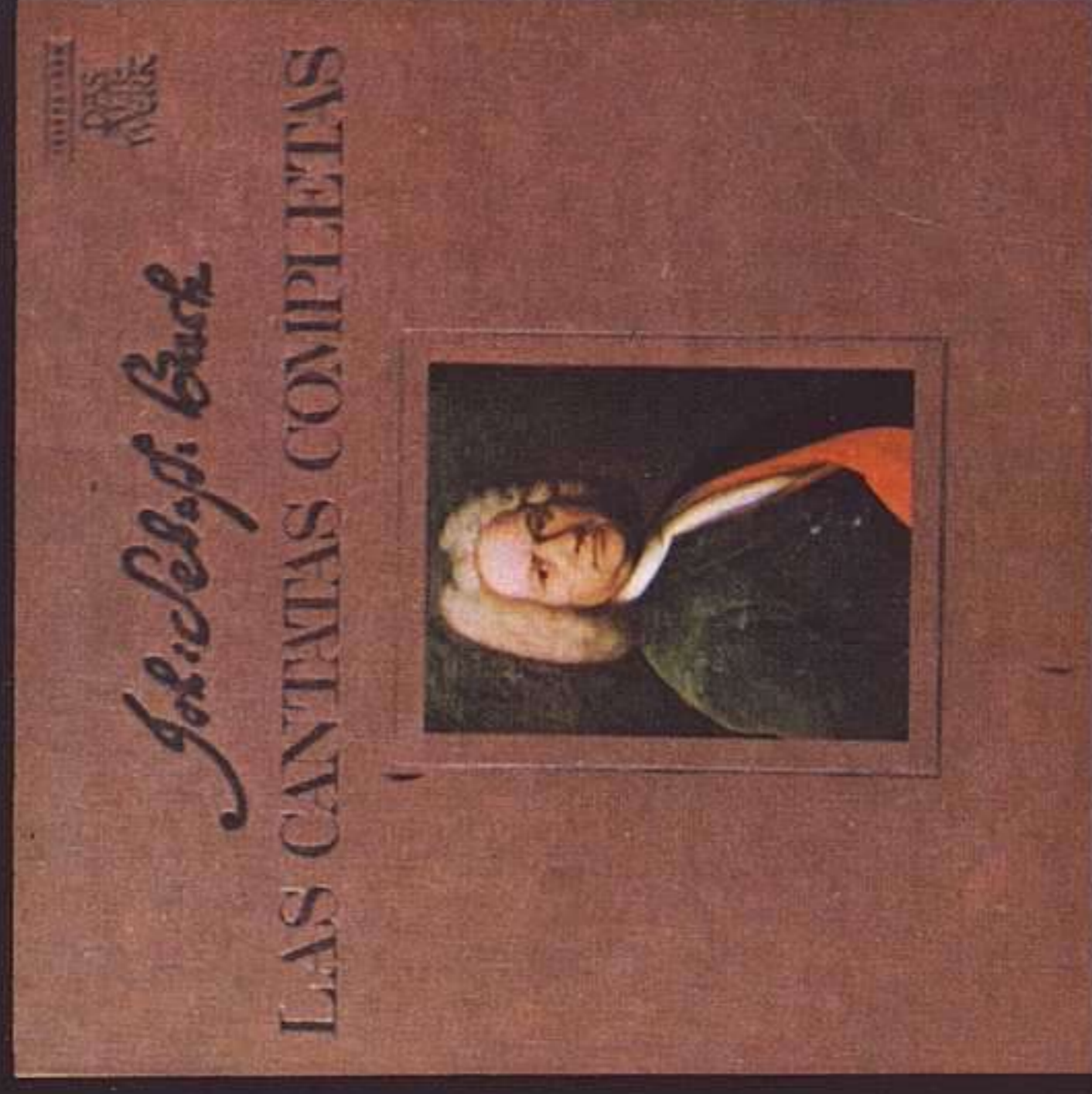
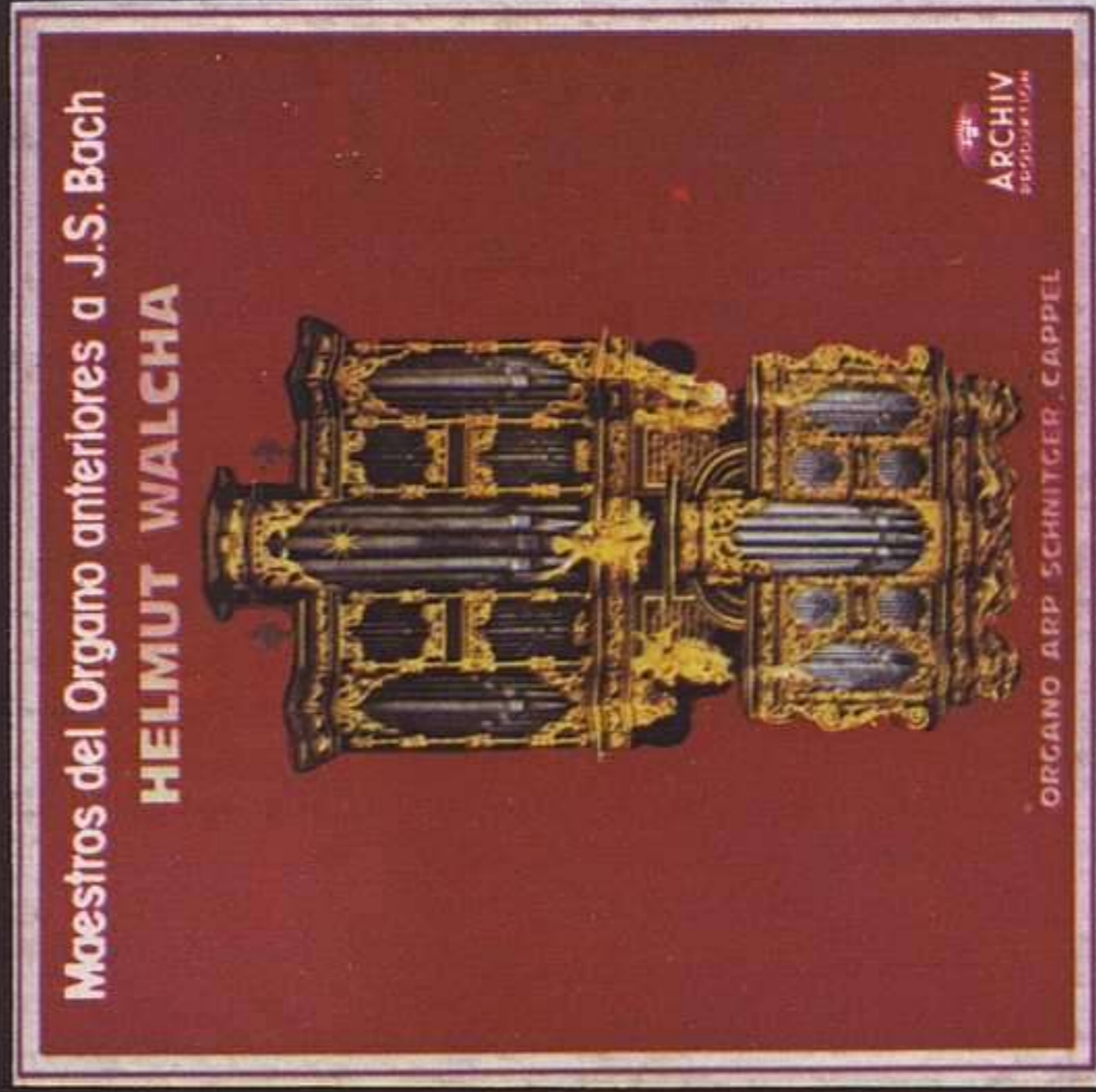
Todavía más positivas fueron las respuestas a las preguntas hechas sobre los resultados de la Feria. Por lo que se refiere al mercado interior, los expositores alemanes, con muy pocas excepciones, consideraron satisfactorios o más que satisfactorios los resultados, y de igual opinión fue el 95 por 100 de sus colegas ex-

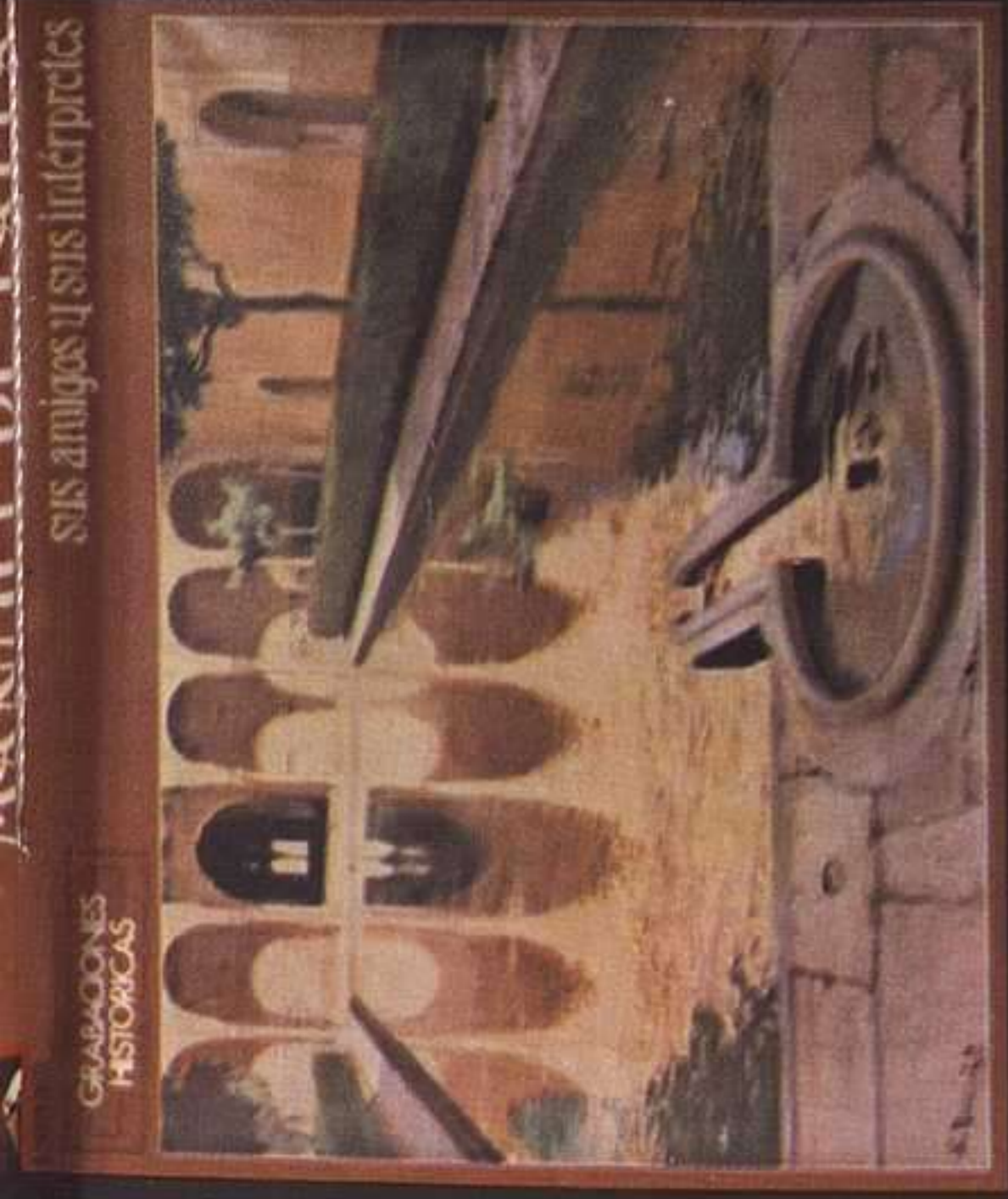


UN «STAND» DE LA FERIA DE FRANCFORT.

RITMO

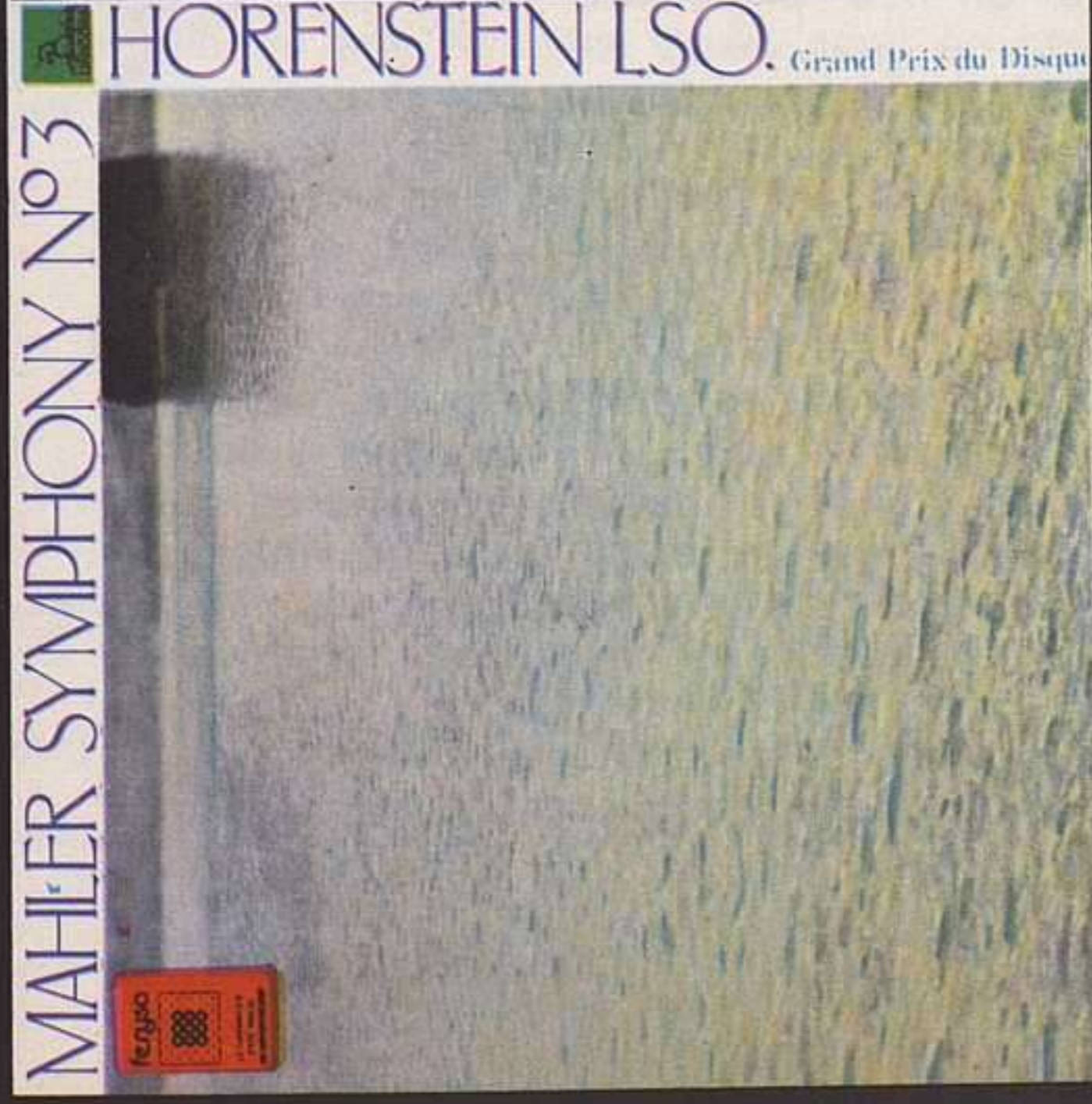
Los Mejores Clásicos 1980



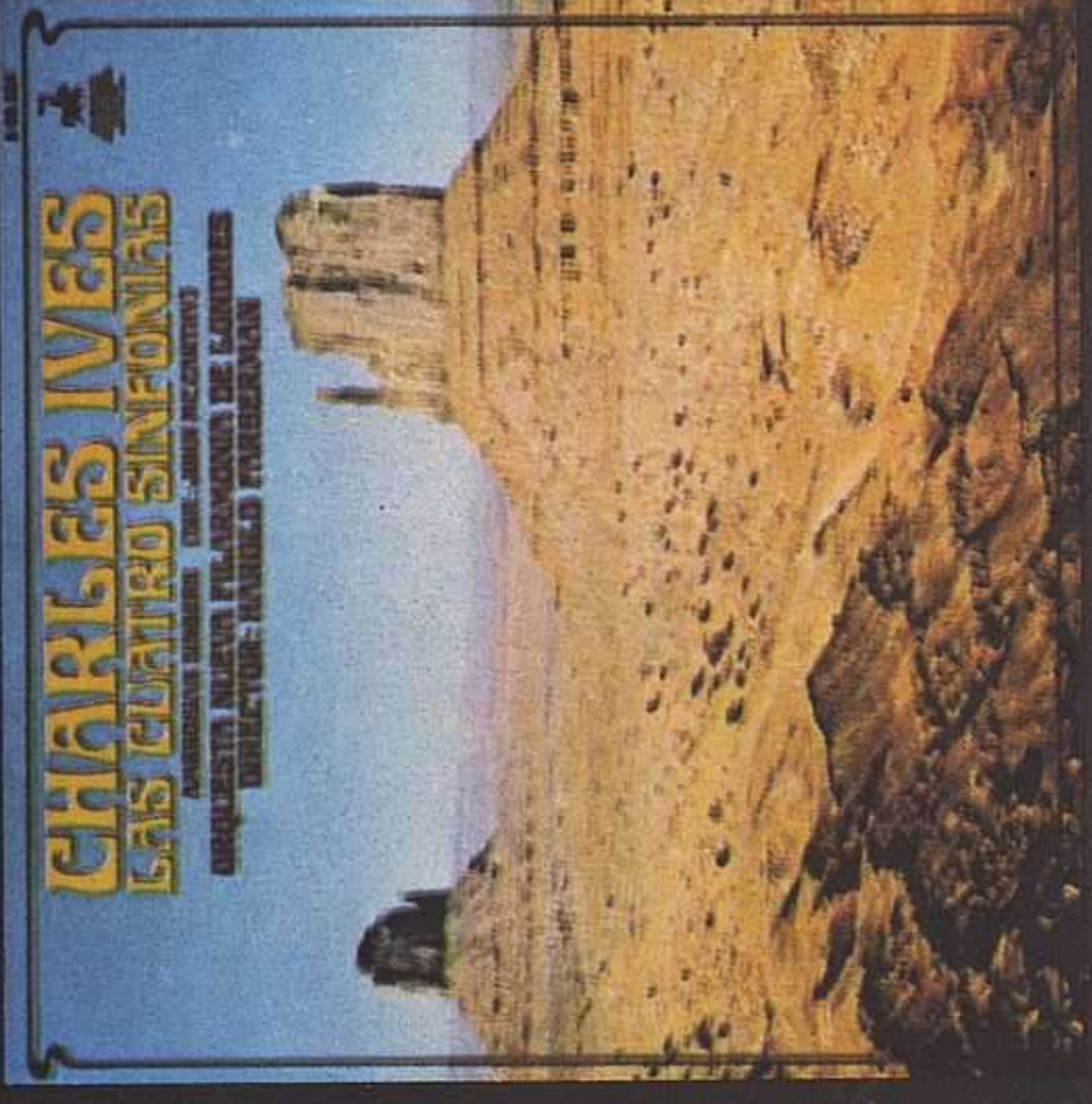


GRANDES HISTORIAS

SUS amigos y sus intérpretes



MAHLER SYMPHONY Nº3 HORENSTEIN LSO. Grand Prix du Disque



CHARLES IVES LAS CUATRO SINFONÍAS



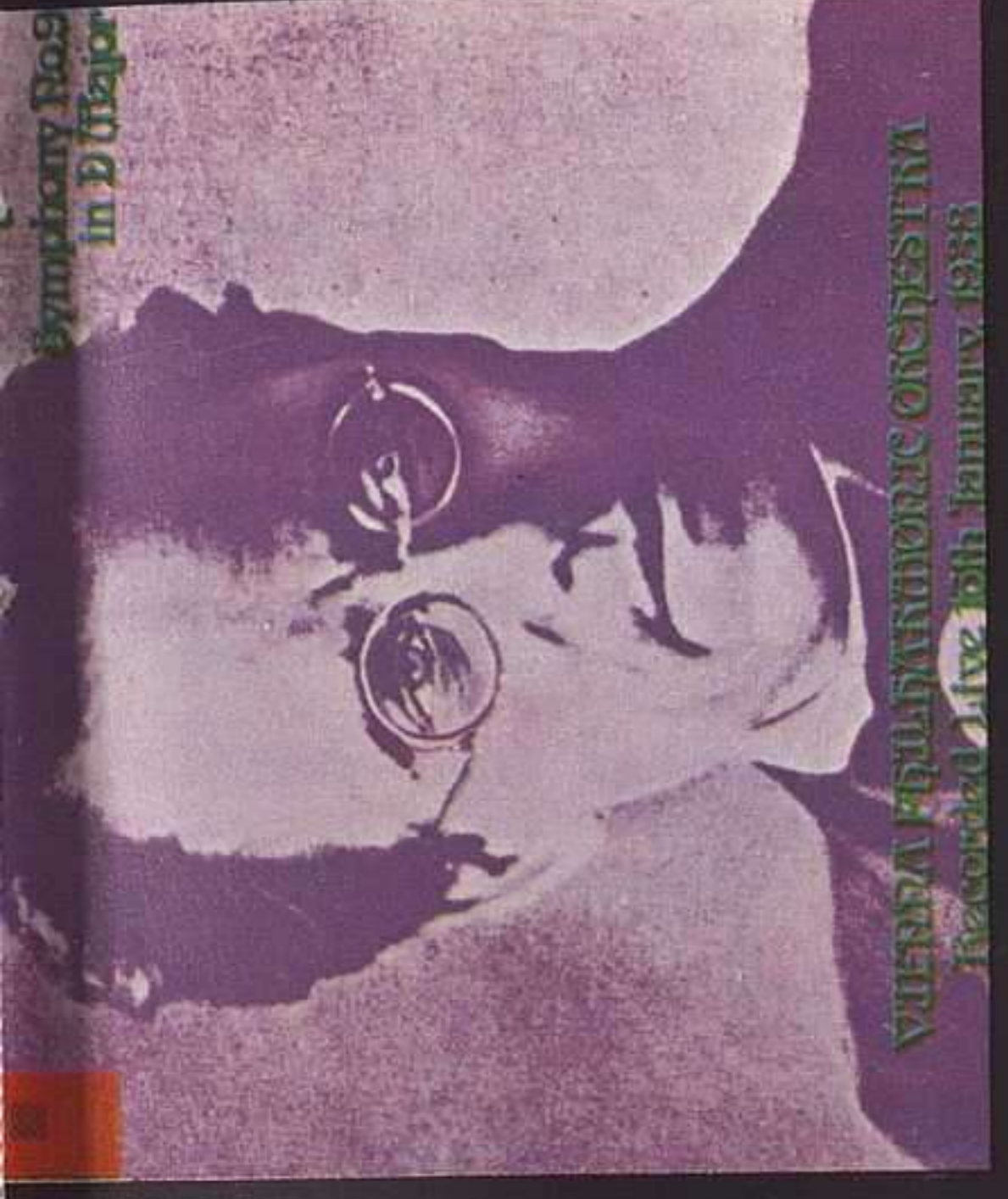
ANTON BRUCKNER MÚSICA SACRA PARA CORO

3 MISAS · IOMOTETES · SALMO 150 · TE DEUM
EUGEN JOCHUM



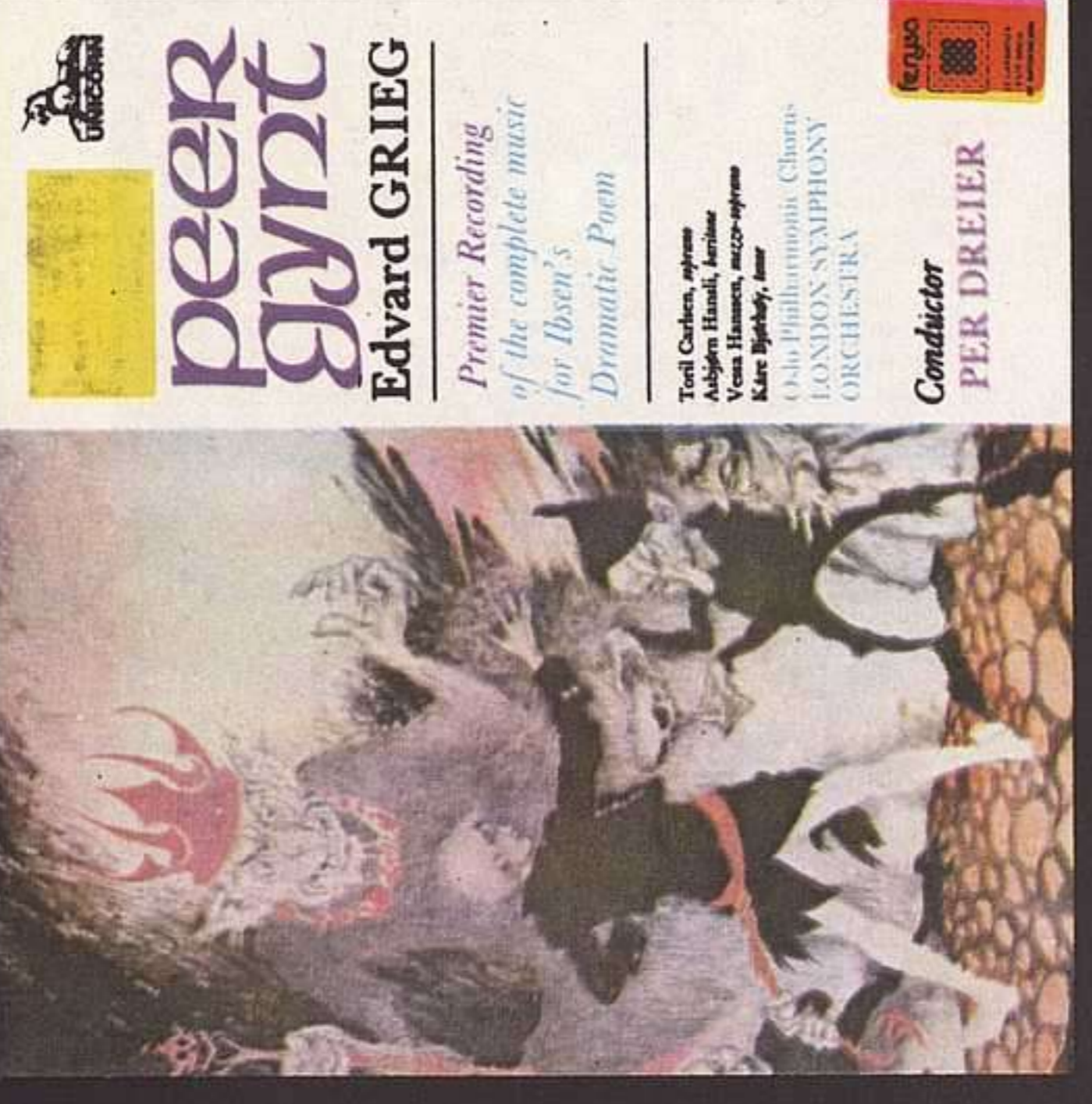
MAGNA ANTOLOGIA DEL FOLKLORE MUSICAL DE ESPAÑA

INTERPRETADA POR EL PUEBLO ESPAÑOL
Recolector: Profesor M. GARCÍA MATOS



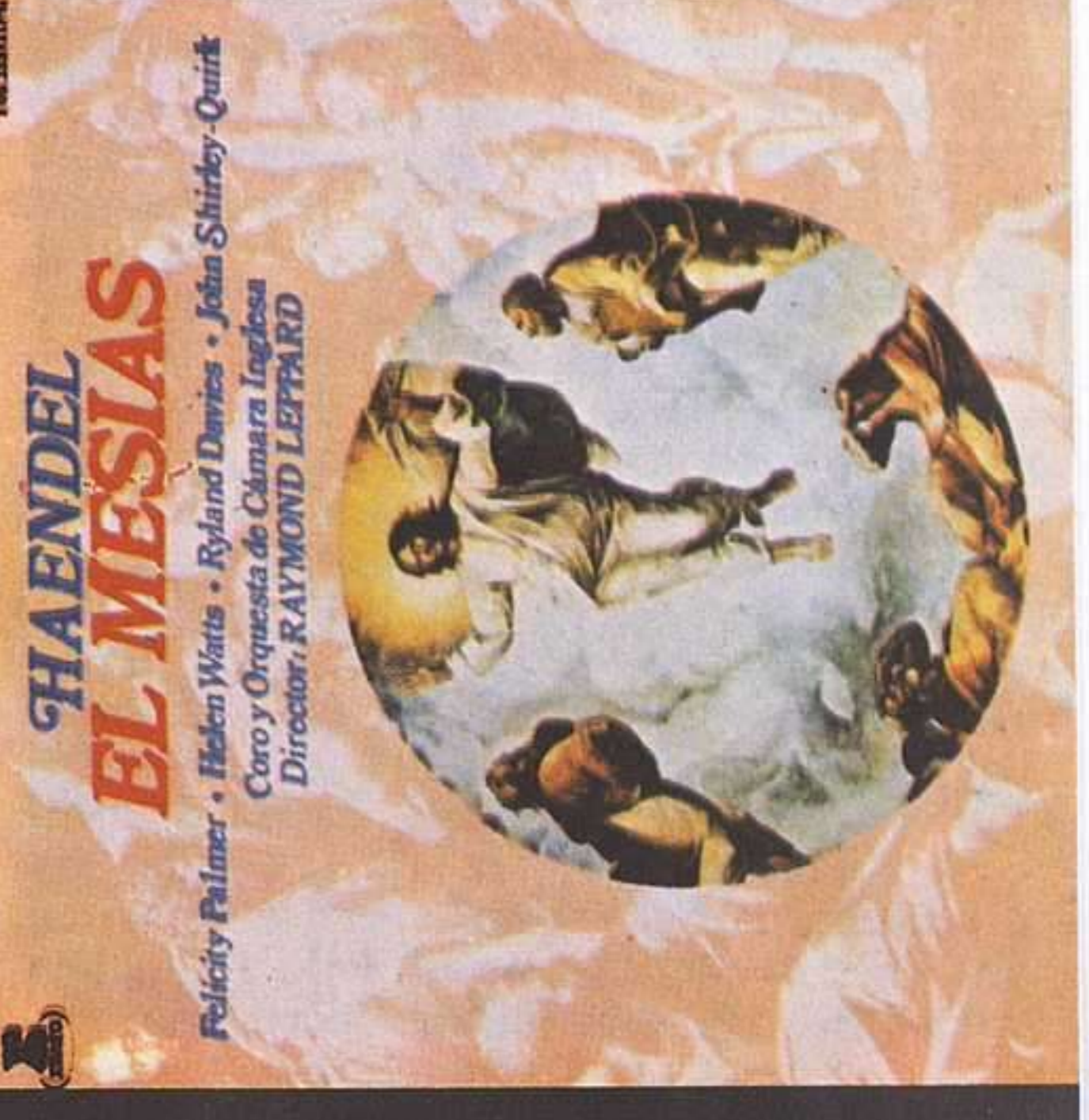
Symphony No. 9 in D Major

VERDI SINFONÍA NÚMERO 9
Grabada el 15 de febrero de 1955



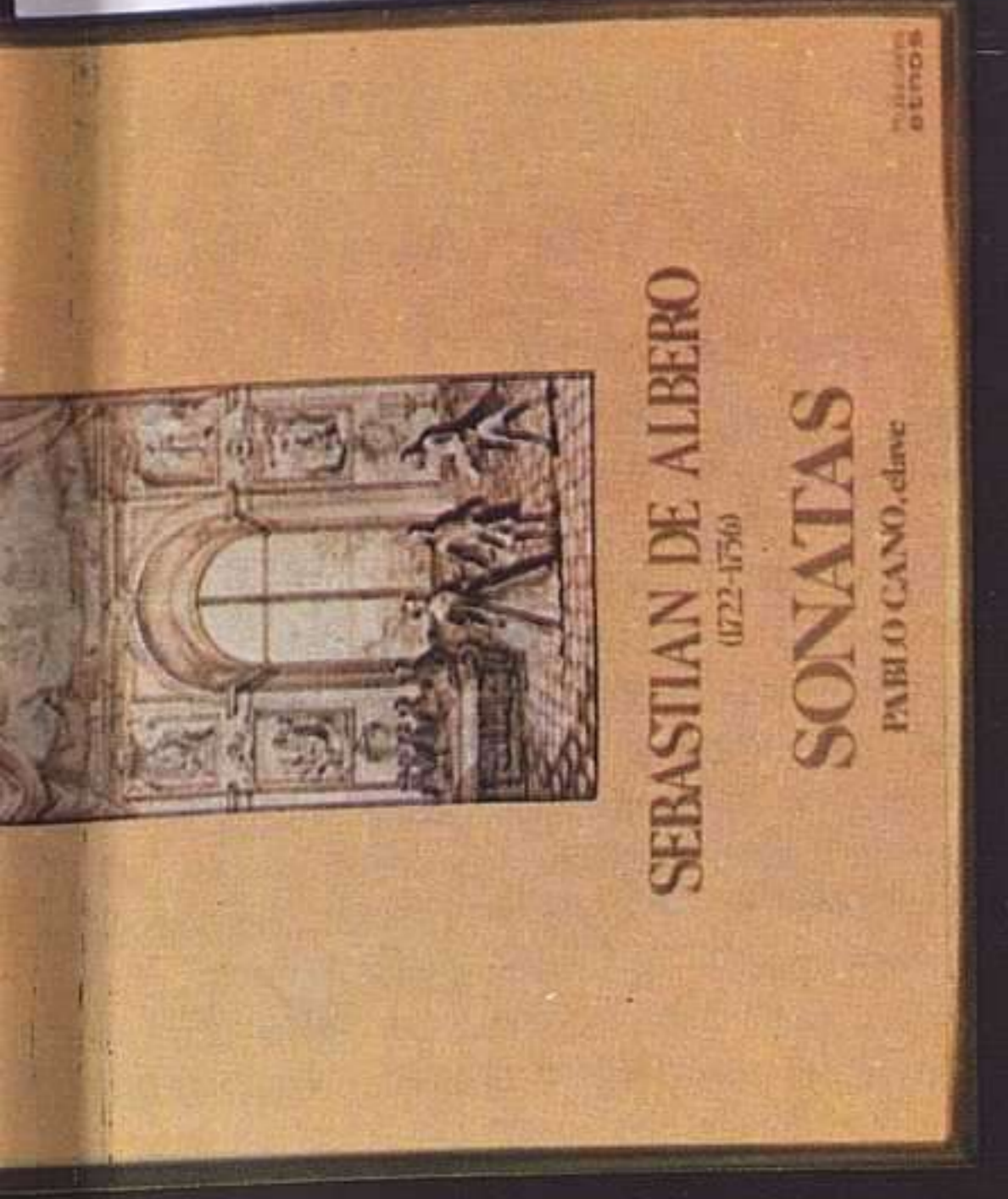
peer gynt Edvard GRIEG

Premier Recording of the complete music for Ibsen's Dramatic Poem
Torelli Carlsen, soprano
Arlene Hannell, mezzo
Vera Hansen, mezzo-soprano
Marc Ryschke, tenor
Oslo Philharmonic Chorus
LONDON SYMPHONY ORCHESTRA
Conductor PER DREIER



HAENDEL EL MESÍAS

Felicity Palmer · Helen Watts · Ryland Davies · John Shirley-Quirk
Coro y Orquesta de Cámara Inglesa
Director: RAYMOND LEPPARD



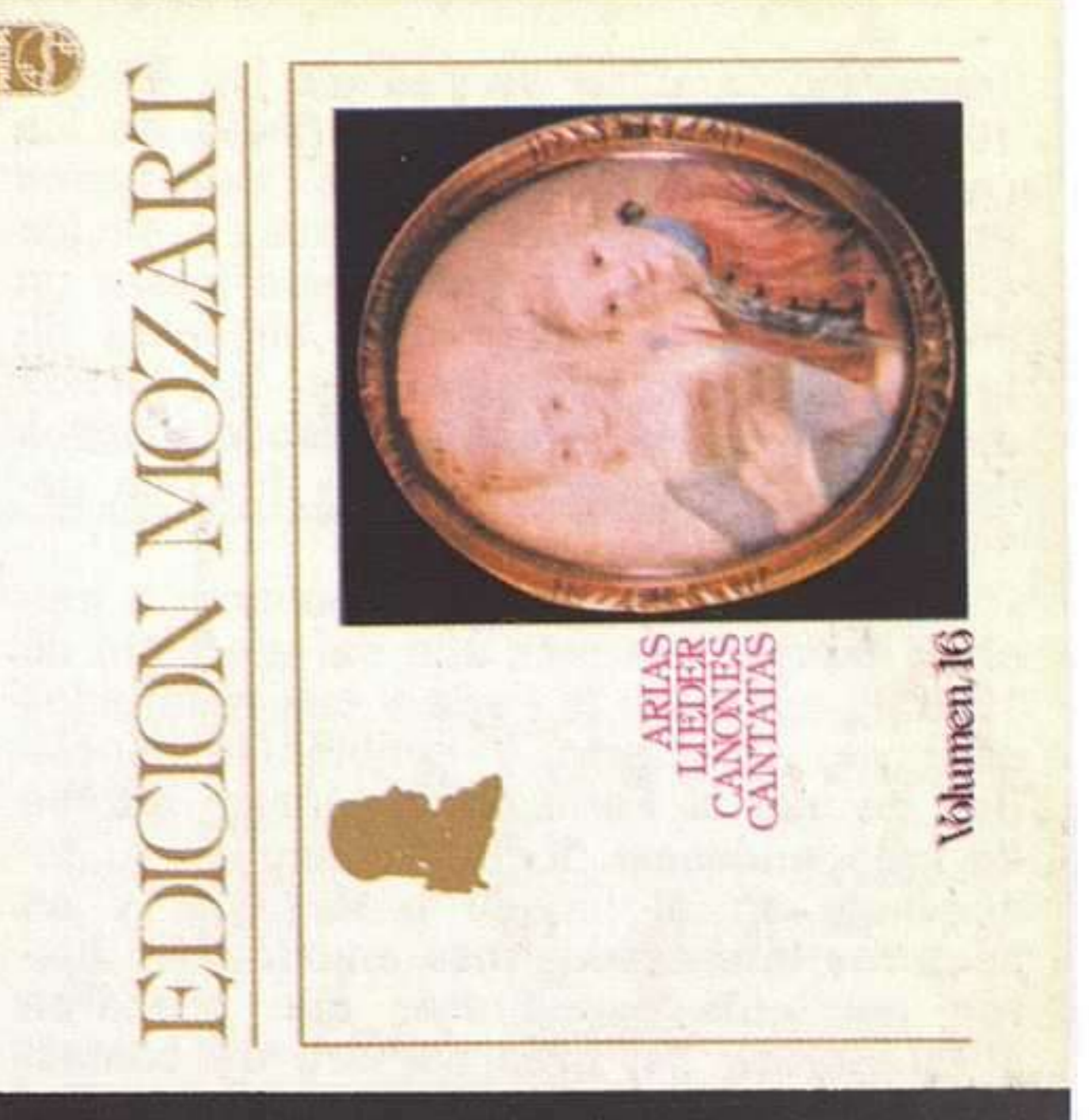
SEBASTIAN DE ALBERO (1722-1750)

SONATAS PABLO CANO, clave



MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

Homenaje a Falla
Compositor: Joaquín Turina
Intérprete: Joaquín Turina
Vibración: Joaquín Turina
Tercer premio de las Catalanas
Ricardo Ochoa
Tres piezas breves
Elena Romero



EDICION MOZART

ARIAS
LIEDER
CANONES
CANTATAS
Volumen 16

tranjeros. También se recogió un 95 por 100 de evaluaciones satisfactorias de los resultados en los mercados extranjeros entre los expositores alemanes, y en los demás países la cifra se elevó hasta un 98 por 100. No acusó esta encuesta diferencia alguna importante en los juicios de los diversos sectores especializados de la Feria. La nota «bueno» fue, en general, la norma.

Las carteras de pedidos ocuparon a muchos expositores más allá del ejercicio de 1980. El curso de la Feria y sus resultados subrayan el acierto, y también la necesidad de que la Feria de la Música gozase de independencia, a fin de ampliar su resonancia en el mundo profesional y en sectores interesados más amplios. No fueron poco los expositores que quedaron sorprendidos del gran número de contactos comerciales que pudieron establecer. La concepción de una Feria de la Música, de Francfort, independiente, ha abierto ya desde ahora, para el futuro, muy prometedoras perspectivas, lo mismo comerciales que socioculturales.

A este tan satisfactorio resumen de la Feria cooperaron, junto al gran número de compradores nacionales, los expertos extranjeros del ramo, cuya participación llegó a ser de una cuarta parte. Llegaron éstos a la plaza ferial de Francfort, de 64 países, confirmando así su función de mercado mundial. A la cabeza de ellos figuraron los visitantes especializados de Holanda, seguidos de sus colegas de Suiza, Francia, Gran Bretaña, Bélgica, Italia, Austria, Suecia, España, EE. UU., Dinamarca, Japón y Noruega. Y entre los procedentes de ultramar merecen especial mención, además de EE. UU. y el Japón, los compradores del Canadá, Australia, África del Sur, Argentina, Israel y la República de Corea. De diez países europeos, así como del Japón y Canadá, visitaron la Feria de la Música un total de 50 grandes grupos de viajeros.

El interés de los visitantes no se limitó únicamente a los típicos «hits feriales», sino que se extendió a todo el amplio abanico de la oferta, desde los instrumentos tradicionales a los productos editoriales, pasando por los instrumentos electrónicos. El argumento de venta más importante fue la calidad, que en los productos principales imperó con mucho sobre sus precios. Con ello queda demostrado también para el ramo de la música lo que ocupa ya el primer plano en otros sectores de la industria: las ventajas que pueden ofrecer los precios sólo se toman en consideración cuando la calidad satisface las exigencias de los clientes. El mercado, que ha llegado a un estado «crítico», mejora las oportunidades de aquellos oferentes conscientes de la calidad que puede satisfacer los deseos de los usuarios.

Las fluctuaciones de los precios se mantienen dentro del marco establecido por los costes de materiales y salarios. Una buena tercera parte de los expositores nacionales y extranjeros de la **Feria de la Música han aumentado sus precios en los últimos seis meses en un 5 por 100. No habiendo modificado los suyos un 15 por 100, acusando de un modo especial una «estabilidad de precios» superior a la media los fabricantes de artículos electroacústicos y los productos editoriales.** Las rebajas de precios quedaron limitadas a casos muy especiales. El ramo de la música tiene, desde el cierre de la Feria, motivos para sentirse confiado: puede apoyarse, manifiestamente, en un mercado en el que existen —también desde un punto de vista internacional— lo mismo capacidad de compra que predisposición para ella. Como fenómenos acompañantes de esta primera Feria de la Música in-



LA PRESIDENCIA DE LA RUEDA DE PRENSA PREVIA A LA FERIA DE FRANCFORT 1981.



UN MOMENTO DE LA ENTREGA —EN LA PASADA EDICION— DE LA PLACA DE HOMENAJE DE LA FERIA DE FRANCFORT A LA EMPRESA ESPAÑOLA CONSTRUCTORA DE GUITARRAS JUAN ESTRUCH CON MOTIVO DEL CENTENARIO DE ESTA ULTIMA.



ASPECTO DE LA RUEDA DE PRENSA PREVIA A LA EDICION 1981, DEDICADA A LOS MEDIOS ESPECIALIZADOS, Y EN LA QUE ESTUVO PRESENTE «RITMO».

dependiente pudieron observar, lo mismo los expositores que los visitantes, que las llegadas y salidas se producían sin problema, así como la disponibilidad más que suficiente de plazas de aparcamiento y camas en los hoteles.

En los sectores particulares de oferta de la Feria de la Música se tuvieron las siguientes impresiones:

En casi todos los sectores especializados había novedades y desarrollos progresivos, que, naturalmente, eran menos espectaculares en los grupos dominantes en los instrumentos de música tradicionales que en los productos electroacústicos. Tanto en unos como en otros, los esfuerzos de los fabricantes se concentraron en facilitar a los cultivadores de la música —lo mismo profesionales que semiprofesionales o aficionados— el dominio de los instrumentos y/o en abrir nuevas posibilidades de ejecución.

En el **sector especializado de los pianos, pianos de cola, clavicémbalos y órganos de tubos**, los nuevos expositores del Canadá, Corea del Sur y el Japón vinieron a enriquecer la oferta que, en general, puso el acento en la calidad antes que sobre una producción masiva. La tendencia al piano de construcción más alta y a los instrumentos históricos se mantuvo in-

quebrantable. Los expositores comentaron únicamente el satisfactorio desarrollo comercial, que añadió a la cartera de pedidos ya existente nuevas órdenes, lo que ha prolongado los plazos de entrega de cuatro hasta seis meses.

También en el sector de los **instrumentos de cuerda para tocar con arco o tañer** se obtuvieron buenos resultados con los de alta calidad. Frente a la importación en aumento de mercancías baratas —violines y guitarras— del Asia oriental, **experimentó un nuevo receso la participación de los productos europeos en el sector de los precios bajos.** Lo mismo en las guitarras acústicas que eléctricas se abrió paso la tendencia a una elaboración de alta calidad. La ola nostálgica, que sigue manteniéndose inquebrantable, ha originado de nuevo la fabricación de un gran número de **instrumentos de los años 50**, así como su oferta con buenos resultados. Los principales suministradores de instrumentos de cuerda son los países europeos y, además, China, Taiwán y Japón, y de guitarras, los países del lejano Oriente y USA.

Los **instrumentos de viento** registraron una mayor oferta, procedente del Lejano Oriente y los Estados del Este europeo, a la que correspondía también una demanda en aumento. A un volumen de mercado casi invariable se produce, sin embargo, una nueva agudización de la competencia, debido a la extraordinaria amplitud experimentada por el abanico de la oferta internacional.

Entre las **armónicas** prevalecieron los modelos ya acreditados, además de algunas novedades, presentadas por oferentes conocidos. No se produjo ningún aumento de las importaciones del Lejano Oriente digno de mención.

Los **instrumentos de percusión** se encontraron sometidos, especialmente en los niveles de precios medios y bajos, a una fuerte competencia, en la que desempeñan un papel principal los oferentes americanos, japoneses y británicos. Los instrumentos alemanes de máxima calidad pudieron mejorar su posición, y su exportación no motivó discusiones sobre los precios. Al igual que en los instrumentos de viento pesó aquí, fuertemente, la problemática de las maderas de importación, que obligó a un aumento de precios.

La competencia en los ramos de los **instrumentos electroacústicos y aparatos adicionales (Equipos profesionales)** siguió endureciéndose, modificando en parte la estructura del mercado y haciendo más difícil su transparencia para el comercio. Mientras la electrónica orquestal —ofertada en su mayoría por japoneses y norteamericanos— presentó numerosas novedades, se puso de manifiesto una persistente detención en la digitalización de los órganos de alta calidad para los hogares e iglesias. Los microprocesadores, las conexiones y la compatibilidad de las unidades normalizadas obligan a un servicio cada vez más complicado.

El grupo de oferta **Instrumentos de música diversos, accesorios y muebles especiales** ofreció un amplio espectro de la «software» imprescindible para numerosos sectores de instrumentos. El índice de crecimiento fue aquí especialmente alto.

Obtuvieron muy buenos resultados feriales los **productos editoriales y las piezas de música.** La oferta mundial más importante estuvo representada en Francfort. Se producen en este sector ciertos perjuicios a causa de copias de ediciones protegidas por derechos de autor; es este el motivo por el cual los expositores alemanes presentan con sus ediciones la correspondiente documentación.

DISCOS EDITADOS

Entre el 15 de diciembre y el 31 de enero de 1981

I. ORQUESTAL

BEETHOVEN: **Sinfonía número 6 («Pastoral»)**. Orquesta de Filadelfia. Director, R. Muti. EMI, 067-003501.

BRUCKNER: **Sinfonía número 6**. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca, SXL 6946.

MENDELSSOHN: **Concierto para piano y violín. Sinfonía para cuerda número 12**. Y. H. Menuhin. Orquesta del Festival de Menuhin. Director, Y. Menuhin. EMI, 065-003462.

SIBELIUS: **Finlandia. Karelia. El Cisne de Tuonela. La hija de Pohjola. Vals Triste**. Orquesta Hallé, Manchester. Director, Sir J. Barbirolli. EMI, 037-000298.

R. STRAUSS: **Así hablaba Zarathustra**. Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. EMI, 067-003810. Digital.

TCHAIKOVSKY: **Concierto para piano número 1**. A. Gavrilov. Orquesta Filarmonía, Londres. Director, R. Muti. EMI, 067-003693.

TCHAIKOVSKY: **El Lago de los Cisnes** (Selección). Y. Menuhin. Orquesta Filarmonía, Londres. Director, E. Kurtz. EMI, 037-000155.

TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 1 («Ensueños de Invierno»)**. **Marcha Eslava**. Orquesta Filarmonía de Los Angeles. Director, Z. Metha. Decca, SXL 6913.

VIVALDI: **Conciertos para violín: R 270 («Riposo»), R 203 («Grosso Mogul»), R 271 («Amoroso»), R 363 («Cornetto da posta»), R 199**

(«Sospetto»). P. Toso, M. Fornaciari. I Solisti Veneti. Director, C. Scimone. Hispavox, S 60.540.

II. CAMARA

FAURE, RAVEL: **Tríos para piano, violín y violoncelo**. F., P., R. Fontanarosa. Decca, SXL 27396.

KODALY: **Cuarteto de cuerda número 2**. SUK: **Cuarteto de cuerda número 1**. WOLF: **Serenata Italiana**. Cuarteto Musikverein, Viena. Decca, SDD 543.

MOZART: **Una Broma Musical. Serenata número 13 («Pequeña Música Nocturna»)**. Cuarteto Amadeus, R. Zepperitz, G. Seifert, M. Klier. Deutsche Grammophon, 25 31 253.

III. INSTRUMENTAL

BERNAOLA: **Juegos. Polifonías. Per Due... ¡Qué familia! A mi aire**. Solistas de Madrid. Grupo KOAN. Grupo de clarinetes del LIM. Director, J. M. Franco Gil. Hispavox, S 60.536.

CHOPIN: **Fantasia. Dos Nocturnos, op. 48. Balada 3. Mazurca a E. Gaillard. Tres Mazurcas, op. 50. Tarantela. Preludio 25**. V. Ashkenazy. Decca, SXL 6946.

IV. CORAL Y VOCAL

BACH: **Las Cantatas, vol. VI: BWV 39 al 46**, R. Jacobs, M. von Egmond, M. van Altena,

P. Esswood, K. Equiluz, R. van der Meer, P. Jelosits, H. F. Kunz. Coro de Niños de Hanover. Leonhardt Consort. Niños Cantores de Viena. Concentus Musicus, Viena. Directores: G. Leonhardt, N. Harnoncourt. Telefunken, SKW 6-1/4. Cuatro Lps.

BACH: **Coros y Corales de la Pasión según San Mateo**. Coro y Orquesta Filarmonía, Londres. Director, O. Klemperer. EMI, 037-000580.

BRAHMS: **Cinco Lieder**. SCHUBERT: **Diez Lieder**. M. Anderson, F. Rupp. RCA, RL-13022.

PROKOFIEV: **Alexander Nevski**. E. Obratzsova. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon, 25 31 202.

VERDI: **Dieciséis Canciones**. K. Takacs, S. Falvai. Hispavox, S 60.541.

VI. RECITALES

«**Edad de Oro de la Música Sacra en Inglaterra, La**». Obras de W. CORNYSHE, W. LAMBE, Th. THOMAS y R. WHITE. Conjunto Vocal The Scholars. Hispavox, S 60.532.

«**Monumentos de la Música Antigua**». Obras de BOLOGNA, CASERTA, DUFAY, LANDINI, MACHAUT, SENLECHÉS y Anónimos. Syntagma Musicum. Director, K. Otten. Telefunken, 6.42357.

PERLMAN, Itzhak: «**Recital Español**». Obras de FALLA, GRANADOS, E. HALFFTER y SARASATE. Con S. Sanders. EMI, 067-003426.



sus discos a su justo precio

Escorial, 100 • Tel. 214 09 04 • BARCELONA

Paseo de Fabra y Puig, 50 • Tel. 311 44 61 • BARCELONA



unión musical casa werner, s. a.

DISCOS - ALTA FIDELIDAD

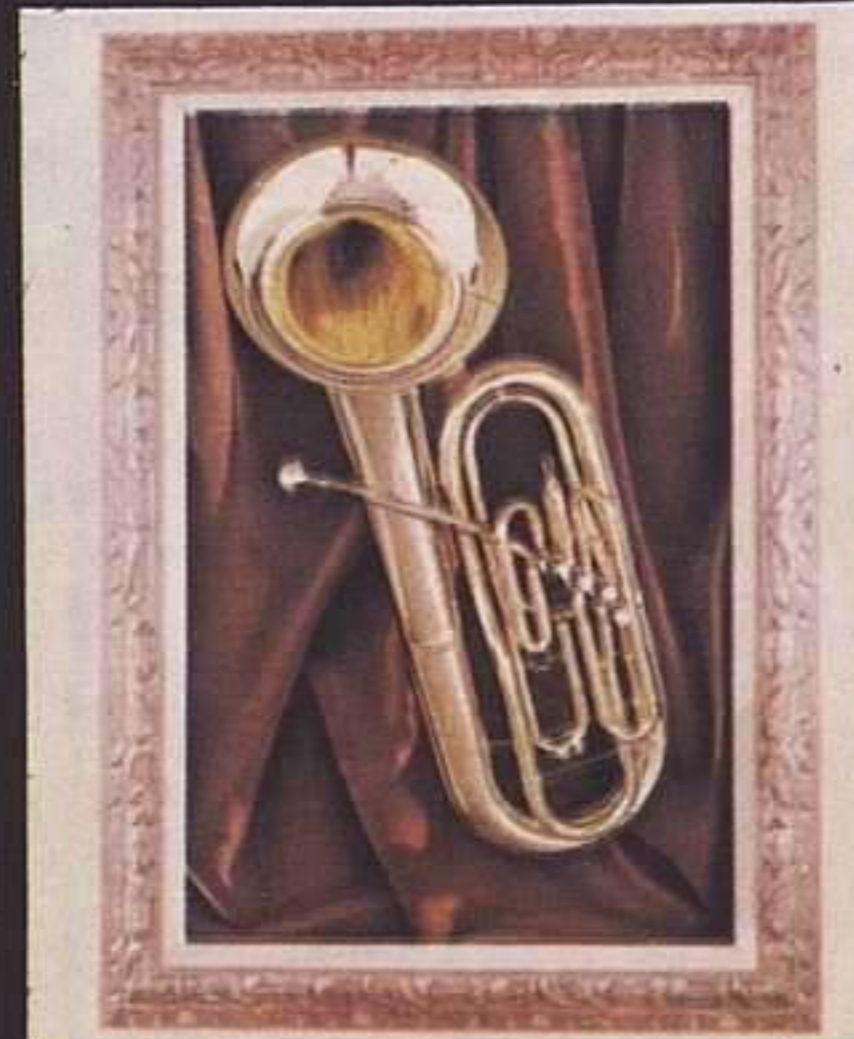
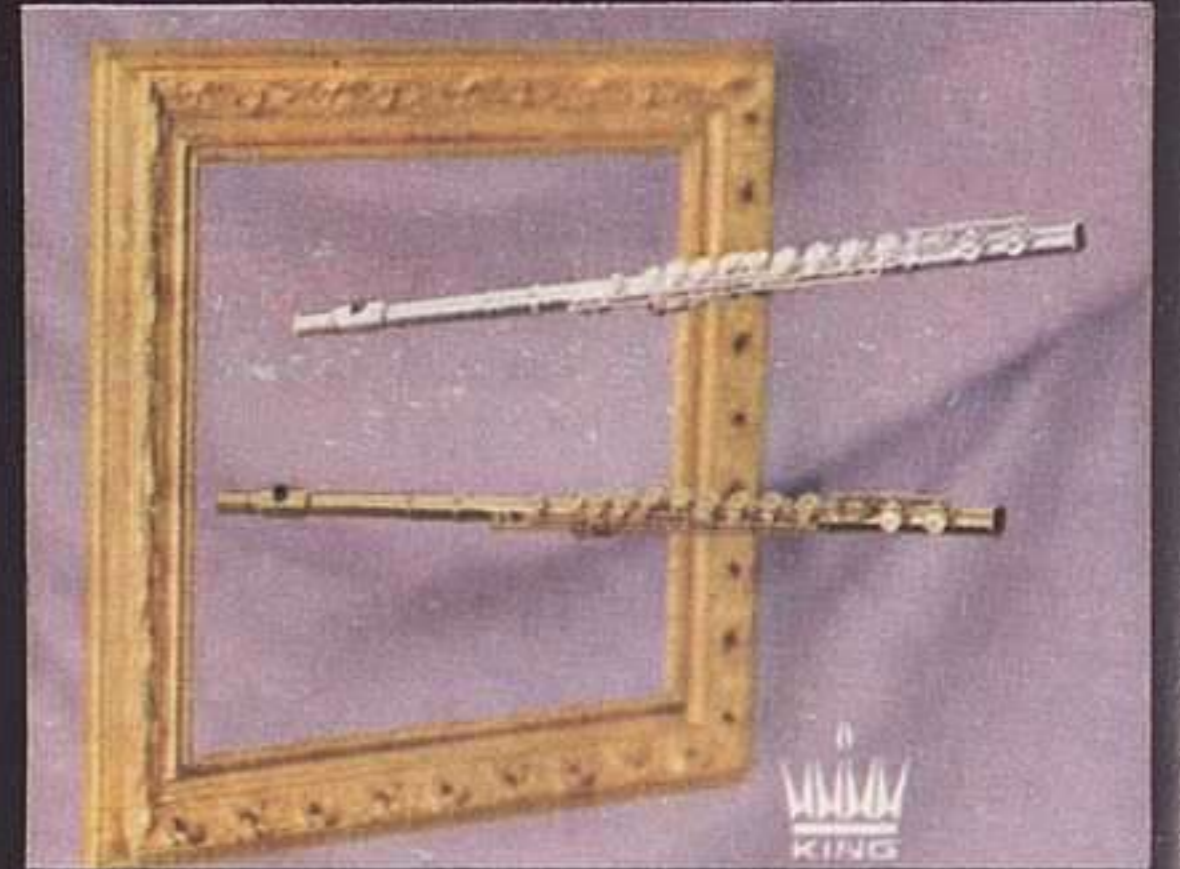
DESDE 1929 AL SERVICIO DE LA MUSICA

fontanella, 10 - telf. 302 17 92

barcelona - 10

¡FABULOSO SONIDO! SON INSTRUMENTOS


KING®



La mayor gama de instrumentos
para banda y orquesta

DE VENTA EN LOS PRINCIPALES ESTABLECIMIENTOS

IMPORTADOS DE ESTADOS UNIDOS POR:

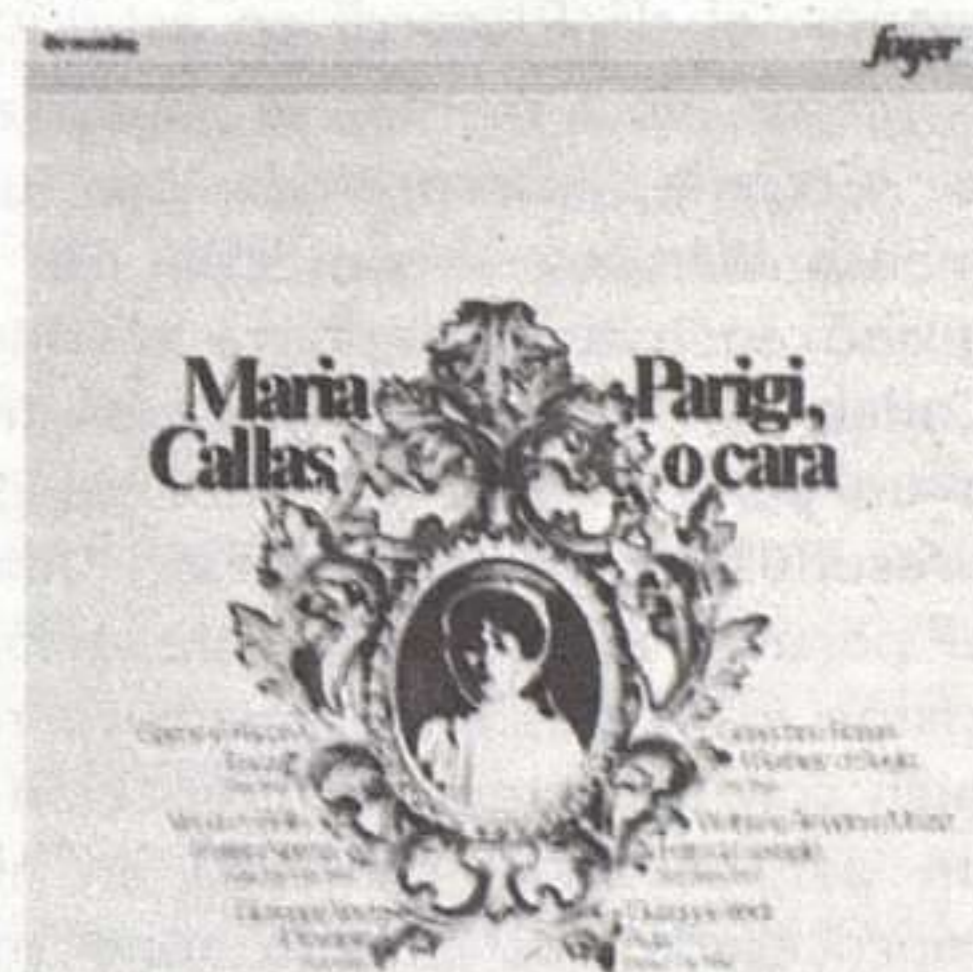
Garijo
INSTRUMENTOS
MUSICALES
SANTIAGO, 8 - Telf. 248 05 13 - MADRID-13
SECCION COMERCIAL: ESPEJO, 4 - Telf. 248 17 94 - MADRID-13

CRITICA DISCOGRAFICA

CONTRAPUNTO CALLAS-GENCER

Resulta muy interesante el reencuentro, a través del disco, en la oferta Foyer que ahora aparece en España, de estas dos personalísimas cantantes, tan distintas y al mismo tiempo tan parecidas. Comprobar cómo coincidían en muchos de sus planteamientos estilísticos, en su curiosidad por obras olvidadas, en su rigor a la hora de enfrentarse a ellas; buceando en el pasado y adaptando las reglas vigentes en él a sus características vocales y temperamentos, modificando radicalmente los presupuestos interpretativos existentes hasta el momento y enriqueciendo, de todas formas, «humanizando», la escritura, que dejaba así de ser lo que casi siempre había sido: un mero soporte para todo tipo de proezas vocales. Verificar, por otro lado, cuántas y cuáles eran las diferencias que las separaban: Callas, más plural, más barroca, más «trágica»; dotada de un instrumento más rico y variado, más amplio, más «squillante» y pleno (con mayores posibilidades también de abrirse, romperse o metalizarse); Gencer, más estricta y concisa, más «clásica», puede que más equilibrada, con voz más opaca y oscura, menos presente. El arte de la griega, más contundente y expeditivo, más directo y vital, incluso, y, en contrapartida, más profundo e incisivo; el de la turca, más introvertido, partiendo de una línea de canto quizá más pura, pero mucho menos sugerente y variada. Evidentemente, para la historia, ha quedado y quedará por encima la personalidad de la Callas, la «Divina», provista de mayores triunfos. Pero la Gencer, con todo, aun siendo, sin duda, inferior, no merece tampoco el lugar, quizá en exceso modesto, que parece habersele asignado como gregaria de aquélla (léase el comentario **El difícil primer Verdi**, de Roberto Andrade, publicado en el número 494 de RITMO). En cualquier caso, y salvando las correspondientes distancias, tanto una como otra son el mejor ejemplo —que ha tenido importantes continuadoras— de cómo puede y debe abordarse un concreto repertorio, extrayendo de él, en un riguroso estudio de música y texto, las máximas posibilidades. Y, particularmente, cómo ha de aprovecharse una materia prima quizá no extraordinaria en sí misma, ni tampoco específicamente bella, para obtener, inteligentemente, resultados artísticos de primer orden o incluso geniales: ¡Esa fusión, en Callas, de sentimiento, drama y música!

En esta selección de grabaciones tenemos buenos botones de muestra. Fundamentalmente, en el álbum «María Callas, un mito, una carrera», en el que se recogen diversas actuaciones pertenecientes a los diez años esenciales de la actividad de la soprano: 1949-1959. Entre ellas, los famosos recitales de la RAI, de 18 de febrero de 1952, y de San Remo, de 27 de diciembre de 1954, cuando estaba en el ápice de sus medios vocales; cuando podía decirse que su voz, tan peculiar, tan personal, tan sugerente, poseía homogeneidad en los tres registros; cuando atacaba con nitidez y limpieza; cuando, con soltura y facultades, ascendía, con correcta entonación, al Si bemol, al Si natural, al Do, al Do sostenido, al Re, al Mi bemol..., sin que el sonido se resquebrajara, sin que apareciera el típico «vibrato lento», tan usual en ella a partir de 1956, de lo que aquí se ofrecen también ejemplos. Admiramos asimismo la exactitud de sus escalas cromáticas, ascendentes y descendentes (en las que era auténtica especialista); la limpieza de sus trinos, sus notas picadas, sus «staccati». Y todo ello centrado en un instrumento que en origen podía considerarse dramático, y que hasta el 50 mantuvo en su repertorio partes como «Isolde» o «Brünnhilde». Instru-



mento que, por supuesto —he ahí lo resaltable—, mantuvo siempre el poder e incisividad característicos, rasgos que prestaban tanto atractivo a partes tradicionalmente «ligeras», adaptadas por la soprano a su repertorio. Lástima que esta verdadera plenitud de «soprano assoluta» se extendiera solamente por espacio de cinco o seis años, conociendo un rápido declinar (fueron muchas las razones, no solamente vocales en sentido estricto, que lo motivaron), aunque, inmersa en él, fue capaz de dar lecciones de estilo y profesionalidad, manteniendo en todo momento su vigor artístico y haciendo gala de su impar talento dramático.

Pero recordemos algunos de estos instantes mágicos, tomados de actuaciones en vivo, en las que podía brillar más la intensidad y vibración de su canto. Hay que rendirse, desde luego, ante interpretaciones como las de «Vieni! T'affretta», de **Macbeth**; «Il dolce suono», de **Lucia**; «Anch'io dischiuso», de **Nabucco**; «D'amore al dolce impero», de **Armida**; «Ombra leggera», de **Dinorah**, en las que no se sabe qué admirar más: si la excelencia (no la perfección) de la técnica, si la intencionalidad del canto, si la dimensionalidad y variedad dada al texto o si la pureza de la línea; de tal manera, que disculpamos el que pueda producirse un determinado fallo técnico o el que no se ataque un sobreagudo de forma totalmente irreprochable. En este sentido, no hay duda de que, con posterioridad, ha habido avances, logros más impresionantes desde un punto de vista mecanicista (Sutherland, Sills); pero, evidentemente, y en los años cincuenta, tal nivel era ya extraordinario. En el álbum encontramos también, claro está, la otra cara de la moneda, a la que ya se ha hecho referencia: por ejemplo, el «Pace, pace mio Dio», de **La forza del destino**, en donde la voz se nota cansada, «calante», ajada, aun cuando pueda vibrar el temperamento. Cómo vibra, y de qué manera, en su «E strano...», de la **Traviata** de Londres de 1958, que logra emocionarnos pese a todo, incluido el intento de emitir, al final de «Sempre libera», un Mi bemol sobreagudo. Especialmente destacable es, dentro de esta selección, por la rareza de su inserción, la versión de las **Variaciones para soprano, flauta y orquesta**, de Proch, página que en su tiempo era utilizada por las sopranos ligeras para ilustrar la lección de canto del **Barbero** rossiniano. Callas nos ofrece una apabullante demostración de pirotecnica vocal, enriquecida con el mordiente de su timbre y su capacidad articuladora (estamos en 1951), aunque el Mi bemol final deje que desear; y aunque el sonido sea horrendo, lleno de interferencias y saturaciones.

Las facultades de gran trágica, el sentido del drama de la cantante griega quedaron siempre patentes en su interpretación de

Medea, de Cherubini, otra de las óperas recuperadas por ella para el presente. Estas cualidades son también apreciables en el registro londinense que se nos brinda, a pesar de que el instrumento no está ya para muchos trotes, donde seguimos admirando el poder de caracterización de la diva. A su lado, en esta versión —con los numerosos cortes habituales—, dirigida asediadamente por Rescigno, cumple bien Vickers, regular de estilo y dicción, pero notable de voz y carácter, y brilla el timbre de la casi principiante Cossotto. En conjunto, no se supera el nivel del registro Cetra, con Bernstein (Scala, 53). Se iguala, más o menos, el de Riccardi en estudio, con Serafin (1957).

Mejor, vocalmente, se muestra la soprano en **La sonnambula** de Colonia, interpretada por un equipo «scaligero» prácticamente idéntico —con idénticas prestaciones también— al que grabó en estudio la obra el mismo año (1957). La visión de Callas, que otorgaba inusitada importancia y vibración humana a un personaje hasta entonces generalmente servido sólo desde presupuestos instrumentales, hizo época. Aquí vuelve a explicar el porqué, aunque, por supuesto, sin la pureza, limpidez y precisión exhibidas en el histórico registro de la Scala del 55, también con Bernstein (la grabación distribuida entre nosotros hace un par de años, criticada en el número 498 de RITMO, está reprocesada casi medio tono más alto, como le sucede a la **Medea** del 53), que se muestra más inspirado que el artesanal, aunque claro y correcto, Votto. Monti, típico ligero, muy cerca del «tenorino», canta con gusto, aunque está esforzado y chillón en el agudo, que emite totalmente abierto o recurriendo al falsete (hay cortes en su parte bastante importantes). Discreto el socorrido Zaccaria.

Relativo interés posee el álbum «Parigi o cara», en el que se integran grabaciones de distintas procedencias. En realidad, es un montaje para arropar el segundo acto de **Tosca**, recogido, efectivamente, durante una interpretación pública —parece que sólo de dicho acto— parisina. La Callas, bastante limitada, nos sirve, con su peculiar intensidad dramática, un papel siempre muy vivido por ella. A pesar de sus problemas vocales, canta un «Vissi d'arte» de antología, desesperado y patético. Gobbi está en su sitio, dentro de su típico estilo, artificioso y malévolo. Lance tiene bonita voz lírica, segura en los agudos, pero no nos dice nada especial. Aceptable pulso directorial el de Sebastian. Lo más curioso de esta caja es la interpretación, nada desdenable e insólita, de «Martern aller Arten», de **El rapto del sereno**, cantado en italiano («Tutte le torture»).

En el quinto álbum encontramos a la Gencer, que nos ofrece una «Leonora» excelentemente cantada; a veces exquisitamente dicha. Una «Leonora» perfectamente encuadrada en la línea vocal prevista por Verdi, necesitada de una soprano «spinto» capaz de expresar efusivamente, incluso tiernamente, su problemática amorosa y de superar los ornamentos y agilidades, empleados por el autor de manera nada gratuita, en inteligente adaptación de los métodos tradicionales del «belcantismo» puro. Leyla Gencer sortea, con honradez y nítida vocalización, a través de un canto muy medido, los problemas que se le plantean y expone un bien fraseado «Tacea la notte», acentuando bien el

contraste rítmico-expresivo de la subsiguiente «cabaletta», y sobre todo canta una «D'amor sull'ali rosee» memorable, con magnífica dosificación y regulación de intensidades, utilizando hábilmente su facilidad para las más sutiles medias voces, ascendiendo, en la «fermata», con bastante soltura, al Re natural; brindando, en definitiva, apoyada en la peculiar oscuridad de su timbre, dotado de un «vibrato» muy característico (rasgos que recuerdan a veces a una Leontyne Price), una interpretación de las que crean escuela: en esta estela se situaría, por ejemplo, la Caballé de los mejores años, que aventajaría a la cantante turca en belleza de timbre, aunque, por el camino de una mayor sofisticación, perdería en relación con ella rigor y concisión dramática en la composición. Gencer hace asimismo una demostración de agilidad y precisión en las difíciles frases de su dúo, con el barítono, del cuarto acto («Vivrà!... contende il giubilo»). Los fragmentos de **I due Foscari**, que completan el álbum junto con el de **La battaglia di Legnano**, nos exponen de nuevo la singular depuración del canto de la soprano. Remítamonos a lo comentado, a propósito de la aparición de la ópera íntegra, por Roberto Andrade en la crítica señalada más arriba.

Todo lo demás está por debajo de ella: Del Monaco, en momento vocal espléndido, compone un «Manrico» berroqueño, avasallador y contundente, pero excesivamente tosco y gritador, incapaz de servir, por la propia estructura de su sistema emisor, lo que pide la partitura y de otorgar la debida fluidez y flexibilidad a su canto, producido a borbotones, sustituyendo en muchas ocasiones —por evidente imposibilidad de hacer otra cosa— las corcheas o semicorcheas ligadas por feos efectos de glotis, por atrabiliarios «mordenti» o extraños «staccati». Como es habitual, canta medio tono bajo la «Pira», aunque, curiosamente, emite, junto con la soprano, un «vibrante» y timbrado Re natural al final del terceto del primer acto; Bastianini, otra gran voz, hace un «Conde de Luna» de una pieza, sólido, compacto, seguro y potente en todos los registros, pero sin mantener tampoco una línea de canto demasiado depurada, tal y como exige Verdi para su escritura, todavía, en muchos aspectos, auténticamente «belcantista», lo que queda en evidencia en la peligrosa aria «Il balen del suo sorriso», emitida abruptamente, sin delicadeza ni verdadero «legato»; la Barbieri, muy en su papel de «gitana herida», recurre a los tradicionales efectos melodramáticos, empleando los acentos más convenientes y dosificando con habilidad sus intervenciones, aunque aparece en un estado vocal poco boyante, con irregularidades de emisión, destemplanzas, graves abiertos, notas «calantes» por arriba, careciendo, en definitiva, de un auténtico y específico color de «mezzo» dramática. La dirección de Previtali es absolutamente rutinaria, irrelevante, monótona, incluso cansina. La grabación es, dentro de lo que cabe, aceptable. Se trata de un registro tomado en los estudios de la RAI.

Conclusión.—Dos figuras de excepción de la lírica de este siglo nos ofrecen algunas interpretaciones de referencia a lo largo de estos álbumes, de contenido variado y desigual, pero siempre interesante. Estupenda oportunidad de estudiar y comparar dos estilos, dos técnicas y dos voces. Las óperas vienen acompañadas de libreto italiano. La caja «Callas, un mito, una carrera» incluye un excelente y extenso comentario, bastante pormenorizado y generalmente objetivo, de Roland Mancini.

ARTURO REVERTER.

MARIA CALLAS (1949-50): «Un mito, una carrera».

Fragmentos de **Norma**, **Puritani** y **Pirata**, de Bellini; **Nabucco**, **Macbeth**, **La forza del destino** y **La Traviata**, de Verdi; **Lucia** y **Anna Bolena**, de Donizetti; **Armida** y **Semiramide**, de Rossini; **La Vestale**, de Spontini; **Amleto**, de Thomas; **Dinorah**, de Meyerbeer; **Lakmé**, de Delibes; **Louise**, de Charpentier; **La Bohème**, de Puccini, y **Mefistofele**, de Boito. **Variaciones**, de Proch. Diversas orquestas y direcciones: Basile, Fabritis, Simonetto, Gavazzeni, etc. FO 1007.

Interpretación: De 5 a 10.

Sonido: De 2 a 6.



MARIA CALLAS: «Parigi, o cara». Fragmentos de **Tosca** (segundo acto), de Puccini; **Norma** y **Puritani**; **Barbero**, de Rossini; **Trovatore** y **Aida**, de Verdi, y **Rapto del serrallo**, de Mozart. Distintas orquestas y directores: Sebastian, Picco, Simonetto y Rescigno. FO 1006.

Interpretación: 8 (**Puritani**); de 6 a 7,5, resto.

Sonido: 6.

CHERUBINI: **Medea**. María Callas, Jon Vickers, Fiorenza Cossotto, Nicola Zaccaria, Joan Carlyle, etc. Orquesta y Coro del Covent Garden, de Londres. Director, Nicola Rescigno. FO 1001.

Interpretación: 7.

Sonido: 5,5.

BELLINI: **La sonnambula**. María Callas, Nicola Monti, Nicola Zaccaria, Fiorenza Cossotto, etc. Orquesta y Coro de la Scala, de Milán. Director, Antonino Votto. Opera de Colonia, 6-7-57. FO 1005.

Interpretación: 8 (Callas); 6,5 (resto).

Sonido: 6,5.

VERDI: **Il Trovatore**. Leyla Gencer, Mario del Monaco, Ettore Bastianini, Fedora Barbieri, Plinio Clabassi, etc. Orquesta y Coro de la RAI, de Milán. Director, Fernando Previtali. Milán, 1957. Dos escenas de **I due Foscari**, «Voi lo dicesti», de **La battaglia di Legnano** (con Limarilli), de Verdi. Orquesta y Coros de La Fenice, de Venecia, y del Maggio Musicale Fiorentino. Directores: Serafin y Gui; 1957 y 1959. FO 1012.

Interpretación: **Trovatore:** 9 (Gencer); 6 (resto).

Foscari y Bataglia: 9.

Sonido: **Trovatore:** 6,5; 6 (resto).

GIBBONS Y LA VANGUARDIA MUSICAL EN LA INGLATERRA TUDOR

La Reforma político-religiosa de los Tudor va a afectar profundamente a la música litúrgica inglesa, ya que, por una parte, se van a clausurar las capillas musicales y a extraviar o destruir los fondos musicales de los monasterios, y por otra parte, tras el establecimiento de la nueva liturgia, los compositores habrán de desarrollar nuevas formas, como el «Servicio» y la «Antífona», y habrán de resolver el problema de componer sobre un texto inglés, idioma fonológica y tonológicamente muy diferente del latín. Hasta la Reforma Anglicana, los compositores ingleses hacían música religiosa católica notoriamente conservadora, incluso atrasada en relación al continente. Muestra de la crisis que supuso la Reforma es el abandono de la música por parte del más dotado de los compositores, John Taverner (1495-1545), y el interés relativamente escaso de la música anglicana de sus contemporáneos Thomas Tallis (1505-1585) y Christopher Tye (1500-1572), educados musicalmente en el rito romano.

Permítame el lector recordar esquemáticamente los hechos políticos que rodean el problema. Debido a las intromisiones del poder papal en los asuntos políticos ingleses y a la actuación del clero inglés para con el campesinado, existía ya desde el siglo XV una notoria animadversión hacia Roma. Cuando, en 1527, Enrique VIII decide divorciarse de Catalina de Aragón, el enfrentamiento entre la Corona y Roma se evidencia y sirve de disculpa a Enrique VIII para iniciar la primera etapa de la Reforma, puramente política, ya que se dirige a la declaración de supremacía religiosa del rey y la sumisión a él de la Iglesia inglesa, alcanzando un momento crítico en 1534 con la publicación del «Acta de supremacía». En 1535 comienza la disolución de los monasterios, y en 1540 se otorga, por acta, a la Corona la posesión de todas las propiedades monacales, con lo cual la Corona duplica sus ingresos anuales. Con la subida al

trono del niño Eduardo VI, en 1547, comienza la Reforma religiosa, que convertirá a Inglaterra en un país protestante, en 1552, con la publicación del Acta de Uniformidad y de los Cuarenta y Dos artículos. A la muerte de Eduardo, en 1553, María Tudor intenta una restauración católica, basándose no en un resurgimiento espiritual, sino en una violentísima persecución religiosa, que le valió el apelativo de «Bloody Mary». Cuando Isabel es proclamada reina, en 1558, convoca al Parlamento, y en junio de 1559 se vuelven a votar las Actas de Supremacía y de Uniformidad y se rompe definitivamente con Roma.

La música va a plantear serios problemas a los reformadores litúrgicos, y la tendencia general es hacia la simplicidad, como demuestra la carta de Cranmer a Enrique VIII proponiendo que «El cántico no debe estar plagado de notas. En cuanto sea posible, debe llevar únicamente una sílaba por nota». La influencia calvinista hace mirar con desconfianza a la música como arte vana, y algunos fanáticos ni siquiera aceptan el canto llano. Esto llevó a un período de decadencia durante el reinado de Eduardo. El reinado de Mary no es especialmente interesante por la producción, pero sí por la importación de las últimas novedades musicales del continente, que van a posibilitar el desarrollo de la gran escuela de virginalistas ingleses.

El compositor que consigue la creación de una liturgia musical anglicana de importancia estética es William Byrd (1543-1623), quien si bien respeta las indicaciones de Cranmer en el Pequeño Servicio, va a adecuar el motete a las necesidades del Gran Servicio, demostrando una capacidad constructiva dentro del estilo imitativo que poco o nada ha de envidiar a los polifonis-



tas católicos. El gran paso de Byrd fue la introducción del cuarteto de violas en las antífonas; éstas acompañan la voz del solista y doblan las voces del coro.

Partiendo de los avances de Byrd, Orlando Gibbons (1585-1625) va a dar un mayor protagonismo a las violas, al permitirles glosar la melodía del solista en los intermedios entre los versículos, y demuestra su capacidad inventiva en antífonas como «This is the record of John», reproducida en el disco comentado (banda 4, cara A), en la cual divide cada versículo en tres partes, que son interpretadas primero por un contratenor con acompañamiento de violas, y que luego son repetidas por el coro con las violas doblando. Gibbons, alumno de Oxford y organista de la Capilla Real y de la Westminster Abby, es un prototipo de «estilo inglés», e introduce en sus veinticinco antífonas una sorprendente riqueza contrapuntística y tímbrica, sin renunciar a un elegante distanciamiento.

La interpretación de los diez volúmenes de la Tudor Church Music ha de tener en cuenta, por una parte, el colorido, al que eran tan adictos los ingleses del Renacimiento, y por la otra, el desarrollo de la técnica del Fa-burden según el consejo de Morley: «En lo que respecta a cantar sobre un canto llano, ha sido en épocas pasadas en Inglaterra (y todos lo saben), y lo es hoy en otros lugares, la parte más importante de la música habitual cantada en cualquier iglesia». Siguiendo a Thurston Dart, habría que decir que «Ejecutar toda la música de la época Tudor "a capella" es como verla en blanco y negro en vez de en

colores», y que «Limitarse tan sólo a los símbolos musicales escritos es dibujar un cuadro erróneo de la música de la época».

Según esto, la versión de The Clerkes of Oxenford es formidable. Su director, el musicólogo David Wulstan, es capaz de recrear toda una mentalidad musical y realizarla admirablemente, desde la elaboración de las partes instrumentales y la ornamentación hasta el cuidado por el resultado tímbrico de las combinaciones vocales. Según la información de la carpeta, este grupo tiene grabada una buena parte de la música religiosa Tudor, y todo hace creer que son discos de posesión imprescindible.

Las notas de David Wulstan son excelentes. El prensado es bueno y el enmaquetado de una grata sobriedad.—**XOAN M. CARREIRA.**

Interpretación: 10.

Sonido: Bueno.

R

GIBBONS, ORLANDO: **Church Music.** Volumen 2. The Clerkes of Oxenford. Director, David Wulstan. Calliope, CAL 1612.

EL «ART ENSEMBLE OF CHICAGO», EJEMPLO AUTENTICO DE «NUEVA MUSICA»

El Art Ensemble of Chicago es quizá uno de los grupos más polémicos en la historia del «jazz». Nacido en el seno de la Association for the Advancement of Creative Musicians en un momento de graves tensiones políticas y raciales en U. S. A., van a exiliarse, al igual que muchos de los músicos de «free-jazz», y ser espectadores de la revolución parisense de 1968. Cuando, en 1969, estos músicos graban una inolvidable colección de sesiones en beneficio de Claude Decloo, gerente de Byg Records, el Art Ensemble participa como tal grupo, como invitados o bien como intérpretes individuales en grabaciones de otros músicos. En aquellos momentos el «free-jazz» era condenado por gran parte de los aficionados y crítica y desdeñado por las Casas discográficas (Byg Records acabó quebrando); además se encontraba en contradicción política al realizar una creación musical inasequible para gran parte del pueblo negro americano.

Las consecuencias de esta crisis fueron la aparición de tres caminos fundamentales. Algunos músicos, como Archie Shepp, vuelven a U. S. A. y, por imperiosidad ideológica, retoman algunos elementos tradicionales del «jazz», y su música se torna más «comprensible». Otros, como McCoy Tynner, quedan en Europa, en donde encuentran medios de supervivencia alternando la docencia y las actuaciones; esta elección europea va a determinar grandemente sus creaciones, sobre todo en el concepto de desarrollo y en las preocupaciones tímbricas. Finalmente, otros, como Chick Corea, eligen el fácil camino de la comercialización, creando subproductos al estilo del «jazz-rock», o bien produciendo una música epidérmicamente negra

e ideológicamente opuesta a la causa defendida por el «free-jazz». Mientras tanto, este movimiento fructifica en la aparición de músicos europeos «airados», que ven en el «free» una forma de lucha ideológica. En Munich se crea ECM, un sello discográfico dedicado a la promoción de toda música contemporánea que entre dentro de la «new-thing», y que proporcionará ocasión de despliegue a extraordinarios talentos, como Keith Jarrett.

El Art Ensemble parece ser uno de los pocos que insisten en la propuesta original, e incluso la radicalizan. El poli-instrumentismo de los componentes permite una gran variedad de combinaciones tímbricas y de «ambientes»; la profunda preparación musical posibilita la «improvisación colectiva», como muestra no de intuición o irracionalidad, sino como maduración creativa, utilizando la tradición europea en beneficio de la ordenación coherente de los materiales. Sus espectáculos se realizan en escenarios repletos de instrumentos, utilizando los disfraces y máscaras más dispares, y la mímica, la danza, el canto, los recitativos son acompañantes equivalentes de lo que ellos denominan «Great Black Music». Para el Art Ensemble, el «Black is beautiful» se entiende como un pronunciamiento positivo acerca de la capacidad de ingurgitación cultural del pueblo negro americano y la posterior creación de un producto original como consecuencia de la más grande dispersión genética. A menudo se habla de que su música es violenta, sin entender que la gran variedad de elementos gramaticales va a causar multiplicidad de tensores sintácticos no preconocidos, al estar fuera de cualquier tradición. Si Beethoven, Duke Ellington, el folklore de Malí y los tambores africanos son «Gran Música Negra», y todo esto y más es ordenado en secuencias según una gramática «x» de mayor o menor complejidad, es evidente que los teoremas de formación resultarán sorprendentes para quien sólo posea una información parcial sobre el material lingüístico de partida. Si la violencia existe en la música del Art Ensemble, no es más que como atribución de un espectador-auditor sorprendido y molestado bien por la propia incompreensión, bien por la presencia de relaciones que él consideraba antinaturales. En el disco comentado, **Nice Guys**, un magnífico desarrollo de posibilidades instrumentales de las lengüetas dentro de la más impecable tradición culta, va a desembocar sin contradicción en un complejo ritmo «gel», enriquecido por las percusiones extraafricanas. Para mayor «irritación» del auditor, la obra termina en una simbiosis entre los materiales africanos y «blancos», y ha de advertirse que en la gramática del Art Ensemble está permitido tocar «mal» los instrumentos, y los defectos académicos —por ejemplo, el escape de boquilla— son utilizados como un ataque más en la búsqueda de ampliación instrumental.

Si alguno de ustedes tuvo la suerte de presenciar el espectáculo madrileño del Art Ensemble sabrá que se trata de una de las experiencias apasionantes de la música de nuestros días, y quizá haya percibido que «música en libertad» es justamente lo contrario de lo que a menudo se cree, ya que sólo puede ser libre el compositor —o equipo de compositores-intérpretes— que domina el lenguaje al grado de disponer de él con absoluto dominio y conocimiento. Ignoro hasta qué punto se puede considerar a la música del Art Ensemble música de «jazz». Pero les aseguro que es música plena de vida y actualidad, y más merecedora de la etiqueta «Nueva Música» que muchos subproductos polvorientos de compositores pretendidamente «serios».—**XOAN M. CARREIRA.**

Grabación: 8.

Interés musical: Altísimo.

R

ART ENSEMBLE OF CHICAGO: **Nice Guys.** Lester Bowie, trompeta y percusión. Josep Jarman y Roscoe Mitchell: maderas y percusión. Malachi Favors, contrabajo y percusión. Don Moye, percusión y pitos. ECM-Edigsa, 1126. Precio: 725 pesetas.

ORQUESTAL

BRUCKNER: Sinfonía número 7. Orquesta Sinfónica de la Radio Danesa. Director, Kurt Sanderling. Grabación «en vivo» (13 y 14 de enero de 1977). Unicorn, RHS 356. Precio: 700 ptas. Importador: Ferysa.

Interpretación: 8.

Sonido: 8.

Las series B discográficas —compañías menores, sellos «económicos», intérpretes de segunda fila o con reputación local, etcétera— ofrecen a veces documentos muy atractivos. Por ejemplo, en una serie C más que B de Electrola se encuentra catalogada la bellísima **Cuarta** de Mahler, dirigida por Horenstein; y, precisamente, en un sello de segundo orden, Turnabout, ha circulado durante tres lustros una de las versiones de la **Séptima** de Bruckner que muchos tienen por modélica: la de Hans Rosbaud al frente de la Orquesta Sinfónica de la Radio Alemana del Sudoeste (Baden-Baden).

El registro que comento, a cargo de Kurt Sanderling, reúne las mejores características de las series B: compañía menor, combativa e imaginativa; orquesta de excelente nivel profesional y con ganas de trabajar y comerse el mundo (no como otras que conocemos bien en España, para nuestra desdicha); maestro competente, conocedor de lo que se trae entre manos, con ideas propias sobre la obra y su «puesta en sonido» para el medio a que se destinan las sesiones, la radio; ingenieros que procuran reproducir la ancha gama agógica de Sanderling, sus amplias progresiones y clamorosas culminaciones, sin tapujos ni exceso de alquimia, y una audiencia ejemplar, que contribuye a crear la atmósfera del concierto sin perturbar con ruidos parásitos su desarrollo. Incluso, aunque el disco no es barato, al «meter» una hora y cuatro minutos de excelente música en dos caras se ha respetado al posible comprador y a su bolsillo, lo que también es de agradecer.

No obstante, este registro no puede venir a significar por unos años lo que significó el de Rosbaud. Ambos maestros utilizan la versión Nowack; pero mientras la lectura de Rosbaud es escrupulosa, racionalista, neutral y pudorosa, a fin de proporcionar un entendimiento claro de la **Sinfonía** como todo, Sanderling se muestra partidario de destacar aspectos de la construcción o de la expresión que nos revelan la enorme magnitud del edificio. Y así, lógicamente, prefiere alcanzar la cima del «Adagio» reforzando el coral con platos, timbales y triángulo, lo que personalmente estimo inseparable de

toda versión «romántica» de esta **Sinfonía** del romántico Bruckner, que lo fue en grado excelso; y así, dispone la más amplia, progresiva y masiva—¡ojo!, no digo masificada— coda del primer movimiento que he oído en disco (habría que acudir a una cinta de la Orquesta de la Radio de Colonia con Knappertsbusch, obviamente de sonido deficiente, o a alguna piratería celibidachiana para encontrar una construcción tan implacable y estremecedora como ésta). A cambio, la Orquesta danesa no puede mantener el equilibrio en los momentos en que se requiere una gran perfección y delicadeza instrumental, y por esta causa, tras las majestuosas cumbres, nos parecen un tanto áridos los valles, sobre todo en la elegiaca conclusión del «Adagio».

Conclusión: No es posible recomendar «urbi et orbi» este registro. Pero como concurren en él circunstancias —es muy probable que en las series A no alcance Sanderling estos resultados— y hasta excelencias que lo singularizan, puede ser propuesto a brucknerianos de pro, a quienes no tengan todavía en su discoteca la **Séptima** de Bruckner o a los amantes de emociones fuertes legítimas.—A.-F. M.

R

DEBUSSY: El mar. SCRIABIN: El poema del éxtasis. Orquesta de Cleveland. Director,

Luis Maazel. Decca, SXL 6905. Precio: 750 ptas.

Interpretación: 8,5.

Sonido: 9.

Lorin Maazel es, indudablemente, uno de los directores de orquesta mejor dotados de la actualidad, con una técnica completa y depurada, que pocos han reunido antes que él y casi nadie atesora —pienso en dos o tres nombres— en estos momentos. También pocos directores más desiguales, más caprichosos. ¿Exceso de trabajo? ¿Exceso de confianza y autosuficiencia? Afortunadamente, este registro nos lo muestra en uno de sus días, si no geniales, sí decididamente buenos; y en estos casos ya se sabe que disfrutar



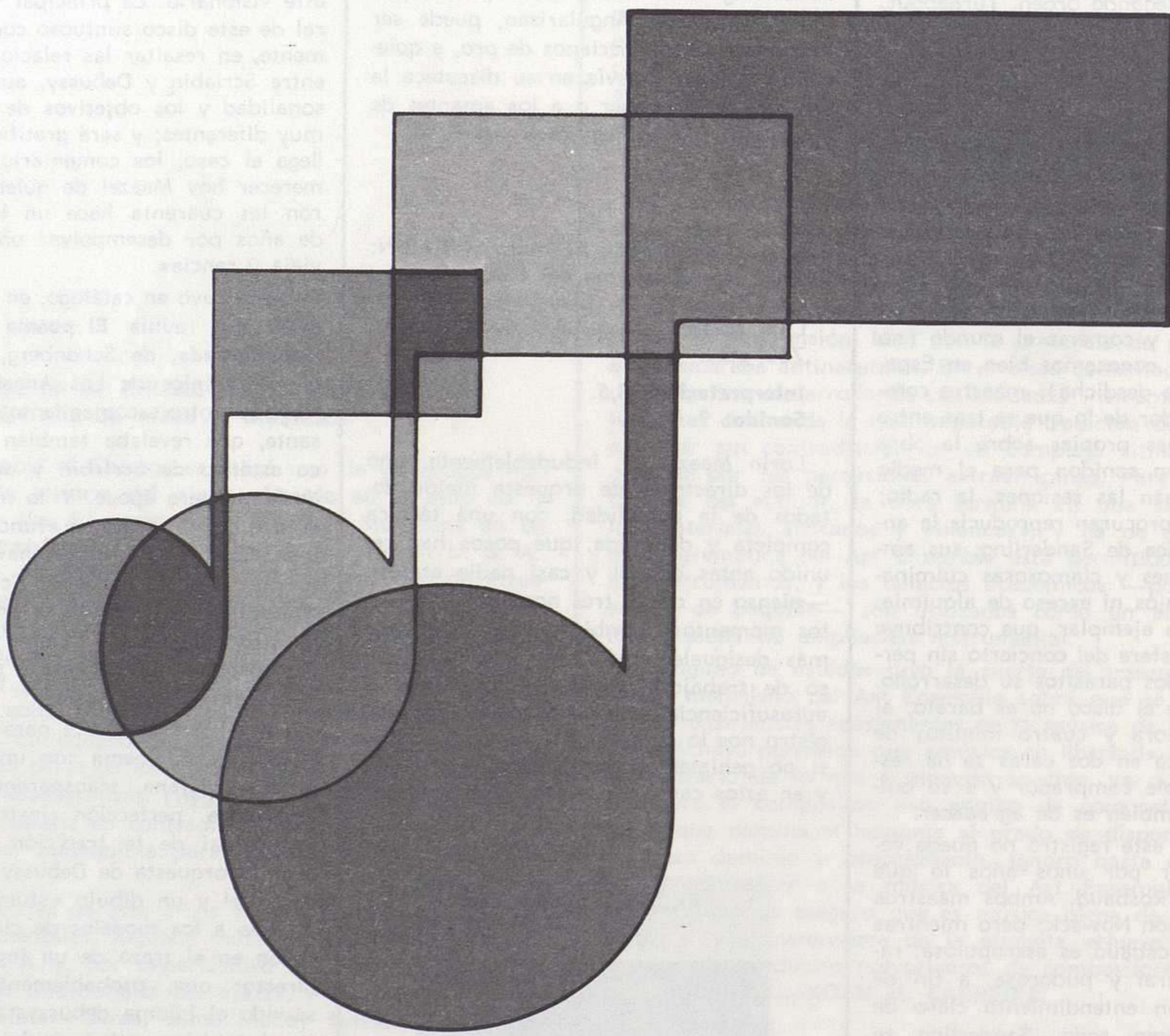
la refinada calidad del sonido que sabe obtener Maazel es un verdadero regalo.

El programa de este disco es atractivo e idóneo para que el gran director despliegue su magia. Tiene Maazel a Scriabin en su repertorio desde los comienzos de su carrera, y ya ha grabado para Decca otro sugerente **Prometeo**. Recuerdo que en una de sus primeras apariciones madrileñas (o quizá la primera) programó justamente **El poema del éxtasis**, en lectura deslumbrante, que, naturalmente, provocó la repulsa de nuestros críticos, algunos de ellos muy debussystas, siempre tan bien informados. Por paradoja, Luis de Pablo ha considerado recientemente a Scriabin «uno de los compositores más atrayentes del siglo actual y, sin duda, uno de los que más pueden enseñarnos» (comentarios del álbum distribuido por Hispavoz con el integral de las **Sinfonías** y **Poemas** del músico ruso), y recordaba la fidelidad confesa de Gerardo Diego a la música de este visionario. La principal virtud cultural de este disco suntuoso consiste, justamente, en resaltar las relaciones estéticas entre Scriabin y Debussy, aunque la personalidad y los objetivos de ambos sean muy diferentes; y será gratificante leer, si llega el caso, los comentarios que puede merecer hoy Maazel de quienes le cantaron las cuarenta hace un buen puñado de años por desempolvar una obra «tan vieja y rancia».

Decca tuvo en catálogo, en España, otro disco que reunía **El poema** y **La noche transfigurada**, de Schönberg, a cargo de la Filarmónica de Los Angeles y Mehta. He aquí otro acoplamiento muy interesante, que revelaba también el parentesco estético de Scriabin y del Schönberg de la primera época. Y lo más atrayente es que aquel programa «funcionaba» muy bien, como ahora «funciona» el propuesto por Maazel: es decir, Scriabin es un compositor ubicado en la encrucijada de nuestro siglo, y su sistema de composición propone una tercera o cuarta vía de indiscutible importancia.

Maazel nos ambienta para el orgiástico y voluptuoso **Poema** con una versión de **El mar** diáfana, transparente y de deslumbrante perfección instrumental. Se aparta así de la tradición que dispone para la orquesta de Debussy una plástica al pastel y un dibujo «sfumato». Maazel retorna a los modelos de claridad y precisión en el trazo de un Inghelbrecht, el director que, probablemente, mejor ha servido el idioma debussysta. No obstante, el modelo continúa inalcanzable, y hay que advertir que, salvadas las distancias técnicas e instrumentales, el viejo disco Telefunken que nos dejó Inghelbrecht —con la **Iberia**— resiste aún la comparación con el excelente y moderno registro de Decca.

SALON DE LA MUSICA



VALENCIA, 6 AL 10 DE MAYO 1981



FERIA MUESTRARIO INTERNACIONAL VALENCIA

FERIA INTERNACIONAL DE VALENCIA

Conclusión: Debussy, Scriabin y la soberbia Orquesta de Cleveland hacen que Maazel sea aquí «un muchacho excelente». Bello programa y bello disco.—**A.F.M.**

MAHLER: Cuarta sinfonía en Sol mayor.

Orquesta Filarmónica de Israel. Barbara Hendricks, soprano. Zubin Mehta, director. Decca «Estéreo», SXDL 7501 (Grabación digital Decca). Precio: 750 pesetas.

Interpretación: Orquesta y director, 8,5. Soprano, 5,5.

Grabación: 10.

No estamos nada mal provistos de grabaciones de la **Cuarta** de Mahler: sólo de memoria podemos recordar Haitink, Kubelik, Abbado, Karajan, Klemperer, Swarowsky, Solti, Levine, Kletzki... Decir que la presente de ninguna manera sobra —y no sólo por la excelencia técnica del registro— es una primera nota que ayuda a justificarla.

Me parece que no sería excesivo describir la **Cuarta** como un exquisito fresco instrumental, de un refinamiento y una gama de matices que difícilmente tiene parangón, incluso dentro de la producción sinfónica mahleriana. Ello exige una orquesta de verdaderos virtuosos, y la de Israel se comporta, indiscutiblemente, como tal en esta ocasión: en cuanto a transparencia acompañada de sensualidad sonora, se alcanzan cotas muy altas (a revalizar con Abbado-Filarmónica de Viena, por ejemplo). Claro está que esas cualidades aparecen potenciadas por una grabación sencillamente excelente, de una autenticidad pasmosa, hasta el punto de hacer real la famosa frase de tener la orquesta en casa. Por citar una muestra, recomendamos al melómano que se regale con las jugosas intervenciones del viento-madera (un sonido de clarinete que da escalofríos) o del arpa. La adecuación de la técnica digital a la obra está fuera de toda duda, y los resultados son lo que en primer lugar hacen recomendable este disco. Sobre tan favorables elementos «materiales» (orquesta y técnica de grabación) Mehta parece trabajar, realmente, a gusto, de una manera que casi llega a hacerse sensible: el director va ordenando y graduando con relajada elegancia el mundo sonoro y concretamente tímbrico (bien apuntada la referencia en la carpeta a la «Klangfarbenmelodie», no por de rigor menos oportuna) de la **Cuarta** y, a nuestro parecer acertadamente, flexibiliza los tiempos en favor de su «aspecto», de la «manera» indicada por Mahler para cada movimiento. Una atmósfera de bienestar se desprende de esta versión, por otra parte cuidadosa de de-



talles y rigurosamente construida desde los apuntados planteamientos. El conseguido refinamiento, a veces nos hace añorar la mayor frescura de Abbado, y quizá también la visión, más arquitectónica, de Klemperer; pero, en cualquier caso, es una versión de gran belleza la que Mehta nos propone y, por tanto, plenamente recomendable.

Hay un pero, y un pero importante: no nos convence la soprano Barbara Hendricks. La voz es bonita y suficiente, si no grande; la dicción, bastante comprensiva del texto. Pero todo está dado un poco a pequeñas dosis, como en miniatura, recubierto, además, de una cierta opacidad (no sabemos si la técnica digital es, en cambio, desfavorable a los solistas vocales) y monotonía. Mejores, sin duda, las Schwarzkopf, Mathis, von Stade, etc.—**J.-L. V.**

MOZART, W. A.: Sinfonía número 31, en Re mayor, KV 297 («París»). Sinfonía número 35, en Re mayor, KV 85 (sic, por 385) («Haffner»). Orquesta Inglesa de Cámara. Daniel Barenboim, director. EMI Acorde, 10C 037-003 179.

Interpretación: 7 (en general).

Sonido: 8.

La grabación que comentamos sólo a medias es novedad: EMI ya había ofrecido ambas sinfonías en su serie normal. Lo nuevo —y bienvenido— es haberlas pasado a serie económica y el mutuo emparejamiento en que se presentan. Esto último es lo primero que nos parece especialmente feliz, por lo acertado del criterio elegido, a saber, la igual tonalidad de las dos obras, que se trasluce en una atmósfera análoga, a pesar de las naturales distancias, y a la que cuadra, en general, el adjetivo de «brillante». Esa atmósfera está excelentemente realizada en lo instrumental por la Orquesta Inglesa de Cámara, a la que no se le puede regatear limpidez de ejecución y vibración mozartianas.

Barenboim nos da una interpretación «hacia afuera» de ambas sinfonías que, en principio, les cuadra muy bien, no sólo

por lo extrovertido de su escritura, sino incluso por las mismas circunstancias de su composición para los parisienses, «concerts spirituels», la primera (lo que obligó a Mozart a concesiones hasta cierto punto efectistas, muy poco de su agrado, pero exigidas por el auditorio), y para una ocasión festiva en casa de la salzбургuesa familia Haffner, la segunda (lo que explica el carácter de serenata que primitivamente tenía la obra). En aras de esa concepción Barenboim parece haber potenciado los movimientos rápidos y extremos (acertado empaque del «Allegro» inicial de la **París**; convincente subrayado del carácter festivo, casi marcial, del «Allegro con spirito» de la **Haffner**; brioso y exultante «tempo» del «Finale» de esta misma sinfonía). Esto, aunque sólo fuera como antídoto contra algunas versiones donde un injustificado desmayo se quiere hacer pasar por interiorización mozartiana, es de agradecer. En cambio, no se ha sacado partido de los «Andantes» de ambas sinfonías, que suenan casi aburrido el de la **París**, y sólo correcto el de la **Haffner**. Y es lástima, porque, sobre todo en el segundo, tenemos una muestra indiscutible de la más alta delicadeza y gracia mozartianas.

En resumen, una grabación muy aceptable, a la que la adecuada relación precio-calidad convierte en aconsejable.—**J.-L. V.**

MOZART, W. A.: Conciertos para violín y orquesta: Número 2, en Re mayor, K. 211, y Número 5, en La mayor, K. 219. Orquesta Inglesa de Cámara. Vladimir Spivakov, violín/director. EMI, 10C 065-003 478.

Obras: Dos de los cinco conciertos «auténticos» del Mozart violinista.

Interpretación: De altura. En virtud, fundamentalmente, de la labor del solista, dotado de uno de los sonidos más completos que puedan encontrarse hoy: buen volumen, belleza tímbrica, pastosidad de inflexiones, nobleza de acento, densidad de armónicos. Además, Spivakov, intérprete siempre irregular, frasea aquí estupendamente, con sobriedad, mesura y buen gusto, dando muestras de excelente afinación. Puede que su «toque» no sea tan encantador, tan propiamente mozartiano como el de un Schneiderhan; tan exacto como el de un Szeryng; tan vital como el de un Grumiaux, o que su juego no sea tan amplio y variado como el de un Oistrakh (David). Pero su técnica está a parecido nivel, y su sonoridad aventaja a la de los tres primeros, conectando en cierto modo con la de un Kogan. Su acercamiento a Mozart es válido, denotador de un artista en el comienzo de su ma-

durez (tiene ahora treinta y seis años). Un artista que lo tiene casi todo (faltan, por ejemplo, una mayor levedad, una mayor elasticidad rítmica o una mayor efusión) para convertirse en uno de los grandes del instrumento, si es que no lo es ya. Su precisión, su justeza, su elegancia, y sobre todo su sonido nos lo confirman. El apoyo que le presta la siempre excelente Orquesta Inglesa de Cámara es bueno a secas: se echa de menos una gracia más específicamente mozartiana, una nitidez de exposición y de texturas más acusada, limitaciones de las que habrá que culpar en su mayor parte al propio solista, que cumple también misión conductora (7,5).

Sonido: Excelente (8).

Conclusión: El atractivo de un gran sonido de violín... Y Mozart.—A. R.

R POULENC, François: **Concierto para órgano, cuerdas y timbales. Concierto campestre**

para clave y orquesta. Simon Preston (clave y clavicémbalo). Orquesta Sinfónica de Londres. Director, André Previn. EMI, 065-002 985Q. Precio: 650 pesetas.

Interpretación: 8.

Sonido: 8,5.

En los años veinte de este siglo, y bajo la atenta mirada de Erik Satie, se constituye en Francia el llamado «grupo de los seis». Partiendo de unos presupuestos antiimpresionistas y, por ende, antirrománticos, esta agrupación de jóvenes músicos se propone desmitificar todo lo desmitificable, haciendo una música basada en la laxitud de ideas, el desenfado y el buen humor (muchas veces verdadera «mala uva»).

Al paso de los años, sólo tres de ellos han merecido mantenerse en el candelero de la música como figuras importantes dentro de la evolución de la misma en el siglo XX: Arthur Honegger, Darius Milhaud y François Poulenc.

De este último llega ahora a nuestro mercado discográfico una grabación que, al margen de su interés, contribuye importantemente a llenar el exiguo espacio discográfico dedicado a este compositor en nuestro país. Se trata de dos de las cuatro obras para teclado que compusiera el autor de «Diálogo de Carmelitas»: el **Concierto para órgano, orquesta de cuerda y timbales** y el **Concierto campestre**.

De la primera, y sentando de antemano que no es Poulenc un músico en exceso representado en la discoteca de este comentarista, he de decir que tras una primera audición algo gélida, poco a poco he ido encontrando, aquí y allá, aspectos de



gran interés. Ese tira y afloja, ese casi abuso del «pianoforte», dentro de una estructuración muy respetablemente clásica, confieren a la obra un juego de tensiones (escepticismo-angustia-apremio-solitud-distanciamiento...), resuelto, además, tan honestamente que incluso el mismísimo Bertolt Brech podía haber aprendido de esta forma de hacer. Del **Concierto campestre**, obra más temprana que la anterior, se ha hablado en repetidas ocasiones sobre su emparentamiento con el **Concierto para clavicémbalo**, de Falla. Yo añadiría, en primer lugar, que influencias de Falla sí, y no sólo del **Concierto para clave**. En segundo lugar, que, además, de muchas otras (¿Gerswin?). Para concluir: es decir, eclecticismo galopante. No obstante, a mí me parece que en éste reside, precisamente, el interés de la obra (y es posible que del casi todo Poulenc). Efectivamente, se produce una indefinición que la dota de un cierto misterio enormemente atractivo.

En lo que se refiere a la interpretación, Previn es especialista reconocido en el campo a que corresponden estas obras, y no defrauda en absoluto. Consigue de la orquesta, que está excelente, un sonido brillante e incisivo, muy adecuado a la interpretación de las mismas.

Conclusión: Obras interesantes, buena interpretación, sonido cuidado. Disco comparable.—P. G. M.

A NUESTROS SUSCRITORES

Si su dirección ha sido modificada últimamente como consecuencia del cambio de nomenclatura de calles en su localidad, le rogamos nos actualice sus señas. Esto facilitará la recepción de nuestros envíos.

RAVEL, Maurice: **Cuadros de una exposición** (orquestración de la obra pianística de Mussorgsky). **La valse**. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Zubin Mehta. CBS, Master Works 76880.

Obras: Archirrepertorio.

Interpretación: Acoplamiento bastante lógico (Karajan, entre otros, lo eligió también) el de estas dos obras para que pueda «constatarse» una vez más la maestría de la orquesta raveliana, la magia de su tímbrica y la riqueza de su paleta de colores. Características que sólo en parte quedan resaltadas en la vulgar interpretación que se comenta. Los **Cuadros** son expuestos con poder, con vigor, pero de manera excesivamente enfática, como una sucesión de imágenes sin relación entre sí, huérfanas de colorido, muy superficialmente abocetadas; sin sacar partido de sus valores estructurales, sin otorgar al conjunto la conveniente base arquitectural, la debida respiración (lo que hace magistralmente Giulini); sin destacar tampoco los refinamientos de la orquestración (Karajan, Maazel) ni extraer todo el jugo de la espectacularidad que proporciona una dinámica más controlada y equilibrada (Ozawa, Muti). Versión, pues, más bien rutinaria y externa, inferior a la que el propio Mehta grabara en 1967 para Decca con la Filarmónica de Los Angeles. Versión que no aporta nada nuevo ni nada especialmente bueno a la extensa discografía sobre la obra (analizada por Carrascosa en el número 501 de RITMO) (5).

Lo mismo podría decirse de **La valse**, de cuyo mundo, más auténtica y directamente francés (aunque recree un sujeto vienés), se encuentra todavía más alejado el director hindú, que vuelve a mostrarse más bien prosaico, sin otorgar ningún tipo de dimensión al factor tímbrico o al aspecto tímbrico de la obra, que queda simplemente marcada; carente de imaginación en sus planteamientos, alejada del voluptuoso y semionírico clima descrito por Ravel, necesario para ir desvelando, tras el neblinoso comienzo en «pianissimo», adjudicado a las regiones más graves de la orquesta, todo el posterior y mágico desarrollo ascendente hacia la claridad más exultante, después de un cada vez más violento torbellino danzable. Así, Mehta, aunque expone con cierta claridad, no entra en el auténtico meollo de la partitura, y queda por debajo de las mejores versiones, tanto de las antiguas (Munch, por ejemplo), como de las modernas (Boulez), incluso de la suya propia de 1971, con Los Angeles. Y es lástima, porque a sus órdenes ha tenido un magnífico instrumento, como es la Filarmónica de Nueva York (4).

Sonido: Aceptable, a pesar del típico sonido de CBS (7,5).

Conclusión: Dos palabras definen este registro: vulgaridad y banalidad.—A. R.



R SHOSTAKOVICH: **Sinfonía número 4, en Do menor, Op. 43.** Orquesta Filarmónica de Londres; Bernard Haitink, director. DECCA, SXL 6927. Precio: 750 ptas.

Interpretación: 9.
Sonido: 9.

Este disco pertenece a una integral que del ciclo sinfónico de Dimitri Shostakovich está grabando Bernard Haitink. Nos hallamos, sin duda, ante una nueva «operación rescate» encaminada a «descubrirnos» (como antes lo fueron con éxito Mahler y Bruckner) la figura y la obra del compositor soviético probablemente más importante de este siglo. Esperemos que la empresa tenga el éxito que merece. La **Cuarta sinfonía** que hoy comentamos se nos muestra como una obra de mucho interés y, por tanto, merecedora de nuestra mayor atención. En primer lugar, resulta en ella muy evidente la fuerte influencia que ejerció la música occidental, y concretamente la de Gustav Mahler (autor al que Shostakovich adoraba), sobre el compositor soviético. Por otro lado, la **Cuarta** supone un punto y aparte en el decurso sinfónico del autor, en el sentido de que representa un camino de desarrollo hacia el atonalismo, que Shostakovich tuvo que abandonar presionado, como es sabido, por la crítica oficial adversa, para tomar el menos conflictivo derrotero del «optimismo sinfónico» y de la «música realista», cuyos exponentes más conocidos serían las sinfonías **Quinta** y **Séptima**. Obra, pues, compleja, pero sincera, detenida en los umbrales del atonalismo; de brillante colorido y rico contraste rítmico, se nos ofrece, además, como una sinfonía de estructura bien construida (a excepción de algunos pasajes de cierta banalidad en el «Allegro» final, a los que, por cierto, Shostakovich era bastante proclive) y grata de escuchar para cualquier aficionado.

Ha sido un acierto encomendar la realización de este trabajo a una batuta clara, analítica y objetiva como la de Haitink, capaz de traducir con seriedad y lucidez el complejo entramado de estos pentagramas. Haitink, con una conside-

rable experiencia a sus espaldas en la música romántica y contemporánea, se aproxima inteligentemente a la **Cuarta sinfonía** a través de una óptica fundamentalmente occidental, cuyas notas destacables serían la nitidez y transparencia absolutas, que confieren por momentos a la obra calidades «camerísticas», gran refinamiento tímbrico y exacta precisión en cuanto al ritmo, huyendo en todo momento del gigantismo sonoro al que esta música puede prestarse, para mostrarnos, en cambio, todo el contenido patético y el siniestro pesimismo con que de pronto parece amenazarnos. Pesimismo, duda, sentimientos combinados con ritmos vivos y aires; desenfadado, en crudo y mahleriano contraste. Gran versión, a la que la Filarmónica de Londres presta todo su brillante colorido y su técnica instrumental.

La toma de sonido se puede calificar de espléndida por su realismo y presencia.

Las notas de la contraportada son acertadas, pero claramente insuficientes. La «operación Shostakovich» merece mayor despliegue informativo y bibliográfico. A los interesados en el tema remito a los importantes artículos que hace años publicó J. L. Pérez de Arteaga: «Así que quiere usted escribir de Shostakovich...» (RITMO, números 453, 454 y 455).

Conclusión: Inmejorable introducción a la música de Shostakovich. Enhorabuena a Haitink y a DECCA por la iniciativa.
L. S.

R TCHAIKOWSKY, Piotr Ilyich: **Concierto para violín, op. 35. Meditación, op. 42, número 1.**

Orquesta Sinfónica Nacional. Director, Mstislav Rostropovitch. Violín, Isaac Stern. CBS, 76725. Precio: 650 pesetas.

Interpretación: 9.
Sonido: 9.

La interpretación de la música de Tchaikowsky ha cambiado profundamente en los últimos años. De aquellos que ofrecen un Tchaikowsky afeminado, relamido y cursi en los pasajes líricos, salvajemente histeroide y paranoico en los dramáticos, hemos pasado a un nuevo enfoque mucho más maduro, viril y agresivo, sin necesidad de excesos. El hombre que es capaz de escribir ataques ffffff en la sección de metales (véase el compás 400 de «Hamlet»), o pasajes pppppp en el fagot (compás 160 del primer movimiento de la **Sinfonía número 6**, escala descendente de corcheas que cierran la primera sección) no debe ser mal interpretado. Así lo ha visto Mstislav Rostropovitch.

El **Concierto para violín** es obra demasiado conocida como para extenderse en

comentarios. Frente a aquellos que entienden la parte instrumental puramente de acompañamiento, y reducen la obra a una exposición circense, existen versiones diferentes, cuya concepción es mucho más valiosa. Los contrastes orquestales son más marcados, y subyace una visión más agresiva. No se «rabatea» en exceso, ni se acaramela lo escrito. Un ejemplo de esto son los nueve acordes de orquesta del compás 19 del primer movimiento, entendidos de manera progresiva hacia el ff (la partitura no marca nada), o el comienzo del tercer movimiento. Grandes versiones de la obra son las de Milstein-Abbado (DG), Oistrakh-Rozhdestevensky (HIS), Accardo-Colin Davis (PHI) o Szezyng-Dorati (PHI) (o, en su caso, Zukerman-Dorati (CBS). Ante esto, ¿qué ofrece esta versión?

Rostropovitch es un hombre sin una técnica directorial depurada (véase su espléndido disco de obras de compositores rusos publicado en EMI), y en esto sus versiones pueden ser mejoradas. Pero, sin embargo, opone una carga expresiva y emocional intensísima, mucho más patente en Tchaikowsky (¡Qué maravilla es su **Pique Dame** para DG!), compositor al que ama con veneración. En el **Concierto para violín** nos ofrece la interpretación más violenta que ha tenido la partitura. Pasajes como la irrupción de orquesta en el compás 128 del primer movimiento (¡Qué fuerza!), el final del mismo o el arranque del tercero, son detalles a escuchar. Frente a esto, el maravilloso juego de maderas del movimiento central, o toda la sección inicial del primero, tocado con delicadeza y sencillez. Pero no se piense que sólo hay detalles. Todo el concierto rezuma dramatismo y violencia. Así, olvidamos el Tchaikowsky de salón, afeminado y fácil, y una obra tan oída pasa a ser nueva. Algo parecido intuyeron Abbado o Dorati, pero tuvo que surgir Rostropovitch.

¿Y Stern? Aquí da la de arena, con un sonido limpio, claro, íntimo cuando la batuta lo precisa, potente. La técnica sigue siendo espléndida. La terrorífica cadencia del primer movimiento es interpretada sin excesos virtuosísticos ni «rubatos» innecesarios. En fin, todo muy bien.

A NUESTROS SUSCRIPTORES

Si su dirección ha sido modificada últimamente como consecuencia del cambio de nomenclatura de calles en su localidad, le rogamos nos actualice sus señas. Esto facilitará la recepción de nuestros envíos.

Junto al concierto, la **Meditación**, antiguo movimiento central del mismo, y que Tchaikowsky retirara e incluyera en un tríptico de piezas con piano. Aquí se ofrece en la orquestación de Glazunov, muy idiomática, yo diría que bastante imitativa. La interpretación, al mismo nivel.

El sonido es amplio, muy atmosférico, y el prensaje de los mejores de CBS. En resumen, una producción ejemplar. El único lunar... los ridículos comentarios de contraportada.

Conclusión: Exagerando las cosas, podemos hablar del **Concierto para violín y orquesta número 2**, de Tchaikowsky. Maravilloso disco.—**M. G. G.**

CAMARA

STEVE REICH: Music for 18 musicians.
Steve Reich & Musicians. ECM-Edigsa, 11-0043.

Sonido: 8.

La introducción de movimientos espiritualistas en la década de los sesenta y el interés por formas extraeuropeas de música religiosa van a ser dos de las causas principales de la moda de las «músicas repetitivas». Quizás haya que considerar también la influencia de John Cage, quien sustituye el concierto por la psicoterapia colectiva y modifica sustancialmente el papel social de la música y del acto del concierto. Desde una perspectiva histórica, tanto lo azaroso propuesto por Cage como la obsesión que propone el «gurú» Stockhausen y sus émulo, van a resultar reaccionarios, al intentar separar a la composición del simple cálculo y quererla dotar de contenidos y funciones extramusicales, lo que constituye una evidente falacia, hija del pensamiento romántico. Ello está, evidentemente, en relación con el proceso de amor a lo irracional que está apareciendo en la sociedad europea, y de la que son lamentables ejemplos los libros de ensayo del profesor García Calvo y el **Gargoris y Habidis**, de Sánchez Dragó, en nuestro medio; la obra de los auto-denominados Nuevos Filósofos —que, como cualquier persona de formación filosófica «a nivel» de COU sabe, es imposible denominar «filósofos» y carecen de novedad— en Francia, o el resurgir nazi en Alemania. Este amor a lo irracional, que cada vez se presenta más claramente como beligerancia frente a la especulación científica y al principio de mostratividad, mientras intenta inútilmente disimular su talante autoritario y uniformizador, entró en la sociedad musi-

cal de la mano de los epígonos de Cage, empeñados en hacer de él un compositor que sirviera de guía y referencia con las que disfrazar las propias ignorancia, incompetencia y falta de ideas. Más tarde ha dado lugar a movimientos empeñados en convertir la sala de conciertos en centro para-religioso de meditación trascendental. Y su último éxito ha sido —en perfecto maridaje entre intereses de empresas editoriales y presuntos emotivismos por parte del público— el bodrio del neoromanticismo.

Lo de la «música repetitiva» es sumamente simple. Tome usted una secuencia —melódica, tímbrica, rítmica...— y repítala equis veces, y será compositor de «música repetitiva». La **Music for 18 Musicians** repite un tema de once acordes variando el concepto «repetición» y, ligeramente, la instrumentación —violín, violoncelo, dos clarinetes bajos, cuatro voces femeninas, cuatro pianos, tres marimbas, dos xilófonos y un metalófono—.

Tras encender mi «Savinelli» me dispuse a los cincuenta y ocho minutos con veintidós segundos de audición, y a duras penas pude evitar quedar profundamente dormido. Se trata de uno de los mayores somníferos musicales que conozco, y si algo no alcanzo a comprender es cómo se puede trascender a través de semejante muermo, a no ser por medio de viajes oníricos cual Randolph Carter.

El prensado de Emi no está a la altura del sonido del original alemán, pero es bueno. Las notas de carpeta son claras, a pesar del empeño del traductor en evitar tal cosa. El enmaquetado es atractivo. **X. M. C. A.**

R TCHAIKOVSKY: **Trío para piano, violín y violoncello.** Trío Yuval. CBS, 76698.

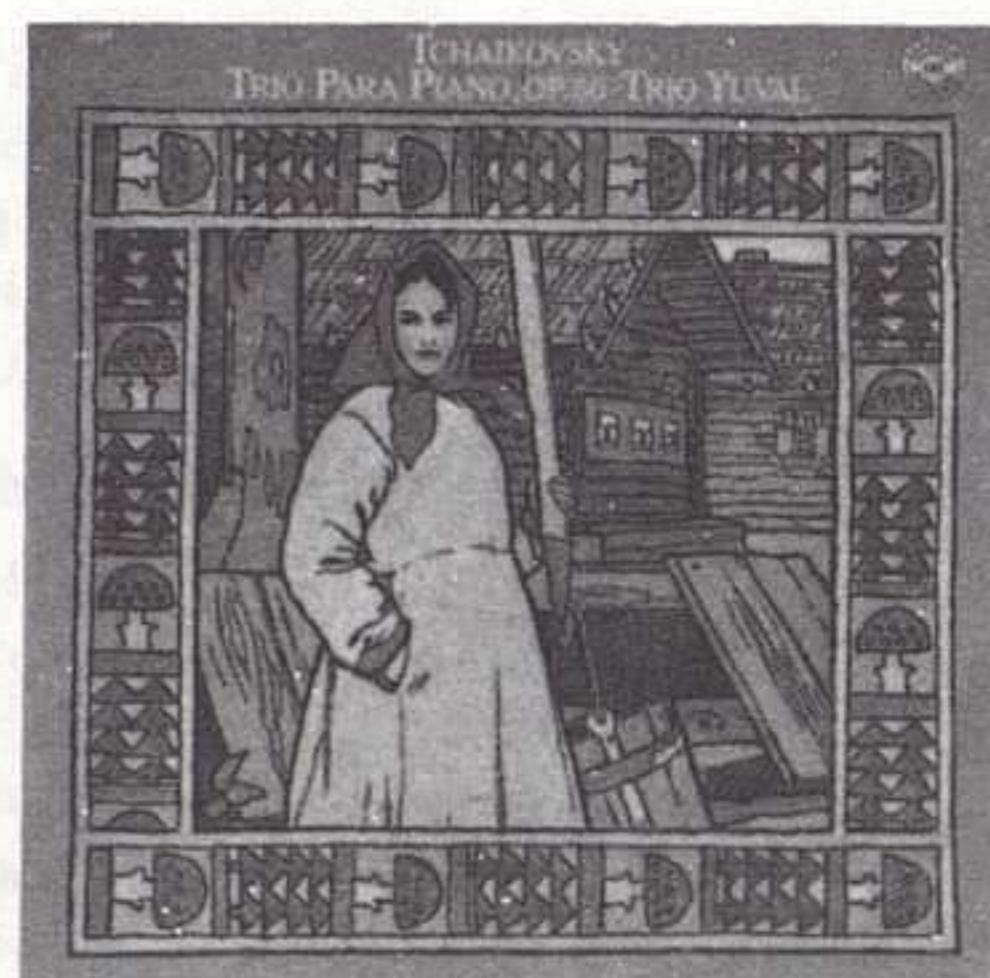
Interpretación: 8,5.

En el mes de marzo de 1881 Tchaikovsky hubo de viajar con urgencia desde su pequeña residencia campestre de Klin a París, donde agonizaba su amigo y consejero Nicolás Rubinstein.

Su muerte avivó hondamente los miedos y obsesiones que a menudo anidaban en el quebradizo y débil espíritu de Tchaikovsky. Una vez repuesto del duro golpe

A NUESTROS SUSCRIPTORES

Si su dirección ha sido modificada últimamente como consecuencia del cambio de nomenclatura de calles en su localidad, le rogamos nos actualice sus señas. Esto facilitará la recepción de nuestros envíos.



y superadas, momentaneamente, sus particulares luchas con su no menos particular «fatum», decidió escribir una obra en homenaje al célebre pianista.

Es así como nace una de las obras más sinceras y bien construidas de este no siempre bien valorado músico. Dedicado «a la memoria de un gran artista», Tchaikovsky ha de ponerse de acuerdo consigo mismo para vencer su natural aversión (este tipo de contradicciones determinan a menudo su genio y su simpleza) a la combinación sonora escogida, lo que, desde luego, se ve claro en la obra acabada, ya que ésta se aleja de los habituales tratamientos de su género para inscribirse en un marco que roza lo sinfónico.

Compuesto en tres movimientos, el primero se aproxima más a un primer movimiento de concierto para piano que a otra cosa. El segundo, hecho en forma de tema y variaciones —se supone que cada variación evoca un pasaje de la vida del homenajeado—, es, a mi juicio, lo menos interesante de la obra, aunque quizá la justifique. Finalmente, el tercero, de carácter más popular, se cierra de forma lúgubre y quejumbrosa, quedando el piano en primer término como verdadero protagonista.

El Trío Yuval, que ya se ha manifestado en otros trabajos como una gran agrupación «camerística», está a la altura de las circunstancias, ofreciendo en esta grabación una interpretación intensa, de gran colorido y técnicamente impecable. Y, claro está, esto sin olvidar las dificultades de ejecución de una obra que necesita tres solistas capaces de crear una textura más que «de cámara», insisto, casi sinfónica.

La grabación es buena en su toma de timbres y clara en el conjunto. Posee mucho «volumen», lo que va en detrimento de una excesiva audición de la inevitable «fritura» en unos prensados que CBS parece no poder conseguir «limpios», la mayor parte de las veces, aquí.

Conclusión: Un Tchaikovsky de primera marca espléndidamente servido. Disco, pues, muy recomendable a todo tipo de aficionados, desde los más informados (por ser esta obra poco frecuente) hasta los menos exigentes, pues la ocasión de degustar una bella música es patente en él.—**P. G. M.**

INSTRUMENTAL



CLEMENTI, Muzio: **L'Opera per pianoforte-1. Le Sonate op. 40 e op. 50.** María Tipo, «pianoforte». ITL, 70035 Stereo Hifi. Tres LP. Precio: 2.550 ptas. Importa: Ferysa.

Interpretación: 9.

Interés de la obra: Muy grande.

Muzio Clementi (1752-1832) es conocido en nuestro tiempo solamente por sus **Estudios** de piano; su **Gradus ad Parnasum** constituye el catecismo de todo pianista. El caso es que tanto éste como otros compositores y pianistas de su mismo tiempo —el ejemplo más conocido es el de Czerny, cuyos **Estudios**, al igual que los de Clementi, vienen a ser el caballo de batalla de los que aspiran al título de pianistas— que fueron los padres de la técnica de aquel nuevo instrumento llamado «pianoforte», y del piano mismo, no son recordados hoy en día más que por sus ejercicios docentes. A todas luces, y este disco puede ayudarnos a comprobarlo, esta falta de memoria con respecto al resto de su obra, especialmente a la parte de creación, es una injusticia con un músico muy formado y que junto con sus colegas construyó una época. Es posible que del olvido al que se relegó a este tipo de buenos maestros sea culpable el espíritu romántico de la época inmediatamente posterior, en la que se sometió a la música y a los músicos a una mitificación religiosa que sólo admitía al «divo», al «genio» como ser sobrehumano y excepcional, olvidando a los que, siendo muy eficientes maestros (con sus métodos se formaban los virtuosos románticos) y muy buenos y muy formados músicos, no poseyeron los «destellos» de la genialidad. Así se establece una división que, evidentemente, no se correspondía con la realidad, entre «genio» —que para un romántico venía a ser un «mesías enviado para redimir a la Humanidad»— y «músico» —pobre diablo al que no se le ha

concedido la «gracia», y por esta razón está condenado por el resto de sus días a menesteres tan poco «artísticos» como la enseñanza y formación de músicos o la composición de música no «divina»—.

En nuestros tiempos, y quizá como escuela del romanticismo o como reacción al mismo —que para el caso que nos ocupa tanto tiene—, la investigación musicológica ha contribuido, en el terreno musical de la cultura, a ampliar la galería de personalidades pretéritas dignas de la memoria histórica. En este sentido es obvio que ha ayudado al apaciguamiento de los ánimos mitificadores del romanticismo, así como el autoexamen al que la cultura occidental se sometió en el presente siglo, con el consiguiente enriquecimiento de conocimientos y, cuando no, al menos, al enriquecimiento de los criterios de valoración —lo cual es ya muchísimo—.

El presente producto puede considerarse un fruto de esta actitud. Clementi es, sin lugar a dudas, uno de los primeros maestros a recuperar, tanto por su ya reconocida importancia de pedagogo como por la olvidada de compositor. Así, a la vez que esta actitud nos ayudará a ver en sus obras didácticas la innegable musicalidad que poseen, y no sólo el árido mecanismo, podremos enfocar el estudio socio-musical de su época con conocimiento de mayor número de datos y circunstancias, que nos darán una visión más completa y, por ende, más objetiva de ese período de la historia de la música.

Por lo que a la interpretación de esta música se refiere, no existe problema si ésta se enfoca como cuestión de estilos y no de autores. Un problema diferente, y que aquí no procede, es el de si la actual concepción del «estilo clásico» es afortunada; es altamente probable que, si es la «actual», significa que sea la considerada por los entendidos y autoridades en la materia como la más próxima a la certera. El tiempo, el estudio y la investigación nos dirán más adelante si era o no tolerable.

La versión de María Tipo es, desde luego, la de una muy buena profesional, y por esta razón recomendable.

Conclusión: Por lo que es este álbum muestra del excelentísimo y en no pocas ocasiones «inspirado» oficio de un gran músico, y por su muy buena interpretación, se hace recomendable a todos aquellos que estén interesados en comprobar que la historia de la música no es sólo la historia de los «genios», sino más bien la de aquellos que hicieron posible la formación de los que podríamos llamar innovadores o revolucionarios.—**M. S. V.**

VOCAL-CORAL

Cantigas de Santa María, de Alfonso X el Sabio. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación. «Stereo» Mec, 1022/3. Intérpretes: Música Ibérica, de Holanda. Director: Nelly van Ree Bernard. Precio: 6.000 pesetas.

Interpretación: 6.

Sonido: 7.

Dentro de su colección **Monumentos Históricos de la Música Española**, tan interesante como desigual, el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación ha editado un álbum de dos discos LP dedicados a las **Cantigas de Santa María**, de Alfonso X el Sabio.

El álbum comprende un volumen de ciento veinticuatro páginas, profusamente ilustrado con reproducciones en color de las miniaturas de los **Códices T11** y **B12** de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. El texto reúne un estudio histórico-musical de José M.^o Llanos, la transcripción del texto y traducción al castellano de las obras grabadas, por el profesor José Filgueira Valverde; un análisis del arte y valor documentales de las miniaturas, del profesor José Guerrero Lovillo, y un estudio de José M.^o Lamaña sobre los instrumentos musicales en los códices escurialenses. Especialmente interesante es este último, pues con las reproducciones de las miniaturas proporciona una cabal idea del instrumento verosímilmente utilizado para acompañar el canto en la interpretación de las **Cantigas**.

La empresa es ambiciosa y merece todas las alabanzas, al afrontar los problemas historiográficos, musicológicos e interpretativos de esta cumbre de la monodía medieval de forma plausible y decorosa. El criterio adoptado para la elección de las veintitrés **Cantigas** elegidas de entre las que contiene el **Códice T11** obedece al intento de ofrecer el mayor número posible de ejemplos, dentro de la rica variedad de temas que reúne el conjunto. Hay una ponderada representación de los dos grandes tipos, el de alabanza (loores) y el narrativo («miragres»). En el primero figuran cantigas tan famosas y frecuentemente grabadas como «Des oge mais quereu trobar» (núm. 1) y «Santa María strela do dia» (núm. 100). Entre las centradas en «miragres» y narraciones hay algún expresivo ejemplo de materiales populares más o menos elaborados. En este segundo grupo, las **Números 111, 42, 176** y **127**, en aras de un mayor contraste, son ejecutadas exclusivamente por instrumentos, sin el concurso de la

voz. En resumen, la selección es satisfactoria, dentro de los límites y condicionamientos impuestos por la edición.

La parte musical corre a cargo de Música Ibérica, de Holanda, conjunto vocal-instrumental de indudable solvencia, dirigido por Nelly van Ree Bernard. En este punto coincido sustancialmente con la opinión mantenida por Carlos Villanueva en la sección «Discoteca Básica» de esta Revista (RITMO, número 505, octubre 1980). Ortodoxia y sobriedad, lectura excesivamente apegada a la literalidad de las transcripciones de Higinio Anglés, limitada fantasía en cuanto al planteamiento instrumental son las coordenadas dentro de las que se mueve la interpretación. Se acogen las valiosas aportaciones de grupos afamados, como el Estudio de Música Antigua, de Munich, o el Clemenctic Consort, pero la excesiva pulcritud, unida a una especie de temor a cualquier salida de tono, inhibe la variedad y espontaneidad del discurso, al par que obstruye la fuerza comunicativa de su contenido cultural y emocional.

Con todo, y vista la intención didáctica que parece desprenderse de la empresa, un planteamiento tan aséptico no resulta muy descaminado, al menos como una primera aproximación. A reserva, por supuesto, de aprovechar la primera ocasión que se ofrezca para adentrarse por otras veredas más creativas.—D. C.

CEREROLS, J.: Missa pro defunctis. Vivo yo (villancico). **Pues para la sepultura** (tono). Escolanía y Capilla de Música de Montserrat. Ireneu Segarra, director. Harmonia Mundi, EMI 065-099715. Precio: 675 pesetas.

Interpretación: 8,5.

Sonido: 7.

Nos llega ahora el segundo volumen grabado por Harmonia Mundi conteniendo obras del recientemente célebre músico catalán Joan Cererols e interpretadas por la Escolanía de Montserrat. El primero de ellos (EMI, 065-099714), ya comentado en el número 500 (abril 1980) de esta Revista, recogía la **Misa de batalla** y la **Misa de gloria**. En aquella ocasión se dio cuenta exactamente del compositor, nacido en 1618 y muerto en 1680, y de los intérpretes, por lo que a ella nos remitimos, a fin de no repetir datos y abreviar espacio.

La **Missa pro defunctis** contenida en este disco (Cererols también compuso otra) está escrita a cuatro voces, lo cual en modo alguno impide la suficiente variedad en el tratamiento de los temas, pues, sin desviarse en absoluto de un estilo severo, y absteniéndose de caer en una



facilona expresión de las atractivas figuras literarias del texto del «Requiem», logra captar al oyente por los sutiles juegos polifónicos de las voces, cumpliendo siempre con el antiquísimo precepto canónico acerca de la música litúrgica: promover la espiritualidad sin distraer al fiel con la excesiva presencia musical. Por otro lado, también contribuye a romper cualquier traza de vulgaridad el hecho de que la «Sequentia» esté tratada a doble coro, con lo que en ocasiones se tiene la impresión de tratarse de escritura a ocho voces. Esta **Misa** se interpreta en el monasterio benedictino de Montserrat durante los oficios de difuntos, constituyendo por ello esta grabación un interesante documento de alta «autenticidad», aunque esta **Missa pro defunctis** se encuentre, a nuestro entender, algo por debajo de, por ejemplo, la **Misa de batalla**.

Completan el disco el villancico **Vivo yo** y el tono de una sola estrofa a cuatro versos **Pues para la sepultura**, escritos ambos en castellano, costumbre algo extendida en la época entre los espíritus cultivados. Aunque los textos son de muy baja calidad, Cererols se esforzó en iluminar musicalmente los temas tratados (el sacramento de la Comunión y la fugacidad de los valores mundanos, respectivamente) con exclamaciones, suspiros y otros recursos expresivos, en el primero, y con una serena y segura calma, en el segundo.

En definitiva, versión muy cercana a la ideal (en alguna ocasión se echa en falta algo más de efusión y virtuosismo en el canto) de unas obras celosamente conservadas como inestimable patrimonio cultural propio por los sucesores de Cererols en Montserrat.—S. B.

A NUESTROS SUSCRIPTORES

Si su dirección ha sido modificada últimamente como consecuencia del cambio de nomenclatura de calles en su localidad, le rogamos nos actualice sus señas. Esto facilitará la recepción de nuestros envíos.

OPERA

PERGOLESI, G. B.: **La serva padrona**. Renata Scotto (soprano), Sesto Bruscantini (barítono). I Virtuosi di Roma. Director, Renato Fasano (Ricordi).

Interpretación: Bruscantini, 10; Scotto, 9; dirección, 8.

Sonido: 7.

Todavía hoy es comprensible el impacto que produjo esta breve obra maestra, estrenada en 1733, como «intermezzo», en una ópera seria del propio Pergolesi. Para tan lejana fecha asombran la variedad expresiva, la fluidez melódica y la frescura de todas sus partes. Algunas —como el aria de «Umberto» «Son imbrogliato io già»— parecen contemporáneas de Mozart. La concisión dramática, el retrato de los progonistas, sencillo y exacto; el juego teatral incluyendo el personaje mudo —«Vespone»— ausente pero presente: todo aparece admirablemente escrito. Se deduce que, con estas características, la interpretación debe ser muy precisa y resultar, al mismo tiempo, espontánea. El disco que comento estuvo publicado, en 1977, por Hispavox, y es mi versión favorita, aunque no definitiva. He repasado otras dos buenas versiones: la del Collegium Aureum (BASF) y la de Ros-Marbá al frente de la English Chamber Orchestra (ERATO). En la primera se recrea mejor el estilo de la época y aparece el clave en primer plano. En la segunda, la dirección de Ros-Marbá destaca por musicalidad y es equiparable a la de Fasano. A éste se le ha reprochado falta de sentido filológico (común en los años cincuenta), pero, como demostraba en su versión del **Barbero**, de Paisiello, la facilidad y el sentido musical están fuera de duda; tiene gracia, espontaneidad, y el estilo bufo se muestra fluido, sin rigideces. En ocasiones, como en el primer «duetto», la viveza en el «tempo» se convierte en precipitación; en el extremo opuesto, la versión del Collegium Aureum es lenta y poco flexible. La de Ros-Marbá, en la línea de Fasano, ofrece interesante matización en algunas partes.

Por lo que respecta a la parte vocal, Bruscantini está sensacional. Recurre a todos los recursos, medias voces e incluso nasalidades; pero, atención: siempre al servicio de la frase musical y nunca al de la gesticulación o la caricatura extramusical (como es el caso de Capecchi). Canta, pues, con modélico buen gusto y convierte el recitativo en un arte —por cierto, nada «secco»—. Scotto supera las buenas interpretaciones de M. Bonifaccio y C. Bustamante por calidad de voz, muy



SCHIMMEL

Pianos

*El piano alemán
de mayor venta en el mundo.*

Distribuidores en:

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

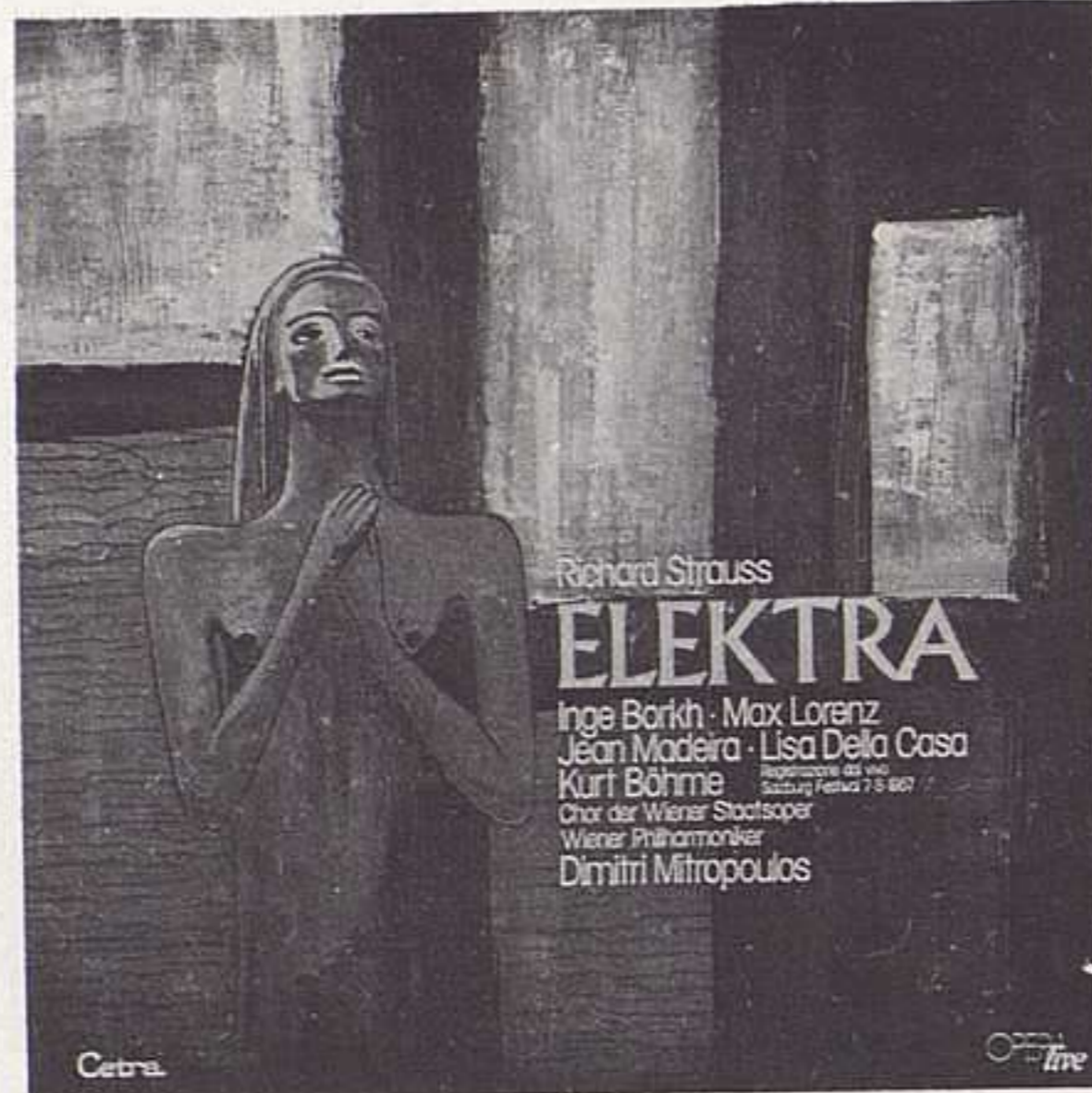
lfrica, aunque en ocasiones su característica emisión resulta algo dura en el contexto musical de la obra.

Conclusión: Disco recomendable por la obra y por su interpretación. La de Bruscantini, y por lo que toca a la ópera bufa, es hoy toda una lección.—**B. C.**

STRAUSS, R.: Elektra. Jean Madeira («Clitemnestra»), Inge Borkh («Elektra»), Lisa della Casa («Crisotemis»), Max Lorenz («Egisto»), Kurt Böhme («Orestes»), Alois Pernerstorfer («Guardián de Orestes»), Anny Felbermayer («Confidente» de «Clitemnestra»), Karol Lorraine («Su ayudante»), Georg Littasy («Joven sirviente»), Audrey Gerber Candy («Capataz»), Kerstin Meyer («Primera doncella»), Sonja Draksler («Segunda doncella»), Sieglinde Wagner («Tercera doncella»), Marilyn Horne («Cuarta doncella»), Lisa Otto («Quinta doncella»). Coro de la Opera del Estado, Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Dimitri Mitropoulos. Grabación efectuada durante la representación de la ópera en el Festival de Salzburgo, 7 de agosto de 1957. CETRA, LO 83 (álbum de dos LPs). Precio: 1.380 pesetas.

Interpretación: 10.

Cualquiera de los buenos aficionados a la ópera tendrá, sin duda, la grabación que de esta obra hicieron el «tándem» Solti/Culsaw para Decca, uno de los registros más famosos en la historia de grabación de ópera y una de las más alabadas interpretaciones de Sir Georg Solti. En efecto, las tomas de sonido fueron hechas en base a un reparto vocal, osqueta, equipo y condiciones extraordinarias; ahora bien, la grabación no es omnipotente, ni lo será nunca, por la sencilla razón de que sólo puede dar dos dimensiones: el aspecto vertical de la página de la partitura, expresado en un rango de frecuencias, y la profundidad de la partitura, expresada en dar relieve a los diversos contornos de sonido en momentos dados del disco. La tercera dimensión —el progreso horizontal de la música— es el único factor que ha permanecido constante en las técnicas de grabación, porque es el único sobre el que ingeniero de sonido no tiene «control». Y es, precisamente, aquí donde falla la versión del director húngaro y lo que hace que su sonido sea tan artificial; y no por la soberbia técnica de Solti, sino porque la coordinación musical y la dirección que sobre ella podía haber dado no fue hecha por él (allá con las consideraciones musicales y extramusicales de los ingenieros de sonido de Decca...).



Todo lo anterior viene a cuento por la versión que CETRA nos ofrece ahora de la partitura de Richard Strauss dirigida por Dimitri Mitropoulos; ésta se sitúa en los antípodas de la grabación en estudio de Solti, y su característica esencial es el humanismo latente en estos pentagramas. Aquí no hay nada de la agobiante perfección del registro de Decca; al contrario, existen imperfecciones propias de una interpretación en vivo, y hay lagunas vocales de consideración (por ejemplo, el «Egisto» de Max Lorenz, que es gritado más que cantado). La *Elektra* de Mitropoulos —encarnada por Inge Borkh— es, ante todo, una mujer (no solamente un instrumento vocal perfecto) dominada por la sensualidad y turbada por la represión de sus instintos, cuyos delitos son tentativas de liberación (en el sentido freudiano del término). Aquí la «libido» sonora del compositor en manos del director griego sigue el drama en todo su torbellino, lo ensancha con la tumultuosa escritura de las partes vocales e instrumentales, con el desbordamiento de una orquesta inmensa, llena de empastes sugerentes y de impulsos que emanan sin excesiva preocupación por la claridad de la arquitectura. En definitiva, interpretación viva, coherente y, sobre todo, emocionante. (¿Podría decirse lo mismo respecto a la versión de Solti?)

Si busca algo más que un producto de laboratorio perfecto, aquí lo tiene.—**E. P. A.**

RECITAL

LAS GRANDES SONATAS PARA VIOLIN Y PIANO. FAURE, Gabriel: *Sonata en La mayor, op. 13*. DEBUSSY, Claude: *Sonata para violín y piano* («Suite» y «Final»). RAVEL, Maurice: *Sonata para violín y piano*. Jean-Pierre Wallez (vio-

lín) y Bruno Rigutto (piano). Columbia Estéreo, SXL 27174 «Aristocrate».

Interpretación: 7,5 (Fauré) y 6,5 (Debussy y Ravel).

Sonido: 8.

Una indicación preliminar acerca del título del disco: a no ser que se trate de una placa que forme parte de una serie dedicada, en efecto, a las grandes sonatas para violín y piano, la verdad es que tal título podría despistar al comprador ingenuo. Lo que se nos ofrece es, en todo caso, las grandes sonatas francesas para violín y piano, y aun que éstas sean «las grandes» sería discutible. Lo indiscutible, en cambio, es el interés de las obras ofrecidas: tres momentos claves del género desde el posromanticismo a Ravel.

En el haber de los dos jóvenes intérpretes cuentan una eficaz compenetración, una técnica sin problemas y, sobre todo, un planteamiento estudiado y coherente de la interpretación, presidida por una sobriedad no exenta de refinamiento, que subordina a la concepción global las posibilidades «divísticas». Oímos un dúo y no a un violinista más un pianista, lo cual no es tan frecuente como se podría pensar. Por supuesto, las prestaciones individuales son, en general, buenas: quizá sea excesiva la discreción del pianista en más de una ocasión, y, probablemente, no perjudicaría al violinista una mayor brillantez. Lo que fundamentalmente echamos de menos es personalidad: todo o casi todo está dicho con claridad y buen gusto, pero casi nunca la interpretación nos lleva a salir de un estado de complacencia distraída para pasar a otro no diré de entusiasmo, pero sí, al menos, de vivo interés. En Debussy sobra cartesianismo, por decirlo de alguna manera, y en Ravel, desde luego, falta imaginación y vibración. Lo mejor interpretado es, a mi juicio, Fauré, con expresividad y convicción.—**J.-L. V.**

A NUESTROS SUSCRIPTORES

Si su dirección ha sido modificada últimamente como consecuencia del cambio de nomenclatura de calles en su localidad, le rogamos nos actualice sus señas. Esto facilitará la recepción de nuestros envíos.

LIBROS

BASSO, Alberto: **Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach.** Volumen I, 1685-1723. Turín, E. D. T. (Via Alfieri, 19. 10121 Torino, Italia), 1979. 782 páginas en 4.º 30.000 liras.

Desde que, entre 1873 y 1879, publicara Philipp Spitta su monumental biografía de Bach —que sigue siendo obra de referencia obligada, no obstante el tiempo transcurrido y la inmensidad bibliográfica de la «Bach-Forschung»—, no había aparecido otra tan completa sobre el gran «cantor» de Santo Tomás como la presente, de Alberto Basso. Obra definitiva en muchos aspectos, que resume todo lo que se sabe sobre Bach, y para la que el autor no sólo utilizó toda la extensísima bibliografía bachiana publicada, sino que incluso aporta datos o puntos de vista todavía desconocidos, generosamente cedidos por autores que preparan monografías parciales sobre Bach, como es el caso de Siegfried Schmalzried, que está preparando el volumen crítico correspondiente a los **Preludios, Fugas, Fantasías, Toccatas**, etc., para la «Neue Bach-Ausgabe» (cfr. pág. 317 de la obra que comento). Causa asombro el cúmulo de datos que Basso maneja. Datos de todo género: ambientales, biográficos, bibliográficos, estilísticos, etc. Una obra que, evidentemente, supone una vida de trabajo, y que ni siquiera las varias monografías de su autor sobre Bach y su obra hubieran hecho prever: tan profunda es y tan completa.

El volumen que comento —único aparecido hasta ahora— es el primero de los dos que contendrá la obra completa. Llegará hasta el período de Köthen inclusive. El segundo estará dedicado todo él al período de Leipzig. Está dividido en tres partes: los años juveniles (1685-1708), la estancia de Bach en Weimar (1708-1717), y la de Köthen (1717-1723). Les preceden dos introductivas: «El eje hereditario» —dividido en «Alumnos y capistas», «Las reliquias» (historia de los manuscritos bachianos) y la «Bach-Renaissance»— y «El ambiente luterano».

Cada parte y cada capítulo llevan al comienzo una «bibliografía general» sobre el tema que estudian; luego cada parte de cada capítulo suele llevar su propia «bibliografía particular»; ambos repertorios bibliográficos son muy extensos y detallados, por no decir exhaustivos.

En cada capítulo se exponen, ante todo, y después de descripciones geográficas, históricas, sociales, etc., de los lugares y ambientes en que Bach vivió en ese período, todos sus datos bibliográficos conocidos, con profusión de citas de documentos; se presentan y analizan las varias interpretaciones que se han hecho de algunos que se conocen incompletos, etc.; y a continuación se enumeran y estudian, incluso con análisis detallados —abundan los ejemplos musicales—, las obras de ese período. En las dos partes de Weimar

y Köthen las obras están divididas por géneros, a cada uno de los cuales está dedicado un capítulo.

Esta descripción que estoy haciendo del modo como está articulado el libro no logra dar idea, ni siquiera aproximada, del valor extraordinario de obra tan fundamental, que impone por su extraordinaria erudición, por lo completa que es, por la profundidad de los análisis que hace, tanto de datos y situaciones biográficas como de las obras, distinguiendo en éstas, con lógica implacable y estudio exhaustivo de datos, las auténticas de las dudosas o apócrifas; y tantos otros detalles.

Avala esta gran obra un importante **Apéndice** (págs. 705-741) sobre la «genealogía de la familia Bach», a la que precede la habitual bibliografía específica sobre el tema, y en la que el autor, utilizando los datos ya conocidos (pero analizados y presentados de modo del todo personal, de manera que incluso se separa no pocas veces de la fundamental **Ursprung der musikalische-Bachischen Familie**, publicada en el volumen 1.º de los **Bach-Dokumente**), trata de hacer luz en la intrincada selva de la extensa familia Bach. Finalmente, dos índices detallados, uno de las obras de Bach citadas en el libro —por el orden del **Bach Werke Verzeichnis**, de Wolfgang Schmieder, el conocido BWV— y de nombres, completan esta colosal monografía.

En fin, un libro indispensable tanto para el profesional que necesite estudiar a Bach —el compositor, el intérprete, el musicólogo...—, como para el aficionado

que desee conocer mejor las circunstancias en que nació tal o tal otra obra de Bach que oye en disco o en concierto. Un libro que, evidentemente, más que para lectura es para consulta (pero que cuando se comienza a leer no se suelta, porque su lectura apasiona, de puro interesante que resulta); pero tan completo, que él solo basta para conocer, incluso a fondo, la bibliografía de Bach y lo fundamental de su obra. Para los españoles tiene, además, la considerable ventaja del idioma, bien cercano al nuestro, que lo hace comprensible a, prácticamente, cualquier lector de habla española.—**JOSE LOPEZ-CALO.**

BOYDEN, David: **Introducción a la Música.** Traducción al español de Emilio Muñiz Castro y Ema Rosa Fondevila. Discografía comentada, por José María Martín Triana. Madrid, Ediciones Felmar (Magnolias, 49, Madrid-29), 1979. Dos volúmenes de paginación correlativa. 745 páginas en total. Volumen suplementario de discografía comentada, 65 páginas. 22 X 12 cms. Sin indicación del precio.

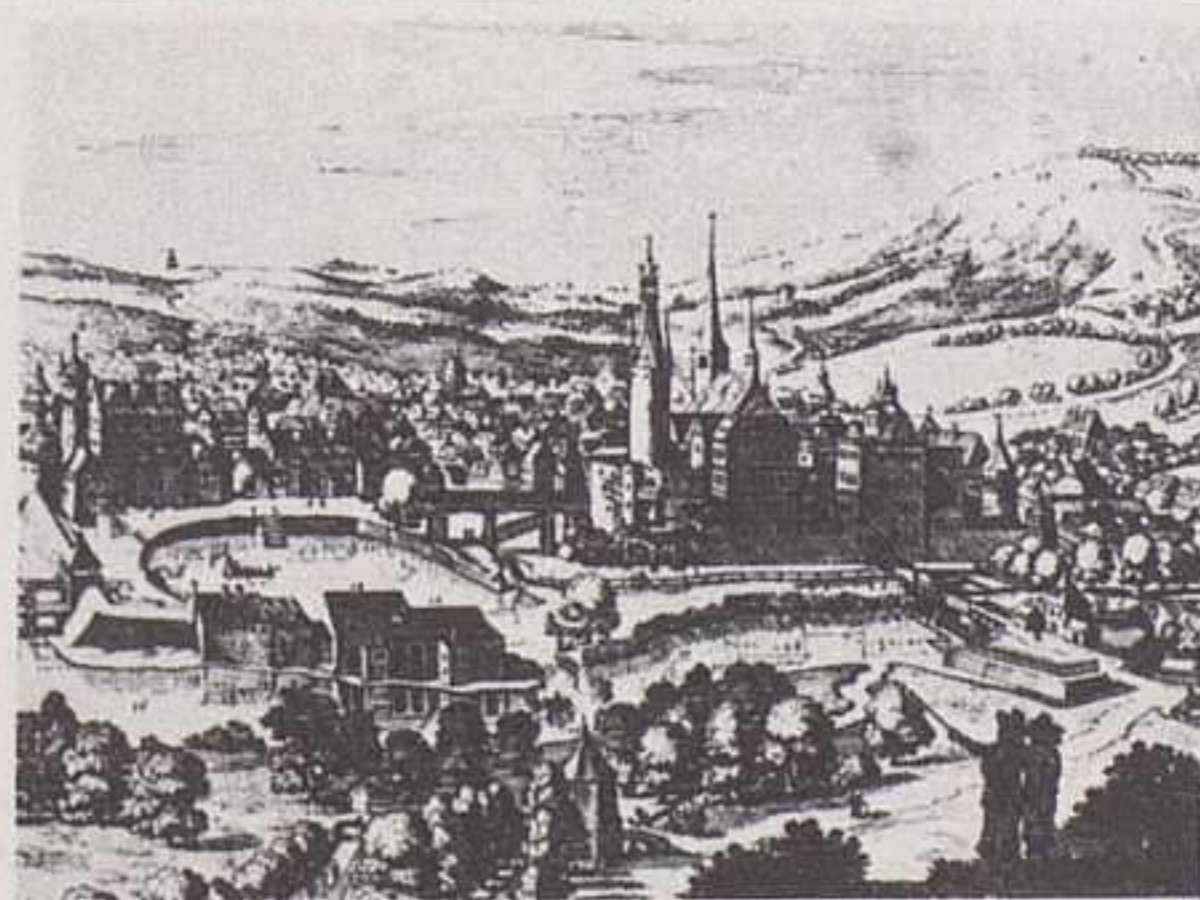
El juicio de esta obra tiene, por fuerza, que dividirse en dos partes, bien diversas entre sí: la obra misma y su edición española.

En cuanto a la obra, hay que decir que se trata de un «clásico» entre las «introducciones generales» a la música, y que entre nosotros no hay ninguna que se le pueda comparar, no obstante el número relativamente alto de obras de orientación similar que se han publicado recientemente en España, sobre todo a raíz de la introducción de la música en el BUP. En realidad, para encontrar algo entre nosotros que se le pudiera comparar, habría que remontarse a la **Enciclopedia abreviada de la música**, de Turina.

Como es habitual en esta clase de obras, está dividida en dos partes: en la primera, que el autor llama «fundamentos», se estudian los elementos básicos de la comprensión de una obra musical: estética, técnica, formas, orquestación...; la segunda consiste en una rápida visión de la historia de la música, que capacite al aficionado a la comprensión de un determinado período, autor u obra.

En la primera parte destaca la claridad con que el autor pone al alcance de cualquiera aun los elementos más abstrusos que entran en una composición musical; la segunda se lee con interés ininterrumpido; y aunque el autor tiene que ser ne-

ALBERTO BASSO FRAU MUSIKA LA VITA E LE OPERE DI J. S. BACH

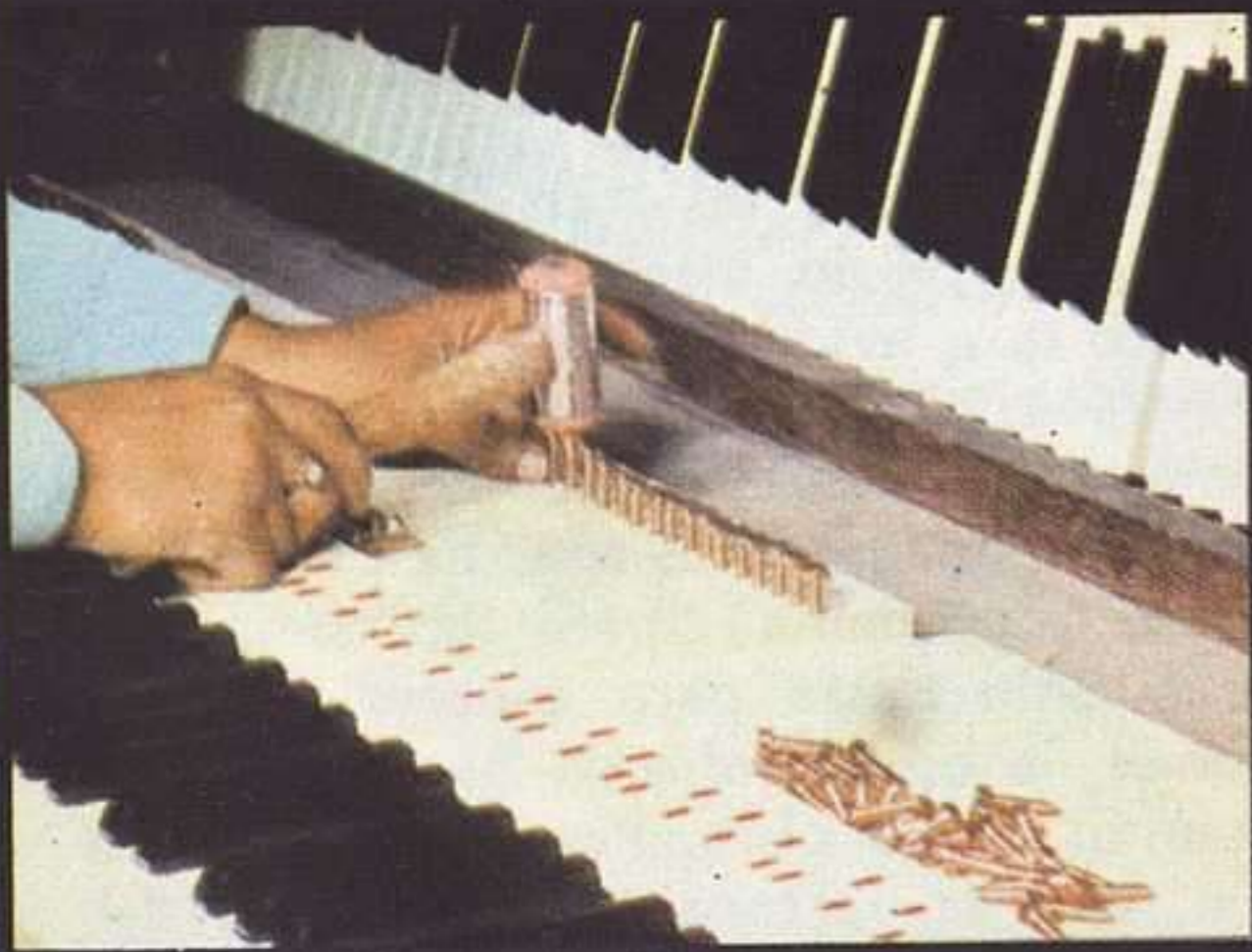


★
(1685-1723)

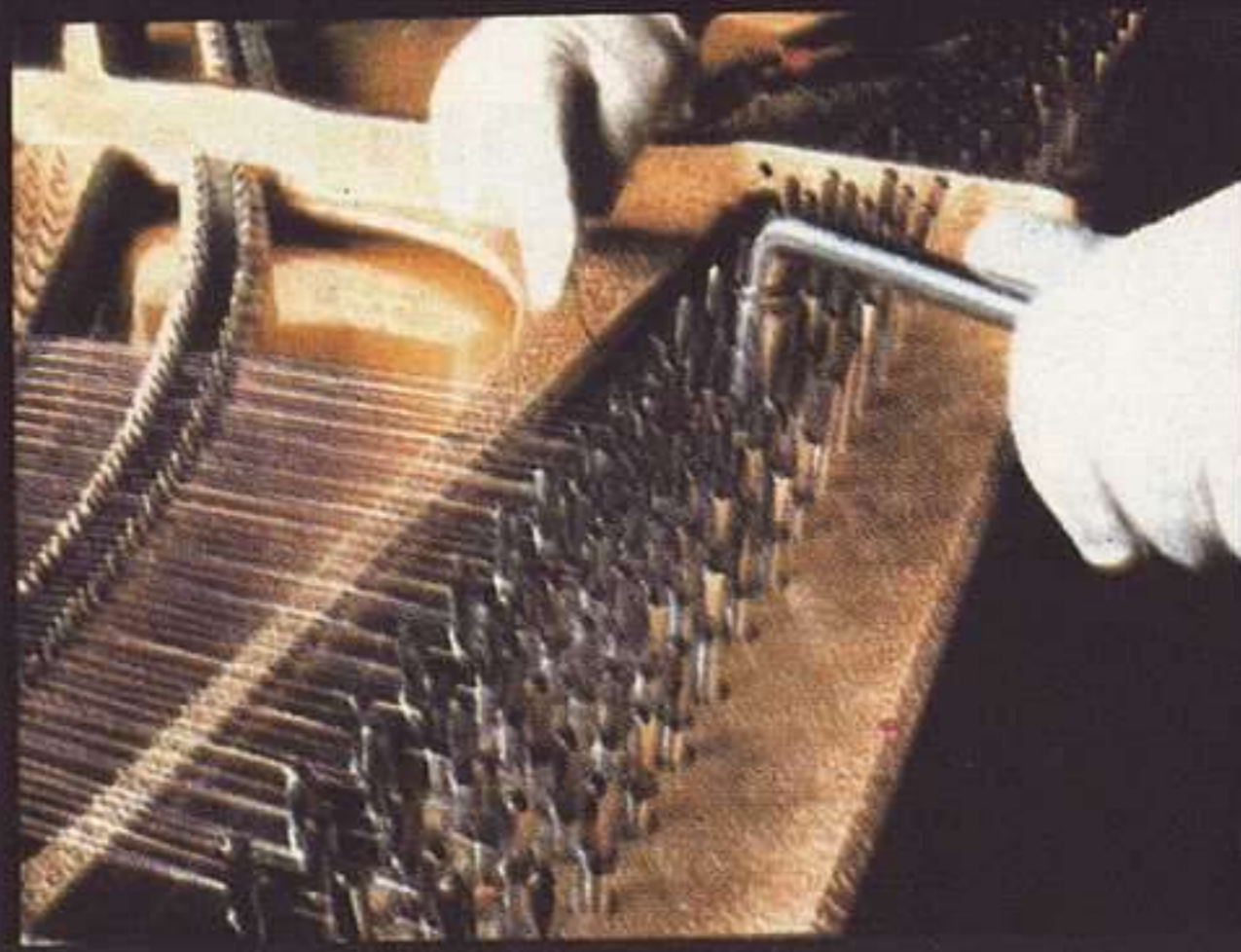


Dietmann

Modelo STUDIO
Medidas 108 x 142 x 55 cms.



Fabricación artesana



Perfecta afinación



Control de calidad



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

cesariamente esquemático, el conjunto resulta completo y, desde luego, ameno e interesante. Particularmente importantes los análisis que hace de algunas obras, desde los medievales hasta las de los últimos **-ismos**. Por cierto que la presentación de las últimas corrientes musicales es de lo más logrado del libro, por su claridad en explicar conceptos difíciles y por su equilibrio en los juicios.



En cuanto a la edición española hay que hacer, de nuevo, una doble consideración:

a) El hecho de ofrecer al público hispánico esta obra fundamental de divulga-

ción musical sólo merece un calificativo: una iniciativa benemérita. Estoy convencido de que los promotores y realizadores de esta empresa han hecho un gran servicio a España e Hispanoamérica, y sólo deseo para esta obra una amplia difusión, por bien de la cultura musical hispánica.

b) Pero adolece de defectos muy graves. Enumeraré sólo dos grupos de ellos:

El primero reúne varias deficiencias de traducción e impresión, que afean la presentación de la obra, que, en cambio, es, en general, elegante y cuidada. Por ejemplo, la palabra inglesa «French horn» es traducida, repetidas veces, por «trompa francesa», en traducción literal del inglés, cuando en español decimos simplemente «trompa» (y aun se podría citar, en este contexto, lo de «el auténtico corno», de la página 152, evidente traducción literal del inglés); lo mismo traducir la palabra «recorders» por «recordes» (ilustración 15 b), en vez de «flautas dulces».

El segundo es más serio: el autor puso, al final de cada capítulo, o parte de capítulo, unas «audiciones sugeridas» y unas «lecturas sugeridas». Naturalmente, están pensadas para el lector inglés, o, mejor, norteamericano, y, por tanto, las «lecturas sugeridas» se limitan a libros en inglés que se pueden encontrar en los Estados Unidos. Pues bien, en la edición española se presentan, unas y otras, tal como las concibió el autor para su público, sin el mínimo intento de adaptación al público español. La discografía («audiciones sugeridas») ha sido adaptada —por cierto, magistralmente—, en el volumen suplementario, por José María Martín Triana. Pero en las «lecturas sugeridas» falta, en modo absoluto, una adaptación, con lo que este importante complemento del texto queda inutilizado, ya que ni los libros sugeridos se suelen encontrar en España ni, aunque se los encontrara, serían legibles para una buena parte de los usuarios de esta obra. Y, en cambio, existen también en España algunos libros que habrían podido recomendarse en sustitución de los ingleses sugeridos por el autor.—**JOSE LOPEZ-CALO.**

Indice de discos criticados en este número

	Pág.
Art Ensemble of Chicago: Nice Guys .	54
Bellini: La sonámbula (Callas-Votto)	51
Bruckner: Sinfonía número 7 (Sanderling)	55
Cantigas de Santa María (Nelly Van Rae Bernard)	61
Cererols: Missa pro Defunctis (Ireneu Segarra)	62
Clementi: La obra para piano , vol. 1	61
Cherubini: Medea (Callas-Rescigno). 51	
Debussy: El mar (Lorin Maazel) ...	55
Gibbons: Church Music (Wulsten). 53	
Mahler: Sinfonía número 4 (Hendricks-Mehta)	55
Mozart: Sinfonías números 31 y 35 (Barenboim)	57
Mozart: Conciertos para violín números 2 y 5 (Spivakov)	57
Mussorgsky: Cuadros de una exposición (Mehta)	58
Pergolesi: La serva padrona (Scotto-Bruscantini-Fasano)	62
Poulenc: Concierto para órgano, cuerdas y timbales. Concierto campestre (Preston-Previn) ...	58
Ravel: Cuadros de una exposición (orquestración). La valse (Mehta)	58
Reich: Música para dieciocho músicos	60
Scriabin: Poemas del éxtasis (Lorin Maazel)	55
Shostakovich: Sinfonía número 4 (Haitink)	59
Strauss: Elektra (Mitropoulos) ...	64
Tchaikovsky: Concierto para violín. Meditación (Stern-Rostropovich). 59	
Tchaikovsky: Trío para piano, violín y cello (Trío Yuval)	60
Verdi: Trovatore (Gencer, Del Monaco, Bastianini, Previtali)	51
Parigi, o cara (recital de María Callas)	51
Un mito, una carrera (recital de María Callas)	51
Las grandes sonatas para violín y piano (obras de Fauré, Debussy y Ravel)	64

OBRAS COMPLETAS DEL PADRE OTAÑO

- Vol. I: **Ciclo de Navidad**, 87 págs., 250 ptas.
- » II: **Canciones marianas**, 136 págs., 400 ptas.
- » III: **Canciones eucarísticas**, 51 págs., 200 ptas.
- » IV: **Canciones al Sagrado Corazón de Jesús**, 78 págs., 250 ptas.
- » V: **Obras orgánicas**, 136 págs., 400 ptas.
- » VI: **Semana Santa**, 148 págs., 400 ptas.

Los seis volúmenes juntos, 1.500 ptas.
Motete **Tota Pulchra**, 150 ptas.

Pedidos a:

Archivo Padre Otaño. Santuario de San Ignacio. Loyola. Azpeitia. Guipúzcoa.

DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER

MESA REVUELTA

FESTIVAL BACH DE IBERMUSICA (II). NOMBRES

Terminó la serie de convocatorias que, en torno a Bach, organizó Ibermúsica con motivo de sus diez años de actividad. La segunda parte del ciclo elevó algo el nivel, más bien mediano, de la primera, sin que, de todas formas, llegaran a cumplirse todas las expectativas previstas. Tras las decepciones de Tureck y Puyana se aguardaba con cierto interés la actuación de Rogoff, Weissenberg y Gueringas, así como el concierto-maratón de la English Chamber Orchestra, interpretando, en una sola sesión, los seis **Conciertos de Brandeburgo**.

Jackson (17-XI-80).—Se esperaba igualmente —el órgano siempre promueve un gran interés en nuestro público (no sería mala idea la organización de un ciclo en torno al instrumento)— la intervención de Sir Nicolas Jackson, organista poseedor de un nombre y un prestigio en los medios especializados, con diversas grabaciones no desdeñables en su haber. La decepción continuó, pues el instrumentista inglés ofreció un recital en el que no se sabe qué criticar más, si la falta de imaginación para frasear, para crear un clima sonoro adecuado (no acabó de entenderse nunca con las grabaciones del instrumento del Real), o la aparente incapacidad para articular mecánicamente, de manera coherente, las notas. Así, obras tan fundamentales dentro del repertorio como la **Sonata en trío en Mi bemol, B. W. V. 525**, y la **Fantasia en Sol mayor, B. W. V. 527**, fueron ofrecidas toscamente, sin encanto ni altura técnica, con fallos increíbles, propios de un principiante. Y es lástima porque, con todo, pudo entreverse, en fugaces instantes, que Jackson quizá podría ofrecer un Bach más directo, antirretórico, alegre, vivificante, del que habitualmente suele darse. A lo mejor, en otro momento o lugar, ante un instrumento menos áspero que el del Real, con el que esté más compenetrado, Jackson nos sorprende y nos demuestra que es un buen organista y un buen músico. Que su formación y actividad también como clavecinista y sus estudios con Leonhardt y Malcolm han dejado auténtica huella en él.

Kantorow (19-XI-80).—Por enfermedad, Rogoff, previsto para las **Partitas** de violín, hubo de ser sustituido apresuradamente por Kantorow, concertino de la Orquesta de Cámara de Holanda, que tan grata impresión había dejado tras su interpretación



WEISSENBERG: SU ACTUACION, SIN SER IMPECABLE, MARCO QUIZA LA COTA MAS ALTA DEL FESTIVAL.

del **Concierto en Mi mayor**. El violinista francés, con partitura delante, quizá sin tener ahora mismo las obras «en dedos» (según parece, era la primera vez que las tocaba con su actual instrumento), tuvo una actuación, en obras tan superdifíciles, que podría calificarse de meritoria. Hubo en ella, sí, bastantes fallos de dicción, de articulación, de afinación; bastantes problemas de arco, de encaje rítmico, y sobre todo en cuanto al «lenguaje», a la forma de exponer: faltó muchas veces contraste, variedad, gracia, «aire», capacidad para traducir eso que, al parecer, es tan difícil: la dimensión danzable de unas obras que están extraídas, precisamente, del mundo de la danza, popular o cortesana. Técnicamente, los mayores problemas se presentaron al intérprete en la **Partita número 1**, más abstracta, cosa que puede considerarse bastante lógica teniendo en cuenta este dato y el hecho de que la más «intocable», la **número 2**, es la más «machacada» por los violinistas, que eligen muchas veces la

famosa «Chacona» para sus exámenes y ejercicios. Aquí Kantorow nos puso claramente de manifiesto, a lo largo de una versión si no totalmente pulcra sí intensa y adecuadamente planteada y resuelta, que no es un violinista vulgar, y que, muy probablemente, cuando las trabaje más con su nuevo instrumento podrá llegar a tocar todo el ciclo (con las **Sonatas** incluidas) de manera bastante satisfactoria. De momento, además de un criterio musical muy firme y lógico, hay en él una cualidad que brilla por encima de todas: un sonido redondo, pastoso, dulce, casi siempre homogéneo, dotado de personalidad y emitido con gran naturalidad. Puede que Rogoff, con las obras más ensayadas, hubiera logrado una interpretación más compacta e igual, más perfecta técnicamente. Pero habría sido difícil que superara la espontaneidad y encanto sonoro de Kantorow.

Weissenberg (1-XII-80).—Las **Variaciones «Goldberg»**, en la interpretación de Weissenberg, tienen ya su historia. Es una obra

por la que el pianista búlgaro ha sentido siempre especial predilección, y que ya ha tocado anteriormente en Madrid. Aplica a ella sus criterios musicales (a veces, tan discutibles) con una firmeza y un convencimiento admirables. El instrumento (superando la polémica de si es más o menos propio que el clave) es utilizado en todas sus posibilidades expresivas hasta donde el artista considera que se encuentra el límite del estilo, con atención y cuidado especial a mantener una dinámica más bien contenida, lógica y natural, sin forzamientos ni exageraciones. Al menos, en esta actuación, Weissenberg ha logrado una sonoridad que, sin dejar de poseer esa incisividad que siempre le ha caracterizado, ha tenido densidad, vibración interior y también, cosa menos usual en él por lo general, belleza tímbrica. La monumental partitura, tan difícil de desentrañar, de clarificar y de exponer, sale de su cerebro y dedos pensada y ejecutada con un rigor y una concentración que incluso podrían considerarse excesivos. De principio a fin, el complejo edificio sonoro es ofrecido implacablemente, como de un solo trazo, sobrio y conciso, soberbiamente construido y dotado de rasgos muy personales; con momentos mágicos, por el recogimiento y la tensión conseguidos, centrado en algunas de las variaciones lentas. Magnífica la manera en que expuso el «Quodlibet» final, en el que la repetición del tema que da origen a toda la composición se hizo a un «tempo» extremadamente lento y en un tono de voz íntimo. Una versión, pues, de altura, concentrada, rigurosa, casi descarnada por su sobriedad; intelectual, podría decirse. Ahora bien, una versión —como, después de todo, era lógico—, en tal sentido, unilateral, monolítica (lo que no quiere decir que en ella no hubiese contrastes), puede que demasiado «seria». Por ello incluso habría que criticarla por falta de gracia, de imaginación, de sentido del color y de la ornamentación. Pero esto entra tanto en las características propias del pianista como en sus planteamientos volitivos. Indudablemente, con una paleta más rica y amplia, la obra ganaría en variedad y quedarían en mayor medida resaltados sus múltiples acentos. También, hay que decirlo, el conjunto poseería más firmeza y elocuencia si a veces la articulación no quedara perjudicada por la exagerada afición del pianista a desbocar los «tempi» (aunque en esta ocasión ha estado más contenido que en otras), a correr, a querer, sobre todo en ciertos cánones, acelerarse demasiado, de tal forma que las notas, si bien son dadas y emitidas, no son escuchadas con claridad y la necesaria limpieza. Lo que podría predicarse en relación con algunas variaciones rápidas, en las que el tejido armónico queda en parte desdibujado por una impropia interacción y confusión de planos. Defectos innegables que, lo mismo que la habitual tendencia del pianista a romper el sonido en los «forte», no pueden contrarrestar, de todos modos, las virtudes más arriba señaladas. Al menos, no lo suficiente como para borrar el valor, todo lo unilateral que se quiera, de esta interpretación.

Gueringas (3 y 4-XII-80).—Poco que decir, y poco bueno, de la actuación de David Gueringas, que se enfrentaba nada menos que con las **Seis «Suites» de «cello»**. Este violoncellista apátrida, nacido en Lituania y ganador en Granada, este último verano, del primer Premio de Interpretación, venía precedido de cierta fama. No del todo justificada por lo que se ha podido escuchar en esta ocasión, aunque es probable que interpretando otras obras puedan quedar más resaltadas sus innegables buenas cualidades: sonido grande, lleno; arco poderoso, buen mecanismo, técnica general plausible..., que, siendo estimables, no han bastado para que su versión de las **Suites** su-

perara, como mucho, lo discreto, aunque el nivel global fuera inferior. Se aprecia en el instrumentista una clara falta de madurez técnica y artística para enfrentarse a estas auténticas piedras de toque, que exigen una depuración interpretativa de primer orden. Gueringas, a quien se le nota bastante que ha sido alumno de Rostropovitch, plantea las **Suites** de manera tradicional, buscando más la amplitud, la solemnidad, incluso el enfatismo, que la clarificación armónica, la ligereza o la variedad acentual. Lo grave es que, además, los medios con los que cuenta actualmente son insuficientes, ya que no posee la necesaria precisión de ataque, la afinación y el virtuosismo exigidos; y no puede vencer los escollos que plantea la articulación bachiana. Quedó descuadrado en más de una ocasión, y por lo común se limitó a reproducir de forma huera las notas (no siempre en su sitio). Podrían citarse muchos ejemplos de mala realización e incluso mal planteamiento: «Preludio» de la **Número 1**, «Gigue» de la **Número 5**, la **Número 6** en conjunto...

García Asensio (15-XII-80).—José Luis García Asensio es un buen violinista; y un buen músico. Por eso no debe extrañar que, en determinadas oportunidades, corra a su cargo la conducción de la excelente English Chamber Orchestra, de la que es concertino solista desde hace muchos años. Tiene un atinado concepto musical y, lógicamente, los componentes del conjunto se pliegan a sus dictados. Aunque es de suponer que, normalmente, al tratarse de magníficos instrumentistas, todos tengan algo que decir a la hora de montar un programa concreto. En esta ocasión la orquesta inglesa se ha presentado en Madrid, con el violinista español al frente, para cerrar el Festival de Ibermúsica, interpretando, en una sola sesión, los seis **Conciertos de Brandenburgo**. El resultado final ha sido vario, desde lo muy bueno («Affetuoso» del **Número 5**, «Andante» del **Número 2**) hasta lo malo (gran parte del **Número 1**, «Allegro» del **Número 6**), cosa lógica si se piensa en la enorme variedad de estas obras, verdadero compendio de instrumentación y de estudio de la forma, y en la diversa entidad de sus dificultades (no siempre las mismas para todos sus intérpretes). El enfoque y planteamientos generales se podrían calificar de correctos sin más (lo que no es poco). Versiones claras de concepto, directas de exposición, bien medidas y calibradas, sin especiales refinamientos ni prospecciones estilísticas; sin novedades. Versiones, pues, tradicionales en el mejor sentido del tér-

mino, aceptablemente dichas, aunque no siempre bien realizadas, a las que faltó en todo caso un punto de vitalidad, de jugosidad, de gracia, de incisividad. García Asensio lució su buena línea violinística en los solos, brillando, sobre todo, en el **Número 5**, pero ofreciendo un sonido más pálido de lo que en él es habitual, sin que tampoco lograra, como otras veces, vencer siempre los escollos virtuosistas (en el **Número 1**, sobre todo). Los restantes solistas mostraron, en general, excelentes cualidades, en particular el flautista Bennet y el clavecinista Halstead, que se reveló, en el **Número 2**, como un estupendo trompa (se ofreció el interesante arreglo de Thurston Dart, en el que este instrumento sustituye a la trompeta, lo que cambia en buena medida la estructura sonora de la pieza, dotándola de una apariencia más tornasolada y menos incisiva; solución interesante y justificada, aunque se pueda preferir la tradicional), empastando muy bien, «camerísticamente», con los otros solistas y salvando con decoro las dificultades de mecanismo. Bello sonido y sólo discreta afinación los de los violas solistas del **Número 6**, en donde hubo desequilibrios ostensibles y en donde no estuvo tampoco a gran altura la «cellista».

SCRIABIN EN MADRID (7-XII-80)

No resulta frecuente, al comentar los conciertos madrileños, el mencionar el nombre del compositor ruso. Por eso hay que celebrar el poder hacerlo con motivo de la visita, dentro del ciclo de la Orquesta Nacional, de la Orquesta Sinfónica de la RTV de la URSS, que al mando de Vladimir Fedoseiev centraba su actuación en la **Sinfonía número 3** del citado músico, obra que había puesto en Madrid hacía algunos años, al frente de la Radio Televisión Española, Ahrnovitch. El programa ofrecido no estaba, de todos modos, muy bien construido, porque al lado de la citada composición y del **Concierto número 2 para piano y orquesta**, de Tchaikowky, ¿qué pintaba la ópera de **Oberon**, de Weber? Parece que los rusos son grandes entusiastas de la música del alemán. Desde luego, no cabe duda de que, en esta ocasión al menos, lo interpretaron con cuidado, sin caer en las exageraciones en que muchas veces se incurre al tocar piezas más o menos teloneras, como es el caso de esta magnífica página. Curiosamente, se nos ofreció una versión más



FEDOSEIEV: UN DIRECTOR RUSO -ATÍPICO.

soñadora que dotada de fuego romántico; bien expuesta y cantada, pero algo pálida y mortecina. Con ello se nos dio ya una muestra de las características de orquesta y director, confirmadas en las dos obras siguientes. Aquella, como suele acontecer con los conjuntos rusos, es poderosa, gritona en los metales, discreta en las maderas y excelente en las cuerdas. Los violines, sobre todo, pueden calificarse de extraordinarios por su igualdad de ataque, su pastosidad y su virtuosismo; tienen una dulzura sonora que hasta puede resultar empalagosa. El director conoce bien a sus hombres, con los que está desde 1974, y se apoya, evidentemente, en el encanto de los arcos, haciendo intervenir a los vientos a veces sólo discretamente, medida que choca en un director soviético. Sucede, sin embargo, que Fedoseiev no es un director soviético vulgar, igual a otros que también hemos podido ver en Madrid. Posee criterios propios, no desprovistos de interés. No es un maestro, un gran director; ni siquiera un hombre inspirado. Pero sí es un correcto y lógico artesano que, por lo visto y oído, tiene un mérito innegable: el haber mantenido la calidad de su orquesta, guardando celosamente la herencia que le dejó el anterior titular, el gran Rozhdestvensky. Fedoseiev causa la impresión de ser un hombre serio, estudioso, escrupuloso, poco amigo del efecto fácil. Utiliza una técnica gestual más bien parca, con una mano izquierda poco significativa, y emplea en todo momento partitura. Partiendo de estas características y de la calidad de la orquesta expuso, con buen pulso, con claridad y orden, la difícil **Sinfonía** de Scriabin, «Poema divino». Los temas, las continuas variaciones que surgen de ellos, las texturas sonoras que van constituyendo en un inagotable giro sobre sí mismos, quedaron suficientemente clarificados, demostrando, de un lado, las posibilidades y virtuosismo de la formación, de su cuerda en particular; de otro, la medida y firmeza de ideas de la batuta. Pero también la grisura de su concepto, la monotonía de sus acentos, la linealidad de su fraseo; su falta de imaginación, de nervio, de fantasía. Limitaciones que pueden ser graves a la hora de interpretar a Scriabin, compositor extraño, provisto de un complejo y tornasolado mundo interior que aflora siempre en sus producciones musicales. Por eso, en esta oportunidad el universo, en plena ebullición, del autor ruso, sólo fue entrevisto, quedando los ígneos colores de su orquesta en cierto modo difuminados.

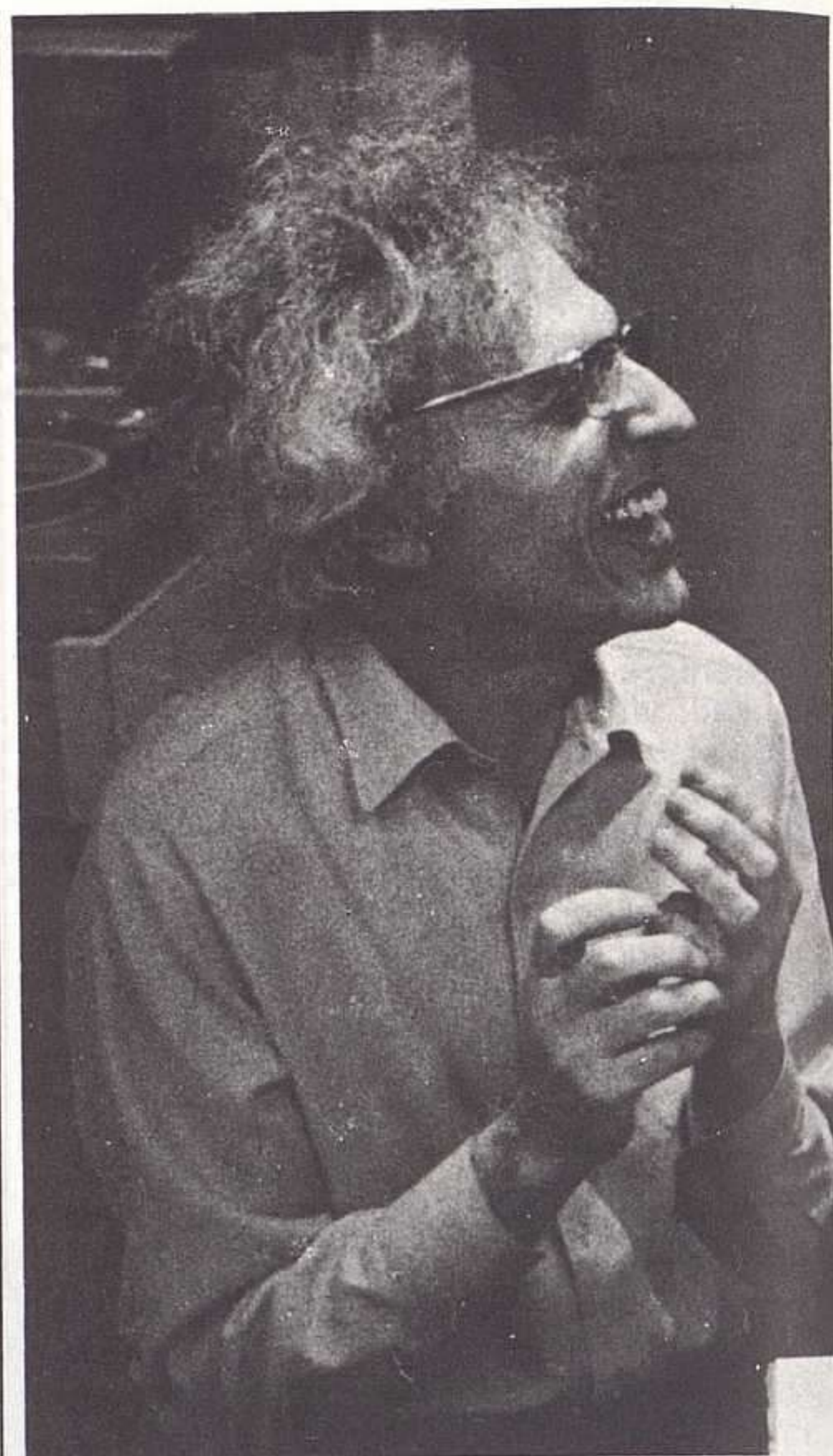
Con anterioridad, Fedoseiev acompañó, sin excesivo acierto, a uno de los más recientes «jóvenes monstruos» soviéticos: Mijail Pletniev. Un pianista dotadísimo desde el punto de vista mecánico: poder, unidad de ataque, exactitud, sonido, ímpetu... Ofreció una rutilante versión del **Segundo** de Tchaikowsky. Ha de posar todavía su técnica y madurar su estilo para no incurrir en exageraciones, para no atropellarse, para mejorar su ya bella sonoridad, para perfeccionar su articulación y para dotar de mayor profundidad y variedad a su discurso. Al final del concierto, la apoteosis: Orquesta y director tocaron todavía otras cinco piezas. En algunas de ellas Fedoseiev nos volvió a poner de manifiesto la rareza de su criterio. Así, en los dos fragmentos de **La bella durmiente**, bien cantados, pero totalmente carentes de gracia y de valor danzable.

ROS MARBA: CARA Y CRUZ (14 y 21-XII-80)

Malos vientos corren últimamente para Ros Marbá, cuya labor al frente de la Orquesta Nacional parece que está siendo contestada por los propios componentes del conjunto (al menos, por una buena par-

te de ellos). Cuando esto se escribe acaban de celebrarse bajo sus órdenes dos conciertos de muy distinto signo y muy dispar resultado. El primero de ellos, monográfico, en torno a la figura de Don Quijote, tuvo como principal protagonista junto a aquél al violoncellista francés Paul Tortelier, que vivió y sufrió más que tocó su parte en el poema sinfónico de Richard Strauss. Pese a su no siempre impecable mecanismo, a determinadas irregularidades tonales y a ciertas exageraciones, el solista, aceptablemente secundado por la viola (Sancho Panza) de Pilar Westermeier, dio un curso de bien decir, frasear y cantar, apoyado en una sonoridad plena, redonda, intensa (más que grande), moldeada y regulada a voluntad, siguiendo los impulsos de su temperamento, a veces desbordado. Tortelier posee un excepcional sentido musical, una asombrosa capacidad de adaptación a cualquier partitura, en la que bucea ya no sólo estilísticamente, sino psicológicamente, y una técnica articular magnífica. El pasaje final de la obra, que narra la muerte del personaje cervantino, resultó en su manos de una evidencia que casi podría tacharse de brutalmente realista (quizá excesivamente melodramática), pero de una eficacia musical y expresiva (aceptados los planteamientos de la obra) apabullante. Todo lo que tuvo de vida, de color, de virtuosismo (con ciertas reservas), incluso de histriónica, la interpretación del «cellista» galo lo tuvo de grisura, de cortedad, de falta de incisividad, de dificultad de dicción y ejecución de la orquesta que le rodeaba, una orquesta que ha de estar dotada de mil irisaciones, de brillos deslumbrantes, de poder y amplitud sonoros propios de la escritura straussiana. Sólo algunas de las variaciones que, junto con la Introducción y el Tema y el Final, componen la partitura, tuvieron correcta traducción: la 5.ª, la 6.ª..., quizá las dos últimas. Pero, en general, una versión en la que faltó nervio, amplitud dinámica, sentido plástico a la batuta y seguridad de ataque y ejecución; brillantez y luminosidad al conjunto orquestal, que dio la impresión de tocar sin muchas ganas. A más alto nivel estuvieron las otras dos composiciones que integraban el programa: **Don Quijote velando las armas**, de Gombau, y **Don Quijote velando las armas**, de Esplá, exponiéndose aceptablemente el academicismo de la primera y con buena letra, aunque con cierta palidez, los bellos colores de la segunda (lo que no pudo evitar, de todas formas, que se apreciara su escasa consistencia estructural).

Una semana más tarde tuvimos el reverso de la moneda con **Las estaciones**, de



TORTELIER: EXCENTRICO E IMPERFECTO, PERO ARTISTA.

Haydn, obra por la que el director catalán parece sentir cierta predilección, y que ya interpretara en Madrid, en versión excelente, al frente de la Orquesta Ciudad de Barcelona, y que ya ha montado en Granada con los propios conjuntos nacionales. Existía, pues, un «rodaje» previo, que favorecía la consecución de un logro positivo. Por otro lado, la composición, con su ingenuidad (que no simplicidad) de planteamientos, su directo y comunicado lirismo, su efusiva descripción de la naturaleza, conviene muy claramente a los modos y gustos de Ros, que, sin duda, disfruta dirigiéndola. No puede sorprender, por tanto, que la versión alcanzase una altura global más que digna y en algunos momentos, especialmente en «El Otoño», realmente buena. Los acompañamientos en las arias estuvieron en todo instante cuidados (con lógica reducción de la plantilla, ya disminuida en número desde el principio, en decisión concordante con los planteamientos adoptados), medi-



ROS MARBA. TRAS UN DON QUIJOTE A OLVIDAR, UNAS RECONFORTANTES ESTACIONES.

dos, en perfecto diálogo con la voz de los solistas; los números corales, casi siempre equilibrados, obteniéndose una casi inusitada claridad polifónica en las fugas y una saludable autenticidad y justeza en la acen-tuación. No todo fue bueno, por supuesto. Así, aunque la obra fue conducida con buen pulso, convenientemente matizada y dicha, faltó muchas veces una mayor vibración y energía, un sentido más directo y «popular» en el canto (de orquesta y coro), un más nítido sentido de los contrastes y una variedad y riqueza colorista más definida. El conjunto resultó un tanto desvaído tímbricamente. Aunque hay que aceptar que la Nacional no es ahora mismo lo que se dice una orquesta de exultante personalidad sonora.

El equipo solista, aun con importantes limitaciones que ahora enunciaremos brevemente, se integró bien dentro del estilo exigido. Ana Higuera, en uno de los mejores trabajos que le recuerdo (si no el mejor), estuvo justa de expresión, afinada (esto es resaltable en ella), luciendo una voz ligera, aunque no específicamente bella, no desprovista de encanto, bastante homogénea, muy colocada. Su problema fundamental es el de la falta de naturalidad, tanto por lo que se refiere a su emisión, como a su fraseo. En obra como ésta es preferible una voz y un estilo menos elaborados y preparados, más espontáneos, directos y cálidos. Javier de Soláun sorprendió gratamente al revelar unas notables aptitudes para el oratorio. Su voz no es nada del otro jueves: algo tremolante y ajada, como si fuera la de un hombre de mayor edad de la que tiene el cantante; pero, a cambio, posee un timbre, de tenor lírico ligero, bastante interesante; una extensión respetable (arriba, algo forzado), con unos graves sólidos, propios de una voz de más cuerpo, y un indudable conocimiento del estilo, al que sirve partiendo de una evidente facultad para el «piano» y de una facilidad para articular con rigor y nitidez el recitativo. Lástima que entre los números suprimidos en esta versión (cuatro en total) se encontrasen su recitativo y aria «Hier steht der Wad rer nun», en donde hubiéramos podido calibrar mejor sus posibilidades. Se desconoce la razón por la cual Ros Marbá decidió suprimir estos cuatro números (22, 23, 35 y 36 de la partitura). Blancas, a pesar de sus buenas cualidades, resultó menos convincente. La razón fundamental es clara; como se ha podido comprobar muchas veces, su voz, que posee nobleza tímbrica, redondez en su sector central y brillo, es la de un barítono lírico, débil en graves y algo problemática en los agudos (que, no obstante, han ensanchado, no produciéndose en ellos, como hace años, un cambio de color tan ostensible con relación al resto). Sus limitaciones quedaron expuestas en numerosas ocasiones, teniendo en cuenta que la partitura pide, evidentemente, un bajo cantante o un barítono con mucho carácter, capaces, por supuesto, de frasear en agudo y de superar los numerosos pasajes de agilidad. Esta es la ventaja de una voz como la de Blancas, que, a cambio, no puede vencer los problemas que le plantea un aria como «Seht auf die breiter Wiesen hin!», **Número 27**. Queda expuesto que, en todo caso, el cantante madrileño mostró gusto y musicalidad, ya proverbiales en él.

Importante es señalar que después de muchos meses (¿años?), el Coro Nacional, muy flexiblemente conducido y orientado por Ros, ofreció una prestación de plausible nivel. Hubo, en general, equilibrio entre los distintos grupos, unidad y control, siendo destacable, por lo insólita, la forma musical con la que se resolvieron determinados pasajes, en los que el conjunto mostró una impensada corrección al entonar. A veces, sin embargo, todavía apareció esa propen-



UN SOLO RECUERDO DEL CONCIERTO DE CARRERAS: LA BELLEZA DE SU PRIMERA OCTAVA.

sión a gritar, a forzar el acento y la potencia, que constituyen uno de sus principales defectos (el de la mayoría de las masas corales españolas, en realidad). De todas formas, los números «fuertes» (8, «Canto de Alegría»; 29, «Coro de campesinos y cazadores»; 44, «Coro final») fueron salvados con dignidad. Por lo oído en éste y otros conciertos, y aunque es pronto para definirse, parece que la labor que al frente del conjunto viene realizando desde hace algunos meses el actual titular, José de Felipe, comienza a dar sus frutos. Aún es pronto, de todas formas, para emitir una opinión demasiado tajante.

La Orquesta se mostró a discreta altura, aunque mucho mejor que en el concierto anterior, con momentos excelentes y otros realmente flojos («Introducción», acompañamiento en el aria **Número 27**), en los que quizá no fue suficientemente impulsada por la batuta.

SALVADOR MAS Y EL «REQUIEM», DE BRAHMS (21-XI-80)

Enfermo David Zinman, director anunciado para el **Requiem**, de Brahms, hubo de sustituirlo Salvador Mas, titular de la Orquesta Ciudad de Barcelona, quien hacía una semana había dirigido la obra en la ciudad condal, con el concurso asimismo del Coro Nacional (en este mismo número aparece el comentario crítico de este concierto, que sirvió de clausura al Festival de Música barcelonés). La papeleta para Mas era difícil; presentarse en Madrid, en los conciertos de la ONE, luego de su no muy airosa actuación de hace dos temporadas con la **Pasión según San Juan**, de Bach, dentro del ciclo de Cámara y Polifonía, interpretando una obra tan comprometida como el **Requiem** brahmsiano. Puede decirse que —con independencia del concierto de Barcelona— el joven pupilo de Ros Marbá y Hans Swarowsky ha sorteado con cierto decoro el compromiso. Mostró, de primeras, algo fundamental: conocimiento y vivencia de la obra. Con lo que lleva mucho ganado. Ha de trabajar, sin embargo, todavía mucho más su montaje, repasar sus planteamientos, tratando de buscar una línea interpretativa uniforme, una coherencia conceptual y ejecutora que ahora mismo no tiene su aproximación. El comienzo de su actuación, tras una gris **Obertura «Trágica»**, fue sorprendente y contradictorio: se iniciaba el discurso musical con buen

tino, aplicando un «tempo» muy adecuado; pero se descompensaba peligrosamente el equilibrio sonoro del conjunto al acentuar insistentemente las frases de la cuerda más grave («cellos» y contrabajos), que desdibujaban el dulce y lírico canto de la más aguda. De todos modos, la exposición del **Número I** fue plausible, porque supo encontrarse un fraseo medido y una respiración natural y relajada, muy propia del espíritu que anima la pieza. El **Número II** quedó también, sobre todo en su primera parte, correctamente delineado, y la «Marcha» poseyó, dentro de una contención muy loable, energía interior y contundencia suficiente en los momentos precisos. Fue en el final de este fragmento y en los números siguientes cuando la batuta, hasta ese instante ordenada, clara y coherente, perdió su serena y rigurosa actitud, haciendo que casi todo, que estaba en su sitio, se descompensara y oscureciera. El Coro, que venía cantando con plausible discreción, con buen control de sus posibilidades, entonado y disciplinado, se vino abajo en buena parte, apreciándose en él graves faltas de afinación (**Número 5**, en su diálogo con la soprano), desequilibrios y reforzamientos expresivos, convirtiéndose muchas veces el canto en grito (**Números 6 y 7**). Al final, Mas retomó las riendas y logró acabar con dignidad. Interpretación, pues, irregular, no muy contrastada, caída en algunos instantes, con peligrosos desequilibrios (más que desajustes propiamente dichos), relativo sentido de las proporciones y de la dosificación de los efectos en la que, con todo, Salvador Mas probó la corrección de algunos de sus planteamientos iniciales y la posibilidad de poder hacer la obra mucho mejor en cuanto profundice en aquéllos y depure su técnica gestual, todavía algo corta y monocorde.

Los solistas actuaron a un nivel muy discreto. Carmen Bustamante lució su buena línea, su sentido musical, su sensibilidad en el difícil **Número 5**, pero quedó perjudicada por su nerviosismo, la debilidad de su lírico instrumento y su trémolo; estuvo insegura y no siempre afinada. Philipp Hüttenlocher fue una decepción casi absoluta, al exhibir una voz de poco volumen, muy lírica y esforzada en los agudos, con notable debilidad en los graves, emitida las más de las veces buscando un apoyo excesivo de los resonadores nasales.

RECITAL CARRERAS (27-XI-80)

De mediocre cabe calificar el resultado del recital ofrecido por el tenor catalán en el Teatro Real. En un programa del que «a priori» difícilmente podrían entresacarse tres o cuatro páginas (alguna canción de Tosti, «Testa adorata», de **La bohème**, de Leoncavallo) idóneas para su voz, estilo y técnica, el cantante, aun encandilándonos con su cálido timbre, pleno y rotundamente lírico, y atrayéndonos con su comunicativa, directa y «diestefaniana» forma de frasear, hubo de defraudarnos por su pedestre manera de exponer, de decir, matizar, «interpretar», absolutamente inanes. El instrumento, en efecto, sigue poseyendo una indiscutible belleza, y gana con el tiempo amplitud y contundencia en graves, manteniéndose la nobleza, la vibración y el calor del centro. Persisten, sin embargo, los problemas de su octava superior, en la que la emisión se estrangula y el color cambia de forma cada vez más alarmante. ¡Qué bonita suena, sin embargo, esta voz en las notas centrales! Aunque es una pena que el tenor no haga de ella, al menos en su zona buena, un uso más inteligente y matizado, porque, y este concierto es una excelente muestra, para él es lo mismo y tiene el mismo significado cantar Scarlatti o Haendel que Bellini o Rossini, o que Fauré, o que Tosti. Todo «suena» igual, no hay di-

ferenciación estilística; no se establecen pautas interpretativas de ningún tipo, y todo se reduce a emitir sonidos más o menos bellos (depende del registro y la zona de la tesitura), casi siempre dentro de una gama dinámica muy pobre, que va de «mezzoforte» a «forte». En esta línea cabe destacar, como algo especialmente lesivo para la obra y el compositor, la «versión» que el cantante hizo de **Après un rêve**, de Fauré, que fue concienzudamente gritada a pleno pulmón, cuando es difícil encontrar una página más delicada e íntima que ésta. Mal también en Rossini, en donde la voz no pudo superar las agilidades y se mostró fuera de sitio; mejor, mucho mejor, quizá lo más destacable, las cuatro canciones de Tosti, en unión de una quinta, que otorgó de «propina» (**L Alba separa...**), y en especial el **Cor'ingrato**, también «propina», en la que Carreras incluso emitió con relativa soltura el Si bemol final. El pianista, Edoardo Müller, me pareció bastante malo.

CRISTOBAL HALFFTER (I) (29-IX-80)

Cristóbal Halffter tenía previstas esta temporada dos actuaciones en Madrid, en su doble cometido de director y compositor. La primera ya se ha producido con el encuentro del músico con la Orquesta de la Radio y Televisión. Ha sido a raíz del estreno mundial, en Madrid, de su **Concierto para violín y orquesta**, encargo de Radio Nacional de España. En su doble cometido, Halffter se ha desenvuelto con distinta fortuna. Como creador ha demostrado, una vez más, su conocimiento de la orquesta, su dominio de los medios y su sentido para los timbres y los colores, para crear un clima. Su **Concierto** es una obra perfectamente hecha, trabajada y planificada, reveladora de un oficio impresionante y de una capacidad arquitectural asombrosa. La estructura es bastante sencilla, al disponerse, en un solo e intenso movimiento, un diálogo violín-orquesta que parte del planteamiento de una extensa y morosa línea a cargo del solista, a veces contestado, a veces arropado, a veces subrayado por un amplísimo contingente instrumental. Dobles cuerdas, «pizzicatti», amplias y largas frases mantenidas, son expuestos por el violín en una larga meditación, llena de íntimas confesiones, de efusivos cantos, de tensas peroraciones. Hay momentos verdaderamente mágicos, en los que la voz solista adquiere la máxima elocuencia expresiva, dentro de un clima entre onírico y violento, lleno de susurros, abruptamente cortados por enormes e impresionantes gritos orquestales, dotados de un dramatismo muy propio del autor (acordes quebrados, «gruppetti» de los metales, gran despliegue de las percusiones...). Sobre muchos pasajes de la obra planea la sombra de Alban Berg, en cuyo clima, lírico y casi irreal, no hay duda que se sitúa esta composición halffteriana, que, en todo caso, utiliza un lenguaje muy diferente, no estrictamente dodecafónico, sino mucho más libre, contrastado y tenso. El **Concierto**, que se inicia misteriosamente en los graves, con una frase del contrafagot, nos lleva, de la mano del violín, a un misterioso viaje en el que hay que atravesar extraños parajes y recorrer complicados meandros. El problema viene dado porque tras los primeros diez minutos, en los que hemos podido apreciar la belleza y corrección del lenguaje, y en los que hemos tomado nota auditiva del interesante juego sonoro, nada nuevo sucede: las ideas, los giros temáticos (podríamos decir incluso melódicos), las combinaciones entre solistas e instrumentistas se van repitiendo, decayendo el interés, alargándose en exceso el discurso, que sólo al final vuelve a tomar vida. En definitiva, una obra que no aporta nada nue-

vo al acervo de la producción de Cristóbal Halffter, pero que está estupendamente compuesta y elaborada, aunque su estructura general tiende a resentirse por el desequilibrio cuantitativo apuntado y por una falta de rigor sintáctico que, en ocasiones, facilita la producción de climas más o menos epidérmicos, a pesar de su ropaje dramático, traídos un poco a contrapelo, sin que dé la impresión de que sean realmente necesarios. La actuación de la violinista Christiane Edinger, para quien se ha compuesto la obra, bien asistida por Halffter y la Orquesta, pareció excelente. Conoce y vive la composición a fondo, superando con soltura y un sonido notable todas las dificultades que plantea. Previamente, Halffter dirigió, bastante mal, la **Sinfonía «Renana»**, de Schumann. Versión superficial, plana, muy alejada del universo de su autor, huérfana de poesía, dura y antirromántica.

PEDRO PIRFANO: NUEVO DESLIZ (13-XII-1980)

La segunda actuación de Pírfano, actual titular del Coro de la RTV, en los conciertos del Real, al frente de dicho conjunto y de su homónimo orquestal, no ha borrado el mal recuerdo que se tenía de su primera intervención la pasada temporada dirigiendo la **Misa solemnis**, de Beethoven. Si cabe, ha acentuado la mala impresión causada en aquella oportunidad. Esta vez, ante un programa centrado en el **Magnificat**, de Johann Sebastian Bach, ha vuelto a poner de manifiesto sus importantes limitaciones como director —limitaciones que no pueden superarse a base de entusiasmo y de trabajo—, lo que es grave, en particular por lo que se refiere a la masa coral, que reveló una alarmante falta de forma: insegura, desequilibrada, lenta de reflejos, generalmente desafinada y gritona, defectos que antes no eran tan claramente apreciables, tan clamorosamente detectables. La tosquedad de la batuta del director extremeño parece haberse contagiado a una formación todavía sin pulir por completo cuando él llegó, pero de la que se podían extraer, con buen arte, prestaciones de cierto nivel musical. Lo que en cualquier caso ha de extrañar, teniendo en cuenta la experiencia que, como rector de coros, posee el músico. Su manera de montar este **Magnificat** fue, por el contrario, propia de un novel, y desde luego de un hombre inhábil.

La interpretación es difícilmente salvable, porque careció de casi todo. En par-



PIRFANO: LA SEGUNDA, EN EL PECHO.

ticular, los números corales —si se quiere, a excepción del primero, que salió discretamente encajado, con suficiente control rítmico— fueron lamentables. Las imitaciones de «Omnes generationes», por ejemplo, quedaron diluidas y atropelladas, y en los pasajes fugados de «Fecit potentiam» hubo de todo menos claridad. El «Gloria Patri» fue especialmente desastroso, por la inseguridad tonal, la desigualdad y confusión de planos, la irregularidad agógica. En general, pues, mal, sobre todo por la burda manera de acentuar, sin rigor ni flexibilidad, sin ligereza ni transparencia; por supuesto, muy lejos del estilo exigido. Lo que puede aplicarse también a los números restantes, dado lo descuidado de los acompañamientos, llenos de falsos ataques y de «barbas» (¡esas semicorcheas del «Deus»!).

Los solistas (Padín, Valero, Sinovas, Porrás y Zazo), en conjunto, menos que discretos. Si acaso, podría destacarse la precisión y pulcritud del tenor, aunque lejos del estilo idóneo, y la corrección del bajo, aunque cantó demasiado académicamente y ligeramente desafinado.

Muy incierto se vislumbra el futuro del Coro de la RTV por este camino.

DOS INTERESANTES SERIES

La primera es la que, con sede en el Teatro del Círculo de Bellas Artes, ha organizado la Dirección General de la Música con el título general de «Temporada de Conciertos de Música Contemporánea». Las sesiones han sido ocho, montadas en torno al lema «Maestros del Siglo XX». Han podido escucharse, a cargo de intérpretes españoles, cosas tan interesantes como un concierto con obras para dos pianos, de Stravinsky (con **La consagración de la primavera**), por Angeles Rentería y Jacinto Matute; un recital con obras para violín, de Prokofiev, por Juan Sanabras; un concierto dedicado al Grupo de los Seis, por el Quinteto de Viento Koan y los pianistas Gavilanes y Ana María Gorostiaga; otro dedicado íntegramente a la Segunda Escuela de Viena, con la soprano Paloma Pérez Iñigo y el pianista Zanetti; otro dedicado a Messiaen, por el Grupo LIM... El ciclo se cerraba con un programa Falla a cargo de un conjunto instrumental dirigido por José María Franco Gil.

En la sesión número 4, el Quinteto Koan y los pianistas Gavilanes y Ana María Gorostiaga pusieron de manifiesto su profesionalidad en un programa compuesto por obras del famoso Grupo de los Seis, en donde únicamente no estuvo representada la Tailleferre. Muy interesantes las obras de Milhaud, una **Sonata**, y de Poulenc, un **Sexteto**, en los que la paleta sonora y el refinamiento tímbrico de aquél y la gracia y el sano optimismo de éste brillan a gran nivel. Las interpretaciones fueron correctas, no siempre exactas y nítidas (hubo bastantes problemas al respecto en Poulenc) y pocas veces inspiradas. Sobresalieron, por su calidad sonora, el flautista Cros y el clarinetista Garcés.

Atractivos presentaba asimismo el concierto número 7, con intervención del Grupo LIM. Luego de una meramente discreta versión del **Cuarteto 1939**, de Hindemith, pudo escucharse una aceptable interpretación del difícil **Cuarteto para el fin de los tiempos**, de Messiaen, obra larga (ocho movimientos), en la que el autor, con una admirable economía de medios, utilizando solamente un violín, un «cello», un piano y un clarinete, logra un mágico clima armónico, lleno de significados y visiones espirituales. Los cuatro instrumentistas se envolvieron con cierta holgura técnica, aun-



BELEN AGUIRRE Y FRANCISCO MARTIN: UN MATRIMONIO TAN BIEN AVENIDO COMO PARA INTERPRETAR UNIDO A MESSIAEN.

que, en general, no lograron, a excepción quizá de Villa Rojo, plasmar con suficiente elocuencia el lírico misticismo que cruza toda la composición, que a veces parece traernos un mensaje ultraterreno. Belén Aguirre tocó su difícil solo («Louange a l'Eternité de Jésus»), bien asistida por Rego al piano, con tensa aplicación, correcta articulación y potente arco, logrando mantener casi siempre la continuidad de las largas frases, si bien no llegando a reflejar la transida emoción que anima el pasaje, quizá por una falta de depuración sonora y una falta de vibración (interior y exterior). Su marido, Francisco Martín, componente como ella, de la Orquesta Nacional, mostró un bello sonido, una más que correcta afinación y una dicción sencilla y delicada al tiempo, aunque sin «calar» del todo en la riqueza y sentido espiritual del exquisito «Louage á l'Inmortalité de Jésus».

La segunda serie es la más extensa, puesto que dura la temporada normal de conciertos de Cámara y Polifonía, que es la que se celebra normalmente los martes en el Teatro Real. Ha habido algunas sesiones verdaderamente interesantes en lo que va de temporada. Como era de esperar, Bruno Leonardo Gelber, en un programa Brahms-Mussorgsky (25-XI-80), ha demostrado su excelente técnica, su magnífica visión constructora, su poder, cuajando una magnífica **Sonata número 3**, de Brahms, aunque también ha dejado ver una evidente falta de ideas, de fantasía, de sentido del color (sobre todo, en el músico ruso), supeditando casi todo a servir la arquitectura general de las piezas.

Arturo Tamayo, ahora al frente de un grupo instrumental de la ONE y a una parte del Coro, en compañía de diversos solistas, en su mayoría alumnos de la Escuela de Canto (9-XII-80), volvió a poner de relieve dos cosas: inteligencia para la confección de sus programas, y conciencia profesional, cuidado para montarlos. La idea de unir **Il combattimento di Tancredo e Clorinda**, de Monteverdi, y **Las bodas**, de Stravinsky, era, desde luego, magnífica. La desnudez (en la versión de Berio, que utiliza tres violas y bajo continuo), la poesía épica que se destila de la primera, junto al barroquismo instrumental y rítmico, con todo el sabor de la «vieja Rusia» y el colorido de su folklore, hábilmente estilizado, que emana de la segunda. La interpretación puede calificarse de buena, en líneas generales.

Monteverdi, muy correctamente tocado, quedó algo falto de íntima efusión, de sentido dramático. Los tres solistas vocales cumplieron a secas, aunque hay que destacar el notable esfuerzo desplegado por Tomás Cabrera, quien, a despecho de diversas irregularidades de emisión, falta de afinación y de su relativa calidad vocal, fue capaz de mantener una resaltable línea de continuidad en el canto. En Stravinsky hubo brillo, impulso rítmico, clima y color, pero, aparte de determinados desajustes, falló bastante la planificación sonora, muy compleja en esta obra, en la que casi siempre es difícil conseguir la necesaria claridad de planos. En esta ocasión existió demasiado confusión entre los solistas vocales, que actuaron decorosamente (Castellano, Ricci, Soto y García Marqués), por un lado, los pianos y percusión, por otro, y la masa coral, por otro. Consecuencia, en gran parte, de haber realizado los ensayos en una sala y el concierto en otra.

Tortelier (16-XII-80) dio, en su recital, una nueva lección de su personal arte, de su manera de ver y de sentir la música. En sus manos hasta pueden resultar atractivas obras tan plúmbeas como la **Sonata en Sol menor, opus 5**, de Chopin, o la **Sonata en Sol menor**, de Rachmaninoff. Extrajo de ellas todos sus valores melódicos y líricos, y brindó sobre todo una versión antológica del **Rondó opus 94**, de Dvorak, tocado con una intensidad, un verbo y un calor sensoriales. Ofreció también una obra suya bastante poco interesante: una **Sonata en Re menor**. Ante un público rendido (que no llenaba, ni mucho menos, el Real), concedió seis «propinas», alguna de ellas verdaderamente antológica, como el **Preludio** bachiano. Colaboró con él al piano, de manera discreta y eficaz, su hija, la gentil María de la Pau.

En su segunda actuación de la temporada (2-XII-80), la Orquesta de Cámara Española ofreció un concierto bien estructurado, dominado casi en su totalidad por el factor danzable: **Cinco danzas alemanas**, de Schubert; **Tafelmusik 1733, III, número 3**, de Telemann; **Concertino 1 más 13**, de Montsalvatge, y **Danzas populares rumanas**, de Bartok. El conjunto, como siempre, gobernado por su concertino Víctor Martín, puso de manifiesto las virtudes que aquí se le han alabado en otras ocasiones: aceptable equilibrio y unidad en el ataque, homogeneidad sonora, muy plausible enfoque interpretativo; y mostró sus limitaciones: relativa pulcritud de ejecución, monotonía acentual, escasa variedad del juego rítmico y cierta palidez tímbrica. Con todo, y aunque faltó gracia y transparencia en Schubert, vitalidad en Telemann e impulso en Bartok, el nivel general fue aceptable, sobre todo en Montsalvatge, en donde Martín, como solista y director, y sus compañeros supieron encontrar el tono justo y la dicción adecuada capaces de resaltar la muy hábil y ceñida escritura. Colaboraron a muy buen nivel, en Telemann, los trompas Burguera y Torres.



TAMAYO Y SUS HUESTES ENSAYANDO EN BUSCA DE UN EQUILIBRIO QUE NO ACABO DE LOGRARSE POR COMPLETO.

F. 3

DON TADDEO IN BARCELONA

Por «I TADDEI»

Inauguración del curso de la Orquesta Ciudad de Barcelona



SALVADOR MAS SALUDA JUNTO A SOLISTAS, ORQUESTA Y EL CORO NACIONAL, DESPUES DE LA VERSION DEL REQUIEM DE BRAHMS, LA MEJOR INTERPRETACION DEL DIRECTOR TITULAR DE LA «CIUTAT DE BARCELONA» DESDE QUE SE HIZO CARGO DE LA MISMA.

DOS IMPORTANTES ACTUACIONES DE LA ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA CON SALVADOR MAS

Salvador Mas clausuró el Festival Internacional de Música, de Barcelona, con un ambicioso concierto, en el que, al frente de la Orquesta Ciudad de Barcelona y del Coro Nacional de España, interpretó el **Réquiem Alemán**, de Brahms. Una semana después inauguró el curso de la OCB con otro importante programa, que incluía el **Concierto para violín**, de Beethoven, y nada menos que **La canción de la tierra**, de Gustav Mahler. Dos difíciles pruebas para la Orquesta y su director, de las que —adelantémoslo— han salido ambos con relativa dignidad, al menos en lo que a ejecución técnica se refiere. Hemos encontrado al director más seguro en el gesto y en la intención, más concertador y con un mayor dominio de la orquesta. Esta, por su parte, parece haber superado las graves deficiencias mecánicas y de afinación que tantas veces hubimos de lamentar durante el curso pasado, y da la impresión de tocar con una mayor soltura e interés. Deseamos en

gran manera que esta recuperación continúe y la ciudad de Barcelona llegue a tener, por fin, la orquesta que le corresponde.

Con el **Réquiem Alemán** (31-X-80) obtuvo Salvador Mas un éxito personal clamoroso, y no seremos nosotros quienes le regateemos méritos. Realmente, se entregó a fondo y dio de sí todo lo que en este momento le es posible dar, en una versión entusiasta, bastante bien construida y con momentos logrados, como el cuarto movimiento, o la fuga con que concluye el quinto. Pero el **Réquiem** de Brahms es una de esas obras que exigen de la batuta, además de la lógica capacidad de manejo orquestal y coral, una gran madurez interpretativa. Por ejemplo, hubiéramos deseado de Mas una mayor intuición para los **tempi**, pues dadas las dimensiones de la obra, una exagerada lentitud, como la que aplicó a los movimientos extremos, puede producir monotonía y pesadez. Además, no por aumentar la lentitud de un pasaje se obtiene necesariamente una mayor profundidad. Otro aspecto en el que esperamos con el tiempo un mayor perfeccionamiento de Salvador Mas es el que se refiere al tratamiento de las grandes masas sonoras. No

basta con hacer que todos los elementos en juego toquen más fuerte, sino que conviene dosificar las cantidades y regular los efectos, evitando la indiscriminada acumulación sonora, defecto que advertimos en este concierto en más de una ocasión, como, por ejemplo, en el «Crescendo» del segundo tiempo, en el que faltaba la debida planificación, y donde el fundamental golpeo del timbal no tuvo el relieve conveniente. Por lo demás, el Coro Nacional, gran protagonista de esta obra, estuvo bien dirigido y respondió en todo momento con gran entrega y sensibilidad, aunque evidenció una forma vocal algo inferior (el agudo de las sopranos, por ejemplo) que en otras actuaciones anteriores en el Palau.

La intervención de los solistas rayó a gran altura. Tom Krause cantó con el lirismo y la efusividad que le caracterizan, aunque con menor potencia que cuando, hace dos años, interpretó la misma obra ante nosotros. Sheila Armstrong, por el contrario, se mostró bastante más audible de lo que esperábamos a juzgar por su última actuación en el **Mesías** de Mackerras, y exhibió una línea de canto muy estimable, considerando, sobre todo, las dificultades de

su parte. No obstante, la voz de esta soprano ha perdido el brillo y el color que en otro tiempo poseía, y se ha hecho metálica y quebradiza, sobre todo en el registro agudo.

UN MAHLER PREMATURO

En el primer concierto de este curso de los que ofrece la Orquesta Ciudad de Barcelona en el Palau (9-XI-80) se interpretó la **Canción de la tierra**, de Mahler, en la que se volvió a poner de manifiesto de forma meridiana cuáles son las capacidades y cuáles las insuficiencias de nuestro director titular, en impresión que venía a reafirmar la que acabamos de expresar respecto del concierto precedente. En dos palabras, puede resumirse así: Salvador Mas maneja bien la orquesta, y obtiene buenos resultados sonoros en los cinco primeros movimientos de la obra, pero fracasa notablemente en la interpretación del último y más importante. Grata sorpresa, pues, al principio, y decepción rayana en el aburrimiento al final. Irregularidad, por lo demás, propia de una aproximación lógicamente inmadura a una de las obras más difíciles y profundas de la Historia de la Música no sólo por su estructura musical, sino por su contenido poético y filosófico y su significación de obra postrera y, por lo tanto —como el **Requiem** de Mozart o el **Winterreise** de Schubert—, premonitrice de la muerte. Y es, precisamente, el último movimiento, «La despedida», esa extensa meditación sobre la muerte y la amistad, en la que la música se «escapa» de la partitura, donde hace falta algo más —mucho más— que saber leer correctamente las notas para poder desarrollar toda su enorme belleza. Decimos esto porque lo que en los cinco primeros movimientos fue una aceptable y correcta traducción de lo escrito, con suficiente brillo orquestal y un adecuado sentido del ritmo y del color mahleriano, se convirtió al llegar el final en una interminable sucesión de motivos y temas inconexos, ejecutados del modo más inexpressivo y aburrido. Además, y esto ya lo hemos advertido otras veces, ante la dificultad de lograr la profundidad requerida, acudió el director a arrebatos efectistas, como fueron, en este caso, los dos atroces golpes de gong en pleno intermedio orquestal, totalmente arbitrarios y carentes de sentido, aunque, eso sí, sirvieran para despertar al adormecido auditorio. La actuación de los solistas también fue irregular. Birgit Finnilä cantó bien desde el punto de vista vocal, pero tampoco dio la medida de la exigencia poética y expresiva de la obra. Su potente voz, dotada de un poderoso centro de bello color, se endurece considerablemente al llegar a la región aguda, donde la emisión es forzada, perdiendo color y flexibilidad. De todos modos, su prestación fue, en general, muy aceptable, sobre todo si la comparamos con la de su compañero, el tenor Richard Kness, de quien poco podemos decir, ya que resultó prácticamente inaudible, y no sólo en el primer movimiento, en el que las dificultades son tremendas, sino también en el resto de su actuación.

Sin embargo, no queremos dar una mala impresión de esta actuación de Salvador Mas, sino todo lo contrario: como decíamos al principio, ha mejorado notablemente su técnica con relación a la pasada temporada, como pudo evidenciarse —y esta vez sin reservas— en el acompañamiento del **Concierto para violín**, de Beethoven, obra

tal vez menos ambiciosa, pero sin duda más adecuada para un director joven. Supo aquí Mas acompañar al solista con una gran sensibilidad y desplegar en los **tutti** una excelente sonoridad orquestal, que confirió al **Concierto** una entidad sinfónica muy apropiada. Dada la enfermedad repentina de Arthur Grumiaux actuó en su lugar el violinista catalán Gonçal Comellas, quien, a pesar de una reiterada tendencia a desafinar en los movimientos extremos de la obra, impuso —como casi siempre— su gran categoría interpretativa, dando una versión noble y romántica, con un magnífico «Larghetto».

UN CONCIERTO EJEMPLAR

Ciertamente, puede considerarse así el que dio Antoni Ros-Marbá al frente de la Orquesta Ciudad de Barcelona los días 15 y 16 de noviembre, y ello por varios motivos: en primer lugar, por el alto nivel técnico que exhibió la Orquesta, y que acabó de corroborar nuestra impresión de que se halla en un buen momento y que, bien conducida, puede dar mucho de sí. Y en segundo lugar, porque fue una demostración de cómo se puede plantear y desarrollar un concierto de enorme interés, aun a base de obras del más consabido repertorio, como el **Doble concierto para violín y violoncelo**, de Brahms, y la **Quinta Sinfonía** de Beethoven, aunque, desde luego, a condición de dar de estas obras una buenas versiones. Es el **Doble concierto** de Brahms una partitura muy difícil, tanto para los solistas como para el director, ya que continuamente se impone el conjunto sobre sus distintos elementos, en una estructura más próxima a la sinfonía que al concierto. Se requiere, por ello, una batuta capaz de sintetizar y llevar las riendas y, por otro lado, unos solistas dispuestos a sacrificar todo divismo personal. Creemos que Ros-Marbá eligió bien a sus colaboradores: Agustín Dumay, violín, y Frédéric Lodéon, violoncelo, dos jóvenes instrumentistas parisinos, de técnica correcta y segura (siempre mejor el violoncelo que el violín, sobre todo en cuanto a matización y en el fraseo), ambos muy compenetrados entre sí y con la batuta y muy concertantes. La dirección fue firme y viva, y la versión resultó compacta y bien planificada, a pesar de alguna deficiencia de la cuerda en el primer movimiento. En la segunda parte, la archiconocida **Quinta** de Beethoven obtuvo una versión que podemos calificar de excelente, y no porque pensemos que es **la única** o **la mejor** de las versiones posibles de esta obra tan diversamente concebida, sino porque Ros-Marbá nos mostró una versión muy trabajada y madurada, perfectamente equilibrada y lógicamente construida de lo que, a su juicio, debe ser esa sinfonía: es decir, la versión (y no una mera ejecución) de un intérprete que se halla a la mitad del camino de su desarrollo artístico (no olvidemos que hace dos o tres años Ros-Marbá programó la misma obra con resultados inferiores a los actuales).

Lo primero que llama la atención es la velocidad: Ros-Marbá opta por unos «tempi» rápidos, casi metronómicos en el «Allegro con brio», y conviene destacar que esto no produjo ningún desbarajuste ni atropello (salvo un ligerísimo conato) en la labor de los instrumentistas de la Orquesta, quienes en todo momento siguieron el ritmo impuesto por la batuta. Ros-Marbá recupera, pues, toda la fuerza y vigor de este primer «tempo», y solamente hubiéramos deseado algún detenimiento, un poco de reposo en el segundo tema, de carácter me-

lódico. Observemos que en la reexposición, tal como indica la partitura, confía Ros-Marbá al fagot el pasaje de transición al segundo tema, sin el tradicional refuerzo de las trompas, siguiendo así un criterio que actualmente se va imponiendo. El «Andante con moto», muy trabajado, llevado con gran cuidado de detalles, tuvo como detalle más destacable (tal vez por lo infrecuente) la conjunción de los violoncelos en el fraseo. Nuevamente nos sorprende Ros-Marbá en el «Scherzo» por la velocidad y el ímpetu, sobre todo en el famoso «fugato» del trío, irreprochablemente interpretado por la cuerda, sin atropellos ni embotamientos. Excelente la transición al «Allegro» final, por la planificación y la gradación de intensidades, y muy bien resuelto este último, con repetición de la exposición incluida. En suma, una **Quinta** en la línea de la de Carlos Kleiber. Destaquemos otra vez la buena labor de la Orquesta en toda la obra y, en especial, la matizada, sensible y precisa actuación del timbalista que tocó en esta ocasión (suele ser el «subalterno»), muy superior a la que habitualmente exhibe su anodino compañero.

GARCIA NAVARRO Y LA OCB (29 y 30-XI-1980)

Resultaba interesante poder apreciar por medio de un concierto el trabajo que puede realizar uno de los más conocidos jóvenes directores españoles, Luis Antonio García Navarro, al frente de nuestra Orquesta. Comprobar si, como creíamos, el nivel meramente de ejecución de los músicos ha mejorado, o si, por el contrario, es su director titular quien ha prosperado. Por desgracia, nuestras dudas no quedaron resueltas, pues en un concierto muy poco brillante, García Navarro se hundió con orquesta incluida.

Ocurre que programar la **Sinfonía «Fantástica»**, de Berlioz, con una orquesta que no es la propia conlleva muchísimo riesgo. No es una obra fácil para nadie, ni siquiera para las batutas consumadas, sino todo lo contrario: difícil de planteamiento, de control orquestal y de ejecución para la orquesta misma. Por un lado, García Navarro no demostró tener ideas precisas y terminadas en cuanto a la partitura: el vals del segundo movimiento no recordó nunca una danza; el primer movimiento estuvo poco delineado en sus temas; muy sosa la «Marcha al suplicio». Y, para colmo, la Orquesta Ciudad de Barcelona tuvo un día de los malos: tocó groseramente, desafinando los violines, tapando el metal —hasta las campanas estaban desafinadas—. Y, como broche dorado, el final, aplaudiendo el público desafortadamente, gritando «bravo» (¿a qué?), insistiendo en los saludos...; lo que suele llamarse un auténtico «éxito de público». No obstante, tampoco todo debe ser quemado en la hoguera, de esta inquisición, ya que la primera parte del concierto fue digna, debe reconocerse. La pieza de Balada, **Guernica**, compuesta en 1966, fue muy bien expuesta por García Navarro, quien aquí sí que controló la Orquesta, y ésta dio de sí lo que debía; a continuación se interpretó el **Concierto para violín y orquesta**, de Khachaturian, por el concertino de la Orquesta, Josep M. Alpiste, en versión correcta, «a tempo», sin acrobacias sonoras, aunque sonando desafinado en bastantes ocasiones, y bien acompañado por García Navarro. En fin, fue una lástima que éste no interpretara algo más adecuado a la orquesta y a sí mismo, pues tal colaboración podría haber sido mucho más provechosa y con mejores resultados finales.

Otras actividades

LA ASOCIACIÓN DE CULTURA MUSICAL

Esta veterana entidad ha dado comienzo a sus actividades musicales destinadas a sus socios, y que se extienden, como es habitual, de octubre a junio, ambos inclusive (lo cual merece nuestro pláceme, habida cuenta de la tendencia a reducir por ambos extremos la temporada en muchas otras entidades).

Entre los conciertos previstos hasta el final del curso, al margen de los que comentamos más abajo, podemos citar la presentación en Barcelona de la Camerata de Música de Berlín, con un programa que abarca desde Albinoni a Mozart (11 de diciembre); la audición completa de **Iberia**, de Albéniz, por la pianista Alicia de Larro (30 de enero); el Trío de Arcos de Roma, con **Tríos** de Haydn (en **Sol mayor, opus 1**), Schubert (en **Si bemol mayor**), Giuliani (en **Sol mayor, opus 3**) y Beethoven (en **Do menor, opus 9**); así como la participación de la Orquesta de Cámara Holandesa dirigida por su titular, Antoni Ros-Marbá, y que cuenta con la participación de Hans Meyer (oboe) y Kees Hülsmann (piano), y que ofrecerá obras de Telemann (**«Suite» para cuerdas de «Don Quijote»**) y Mozart (**Sinfonía número 29, K. V. 201**), entre otras (día 1 de junio).

Quedan aún por determinar los programas de los conciertos de Peter Zafovsky (violín) y J. C. Van den Eynden (piano) —26 de marzo—; el de la Orquesta y Coros de Bonn (18 de abril); el del Cuarteto Búlgaro (mes de mayo) y el de Alex Weissenberg (16 de junio), con el que concluirá este ciclo de audiciones para las que la Asociación de Cultura Musical está lanzando una campaña de captación de nuevos asociados, condición indispensable para sostener y mejorar de curso en curso la programación.

En el concierto inaugural de la temporada (22 de octubre), reapareció para los miembros de la Asociación la Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Bratislava, mostrando nuevamente las excelentes cualidades que ya le conocíamos: claridad y transparencia en la cuerda, perfecta afinación en la madera, y justeza (sin abusar del volumen sonoro) del metal. En el numeroso escalafón de orquestas de los países del Este europeo que periódicamente nos visitan ésta ocupa un lugar destacadísimo por su calidad instrumental, amén de una evidente ductilidad en cuanto a la presentación de directores, solistas y compositores. El director titular, Ondrej Lenard, no posee ninguna característica especial, como no sea la extrema corrección, que evidenció con la **Séptima** de Beethoven, que se programaba. En la primera parte, y tras una obra de Cikker, Lluís Claret fue el solista del **Concierto para violoncelo y orquesta**, de Dvorák. Claret se ha convertido en estos últimos años en una primera figura de su especialidad en nuestro país. La técnica, en la actualidad, es excelente, pudiendo dominar sin dificultades los inmensos problemas que plantea esa partitura. De vez en cuando, sorprendentemente y como por descuido, Claret abandona su precisión por unos momentos: así, la resolución del trino del **Si natural** en el «Meno mosso» del último movimiento, desafinada, o las semicorcheas que cierran la intervención del

violoncelo en el primer movimiento, imprecisas. Pero estos momentos aislados son una nimiedad ante el hermoso y cada vez mejor sonido que el violoncelista despliega, con una musicalidad y sobre todo con un innato sentido de la frase, que hace «cantar» siempre al instrumento de un modo que diríamos elegíaco, muy raro en los violoncelistas de formación reciente, por lo que la emoción, justeza y belleza de ejecución fueron grandes (ni que decir se tiene), en el «Dolce e molto sostenuto» del primer movimiento. Claret es, en plena juventud, un verdadero artista.

El concierto siguiente de la Asociación de Cultura Musical tuvo lugar el 1 de noviembre y contó con la participación de la Orquesta Nacional de España. Contadas son las ocasiones en que esta formación nos visita, y por ello siempre es motivo de atención entre los aficionados de Barcelona, entre los que es ya un tópico comentar la inadecuación de su nombre de Orquesta Nacional. Efectivamente, si ese nombre tenía un claro sentido en el momento de su fundación, sentido cargado de ideología, en la actualidad debería ser revisado, pues el término Nacional ya no significa lo mismo que en el momento de su fundación y, además, no es concebible que una orquesta titular del Estado se prodigue tan poco por el resto de España, a pesar de ser una agrupación que sostenemos todos los ciudadanos.

La programación de ese día contaba con una obra de Guridi, el «Preludio» y «Espadatantza» de **Amaya**; el **Tercer concierto para piano y orquesta**, de Rachmaninov, y la **Séptima sinfonía** de Dvorák. En la obra de Guridi, de gran belleza, pero alguna ampulosidad, la Orquesta hizo un papel sobrio en aquellos puntos en los que la sonoridad de la partitura hubiera podido hacer esperar una mayor contundencia; las cuerdas, tapándose entre sí en alguna ocasión, dieron unos trémolos en pianísimo con gran maestría, y el director consiguió unas variaciones de intensidad que el público pudo saborear con todo detalle.

El **Tercer concierto** de Rachmaninoff, obra de 1909, es de una dificultad técnica muy grande, dificultad que el solista ruso Nikolai Demidenko soslayó a la perfección, a

pesar de sus veintidós años, que hacían esperar una gran inexperiencia y nerviosismo ante el atónito público, el joven ruso tocó con aplomo y dando muestras del dominio de la técnica virtuosística del piano en los momentos en que lo requería la partitura. En un exceso de contrastes, muy propio de su juventud, el pianista no supo captar adecuadamente el lirismo de determinados pasajes, pues no todo es brillantez técnica en esta obra, pero cabe destacar, con todo, su labor como solista y la perfecta adecuación que existió entre éste y la Orquesta en los momentos apoteósicos de la obra. Al final, Demidenko obtuvo una generosa ovación, que agradeció ofreciendo como bis un **Preludio** del mismo autor.

La segunda parte estuvo dedicada a la **Séptima sinfonía** de Dvorák, obra de gran belleza, estrenada en 1885 como encargada londinense y que pronto tuvo una gran difusión. Partitura de notable dificultad, fue leída con un «tempo» en ocasiones excesivamente lento, pero con gran perfección sobre todo por parte de los violoncelos, que, a nuestro modo de ver, fueron lo mejor de la jornada. El metal, que tiene un papel determinante en esta obra, supo estar a la altura de su cometido; no así los violines, que hicieron su oficio sin un exceso de entusiasmo.

Ros-Marbá dio una vez más muestras de su meritoria labor al frente de la Orquesta Nacional, que se presentó más conjuntamente con un mayor equilibrio entre las partes —si se exceptúa lo antes mencionado— con una dirección gestualmente excesiva pero que es la habitual en él, y a la que el conjunto no siempre respondió como era de esperar.

El 21 de noviembre tuvo lugar el tercer concierto de la Asociación de Cultura Musical, con André Bernard y la Orquesta Real de Cámara de Estocolmo. Este célebre trompetista, André Bernard, está convirtiéndose en artista habitual del Palau de la Música Catalana. Su anterior actuación, en la temporada Pro Música 1979-80, dejó un recuerdo suficientemente bueno como para que esperáramos con interés su participación en esta ocasión.

La primera obra en que intervino como solista de trompeta fue el **Concierto en**



LA CAMERATA DE BERLÍN SE PRESENTÓ EN BARCELONA CON UN PROGRAMA ABARCANDO DESDE ALBINONI A MOZART.

bem
terve
ciert
J. S.
de t
ficial
de l
cho
ción
inclu
cuan
tuna
sació
anter
se al
cucio
rece
gram
espa
su v
la se
intér
altísi
vivo
ro 2
Los
Gre
todos
de E
ma a
junta
del c
la tro
sona
ficult
ción
inicia
lodía
(jque
fecci
virtu
mien
repe
cada
en u
des
eso.
tre
algun
Co
Real
su F
pues
Joha
man
violí
y un
Bart
toco
rrec
lidad
un t
barg
para
berg
DOS
ROS
Ro
cado
naci
lada
pian
más
de F
pou
de l
y da
que
cual
Mar
fere
la M
diza
Can
ra c
cia,

bemol mayor, de Händel, y concluyó su intervención en la primera parte con el **Concierto de Brandeburgo número 2**, de J. S. Bach. Este ha sido siempre la piedra de toque de cualquier trompetista. Las difícilísimas agilidades impuestas a la parte de los movimientos extremos, que han hecho dudar actualmente de su posible ejecución en tiempos de Bach, hacen naufragar incluso a las probadas primeras figuras cuando se encuentran en veladas poco afortunadas. Y esta última había sido la sensación que Bernard había producido en su anterior actuación en Barcelona, en la que se apreciaron innumerables fallos en la ejecución de este **Concierto**. Sin embargo, parece como si Bernard hubiese deseado programar una vez más esta obra en tan corto espacio de tiempo para hacernos olvidar su versión anterior. Pues en esta ocasión la seguridad, afinación, gracia y fluidez del intérprete estuvieron presentes en grado altísimo. Pocas veces hemos escuchado en vivo un **Concierto de Brandeburgo número 2** tan perfecto en la parte de trompeta. Los solistas de flauta (Barbro Linnvall), oboe (Gregor Zubicky) y violín (Mats Liljefors), todos ellos de la Orquesta Real de Cámara de Estocolmo, aunque no llegaron a la misma altura que Bernard, estuvieron bien conjuntados y competentes. En el último lugar del concierto se nos ofreció lo mejor de la trompeta de André Bernard; el **Concierto-sonata en Re mayor**, de Telemann. Con dificultad puede escucharse una mejor ejecución por parte de ese instrumento. El tema inicial, «Spiritoso», cantando su etérea melodía, con un volumen siempre ajustado (¡qué bellos «piani»!), fraseando a la perfección, se convirtió en una delicia. Y ¡qué virtuosismo desplegado en el tercer movimiento («Vivace»)! Este último tuvo que ser repetido como bis, repetición que fue atacada a tiempo sensiblemente más rápido, en un intento de demostrar las posibilidades del solista (intento que se quedó en eso, ya que se produjo algún desajuste entre Orquesta y trompeta, y ésta sonó en algunos momentos un tanto desafinada).

Como resto del programa, la Orquesta Real de Cámara de Estocolmo, dirigida por su primer violín, Mats Liljefors, desde su puesto de concertino, ofreció obras de Johann Friedrich Fasch, Johann Helmich Roman y Kurt Atterberg; el **Concierto para violín, oboe y cuerda (BWV 1060)**, de Bach, y una **Suite** de temas populares de Béla Bartók. La Orquesta Real de Cámara de Estocolmo es una pequeña agrupación de correctos instrumentistas, de poca personalidad propia, que interpreta de una manera un tanto anodina. Hay que destacar, sin embargo, la obra de Béla Bartók y la **«Suite» para violín, viola y cuerda**, de Kurt Atterberg, por la limpieza de su sonido.

DOS GRANDES RECITALES DE PIANO: ROSA SABATER Y BRUNO GELBER

Rosa Sabater ofreció su programa dedicado a Mompou dentro del Festival Internacional de Música de Barcelona, pero trasladado en su día, por indisposición de la pianista, al 4 de noviembre. Fue una de las más felices actuaciones que recordamos de Rosa Sabater en nuestra ciudad. El Mompou que tocó (los dos primeros cuadernos de la **Música callada** y las **Doce canciones y danzas**) es la música más adecuada para que la pianista evidenciara sus mejores cualidades: la morbidez del sonido (pedal Marshall), creando mil y una atmósferas diferentes en la difícilísima simplicidad de la **Música callada**, sometidas a una profundización intelectual máxima de la obra. Las **Canciones y danzas** fueron el vehículo para que Rosa Sabater aplicara aquella gracia, «esprit» y elegancia que le son propias



DOS GRANDES Y DIFERENTES RECITALES PIANISTICOS: LA CALIDAD SUTIL DE ROSA SABATER Y EL VIRTUOSISMO ARREBATADOR DE BRUNO GELBER.

y que hacen que su versión de estas composiciones quizá no tenga rival en la panorámica pianística actual.

Bruno Gelber inauguró un nuevo «Steinway» para el Palau de la Música Catalana (11-XI-80) con el mejor recital que le hemos escuchado en Barcelona. Virtuoso total en los **Cuadros de una exposición**, de Musorgsky, que cerraban el programa, mostró una austeridad no exenta de vena romántica en la sonata **Les Adieux**, de Beethoven, con que lo abrió: sólo el modo de exponer la primera frase del primer movimiento manifiesta la madurez de un gran pianista. El punto cumbre del recital se dio en la versión de la gran **Sonata en Fa menor, opus 5**, de Brahms (recordamos ahora las actuaciones de Gelber en Barcelona, hace ya bastantes años, como solista de ambos **Conciertos** de Brahms). Imposición de «tempo» siempre «avanti» en el más auténtico estilo romántico, y logrando una especie de conjunción del sonido de Kempff en el «Andante espressivo», de la gracia en la línea de Rubinstein en el «Scherzo» y de la plenitud de Arrau. Precipitado excesivamente el «Allegro moderato ma rubato». No hay duda de que Gelber ha madurado de tal modo que es hoy un ejemplo rarísimo de pianista de la gran y periclitada escuela interpretativa de la vieja época (perfectamente válida, en su caso, en nuestros días), apoyada en un virtuosismo abrumador, comparable o aun superior al de cualquier «fenómeno» actual «de conservatorio».

SEMANA MOZART EN BARCELONA: EL MOZARTEUM QUARTET DE SALZBURGO

El público musical de Barcelona resulta, a veces, desconcertante e impredecible, y su actitud ante los conciertos que se le ofrecen en el curso de una temporada puede variar radicalmente. Después de años de considerable indiferencia ante la música de Mozart, patentizada en su grado más extremo en el escasísimo interés que suelen suscitar sus óperas en el Liceo, aun en aquellas raras ocasiones en que la versión lo merecía, aparece de pronto masivamente, en estas noches heladas de un invierno prematuro, para ocupar, silencioso y atento, la casi totalidad del Palau de la Música Catalana y escuchar algunas de las obras más austeras y «serias» del divino compositor, de la mano de una de las formaciones más austeras también: el Mozarteum Quartett de Salzburgo.

Quizá sirva como explicación el verdadero entusiasmo que ha presidido la organi-

zación de esta atractiva Semana de Mozart en Barcelona, muy perceptible en la perfecta coordinación con que se ha distribuido la información acerca de estos conciertos en todos los ambientes musicales de la ciudad. Desde hacía varias semanas eran numerosísimos los locales comerciales de toda índole que exhibían el sugestivo cartel anunciador de la Semana, y es confortador ver que esa eficacia y ese entusiasmo han merecido el apoyo del público barcelonés.

El primer concierto estuvo a punto de sufrir la anulación por uno de esos imponderables que tanto contribuyen a dificultar la ya de por sí azarosa vida musical: el primer violín del Mozarteum Quartett, Karlheinz Franke, sufrió un accidente a su llegada al aeropuerto de Barcelona, que dejó perceptibles huellas en él. Pero con un loable sentido de la profesionalidad, insistió en que el concierto se llevara a cabo. En esta primera audición (30-XI-80) el cuarteto interpretó tres de los seis **Cuartetos** de Mozart dedicados a Haydn: el primero, el segundo y el cuarto (**K. V. 387, 421 y 458**, respectivamente), con una ejecución que reveló en seguida la seriedad y la falta total de efectismo y «brillantez» de este conjunto de músicos enteramente dedicados a la obra del músico salzburgués. Los pasajes de los tres **Conciertos** fluyeron con naturalidad y espontaneidad, y sólo cabe señalar leve desajuste y algún momento de dudosa afinación en la labor del primer violín, circunstancias atribuibles, sin duda, al percance que acababa de sufrir. También pudimos percibir alguna menor soltura en el violoncelo, pero, en general, la labor de estos músicos estuvo plenamente a la altura del prestigio de la institución cuyo nombre ostentan, no sin alguna traza de academicismo, es cierto, pero ventajosamente exentos de otros defectos tan frecuentes en algunos intérpretes de mayor fama.

Como «bises» interpretaron el último movimiento del **Cuarteto op. 33, número 3**, de F. J. Haydn («El pájaro»), y un movimiento de un cuarteto juvenil de Mozart, el **Número 2** de los llamados **Cuartetos de Milán**.

Al día siguiente (1-XII-80) se celebró el segundo concierto de la Semana Mozart, con la interpretación, por parte de los mismos instrumentistas, de los restantes Cuartetos de la serie dedicada a Haydn; es decir, el tercero, el quinto y el sexto (**K. V. 428, 464 y 465 «Disonancias»**, respectivamente). La tónica de este segundo

concierto fue similar a la del primero, aunque cabe señalar que se acentuaron un tanto las irregularidades tonales del primer violín, probablemente no recuperado aún de su percance. De los tres **Cuartetos**, el que alcanzó una versión más depurada fue el último, o de las **Disonancias**, interpretado con notable soltura y elegancia, y con una sensible atención a los matices sonoros que tanto interés prestan a esta obra.

Los conciertos de la Semana Mozart continuaron con dos audiciones a cargo de la Orquesta de Cámara de Mannheim, bajo la dirección de Wolfgang Hofmann: el primer día (2-XII-80) el programa consistió en una casación de la época juvenil de Mozart, la **Sinfonía concertante para violín, viola y orquesta, K. V. 364**, y la **Sinfonía número 29, K. V. 201**. Especialmente logradas fueron las versiones de estas dos últimas obras, debiendo señalar, en la primera, la presencia de Veronika Hagen, jovencísima y muy dotada intérprete como viola solista del concierto. El segundo concierto (día 4-XII-1980) nos ofreció la poco prodigada **Broma musical, K. V. 522**, y el **Concierto para piano y orquesta número 9, «Jeunehomme», K. V. 271**, obra tampoco muy frecuente, pero que casualmente acabábamos de oír en el Festival de este año. Tuvo como solista a Peter Lang, quien dio de su parte una interpretación correcta y elegante. El concierto concluyó con el bello **Divertimento en Re mayor, K. V. 251**, que el director llevó con suavidad y buen gusto. Fueron, en conjunto, dos gratísimos conciertos, que dieron especial relieve a este ciclo mozartiano.

El pianista Peter Lang nos ofreció, dentro de este mismo ciclo, un recital (5-XII-1980) en el que se mostró como un pianista mozartiano de bello sonido, sin ningún abuso del pedal izquierdo y una estupenda técnica digital. Interpretativamente, nos sorprendieron los excesivos «fortes», aun sin ser secos, peligrosamente cercanos al último Gulda, y una simplicidad en principio adecuadísima al estilo, pero falta, muchas veces, de trascendencia. Su mejor interpretación fue, sin duda, la del **Rondó en la menor, K. V. 511**. Obtuvo un éxito grande, debido fundamentalmente al público joven asistente. Nosotros pensamos que realmente es un excelente pianista, pero a gran distancia de lo que ya a su edad eran Gieseking, Clara Haskil, Gulda, Brendel o Ingrid Häbler, por citar unos ejemplos perfectamente verificables por su discografía.

Como final del ciclo se programaron dos conciertos en la capilla de Santa Agueda, a cargo de nuestro compañero de Madrid, Pablo Cano, quien interpretó al clave, el primer día (6-XII-80), el **Cuaderno de notas de Londres**, una compilación de piezas pequeñas compuestas por Mozart entre 1764 y 1765 y catalogadas con el número 15 por Köchel. El segundo día (7-XII) el programa consistió en obras de contemporáneos de Mozart: Jacques Duphy, Claude-B. Balbastre, F. J. Haydn y J. Ch. Bach.

Nos agradó en Pablo Cano su gran musicalidad, manera de frasear y de digitar en el clave, realmente muy lograda. Tan sólo le falta aún, a nuestro parecer, algo de agilidad, aunque tal vez sea atribuible esta circunstancia al intenso frío que reinaba en la capilla de Santa Agueda en las noches de ambos conciertos. Todo quedó ampliamente compensado, sobre todo en Mozart, por la belleza de la exposición.

En otro orden de cosas, queremos rogar a cualquier organización que utilice la mencionada capilla que prevean algún sistema de calefacción, ya que el frío que sufrimos convirtió en heroicidad la mera asistencia a estas audiciones.

Comienzo de la temporada de ópera del Gran Teatro del Liceo



NORMA-GULIN ABRIÓ LA TEMPORADA 1980-81 (FOTO: A. BOFILL.)

Dentro de la semana del 24 al 30 de noviembre se produjeron dos hechos significativos para la historia del Gran Teatro del Liceo: la primera, el día 26 por la tarde, y fue la aprobación, por la Junta de Propietarios del Liceo, para la creación de un Patronato que, unificando esfuerzos, ideas y esperanzas de los mismos propietarios, de la Generalitat, del Ayuntamiento, y dando cabida a otras instituciones públicas y acaso privadas, cuya colaboración sería muy de desear, puedan conseguir que el Liceo vuelva al esplendor que tuvo, y que ha ido perdiendo, entre otras razones, por la falta total de ayuda económica, tan pródiga en otras latitudes. El segundo fue la inauguración de la temporada de ópera, última de la época Pàmias (el empresario, a su muerte, la había dejado ya casi totalmente hilvanada).

«Norma» (27 y 30-XI, 2-XII).

Abrió el fuego la más célebre de las óperas de Vincenzo Bellini. Esta obra presenta la disyuntiva entre la interpretación de estilo dramático, del que tan grandes recuerdos se tienen en nuestro teatro (versiones de Caniglia y Cerquetti), y la de estilo «bel-

cantista» que después de la época Callas se han ido sucediendo (L. Gencer, Caballé). Este año, y a causa de la enfermedad que afectó a Angeles Gulín, cuarenta y ocho horas antes de la primera función, tuvimos la ocasión de contemplar ambos modos de enfocar la «particella». El primer día cantó Angeles Gulín, habiendo anunciado previamente que no se hallaba en perfectas condiciones; para una voz de soprano dramática como la de Gulín, cantar **Norma** ya es una dura prueba en perfectas condiciones, por lo que estando mermada de ellas sus dificultades y defectos fueron más evidentes. Su voz poderosa tuvo grandes problemas en el registro agudo, el cual se distorsionaba a menudo y era un grito más que un agudo; con todo, en las zonas centrales su voz sonó compacta y uniforme e hizo maravillas en el recitativo de entrada. Cantó bien, dentro de su óptica, su «Casta diva» y perdió calidad en la «cabaletta» siguiente. Estuvo bien en el segundo acto, tanto en el «duetto» como en el terceto final, para pasar al hermoso dúo del tercer acto, donde su voz, algo cansada, fue perdiendo nitidez, problema que se agravó en el último acto, en el que estaba falta de

transparencia vocal y sus dificultades en el registro agudo deslucieron su actuación. Ningún problema tuvo, sin embargo, para las primeras frases, tan significativamente dramáticas, de «In mia man». En las dos siguientes representaciones actuó Adelaida Negri, soprano lírico-ligera de voz extensa, pero que proyecta distintos colores; es una cantante inteligente, y lo demostró a lo largo de toda una obra, que no es la más adecuada, desde luego, para su voz, pero que aprovechó en los nimios detalles; prueba de ello fue el bello **pianissimo** que realizó al final de su «Casta diva». Los dúos con «Adalgisa» fueron muy bien cantados, y por primera vez, que recordemos, el del tercer acto lo fue en el tono original, o sea, un tono más alto de lo que es habitual.

También salió de lo habitual el que el papel de «Adalgisa» fuera cantado por una soprano —tal como Bellini lo compuso— y no por una «mezzosoprano». Emiko Maruyama es una soprano de buena escuela, pero a su voz le falta proyección, máxime en una ópera como la que comentamos. El primer día, al tener que unirse a una soprano dramática, su voz quedó más diluida; en los días siguientes el contraste fue menos evidente. Su actuación fue, en general, correcta, mejor en los dúos que en las escenas que requieren un mayor volumen. Lo tuvo, en cambio, y sorprendentemente, en la zona aguda en el dúo cantado a tono (con la Negri), lo que nos hace pensar que sería interesante oírlo en una obra adecuada para sus características.

Francisco Ortiz dio vida al personaje de «Pollione», y aunque ha mejorado desde su última actuación liceísta, sobre todo en el registro central, aparecieron nuevamente sus dificultades en el paso de la voz, en el fraseo y en la intención. Nos gustó su recitativo de entrada; se diluyó luego, para mejorar en el terceto del segundo acto y volver a sus condicionantes en el cuarto. Menos que discreto el «Oroveso» de Aurio Tomicich, con una voz compacta de línea irregular, y de poca calidad las intervenciones de Lucila Dávila en «Clotilde» (nos acordábamos de Cecilia Fondevila, mucho mejor en este «rôle») y el «Flavio» de Alfredo Heilbron.

Creemos que Bruno Rigacci al frente de la orquesta consiguió de la cuerda un sonido compacto; no así del metal, desajustado. En el aspecto negativo debemos anotar unos ritmos cambiantes, excesivamente rápidos en algunos casos («Obertura») y lentos en otros (los dos dúos de

«Norma» y «Adalgisa»). Irregular el coro, con momentos correctos (entrada) y otros peores («Norma viene»). Los decorados de Sigfredo Burmann nos parecieron poco representativos, y la dirección escénica de Flavio Trevisan, bastante gris.

«Der Freischütz» (29-XI y 4 y 7-XII-80)

Weber fue un autor que jamás poseyó un sentido claro de lo propiamente teatral en la ópera, y se dejó seducir, para escribir las que resultaron sus mejores obras, por pésimos libretistas, que realizaron verdaderos desastres escénicos, desde la ya famosa Wilhelmina von Chézy, perpetradora del texto de **Euryanthe**, hasta el casi tan ineficaz Friedrich Kind, quien además creyó toda su vida ser el verdadero autor de **Der Freischütz**, relegando a Weber al papel de mero ilustrador de su inconexa narración.

Efectivamente, esta ópera, aunque de argumento sugestivo, tiene un texto tan deshilvanado y difícil de escenificar correctamente, que sólo un verdadero director de escena, con abundantes medios económicos y un escenario más reducido que el del Liceo (carente, por desgracia, de los más modernos avances técnicos), puede solventar de modo que resulte mínimamente eficaz la fábula de esta, por otra parte, bella e interesante ópera. Si alguna vez se ha logrado, por ello, una versión brillante y coherente de **Der Freischütz** fue, sin duda, en la escenificación anterior, de 1974, a cargo de la compañía del National Theater de Mannheim, bajo la dirección escénica de Paul Hager y Günter Klötz.

La versión de este año lleva la firma del habitualmente eficaz Werner M. Esser, quien ha logrado, al menos, una cierta atmósfera de misterio en la difícil escena del Barranco del Lobo, y un mínimo de interés en las restantes escenas. Pero el escenario quedó en más de una ocasión desolado y falto de vida (diálogo de «Kaspar» con «Max», en el acto primero; coro estático de cazadores en el acto segundo) y recurrió a simplificaciones innecesarias (nadie podrá creer que la corona funeraria entregada a «Agathe» por sus amigas quepa dentro de una cajita de madera tan reducida como una caja de habanos).

En cuanto a los intérpretes, fueron moderadamente buenos, empezando por la delicada —aunque poco potente— «Agathe» de Sabine Hass, quien cantó con notable buen gusto y pura línea vocal sus grandes

arias. Excelente el «Kaspar» de Hans Franzen, quien luchó denodadamente por dar una cierta vida a la obra (en su ya citada escena con «Max» y en las manipulaciones mágicas de la del Barranco del Lobo), y cuya voz sirvió con eficacia y la necesaria sonoridad al personaje. Bien también el tenor, Gerd Brenneis, desde el punto de vista vocal, como «Max», aunque escénicamente muy deficiente, sin saber qué hacer con su persona en más de una ocasión. Aceptable la «Anna» de Elke Krampen, un poco limitada en cuanto a potencia vocal, pero de timbre grato y presencia escénica adecuada. Bien el «Kilian» de Alfredo Heilbron y correctas las intervenciones de Barr Peterson como «Samiel» y «El Ermitaño», siendo mejor la primera que la segunda.

Pésima la colaboración, tan importante, del Coro en la tan esperada página del coro de cazadores. Creemos que es hora ya de que se superen los «obstáculos tradicionales» que impiden que el Coro del Liceo cante como es debido una página que cualquier entidad coral de las que abundan en Barcelona cantaría con la necesaria fluidez y sentido de los contrastes. Lo que se oyó en la primera representación del Liceo no fue un coro, sino una veintena de voces —no todas afinadas— empujando a borbotones la partitura, sin el más mínimo gusto, a pesar de tratarse de una melodía que ya casi sugiere por sí misma los efectos que pueden lograrse con ella. Renunciamos a discutir, por otra parte, la necesidad de que el coro cante páginas semejantes en italiano.

La orquesta sonó menos bien de lo que cabía esperar de la habitualmente eficaz batuta de Matthias Aschenbacher, y el rendimiento orquestal disminuyó aún algunos grados en la segunda representación, en la que menudearon demasiado los fallos del metal. Con todo, cabe reconocer al maestro Aschenbacher una elegancia y un estilo superior al que habitualmente observamos.

Finalmente, debemos protestar, y lo hacemos enérgicamente, contra la gran cantidad de cortes a que fue sometida la partitura. Los hubo en todos los actos, y singularmente en el tercero, que quedó reducido a poco más de la mitad. Nos parece un modo demasiado fácil de solventar los problemas, pues sospechamos que esos cortes no fueron sino un allanamiento del camino para que no se patentizasen tanto los fallos de montaje, orquesta y coros. El público del Liceo y la partitura merecen algo más de respeto.

POLCAR 1981

CATALOGO GENERAL ESPAÑOL DE DISCOS, «CASSETTES» Y CARTUCHOS DE

MUSICA CLASICA

EDICION LIMITADA

P. V. P.: 700 ptas.

La XVIII edición del Concurso Internacional de Canto «Francisco Viñas»

Fiel a su cita con la ciudad de Barcelona y con los aspirantes de todo el mundo, se ha desarrollado este año por décimoctava vez este interesante y cada día más floreciente Concurso Internacional de Canto instituido en memoria del gran cantante catalán que fue Francesc Viñas (1863-1933) por sus descendientes, en un admirable rasgo cívico y de servicio al noble arte del canto.

Este año se habían inscrito 77 participantes, pertenecientes a diecinueve países distintos, pero aún más que la elevada cifra de inscritos, lo que ha sido característica especial de este año es el alto nivel de la mayoría de los participantes, una circunstancia que se ha ido afirmando en las últimas ediciones (ya en estos últimos años se ha podido percibir), y que ha hecho que este año no haya quedado ningún premio importante por adjudicar, y que incluso haya habido que desdoblar y triplicar algún premio.

Fue de buen augurio ya la inauguración del Concurso, el sábado 15 de noviembre, que consistió en el Pregón del mismo, a cargo del Excmo. Sr. Vizconde de Güell, y un extraordinario recital de arias de ópera, exquisitamente interpretadas por la veterana soprano Magda Olivero, en un prodigioso alarde, que figurará entre los mayores acontecimientos musicales de estos años. Colaboraron en esta conferencia-concierto el prestigioso barítono Gino Bechi, quien hizo la presentación de la diva (miembro del Jurado en esta edición del Concurso), y el pianista Vincent Scalera, quien acompañó a la soprano con su habitual musicalidad y buen oficio.

Celebrada la primera eliminatoria los días 17 y 18 de noviembre, pronto fue manifiesta la calidad de algunos de los participantes, y los tres días destinados a la segunda prueba eliminatoria se vieron notablemente concurridos de público. La prueba final del sábado 22 se celebró, como es habitual, en el Palau de la Música Catalana, rebosante de un público que siguió atentamente las incidencias del Concurso y aplaudió especialmente a los participantes que ya se perfilaban como «favoritos»: la soprano rusa Natalia Troitskaya, el tenor mexicano Flavio Becerra y el joven barítono español Fernando Belaza, quien a sus veinte años, y pese a las naturales consecuencias de su inexperiencia, se destacaba por sus considerables facultades, que, si no se malogran, han de permitirle escalar un alto lugar en el terreno de la lírica.

Esa misma noche se conoció el veredicto del Jurado, que otorgó el primer gran premio femenino a la ya citada soprano rusa Natalia Troitskaya, y el primer gran premio masculino (desierto el año anterior) al tenor mexicano Flavio Becerra. El segundo premio femenino se otorgó **ex aequo** a la soprano canadiense Jacqueline Lesperance y a la «mezzosoprano» española Raquel Pierotti (ya galardonada en la edición anterior con un premio menor). El segundo premio masculino correspondió al ya citado barítono español Fernando Belaza, y el tercero se dio al bajo ruso Nikolai Schopscha. En cuanto al tercer premio femenino, se otorgó **ex aequo** a la soprano Song Kwang-Sur, de Corea del Sur; a la



LA GANADORA FEMENINA 1980, LA SOVIETICA NATALIA TROITSKAYA, RECIBE SU PREMIO DE MANOS DEL JURADO Y AUTORIDADES ASISTENTES AL CONCIERTO DE CLAUSURA EN EL LICEO, AUN SIN IMAGINAR SU TRIUNFO EN EL MISMO ESCENARIO TAN SOLO DOS MESES DESPUES COMO PROTAGONISTA DE TOSCA.



DIALOGO MAGDA OLIVERO-MONTSERRAT CABALLÉ ANTE EL PUBLICO DEL LICEO.

«mezzosoprano» norteamericana Linda Lane Smith y a la soprano, de igual nacionalidad, Kathleen McCalla. Muchos otros premios especiales recayeron también en los ya premiados dentro del «palmarés» oficial del Concurso: así, el tenor mexicano Flavio Becerra conquistó también el Premio «Montserrat Caballé-Bernabé Martí» al mejor intérprete de Verdi; el Premio «Plácido Domingo» al mejor cantante español correspondió al ya citado Fernando Belaza, y el del mejor intérprete de Mozart a Kathleen McCalla. El Premio Radio Barcelona a la mejor soprano ligera correspondió a la italiana Patrizia Dordi, mientras la Bolsa de Estudios «Mercedes Viñas» correspondió a la joven cantante española Enequina Lloris. La Bolsa de Estudios «Generalitat de Catalunya» correspondió a la soprano rumana Minerva Enescu, mientras su compatriota Daniela Vladescu recibía la Bolsa de Estudios «Mozarteum de Salzburg». La de la Accademia Chigiana di Siena correspondió a la «mezzosoprano» rusa Olga Teriuschnova, y la Bolsa de Estudios «Gino Bechi» a la soprano española María Josefa Montiel. Finalmente, cabe citar el Premio «Lluís Portabella» a la mejor intérprete de Schubert, la soprano japonesa Noriko Watanabe.

El domingo día 23 se celebró el concierto de clausura del Concurso, con la participación de todos los galardonados y la Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo,

apresuradamente preparada, como de costumbre, para este evento por el director Gerardo Pérez Busquier, en ensayo matutino del domingo. Como es natural, la premura del tiempo impidió un estudio a fondo de las obras interpretadas por la tarde, pero el alto grado de profesionalidad de todos los implicados permitió, como cada año, realizar un acto digno y de un interés evidente: el Liceo se llenó casi por completo pese a no haberse inaugurado todavía la temporada.

La magnitud de las dimensiones de la sala hizo que quizá algún cantante premiado resultara menos audible de lo que había parecido en la final del Palau de la Música Catalana; pero, con todo, se pudo apreciar en todos los participantes un alto nivel, superior, en general, al habitual, y quizá más centrado en la perfección interpretativa que en la potencia o robustez de los medios vocales. Así, nos sorprendió comprobar que el primer gran premio masculino, Flavio Becerra, parecía quedar algo corto en cuanto a potencia en sus interpretaciones de «E mi fu rapita», de *Rigoletto*, y «Tombe gl'avi miei», de *Lucia di Lammermoor*, pero en cambio, demostraba ser un exquisito tenor lírico, cuya capacidad de cantar, en sentido más amplio y generoso del término, es tan extraordinaria que pocas veces percibimos tal derroche de musicalidad. Un buen decir ni siquiera entre los mejores profesionales de nuestros días. La soprano rusa Natalia Troitskaya no pudo lucir sus facultades debido a una repentina indisposición, que la obligó a cantar únicamente para cubrir el trámite de su presentación ante el público, aunque se pudo apreciar —como se había visto durante el Concurso— que sus facultades y sus dotes específicas no eran nada comunes.

Quizá la gran triunfadora del concierto de clausura fue la «mezzosoprano» española Raquel Pierotti, quien interpretó «Seguidilla» de *Carmen* con gracia expresiva y ritmo cautivador, y dio una soberbia lección de coloratura en una de las más brillantes versiones del difícilísimo rondo final de *La Cenerentola*, de Rossini, con una voz fresca y rica en matices, que superó pero sin merma las dimensiones del local. Alcanzaron también notable éxito las intervenciones de Fernando Belaza, el segundo premio masculino, con un «Eri tu» de *Ballo in maschera* notable por su ponderación y serenidad, y un aria de *Faust*, de Gounod (la de «Valentín»), que le mereció otra considerable ovación. Cabe destacar asimismo la pura línea vocal de Jacqueline Lesperance en «Una voce poco fa» de *Barbiere*, y un exquisito «Caro nome». Es lástima que esta excelente intérprete canadiense tenga un considerable grado de cursilería en su modo de producirse (y vestirse), lo que, afortunadamente, no luce en ningún modo su modo de cantar de notable perfección y sólida escuela.

Entre los premios menores cabe destacar también la exquisitez de que hizo gala la soprano coreana Song Kwang-Sun en el aria «Und ob die Wolke», de *Freischütz* de Weber, aun a costa quizá de exagerar la emisión aérea, casi inmaterial, de una voz muy bella; hay que citar la excelente «Aria de la locura», de *Lucia*, por Patrizia Dordi, galardonada como la mejor soprano ligera y, por lo que se vio, muy indicada para Donizetti o Bellini, y también la seguridad y excelente línea de Enequina Lloris en el aria de «Micaela», de *Carmen*, y de «Sì, mi chiamano Mimi», de *La Bohème*, con que inició el concierto la soprano española María Josefa Montiel.

En resumen, pues, una edición superlativa de un Concurso que es un verdadero timbre de gloria para nuestra ciudad, y cuya XIX edición esperamos con auténtico interés.

ROGER ALIÉ

MUSICA EN VIVO



JACQUES OFFENBACH, CUYO CENTENARIO FUE CELEBRADO TAMBIEN EN EL COLON BONAERENSE CON LA REPOSICION DE LOS CUENTOS DE HOFFMANN.

«LOS CUENTOS DE HOFFMANN», EN EL COLON

BRILLANTE PLANTEAMIENTO ESCENICO

La ópera se plantea en tres actos, con un prólogo y un epílogo. La versión del Colón prescindió del final, lo cual, si bien es discutible, deja muy clara la idea de que Lindorff-Stella son siempre el mismo desdoblado y siniestro personaje. Personalmente, estimo por encima de cualquier consideración ese aire de "guignol" que se imprimió a todo el desarrollo escénico, lo que, unido a una tenue ironía que emana de la propia obra, resta excesos al ambiente de malignidad sobrenatural. Me parece que esta idea, de carácter general, avala la labor de Tito Capobianco, "regisseur", y de Mario Varnarelli, responsable de escena y vestuario.

El acto primero me pareció realmente asombroso en cuanto a su grado de perfección en el desarrollo sobre las tablas: los rígidos movimientos mecánicos de los muñecos de "Coppélius" crearon una atmósfera como de cuento infantil no exento de terror (¡cuánto terror en muchos cuentos infantiles!). El vestuario fue cuidado especialmente en este acto, y así resultó muy brillante, aunque tal vez los atuendos más hermosos fuesen los del acto segundo, más próximos, por cierto, a los grabados nórdicos (por los que Aníbal Lápiz parece sentir una atracción especial, que en modo alguno censuraría) que a las lujosas vestimentas venecianas. En cualquier caso, se logra aquí un cuadro de fuerte lubricidad y repulsión —debido a la espléndida belleza de la soprano Faye Robinson y a la estremecedora caracterización de Cassinelli como "Pitichinaccio"— plenamente convincente. Gran acierto escénico el duelo de "Hoffmann" y "Schlemil", realizado sin la presencia física de las espadas; así, resulta que la prueba para conseguir el amor de "Giulietta" es el "asesinato de mera intención", que basta para condenar a "Hoffmann", pero no para conseguir a la cortesana.

Cinco representaciones de la ópera, de Offenbach, caracterizadas por un éxito debido en buena parte al espectacular montaje

escénico y también a la dignidad del planteamiento musical. La crítica ha coincidido en destacar la labor del joven director de orquesta español Theo Alcántara.

EL AMOR DEMONIACO

Ciertas corrientes románticas revitalizaron los viejos mitos, expresando las pasiones humanas a través de una interesante simbología. Las oscuras personalidades, las caracterizaciones demoníacas, los magnetizadores, los seres dotados de poderes sobrenaturales fueron objeto de especial interés por parte de cierta literatura, entre cuyos cultivadores destaca una personalidad fascinante: Ernest Theodore Amadeus Hoffmann.

Tal vez nunca se llegue a saber por qué Offenbach, feliz cultivador de un tipo de música denominada "ligera", elige para su gran obra "seria" un motivo aparentemente tan alejado de su inspiración habitual: la dramatización que sobre algunos conocidos cuentos de Hoffmann ("El reflejo perdido", "El violín de Cremona" y otros motivos tomados de diversos relatos del escritor) plantearon los inteligentes libretistas franceses Jules Barbier y Michel Carré.

El amor es la clave de esta obra; pero un amor bien diferente de la habitual pasión sublimada por el romanticismo en sus planteamientos más habituales. El amor es aquí, como en Fausto (mito que no se encuentra lejos), engañoso, demoníaco, inalcanzable sea cual fuere la forma que adopte la mujer en cada figuración: como actriz, como muñeca articulada, como cortesana perversa, como joven ingenua...

La idea aparece muy clara si consideramos un solo personaje satánico, desdoblado en la clásica caracterización hombre-mujer: Lindorff-Stella, Olympia-Coppélius, Dapertutto-Giulietta, Doctor Milagro-Antonia... En todos los casos, Hoffmann ve burlado su deseo de amor. Primero, por la seducción del vino; después, por la destrucción del objeto amado; una vez más, por la veleidad de la cortesana, y, finalmente, por la muerte de la joven "Antonia". Todo aquello

hacia lo que dirige su amor queda destruido de un modo u otro. Y el joven experimenta la más lamentable sensación de impotencia y fracaso.

Hay muchas simbologías marginales de gran interés, como la pérdida de la imagen, mito que también desarrolló Chamisso en su obra *El hombre que perdió su sombra*. Y, sin duda, el "asesinato de intención" que comentaremos más adelante.

Los decorados resultaron imaginativos, especialmente el del primer acto, con las transparencias de rostros de muñecas. Brillante, pero más convencional, el segundo, y acertado el tercero, como el prólogo. Sorprendente, pero tal vez innecesaria, la aparición del "Doctor Milagro" en el foso orquestal, al concluir la obra.

EXCELENTE NIVEL MUSICAL

Espléndido el barítono Robert Hale. Escénica y vocalmente. Su actuación tuvo el sello inconfundible de la perfección. Voz timbrada, profunda, de hermoso color; bien trabajada, equilibrada en todos los registros; emisión siempre correcta; facilidad para alcanzar las notas en los registros extremos, sin distorsiones... Y a ello hay que añadir un constante hacer el personaje: gestos, miradas, escorzos, pasos de "ballet"... Fueron muchos los aplausos que premiaron todas sus intervenciones, especialmente su espléndida aria del acto segundo.

La soprano Faye Robinson mostró un timbre singular en la resolución de las difíciles —y, evidentemente, caricaturescas— "coloraturas" de la muñeca "Olympia"; en el acto segundo hizo sentir más fuertemente su presencia —espléndida presencia— escénica. Los mejores acentos, la más grata y dulce línea de canto quedó reservada, lógicamente, para el personaje de "Antonia", probablemente su mejor momento vocal. Conviene recordar que, dadas las cambiantes exigencias de la parte en cuanto a tesitura, en muchas ocasiones no canta los cuatro papeles una sola soprano; sin embargo, es evidente que desde el punto de vista de la lógica es-

cénica, ello desnaturaliza totalmente el profundo sentido del personaje: siempre el mismo, bajo distintas figuraciones; siempre la mujer, la misma mujer.

El tenor Stuart Burrows posee una voz lírica, no demasiado amplia ni brillante, pero —como pudo apreciarse, especialmente en el tercer acto— canta con excelente escuela, articula muy correctamente y maneja con acierto y sin merma de timbre los reguladores del volumen. Su escena resulta un poco apagada, sobre todo en presencia del barítono y la soprano, que, como ya indicamos, actúan brillantemente sobre las tablas.

Ricardo Cassinelli, característico argentino, desarrolló con extraordinaria eficacia sus cuatro diferentes personajes, midiendo muy bien, sin excesos, el carácter de contraste que en el ambiente sobrenatural de la obra presenta el lado cómico, grotesco o, simplemente, banal y realista de sus representaciones.

Víctor de Narké, como "Crespel", y Graciella Alperyn, como "Nicklausse", completaron un excelente reparto, al que, en buena parte, cabe atribuir el éxito de estos *Cuentos de Hoffmann*.

Excelente el Coro del Instituto del Teatro Colón, dirigido por Valdo Sciammarella, por afinación, justeza y acertado movimiento escénico (por ejemplo, acto de las muñecas).

Y un elogio especial para la Orquesta Estable del Teatro, que estuvo admirable bajo la batuta de Theo Alcántara, un verdadero especialista en esta ópera, no precisamente fácil, cuya atmósfera demoníaca y sus matices líricos, dramáticos, sensuales, cómicos o sarcásticos supo traducir la sensible batuta del maestro español.

Sólo resta añadir que *Los cuentos de Hoffmann* se ha representado en Buenos Aires en seis temporadas, incluida la actual, con un total de veinte representaciones. Las dos últimas temporadas contaron con la dirección de Peter Maag.—JULIO ANDRADE MALDE.

Galicia

INGRESO DEL PADRE LOPEZ-CALO EN LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DEL ROSARIO

El pasado día 22 de noviembre, festividad de Santa Cecilia, se celebró en el Paraninfo de la Universidad de Santiago la ceremonia de ingreso del R. P. José López-Calo en la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario. Su discurso versó sobre el tema: «Esencia de la música sagrada», y fue contestado por el académico de número don Rogelio Groba y Groba.

José López-Calo, que nació en la pequeña parroquia de Nebra (Coruña), en 1922, ingresó en la Compañía de Jesús a los veintiún años, y es ordenado sacerdote a los treinta y tres. Simultaneó sus estudios sacerdotales con los universitarios de Filosofía, Teología y Filología, así como los de Música sagrada, que culminará con su tesis doctoral: «La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI», que fue dirigida por Mosén Higinio Anglés en el Pontificio Instituto de Música Sagrada de Roma. Sucesor de su maestro en la cátedra de Musicología a partir de 1965, desarrolla una intensa labor, extendiendo los campos de trabajo de su especialidad. La relación de sus publicaciones y méritos ocuparía más de una página de RITMO; pero no es a ella hacia la que quiero dirigir la atención del lector, sino hacia una parcela de suma importancia de su trabajo musicológico; me refiero a sus catálogos, iniciados en 1952, y en los cuales sigue trabajando. Muestra de la importancia preferente que el P. López-Calo otorga a esta labor es que, en 1970, renuncia a sus cargos en Roma para dedicarse a la catalogación de la música conservada en los archivos de las catedrales españolas. Desde 1973 es profesor de Historia de la Música en la Universidad Gallega, y ahora simultanea la docencia universitaria con su plan de investigaciones.

Para comprender las razones que pueden impeler a un profesional prestigioso a renunciar a uno de los máximos cargos dentro de su especialidad, cual es la cátedra de Musicología del Pontificio Instituto de Música Sagrada, es preciso conocer su personalidad y su metodología. La opción sacerdotal del P. López-Calo va a ser elegida reflexivamente y a una edad de madurez psicológica, y va a ser la compañera permanente de una pasión por la música y de un espíritu especulativo. Evidentemente, el resultado es un musicólogo especializado en la música sagrada. Ahora bien, la formación del P. López-Calo dentro de la escuela historiográfica liberal va a llevarle a intentar la reconstrucción de la historia de la música sagrada no como un panorama de grandes maestros más o menos aislados, sino como reconstrucción de una sociedad musical. Dado que la primera necesidad es el conocimiento del dato de primera mano, se dirige a los archivos catedralicios y comienza a orde-

narlos y catalogarlos. Ello implica no sólo la relación de obras y autores, sino también la investigación de la biografía de los compositores, por la necesidad de seguirlos a través de las diversas capillas musicales de su época. El impresionante «corpus» de catálogos realizados por el P. López-Calo es el punto de partida para el conocimiento de nuestra historia musical en los siglos XVII y XVIII, ya que proporciona información sobre los compositores, las obras disponibles y su entorno socio-cultural y económico.

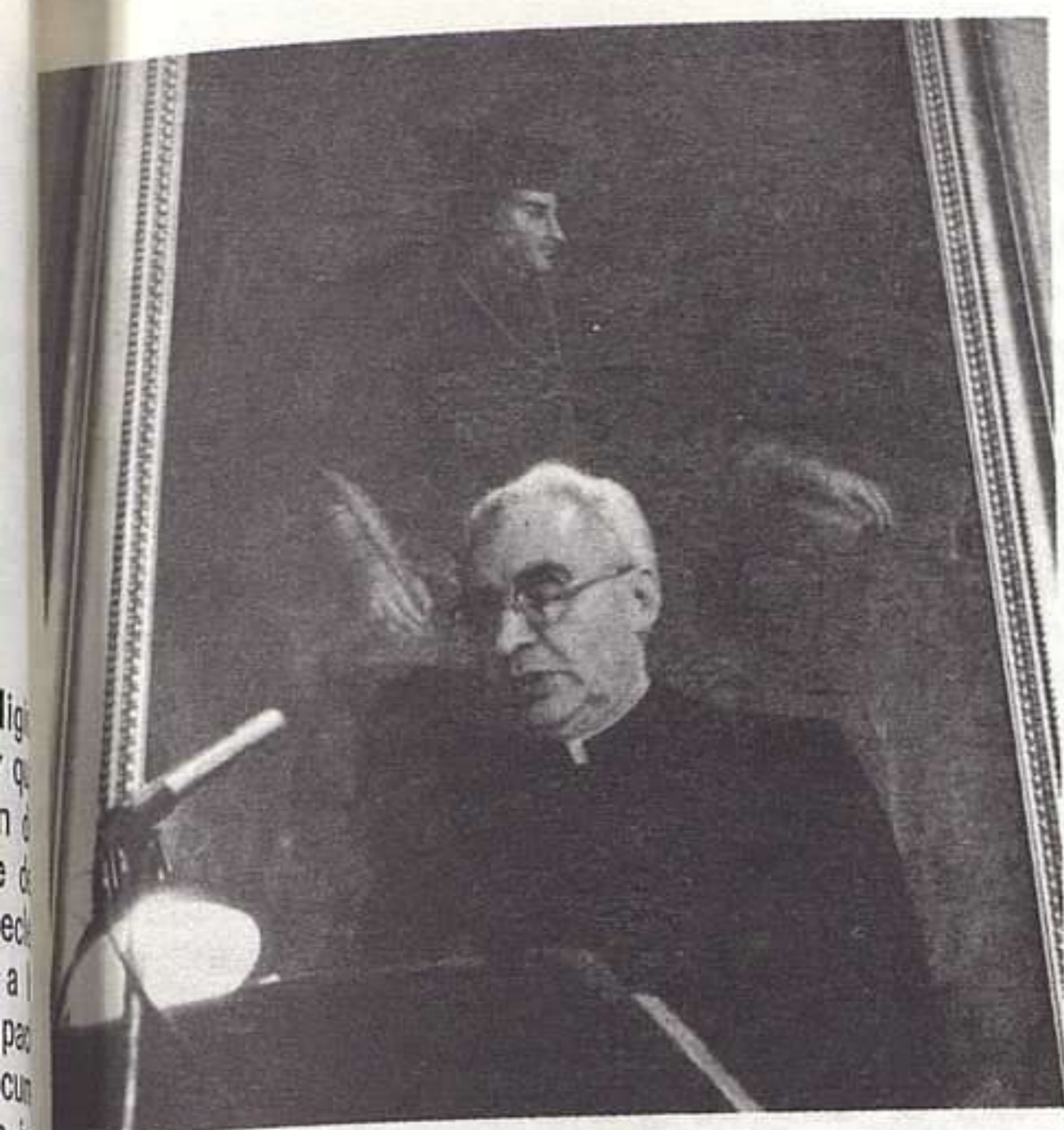
Según sus propias palabras: «Sacando del olvido a la vida a esos músicos que dedicaron lo mejor de su ser a la sublime misión de cantar las alabanzas divinas en la tierra, reconstruyendo sus biografías, transcribiendo y dando a conocer sus obras musicales, difundiéndolas en ediciones modernas o en discos, haciéndolas sonar de nuevo, incluso en salas de concierto, ya que, por las circunstancias actuales de la Iglesia no nos es permitido hacerlo en su medio natural, para el que fueron creadas, la celebración litúrgica, no pretendo otra cosa que prolongar en el tiempo, en nuestro tiempo y espero que también en el futuro, sus vidas y sus obras, en lo que era la razón de ser de unas y de otras, la alabanza divina». Al margen de esta auto-explicación como profesión de fe —y para el P. López-Calo la fe es algo personal y libre y nunca una forma de agresión intelectual o moral—, es de suma importancia el criterio seguido, ya que implica la ruptura con las concepciones románticas de la historia y la posibilidad de un trabajo científico y elaborado; no es casual que los directivos del ambicioso proyecto RISM le encargaran la catalogación —con vista a su procesamiento en un banco de datos— de toda la música española del XVII y XVIII. La vuelta del P. López-Calo a Galicia ha significado la apertura de una investigación científica, y no emotivista, de nuestra historia musical; la recuperación, primero, de la música litúrgica conservada en nuestras catedrales, y luego de la música civil de nuestro romanticismo, que fuera, por diversas razones, ocultada en beneficio de la meritoria labor de aficionados de importancia sólo local, ha sido posible gracias a su modelo, a su impulso y a sus consejos. De seguro que pocas veces la Academia de Bellas Artes del Rosario, a través de su gloriosa historia, hizo una elección tan certera y se honró al contar entre sus miembros con una personalidad humana y científica de la calidad del P. López-Calo.

El discurso de entrada: «Esencia de la música sagrada», resultó ser, sorprendentemente, polémico. El P. López-Calo demuestra, a través de una exposición histórica que incluye documentos pontificios, actas capitulares de Cabildos y declaraciones de músicos, que la Iglesia romana ha mantenido a través de toda su existencia un criterio congruente acerca de las características de la música utilizada en su liturgia. Evidentemente, se introducen consideraciones teológicas de cuño platónico, cual la afirmación de que los caracteres principales de la música sagrada son de «Alabanza, Adoración y Plega-

ria», que desde perspectivas extrarreligiosas resultan sumamente discutibles, y que para una crítica formalista carecerían de pertinencia. Pero dado que lo que se debate en el discurso es la doctrina eclesiológica, considero que no ha lugar a la querrela lingüística acerca de la capacidad semiológica de la música para cumplir la misión que le es atribuida. Lo importante en este caso es que existe una serie de afirmaciones teológicas claras como demuestra el P. López-Calo, el desarrollo histórico de la doctrina ha sido siempre coherente; es decir, que no hay contradicciones lógicas entre las consideraciones de San Gregorio y las de Pablo VI.

El criterio de la Iglesia es que la música sagrada es música al servicio del culto y que ha de poseer unas características lingüísticas concretas, no confundiendo en ningún momento con la música profana. Parafraseando al P. Feijoo, diríamos que el joven que oye durante la misa música «pop» no dirigirá su atención hacia el culto divino, sino que la música le hará acordar a la muchacha con la cual bailó la tarde anterior en la discoteca. No se trata de un prejuicio estético, sino de una valoración teológico-moral, según la cual en el templo sólo tiene cabida la música sagrada, y ésta ha de cumplir unas condiciones que la harán tanto más aceptables cuanto más se aproxime al modelo gregoriano. La lucha de la Iglesia, a lo largo de su historia, contra las contaminaciones profanas tiene este sentido, y por ello fue prohibida repetidamente la introducción de elementos folklóricos, y más tarde hubo de reaccionarse contra la música litúrgica del romanticismo con el «Motu proprio» de Pío X. Y no es casual que sea esta música cíclica la que abra el camino de la investigación y restauración de la música sagrada. Un documento moderno, «Música sacramental», de 1967, firmado por Pablo VI ratifica la doctrina histórica. El P. López-Calo se pregunta cómo, pues, pudo haberse llegado a la actual situación de profanación cotidiana, en sus propias palabras: «Cuán injustamente, cuán abusivamente invocan los nombres sagrados del Concilio y del Papa para justificar las aberraciones musicales que hoy profanan nuestras iglesias».

Entiendo que la postura del P. López-Calo es la de un creyente convencido que encara su fe con todas las consecuencias. Por entender la fe como un acto libre y la comunidad católica como una comunidad de personas libres que alcanzan ese estado comunal a través de la fe y del culto, no ve qué sentido pueda tener la renuncia a la tradición que ha dado sentido a ese culto. No es aceptable utilizar la liturgia como propaganda para atraer «jóvenes a la moda», por la sencilla razón de que la fe no es un producto comercial. El discurso del P. López-Calo fue acusado de reaccionario por quienes ven su postura como suicida o como una negativa al normal curso histórico. Desde la comprensión del P. López-Calo no importaría una disminución cuantitativa de la comunidad católica si ésta va a funcionar como una comunidad y quienes renuncian no fueran hombres de fe, y no veo cuál es la rea-



ción aquí; lo que contemplo es un espíritu crítico y honesto, y la crítica y la honestidad son siempre compañeras del progreso.

Por lo que respecta a la negativa del P. López-Calo a aceptar la evolución del lenguaje musical, remito a sus publicaciones, que demuestran ampliamente que tal afirmación es una falacia; el P. López-Calo está hablando en este caso de una música funcional que adquiere un sentido como tal en un grupo social característico por su creencia en la propia universalidad y continuidad histórica, y ello exige un apego a las formas estabilizadas por la tradición y que van siendo remodeladas lentamente por la transición histórica; en tal grupo social, una modificación brusca significa un trauma y una renuncia a una parte importante de su propio ser; el sentido esencial de la música sagrada no es estético, sino teológico.

Finalmente, hubo censuras —alguna publicada en el periódico— acerca de que el problema no era que se tocaran guitarras en el templo, sino quién las tocara; según ello, Andrés Segovia sería digno, y no lo sería Dyango Rejhart. La respuesta a estas críticas es el consejo de que releen el discurso y entiendan que no se trata tanto de la «dignidad» estética del instrumentista cuanto del carácter profano del instrumento, y que lo que es reactivo es plantear esa aristocracia musical, ya que Weissenberg es un extraordinario pianista clásico y Kheit Jarret es un extraordinario pianista de «jazz», y dadas las diferencias entre ambos lenguajes no es permitido inferior que A es más digno que B.

La respuesta del maestro Groba, desde una perspectiva profana, incluyó una serie de consideraciones acerca del sentido del discurso y de las caracterizaciones lingüísticas de las músicas sagrada y profana, para terminar con una adhesión con las tesis expuestas por el P. López-Calo y una felicitación personal.

Huelva

PRIMITIVO LAZARO TRIUNFA EN MADRID CON EL ESTRENO DE SU «RAPSDIA ONUBENSE» PARA PIANO

En el Salón-Teatro de la Organización Nacional de Ciegos, de Madrid, tuvo lugar el día 23 de noviembre un recital de canciones originales de Primitivo Lázaro —pianista y compositor—, cantadas por su esposa, Maruja Carrasco.

Las canciones, de bellísima factura todas ellas, poseen un fondo argumental

poético nada común, y el mensaje espiritual que transmiten penetra en lo más recóndito del alma. Tanto la cantante como el pianista arrancaron calurosas ovaciones de la nutrida concurrencia, al finalizar cada una de sus intervenciones.

Capítulo aparte de esta velada merece el estreno de la **Rapsodia onubense** para piano, que el propio autor nos dio en su versión magistral de concierto.

Es esta una obra interesantísima, que consta de dos fases claramente diferenciadas. En la primera, el autor recoge con singular maestría la esencia viva de los **cantes** de la provincia de Huelva, tratando los fandangos clásicos del Alosno y otras comarcas con una naturalidad tal que el pueblo, de donde aquéllos provienen, tiene que reconocerse a sí mismo al escucharlos. La segunda fase, enérgica y brava, de gran virtuosismo técnico, electriza al auditorio con el valiente fandango de Santa Eulalia y el engarce arrollador de sus «fermatas» y arpeggios.

Todo esto hace de la **Rapsodia onubense**, que comentamos, una pieza pianística de gran fuerza y de primer orden, cuyo tratamiento, que sepamos, no ha sido hasta ahora abordado por ningún otro compositor en lo que a la provincia de Huelva se refiere.—**JUAN LOPEZ LOPE.**

Valencia

LOS CONCIERTOS DE LA SOCIEDAD FILARMONICA

La música de cámara es hoy, para el aficionado valenciano, la única vía de reconciliación con la música. Hay que considerar los conciertos que se organizan en el Conservatorio y los ciclos que patrocina la Caja de Ahorros; éstos, a diferencia de los conciertos de nuestra Orquesta, muestran una programación coherente, a veces monográfica, siempre con sentido histórico. Exceptuando la falta —por ahora— de un ciclo dedicado a la música contemporánea, estos conciertos tienen un evidente valor didáctico, aunque el nivel interpretativo no sobrepase, muchas veces, lo mediano. Por otra parte, los conciertos de la Sociedad Filarmónica pueden considerarse excepcionales si se tiene en cuenta el panorama musical valenciano. Mientras tanto, los organismos oficiales no parecen darse cuenta de las virtudes que ofrece la música de cámara. En principio, la formación de los grupos es más fácil y económica, y pueden utilizarse otras salas además del Teatro Principal. Parece que el Consell ha formado una agrupación de este tipo: la Orquesta de Cámara Rosa María Muntiel, bajo la dirección del maestro Pizarro. Digo parece porque, hasta el momento, es una oscura historia ofrecida por entregas, y de la que esperamos su resolución o un poco de claridad para poder contarla. Veamos ahora los primeros cinco conciertos ofrecidos por la Sociedad Filarmónica en el presente curso.

La nerviosa amabilidad de Paul Kuentz (27-X-80)

El concierto me pareció coherente, bien escogido. El grupo, ya conocido en Valencia, presenta ahora nuevos componentes y algunos fallos en el ajuste, pero Paul Kuentz mantiene un nivel general alto. Su característica dirección es viva, atenta a los acentos, sin rigidez en el

fraseo, tendente a marcar el aspecto **can-táble**. Quedó patente en los dos conciertos básicos del programa: el de Bach (**Concierto en Mi mayor para violín y orquesta**), con una visión ligera, pero no banal, y con una correcta interpretación del «Adagio», plenamente romántico como lo es, pero sin necesidad de entornar los ojos. La **Serenata nocturna en Re mayor**, de Mozart, siempre al borde de la monotonía bajo intérpretes mediocres, fue vital, saltarina, de una amabilidad exultante. Hubo, sin embargo, algunos injustificados arrastres, ya que no cambios en el «tempo».

El **Concierto en Sol menor para violoncelos y orquesta**, de Vivaldi; la **Sonata en Re mayor para trompeta, cuerdas y clavecín**, de Purcell, y el **Concierto en Mi menor para trompeta y orquesta**, de Telemann, tuvieron sabor barroco y características expresivas en la línea antes descrita. Hubo pequeños desajustes en los violoncelos de M. Prudhomme y M. A. Malaquin, éste de mejor sonoridad. Notable musicalidad el de la violinista M. Frasca-Colombier, en el **Concierto de Bach**. Bien el trompeta J. F. Dión, nítido, con bello timbre, justeza en el ataque y con poca imaginación y escaso uso del «rubato» en las repeticiones.—**BLAS CORTES.**

Belleza e intimismo en el piano de B. L. Gelber (10-XI-80)

Cuando Bruno Leonard Gelber ataca el «Allegro moderato» de la **Sonata en La mayor, op. 120**, de Schubert, con tanta delicadeza y lirismo que nos recuerdan la frase, de A. Einstein, «estos temas son como visiones del Paraíso», creemos hallarnos ante uno de aquellos auténticamente «grandes» pianistas del pasado. Naturalidad, belleza y redondez de sonido, técnica fácil y sin efectismos, fraseo elocuente, sentido de la respiración musical, de las pausas, de las transiciones; vibración, inmediata y duradera comunicatividad: éstas son las cualidades más relevantes de Gelber, evidenciadas en un Schubert soñador, íntimo, casi mozartiano —si puede decirse— por lo cristalino de la sonoridad y lo inefable del discurso. Como contrapartida, Gelber adolece de falta de la necesaria fuerza dialéctica —producto de una mayor y más elaborada introspección intelectual— para traducir, en igual medida, cuanto de conflictivo y de agónico se esconde ya en esta sonata, bisagra del ciclo schubertiano. De ahí que, en sus manos, la monumental —y a ratos, casi orquestal— **Sonata en Fa menor, op. 5**, de Brahms, quede reducida a un poético, aunque bellissimo paisaje primaveral, del que emerge un «Andante espressivo», cimero por contención y clima, mientras que el inicial «Maestoso» queda pálido y corto de aliento, el «Scherzo» cobra un aire vienés, rozando el tono de «Ländler» en el trío, y el «Moderato» final resulta escasamente estructurado. La tan celebrada **Reinheit** de Gelber brilló en el «Andante spianato», que precede a la **Gran Polonesa, op. 22**, de Chopin, anchurosa y brillante.

Coro masculino de la Radio Búlgara: Disciplina e idiomatismo (17-XI-80)

Muy buen nivel, en líneas generales, el de este concierto, dirigido por Mihail Milkov. A destacar sus cuidadas versiones de los cantos litúrgicos de Bortnyanski, Lomakin, Arhangelski y Lyubimov, y las canciones populares búlgaras y rusas, por el idiomatismo y la compenetración, y un punto positivo para los solistas —cuyos nombres no figuran en el programa de mano—, en especial los bajos. Aciertos

sólo parciales en las páginas operísticas (**Der Freischütz** y **Ernani**), rígidas y como fuera de lugar (¿cómo sugerir con el piano las llamadas de las trompas, en Weber, o la marcial y peculiarísima instrumentación verdiana, máxime si el pianista —como es el caso— se limita a aporrear de manera inmisericorde?). El concierto tuvo un inesperado e innecesario remate, al darse, como «propina», la «Jota» de **El Trust de los Tenorios**, en español (¡sic!), cantada por un tenor de «impostación» típicamente eslava, corto por arriba, muy apurado de «fiatto», que articulaba con dificultad un texto irreconocible, siendo secundado por un coro que apenas recordaba al conjunto homogéneo y brillante al que acabábamos de aplaudir. Paradójicamente, sería ésta la pieza mejor acogida de la tarde. Anécdotas aparte, el coro búlgaro puso de manifiesto, en todo momento, una disciplina vocal admirable, una profunda musicalidad y, por encima de todo, una dinámica muy amplia, que va desde el «pianissimo», susurrado, suave como un perfume, apenas perceptible —pero siempre audible—, hasta el «fortissimo», rutilante, empastado, rico, sin estridencias —salvo cierta dureza en los tenores—. Esta, junto con un ligero «vibrato», detectable en el registro grave de algún bajo, podría ser la mayor objeción que cabe oponerles, habida cuenta de que su afinación resulta más que aceptable.

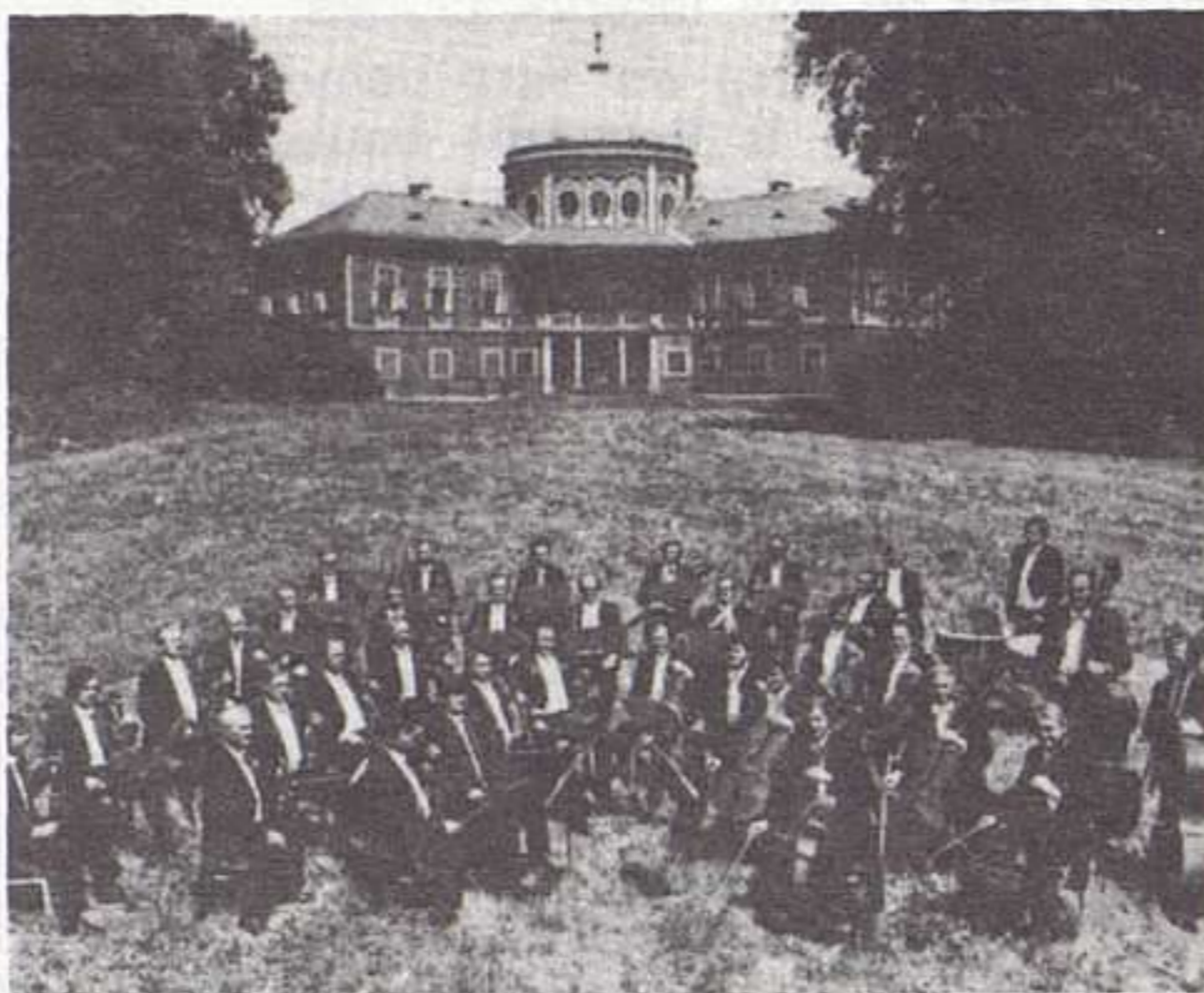
Orquesta Filarmónica de Madrid: La sombra de un pasado (24-XI-80)

Quedan ya lejos los días de Pérez Casas, cuando la Filarmónica madrileña rendía brillantes jornadas musicales junto a la Sinfónica de Arbós. Hoy estamos ante un conjunto muy modesto, poco más que decoroso para una capital de provincia, pero bajo ningún concepto equiparable a las grandes orquestas nacionales radicadas en Madrid. Si a esto añadimos la no excesiva personalidad de su director, Isidoro García Polo, habremos de convenir en que no se le pueden pedir peras al olmo. Así, aun es de agradecer la versión que brindaron del **Concierto en Do mayor para oboe y orquesta**, de Haydn, con una actuación solista de Angel Beriain muy correcta en lo técnico y agradable en lo expresivo. El acompañamiento, de rutina. Gris el **Egmont** inicial, y a beneficio de inventario la **Italiana** que cerró el concierto. Para el olvido, el **Preludio**, de Lestán, tanto por el olor a naftalina de la música como por la actuación del violinista Wladimiro Martín.

Orquesta de Cámara de Praga: Triunfo de la musicalidad (1-XII-80)

Estos músicos checos, que actúan sin director, poseen una calidad global e individual ciertamente notable. Ya es atreverse con el **Concierto en Do menor**, op. 37, de Beethoven, y salir más que airoso de la prueba. Y afrontar una estructura sonatística como la **104** de Haydn, y ofrecer una versión jugosa, lúcida, envidiable por sonoridad —¡qué afinación en las trompas!— y claridad del concierto musical. La cumbre expresiva se dio, para este comentarista, en el segundo «Adagio» de la **Suite para cuerdas**, de Janacek, con una emoción y palpación en el primer violín y el violoncello solistas que producían escalofríos. Ciertos detalles arquitectónicos de Beethoven, como el planteamiento del primer «Allegro» o la excesiva velocidad del «Rondó» no empañan esta actuación, brillantísima, rubricada con cuatro «bises» —uno, del pianista Boris

Krajny, sensible y buen estilista—. Concierto grande, de los que honran a nuestra Sociedad Filarmónica.—**GONZALO BADENES MASO.**



Vizcaya

BILBAO

SOCIEDAD FILARMONICA

El gran pianista cubano Jorge Bolet ha obtenido un brillante éxito en su recital en esta Sociedad. Nos ofreció una versión de Haydn, fina y expuesta con naturalidad, para pasar a otras grandes obras pianísticas de Brahms, Liszt y Weber Godowsky, en unas versiones muy brillantes, que obligan a que el pianista prorrogara su actuación.

■ El pianista Joaquín Achúcarro, y como es costumbre en él cada vez que nos visita, ha alcanzado un gran triunfo en su recital ante un numeroso público. La visita a esta Sociedad es entrañable y se vuelca en dar todo lo que tiene y vale, y de tal forma, escuchándole en las obras de Brahms, las transcripciones de Godowsky y **Sonata número 3** de Chopin, en las que Achúcarro ha alcanzado la perfección. Las ovaciones fueron inacabables y nuestro pianista, deferente, obsequió al público con otras obras fuera de programa, con las que consolidó una mayor dimensión, si cabe, al éxito obtenido por este gran pianista ante su público.

■ El cuarteto inglés Chilingirian ha vuelto a cosechar un nuevo éxito en nuestra Sociedad Filarmónica. Un buen gesto de este cuarteto el haber incluido en su programa el **Primer cuarteto** de nuestro Juan Crisóstomo de Arriaga, que fue interpretado con gran sinceridad y equilibrio. Después, el **Cuarteto número 3** de Britten, extraordinario, expresado con gran sensibilidad, y, finalmente, el **Cuarteto número 1** de Brahms, cuya versión tuvo su perfil y clima.

Muchos aplausos y ha vuelto a dejar este cuarteto un buen recuerdo.

CONCIERTOS ARRIAGA

Interesante conferencia de Andrés Ruiz Tarazona, colega en la crítica musical de **El País**, que versó en torno al tema de «La crítica musical, hoy».

Andrés Ruiz Tarazona es persona muy versada en temas musicales y glosó de forma muy clara cómo debe enfocar el crítico sus funciones en la vida musical actual. Trató sobre los puntos de vista al acercarse a los protagonistas. Hizo un distinguo entre «crítica objetiva» y «crítica subjetiva».

En suma, una interesante conferencia, muy amena, que fue acogida con largos aplausos.

■ El musicólogo maestro José Antonio Arana Markija, que es, a su vez, director de la Coral de Gernika, versó su conferencia en torno a la música y músicos vascos en Europa. Glosó una serie de compositores vascos que habían salido a Europa para dar a conocer sus obras y revitalizar sus estudios; citó a algunos, como Santesteban, el bardo Iparraguirre, Andrés Isasi, Iradier, etc. Puso especial énfasis en el siglo XIX del Romanticismo, destacando a músicos como Altuna, Usandizaga, Guridi. También aludió a los grandes compositores vascos de música religiosa, con especial atención del navarro Hilarion Eslava y Vicente Goicoechea. Su charla fue muy amena y muy aplaudida.

■ Dentro del Ciclo de Divulgación Musical, patrocinado por la Dirección General de Música, Ministerio de Cultura, se actuó el dúo de guitarras José Luis Rodríguez y Antonio Ruiz Bejarano, ambos profesores del Conservatorio madrileño. En el programa, música clásica y moderna, como **Micropiezas**, de L. Brower, Vivaldi, Sor, Granados, Rodrigo, sin faltar Castanovo-Tedesco con su **Siciliana** y **Fandango**. Ambos artistas causaron muy buena impresión por su compenetración y técnica.

■ Dentro también del ciclo ya anunciado y «Tribuna de jóvenes intérpretes» ha actuado con brillantez Aurelio Viribé Joaquín No, Victoria Blanco y Laurent Gómez Beldarrain.

II CERTAMEN LIRICO DEL PAIS VASCO, PREMIO «EL CORTE INGLES» (NAVIDADES 1980)

Después de las varias fases clasificatorias, el Jurado, compuesto por prestigiosas personalidades musicales, a saber: Isabele Penagos, Sabas Calvillo, Emilio Núñez, José Ramón Rementería y Pedro Lavirgen se reunió para deliberar su fallo, que fue el siguiente:

Sopranos: 1.º, María José Sánchez, de Madrid (por mayoría), 75.000 pesetas Trofeo del Ministerio de Cultura; 2.º, Itziar Martínez Galdós, de San Sebastián (por unanimidad), Placa-accesit.

Mezzo-sopranos: Desierto por falta de concursantes.

Contraltos: Desierto por unanimidad.

Tenores: «Ex-aequo et bono», por mayoría, Fernando Díaz Rey (Santander), 75.000 pesetas y Trofeo A.B.A.O., y Santiago Fernández Careaga (Baracaldo), pesetas 75.000 y Trofeo Asociación de Música de Cámara de Bilbao.

Barítonos: 1.º, Gerardo Seoane de Luján (Bilbao), por mayoría, 75.000 pesetas Trofeo Cadena Astoria; 2.º, José Luis Alcalde Chapinal (Madrid), por mayoría, Placa-accesit.

Bajos: 1.º, Ignacio Fresán Zaratiego (Pamplona), por unanimidad, 75.000 pesetas y Trofeo **Hoja del Lunes**; 2.º, Placa-accesit, desierto por mayoría.

Trofeo «El Corte Inglés» y «Txapela», desierto por unanimidad.

Trofeo de **El Correo Español - El Pueblo Vasco**, a la voz de más porvenir: a soprano Asunción Armas, de Las Palmas por mayoría.

No lograron premio los finalistas Leonor Sánchez, soprano, de Madrid; el bajo Carlos Zugasti, de Santander, y el barítono de Pamplona, Pablo Azpeitia.

La sala del Teatro-Cine Consulado, de Bilbao, registró un gran lleno y se produjeron por parte del público largos aplausos y «bravos».

La presentación corrió a cargo de Eduardo Uriarte, y el maestro oficial del Certamen, Alejandro Zabala, acompañó al piano como en las tres ocasiones anteriores, los cantantes, y, por cierto, con gran brillantez.

NOTICIAS

ESTRENOS

Wilhelm Hübner: Sieben Farben hat der Regenbogen, para quinteto de viento, piano y contrabajo. Dresde, 8 de noviembre de 1980.

Slawomir Czarnecki: Sinfonía Concertante para piano y orquesta (Premio de Composición Concurso Chopin). Darmstadt, 9 de noviembre de 1980. Intérpretes: Orquesta del Teatro de Darmstadt. Solista, Peter Schmalzfuss. Director, Hans Drewanz.

Berno Wilczek: Fantasía para Trío de viento y piano. Kaiserlautern, 28 de noviembre de 1980. Intérprete, Clarion Ensemble.

Cristóbal Halffter: Concierto para violín y orquesta. Madrid, 29 de noviembre de 1980. Intérpretes: Orquesta de la RTVE.; solista, Christiane Edinger. Director, Cristóbal Halffter.

Josep Scoriuela i Gil: Variaciones sobre un tema llano de Béla Bartok, para guitarra. Valencia, 7 de diciembre de 1980. Intérprete: el propio autor.

Vicente Sempere Gomis: Quinteto de viento «Homenaje al niño», sobre temas levantinos. Estreno, 2 de diciembre de 1980, en Madrid. Intérpretes: Quinteto de Viento de la Orquesta de RTVE.

— Misma obra, en versión de trío de flauta, clarinete y fagot. Estreno en Burgo de Osma (Soria), 3 de marzo de 1980. Intérpretes: Trío Clásico de Viento, de Madrid.

Ernst Pfiffner: Componimento per organo, archi et batteria. Basilea, 17 de diciembre de 1980. Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Basilea, dirigida por Moshe Atzmon; solista, Nomika Henkings.

Georg Philipp Telemann: Estreno en España de Geografía musical. Oviedo, enero de 1981. Intérpretes: Orquesta de Cámara de la Capilla Polifónica «Ciudad de Oviedo». Director, Alberto Blancafort.

Tilo Medek: Concierto para órgano y orquesta. Baden Baden, 7 de marzo de 1981. Solista, Christina Collum.

Premru: Sinfonía. Londres, 19 de marzo de 1981. Intérpretes: Orquesta Philharmonia. Director, Riccardo Muti.

CURSOS Y CONCURSOS

LOS PREMIOS NACIONALES DE MÚSICA 1980

El ministro de Cultura, y a tenor de lo que establece la Orden de 3 de noviembre del pasado año, por la que se refundía y actualizaba la normativa existente en materia de premios nacionales de Música y Teatro, ha otorgado los de Música 1980, asesorado por la Comisión designada a tal efecto, y que presidió el director general de Música y Teatro, Juan Antonio García Barquero, y constituían Agustín Gómez Acilu (compositor), Antonio Fernández-Cid (académico), José María Franco Gil (director de orquesta), Luis Gálvez (pianista) y Carlos Gómez Amat (instrumentista),

actuando como secretario el subdirector de Fomento y Actividades, Arturo Claver.

Los galardonados han sido, en la vertiente de la composición musical, el compositor Fernando Remacha, y en la de la actividad musical en cualquiera de los restantes campos, el concertista Andrés Segovia.

Ambos premios están dotados con un millón de pesetas, y vienen a premiar la dilatada labor de dos ilustres músicos octogenarios.

PREMIO «JUVENTUDES MUSICALES DE BARCELONA»

Annelise Hannikainer y Josep Albert Amargos son los titulares, «ex aequo», del Premio correspondiente al segundo Concurso de Jóvenes Compositores, al que concurren con dos obras para flauta y piano. La importancia del premio —aparte de su dotación económica— viene reforzada por el compromiso de edición de las obras y el estreno de las mismas en los conciertos que programan las Juventudes Musicales Españolas.

FALLO DEL CONCURSO NACIONAL DE POLIFONIA

El Jurado de este certamen organizado por el Instituto de la Juventud y Promoción Comunitaria de la Dirección General de Promoción Sociocultural del Ministerio de Cultura —Jurado constituido por Cristóbal Halffter, Enrique Franco, Tomás Marco y Pablo López de Osaba—, ha fallado el certamen concediendo el galardón a la obra **Canción**, original de José Ramón Encinar, con textos de Luis Cernuda, para voces femeninas y ocho instrumentos. Ha otorgado también dos accésit a **Cantus Firmus número 3**, con texto del **Cancionero de Olmedo**, para dos coros mixtos y cuatro voces, original de Alejandro Yagüe, y a la **Nana de la Cebolla**, con texto de Miguel Hernández, para cuatro voces mixtas, original de Manuel J. Seco de Arte. Tanto la obra triunfadora como los dos accésit se estrenarán en la jornada final de los Encuentros de Polifonía Juvenil, que tendrá lugar, en Cuenca, a finales del próximo mes de abril.

PREMIO NACIONAL DE MUSICOLOGIA

Dionisio Preciado es el titular, por su obra **Teclado aragonés del siglo XVIII: doce compositores de órgano y clave**, de este singular trofeo. El premio es de 250.000 pesetas, otorgado por la Dirección General de Música y Teatro.

FALLO DEL CONCURSO DE PERCUSION DEL CONSERVATORIO SUPERIOR MUNICIPAL DE MUSICA, DE BARCELONA

Los pasados 26 y 27 de enero se celebró el Primer Concurso de Percusión, bajo la presidencia del director del Centro, profesor Xavier Turull, asistido por un Jurado, integrado por el profesor Siegfried Fink, de la Musik-Hochschule, de Würzburg (RFA); el profesor de la especialidad, Xavier Joaquín; el crítico y profesor Xavier Montsalvatge, y el compositor y asesor municipal Joan Guinjoan.

CON NOMBRE PROPIO

La **Orquesta Filarmónica de Viena**, que una vez más se ha convertido en protagonista, a nivel mundial, el día de Año Nuevo, al ser nuevamente ofrecido por Eurovisión su tradicional concierto matinal dedicado a los Strauss vieneses. Con el entusiasmo, calidad sonora, gracia y transparencia habituales, los «Filarmónicos» dieron una verdadera lección de «tocar juntos y bien avenidos» una serie de piezas (valses, «polkas», «galops», marchas, mazurcas) resumidoras de toda la magia y el encanto de la vieja Viena. A su frente, como ya sucediera el pasado año, Lorin Maazel, que dentro de muy poco se convertirá en titular de la Opera de la ciudad del Danubio. Gran director, como se sabe: preciso, claro, versátil. Aunque no posea la gracia natural, el «casticismo», directo y espontáneo, de Willi Boskovsky, a cargo de quien estuvieron estas manifestaciones a lo largo de veinticinco temporadas.

Luciano González Sarmiento, hombre musical «todo terreno»: pianista, pedagogo, editor, comentarista; persona inquieta, dinámica e imaginativa. Es en su calidad de director y presentador del programa de televisión **La Música** por lo que merece hoy ser traído a estas columnas. El espacio, que se emite por la Segunda Cadena los domingos por la tarde, ha alcanzado, luego de conseguir una duración de hora y media, y tras tres años, al menos, de estar en antena, un nivel muy a tener en cuenta en un medio casi nunca distinguido por sus preocupaciones culturales, y musicales en particular. González Sarmiento ha sabido encontrar el tono justo para llegar a los espectadores (la mayoría de los cuales no está, en principio, interesada por el hecho musical), bien a través de coloquios sobre temas concretos, bien de entrevistas, bien de análisis ejemplificados e ilustrados. Aun cuando pueda no coincidir en determinados planteamientos, o aun cuando se eche

en falta, a veces, un tono algo más crítico, el simple hecho de que, aquí y ahora, exista un programa como éste, ameno, formativo e informativo debe ser ampliamente destacado.



Plácido Domingo, que mantiene su privilegiado cartel de «primo tenore», demostrando, por si duda hubiera, que posee el don de la ubicuidad; su dinamismo y actividad son ejemplares, aunque no siempre se conjuguen perfectamente con la continuidad e igualdad de las prestaciones ni con la necesidad de contar con un ánimo relajado y una forma física óptima para cantar en las mejores condiciones el repertorio más propio y conveniente. Últimamente la prensa, la radio y la televisión se han vuelto a ocupar de él (como ahora nos ocupamos aquí): en Londres se comenta su intervención en **Los cuentos de Hoffmann** y su actuación en televisión cantando villancicos, así como su demostración de cualidades futbolísticas dándole patadas a un balón en unión de Keegan; en París se prepara un programa, a base de fragmentos de ópera, que será rodado en Sevilla (y para el que el cantante ha solicitado a Moreno Torroba que le escriba algo); en Viena se habla de su última **Tosca**... Y en Madrid se le acaba de nombrar, por el diario **ABC**, figura musical del año.

El secretario del Jurado, Eduard Finestres, comunicó el fallo emitido por los mencionados profesores, que fue el siguiente:

Primer premio, por unanimidad: Peter Sadlo; segundo premio, por unanimidad, Manuel Tortajada, y tercer premio, asimismo por unanimidad: Adel Shalaby. Menciones de honor: Santiago Molas y Jordi Mestres. Igualmente fueron adjudicadas las ayudas de 10.000 pesetas, concedidas por el Patronato Pro Música, de Barcelona, a Manuel Tortajada, Santiago Molas y Jordi Mestres.

PRIMER CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO «JOSE ITURBI», EN VALENCIA

La Excm. Diputación de Valencia, en sesión plenaria del 15 del mes de enero, acordó la celebración de un

Concurso Internacional de Interpretación Pianística, con el fin de honrar y perpetuar la memoria de José Iturbi. El certamen contará con el patrocinio del Ministerio de Cultura y de una serie de importantes organismos culturales y financieros.

La primera edición del Concurso se celebrará entre los días 8 y 11 de junio, pudiendo participar en el mismo aquellos pianistas que no hayan rebasado los treinta y cinco años de edad. El montante de los premios rebasa el millón de pesetas, y el plazo de inscripción, fijado hasta el 15 de mayo próximo. Los interesados pueden obtener las bases del Certamen y cualquier otra información complementaria del secretario ejecutivo del Concurso «José Iturbi», Institución «Alfonso el Magnánimo», plaza de Alfonso el Magnánimo, 1, Valencia (España).

CONVOCATORIA DEL CONCURSO INTERNACIONAL DE VIOLIN «ISIDRO GYENES»

Ha sido anunciada la convocatoria de este Concurso, con patrocinio de la Dirección General de Música y Teatro, y la colaboración del Real Conservatorio Superior de Música, de Madrid. Está destinado a intérpretes españoles o de nacionalidad de habla hispana o de Filipinas. Como fecha tope de inscripción se ha fijado la de 27 de abril. Las pruebas tendrán lugar en el Teatro Real, el 15 de mayo. El premio está dotado con la suma de 200.000 pesetas.

XXXII CONCURSO INTERNACIONAL DE INTERPRETACION DE «LA PRIMAVERA DE PRAGA»

Entre el 23 de abril y el 10 de mayo próximos, Praga volverá a celebrar su tan renombrado Certamen internacional, que este año estará reservado a la flauta (del 23 al 30 de abril), oboe (del 27 de abril al 4 de mayo), clarinete (del 4 al 15 de mayo) y trompa (del 4 al 10 de mayo).

La edad de los concursantes está limitada a los treinta años. Los interesados pueden solicitar información al secretario del Concurso: Maison des Artistes, Alsovo Nabrezi, 12 CS-110 Praga 1 (Checoslovaquia). Plazo de inscripción, hasta el 1 de marzo.

CONCURSO DE COMPOSICION «REINA ELISABETH», DE BELGICA

Este Concurso de carácter internacional, dedicado a los compositores de todo el mundo, ha abierto ya, y hasta el 15 de enero de 1982, la inscripción de cuantos compositores deseen participar en el mismo y no rebasen los cuarenta y un años de edad. Las obras no deberán superar la duración de cuarenta minutos. Información: Concurso «Reina Elisabeth» (Premio «Reina Fabiola»), rue Baron Horta, 11, 1.000, Bruselas (Bélgica).

INFORMACION

CONFERENCIA-CONCIERTO HOMENAJE AL P. OTAÑO, EN ROMA

El director de la Academia de España en Roma, Federico Sopeña, ha pronunciado una conferencia sobre la vida y la obra del P. Otaño, en un acto homenaje dedicado al mismo, celebrado con motivo de cumplirse en estas fechas el centenario del nacimiento del ilustre músico español. El Coro de la Academia Filarmónica Romana participó en el acto, interpretando una selección antológica de la dilatada obra del P. Nemesio Otaño.

SERIE DE CONFERENCIAS SOBRE MUSICA ELECTROACUSTICA

Organizado por la Fundación Juan March se ha venido impartiendo en su sede madrileña un ciclo de conferencias sobre este tema, que han tenido lugar los días 14, 21 y 28 de enero, y que se cerrará el próximo 4 de febrero. Ha sido confiado al compositor, altamente especializado en la materia, Luis de Pablo. Fueron analizados en cada una de las sesiones los temas siguientes: «Antecedentes y orígenes», «Fijación del lenguaje electroacústico», «Fórmulas mixtas, electroacústicas, instrumentales y vocales», y la sesión del 4 de febrero la cerrará «Ordenador y electroacústica. El presente». Audiciones de discos y cintas magnetofónicas han sido un buen complemento del ciclo que tuvo poder de convocatoria.

CICLO DE INTRODUCCION A LA MUSICA EN ZARAGOZA

Organizado por el Ayuntamiento de la capital aragonesa está desarrollándose un ciclo de introducción a la música, que se celebra en jornadas dominicales matinales en el Teatro Principal de la ciudad. La primera etapa ha estado dedicada a la música de la Edad Media y del Renacimiento, y tuvieron a su cargo la interpretación de programas representativos de las mismas los grupos Pro Música Antigua y Albicastro Ensemble. La segunda etapa, consagrada al Barroco, ha tenido como intérpretes de la más representativa producción de aquel período a la Camerata de Madrid, al dúo Gerd Zapf y Montserrat Torrent y a la Orquesta de Cámara Ciudad de Zaragoza.

La iniciativa del Departamento de Cultura Popular Municipal ha sido muy favorablemente acogida, según lo demuestra la asistencia numerosa con que han contado todas y cada una de las sesiones hasta este momento celebradas.

JORNADAS PIANISTICAS EN LA UNIVERSIDAD AUTONOMA

Organizado por el Departamento Interfacultativo de la Universidad Autónoma madrileña se desarrollarán unas jornadas pianísticas los días 4, 11, 18 y 25 de febrero y 4 de marzo, en sesiones matinales. Estarán a cargo del dúo pianístico Javier Alfonso-María Teresa de los Angeles. Las patrocina la firma Hazen.

FESTIVAL DE MUSICA ROMANTICA EN BARCELONA

La Obra Cultural de la Caja de Pensiones de la condal ciudad, que viene convocando anualmente importantes ciclos musicales, tales como la Semana de Música Religiosa y el Festival de Música Antigua, renueva en el presente año su interés en este campo cultural musical con la organización del Primer Festival de Música Romántica, dedicado en esta primera edición a Roberto Schumann. La interpretación de los diferentes programas estuvo a cargo del Franz Schubert Quartet, Alberto Giménez Atenella (piano), Luis Claret (violoncello), Gerard Claret (violín), Aurelio Vila (viola), de los pianistas Félix Lavilla, Miguel Zanetti y Rafael Orozco y del tenor Manuel Cid.

La presentación de la serie en la sesión de apertura fue confiada al pro-

fesor de Teoría del Arte de la Universidad Autónoma barcelonesa, Antoni Mari, quien pronunció una conferencia sobre el Romanticismo en música.

BIENAL INTERNACIONAL DEL SONIDO: QUINTA EDICION

El 24 de febrero se iniciarán jornadas de la ya quinta edición de este certamen bienal dedicado al carácter monográfico al mundo del sonido, y que tiene por sede Vallès. La participación, tanto a nivel nacional como foráneo, de firmas discográficas y la serie de estudios y ponencias que destacadas personalidades presentarán a lo largo de la Bienal, aparte del capítulo de homenajes, que este año se rendirán a Vicente Escudero (a título póstumo). Joaquín Rodrigo, prometen que la nueva edición del Certamen alcanzará cotas hasta ahora inéditas en España en esta clase de manifestaciones.

TEMPORADA DE «Ballet» EN EL MADRILEÑO PALACIO DE LOS DEPORTES

El Ballet Nacional Español y Ballet de la Opera de Berlín cubrirán en la presente temporada el ciclo «ballet» que, a precios populares, tradicionalmente organiza la Dirección General de Música y Teatro y el organismo autónomo Teatros Nacionales y Festivales de España, del Ministerio de Cultura.

PABLO SOROZABAL, GALARDONADO CON LA ENCOMIENDA DE SAN SEBASTIAN

El Ayuntamiento donostiarra, en un solemne acto celebrado en el salón de sesiones de la Casa Consistorial, hizo la entrega al maestro Pablo Sorozabal de esta alta distinción, que le impuso el alcalde, en presencia de prestigiosas autoridades locales, y que le había sido otorgada por los extraordinarios servicios prestados a San Sebastián en el campo artístico a lo largo de su dilatada vida.

ESTRENO MUNDIAL EN SALZBURGO

En el curso del próximo Festival de Opera, de Salzburgo, en agosto del presente año, se llevará a cabo el estreno mundial de la ópera *Baal*, de Friedrich Cerha, bajo la dirección de Christoph von Dohnanyi, con puesta en escena de Otto Schenk. El estreno será el de la Opera de Viena. Esta producción va a ser seguidamente repuesta en Darmstadt.

CAMBIO DE TITULARES EN LAS ORQUESTAS AMERICANAS

Lukas Foss se hará cargo de Milwaukee *Symphony Orchestra a partir de la temporada 1981-82. Philippe Entremont ha aceptado la dirección permanente de la Filarmónica de New Orleans, a partir del próximo otoño.

Gary Bertini ha aceptado contratar por dos años como «consejero musical» y jefe de orquesta de la Detroit Symphony Orchestra, abandonando la titularidad de la Sinfónica de Jerusalén. Antal Dorati cesó como titular de la de Detroit en el pasado mes de junio, manteniéndose ligado a la agrupación solamente como «director laureado», a título honorífico.

(Pasa a la página 88.)

JUAN MANUEL PUENTE UNA FRUCTIFERA LABOR

Después de casi cuarenta años unido a la EMI, se ha jubilado Juan Manuel Puente, quien desde 1967 se ocupaba de la dirección artística del departamento de clásico de la asociada española EMI-Odeón, S. A. Han sido ocho lustros de fructífera labor en todos los frentes: ópera, música sinfónica y de cámara, oratorio, instrumental... Puente, siempre en primera línea desde que, en 1943, fuera encargado de producir el tercer acto de *Tristan*, nada menos que con la intervención de Helen Traubel, Lauritz Melchior y Herbert Janssen (grabación que hace muy poco ha reeditado CBS), ha vivido todas las peripecias y desarrollo de la multinacional en Argentina, su país natal, facilitando en el nuestro, a lo largo de los últimos trece años, el impulso del sello, marcando caminos que luego otros han seguido y estructurando hábil y racionalmente, con sentido de la realidad y sintetizando en lo posible lo mercantil y lo cultural, la distribución. Una compleja y completa labor de selección, estudio, traducción y comentario a la que, en general, se le pueden poner pocas pegadas. Gracias a ello hemos podido ir conociendo en España, cada vez con menos retraso, los principales acontecimientos discográficos, a cargo de los artistas más afamados (con independencia de cualquier tipo de campaña publicitaria o de los a veces forzados «slogans»). Los aficionados a la Música, en general, y los



que habitualmente colaboramos en la crítica discográfica de estas páginas, en particular, debemos estarles agradecidos a hombres como Juan Manuel Puente, que, con conocimiento y rigor, dentro de unas coordenadas económicas determinadas, hacen posible la propagación de la Música, el acercamiento a una realidad cotidiana de tantas cosas mágicas y maravillosas como las que aquella puede traernos, el contacto con intérpretes amigos... No ha de olvidarse tampoco, en esta breve reseña, el trabajo que el productor argentino tuvo oportunidad de realizar en los programas de mano de algunos de los festivales de la ópera de Madrid (el de 1969, por ejemplo), a través de los que se ofrecía una visión estética e informativa bastante válida de cada título, acercando en cierta medida el Teatro de la Zarzuela, al menos en este aspecto, a coliseos serios de países cultos.

CARTELERA MUSICAL

(Programas y fechas susceptibles de modificación)

AVANCES DE PROGRAMACION INTERNACIONAL TONHALLE DE ZURICH

Del Gran Abono (Sala grande, 20,15 horas):

7 de abril.—Sibelius: **Saga, op. 9**. Dohnányi: **Pieza de concierto, op. 12, para «cello» y orquesta**. (Claude Starck.) Brahms: **Sinfonía número 3**. Director, Kondrashin.

De los conciertos extraordinarios (Sala grande, 20,15 horas):

19 de mayo.—Arias de óperas de Glinka, Musorski y Chaikoski. (Raimondi.) Chaikoski: **Sinfonía 5**. Nello Santi, dirección.

De los conciertos sinfónicos (Sala grande, 20,15 horas):

2 de abril.—Schumann: **Sinfonía 1**. Rachmaninof: **Rapsodia op. 34**. Ravel: **La Valse**. Béroff, piano. Talmi, dirección.

8 de abril.—Sibelius: **Saga op. 9**. Dohnányi: **Pieza de concierto op. 12, para «cello» y orquesta**. Brahms: **Sinfonía 3**. Starck, «cello». Kondrashin, dirección.

6 de mayo.—Bartok: **Divertimento para orquesta de cuerda**. Arutjunjan: **Concierto para trompeta**. Beethoven: **Sinfonía 1**. Carole Dawn Reinhart, trompeta. Rudolf Barshai, dirección.

30 de mayo.—Mozart: «Obertura» de **Le nozze di Figaro**. Aria de concierto **K 505**. Beethoven: **Sinfonía 7**. Edith Mathis, soprano. Christoph Eschenbach, dirección.

Frühjahrszyklus (Sala grande, 20,15 horas):

24 de abril.—Schubert: **Sinfonía 5**. Bartok: **El castillo de Barba Azul**. Julia Hamari, contralto; Jozsef Dene, barítono. Leinsdorf, dirección.

29 de abril.—Bartok: **El mandarín maravilloso**. Mozart: **Requiem, K 626**. Speiser, soprano; Glauser, contralto; Tappy, tenor; Tüller, bajo. Ars Cantata de Zurich. Gary Bertini, dirección.

5 de mayo.—Bartok: **Divertimento orquesta cuerda**. Arutjunjan: **Concierto para trompeta**. Beethoven: **Sinfonía 1**. Reinhart, trompeta. Barshai, dirección.

12 de mayo.—Beethoven: «Obertura» de **Egmont**. Bartok: **Concierto piano 2**. Chaikoski: **Sinfonía 6**. Ohlsson, piano. Eschenbach, dirección.

26 de mayo.—Bartok: **Rapsodia para violín y orquesta número 1**. Beethoven: **Sinfonía 3**. Hoelscher, violín. Eschenbach, dirección.

Veladas de música de cámara (Sala pequeña, 20,15 horas):

23 de abril.—Mozart: **Cuarteto K 156**. Shostakovich: **Cuarteto 13, op. 13**. Dvorak: **Cuarteto 12, op. 96**. Cuarteto Amadeus.

14 de mayo.—Recital de obras de Bach, Couperin, Debussy, Händel, Mozart, Rameau, Telemann, Vivaldi y Zelenka. Aurèle Nicolet, flauta. Heinz Holliger, oboe. Christiane Jaccottet, clave. Manfred Saz, fagot.

«Soirées» de música de cámara (Sala pequeña, 18 horas):

11 de mayo.—Roussel: **Trío op. 40**. Duport: **Sonata para «cello» y arpa**. Ibert: **Entreacto para flauta y arpa**. Debussy: **Syrinx para flauta**. Debussy: **Sonata para flauta, viola y arpa**. Françoise Stein, arpa. Günter Rempel, flauta. Alexandre Stein, «cello». Endre Guran, violín y viola.

De los recitales extraordinarios:

26 de abril.—Brahms: **Variaciones «Haydn»**. Schubert: **Divertimentos húngaros**. Brahms: **Danzas húngaras**. Bartok: **Sonata para dos pianos y percusión**. Eschenbach y Justus Frantz, pianos; Dyk y Hoffmann, percusión.

Recitales de piano (Sala grande, 20,15 horas):

13 de febrero.—Alexis Weissenberg: **Partita 4** (Bach), **Estudios sinfónicos, op. 13** (Schumann) y **Sonata 1, op. 28** (Rachmaninof).

Mayo.—Claudio Arrau: Obras de Beethoven, Chopin, Debussy y Liszt.

2 de junio.—Krystian Zimerman: **Sonata 2, op. 35** (Chopin), **Variaciones sobre canciones populares polacas** (Szymanoski) y **Sonata 3, op. 5**. (Brahms.)

Conciertos corales (Sala grande, 20,15 horas):

12 de abril.—Brahms: **Requiem alemán**. Mozart: **Grabmusik, K 42**. Zürcher Bach-Chor. Eidenbenz, dirección.

16 y 17 de abril.—Bach: **La Pasión según San Juan**. Gemischter Chor Zürich. Rätö Tschupp, dirección.

17 de mayo.—Haydn: **Pequeña misa con órgano**. Mendelssohn: **Vespergesan**. Haydn: **Motete**. Müller-Zürich: **2 Gesänge von Gott**. Debussy: **Invocation**. Männerchor Zürich: Holtz, director. Zürcher Sängerkaben: Aarburdr.

ENGLISH NATIONAL OPERA (en el London Coliseum). Febrero 1981:

Días 6, 13, 19 y 25.—**Tosca**, de Puccini. Con Linda Esther Gray

(«Tosca»), Charles Craig («Cavardossi») y Neil Howlett («Scarpia»). Director, Mark Elder y Howard Williams (alternativos). Puesta en escena de Stefan Janski.

Días 4, 7, 12, 18, 21, 26 y 28.—**Cinderella**, de Rossini. Con Della Jones («Angelina»), Meryl Dower («Clorinda»), Shelagh Squires («Thisbe») y Graham Clark («Don Ramiro»). Director, Stepehn Barlow. Puesta en escena de Colin Graham.

Días 5 y 10.—**Romeo and Juliet**, de Gounod. Con John Brecknock («Romeo»), Valerie Masterson («Juliet»), Stuart Harling («Mercutio»), Geoffrey Pogson («Tibalt») y Noreen Berry («Gertrud»). Director, Louis Frémaux. Puesta en escena de Colin Graham.

Días 11, 14, 17, 20, 24, 27.—**Madama Butterfly**, de Puccini. Con Elizabeth Vaughan («Cio Cio San»), Henry Howell («Pinkerton») y Katherine Pring («Suzuki»). Director, Stewart Bedford. Puesta en escena de Colin Graham.

OPERA DU RHIN (Strasbourg, Mulhouse y Colmar). Febrero 1981:

Días 6, 8, 14, 16, 19 (Estrasburgo), 19, 21 (Mulhouse) y 27 (Colmar).

El holandés errante, de Richard Wagner. Con Eszter Kovacs, Elisabeth Weingartner, Wolfgang Probst, Hans Tschammer, Kenneth Collins y Matti Juhani. Dirección de Alain Lombard. Puesta en escena, figurines y escenografía de René Terrasson. Director de los Coros: Jacques Blanc. Orquesta Filarmónica de Estrasburgo. Coros de la Opera del Rin.

FESTIVAL DE PASCUA (Lourdes): Música y Arte Sacri. 17 a 26 de abril de 1981. Bureau du Festival: Office Municipale de Tourisme. 65100 Lourdes.

17 de abril (Basílica del Rosario). **Requiem**, de Fauré; **Stabat Mater**, de Dvorak. Yumiko Samejina, Ortrun Wenkel, Heiner Hopfner y Erich Wenck. Coro de Niños del Conservatorio de Tarbes. Gentse Oratorium Vereniging. Orquesta del Estado del Palatinado Renano. Kurt Redel, director.

19 de abril (Basílica del Rosario). **Magnificat** y **Oratorio de Pascua**, ambos de J. S. Bach; **Magnificat**, de Telemann. Los mismos solistas de más arriba. Gentse Oratorium Vereniging. Orquesta del Estado del Palatinado Renano. Kurt Redel, director.

20 de abril (Basílica del Rosario). **Las Estaciones**, de Haydn. Samejina, Hopfner, Wenck. Iguales orquesta y coro. Redel, director.

21 de abril (Catedral de Tarbes). **La Pasión según San Lucas**, de Telemann. Wojciech Pospiech, Jerzy Gruszczynski, Wieslaw Grajkowski, Marcin Bednarek, Andrzej Szweda, Anna Marcon. Coro y Orquesta Cappella Bydgostiensis. Wlodzimierz Szymanski, director.

22 de abril (antigua Abadía de St. Savin).—**Kyrie** y **Magnificat**, ambos de Vivaldi; **Concerto Grosso, op. 6**, de Corelli; obras de los grandes maestros polacos Gomolka, Pe-kiel y Zielenski. Bozena Banas, soprano; Irena Tkaczyk, «mezzo», y Andrzej Sweda, tenor. Capella Bydgostiensis. W. Szymanski, director.

23 de abril (Catedral de Tarbes). **Suite en Re**, de J. S. Bach; **Sinfonía concertante**, de Mozart; **Sinfonía inconclusa**, de Schubert. Por los solistas y la Orquesta del Estado del Palatinado Renano. Kurt Redel, director.

24 de abril (Basílica del Rosario). **Obertura «Polonia»**, de Wagner; **Lieder de Matilde Wesendok**, de Wagner; **Sinfonía en Re**, de César Frank. Ortrun Wenkel, contralto. Orquesta del Estado del Palatinado Renano. Kurt Redel, director.

25 de abril (Basílica del Rosario). **Fantasia coral**, de Beethoven; **Misa de la Coronación**, de Mozart; **Canta BWV**, de J. S. Bach. Boris Bloch, piano; Yumiko Samejina, soprano; Ortrun Wenkel, contralto; Heiner Hopfner, tenor; Michael Schopper, bajo. Orfeón Donostiarra de San Sebastián. Orquesta del Estado del Palatinado Renano. Kurt Redel, director.

26 de abril (Basílica del Rosario). **Misa en Do mayor** y **Concierto para piano y orquesta número 3**, ambas de Beethoven. Boris Bloch, piano; Samejina, Wenkel, Hopfner, Schopper. Orfeón Donostiarra. Orquesta del Estado del Palatinado Renano. Kurt Redel, director.

ORQUESTA PHILHARMONIA (dirección musical y principal director, Riccardo Mutti). Febrero y marzo de 1981. Londres.

8 de febrero.—**Te Deum** y **Sinfonía número 9**, ambas de Bruckner. Dirige Bernard Haitink. Coro Philharmonia. Con Sheila Armstrong, Alfred Hodgson, Philip Landridge y Gwynne Howell.

16 de febrero.—**Sinfonía número 3**, de Mahler. Dirige Bernard Haitink. Con Alfred Hodgson. Coro Philharmonia. The Southend Boys' Choir.

28 de febrero y 1 de marzo.—**Obertura «Corsario»**, de Berlioz. **Concierto de violín**, de Chaikovsky.



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

La casa más burrada en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES. 65 - SEVILLA

El pájaro de fuego, de Stravinsky. Dirige Charles Butoit. Pierre Amoyal, violín solista.

8 de marzo.—**Te Deum**, de Dvorak. **Misa número 3, en Fa menor**, de Bruckner. Dirige Lovro Von Matacic. Con Helen Donath, Alfred Hodgson, Keith Lewis y Richard Van Alla. Coro Philharmonia.

17 de marzo.—**Introducción y Allegro, Concierto para cello**, ambas de Elgar. **Sinfonía número 5**, de Vaughan Williams. Dirige Lorin Maazel. Lynn Harell, violoncello solista.

19 de marzo.—**Sinfonía de Premru** (estreno). **Concierto de violín**, de Bruch. **Sinfonía número 7**, de Dvorak. Dirige Lorin Maazel. Kyung-Wha Chung, violín solista.

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA (febrero-junio 1981). Londres.

18 de febrero.—**Obertura «Carnaval romano»** (Berlioz), **Walk to the Paradise Garden** (Delius), **Concierto de violín número 1** (Bruch), **Variaciones Enigma** (Elgar). Violín solista, Dong-Suk Kang. Director, Owain Arwel Hughes.

4 de marzo.—**España** (Chabrier), **Sinfonía Española** (Lalo), **Sinfonía número 6** (Chaikovsky). Violín solista, Mayumi Fujikawa. Director, Sir Charles Groves.

18 de marzo.—**Capricho italiano, Concierto para piano número 1, «Suite» del Lago de los cisnes, Polonesa de Eugenio Onieguin y Obertura 1812** (todas de Chaikovsky). Piano solista, Moura Lympany. Director, Arthur Davison.

8 de abril.—**Obertura de El holandés errante** (Wagner), **Invitación a la danza** (Weber/Berlioz), **Concierto de violín** (Mendelssohn) y **Sinfonía número 9 («Nuevo Mundo»)** (Dvorak). Violín solista, Nigel Kennedy. Director, Owain Arwel Hughes.

22 de abril.—**Brigg Fair** (Delius), **Concierto para piano** (Schumann), **Sinfonía número 8 («Inconclusa»)** (Schubert), «Suite» de **Carmen** (Bizet). Piano solista, Mitsuko Uchida. Director, Norman del Mar.

6 de mayo.—**Obertura de Semiramide** (Rossini), **Rapsodia sobre un tema de Paganini** (Rachmaninov), «Suite» **Los Planetas** (Holst). Ladies of the Croydon Philharmonic Society. Philip Fowke, piano solista. Director, Owain Arwel Hughes.

13 de mayo.—Programa y artistas a determinar.

10 de junio.—**Obertura de Ruslan y Ludmila** (Glinka), **Concierto para piano número 5 («Emperador»)** (Beethoven), **Obertura, Nocturno, Scherzo y Marcha Nupcial de El sueño de una noche de verano** (Mendelssohn), «Suite» de **La Arlesiana** (Bizet). Piano solista, Peter Frankl. Director, Sir Charles Groves.

17 de junio.—**Obertura de Guillermo Tell** (Rossini), **Concierto de piano número 2** (Rachmaninov), **Capricho español** (Rimsky-Korsakov), **Concierto de trompa número 4** (Mozart), **Bolero** (Ravel). Solistas: John Lill y Jeffrey Bryant, piano y trompa. Director, Arthur Davison.

LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA (5 de abril a 12 de mayo).

5 de abril.—**Brigg Fair** (Delius), **Rapsodia sobre un tema de Paganini** (Rachmaninov), **Sinfonía número 2** (Sibelius). Gary Graffman, solista. Director, John Pritchard.

10 de abril.—**Don Juan** (Strauss), **Concierto para piano número 5 («Emperador»)** (Beethoven), **Sinfonía número 2** (Brahms). Jacques Klein, solista. Eugen Jochum, director.

21 de abril.—Programa a determinar. Gidon Kremer, violín solista. Dirigirá Riccardo Chailly.

5 de mayo.—Programa a determinar. Dirigirá Klaus Tennstedt.

7 de mayo: **Sinfonía número 64** (Haydn), **Concierto para piano** (Schumann), **Sinfonía número 5** (Beethoven). Clifford Curzon, solista. Director, Klaus Tennstedt.

10 y 12 de mayo.—**Sinfonía número 2 («Resurrección»)** (Mahler). Solistas a determinar. London Philharmonic Choir. Director, Klaus Tennstedt.

ORQUESTA CIUTAT DE BARCELONA (del 7 de febrero al 10 de mayo).

7 y 8 de febrero.—**Scherzo a la rusa** (Stravinsky), **Concierto para piano número 3** (Prokofiev), **Destructio** (Benguerel), **Dafnis y Cloe** (Ravel). Marc Zeltser, piano. Antoni Ros Marbá, director.

14 y 14 de febrero.—**Sinfonía número 8 («Inconclusa»)** (Schubert), **Concierto para piano, KV 488** (Mozart), **El pájaro de fuego** (Stravinsky), **Pelléas y Melisanda** (Fauré). Ramón Coll, piano. Gabriel Chmura, director.

21 y 22 de febrero.—**Ancora una volta** (Coria), **Rühkert-Lieder** (Mahler), **El mandarín maravilloso** (Bartok). Enriqueta Tarrés, soprano. Arturo Tamayo, director.

7 y 8 de marzo.—**Danzas eslavas** (Dvorak), **Concierto para piano número 3** y **Concierto para orquesta** (ambas de Bartok). Josep María Colom, piano. Salvador Mas, director.

14 y 15 de marzo.—**Sensemaya** (Revueltas), **Rapsodia sobre un tema de Paganini** (Rachmaninov), **Sinfonía número 5** (Chaikovsky). Carme Vilà, piano. Luis Herrera de la Fuente, director.

4 y 5 de abril.—**Suburbis** (Mompou), **Concierto para piano número 1** (Chopin), **Montjuïc** (Berkeley/Britten), **El mar** (Debussy). Antoni Beses, piano. Salvador Mas, director.

11 de abril.—Taller de compositors catalans. **Dialexis** (Brncic), **Khorva** (Padros), **Herodes i Marianne** (Pelegrí), **Abstraccions** (Sardà). Solista vocal a determinar. José María Franco Gil, director.

25 y 26 de abril.—**Cants II** (Valls), **Sinfonía número 5** (Prokofiev). Ludwig Streicher, contrabajo. Sidney Harth, director.

9 y 10 de mayo.—**Missa Solemnis** (Beethoven). Solistas vocales a determinar. Coro Madrigal, Coral Antics Escolans de Montserrat, Coral del Conservatori, Orfeo de Sants. Salvador Mas, director.

(Viene de la página 86.)

TRAS PROLONGADA HUELGA, SE INICIO LA TEMPORADA EN EL «MET» NEYORQUINO

Con once semanas de retraso, y después de una colecta extraordinaria entre la afición operística de Nueva York, que ha permitido una recaudación de 100.000.000 de dólares, se inició la temporada en el Metropolitan, cuya plantilla de músicos ha conseguido un aumento del 22 por 100 —entre los 40.000 y 50.000 dólares anuales por músico, con cuatro representaciones por semana y un ensayo obligatorio—. El curso se abrió con **Lulu**, la ópera de Alban Berg.

ANUAL ASAMBLEA DE LA ASOCIACION INTERNACIONAL DE LOS DIRECTORES DE TEATROS DE OPERA

En el teatro de la ópera La Monnaie, en Bruselas, se reunieron en general asamblea los directores de

quince teatros de ópera del mundo. Fue analizada y estudiada la serie de problemas que afectan a la ópera, y se cambiaron puntos de vista en torno a la crisis que sufre el mundo operístico: la falta de subvenciones, el desfase de los «cachets» de los solistas, directores de orquesta y de escena, precios de las localidades, relaciones con los sindicatos y todo un largo etcétera. La Asociación organizará, en la Opera de París, en el mes de marzo próximo, un concierto para la selección de nuevas voces. Presidió Maurice Huisman.

NECROLOGICAS

Don Plácido Alvarez-Buylla y López-Villamil, personalidad altamente ligada a la vida musical ovetense, ha fallecido el 22 de diciembre a los ochenta y siete años de edad. Plácido A. Buylla fue presidente de la Sociedad Filarmónica de Oviedo.

MURIO MAURICE MARTENOT

Maurice Martenot, creador del instrumento musical que lleva su nom-

bre, y también de las «ondas martentot», en 1927, ha fallecido a los ochenta y dos años de edad. Martenot fue telegrafista de la Armada francesa durante la guerra mundial, y posteriormente profesor de Música. Desde el año 1947 existe una clase de «Martenot» en el Conservatorio Nacional de París.

FESTIVAL DE PRADES 1981

La edición del presente año estará organizada bajo la divisa «Fidelidad a Pablo Casals», y se desarrollará del 28 de julio al 12 de agosto en la Abadía de San Miguel de Cuixá, según el siguiente esquema:

28 de julio: Concierto para piano y orquesta. Orquesta de Cámara de Toulouse; Gabriel Tacchino, piano.

29 de julio: Concierto para violoncello y orquesta. Orquesta de Cámara de Toulouse. Violoncello, Yvan Chiffolleau.

30 de julio: Cuarteto di Roma.

2 de agosto: Miha Pogacnick, violín, con la Orquesta de Cámara de Bélgica.

3 de agosto: Grupo Consonare, de Barcelona. Director, Enric Gispert (obras del renacimiento catalán).

4 de agosto: Gonzalo Comellas, violinista catalán bien conocido por sus actuaciones de solista con orquestas diversas, especialmente la Ciutat de Barcelona, y Alberto Giménez Ate-nelle, pianista de destacado valor, darán un concierto-recital de sonatas; entre ellas figurará la **Sonata para violín y piano**, compuesta por Pablo Casals. Esta obra de Pau Casals es poco conocida. Será primera audición en Francia.

5 de agosto: Orquesta St. Martin's in-the-Fields.

6 de agosto: La Orquesta St. Martin's-in-the-Fields acompañará a Leonard Rose, violoncellista.

8 de agosto: Concierto de música de cámara; Leonard Rose e Yvan Chiffolleau, violoncellistas; Andrew Wolf, pianista, y Max Rabinovich, violín.

9 de agosto: Quinteto de «cobres» Guy Touvron.

12 de agosto: Solisti Aquitani, con la participación de una cantante no determinada al darse este avance.



JOSE NAVARRO BOTELLA

Gran Avenida, 36 - Teléfono 38 28 76

Martínez Anido, 37

ELDA (Alicante)

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

DISCOS. Seguimos enviando por correo los que nos piden.

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

directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S. A.
Marqués del Puerto, 9.
Teléfonos 415 52 55 - 415 52 44.
BILBAO-8.

BILBAO TRADING, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

**DISTRIBUIDORA GENERAL
DE PIANOS**
Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ENRIQUE KELLER
Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

HAMMOND IBERICA, S. A.
Bolivia, 239.
Teléfonos 308 35 62 - 308 35 66.
BARCELONA-20.

HAZEN
Juan Bravo, 33.
Teléfonos 411 28 48 - 411 24 06.
MADRID-6.

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.

VELLIDO, S. A.
Gran Vía, 77.
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

VELLIDO, S. A.
Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.
Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

GITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

J. L. ALBERDI
Instrumentos de música
Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.
Teléfonos 228 81 02 - 228 81 34.
BARCELONA-12.
Calle Galileo, 26-28.
Teléfonos 448 85 64 - 448 86 64.
MADRID-15.

CAPRICE, S. A.
Cuerdas para guitarra
Padre Urbano, 1.
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

GARRIDO
Instrumentos de música
Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.

JUAN ESTRUCH, S. L.
C/. Vallés, 47. Teléfono 674 06 82.
SANT 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.

RESPALDIZA
Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

VELLIDO, S. A.
Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.
Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.
Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.
MADRID-13.

RESPALDIZA
Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines, violas, violonchelos
y contrabajos

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

RESPALDIZA
Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ENRIQUE KELLER
Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS**EDICIONES QUIROGA**

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
MADRID-9.
Canuda, 45.
Teléf. 231 08 86.
BARCELONA-2.

MUSIC DISTRIBUCION, S. A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfonos 302 27 44 - 302 25 92.
BARCELONA-1.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

DISCOS, CASSETTES, MUSICA CLASICA COMERCIOS ESPECIALIZADOS**LINACERO**

San Miguel, 49.
Teléfono 23 75 26. ZARAGOZA-1.

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

EMPRESAS DISCOGRAFICAS**DISCOS COLUMBIA, S. A.**

Avda. de los Madroños, 27.
Parque Conde de Orgaz.
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

HI-FI**ATAIO INGENIEROS**

Enrique Larreta, 12.
Teléfonos 733 05 62 - 733 37 00.
MADRID-16.

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21.
Teléfonos 270 28 51 - 279 80 21.
MADRID-20.

COMERCIAL EAR

Avda. de Sarriá, 67 bis
(esquina Taquígrafo Garriga).
Teléfono 239 31 03. BARCELONA-29.

EAR

H. Fournier, 21.
Teléfono 25 34 11. VITORIA.

FOX IN-DEL-SON

Agujas y fonocápsulas
Calle Alta, 58.
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

TRINGENIER

Compañía de Electroacústica Española, S. L.
Gruce, 3.
Teléfono 255 53 84. MADRID-17.

VIETA

Bolivia, 239.
Teléfonos 307 47 12 - 307 47 16.
BARCELONA-20.

COMERCIOS DE ALTA FIDELIDAD**VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

**Discos.****Alta Fidelidad.****Sonido.**

Bravo Murillo, 6.
Teléfonos 445 12 59 - 448 03 14.
MADRID-3.

DEEP SOUND HI-FI**Un nuevo concepto de «ver» la música**

Amplificadores. Receptores.
Grabadoras. Video tapes.
Giradiscos. Discos.
Goya, 5 (Pasaje Carlos III).
Teléfono 276 16 47. MADRID-1.

HOTELES - PARADORES

Pl. General Queipo de Llano, 3.
MERIDA (Badajoz).
Teléfono (924) 301540/41/42.

MECANICOS AFINADORES**MAXPER, S. A.**

Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00 - 04 - 08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14 - 419 29-19.
MADRID-4.

POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

INDICE DE ANUNCIANTES**EN ESTE NUMERO**

	Pág.
Adagio	30, 66 y 9
Alfa Yébenes	10
Astec	6
Bilbao Trading	63 y 9
Casa Damas	87
Casa Wagner	88
Comercial Bayona	27
Disco 100	44
Escridiscos	14
Ferysa	56
Garijo	50
Hazen	2
Joytel	6
Germán Industrial	22
Maxper	43
Sonola	28
Técnicas Audio	4
Werner	49

"The magic sound"

LOWREY

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

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

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

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

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

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



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

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



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 Reinosa Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria